

FILOSOFIA



Rivista fondata nel 1950 da Augusto Guzzo

Direttore scientifico
Vittorio Mathieu

Comitato direttivo
Andrea Poma, Gianluca Cuozzo,
Sara Nosari, Luca Bertolino, Luca Taddio

Comitato scientifico
Evandro Agazzi (Genova), João Maria André (Coimbra), Enrico Berti (Padova),
Remo Bodei (Los Angeles) †, Petar Bojanic (Belgrado), Antonio Brancaforte (Catania),
Peter Casarella (Notre Dame, IN), Adriana Cavarero (Verona),
Claudia D'Amico (Buenos Aires), Jean Ehret (Luxembourg), Roberto Esposito (Pisa),
Michel Fattal (Grenoble), Riccardo Fedriga (Milano), Tullio Gregory (Roma) †,
Thomas Leinkauf (Münster), Enrica Lisciani Petrini (Salerno), Reinier Munk (Amsterdam),
Philippe Poirier (Luxembourg), Caterina Resta (Messina), Giuseppe Riconda (Torino),
Harald Schwaetzer (Bernkastel-Kues), Emanuele Severino (Venezia), Carlo Sini (Milano),
Henriette Stahl (Trier), Giuseppina Strummiello (Bari), Gianni Vattimo (Torino),
Luca Valera (Santiago de Chile), Andrea Zhok (Milano)

Direttore responsabile
Marco Fracon

Comitato di redazione
Sally Paola Anselmo, Maurizio Balistreri, Alessandro Carrieri, Antonio Dall'Igna,
Elisa Destefanis, Leonardo Mancini, Simona Porro, Damiano Roberi,
Ernesto Sferrazza Papa, Greta Venturelli

Redazione
Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione
Università degli Studi di Torino
Via Po, 18 – 10123 Torino
e-mail: redazionefilosofia.dfe@unito.it

I saggi pubblicati sono sottoposti a processo di *double blind peer-review*



FILOSOFIA

Rivista annuale

Quarta Serie – Anno LXIV – 2019

immagini della natura

 MIMESIS

Per l'acquisto copie (solo della IV serie)
contattare l'ufficio commerciale di
MIM Edizioni Srl telefonicamente
o al seguente indirizzo e-mail:
commerciale@mimesisedizioni.it

La rivista è acquistabile anche on-line:
<http://www.mimesisedizioni.it>

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

ISSN 0015-1823
ISBN 9788857564500

© 2019 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

Tutti i diritti sono riservati

Registrazione presso il Tribunale di Cuneo,
n. d'ordine 54 del 30 agosto 1949

João Maria André*

*Arte e natura: il ripensamento del tema della imitatio
in Nicola Cusano*

ABSTRACT: *In this article, after a contextualization of the theme ‘art and nature’ in current times and in the Renaissance period, in Nicholas of Cusa’s thought and in its mystical and Neoplatonic sources, we try to situate the question of art in the circle of the “Dionysian erotic” and in its symbolic and doxological meaning. In a second moment, we consider the concept of imitatio in ancient and medieval thought, as a conceptual mediation for thinking the relation between art and nature. In a third moment, we analyze the different occurrences of the “ars imitatur naturam” motif in Cusa’s thought, its presuppositions and the original way he returns to it while thinking about the art of nature and the nature of art. We conclude that the relationship between art and nature is based on an aesthetic ontology, an aesthetic cosmology and an aesthetic anthropology, in which the true beauty develops in nature successive images of itself.*

KEYWORDS: *art, nature, imitatio, symbol, Nicholas of Cusa.*

1. Introduzione

1.1. Se ci immergiamo nell’origine dei tempi di questo secolo, incontriamo all’inizio della modernità una delle trasformazioni più significative della nostra civiltà: la metamorfosi della “ragione estetica” del Rinascimento nella “ragione tecnica” settecentesca¹, ossia il passaggio da un mondo in cui l’intelligibilità del reale si ispira a un modello sovradeterminato dalla sensibilità artistica, a un altro mondo in cui questa stessa intelligibilità si ispira a un nuovo modello, nel quale dominano la leggibilità matematica del reale e la sensibilità meccanica del suo lettore, che del reale è già, in qualche modo, in termini letteralmente faustiani, il coautore. Oggi, in un tempo di resa dei conti finale con tale “ragione tecnica”, frammentata e smarrita per i sentieri del nuovo millennio, sembra si ricerchi nuovamente, in forme diverse e secondo incessanti aspirazioni più o meno ermeneutiche, con maggiore o minore

* Membro del Centro di Ricerca IEF, progetto UID / FIL / 00010/2019.

¹ Cfr. J. M. André, *A razão e o real nas suas metamorfoses*, in *A Filosofia face à cultura tecnológica*, Coimbra, Associação de Professores de Filosofia, 1988, pp. 44-57.

pregnanza poetica, quella “ragione estetica” da cui il *lógos* filosofico occidentale avrebbe divorziato nei livelli più avanzati del suo discorso e dei suoi percorsi, ma che forse ha continuato ad agire su altri registri meno caratterizzati dall’*“esprit de géométrie”* pascaliano.

Non è quindi scontato, in questo contesto, ritornare alle fonti in cui si radica il nostro patrimonio concettuale. E, più che il sapore di un nostalgico nuovo incontro, si prova la sensazione di riacciare un dialogo nel frattempo interrotto, riprendendo i “sentieri scartati”² e non dimenticando i ‘buoni’ e i ‘cattivi’ incontri lungo le deviazioni imboccate a partire da tale interruzione. È l’aridità di questo tempo che ci fa ritornare a Nicola Cusano e al XV secolo, ma è anche il suo appellante impulso verso il mistero che ci porta a ripensare le forme e le figure con cui allora venne visualizzata l’arte nella sua alleanza con la natura e nella dimensione simbolica dei suoi riferimenti all’ineffabile.

Introdotta la presente riflessione in un contesto attuale, problematico e problematizzante, è ora importante sottolineare che, nell’acostarci al tema dell’arte e della natura in Nicola Cusano, ci troviamo di fronte a una situazione paradossale. Paradossale in quanto, da un lato, tutto, nel tempo e nel discorso del Cardinale tedesco, ci induce a considerare la questione dell’arte³, e perché tutta la sua opera è piena di innumerevoli esempi ripresi dall’attività artistica; ma è paradossale in quanto, dall’altro, il filosofo e mistico del XV secolo, salvo una piccola eccezione (il sermone *Tota pulchra*⁴), non ha dedicato nessun trattato, nessun dialogo, né alcuna opera più specifica alla questione dell’arte. In tal modo, questo paradosso ci colloca, di fatto, di fronte alla domanda: che cosa significa l’arte per questo autore? E nello specifico, come viene concepito il rapporto tra arte e natura nel suo pensiero?

Potremmo dire che in Nicola Cusano, come d’altronde in tutto il Rinascimento italiano, che lo segnò così profondamente⁵, l’arte è un’atmosfera che si respira, un

2 Riprendo questa espressione dal titolo dell’articolo di C. L. Miller, *A Road Not Taken: Nicholas of Cusa and Today’s Intellectual World*, in “Proceedings of the American Catholic Philosophical Association”, 57 (1983), pp. 68-77.

