

Mano e viso. La filosofia dell'espressione in Leonardo da Vinci e Marsilio Ficino



Gianluca Cuozzo

Università di Torino, Italia

Recibido el 20 de junio de 2019. Aceptado el 06 de agosto de 2019.

Riassunto

Il presente saggio si concentra su Marsilio Ficino e Leonardo da Vinci. Entrambi si riferiscono alla produzione umana di artefatti come a un principio di trasformazione che riguarda il mondo, sia da un punto di vista tecnico, sia da un punto di vista estetico. Secondo questa prospettiva, *manus* e *risus* diventano i cardini di una antropologia tipicamente rinascimentale, secondo cui *l'homo faber* ascende a quello statuto divino che riveste un ruolo preminente nel pensiero di Nicola Cusano. Mentre la mano è il principio attivo di trasformazione, il sorriso è il segno di un lavoro ben riuscito. In sintesi, questi due aspetti svelano una spiritualizzazione della realtà, ovvero la perfetta compenetrazione di bellezza e di virtù e verità. Il presente saggio analizza le similitudini tra i due autori, anche in riferimento al ritratto leonardiano di Ginevra de' Benci (1475-1478 ca.); uno speciale "sermone dipinto", con il retro del quadro che, alla stregua di un brevissimo trattato filosofico, recita "*virtutem forma decorat*", una formula che evoca il *Commento al Convito* di Marsilio Ficino.

PAROLE CHIAVE: DE VINCI, FICINO, CUSANUS, ESTETICA, NEOPLATONISMO.

Hand and face The philosophy of expression in Leonardo da Vinci and Marsilio Ficino

Abstract

The present paper focuses on Marsilio Ficino and Leonardo da Vinci. Both authors describe the human production of artifacts as transformative principles that affect the world from both a technical and an aesthetic viewpoint. In this light, *manus* and *risus* become the strongholds of a typically Renaissance anthropology, according to which the *homo faber* rises to that godlike status which plays a major role in Nicholas of Cusa's philosophy; while the human hand is the active transformative principle, the smile is the sign of an accomplished work. In sum, these two aspects unveil a process of spiritualization of reality, i.e., the perfect interpenetration of beauty with virtue and truth. This paper will explore the similarities between the two authors also

with reference to Leonardo da Vinci's portrait of *Ginevra de' Benci* (1475-1478 ca.), a very special *picture sermon*, with the back of the table being a concise philosophical treaty that reads "*virtutem forma decorat*", a formula which evokes Ficino's *Convivium*.

KEYWORDS: DA VINCI, FICINO, CUSANUS, AESTHETICS, NEOPLATONISM.

1. Nicolas of Cusa: il sapere tecnico e la sua valenza metaforica

Nel periodo che va da Leon Battista Alberti e Nicolas of Cusa fino a Marsilio Ficino, Leonardo da Vinci e Albrecht Dürer, si assiste a una progressiva traduzione di una teoria filosofica intessuta di motivi prevalentemente neo-platonici in un pensiero che si fa, sulla scorta degli studi di Eugenio Garin, "un'analisi del fare" (1988: 175). Il Quattrocento, di fatto, "è uno dei grandi secoli della tecnica. E per tecnica dobbiamo intendere il giuoco preciso degli strumenti e il loro sfruttamento tanto nella sistemazione dello spazio come nel campo della rappresentazione" (Chastel, 1988: 239).

Uno snodo fondamentale di questa trasformazione –da cui emerge, secondo André Chastel, "un altro tipo di cultura, scaturito largamente dalle curiosità e dalle esperienze familiari alle botteghe, dove si formava l'*artifex polytecnes*" (ibid.: 258-259)– lo si trova in un testo di Luis Vives, in cui si dice che la verità "*melius agricolae et fabri norunt quam ipsi tanti philosophi*" (*De disc.* III.5: 164).

