

**Horti Hesperidum**  
**Studi di storia del collezionismo**  
**e della storiografia artistica**

Rivista telematica semestrale

LE IMMAGINI VIVE  
coordinamento scientifico di Carmelo Occhipinti

*L'età medievale*  
a cura di Carmelo Occhipinti

Roma 2015, fascicolo I, tomo II

*UniversItalia*

Il presente volume riproduce il fascicolo II (tomo I) del 2015 della rivista telematica  
semestrale *Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica*.  
Cura redazionale: Filippo Spatafora

*Direttore responsabile:* CARMELO OCCHIPINTI  
*Comitato scientifico:* Barbara Agosti, Maria Beltramini, Claudio Castelletti, Francesco Grisolia,  
Valeria E. Genovese, Ingo Herklotz, Patrick Michel, Marco Mozzo,  
Simonetta Prospero Valenti Rodinò, Ilaria Sforza  
Autorizzazione del tribunale di Roma n. 315/2010 del 14 luglio 2010  
Sito internet: [www.horti-hesperidum.com/](http://www.horti-hesperidum.com/)

La rivista è pubblicata sotto il patrocinio di



*Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"*  
**Dipartimento di Studi letterari, Filosofici e Storia dell'arte**

**Serie monografica: ISSN 2239-4133**  
**Rivista Telematica: ISSN 2239-4141**

Prima della pubblicazione gli articoli presentati a *Horti Hesperidum* sono sottoposti in  
forma anonima alla valutazione dei membri del comitato scientifico e di *referee* sele-  
zionati in base alla competenza sui temi trattati.  
Gli autori restano a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non  
individuate.

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA  
© Copyright 2015 - UniversItalia – Roma

---

**ISBN 978-88-6507-792-4**

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di  
questo libro o parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo  
di fotocopie, microfilm, registrazioni o altro.

## INDICE

CARMELO OCCHIPINTI, <i>Editoriale</i> .....	5
ILARIA SFORZA, <i>Introduzione</i> .....	13

### TOMO I

SIMONE CAPOCASA, <i>L'immagine divina tra Oriente e Occidente. Note sull'iconografia della Dea Madre</i> .....	39
GIULIA ROCCO, <i>Scene di culto divino e di rituali sacri nel mondo greco tra il Geometrico e l'Orientalizzante</i> .....	65
RITA SASSU, <i>La dea di Samos. Origini, forme e luoghi del culto di Hera presso il santuario extraurbano</i> .....	99
ILARIA SFORZA, <i>«Immortali e immuni da vecchiaia per sempre». Sui cani di Alcino in Odissea 7, 91-94</i> .....	133
ELENA CASTILLO RAMÍREZ, <i>L'odio contro i tiranni: canalizzazione della violenza collettiva nella distruzione delle immagini del leader politico nella Roma imperiale</i> .....	153
CHIARA BORDINO, <i>Émpsychoi eikónes. Contemplare il martirio attraverso l'immagine e la parola dall'età paleocristiana all'iconoclastia</i> .....	183
ANASTASIA PAINESI, <i>The influence of ancient ekphrásis on the painters of the Renaissance: Rosso Fiorentino's Shipwreck of Ajax Minor in the Francis I gallery at the palace of Fontainebleau</i> .....	235
ABSTRACTS.....	259

TOMO II

KATHARINA WEIGER, <i>Le 'immagini vive' di una Crocifissione e la partecipazione dell'osservatore</i> .....	9
ULRICH HOFFMANN, "O inanimato Corpo". <i>Trasformazioni e duplicazioni del corpo nell'immagine animata del Filocolo boccaccesco e negli adattamenti tedesco di Floire und Blanche-flor</i> .....	47
MARIANNE GILLY-ARGOUD, <i>L'incarnation vivante dans les images de sacrements: l'interaction dévotionnelle à travers les porteurs de l'eucharistie dans l'iconographie alpine tardo-médiévale</i> .....	95
ELENA FILIPPI, <i>L'antropologia di Nicola da Cusa e il tema della «viva imago Dei». Riflessi nella cultura figurativa del Quattrocento</i> .....	135
FRANCESCA CORSI, <i>Ogier le Danois: dalla corte di Carlo Magno a eroe della Danimarca</i> .....	177
DONATELLA GAVRILOVICH, <i>Dall'evocazione del testo poetico allo spazio scenico parlante: la sperimentazione sinestetica in Russia</i> .....	187
ABSTRACTS .....	211



## EDITORIALE

CARMELO OCCHIPINTI

Vide da lontano un busto grandissimo; che da principio immaginò dovere essere di pietra, e a somiglianza degli ermi colossali veduti da lui, molti anni prima, nell'isola di Pasqua. Ma fattosi più da vicino, trovò che era una forma smisurata di donna seduta in terra, col busto ritto, appoggiato il dosso e il gomito a una montagna; e non finta ma viva; di volto mezzo tra bello e terribile, di occhi e di capelli nerissimi; la quale guardavalo fissamente; e stata così un buono spazio senza parlare, all'ultimo gli disse: «Chi sei?»

G. LEOPARDI, *Dialogo della natura e di un islandese*

Poco prima che si chiudesse l'anno 2013, nel sito internet di «Horti Hesperidum» veniva pubblicato il *call for papers* sul tema delle «Immagini vive».

Nonostante la giovane età della rivista – giravano, ancora, i fascicoli delle sole prime due annate –, sorprendentemente vasta fu, da subito, la risposta degli studiosi di più varia formazione: archeologi, medievisti, modernisti e contemporaneisti. In poche settimane, infatti, il nostro *call for papers* si trovò a essere rilanciato, attraverso i siti internet di diverse università e istituti di ricerca, in tutto il mondo. Risonanza di gran lunga inferiore, nonostante l'utilizzo degli stessi canali, riuscivano invece a ottenere le analoghe iniziative di lì a poco condotte da «Horti Hesperidum» su argomenti specialisticamente meglio definiti come quello della *Descrizione di tutti i Paesi Bassi* (1567) di Lodovico Guicciardini (a proposito dei rapporti artistici tra Italia e Paesi nordici nel XVI secolo), e del *Microcosmo della pittura* (1667) di

Francesco Scannelli (a proposito del collezionismo estense nel XVIII secolo).

Evidentemente era il tema in sé, quello appunto delle «Immagine vive», a destare una così inaspettata risonanza. Tanta risonanza si dovrebbe spiegare – mi sembra – in ragione di una nuova e sempre più diffusa esigenza, molto sentita ormai da parte degli studiosi di storia artistica (sollecitati, più o meno consapevolmente, dagli accadimenti del mondo contemporaneo): l'esigenza, cioè, di indagare certa qualità 'attiva' che le immagini avrebbero posseduto nel corso della storia, nelle epoche, nei luoghi e nei contesti sociali e religiosi più diversi prima che esse diventassero, per così dire, gli 'oggetti' – in un certo senso 'passivi' – della moderna disciplina storico-artistica, prima cioè che le stesse immagini si 'trasformassero' in 'reperti', diventando, così, non necessariamente qualcosa di 'morto' (rispetto a una precedente 'vita' perduta), bensì diventando, in ogni caso, qualcosa di 'diverso' da ciò che originariamente esse erano state. Già per il solo fatto di essere 'guardate' sotto una prospettiva disciplinare come quella della storia dell'arte, che è vincolata a proprie istanze di astrazione e di scientificità (in funzione, per esempio, delle classificazioni o delle periodizzazioni), le immagini non hanno fatto altro che 'trasformarsi': ma è vero che, per loro stessa natura, le immagini si trasformano sempre, per effetto della storia e degli uomini che le guardano, e dei luoghi che cambiano; tanto più, oggi, le immagini continuano a trasformarsi per effetto dei nuovi *media* i quali, sottraendole a qualsivoglia prospettiva disciplinare, ce le avvicinano nella loro più imprevedibile, multiforme, moderna 'vitalità'.

Il fatto è che, immersi come siamo nella civiltà nuova del digitale – la civiltà delle immagini virtuali, de-materializzate, de-contestualizzate che a ogni momento vengono spinte fin dentro alla nostra più personale esistenza quotidiana per ricombinarsi imprevedibilmente, dentro di noi, con i nostri stessi ricordi, così da sostanziare profondamente la nostra stessa identità – ci siamo alla fine ridotti a non poter più fare a meno di questo flusso magmatico che si muove sul *web* e da cui veniamo visceralmente nutriti, e senza il quale non riusciremmo proprio a decidere alcunché, né a pensare, né a scrivere, né a comunicare, né a fare

ricerca. In questo modo, però, le immagini che per via digitale, incessantemente, entrano per così dire dentro di noi sono immagini del tutto prive della loro materia, del loro stesso corpo, perché internet, avvicinandocene, ce le impoverisce, ce le trasforma, ce le riduce a immateriali parvenze. Ma così diventa addirittura possibile – ed è questo per molti di noi, come lo è per molti dei nostri studenti, un paradosso davvero mostruoso – diventa possibile, dicevo, studiare la storia dell'arte senza quasi che sentiamo più il bisogno di andare a vedere le opere d'arte, quelle vere, senza cioè riconsiderarle concretamente in rapporto, per esempio, all'esperienza nostra del 'paesaggio' di cui esse sono state e continuano a essere parte: non può che venirci fuori, ormai, una storia dell'arte fatta di opere ridotte alla parvenza immateriale la quale, distaccatasi dalle opere d'arte 'vere', non conserva di esse alcuna idea di fisicità, né possiede la benché minima capacità di coinvolgimento emotivo che derivava anticamente dalla 'presenza', dalla 'corporeità', dal rapporto col 'paesaggio' e col 'contesto', nonché dalle tradizioni e dai ricordi che, dentro quel 'paesaggio', dentro quel 'contesto', rivivevano attraverso le immagini, vivevano nelle immagini. La storia dell'arte ha finito per ridursi, insomma, a una storia di immagini 'morte', staccate cioè dai contesti culturali, religiosi, rituali da cui esse provenivano: in fondo, è proprio questo tipo di storia dell'arte, scientificamente distaccata dalla 'vita', a rispecchiare bene, nel panorama multimediale e globalizzato che stiamo vivendo, il nostro attuale impoverimento culturale.

In considerazione di quanto detto, questa miscellanea sulle «Immagini vive» è stata pensata anzitutto come raccolta di testimonianze sugli orientamenti odierni della disciplina storico-artistica la quale – oggi come non mai afflitta, per di più, dall'arido specialismo accademico che l'ha ridotta alla più mortificante inutilità sociale –, ambisce, vorrebbe o dovrebbe ambire, alla riconquista dei più vasti orizzonti della storia umana, nonché alla ricerca dei legami profondi che uniscono il passato al presente e, dunque, l'uomo alla società e le civiltà, seppure lontane nello spazio o nel tempo, l'una all'altra.



Ebbene questi due fascicoli della V annata (2015) di «Horti Hesperidum», ciascuno diviso nei due tomi che ora finalmente presentiamo, raccolgono i contributi di quanti, archeologi, medievisti, modernisti e contemporaneisti, abbiano voluto rispondere al nostro *call for papers* intervenendo su argomenti sì molto diversi, però tutti collegati a un'idea medesima: quella di verificare, nel passato come nel presente, una certa qualità 'attiva' che sia storicamente appartenuta, o appartenga, alle immagini.

Esattamente come lo enunciavamo nel sito internet di «Horti Hesperidum», alla fine del 2013, era questo il contenuto del nostro *call for papers*:

La rivista semestrale «Horti Hesperidum» intende dedicare il primo fascicolo monografico del 2015 al tema delle “Immagini vive”. Testimonianze letterarie di varie epoche, dall'antichità pagana all'età cristiana medievale e moderna, permettono di indagare il fenomeno antropologico dell'immagine percepita come presenza “viva”, capace di muoversi, parlare, interagire con gli uomini.