3 Merita particolare attenzione il rapporto tra Nicola Cusano e L. B. Alberti, al quale si è dedicato Giovanni Santinello: cfr. G. Santinello, *Nicolò Cusano e Leon Battista Alberti. Pensieri sul bello e sull’arte*, in *Nicolò da Cusa. Relazioni tenute al Convegno Internazionale di Bressanone nel 1960*, Firenze, Sansoni, 1962, pp. 147-183. Su questo rapporto e sul rapporto tra Cusano e Leonardo cfr. anche G. Cuzzo, *Raffigurare l’invisibile. Cusano e l’arte del tempo*, Milano-Udine, Mimesis, 2012; Idem, *Dentro l’immagine. Natura, arte e prospettiva in Leonardo da Vinci*, Milano, il Mulino, 2013.

4 Cfr. N. Cusano, Sermo CCXLIII, *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te* (1456), in Idem, *Opera omnia*, vol. XIX: *Sermones IV*, fasc. 3, a cura di W. A. Euler e H. Schwaetzer, Hamburg, Meiner, 2002, n. 13. Le opere di Cusano sono citate dall’edizione critica dell’Accademia di Heidelberg, a eccezione della *Lettera a Nicolò Albergati*, per la quale si rimanda ai *Cusanus-Texte*: cfr. Idem, *Lettera a Nicolò Albergati*, in *Cusanus-Texte*, vol. IV: *Briefwechsel des Nikolaus von Kues*, a cura di G. von Bredow, Heidelberg, Winter, 1955. Tutte le traduzioni in italiano dei passi tratti dai testi citati sono a cura dell’autore.

5 Cfr. G. Santinello, *Mittelalterliche Quellen der ästhetischen Weltanschauung des Nikolaus von Kues*, in *Miscellanea Mediaevalia*, vol. II, *Die Metaphysik im Mittelalter. Ihr Ursprung und ihre Bedeutung*, a cura di P. Wilpert, Berlin, De Gruyter, 1963, pp. 679-685, qui p. 679.

modo di osservare e vivere la vita, o, in altre parole, la concretizzazione nell'esistenza umana di quella "*scientia laudis*" che la *Lettera a Nicolò Albergati* presenta come coronamento dei nostri sforzi speculativi e figura suprema della realizzazione del senso della creazione⁶.

1.2. Questo punto di partenza colloca sin da subito la questione dell'arte in un contesto di caratterizzazione 'medievale' e nel quadro di un'attitudine positiva. Sarebbe tuttavia un errore ridurre la nostra interpretazione del ruolo dell'arte nel pensiero di Cusano a tale dimensione. È più importante, infatti, vedere che cosa la supporta e la configura in modo specifico nella sua densità filosofico-teologica. Ed è nel tentativo di intraprendere questo percorso che ci rendiamo conto che il fondamento della "*scientia laudis*", a partire dalla quale si articola il discorso cusano sull'arte, risiede nel 'processo erotico dionisiano' che caratterizza il movimento di ritorno al fondamento di tutte le cose, fondamento che appare indicibile nella sua innominabilità. Nello Pseudo Dionigi, infatti, la natura teofanica del mondo risulta dalla presenza di Dio in tutte le cose, nella dinamica del *próodos*⁷ e della *epistrophé*. Pertanto, il principio fondante di tutte le cose è, secondo questo autore, un principio caratterizzato da dinamiche 'intra-proiettive' ed 'extra-proiettive', di chiara matrice 'espressionista', che non solo avrà i suoi echi in Scoto Eurigena e in Meister Eckhart, ma anche in Nicola Cusano e in Giordano Bruno, solo per citare alcuni nomi più significativi⁸. Ritornando al tema su cui si incentrano le nostre riflessioni, diremmo quindi che l'arte umana, se da una parte riproduce, nel suo processo, il *próodos* divino, dall'altra permette, allo stesso tempo, mediante i suoi risultati e il conseguente percorso interpretativo a cui questi si richiamano, la concretizzazione della *epistrophé*, senza la quale la creazione come "*ex-positio*" si frantumerebbe in una molteplicità priva di senso⁹. In questo modo, dall'arte germinano quelle 'stupende' figure capaci di condurre al *discorso* e alla *lode* (*scientia laudis*). Ma lo stupore è solo stupore, così come il desiderio è solo desiderio, nella misura in cui viene oltrepasato in direzione di ciò che lo alimenta. È per questo che affermiamo che in Nicola Cusano – e nella tradizione in cui egli si inserisce –

6 Cfr. N. Cusano, *Lettera ad Albergati*, cit., p. 26, in particolare i primi paragrafi, che legittimano il riferimento alla "*scientia laudis*" introdotto qualche paragrafo dopo (ivi, p. 30).

7 Cfr. Pseudo-Dionigi, *De divinis nominibus*, in Idem, *Opera omnia quae existant*, a cura di J.-P. Migne, Paris, 1857, cap. 5.

8 Cfr., a questo proposito, il nostro studio: J. M. André, *Mística y conocimiento en Nicolás de Cusa y en su tratado De visione Dei*, in *Problemas fundamentales del conocimiento*, a cura di M. Álvarez, Salamanca, Sociedad Castellano-Leonesa de filosofía, 1993, pp. 103-124, qui p. 107, così come i riferimenti bibliografici su cui ci appoggiamo, soprattutto D. Duclow, *The Learned Ignorance: Its Symbolism, Logic and Foundations in Dionysius the Areopagite, John Scotus Eriugena and Nicholas of Cusa*, Bryn Mawr College, 1974, in particolare pp. 119, 242. Da un punto di vista ontologico, uno degli scritti più 'espressionisti' di Cusano è, senza dubbio, per la sua concezione teofanica del reale, il *De apice theoriae* (1464).

9 È questo il significato ultimo della convertibilità tra il bello e il buono, nonché della dinamica che le soggiace, a cui Cusano fa riferimento quando, accogliendo l'eredità dionisiana, afferma nel *Tota pulchra*: "nam quidquid est ex pulchro et bono et in pulchro et bono est et ad pulchrum bonumque convertitur" (N. Cusano, *Sermo CCXLIII*, cit., p. 257).

l'arte è simbolo nella misura in cui rimanda a un eccesso di senso che si manifesta in maniera frammentaria nelle sue contrazioni¹⁰.

