

La nozione di 'contemporaneità', generalmente associata all'arte degli ultimi due secoli, trova un precedente decisivo agli inizi della età moderna. Questo saggio, 'in base a un chiarimento teorico preliminare', ne ripercorre la genesi in rapporto alle principali vicende della cultura europea e, in particolare, dell'arte italiana del Quattrocento. Da tale contesto, contraddistinto, rispettivamente, dal pensiero di Niccolò Cusano (1401-1464) e dalla pittura di Piero della Francesca (1415/20-1492), deriva un modello espressivo che, unendo la 'modernità' dello stile alla 'contemporaneità' delle fonti, influenza in modo determinante la storia dell'arte, e giunge, tramite le Avanguardie, nel pieno del XX secolo.

A questa prima parte, *Tempi moderni*, ne seguiranno altre due: *Le Rivoluzioni* e *L'io-moderno*.

**Roberto Cresti**, dopo un lungo periodo trascorso come docente nelle Accademie di Belle Arti, insegna Storia dell'arte contemporanea e Storia delle arti del Novecento presso il Dipartimento di Studi Umanistici della Università di Macerata. Tra i suoi ultimi lavori figurano i saggi, editi in riviste, cataloghi o volumi collettanei: *Arte e storia in Alberto Burri: quasi un racconto* («Storia delle Marche in età contemporanea», 2013); *Il viaggio della salamandra: Ernst Jünger fra guerra e arte* (Marsilio, Venezia 2015), *Effetti della Grande guerra sulle arti* (Marsilio, Venezia 2015). Inoltre le monografie: *Lo spettro nella Macchina. Due saggi sul Futurismo*, Le Ossa, Filottrano 2013, e *L'ombra di Tagete. Francesco Roviello. Opere 1979-2009*, eum, Macerata 2013. Ha contribuito, nel 2014, all'allestimento della mostra di Francesco Roviello, *L'ombra di Tagete*, presso il Museo Archeologico Nazionale di Firenze. Sta preparando la pubblicazione di un dipinto inedito di Luigi Bonichi detto "Scipione".

€ 16,00

ISBN 978-88-941094-2-9



le ossa

ROBERTO CRESTI SAGGIO SUL FONDAMENTO STORICO DELL'ARTE CONTEMPORANEA / 1



ROBERTO CRESTI

## SAGGIO SUL FONDAMENTO STORICO DELL'ARTE CONTEMPORANEA

PRIMA PARTE / TEMPI MODERNI

ROBERTO CRESTI

**SAGGIO SUL FONDAMENTO  
STORICO DELL'ARTE  
CONTEMPORANEA**

**PRIMA PARTE/TEMPI MODERNI**





LE OSSA - ANATOMIE DELL'INGEGNO

di Fabrizio Baleani

VIA CANTALUPO N. 6

60024 FILOTTRANO (AN)

P. IVA 02501600429

3496386230

[leossaeditrice@gmail.com](mailto:leossaeditrice@gmail.com)

Editing e coordinamento editoriale:

Fabrizio Baleani

© 2015

*Ai miei studenti nei Licei di Bologna e di Imola, nelle  
Accademie di Belle Arti di Bologna e di Urbino, nella  
Accademia di Belle Arti e nell'Università di Macerata*



«Le sole alternative al nostro metodo che io riesca a concepire», riprese il vecchio, «sono queste: primo, scegliere o allevare una casta di persone superiori, capaci di giudicare su tutti i problemi senza consultarsi con i vicini o, in altre parole, di costituire quella che un tempo veniva chiamata un'aristocrazia intellettuale; secondo, tornare a un sistema basato sulla proprietà privata, per ritrovarci ancora con schiavi e schiavisti allo scopo di salvaguardare la libertà della volontà individuale. Che cosa pensate di queste due alternative?» «C'è una terza possibilità,» risposi: «che ogni uomo sia del tutto indipendente da ogni altro, e che così venga abolita la tirannia della società».

William Morris, *Notizie da nessun luogo*



## INVISIBILE ATLANTE

*La cultura è la critica... l'orologio che rivela l'ora in cui la forma e il contenuto non coincidono più. ... Questo crescere e trapassare obbedisce a superiori, imper-scrutabili leggi vitali.*

Jacob Burckhardt

*Mare del Nord*

È difficile, ai nostri giorni, riferire qualsiasi attività a un centro. Rutilio Namaziano, viaggiando nel crepuscolo dell'Impero romano, si stupiva che morissero anche le città: *cernimus exemplis oppida posse mori*<sup>1</sup>. Noi però assistiamo a ben più ampie sparizioni: religioni, culture, comunità, stati nazionali, intere civiltà si sciogliono nell'imbutto del *Global Village*, creando quell'effetto di 'liquidità', per usare la metafora di Zygmunt Bauman<sup>2</sup>, che ha la sua origine e il suo sviluppo nella «rete».

È interessante allora ricordare che gli stessi versi di Rutilio erano risuonati, all'inizio del XVIII secolo, nella memoria di Daniel Defoe davanti allo spettacolo di una cittadina inglese sul Mare del Nord, distrutta non da una guerra o da un'epidemia, ma dalla mano invisibile di una crisi economica<sup>3</sup>. La «rete», infatti, è il compimento dello spirito industriale sorto nel Settecento in Gran Bretagna e di lì diffusosi nel mondo. Peter Sloterdijk, con felice espressione, l'ha definita «l'ultima sfera»<sup>4</sup>.

Il 'solido', però, non è sparito, anzi si è enormemente accresciuto, superando l'ente 'più solido' un tempo possibile: lo Stato. E oggi, dalle multinazionali ai despoti 'illuminati', appunto, della «rete» (*Google, Twitter, Apple, Amazon, Facebook*, ecc.), si sono creati degli intercontinenti che producono il 'liquido' al loro interno e se lo scambiano senza soluzione di continuità. Lo comunica l'aspetto stesso delle loro faraoniche sedi negli Stati Uniti, ideate a forma di ellisse, di emisferi o occultate nella natura, come presenze extraterrestri senza rapporti con la realtà circostante<sup>5</sup>. Ne costituisce un precedente il Padiglione *Philips* all'Esposizione Universale di Bruxelles

del 1958, progettato da Le Corbusier come una tenda di nomadi, che però avrebbe presto ricoperto la Terra.

### «L'uomo invasivo»

Sembra così di avere varcato un punto di «non ritorno», molto oltre quello che, trent'anni fa, Fritjof Capra già diceva «di svolta»<sup>6</sup>, e benché non siano ancora chiari (a parte le vicende di spionaggio elettronico) i rapporti di forza fra tecnologia e politica, l'impressione di irreversibilità non riguarda tanto gli eventi in se stessi, bensì il modo in cui si verificano, nel senso che, anche quando esplodono crisi, in apparenza almeno, 'senza controllo', ne seguono sempre effetti, in certo senso, 'previsti', anticipati da un programma; come se, anche cambiando l'intero teatro, e magari una serie di teatri, la scena restasse, comunque, la stessa.

La soverchiante quantità di informazioni e di stimoli percettivi ha inoltre creato un sedimento psichico artificiale – quasi un 'senso comune tecnologico' o una «scossa nervosa» baudelairiana paradossalmente, però, anestetizzata<sup>7</sup> – i cui «presupposti vengono resi invisibili»<sup>8</sup> dalla apparente 'trasparenza' dei *mass media*. La tecnica, del resto, come sostiene Régis Debray, tende sempre a cancellare le proprie tracce<sup>9</sup>. Ne offrono una proiezione psicologica le maschere, effimere e corrose, dei personaggi che animano i racconti de *L'uomo invasivo* (1986) di Gesualdo Bufalino<sup>10</sup>.

### «Il secondo Avvento»

L'evento, comunque, non era del tutto impreveduto: William B. Yeats vi allude nei versi iniziali del *Secondo Avvento* (1919): «Ruotando nella spira che si allarga, / il falco non ode più il falconiere» (*Turning and turning in the widening gyre / The falcon cannot hear the falconer*)<sup>11</sup>, versi a cui fa seguito una sorta di profezia bicipite: al cedimento finale dell'antico «centro» (*the centre cannot hold*), ossia del «falconiere» – e dunque al massimo di 'liquidità' –, corrisponde l'apparire, nel più remoto deserto, di una Chimera gigantesca, il corpo di leone, la testa d'uomo e lo sguardo vuoto e implacabile come il sole (*A gaze blank and pitiless as the sun*), la quale, lentamente, si incammina verso Betlemme.

Yeats dichiara di avere tratto l'immagine dallo *Spiritus Mundi* (*a vast image out of Spiritus Mundi*), e di avere capito (*now I know*) che quella Chimera era l'esito di venti secoli di «sonno petroso» (*stonny*

*sleep*), turbato «dal dondolare di una culla» (*by a rocking cradle*). Di più non dice. Ma è evidente che la «culla» e la «Chimera» sono correlate, e che, a Betlemme, la seconda intende sostituirsi alla prima. La nascita di una vita destinata a crescere e a mutare e la minaccia portata ad essa da un essere ibrido e quasi inanimato fanno parte della medesima epoca.

### *Now-here*

Vengono subito in mente le utopie negative narrate da Aldous Huxley (*Il mondo nuovo*, 1932) o da George Orwell (1984, 1948), i romanzi e i racconti fantascientifici di Ray Bradbury (*Fahrenheit 451*, 1951) e di Robert Silverberg (*Il burocrate o la città programmata*, 1973), fino alle opere cinematografiche di Ridley Scott (*Blade Runner*, 1982), Peter Weir (*The Truman Show*, 1995) o Andy e Larry Wachowski (*The Matrix*, 1999), ambientati in quel «mondo interpretato» (*in der gedeuteten Welt*), come scrive Rainer M. Rilke<sup>12</sup>, che Samuel Butler aveva intuito già nella saga dedicata a *Erewhon* (1872-1901)<sup>13</sup>, cioè al regno di *Nowhere* («Nessunluogo»), divenuto per noi di *Now-here* («Qui-ora»).

E, nel regno di *Now-here*, proprio per la sua 'liquidità, anche la produzione culturale palesa caratteri 'solidi', i quali tendono a non distinguersi dal complesso delle attività economiche, assumendo valenze del tutto 'previste' dai *mass media* e dai loro affini. Valenze come coazioni a ripetere, le quali, sia nel darsi che nell'essere fruite socialmente, hanno un carattere del tutto effimero, superficiale, esornativo, affermando l'ideologia di un'operatività priva di autonomia e preventivamente inscritta in un esistente senza punti di fuga. Le forme stesse dell'arte, e non soltanto di quella contemporanea, si sciolgono nell'imbuto del *Global Village*. Jean Clair<sup>14</sup> parla, all'opposto di quanto sostenuto da Walter Benjamin<sup>15</sup>, di un'inversione fra l'originale e la copia. Non è più la copia che viene a valere come originale, secondo il destino della «riproducibilità» benjaminiana, bensì è l'originale stesso che si trasforma in una copia per l'uso totalmente indiscriminato e merceologico che ne viene fatto.

Il miraggio dell'estetico 'diffuso', del prodotto di massa 'bello', poi del 'video' come misura unica in tutte le sue griglie e taglie – immobili o mobili –, ha creato un rovesciamento di proporzioni fra il fruitore e il prodotto, il soggetto e l'oggetto, con una spazializzazione del tempo che ha eroso il margine di dissociazione personale dal sistema della merce e la possibilità di utilizzarne i prodotti con

finalità che non siano quelle adombrate dai prodotti stessi, come è avvenuto con la *pop art*, creatrice dell'ideologia pubblicitaria che qualcuno credeva essa volesse criticare. E lo stesso dicasi per altre forme d'arte (concettuali, minimali o povere), divenute spesso canoni per l'allestimento degli *outlet* commerciali.

(Per questa ragione, nei grandi musei tedeschi, come la Neue Nationalgalerie di Berlino, è in atto una decisa scrematura, e certi esempi di arte variamente 'antagonista' sono stati ridotti a presenze marginali, mentre si evidenzia l'interesse per opere che recano il peso della storia vissuta, come nel caso della scultura *Germania, pallida madre* di Fritz Kremer<sup>16</sup>.)

### *Il 'fatto' quotidiano*

Il sistema del potere comunicativo planetario, sfidato dal 'terroismo estetico' degli anni Sessanta-Settanta, ha reagito infatti, come in ambito politico, travolgendone gli artefici coi loro stessi mezzi, spesso chiamandoli a lavorare per sé. E persino nelle forme storiche assunte dai *mass media* (dalla stampa al cinema, dalla radio alla televisione, alla musica di più larga fruizione, *rock* e *pop*) si è perduta la funzione centrale esercitata un tempo dall'autore, con un accorciamento di distanze e una sovrapposizione di ruoli fra l'autore stesso e il pubblico e una fusione di linguaggi in origine differenti. Resta perciò valida l'analisi condotta da José Ortega y Gasset in *La disumanizzazione dell'arte* (1926)<sup>17</sup>, secondo cui la prevalenza degli strumenti sui fini ha determinato, nell'arte e nell'intera civiltà europea, una crisi dell'idea stessa di «umanità».

Non si tratta tuttavia di porre, in ambito artistico come in altri, la questione in termini morali. Le forme culturali del nostro tempo sembrano estranee al 'farsi' della vita umana: in primo luogo perché il 'fatto' dei *mass media* assorbe ogni atto immaginativo entro una realtà in apparenza 'liquida', ma, al contrario, 'solida'. La metafora yeatsiana rimanda cioè a un contesto storico, poiché, come sapeva anche Ortega, parlare di crisi dell'idea di umanità significa porre una questione funzionale<sup>18</sup>, che si riferisce anzitutto a quanto, in una certa cultura e in un modo di vivere, vi è dell'umano nelle sue possibilità e nelle sue «virtù» (le *aretai*, secondo il termine usato nell'Antichità), le quali non sono stabilite una volta per tutte, ma hanno relazioni fra loro inscindibili e tendono a esprimersi in un rapporto che fissa nel tempo il carattere di una civiltà.

## *Il «tutto-arte»*

Il problema riguarda quell'insieme di forze di significazione che agiscono, o non agiscono, con l'arte o con altri mezzi, in una realtà storica, secondo esigenze che, in quella realtà stessa, non sono state accolte. Alberto Savinio, per esempio, quasi un secolo fa, sul primo numero di «Valori Plastici» (1918), parlava con entusiasmo del «tutto-arte»<sup>19</sup> in opposizione al gusto accademico; e Ardengo Soffici se ne occupava nei *Primi principi di una estetica futurista* (1920)<sup>20</sup>, chiamando in causa persino i movimenti compiuti dagli «stradini» di Firenze nel loro faticoso lavoro.

Eppure la differenza fra le forme artistiche che tali riflessioni contribuirono a creare e quelle che osserviamo nelle gallerie, nelle fiere e nelle rassegne internazionali ai nostri giorni è evidente. E, chiedendoci in che cosa consista, si può rispondere che, mentre il «tutto-arte», nella prima metà del secolo XX, dava ancora luogo a forme che, pur assumendo i tratti del *ready-made* o dell'impiego di materiali inusuali per l'arte, mantenevano, «dalla montagna alla tabacchiera»<sup>21</sup>, un legame creativo 'contemporaneo' con la tradizione (Gino Severini diceva che il vero futurismo consisteva nel dipingere una macchina senza dover imitare una locomotiva<sup>22</sup>), gran parte delle opere ha oggi smarrito quel legame o si limita a riprodurre certi *cliché* delle Avanguardie novecentesche.

## *«Idiotismo»*

Ciò che manca al lavoro degli artisti (benché si impongano rilevanti eccezioni, che corrispondono a forti individualità, le quali hanno scelto, non a caso, di occupare posizioni distaccate rispetto alla società, ma non emarginate rispetto al mercato: si pensi a Gerhard Richter, Piero Guccione, Anselm Kiefer o Peter Doig<sup>23</sup>) è la capacità di affermarsi come centro rammemorativo, col risultato di sfiorare al massimo la superficie 'liquida' del mondo, come avveniva nel XVIII secolo, quando l'artista era ritenuto, come scrive Maurice Bowra, «more an interpreter than a creator»<sup>24</sup>. Una posizione scelta fra i tanti da Maurizio Cattelan e Jeff Koons, ossessionati dal rendere una trovata buffa il *ready-made* di Duchamp.

La possibilità di diffondere qualsiasi cosa negli infiniti capillari della «rete», onde crearne il consumo, ha portato a questa situazione. E non è un caso che le sorti degli artisti che agiscono sul 'liquido' si leghino a quelle, peraltro fauste, della finanza, che, per

letterale simpatia ontologica, ha trasformato l'arte contemporanea in un oggetto di scambio senza nessuna relazione con la funzione dell'opera: sia che si tratti di un'opera-oggetto sia che l'oggetto risulti un museo, che resta, spesso, vuoto.

Si è creato così un equivoco sul 'contemporaneo', aggettivo divenuto sinonimo di arbitrario, volubile, privo di fondamento: l'opposto della vita dell'arte, che non è affatto un *pantheon*, ma un movimento di facoltà immaginative le quali si rimodellano, sia nell'opera dell'artista che del critico, in rapporto a facoltà, nel senso più ampio del termine, 'umane'.

Il già citato Jean Clair ha scritto, forse da amante tradito, ma non prevenuto: «[...] oggi [...] quello che chiamiamo "arte" non è nient'altro che un idiotismo attraverso il quale si esprimono i capricci infantili di un individuo che crede di non dover più nulla a nessuno»<sup>25</sup>. E lo stesso vale per le 'grandi mostre', ove emerge una brutale indifferenza per il contenuto. Basta un titolo, una pubblicità che assolva il pubblico dalla sua sprovvedutezza grazie all'affinità con un'idea o una *griffe* di successo. Poi il pubblico diviene il vero oggetto esposto, cosicché della mostra viene a fare parte anche la coda che si forma alle biglietterie per visitarla.

Un fatto analogo si osserva nell'ambito della politica, dell'economia o dell'istruzione pubblica. Questo credere «di non dover più nulla a nessuno», in ogni settore di attività umana, è il problema della nostra epoca. Problema antropologico enorme, che rimanda a quello della responsabilità.

### «Le scarpe di Van Gogh»

*Ma quale responsabilità ha, o dovrebbe avere, l'arte?* Sbagliando la si associa al bello come a qualcosa di fatto, di formato. Il bello invece è solo l'inizio dell'opera: non un canone, ma una soglia dagli aspetti più vari, che può essere una «promessa di felicità», come ha scritto Stendhal<sup>26</sup>, o «il terribile al suo inizio», secondo il verso di Rilke<sup>27</sup>. Denis Diderot l'ha definito tutto ciò che «fuori di me contiene in sé qualcosa che possa risvegliare nel mio intelletto l'idea di rapporti, e bello per me tutto ciò che risveglia questa idea»<sup>28</sup>. Il che non significa che il bello sia relativo, ma che nasce dalla relazione trovata fra una cosa e un'altra. Aldo Rossi lo dice «il luogo dell'incontro tra sostanza e significati diversi»<sup>29</sup>.

*La bellezza, infatti, è ciò che, essendo, torna al proprio inizio come possibilità ridata al proprio compimento:* è il massimo della comples-

sità vitale anche in un ‘taglio’ di Lucio Fontana. Ed è quel che trasforma la percezione di noi stessi e del mondo. Jacques Lacan ha dato una straordinaria lettura delle «scarpe di Van Gogh», in rapporto a quelle che aveva visto nel corridoio di una *Home* inglese<sup>30</sup>. Ma perché ciò avvenga l’artista deve prendersi la responsabilità della trasformazione, deve agire al fine di creare un’effettiva relazione col fruitore della sua opera, non per adattarsi a quest’ultimo, ai suoi gusti o ai suoi ideali, ma per estendere la sua capacità di percezione del reale e di rammemorazione profonda.

### «A passo d’uomo»

Hans R. Jauss, per esempio, rielaborando certi concetti della *Poetica* di Aristotele, ha formulato una teoria della fruizione come legame catartico basato su diverse possibilità di immedesimazione fra l’opera e il pubblico<sup>31</sup>, e ha riconosciuto tale esito ove l’autore crea un’intesa fra le facoltà riflessive e quelle sensoriali, modificando le une con le altre. William Wordsworth diceva che i veri poeti sono quelli che fondano il gusto con cui vengono giudicati; e Wassily Kandinsky ha scritto: «Ogni opera d’arte è figlia del suo tempo, e spesso madre dei nostri sentimenti»<sup>32</sup>.

La ‘tradizione’ stessa, nell’arte come in qualsiasi altro linguaggio, è un insieme di possibilità realizzate ‘a passo d’uomo’, ed essa coincide col concetto di storia. Thomas S. Eliot afferma perciò la necessità che l’artista abbia «senso storico» (*historical sense*)<sup>33</sup>, ovvero che sia consapevole del come, in letteratura – ma il rilievo supera la sola arte della parola –, esista un ordine simultaneo che va da Omero fino ai nostri giorni. Un ordine che l’opera nuova, se davvero ha valore, modifica, magari di poco, e comunque rende «diverso» da come era in precedenza<sup>34</sup>. Non avendo le ossessioni ecumeniche di Eliot, possiamo concepire il «senso storico» come una adesione alle prerogative che hanno generato la tradizione su un modello umano. «L’umano – scrive Eugène Minkowski – non è qualcosa che ci appartiene, siamo noi ad appartenergli»<sup>35</sup>. Un’idea di cui Eliot ha tenuto conto forse più come poeta che come critico: il suo Io poetante trovava, in effetti, molto noioso il «signor Eliot»<sup>36</sup>!

### *Nobiltà*

La tradizione si estende tramite l’‘umanità’ che la bellezza produce, e da cui è continuamente prodotta, ma in modo graduale, «nobi-

le» (*noble*), direbbe Wallace Stevens<sup>37</sup>; e, in essa, il ‘genio’ dell’artista, il suo «talento individuale» (*individual talent*)<sup>38</sup>, come lo chiama ancora Eliot, si pone in rapporto al fruitore, magari con la consapevolezza, che può sfiorare il rammarico, d’una distanza che solo molto tempo dopo sarà colmata. Paul Cézanne affermava, senza alcun compiacimento, di «essere venuto troppo presto»<sup>39</sup>. È infatti così che si creano le condizioni per le quali, come è sempre accaduto, un cammello passa per la cruna di un ago. Non si può essere pertanto che dei ‘conservatori’, cioè dei custodi attivi di tutto quello che può farsi tramite di nuovi significati, ricordando che la migliore barzelletta non equivale a un buon romanzo: e ciò solo per il maggior interesse che, leggendolo, il romanzo ci riserva.

Si dovrà ricordare che le lettere di Van Gogh sono state a lungo considerate più importanti dei suoi dipinti, come del resto era già accaduto per quelle di John Keats rispetto ai suoi versi? E cosa dire delle discussioni circa l’opportunità di demolire, nella Cappella Brancacci, le pareti sulle quali Masaccio ha dipinto a fianco di Masolino? O le infinite vicende, analoghe a queste, che han riguardato tutti gli artisti, maggiori o minori? Non solo la forma, ma anche la sua comprensione, in primo luogo da parte di chi la realizza, è lenta ad affermarsi. E non si tratta di un processo temporale, che si possa misurare, ma di una possibilità che si costruisce per intima necessità in chiunque quella possibilità stessa percepisca. Ancora Stevens afferma che il poeta aiuta gli altri «a vivere la loro vita»<sup>40</sup>. È questo l’intento che sancisce l’apparire della bellezza come fonte di relazioni, e che non può ridursi a un giudizio di valore, se non come partecipazione a una memoria dell’esistenza – originaria e attuale.

### «Nostalgia»

«La mia sconfinata nostalgia vide un’altra immagine, l’immagine abissale: le forme ondeggiavano come mille pareti, nell’abisso»<sup>41</sup>, scrive Franz Marc. L’immaginazione, infatti, sia nell’atto creativo sia in quello critico – che sono fra loro complementari – si trasforma sempre in memoria, una memoria senza limiti, una «nostalgia» originaria: la Madre «delle Muse», secondo Esiodo<sup>42</sup>, o «degli Dei», secondo Giuliano Flavio<sup>43</sup>. Una memoria che ha nel bello il primo catalizzatore, e nella storia il limite dinamico fra ricordi espressi e ancora potenziali, ricordi che sono connessi, in modo già formalizzato, oppure non ancora formalizzato, a un insieme di «campi morfici», come li chiama Rupert Sheldrake<sup>44</sup>, ovvero di aggregati

potenziali «del comportamento animale e umano, dei sistemi sociali e culturali contenenti una memoria implicita»<sup>45</sup>.

### *Levità del centro*

Ma, se i «campi morfici» seguono, nel loro mobile regime, la «nostalgia» che la vita conserva di ogni sua parte trascorsa, la loro relazione può avere un comune centro di riferimento? Henri Bergson, in *Materia e memoria* (1896), poi nelle conferenze oxoniensi dedicate al *mouvant* (1911)<sup>46</sup>, infine ne *Le due fonti della morale e della religione* (1932)<sup>47</sup>, afferma che ogni forma emerge nella vita per impulso della vita stessa (*élan vital*), ma aggiunge che, nel momento in cui la vita esprime una forma, tende già a superarla. Nella natura, come nella storia umana, non vi è pertanto ciò che ‘muove’ e ciò che ‘è mosso’, ma solo una diversa velocità di movimento, ossia una rinascita continua (la «culla» di cui parla Yeats), che nulla può fermare senza creare un letterale ‘mostro di natura’ (la «Chimera» che intende sostituirsi alla «culla»): come si verifica, nella storia, quando una *élite* umana (è il caso delle grandi religioni o dell’ideologia della crescita economica ‘senza fine’ attraverso la tecnica) pretende di fissare un ordine irreversibile di memorie, proiettando sul piano metafisico la propria concezione del mondo.

Non era certo, quella di Bergson, un’idea nuova, e infatti egli la riprendeva, in piena coscienza, da Democrito, Epicuro e Lucrezio<sup>48</sup>; prima dei quali Eraclito aveva già affermato: «il mondo non lo fece mai né dio né uomo, ma fu sempre è e sarà fuoco vivente che sempre si accende e sempre si spegne secondo misure»<sup>49</sup>. Bergson però aggiungeva, in base alle ricerche di Goethe sulle «forme-tipo» della natura<sup>50</sup>, che il *mouvant* suscita nella mente umana una trama ininterrotta di immagini dovute al contatto sensibile coi fenomeni più o meno ‘fisici’, rivelando l’azione di un principio, o di un centro, il quale fornisce a ogni esperienza una rappresentazione dinamica fra percezione e sensazione: fra «materia», che ci appare «esterna», e «memoria», che sentiamo invece «interna»<sup>51</sup>.

Ora quel centro, indicato da Bergson solo attraverso i suoi effetti, ma che non risulta perciò meno connesso alle forme prodotte dalla vita, è l’Io, ossia: «la forza interiore che permette all’essere di staccarsi dal ritmo dello scorrere delle cose, di conservare sempre meglio il passato per influenzare sempre più profondamente il futuro»<sup>52</sup>. Una «forza» che si rinnova di continuo in ogni essere umano attraverso il *mouvant*, e che arricchisce il *mouvant* stesso di immagini che sono

il suo contenente-contenuto: *come una meta che è una origine e una origine che è una meta*. «L'immagine dell'uomo – scrive Abraham J. Heschel – influisce sulla natura dell'uomo»<sup>53</sup>. Un centro, in altre parole, 'instabile', posto a fondamento di qualsiasi esistenza, che tende a emergere dalla vita, trasformando qualsiasi 'vissuto', sensibile o intellettuale, in una immagine: come il 'nome proprio', nella tragedia antica, appare al centro della trama allorché, dagli eventi, si fa infine visibile il destino di chi lo porta.

### «Enantiotropia»

Carl G. Jung sintetizza tale percorso d'individuazione affermando: «l'Io è il soggetto di tutti i tentativi di adattamento realizzati dalla volontà»<sup>54</sup>. E tali tentativi trovano un dinamismo essenziale nel processo definito da Jung stesso «enantiotropia» («la corsa nell'opposto») <sup>55</sup>, che la psiche suscita quando la «materia» prevale sulla «memoria» o questa non ha relazione con la sensibilità e la percezione immediata dei fenomeni.

L'Io, né reale né ideale, è il ponte in divenire fra le nostre esperienze: la loro essenziale «durata» in una serie continua d'immagini. È l'«Io puro»<sup>56</sup>, che, nel *mouvant* della vita, si afferma, all'infinito, come immagine e insieme come 'opposto' delle immagini presenti o a venire. Stevens lo chiama in un verso il «grande Omnium» della «mente del mondo»<sup>57</sup>, ossia l'impulso attivo all'origine di quella che Giambattista Vico definisce la «storia ideal eterna» di «popoli fra essoloro non conosciuti»<sup>58</sup>.

Si potrebbe affermare anche, utilizzando i termini della gnosi ermetica, che l'Io è «il Redentore che deve essere redento dall'uomo»<sup>59</sup>. Il 'mezzo' che si sacrifica per far apparire 'nel particolare' ciò cui l'uomo appartiene 'in generale': proprio come fa una immagine, che, se è tale, ci rivela la sua provenienza da quel contesto di energia psichica, senza limiti fissati, che ancora Jung ha definito «inconscio collettivo» (*Kollektives Unbewusstes*). Una energia, corrispondente alla suddetta «mente del mondo» e alla «storia ideal eterna», ove si rileva la presenza, in termini più di «forze sintetiche» che di «forme definite», di «archetipi» (*Arketypen*), i quali, in ogni individuo, presentano «sincronicamente» ciò che, come «materia», appare suddiviso nello spazio-tempo e in atti separati<sup>60</sup>.

## Archetipi

Gli archetipi sono la memoria indeterminata della nostra specie, la quale riemerge, nell'Io, dal contatto sensibile con la vita. Si tratta, in genere, di immagini e di sequenze ritmiche senza origini causali accertabili, a cui si mescolano associazioni analogiche fra eventi, derivanti, soprattutto – come ha spiegato Gilbert Durand, muovendo dalle ricerche di Gaston Bachelard e da quelle di Jung stesso<sup>61</sup> –, dall'esperienza irriflessa del mondo circostante (*in primis* del legame luce-ombra), di gesti spontanei relativi al nutrimento (come la suzione o l'avvicinarsi o l'allontanarsi da qualcosa) e, in genere, a tutte le funzioni fisiche elementari. Perciò Novalis parla di un «fondamento animale» della immaginazione<sup>62</sup> e Bergson di sensazioni-memorie capaci di provocare dei movimenti<sup>63</sup>.

In breve gli archetipi sono i primi 'moti' che percepiamo o meglio 'appercepiamo', poiché non ne abbiamo coscienza, da un fondo inesauribile: le prime forme, per le quali e con le quali, l'Io, ponendole in rapporto, configura l'esistente; e da cui derivano catene di simboli, concetti e, infine, un insieme di valori e forme che il *mouvant*, per riferirci di nuovo al lessico bergsoniano, forma e supera di continuo, riportando ad equilibrio ogni esperienza o valore troppo 'unilaterale'. *L'«enantiodromia» è dunque, nell'Io, la legge di gravitazione universale dell'«inconscio collettivo» nelle sue espressioni particolari o spazio-temporali.*

## Stadera

Ora, è questo 'lieve centro di gravità' che l'arte esprime nel modo più esteso, e che, nelle sue forme, tende a riportarsi a un primitivo e indeterminato equilibrio di funzioni. In pittura e nella figurazione in genere, fin dal tempo delle pitture nella grotta di Lascaux, l'ombra genera la luce, e la luce l'ombra; la presenza evoca l'assenza, e la assenza (come vuoto) è una forma di presenza; o ancora: la linea si moltiplica e si scioglie nel colore, e il colore si addensa e rifluisce nella linea; sicché il realismo percettivo muove verso la stilizzazione intuitiva, e viceversa, contribuendo a risanare i sensi e gli ordini di significato troppo 'unilaterali'<sup>64</sup>.

«Astrazione» e «empatia»<sup>65</sup> sono perciò complementari in ogni tipo di «volere artistico» (*Kunstwollen*)<sup>66</sup>, secondo un processo di rammemorazioni funzionali sempre più estese, che eccedono persino la memoria del passato: c'è infatti una memoria archetipica dietro

a ogni ricordo specifico o personale, memoria che non è un modello (un «Mondo delle Idee», che peraltro Platone non ha mai definito, così come Jung non ha mai stabilito tutte le forme dell'«inconscio collettivo»), ma un insieme, come appunto sostiene Sheldrake, di «campi morfici»<sup>67</sup>. Può dunque darsi che l'artista preistorico abbia dipinto quel bisonte per il desiderio di procurarsi il cibo e le pelli per coprirsi o vincere la paura della caccia e così facendo abbia rivissuto e fatto rivivere anche ad altri il ricordo di quell'evento che Freud chiama «l'uccisione del padre primordiale»<sup>68</sup>.

### *Critica*

L'arte non è scindibile, infatti, da un orizzonte collettivo, che essa rende percepibile nel movimento della vita. Bergson, proprio parlando del *mouvant*, afferma che un dipinto di Joseph M. W. Turner o di Jean-Baptiste Corot estende la nostra percezione delle cose<sup>69</sup>; e lo stesso vale per le ninfee di Claude Monet rifatte pura luce da Mark Rothko<sup>70</sup> o per il blu «orgonico»<sup>71</sup> di Yves Klein oppure per le «azioni» di Joseph Beuys, quando se ne intenda l'effettiva finalità maieutica<sup>72</sup>. Il valore dell'opera non è mai nel suo grado di verosimiglianza e neppure nel suo opposto, bensì nella capacità di risvegliare 'qualcosa' che ci appartiene in quanto esseri umani e che 'ora' ci manca. Il che spiega il vero senso dell'arte in quanto 'critica', con effetti a molteplici livelli espressivi, ma anche riflessivi. In altri termini: gli archetipi si manifestano nell'arte come, secondo Bergson, le immagini sorgono nella mente fra «materia» e «memoria», avvalendosi d'un terreno psichico già predisposto a conservare una propria essenziale correlazione ed equilibrio originari. Diceva Marino Marini: «Gli elementi della mia arte non contano – ciascuno ha i propri amori – ciò che conta è di dare una realtà all'arte»<sup>73</sup>.