Del resto, già nel *Momus* di Leon Battista Alberti vi era un presagio di questo cambiamento epocale. Esso è rilevabile quando il semidio al centro della vicenda afferma che sarebbe stato meglio affidare la fabbricazione dell'universo a un architetto piuttosto che a un teologo di professione: il libro della natura non è solo il frutto di astrazioni concettose, bensì di determinate operazioni empiriche, disciplinate dal punto di vista tecnico, che assecondano –come nel fare dell'artigiano– *numerus, pondus et mensura*. Solo gli architetti sarebbero "capaci di un lavoro così immenso" (*tanti operis inveniri*) come l'*orbis rerum*, un'opera artigianale di tal complessità e precisione che molti aspetti di esso sembrano "porzioni di una sostanza divina" (*sunt omnia plena deorum*) (*Momo* III: 43). Che tale posizione (in cui riecheggia la *scientia ignorantis* e il sano sapere empirico "antiletterario" promosso dall'*Idiota* di Cusano) si traduca in un "manifesto antifilosofico" o meno –come vorrebbe Maurice de Gandillac–, è comunque senz'altro vero che essa implica la rivendicazione di un sapere "consacrato alla conquista del mondo materiale per il tramite della meccanica" (1992: 446).

Per un lungo tratto di pensiero, piuttosto che a un processo di scolarizzazione dell'*absolutum posse divinum* nella facoltà umana di arbitrio e nella capacità autonoma di manipolazione demiurgica (tecnica, ma anche politica) della realtà (Blumenberg, 1996), si assiste nelle teorie dell'epoca a una strana ibridazione di motivi metafisici e tecnico-scientifici, il cui rapporto è di reciproca influenza/derivazione metaforica (e di conseguente risignificazione). Ed è sulla base di questa interdipendenza figurale che un trattato di mistica come il *De filiatione Dei* tradisce la sua origine, a livello di dispositivo tecnico, da un'opera come il *Della prospettiva* di Paolo dal Pozzo Toscanelli, amico di Cusano sin dai tempi degli studi a Padova (1417-1423) e ancora al suo capezzale a Todi nel 1464 insieme a "quel Ferdinando Martins portoghese, legato anch'egli, come Toscanelli, all'antefatto del viaggio di Cristoforo Colombo" (Garin, 1998: 125). Stando infatti al *De filiatione Dei*, è evidente come la *transfusio* della mente umana nel *Verbum-speculum* infinito della verità –vale a dire, la *filiatio Dei per adoptionem*, modellata sulla visione speculare frontale, "faccia a faccia" (dal Pozzo Toscanelli, *Della prosp.*, f. 36)– sia da ricollocare all'interno di una teoria fisico-matematica della riflessione dei raggi visivi negli "*specula recta*" (Cusanus, *De fil.* VI: h IV.65.3): posto che "alcuna

volta lo raso cade sopra lo specchio dirittamente et perpendicolarmente [...], et in quella volta lo raso causa due angoli equali da una parte et da l'altra del specchio»; in modo tale che il raggio incidente coincida in tutto e per tutto con quello riflesso, come se “un medesimo raso si riflette[sse] in sé medesimo” (dal Pozzo Toscanelli, *Della prosp.*, f. 33) –evidente metafora, in Cusano, dell'unione mistica dell'*intellectus* con la *mens* infinita di Dio, fusione visiva per cui un solo sguardo (quale *visio absoluta*) ad un tempo vede, si esercita nell'atto della visione ed è oggetto dello stessa facoltà del vedere; e qui, scrive Cusano, in questa *Self-Vision*, “*mens nostra veritatem speculatur*” (*De fil.* VI: h IV.68.4).

Questo scheletro geometrico della visione diretta o frontale di Dio, non a caso, richiede le stesse condizioni qualitative richiamate da Cusano a proposito della disposizione dello specchio mentale contratto in quanto volto alla ricerca del principio intellettuale infinito: ovvero che esso sia netto, puro, “senza macula di polvere o di altro umore infetto”, vale a dire, pulito e privo di asperità nonché uniforme (dal Pozzo Toscanelli, *Della prosp.*, ff. 31-32).

La somiglianza con il testo di Cusano è notevole:

Sintque omnes creaturae specula contractiora et differenter curva, intra quae intellectuales naturae sint viva, clariora atque rectora specula, ac talia, cum sint viva et intellectualia atque libera, concipito, quod possint se ipsa incurvare, rectificare et mundare (*De fil.* VI: h IV.65.5-9).