Saranno prese in particolare considerazione le seguenti prospettive di indagine:

1. Il rapporto tra il fedele e l'immagine devozionale
2. L'immagine elogiata come viva, vera, parlante, nell'*ekphrasis* letteraria
3. L'iconoclastia, ovvero l'“uccisione” dell'immagine nelle rispettive epoche

Ora, una siffatta formulazione – cui ha partecipato Ilaria Sforza, antichista e grecista – presupponeva, nelle nostre intenzioni, le proposte di metodo già da noi avanzate nell'*Editoriale* al primo numero di «Horti Hesperidum» (2011), dove avevamo cercato di insistere sulla necessità di guardare alle opere d'arte secondo un'ottica diversa da quella più tradizionalmente disciplinare che, in sostanza, si era definita, pure nella molteplicità degli indirizzi metodologici, tra Otto e Novecento. Allora, infatti, ci chiedevamo:

Ma sono pienamente condivisibili, oggi, intenzioni di metodo come le seguenti, che invece meritano la più rispettosa storicizzazione? Ri-

muovere ogni «ingombro leggendario», auspicava Longhi, che si frapponesse tra lo storico e le opere. Considerare queste ultime con il dovuto distacco scientifico. Guardarle «in rapporto con altre opere»: evitare cioè di accostarsi all'opera d'arte – come però sempre accadeva nelle epoche passate – «con reverenza, o con orrore, come magia, come tabù, come opera di Dio o dello stregone, non dell'uomo». Negare, in definitiva, «il mito degli artisti divini, e divinissimi, invece che semplicemente umani». Queste affermazioni, rilette oggi alla luce di nuove esigenze del nostro contemporaneo, finiscono per suonare come la negazione delle storie dell'arte in nome della storia dell'arte. Come la negazione degli uomini in nome dello storico dell'arte. Come la negazione dei modi di vedere in nome della *connoisseurship*. Come la negazione, in definitiva, della stessa 'storia' dell'arte. Infatti la storia ha davvero conosciuto miracoli e prodigi, maghi e stregoni, opere orribilmente belle, sovrumane, inspiegabili, e artisti terribili e divini. Lo storico di oggi ha il dovere di rispettare e comprendere ogni «ingombro leggendario», senza rimuoverlo; dovrebbe avere cioè il dovere di sorprendersi di fronte alle ragioni per cui, anticamente, a destar «meraviglia», «paura», «terrore» erano i monumenti artistici del più lontano passato come anche le opere migliori degli artisti di ogni presente. Quell'auspicato e antiletterario distacco scientifico ha finito in certi casi per rendere, a lungo andare, la disciplina della storia dell'arte, guardando soprattutto a come essa si è venuta trasformando nel panorama universitario degli ultimi decenni, una disciplina asfittica, non umanistica perché programmaticamente tecnica, di uno specialismo staccato dalla cultura, dalla società, dal costume, dalla politica, dalla religione».

In effetti, dalla cultura figurativa contemporanea provengono segnali ineludibili – gli odierni storici dell'arte non possono non tenerne conto – che ci inducono a muoverci in ben altra direzione rispetto alle indicazioni enunciate da Roberto Longhi nelle sue ormai lontane *Proposte per una critica d'arte* (1950) alle quali ci riferivamo nell'appena citato *Editoriale* di «Horti Hesperidum» del 2011. Pensiamo, per esempio, a quanto si verificava in seno alla 55<sup>a</sup> Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia (2013), quando artisti e critici dovettero condividere il bisogno di ritrovare la fede – quella fede che, anticamente, era così sconfinata – nel 'potere' delle immagini, e di ritrovare, tentando di recuperarla dal nostro passato, «l'idea che l'immagine

sia un'entità viva, pulsante, dotata di poteri magici e capace di influenzare, trasformare, persino guarire l'individuo e l'intero universo»: d'altronde una tale idea non la si poteva affatto ritenere estranea alla tradizione culturale da cui noi stessi proveniamo nonostante che la modernità 'illuministica' abbia tentato di cancellarla, respingendola come vecchia, come appartenente a una «concezione datata, offuscata da superstizioni arcaiche».

Così, persino sulle pagine del catalogo della stessa Biennale del '13 (come pure su quelle dell'11, dove era fatta oggetto di rimpianto addirittura la potenza mistica di cui in età medievale era capace la 'luce', contro il buio introdotto da una deprecata età dei 'lumi'), l'urgenza di un rinnovato sguardo sul passato e sulla storia era già di per sé un fatto sorprendente e audace: tanto più se, per contrasto, ripensiamo all'altrettanto audace rifiuto del passato che lungo il XX secolo fu provocatoriamente mosso, in nome della modernità, da parte delle avanguardie e delle neo-avanguardie.

Del resto, «la parola 'immagine' contiene nel suo DNA, nella sua etimologia, una prossimità profonda con il corpo e con la morte: in latino l'*imago* era la maschera di cera che i romani creavano come calco per preservare il volto dei defunti»: ma visto che gli uomini del nostro tempo se ne sono dimenticati, serviva ricordare ai visitatori della Esposizione Internazionale che il mistero primigenio della scultura funeraria era, ed è, quello «di opporre alla morte, all'orizzontalità informe, la verticalità e la rigidità della pietra»<sup>3</sup>.

Di fronte a questa nuova disponibilità dei 'contemporaneisti' nei confronti della 'storia', gli storici dovrebbero, da parte loro, tornare a cercare nel contemporaneo le motivazioni della loro stessa ricerca. Sottratte alle rispettive dimensioni rituali, magiche, funerarie, devozionali e religiose – quelle dimensioni che la civiltà moderna, multimediale e globalizzata ha tentato di annul-

<sup>1</sup> *La Biennale di Venezia. 55ª Esposizione d'arte. Il palazzo enciclopedico*, a cura di M. Gioni, Venezia, Marsilio, 2013, p. 25.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 26.

lare definitivamente – le immagini sono diventate vuoti simulacri, come paiono esserlo quando le si vedono esposte, scientificamente classificate, dietro le vetrine o dentro le sale dei musei al cui interno esse hanno finito per arricchirsi di significati nuovi, certo, ma diversi da quelli che molte di esse possedevano al tempo in cui – citiamo sempre dal catalogo dell'esposizione del '13 – «magia, miti, tradizioni e credenze religiose contavano quanto l'osservazione diretta della realtà»<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 28.



L'ANTROPOLOGIA DI NICOLA DA CUSA  
E IL TEMA DELLA «VIVA IMAGO DEI».  
RIFLESSI NELLA CULTURA FIGURATIVA  
DEL QUATTROCENTO

ELENA FILIPPI

*Klaus Reinhardt  
in memoriam*

La prima metà del Quattrocento è stata la fucina in cui fu elaborata la moderna nozione di individuo, il quale si riscoprì non solo come «imago Dei», secondo la tradizione cristiana, bensì come «viva immagine di Dio». Niccolò Cusano, che formulò questa originale definizione nel suo *Idiota de mente*, è forse l'autore principale da prendere in considerazione per ricostruire tale evoluzione che fa dell'uomo un nesso fra finito e infinito e che fu vissuta dagli intellettuali e dai migliori artisti dell'epoca come una sorta di vertigine, un *furor* entusiastico gravido di incontenibile carica creativa<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Il presente testo propone, in una versione modificata e ampliata, le riflessioni che chi scrive ha discusso in occasione del Renaissance Annual Meeting di New York (2014) e pubblicato con il titolo: *Cusanus und die Kunst*, per il numero monografico dedicato ai 550 anni della morte di Cusano dalla rivista «Das Mittelalter. Perspek-

Il terreno in cui maturò tale nuova consapevolezza non fu solo quello della parola scritta o parlata, in cui si espressero il *logos* umano e quello divino della tradizione pagana e pure di quella cristiana, ma il linguaggio dell'immagine, cui fu riconosciuto un surplus rispetto al testo scritto. Pur non essendo stato egli stesso un artista, Nikolaus von Kues (1401-1464) contribuì non poco a elaborare e a comprendere il senso di tale plusvalenza, sicché una seria indagine storico-artistica sull'emancipazione del linguaggio visivo alle soglie dell'età moderna non può prescindere dal confronto serrato e attento con il pensiero del filosofo e teologo mosellano.

Soltanto dieci anni fa, nel 2004, Holger Simon annotava che in occasione del sesto centenario della nascita di Cusano<sup>2</sup>, per il quale furono peraltro organizzate molte e differenti manifestazioni, «la ricorrenza passò pressoché inosservata per gli storici dell'arte»<sup>3</sup>. Dobbiamo peraltro riconoscere che in questi ultimi anni lo scenario è in parte mutato, per alcuni versi, anzi, in misura decisiva: uno sguardo alla letteratura storico-artistica internazionale più recente mostra una chiara tendenza ad approfondire anche sul piano teorico l'importanza di Cusano per la maturazione dell'*ars nova* e l'influenza che egli esercitò sulla mutata immagine dell'uomo che questa seppe focalizzare.

tiven mediävistischer Forschung. Zeitschrift des Mediävistenverbandes», 19, 1, 2014, pp. 103-124.

<sup>2</sup> Niccolò Cusano ovvero Nicola da Cusa (Nikolaus von Kues) nacque a Kues (oggi Bernkastel-Kues), sulla Mosella, nei pressi di Treviri, nel 1401 e morì a Todi l'11 agosto 1464. Formatosi come umanista, con studi di giurisprudenza e di matematica anche a Padova, fu legato pontificio nei Paesi a Nord delle Alpi, quindi vescovo-principe di Bressanone e cardinale di San Pietro in Vincoli (dove è sepolto, ma il suo cuore fu riportato poco dopo la morte, per sua stessa volontà, nell'amata piccola patria). Partecipò attivamente ai Concili di Costanza e di Firenze, prodigandosi per la soluzione della questione conciliarista e per incoraggiare un riavvicinamento tra le Chiese d'Oriente e d'Occidente. Ai molteplici impegni ecclesiastici e pastorali – fu infatti efficace predicatore – affiancò una continua, incalzante e mai paga ricerca filosofica e teologica, che lo portò a produrre un ampio corpus di opere, tra le quali spicca il *De docta ignorantia*, il dialogo che ha per protagonista 'il laico', la persona semplice ma desiderosa di capire, che lo ha reso famoso. Per un approccio a questo Autore, si rinvia al 'classico' SANTINELLO 1987.

<sup>3</sup> SIMON 2004, pp. 45-76.

Va detto sin da principio, però, che il Cardinale non mise mai espressamente a tema specifiche questioni artistiche, né sviluppò quella che oggi chiameremmo un'estetica. Forse questa mancanza di una trattazione esplicita contribuisce a spiegare la prolungata assenza di interesse degli storici dell'arte nei suoi confronti, pur con qualche eccezione. Invero, chi in passato ha colto l'eco della presenza cusana negli esiti artistici a cavaliere dell'età moderna, ha talora fornito utili argomenti ai detrattori di questa ipotesi di lavoro, soprattutto in virtù di confronti che si sono risolti piuttosto in parallelismi e suggestioni. Dietro l'apparente vuoto tematico, dietro la mancanza di una presa di posizione precisa del grande Mosellano circa i fatti dell'arte, si cela un lavoro speculativo indefesso nello studio delle relazioni fra unità e molteplicità, fra uomo e cosmo, fra uomo e Dio: rubricata sotto queste voci, infatti, si rinviene la sostanza di un pensiero che attinge a fonti nuove e ne prepara un flusso copioso in tutta l'età dell'Umanesimo e del Rinascimento fino a quando – ed è ulteriore motivo per spiegare un'altrimenti colpevole latitanza di studi – il Concilio di Trento non operò una volontaria caduta nell'oblio di tutto il patrimonio cusano, divenuto scomodo e imbarazzante per gli intenti della Chiesa.

Gli elementi fondamentali dell'interscambio fra la filosofia di Cusano e l'arte coinvolgono soprattutto i concetti di «proporzione», «misura», «immagine» e «visione»<sup>4</sup>, nonché emergono poderosamente in una suadente metafora, quella dello «specchio»<sup>5</sup>, oggetto che proprio in quel tempo guadagnava un nuovo status, passando dal pressappoco alla precisione, dalle piccole alle medie dimensioni.

Ma volendo entrare nel merito di quanto annunciato nel titolo, vale a dire del rapporto qualificante l'antropologia cusana rispetto all'interscambio con l'arte del suo tempo, occorre anzitutto ragionare sui suoi tratti connotanti.

<sup>4</sup> FILIPPI 2010a.

<sup>5</sup> BOCKEN-SCHWAETZER 2005; FILIPPI-SCHWAETZER 2012.



Klaus Reinhardt († 2014) ha consentito con i suoi studi di aprire una via non più rinunciabile per la comunità scientifica. Egli ha a più riprese rilevato che, certo, Cusano aderisce alla dottrina cristiana dell'uomo a immagine di Dio, eppure: «Ciò che è nuovo rispetto alla tradizionale interpretazione è che nella sua visione la *mens*, l'intelletto umano, è *viva immagine* di Dio»<sup>6</sup>. Come va intesa un'affermazione di tale portata? Con le parole dello stesso Reinhardt: «Nel contesto della sua speculazione filosofico-teologica Cusano pone al centro la libera facoltà creativa individuale. Un ruolo cruciale occupa in tal senso il suo trattato *Idiota de mente*»<sup>7</sup>. Nel capitolo quarto viene infatti spiegata la differenza fra l'essere umano e il resto della creazione, il mondo colto come *explicatio*, l'umanità, per contro, come *imago*. La differenza sostanziale risiede nel fatto che la realtà esibisce una molteplicità di enti di natura, laddove l'umanità è immagine della potenza creatrice, che in sé possiede la capacità di ulteriore sviluppo. Procedendo nell'esame del dialogo in oggetto si trova per la prima volta quella suggestiva e potente metafora che gioca un ruolo decisivo in tutta la filosofia cusana, sermoni compresi: si tratta del rapporto, su cui converrà ritornare più da presso, che intercorre fra il Divino Pittore – Dio – e la sua *viva imago*, cui il Creatore affida la sua *ars*, sia pur, evidentemente, in misura non piena. Ma è proprio in virtù di questo spazio offerto alla autonoma e dinamica esperienza della mente, che l'uomo può essere colto non solo come creato, ma al tempo stesso come *secundus deus*<sup>8</sup>. È proprio qui che Cusano mostra di andar oltre l'impianto tradizionale. Lo scarto è impressionante: per la prima volta sono poste le condizioni di possibilità di un rapporto non più esclusivamente verticale fra uomo e Dio, ma si ravvisano gli estremi di due poli, di una relazione in qualche modo 'propor-

<sup>6</sup> A titolo paradigmatico si richiama in questa sede REINHARDT 1998, p. 223.