### *«Uomo collettivo»*

Perciò il poeta, afferma Jung, «è nel senso più alto “uomo”, è “uomo collettivo”, portatore e rappresentante della vita psichica inconscia dell'umanità»<sup>74</sup>. Ed Ernst Jünger parla di quelli che «vegliano in solitudine» come di coloro i quali confidano in «una innominata fraternità» e «in un rapporto spirituale più profondo di quello che è possibile fra gli uomini»<sup>75</sup>. In effetti, è spesso l'isolamento dell'individuo dedito alle arti a indurlo a trasformare ogni materia disponibile o situazione in una forza o in un'occasione creativa,

compresa la malattia, che può metterne a volte a rischio l'esistenza. Edgar A. Poe e, nella sua scia, Charles Baudelaire hanno visto nel «convalescente» la premessa di una creatività improntata alla ricerca di un'etica che superi i limiti imposti dalla società e ponga nuovi valori a disposizione del genere umano<sup>76</sup>. Come aveva già fatto Daniel Defoe (che Poe eleggeva a suo maestro), nel *Robinson* (1719), con la metafora del naufragio. Evento dopo il quale si ha un ritorno a bisogni elementari, ma non per questo soltanto materiali, che scaturiscono, nell'uomo 'civile', da una rinnovante condizione 'primitiva'.

### *Libertà dell'arte*

Alcuni sostengono allora che sia arte tutto ciò che si è chiamato o si chiama con questo termine. Ma la questione è mal posta. La domanda da farsi non è: «Può dirsi arte tutto quello che l'umanità ha chiamato, chiama o chiamerà "arte"?». Bensì: «Come mai in ogni epoca e luogo troviamo "qualcosa" che possiamo chiamare "arte"?» E la risposta è che, in ogni epoca e luogo, si riconoscono forme (volumi plastici, dipinti, scritti di vario canone) che denotano caratteri intermedi fra la percezione e il 'mezzo' che le rende percepibili: ossia cogliamo in esse un riferimento al reale che non basta a dar ragione della loro esistenza e neppure di quella che supponiamo esser stata con probabilità del loro artefice.

'Qualcosa', in quelle forme, ha rielaborato la realtà circostante, e spesso il materiale stesso che le costituisce, con caratteri diversi da come entrambi erano stati percepiti. Perciò Kant dichiara: «non si dovrebbe dare nome di arte se non alla produzione mediante libertà»<sup>77</sup>. Una libertà che non costituisce affatto una gratuita bizzarria, bensì una assunzione di responsabilità immaginativa personale che produce, in seguito, in altri uomini (sia in quelli presenti che in quelli futuri) una «risonanza morfica», che supera i limiti storici di una cultura. È stato perciò giustamente scritto che «Kant riunisce e dissocia al tempo stesso l'idea del bello»<sup>78</sup>, nel senso che vi coglie una funzione senza canoni definiti.

L'artista, indipendentemente dal mezzo, cerca infatti, tramite la propria facoltà immaginativa, un livello di comunità originaria col fruitore della sua opera, 'concentrando' un processo di relazioni morfologiche, non esplicitate fino a quel momento, eppure essenzialmente condivise e addirittura inconsciamente attese («Sono tornato là / dove non ero mai stato»<sup>79</sup>, dichiarano i versi di Giorgio Caproni); un processo il cui unico principio guida è la completezza

funzionale o l'integrazione conservatrice (l'opposto di qualsiasi progressismo)<sup>80</sup>, che rende gli opposti concorrenti a un'unità la quale resta radicalmente 'instabile'. L'arte può esser perciò definita una *sintesi situazionale di opposti*, che segue l'atto immaginativo dell'Io nella sua massima libertà percettiva e rammemorativa, rafforzando l'una in relazione all'altra.

### *Storie di vita*

Si determina così una serie d'effetti proiettivi sulle vicende storiche, che è stata colta, nel primo Novecento, dalle cosiddette «filosofie della vita» (*Lebensphilosophien*). Georg Simmel, in particolare, il cui pensiero s'inscrive in tale corrente, afferma, in piena sintonia con Bergson, che la storia consiste in un contrasto inarrestabile fra «la vita e la forma»<sup>81</sup>, e che filosofia, economia, politica, arte e ogni sorta di attività non hanno fra loro relazioni causali, ma sono distinzioni di un «continuo originario», cioè di quel «flusso senz'inizio né fine di "Erlebnisse" ["esperienze vissute"]», che anche Edmund Husserl pone a fondamento fenomenologico della «psichicità»<sup>82</sup>. Nessuna determinazione di una cultura può essere perciò estranea a un'altra, anzi, all'origine, ognuna è presente nell'altra, il suo corso essendo orientato «secondo natura» (*katà phýsin*).

Si deve tener conto, inoltre, che, nell'atto stesso in cui certe determinazioni naturali si fissano, siano queste valori religiosi, etici, estetici, politici o altro – e ciò avviene per minore o maggiore resistenza da parte di quelle già affermatesi in un determinato tempo (Freud parla della loro forza in termini di «investimento affettivo» precedente<sup>83</sup>) – resta un complesso di impulsi opposti, che non si esaurisce, e che, a partire dalle determinazioni in un certo periodo storico formalmente meno realizzate, si rende capace di provocare, in un tempo successivo, una crisi di valori. Questo è propriamente il fondamento enantiotropico dell'essere umano in tutte le sue attività, da cui emerge la funzione dell'arte.

### *Delfica*

L'arte riflette, come carattere specifico, proprio l'opposto di quanto si crede quando si proclama la necessità del vero o l'eternità del bello, ossia esprime la precarietà umana in rapporto a un centro 'instabile', l'Io appunto, che si crea e si sfalda in relazioni; e che fa emergere sempre nuove memorie originarie, le quali non possono

essere fissate in via definitiva. Per questa ragione le forme artistiche sono dotate di una 'instabilità' tanto radicale quanto, di là dai generi espressivi, di una non meno radicale stabilità in termini di funzione, che le rende affini a un sentimento religioso senza credo. Già Plutarco, quasi duemila anni fa, rilevava il «tramonto degli oracoli» di Apollo<sup>84</sup> e alludeva a un processo di metamorfosi di valori dovuto a dati fattuali, ovvero storici, che non era una perdita dei valori in se stessi, ma una loro trasformazione in nuovi atteggiamenti e culti. Allo stesso modo, l'arte si esprime in forme che avvertono e promuovono il *mouvant* in ogni vicenda umana, fondandosi, sia in termini individuali che collettivi, sull'aperta unità delle nostre virtù, ossia sulle facoltà di pensiero nella loro relazione originaria.

Se allora non ci si limita alla polemica, l'affermazione di Jean Clair: «[...] oggi [...] quello che chiamiamo "arte" non è nient'altro che un idiotismo attraverso il quale si esprimono i capricci infantili di un individuo che crede di non dover più nulla a nessuno»<sup>85</sup>, ci accorgiamo che poggia sull'implicito rilievo che l'arte stessa ha perso la propria «libertà», e con essa quella di collegare il presente al passato, la percezione sensibile alla memoria. In più, fatto che ci riguarda in quanto europei e in particolare italiani, il legame profondo con la tradizione in senso eliotiano, che è la vera mancanza di 'conservazione culturale' nel nostro Paese, nel quale l'immaginazione vive ovunque con la «nobiltà» di cui si è detto.

### *'Umanità' d'Europa*

L'Italia è importante non solo perché ha un'alta percentuale dei beni artistici dell'umanità, ma perché quei beni hanno un'eccezionale estensione, sincronica e diacronica, e un legame fra loro così vario, da farne funzionalmente, almeno fino alla metà del Novecento, il luogo dell'arte 'contemporanea' per antonomasia. Non c'è bisogno di ricorrere al bello come elemento di coappartenenza ideale delle sue forme di là dal tempo: basta invece osservare quelle forme stesse per come si integrano fra loro e coi luoghi ove si trovano; e la loro coappartenenza, anche in specifiche epoche passate, appare come un organismo policentrico: l'esito di *un Io che ha creato le sintesi e i punti di ripartenza più vari*. Giusto l'opposto di un museo, in cui i materiali esposti sono separati l'uno dall'altro da un vetro e, nell'insieme, da chi li osserva. Per questo suo carattere l'Italia è stata l'«umanità» d'Europa: per la sua 'debolezza', che viene dagli Etruschi, il popolo che ha fatto della caducità la propria permanenza.

## «Nel corso del tempo»

Nell'arte vi è, in sintesi, il procedere di un elemento 'immaginativo' e insieme 'critico' (li dicemmo già complementari), un movimento (il *mouvant* di Bergson), il cui tentativo di arresto provoca la «Chimera» del 'fatto' o valore tutto finito, ossia 'a-critico', ovvero esclude la libera attività immaginativa dell'Io (la «culla») sull'oggetto presente: che è proprio quanto accade ai nostri giorni a causa della 'liquidità' di cui parla Bauman, in cui, si deve aggiungere, si riscontra una sorta di proiezione della matematica, cioè di un modello razionale che bandisce l'«oblio».

L'arte e la critica – ciascuna a suo modo, ma intimamente affini – ambiscono, al contrario, a «distrarci»<sup>86</sup> con molte 'memorie-e-oblii'; a creare sfasature di piani intellettuali e sensibili, a unire le cose lontane e a separare quelle vicine; a far vuoti da pieni e pieni da vuoti; ritratti e idee da materiali, sinfonie e voci da immagini, e viceversa, secondo quell'indirizzo che, in pittura era stato, secondo Giuseppe Ungaretti, proprio di Cézanne, capace d'afferrare «gli sviluppi volumetrici che l'intelletto e la fantasia di un pittore possono farsi suggerire dagli oggetti»<sup>87</sup>; e di mettere in crisi permanente ogni fine espressivo formalistico o mimetico.

Che altro rappresenta, in effetti, lo sviluppo di un modo di pensare, o – come nel caso di Cézanne – di uno stile pittorico, se non quello di un archetipo, di una «risonanza morfica»? Ogni crisi storica non è che un impulso a ritornare a una maggiore completezza funzionale, appunto a un equilibrio 'primitivo', che un sistema di valori, religioso o culturale in genere, ha col tempo 'ridotto'. E ciò avviene senza che il fenomeno abbia un carattere morale o altro valore 'ideologico', progressivo o regressivo, ma per una estensione o un recupero di funzioni espressive, che si attivano per libera scelta, 'dilatando' e 'riformando' ogni ordine costituito.

## *Morte del passato*

Ora l'arte assume, dalla fine del secolo XVIII, e ancor più dalla metà del secolo XIX in avanti, caratteri sempre più «liberi»; e mostra un particolare impulso ad affrancarsi dai modelli stilistici dell'epoca subito precedente e a rivisitarne altri molto più remoti, varcando progressivamente i limiti storico-geografici della cultura europea e quelli del verosimile. I casi della pittura preraffaellita in Inghilterra e, in seguito, impressionista in Francia costituiscono due decisivi

vi momenti di rinnovamento, nei quali si percepisce una forza di rammemorazione funzionale eversiva di ogni ideale accademico e di ogni limite espressivo, ossia la reazione a una 'unilateralità' creatasi in termini sia culturali che formali. Ma perché i due movimenti si manifestano, il primo alla sua metà del XIX secolo l'altro agli inizi del decennio '70? Scrive Carlo M. Cipolla:

Se un antico Romano fosse stato trasportato diciotto secoli avanti nel tempo si sarebbe trovato in una società che egli avrebbe imparato a capire senza eccessiva difficoltà. [...] Questa continuità fu rotta fra il 1750 ed il 1850. Alla metà del secolo XIX, se un generale studia l'ordinamento militare romano, se un medico si occupa di Ippocrate e Galeno, se un agronomo legge Columella lo fa per puro interesse storico [...]. Nel 1850 il passato non è più solo passato: è morto<sup>88</sup>.

Alla metà del secolo XIX, infatti, l'ideologia del progresso 'moderno', sorta alla metà del Settecento in Inghilterra con la rivoluzione industriale, tocca un apice per il quale il 'nuovo' non è più costituito da un sistema di valori che si integri con un altro: il 'nuovo', da quel momento, eclissa ogni memoria culturale dell'Europa e, contestualmente, delle altre civiltà della terra<sup>89</sup>, esprimendosi in tecniche e fatti: «Fatti, fatti, nient'altro che fatti, – osserva Charles Dickens in *Hard Times* (1854) – ovunque fatti nell'aspetto materiale della città come in quello immateriale»<sup>90</sup>.

Questo è il fenomeno di cui va tenuto conto: la cesura meccanico-industriale fra la memoria e la vita, che si trasforma progressivamente in un insieme insuperabile di «fatti», come quello, in apparenza 'liquido', del *Now-here*, in cui la «rete» attua il suo falso movimento, facendoci giungere qualsiasi evento e il futuro stesso già «immaginati» o «interpretati».

### *Cristallo 'liquido'*

Proiezione architettonica del progresso 'moderno' fu il *Crystal Palace* (costruito a Londra, nel 1851, per l'Esposizione Universale dell'industria) – la cui 'trasparenza'<sup>91</sup> rimanda alla tesi di Debray sulla tecnica, e riflette quella che Alain Touraine definisce la «modernità razionalistica»<sup>92</sup> –, esito di un *habitus mentis* che, attraverso la rivoluzione scientifica del secolo XVII, e quella economica e politica dei due secoli successivi, riesce a imporre modelli di pensiero, pro-

duzione e vita talmente alternativi a quelli che li avevano preceduti da renderne impossibile un ripristino. Molto prima di Dickens, Ruskin scrive: «In Inghilterra abbiamo la nostra strada nuova, la nostra taverna nuova, il nostro prato verde ben rasato e, sul prato, la nostra rovina: un semplice *specimen* di Medioevo in mostra su un tappeto di velluto. Se non fosse per le dimensioni potrebbe essere al coperto, in una teca di museo»<sup>93</sup>. Il passato era dunque davvero ‘passato’, riducendosi a una reliquia.

Eppure lo stesso Cipolla pone le origini della «modernità razionalistica» nello spirito mercantile sorto alla fine del Medioevo (nelle Fiandre)<sup>94</sup> contro quello statico dell’economia di semplice sussistenza. Come si spiega, dunque, la contraddizione del significato storico di ‘moderno’: indice, all’inizio, di una libera attività e, alla fine, ostacolo al suo sviluppo?

### *Tempi ‘moderni’*

Il termine «moderno» (*modernus*) reca in sé un’ambiguità che si rileva fino dal suo primo apparire nel mondo tardoantico, quando, nel VI secolo dopo Cristo, Cassiodoro l’impiega in ambito architettonico<sup>95</sup>: «[...] vogliamo innalzare edifici moderni senza arrecare danno a quelli vecchi» (*moderna sine priorum imminutione desideramus erigere*<sup>96</sup>). «[...] così da rinnovare le opere antiche e insieme rivestire quelle nuove di un antico splendore» (*ut et facta veterum... innovemus et nova vetustatis gloria vestiamus*<sup>97</sup>). Walter Freund si è spinto ad affermare che, in Cassiodoro e in altri autori del suo tempo, *modernus* e *antiquus* costituiscono «una coppia concettuale che si fa assimilare al rapporto fra *recto* e *verso* di una moneta [...]»<sup>98</sup>. Mentre *novus* riveste, non di rado, un senso negativo, che tende a interrompere quella stessa diarchia o sinolo concettuale<sup>99</sup>.

Ora il significato che un termine o un’idea ha quando, come dice Jacques Maritain, «nasce dal suolo»<sup>100</sup>, tende a mantenersi. E infatti, prima di divenire sinonimo di cesura irreversibile dal passato, ‘moderno’ implica (indipendentemente dalle arti) un atteggiamento intellettuale che, tornando ai principi di una tradizione, ne riforma, come una ‘rivoluzione conservatrice’, i valori in base alla «qualità del giusto, che conserva la misura, conformemente alla sua radice da *modus*»<sup>101</sup>. Ancora Freund parla del coinvolgimento di chi impiega il termine ‘moderno’ nella riforma che vuole attuare, tanto da far emergere una soggettività che ripristina un *continuum* diacronico tramite se stessa. Dal secolo XI, *modernitas* designa un

tale ripristino<sup>102</sup>, indicando l'opposto di qualsiasi oggettività o fatto 'irreversibile'.

### *Antico futuro*

Forse per questa ragione Paul Valéry dice di preferire l'aggettivo «moderno» a «contemporaneo», nel senso che gli pare esservi nel primo una maggior ricchezza di contenuti e una maggiore facoltà immaginativa<sup>103</sup>. E, in effetti, se si guarda la pittura, dopo le metafisiche vicende del Medioevo, di cui faremo menzione nel prossimo capitolo, Cennino Cennini, alla fine del XIV secolo, già in clima di Umanesimo, scrive che Giotto «rimutò l'arte del dipingere di greco in latino e ridusse al *moderno* [*il corsivo è mio*]», e così «ebe l'arte più compiute ch'avessi mai più nessuno»<sup>104</sup>. Giorgio Vasari, a sua volta, un secolo e mezzo più tardi, rilevava in Giulio Romano «una maniera anticamente moderna e modernamente antica»<sup>105</sup>. Un giudizio inscritto nel solco della cultura fiorentina del primo Rinascimento: ch'era stata una ripresa 'moderna' e soggettivizzata dell'arte e della civiltà antiche.

Le «buone maniere»<sup>106</sup>, studiate da Norbert Elias, ebbero origine (dal Medioevo ai secoli XVI-XVIII) dallo stesso orientamento; per non dire della «mediocrità» teorizzata da Baldassarre Castiglione ne *Il cortegiano* (1530)<sup>107</sup>. Anche le dispute seicentesche sul rapporto fra Antichi e Moderni mostrano, da Alessandro Tassoni<sup>108</sup> ai critici francesi dell'*Ancien regime*<sup>109</sup>, un'oscillazione che, nonostante le polemiche, non elimina mai interamente uno dei due termini. Finché, a fine Settecento, essi trovano un'interpretazione psicologica, intrinsecamente 'moderna', nelle due categorie della poesia «ingenua» (*naïve*) e «sentimentale» (*sentimentalische*) di Friedrich Schiller<sup>110</sup>. E nelle idee, esposte da Schiller medesimo nelle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* (1795), che «l'antagonismo di forze è il grande strumento della civiltà»<sup>111</sup> e che «ciascun individuo deve creare un proprio centro: «Solo attraverso la successione delle sue rappresentazioni l'Io permanente diviene un fenomeno a se stesso»<sup>112</sup>.

### *Sul «Ring»*

Neoclassicismo e romanticismo elaborano poi la questione secondo orientamenti opposti, finché, con intento unificatore, Baudelaire, ne *Il pittore della vita moderna* (1863)<sup>113</sup>, scritto nell'età del *Crystal Palace*, afferma: «la modernità è il transitorio, il fuggitivo, il

contingente, la metà dell'arte di cui l'altra metà è l'eterno, l'immutabile»<sup>114</sup>. E, ancora: «affinché ogni modernità sia degna di diventare antichità è necessario che la bellezza misteriosa che la vita umana vi mette involontariamente ne sia stata estratta»<sup>115</sup>. Principi cui si erano già attenuti i preraffaelliti e che avrebbero seguito anche gli impressionisti, dediti a opporsi alla 'morte del passato', rinnovando, pur con mezzi diversi, la tradizione 'moderna'.

Nella stessa direzione si orienta anche, alla *fin de siècle*, la *Secessione viennese* (1897), il cui motto «Al tempo la sua arte All'arte la sua libertà», costituisce una sfida alla società nata dalla seconda rivoluzione industriale<sup>116</sup>. E, nella prima metà del Novecento, Carlo Carrà, passato per una esperienza futurista che lo porta... a Giotto!, scrive: «Io intendo "tradizione" come ritorno ai veri principi dell'arte. Ma questi principi non vanno intesi come canoni fissi, sibbene come forza spirituale in continuo accordo coi tempi»<sup>117</sup>. Inoltre: «Tradizione e modernità sono da me concepite come due metà di una medesima sfera. La sfera gira e quello che è di sotto passa di sopra»<sup>118</sup>.

Jean Clair, al termine del Novecento, riproponendo la 'modernità' baudelairiana in rapporto alle Avanguardie e alla responsabilità dell'artista, menziona... Cassiodoro!<sup>119</sup> Il che pone, da vari punti di vista, la questione di cosa sia la nozione di 'contemporaneità' nell'arte europea in rapporto a un atteggiamento mentale 'moderno' e all'Io.

### *Arte contemporanea*

Tale nozione – *contro tutte le semplificazioni e gli usi riduttivi che ne vengono fatti dal mercato e dal mondo dell'informazione ispirata da necessità di consumo* – è da riportarsi a un *modus* che chiama in gioco la memoria, la quale suscita, come «una maga che salva e risana»<sup>120</sup>, archetipi e «risonanze morfiche» contrastanti ogni 'unilateralità' di valori: antichi o nuovi. E, all'inizio dell'età moderna, tale nozione si sviluppa nel Rinascimento italiano, in cui matura una concezione dell'Io come 'copula' di innumerevoli 'contemporaneità' culturali e aperture funzionali alle 'virtù' dell'uomo.

Ne dà una prima formulazione, nel XV secolo, il pensiero di Niccolò Cusano<sup>121</sup>, che postula l'esistenza di un universo «infinito» ove compito umano è stabilire una 'misura' alla vita che deve essere di continuo rinnovata attraverso «immagini», le quali sorgono nella mente dalla 'sensibilità' connessa ai processi della 'memoria'. L'arte

italiana quattrocentesca (in cui Oswald Spengler sentiva rinascere un «lieve aroma»<sup>122</sup> degli Etruschi) ne è lo specchio in tutte le sue forme, e crea ideali che, come nel caso di Piero della Francesca, fanno sentire la loro influenza fino al XX secolo.

### *Ianus bifrons*

L'arte 'contemporanea' nasce, infatti, fra il Medioevo il Rinascimento, in un tempo di crisi di fondamenti culturali – vedremo l'emergere, nella coscienza collettiva, del *continuum* della Cosa-inquietata – come esito di un modo di pensare 'moderno'. Essa è, cioè, un caso della modernità 'antica' che, in una nuova epoca, si mantiene con un atteggiamento 'equilibratore' e non 'unilaterale', chiamando in causa la responsabilità del soggetto, ossia dell'Io, artefice della relazione fra il presente e il passato; e adombrando un umanesimo che afferma la «libertà» di utilizzare memorie in base a necessità di individuazione dell'Io stesso.

Questo atteggiamento, dopo l'enorme dilatazione dell'orizzonte storico, geografico e astronomico, avvenuta nel XVI secolo (e gli sviluppi della rivoluzione scientifica nel Seicento, quindi di quella industriale), tende allora a calmierare quell'«unilateralità» di pensiero che Friedrich A. Hayek indica, attraverso l'esame della pur variegata cultura dei Lumi in Francia, come «abuso della ragione»<sup>123</sup>, facendo intendere, per usare infine le ben ponderate parole di Touraine, che: «la modernità si identifica con lo spirito di libera ricerca e si scontra sempre con lo spirito dottrinario»<sup>124</sup>; ma anche che: «[...] non v'è modernità [...] neppure senza formazione di un soggetto nel mondo che si sente responsabile dinanzi a se stesso e dinanzi alla società»<sup>125</sup>. Perciò, ecco il punto da tener presente: «Non vi è una unica figura nella modernità, ma due figure rivolte l'una verso l'altra e il cui dialogo costituisce la modernità: *la razionalizzazione* e *la soggettivizzazione*»<sup>126</sup>.

### *Io-moderno*

Il significato effettivo di 'contemporaneo' implica, dunque, una sintesi variabile di valori, e rimanda all'affermarsi di un centro 'umano', di un «Io-moderno»<sup>127</sup>, sia come causa formale che come fine 'misurato', tanto da potersi considerare *l'essenza stessa* della cultura occidentale (ove l'umanesimo laico è il risultato di un confronto, interno e esterno, fra differenti tradizioni religiose, e in genere cultu-

rali, ma anche fra gli opposti enantiodromici che esse stesse hanno generato), cultura in cui l'arte si è sviluppata, con una straordinaria ricchezza di forme, proprio per una eccezionale 'contemporaneità' di 'memorie'. Sicché il richiamo di Arthur Rimbaud a «essere assolutamente moderni»<sup>128</sup> quale metodo per riunire funzionalmente l'anima al corpo<sup>129</sup>, si unisce a quello di Nietzsche a cercare, con le nostre migliori facoltà, «ciò che nel passato è degno di essere conosciuto e preservato»<sup>130</sup>.

Il che è proprio la tendenza che riprende, nell'arte, alla metà dell'Ottocento e prosegue in modo sempre più serrato fino alle Avanguardie e oltre: *al punto di sancire che 'modernità' senza 'contemporaneità', e viceversa, comporta, come diceva Ortega, una «disumanizzazione dell'arte»*<sup>131</sup>, *poiché non tiene conto della libertà funzionale dell'Io.*

### *Disegno del saggio*

Della reciprocità tra 'moderno' e 'contemporaneo' tratta questo libro, il primo di una trilogia la quale, basandosi sulle idee I) del bello, *che, essendo, torna al proprio inizio come possibilità ridata al proprio compimento*; e II) dell'arte *come sintesi situazionale di opposti* (avente come riferimento antropologico la «enantiodromia», la «teoria degli archetipi» e il «sincronismo» junghiani<sup>132</sup>), sviluppa un'indagine che non costituisce una 'storia', ma un 'saggio diacronico', il cui fine è riunire l'arte novecentesca alla tradizione, facendo intendere su che fondamento storico e con quali intenti abbiano agito, dal Rinascimento al Novecento<sup>133</sup>, gli artisti 'moderni'. E perché si sia giunti, infine, al nostro tempo senza un centro, e al suo teatro 'liquido' o 'solido', proprio da quando, fra la «culla» e la «Chimera», il «falco», estendendo il raggio del suo volo, ha iniziato a non udire più il «falconiere». – Non vi è chi si ostina a chiamare il nostro tempo 'post-moderno'?

## Note

<sup>1</sup> R. Namaziano, *Il ritorno* [I, v. 414], a cura di A. Fo, Einaudi, Torino 1992, p. 31.

<sup>2</sup> Z. Bauman, *Vita liquida* [2005], Laterza, Bari 2006.

<sup>3</sup> D. Defoe, *Viaggio attraverso la Gran Bretagna*, in Id., *Opere\*\*\**, a cura di C. Izzo, Sansoni, Firenze 1963, pp. 470-471.

<sup>4</sup> P. Sloterdijk, *L'ultima sfera. Breve storia filosofica della globalizzazione* [2001], Carrocci, Roma 2002.

<sup>5</sup> F. Rampini, *Le nuove cattedrali*, in «*la Domenica di Repubblica. Cult*», «La Repubblica», 4.5.2014, pp. 28-29.

<sup>6</sup> F. Capra, *Il punto di svolta. Scienza, società e cultura emergente* [1982], Feltrinelli, Milano 2003.

<sup>7</sup> Ch. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna* [1863], in Id., *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Introduzione di G. Macchia, Mondadori, Milano 1973, p. 939: «[...] ogni pensiero sublime è accompagnato da una scossa nervosa, più o meno forte, che si ripercuote fino nel cervello».

<sup>8</sup> S. Hall, *Culture, the Media and the "Ideological Effect"*, cit. in D. Hebdige, *Sottocultura. Il fascino di uno stile innaturale* [1979], Costa&Nolan [Editori Associati], Ancona-Milano 2000, p. 14.

<sup>9</sup> R. Debray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, [1992], Il Castoro, Roma 2002.

<sup>10</sup> G. Bufalino, *L'uomo invasivo* [1986], Introduzione di S. Giovanardi, Bompiani, Milano 2007 (tutti i personaggi, nel momento finale della loro vita, evocano memorie con le quali cercano di ridare consistenza a una identità personale ormai perduta).

<sup>11</sup> Traduco così i versi iniziali della poesia *The Second Coming*, in *Michael Robartes and the Dancer* [1921]; cfr. W. B. Yeats, *Collected Poems*, MacMillan, London 1987, p. 210.

<sup>12</sup> R. M. Rilke, *Elegie duinesi* [1923], Introduzione di A. Destro, Einaudi, Torino 1978, p. 3, vv. 11-12.

<sup>13</sup> S. Butler, *Erewhon* [1872], Wordsworth, Ware (UK) 1996.

<sup>14</sup> Cfr. J. Clair, *L'inverno della cultura*, Skira, Milano, 2011, pp. 87-98.

<sup>15</sup> W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [1936], in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Prefazione di C. Cases, con una nota di P. Pullega, Einaudi, Torino 1991, pp. 19-56.

<sup>16</sup> L'opera fa parte della collezione della Neue Nationalgalerie di Berlino, e figurava nella II mostra di tale collezione (*Der geteilte Himmel 1945-1968*), allestita nel 2011-2013.

<sup>17</sup> J. Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte* [1926], a cura di S. Battaglia, Ethica, Forlì 1964.

<sup>18</sup> Quella che riguarda il rapporto fra l'opera d'arte e il pubblico.

<sup>19</sup> A. Savinio, *Arte=Idee Moderne*, in «Valori Plastici», I, 1, Roma 1918, p. 3.

<sup>20</sup> Cfr. A. Soffici, *Primi principi di una estetica futurista* [1920], in Id., *Opere*, vol. I, Vallecchi, Firenze 1959, pp. 720-724.

<sup>21</sup> A. Savinio, *op. cit.*, p. 3.

<sup>22</sup> G. Severini, *Il macchinismo e l'arte*, in «Noi» *Raccolta internazionale d'arte d'avanguardia*, II, 5-6-7 (numero unico), Roma 1918, p. 15.

<sup>23</sup> Gli artisti nominati verranno trattati nella III parte del presente saggio: *L'io-moderno*.

<sup>24</sup> C. M. Bowra, *The Romantic Imagination* [1950], Oxford University Press, London 1969, p. 1.

<sup>25</sup> J. Clair, *La crisi dei musei. La globalizzazione della cultura* [2007], Skira, Milano 2008, p. 23.

<sup>26</sup> Stendhal, *Dell'amore* [1822], Introduzione di S. Moravia, Mondadori, Milano 2003, p. 33, n. 1.

<sup>27</sup> R. M. Rilke, *op. cit.*, p. 3, v. 5.

<sup>28</sup> D. Diderot, *Trattato sul Bello* [1753], a cura di M. N. Varga, Abscondita, Milano 2001, p. 52.

<sup>29</sup> A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, il Saggiatore, Milano 2009, p. 98.

<sup>30</sup> J. Lacan, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicanalisi 1959-1960*. Testo stabilito da J-A Miller. Edizione italiana a cura di A. Di Ciacca, Einaudi, Torino 2008, p. 343-44: «Non c'ero andato da solo, ma con qualcuno che consente ad accompagnarci nella vita, e ha la caratteristica di cogliere con estrema presenza l'unicità. Al mattino, questa persona, mia moglie, mi dice tutt'a un tratto: *Il professor D\* è qui*. Si tratta di uno dei miei maestri [...]. Era ancora molto presto. *Come lo sapete?* Chiesi io, dato che posso dirvi che il professor D\* non è un amico intimo. Mi venne risposto: *Ho visto le sue scarpe [nel corridoio]*. [...]

Ci voleva niente meno che una esperienza in cui l'universalità comportante ciò che è tipico delle calzature dell'universitario fosse intensamente congiunta con ciò che poteva presentare di assolutamente particolare la persona del professor D\* per consentirmi di invitarvi semplicemente a pensare ora alle scarpe di Van Gogh, di cui Heidegger ha fatto l'immagine stupefacente di ciò che è un'opera della bellezza.

Dovete immaginare le scarpe grosse del professor D\* *ohne Begriff*, senza la concezione dell'universitario, senza alcun rapporto con la sua personalità così avvincente, per incominciare a veder vivere le scarpe grosse di Van Gogh nella loro incommensurabile qualità di bello».

<sup>31</sup> H. R. Jauss, *Apologia dell'esperienza estetica* [1972], a cura di C. Gentili, Einaudi, Torino 1985, pp. 34-42.

- <sup>32</sup> W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte* [1912], SE, Milano 1989, p. 17.
- <sup>33</sup> T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, in Id., *The Sacred Wood* [1920], Methuen & Co LTD, London 1976, p. 49 (*The historical sense, which is a sense of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional*).
- <sup>34</sup> *Ibid.*, p. 49-50 *passim*.
- <sup>35</sup> E. Minkowski, *Verso una cosmologia. Frammenti filosofici* [1936], Introduzione di E. Borgna, Einaudi, Torino 2005, p. 129.
- <sup>36</sup> T. S. Eliot, *Versi per Cuscuscaraway e Mirza Murad Ali Beg* [1933] [v.1], in Id., *Poesie*, a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano 1983, p. 382 (*How unpleasant to meet Mr. Eliot!*).
- <sup>37</sup> W. Stevens, *The Noble Rider and the Sound of Words* [1942], in Id., *The Necessary Angel. Essays on Reality and the Imagination*, Vintage Books [Alfred A. Knopf, Inc. and Random House], New York 1951, pp. 1-36.
- <sup>38</sup> T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent* cit., *passim*.
- <sup>39</sup> P. Cézanne, *Lettere*, a cura di E. Pontiggia, SE, Milano 1985, p. 115.
- <sup>40</sup> W. Stevens, *op. cit.*, pp. 29-39.
- <sup>41</sup> F. Marc, *La seconda vista* [1915], a cura di E. Pontiggia, SE, Milano 1999, p. 63.
- <sup>42</sup> Esiodo, *Teogonia*, Prefazione di M. A. Rigoni, RCS Libri, Milano 2012, p. 5, v. 54.
- <sup>43</sup> Giuliano Imperatore, *Alla Madre degli dei*, in Id., *Alla Madre degli dei e altri discorsi*, a cura di J. Fontaine, C. Prato e A. Marcone, Fondazione Valla / Mondadori, Milano 1990, pp. 63-65.
- <sup>44</sup> R. Sheldrake, *La presenza del passato. La risonanza morfica e le abitudini della natura* [1988], Crisalide, Latina 2011, pp. 113-157 (di particolare interesse al riguardo anche le ipotesi della fisica contemporanea sul «tempo immaginario»: cfr. S. Hawking, *Buchi neri e universi neonati* [1993], Rizzoli, Milano 2000; e F. Capra, *op. cit.*, pp. 221-253).
- <sup>45</sup> *Ibid.*, p. 129.
- <sup>46</sup> H. Bergson, *La percezione del mutamento* [1911], in Id., *Pensiero e movimento* [1938], Bompiani, Milano 2000, pp. 121-148.
- <sup>47</sup> Id., *Le due fonti della morale e della religione* [1932], SE, Milano 2006, pp. 176-177.
- <sup>48</sup> Id., *Lucrezio* [1883], a cura di R. De Benedetti, Medusa, Milano 2001.
- <sup>49</sup> Rendo un poco liberamente un frammento del filosofo: cfr. G. Colli, *La sapienza greca*, vol. III, Adelphi, Milano 1993, p. 44.
- <sup>50</sup> Cfr. V. Jankélévitch, *Henri Bergson* [1931], Morcelliana, Brescia 1991. Il riferimento a Bergson in rapporto a Goethe e alle ricerche sulla «filosofia della natura» in Germania fra i secoli XVIII e XIX è fatto da P. Hadot in *Plotino o la semplicità dello sguardo* [1997], Einaudi, Torino 1999, pp. 29-30 e note. Hadot parla di Bergson anche riguardo all'esperienza «individuale» dei mistici come pos-

sibilità latente nella natura umana (*Ibid.*, p. 108).