Non mi voglio soffermare sulla dottrina di Toscanelli del *catheco*, molto originale e innovativa. Dirò soltanto che essa, abbinata alle teorie prospettiche dell'albertiano *De pictura*, è, con una certa attendibilità, all'origine della Figura *P* di Cusano.¹

Un'immagine bellissima, tale da far da suggello a questa transizione epocale, è offerta da Giorgione (da Castelfranco) in un dipinto enigmatico, tale da sottarsi a ogni “approccio immediato” (Hirdt, 2002: 5), in se stesso intriso di un sorprendente dinamismo: mi riferisco a *I tre magi* (anche detto *I tre filosofi*), opera realizzata tra il 1506 e il 1508. Questa raffigurazione presenta in primo piano l'avvicendamento di tre personaggi, da destra verso il centro della tavola: un vecchio barbuto, forse Tolomeo; un sapiente arabo (mediatore, per quanto concerne gli studi di geometria e di astronomia, tra l'Antichità classica e la nuova cultura umanistica); e, in ultimo, un giovane intento a osservare una caverna munito di squadra e compasso –e si tratta, con molta probabilità, di un seguace di Copernico. Questi infatti pone alla base del suo sapere “l'impiego sistematico della misura e dell'osservazione” (de Gandillac, 1992: 488) –e non dimentichiamo che la mente del filosofo, stando all'*Idiota. De mente* di Cusano, è identica a un “compasso vivo” (*circinus vivus*), capace di misurare tutto ciò che esiste (*De mente* 15: h²V.124.7). Questa scansione triadica credo rappresenti l'evoluzione della figura del filosofo secondo la concezione di Marsilio Ficino e Giovanni Pico, secondo cui il pensatore deve farsi *artifex*, mentre l'oggetto della sua speculazione assume il ruolo della congettura scientifica o, addirittura, dell'*artificiatum*. La fecondità produttiva dell'artista/

¹ Si tratta della duplicazione della figura del visibile in quanto riflessa in uno specchio e posta alle spalle della stessa superficie riflettente dello specchio. Questa seconda immagine viene trasposta in un luogo irreali (quanto irreali sono le immagini del sogno), in modo tale da controbilanciare la prima piramide visiva dei “raggi incidenti” con una seconda detta dei “raggi riflessi”, con una angolazione uguale e contraria alla prima. Nel caso di un rispecchiamento frontale, piramide dei raggi incidenti e piramide dei raggi riflessi si dispongono come nella Figura *P* di Cusano, compenetrandosi vicendevolmente, o –come scrive Toscanelli– cadendo in “equalità con il specchio”. Il che significa, appunto, che “la catheco cada perpendicolarmente sopra la superficie del specchio [...] et opposita alla cosa visibile faccia a faccia” (dal Pozzo Toscanelli, *Della prosp.*, f. 37). Questa costruzione congetturale, con cui “si moltiplica quella parte [della realtà] che è opposita al specchio”, scrive Toscanelli, dà luogo a una seconda immagine che “non è vero corpo ma fantastico, et però non si vede” se non cogli occhi della immaginazione (ibid., f. 35).

artigiano fa di questi un secondo Dio (un *deus occasionatus*, dirà Cusano): “omnium forma essendi ab illa forma infinita artis aeternae manat sicut artificiatum ab arte” (*Sermo XXII*: h I.26.6-9). Grazie a queste tecniche, scrive Ficino, l'uomo

[t]erram metitur et caelum ac profundas Tartari latebras perscrutatur. Non illi caelum videtur altissimum, ut Mercurii verbis utar, non centrum terrae profundum. Non temporum locorumve intervalla impediunt quin per omnia currat quaecumque sunt in quibuscumque temporibus aut locis. Nullus paries eius aut obtundit aut retundit intuitum. Nulli fines sibi sunt satis. Ubique studet imperare, ubique laudari. Atque ita conatur esse, ut deus, ubique. (*Th. Plat.* XIV.5).

misura la terra e il cielo e scruta le profonde oscurità del Tartaro. Il cielo non gli sembra altissimo, per usare le parole di Mercurio, né il centro della terra profondo. Le distanze temporali o spaziali non gli impediscono di percorrere tutte le cose che esistono in qualunque tempo o luogo. Nessuna parete frena o ottunde il suo intuito. Nessun limite gli è sufficiente. Ovunque cerca di dominare, ovunque di essere lodato. E proprio così si sforza di essere, come Dio, ovunque (*Th. Plat.* XIV.5).