<sup>7</sup> Ivi, p. 224.

<sup>8</sup> Nello specifico si veda BORMANN 1999; THURNER 2003; con riferimento alle implicazioni di teoria artistica cfr. WOLF 1999; FILIPPI 2011, pp. 23-45; FILIPPI 2013, particolarmente pp. 125-140.

zionale', fra potenza creatrice divina e facoltà umane, contributo splendido, ancorché non scevro da rischi, del pensiero che si affaccia all'Umanesimo.

*Dell'immagine e del suo artefice*

L'idea cusaniiana dell'arte ha la sua origine nell'elaborazione protocristiana della questione iconoclasta. Secondo il quarto Concilio di Costantinopoli le immagini sono – sulla scorta di Dionigi Aeropagita – *déutera lóghia* o *secunda eloquia*<sup>9</sup>. L'immagine è un *homologoúmenon* del discorso divino, cioè omogenea all'essenza e alla parola di Dio, il *Verbum*. L'espressione *eikòn toû theoû* è altrettanto legittima quanto *lógos toû theoû*. Ebbene, in essa è in atto l'uso del cosiddetto genitivo duplice o genitivo assoluto: connota tanto la parola *di* Dio quanto quella *su* Dio. Quest'ultima presuppone necessariamente quella e le è per forza tanto estranea quanto radicale è la differenza fra l'umano e il divino. Ma mentre il significato del duplice genitivo deve essere di volta in volta necessariamente smembrato, per intendere l'una o l'altra delle due possibilità, in quanto le due modalità del logos sono separate da uno iato profondo, *eikòn toû theoû* è l'uomo stesso, nella sua inscindibilità<sup>10</sup>. E quando l'uomo, che è immagine di Dio, produce un'immagine, lo fa proprio sulla base di tale somiglianza. L'uomo-immagine (*Ebenbild*) crea un'immagine (*Bild*) del suo prototipo (*Urbild*): vi è nell'immagine, nel *Bild*, una continuità che la parola detta o scritta non conosce.

Pertanto, i concetti di *visio Dei* e *imago Dei* assumono un'ambiguità positiva proprio in virtù della continuità figurativa nel passaggio dal divino all'umano e viceversa. Il genitivo *Dei* può

<sup>9</sup> DIONYSIUS AREOPAGITA, *De divinis nominibus*, III, 2. In: *Patrologia Graeca*, 3, 618B.

<sup>10</sup> Agostino distingueva a tal proposito fra *similitudo Dei*, che riguarda tutte le creature, e *imago Dei*, che egli attribuisce all'uomo soltanto. Cfr. KREUZER 2007; KREUZER 2010.

essere persino tolto senza compromettere il senso dell'espressione.

Nel 1460, scrivendo il *De possesset*, Cusano si riferiva al suo *De visione Dei* chiamandolo *libellus iconae*<sup>11</sup>. Qui il termine *icona* implica sul piano semantico l'intero cammino che procede da Dio all'uomo e ritorna al divino, altrimenti denotato dalla parola *deiformitas*. Ancora una volta, il modo in cui si parla dell'icona è esso stesso figurativo, iconico, anche se in senso traslato: l'uomo parla di Dio facendosene un'immagine. Ma quando abbiamo a che fare con l'immagine di Dio realizzata da un artista, il *de* nell'espressione «*de icona*» possiede esso stesso un carattere iconico, sicché tutti gli elementi cui è riconducibile tale immagine (l'artista come uomo = immagine di Dio; in secondo luogo Dio come prototipo o *Urbild*, e infine il nesso figurativo rappresentato dall'opera dipinta o altrimenti realizzata) possiedono la stessa natura. Tale è appunto il medium più idoneo per riferirsi a Dio. Per esso vale il detto «*videre et videri coincidunt*»<sup>12</sup>: raffigurare ed essere raffigurati sono la stessa cosa. In altri termini: l'immagine attiva, che produce immagini, e quella passiva, osservata, si ritrovano unificate in una *coincidentia*<sup>13</sup>.

Agli occhi di Nicola da Cusa la pittura assume il rango più elevato fra le attività artistiche e diventa il paradigma della creatività dell'uomo inteso come un Dio minore<sup>14</sup>. Tale idea trova altrimenti riscontro assai pregnante nel trattato sulla pittura di Leon Battista Alberti del 1435.

La tipologia d'artista più spesso menzionata da Cusano è quella del *pictor*, anche se, a dire il vero, il termine compare raramente nei suoi scritti. La particolare affinità fra Cusano e il pittore si esprime, così Schwaetzer, «nei due usi principali di

<sup>11</sup> CUSANUS, *De possesset*, 58.

<sup>12</sup> CUSANUS, *De theologicis complementis*, n.14.

<sup>13</sup> Per un primo approccio alla teoria cusana della coincidenza degli opposti si veda BREDOW 1971; BERTI 1993; HAUBST 1991.

<sup>14</sup> Cfr. *De gen.* c. 4 n. 173; *De mente* c. 2 n. 62; *Sermo* CCXLII n. 26. Si veda inoltre BOCKEN 2012a, soprattutto pp. 152-154.

questa idea. Da un lato incontriamo il pittore come immagine del Dio che crea. [...] Ma dall'altra questa relazione viene specificata in termini significativi soprattutto nel *De mente*, dove viene esplicitato il rapporto fra il divino pittore e la sua immagine viva che partecipa dell'ars del Creatore»<sup>15</sup>.

Nella concezione di Cusano è centrale, dunque, il pensiero secondo cui nell'atto di creare l'uomo Dio gli conferì, sia pur parzialmente, la propria *ars*. Pertanto l'uomo può esser appellato *alter Deus*<sup>16</sup>. All'interno della tradizionale concezione dell'uomo come immagine di Dio Cusano opera una svolta fondamentale: per la prima volta nella tradizione cristiana quest'ultimo non concepisce più se stesso esclusivamente a partire dal modello di una differenza 'verticale' fra archetipo e copia, bensì anche in una referenzialità 'orizzontale' fra questi due poli, tale per cui si può parlare di un'intima affinità e proporzionalità della potenza divina e di quella umana<sup>17</sup>. Poiché alla *mens humana* viene attribuito un eminente potenziale creativo, il pensiero di Cusano opera un profondo mutamento rispetto alla tradizione che lo precede<sup>18</sup>, come si annunciava. Ciò diventa particolarmente evidente quando Cusano adduce il paragone del pittore che dipinge se stesso<sup>19</sup>. Questa metafora visiva discende, come dovrà qui essere chiarito, da precise conoscenze della ritrattistica fiamminga contemporanea di cui Cusano disponeva (figg. 1-2).

Nel *De mente* troviamo il celebre esempio tratto dal mondo della pittura:

quasi si pictor duas imagines faceret, quarum una mortua videretur actu sibi similior, alia autem minus similis viva, scilicet talis, quae se ipsam ex obiecto eius ad motum incitata conformiorem semper fa-

<sup>15</sup> Cfr. SCHWAETZER, voce *pictor* nel lessico online del Cusanus-portal.de.

<sup>16</sup> Si veda BORMANN 1999; THURNER 2003. Una lettura riferita alla teoria artistica del primo Rinascimento è offerta da WOLF 1999.

<sup>17</sup> Cfr. IRLNBORN 2000, pp. 382s.

<sup>18</sup> Da ultimo si veda LEINKAUF 2014.

<sup>19</sup> Si veda Anke EISENKOPF 2005; KREUZER 2012.

cere posset, nemo haesitat secundam perfectiorem quasi artem pictoris magis imitantem<sup>20</sup>.

Cusano parla di un ritratto «vivo» e di uno «morto». Con qualche piccola variazione questa stessa immagine torna nella predica CCLI, nella quale viene descritto un autoritratto con specchio<sup>21</sup>. Si fa così più chiara l'importanza del pittore come metafora decisiva dell'antropologia cusana<sup>22</sup>: soltanto il pittore porta a manifestazione il rapporto che la *imago* intrattiene col suo creatore<sup>23</sup>.

### *Lo specchio*

Ciò presuppone e attesta una familiarità con le nuove pratiche pittoriche alle quali Cusano si richiama, e in particolare con quegli indirizzi che si erano confrontati col problema della prospettiva e con l'uso dello specchio non solo come strumento che favorisce il dipingere, ma anche come soggetto che compare in modo più o meno esplicito nelle opere pittoriche medesime (fig. 3)<sup>24</sup>.

Il motivo dello specchio e della specularità svolge nel pensiero di Nikolaus von Kues un ruolo ben difficilmente sopravvalutabile<sup>25</sup>. Esso offre la possibilità di gettare uno sguardo nella dimensione dell'assoluto per farsene un'immagine. Non si tratta qui di elencare e mettere a tema tutte le occorrenze di questa metafora nell'*opus* cusano<sup>26</sup>; ne va piuttosto del tentativo di rendere perspicuo e visivamente fruibile il complesso intreccio di implicazioni legate al paragone dello specchio<sup>27</sup>,

<sup>20</sup> CUSANUS, *De mente* c. 13, n. 149.

<sup>21</sup> Cfr. FILIPPI 2008; MANDRELLA 2005.

<sup>22</sup> BORSCHÉ 2010.

<sup>23</sup> Cfr. SCHWAETZER 2012, p. 161.

<sup>24</sup> ROTHSTEIN 1999; TRITZ 2005.

<sup>25</sup> Si veda intanto MANDRELLA 2012a (con ulteriore bibliografia).

<sup>26</sup> Cfr. SCHWAETZER 2011a.

<sup>27</sup> Cfr. GROTZ 2012.

cioè di mostrare come vi affiori l'individualità dell'uomo, del soggetto<sup>28</sup>, in relazione con Dio<sup>29</sup>.

È vero peraltro che solo nell'età di Galilei lo specchio è diventato sinonimo di conoscenza esatta. In precedenza, esso era più spesso collegato all'illusione. Tuttavia, già nella mistica altomedioevale il motivo dello specchio possedeva grande importanza. Esso ha assunto un ruolo rilevante nella pittura tardogotica e protorinascimentale: come evidenziano recenti indagini, i *pictores docti* d'oltralpe hanno cercato adeguati riferimenti nella mistica (fig. 4). Accanto al tema dello specchio come simbolo tradizionale della *superbia* o della *vanitas*, assai presente in età medioevale, si assiste a una crescente consapevolezza del ruolo strumentale dello specchio. Nel Quattrocento, all'epoca in cui visse Cusano, assunse grande diffusione la metafora dello specchio come riflessione intellettuale, artistica e religiosa e, in generale, come paragone dell'attività spirituale. Il Teologo usò lo specchio come metafora dell'uomo stesso: uno specchio ancora non lucidato, il quale è però in grado di mondare se stesso, sino a riflettere senza macchia. Questo è il senso ultimo della erudizione, come ebbe a dire più in là Melantone dell'artista Dürer: essere uno *speculum e rudibus politum*<sup>30</sup>. Ciò che Cusano anticipò, pur riferendosi saldamente alla tradizione ancora medioevale, diventa poi nella pittura del primo Rinascimento

il campo di sperimentazione di un nuovo modo di rapportarsi alla bellezza, come pure all'elevazione e alla sofferenza, alla finitezza e alla piccolezza dell'uomo. Secondo Cusano colui che conosce essenzialmente e in sommo grado è Cristo: "Con assai maggior verità di qualunque spirito creato Tu toccasti mediante questi segni le intime profondità dell'anima. Dal più piccolo segno vedesti il progetto

<sup>28</sup> Cfr. MANDRELLA 2011; SCHWAETZER 2011b.

<sup>29</sup> Un'analisi del motivo dello specchio in relazione al problema della soggettività è stata condotta da RENZ 2003; più recentemente cfr. BORSCHÉ 2010.

<sup>30</sup> Cfr. FILIPPI 2010a, pp. 361s.

complessivo dell'uomo" (*Ex uno aliquo licet parvo valde signo totum videbas hominis conceptum*)<sup>31</sup>.

Se questo progetto complessivo si fa visibile in immagine, allora esso si manifesta nella bellezza<sup>32</sup>, la cui forma visibile è in diretta comunicazione con alcunché di inapparente che le appartiene eppure la trascende<sup>33</sup>. L'artista si trova quindi di fronte al compito di rendere perspicua la forma visibile del finito e dell'infinito<sup>34</sup>.