<sup>51</sup> H. Bergson, *Materia e memoria* [1896], in Id., *Opere 1889-1896*, a cura di P. A. Rovatti, Mondadori, Milano 1986, pp. 150-198 *passim*.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 314.

<sup>53</sup> A. Heschel, *Chi è l'uomo* [1965], SE, Milano 2005, p. 21.

<sup>54</sup> C. G. Jung, *La struttura della psiche* [1954], in Id., *La dimensione psichica. Raccolta di scritti*, a cura di L. Aurigemma, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 166.

<sup>55</sup> Id., *Tipi psicologici* [1920], Introduzione di L. Aurigemma, Bollati Boringhieri, Torino 2003, pp. 474-274: «Con questo concetto viene indicato nella filosofia di Eraclito il gioco degli opposti nel divenire, cioè la concezione secondo la quale tutto ciò che esiste passa nel suo opposto. [...] Io chiamo enantiodromia il manifestarsi, specialmente in successione temporale, del principio opposto inconscio. Questo fenomeno caratteristico si verifica quasi universalmente là dove una direttiva completamente unilaterale domina la vita cosciente, così che col tempo si forma una contrapposizione inconscia altrettanto forte, che dapprima si manifesta con un'inibizione delle prestazioni della coscienza e in seguito con un'interruzione dell'indirizzo cosciente». Inoltre, Id., *Lo Zarathustra di Nietzsche. Seminario tenuto nel 1934-39*, vol. I, a cura di J. J. Jarret, Bollati Boringhieri, Torino 2011, pp. 41-77.

<sup>56</sup> G. Gentile, voce «Arte», in *Enciclopedia Italiana*, vol. IV, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1949, p. 633: «*Io puro*: quell'Io, la cui segreta presenza rende possibile ogni esperienza o sviluppo della vita dello spirito, perché ne è il principio. Empiricamente si colora delle forme più svariate nell'infinita molteplicità dei caratteri, restando sempre quell'unità assoluta e immoltiplicabile che esso è, non pure attraverso le diverse forme successive di una individualità empirica, ma attraverso tutte le differenze e tutti i contrasti tra le varie empiriche individualità».

<sup>57</sup> W. Stevens, *La vela di Ulisse* [1954] [vv. 74-75], in Id., *Il mondo come meditazione*, a cura di M. Bacigalupo, Guanda, Parma 1998, p. 147 (*The great Omnium descends on us / as a free race*).

<sup>58</sup> G. Vico, *Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* [1744], in Id., *Opere*, vol. I, a cura di A. Battistini, Mondadori, Milano 1990, p. 499.

<sup>59</sup> H-Ch. Puech, *Sulle tracce della Gnosi* [1959], a cura di F. Zambon, Adelphi, Milano 1985, pp. 472-487.

<sup>60</sup> C. G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo* [1954] e *Riflessioni teoriche sull'essenza della psiche* [1954], in Id., *La dimensione psichica* cit., pp. 120-161 e 278-297. E Id., *La sincronicità* [1952], Bollati Boringhieri, Torino 1980.

<sup>61</sup> G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario* [1960], Dedalo, Bari 1972, pp. 23-41. Si veda anche E. Zolla, *Archetipi* [1981, ed. ing.], Marsilio, Padova 1990, pp. 7-44.

<sup>62</sup> Novalis, *Frammenti magici*, in Id., *Frammenti*, a cura di E. Paci, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1948, pp. 427-447 *passim*.

<sup>63</sup> H. Bergson, *Materia e memoria* cit., p. 249.

<sup>64</sup> D. Morris, *La scimmia artistica. L'evoluzione dell'arte nella storia dell'uomo*, Rizzoli, Milano 2014; inoltre H. F. Mallgrave, *L'empatia degli spazi. Architettura e neuroscienze*, Prefazione di V. Gallese, R. Cortina, Milano 2015, pp. 221-236 (*Sull'origine dell'arte*).

<sup>65</sup> W. Worringer, *Astrazione e empatia* [1908], Introduzione di J. Nigro Covre, Einaudi, Torino 1975.

<sup>66</sup> Il concetto è formulato in A. Riegl, *Arte tardoromana* [1901], a cura di L. Collobi Ragghianti, Einaudi, Torino 1959, pp. 3-22.

<sup>67</sup> Cfr. *supra*, nota 44.

<sup>68</sup> S. Freud, *L'uomo Mosè e la religione monoteistica. Tre saggi* [1934-38], Bollati Boringhieri, Torino 2013.

<sup>69</sup> H. Bergson, *Pensiero e movimento* cit., pp. 126-127.

<sup>70</sup> Era tesi di F. Arcangeli che Monet fosse all'origine delle principali realizzazioni della pittura dopo la seconda guerra mondiale, si veda *Una situazione non improbabile* [1956], in Id., *Dal romanticismo all'informale*, vol. II, Einaudi, Torino 1977, pp. 339-376.

<sup>71</sup> W. Reich, *Superimposizione cosmica* [1950], Sugarco, Varese 1994, pp. 47-81. L'orgone ha un colore che varia dall'azzurro al blu scuro, e per la sua caratteristica di energia universale, che investe anche la sfera dei sessi, si ritrova sempre nelle opere di Y. Klein.

<sup>72</sup> R. Cresti, *Joseph Beuys: la parola e la rosa*, in *Le forme e i luoghi della predicazione*, a cura di C. Micaelli e G. Frenguelli, eum, Macerata 2009, pp. 399-446.

<sup>73</sup> M. Precerutti Garberì, *Marino Marini*. Guida al museo. Galleria d'arte Moderna di Milano, Mondadori, Milano 1984.

<sup>74</sup> C. G. Jung, *Psicologia e poesia* [1930], in Id., *Opere 10\*. Civiltà in transizione: il periodo fra le due guerre*, a cura di L. Aurigemma, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 374.

<sup>75</sup> E. Jünger, *Il cuore avventuroso* [1929], a cura di Q. Principe, Longanesi, Milano 1986, p. 18.

<sup>76</sup> Ch. Baudelaire, *op. cit.*, p. 938.

<sup>77</sup> I. Kant, *Critica del Giudizio* [1790], Laterza, Bari 1989, p. 161.

<sup>78</sup> J. Lacan, *op. cit.*, p. 334.

<sup>79</sup> G. Caproni, *Ritorno*, [vv.1-2], in Id., *Poesie 1932-1986*, Garzanti, Milano 1989, p. 392.

<sup>80</sup> C. G. Jung, *Psicologia analitica e arte poetica* [1922], in Id., *Opere 10\* cit.*, p. 353: «Il processo creativo, per quanto possiamo seguirlo, consiste in una animazione inconscia dell'archetipo, nel suo sviluppo e nella sua formazione fino alla realizzazione dell'opera compiuta. [...] In ciò sta l'importanza sociale dell'ar-

te: essa lavora continuamente all'educazione dello spirito di ogni epoca, facendo affiorare le forme che più gli difettano. Volgendo le spalle all'insoddisfazione del presente, lo struggimento nostalgico dell'artista si ritrae, sino a raggiungere nell'inconscio l'immagine primordiale, che potrà compensare nel modo più efficace l'imperfezione e la parzialità dello spirito contemporaneo. Essa si impossessa di questa immagine, e traendola dai recessi più profondi dell'inconscio per ravviciarla alla coscienza, ne modifica anche la forma in modo che essa possa essere accettata all'uomo d'oggi, a seconda delle sue capacità».

<sup>81</sup> G. Simmel, *Il conflitto della civiltà moderna* [1923], a cura di G. Rensi, SE, Milano 1999, pp. 11-17.

<sup>82</sup> E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Libro secondo* [1928], Einaudi, Torino 1976, pp. 488-489.

<sup>83</sup> S. Freud, *Il disagio della civiltà* [1919], in Id., *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, pp. 269-280 *passim*.

<sup>84</sup> Plutarco, *Il tramonto degli oracoli*, in Id., *Dialoghi delfici*, a cura di D. Del Corno, Adelphi, Milano 1995, pp. 59-132.

<sup>85</sup> J. Clair, *La crisi dei musei* cit., p. 23.

<sup>86</sup> H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico* [1901], Prefazione di B. Placido, Laterza, Roma-Bari 1999, pp. 99-100: «Diciamolo: noi non vediamo le cose stesse, ci limitiamo “di solito” a leggere le etichette incollate su di esse [...]. Ma di tanto in tanto la natura suscita, per distrazione, anime più distaccate dalla vita. Io non parlo di quel distacco voluto, ragionato, sistematico che è opera di riflessione e di filosofia; parlo di un distacco naturale, innato alla struttura del senso e della coscienza e che si manifesta subito in un modo vergineo di vedere, di ascoltare e di pensare».

<sup>87</sup> G. Ungaretti, *Jan Vermeer* [1967], in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Mondadori, Milano 1974, p. 589.

<sup>88</sup> C. M. Cipolla, *La Rivoluzione industriale*, in *Storia economica d'Europa*, vol. III, diretta da C. M. Cipolla, UTET, Torino 1980, p. 3.

<sup>89</sup> Il tema è trattato con ricchezza di esempi in A. J. Toynbee, *La unificazione del mondo e il cambiamento della prospettiva storica*, in Id., *Civiltà al paragone*, Bompiani, Milano 1949, pp. 87-140. Di utile consultazione inoltre: J. Burckhardt, *Le crisi storiche*, in Id., *Sullo studio della storia. Lezioni e conferenze* [1868-1873], Einaudi, Torino 1998, pp. 163-208, e J. Huizinga, *La crisi della civiltà* [1935], Einaudi, Torino 1963, pp. 12-19.

<sup>90</sup> Ch. Dickens, *Tempi difficili*, [1854], a cura di M. R. Cifarelli, con un saggio di G. Orwell, Einaudi, Torino 1999, p. 32.

<sup>91</sup> C. De Seta, *Luoghi e architetture perdute*, Laterza, Roma-Bari 1986, pp. 69-77 (il *Palace* fu realizzato a Londra, nell'area di Hyde Park, su progetto di J. Paxton, utilizzando lastre di vetro standard, di un metro e ventidue centimetri, prodotte dalle industrie inglesi, e senza eliminare un filo d'erba).

- <sup>92</sup> A. Touraine, *Critica della modernità* [1992], il Saggiatore, Milano 2005, p. 239.
- <sup>93</sup> J. Ruskin, *Pittori moderni* [1843], vol. I, a cura di G. Leonelli, Einaudi, Torino 1998, p. 1232.
- <sup>94</sup> C. M. Cipolla, *op. cit.*, pp. 3-4.
- <sup>95</sup> W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica* [1970], vol. II, Einaudi, Torino 1979, pp. 106-108.
- <sup>96</sup> W. Freund, *Modernus. E altre idee di tempo nel Medioevo* [1957], Prefazione di R. Bodei, Medusa, Milano 2001, p. 46.
- <sup>97</sup> *Ibid.*, p. 40.
- <sup>98</sup> *Ibid.*, p. 112.
- <sup>99</sup> *Ibid.*, pp. 18-26 *passim*.
- <sup>100</sup> J. Maritain, *Tre riformatori. Lutero-Cartesio-Rousseau* [1937], Introduzione di A. Pavan, Morcelliana, Brescia 1983, p. 43.
- <sup>101</sup> J. Clair, *La responsabilità dell'artista. Le Avanguardie tra terrore e ragione* [1997], Allemandi & C., Milano 1998, p. 17.
- <sup>102</sup> W. Freund, *op. cit.*, p. 73.
- <sup>103</sup> P. Valéry, *La crisi del pensiero e altri «saggi quasi politici»*, Presentazione di S. Agosti, il Mulino, Bologna 1994, p. 31.
- <sup>104</sup> Cfr. *infra*, Cap. III, n. 40.
- <sup>105</sup> G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* [1550], vol. V, Le Monnier, Firenze 1849, p. 87.
- <sup>106</sup> N. Elias, *La civiltà delle buone maniere. La trasformazione dei costumi nel mondo aristocratico occidentale* [1939-64], il Mulino, Bologna 1998.
- <sup>107</sup> Cfr. *infra*, Cap. III, n. 28.
- <sup>108</sup> L'Autore, nei suoi *Pensieri diversi* [1620], sostiene la supremazia dei Moderni sugli Antichi.
- <sup>109</sup> W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica* cit., vol. III, pp. 511-541.
- <sup>110</sup> F. Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale* [1800], SE, Milano 1986.
- <sup>111</sup> Id. *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* [1795], Introduzione e note di A. Negri, Armando, Roma 1976, p. 130 (il libro include anche l'epistolario *Callia o della Bellezza* [1793]).
- <sup>112</sup> *Ibid.*, p. 152.
- <sup>113</sup> Cfr. *supra*, nota 76.
- <sup>114</sup> Ch. Baudelaire, *op. cit.*, p. 945.
- <sup>115</sup> *Ibid.*, p. 944.
- <sup>116</sup> H. Bahr, *Il moderno* [1890], in Id., *Il superamento del naturalismo*, a cura di G. Tateo, SE, Milano 1994, pp. 21-26.
- <sup>117</sup> Da una lettera ad A. Soffici del 26 dicembre 1920, in C. Carra/A. Soffici, *Lettere 1913/1929*, a cura di M. Carrà e V. Fagone, Feltrinelli, Milano 1983.
- <sup>118</sup> C. Carrà, *La mia vita* [1943], a cura di M. Carrà, SE, Milano 1997, p. 152.

- <sup>119</sup> J. Clair, *La responsabilità dell'artista* cit., pp. 17-19.
- <sup>120</sup> F. Nietzsche, *La nascita della tragedia* [1871], Nota introduttiva di G. Colli, Adelphi, Milano 1979, p. 56.
- <sup>121</sup> Su Cusano cfr. *infra* Cap. II.
- <sup>122</sup> O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente* [1918-22], a cura di R. Calabrese Conte, M. Cottone, F. Jesi, Introduzione di S. Zecchi, Guanda, Parma 1995, p. 839.
- <sup>123</sup> F. A. Hayek, *L'abuso della ragione* [1952], Vallecchi, Firenze 1967.
- <sup>124</sup> A. Touraine, *op. cit.*, p. 241.
- <sup>125</sup> *Ibid.*, pp. 241-242.
- <sup>126</sup> *Ibid.*, p. 244.
- <sup>127</sup> Il termine (*das moderne Ich*) è utilizzato da G. Benn nello scritto omonimo del 1920, raccolto nei saggi intitolati *Lo smalto sul nulla*, a cura di L. Zagari, Adelphi, Milano 1992, pp. 11-26.
- <sup>128</sup> A. Rimbaud, *Una stagione all'inferno* [1873], in Id. *Poesie*, Garzanti, Milano 1977, p. 215.
- <sup>129</sup> *Ibidem.*
- <sup>130</sup> F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, [1874], Nota introduttiva di G. Colli, Adelphi, Milano 1992, p. 55.
- <sup>131</sup> Cfr. *supra*, nota 17.
- <sup>132</sup> Cfr. *supra*, nota 60.
- <sup>133</sup> Nel testo che segue sono inseriti corsivi ove si fanno rimandi dal passato al futuro, includenti i nomi degli artisti. Gli stessi nomi verranno ripresi, in senso cronologico inverso, nella parti seconda (*Le rivoluzioni*) e terza (*L'Io-moderno*) del saggio.

## II

### UT PICTURA NOESIS

*...l'apprendere è, nella sua totalità, una  
'reminiscenza'.*

Platone

#### *«Il canto del pendolo»*

L'età moderna è la prima a sapere di essere «un'epoca», ad avere coscienza di sé rispetto a quelle precedenti. Hans Blumenberg, il quale ha dedicato a questo tema un poderoso studio, afferma: «una coscienza della decisa separazione dal passato quale è stata sviluppata all'inizio dell'età moderna, non si può pretendere in egual misura da nessuna epoca»<sup>1</sup>. Blumenberg aggiunge anche che tale età, mancandole una visione della natura e dell'uomo entro un organico sistema di valori, palesa una particolare «debolezza e incertezza intorno alla *totalità*»<sup>2</sup>; e che, al posto della «*totalità*», si sviluppa in essa un modo di pensare selettivo, ossia un «metodo»<sup>3</sup>, volto a riportare a coerenza formale un universo che aveva perduto il proprio ordine.

Questa è già un'evoluzione della «modernità razionalistica»<sup>4</sup>, iniziata nelle Fiandre alla fine del Medioevo e che, nel Cinque-Seicento, darà luogo alla rivoluzione scientifica. Eppure, nel suo formarsi, l'età moderna ha una propensione antinormativa all'esercizio di un *modus* che include una vastissima memoria del passato; e *in primis* le sue espressioni artistiche (dalla architettura alla pittura, alla scultura) rappresentano il *mouvant* in maniera estesa, con vari contenuti storici e naturali.

La ricerca del «metodo», per quanto risulti in seguito determinante, costituisce quindi la reazione a un orientamento, non opposto, ma diverso nei fini e nei mezzi, sicché *l'età moderna risente, nel suo intero sviluppo, di una tensione enantiodromica che la fa oscillare di continuo fra «razionalismo e soggettivismo»*<sup>5</sup>, 'antico' e 'nuovo', «materia» e «memoria».

## *La Cosa-inquieta*

Gli inizi si riscontrano nella dissoluzione della teologia scolastica, che, concependo l'universo come un Cosmo-oggetto, determinato dalla *potentia ordinata* di Dio, rendeva impossibile pensare, come dice Bernardino Telesio, la natura (e in essa l'uomo) *iuxta propria principia*<sup>6</sup>. Responsabile di tale dissoluzione è, per primo, nel secolo XV, l'indirizzo platonico del pensiero filosofico, in particolare, di Niccolò Cusano, che mostra una essenziale sintonia con le esigenze funzionali emerse dall'Umanesimo trecentesco; ma anche i risultati delle esplorazioni geografiche e delle ricerche storiche e osservative nell'ambito della filosofia naturale, destinate a sfociare nella rivoluzione astronomica, sancita infine dall'eliocentrismo copernicano, in realtà punto di partenza di più aperte concezioni del sistema solare.

Al Cosmo-oggetto subentra infatti l'idea di un *continuum* indeterminato di fenomeni, che intende l'universo come una Cosa-inquieta, cui fa riscontro la consapevolezza di una differenza insuperabile fra la sfera della rappresentazione intellettuale, espressa attraverso un 'discorso', e il *mouvant* dei suoi oggetti. «La Cosa» secondo Lacan (che mutua il termine *das Ding* da Freud)<sup>7</sup>, è ciò che il linguaggio dei concetti non è in grado di esprimere neppure come «altro da sé», e che resta come un «desiderio» permanente alla origine d'ogni concetto<sup>8</sup>, sollecitando forme di rappresentazione più complete.

*Letà moderna* – tale è la tesi cui ci atterremo da qui in avanti – nasce quindi da una coscienza del continuum vitale, ovvero del *mouvant*, che mette in crisi, non solo l'idea cosmologica della scolastica, ma anche il suo mezzo di espressione linguistica, il 'discorso' appunto, derivante dalla filosofia antica. In un caso come nell'altro viene meno il presupposto di un cosmo creato prima del mondo e del pensiero, onde dare a essi un fondamento metafisico; presupposto che i Padri della Chiesa avevan riformulato e reso consono all'evento dell'Incarnazione e alla nascita della Chiesa stessa.

### «Dell'inizio»

Il termine «scolastica» si riferisce, dal IX-X al XIV secolo, alla organizzazione di *scholae*, da prima monastiche, poi cattedrali, quindi di vere e proprie *universitates*, con principi, di matrice filosofica, spesso irriducibili gli uni agli altri, ma con un comune denomi-

natore nella ricerca di un passaggio ‘necessario’ fra il Creatore e la Creazione. La questione riguardava tutti gli aspetti della realtà visibile e della stessa conoscenza umana – nel secondo caso vi si poneva il problema del legame fra l’«intuizione dell’Essere» (*noûs*) e la «ragione discorsiva» (*diánoia*) –, ma si appuntava, in particolare, sull’origine della natura. Questa veniva considerata, secondo il creazionismo di Platone (confermato dalla Genesi biblica), come uno specchio fedele, ma approssimativo e dotato di un termine temporale, di un ordine metafisico da essa indipendente (il «Mondo delle Idee»). O, secondo l’immanentismo di Aristotele, come una serie di «atti» eterni, riconducibili a un’unica «sostanza» (*ousía*), collegante l’Essere a tutte le sue manifestazioni.

### *Vie parallele*

Francescani e Domenicani erano stati infine i portatori delle due rispettive visioni cosmologiche, che avevano trovato altre precedenti varianti in opere come il *Corpus dyonisianum* dello Pseudo-Dionigi Areopagita e il *De divisione naturae* di Giovanni Scoto Eriugena, le quali, rifacendosi al neoplatonismo e a dottrine che davano all’immaginazione una funzione determinante nel procedere dello spirito individuale verso il riassorbimento nel divino, avevano costituito delle «eresie», tenute ai margini dello studio e dell’insegnamento, e che erano costate, spesso, crudeli punizioni ai loro sostenitori. Infatti, in un ordine di valori ove Dio era autore, non solo della Creazione, ma anche della sua Dottrina o conoscenza, pensare una «verità» in alternativa ad un’altra significava dare all’intero universo un ordinamento che poteva minacciare la ‘posizione’ della Chiesa stessa, la quale era ritenuta parte integrante dell’ordine universale e suo cardine nel mondo manifestato.

È lo stesso principio in base al quale, nell’islamismo, il *Corano* non viene reputato un libro, ma un ente emanato da Allah; e, nel Védânta, gli inni del *Rgveda* non hanno un’origine che si collochi nel tempo. Henry Corbin e Ānanda K. Coomaraswamy hanno esposto, in diversi campi, le analogie fra cultura orientale e occidentale<sup>9</sup>. Nella scolastica ci si trova infatti davanti a una difesa del rapporto fra *globus intellectualis* e *globus naturalis*, fra ideale e reale, fra dogma religioso e struttura della realtà nel suo insieme, che fa dipendere il particolare dal generale. Anche l’individuo e ogni fenomeno specifico appartengono, per tale principio, sempre a un «genere», come un volto senza ritratto, o un fenomeno senza tempo e luogo

determinati. E così il motto *extra Ecclesiam nulla salus* si riflette, a Occidente come a Oriente, entro diverse 'Chiese' e Dottrine universali, in una società ove il singolo esiste soltanto all'interno di una 'corporazione' o di una 'comunione', più o meno stretta, col proprio ordine o *princeps*; come accadeva nelle istituzioni politiche del feudalesimo, agenti fin dentro la famiglia.

### *Pensieri alati*

Ora, mentre all'interno dell'ordine francescano, in Francia e soprattutto in Inghilterra, spinte al rinnovamento si giovavano della relativa indeterminazione del creazionismo platonico per tentare una riforma di mezzi e di fini del sapere (come facevano il complesso itinerario di progresso dell'anima verso Dio elaborato da Bonaventura da Bagnoregio; o uno studio della natura, che, in Ruggero Bacon, si giovava anche di esperimenti 'laboratoriali': se ne vedranno gli effetti, fra il Cinquecento e il Seicento, in un altro noto Bacone), un tentativo di conciliazione fra i diversi indirizzi della scolastica fu attuato dal domenicano Tommaso d'Aquino (la cui finezza ed altezza speculativa gli guadagnarono presto il titolo di *Doctor angelicus*), che avrebbe originato una tradizione di pensiero, il tomismo, in cui è possibile riconoscere una sorta di 'essenza filosofica' della intera scolastica.

Tommaso elaborò una Dottrina che univa creazionismo e immanentismo, postulando la «preesistenza» del cosmo *in mente Dei* nell'atto della Creazione: «Dio, volendo se stesso vuole tutte le cose che sono in lui. Ora esse preesistono in qualche maniera in lui, per le proprie ragioni; quindi Dio, volendo sé, vuole anche le altre cose [...]. La volontà tiene dietro all'intelletto»<sup>10</sup>.

### *Compasso tomista*

La natura risultava così libera di mostrare anche un volto meno definito. Ma essa, pur con un margine di maggiore indeterminazione rispetto alla tradizione scolastica precedente, risultava del tutto 'creata' secondo una logica gerarchica, che il pensiero umano poteva cogliere basandosi sul sillogismo aristotelico. Il quale, se giustamente applicato (da una «premessa maggiore» si prendeva in esame un caso specifico o «termine medio», che poi, nella «conclusione», confermava la «premessa maggiore») dava accesso a una verità teoretica superiore ai fenomeni, legittimando la correzione di quello

che, in essi, era una verità solo apparente. Il conoscere procedeva, nell'essenza, riconducendo ciò che nel sensibile si dava in modi molteplici o osservativamente complessi a un «atto» o a una «forma»: allo stesso modo che, nella cinese naturale, risalendo di «causa in causa», non potendosi procedere all'infinito, si doveva giungere a una «causa non-causata».

Il principio tomista *veritas sequitur esse rerum* implicava che l'«Essere» (*esse*) precedesse la «cosa» (*res*) come una forma determinata prima della sua esistenza, cosicché Dio, nel mondo «causato», come nella mente umana, risultava simile a una scala di concetti strettamente coesi a un «edificio» comprendente l'universo intero. E tale «edificio» il pensiero doveva ricalcare, seguendo la linea di un 'compasso' che aveva tracciato, attorno all'uomo e al mondo, l'equatore di una sfera e insieme la base di un cono (ove la sfera si inscriveva), dal cui sommo irraggiava, perimetrale, la *potentia ordinata* del Creatore<sup>11</sup>. «Come il tetto e la parete – scrive Tommaso – si sostengono dalle fondamenta, e il tetto copre in ogni parte la parete e le fondamenta [...] così alle parti disposte segue la loro intera composizione, in base alla quale tutte le parti dell'universo sono costituite come una cosa sola»<sup>12</sup>.

### *Scripta manent*

Per questo prevalere dell'ordine concettuale e del ragionamento sistematico, è caratteristico della cultura medievale (dal *Verbum* alla scrittura vera e propria degli amanuensi)<sup>13</sup> il culto della 'parola' esercitato nel commento di testi sacri o nella discussione di opere filosofiche a essi coerenti o coerenti alla tradizione del loro commento da parte dei Padri della Chiesa, soprattutto in senso confermativo. *La memoria personale era perciò ricondotta a un margine prestabilito: era escluso cioè un 'ricordo' più originario di quello contenuto nelle opere dei filosofi antichi (spesso note grazie a Aristotele), della patristica o delle Sacre Scritture, che la Chiesa proteggeva da qualsiasi 'falsa' interpretazione.* Persino le 'visioni' dei mistici erano sottoposte a severi giudizi e condannate insieme ai loro recettori e sostenitori, anche quando si trattava di quelle contenute nelle opere di Gioacchino da Fiore o di Meister Eckhart, sottilmente estuanti fino all'ineffabile<sup>14</sup>.

Ancora Lacan osserva che nella mentalità sorta dalla concezione classica dell'universo, della quale furono prosecutori, appunto, gli Scolastici, si ascolta sempre «la voce del Padrone»<sup>15</sup>. E Johan Huizinga, confermando la coincidenza fra *globus intellectualis* e glo-

*bus naturalis*, ha scritto che nel Medioevo la poesia era favorita, in quanto «non ci si rendeva conto dell'alto valore sentimentale delle arti figurative»<sup>16</sup>. A meno che, si può aggiungere, le immagini non fossero in contesti «architettonici» garantiti dalla Dottrina.

### *Piramidi gotiche*

Molti studiosi, tra cui Erwin Panofsky, hanno visto nella scolastica e nel tomismo (la cui sovrapposibilità presenta comunque caratteri complessi e dinamici) una analogia ideale con la struttura delle cattedrali gotiche<sup>17</sup>, coi loro archi a sesto acuto, le guglie, le vetrate versicolori, che, come a Chartres o nella Sainte-Chapelle a Parigi, paiono i capillari della luce divina. Si tratta di costruzioni cosmologiche – che un diffuso pregiudizio vorrebbe dovute soltanto a non meglio definite «necessità di copertura delle navate» (le stesse forse che avevano ispirato, in altri tempi, i costruttori delle piramidi!)<sup>18</sup> – in cui la materia perde il proprio peso fino a sfiorare l'immaterialità di un culmine che non è nel vuoto, ma si trova sulla soglia delle gerarchie celesti: laddove sale, perfettamente collimante con quella visibile, e sua immagine speculare nell'eterno, la cattedrale 'oltre' la cattedrale<sup>19</sup>.

Henri Focillon ha affermato che la cattedrale gotica riflette nella sua morfologia «la perpetua ascensione degli esseri e delle figure verso Dio»<sup>20</sup>; Nancy Lenkeith ha parlato di una forma che rappresenta la gerarchia universale della Chiesa<sup>21</sup>. La visione della natura e dell'uomo del tomismo si ritrovano, infatti, in un testo come il *Libro di proporzioni (Livre de portraiture)* di Villard de Honnecourt, architetto vissuto nel XIII secolo, che, come scrive Julius Schlosser, «tende a costruire la forma viva su figure geometriche, come quella architettonica, rinunciando completamente alla conoscenza anatomica e alla comprensione della realtà»<sup>22</sup>. Ernst H. Gombrich parla, a sua volta, di una «struttura ideografica»<sup>23</sup> ricorrente nella «figurazione» in se stessa (come nei preziosi manufatti, realizzati specialmente con l'oro, e nelle vertiginose miniature dei libri sacri), e di «dominio dell'immagine "concettuale"»<sup>24</sup>; concludendone: «Tutto il sistema di pensiero medievale, che così intimamente coinvolge strati differenziati di subordinazione, diventa intuibile per mezzo di immagini ordinate e schematiche»<sup>25</sup>.

### «Aurore autunnali»

La perfezione richiama infatti a sé l'imperfetto fin dal più scabro livello materiale, ma è propria dello spirito medievale anche un'esuberanza immaginativa che, come nei Bestiari, ha caratteri persino 'mostruosi' – le sue fonti, spesso riconducibili all'Oriente, sono state studiate da Jurgis Baltrušaitis<sup>26</sup> –, o una letteratura che, come accade nei poeti provenzali dei secoli XII-XIII, per es. in Arnaut Daniel, celebra, in poemi amorosi, il corpo femminile fin negli intimi recessi e in privatissime funzioni<sup>27</sup>. Si tratta certamente di fenomeni (e vari altri se ne riconoscono nell'ambito del costume) i quali appaiono le inevitabili reazioni enantiodromiche a un universo invariabilmente soggetto, appunto, alla *potentia ordinata* di Dio. Ma anche di assestamenti interni che non hanno un valore né 'involutivo' né 'evolutivo' e che tendono, nella cattedrale o nel grande poema, si pensi alla *Divina Commedia* di Dante, a creare un'unità che ha caratteri, non di rado, complessi.

L'unità «preesistente» al molteplice non risulta però mai revocata e, per quanto «Vecchie forme di cultura muoiono nel medesimo tempo e nel medesimo luogo in cui crescono e si sviluppano le nuove»<sup>28</sup>, l'occhio di Dio, fino al XV secolo, in quel tempo che a ragione è stato detto «l'autunno del Medioevo»<sup>29</sup>, non sembra mai distrarsi neppure dalla macerante solitudine dei mistici. Né dalla sommità delle variopinte figure disposte nelle tavole di Hans Memling, che pur rifulgono di «tanti segreti» che il Medioevo avrebbe «dolcemente trasmesso»<sup>30</sup>, come dichiara Roberto Longhi, al Rinascimento.

### «Contractio Dei»

Per questo Blumenberg pone all'inizio dell'età moderna la *contractio Dei* postulata da Niccolò Cusano<sup>31</sup>, cioè una concezione rovesciata della Creazione (una vera e propria teologia «negativa»), con cui si produce uno spazio «infinito», nel quale l'uomo può orientarsi soltanto per continue «congetture» (*coniecturae*), consapevole del limite che caratterizza anche il suo pensiero più elaborato. Il quale è, in realtà, una forma di «dotta ignoranza» (*docta ignorantia*): un concetto, quest'ultimo, in cui si riascolta l'eco del «sapere di non sapere» di Socrate, unita alla «saggezza» di Salomone, il quale diceva: «tutte le cose sono difficili e inesprimibili col linguaggio»<sup>32</sup>.

Il paradigma della Dottrina risulta così non tanto invertito

quanto modificato. Da un lato, infatti, Cusano rileva i limiti di ogni strumento di conoscenza concettuale (ma non considera tuttavia il sillogismo inattendibile, bensì dotato di una validità soltanto parziale: come un «segno» indicante il proprio contenuto, ideale o naturale, senza poterlo mai concludere in sé del tutto); dall'altro riferisce la «indeterminazione» all'idea stessa di Dio, che egli non collega più a una scala di concetti oppure a un 'edificio', apparendogli sempre *in fieri* e prescindente da qualsiasi «atto» definitivo, poiché, in realtà, «solo nell'imperfetto – egli dichiara – vi è una mente all'opera»<sup>33</sup>.

Il principio stesso della «dotta ignoranza» nasce da un aperto confronto col pensiero di Platone, Plotino, Proclo, dello Pseudo-Dionigi, di Scoto Eriugena, d'Alberto Magno, di Bonaventura e dei mistici renani, *in primis* di Meister Eckhart<sup>34</sup>, e con le metafisiche di filosofi ebrei come Avicenna e Maimonide, ma deriva anche da specifiche dottrine aristoteliche e tomiste, e, in parallelo, dal contatto con il vivente intreccio fra i piani delle idee e dei fatti.