L'esito di una tale evoluzione è, in effetti, il filosofo-scienziato esperto delle tecniche di misurazione, che intende risolvere a livello razionale, quale oggetto di calcoli e ipotesi matematiche, “le istanze a cui intendevano rispondere e magi e astrologi” dell'Antichità (Garin, 1988: 173). Il sapere tecnico, che sfida “*lingens sylva* della natura-materia-mater” (Cacciari, 2016: tav. 10), è qui il culmine della filosofia –ma, si badi bene, nulla deve indurci a elidere il persistente portato teologico-metafisico di questa nuova concezione del sapere. Le varie esperienze tecniche poste al centro del filosofare possono quindi essere senz'altro intese quali *heuristic models* funzionali all'analisi scientifica reale; ad esse, peraltro, cui non si oppone il loro riutilizzo traslato –vale a dire, in un senso eminentemente simbolico– volto al recupero di molte concezioni filosofiche tradizionali. Quel che è decisamente nuovo, quindi, è lo slancio performativo di questo approccio filosofico, per cui il pensiero si traduce –anche solo a livello di esperienza congetturale– in rielaborazione tecnico-sperimentale della realtà. Esempi cusani di questa tendenza, ad un tempo tecnico-pratica e simbolico-metafisica, sono l'artigiano intagliatore di cucchiai riflettenti dell'*Idiota. De mente*, la *manuductio* iconica al centro del *De visione Dei*, il *ludus trochi* su cui si dilunga il *De possesset*, il *ludus globi* dell'opera omonima, il riferimento al cartografo cui si fa riferimento il *De theologicis complementis*: ciascuno di questi *exempla* ha un impiego tanto scientifico (dunque razional-empirico) quanto mistico (intellettivo), con espliciti rapporti con la teologia trinitaria. Questi esempi hanno quindi “lo scopo di guidare il lettore attraverso un [peculiare] *spiritual exercise*” in base a cui sfuma la linea di demarcazione tra meditazione (anche teologica) e gioco/esperimento mentale di ordine scientifico (Moore, 2013: 32). Essi, a causa delle loro attitudini pratiche, si tradurranno in metodo sperimentale vero e proprio quando si renderanno autonomi da ogni loro possibile impiego traslato-simbolico in altro ambito (come avverrà più tardi, con Galilei, a proposito dei cosiddetti *thought experiments*): qui il gioco/esperimento perderà ogni carattere di *manuductio* teologico-metafisica, per diventare puro strumento della nuova indagine naturalistica, “capace di ficcare gli occhi [...] nella *materia natura*” (Cacciari, 2016: tav. 10), senz'alcun intento di risignificazione metafisica.

La secolarizzazione, detto in altri termini, è un processo che coinvolgerà retrospettivamente gli autori della Rinascenza anzitutto a livello semantico: quello che per loro era anche simbolo di indagine metafisica diventerà, per gli autori successivi, strumento unidirezionale di ricerca naturalistica. Questa *Verveltlichung* “of theological presupposition” (Löwith, 1949: 249), potremmo anche dire, coincide con un processo di semplificazione/specificazione linguistica, dove l'esattezza (la precisione, vista come chiarezza e distinzione) concide con l'inequivocabilità del nome e della definizione,