#### *Visione e conoscenza di sé*

È nel contesto dell'*ars nova* fiamminga che a partire dagli anni intorno al 1430 si assiste alla intenzione di scandagliare la realtà, riportandone la sua immagine insieme fenomenologica e simbolica, col tacito rinvio al legame creatura-Creatore, che fu proprio di quella temperatura culturale, in cui la mistica ebbe un ruolo formidabile<sup>35</sup>. La vita quotidiana fu la palestra<sup>36</sup>, per dir così, in cui le nuove forme di devozione saggiarono le diverse possibilità per l'uomo di seguire l'esempio di Cristo. Tutto quanto circondava il singolo, dunque, poteva rivelare, se visto nella giusta ottica, la presenza del sacro<sup>37</sup> e la via da percorrere o, per contro, gli errori da evitare. Ecco spiegato l'acribico studio dell'ottica e delle tecniche della visione, non di meno le strategie emozionali su cui gioca – consapevolmente – la maggior parte della produzione di dittici e quadretti votivi, in cui ancora una volta la presenza dello specchio rivela il

<sup>31</sup> WOLF 2002, p. 195. La citazione cusaniiana è tratta da *De vis. Dei* c. 22 n. 95.

<sup>32</sup> Cfr. HOPKINS 2010.

<sup>33</sup> Cfr. CATÀ 2008.

<sup>34</sup> Cfr. FILIPPI 2010.

<sup>35</sup> BOCKEN 2011A; BOCKEN 2010; BOCKEN 2012b.

<sup>36</sup> SCHLIE 2002; BÜCHSEL 2005; ROTHSTEIN 2005.

<sup>37</sup> HARBISON 1993.

complesso gioco di intenzioni e di rimandi che muove la mano dell'artista e la volontà del committente (fig. 5)<sup>38</sup>.

Da quando Hans Belting parlò di una «antropologia delle immagini»<sup>39</sup> a proposito della pittura di Jan van Eyck, «importanti studiosi hanno ripetutamente ripreso l'idea che i dipinti del grande pittore fiammingo possano essere letti come 'trattati in pittura'; e se ne sono serviti come chiave di lettura delle singole opere»<sup>40</sup>. È noto che Cusano svolse parte della sua opera di legato pontificio in Borgogna, dove aveva bottega van Eyck e, cosa ancora più importante, era stato in contatto con il movimento della *devotio moderna*, come già il Maestro fiammingo<sup>41</sup>. Cusano ne condivide la concezione del rapporto fra teoria e prassi, da lui icasticamente formulato nelle parole «*sapientia enim clamat in plateis*»<sup>42</sup>.

Negli ultimi anni questo approccio è stato esteso alla produzione artistica di Rogier van der Weyden, tanto più che il pittore è espressamente ricordato all'inizio del cusano *De visione Dei* come possibile modello (fig. 6) per l'esperimento con le immagini che in questo scritto si conduce e di cui si dirà a breve.

Si conobbero anche personalmente Rogier e Cusano? Vi fu un'influenza dell'uno sull'altro? La pittura rappresentò un mero motivo estrinseco per il pensiero, oppure possedeva già il carattere di un atto speculativo? E se sì, di che tipo? A questi interrogativi, in specie, ha rivolto la sua attenzione Harald Schwaetzer, indagando particolarmente la nozione di «autoritratto vivente» [*lebendiges Selbstbild*] in Nikolaus von Kues e in Rogier van der Weyden<sup>43</sup>.

Negli anni Venti del Quattrocento a Bruges, Tournai e Bruxelles, nei Paesi Bassi borgognoni, un gruppo di artisti rivoluzio-

<sup>38</sup> Cfr. HAND 2007; da ultimo SCHEEL 2013, specialmente pp. 181-318.

<sup>39</sup> BELTING 2001.

<sup>40</sup> Cfr. BOCKEN 2010, qui p. 95.

<sup>41</sup> Cfr. BOCKEN 2012b, p. 96.

<sup>42</sup> CUSANUS, *Idiota de sapientia*, I, 422. Cfr. BOCKEN 2012b, p. 97.

<sup>43</sup> Cfr. SCHWAETZER 2012, p. 161.



nò la pittura. Mentre in quegli stessi anni il primo Rinascimento fiorentino riscopriva e faceva propria l'immagine dell'uomo degli antichi, i pittori fiamminghi inventarono un naturalismo mai visto prima di allora: la realtà faceva il suo ingresso nell'arte. Pittori come Jan van Eyck, il Maestro di Flémalle, alias Robert Campin, lo stesso Rogier van der Weyden, e una generazione più tardi Hugo van der Goes o Hans Memling, sono in grado di restituire vita alle persone raffigurate, conferiscono ai velluti e alla seta una consistenza materiale dagli impressionanti valori tattili, agli ori e alle pietre preziose una luce scintillante<sup>44</sup>, mentre sullo sfondo si aprono ariosi verosimili paesaggi<sup>45</sup>. Anche se per molti aspetti appartengono ancora alla temperie medioevale, questi pittori danno vita a una nuova epoca artistica, alla cosiddetta *ars nova*, come Erwin Panofsky qualificò la spinta innovativa impressa dai fiamminghi<sup>46</sup>.

In generale, fra le novità addotte da quest'arte vi è la riproduzione di volti che sembrano davvero rivolgere lo sguardo all'osservatore, suscitando l'impressione di volerlo effettivamente indurre a diventare parte del proprio mondo (fig. 7)<sup>47</sup>.

Spesso gli storici dell'arte hanno rimproverato a pittori come Jan van Eyck, Rogier van der Weyden o Hugo van der Goes un'imperizia sul piano della prospettiva esatta, padroneggiata invece dagli italiani loro contemporanei. Tuttavia, la molteplicità delle prospettive riscontrabili nei fiamminghi non è indice di una tecnica inferiore, quanto piuttosto di una volontà di coinvolgimento dello spettatore<sup>48</sup>.

<sup>44</sup> DE MEY 2009.

<sup>45</sup> Cfr. BELTING 2010.

<sup>46</sup> PANOFSKY 1953.

<sup>47</sup> BOCKEN 2011b.

<sup>48</sup> Questo aspetto è stato a fondo indagato e valorizzato, specialmente per la produzione di Jan van Eyck, da YU 2001; da ultimo si veda SCHEEL 2013, soprattutto pp. 249-364.

*La prospettiva come struttura fondamentale*

Abbiamo a che fare con una prospettiva i cui valori si articolano per un verso sul piano artistico, per l'altro in quello metafisico-gnoseologico. L'interesse di Cusano è rivolto indubbiamente a quest'ultimo<sup>49</sup>. Ma ciò non gli ha impedito di porre in termini nuovi la questione dello sguardo aperto sul mondo<sup>50</sup>. A tal fine era indispensabile una conoscenza della prospettiva pittorica e del problema della prospettiva in generale<sup>51</sup>.

Il fenomeno della prospettiva consente il passaggio dalla visione sensibile a quella spirituale. Cusano possedeva un dipinto che raffigurava il volto di Cristo, e lo fece copiare per i monaci benedettini del convento di Tegernsee, ai quali lo fece pervenire assieme allo scritto intitolato *De visione Dei*. Riferendosi a questo quadretto di un Cristo panottico o omnivedente, nella prefazione del suo scritto, egli lo chiama semplicemente *eicon* *Dei*.

Nella Alte Pinakothek di Monaco incontriamo un dipinto raffigurante una crocifissione. L'artista è rimasto anonimo: se ne parla, perciò, riferendosi al «Maestro della Crocifissione di Benediktbeuren». Alcuni motivi, come i dettagli delle vesti e la composizione, che richiama la *Crocifissione* di Jan van Eyck, oggi conservata al Metropolitan Museum di New York<sup>52</sup>, rivelano che l'autore possedeva precise conoscenze della pittura fiamminga. Probabilmente egli aveva dimorato al pari di altri nei centri artistici delle Fiandre per approfondire la propria formazione sotto la guida dei Maestri locali. Questi artisti erranti rappresentano un fattore importante per la diffusione della prima *ars nova* fiamminga<sup>53</sup>.

49 Cfr. BOEHM 1969, in specie la sezione *Die Perspektivität in der Metaphysik des Nicolaus Cusanus*, pp. 137-171.

50 Cfr. BELTING 2009, pp. 125-140.

51 RIEDENAUER 2007, pp. 287-315; SCHWAETZER 2010.

52 PAVIOT 2010.

53 Cfr. BORCHERT 2010.

All'apparenza, le regole della prospettiva sono qui del tutto sconvolte: le figure in primo piano – Maria e i soldati che si contendono la veste di Cristo – sono più piccole delle persone assai più lontane nel piano mediano del dipinto. Però il velo della *vera icon* esibito a Maria è decisamente sovradimensionato<sup>54</sup>.

Vi sono più persone che guardano simultaneamente fuori dal dipinto, e un soldato mira con la balestra proprio in direzione dell'osservatore. La metafora dello sguardo che colpisce come una freccia, di origine antica e poi consolidato nell'arte italiana del Quattrocento, legata anche all'idea della caccia amorosa diffusa nel Medioevo in ambito cortese, non fatica a trovare in questo caso una declinazione nel contesto religioso<sup>55</sup>. Tale vettore visuale funge da potente richiamo allo spettatore (fig. 8)<sup>56</sup>. La concentrazione del balestriere, il cui sguardo fissa incessantemente lo spettatore, indipendentemente dalla posizione più o meno prossima, in quiete o in movimento assunta da quest'ultimo, ci riconduce direttamente all'*experimentum* che Cusano svolge coi monaci di Tegernsee e al quale è dedicato lo scritto *De visione Dei* del 1453. A ribadire la legittimità di tale collegamento è il fatto che il committente della *Crocifissione di Benediktbeuren*, databile per ragioni stilistiche attorno al 1455, proveniva dall'ambiente prossimo al convento di Tegernsee<sup>57</sup>. Cusano era stato da poco nominato vescovo di Bressanone (1452) quando l'abate di Tegernsee si rivolse a lui con la richiesta di un suggerimento per meglio orientare sé e i confratelli nel campo della teologia mistica. Un anno più tardi Nikolaus completò il *De visione Dei*, che fece quindi pervenire ai monaci assieme alla copia del dipinto di un Cristo dallo sguardo panottico. Sotto forma di una meditazione su questa immagine, egli intende proporre un'esperienza («*experimentaliter*») attraverso cui comprendere come debba essere pensato Dio.

<sup>54</sup> Cfr. WOLF 2002, p. 195.

<sup>55</sup> Cfr. PFISTERER 2004, pp. 178s.

<sup>56</sup> RÜHLE 2010.

<sup>57</sup> Cfr. PFISTERER 2004, pp. 178-180.

Questo scritto rappresenta non solo «il libro più poetico e più bello di Cusano»<sup>58</sup>, bensì – ciò che più conta qui – il suo testo più letto nel Quattrocento. Proprio per questo motivo, esso svolge un ruolo di primo piano nella storia delle idee.

*De visione Dei* (la visione di Dio) è un cammino speculativo che muove dalla messa in scena di una osservazione collettiva di un'immagine per condurre ai segreti più riposti della sapienza divina (*manuductio*)<sup>59</sup>. Lo stesso Cusano rievoca assai efficacemente il suo dipinto, che chiama in latino *tabella*:

Sed inter humana opera non reperi imagine omnia videntis proposito nostro convenientiorem, ita quod facies subtili arte pictoria ita se habeat, quasi cuncta circumspiciat. Harum etsi multae reperiantur optime pictae uti illa sagittarii in foro Norimbergensi et Bruxellis Rogeri maximi pictoris in pretiosissima tabula, quae in praetorio habetur, et confluentiae in capella mea Veronicae et Brixinae in castro angeli arma ecclesiae tenentis, et multae aliae undique, ne tamen deficiatis in praxi, quae sensibilem talem exigit figuram, quam habere potui, caritati vestrae mitto tabellam figuram cuncta videntis tenentem, quam eiconam dei appello<sup>60</sup>.

Che cosa devono fare i monaci, in concreto, con questa icona dipinta?

Cusano descrive molto puntualmente l'esperimento che i confratelli si accingeranno a mettere in pratica<sup>61</sup>:

<sup>58</sup> Lo afferma FLASCH 1998, p. 385.

<sup>59</sup> Cfr. YAMAKI 1989; GERGELY 2005.

<sup>60</sup> *De vis. Dei* praef. n. 2. È da notare peraltro che il dipinto dell'arciere di Norimberga, cui si fa riferimento nel testo, rappresenta probabilmente il prototipo del balestriere della nostra *Crocifissione di Benediktbeuren*. Si tratta di un affresco del 1423 presso il municipio di Norimberga, all'epoca ben noto. Cfr. SCHAWÉ 2006, p. 196.

<sup>61</sup> Il tema della *praxis* nella teologia cusana spicca per qualità e abbondanza di luoghi, in cui il Cardinale s'impegna in riflessioni che rivelano la sua intenzione di non restare nel contesto eminentemente teoretico, ma di pensare nei termini di una attivazione etica. Su ciò si rinvia a MANDRELLA 2012b. Il motivo dell'immagine viva, come si cercherà più avanti di evidenziare, è centrale anche in questo senso. Rimane fondamentale la lettura di DE CERTEAU 1987, in specie pp. 11-21.