### *Uomo 'cardinale'*

Cusano fu un uomo di Chiesa. Ordinato sacerdote, intraprese una laboriosa carriera, che lo portò a esser elevato, nel 1448, alla porpora cardinalizia. Ma la sua formazione si sviluppò anche fuori dell'ambiente religioso.

Nato nel 1401 da una famiglia borghese di Kues (centro vinicolo sulla Mosella, fra Treviri e Coblenza), si era iscritto giovanissimo, nel 1416, come studente delle arti del trivio, all'Università di Heidelberg, quindi, nel 1417, era passato a quella di Padova, ove aveva fatto amicizia col medico, matematico e astronomo fiorentino Paolo dal Pozzo Toscanelli<sup>35</sup>, suo primo tramite per le cerchie degli umanisti italiani. Addottoratosi nel 1423 in diritto canonico, si era trasferito a Colonia ove, frequentando la cerchia neoplatonica dei seguaci di Alberto Magno, aveva conseguito analogo titolo in filosofia<sup>36</sup>.

Nel 1426, divenuto segretario del cardinale Orsini, al tempo legato papale in Germania, era entrato all'Istituto San Fiorino di Coblenza, instaurando anche stretti rapporti con l'Università di Lovanio (che l'avrebbe voluto come docente), mentre, insieme ad alcuni umanisti italiani, svolgeva ricerche nelle biblioteche di vari monasteri, ritrovandovi antichi codici latini.

Nel 1433 prese parte al Concilio di Basilea come invitato di papa

Eugenio IV, e in quell'anno stesso aveva redatto il *De concordantia catholica* (1433) con l'idea che il superamento delle scissioni nella Chiesa di Occidente sarebbe stato il presupposto, come scrive Cesare Vasoli, «della conquista di una pace universale che accomunasse tutte le credenze e le fedi religiose»<sup>37</sup>.

### «Diarhodon»

Originale concertatore del 'nuovo' con l'antico', Cusano sosteneva che l'obbedienza alla Chiesa (persino di fronte a ordini ingiusti) fosse parte integrante della fede cristiana, ma insieme nutriva, forse, l'anelito a una riforma religiosa in senso umanistico (fu, il suo, un tempo di papi dotti, come Niccolò V e Pio II<sup>38</sup>). Per questo era giunto, da tesi «conciliariste», a unirsi alla causa del papa di Roma. Egli vedeva nel sommo pontefice la figura di una *potestas*, di un 'imperatore', in grado di porsi al di sopra delle parti per una causa di pace comune a tutto il genere umano<sup>39</sup>. Agì quindi sempre al fine di 'riunire il disperso', utilizzando in ogni campo, teorico o pratico, il metodo del bilanciamento degli opposti, come gli aveva suggerito quel luogo «di mezzo» del Mediterraneo, il quale «gli antichi chiamarono "diarhodon", perché si estende da Oriente a Occidente attraverso l'isola di Rodi»<sup>40</sup>.

Lo stesso soggiorno a Costantinopoli, dal 1437 al 1438, quale membro della delegazione che Eugenio IV aveva inviato per indurre l'imperatore di Bisanzio e il patriarca della Chiesa d'Oriente a partecipare a un grande concilio che avrebbe dovuto riunificare le due famiglie della fede cristiana, fu l'occasione per estendere i legami con la cultura dalla Grecia classica e coi suoi ultimi discendenti, come il cardinale Basilio Bessarione e il filosofo Giorgio Gemisto Pletone<sup>41</sup>. Il concilio si aprì a Ferrara ma, per la paura della peste e per le pressioni di Cosimo de' Medici, fu spostato nel 1439 a Firenze.

### *Pensiero vivente*

La riunificazione fra le due Chiese fu effimera e assai superficiale, ma l'impegno profuso da Cusano in quel progetto, e in una quantità di altre imprese diplomatiche di cui ebbe poi mandato in tutta Europa (nel 1450 fu nominato vescovo di Bressanone, ove attraversò momenti difficili<sup>42</sup>), fa apparire il suo pensiero e la sua azione molto differenti dai modi in cui i filosofi o i teologi avevano condotto per secoli il loro magistero. Egli riteneva, infatti, che la

parola del sapiente dovesse essere rivolta agli uomini viventi, presenti, e sosteneva che la teologia «sermocinale» fosse la più adatta al suo tempo (aveva potuto ascoltare anche le leggendarie prediche di Bernardino da Siena). Dalla realtà umana (anche attraverso incomprensioni, aspre dispute o rigetti) vi era sempre qualcosa da apprendere. E tale orientamento si rinviene nella sua stessa prosa latina, elaborata, ma anche colorita di esempi; e nell'adozione, per alcune opere, della forma vera propria del dialogo.

I libri dovevano certo esser conosciuti, ma ricordando che coloro i quali «per primi si dedicarono a scrivere sulla sapienza non crebbero per il nutrimento dei libri che ancora non c'erano, ma divennero uomini perfetti per un alimento naturale»<sup>43</sup>. Il pensare, infatti, dá sempre all'uomo la possibilità di un ritorno all'origine, ove la conoscenza è «apertura» al possibile e non chiusura nelle formule di una Dottrina codificata una volta per sempre, o al massimo da doversi precisare nei dettagli. L'autentico modello di saggezza non era, pertanto, l'«oratore» o il «filosofo», ma l'«idiotia» – titolo di un lungo dialogo in quattro libri, che ha per sfondo, fra l'altro, Roma<sup>44</sup> –, ossia il «semplice» (gr. *idiótes*), il quale scientemente si vuol tale, e che perciò è pronto ad ammettere i limiti delle proprie conoscenze al fine di superarli. Il che sarebbe dovuto avvenire anche, come si è detto, in ambito religioso, ove Cusano, pur sostenendo il primato del cristianesimo, vedeva nelle altre religioni le differenti emanazioni di un unico Principio spirituale<sup>45</sup>.

### «Non-altro»

Hans G. Gadamer scrive della «grandiosa leggerezza con cui Cusano si appropria e trasforma tutta l'eredità del pensiero scolastico e del pensiero antico»<sup>46</sup>, ossia d'un atteggiamento sottilmente «ironico» o, dice Blumenberg, d'una «nuova serietà»<sup>47</sup>, mai paga delle proprie conquiste intellettuali, che induceva il filosofo cardinale a meditare opere letterarie, filosofiche e naturalistiche (la passione bibliofila l'accompagnò per tutta la vita), e cui corrispondeva, inoltre, un interesse per l'artigianato e per l'arte vera e propria, come per un'unica attività immaginativa. Cusano conobbe nei suoi soggiorni romani Leon Battista Alberti e vide opere del Beato Angelico e di Piero della Francesca<sup>48</sup>. Ma aveva in precedenza ammirato la maestria e la sfaccettata finezza, affini nello spirito ai valori dell'alacre mondo borghese della nativa Kues, delle tavole di Rogier van der Weyden. E proprio nella copia d'un volto di Cristo dipinto da

quest'ultimo aveva riconosciuto un mezzo per elevare i propri confratelli alla visione del Creatore dell'universo:

[...] fra tutte le opere umane non ho trovato nulla di più conveniente al nostro proposito, dell'immagine di uno che tutto veda, il cui viso è stato dipinto con così sottile arte pittorica che il suo sguardo guarda tutte le cose intorno. Di questa immagine se ne trovano molte, anche ottimamente dipinte: una è quella dell'arciere che è nel foro di Norimberga, un'altra è quella che si trova a Bruxelles nella tavola preziosissima che è nel Comune, dipinta dal grandissimo maestro Ruggero [*si tratta appunto del citato Rogier van der Weyden, ndA*]; un'altra ancora è quella che è a Coblenza, nella Cappella della Veronica; un'altra è quella dell'angelo che tiene lo stemma nella Cappella di Bressanone; ma se ne trovano molte un po' dappertutto<sup>49</sup>.

Jorge L. Borges cita Cusano riguardo a un labirinto a cielo aperto verso cui si avviano un poeta e uno scienziato<sup>50</sup>; e, in un altro racconto, *L'Aleph* (nome della prima lettera dell'alfabeto ebraico, da cui nascono tutte le altre), dà un'immagine che ne evoca il pensiero: «L'Aleph? [...] Sì, il luogo dove si trovano senza confondersi tutti i luoghi della terra, visti da tutti gli angoli»<sup>51</sup>.

La *contractio Dei* fa infatti sì che la Creazione non possa essere conclusa neppure in teoria, e neppure nel suo Principio. Dio si «contrae» nel «minimo», ch'è la natura nella sua molteplicità infinita, e contemporaneamente nel «massimo», ch'è l'infinito assolutamente «semplice» dell'intero universo. Egli è «unità di opposti» (*coincidentia oppositorum*), e risulta inafferrabile per qualsiasi Dottrina, che, formulata in concetti, intenda definire, secondo una maggiore o minore 'necessità', e comunque tramite un 'ragionamento', ciò che, invece, è, sempre e di nuovo, l'atto di una assoluta libertà. Dio, afferma Cusano, è il «Non-altro» (*Non aliud*), poiché è sempre unico, mentre l'«alterità» è del pensiero, che non coincide mai con sé stesso<sup>52</sup>.

Rabbi Salomon disse che tutti i dotti sostennero concordemente che le scienze non afferrano la nozione di Creatore. Solo il Creatore apprende ciò che egli è e il nostro apprendimento, rispetto al suo, è sempre in difetto nell'approssimarsi all'apprendimento di lui. Pertanto questo maestro ebbe a concludere in un altro passo: «Sia lodato il Creatore nella cui comprensione dell'es-

senza si abbrevia l'investigazione delle scienze, la sapienza è stimata ignoranza e l'eleganza nel parlare vanità»<sup>53</sup>.

Dio è, dunque, *potentia absoluta*, irriducibile a un ordine intellettuale (e quindi sempre trascendente la *potentia ordinata* supposta dalla filosofia scolastica); e, nell'universo, non vi è perciò una *ratio* stabilita («il modo divino è al di sopra di ogni modo»<sup>54</sup>), bensì un insieme di differenze, di «contrazioni», sicché ogni ente è un «punto di vista» determinato su uno spazio e su un tempo infiniti<sup>55</sup>. Per questo, non vi possono essere né un «centro» né una «circonferenza» stabiliti<sup>56</sup>, ma l'uno e l'altra sono posti e superati ovunque da un continuo movimento di forze, nel quale tuttavia «ogni ineguaglianza si risolve nell'eguaglianza: l'eguale sta infatti, tra il più e il meno»<sup>57</sup>. L'universo è, quindi, una 'unità' senza 'intero', e senza interne partizioni, da cui risulta una visione cosmologica diametralmente opposta al geocentrismo aristotelico-tolemaico, basato invece sulla dottrina delle sfere concentriche, anodine ma solide, dalla terra fino al cielo delle stelle fisse.

### *Luce dipinta*

Dio, dice Cusano, è artefice delle «immagini» (*imagines*) della propria potenza (che resta però «al di sopra di tutti i modi del vedere»<sup>58</sup>). Ma non nel senso che Egli crei dei «modelli», delle «idee» o degli enti interconnessi prima di ricevere una materia, o perché esista un ordine separato dal reale, ma perché l'«immagine» (*imago*) che sorge dalla mente divina è, soprattutto, l'«enigma» di un «poter-essere» senza limiti: «la visione sta prima dell'essere, perché è la sua essenza»<sup>59</sup>. La «verità» della Creazione, dunque, non può seguire «l'essere delle cose» (*esse rerum*), come nel tomismo, perché le cose non hanno un essere definito, ma una potenza infinita, il che fa di Dio la Cosa-inquietata della propria stessa «potenza», che appare dal «centro» e «da tutti gli angoli» dell'universo: «tutte le cose sono [...] in quanto il potere, di cui niente è più potente, desidera poter essere visto»<sup>60</sup>.

Figura trinitaria di tale visione, col Padre (o il «Non-altro») e il Figlio (del quale diremo più avanti), è lo Spirito Santo, ossia la luce chiaroscura dell'Etere universale (che il Vêdânta denomina come «*Âkâsha*»<sup>61</sup>), il quale riflette in sé tutte le immagini che emanano da Dio. Inoltre, contesta a esso, è l'«Anima del Mondo» (*Anima Mundi*), da intendersi come l'anima universale del neoplatonismo,

ove vige un'attrazione fra enti creati con la prerogativa di potersi, poi, liberamente sviluppare. Tra questi è l'uomo, il quale, «siccome la conoscenza è assimilazione, trova tutte le cose in se stesso come in uno specchio vivo di vita intellettuale chi, guardando dentro di sé, le vede tutte in se stesso assimilate»<sup>62</sup>. Cusano pensa infatti che l'uomo sia «l'immagine prossima di Dio, in cui tutti gli esseri riposano in pace eterna»<sup>63</sup>.

### *Mondo umano*

Questo principio l'induce allora a postulare che, nell'uomo stesso, le cose tendano a equilibrarsi, e che la vita sia il «movimento» dell'«Anima del mondo», insito nella natura, umana e materiale, che sempre tende a ritrovare una propria armonia<sup>64</sup>. Cosicché, in base alla *potestas* del «Non-altro», lo stesso «movimento» si sostituisce alla coincidenza fra *globus intellectualis* e *globus naturalis*, rivelando, nel pensare umano, un «desiderio di Dio» che supera qualsiasi formula intellettuale. L'uomo è, infatti, un «centro» di funzioni istintive e riflessive, che non sono «di Dio», bensì «di Dio nell'uomo»; e il suo pensiero procede all'infinito come una «bilancia»<sup>65</sup>, la quale confronta i «pesi» del reale e dell'ideale, secondo un innato desiderio di «uguaglianza» fra opposti (si ricordi il «diarhodon»). «Intendere», per l'uomo, afferma Cusano, corrisponde a «tendere a qualcosa», ma è anche cercare un equilibrio sempre diverso, muovendo fra il vivere e il conoscere.

L'uomo è un microcosmo o un mondo umano. La regione dell'umanità comprende, nella sua potenza umana, Dio e l'universo mondo. L'uomo può essere un dio umano o umanamente un dio, può essere un angelo umano, una bestia umana, un leone umano, un orso umano ecc. Nella potenza dell'umanità tutti gli esseri esistono secondo un modo particolare di essa. Nell'umanità sono esplicate umanamente tutte le cose come lo sono universalmente nell'universo, perché esiste un mondo umano. [...] L'umanità è, infatti, unità che è anche infinità umanamente contratta<sup>66</sup>.

Deriva da ciò che nella nostra mente si dia un'innata capacità di «assimilazione» (*assimilatio*), esercitata su un contenuto il quale resta tuttavia sempre 'più vasto'. Il nostro pensiero non ha, cioè, un carattere «angelico», verticale, ma un'essenza 'mobile', che non si distacca dal molteplice e che si esercita in modi sempre diversi, tro-

vando la propria trascendenza dal mondo solo in rapporto all'orizzonte della vita. Il che comporta per l'uomo una libera realizzazione attraverso le sue virtù sia fisiche (tra i quali la circolazione del sangue ha effetti decisivi anche per lo spirito)<sup>67</sup> sia intellettuali. E non vi è mai, nel conoscere – com'era, invece, nel sillogismo –, un'unità prestabilita col contenuto della conoscenza, ma uno scarto, un dubbio, appunto, tanto 'mobile' quanto insuperabile, che tende a includere, in ogni ambito specifico, gli opposti; e che, non potendolo fare, rimanda alla varietà dei suoi soggetti e oggetti, corrispondenti alla «libertà di Dio» nel crearli.

### *Ut pictura nōsis*

Sembra, addirittura, che il cosmo abbia in sé un'animazione tale che neppure lo spazio e i corpi si corrispondono: «il sole non si muove dal segno della Bilancia a quello dell'Ariete in tanti giorni quanti quelli che vanno dall'Ariete alla Bilancia»<sup>68</sup>.

Eppure il contesto infinito delle sue immagini tende a tornare alla semplicità irrepresentabile del «Non-altro»: «La vita dell'immagine non può riposare in se stessa in quanto è vita della vita della verità, e non vita propria. Perciò si muove verso l'Esemplare come verso la verità del suo essere»<sup>69</sup>.

Anche la mente umana, «sebbene sia stata creata al di sotto di tutte, ha da Dio d'essere l'immagine viva e perfetta dell'arte infinita, nel modo che può»<sup>70</sup>, e agisce, come «enigma» fra gli «enigmi», scoprendo, per gradi, le proprie 'virtù' dal contatto diretto con la natura:

[...] nelle nostre menti, all'inizio, la vita è simile a quella di uno che dorme, finché non venga stimolata a muoversi dalla meraviglia che ha origine dai sensibili; allora per il movimento della sua vita intellettuale, trova in se stessa la descrizione di ciò che cerca<sup>71</sup>.

Il sensibile, infatti, non è mai tale in assoluto. Vi è sempre un legame col pensiero, che si manifesta in una «immagine», la quale è alla origine di ogni «congettura».

Infatti, mentre Tommaso e la scolastica avevano considerato l'«immagine» stessa (*phantasma*) come una rappresentazione relativa a una cosa, che poi si muta nel relativo concetto<sup>72</sup>, Cusano la considera un insieme di relazioni sorgenti nella mente non per completare forme «preesistenti» o per subalternità al reale, ma, come

detto, per «assimilazione» della natura, nel cui orizzonte la mente, giudicando, dà «immagine» a un oggetto sempre in rapporto ad altri. E, per quanto il procedere del conoscere si lasci poi l'atto immaginativo alle spalle, passando al piano razionale (*ratio*) e all'intuitivo (*intellectus*), esso ne costituisce una modalità essenziale:

Se la nostra mente non avesse bisogno dell'aiuto della immaginazione per giungere alla verità che supera l'immaginazione e che è la sola cosa che cerca, come chi salta un fosso ha bisogno del bastone, non sarebbe unita in noi all'immaginazione<sup>73</sup>.

Anche al più alto livello del processo conoscitivo si trova poi un altro atto di pensiero (che affina la *diánoia* al *noús*, il molteplice all'uno, la natura allo spirito), analogo a quello della prima immaginazione, nel senso che «l'immagine non si placa se non in ciò di cui è immagine, da cui ha principio, mezzo e fine»<sup>74</sup>; e, a quel punto, come su una soglia senza limiti materiali o mentali (affine, cioè, all'«unità» plotiniana<sup>75</sup> o al «satori» dello Zen<sup>76</sup>), «la nostra ignoranza farà in modo incomprensibile comprendere a noi [...] che cosa dobbiamo pensare in modo più vero e preciso dell'Altissimo»<sup>77</sup>. Una realtà questa, relativa all'Essere e al sapere, cui non sfuggono i mezzi di indagine più raffinati: il sillogismo, ma neppure la matematica, che la filosofia medievale aveva sviluppato anche per l'influenza della cultura araba:

Poiché tutti gli oggetti matematici sono finiti e non possono essere altrimenti immaginati, se vorremo elevarci al massimo semplice servendoci, come esempi, degli oggetti finiti, bisogna anzitutto considerare le figure matematiche finite con tutte le loro proprietà e ragioni, quindi trasferire corrispondentemente queste ragioni alle figure infinite e, in terzo luogo, trasferire in modo traslato e più profondo, le ragioni delle figure infinite all'infinito semplice, sciolto da ogni riferimento alle figure<sup>78</sup>.

L'«immagine» infatti è mossa dal «desiderio» «verso l'Esemplare [*Dio*], nel quale, solo, si acqueta»<sup>79</sup>. Cosicché la facoltà immaginativa è il *mouvant* stesso del pensiero: il suo primo e ultimo «tendere» a Dio attraverso la vita: realtà di cui il filosofo, come accade a un pittore<sup>80</sup>, deve farsi interprete.

## *Cera immaginativa*

Per quanto non si riconosca nell'opera cusaliana una psicologia staccata dalla trattazione di tutti i problemi filosofici, ma neppure una sua subalternità ad essi, l'intero processo fin qui descritto ha un punto di vista che corrisponde alla specifica 'virtù' di atti data all'essere umano: «Le cose che convengono alla mente divina come verità infinita, convengono alla nostra mente come all'immagine prossima di essa»<sup>81</sup>. E tale corrispondenza, in cui si manifesta l'attrazione fra gli enti nell'«Anima del mondo», è, nell'essere umano stesso, come una «cera» capace d'accogliere infiniti «segni», ideali e materiali, recando, insieme alla percezione, una memoria di «immagini archetipiche»:

La mente si comporta come se la malleabilità indipendentemente dalla cera, dal metallo e da tutti gli elementi malleabili, fosse viva di vita mentale, per cui fosse capace di assimilarsi di per sé a tutte le figure come sussistono in sé e non nella materia<sup>82</sup>.

Ogni «congettura», infatti, è un'«immagine», e ha un carattere insieme ideale e reale. L'uomo non è Creatore, ma ha una memoria archetipica che partecipa a quella del Creatore (un'idea che si accosta a quelle di «inconscio collettivo» e di «risonanza morfica»): «le nostre menti, per la loro imprecisione di forma, dimenticano spesso le verità che sapevano, rimanendo, tuttavia, concreata in esse l'attitudine a saperle di nuovo»<sup>83</sup>. E, se ogni «congettura» è limitata al presente, la sua estensione è tuttavia possibile all'infinito; e, più l'uomo estende la propria «assimilazione» immaginativa dello spazio e del tempo, più muove la «bilancia» del conoscere verso nuove «eguaglianze», ove il reale e l'ideale, il presente, il passato e il futuro<sup>84</sup>, il noto e l'ignoto si daranno una reciproca misura. Il che è possibile, afferma Cusano, per la virtù consentita alla mente dalla presenza 'funzionale' del Figlio, la cui *potestas* è di essere «il medio di tutto»<sup>85</sup> ovvero l'equilibrio.

### *«Kindbett der Göttheit»*

Così: il Padre genera «immagini», riflesse all'infinito nello Spirito Santo, che il Figlio consente all'uomo di «ricordare» al contatto con la realtà sensibile attraverso il suo «vedere»<sup>86</sup>. Il che si accorda col senso riposto nelle parole del Cristo, dal Vangelo di Giovanni: «Chi

ha visto me ha visto il Padre»<sup>87</sup>; e col corollario che la «Resurrezione» e la «Redenzione» non indicano più, come scrive Ernst Cassirer, «un atto storico, avvenuto una volta per tutte, al di fuori dell'individuo, ma vengono trasportate «proprio nella sua interiorità»<sup>88</sup>. L'uomo, ossia il suo Io, diviene la «culla della divinità», il «*Kindbett der Göttheit*»<sup>89</sup>: un'immagine che ci riporta a quella utilizzata da Yeats<sup>90</sup>, il quale deriva la visione della «culla» (e della «Chimera») dal contesto immaginale dell'*Anima Mundi*, riconducibile allo Spirito Santo (la Vergine col Bambino ne costituisce, nella tradizione iconografica, la rappresentazione, secondo un «enigma» che, dall'Egitto antico, riemerge, nella III *Enneade* di Plotino, come corrispondenza tra Eros e Afrodite<sup>91</sup>).

### *Philosophia perennis*

Cusano, infatti, pur non rinunciando alle Persone del Padre, dello Spirito e del Figlio (che non possono però mai essere distinte fra loro)<sup>92</sup>, trasforma la teologia trinitaria in una *philosophia perennis*, o in una meta-psicologia, che, attraverso la *potestas* del Cristo, rovescia il compasso tomista e fa dell'uomo «il medio di tutto» in libero movimento tra il finito e l'infinito<sup>93</sup>. Il Bambino in particolare, l'*infans* (letteralmente il «non parlante»), che può parlare però tutte le lingue umane, è la «cera» capace di assumere tutte le forme, ovvero è l'immaginazione divina e insieme umana: di cui la morte sulla croce indica un percorso di possibilità realizzatrici verso l'invisibile, rimandando alla «semplicità» del Padre, da cui ogni immagine emana (*explicatio*), e a cui tutto l'universo infinitamente ritorna (*complicatio*).

### «*Moneta*»

Cusano applica in tal modo al microcosmo la sua visione del macrocosmo. Il genere umano è infatti costituito da una rifrazione infinita di «differenze», di «pratiche», di «fedi», «desideranti» un unico «centro» indeterminabile, *la cui perfezione mediatrice di tutti gli eccessi funzionali è in Cristo*, che egli definisce il «desiderio» di perfezione di Adamo<sup>94</sup>: l'uomo 'solo' naturale; e che viene riflesso da tutte le attività umane come virtuoso nesso fra natura e artificio: «La precisione della verità, essendo inattingibile, ci suggerisce di credere che non si può trovare nulla che sia natura e arte solo, ché tutte le cose partecipano d'entrambe secondo il loro modo particolare»<sup>95</sup>.

Ogni individuo deve allora tendere a esprimersi perfezionando la propria natura ‘adamitica’ attraverso una formazione che ne vari individualmente le ‘virtù’, ossia i mezzi di «assimilazione».

L’intelletto umano, scrive Cusano, «è quella moneta che è anche il cambiatore della moneta»<sup>96</sup>; e qui egli allude al modo in cui la «moneta» viene coniata, cioè ai mezzi di volta in volta usati: i quali sono i modi del pensiero, che non devono coniare una «moneta» ‘prestabilita’, ma stabilita come una «congettura» in cui la libertà divina di creare si unisce al libero atto umano di «pesare» il Creato.

### «*Unitas in pluralitate*»

Cusano così si avvicina alle dinamiche culturali, e in particolare a quelle estetiche, del suo tempo, poiché dà all’arte, *in primis* come atteggiamento di pensiero (*ars*), una funzione equilibratrice dell’intellettualismo scolastico e del primato della ‘parola’. «Servendomi di questa mia arte [*l’intaglio del legno*] – dice l’*Idiota* – indago, con simboli, ciò che mi interessa, nutro la mente, faccio cucchiari e ristoro il corpo. Perciò ottengo tutte le cose che mi sono necessarie quanto basta»<sup>97</sup>. E, seppure egli non giunge a elaborare un’estetica riferita alla pratica delle forme<sup>98</sup>, attività, quest’ultima, che comunque considera *unitas in pluralitate*, vede nel bello ciò che *congregat omnia*<sup>99</sup>, ossia una sintesi di tutte le ‘virtù’ umane liberamente «bilanciate».

Anche nel caso della copia del volto di Cristo presa da Van der Weyden, la pittura risultava un *modus operandi* che riflette l’essenza dell’attività immaginativa di Dio nell’uomo. Sicché, pur dividendo fra arti «meccaniche» e «liberali»<sup>100</sup>, Cusano ne assimila la ‘virtù’ a un fare che, in rapporto a Dio, «imita di più non il pittore, ma l’*arte* [*il corsivo è mio*] del pittore»<sup>101</sup>. Nell’arte egli riconosce, insomma, un’espressione del «desiderio di Dio» consona all’esercizio più compiuto del pensiero («in certi momenti anche Platone si dedicava alla pittura, il che, si pensa, non avrebbe mai fatto se ciò fosse stato contrario alla speculazione»<sup>102</sup>), e questo perché vi coglie lo stesso movimento di approssimazione alla «perfezione», che si dà in qualsiasi «congettura», ma con una memoria più estesa, sempre pronta a mescolare la molteplicità della vita all’unità (non rappresentabile) dell’Esemplare.

Nel mondo che è privo di precisione, non è possibile la misura adeguata o la somiglianza perfetta.

È diverso se concepisci l’Esemplare assoluto: questo, infatti, non

è né grande né piccolo. Queste proprietà non possono spettare alla ragione dell'Esemplare [*che è priva di un ordine intelligibile, ndA.*]. Una formica, quando la si dipinge, non è un Esemplare meno di un monte che deve essere dipinto e viceversa<sup>103</sup>.

Inoltre, più la mente si volge dalla natura all'Esemplare, più «si assimila a ogni tempo»<sup>104</sup>: anche la storia cioè segue il *mouvant*. Sicché vi è, in ambo i casi, un passaggio dal molteplice all'uno e dall'uno al molteplice, dal transitorio all'eterno (e viceversa), che rivela lo spazio e il tempo come memorie future dell'Esemplare stesso<sup>105</sup>. 'Memorie' analoghe a quelle che Cusano riferisce all'attività di un geografo (l'Io)<sup>106</sup>, il quale, intento a raccogliere, dalle cinque porte (i sensi) di una città, notizie sul territorio circostante, chiude poi tali porte per completare la mappa nella propria mente. L'uomo

ordina e dispone le immagini create, perché è l'eguaglianza in cui c'è unità e connessione. Le conserva poi nella memoria, perché è la connessione, in cui c'è unità ed eguaglianza. Egli riflette tutte le cose su di sé, per cui comprende e conserva se stesso<sup>107</sup>.

In breve: più la conoscenza si espande, «assimilando» la natura e il tempo, più la sua essenza «equilibratrice» tende a cercare, con l'immaginazione, elementi da «ricordare» come propri modelli originari (si ripensi al verso di Giorgio Caproni: «Sono tornato là / dove non ero mai stato»<sup>108</sup>). *Si va allora verso l'opposto del Medioevo, poiché la memoria, suscitata nei sensi dal divenire naturale, si mostra il fondamento di ogni conoscenza, ma senza un modello preordinato, recando continuamente all'Io il desiderio dell'«eguaglianza» che, nello spazio e nel tempo, è insito in ogni attività umana.*

### *Sviluppi*

Vari sono gli effetti pratici conseguenti a tale orientamento di pensiero.

Chi studia un libro, come chi osserva la natura, deve riuscire a cogliere, anzitutto, l'infinito «enigma» dell'oggetto al quale si dedica, ossia deve riconoscere la «potenza» che muove quell'oggetto stesso verso il suo compimento ideale o formale. Egli così, non soltanto conoscerà davvero il proprio «enigma» in atto, ma potrà trovare, magari con una serie di «bilanciamenti», anche l'affinità fra dottrine

– il platonismo, l'aristotelismo, il neoplatonismo o altre ancora – che credeva, all'inizio, essere in contrasto fra loro<sup>109</sup>: «Tutte queste differenze e quante altre possono pensarsi, si risolvono e si accordano facilissimamente quando la mente si solleva all'infinità»<sup>110</sup>.

La Dottrina tomista viene allora trasformata in una 'biblioteca universale' creata dalle opere dei sapienti di tutte i tempi come punti di vista sul medesimo oggetto, ch'è Dio. Ancora Cassirer scrive che, con Cusano, «si afferma il contenuto immanente della coscienza dell'umanità che tende a chiarirsi nella storia dello spirito»<sup>111</sup>, indicando una corrispondenza con l'attività degli umanisti italiani, i quali usavano la filologia al medesimo fine, e trovavano (lo vedremo nel prossimo capitolo) proprio nelle arti un complemento al loro lavoro; ma anche con le ricerche condotte in ambito naturalistico con strumenti tecnici<sup>112</sup>, che avranno un'influenza sul corso delle arti stesse.

### *Concava imago*

Infatti: se, per Tommaso d'Aquino, per es., il «luogo naturale» della bellezza era il mondo intellegibile, e la sua forma le proporzioni dell'«edificio» eterno<sup>113</sup>, per Cusano, invece, l'ambito dell'estetico deriva dai sensi secondo «immagini».

Nell'uno la bellezza è selettiva, nell'altro inclusiva; nell'uno ideale, nell'altro 'funzionale'; e ha caratteri antropologici, poiché assimila il materiale onde volgerlo verso l'«Esemplare», allo stesso modo che un artista elabora una forma: «Tutte le figurazioni infatti della scultura in analogia con la mente divina o della pittura o dell'architettura, non possono esser fatte senza la mente: anzi è la mente che porta a termine tutte le cose»<sup>114</sup>.

Un'altra relazione con le trasformazioni in atto, in particolare, nella architettura del XV secolo, si ravvisa ove Cusano parla del «desiderio di Dio» nel pensiero dell'uomo come di un progressivo assorbimento di una linea curva in una retta, tangente la sua sommità, verso cui la curva si «rettifica», e che la curva stessa «eguaglierà» all'infinito, così come la retta tornerà, all'infinito, nel punto immateriale che l'ha generata<sup>115</sup>.

Quel punto di inizio-fine è infatti la sua estrema «dotta ignoranza», il suo peso «alleggerito», ma anche il rinvio a una «Resurrezione» che non cessa comunque di estendersi e di gravitare sul mondo, adombrando un'ulteriore base di innalzamento.

Alla guglia gotica, che si stringe verso l'alto, pare pertanto

sostituirsi un altro l'ideale: quello della 'cupola', ossia di una struttura architettonica che sale dal basso all'alto in modo proporzionale al suo peso (come un «diarhodon» fra cielo e terra!), tendendo a mantenere un dinamismo bilanciato di spinta e contropinta verticali in rapporto all'orizzonte. La cupola è, nella sua essenza, analoga a una «congettura»: cioè alla proiezione plastica di una «immagine» che «assimila» la natura verso l'infinito, ma che resta coesa alla natura stessa.

### *Cupola mundi*

Ora Cusano aveva visto, da studente, a Padova, le cupole della Basilica del Santo o, a Costantinopoli, quelle di Santa Sofia, o, a Roma, il Pantheon, ma la rispondenza vera col suo pensiero si coglie nella cupola di Filippo Brunelleschi per Santa Maria del Fiore a Firenze<sup>116</sup>, da Cusano ammirata nel 1439, quando si aprì il concilio di riunificazione fra le due Chiese cristiane. Nessuna forma poteva dirsi più affine al suo «desiderio», poiché essa si sollevava dal cuore medievale della città «a confronto con le colline di Fiesole, di San Miniato, di Belvedere»<sup>117</sup>, come dal mezzo d'una realtà infinita.

Brunelleschi, inoltre, aveva avuto lezioni di matematica e geometria da Toscanelli<sup>118</sup> – già compagno di studi di Cusano e adesso anche suo medico personale, oltre che principale interlocutore per le questioni di carattere matematico<sup>119</sup> –, che aveva compiuto i calcoli finali per la copertura della cupola stessa, e avrebbe anche disegnato un planisfero (seppur parziale), che, spedito a Cristoforo Colombo, sarebbe servito al navigatore per progettare i suoi viaggi oltre le Colonne d'Ercole<sup>120</sup>. Infine: lo stesso Toscanelli era di fatto, a Firenze, il direttore dell'ufficio geografico dei Medici, e non è difficile vedere in lui il modello del «geografo» già citato. La cupola costituiva dunque un cardine di molte «congetture», interessi e rapporti interpersonali.