che finisce per perdere il suo margine indeterminato di significazione (o margine di allusività simbolica).² Da questo momento in poi la logica transuntiva (fondata sulla cusaniiana *transuptio in infinitum*) non sarà più ammessa. Del resto il verbo *transumo*, adottato da Cusano, significa prendere un termine rovesciandone il significato. *Transumptio*, inoltre, corrisponde a *translatio*, che è costitutivo del processo di formazione delle metafore e degli enigmi, in cui l'attribuzione del significato –sfruttando l'analogia tra piani ontologici differenti– può dare origine a rovesciamenti concettuali,³ oltre ogni principio di non-contraddizione. Questa possibilità transumptiva, scrive Wilhelm Dupré, è per Cusano da intendersi “*als logischer Inbegriff*”, ovvero come la “*Logik der Wahrheit*” (Dupré, 1964: 364) stessa o l’“*intellektuale Logik*” (altra dal discorso della *ratio discretiva*): “Dieser Denk-Weg [...] wird mit Ausdrücken wie ‘*coincidentia oppositorum*’, ‘*symbolice investigare*’, ‘*positio lineae infinitae*’, beziehungsweise [...] ‘*transumptio sphaerae infinitae ad actualitatem existentiam Dei*’. Im Unterschied zur rationalen Logik ist sie dem intellectus, dem Denken des Geistes zugeordnet” (ibid.: 362-363).

Il periodo di transizione esaminato è dunque contrassegnato da una profonda ambiguità: ciò che è nuovo è la consapevolezza del pensiero di poter formulare ipotesi scientifiche, a partire da cui occorre organizzare in modo razionale il mondo storico-sociale; ciò che è tradizionale, invece, è dovuto all'esemplarismo platonico, che continua a determinare la natura partecipata dello spirito creato, determinandone il carattere di *imago et similitudo* del principio onnipotente. Per cui, come scrive Rudolf Haubst, quando l'uomo “si conosce quale creatore del suo mondo nozionale (*Begriffswelt*), egli, allo stesso tempo, ha la possibilità di pensare a Dio come alla verità o all'essenza che si esplica idealmente nelle cose” di fatto esistenti (1952: 191). L'artigiano, dal canto suo, dice di occuparsi di esercizi che nutrono tanto il corpo quanto la mente: “in hac mea arte id, quod volo, *symbolice inquirō* et mentem depasco, commuto coclearia et corpus reficio” (Cusanus, *De sap.* II: h² V.55.1).

In Cusano questa duplice opzione è rappresentata in modo eminente, e difficilmente può essere risolta unilateralmente:

Coniecturas a mente nostra, uti realis mundus a divina infinita ratione, prodire oportet. Dum enim humana mens, alta dei similitudo, fecunditatem creatricis naturae, ut potest, participat, ex se ipsa, ut imagine omnipotentis formae, in realium entium similitudine rationalia exserit. Coniecturalis itaque mundi humana mens forma exstitit uti realis divina. Quapropter ut absoluta illa divina entitas est omne id quod est in quolibet quod est, ita et mentis humanae unitas est coniecturarum suarum entitas. Deus autem omnia propter se ipsum operatur, ut intellectuale sit principium pariter et finis omnium; ita quidem rationalis mundi explicatio, a nostra complicante mente progrediens, propter ipsam est fabricatricem (*De coni.* II.17: h III.5.1-10).

Una precisazione ulteriore. Rispetto al riferimento all'*homo cosmographus* non ci si deve dimenticare che Cusano, grande viaggiatore dell'epoca, verso la metà del secolo XV disegnò la prima carta moderna della Germania (Garin, 1988: 544). Questo esempio, per quanto renda palese la nuova sensibilità scientifica del pensatore, sul piano del filosofare ha un immediato riscontro epistemologico: come la ricerca della verità –essendo ogni conoscenza razionale di ordine comparativo– deve partire sempre da un termine noto, che funga da riferimento proporzionale; così avviene anche nella scienza cartografica dell'epoca. Anch'essa si fondava infatti sulla conoscenza di alcuni “punti prefissati” (Singer et al., 2013: 514), a partire da cui, di volta in volta, si potevano aggiungere porzioni di realtà la cui nozione era acquisita mediante ricerca empirica

² Si veda il mio articolo dove tematizzo die *Unbestimmtheit des Namen* nell'ambito di una *Theorie des unbestimmten Bedeutungsspielraums* del linguaggio cusaniiano (2019).