Hanc aliquo in loco, puta in septentrionali muro, affigetis circumstabitisque vos fratres parum distanter ab ipsa intuebitisque ipsam, et quisque vestrum experietur, ex quocumque loco eandem inspexerit, se quasi solum per eam videri, videbiturque fratri, qui in oriente positus fuerit, faciem illam orientaliter respicere, et qui in meridie meridionaliter, et qui in occidente occidentaliter. Primum igitur admirabimini, quomodo hoc fieri possit, quod omnes et singulos simul respiciat. Nam imaginatio stantis in oriente nequaquam capit visum eiconae ad aliam plagam versum, scilicet occasum vel meridiem. Deinde frater, qui fuit in oriente, se locet in occasu, et experietur visum in eo figi in occasu quemadmodum prius in oriente. Et quoniam scit eiconam fixam et immutatam, admirabitur mutationem immutabilis visus. Et si figendo obtutum in eiconam ambulabit de occasu ad orientem, comperiet continue visum eiconae secum pergere; et si de oriente revertetur ad occasum, similiter eum non deseret. Et admirabitur, quomodo immobiliter moveatur, neque poterit imaginatio capere, quod cum aliquo alio sibi contrario motu obviantem similiter moveatur. Et dum hoc experiri volens fecerit confratrem intuendo eiconam transire de oriente ad occasum, quando ipse de occasu pergit ad orientem, et interrogaverit obviantem, si continue secum visus eiconae volvatur, et audierit similiter opposito modo moveri, credet ei, et nisi crederet, non caperet hoc possibile. Et ita revelatione relatoris perveniet, ut sciat faciem illam omnes etiam contrariis motibus incedentes non deserere<sup>62</sup>.

Attraverso una semplice esperienza visiva Cusano ha intenzione di indurre nell'osservatore uno stupore circa la mutevolezza che connota perfino uno sguardo immutabile.

Il Teologo opera di qui uno scarto qualitativo, passando dal discorso diretto, rivolto ai monaci, al discorso indiretto della meditazione sull'immagine. Questa svolta formale sottolinea lo scopo didattico del testo, quello di presentare un esercizio guidato – una *manuductio* – alla pratica della visione assoluta<sup>63</sup>, cioè all'esperienza della *coincidentia oppositorum* al di là dei limiti umani, e quindi capace di tragittare a una *visio mystica*<sup>64</sup>.

<sup>62</sup> *De vis. Dei* praef. n. 4.

<sup>63</sup> Cfr. D'AMICO 2011.

<sup>64</sup> Cfr. DUPRÉ 1992, pp. 45-66.

Come è solito fare nei suoi dialoghi, Cusano si avvale di un procedimento socratico, che consente anche al profano di affrontare con fiducia un campo a lui sconosciuto. In una prima fase l'osservatore, ovvero il lettore, viene condotto alla coincidenza degli opposti per mezzo di esperienze fra loro contrastanti. In un secondo momento egli potrà infine accostarsi alla contemplazione di Dio. Ma il pensiero-guida è quello formulato da Paolo in 1Cor. 13,12: «Ora vediamo come in uno specchio, in maniera confusa; ma allora vedremo a faccia a faccia. Ora conosco in modo imperfetto, ma allora conoscerò perfettamente, come anch'io sono conosciuto».

Dapprincipio, le esperienze con questa *eicon* Dei rivelano la limitatezza dell'osservatore legato alla visione che pertiene al mondo sensibile in cui può vedere Dio, come ogni altro oggetto della visione, sempre solo entro un determinato angolo visuale<sup>65</sup>. Se vuole osservare Dio *vis-à-vis* (*visio facialis*)<sup>66</sup>, dovrà imparare a comprendere come Dio stesso veda, cioè al modo della coincidenza degli opposti. Qui funge la duplice funzione del genitivo nell'espressione *De visione Dei*: la visione che l'uomo ha di Dio contempla la comprensione della veduta che Dio ha dell'uomo. Il genitivo è simultaneamente soggettivo e oggettivo. Nel momento in cui il monaco – e con lui il lettore – ha riconosciuto che il suo punto di vista è la vista di un solo punto, cioè è necessariamente legato a un'unica angolazione, mentre lo sguardo di Dio è infinito<sup>67</sup> (insieme determinato e svincolato: capace di abbracciare simultaneamente tutti i punti di vista)<sup>68</sup>, può trovare la via che conduce a Cristo<sup>69</sup>.

Da quanto detto conseguono tre implicazioni di capitale importanza:

<sup>65</sup> CUOZZO 2012a, pp. 167-175.

<sup>66</sup> Cfr. BEIERWALTES 1989.

<sup>67</sup> *De vis. Dei* n. 2,7: «Visus autem absolutus ab omni contractione simul et semel omnes et singulos videndi modos complectitur quasi adaequatissima visuum omnium mensura et exemplar verissimum».

<sup>68</sup> Cfr. CUOZZO 2003.

<sup>69</sup> Cfr. REINHARDT 1989, soprattutto pp. 196-215.

- a) Se l'uomo parla di Dio servendosi del linguaggio dell'immagine, non si tratta certo di un ripiego, ma del modo più opportuno per riferirsi a Dio: migliore rispetto al linguaggio concettuale, parlato o scritto. Infatti il *logos* umano non è omogeneo a quello divino, e perciò non è adatto a sondarlo. In tal senso, l'esperimento condotto nel *De visione Dei* non rappresenta un mito nel senso di un'immagine che illustra ciò che potrebbe essere altrimenti detto ancor meglio per mezzo del puro concetto; non si tratta nemmeno di un esempio, né di un paragone arrecato a titolo di ausilio per l'intelletto. Il parlare per immagini è richiesto invece dalla cosa stessa che deve essere manifestata.
- b) L'artista, di conseguenza, cioè colui che domina il linguaggio dell'immagine, è del tutto legittimato a esprimersi sul piano teologico: egli agisce come immagine di Dio, uno *speculum politum* che possiede la capacità di riflettere Dio. Pertanto l'arte è un *signum dignitatis hominis* in quanto costituisce un parallelo diretto con l'atto creativo<sup>70</sup>. Proprio questa legittimazione teologica dell'artista costituisce la base teorica dell'influenza che Cusano ha esercitato sull'arte del proprio tempo e dell'età successiva. A ben vedere, lo scopo del testo cusano è quello di *praegustare* Dio<sup>71</sup>, non già quello di *gustare*. Si tratta di un assaggio. Gustare e assaggiare sono metafore che sottendono una sinestesia legata alla fruizione dell'arte, in cui, fra l'altro, luce e colori ricoprono un ruolo essenziale<sup>72</sup>. È questa una ragione in più per attribuire all'artista un ruolo guida nell'arte di assaporare il divino.
- c) L'esperimento condotto non è un esperimento scientifico, che può essere formulato e descritto nei termini

<sup>70</sup> Su questa espressione si veda LEINKAUF 2010a, p. 117 e nota 66.

<sup>71</sup> *De vis. Dei n. 1.*

<sup>72</sup> BORSCHÉ 2011; LEHMANN 2002.

del linguaggio sintattico della scienza, bensì un esperimento *mistico*<sup>73</sup>. Infatti l'esperienza che esso suggerisce non può essere descritta senza contraddizione: lo stesso è lo sguardo che si muove da sinistra a destra come quello che procede in senso contrario. Il linguaggio è costretto alla tacitazione (questo è il senso proprio del 'mistico'). Ma quando tace la lingua sintattica, il veicolo del senso può essere affidato all'immagine, laddove essa è in grado di immedesimare a sé l'osservatore.

*La funzione imprescindibile dell'osservatore*

Nella tacita contemplazione della *eicon* Dei, ancor prima che gli uni e gli altri abbiano scambiato e commentato le proprie esperienze personali, si percepisce la voce di Dio che dice: «*sis tu tuus et ego ero tuus*»<sup>74</sup>. Qui si assiste a un sorprendente scambio di ruoli, dato che a parlare è Dio stesso. La domanda ivi connessa – chi sono io per diventare mio? – un interrogativo fondamentale per tutta la modernità (fig. 9), è ancorato al mutamento di prospettiva di cui lo spettatore/lettore nel *De visione Dei*.

Perché Cusano formula per l'uomo l'imperativo «sii tuo»? Egli intende certamente sottolineare il ruolo attivo dell'uomo e la sua libertà<sup>75</sup>. In tutta libertà l'uomo può appropriarsi di ciò che Dio ha riposto in lui: nello sguardo di Dio l'uomo scopre il *mysterium* per cui Egli lo riconosce come immagine propria. A differenza dello sguardo umano che è sempre rivolto o a questo o a quello, Dio è in grado di contemplare ciò che è fermo e insieme più realtà in movimento, sia pure in direzioni opposte. Poiché la visione divina attraversa interamente tali dinamiche e non rimane affissata sulla singolarità, Cusano può affer-

<sup>73</sup> Cfr. BOCKEN 2012b, p. 105.

<sup>74</sup> *De vis. Dei* c. 7, n.25.

<sup>75</sup> Cfr. MOFFITT WATTS 1982, pp. 167-171.



mare che «Il tuo vedere è vivificare [...] è operare. Perciò Tu operi ogni cosa»<sup>76</sup>.

Gli esercizi proposti con la *eicon* Dei sono strettamente legati al contesto argomentativo della dottrina della coincidenza degli opposti. Il fatto che il prologo menzioni differenti tipologie di immagine fa già intuire che Cusano non è interessato alle regole dell'arte di per sé, ma all'immagine come strumento didattico per mezzo del quale rendere accessibile a tutti la sua dottrina della *coincidentia oppositorum*. Egli inoltre sviluppa una concettualità differenziata della visione, che ruota attorno al perno della prospettività del vedere umano, legata sempre a un singolo angolo visuale<sup>77</sup>.

Tale nozione era stata studiata esaustivamente solo pochi anni prima da Leon Battista Alberti nel primo libro del *De pictura*<sup>78</sup>. Una stesura succinta di questo trattato, intitolata *Elementa picturae*, si trova ancor oggi nella biblioteca di Cusano<sup>79</sup>. Per la prima volta Alberti non solo costruisce la piramide visiva secondo criteri matematici, ma trae anche le conseguenze che la prospettività comporta per l'osservatore<sup>80</sup>. La vicinanza dei contenuti fra Alberti e Cusano è evidente<sup>81</sup>. Ma nonostante lo stesso punto di partenza, i due perseguono giocoforza problematiche differenti<sup>82</sup>. Al Teologo preme cogliere l'affinità dell'uomo con Dio, resa possibile da Cristo, attraverso il meccanismo della visione e della prospettiva.

<sup>76</sup> *De vis. Dei* c.4n.12: «Et non est videre tuum nisi vivificare»; ivi: c. 5n.16: «Tu igitur es deus meus, qui omnia vides, et videre tuum est operari». Su ciò si veda in esteso FILIPPI 2014.

<sup>77</sup> Cfr. CUOZZO 2011; CUOZZO 2012b, pp. 72-83.

<sup>78</sup> Cfr. BÄTSCHMANN 2002. Utile è la lettura di MÜLLER 2010. Si veda inoltre FLASCH 2001.

<sup>79</sup> Cfr. FILIPPI 2011, pp. 84-89; BOHNERT-MÜLLER 2011.

<sup>80</sup> Si veda l'ampio studio monografico in uscita di CARMAN 2014.

<sup>81</sup> Cfr. SANTINELLO 1962; FEDERICI VESCOVINI 1998; GERM 2001; MÜLLER 2008; CUOZZO 2010; FILIPPI 2010b; FILIPPI 2011, pp. 57-79; FILIPPI (c.s.)

<sup>82</sup> Cfr. AGOSTA 2013 e soprattutto il nuovo importante contributo monografico di GRAVE 2015, qui specialmente pp. 38-44.

*L'apoteosi di arte e fede alla svolta del 1500*

Proprio per questo tramite, il pensiero di Nikolaus von Kues ha esercitato a sua volta una non trascurabile influenza sull'arte. Non solo su quella del proprio tempo, come accade nella *Crocefissione di Benediktbeuren*, ma anche del secolo successivo. L'esempio più pregevole in tal senso è offerto da Albrecht Dürer. L'ideale dell'assimilazione a Cristo mediante la visione e la prospettiva trova icastica espressione nell'*Autoritratto con pelliccia* del 1500, conservato alla Alte Pinakothek di Monaco (fig. 10). Quest'opera racchiude in se stessa la summa della spiritualità medievale, così come questa aveva trovato la sua espressione più chiara a metà del Quattrocento soprattutto nelle speculazioni matematico-filosofiche di Niccolò Cusano. Qui Dürer si presenta nelle vesti di un sapiente, e alla soglia dell'età moderna, che grande pericolo arrecherà all'uomo allontanatosi da Dio, il suo autoritratto esprime la potenza celebrativa e la grandezza di un'antica e sacra immagine di culto: la dignità del volto umano in cui si rispecchiano lo splendore e la perfezione del divino<sup>83</sup>.