Lo indicano: che Brunelleschi sostenesse che la lanterna, da lui progettata a coronamento dell'opera, «avrebbe potuto essere ben più pesante» (le 'cupolette', del resto, avevano già il chiaro senso di un allargamento terrestre del corpo di fabbrica)<sup>121</sup>; che Toscanelli, in piena sintonia di fini, facesse realizzare, nella lanterna, un foro, il quale, lasciando passare la luce, avrebbe generato, sul pavimento, da una altezza che non aveva eguali, una meridiana per calcolare i movimenti della terra e del sole<sup>122</sup>; che nella città, intorno alla cupola, si incontrassero gli umanisti, e non solo toscani.

Si avverte così una convergenza di forze e di forme ‘da’ e ‘per’ l’opera d’arte che rende quest’ultima una *unitas in pluralitate*, ossia un punto di arrivo e di ripartenza di diversi saperi. E a Firenze l’arte stava divenendo, davvero, una complessa ‘filosofia del vivente’! *Il bello* – lo si è detto – è ciò che, essendo, torna al proprio inizio come possibilità ridata al proprio compimento.

### *Trasparenze*

La stessa logica (cusaniana), espansiva e sintetica, si ritrova inoltre ove l’immagine non è più stretta entro limiti geometrici, ma conquista l’intera superficie su cui si dispiega, come accade nell’affresco, che «assimila» in sé, sempre più, il mondo naturale e storico; e che l’Io dell’artista «equilibra» nella «cera» d’infinite forme, come nello specchio microcosmico dello Spirito Santo, in cui la luce eterica riflette all’infinito «l’immagine viva del Creatore e di tutte le cose»<sup>123</sup>. L’«immaginazione», anche in questo caso, crea la misura umana, di cui Cristo è il «mediatore» permanente; e si propone come una ‘architettura’ la quale può essere realizzata, in vario modo, con una «assimilazione» dinamica di ogni realtà ‘unilaterale’, che essa ‘espande’: «tutte le arti umane sono come l’immagine dell’arte divina e infinita»<sup>124</sup>. Neppure l’ammirazione per Platone impediva a Cusano d’affermare che anche sulla via della filosofia ciascun individuo segue il proprio «desiderio» e che il giusto atteggiamento non è quello di voler evadere dal corpo e dal mondo, come da luoghi di reclusione dello spirito, né d’affidarsi a forme metafisiche precostituite (con un ferreo ‘realismo’ fra visibile e invisibile), bensì di mantenersi fra un estremo e l’altro, in base a quello che potrebbe dirsi un ‘senso comune immaginativo’, che non diviene mai abitudine o ripetizione, poiché è indagine di un ‘possibile’, latente nella natura umana, prima di qualsiasi idea o sistema di definizioni sancito da una certa Dottrina.

### *Percorsi*

Si entra così in un nuovo ordine di valori, definibile come un ampliamento ‘funzionale’, nel senso di «equilibratore» appunto, del legame fra l’uomo, la natura e la storia; ordine che la filosofia di Cusano porta in sé, non come guida del proprio tempo, ma come contributo a esso, in una sintonia che corrisponde a qualcosa d’implicitamente atteso: «Non si desidera niente che sia completamente

ignoto. Ci sono alcuni frutti presso gli Indi che non desideriamo solo perché non li abbiamo mai gustati»<sup>125</sup>. E anche se vi è stato l'invito di Karl Jaspers a non «modernizzare» il filosofo della «dotta ignoranza»<sup>126</sup>, è impossibile non vedere nel suo pensiero proprio il formarsi di una «*nuova serietà*» 'moderna', la quale sa nominare fatti recenti in modo antico e viceversa, creando una immagine dell'uomo mai definitiva. La 'critica' preventiva verso qualsiasi forma di 'progresso', fondato su dogmi materiali come su ideali di irreversibilità storica, è evidente. E il cristianesimo stesso appare, come si è visto, una 'virtù' potenziale del microcosmo, che, per attività continua, ne rende possibili altre. Che senso avrebbe infatti parlare di un 'prima' e di un 'dopo' in un universo infinito? Cusano dice che, se Dio non fosse morto sulla croce, sarebbe rimasto mortale<sup>127</sup>. Il che fa pensare che l'evento si sia verificato e si verifichi 'oltre il tempo', e faccia parte di quel mondo che in realtà non «fece mai né dio né uomo, ma fu sempre e è e sarà fuoco vivente che sempre s'accende e sempre si spegne secondo misure»<sup>128</sup>. Wilhelm Reich parla «dell'assassinio di Cristo» proprio quando la vita si «corazza» entro un complesso irreversibile di valori<sup>129</sup>.

### *Spirali*

In sintesi: la 'modernità' di Cusano è un 'metodo', senza una forma definita, il quale, partendo dalla *contractio Dei*, fa del «desiderio di Dio» una ricerca in cui l'immaginazione è la «bilancia» archetipica che contrasta ogni unilateralità. È il *modernus*, «conformemente al *modus*»<sup>130</sup>: lo sforzo di istituire un equilibrio di valori sempre aderente, dal «Non-altro» al «Non-altro»<sup>131</sup>, al *mouvant*. Equilibrio che l'Io esprime e trova in sé stesso da variabili punti di vista. C'è un modo migliore per capire il 'senso dell'arte' alla origine del Rinascimento? Ove l'«Archetipo è immagine e *nel contempo* immagine riflessa»<sup>132</sup>? Forse l'impianto del pensiero di Cusano è ancora medievale, ma vi si pongono esigenze da cui sorgerà una nuova visione dell'uomo e della natura (un suo seguace, Carlo Bovillo<sup>133</sup>, rafforza il ruolo dell'immaginazione in rapporto a sensibilità e memoria, esprimendo l'orientamento umanistico a tenere il contatto col mondo della vita<sup>134</sup>).

### *«Cerchi aperti»*

Giacomo Leopardi menziona Cusano una sola volta, nello *Zibal-*

*done*, come anticipatore immaginativo di Copernico, e nella stessa pagina fa riferimento alla superiorità della natura sulla ragione, affermando che la seconda «per far grandi effetti e decisi progressi ha bisogno di quelle stesse disposizioni naturali che essa distrugge o n'è distrutta, l'immaginazione e il sentimento»<sup>135</sup>. Il che va ricordato per non fare della «dotta ignoranza» il passaggio verso una restaurazione dialettica o ontologico-critica dell'«Essere». Giuseppe Saitta ha dedicato, a questo riguardo, uno studio al rapporto fra l'*Idiota* cusaniense e l'apocrifo antidogmatico petrarchesco intitolato *De vera sapientia*<sup>136</sup>, che tratta, in forma di dialogo, del «Dio vivente» in tutte le cose. È, del resto, la storia nel suo insieme ad assumere un tale orientamento. Gli eccessi che avevano caratterizzato la cultura del secolo XIV – anche per la impressionante serie di conflitti in tutta Europa e nell'area mediterranea – si attenuano. Il rigorismo etico, religioso o laico, cede il passo a un sentimento della vita quale si ritrova nel *De rerum natura* di Lucrezio, che Poggio Bracciolini recupera nel 1418 e mette a disposizione dei colleghi umanisti.

L'*Anima Mundi* comincia a riprendere le fattezze di Venere. E, dalle fratture fra la mistica e il mondo, fra il sillogismo e i fatti, fra il particolare e Dio, emerge un'immagine dell'uomo fondata su virtù in cui si scoprono i processi profondi della mente, che la logica non può rappresentare.

Siamo così alla Cosa-inquietata, che apre la guglia gotica e supera i limiti di una mera «psicologia religiosa»<sup>137</sup>: alla complessità che precede l'istituzione di un «metodo» formalmente definito. «Infinito», «desiderio», «immaginazione» «individualità», «memoria», sono termini che designano una soglia epocale fatta di intrecci 'contemporanei' fra presente e passato, poi di nuovi richiami, reali e ideali, fra cui l'Io gravita e prende forma. Cusano ne è stato il lucido precursore e, in larga misura, già l'interprete. Si coglie ancora la sua presenza nelle parole con cui Jung descrive la psicologia dell'uomo 'moderno', e con essa il passaggio 'funzionale' dal Medioevo al Rinascimento:

Lo spirito che crea leggi definite è uno spirito umano, [...] anche quando si produce un numero elevato di leggi [...] tra queste saranno davvero poche quelle che non risulteranno spodestate in un breve lasso di tempo. Inoltre la possibilità che emergano nuove leggi, nuove scoperte, nuovi punti di vista in noi latenti enorme, e la vita dello spirito consiste proprio in questo. Non corrisponde a una legge definita una volta per tutte: la vita dello spirito è nuova vita che crea incessantemente<sup>138</sup>.

## Note

- <sup>1</sup> H. Blumenberg, *La legittimità dell'età moderna* [1966], Marietti, Genova 1992, p. 409.
- <sup>2</sup> *Ibid.*, p. 509.
- <sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 509-510.
- <sup>4</sup> A. Touraine, *Critica della modernità* cit., p. 239.
- <sup>5</sup> *Ibid.*, p. 244.
- <sup>6</sup> B. Telesio, *La natura secondo i suoi principi* [1570], a cura di R. Bondi, Bompiani, Milano 2009.
- <sup>7</sup> J. Lacan, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicanalisi 1959-1960* cit., pp. 112-118.
- <sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 51-83 e 119-136.
- <sup>9</sup> Fra i numerosi titoli dei due autori, cfr. H. Corbin, *L'immagine del Tempio* [1980], Boringhieri, Torino 1983; e Ā. K. Coomaraswamy, *Tempo ed Eternità* [1947], Luni, Milano 1996.
- <sup>10</sup> Tommaso d'Aquino, *Summa contra Gentiles* [I, 75], in A. O. Lovejoy, *La grande catena dell'essere* [1936], Feltrinelli, Milano 1981, p. 80. Su Tommaso, E. Bréhier, *La filosofia del Medioevo* [1937], Einaudi, Torino 1980, pp. 325-357.
- <sup>11</sup> U. Eco, *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino* [1956], Bompiani, Milano 1982, pp. 112-128 *passim*. Inoltre W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica* cit., vol. II, pp. 276-295.
- <sup>12</sup> U. Eco, *op. cit.*, p. 121: «*sicut tectus et paries sustentantur in fundamento et tectum cooperit parietem et fundamenta... Partibus ergo sic dispositis, sequitur earum compositio in toto, secundum quod ex omnibus partibus universi constituitur una rerum universitas*».
- <sup>13</sup> W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, vol. II, pp. 186-207.
- <sup>14</sup> G. G. Merlo, *Eretici ed eresie medievali*, il Mulino, Bologna 1989. La stessa tendenza si rileva nel mondo islamico, in cui i sostenitori dell'«immaginazione creatrice» nella ricerca spirituale, come Ibn Arabî, subirono durissime repressioni. Cfr. H. Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabî* [1958], Aubier, Paris 1993, pp. 37-66 e 139-189.
- <sup>15</sup> J. Lacan, *op. cit.*, pp. 4-15 *passim*.
- <sup>16</sup> J. Huizinga, *Autunno del Medioevo* [1919], introduzione di E. Garin, Rizzoli, Milano 2010, p. 392.
- <sup>17</sup> E. Panofsky, *Architettura gotica e filosofia scolastica* [1951], a cura di F. Starace, Abscondita, Milano 2014. Inoltre M. Praz, *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive, ibid.*, Milano 2012, pp. 64-67.
- <sup>18</sup> M. Praz, *op. cit.*, p. 64.
- <sup>19</sup> H. Corbin, *op. cit.*, pp. 223-230 e 258-261. Inoltre T. Burckardt, *La*

nascita della cattedrale. Chartres, Arkeios, Roma 1998.

<sup>20</sup> H. Focillon, *L'arte dell'Occidente* [1938], Einaudi, Torino 1987, p. 182.

<sup>21</sup> N. Lenkeith, *Medieval and Renaissance Studies. Dante and the Legend of Rome*, The Warburg Institute, Londra 1952, p. 74.

<sup>22</sup> J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica* [1924], La Nuova Italia, Firenze 1977, p. 33. Alcuni disegni sono riprodotti in W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, vol. II, pp. 202-206.

<sup>23</sup> E. H. Gombrich, *L'arte medievale. Criteri di valutazione* [1937], in Id., *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte.* [1963], Einaudi, Torino 1976, p. 114.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> J. Baltrušaitis, *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismo nell'arte gotica* [1955], con un'Introduzione di M. Oldoni, Adelphi, Milano 2002.

<sup>27</sup> J. Lacan, *op. cit.*, pp. 190-193.

<sup>28</sup> J. Huizinga, *op. cit.*, p. XXXIII.

<sup>29</sup> Cfr. *supra* nota 16.

<sup>30</sup> R. Longhi, *Arte italiana e arte tedesca* [1941], in Id., *Da Cimabue a Morandi*, a cura di G. Contini, Mondadori, Milano 1973, p. 16.

<sup>31</sup> G. Santinello, *Introduzione a Niccolò Cusano* [1971], Laterza, Bari 2008; inoltre E. Cassirer, *Storia della filosofia moderna* [1906], vol. I, tomo 1, Einaudi, Torino 1978, pp. 39-96.

<sup>32</sup> N. Cusano, *La dotta ignoranza* [1440], in Id., *Opere filosofiche*, a cura di G. Federici-Vescovini, UTET, Torino 1972, p. 58. Per raffronti col testo latino si è tenuto conto di Niccolò Cusano, *Scritti filosofici*, vol. I, a cura di G. Santinello, Zanichelli, Bologna 1965, e Id., *Scritti filosofici*, vol. II, a cura dello stesso, *ibid.*, 1980.

<sup>33</sup> Id., *Dialoghi dell'Idiota* [1450], in *Opere filosofiche* cit., p. 488.

<sup>34</sup> G. Santinello, *Introduzione a Niccolò Cusano* cit., pp. 55-63.

<sup>35</sup> Cfr. *infra* nota 114.

<sup>36</sup> G. Saitta, *Formazione spirituale di Niccolò Cusano*, in Id., *Niccolò Cusano e l'Umanesimo italiano. Con altri saggi sul Rinascimento italiano*, Tamari, Bologna 1957, pp. 13-31.

<sup>37</sup> C. Vasoli, *Il Quattrocento*, in *Storia della filosofia occidentale*, vol. VII, diretta da M. Dal Pra, Vallardi, Torino 1976, p. 86.

<sup>38</sup> Cfr. G. Saitta, *La nuova metodologia critica. Il Cusano, il Valla e gli altri umanisti*, in *op. cit.*, pp. 59-73 *passim*. Il complemento teologico rappresentato nei complementi matematici [1453] fu dedicato da Cusano a Niccolò V. Cfr. *Opere filosofiche* cit., pp. 609-639,

<sup>39</sup> E. Zolla, *Politica archetipale*, in Id., *Archetipi* cit., pp. 100-104.

<sup>40</sup> N. Cusano, *Dialoghi dell'Idiota* cit., p. 524.

- <sup>41</sup> G. Gemisto Pletone, *Trattato delle virtù* [sec. XV], a cura di P. Jerenis, Raffaelli, Rimini 1999.
- <sup>42</sup> Cusano entrò in pericoloso contrasto con il duca Sigismondo d'Austria, contrario ai suoi principi di conduzione della diocesi tirolese e, nel 1460, venne addirittura messo in carcere.
- <sup>43</sup> N. Cusano, *Dialoghi dell'Idiota* cit., p. 438.
- <sup>44</sup> Cfr. nota precedente
- <sup>45</sup> *Ibid.*, p. 520; e *Il principio* [1459], in *Opere filosofiche* cit., pp. 721 sgg.
- <sup>46</sup> H. Blumenberg, *op. cit.*, p. 512.
- <sup>47</sup> *Ibid.*
- <sup>48</sup> W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, vol. II, p. 92.
- <sup>49</sup> N. Cusano, *La visione di Dio*, [1453], in *Opere filosofiche* cit., pp. 543-544.
- <sup>50</sup> J. L. Borges, *Abenjacàn il Bojari, ucciso nel suo labirinto*, in Id., *L'Aleph* [1952], Milano, Feltrinelli 1981, p.122.
- <sup>51</sup> *Ibid.*, p. 161.
- <sup>52</sup> N. Cusano, *Guida per chi contempla o Non-altro* [1462], in *Opere filosofiche* cit., pp.793 sgg.
- <sup>53</sup> Id., *La dotta ignoranza* cit., p. 82.
- <sup>54</sup> Id., *Il berillo* [1458], in *Opere filosofiche* cit., pp. 658-659.
- <sup>55</sup> Id., *La dotta ignoranza* cit., pp. 121-122.
- <sup>56</sup> *Ibid.*, pp. 130-143 *passim*.
- <sup>57</sup> *Ibid.*, p. 67.
- <sup>58</sup> Id., *La visione di Dio* cit., p. 568.
- <sup>59</sup> *Ibid.*, p.567.
- <sup>60</sup> Id., *Compendio* [1464], in *Opere filosofiche* cit., p. 1043.
- <sup>61</sup> R. Guénon, *L'uomo e il suo divenire secondo il Vedânta*, [1925], Adelphi, Milano 1992, p. 162: «Egli è come l'etere (*Ākāsha*), che è diffuso dappertutto (senza differenziazione), e che simultaneamente penetra l'interno e l'esterno delle cose, è incorruttibile e imperituro».
- <sup>62</sup> N. Cusano, *La caccia della sapienza* [1463], in *Opere filosofiche* cit., p. 964.
- <sup>63</sup> Id., *Le congetture* [1441-44], *ibid.*, p. 282.
- <sup>64</sup> Id., *L'uguaglianza* [1459], *ibid.*, pp. 697-704 *passim*.
- <sup>65</sup> Id., *Dialoghi dell'Idiota* cit., pp. 521-530 *passim*.
- <sup>66</sup> Id., *Le congetture* cit., p. 281.
- <sup>67</sup> Id., *Dialoghi dell'Idiota* cit., p. 488.
- <sup>68</sup> *Ibid.*, p. 535.
- <sup>69</sup> *Ibid.*, p. 446.
- <sup>70</sup> *Ibid.*, p. 514.
- <sup>71</sup> *Ibid.*, p. 480.
- <sup>72</sup> Tommaso d'Aquino, *Lo specchio dell'anima. La sentenza di Tommaso d'A-*

quino sul "De Anima" di Aristotele [III, c. 6], a cura del Progetto Tommaso, San Paolo, Cinisello Balsamo (MI) 2012, pp. 1041-43. Inoltre E. Bréhier, *op. cit.*, pp. 330-334.

<sup>73</sup> N. Cusano, *Il gioco della palla* [1463], in *Opere filosofiche* cit., p. 908.

<sup>74</sup> Id., *Dialoghi dell'Idiota* cit, p. 446.

<sup>75</sup> Plotino, *Enneadi* [V 8, 10], a cura di G. Faggin, G. Reale e R. Radice, Bompiani, Milano 2000, pp. 923-924.

<sup>76</sup> D. T. Suzuki, *Saggi sul Buddhismo Zen* [1934], vol. I, a cura di J. Evola, Mediterranee, Roma 1975, p. 215-251.

<sup>77</sup> N. Cusano, *La dotta ignoranza* cit., p. 75.

<sup>78</sup> *Ibid.*, pp.74-75.

<sup>79</sup> Id., *Dialoghi dell'Idiota* cit. p. 446.

<sup>80</sup> Gianluca Cuozzo ha pubblicato una raccolta di saggi (*Raffigurare l'invisibile: Cusano e l'arte del tempo*, Mimesis, Milano-Udine 2012), la sezione d'uno dei quali s'intitola 'Pingendo filosofare'. La dottrina della viva imago in Cusano, Jan van Eyck e Albrecht Dürer (*Ibid.*, pp. 117-132), ove cerca di dimostrare il legame fra l'impostazione filosofica cusana ed alcuni orientamenti di poetica dei due pittori. Lo stesso tentativo, che appare peraltro riuscito, si riscontra in un'altra sezione del libro, in cui vengono messi in luce i rapporti con Leonardo da Brasanone (*Ibid.*, pp. 189-194).

<sup>81</sup> N. Cusano, *Dialoghi dell'Idiota* cit., p. 473.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 490.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 517. Inoltre in *L'uguaglianza* cit., p. 704, si legge: «L'intelletto porta alla luce la memoria nascosta, perché l'intelletto non è altro che intelletto della memoria. E la volontà non è niente fuorché volontà della memoria e dell'intelletto insieme. Ciò che non si trova nella memoria e nell'intelletto insieme, non può esserci neppure nella volontà».

<sup>84</sup> Id., *L'uguaglianza* cit., p. 699: «L'anima [...], che è tempo senza tempo, nella sua essenza vede il passato, il presente e il futuro».

<sup>85</sup> Id., *La visione di Dio* [1453], in *Opere filosofiche* cit., p. 587. La Persona del Cristo e la sua funzione nell'anima umana sono affrontate da Cusano in molti luoghi della sua opera. Un sintetica definizione se ne rinviene ne *Il gioco della palla* [1463], *ibid.*, p. 900: «Cristo, Dio e uomo, è creatore e creatura ed egli è il centro di tutte le creature beate».

<sup>86</sup> Id., *La visione di Dio* cit. Il tema è trattato in C. Catà, *La Croce e l'Inconcepibile. Il pensiero di Nicola Cusano tra filosofia e predicazione*, eum, Macerata 2009, pp. 119-132.

<sup>87</sup> *Vangelo secondo Giovanni* [14, 3-9] in *Vangeli e Atti degli Apostoli*, a cura di P. Beretta, San Paolo, Cinisello Balsamo (MI) 2005, p. 911.

<sup>88</sup> E. Cassirer, *op. cit.*, p. 75.

<sup>89</sup> *Ibid.*

- <sup>90</sup> Cfr. *supra* Cap. I, nota 9.
- <sup>91</sup> Plotino, *Enneadi* [III 5, 3-9] cit., pp. 417-431.
- <sup>92</sup> N. Cusano, *La dotta ignoranza* cit., p. 89.
- <sup>93</sup> Id., *La caccia della sapienza* [1463], in *Opere filosofiche* cit., pp. 996-997.
- <sup>94</sup> N. Cusano, *La visione di Dio* cit., p. 591.
- <sup>95</sup> Id., *Le congetture* cit., p. 274.
- <sup>96</sup> Id., *Il gioco della palla* cit., p. 927.
- <sup>97</sup> Id., *Dialoghi dell'Idiota* cit., p. 464.
- <sup>98</sup> Un contributo importante in tal senso è G. Santinello, *Il pensiero di Nicolò Cusano nella sua prospettiva estetica*, Liviana, Padova 1958, che si basa su un'opera cusanaiana, *Tota pulchra* (in realtà una predica), ove il tema della bellezza è svolto senza un riferimento pratico all'arte. Santinello, per completezza, ne ha associato l'esame a quello dei modi in cui Cusano tratta altrove questioni legate all'arte (*ars*) e ai suoi prodotti (*artificiata*) in termini più vicini a come li si intende oggi.
- <sup>99</sup> *Ibid.*, p. 17.
- <sup>100</sup> Id., *Compendio* cit., pp. 1028-1029.
- <sup>101</sup> Id., *Dialoghi dell'Idiota* cit., p. 514.
- <sup>102</sup> *Ibid.*, p. 465.
- <sup>103</sup> *Ibid.*, p. 458-459.
- <sup>104</sup> *Ibid.*, p. 475.
- <sup>105</sup> *Ibid.*, p. 488.
- <sup>106</sup> Id. *Compendio* cit., pp. 1032-1033.
- <sup>107</sup> Id., *Le congetture* cit., p. 282.
- <sup>108</sup> Cfr. *supra* Cap. I, nota 62.
- <sup>109</sup> Id., *Compendio* cit., p. 1035.
- <sup>110</sup> Id., *Dialoghi dell'Idiota* cit., pp. 471.
- <sup>111</sup> E. Cassirer, *op. cit.*, p. 85.
- <sup>112</sup> N. Cusano, *Il berillo* cit., *passim*.
- <sup>113</sup> W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, vol. II, pp. 285-289.
- <sup>114</sup> N. Cusano, *Dialoghi dell'Idiota* cit., p. 488.
- <sup>115</sup> *Ibid.*, pp. 459-460. Inoltre *La dotta ignoranza* cit., pp. 75-76.
- <sup>116</sup> Per uno studio accurato: H. Saalman, *Filippo Brunelleschi: The Cupola of Santa Maria del Fiore*, A. Zwemmer Ltd, London 1980. Se ne tratterà, inoltre, *infra* al Capitolo III.
- <sup>117</sup> P. Sanpaolesi, *La Cupola del Brunelleschi*, Sadea/Sansoni, Firenze 1965, p. 2.
- <sup>118</sup> G. Uzielli, *La vita e i tempi di Paolo dal Pozzo Toscanelli*, Ministero della Pubblica Istruzione, Roma 1894, pp. 37-54; per i rapporti fra Toscanelli e Cusano, pp. 268-281.
- <sup>119</sup> Si tratta del personaggio chiamato Crizia in *La quadratura del cerchio* [1450]; cfr. N. Cusano, *Opere filosofiche* cit., pp. 609-610, nota 1.

<sup>120</sup> Uno dei protagonisti del dialogo *Guida per chi contempla o Non-altro* (cfr. *supra*, nota 52), «Ferdinandus Matim, Portugallensis natione», viene identificato dal Saitta (*op. cit.*, p. 33) con Francesco Martins, portoghese, amico di Cusano, che fu corrispondente di Toscanelli e di Cristoforo Colombo. Cfr. anche G. Uzielli, *op. cit.*, pp. 262-263 (nelle Appendici dell'opera [*Documenti*] si trova un *Tentativo di Ricostruzione della carta di Paolo Toscanelli inviata a Alfonso V Re del Portogallo e a Cristoforo Colombo*).

<sup>121</sup> P. Sanpaolesi, *op. cit.*, p. 5.

<sup>122</sup> G. Uzielli, *op. cit.*, pp. 285; 374-377; 380.

<sup>123</sup> N. Cusano, *La caccia della sapienza* cit., p. 964.

<sup>124</sup> Id., *Dialoghi dell'idiota* cit., p. 467.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 445.

<sup>126</sup> K. Jaspers, *I grandi filosofi*, Longanesi, Milano 1973, pp. 838-944.

<sup>127</sup> N. Cusano, *La dotta ignoranza* cit., pp. 178 sgg.

<sup>128</sup> Cfr. *supra* Cap. I, nota 49.

<sup>129</sup> W. Reich, *L'assassinio di Cristo* [1952], Sugarco, Milano 1972.

<sup>130</sup> J. Clair, *La responsabilità dell'artista* cit., p. 17.

<sup>131</sup> N. Cusano, *L'uguaglianza* cit., p. 693: «Il vedere e il conoscere sono identici».

<sup>132</sup> E. Jünger, *Eumeswil* [1977], Rusconi, Milano 1981, p. 58.

<sup>133</sup> E. Cassirer, *op. cit.*, pp. 88-96.

<sup>134</sup> *Ibid.*, pp. 97-104.

<sup>135</sup> G. Leopardi, *Zibaldone* [f.1858], in *Tutte le opere di Giacomo Leopardi*, vol. I, a cura di F. Flora, Mondadori, Milano 1937, p. 1181.

<sup>136</sup> G. Saitta, *Il «De vera sapientia» del Petrarca e l'«Idiota» del Cusano*, in *Niccolò Cusano e l'Umanesimo italiano* cit., pp. 131-144.

<sup>137</sup> E. Cassirer, *op. cit.*, p. 102.

<sup>138</sup> C. G. Jung, *Lo Zarathustra di Nietzsche. Seminario tenuto nel 1934-39* cit., p. 73.

### III.

## I VOLTI DELLA MENTE

*...vultus defunctorum per picturam  
quodammodo vitam praelongam degunt.*

Leon Battista Alberti

### *Costellazione*

Il cardinale Cusano, morto nel 1464, riposa, a Roma, nella Basilica di San Pietro in Vincoli, di cui era stato «titolare» (ma il suo cuore si trova nella Cappella dell'Ospizio di San Niccolò a Kues)<sup>1</sup>; e, nella stessa sede romana, è accolto, dal 1545, alla base della tomba di Giulio II, il *Mosè* di Michelangelo, opera che, nel 1913, attrasse Sigmund Freud, forse perché plasma in un unico corpo, «contratto» da intime tensioni, la testa di Pan e le Tavole della Legge: l'impulso vitale e la forza che lo frena; il movimento e la stasi<sup>2</sup>.

Il tempo che separa le due grandi presenze, fra cui si pone, a ideale segnava della storia dell'arte, la tomba dei fratelli Antonio e Piero del Pollaiuolo, un'eco fiorentina rilevante, è di un cinquantennio (il *Mosè* fu scolpito fra il 1513 e il 1515), non breve dunque in sé, ma ben più lungo in termini di storia.

Di mezzo c'è lo sviluppo di tutti i presupposti del pensiero di Cusano, non perché esso costituisca il punto di individuazione in assoluto della cultura rinascimentale (e però, in assonanza con Blumenberg, di questa con l'inizio dell'età moderna!), ma perché si innesta in un contesto di idee e di pratiche che, con l'Umanesimo, si erano già manifestate in Italia e in Europa<sup>3</sup>.

Cusano conferisce a quelle idee e a quelle pratiche il contrario di ciò che si potrebbe dire 'un ordine fondamentale di valori', poiché, essendo il suo pensiero stesso affine alla «contrazione» del «Non-altro», riflessa nella infinita pluralità degli individui, induce a considerare soltanto casi particolari, soltanto biografie indissociabili dalle esigenze degli uomini cui appartengono: dai «desideri» che danno misura alla loro opera, grande o piccola che sia.

## Principio

In effetti, nella direzione indicata dall'Umanesimo trecentesco, nato da Petrarca e da Boccaccio, orientamenti particolari di studio, d'espressione e persino di vita producono, nel XV secolo, il cedimento, anche organizzativo, della Dottrina scolastica<sup>4</sup>. Accanto alle *universitates* dominate dal clero si formano «circoli intellettuali completamente nuovi [...] dove si incontrano laici e religiosi»<sup>5</sup>. E il pensare non si rivolge più ai grandi sistemi teologici o metafisici, ma alla vita in senso pratico e alle attività a essa anche tecnicamente necessarie<sup>6</sup>, palesando l'influsso di «risonanze morfiche», di «aggregati potenziali del comportamento umano»<sup>7</sup>, che alimentano una sensibilità per l'esistente affine alle istanze naturalistiche nelle arti. Osserva Dilthey:

Ogniquale volta una civiltà muore e ne deve sorgere una nuova [...] l'esperienza della vita [...] si emancipa, per così dire, dai ceppi del pensiero concettuale, e diventa di per se stessa una forza operante sugli animi. Da ciò segue poi un apprezzamento affatto nuovo dell'arte e della poesia come espressione immediata di ciò, da cui è mossa l'età, e un diretto rapporto, sotto ogni rispetto, tra la letteratura circa la natura dell'uomo e la condotta della vita da un lato, l'arte e la poesia dall'altro<sup>8</sup>.

Da questo contesto sorge la coscienza umanistico-rinascimentale<sup>9</sup>, che mira «a chiarirsi nella storia dello spirito»<sup>10</sup>, mossa da un «desiderio» il quale cerca nel passato esempi da «immaginare» secondo le necessità del presente (Eliot dice infatti: «il poeta è *più vecchio* degli altri esseri umani»<sup>11</sup>). Ed è proprio l'idea cusana dell'«infinito» a conferire senso al suo procedere, corrispondendo, come effetto, alla *contractio Dei* (e quindi alla Cosa-inquietata), senza di cui non si avrebbe la «congettura», che lega il sensibile e la memoria nella trama individuale di ogni ricerca. Il ritorno all'Antico è così sinonimo di 'rinascimento' al pari del rigoglio immaginativo, che sposta l'interesse dalla parola alle arti visive ove la memoria è più libera d'attingere a fonti archetipiche<sup>12</sup>, dando forma appunto a «risonanze morfiche».

## Arte della memoria

Antonio Russi ha individuato nella storia della cultura europea,

a partire da Platone, addirittura una «estetica della memoria»<sup>13</sup>; e Mario Praz se ne è giovato per interpretare l'arte dei secoli XV e XVI<sup>14</sup>. Non era però tanto diversa, rispetto al Medioevo, la materia antica conosciuta, quanto il «desiderio», quasi 'avventuroso', che induceva a cercare la legittimità di valori più antichi di quelli tradizionali, secondo un movimento enantiodromico, corrispondente a un «orizzonte di attesa», come si esprimerebbe Jaus<sup>15</sup>, che aveva la sua ragione nella ricerca in un contatto con la vita indipendente dal dogma teologico o metafisico. La sfera dell'«uomo quadrato» vitruviano ne fornisce l'immagine<sup>16</sup>. Mentre le discussioni sulla *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio attestano l'interesse pratico per la natura, con il continuo confronto fra la lettera del testo e i fatti empiricamente osservabili.

Anche l'etica si orienta alla ricerca di misure di vita che non eccedano il mondo. Vi concorrono la *mediocritas* di Orazio, la *mesotes* di Aristotele, lo stoicismo e l'epicureismo, questi ultimi assunti senza riferimento alla loro visione della *physis*<sup>17</sup>. E tale inclinazione corrisponde a una fase storica in cui, dopo la caduta in mano turca di Costantinopoli (1453), le litigiose potenze nazionali che si erano contese il primato per il dominio in Italia trovano, con la pace di Lodi (1454), una necessaria ragione d'equilibrio e una pur relativa intesa reciproca. Si smorzano le velleità d'espansione nel Mediterraneo, con una forte tendenza all'investimento urbano e territoriale delle ricchezze accumulate in precedenza, facendo sì che, nel Quattrocento, l'Italia delle Signorie viva nell'arte il suo 'secolo d'oro'<sup>18</sup>. È un occhio del ciclone, ma bastevole a produrre una fioritura che riguarda i maggiori centri urbani, e quelli minori a essi collegati, in una civiltà dedita a costruire 'forme' in modo attento e tenace su quella terra che, forse, ha il timore di perdere.