³ Oliviero, 1936; Malagoli, 1949; Marzot, 1956; e Forti, 1967: 127-149.

(centrale è qui ruolo dei cinque sensi, o *nuntii visibilium*, nel loro ruolo di emissari/ esploratori del mondo esterno) (Cusanus, *Compendium* 13: h XI/3.22.12). Si potrebbe dunque dire, parafrasando il testo di Cusano, che anche il cartografo, mediante questi “messaggeri di oggetti visibili”, mette in relazione comparativa elementi di geografia nota a parti del mondo ancora sconosciute: e così, porzione dopo porzione, si amplia progressivamente la *figura huius mundi*, riempiendo gli spazi vuoti –al momento ancora ignoti– della mappa reticolare (congetturale) dell’orbe terrestre: “studet igitur omni conatu omnes portas habere apertas et continue audire novorum semper nuntiorum relationes et descriptionem suam semper veriolem facere” (ibid.: h XI/3.22.18-20).

Anche in questo caso, la gnoseologia di Cusano, almeno a livello delle facoltà sensoriazione, non è che la traduzione filosofica di un modello euristico valido sul piano di una scienza empirica: la cartografia. Così come la dottrina mistica della visione, per quanto concerne lo schema geometrico che la sorregge, si risolve in una versione simbolica degli studi di catottrica, i quali fungono da base per applicazioni meta-naturalistiche, ossia di carattere teologico-metafisico.

Omnes autem investigantes in comparatione praesuppositi certi proportionabiliter incertum iudicant; comparativa igitur est omnis inquisitio, medio proportionis utens. Et dum haec, quae inquiruntur, propinqua proportionali reductione praesupposito possunt comparari, facile est apprehensionis iudicium (*De docta ign.* I.1: h I.5.14-23).

2. La mano as *interpres mundi*

Il passaggio dalla teoria alla pratica, che è il punto di innovazione riscontrato nel pensiero del periodo, è dato dall’enfasi posta sulla mano: vero e proprio *interpres mundi*, essa permette di articolare le congetture razionali sul piano del mondo. Ma questo passaggio necessita un chiarimento preventivo del termine cusano *ludus*: certamente con esso si designa il gioco, colto nella sua portata sociale; ma si tratta anche di uno spettacolo inscenato a fini didascalici (dimensioni, queste, ben evidenti nel *De visione Dei*); inoltre, si tratta anche di una prassi sperimentale (*experimentalis praxis*), con cui si cerca una conferma della teoria nelle condizioni dell’esperienza.

La mano, secondo Cusano, interpreta i segni mentali che sono alla base del linguaggio. Mentre il verbo esprime il pensiero (l’imposizione del *verbum* “Impositio igitur vocabuli fit mutu rationis” *ad extra*) (*De mente* 15: h² V.64.8), la mano –come prolungamento, protesi naturale del verbo colto nel suo *motus*– realizza le condizioni di verificabilità della dottrina congetturale sul piano dell’esperienza (sottraendo così il problema della *definitio* alle mere *questiones disputatae*). L’artigiano dispone il mondo –una sua ben delimitata regione ontica– in funzione di una verità presentita *in nuce* dalla *ratio* in forma di ipotesi scientifica:⁴ la mano, determinando le condizioni empiriche affinché venga inscenato un certo *ludus/experimentum*, produce uno schematismo pragmatico che si colloca tra la congettura scientifica, espressa linguisticamente, e la controprova/verifica fattuale della verità (sicché, solo alla fine del processo, è possibile parlare di una verità verificata o *veritas formata*). Quando si ottiene il riscontro fattuale dell’ipotesi, le conseguenze saranno conformi a quelle preventivate; in tal modo, il *praesuppositum* teorico sarà confermato *experimentaliter* (*De vis.* 25: h VI.1.12), ossia anche dal punto di vista pratico. Grazie al campo di verifica realizzato dalla mano mediante una determinata configurazione ludica, quella determinata esperienza –nata come campo di verifica dell’ipotesi– dovrebbe consonare all’unisono con la congettura di partenza, corroborando quest’ultima. Sicché se l’ipotesi di partenza e il gioco sperimentale corrispondono –come nel caso del *De visione Dei*, a proposito della *tabella*