Il fascino che promana da questo dipinto è presto svelato: come già nel *De visione Dei*, si tratta di una *figura cuncta videns*, di una visione panottica: si percepisce su di sé costantemente lo sguardo del ritratto, indipendentemente dalla posizione che si assume nella stanza, in quiete o anche in moto. Giustamente, Ernst Rebel distingue in questo dipinto una visione attiva e una visione passiva e descrive il loro insieme come un «vedere nell'esser visto». La tavola di Monaco raffigura un busto maschile in prospettiva rigorosamente frontale, mentre tiene gli occhi fissi sull'osservatore. Questa spettacolare frontalità era riservata sino ad allora solo alla rappresentazione del divino. Si tratta inoltre del primo e ultimo autoritratto dell'artista in scala 1:1. Vi scorgiamo la formulazione «di qualcosa che in Dürer conoscevamo già da lungo tempo: il suo duplice orientamento

<sup>83</sup> WINZINGER 1971, p. 49.

religioso e mondano insieme»<sup>84</sup>. Sul piano tipologico quest'immagine si colloca nella tradizione della Veronica o *vera icon* che come si è accennato conobbe già in Jan van Eyck un primo rivoluzionario impiego nel campo della ritrattistica del Quattrocento<sup>85</sup>.

Questo autoritratto di Dürer rappresenta un traguardo nell'evoluzione del ritratto autonomo, vale a dire di un genere che può essere ritenuto lo specifico contributo che l'Umanesimo consegnò all'arte moderna. Il ritratto singolo ha di mira l'*ineffabilitas* dell'individuo.

‘In-dividuum’ significa, letteralmente, ‘in-divisibile’. Ma il termine denota piuttosto un obiettivo mancato che una realtà di fatto, una meta irraggiungibile, dato che l'individuo si scinde in realtà in due momenti: esteriorità e interiorità. La prima può essere approssimata dal virtuosismo dell'arte. La seconda può essere suggerita indirettamente per suo tramite. L'unità dei due è questione spiccatamente filosofica non meno che artistica. Il primo ha a che fare con ciò che è; il secondo col dover-essere. In altri termini, il rapporto si gioca fra realtà e modello, fra *Bild* (il raffigurabile, che viene perciò raffigurato in immagine) e *Urbild*. Ecco che il rapporto uomo-Dio non è affatto diverso da quello che concerne l'individuo e la possibilità di farlo rivivere in immagine.

Per affrontare il problema è necessario essere insieme artista e filosofo, ciò che a suo modo e per certa misura Albrecht Dürer fu (non a caso l'umanista Konrad Celtis ebbe a chiamarlo, proprio in quel torno d'anni, «*philosophus noster*»). In veste di *pictor doctus* egli si richiama alla tradizione filosofica, in particolare al platonismo; e lo fa giusto appropriandosi di alcune nozioni cusaniene, come è dimostrabile storicamente<sup>86</sup>. Nel 1500, allorché presenta se stesso nella posa tradizionale del *Salvator*

<sup>84</sup> REBEL 1996, pp. 175sg.

<sup>85</sup> KOERNER 1993, pp. 80-126; FILIPPI 2011, pp. 103-159.

<sup>86</sup> La relazione storica fra quest'opera di Dürer e il programma umanistico del circolo di Norimberga è attestata da numerose fonti coeve. Si rimanda in questa sede a WUTTKE 1980; WUTTKE 1985; SCHAUERTE 2004, pp. 117-139; FILIPPI 2013, pp. 63-74 e 75-85.

*mundi* e come *vera imago Dei*, egli unifica le principali istanze cusaniene espresse nel *De visione Dei*<sup>87</sup>, nell'ultimo dialogo *De non aliud*<sup>88</sup>, nonché nella predica brissinese CCLI, *Nos revelata facie*. In questi testi sono esposti i principi dell'antropologia e della visione dell'arte cusaniene. L'uomo vi è presentato come un essere capace di libera creatività e come «secondo Dio», che proprio in virtù di ciò riceve la sua dignità<sup>89</sup>.

Ne nasce una visione dell'individuo che imprime a questa nozione una curvatura nuova, sebbene poi non adottata dall'età moderna, dedita invece a una visione borghese dell'individuo isolato: *l'individuo è indivisibile nel senso che è inseparabile da Dio*. È quanto Cusano addita già con l'ambivalenza del genitivo nel titolo *De visione Dei* ed è il messaggio che Dürer offre in una delle poche sue opere non realizzate su commissione: posso ritrovare il vero me stesso, al di là dei dati esteriori formulabili in preziosi caratteri latini, soltanto nello specchio di Cristo, nel rispecchiamento in Lui.

A tale testimonianza cristallina e perentoria Dürer perviene grazie al lavoro dei suoi predecessori come Jan van Eyck, alla conoscenza compendiaria dei capisaldi del pensiero cusaniense, che poté far propria grazie ai suoi amici umanisti (soprattutto Konrad Celtis e Willibald Pirckheimer)<sup>90</sup>, e grazie al suo atteggiamento di fondo nei confronti dell'arte, che a suo dire è – prima di altro – un mezzo che consente all'uomo pio di arrivare a Dio. Nessuna blasfemia, dunque, nell'*Autoritratto con pelliccia*! Nemmeno un esclusivo manifesto del Rinascimento, di cui senza dubbio è portavoce illustre, nel suo serrato confronto con le *auctoritates* (da Apelle a Vitruvio). Se parliamo di «immagini vive» dell'*ars nova*, nel senso che qui si è inteso indagare, allora il ritratto düreriano va considerato a buon diritto vertiginoso frutto di un'età capace di rendere omaggio alla tradi-

<sup>87</sup> Cfr. BEIERWALTES 1989; KOERNER 1993, pp. 127-138; GERM 2008; FILIPPI 2013, pp. 87-124.

<sup>88</sup> FILIPPI 2013, pp. 100-110.

<sup>89</sup> Cfr. LEINKAUF 2010b, p. 53.

<sup>90</sup> FILIPPI 2013, pp. 94-105.

zione, di appagare i sensi per il virtuosismo tecnico, come pure di corrispondere all'anelito di ulteriorità – oltre il limite della finitudine umana – nella «caccia dell'infinito»<sup>91</sup>. Indagare la natura, scoprire se stessi (*sis tu tuus*), anche se sempre in misura approssimativa – per *ars cuncturalis*, per usare un'espressione cara a Cusano – è il primo passo di un itinerario della mente verso Dio.

<sup>91</sup> Si citano qui insieme il titolo di uno scritto cusaniaco, il *De venatione sapientiae*, e la miscellanea di CATÀ 2010.

Bibliografia

- AGOSTA 2013 = S. AGOSTA, *Mathematik und Perspektivität bei Cusanus und Alberti*, in T. MÜLLER, M. VOLLET (a cura di), *Die Modernitäten des Nikolaus von Kues. Debatten und Rezeptionen*, Bielefeld 2013, pp. 187-213.
- BÄTSCHMANN 2002 = O. BÄTSCHMANN, S. GIANFREDA (a cura di), *Leon Battista Alberti. Über die Malerei – Della Pittura*, Darmstadt 2002.
- BEIERWALTES 1989 = W. BEIERWALTES, *Visio facialis – Sehen ins Angesicht. Zur Coincidenz des endlichen und unendlichen Blicks bei Cusanus*, in Haubst 1989, pp. 91-118.
- BELTING 2001 = H. BELTING, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Fink, München 2001. Trad. it. *Antropologia delle immagini*, a cura di S. INCARDONA, Carocci, Roma 2013.
- BELTING 2009 = H. BELTING, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, terza edizione, München 2009; trad. it. di M. GREGORIO, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino 2010.
- BELTING 2010 = H. BELTING, *Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden*, München 2010.
- BERTI 1993 = E. BERTI, *Coincidentia oppositorum e contraddizione nel De docta ignorantia I, I-6*, in G. PIAIA (a cura di), *Concordia Discors. Studi su Niccolò Cusano e l'Umanesimo europeo offerti a Giovanni Santinello* (= Medioevo e Umanesimo, vol. 84), Padova 1993, pp. 107-128.
- BOCKEN 2010 = I. BOCKEN, *Sehen und gesehen werden. Unendlichkeit und Sinnlichkeit im 15. Jahrhundert*, in BOCKEN-BORSCHKE 2010, pp. 95-110.
- BOCKEN 2011A = I. BOCKEN, *Reflexionen – Die Kunst des Spiegels und die Kunst des Sammels. Nicolaus Cusanus und die flämische Malerei*, in FILIPPI-SCHWAETZER 2011, pp. 24-38.
- BOCKEN 2011B = I. BOCKEN, *Imitatio und creatio bei Cusanus und Van Eyck*, in SCHNEIDER 2011, pp. 195-207.
- BOCKEN 2012a = I. BOCKEN, *Reflexionen – Die Kunst des Spiegels und die Kunst des Sammels. Nicolaus Cusanus und die flämische Malerei*, in FILIPPI-SCHWAETZER 2012, pp. 151-160.
- BOCKEN 2012b = I. BOCKEN, *Performative Vision: Jan van Eyck, Nicholas of Cusa, and the devotio moderna*, in G. JARITZ (a cura di), *Ritual, images, and daily life: the medieval perspective*, Münster 2012, pp. 95-106.

- BOCKEN-BORSCHÉ 2010 = I. BOCKEN, T. BORSCHÉ (a cura di), *Kann das Denken malen? Philosophie und Malerei in der Renaissance*, München-Paderborn 2010.
- BOCKEN-SCHWAETZER 2005 = I. BOCKEN, H. SCHWAETZER (a cura di), *Spiegel und Porträt. Zur Bedeutung zweier zentraler Bilder im Denken des Nicolaus Cusanus*, Maastricht 2005.
- BOEHM 1969 = G. BOEHM, *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit*, Heidelberg 1969.
- BOHNERT-MÜLLER 2011 = N. BOHNERT, T. MÜLLER, *Die albertischen "Elementa picturae" im Codex Cusanus 112. Eine Untersuchung über das Bekanntschaftsverhältnis zwischen Leon Battista Alberti und Nikolaus von Kues, mit einer Textedition*, in SCHNEIDER 2011, pp. 298-309.
- BORCHERT 2010 = T.-H. BORCHERT (a cura di), *Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa, 1430–1530*, catalogo dell'esposizione, Stuttgart 2010.
- BORMANN 1999 = K. BORMANN, *Nikolaus von Kues: „Der Mensch als zweiter Gott“* (= Trierer Cusanus Lecture 5), Trier, Paulinus Verlag 1999.
- BORSCHÉ 2010 = T. BORSCHÉ, *Der "freie Spiegel" des Cusanus oder Die Kreativität der Rezeption*, in BOCKEN-BORSCHÉ 2010, pp. 111-124.
- BORSCHÉ 2011 = T. BORSCHÉ, *Das Bild von Licht und Farbe in den philosophischen Meditationen des Nikolaus von Kues*, in SCHNEIDER 2011, pp. 163-181.
- BREDOW 1971 = G. VON BREDOW, *Coincidentia oppositorum*, in J. RITTER *et al.* (a cura di), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 1 (A-C), Darmstadt 1971, pp. 1022-1023.
- BÜCHSEL 2005 = M. BÜCHSEL, *Realismus und Meditation. Überlegungen zu einigen Madonnenbildern Jan van Eycks*, in M. BÜCHSEL, P. SCHMIDT (a cura di), *Realität und Projektion. Realistische Darstellungen in Antike und Mittelalter* (= Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, 1), Reimer, Berlin 2005, pp. 191-225.
- CARMAN 2014 = CH. H. CARMAN, *Leon Battista Alberti and Nicholas Cusanus. Towards an Epistemology of Visio for Italian Renaissance Art and Culture*, Farnham, Ashgate.
- CATÀ 2008 = C. CATÀ, «*Perspicere Deum*». *Nicholas of Cusa and European Art of the Fifteenth Century*, in «*Viator*», 39, 2008, pp. 285-305.
- CATÀ 2010 = C. CATÀ (a cura di), *A caccia dell'infinito: l'umano e la ricerca del divino nell'opera di Nicola Cusano*, Atti del convegno internazionale di Studi di Ascoli Piceno (2009), Roma, Aracne, 2010.
- CUOZZO 2003 = G. CUOZZO, *L'ontologia dell'Imago nel pensiero di Cusano. Lo specchio e l'icona Dei*, in C. CIANCIO *et al.* (a cura di), *Pensiero*