### *Tellus statuta*

Firenze, Milano, Venezia, Padova, Mantova, Ferrara e Urbino, governate da famiglie come i Visconti, i Medici, i Gonzaga, gli Este, i Montefeltro, sono grandi cantieri<sup>19</sup> in cui gli umanisti agiscono, alle volte, come consiglieri politici, più spesso come docenti e precettori, e ove la loro opera si lega a quella di pittori, scultori, architetti e artigiani. Giocano un ruolo di rilievo anche Roma<sup>20</sup>, Napoli e alcune città siciliane<sup>21</sup>, completando una circolazione di idee, che si avvale sovente di artisti e di uomini d'ingegno provenienti dall'Europa del Nord o da paesi più vicini, come la Francia e la Spagna. La

fitta trama di rapporti è alimentata da una cultura in cui il concetto di *scientia* non distingue tra i campi del sapere<sup>22</sup>. Vi convivono la logica e la astrologia, la filosofia e l'alchimia, la medicina e la magia.

Si va, inoltre, da atteggiamenti culturali e elitari verso l'antichità (Niccolò Niccoli) all'impegno civile (Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini), alla polemica sui valori sociali ed educativi (Lorenzo Valla), alla didattica delle lettere classiche (Francesco Filelfo), alla pedagogia (Guarino Veronese), alla ricerca storiografica (Flavio Biondo), alla passione bibliofila e biografica (Vespasiano da Bisticci)<sup>23</sup>. In tutti i casi, comunque, si coglie il ritratto di una sola «mente», tanto aperta a nuovi «coni di monete» da potere includere qualsiasi aspetto della vita.

### «*Munera pulveris*»

Anche gli uomini di Chiesa partecipano al nuovo clima culturale. Niccolò V, papa e grande erudito, mecenate di pittori e architetti, aveva arricchito, sull'esempio di Tolomeo Filadelfo nell'Egitto ellenistico, la sua biblioteca nel palazzo vaticano, liberalizzandone la consultazione per gli studi<sup>24</sup>. E Enea Silvio Piccolomini, a sua volta pontefice dal 1458, celebre umanista e amico di Cusano, fu il committente del restauro innovativo di Pienza. Si iniziò infatti a «immaginare» anche lo spazio reale e a «assimilarvi» il passato nel presente, sviluppando «desideri» risorgenti da un comune fondo d'umanità: «quando è fiorita l'eloquenza – scrive Piccolomini –, è fiorita la pittura, come ci insegnano i tempi di Demostene e di Cicerone [...]. Dopo Petrarca risorsero le lettere, dopo Giotto si rimpigliarono le mani dei pittori»<sup>25</sup>. Gli artisti in effetti ritrovano e rinnovano, in parallelo a quella del passato, l'immagine della natura e dell'uomo, con un atteggiamento, rammemorante e osservativo, che fa presto proseliti in Europa.

### «*Rinascimento fantastico*»

Roberto Longhi stima «fantastica» l'arte rinascimentale in quanto portatrice di una «illibata limpidezza jalina della sua forma teoretica»<sup>26</sup>, intendendo lo sviluppo di un'immaginazione quasi 'trasparente' – «jalino» (gr. *hjalos*, «vetro») – della natura e della storia, impiegata come quella «cera» che Cusano poneva a fondamentale componente di ogni ragionamento. L'immaginazione, in effetti, nel Quattrocento, scende da cielo in terra, riformando la rappresen-

tazione della natura e dell'uomo con un «desiderio» di completezza di cui sono specchio, in una sorta di spirito teso a equilibrare tutte le forme, dimore destinate a fornire epocali paradigmi di cultura e di vita. L'archetipo ne è, come si è già fatto presente, la cupola brunelleschiana. Ma ne sono espressione architettonica, esteriormente differenziata, edifici egualmente 'totali', come il Palazzo Ducale d'Urbino, voluto da Federico II da Montefeltro e da questi affidato a Luciano Laurana. I lavori, iniziati nel 1468, furono portati a termine da Francesco di Giorgio Martini, con una progettualità, tuttavia, unica, che fa apparire il duca Federico, a sua volta, simile a quel geografo<sup>27</sup> in cui Cusano aveva raffigurato l'opera dell'Io nella mente umana:

[...] un palazzo [...] il più bello che in tutta Italia si trovi; e d'ogni oportuna cosa si ben lo fornì, che non un palazzo, ma una città in forma di palazzo esser pareva; e non solamente di quello che ordinariamente si usa, come vasi d'argento, apparecchi di camere di ricchissimi drappi d'oro, di seta e d'altre cose simili, ma per ornamento v'aggiunse una infinità di statue antiche di marmo e di bronzo, pitture singolarissime, strumenti musicici d'ogni sorte; né quivi cosa alcuna volse, se non rarissima ed eccellente. Appresso con grandissima spesa adunò un gran numero di eccellentissimi e rarissimi libri greci, latini ed ebraici, quali tutti ornò d'oro e d'argento, estimando che questa fusse la suprema eccellenza del suo magno palazzo<sup>28</sup>.

Il secolo «figurativamente supremo»<sup>29</sup>, come si esprime Gianfranco Contini, avrebbe dato frutti di questo genere. L'arte, infatti, non solo si sviluppa per il larghissimo incremento delle commissioni, ma diviene un modello di pensiero che prende il posto di quello concettuale. Essa, cioè, propizia la formazione del 'calco mentale' dell'Europa 'moderna'. Ovvero favorisce, come scrive Paul Valéry, una «libera coesistenza, all'interno di tutte le menti dotte, di idee tra le più disparate, di principi di vita e di conoscenza totalmente opposti fra loro»<sup>30</sup>. In breve: *l'età moderna si identifica, in termini funzionali e soggettivi, con lo sviluppo di immagini derivate dalla osservazione della natura e da una crescente memoria culturale, come il Medio Evo si era identificato con i concetti 'piramidali' della Dottrina scolastica.*

## *Terra di mezzo*

È infatti in base al legame, reale e ideale, del paganesimo con la natura che «il Rinascimento ci permette di osservare con quanta facilità lo spirito dell'antichità possa risorgere»<sup>31</sup>. Ma senza perciò comportare un formalismo estetizzante, bensì una «idea» di bellezza sentita, come dice Panofsky<sup>32</sup>, al di là di un unico modello. Il che dà luogo, dapprima, a una 'terra di mezzo', di cui appare interprete, fra i maggiori, fin dai primi anni del Quattrocento, Gentile da Fabriano<sup>33</sup>. Il quale realizza, in un *milieu* ancora tardogotico, dipinti che palesano una singolare affinità con l'«alleggerimento» cusariano della «eredità del pensiero scolastico e del pensiero antico»<sup>34</sup>. *Comincia così, nell'arte, la formazione dell'«Io-moderno».*

## *Passo Gentile*

Un lungo soggiorno giovanile a Milano, alla corte dei Visconti, aveva dato a Gentile i natali come artista di fama. Le sue tavole, attente alle risorse della miniatura, soprattutto di mano francese, rimandano, malgrado il prevalere dei temi religiosi, a quel mondo 'felice' costituito dall'Italia centrale duo-trecentesca, che aveva avuto a modelli cavalieri e dame in luoghi ameni e inviolati: «*Giunge Allegrezza con letizia e festa / tutta fiorita che pare un rosaio*»<sup>35</sup>, si legge nei sonetti cortesi di Folgore da San Gimignano. Gentile non si rimette più, benché non l'abolisca per intero, alla *potentia ordinata* di Dio, né ad una «memoria» che assegna all'artista alcuni motivi su cui eseguire soltanto delle variazioni. Egli attua, invece, delle «congetture» formali in uno spazio pittorico che non è tutto continuo (la lezione giottesca vi opera solo in parte), sviluppando più livelli rappresentativi. I santi, nel Polittico di Valle Romita (1410), assistono all'incoronazione celeste della Vergine da parte di Cristo stando in piedi su un prato fiorito.

## *«Arrivo e partenza»*

L'approdo a Firenze, nel 1422, dopo anni trascorsi a Venezia, ove aveva atteso alla decorazione (oggi perduta) della sala del Maggior Consiglio nel Palazzo Ducale, poi affidata a Pisanello<sup>36</sup>, suo sodale e altro protagonista della 'terra di mezzo'; e il seguito del suo viaggio a Roma, inducono a vedere nella biografia di Gentile una rosa d'influenze e rimandi che seguiranno l'arte e, in generale,

la cultura rinascimentali. Il che palesa appieno la *Adorazione dei Magi*, la Pala Strozzi (1423), eseguita in Firenze, ove si coglie una compenetrazione di stili, con tratti esotici, dati dalla presenza, nel corteo dei Magi, di uccelli, scimmie e teste ruggenti di ghepardi (che s'immaginano atterrire e in via di sperdere cavalli dotati d'occhi con cornee quasi umane!); oltre che di una quantità di volti di figure in atto di dialogare o variamente esprimersi. Sono quelli i volti di umanisti o di mercanti, i quali nell'insieme risultano anche più visibili delle figure in primo piano, che svaniscono nei preziosi rabeschi delle loro vesti: cui fa riscontro, sopra la Sacra Famiglia, un centro d'oro rifulgente da un ineffabile mondo spirituale.

Sulla predella della Pala, inoltre, è dipinta una *Natività* notturna, eseguita con la tecnica del «chiaro e scuro»; e il paesaggio d'una *Fuga in Egitto*, ove un globo lucente, come quello citato in precedenza, illumina però le colline, creando ombre<sup>37</sup>. In ultimo, è una *Presentazione al Tempio* interamente inclusa in uno sfondo urbano. Segni, nel loro insieme, di una contiguità, per quanto sempre originale e policentrica, con le ricerche in corso fra i pittori toscani e umbri del Tre-Quattrocento – in particolare a Siena e a Orvieto.

### *Giotto «moderno»*

Il corteo di Gentile, serpeggiando, costeggia, infatti, una realtà pittorica complessa e in vari casi molto più «petrosa» della sua (al modo delle *Rime* di Dante). E se, nella Toscana stessa, a Siena, dopo Simone Martini e i Lorenzetti, col Sassetta si oscillava ancora fra il cielo e la terra<sup>38</sup>; o, nella finitima Umbria, a Orvieto, gli smalti dettavano durevole indirizzo<sup>39</sup>; a Firenze, invece, la natura era già una vasta cava di volumi e di motivi plastici da 'architettare' in liberi compendi pittorici. Ne è il testo teorico e precettistico *Il libro dell'arte* (1398?) di Cennino Cennini<sup>40</sup>, dedotto dal campo dei giotteschi – il quale si era esteso, in Italia, da vari presidi iniziali (Assisi, Padova e Rimini), nel Nord (Milano) e Centro-sud (Roma e Napoli)<sup>41</sup>. L'autore, allievo di Agnolo Gaddi (figlio di Taddeo, per vent'anni un aiuto di Giotto), fa precedere la trattazione di problemi pratici (dal disegno alla realizzazione dei colori), da alcuni principi ideali, solo in apparenza di passaggio:

[...] e quest'è un'arte [*il disegno insieme alla pittura, ndA*] che si chiama dipignere, che conviene avere fantasia e hoperazione di mano, di trovare cose non vedute chacciandosi sotto ombra di

naturali, e fermarle con la mano, dando a dimostrare quello che nonne sia. [...] al dipintore dato è libertà poter comporre una figura ritta, a sedere, mezzo huomo mezzo cavallo, si chome gli piace, secondo suo' fantasia<sup>42</sup>.

Cennino, poco oltre, scrive di Giotto che «rimutò l'arte del dipignere di grecho in latino e ridusse al moderno»<sup>43</sup>, aggiungendo che così il maestro «ebe l'arte più compiute ch'avessi mai più nessuno»<sup>44</sup>, ossia era giunto a una completezza funzionale fra osservazione e immaginazione, che gli consentiva di rappresentare eventi d'ordine naturale e spirituale, fatti visibili e invisibili e persino tempi e luoghi diversi, in uno spazio prospettico relativamente unitario, dotato di un coerente livello di profondità<sup>45</sup>. Lo rivelano gli affreschi di Assisi e di Padova, retti da solidi equilibri di 'volumi' (materiali e non), e da 'motivi' di figure umane, animali, scorci, edifici e interni di questi, connessi in modo 'architettonico'. I quali danno a ogni particolare una verosimiglianza consona all'insieme che l'accoglie. Il pittore diviene pertanto un 'architetto' senza la necessità del costruire vero e proprio, anche se il passo vi è insito o parallelo. Scrive Carlo Carrà: «In Giotto io ammiro l'ossatura cubistica dei suoi dipinti, ch'io prendo come insiemii plastici»<sup>46</sup>.

Non a caso, dal secolo XIV, il lavoro dei giotteschi si dispiega, a Firenze, sulla scia del maestro<sup>47</sup>, in rapporto a grandi cantieri, come quelli di Santa Croce o di Santa Maria del Fiore, in sintonia con l'opera di architetti che, come Arnolfo di Cambio, erano stati degli scultori, o a scultori che, come Andrea Pisano, erano degli architetti. L'«alleggerimento» della eredità del passato si sposa qui con un atteggiamento «immaginario» che tien conto dei sensi, rifacendo visibili antiche o leggendarie memorie sacre o profane.

### *Lungarni*

Nel corteo dei Magi dipinto da Gentile vi sono anche (sotto il capitello che separa la parte destra della tavola dal suo centro) tre figure che fanno venire in mente i ritratti di Gaddo Gaddi, Taddeo Gaddi e Agnolo Gaddi, eseguiti, nella seconda metà del XV secolo, da Domenico di Michelino<sup>48</sup>, attestanti una comunità familiare che corrisponde a un dialogo fra artisti di più generazioni o della stessa, coinvolti in un'opera sentita ormai coi caratteri di una tradizione<sup>49</sup>. Franco Sacchetti, in una novella ambientata a San Miniato, narra la disputa fra Andrea Orcagna, Taddeo Gaddi e altri pittori fiorenti-

ni su chi dovesse reputarsi il miglior erede del maestro del Mugello<sup>50</sup>; e Filippo Villani, illustrando le virtù dei pittori che avevan resa grande la città sull'Arno, aggiunge ai nomi già fatti Maso di Banco e Stefano Fiorentino<sup>51</sup>.

Nella novella di Sacchetti è inoltre interessante rilevare che, dalla disputa suddetta, emerge un certo «maestro Alberto», il quale afferma che, prima d'ogni altro, le vere continuatrici di Giotto erano state le donne fiorentine: «Serà una figura pallida e gialla, e con artificiali colori la fanno in forma di rosa. Quella che per difetto, o per tempo, pare secca, fanno divenire fiorita e verde. Io non ne cavo Giotto, né altro dipintore, che mai colorasse meglio di costoro»<sup>52</sup>. L'arte non costituiva, infatti, un'attività di pochi<sup>53</sup>, bensì un 'fare' che, seppure in differente misura, riguardava un'intera comunità:

[...] tutta la città – racconta Gregorio Dati – è bella e ornata di belle abitazioni, le strade lastricate di pietre piane e uguali, che sta sempre netta più che in altri luoghi; le case con camere meravigliose. [...] Di fuori, presso alle mura della città, sono bellissime abitazioni di cittadini con ornati giardini di meravigliosa bellezza, e il contado pieno di palazzi e nobili abitazioni e spessi di cittadini che pare una città; pieno d'infinita e spesse castella; tutte le mura murate di pietra e tutte piene di terrazzini oltre a meraviglia, e non è palmo di terra dattorno che stia ozioso [...]<sup>54</sup>.

L'intero quadro qui descritto è il prodotto dell'attivismo dell'epoca nuova e dei suoi impulsi individualisti, che Jacob Burckhardt presenta, in una nota monografia<sup>55</sup>, come una risposta psicologica alle condizioni alterne della vita politica, dovute, in origine, ai contrasti fra Guelfi e Ghibellini (e agli aspetti che questi avevano assunto in vari contesti). Addirittura un ruolo *toto coelo* «creativo» è assegnato, da Burckhardt stesso, all'esilio, come se lo spirito da cui era sorto, secoli addietro, il Comune medievale migrasse ora *in interiore homine*, inducendo persino l'individuo bandito dalla propria città, non allo scorno o alla rinuncia, ma a un ripensamento della vita, privata e pubblica, in vista del futuro. Si pensi a Palla Strozzi (il committente della Pala di Gentile, e in essa raffigurato), oppositore dei Medici, morto a Padova ove aveva raccolto in casa sua un cenacolo di letterati, filosofi, pittori per prepararsi a far ritorno a Firenze<sup>56</sup>. Fiducia nell'uomo, insomma, di là dalla sorte e senza un Aldilà. Giannozzo Manetti, *civis Florentiae*, alla metà del XV secolo, a sua volta, addita:

Nostre [...] e cioè umane perché fatte dagli uomini, sono tutte le cose che si vedono, le case, i villaggi, le città; tutte, infine, le costruzioni della terra che sono tante e tali, che per loro grande eccellenza dovrebbero a buon diritto essere ritenute opere piuttosto di angeli che di uomini. Sono nostre le pitture, le sculture, le arti, le scienze [...]<sup>57</sup>.

Non si tarda così a inquadrare l'ambiente che Gentile trovò nel suo soggiorno a Firenze (fino al 1426), ov'erano o sarebbero stati di lì a poco attivi Beato Angelico, Donatello, Masaccio, Paolo Uccello, Leon Battista Alberti e altri maestri, mentre Brunelleschi portava a fine la cupola di S. Maria del Fiore (1438)<sup>58</sup>. Cupola sotto la quale Alberti farà dire a Agnolo di Filippo Pandolfini che, dai secoli della Grecia al presente, la storia umana e l'eterno parevano «bilanciati», conservati e resi da un musicale accordo di arte e di natura<sup>59</sup>.

### *Nobiltà borghese*

Werner Sombart ha sostenuto, con ogni ragione, che il «borghese» moderno è nato a Firenze fra i secoli XIV e XV<sup>60</sup>. E il fatto non riguarda solo l'ambito economico, ma si riferisce a un abito mentale capace di tenere «il mezzo fra il poco e il troppo»<sup>61</sup>, determinando ogni scelta «leggermente colla misura in mano»<sup>62</sup>, sicché il profitto risulta conseguenza di un'etica attenta al valore delle cose, non solo in senso materiale, ma come *modus* personale, di cui il collezionismo, fra arte e artigianato, costituiva un effetto diffuso. Ne era un caso la dimora fiorentina di Niccolò Niccoli, descritta da Vespasiano da Bisticci con i costumi del suo *dominus*, che anticipa gli splendori, fattisi poi gentilizi, di corti come quella di Urbino o di Mantova:

[...] piacevole nella conversazione. Vestiva sempre di bellissimi panni rosati, lunghi fino a terra. [...]. Quando era a tavola, mangiava in vasi antichi bellissimi, e così tutta la sua tavola era piena di vasi di porcellana [...] avendo Nicolao notizia per tutto il mondo, chi gli voleva gratificare, gli mandava o statue di marmo o vasi fatti dagli antichi, sculture, epitafi di marmo, pitture di mano di singolari maestri, e di molte cose di musaico in tavolette. Aveva un bellissimo universale, dove erano tutti i siti della terra; aveva Italia e Spagna tutte di pittura. Non era casa in Firenze che fosse

più ornata che la sua, e ove fussimo più gentili cose che erano in quella; in modo che ognuno che vi andava in ogni facultà ne aveva infinite degne cose<sup>63</sup>.

Dignità di persona, d'individuo. E qui è un punto che, proprio in termini di «facultà», ossia di pratiche (anche di quelle relative ad atti politici o soltanto di scambio quotidiano delle merci), va sottolineato: che l'arte e la civiltà italiane del primo Rinascimento uniscono, e non solo a Firenze, memorie del Medioevo, dell'Antichità, del cristianesimo e del paganesimo e quanti si voglia valori, su base temperata, godibile appunto per «desiderio». E, nella pratica, questo andamento, singolare e insieme collettivo, supera le dispute di scuola, gli orientamenti filosofici e quelli stessi delle teorie estetiche, che accompagnano *a posteriori*, più di quanto non precorrano, il corso delle arti. Valgono gli individui per quello che sono e fanno: «a migliaia sorgono le personalità dotate d'un carattere affatto proprio»<sup>64</sup> – afferma Burckhardt.

### *Mathesis picta*

In tale tendenza, la pittura consolida il suo primato, ideale e reale, divenendo il cardine attorno a cui ruotano tutte le dispute di mano e di pensiero, raccolte o nate nella Firenze medicea. Qui, nella direzione fissata da Giotto, si incontra il *De pictura* (1435-36)<sup>65</sup> di Leon Battista Alberti, piccolo trattato destinato, col tempo, a una grande notorietà. Il testo, dedicato a Brunelleschi, a cui l'autore associa, nell'introduzione, anche i nomi di «Donato» (Donatello), «Nencio» (Lorenzo Ghiberti), «Luca» (della Robbia) e «Masaccio»<sup>66</sup> (cioè il meglio di cui la città disponesse in quel torno di anni), elegge la matematica, in concorso con la geometria, a essenza (detta, per spirito realista, «scheletro») di ogni arte, ma in base all'occhio del pittore:

Scrivendo *de pictura* [...] acciò che il nostro dire sia ben chiaro, piglieremo dai matematici quelle cose in prima quale alla nostra materia appartengano [...]. 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, misurano le forme delle cose. Noi perché vogliamo le cose essere poste da vedere<sup>67</sup>.

Alberti<sup>68</sup>, lo stile asciutto, ma sciolto (in latino e in volgare), frutto di un chiarimento concettuale dovuto a una lunga applicazione a contatto con la pratica dell'arte, propria e altrui, scrive il *De pictura* come vorrebbe il pittore dipingesse; e ogni frase ha il peso di un blocco che fa parte di un edificio vasto, ma attentamente misurato e previsto. È una lezione che ciascuno può leggere senza imposizioni di valori metafisici. Sicché, malgrado certi aspetti normativi in senso stretto riguardo alla pittura (ma sempre bilanciati da una sorta di complemento opposto, che pone, per esempio, in rapporto dinamico la precisione del disegno alla vivacità del colore), se ne colgono effetti in differenti stili di pittori e scultori suoi contemporanei, come una «cupola» teorica, che ciascuno di essi costruisce però sulla propria testa.

### «Finestra fiesolana»

Alberti rivela una mente razionale, in cui i ruoli fra il 'teorico' e il 'pratico' si scambiano di continuo, come avveniva nei rapporti con l'amico Lorenzo Ghiberti (del quale diremo oltre)<sup>69</sup>. Anche qui, come nell'*Idiota* di Cusano, si fa un appello alla natura, non tuttavia come al tempo ispirato in cui non c'erano i libri, ma per la mancanza di maestri, che la distanza dall'antichità ha prodotto, così che, nel presente, gli artisti devono farsi maestri di se stessi, basandosi sulle tracce del passato (documenti o rovine, in specie se romane), le quali attestano le 'virtù' dell'uomo al di là del tempo.

Il primato dell'Antico risulta, perciò, un primato 'naturale', che torna a farsi 'culturale' per funzione espressiva, critica, volitiva, di cui la pittura pare ad Alberti la prima portatrice in ogni opera di pregio. L'arte, infatti, come principio – e si potrebbe dire l'immaginazione – costituisce il luogo ubiquo di una realizzazione sempre equilibrata, civile, dignitosa, stabilita entro limiti, ma aperta alla realtà. Il modello ne è, appunto, Brunelleschi, il quale, come dice il suo biografo, (lo pseudo) Antonio Manetti, si era recato a Roma:

E nel guardare le sculture, come quello che aveva buono occhio ancora mentale, ed avveduto in tutte le cose, vide 'l modo del murare degli antichi e le loro simetrie, e parvegli conoscere un certo ordine di membri e d'ossa molto evidenti, come quello che da Dio, rispetto a gran cose, era alluminato [...]'<sup>70</sup>.

Dice «occhio mentale», perché l'osservazione suscita anche l'immagine del 'mancante', nella storia e nella natura, epperò del 'possibile' all'uomo tramite continui confronti critici fra le arti, *in primis* fra la pittura e la scultura. Ugualmente vuole Alberti che l'artista «mai ponga lo stile o suo pennello se prima non bene con la mente arà costituito quello che abbi a fare»<sup>71</sup>. Ma è consapevole che la pratica dell'arte è un continuo processo di revisione. *Si ha infatti immaginazione quando il contenuto di una forma permane più esteso del mezzo che l'esprime*; quando cioè l'«immagine» congiunge 'cose' le quali restano, nella loro differenza, inalterate, in quanto essa corrisponde a una «congettura» concepita come una «prospettiva», che non isola il suo contenuto, ma lo rende parte di una 'architettura' più estesa.

L'«interno» dell'opera, pertanto, è, tramite la sua forma, all'«esterno», secondo l'immagine che Alberti dà di una «finestra»<sup>72</sup>, ma, soprattutto, quando egli tratta della «trasparenza» del dipinto in virtù del «velo», lo schermo prospettico («sottilissimo, tessuto raro, tinto di quale a te piace colore, distinto con fili più grossi in quanti a te piace paralleli, posto tra l'occhio e la cosa veduta»<sup>73</sup>), che rende più ordinato il mondo naturale. La natura è quindi resa in funzione dell'impianto prospettico, e quest'ultimo, per parte sua, della natura. Cosicché: se il campo del visibile è una piramide di raggi, che partono dall'occhio, lo stile del dipinto sarà il 'punto di profondità' stabilito dall'artista, al quale si affina un insieme di 'motivi' e di 'figure'.

Dico l'ufficio del pittore essere così descrivere con linee e tingere con colori in qual sia datoli tavola o parete simile vedute superficie di qualunque corpo, che quella ad una certa distanza e ad una certa posizione di centro paiano rilevate e molto simili avere i corpi; la fine della pittura, rendere grazia e benevolenza [...]. E seguiranno questo i pittori ove la loro pittura terrà gli occhi e l'animo di chi la miri [...]<sup>74</sup>.

La pittura è sì artificio mentale, ma è «forma umana», condivisa da colui il quale «la miri»: è «invenzione», nel senso di «trovare» (lat. *invenire*) quel che c'è già, ma non è ancora arte. Dunque è 'memoria del presente'. Natura e artificio sono infatti, come per Cusano (e per Cennino), entrambi nell'artista, il quale li accosta «pesandoli» con il suo «libero arbitrio», e componendo l'opera tramite una *concinnitas* («eleganza») mobilissima di vari «segni», «assimilati» giovandosi del

«velo» e, insieme ad essi, di ricordi eruditi: «piacerammi sia il pittore [...] uomo buono e dotto in buone lettere»<sup>75</sup>.

Si tratta di una estetica sempre ‘temperata’ – come quella degli edifici e delle chiese che Alberti realizzò a Firenze, a Mantova e altrove<sup>76</sup>, e, in parallelo, teorizzò nel *De re aedificatoria* (1450)<sup>77</sup> –, una ‘architettura’ quadrata, ma costruita dalla terra e sulla terra con diversi mezzi, entro un orizzonte che resta immaginato all’infinito. Ancora l’*architetto* è in sé una funzione, più che un mestiere – Alberti lo traduce anche nell’*ethos* dei dialoghi nei *Libri della famiglia* (1434)<sup>78</sup> –, consistente nella continua ricerca di corrispondenze e «uguaglianze», estetiche e etiche (con diretti riflessi, inoltre, nell’ambito civile): un vero archetipo dell’essere umano, che interpreta l’«uomo quadrato» vitruviano in libera ed equilibrata espansione dal suo centro.

### «Senza fine»

Riesce allora più facile, pur nel rispetto delle inevitabili preferenze personali, intendere la collaborazione o solo il confronto fra gli artisti che Alberti vedeva all’opera accanto a sé, e anche i rapporti, mai facili, che essi intrattenevano fra loro. Se, infatti, non facciamo neppure del rigoroso Brunelleschi il ‘fondatore del Bauhaus’, la sua opera, che costituisce una svolta epocale, e in specie la cupola di Santa Maria del Fiore, ma non solo quella, risulta interpretabile, come l’ideale di Alberti<sup>79</sup>, secondo le parole di Cusano:

[...] Poichè tutti gli oggetti matematici sono finiti e non possono essere altrimenti immaginati se vorremo elevarci al massimo semplice servendoci, come esempi, degli oggetti finiti, bisogna anzitutto considerare le figure matematiche finite con tutte le loro proprietà e ragioni, quindi trasferire corrispondentemente queste ragioni alle figure infinite e, in terzo luogo, trasferire, in modo traslato e più profondo, le ragioni delle figure infinite all’infinito semplice, sciolto da ogni riferimento alle figure<sup>80</sup>.

Per gli architetti fiorentini, insomma, la matematica e la geometria non sono un «edificio» ideale proiettato nella mente umana, poiché, nel costruire (e nel dipingere), la prospettiva, anche la più rigorosa, è una «congettura». E, infatti, per esempio, l’intonaco bianco, voluto da Brunelleschi nella Cappella dei Pazzi a Firenze<sup>81</sup>, appare l’«infinito» non-decorato, in quanto non concluso né con-

chiudibile entro figure geometriche: ossia è il limite mentale umano rivolto al «Non altro»: la «finestra» ideale della struttura architettonica, 'temperata' dalle azzurre formelle di Luca della Robbia e dalla messa in evidenza, col palese ricorso alla memoria, di ordini architettonici antichi. Anche in tal caso «alleggeriti» dal *modus* della «nuova serietà». Aldo Rossi vede nell'architettura rinascimentale «qualcosa che non può modificarsi e che insieme riassume il tempo»<sup>82</sup>. Ma, giusto tenendo conto di tale felice rilievo, e proprio per il suo carattere ossimorico, va ricordato inoltre, che, a Firenze, vi erano artisti che seguivano altri valori estetici.

### «Oltre la linea»

Ghiberti<sup>83</sup>, per esempio, teorizza una figurazione basata, non sulla prospettiva rigorosa, ma sull'idea dell'opera come campo visivo «mobile» posto innanzi allo spettatore, ove il nesso fra luce e ombra svolge una funzione determinante. Invocando la «ragione dell'occhio», egli mantiene un rapporto più stretto con la tradizione della scultura gotica, in specie di Andrea Pisano; e, come teorico e storico (*Commentarii*, dal 1447)<sup>84</sup>, insiste sull'arte come equilibrato insieme di funzioni espressive (vi rientrano, come in Alberti, le suggestioni della letteratura), del quale egli stesso aveva dato prova magistrale, nel cuore di Firenze, nei rilievi per due Porte del Battì:

[...] gli scultori e pittori i quali senza lettera avranno conteso, come se colle mani avessero esercitato, non poterono compiere né finire come se avessero avuta l'autorità per le fatiche, e quelli, i quali per ragionamenti e con lettere sole si veggono conquisi, anno l'ombra ma non la cosa. E quelli i quali l'una cosa e l'altra operarono [...] molto più tosto coll'autorità che fu il proposito sono seguiti<sup>85</sup>.

Ghiberti istituisce una reciprocità fra teoria, storia e possibili formalismi dell'arte<sup>86</sup>, che si basa sulla conoscenza del passato come positivo di modelli sempre riattivabili, e sull'invenzione di forme vate dal concorso fra la natura e la visione umana (il terzo dei *Commentarii* è un vero e proprio trattato di ottica). L'immaginazione infatti, a suo pensiero, opera già un perfezionamento, un *finis* nel «giudizio» visivo<sup>87</sup>, il quale l'artista deve saper anticipare, 'prevedere', in conformità con le virtù appunto dell'occhio<sup>88</sup>. Il fine e natura trovano così una reciprocazione continua secondo

indirizzo di ricerca che, con esiti formali più estesi, appare anche nell'opera di Donatello, collaboratore, ai propri inizi, della bottega ghibertiana<sup>89</sup>.

### «Camaleone»

Donatello<sup>90</sup> è forse l'artista che incarna con più forza e grazia, benché spesso dolorose, l'ideale 'architettonico' dell'uomo capace, nel suo operare, di assumere ogni «facoltà» come un «camaleone» (termine utilizzato da Alberti<sup>91</sup>). Dal *Crocifisso* in Santa Croce (1406-08) (il «contadino» come pare lo abbia detto Brunelleschi) al *San Giorgio* (1415-17) alla *Maddalena penitente* (1453-55), passando per la formella del Fonte battesimale nel Duomo di Siena (1423-27), al *David* (1440), alla Cappella del Santo a Padova (1444-1450), e, nella stessa città, al monumento equestre al Gattamelata (1446-1450), si stenta a credere trattarsi dell'opera di una mano sola. Donatello (che si occupò delle collezioni d'antichità medicce<sup>92</sup>) dà corso infatti a un incremento immaginativo di memorie riprese 'modernamente' a contatto con il vero di natura, e conferisce alle sue forme caratteri sempre particolari.

Tale è anche, in sfasato parallelo, la 'virtù' di Jacopo della Quercia e di Niccolò dell'Arca, le cui prove risentono di modelli gotici, ma anche classici, creando effetti i quali arricchiscono il linguaggio plastico con progressiva 'contemporaneità' di riferimenti e libertà di fini. I fratelli Rossellino, e Benedetto da Maiano – impegnati a volte come architetti – o Desiderio da Settignano forniscono poi ulteriori esempi di un policentrismo che, in continuo dialogo con la pittura, avanzerà lungamente nel futuro dell'età moderna<sup>93</sup>, favorendo un procedimento sincretistico nella costruzione delle forme. *Nel Quattrocento si definisce dunque un abito mentale che trascende le sue fattezze formali e si rivela soggetto a modificazioni e a sviluppi che sono in esse latenti in quanto corrispondono a «risonanze morfiche» o, come dice Bernard Berenson, a forme «ineloquenti»<sup>94</sup> epperò essenziali dell'arte.*

### «Stella variabile»

L'immagine può essere quella di una stella i cui raggi siano percorribili dal centro alle estremità, con un movimento continuo di andata e di ritorno, che mette in rapporto, poi, Rinascimento, Barocco e Romanticismo<sup>95</sup>: le tre fondamentali fasi 'moderne' della

cultura e, ovviamente, dell'arte europee. Non a caso Heinrich Wölfflin ha derivato dal confronto fra Rinascimento e Barocco i suoi *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915)<sup>96</sup>. E, nello stesso farsi delle forme, si scopre un'analoga corrispondenza di fondamenti. *Tra la fine dell'Ottocento e il Novecento, la scultura di August Rodin<sup>97</sup> costituisce una ripresa romantica del sincretismo rinascimentale; e la stessa tendenza seguono, in parallelo, le opere di Medardo Rosso (in cui Ardengo Soffici percepiva la influenza di Donatello, di Jacopo della Quercia e persino delle terrecotte etrusche<sup>98</sup>), quindi quelle di Arturo Martini e di Marino Marini.* Altro sarebbe avvenuto, però, nello stesso secolo XV.