Per comprendere, in tutta la sua radicalità, la portata di questa dimensione simbolica dell'arte, è importante ricordare che, nel quadro dell'erotica a cui si è fatto precedentemente riferimento, essa sorge, in modo tensivo ma armonico, come elemento che completa l'arco di tutto il simbolismo cusano, il quale si potrebbe caratterizzare secondo un doppio movimento, corrispondente alla tensione tra *complicatio* ed *explicatio*, che attraversa la relazione tra Dio e l'universo e tra l'uomo e le sue opere: un movimento che procede dall'esteriorità all'interiorità, in cui il mondo, o la natura e l'uomo, sorgono come simboli dell'arte divina, una divina creazione di senso interna al dinamismo del *lógos* creatore, che incontra nella conoscenza umana il punto culminante di tale interiorità; ma anche, un movimento che procede dall'interiorità all'esteriorità, nel quale, a partire dalla conoscenza, incontriamo il discorso e l'arte, che permettono all'uomo di ripercorrere anagogicamente il sentiero che conduce al suo principio fondante. Il mondo, o la natura e l'arte, sono pertanto i due poli di un arco che trova la propria mediazione nell'uomo e nella sua conoscenza, ossia nella realtà intelligibile che permette tanto di intendere il mondo come risultato dell'arte divina, quanto di interpretare le arti e il loro risultato come processi simbolici umani.

1.3. In questo triplo salto che si istituisce tra il mondo, l'uomo e l'arte troviamo un ulteriore motivo che ci permetterà di ripensare la profonda attualità di cui si riveste il pensiero di Cusano. Ciò che si occulta dietro questo triangolo è il problema della relazione tra natura e arte. Si tratta di una questione antica, che potrebbe essere letta e riletta attraverso le vicissitudini a cui è stata soggetta l'interpretazione del concetto di *'imitatio'*, ma allo stesso tempo è una questione che crea un ponte tra la nascita e la fine della modernità: infatti, nel XV secolo l'arte è ancora *techné* e mantiene una relazione armoniosa con la natura; in seguito, a partire dal XVII secolo, *arte* e *tecnica* si separano in due tipi di attività differenti, che a loro volta presuppongono differenti tipi di relazione con la natura, i quali si riflettono in una nuova ricreazione della natura stessa; infine, nei primi decenni dell'attuale XXI secolo, la questione fondamentale che si pone è forse propriamente quella di ritrovare un equilibrio tra arte e tecnica, il che significa, allo stesso tempo, vivere in modo armonioso la mutua relazione tra l'uomo, nella sua attività, e la natura, nella sua produttività. In altre parole, si tratta del problema di inventare in maniera responsabile una nuova forma umana, che consenta all'uomo di riconciliarsi con la natura e di leggere nel proprio essere la scrittura della natura stessa.

In questo contesto, appare significativo che una delle principali forme impiegate da Cusano per esprimere l'essenza umana sia proprio la metafora dell'arte e, nello specifico, della pittura. Sebbene questa metafora faccia la sua comparsa in diversi scritti, è soprattutto nell'*Idiota De mente* che essa acquista maggiore forza e splen-

10 Un approfondimento sull'estetica simbolica del Medioevo si trova in E. de Bruyne, *La estética en la Edad Media*, trad. cast. di C. Santos e C. Gallardo, Madrid, Visor, 1987, pp. 93-98.

dore, diventando oggetto di approfondimento al fine di mettere a confronto la perfezione di un autoritratto molto simile al suo modello, ma privo di vita, con quella di un altro autoritratto, apparentemente meno perfetto, ma vivo, ossia dotato della capacità di divenire sempre più simile all'artista¹¹. Mediante questa metafora, il simbolismo dell'uomo come immagine di Dio e, nell'uomo, il simbolismo della mente come la più perfetta immagine dell'arte divina, assume una configurazione plastica di notevole densità, tanto in termini genericamente filosofico-antropologici, quanto in termini più strettamente estetici. L'uomo è un prodotto artistico il cui fine è, in una prospettiva anagogica, quello di portare a compimento in sé l'arte come *imitatio*, trasformando la propria vita nella vita della propria vita. È in questo senso che egli, imitando la natura, imita il suo principio fondante, giacché, come vedremo, la natura non è altro – in linea con il neoplatonismo – che un'imitazione della realtà intelligibile, a cui, in ultima analisi, essa si riduce e da cui, infine, risulta fondata nella sua realtà più autentica e nel suo più pieno dinamismo.

Ci muoviamo dunque verso una nuova considerazione storico-problematica di un tema antico, condensato nell'affermazione secondo cui “*ars imitatur naturam*”. Il percorso di riflessione che verrà delineato ci permetterà di captare alcune delle linee più originali legate al ripensamento della ‘*imitatio*’ e la conseguente revisione dell'articolazione del rapporto tra natura e arte, ossia, in termini più attuali, tra ‘naturale’ e ‘artificiale’.

2. Tradizione. Nicola Cusano e l'arte come imitazione della natura

2.1. Fin dai primordi della filosofia, la riflessione sull'arte ha proceduto di pari passo con la riflessione sulla natura, e tale interdipendenza nell'approfondimento di ciascuno di questi due temi è a sua volta inseparabile tanto dal problema della conoscenza (che diviene, sebbene in un senso più lato e inclusivo, un determinato tipo di arte), quanto dalla comprensione della forza creatrice presente negli esseri. Il naturale e l'artificiale (sia questo artistico, tecnico, culturale o meramente umano) costituiscono i due poli di una tensione che ha caratterizzato – e che ancora oggi caratterizza – i principali modelli d'intelligibilità del reale e le rispettive mappe di organizzazione del sapere. Ma la grande domanda, quella domanda posta per prima e che sembra continuare a prevalere su tutte le altre, è propriamente questa: in sostanza, che cos'è la natura e in quali termini si può parlare di essa?

È nella risposta a tale quesito – tenendo presenti i segni su di esso lasciati dalla tradizione antica e medievale – che si rivela la fecondità del pensiero di Cusano a proposito di questo tema. A partire dalla sua prima opera filosofica, l'antico tema della “*ars imitatur naturam*” non cesserà mai di avere un'eco nei suoi testi. Già all'inizio del secondo libro del *De docta ignorantia*, infatti, si può leggere: “l'arte imita,

11 N. Cusano, *Idiota De mente* (1450), in Idem, *Opera omnia*, vol. V, a cura di L. Baur, Lipsia, Meiner, 1937, n. 149, pp. 203-204. Lo stesso tema è ripreso anche nella *Lettera a Nicolò Albergati* (cfr. Idem, *Lettera a Nicolò Albergati*, cit., p. 28), con quasi identiche espressioni.

per quanto può, la natura, ma mai potrà raggiungere la sua precisione”¹². Ciò significa che, per questo autore del Rinascimento – come hanno pensato alcuni dei suoi interpreti –, l’arte perde qualsiasi prerogativa creatrice, in quanto condannata alla mera riproduzione degli oggetti esistenti? Per chiarire questo punto è necessario tenere presente l’ambiguità dell’affermazione “l’arte imita la natura”. Infatti, questa può dare origine a due interpretazioni radicalmente opposte, e di conseguenza contraddittorie, riguardo alla percezione dell’essenza dell’arte. Secondo una lettura lineare, empirista e acritica, l’artista non farebbe altro che copiare una realtà che gli è esterna, essendo tanto maggiore il suo talento quanto più somiglianti sono il risultato del suo lavoro e il modello che lo guida. Invece, secondo una lettura più approfondita, che tenga conto del valore semantico ed etimologico del concetto di natura, più che qualcosa di esterno, ciò che l’arte imita è la forza generatrice della sua stessa realtà – e in questa lettura l’accento viene posto maggiormente sul movimento creatore, a discapito del modello statico a cui tale movimento si dovrebbe conformare. Imitare la natura sarebbe, in questo caso, imitare il movimento della natura e realizzare la sua attività con un’attività simile alla sua. L’arte è pertanto soggetta a quella metamorfosi che è la natura stessa, e il suo prodotto è tanto metaforico, quanto un albero, un arcobaleno o un ponte sono metafora della natura.