- metafisico e pensiero ermeneutico*, Morcelliana, Brescia 2003, pp. 114-136.
- CUOZZO 2010 = G. CUOZZO, *Ludi mathematici. Das Verhältnis von Mathematik und Philosophie bei Alberti und Cusanus*, in W. A. EULER (a cura di), *Nikolaus von Kues: De venatione sapientiae*. Akten des Symposions in Trier vom 23. bis 25. Oktober 2008 (MFCG 32), Trier 2010, pp. 255-266.
- CUOZZO 2011 = G. CUOZZO, *Regard, proportion et perspective à partir du "De visione dei" (1453)*, in H. PASQUA (a cura di), *Identité et différence dans l'oeuvre de Nicolas de Cues (1401-1464)*, Louvain/Paris 2011, pp. 87-107.
- CUOZZO 2012a = G. CUOZZO, *Mystice videre: esperienza religiosa e pensiero speculativo in Cusano*, Mimesis, Milano 2012.
- CUOZZO 2012b = G. CUOZZO, *Immagine, visione e prospettiva in Cusano e Alberti*, in: G. CUOZZO, *Raffigurare l'invisibile. Cusano e l'arte del tempo*, Mimesis, Milano 2012.
- CUSANUS 1973 = Nicolai de Cusa *Dialogus de possess.* Edidit Renata Steiger. Hamburgi: in aedibus Felicis Meiner, 1973 (Nicolai de Cusa opera omnia iussu et auctoritate academiae litterarum Heidelbergensis ad codicum fidem edita; Volumen XI, Fasciculus 2).
- CUSANUS 1994 = Nicolai de Cusa *De Deo unitrino principio* [pars] a: *De theologicis complementis*. Ediderunt commentariisque illustraverunt Adelaida Dorothea Riemann et Carolus Bormann. Hamburgi: in aedibus Felicis Meiner, 1994. (Nicolai de Cusa opera omnia iussu et auctoritate academiae litterarum Heidelbergensis ad codicum fidem edita; Volumen X, Fasciculus 2a = Nicolai de Cusa Opuscula II, Fasciculus 2a).
- CUSANUS 2000 = Nicolai de Cusa *De visione Dei*. Edidit Adelaida Dorothea Riemann. Hamburgi: in aedibus Felicis Meiner, 2000 (Nicolai de Cusa opera omnia iussu et auctoritate academiae litterarum Heidelbergensis ad codicum fidem edita; Volumen VI).
- D'AMICO 2011 = C. D'AMICO, *Die Produktivität der visio absoluta bei Cusanus. Die Vorgänger im mittelalterlichen Neuplatonismus*, in SCHNEIDER 2011, pp. 97-110.
- DE CERTEAU 1987 = M. DE CERTEAU, *The Gaze Nicholas of Cusa*, in «Diacritics», 17, 3, 1987, pp. 2-38.
- DE MEY 2009 = M. DE MEY, *Jan van Eyck and the Representation of Glow*, in A. DE FLORIANI, M.C. GALASSI (a cura di), *Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia dal XV al XVII secolo, atti del Convegno Internazionale Nord/Sud. Ricezioni Fiamminghe al di qua delle Alpi –*



- Prospettive di Studio e Indagini Tecniche* (Padova 2007), Silvana, Milano 2009, pp. 19-29.
- DUPRÉ 1992 = Louis Dupré, *The Mystical Theology of Cusanus' "De visione Dei"*, Kluwer, Den Haag 1992.
- EISENKOPF 2005 = A. EISENKOPF, *Das Bild des Bildes. Zum Begriff des toten und lebendigen Bildes in Idiota de mente*, in BOCKEN-SCHWAETZER 2005, pp. 49-74.
- FEDERICI VESCOVINI 1998 = G. FEDERICI VESCOVINI, *Nicholas of Cusa, Alberti and the Architectonics of Mind*, in K. WILLIAMS (a cura di), *Nexus II: Architecture and Mathematics. Proceedings of the Congress Nexus 98. Relationships between Architecture and Mathematics*, Mantova, 6-9 June 1998, Firenze 1998, pp. 159-171.
- FILIPPI 2008 = E. FILIPPI, «*Quasi pictor, qui diversos temperat colores, ut habeat sui ipsius imaginem*». *Zu Cusanus und Dürer*, in SCHWAETZER-ZEYER 2008, pp. 175-197.
- FILIPPI 2010a = E. FILIPPI, *Die Unendlichkeit im Endlichen: Momente des Austausch zwischen Cusanus und der Kunst: "Proportio", "Speculum", "Visio"*, in «*Coincidentia. Zeitschrift für europäische Geistesgeschichte*» 1, 2, 2010, pp. 347-367.
- FILIPPI 2010b = E. FILIPPI, «*Unitatis et alteritatis constrictio*». *Il legame più bello fra Cusano e Alberti*, in F. FURLAN, G. VENTURI (a cura di), *Alberti e gli Este. Tempo e Misura. Atti del convegno internazionale di Studi* (Ferrara, 2004), «*Schifanoia*» 1, 2010, pp. 27-36.
- FILIPPI 2011 = E. FILIPPI, *Umanesimo e misura viva. Dürer tra Cusano e Alberti*, Arsene Ed., San Giovanni Lupatoto (VR) 2011.
- FILIPPI 2013 = E. FILIPPI, *Denken durch Bilder. Albrecht Dürer als "philosophus"*, Aschendorff Verlag, Münster 2013.
- FILIPPI-SCHWAETZER 2012 = E. FILIPPI, H. SCHWAETZER (a cura di), *Spiegel der Seele. Reflexionen in Mystik und Malerei*, Münster 2012.
- FILIPPI 2014 = E. FILIPPI, «*Dein Sehen ist Lebendigmachen... Dein Sehen bedeutet wirken*». *Das Verständnis der visio bei Cusanus und dessen Folgen für die Malerei*, in H. SCHWAETZER, M.-A. VANNIER (a cura di), *Der Bildbegriff bei Meister Eckhart und Nikolaus von Kues*, Aschendorff Verlag, Münster 2014, pp. 39-57.
- FILIPPI (c.s.) = E. FILIPPI, *Mens, matematica e tecniche della visione in Cusano e Alberti. Le vie dell'uomo verso il decoro sociale e verso Dio*, in J. FARABEGOLI e N. VALENTINI (a cura di), *L'Umanesimo cristiano del Tempio Malatestiano. Percorsi di riscoperta artistica, teologica e sapienziale*, Rimini (c.s.).

- FLASCH 1998 = K. FLASCH, *Nikolaus von Kues. Geschichte einer Entwicklung*, Frankfurt a. M. 1998.
- FLASCH 2001 = K. FLASCH, *Nicolò Cusano e Leon Battista Alberti*, in L. CHIAVONI *et al.* (a cura di), *Leon Battista Alberti e il Quattrocento. Studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich*, Firenze 2001, pp. 371-380.
- GERGELY 2005 = B.T. GERGELY, *The Mirror, the Painter and Infinity. Images and Concepts in the manuductive strategy of "De visione Dei"*, in BOCKEN-SCHWAETZER 2005, pp. 231-246.
- GERM 2001 = M. GERM, *Leon Battista Alberti, Santa Maria Novella in Florence and Nicolaus Cusanus*, in «Umění», 49, 2001, pp. 11-18.
- GERM 2008 = M. GERM, *Christology of Nicholas of Cusa and christological Iconography in Self-Portraits of Albrecht Dürer*, in «Ikon», 1, 2008, 179-198.
- GRAVE 2015 = J. GRAVE, *Architekturen des Sehens Bauten in Bildern des Quattrocento*, Paderborn 2015.
- GRAVE-SCHUBBACH 2010 = J. GRAVE, A. SCHUBBACH, *Denken mit dem Bild. Philosophische Einsätze des Bildbegriffs von Platon bis Hegel*, München 2010.
- GROTZ 2012 = ST. GROTZ, *Der Spiegel als Gleichnis. Über den Einsatz einer Metapher bei Nicolaus Cusanus*, in FILIPPI-SCHWAETZER 2012, pp. 128-138.
- HAND 2007 = J.O. HAND, C.A. METZGER, R. SPRONK, *Anmut und Andacht. Das Diptychon im Zeitalter von Jan van Eyck, Hans Memling und Rogier van der Weyden*, Belser, Stuttgart 2007.
- HARBISON 1993 = C. HARBISON, *Miracles happen. Image and Experience in Jan van Eyck's "Madonna in a Church"*, in B. CASSIDY (a cura di), *Iconography at the Crossroads: Papers from the Colloquium Sponsored by the Index of Christian Art* (Princeton University, 23-24 March 1990), Princeton NJ 1993, pp. 157-169.
- HAUBST 1989 = R. HAUBST (a cura di), *Das Sehen Gottes nach Nikolaus von Kues*. Akten des Symposions in Trier vom 25. bis 27. September 1986 (MFCG 18), Trier 1989.
- HAUBST 1991 = R. HAUBST, *Das Leitwort der "coincidentia oppositorum"*, in R. HAUBST, (a cura di), *Streifzüge in die cusanische Theologie* (= Buchreihe der Cusanus-Gesellschaft; Sonderbd. 3: zur Theologie des Cusanus), Münster 1991, pp. 117-140.
- HOPKINS 2010 = J. HOPKINS, *Non est quicquam expers pulchritudinis. Il tema della bellezza nei Sermoni di Nicola Cusano*, in CATÀ 2010, pp. 63-74.

- IRLENBORN 2000 = B. IRLENBORN, *Der Mensch als zweiter Gott? Anmerkungen zur imago dei-Lehre des Nikolaus von Kues*, in «Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie», 47, 2000, pp. 381-401.
- KOERNER 1993 = J.L. KOERNER, *The Moment of Self-portraiture in German Renaissance Art*, Chicago 1993, pp. 80-126.
- KREUZER 2007 = J. KREUZER, *Der Geist als imago dei. Augustinus und Cusanus*, in REINHADT-SCHWAETZER 2007, pp. 65-86.
- KREUZER 2010 = J. KREUZER, *Was heißt es, sich als Bild zu verstehen? Von Augustinus zu Eckhart*, in GRAVE-SCHUBBACH 2010, pp. 75-98.
- KREUZER 2011 = J. KREUZER, *Das Bild und sein Sehen bei Nikolaus von Kues*, in SCHNEIDER 2011, pp. 81-96.
- LEHMANN 2002 = A.-S. LEHMANN, *Hautfarben. Zur Maltechnik des Inkarnats und der Illusion des lebendigen Körpers in der europäischen Malerei der Neuzeit*, in CHR. GEISSMAR-BRANDI, I. HIJIYA-KIRSCHNEREIT (a cura di), *Gesichter der Haut*, Stroemfeld-Nexus, Frankfurt am Main 2002, pp. 93-128.
- LEINKAUF 2010A = TH. LEINKAUF, *Der Bild-Begriff bei Cusanus*, in GRAVE-SCHUBBACH 2010, pp. 98-129.
- LEINKAUF 2010B = TH. LEINKAUF, *Ut philosophia pictura – Beobachtungen zum Verhältnis von Denken und Fiktion*, in BOCKEN-BORSCHKE 2010, pp. 45-69.
- LEINKAUF 2014 = TH. LEINKAUF, *Der Bild-Begriff bei Cusanus*, in TH. LEINKAUF, *Cusanus, Ficino, Patrici. Formen platonischen Denkens in der Renaissance*, Berlin 2014, pp. 77-104.
- MANDRELLA 2005 = I. MANDRELLA, *Gott als Porträtmaler in Sermo CCLI*, in BOCKEN-SCHWAETZER 2005, pp. 133-145.
- MANDRELLA 2011 = I. MANDRELLA, *Das Subjekt bei Nicolaus Cusanus. Freie und intellektuelle Natur*, in SCHWAETZER-VANNIER 2011, pp. 77-88.
- MANDRELLA 2012A = I. MANDRELLA, *Das Spiegelmotiv in der Philosophie des Nicolaus Cusanus*, in FILIPPI-SCHWAETZER 2012, pp. 139-150.
- MANDRELLA 2012B = I. MANDRELLA, *Viva imago. Die praktische Philosophie des Nicolaus Cusanus* (Buchreihe der Cusanus-Gesellschaft 19), Aschendorff, Münster 2012.
- MOFFITT WATTS 1982 = P. MOFFITT WATTS, *Nicolaus Cusanus. A Fifteenth-Century Vision of Man*, Leiden 1982.
- MÜLLER 2008 = T. MÜLLER, *Der "Florentiner Stammtisch", eine frühe "Akademie" der Wissenschaften und der Künste. Ein Versuch über wissen-*