### *Luce materiale*

Infatti, riprendendo, attraverso Donatello, la linea del giottismo, Masaccio<sup>99</sup> perviene a una resa del vero naturale che, negli affreschi della Cappella Brancacci alla chiesa della Madonna del Carmine a Firenze (1424-27), risulta di una gravità tanto terrestre e di una drammaticità tanto umana da travolgere le grazie tardogotiche che erano all'origine della pittura di un artista, pur di talento, coinvolto in quell'impresa, Masolino da Panicale<sup>100</sup>. Si tratta di «assimilazioni» immaginative che il «velo» prospettico esalta con profondità chiaroscurale, producendo una figurazione dalla sostanza «primeva, quasi adamitica»<sup>101</sup>, destinata a costituire un banco di prova per tutti i pittori del tempo e di tempi successivi. (*Il già menzionato Soffici ne coglie le influenze nella pittura plastico-costruttiva di Paul Cézanne, secondo un modello espressivo che, in parallelo alla scultura, giunge fino al Novecento<sup>102</sup>.*)

Masaccio, attraverso un febbrile contatto col reale, che pare quasi avere assorbito, in pochissimi anni, le sue stesse energie vitali, crea infatti una serrata 'architettura' pittorico-plastica di motivi tratti dal mondo naturale, e, nell'ultima sua prova, la *Trinità* (1427-28), in Santa Maria Novella a Firenze, realizza non soltanto uno 'sfondamento', per effetto ottico, del muro dipinto, ma uno sfondamento 'senza vie d'uscita'. Nel senso che la presenza antropomorfa del Dio Padre alle spalle del Cristo crocifisso – con le mani che reggono da sotto i bracci della croce e pressano la colomba dello Spirito Santo nell'interstizio di una quasi tangibile spazialità – è segno di un Aldilà tutto racchiuso 'entro' la natura umana.

Si rammenti, al riguardo, Cusano:

L'uomo è un microcosmo o un mondo umano. La regione dell'umanità comprende, nella sua potenza umana, Dio e l'universo mondo. L'uomo può essere un dio umano o umanamente un dio, può essere un angelo umano, una bestia umana, un leone umano, un orso umano ecc. Nella potenza dell'umanità tutti gli esseri esistono secondo un modo particolare di essa<sup>103</sup>.

La costruzione ideale della prospettiva, pur ripresa da Masaccio in rigorosi termini brunelleschiani, fa cadere in effetti un sipario materiale su ogni trascendenza, rivelando un archetipo, la *mater-materia*, in cui si iscrive per intero la condizione umana. A questo punto solo un 'soggetto' davvero padrone di sé poteva percorrere quella direzione, concentrarsi sul reale fino a immaginare che, da esso, scaturisse una realtà 'interiormente' più completa e data all'arte

### *Più che vero*

E così, Beato Angelico<sup>104</sup>, partito da Lorenzo Monaco e da Gentile da Fabriano, preso da gravità masacesca, se ne separa per tornare sui suoi passi negli affreschi di San Marco (1438-1444) a Firenze, ove le figure paiono smagrite e assortite in una plastica essenziale e tuttavia terrestre. Per sfuggire alla cava della *mater-materia*, egli elabora una pittura fluida, dai toni quasi lunari, con cui riesce a avvicinare le cose più scabre, e persino le creste di un'impervia catena di monti, come fossero le corde di una lira. Chiamato a Roma da Niccolò V, vi esegue, nella Cappella del Pontefice, in Vaticano, gli affreschi del ciclo *Storie di Santo Stefano e San Lorenzo* (1446), sintesi fra architettura e colore, in cui memorie (nuovamente) di Masaccio e insieme classiche si equilibrano in un'atmosfera sospesa, che rende l'impianto prospettico capace di armonizzare un essenziale teatro di figure.

L'Angelico è una vetta nell'arte del suo tempo (*se ne colgono tracce fino nei Nazareni e nei Preraffaelliti*), ma i casi intorno a lui sono tanti. E al loro sviluppo concorrono coincidenze non solo artistiche: vediamole.

### *Passaggi*

Firenze, nel XV secolo, si trovava in Italia e in Europa, in una posizione d'assoluta preminenza culturale. Ma la città dei Medici,

per contrastare l'espansionismo di Milano, aveva dovuto allearsi con Venezia, il che aveva favorito la nascita di un ponte artistico fra le due città (di cui era punto intermedio anche Urbino). Guardando le dinamiche quattrocentesche dalla parte veneziana, queste, in campo pittorico, non sono, agli inizi, paragonabili a quelle di Firenze. Il passo di Gentile e di Pisanello non si perde, continuando a risuonare ovunque lo spazio è plurivoco, allegorico, cioè gotico, aperto a inserimenti naturalistici e al dialogo col mosaico bizantino e col suo ipnotico universo spirituale. Si era trattato, in tempi ancora precedenti, di un artigianato d'altissima qualità, vivificato, a tratti, per esempio in Paolo Veneziano, dall'ambiente culturale di Padova e dal suo vasto lascito giottesco.

Eppure, mentre anche a Venezia comincia a sciogliersi un'arte aperta alle incalzanti novità del secolo, il giovane fiorentino Paolo Uccello<sup>105</sup>, passato dalla bottega del Ghiberti, e, nel 1425, chiamato a lavorare ai mosaici della Basilica di San Marco, respira il suo clima antico, e, una volta ritornato a casa, elabora un proprio algebrico linearismo, secondando le «ragioni dell'occhio», ossia una prospettiva «dolce», più che rigorosa o «temperata». L'immaginario di Paolo inclina, inoltre, verso contesti medievali, volgendosi, come nel *San Giorgio e il drago* (d'incerta data e in due versioni), alla favola, e proiettando anche il fatto storico fuori del tempo (*La battaglia di San Romano*, 1456). Una caratteristica che, fra realtà e leggenda, ha fatto vedere in lui una sorta di *puer aeternus*, o di «fanciullino» 'moderno' (Giovanni Pascoli gli ha dedicato un noto poemetto<sup>106</sup>). Soprattutto si nota, in Paolo, la volontà di raccogliere materiali a ampio raggio, onde riunirli in un mobile campo personale, pervaso da una sorta di antica semplicità (*Il Doganiere Rousseau, perciò, l'ha assunto come un punto di riferimento primario*<sup>107</sup>):

[...] simile all'alchimista chino su miscugli di metalli e di organi a spiarnne la fusione nel suo fornello per trovare l'oro, Uccello versava tutte le forme nel crogiuolo delle forme. Le riuniva, e le combinava, e le fondeva al fine di ottenere la loro trasmutazione nella forma semplice, dalla quale dipendono tutte le altre. [...] Non mirava all'imitazione, ma alla potenza nello sviluppare sovraneamente tutte le cose<sup>108</sup>.

Si trattava, in altre parole, di un utilizzo dell'impianto prospettico che non chiudeva la pittura in sé stessa, e ne faceva, anzi, un punto d'incontro di immagini, di memorie, ma anche di suggestioni

tratte dalla natura, come ne *La caccia* (1470) – che pare pronunciare con leggerezza petrarchesca e precortigiana l'episodio della pena dei dissipatori della *Commedia* di Dante<sup>109</sup> –, la cui sintesi rinvia a un «Non-altro» destinato a restare, comunque, inesprimibile. Per questa ragione Carlo Carrà giudica Paolo Uccello un artista «costruttore», dedito essenzialmente a collegare il mondo quotidiano al fantastico. E ne coglie il carattere, complementare, rispetto al «cubismo» di Giotto<sup>110</sup>.

### *Di rimando*

Il ponte fra Firenze e Venezia ebbe anche un transito opposto. Infatti, con moto inverso a quello di Paolo Uccello (che fu attivo anche a Urbino), Domenico Veneziano<sup>111</sup> giunse, forse nel 1438 (dopo una sosta di lavoro a Perugia), dalla città lagunare a Firenze e v'incontrò le opere di Masaccio e tutte le risorse dispiegate della officina autoctona. Pittore carico di memorie nordeuropee, come nella *Adorazione dei Magi* (dei primi tempi della sua attività, nel decennio '30), sa già, in quell'opera, unirle al pieno possesso dello spazio prospettico e di una luminosità che poi si avvarrà anche dei toni sottili dell'Angelico e di Masolino, così da segnare un altro caso in cui l'arte tardogotica confluisce nella rinascimentale con caratteri di originalità. Incaricato d'affrescare, nel coro di Sant'Egidio, a Firenze, episodi della vita della Vergine, vi ebbe come aiuto il giovane Piero della Francesca.

Una leggenda, propalata da Giorgio Vasari, vuol che Domenico sia stato assassinato nel 1461 da Andrea del Castagno (che era già morto da quattro anni!)<sup>112</sup>. La sua infondatezza ha però un motivo reale, nel senso che Andrea, toscano, soggiornante a sua volta a Venezia nel 1442-44, costituiva, a Firenze, l'opposto della pittura del Veneziano, ossia conduceva a più violenti esiti espressivi la lezione di Masaccio, conservando però un rigoroso schema prospettico.

### *«Giro del sole»*

Ormai il corteo dei Magi dipinto da Gentile si è ingrossato (Benozzo Gozzoli l'amplifica, nel 1459, nell'affresco della Cappella dei Magi nel Palazzo Medici-Riccardi) e gli apporti sfuggono ad ogni controllo anche soltanto appellativo. Ciò che si nota, in genere, è 'la regola dell'eccezione' e il rapporto, si direbbe, sempre più 'trasver-

sale' fra i diversi orientamenti di stile (ne sono casi emblematici e paralleli il Verrocchio e Filippo Lippi). Ogni allargamento stilistico, tuttavia, come ogni «congettura», finisce per porre in luce chi ne è al centro, ossia l'autore, trasformando la pratica sincretistica nel metodo adottato da un 'soggetto' la cui coscienza 'operativa' viene precisandosi con sempre maggiore distinzione dai suoi punti di partenza artistici e da (eventuali) presupposti teorici<sup>113</sup>.

È il caso di Piero della Francesca.

### «Genotipo»

Piero<sup>114</sup>, umbro di Borgo San Sepolcro, e allievo, a Firenze, lo si è detto, del Veneziano, volle misurarsi con tutto ciò che la sorte e un istinto critico precoce gli avevano messo a disposizione. Egli era partito da una sorta di trauma: dal fortissimo effetto che aveva prodotto in lui l'incontro coi dipinti fiorentini di Masaccio, ma come se in essi vi fosse (e vedemmo che vi era!) un eccesso di realismo. Il fatto non poteva essere negato per qualità d'acquisto pittorico, ma neppure preso alla lettera senza rimanervi soggiogati. Piero sentì allora il richiamo, affine nei toni a quello del suo maestro, Domenico, della pittura di Masolino, capace di creare, anche nelle prove alla Brancacci, climi meno interamente riferiti alle sprezzature plastiche dei corpi. Né l'una né l'altra opzione però gli bastava, sicché le colse entrambe 'contemporaneamente', chiamandole a darsi mobile e reciproco aiuto.

La stessa cosa faceva, intanto, con la prospettiva. Studiava le opere di Brunelleschi, le teorie di Alberti sulla «finestra» ottenuta col «velo», ma non trascurava di guardare le leggerezze luminose del Beato Angelico né, soprattutto, le altrimenti rigorose estrosità compositive di Paolo Uccello. Anche qui andava da un estremo all'altro, mai pago di una singola linea: retta o curva. E, intanto, procedeva, nella costruzione dell'opera, guidato dall'idea, ma anche dalla pazienza dell'osservazione, che ogni idea arricchisce e avviva. Non avrebbe mai rinunciato alla realtà umana e alla natura in genere, poiché era umanista e scienziato per istinto e non per posa intellettuale.

Anche il sodalizio con Luca Pacioli, insigne matematico, di lui più giovane, ebbe come fine (albertiano) un «vedere» che era sempre «da pittore». La vita stessa gli necessitava, infatti, per cercare un equilibrio fra tutte le forme, rendendo «semplice» la massima complessità di materiali utilizzati, come si nota, con tecnica pittorica su-

bito eccelsa, nel *Battesimo di Cristo* (1440-45): dipinto immerso in una luce 'delfica', dove l'albero, i corpi e il paesaggio, visti dal vivo, e quelli già osservati nei dipinti altrui, si intendono selettivamente a vicenda, cosicché la pittura può «assimilare» qualsiasi cosa, dando e prendendo forma naturale anche attraverso il rigore prospettico. Piero è già qui un maestro d'equilibri e profondità nascoste in superficie.

### «Fenotipo»

Altri confronti: con Donatello, Andrea del Castagno, e, come fa emergere l'impareggiabile Longhi, con tutti i motivi tratti da possibili memorie dell'arte in termini funzionali: le posture egizie, le linee delle statue classiche, le teste dei bucheri etruschi<sup>115</sup>, che sembrano risuonare, nel suo lavoro, non per filologica acquisizione, ma per una virtù data all'artista in dono dalla sorte, che lo poneva in sintonia, dice Longhi, con la «perennità sotterranea di certe sorgenti visuali che soccorrono, nei momenti decisivi, gli assetati di invenzioni, riconducendoli sulla via maestra della tradizione figurativa»<sup>116</sup>. Il che significa: con l'universo dell'«inconscio collettivo» nelle sue varie espressioni, prodotte dalle morfologie geografiche e umane dei luoghi, ma a partire da un «desiderio» espressivo in sintonia col proprio tempo.

La *Flagellazione di Cristo* (1450-60) può così apparire, certamente, un «Evento omerico nell'atrio di una reggia egea»<sup>117</sup> – il che rimanda al cusaniano «diarhodon»! –, ma rivela anche una cura in cui Yves Bonnefoy ha scorto la fedeltà ideale agli oggetti che popolavano il mondo borghese, cui Piero apparteneva (una conferma di quanto si è detto della società del tempo in Italia)<sup>118</sup>, e cioè l'attenzione alla forma, analoga, funzionalmente, a quella degli intagli lignei dell'*Idiota*: «Servendomi di questa mia arte indago, con simboli, ciò che mi interessa, nutro la mente, faccio cucchiari e ristoro il corpo. Perciò ottengo tutte le cose che mi sono necessarie quanto basta»<sup>119</sup>.

Tale rilievo rinvia, inoltre, all'arte come architettura «bilanciata» sul tavolo da lavoro dell'artigiano e insieme dello scienziato, ove «niente può essere casuale, ma nemmeno nulla essere risolto per sempre»<sup>120</sup>. La *Flagellazione*, eseguita o meno a Urbino, è una sintesi della filosofia dell'arte che presiede alla costruzione del Palazzo rinascimentale: è, in altre parole, un cantiere intellettuale dipinto per gli occhi di chi l'osserva, da cui si evince un senso della misura di-

namicamente conquistato, con una progettualità sempre realizzata e *in fieri*, che riappare, al massimo grado di estensione, negli affreschi delle *Storie della Croce* (1452-65), in San Francesco ad Arezzo<sup>121</sup>.

### *Storia di Piero*

Qui è sbalorditivo come l'impianto geometrico, per es. nell'episodio della *Disfatta di Cosroe*, riesca a unirsi a un'idea di movimento che prende abbrivio da figure fissate in una drammaticità così essenziale da evocare una sequenza di piani, come se, vedendo una freccia in un istante della sua parabola, ne intuissimo il punto di partenza e di arrivo. Il che avviene nel caso del cavaliere, che riceve un colpo di pugnale alla gola restando sospeso con la testa reclinata all'indietro, e delle zampe posteriori del suo cavallo, sollevate e ferme a mezz'aria, ancora nell'impeto dell'assalto. Il prima e il dopo ve lo mette lo spettatore in base alla sua memoria intuitiva del fatto. A questi particolari si associano, inoltre, nel terso contrasto dei colori, le ferite dei contendenti, sottili indicatori di un'invisibile, ma palese, violenza, creando un progressivo 'moto immoto' di quasi udibile clamore di pugna dal silenzio del muro, che si estende e ritorna dal periplo narrativo dell'intero ciclo, il quale ha il carattere di un 'ideale' adattato a vari casi.

Piero, infatti, colloca, su un impianto essenzialmente geometrico, una vicenda che unisce il tempo mitico della Bibbia a quello della storia, ma senza una successione diacronica, bensì con un'organizzazione in cui prevale l'esigenza compositiva. Contano cioè di più le forme dipinte in quanto tali rispetto al loro contenuto, forme la cui continuità è nella acquisizione, fin dove risulta ragionevole, del dato di natura. È la dialettica fra osservazione del modello reale e astrazione da esso dell'immagine, che regola lo sviluppo dell'affresco. La cui successione non è nelle *Storie della Croce* ma nella biografia del pittore, che in quelle 'storie' racconta, in realtà, la propria vicenda artistica, facendone lo specchio 'contemporaneo' della storia umana.

### *Esse est pingi*

La rappresentazione, nel lunettone del coro, della *Morte e seppellimento di Adamo* ai piedi di un noce – Nocea era l'antico nome di Borgo San Sepolcro<sup>122</sup> –; e, nella *Battaglia di Ponte Milvio*, delle case di Borgo e del Tevere alle sue origini appaiono, in questo senso, eloquenti; come lo è anche l'accostamento fra tutte le parti

dell'opera aretina e il linguaggio della pittura e della scultura quattrocentesche (da Domenico Veneziano a Donatello a Masaccio a Masolino a Andrea del Castagno, ecc.) e della architettura (Alberti), che Piero aveva conosciuto, assimilato e riformulato nel suo dipingere. Proprio da questo risultato scaturisce la sua libertà di espressione, la quale si rileva, a rovescio, anche nella teoria prospettica che mise in matematiche parole nel *De prospectiva pingendi*<sup>123</sup>, davvero uno «scheletro» che fa comprendere il primato della mano e dell'occhio del pittore, senza di cui non esistono regole, poiché, chi segue solo queste, non ha, della prospettiva stessa, la realtà, ma, come diceva Ghiberti, soltanto «l'ombra»<sup>124</sup>.

### *Sale del Nord*

E, del resto, Piero non si negò neppure al contatto, riconducibile ai soggiorni a Ferrara e a Roma, con la pittura giunta dalle Fiandre, i cui massimi esponenti erano Rogier van der Weyden (il quale troviamo già citato in Cusano<sup>125</sup>) e Jan van Eyck: artefice, quest'ultimo, d'un vero di natura che persuade ancora, e del perfezionamento della tecnica a olio, con la adozione di velature che rendono la superficie capace di accogliere tonalità di luce le più varie e di aderire alle pieghe del reale (abiti compresi) come mai in precedenza. Van der Weyden e Van Eyck erano, a loro volta, la espressione di una borghesia operosa, che avevano ritratto in figure uscite dalla 'cattedrale' per il mondo, o che in casa propria tenevano pose d'una «nuova serietà». Non erano santi e madonne, ma solo, magari, mercanti toscani che avevano fatto fortuna a Bruges, come *I coniugi Arnolfini* (1434) di Van Eyck, i quali, tuttavia, evocano ancora, con la compostezza di ceri, il 'come eravamo'<sup>126</sup>.

### *Realismo critico*

La *Madonna di Senigallia* (1470-1485) è un esito del confronto con quell'arte, ma vigile comunque nel non tradire la luce del meridione, che filtra dalla finestra della stanza alle spalle delle figure, con una proiezione obliqua come quella nel colonnato dell'*Annunciazione* di Perugia nel Polittico di Sant'Antonio (1460-70). E altra prova della sintesi fra generi diversi di pittura viene dai ritratti e dai trionfi del duca Federico II d'Urbino e di sua moglie, Battista Sforza (1465 ca), in cui il profilo delle medaglie o dei medaglioni coabita 'atmosfericamente' col paesaggio che fa loro da sfondo, tan-

to da ricordare che l'intelletto umano «è quella moneta che è anche il cambiatore della moneta»<sup>127</sup>. Vi è qualcosa di più 'moderno' di questa capacità di farsi mobilissimo «conio» di differenze, di saper bilanciare gli opposti in una sorta di classicismo vivente, che non ha nulla di antiquario ed è un vero e proprio 'realismo critico'? Nella *Sacra conversazione* (1472-74), ovvero nella Pala di Brera, pare di vedere riapparire, «alleggerite» da un 'delfico' «niente di troppo», l'impianto della *Trinità* di Masaccio e persino la *Maddalena* di Donatello, qui rifatta San Giovanni Battista. E il duca Federico II, suo committente, è una proiezione ulteriore del «geografo» come «architetto» del mondo materiale, rivolto però anche a quello spirituale.

### *Resurrexit*

Manca, tuttavia, al nostro discorso (e altro ancora vi sarebbe da aggiungere!) un'opera. È la *Resurrezione* di San Sepolcro (1463 ca), dipinta nel tempo degli affreschi di Arezzo, di cui è nucleo ispiratore e esito. In quelli, c'è la 'storia della Croce', che, si è visto, rivela la biografia artistica di Piero; in questa, il Crocifisso, che però non è più tale. Il Risorto, infatti, costituisce la «cera» cusaniiana di una storia personale, quella di Piero stesso, che, dipingendolo, si rappresenta come pervenuto a un equilibrio espressivo conferente all'immagine un essere-potenziale che il rosa-pesco del sudario (temperata fiamma di un'alchemica *rubedo*<sup>128</sup>) sancisce, in uno, ideale e reale.

I presenti, le guardie, dormono. L'unico 'sveglio', che possa 'vedere' il Cristo, è lo spettatore, e, prima di lui, il pittore. Cristo è così l'Io di Piero (e meglio se davvero fra i dormienti vi è un suo effettivo autoritratto!) e di chi guarda l'opera, essendone 'contemporaneamente' guardato. Natura e spirito, presente e passato si uniscono cioè nella immagine del Figlio, che Cusano diceva essere «il medio di tutto»<sup>129</sup> e che indicava anche come un «desiderio» essenziale di completezza da parte di Adamo: l'uomo solo «animale»<sup>130</sup>. L'Essere divino rivela, infatti, uno sguardo umano, che, a sua volta, lo rivela. Ovvero incarna la «bilancia» fra finito e infinito, in una storia che prosegue, poiché consiste nell'«assimilare» al presente ciò che gli manca (il piede appoggiato sul sepolcro ne è il primo passo). Piero, insomma, nella *Resurrezione*, dipinge Adamo che, attraverso Cristo, sa di avere una storia, e che dispone del potere 'critico' di scriverla col proprio «desiderio». Di qui la coerenza essenziale del dipinto di Borgo con le *Storie* di Arezzo.

## *Io-critico*

Così: se in Alberti emerge, su basi giottesche, l'archetipo d *chitetto*, in Masaccio della *mater-materia* e in Paolo Uccello de *aeternus*, in Piero si manifesta quello dell'*Io-critico*, un arcl latente nell'intero Quattrocento italiano (ne darà la versio: chitettonica vera e propria Donato Bramante), che gli coi di esprimersi con una sovranità che lega l'intelletto ai sensi perenne ricominciamento dal basso all'alto. La *Resurrezione c Sepolcro*, infatti, è la «cupola antropomorfa» di un *Io-criti* si distacca dalla figura stessa del Cristo, e dal dogma religios assumere quella di una 'virtù' laica, quella dell'uomo come « di tutto», cosciente di sé mentre guarda la realtà dalla sua a interiore e esteriore.

Ne è conferma l'uovo di struzzo, che sovrasta la *Sacra c sazione*, e che pare esserne il compimento: come il sole d'un c precopernicano, che illumina tutte le 'persone' sottostanti: Vergine col Bambino in braccio, ai santi fino al menzionatc Federico II, in un incontro biografico fra storia sacra e profan lega il *Battesimo di Cristo*, la *Flagellazione*, le *Storie della Cro Resurrezione* a un 'centro', l'uovo appunto, simbolo di un Io c di assumere qualsiasi forma (*guardandolo è difficile non pensare cinque secoli, alle Fini di Dio di Lucio Fontana...*).

## *Parerga*

S'individua, in tal modo, un altro paradigma 'moderne vedrà riemergere l'attenzione per Piero della Francesca in i momenti di crisi della pittura europea. *Inizia da Piero, infi sentiero che, lambendo anche un tratto dell'opera di Raffaello, p Caravaggio, poi (per influssi, in realtà, mai chiariti o forse attir fonti comuni) a Jan Vermeer; quindi, con una lunga pausa, che i revoca, ma anzi ne comprova, il carattere 'moderno', alla formazi Edgar Degas e di Edouard Manet. Georges Seurat, a fine Ottoce ne avvale per rimetter ordine nel luminismo impressionista; e, ne del Novecento (in seguito agli studi di Bernard Berenson, di R Longhi, di Henri Focillon e di Lionello Venturi<sup>131</sup>) se ne giovanu tanti, Carlo Carrà, Giorgio Morandi, Felice Casorati, Edward F e infine Balthus. Persino uno scultore come Arturo Martini palesa ti pierfrancescani, che gli aprono la via verso l'arte etrusca; e, ogg*

*za dimenticare le ultime prove di Alberto Burri, un videoartista come Bill Viola (studioso sistematico del Rinascimento) ha ripreso il tema della Resurrezione per creare sintesi fra diversi immaginari culturali.*

In Piero pare così di cogliere il libero movimento dell'Io che abita la casa apparsa in un noto sogno a Jung<sup>132</sup>, una casa che scende per piani i quali, attraverso le epoche, giungono fino alla caverna dove giacciono due teschi (sorprende l'affinità col rilievo longhiano circa la «perennità sotterranea di certe sorgenti visuali che soccorrono, nei momenti decisivi, gli assetati di invenzioni, riconducendoli sulla via maestra della tradizione figurativa»<sup>133</sup>). E il suo sviluppo si avverte, come ora vedremo, nell'arte veneta della seconda metà del Quattrocento<sup>134</sup>, con ulteriori influssi sui secoli successivi.

### *Primi ricordi*

Qui è Andrea Mantegna<sup>135</sup> il genotipo affine. Uomo di umili natali, Andrea si fa ricco di memorie fino dagli anni della formazione patavina presso la bottega di Francesco Squarcione, che l'adotta davvero come figlio. Il fatto, tuttavia, non conta: quel giovane è bravo, presto più bravo del maestro. E non si ferma davanti a nessuna imposizione di stile, colore o composizione. Gli piace la pittura dei 'toscani' trapiantati a Padova fino dal tempo di Giotto, o soggiornanti in seguito a Venezia, come Paolo Uccello e Andrea del Castagno. Vede Donatello e se ne incanta. Desidera i volumi naturali dei corpi e degli animali – soprattutto del cavallo, che gareggia col valore del cavaliere: è il monumento donatelliano al Gattamelata a Padova –, ma anche le finezze del maestro fiorentino nella Cappella del Santo, e le unisce all'impostazione tardogotica squarcionesca, arricchendola con sintesi prospettiche di memorie classiche (sculture, edifici, epigrafi) da cui si sente non meno attratto per i contatti con gli umanisti di Padova, Venezia e Ferrara.

### *«Andrea o I ricongiunti»*

Andrea è 'qualcosa di gotico' riformulato in prospettiva e unito con cura calligrafica all'antichità, secondo una maniera che può farsi risalire fino a Gentile da Fabriano, al quale, in effetti, quasi si ricongiunge per eredità familiare quando, nel 1454, sposa a Venezia, Nicolosia, la figlia di Jacopo Bellini, sorella di Giovanni e di Gentile (quest'ultimo si chiamava così poiché Jacopo, suo padre, aveva avuto proprio il pittore fabrianese per maestro). La sua

poetica è già chiara quando, nel 1457, dopo una lunga vicenda di polemiche e avviciamenti tra vari coautori, porta a compimento gli affreschi nella Cappella Ovetari, alla Chiesa degli Eremitani di Padova, ricca di riproduzioni di particolari architettonici e di decori plastici antichi.

Il danneggiamento, oggi ‘ridottosi’<sup>136</sup>, di gran parte di quegli affreschi non ci impedisce di coglierne la complessità, dovuta anche al contatto con l’ambiente di Ferrara, ove Andrea si reca, per la prima volta, nel 1448 onde eseguire la commissione di due ritratti, di Leonello d’Este e di Folco di Villaflora, e ove ha modo d’osservare gli affreschi di Piero della Francesca nel Castello Estense e nella Chiesa di Sant’Agostino (anch’essi purtroppo perduti). A Ferrara, la cui «officina» compongono Cosmè Tura e Francesco del Cossa, poi Ercole de’ Roberti<sup>137</sup>, vide, in seguito, opere di Van der Weyden, in Italia dal 1449-50, e ne apprezzò la minuziosa folla di effetti descrittivi.

### *Trascrizioni*

Il suo cantiere mentale comunque procede entro fondamenta già tracciate, e i contatti col mondo artistico ferrarese non lasciano tracce, anzi ne danno a altri pittori, in virtù di un colore che copre superfici all’apparenza quasi ‘scolpite’. L’attesta bene la Pala di San Zeno (1456), nella omonima chiesa di Verona, ove lo spazio, tripartito da quattro semicolonne lignee, è affollato di figure dalla forte valenza cromatica, ma quasi indipendenti le une dalle altre, come pezzi di una scacchiera, su cui, in effetti, poggiano i calcagni.

Eppure, il mondo di Andrea non è fermo, ma corso da un movimento in profondità, che, a San Zeno, appare dalle nuvole, le quali si intravedono sullo sfondo e che circondano l’intera scena colonata. Un movimento uguale a quello delle colline nella *Orazione nell’orto*, ove si scorge una città, Gerusalemme (ma forbita di edifici che richiamano l’antica Roma), la quale sembra assecondare, quasi galleggiando, l’ondulazione terrestre. E anche la *vis* ‘archeologica’ risente di quel movimento, con un affastellarsi di reperti e di rimandi, espliciti e impliciti, all’arte e alla letteratura antiche (nella predella della Pala di San Zeno stesso, la *Crocifissione* riflette «gli usi e costumi dell’esercito romano»<sup>138</sup>), che pare un moltiplicarsi di forme all’infinito, affine al classicismo fantastico di un architetto umanista come il Filarete.

Non si tratta, insomma, di un ‘catalogo delle navi’, bensì di un

«desiderio», che i disegni e le stampe mostrano sviluppato con la precisione di un diario, in un continuo rapporto, non con l'osservazione della realtà nei suoi aspetti verosimili, ma, soprattutto, con stati d'animo da questi ultimi dissimulati e rimossi. Anche qui il movimento è in profondità, quasi onirico, sotto strati di memorie e maschere, con 'modernissime' «congetture» rispetto alla Cosa-inquietata: ossia verso quell'infinito cui l'«antico» allude come una corona di segmenti, impossibilitata a chiudersi nel cerchio cui ambirebbe. Lo si avvertirà ancora nel gran cumulo di frammenti del *San Sebastiano* (1481 ca).

### *Camera oscura*

Andrea trova inoltre il modo di procedere su diversi piani. E lo dimostra dipingendo la *Camera degli sposi* (1465-74) nel Palazzo Ducale di Mantova, portata a compimento durante il lungo soggiorno nella città dei Gonzaga, iniziato nel 1460, ospite molto ambito dal marchese Ludovico.

In essa, in apparenza, si cimenta come punto di inizio col mondo naturale. Tuttavia vi installa una serie di artifici corrispondenti a una riformulazione del dato di natura attraverso una sovrapposizione di memorie e di queste ultime col primo. L'oculo, nella volta, che appare come un rifacimento privato del Pantheon, è un caso elegantissimo di *trompe-l'oeil*, il quale mostra 'direttamente' l'esterno, riformulando lo 'specchio' che, nella pittura fiamminga, rendeva plausibilmente visibili parti della realtà finitime alla scena del dipinto, come avviene con lo specchio convesso sul fondo dei *Coniugi Arnolfini*, ove le due figure appaiono di spalle insieme a altre che stanno loro di fronte.

Il procedimento è genialmente rovesciato, poiché ciò che appare nell'oculo non è qui meno plausibile che in Fiandra, ma il cielo azzurro, 'più alto' del soffitto, ove sta passando qualche nube, risulta popolato di volti umani e di figure allegoriche, che, dall'oculo stesso, guardano in basso.

L'inganno è così doppio: non solo si tratta di un 'falso vero', ma di un 'vero' fissato in una dimensione atemporale, che è poi la chiave di lettura della intera *Camera*: le cui figure alle pareti risentono della stessa condizione liminare fra il tempo e l'eterno, come un 'geroglifico' che allinea i membri della famiglia Gonzaga e i notabili della loro corte, fino ai nani, ai cani e ai cavalli.

### «Dietro il paesaggio»

Vi è inoltre un doppio passo nella 'regia' delle immagini stesse. Alla relativa plasticità delle figure in primo piano fa riscontro un paesaggio complesso, con grandi colli su cui città salgono quasi in modo concentrico, e appaiono fortificazioni su inaccessibili sporti di montagne. Si riconoscono anche spelonche, anfratti, con la roccia che quasi non contempla vegetazione o solo a macchie che, pur distese, non ne eccedono le sommità. Addirittura in un punto la terra fa un arco simile a un'onda che sta per frangersi. Tutto quello che sale, o che appare, sembra minacciato da una forza antagonista. La *Camera*, infatti, riceve dall'orizzonte l'avvertimento di un infausto fato. Lo stesso che viene confermato, quasi come un *cupio dissolvi*, nel *Trionfo di Cesare* (1480-1495), interrotto dal soggiorno a Roma (ove Andrea affresca la Cappella d'Innocenzo VII in Belvedere). Ivi pare di leggere la caduta dell'Impero romano non si sa se prima o dopo la sua stessa storia, in una calca che trascina con sé ogni sorta di oggetti e persino gli edifici.

### *Puer-senex*

Forse i materiali archeologici del *Trionfo* hanno un'origine più antica delle fonti cui si rifanno, forse sono i segnava labirintici di un archetipo, il *senex*, che l'*Io-critico*, tendendo all'irrappresentabile «Non-altro», riporta verso lo stato di potenzialità del *puer aeternus*<sup>139</sup>. Il che pare confermare il *Parnaso* (1497), ove la figura di Ermes allude a una metamorfosi magica del *senex*, che perde il contatto con l'«architettura» antica della «cupola» rinascimentale e anche con le minacce che avvertiva l'ordine della *Camera degli sposi*, e appare come la soglia di un mondo dipinto che ormai si regge da solo.