2.2. Potrà sembrare che stiamo forzando i testi del Cardinale tedesco e, con essi, anche le parole e il pensiero degli autori antichi e medievali, facendo riferimento alla ‘*imitatio*’ in questi termini. Ma, se si ripercorre brevemente la tradizione ereditata da Cusano, possiamo verificare come egli sia riuscito a dare al tema appena un nuovo colore o, se vogliamo utilizzare un linguaggio caro alla tradizione neoplatonica, in cui lo stesso Cusano si inserisce, una ‘nuova luce’, sulle orme di un’estetica che, spesso in maniera silenziosa, è andata strutturandosi nel corso dei secoli.

Di fatto, l’intero problema si colloca a livello del contenuto che si attribuisce al concetto di natura¹³; e si è d’accordo oggi nell’affermare che l’intersecarsi del concetto di *phýsis* con quello di *arché* fornisce una caratterizzazione profondamente dinamica alla natura presocratica (che già significa quindi forza generatrice e, allo stesso tempo, suo risultato). Platone, dal lato suo, identificherà la “vera natura” con l’“idea”¹⁴, con l’“anima del mondo” o con l’“anima del suo demiurgo”, alla quale la natura umana partecipa e con la quale condivide una certa affinità¹⁵. Ciò che a partire da Platone ha maggiormente segnato la visione relativa agli artisti è, innanzitutto, la sua profonda critica dell’arte dei pittori, che per il filosofo greco si limitano a riprodurre le ombre o le apparenze delle cose, più che la natura vera

12 Idem, *De docta ignorantia* (1440), in Idem, *Opera omnia*, vol. I, a cura di E. Hoffmann e R. Klibansky, Leipzig, Meiner, 1932, II, cap. 1, p. 63.

13 Sul concetto di natura nel pensiero antico e medievale cfr. R. Panikkar, *El concepto de Naturaleza*, Madrid, Instituto Luis Vives de Filosofía, 1951.

14 Cfr. Platone, *Respublica*, X, 597 b (in Idem, *Œuvres complètes*, vol. VII: *La République*, fasc. 2 (ll. VIII-X), a cura di E. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p. 86).

15 Cfr. Idem, *Timaeus*, 90 d (in Idem, *Œuvres complètes*, vol. X: *Timée, Critias*, a cura di A. Rivaud, Paris, Les Belles Lettres, 1970, p. 226).

e propria o la sua essenza¹⁶. Tale forma di *mimesis* viene profondamente svalutata, ma le considerazioni di Platone sull'arte e sull'imitazione non si riducono, come ben sottolinea K. Flasch¹⁷, all'arte inferiormente imitativa o a questo tipo passivo di imitazione. Già nella *Repubblica*, infatti, egli richiama l'attenzione su un altro tipo di *mimesis* che guarda non alle apparenze ma alle idee¹⁸, ossia all'esemplare delle cose nel suo dinamismo. Nelle *Leggi*, criticando la concezione materiale di *phýsis* dei filosofi presocratici, parlerà dell'antiorità dell'anima, della ragione e dell'arte su ciò che è "lieve" o "pesante", attribuendo loro un primato¹⁹. Sarà sulla linea di questa riflessione platonica che Aristotele affermerà il celebre assioma secondo cui "l'arte è un'imitazione della natura". Si comprende, così, come lo Stagirita sottolinei, con questo enunciato, la natura dinamica e creatrice dell'arte, dal momento che è proprio al dinamismo naturale che egli pensa: la natura, in quanto *lógos*, è infatti l'universale esistente nel particolare, nonché "principio del movimento", espressione con cui nella *Fisica* viene definita la natura²⁰ e la cui formula latina ("*natura est principium motus*") sarebbe divenuta un luogo comune del pensiero medievale. Ciò che echeggia in questa definizione, più che una dimensione di eccessivo ficalismo, è l'ispirazione platonica proveniente dal libro delle *Leggi*²¹, e tramite essa possiamo renderci conto di come la natura aristotelica sia innanzitutto un dinamismo teleologico caratterizzato da molteplici espressioni, un dinamismo, questo, di cui l'arte è, in fondo, un'imitazione²².

Plotino fonderà la sua teoria sulla concezione platonica: per lui la natura, più che l'insieme globale delle cose corporee, sarà la rappresentazione di un principio intellettuale, il *nous*, e la presenza dell'anima del mondo nella materia²³. Questo significa che la prima imitazione non è quella dell'arte, ma quella della natura stessa: essa imita l'anima e l'intelletto ("la natura imita l'intelligenza"²⁴), e anche se l'artista pensa di imitare la natura, in realtà egli non fa altro che imitare l'idea che la abita ("le arti non imitano oggetti visibili, ma le ragioni da cui è sorto l'oggetto

16 Cfr. Idem, *Respublica*, X, 597 b (in Idem, *Œuvres complètes*, cit., p. 85).

17 Cfr. K. Flasch, *Ars imitatur naturam. Platonischer Naturbegriff und mittelalterliche Philosophie der Kunst*, in *Parusia. Studien zur Philosophie Platons und zur Problemgeschichte des Platonismus. Festgabe für Johannes Hirschberger*, a cura di K. Flasch, Frankfurt am Main, Minerva, 1955, pp. 265-306, in particolare pp. 270-274.

18 Cfr. Platone, *Respublica*, I, 401 c (in Idem, *Œuvres complètes*, vol. VI: *La République* (ll. I-III), a cura di E. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1947, pp. 115-116); ivi, V, 472 d (in Idem, *Œuvres complètes*, vol. VII: *La République* (ll. IV-VII), a cura di E. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1949, p. 86).

19 Cfr. Idem, *Leges*, X, 889 a, 891 c-892 c (in Idem, *Œuvres complètes*, vol. XII: *Les Lois* (ll. VII-X), a cura di A. Diès, Paris, Les Belles Lettres, 1956, pp. 147, 150-152).

20 Cfr. Aristotele, *Physica*, B, n. 1, 192 b (cfr. Idem, *Physique*, vol. I (ll. I-IV), a cura di H. Charteron, Paris, Les Belles Lettres, 1952², p. 59).

21 Cfr. Ivi, n. 1, 193 a (cfr. Idem, *op. cit.*, pp. 60-61).

22 Cfr. Ivi, n. 2, 194 a (cfr. Idem, *op. cit.*, p. 63).

23 Cfr. K. Flasch, *op. cit.*, pp. 272-273.

24 Plotino, *Enneades*, VI, 6, 7 (in Idem, *Énnéades*, vol. VI, fasc. 2, a cura di É. Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1954², p. 24).

naturale”²⁵) e che abita anche lo stesso artista. Si può quindi affermare che, in Plotino, l’arte è simbolo, dal momento che la natura stessa è già di per sé un simbolo artistico dell’intelligibile che la ‘forma’ e la dinamizza.