⁴ Cusanus, *De coni.* II.17: h III.57.10-11: “Coniectura igitur est positiva assertio, in alteritate veritatem, uti est participans”.

affidata ai monaci, la quale “*figuram cuncta videntis tenens*” capace di schematizzare la visione provvidente di Dio (ibid.: h VI.2.12)–, la realtà rispecchiando il concetto razionale, si ottiene ciò che Cusano chiama “*adventus formae*”. Questo *adventus* deve esser inteso come verità di una certa esperienza che affiora da una realtà predisposta/trasfigurata dalle sapienti operazioni manuali del filosofo-artigiano nella forma del *ludus/experimentum* (in questo caso, del *ludus iconae*): così come, scrive Leonardo, sulle superfici dense e pulite, grazie al gioco/lavoro dell’artista, si genera infine “il lustro” (Cod. Urbinas Lat. 1270, ff. 227v-228r), che allietta la visione grazie alla sua conformità con il modello pensato.

L’esempio cusano più celebre è quello dell’artigiano intagliatore di cucchiai, al centro dell’*Idiota. De mente*: con gli strumenti a sua disposizione (martello, scalpello e pietra pomice), costui elabora e scava la materia del legno, affinché nel legno stesso sorga la proporzione dovuta nella quale risplenda convenientemente la forma cucchiaio (*forma coclearitatis convenienter resplendeat*) (*De mente* 15: h² V.63.7-8). Il cucchiaio, scrive di fatto Cusano, “*extra mentis nostrae ideam aliud non habet exemplar*” (ibid.: h² V.62.8); anche il nome che lo designa dipende quindi dall’inventiva umana.

Resplendere è un termine che ha un ruolo importante nel *Sermo CCXLIII*; esso ha a che vedere con l’apparizione della forma quale proporzione armoniosa delle parti: “*splendor formae [...] super partes materiae proportionatas et terminatas*” (*Sermo CCXLIII A*: h XVII.6.5-7). Solo *ab adventu formae* il legno riceve il nome di cucchiaio: qui il vocabolo corrisponde alla cosa, entità la cui essenza è di ordine congetturale –almeno fino a che l’industriosità dell’uomo non produca qualcosa di corrispondente nella realtà. “*Sic vides formam coclearitatis simplicem et insensibilem in figurali proportione huius ligni quasi in imagine eius resplendere*” (*De mente* 15: h² V.63.8-10). Cito dal *Sermo XXXIII*, dove il rapporto fra nome e forma è molto esplicito: “*Advenit igitur omni rei nomen per adventum formae, ut in sigillis cereis dicimus esse illa sigilla regis propter formam regis. Et ex adventu humanitatis ad materiam dicimus individuum hominem; et ita de reliquis*” (*Sermo XXIII A*: h XVII.31.3-5).

Il linguaggio, rispetto all’*artificiatum* (ciò che è prodotto concretamente da una determinata arte), è una specie di verifica intellettuale della riuscita dell’opera, che si esplica sul piano del conoscere –come *resplendentia* della bella proporzione– nella congruità del fonema, che deve essere adeguato (in una maniera non solo convenzionale) alla forma dell’oggetto a cui si è dato luogo creativamente con il gioco delle mani. Ma l’avvento della forma, dal punto di vista del fare effettivo, si ottiene sulla base del movimento degli strumenti, che operano sulla materia togliendo o aggiungendo qualcosa in relazione alla forma-verbo colta intuitivamente dalla mente; questo oggetto (*artificiatum*), così elaborato, diventa l’immagine dell’*invenctio* congetturale, una specie di specchio offerto dalla figura assunta, ad esempio, dal legno riconfigurato “*in figurali proportione*” (*De mente* 15: h² V.64.9). Ma lo stesso potremmo dire di pentole e padelle, la cui forma è tratta originalmente *ex luto*:

Non enim in hoc imitor figuram cuiuscumque rei naturalis. Tales enim formae cocleares, scutellares et ollares sola humana arte perficiuntur. Unde ars mea est magis perfectoria quam imitatoria figurarum creaturarum et in hoc infinitae arti similior (ibid.: h² V.62.11-14).