*Per questa ragione si rifanno a Mantegna i pittori che partono 'da dentro' e che tendono a unificare, nello sviluppo della loro opera, natura e cultura. Sono gli 'incisori-antiquari' annunciati dalla Hypnerotomachia Poliphili (1467)<sup>140</sup> di Francesco Colonna, come Sandro Botticelli e, molto più avanti nel tempo, Gian Battista Piranesi, nelle Rovine d'invenzione e nei Capricci, quindi i simbolisti come Arnold Böcklin, fino ai metafisici Giorgio de Chirico e Alberto Savinio, tutti inquadrabili in quella tendenza che Giuliano Briganti ha indagato nel suo libro I pittori dell'immaginario (1978)<sup>141</sup>. Artisti di 'crisi', crisi che essi sentono sopraggiungere e che mettono in scena, entro prezio-*

si 'vestiboli interiori', senza recarvi, tuttavia, il peso vincolante della realtà.

### *Approdi*

Eppure, mentre il secolo XV va verso il proprio frastagliato epilogo, le misure 'architettoniche', ideali o reali, del Rinascimento si allargano anche a un'arte finitima e parallela a quella di Mantegna, ma da essa ben distinta, un'arte che si rivolge più o meno direttamente alla natura, cercandovi una verità umana che non è più quella tramandata dai documenti della storia classica, rielaborati dalla memoria del *senex*. Si tratta, a Venezia, dei dipinti di Giovanni Bellini<sup>142</sup> e di Antonello da Messina<sup>143</sup>, che, muovendo da fonti diversamente gotiche, riprendono la lezione di Piero della Francesca. Essi scartano il franto decumano seguito da Mantegna fino in fondo al tempo, e giungono a altri esiti. Li affianca nella scultura Antonio Rizzo<sup>144</sup>, che fa suo il naturalismo d'Antonello, il quale approdò a Venezia (forse da Roma) nel 1470, e vi sarebbe tornato, dopo un rientro in Sicilia, nel 1474.

### *Colori plastici*

Antonello e Giovanni, intrisi di memorie e di preziosi doni stilistici, avanzano, soprattutto, nel colore, facendone la materia-prima di una pittura che lega la mente ai sensi, e questi a quella. Essi conducono un lavoro accurato, che vuol sciogliere le figure in uno spazio vissuto (da qui la inclinazione al ritratto anche quando si tratta di soggetti sacri), con la differenza che: «Antonello [...] svolgeva intenti di rotondità plastica e non arrivava mai alla vera intonazione solare e al colorismo caldo: Bellini invece si applicava ai piani per potervi distendere un grande colorismo e fermarvi la luce solare ed aurata del grande umbro [*intendi: di Piero della Francesca, ndA*]»<sup>145</sup>.

Questo spiega la maggiore attenzione di Bellini per il paesaggio, che appare presto sottratto ai caracollamenti antiquari di Mantegna (più distesi, in lui, anche nella *Orazione nell'orto*, affine a quella di Andrea) e incontenibile nella cornice delle scene e nelle figure tradizionali dell'arte sacra. Ovvero: «Identificazione senza esitazioni della modernità alla causa dell'arte come valore spirituale»<sup>146</sup>. Dunque non come una perdita effettiva del sentimento del sacro, bensì come sua trasformazione in un paesaggio 'moderno',

dove il «semplice» è un affinamento e un preludio a nuove «congetture».

Infatti: se nelle colonne dipinte da Gentile nella *Adorazione dei Magi* si nota una vegetazione che appare a stocchi, come dalle maglie di una rete, in Bellini l'attenzione per la natura è rovesciata, fino a sfociare nel clamoroso *en plein air* assoluto della *Madonna del Prato* (1500-05) (*se ne ricorderanno, dopo oltre quattro secoli, John E. Millais e, nella sua scia, Giovanni Segantini*). Sovente, inoltre, egli dipinge, come in quella tavola, il lavoro dei contadini in un ampio orizzonte alle spalle delle Madonne e dei santi.

Il paesaggio [...], persa la convinzione lapidea, si distanziò verso il lontano, entro poche linee convergenti o parallele, a formare – nel piano coloristico – un incunarsi molle di zone triangolari, o una sovrapposizione di fasce orizzontali dalla terra al cielo. I paesi non furono più la fantastica costruzione antiquaria di Mantegna, ma abbacinarono coi loro specchi candidi di volumi in luce il fondo bruno dei boschi<sup>147</sup>.

È la tesi di Longhi che l'Altare di Pesaro (1471-83) segni il punto di partenza di Giorgione e di Tiziano<sup>148</sup>, e, in effetti, è necessario insistere soprattutto sull'idea belliniana della natura, e in essa dello spazio, come felice secolarizzazione della pittura, che apre verso il lirico naturalismo cinquecentesco. Ma Giovanni, «uomo di meditazioni instancabili, mai pago di evocare l'antico, d'intendere il nuovo e di provarli»<sup>149</sup>, inclina a sua volta a rappresentazioni che, come nella *Sacra allegoria* (1490-1500), hanno un'aura 'ermetica'. E in specie ne *Il festino degli dei* (1514), commissionatogli da Isabella d'Este tramite Pietro Bembo, risente di un orientamento classicista, ma alessandrino, che si svilupperà in seguito, a Ferrara, con Dosso Dossi.

La stessa inclinazione si può ravvisare, inoltre, a Venezia, in parte come una libera sintesi fra la pittura di Giovanni stesso e di Antonello, nelle opere di Vittore Carpaccio, ove riemergono suggestioni gotiche, ma in un rigoroso impianto prospettico, legate a temi cavallereschi e con minuta calligrafia pittorica, come nella *Leggenda di Sant'Orsola* (1493)<sup>150</sup> (*ne farà ancora tesoro un grande pittore del XIX secolo come Gustave Moreau*), che trova un analogo letterario nell'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo (1483). In precedenza, partendo dalla bottega dello Squarcione, Carlo Crivelli offre un'altra forma di mediazione fra Gotico e Rinasci-

mento, e, lasciando il territorio veneto per quello marchigiano, con una sorta di ritorno verso le zone di origine di Gentile da Fabriano, sembra chiudere un cerchio<sup>151</sup>. Anche in questi casi il Rinascimento produce paradigmi ‘moderni’ (*Crivelli sarà una delle grandi ‘scoperte’ di John Ruskin e dei Preraffaelliti*).

### *Estensioni*

Alla fine del Quattrocento, si coglie ormai un allargamento di orizzonti in ogni ambito del sapere, e l’*Io-critico* di Piero della Francesca si declina in una pluralità di casi, che fanno pensare anche alle teorie della «*embodied mind*»<sup>152</sup>. I sensi rivelano, infatti, una intelligenza inesauribile, che il contatto con la materia via via chiarisce in nuove forme concettuali. Lo stesso fanno le idee. È del resto aumentato il numero dei libri; delle traduzioni fra le lingue antiche (dal greco al latino) o da queste alle moderne. Ai classici della letteratura e della filosofia si sono appaiate opere di scienza naturale, geografia, medicina, astronomia, esoterismo. Si amplifica il confronto personale dell’*Idiota* con l’‘altro’, con l’ignoto: «Siamo qui in presenza di una realtà totale della vita spirituale, del suo mistero, della sua autenticità»<sup>153</sup>.

Alla metà del secolo, Gutenberg ha inventato la stampa (1454), e, in Italia, essa si lega a imprese editoriali di eccezionale qualità ed estensione, come quella di Aldo Manuzio, che nel 1494 fonda a Venezia la Accademia Aldina. Ma tutti i valori artistici e in genere culturali si mescolano e tendono a tradursi in nuove pratiche e in nuovi comportamenti. Le scoperte di Colombo, dal 1492, coronamento di ricerche sulla morfologia terrestre e d’altre esplorazioni geografiche, favoriscono l’afflusso di materiali e documenti dai confini estremi della terra<sup>154</sup>. Mentre già un serrato dibattito nell’ambito della filosofia naturale mette in dubbio il cosmo aristotelico-tolomaico<sup>155</sup>.

### *Litorali*

Nei libri o nel mondo ad essi circostante, nel tempo e sul limite infinito del tempo e dello spazio, è però l’*Io-critico* (il soggetto umano *in fieri*) a scoprirsi sempre più all’origine d’ogni cosa (ne dà formulazione di sistema l’indirizzo filologico e speculativo assunto dell’Accademia platonica fiorentina, fondata nel 1463, di cui si tratterà nel prossimo capitolo). Varcarlo quel limite o fermarsi?

Contendere con esso o rinunciare (si annunciano già i problemi di Amleto<sup>156</sup>)?

La risposta è nelle immagini, nelle «congetture», che, come una proiezione estetica della «bilancia» di Cusano, hanno popolato la *contractio Dei* in una quantità e qualità tali da non avere precedenti. Esse uniscono le idee e i fatti lontani, ma soprattutto rivelano di avere origine nell'artista, che sa ormai ascoltare anche quello che sente nascergli 'da dentro'. Egli così le rende *un teatro di «risonanze morfeche» conscie e inconscie ove, come nel pensiero al più alto livello di «complicazione» e «semplificazione», tutta la storia, sacra o profana, può essere 'contemporanea' e rivedibile, poiché si è scoperta in essa una pluralità di funzioni che sono «desideri» umani irrevocabili.*

### *Meriggio*

Ma fuori il tempo sta cambiando, e non in meglio. Segnali preoccupanti vengono dal fronte politico, che vede il progressivo sfaldamento della sovranità delle Signorie italiane, prime patrocinatrici degli artisti, via via più subalterne ai disegni espansionistici delle grandi monarchie continentali. L'occhio del ciclone, a quarant'anni esatti dalla pace di Lodi, è offuscato e scosso, nel 1494, dalla calata in Italia di Carlo VIII di Francia col suo potente esercito, nei cui fiammanti reparti di artiglieria si legge la trasformazione del genio artistico in quello tecnico. L'arte che costruiva Palazzi ideali-reali sarà quella stessa che li distruggerà. E anche il ruolo degli umanisti va, nella stessa misura, declinando. Burckhardt parla di un vero e proprio crepuscolo<sup>157</sup>. Pare di scorgere, in anticipo di cinque secoli, il passaggio dalla *belle époque* alla catastrofe della Grande Guerra, quale sarà il Cinquecento, con l'emergere della Cosa-inquieta persino nella stessa morfologia terrestre e celeste.

### *«Invito al viaggio»*

Fra i secoli XV e XVI la sfera dell'«uomo vitruviano» sarà chiamata a deformarsi e a espandersi per via d'una «ignoranza» sempre più «dotta». E il 'vero' di una natura, apparsa in tutta la sua illimitata potenza, diverrà il banco di prova di ogni pensiero o rappresentazione estetica. Dal *mouvant* di una «mente» in cerca di sempre più vaste «eguaglianze» sorgeranno nuovi «desideri», «congetture» e «volti». «Le misure fondarono la nostra potenza» (*Measurement began our might*)<sup>158</sup>, scrive Yeats, celebrando l'«umanità del

Quattrocento, ma trovare quelle «misure» era scoprirne, al tempo stesso, la variabilità 'moderna'. Panofsky ne dà la formula estetica e insieme 'funzionale': «D'ora in poi l'idea non "sta" né "preesiste" nell'anima dell'artista [...], ma piuttosto "viene alla mente", "nasce", "è ricavata dalla realtà", "acquistata", anzi esplicitamente "foggiata e scolpita"»<sup>159</sup>. L'*Io-critico*, in parallelo, si evolve con sempre maggior libertà 'moderna', gravitando fra l'*architetto*, la *mater-materia*, il *puer aeternus* e il *senex*. Non aveva scritto Cusano: «Ci sono alcuni frutti presso gli Indi che non desideriamo solo perché non li abbiamo mai gustati»<sup>160</sup>? E che un vero ritratto «imita di più non il pittore», bensì «la sua arte»<sup>161</sup>?

La Cosa-inquieta fa tremare, infine, anche la «cupola» rinascimentale, che pure da essa era sorta. E, mentre le antiche Colonne d'Ercole vacillano ovunque, dalla tomba del cardinale Cusano una ideale meridiana si allunga verso il *Mosè* di Michelangelo.

## Note

- <sup>1</sup> G. Santinello, *Introduzione a Niccolò Cusano* cit., p. 141.
- <sup>2</sup> S. Freud, *Il Mosé di Michelangelo* [1914], Bollati Boringhieri, Torino 2013. Freud dedicò alla figura di Mosé, tre saggi, raccolti in *L'uomo Mosé e la religione monoteistica* cit.
- <sup>3</sup> Cfr. Cap. II, note 36 e 136.
- <sup>4</sup> L. Geymonat, *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, vol. II, Garzanti, Milano 1973, p. 26.
- <sup>5</sup> E. Bréhier, *La filosofia del Medioevo* cit., p. 462.
- <sup>6</sup> L. Geymonat, *op. cit.*, pp. 7-27 e 48-59.
- <sup>7</sup> Cfr. Cap. I, note 43, 44.
- <sup>8</sup> W. Dilthey, *L'analisi dell'uomo e l'intuizione della natura. Dal Rinascimento al secolo XVIII* [1891-1904], vol. II, a cura di G. Sanna, La Nuova Italia, Firenze 1974, p. 237.
- <sup>9</sup> G. Saitta, *Il pensiero italiano nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, 2 voll., Zuffi, Bologna 1949.
- <sup>10</sup> Cfr. Cap. II, nota 111.
- <sup>11</sup> T. S. Eliot, *L'uso della poesia e l'uso della critica* [1933], a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano 1974, p. 147.
- <sup>12</sup> C. G. Jung, *Tipi psicologici* cit., pp. 205-239, 484-487 e 490-495 (per una applicazione delle ricerche di J. ai nessi fra poesia e pittura, W. Stevens, *The Necessary Angel* cit., pp. 157-176).
- <sup>13</sup> A. Russi, *L'arte e le arti. Saggio di un'estetica della memoria*, Nistri-Lischi, Pisa 1960.
- <sup>14</sup> M. Praz, *Mnemosine* cit., pp. 56-58.
- <sup>15</sup> H. R. Jauss, *Perché la storia della letteratura?* [1967], a cura di A. Varvaro, Guida, Napoli 1969.
- <sup>16</sup> W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica* cit., vol. III, pp. 58-61.
- <sup>17</sup> U. Spirito, *L'umanesimo e la nuova concezione della vita*, in Id., *Machiavelli e Guicciardini* [1944], Sansoni, Firenze 1968, pp. 9-33.
- <sup>18</sup> C. Vivanti, *Dall'avvento delle signorie all'Italia spagnola*, in *Storia d'Italia*, vol. 2\*, *Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVIII*, Einaudi, Torino 1974, pp. 304-336.
- <sup>19</sup> F. Tateo, *I centri culturali dell'Umanesimo*, Laterza, Roma-Bari 1971, pp. 39-112.
- <sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 113-129.
- <sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 129-131.
- <sup>22</sup> J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia* [1860], a cura di G. Zippel, Sansoni, Firenze 1949, pp. 249-265.
- <sup>23</sup> E. Garin, *Il Rinascimento italiano*, Istituto per gli studi di politica internazionale, Milano 1941 [contiene una vasta antologia di brani tratti da opere e

da lettere di umanisti, ripartita per temi]; inoltre, Id., *Ritratti di umanisti* [1967], Bompiani, Milano 1996 [contiene saggi su Enea Silvio Piccolomini, Paolo dal Pozzo Toscanelli, Guarino Veronese, Filippo Beroaldo, Poliziano, Girolamo Savonarola, Giovanni Pico della Mirandola].

<sup>24</sup> E. Garin, *Il Rinascimento italiano* cit., p. 59-61.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 94-95.

<sup>26</sup> R. Longhi, *Rinascimento fantastico* [1912], in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. I, tomo 1, *Scritti giovanili 1912-1922*, Sansoni, Firenze 1980, p. 13.

<sup>27</sup> Cfr. Cap. II, nota 106.

<sup>28</sup> B. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* [1513-18], Introduzione di A. Quondam, Note di N. Longo, Garzanti, Milano 2000, pp. 18-19.

<sup>29</sup> G. Contini, *Letteratura italiana del Quattrocento*, Sansoni, Firenze 1976, p. V.

<sup>30</sup> P. Valéry, *La crisi del pensiero* [1919], in Id., *La crisi del pensiero e altri «saggi quasi politici»* cit., p. 31.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>32</sup> E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* [1924], Bollati Borinighieri, Torino 2006, pp. 27-42.

<sup>33</sup> E. Micheletti, *L'opera completa di Gentile da Fabriano*, Rizzoli, Milano 1976; inoltre *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, a cura L. Laureati e L. Mochi Onori (catalogo della mostra, Fabriano 2006), Electa, Milano 2006.

<sup>34</sup> Cfr. Cap. II, nota 46.

<sup>35</sup> Folgore da San Gimignano, *Sonetti* [XIV sec.], a cura di G. Caravaggi, Einaudi, Torino 1981, p. 31, vv. 1-2.

<sup>36</sup> A. Zanoli, *Pisanello*, Fabbri, Milano 1964.

<sup>37</sup> K. Clark, *Il paesaggio nell'arte*, Garzanti, Milano 1962, pp. 25-26.

<sup>38</sup> C. Alessi, *La pittura a Siena nel primo Quattrocento*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, tomo II, a cura di F. Zeri, Electa, Milano 1987, pp. 315-327.

<sup>39</sup> P. Dal Poggetto, *Ugolino di Vieri: gli smalti di Orvieto*, Sadea/Sansoni, Firenze 1965.

<sup>40</sup> C. Cennini, *Il libro dell'arte* [1398], a cura di F. Frezzato, Neri Pozza, Vicenza 2014. Sull'A., vissuto a lungo a Padova, L. Venturi, *Storia della critica d'arte* [1936], Einaudi, Torino 1964, pp. 90-93; L. Grassi, *Teorici e storia della critica d'arte*, vol. I, Multigrafica, Roma 1970, pp. 124-127; inoltre W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, vol. III, pp. 41-42.

<sup>41</sup> G. Previtali, *Giotto e la sua bottega* [1967], Rizzoli, Milano 2000.

<sup>42</sup> C. Cennini, *op. cit.*, p. 62.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 63

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> L. Bellosi, *La pecora di Giotto*, Einaudi, Torino 1985, pp. 41-58 *passim*.

<sup>46</sup> C. Carrà, *Parlata su Giotto* [1916], «La Voce», VIII, 3, Firenze 1916, pp. 162-174. Rist. in Id., *Tutti gli scritti*, a cura di M. Carrà, con un saggio di V. Fagone, Feltrinelli, Milano 1978, p. 68.

<sup>47</sup> P. Toesca, *Storia dell'arte italiana. Il Trecento*, UTET, Torino 1951, pp. 604-634 (*Pittori fiorentini contemporanei di Giotto e suoi primi seguaci*); inoltre G. Previtali, *op. cit.*, pp. 111-126.

<sup>48</sup> Fondazione Federico Zeri. Università di Bologna. Archivio fotografico. Numero scheda: 12403. Serie: Pittura italiana. Numero busta: 0153. Intestazione: Domenico di Michelino.

<sup>49</sup> P. Toesca, *op. cit.*, pp. 634-656 (*La pittura fiorentina nella seconda metà del Trecento*).

<sup>50</sup> F. Sacchetti, *Le novelle*, vol. I, Salani, Firenze 1925, pp. 355-57.

<sup>51</sup> J. Schlosser, *op. cit.*, pp. 52-53; L. Grassi, *op. cit.*, pp. 122-124.

<sup>52</sup> F. Sacchetti, *op. cit.*, p. 356.

<sup>53</sup> M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento* [1972], a cura di M. Pia e P. Dragone, Einaudi, Torino 1978, pp. 3-49.

<sup>54</sup> Goro Dati [Gregorio di Stagio Dati], *Istoria di Firenze dall'anno 1380 all'anno 1405*; in E. Garin, *Il Rinascimento italiano* cit., p. 368.

<sup>55</sup> Cfr. *supra*, nota 22.

<sup>56</sup> Vespasiano da Bisticci, *Palla di Noferi Strozzi*, da *Le vite* [post 1482], in *Prosatori volgari del Quattrocento*, a cura di C. Varese, Ricciardi, Milano-Napoli 1955, pp. 196-213.

<sup>57</sup> E. Garin, *Umanesimo e Rinascimento* cit., p. 385.

<sup>58</sup> E. Battisti, *Filippo Brunelleschi: l'opera completa*, Electa, Milano 1976.

<sup>59</sup> G. Contini, *op. cit.*, p. 114.

<sup>60</sup> W. Sombart, *Il borghese. Contributo alla storia dello spirito dell'uomo economico moderno* [1913], Longanesi, Milano 1950.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> E. Garin, *Il Rinascimento italiano* cit., pp. 68-69.

<sup>64</sup> J. Burckhardt, *op. cit.*, p. 154.

<sup>65</sup> L. B. Alberti, *De Pictura* [1435-1436], e cura di C. Grayson, Laterza, Roma-Bari 1980.

<sup>66</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>68</sup> G. Santinello, *Leon Battista Alberti: una visione estetica del mondo e della vita*, Sansoni, Firenze 1962.

<sup>69</sup> R. Krautheimer, in collaboration with T. Krautheimer-Hess, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton University Press, Princeton (N.J.) 1956, pp. 315-334 (Ch. XXI, *Ghiberti and Alberti*).

<sup>70</sup> E. Garin, *Il Rinascimento italiano* cit., p. 240.

- 71 L. B. Alberti, *op. cit.*, p. 100.
- 72 *Ibid.*, p. 36.
- 73 *Ibid.*, p. 54.
- 74 *Ibid.*, p. 90.
- 75 *Ibid.*
- 76 F. Borsi, *Leon Battista Alberti: l'opera completa*, Electa, Milano 1980.
- 77 W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, vol. III, pp. 118-121.
- 78 L. B. Alberti, *I libri della famiglia* [1432-1434], a cura di R. Romano e A. Tenenti, Einaudi, Torino 1969.
- 79 G. Santinello, *Niccolò Cusano e Leon Battista Alberti: pensieri sul bello e sull'arte*, in Id., *Leon Battista Alberti: una visione estetica del mondo e della vita cit.*, pp. 265-296.
- 80 N. Cusano, *La dotta ignoranza cit.*, pp. 74-75.
- 81 E. Battisti, *Filippo Brunelleschi: l'opera completa cit.*, pp. 222-229.
- 82 A. Rossi, *Autobiografia scientifica cit.*, p. 81.
- 83 L. Goldscheider, *Ghiberti*, Phaidon, London 1949.
- 84 L. Ghiberti, *I commentarii*, Introduzione e cura di L. Bartoli, Giunti, Firenze 1998; sull'opera J. von Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten. Prolegomena zu einer künftigen Ausgabe*, Schroll & co., Wien 1910, pp. 29-58 (*Ghibertis Kommentarien*).
- 85 L. Ghiberti, *op. cit.*, p. 47.
- 86 *Ibid.*, pp. 45-97.
- 87 *Ibid.*, pp. 99-11.
- 88 *Ibid.*, pp. 112-139.
- 89 J. Beck, *Ghiberti giovane e Donatello giovanissimo*, in *Lorenzo Ghiberti e il suo tempo* (Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, ottobre 1980), vol. I, Olschki, Firenze 1980, pp. 110-134.
- 90 Ch. Avery, *Donatello: catalogo completo delle opere*, Cantini, Firenze 1991.
- 91 L. B. Alberti, *op. cit.*, p. 20 [«camaleonte»].
- 92 F. Caglioti, *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, vol. I, Olschki, Firenze 2000, pp. 381-384.
- 93 *La scultura raccontata da Rudolf Wittkover* [1970-1971], Einaudi, Torino 1993, pp. 96-108.
- 94 B. Berenson, *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente* [1950], a cura di L. Vertova, Abscondita, Milano 2007, in particolare pp. 12-15.
- 95 U. Spirito, *Rinascimento e Romanticismo* [1941], in *op. cit.*, pp. 183-212.
- 96 H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte. La formazione dello stile nell'arte moderna* [1915], Longanesi, Milano 1953.
- 97 W. Hofmann, *La scultura del XX secolo*, Introduzione di E. Crispolti, Cappelli, Bologna 1962, pp. 74-82; inoltre G. Simmel, *Rodin* [1911], in Id., *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte* il Mulino, Bologna 1985, pp. 197-215.

<sup>98</sup> A. Soffici, *Il caso Medardo Rosso*, in Id., *Opere*, vol. I, Vallecchi, Firenze 1959, p. 43.

<sup>99</sup> L. Berti, R. Foggi, *Masaccio: catalogo completo dei dipinti*, Cantini, Firenze 1989.

<sup>100</sup> R. Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio* [1940], in Id., *Da Cimabue a Morandi* cit., pp. 261-326.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 391.

<sup>102</sup> A. Soffici, *Paul Cézanne* [1908], in *Scoperte e massacri*, Invito alla lettura di C. L. Ragghianti, Vallecchi, Firenze 1976, pp. 34-38.

<sup>103</sup> N. Cusano, *Le congetture* cit., p. 281.

<sup>104</sup> U. Baldini, *L'opera completa dell'Angelico*, Presentazione di E. Morante, Rizzoli, Milano 1970.

<sup>105</sup> A. Padoa Rizzo, *Paolo Uccello: catalogo completo dei dipinti*, Cantini, Firenze 1991.

<sup>106</sup> G. Pascoli, *Paolo Uccello* [1911], in Id., *Poesie*, vol. III, Mondadori, Milano 1970, pp. 1087-1098.

<sup>107</sup> A. Soffici, *Henri Rousseau* [1910], in *Scoperte e massacri* cit., pp. 71-73.

<sup>108</sup> M. Schwob, *Vite immaginarie* [1896], a cura di F. Jaeggy, Adelphi, Milano 1984, p. 106-107.

<sup>109</sup> Dante, *Inferno*, XIII, vv. 109-129.

<sup>110</sup> C. Carrà, *Paolo Uccello costruttore*, «La Voce», VIII, 9, Firenze 1916, pp. 375-384. Rist. in Id., *Tutti gli scritti* cit., pp. 73-79.

<sup>111</sup> M. Bacci, *Domenico Veneziano*, Fabbri, Milano 1964.

<sup>112</sup> M. Horster, *Andrea del Castagno: Complete Edition with a Critical Catalogue*, Phaidon, Oxford 1980, pp. 14-15.

<sup>113</sup> A. Paolucci, *Piero della Francesca: catalogo completo dei dipinti*, Cantini, Firenze 1990.

<sup>114</sup> C. Ginzburg, *Indagini su Piero. Nuova edizione con l'aggiunta di quattro appendici*, Einaudi, Torino 1994 [costituisce lo studio più recente riguardo la datazione delle opere; se ne è tenuto conto avendo tuttavia presente anche le indicazioni di altri studiosi].

<sup>115</sup> R. Longhi, *Piero della Francesca* [1927], in *Da Cimabue a Morandi* cit., pp. 368-369. Per la versione integrale del saggio su Piero, con aggiunte fino al 1962, *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. III, curata da O. Pugliese, Sansoni, Firenze 1962.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 369.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 387.

<sup>118</sup> Y. Bonnefoy, *La civiltà delle immagini. Pittori e poeti d'Italia* [2000-2005], Donzelli, Roma 2005, p. 19.

<sup>119</sup> N. Cusano, *Dialoghi dell'Idiota* cit., p. 464.

<sup>120</sup> A. Rossi, *Autobiografia scientifica* cit., p.54.

<sup>121</sup> Piero della Francesca. *Il ciclo affrescato della Santa Croce nella Chiesa di S. Francesco in Arezzo*, Presentazione di P. d'Ancona, Silvana, Milano 1980.

<sup>122</sup> M. Salmi, *Piero della Francesca: Le Storie della Croce*, Sadea/Sansoni, Firenze 1965 (p. iv).

<sup>123</sup> Piero della Francesca, *De Prospectiva Pingendi*, a cura di G. Nicco-Fasola. Con una lettura di E. Battisti, Le Lettere, Firenze 1984 [prima edizione Sansoni, Firenze 1942].

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 53: «Piero si sente libero di fronte alla sua composizione di uscire dallo schema prestabilito quando una ragione espressiva lo richiama, sia la maestà o l'importanza delle figure, sia lo sviluppo formale e coloristico».

<sup>125</sup> N. Cusano, *La visione di Dio* cit., pp. 543-544.

<sup>126</sup> R. Salvini, *Banchieri fiorentini e pittori di Fiandra*, Artioli, Modena 1984, pp. 26-27.

<sup>127</sup> N. Cusano, *Il gioco della palla* cit., p. 927.

<sup>128</sup> Si tratta della terza fase della trasmutazione alchemica della materia in spirito, conosciuta, dopo la *nigredo* e la *albedo*, come «Ritorno alla Terra». J. Evola, *La tradizione ermetica* [1931], Mediterranee, Roma 1971, pp. 182-187.

<sup>129</sup> N. Cusano, *La visione di Dio* cit., p. 587.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 591.

<sup>131</sup> B. Berenson, *I pittori italiani del Rinascimento* [1897], Sansoni, Firenze 1954, e *supra*, nota 94; R. Longhi, *supra*, nota 115; H. Focillon, *Piero della Francesca* [1934-1935], A. Colin, Paris 1952; L. Venturi, *Piero della Francesca*, Skira, Geneve 1954. Inoltre C. Ginzburg, *Berenson, Longhi e la riscoperta di Piero (1912-14)*, in *op. cit.*, pp. 139-147.

<sup>132</sup> C. G. Jung, *Ricordi, sogni, riflessioni* [1961], raccolti ed editi da A. Jaffé, Rizzoli, Milano 1998, pp. 200-204.

<sup>133</sup> Cfr. *supra*, nota 116.

<sup>134</sup> R. Longhi, *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana* [1914], in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. I, tomo 1, *Scritti giovanili 1912-1922* cit., pp. 61-106.

<sup>135</sup> *L'opera completa del Mantegna*, Presentazione di M. Bellonci, apparati critici e filologici di N. Garavaglia, Rizzoli, Milano 1979.

<sup>136</sup> A. de Nicolò Salmazo, A. M. Spiazzi, D. Toniolo, *Andrea Mantegna e i maestri della Cappella Ovetari. La ricomposizione virtuale e il restauro*, Skira, Milano 2006.

<sup>137</sup> R. Longhi, *Officina ferrarese* [1934], in *Da Cimabue a Morandi* cit., pp. 490-621.

<sup>138</sup> Y. Bonnefoy, *op. cit.*, p. 71.

<sup>139</sup> Jung stesso parla in tutta la sua opera di complementarità archetipica fra il *puer* e il *senex*. Cfr. *La dimensione psichica* cit., in particolare, pp. 154-161; e Id. *Psicologia dell'inconscio* [1917], Introduzione di M. Trevi, Bollati Boringhieri, To-

rino 1968, pp. 147-176. Inoltre J. Hillman, *Puer aeternus* [1964-1967], Adelphi, Milano 2002, pp. 79-128.

<sup>140</sup> F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili* [1499], 2 voll., Adelphi, Milano 2010.

<sup>141</sup> G. Briganti, *Pittori dell'immaginario. Arte e rivoluzione psicologica* [1977], Electa, Milano 1989.

<sup>142</sup> R. Goffen, *Giovanni Bellini*, Yale University Press, New Haven and London 1989.

<sup>143</sup> L. Orbace, *Antonello da Messina: catalogo completo dei dipinti*, Cantini, Firenze 1993.

<sup>144</sup> G. Mariacher, *Antonio Rizzo*, Fabbri, Milano 1966.

<sup>145</sup> R. Longhi, *Scritti giovanili 1912-1922* cit., p. 94.

<sup>146</sup> Y. Bonnefoy, *op. cit.*, p. 55.

<sup>147</sup> R. Longhi, *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana* cit., p. 103.

<sup>148</sup> *Ibid.*, pp. 95-96.

<sup>149</sup> R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, in Id, *Da Cimabue a Morandi* cit., p. 632.

<sup>150</sup> L. Borean, *Scuola di Sant'Orsola*, in S. Mason, *Carpaccio. I grandi cicli pittorici*, Skira, Milano 2000, pp. 34-99.

<sup>151</sup> A. Bovero, *L'opera completa del Crivelli*, Rizzoli, Milano 1974.

<sup>152</sup> H. F. Mallgrave, *L'empatia degli spazi* cit., pp. 3-21 *passim* [si tratta di un approccio al tema della intelligenza che parte dal concetto di empatia sviluppato in senso fenomenologico. La «mente incarnata» (*embodied mind*) implica una corrispondenza immediata fra la sfera della sensibilità nel suo insieme e quella della riflessione concettuale.

<sup>153</sup> A. Dupront, *Spazio e umanesimo. L'invenzione del Nuovo Mondo*, a cura di G. Fragnito, Introduzione di R. Romano, Marsilio, Venezia 1993, p. 30.

<sup>154</sup> M. Mollat du Jourdin, *L'Europa e il mare*, Laterza, Roma-Bari 1993, pp. 145-170.

<sup>155</sup> *La rivoluzione scientifica da Copernico a Newton*, a cura di P. Rossi, Loescher, Torino 1979, pp. 119-142.

<sup>156</sup> T. S. Eliot, *Hamlet and His Problems*, in *The Sacred Wood* cit., pp. 95-133 [il saggio tende a mettere in luce, attraverso l'opera di Shakespeare, i problemi dell'artista moderno].

<sup>157</sup> J. Burckhardt, *op. cit.*, pp. 316-329.

<sup>158</sup> W. B. Yeats, *Under Ben Bulbin* [IV, v. 6], in *Collected Poems* cit., p. 399.

<sup>159</sup> E. Panofsky, *op. cit.*, p. 38.

<sup>160</sup> N. Cusano, *Dialoghi dell'Idiota* cit., p. 445.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 514.



## SOMMARIO

<b>CAP.I</b>	INVISIBILE ATLANTE .....	p. 7
<b>CAP.II</b>	UT PICTURA NOESIS.....	p. 37
<b>CAP.III</b>	I VOLTI DELLA MENTE.....	p. 67



Finito di stampare nel mese di ottobre 2015