L’incontro del cristianesimo con il neoplatonismo di Plotino configurerà il filone medievale che passa, per esempio, per Giovanni Scoto Eriugena. Per Eriugena la natura è l’essenza intelligibile e una, sostanza di tutte le cose e di tutte le cose creatrici, che assume il nome di natura quando si esprime nello spazio e nel tempo²⁶, e che, a partire da questa espressione, può essere analizzata nella quadruplica divisione indicata nella sua opera. Ma se il concetto di ‘espressione spazio-temporale’, che Eriugena chiama “*processio*”, è importante per comprendere l’essenza della natura, altrettanto importanti sono i concetti di “*resolutio*” e di “*adunatio*” (che traducono il movimento dionisiano della *théosis*), nella misura in cui questi caratterizzano la “*reversio*” che segue alla “*processio*”²⁷. Ed è nel quadro della natura intesa come movimento orientato all’*adunatio* nella sua vera *ousia* che deve essere intesa la concezione simbolico-partecipativa dell’opera d’arte condensata nella seguente affermazione: “le luci materiali, tanto quelle che vengono stabilite naturalmente negli spazi celesti, quanto quelle che sono prodotte sulla terra dall’attività artistica umana, sono immagini delle luci intelligibili, e, soprattutto, della stessa vera luce”²⁸. Eriugena presuppone qui un accostamento tra il piano del simbolo artistico umano e il piano del simbolo artistico divino, dal momento che il primo si trasforma nella visibilità dell’invisibilità del secondo, stabilendo in questo modo un ponte concettuale di ritorno a ciò che è di per sé inconcettualizzabile. Allo stesso tempo, questo accostamento tra arte umana e divina apparirà fecondo sul piano della bidimensionalità, poiché, da un lato, permette, mediante un’arte visibile, di percepire meglio un’arte invisibile, mentre dall’altro opera la trasposizione della forza creatrice, così come dell’armonia e della bellezza, riconosciute come caratteristiche dell’arte divina, nella stessa arte umana, come d’altronde Beierwaltes ha riconosciuto in un notevole saggio sull’estetica di questo pensatore²⁹.

In seguito, la Scuola di Chartres continuerà e prolungherà questa tradizione eriugeniana, che sarà determinante per la stessa concezione tomista, con la sua visione della natura come immagine o similitudine dell’idea divina, come sua rappresentazione o suo simulacro; essa, d’altra parte, accoglierà un’influenza di Calcidio, il quale, nel suo *Commentario al Timeo*, afferma che “tutto ciò che esiste è opera di Dio, o opera della natura, o opera artistica che imita la natura”³⁰.

25 Ivi, V, 8, 1 (in Idem, *Énnéades*, vol. V, a cura di É. Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1931, pp. 135-136).

26 Cfr. G. Scoto Eriugena, *De divisione naturae*, V, n. 3 (in *Patrologia Latina*, CXXII, a cura di J.-P. Migne, col. 867 A-B).

27 Cfr. a questo proposito C. Riccati, “*Processio et explicatio*”. *La doctrine de la création chez Jean Scot et Nicolas de Cues*, Napoli, Bibliopolis, 1983, in particolare pp. 123-136.

28 G. Scoto Eriugena, *Super Ierarchiam caelestem*, I, n. 3 (in *Patrologia Latina*, cit., col. 139 B).

29 Cfr. W. Beierwaltes, *Negati Afirmatio: Welt als Metapher. Zur Grundlegung einer mittelalterlichen Ästhetik durch Johannes Scotus Eriugena*, in “*Philosophisches Jahrbuch*”, 83 (1976), p. 263.

30 Cfr. K. Flasch, *op. cit.*, p. 277.

Tommaso d'Aquino fa propria una concezione della natura segnata dal pensiero di Aristotele e dalla riflessione platonica contenuta nel libro X delle *Leggi*, cristianizzandola e rinforzando i legami di parentela tra natura e arte divina grazie alla mediazione del concetto di *lógos*, la quale, come è noto, si ritroverà nella posteriore 'mistica speculativa' di Meister Eckhart e di Nicola Cusano. In questo senso deve essere intesa la seguente affermazione, che compare nel suo commentario alla *Fisica* di Aristotele: "la natura non è se non la ragione dell'arte divina, collocata nelle cose, mediante la quale le cose stesse si muovono verso un determinato fine"³¹. Ancora una volta la dimensione intelligibile prevale sulla dimensione corporea e si sottolinea il dinamismo teleologico della stessa arte divina per tramite del dinamismo teleologico del suo prodotto. È in questo quadro che viene ripreso l'assioma di Aristotele, secondo il quale l'arte imita la natura nel suo modo di operare³², assioma che compare anche nel suo commentario agli *Analitici*, in cui l'autore, dopo aver affermato che "*ars imitatur naturam*", ha cura di precisare che ciò avviene "*in quantum potest*"³³, costituendo così la fonte diretta della già citata affermazione di Cusano. Ma, se vogliamo giungere a una maggiore comprensione della concezione attiva e creatrice dell'arte umana, quale si configura nel pensiero tomista, è necessario soffermarsi, più che sui commentari ai testi aristotelici, sulle riflessioni che l'autore della *Summa Theologiae* compie a proposito della creazione divina³⁴ e del modo in cui l'uomo imita, con suoi artefatti, Dio stesso³⁵. L'uomo, in quanto immagine di Dio, imita Dio nella sua qualità di artista, attraverso la "parola generata nel suo spirito" e la volontà d'amore con cui realizza le sue opere, rendendo presente in sé, in qualche modo, la divina natura trinitaria³⁶.

In questo percorso che conduce fino al XV secolo incontriamo così una concezione della natura e una correlativa concezione dell'imitazione profondamente dinamiche e simboliche, che sono tali in quanto si tratta di due concezioni profondamente estetiche: dai Presocratici ad Aristotele, dal neoplatonismo al tomismo, si verifica infatti una profonda dematerializzazione, decorporeizzazione e disestetizzazione dell'essenza della natura, tramite una progressiva affermazione della carica intelligibile che la colma e del dinamismo teleologico che la orienta. Allo stesso tempo, è importante evidenziare il parallelismo di questo sviluppo concettuale con l'immissione dell'umano nel naturale che lo avvolge: la rottura del vincolo ombelicale che lega l'uomo alla natura verrà operata solamente a partire dalla rivoluzione scientifica del XVII secolo, mentre Cusano si muove ancora nel quadro precedente tale rottura.

31 T. d'Aquino, *In octo libros physicorum Aristotelis expositio*, II, l. 14, n. 268 (cfr. Idem, *In octo libros physicorum Aristotelis expositio*, a cura di M. Maggiolo, Torino-Roma, Marietti, 1965, p. 131).