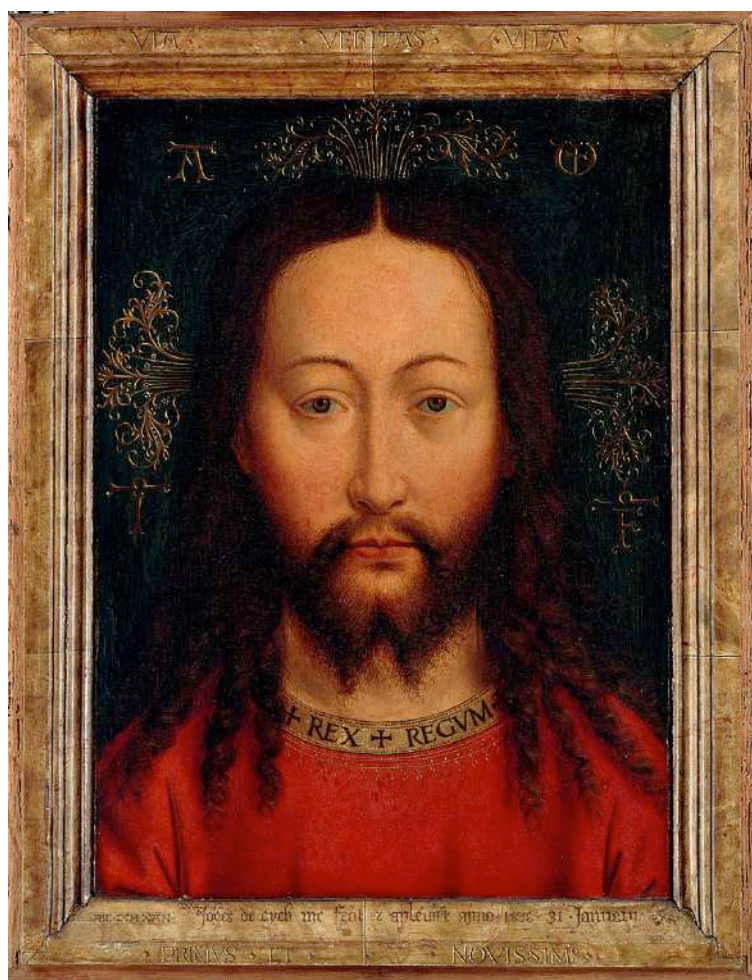
- schaftliche und künstlerische Zusammenarbeit und Austausch in der Frührenaissance*, in SCHWAETZER-ZEYER 2008, pp. 89-126.
- MÜLLER 2010 = T. MÜLLER, *Perspektivität und Unendlichkeit. Mathematik und ihre Anwendung in der Frührenaissance am Beispiel von Alberti und Cusanus*, Regensburg 2010.
- PANOFSKY 1953 = E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting, Its Origins and Character*, Harvard 1953.
- PAVIOT 2010 = J. PAVIOT, *La "Crucifixion" et le "Jugement dernier" attribués à Jan van Eyck (Diptyque de New York)*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 73, 2010, pp. 145-168.
- PFISTERER 2004 = U. PFISTERER, *Visio und veritas – Augentäuschung als Erkennungsweg in der nordalpinen Malerei am Übergang von Spätmittelalter zu Früher Neuzeit*, in FR. BÜTTNER, G. WIMBÖCK (a cura di), *Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes*, Münster 2004, pp. 157-204.
- PREIMESBERGER 1999 = R. PREIMESBERGER *et al.* (a cura di), *Porträt* (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 2), Reimer, Berlin 1999.
- REBEL 1996 = E. REBEL, *Albrecht Dürer. Maler und Humanist*, München 1996.
- REINHARDT 1989 = KL. REINHARDT, *Christus, die "absolute Mitte" als der Mittler zur Gotteskindschaft*, in HAUBST 1989, pp. 196-220.
- REINHARDT 1998 = KL. REINHARDT, *Anthropologie im Umbruch vom Mittelalter zur Neuzeit. Der Mensch als Schöpfer und Geschöpf bei Nikolaus von Kues*, in SCHWAETZER-STAHN 1998, pp. 219-228.
- REINHARDT-SCHWAETZER 2007 = KL. REINHARDT, H. SCHWAETZER (a cura di), *Nikolaus von Kues in der Geschichte des Platonismus*, Regensburg 2007.
- RENZ 2003 = U. RENZ, *Lebendige Spiegel oder Spiegel des Lebendigen? Überlegungen zur Frage eines Subjektverständnisses bei Cusanus im Ausgangspunkt von der Spiegelsymbolik*, in P. MICHEL (a cura di), *Präsenz ohne Substanz. Beiträge zur Symbolik des Spiegels*, Freiburg 2003, pp. 95-104.
- RIEDENAUER 2007 = M. RIEDENAUER, *Pluralität und Rationalität*, Stuttgart 2007.
- ROTHSTEIN 1999 = B. L. ROTHSTEIN, *Vision and devotion in Jan van Eyck's "Virgin and child with Canon Joris van der Paele"*, in «Word and Image», 15, 1999, pp. 262-276.
- ROTHSTEIN 2005 = B. L. ROTHSTEIN, *Sight and Spirituality in Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005

- RÜHLE 2010 = V. RÜHLE, *Der Blick des Bildes und das geistige Sehen. Zur Logik schöpferischer Prozesse im Spannungsfeld von Denken und Malen*, in BOCKEN-BORSCHÉ 2010, pp. 19-44.
- SANTINELLO 1962 = G. SANTINELLO, *Nicolò Cusano e Leon Battista Alberti. Pensieri sul bello e sull'arte*, in G. D'ARCAIS, F. D'ARCAIS (a cura di), *Nicolò da Cusa*. Relazioni tenute al convegno interuniversitario di Bressanone nel 1960, Firenze 1962, pp. 147-183.
- SANTINELLO 1987 = G. SANTINELLO, *Introduzione a Nicolò Cusano*, Laterza, Bari 1987.
- SCHAUERTE 2004 = TH. SCHAUERTE, *Von der "Philosophia" zur "Melencolia I". Anmerkungen zu Dürers Philosophie-Holzschnitt für Konrad Celtis*, in KL. ARNOLD (a cura di), *Konrad Celtis und Nürnberg. Akten des interdisziplinären Symposions vom 8. und 9. November 2002 im Caritas-Pirckheimer-Haus in Nürnberg*, Wiesbaden 2004.
- SCHAWÉ 2006 = M. SCHAWÉ (a cura di), *Alte Pinakothek – Altdenksche und altniederländische Malerei. Katalog der Werke*, Ostfildern 2006.
- SCHEEL 2013 = J. SCHEEL, *Das altniederländische Stifterbild. Emotionsstrategien des Sehens und der Selbsterkenntnis*, Reimer, Berlin 2013.
- SCHLIE 2002 = H. SCHLIE, *Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch*, Reimer, Berlin 2002.
- SCHNEIDER 2011 = W. CHR. SCHNEIDER *et al.* (a cura di), *«videre et videri coincidunt». Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, Münster 2011.
- SCHWAETZER 2010 = H. SCHWAETZER, *Vom Reinigen der Brille. Perspektivität und Wahrheit*, in J. KRAUTZ (a cura di), *Kunst, Pädagogik, Verantwortung. Zu den Grundfragen der Kunstpädagogik*, Oberhausen 2010, pp. 111-122.
- SCHWAETZER 2011A = H. SCHWAETZER, *Miroir*, in VANNIER 2011, pp. 813-820.
- SCHWAETZER 2011B = H. SCHWAETZER, *Nikolaus von Kues als Vordenker der Subjektivität*, in SCHWAETZER-VANNIER 2011, pp. 67-76.
- SCHWAETZER 2012 = H. SCHWAETZER, *Zum lebendigen Selbstportrait bei Nikolaus von Kues und Rogier van der Weyden*, in FILIPPI-SCHWAETZER 2012, pp. 161-176.
- SCHWAETZER-STAHLE 1998 = H. SCHWAETZER, H. STAHL-SCHWAETZER (a cura di), *L'homme machine? Anthropologie im Umbruch. Ein interdisziplinäres Symposium*, Olms, Hildesheim-Zürich-New York 1998.
- SCHWAETZER-VANNIER 2011 = H. SCHWAETZER, M.-A. VANNIER (a cura di), *Zum Subjektbegriff bei Meister Eckhart und Nikolaus von Kues*, Münster 2011

- SCHWAETZER-ZEYER 2008 = H. SCHWAETZER, K. ZEYER (a cura di), *Das europäische Erbe im Denken des Nikolaus von Kues. Geistesgeschichte als Geistesgegenwart*, Münster 2008.
- SIMON 2004 = H. SIMON, *Bildtheoretische Grundlagen des neuzeitlichen Bildes bei Nikolaus von Kues*, In «Concilium medii aevi», 7, 2004, pp. 45-76.
- THURNER 2003 = M. THURNER, *Explikation der Welt und mystische Verinnerlichung: die hermetische Definition des Menschen als "secundus deus" bei Cusanus*, in P. LUCENTINI et al. (a cura di), *Hermetism from late Antiquity to Humanism*, Atti del convegno internazionale di studi, Napoli, 20-24 novembre 2001 (= Instrumenta patristica et mediaevalia / 40245-260), Turnhout 2003, pp. 245-260.
- TRITZ 2005 = S. TRITZ, *Ad imaginem et similitudinem. Bildtheologie, Malertheorie und Kunstpraxis zur Zeit des Nikolaus von Kues*, in BOCKEN-SCHWAETZER 2005, pp. 197-218.
- VANNIER 2011 = M.-A. VANNIER et al. (a cura di), *Encyclopédie des mystiques rhénans d'Eckhart à Nicolas de Cues et leur réception*, Paris 2011.
- WINZINGER 1971 = F. WINZINGER, *Albrecht Dürer in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1971.
- WOLF 1999 = G. WOLF, *Nicolaus Cusanus "liest" Leon Battista Alberti: Alter Deus und Narziss (1453)*, in PREIMESBERGER 1999, pp. 201-209.
- WOLF 2002 = G. WOLF, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002.
- WUTTKE 1980 = D. WUTTKE, *Von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus: "Jahrhundertfeier als symbolische Form"*, in «The Journal of Medieval and Renaissance Studies», 10, 1980, pp. 73-129.
- WUTTKE 1985 = D. WUTTKE, *Humanismus als integrative Kraft*, in «Artibus et Historiae», 11, 1985, pp. 65-96.
- YAMAKI 1989 = K. YAMAKI, *Die "manuductio" von der "ratio" zur Intuition in "De visione Dei"*, in HAUBST 1989, pp. 276-295.
- YU 2001 = Y. YU, *Jan van Eyck. Das Arnolfini-Doppelbildnis – Reflexionen über die Malerei*, Frankfurt a. M. et al. 2001.

*Didascalie*

- Fig. 1. Jan van Eyck (copia antica da), Volto di Cristo, 1438, 44 x 32 cm, Berlino, Gemäldegalerie SPK. Foto: © Jörg Anders.
- Fig. 2. Jan van Eyck, Ritratto di Margaretha van Eyck, 1439, 32,5 x 26 cm, Bruges, Groeningemuseum. Foto: © Lukas – Art in Flanders VZW.
- Fig. 3. Jan van Eyck, Ritratto dei coniugi Arnolfini, 1434, 82,2 x 60 cm, Londra, National Gallery (dettaglio). Foto: da Elena Filippi, *Umanesimo e misura viva. Dürer tra Cusano e Alberti*, Arsenale Ed., San Giovanni Lupatoto (VR), 2011, p. 106.
- Fig. 4. Hieronymus Bosch, Tondo dei sette peccati capitali, ca. 1485 o poco dopo, 120 x 150 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado. Foto: © Joseph S. Martín - ARTOTHEK.
- Fig. 5. Hans Memling, Dittico di Maarten van Nieuwenhove, 1487, Bruges, Sint-Janshospitaal, Memling-Museum (dettaglio). Foto: © Lukas – Art in Flanders VZW.
- Fig. 6. Arazzo di manifattura fiamminga, detto Arazzo di Traiano con il presunto autoritratto del pittore Rogier van der Weyden, prima del 1461, Berna, Historisches Museum. Foto: da Elena Filippi, *Umanesimo*, 2011, p. 125.
- Fig. 7. Jan van Eyck, Ritratto di uomo con turbante (Autoritratto?), 1433, 26 x 19 cm, Londra, National Gallery. Foto: da Elena Filippi, *Umanesimo*, 2011, p. 152.
- Fig. 8. Meister der Benediktbeurer Kreuzigung, Crocifissione, ca. 1455, 170,5 x 126 cm, Monaco, Alte Pinakothek (dettaglio). Foto: © Bayer&Mitko – ARTOTHEK.
- Fig. 9. Thomas Struth, Alte Pinakothek, Self-Portrait, 116,5 x 147 cm. Exhibition: Making Time, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007. Foto: © Thomas Struth.
- Fig. 10. Albrecht Dürer, Autoritratto con pelliccia, 1500, 67,1 x 48,9 cm, Monaco, Alte Pinakothek. Foto: da Elena Filippi, *Umanesimo*, 2011, p. 102.



1







3



4



5



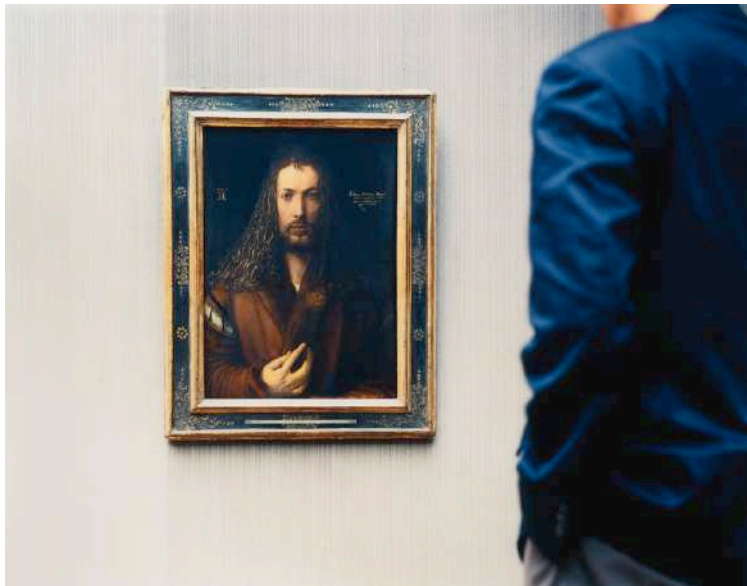
6



7



8



9



10