32 Cfr. Ivi, II, l. 4, n. 171 (cfr. Idem, *op. cit.*, p. 87).

33 Cfr. Idem, *In libros posteriorum analyticorum expositio*, I, *Proemium*, n. 5 (cfr. Idem, *In Aristotelis libros peri hermeneias, et posteriorum analyticorum expositio*, a cura di R. M. Spiazzi, Torino, Marietti, 1964², p. 147).

34 Cfr. G. Wieland, *Zwischen Naturnachahmung und Kreativität. Zum mittelalterliche Verständnis der Technik*, in "Philosophisches Jahrbuch", 90 (1983), p. 268.

35 Cfr. T. d'Aquino, *Summa Theologiae*, I, q. 45, art. 6 (cfr. Idem, *Summa theologiae*, a cura di P. Caramello, Torino-Roma, Marietti, 1952, p. 232).

36 Cfr. Ivi, I, q. 45, art. 7 (cfr. Idem, *Summa theologiae*, cit., p. 233).

2.3. Per parlare adeguatamente della reinterpretazione cusana dell'“arte come imitazione”, occorre sottolineare tre tratti fondamentali della sua concezione della natura.

In primo luogo, il rafforzamento dello statuto della natura nella sfera dell'intelligibile: riconosciuta la natura come principio del movimento, tale principio risiederà, innanzitutto, nel motore formale, ossia nella ‘forma delle forme’, che è, nella sua riconduzione al principio ultimo, il verbo generatore e creatore di tutte le cose, ed è per questo che l'aforisma medievale secondo il quale “*natura movetur intelligentia*” viene fatto proprio dal Cardinale tedesco³⁷.

In secondo luogo, il dinamismo reciproco, che permette di intersecare l'esemplarismo platonico con la teoria aristotelica del movimento: la natura è, a partire dal *De docta ignorantia*, l'unione del movimento discensivo della forma verso la materia con il movimento ascensivo dalla materia verso la forma, il che, in termini strettamente aristotelici, può essere anche identificato con il movimento di connessione tra potenza e atto³⁸.

In terzo luogo, occorre sottolineare il tratto più originale di tale concezione della natura e, allo stesso tempo, quello che meglio consente la sua connessione con il tema artistico: l'inserzione di questa concezione nello schema ‘*complicatio/explicatio*’. In ultima analisi – e con ciò si accentua la ‘deconcretizzazione’ della natura sul piano materiale –, la natura è la “complicazione” di tutto ciò che appare pluralizzato nel mondo degli enti sensibili, e il movimento che essenzialmente la caratterizza è il movimento esplicativo dell'unità che complica, come afferma metaforicamente l'autore nel *De venatione sapientiae*, in cui si ammette che la natura, in quanto “discepolo del maestro divino”, deve “esplicare” il “poter essere fatto” del mondo “secondo le ragioni predeterminate dell'intelletto divino”³⁹. Ritroviamo qui quel ‘paradigma espressionista’ della natura e dell'arte a cui si è fatto riferimento in precedenza.

È pertanto a partire da questo concetto di natura che si delinea un concetto più ampio di arte⁴⁰, attraverso una categoria estremamente importante per la teoria cusana della conoscenza, la categoria della “*similitudo*”⁴¹, che, in un passaggio

37 Cfr. N. Cusano, *De ludo globi* (1463), in Idem, *Opera omnia*, vol. IX, a cura di J. G. Senger, Hamburg, Meiner, 1998, I, n. 35, p. 40. Cfr. anche Idem, *De venatione sapientiae* (1463), in Idem, *Opera omnia*, vol. XII, a cura di R. Klibansky e J. G. Senger, Hamburg, Meiner, 1982, cap. 1, n. 3, p. 6.

38 N. Cusano, *De docta ignorantia*, cit., II, cap. 10, p. 97. Sulla prospettiva dinamica e quasi evolucionista che pervade questa concezione della natura cfr. R. Haubst, *Streifzüge in die cusanische Theologie*, Münster, Aschendorff, 1991, p. 220.

39 Idem, *De venatione sapientiae*, cit., cap. 4, n. 10, p. 13.

40 Occorre ricordare che Cusano considera sotto il concetto di arte molteplici attività che superano ciò che oggi designiamo con questo termine, dalle tecniche alimentari al lavoro degli artigiani, fino alle attività più intellettuali come il sapere, la poesia o lo stesso discorso. Su questo concetto cfr. Idem, *De coniecturis* (1442), in Idem, *Opera omnia*, vol. III, a cura di J. Koch, K. Bormann e J. G. Senger, Hamburg, Meiner, 1972, II, cap. 1, n. 178, pp. 178-179 e Idem, *Compendium* (1464), in Idem, *Opera omnia*, vol. XI, fasc. 3, a cura di B. Decker e K. Bormann, Hamburg, Meiner, 1964, cap. 6, nn. 17-18, pp. 13-14.

41 Cfr. Idem, *De beryllo* (1458), in Idem, *Opera omnia*, vol. XI, fasc. 1, a cura di L. Baur, Leipzig, Meiner, 1940, n. 7, p. 9. Cfr. anche M. Álvarez-Gómez, *Adecuación y Identidad. Sobre la*

significativo del *De coniecturis*, compare come trascrizione dell'antico concetto di *imitatio*: "la natura è unità, l'arte è alterità, perché è una similitudine della natura"⁴². Questo significa che l'arte si contrappone alla natura e con essa si relaziona solo per imitarla (secondo una prospettiva passiva)? Sarebbe alquanto precipitoso emettere un tale giudizio a partire da queste parole. Infatti, in primo luogo, il concetto di *similitudo* è il correlato del concetto di *assimilatio*, che non è un concetto meramente passivo, dal momento che rappresenta innanzitutto la capacità di creazione congetturale dello spirito umano. Inoltre, se nel campo del finito è impossibile raggiungere il massimo assoluto o il minimo assoluto, allora la contrapposizione tra l'unità della natura e l'alterità dell'arte non è totale, bensì relativa, ossia è una contrapposizione che presuppone una certa sintesi dei relativi opposti, il che equivarrà a dire che, sebbene natura e arte siano distinte, non c'è *natura senza arte*, né *arte senza natura*. Questo principio è valido, innanzitutto, per la realtà divina, della quale si potrebbe dire, in termini 'intellettuali', che è, allo stesso tempo, natura e arte, ma alla quale, in termini 'divini'⁴³, a partire dal principio della teologia negativa, non si potrà attribuire né l'una né l'altra qualità e neppure la loro unione⁴⁴.

Nell'ambito di questa riflessione Cusano opera, da una parte, la ripresa del concetto neoplatonico di *imitatio*, e, dall'altra, il superamento della rottura tra 'naturale' e 'artificiale'. Relativamente al primo punto, si verifica, come abbiamo già detto, la trascrizione del concetto di *similitudo* nel concetto di *imitatio*, aprendo la strada, a seguito del successivo approfondimento del secondo punto, alla considerazione della dimensione simbolica tanto dell'arte quanto di tutta la produzione artistica.

Per questo, l'autore afferma che, nel mondo finito, nulla si presenta esclusivamente "solo come natura o solo come arte, ma tutto partecipa a entrambe a modo suo"⁴⁵, aggiungendo subito dopo:

facilmente si pensa che l'intelligenza partecipi all'arte, nella misura in cui emana dalla ragione divina, ma, poiché di per sé genera arte, vediamo che è natura. L'arte è una certa imitazione della natura, ed è evidente che alcune cose sensibili siano naturali, mentre altre sono artificiali. Ma non è possibile che le cose sensibili naturali vengano private dell'arte, così come le cose sensibili artificiali non possono essere private della natura.⁴⁶

Si verifica qui, in primo luogo, il superamento della cesura tra 'naturale' e 'artificiale'. Non c'è nulla che non sia allo stesso tempo natura e arte: natura, nella misura in cui tutte le arti, per quanto 'artificiali', presentano una dimensione e una

idea de verdad en Santo Tomás y Nicolás de Cusa, in "Anales de la Cátedra Francisco Suárez", 4 (1964), in particolare pp. 49-50 e H. Meinhardt, *Exaktheit und Mutmaßungscharakter der Erkenntnis*, in *Nikolaus von Kues. Einführung in sein philosophisches Denken*, a cura di K. Jakobi, München, Karl Alber, 1972, soprattutto pp. 113-115.

42 N. Cusano, *De coniecturis*, cit., II, cap. 12, n. 131, p. 126.

43 Per questa distinzione tra "discorso intellettuale" e "discorso divino" cfr. Ivi, I, cap. 6, n. 24, pp. 30-31.

44 Cfr. Ivi, II, cap. 12, n. 131, pp. 126-127.

45 Ivi, p. 127.

46 *Ibidem*.

produttività naturali; arte, in quanto tutto risulta dall'arte divina, che si esteriorizza, si esprime e si manifesta negli esseri naturali.

Si riscontra, in secondo luogo, un certo rilievo dato all'intelligenza, sia nel *pensiero della natura*, sia nel *pensiero dell'arte*; intelligenza che è, a sua volta, insieme arte e natura: arte, poiché si tratta di una *similitudo* operata dalla ragione divina che pone in atto tutte le cose; natura, in quanto generatrice universale delle sue espressioni, tra le quali l'arte merita una particolare attenzione. Ed è proprio in questa sua dimensione generatrice che la *imitatio* dell'intelligenza acquista un profondo senso creativo, a livello interno e quasi ontologico⁴⁷. Pertanto, la contemplazione e l'approfondimento dei processi artistici rappresentano una via privilegiata per comprendere la natura stessa: “nella misura in cui l'arte imita la natura, giungiamo a comprendere le forze della natura a partire da ciò che scoviamo nell'arte”⁴⁸. Esiste quindi una complementarità tra la riflessione sull'arte e la riflessione sulla natura. Innanzitutto – e questo è uno degli aspetti che è importante sottolineare – tale complementarità trova il proprio fondamento nella stessa complementarità reale di natura e arte, e ad essa rinvia Cusano quando, in diversi momenti della sua produzione, dichiara esplicitamente che l'arte aiuta la natura. Lo dichiara quando si riferisce alla dimensione artistica del linguaggio umano⁴⁹ e alla coniugazione dell'armonia naturale con i suoni musicali⁵⁰.

È inoltre importante sottolineare, in terzo luogo, che tale primato dell'intelligenza si lega, infine, al fatto che, da un lato, essa, intesa come mente dell'artista, viene considerata il vero luogo della creazione, e in questo modo le arti diventano ‘spiegazioni’ dell'intelletto umano, che, in sé, rimane uno e indivisibile⁵¹. Dall'altro, tale primato è legato al fatto che l'intelligenza, in quanto simbolo, rende presente la forma delle forme (*forma formarum*), la quale, più che una ‘forma formata’ è una ‘forma formante’, che dà alle sue concretizzazioni e contrazioni la forza generatrice che la caratterizza⁵². In ultima analisi, ciò che l'arte imita è la forma nel suo dina-

47 Sembrano contraddire quest'interpretazione dinamica e creatrice della *imitatio* le considerazioni dell'*Idiota De mente* (cfr. Idem, *Idiota De mente*, cit., cap. 2, n. 62, p. 96), in cui gli oggetti prodotti dagli scultori e dai pittori sono considerati come mere riproduzioni imitative di oggetti esterni, che si distinguono, pertanto, dalle produzioni derivanti dall'attività autenticamente creativa dell'artigiano (la creazione di cucchiai). Tuttavia occorre rilevare che il referente dell'imitazione qui svalORIZZATA non è l'attività in sé, bensì le figure create che esso tende a imitare.

48 Idem, *De ludo globi*, cit., I, n. 7, p. 8.

49 Idem, *Compendium*, cit., cap. 3, n. 7, p. 7: “unde confusum signum ars dearticulat et variat, ut melius varia desideria communicet. Ita adiuvat naturam” (corsivo dell'autore).

50 Ivi, cap. 9, n. 27, p. 22: “et hinc haec ars [musica], cum apertius naturam imitetur, gratior est et conatum naturae concitat et adiuvat in motu vitali, qui est concordantiae seu complacentiae motus, qui laetitia dicitur” (corsivo dell'autore).

51 Cfr. Ivi, cap. 8, n. 24, p. 20.

52 Concordiamo pienamente, infatti, con Santinello (cfr. G. Santinello, *Il pensiero di Nicolò Cusano nella sua prospettiva estetica*, Padova, Liviana, 1958, p. 82), quando afferma: “il concetto di Dio *forma formarum* dà luogo quindi ad una concezione dinamica di Dio e del mondo. Il dinamismo formatore della forma divina è formatore di altrettanti centri di vita dinamica e formatrice, che sono le varie forme, variamente partecipanti alle cose l'essere di Dio”.

mismo e intesa come centro di energia, come *verbo dinamico*, e in questo modo tale concezione dell'arte viene ricollocata nel quadro della mistica del *lógos*, quale illustrata da Cusano nel *Compendium*⁵³. È questo verbo, pienezza di senso e totale dinamismo presente e attuato nell'arte, il risultato della *imitatio*, così come è sempre esso che realizza la propria *imitatio*, facendo dell'arte il simbolo supremo della creazione nella misura in cui dall'*ars* si ascende all'*artifex*⁵⁴ e dall'*artifex* si ascende all'*artifex artificis*, in accordo con quella dimensione anagogica che soggiace, come abbiamo visto, a tutta questa concezione estetica.

3. L'uomo e l'arte umana come immagini dell'arte divina

A partire dal percorso finora effettuato, ci sembra possibile identificare due aspetti relativamente differenti della dimensione simbolica dell'arte in Nicola Cusano: da una parte, occorre ricordare che se la *imitatio* è, innanzitutto, *imitatio* di un'attività – e il significato denso ed etimologico del concetto di natura esprime bene questa idea –, allora l'arte è, come tale, indipendentemente dai suoi prodotti, similitudine; d'altra parte, l'arte si fa presente, con tutta la sua carica dinamica, nell'opera artistica, e ciò fa sì che anche questa si configuri come similitudine e simbolo.

La giustificazione di un'interpretazione simbolica dell'arte, nonché di una sua utilizzazione come via di accesso al senso dell'opera creatrice di Dio, viene offerta già nel *De docta ignorantia*: in primo luogo, quando, alla fine del libro I, il Verbo divino è considerato come arte relativa alle creature, attuata dal Padre attraverso lo Spirito⁵⁵, e, in secondo luogo, quando l'autore conclude il secondo libro con un vero e proprio inno alla divina arte creatrice⁵⁶.

A partire da quest'opera, innumerevoli sono i passi, negli scritti di Cusano, in cui la simbologia dell'arte è utilizzata allo scopo di parlare della creazione. E sono diverse le arti a cui l'autore fa riferimento nell'ambito di tale processo comparativo: la scultura nel *De quaerendo Deum* (cap. 4), la fabbricazione del vetro nel *De genesi* (cap. 3) e di oggetti in legno nell'*Idiota De mente* (cap. 2), la pittura nell'*Idiota De mente* (cap. 13) e nel *De visione Dei* (cap. 25), la musica nell'*Idiota De mente* (cap. 6), solo per citare qualche caso. In tutti questi passi, ciò che Cusano afferma non è solamente che l'uomo è il prodotto dell'arte divina, bensì che, in quanto creazione dell'arte divina, a sua volta egli rappresenta un'immagine di quella stessa arte. Per di più, gran parte del dialogo *De mente* è costruito a partire da questo riconoscimento, essendo evidente che lo sviluppo dato al tema della *imago Dei* (per esempio nel capitolo 3, in cui l'autore compara la natura produttrice delle 'complicazioni' della mente umana con la natura produttrice delle 'complicazioni' della mente divina e mostra come il dispiegamento che la mente umana opera a partire

53 N. Cusano, *Compendium*, cit., cap. 7, n. 19, pp. 14-15.

54 Cfr. G. Santinello, *Il pensiero di Nicolò Cusano nella sua prospettiva estetica*, cit., p. 247.

55 Cfr. N. Cusano, *De docta ignorantia*, cit., I, cap. 24, p. 51.

56 Cfr. Ivi, II, cap. 13, p. 112.

dalla considerazione di ciò che è complicato sia un'immagine del dispiegamento divino nel complesso della Creazione) si basa soprattutto sulla similitudine con l'operare creativo⁵⁷. Per questo Cusano privilegia l'uso di metafore artistiche per caratterizzare l'attività della mente umana, riconoscitrice e creatrice di bellezza, proprio a seguito del riconoscimento del ruolo della mente e della sua creazione basata sul numero, dal momento che, essendo l'enumerazione operata dalla mente⁵⁸, il numero viene considerato come opera della mente⁵⁹ (prima di quella divina e poi di quella umana) a cui si associano la bellezza e l'armonia. Ma, nel *De mente*, in termini molto suggestivi, Cusano giunge ad applicare la definizione di immagine all'arte stessa, quando afferma, nel capitolo 13, nel quadro dell'esplorazione della metafora dell'autoritratto vivo, che "ogni mente, e così anche la nostra, sebbene creata come inferiore a tutte, ottiene da Dio di essere, secondo quanto può, la perfetta e la viva immagine dell'arte infinita"⁶⁰. La stessa espressione viene utilizzata nel *Sermo CCLI*, proprio per esprimere il dinamismo creativo della mente umana tramite la mediazione del Verbo o Figlio di Dio. Il Figlio di Dio o Verbo è infatti l'arte attraverso cui Dio "ha fatto i tempi"; "ma l'arte creativa viene generata a partire dalla fecondità dell'intelletto infinito di Dio Padre, e per questo la mente non è limitata, ma si erge soprattutto su ciò che è contratto, come specie creata a immagine dell'arte divina, che nella sua fecondità intellettuale complica le specie di tutte le cose sensibili"⁶¹.

Non si pensi, tuttavia, che questo impiego simbolico dell'arte annulli la distanza che separa il finito dall'infinito o, in termini più teologici, la creatura dal creatore. Una delle caratteristiche del simbolismo di Cusano è proprio di consentire l'iscrizione nel suo discorso dell'articolazione dialettica tra immanenza e trascendenza, uno dei luoghi fondamentali del suo pensiero, rendendo maggiormente chiaro come l'Assoluto, che è pienezza di senso, si contragga nel finito, pur senza rinunciare alla sua inesauribile ricchezza e alla sua indicibile trascendenza. L'arte divina, infatti, è infinita, e in questo eccede tutte le arti umane, che dell'arte divina non sono altro che immagini⁶².

Perciò, in quanto infinita, l'arte divina non può essere misurata da nessuna altra arte, il che significa che l'arte, come simbolo, è vero simbolo solo se si tiene presente la distanza che la separa dal suo esemplare⁶³. È facendo riferimento a tale contesto che, inoltre, si rende comprensibile la serie di analogie, stabilite da Cusano nella *Lettera a Nicolò Albergati*, tra una rosa dipinta, risultato dell'arte umana, e una rosa vera, risultato dell'arte divina che si attua nella natura: "ora, così come la

57 Cfr. Idem, *Idiota De mente*, cit., cap. 3, n. 72, pp. 109-110.

58 Ivi, n. 93, p. 138.

59 Ivi, n. 94, p. 139.

60 Ivi, cap. 13, n. 149, p. 204. Nell'ambito dell'approfondimento di questa metafora da parte di Cusano, un'espressione identica si trova nella *Lettera a Nicolò Albergati*: cfr. Idem, *Lettera a Nicolò Albergati*, cit., n. 8, p. 28.

61 Idem, *Sermo CCLI, Nos revelata face* (1456), in Idem, *Opera omnia*, vol. XIX, cit., n. 10, p. 325.

62 Cfr. Idem, *Idiota De mente*, cit., cap. 2, n. 61, p. 95.

63 *Ibidem*.

rosa dipinta, opera dell'intelletto, sta alla rosa vera, opera di Dio, allo stesso modo la nostra forza intellettiva sta alla forza intellettiva divina; e così come la rosa dipinta sta alla rosa vera, allo stesso modo la rosa vera sta all'intelletto vivo"⁶⁴.

Arte divina/natura e arte umana/oggetti divengono così due coppie di concetti che le nozioni di *similitudo* e di *imitatio* illuminano nella loro vera essenza e dalla cui considerazione dipende l'adeguata articolazione del discorso sul rapporto tra arte e natura nel pensiero di Cusano, secondo una prospettiva profondamente estetica del reale e dell'umano. Si potrebbe dire, in conclusione, che in Cusano la riflessione sul rapporto tra arte e natura fonda un'ontologia estetica, una cosmologia estetica e un'antropologia estetica, in cui la vera bellezza, la 'bellezza delle bellezze', si sviluppa in successive immagini di se stessa.

Traduzione di Alberto Sismondini; revisione di Elisa Destefanis

64 Idem, *Lettera a Nicolò Albergati*, cit., n. 20, p. 34.