Questo processo di emersione della forma, a sua volta, si esplica nel movimento con cui conferiamo il nome alle cose: “*omne vocabulum eo ipso unitum, quo forma materiae advenit*”; sicché “*verum sit formam adducere vocabulum*”, nome adeguato alla cosa (*De mente* 15: h² V.59.5-9).

Il nome, per quanto non sia preciso e il movimento della mente (che lo impone) sia libero (*ad beneplacitum*) e passibile di un margine d’errore, è –proprio in virtù

dell'*adventus formae*– “il nome adatto” (*nomen congruo*), ossia il suo *vocabulum naturale*: una sorta di secondo riverbero della forma sul piano dell'attività espressiva della mente. Concetto e artefatto, in un certo senso, nascono insieme, e sono due modi dell'ostendersi della forma *ad extra*: sul piano della ragione e su quello della materia. Il loro legame, quale corrispondenza di teoria e pratica (da cui emerge il carattere di razionalità/intelligibilità del mondo, la sua *concinntitas*), è dato da un certo *ludus* o *experimentalis praxis*, quale prolungamento del linguaggio attraverso i giochi operativi della mano: moto del nome e moto degli strumenti tecnici fanno sì che emerga il nome/forma di un certo artefatto. E ciò all'insegna di un'esperienza di verità in cui all'attività del linguaggio e della mano corrisponde un momento di passività intuitiva rispetto al darsi *revelate* della forma (*l'adventus*, in cui a un momento espressivo di umana operatività si aggiunge un momento rivelativo, di tipo trascendente).⁵ “Et quamvis lignum recipiat nomen ab adventu formae, ut orta proportione, in qua coclearitas resplendet, ‘coclear’ nominetur, ut sic nomen sit formae unitum” (*De mente* 15: h² V.64.1-3).

Vi è quindi un certo isomorfismo dinamico tra produzione degli “instrumenta pro arte mechanica” (*Sermo* X: h XVI.28.36), ideazione dei concetti e imposizione dei nomi. Il fare dell'artigiano, quindi, diventa uno schema di tutta l'attività dello spirito creato. Nelle sue operazioni si manifesterebbe infatti l'“esplicazione della forza intellettuale [della *mens*], immagine dell'esplicazione della forza creativa divina” (André, 1999: 16). In tal senso, l'essenza dell'*homo artifex*, sulla base del carattere dinamico offerto dal motivo cusaniiano-ficiniano dell'uomo *ad Dei immortalem imaginem* (Ficino, *De raptu Pauli*, Op. Th. XXVIII: 965) coinciderebbe con l'esser egli “un interprete e creatore di simboli”, nonché un “produttore di cultura” materiale (André, 1999: 23).

3. L'opera riuscita: Ficino, Leonardo e il *risus* quale *splendor formae*

Come per Cusano la mano è interprete di quei segni mentali che si esprimono nel linguaggio, per Leonardo “il giudizio nostro è ciò che muove la mano”: “Questo accade, che il giudizio nostro è quello che muove la mano alle creazioni de' lineamenti di esse figure per diversi aspetti insino a tanto ch'esso si satisfaccia” (*Trat. della pitt.* III.487). Questa concezione trova un preciso riscontro nella dottrina della pittura; e, in effetti,

ciò che è nell'universo per essenza, presenza o immaginazione, esso [il pittore] lo ha prima nella mente, e poi nelle mani, e quelle sono di tanta eccellenza, che in pari tempo generano una proporzionata armonia in un solo sguardo qual fanno le cose (*Trat. della pitt.* I.9).

Le mani, quindi, anche per Leonardo sono il tramite della realizzazione della proporzione (colta dalla ragione) nella realtà; ed è grazie al loro movimento operoso che nasce la bellezza sensibile –come una sorta di accadimento di verità, sotto forma di *resplendentia*, per cui gli “accidenti mentali”– al pari delle congetture cusaniiane –prendono forma nel mondo della materia, compenetrandola in senso spirituale. In tutto ciò, evidentemente, Leonardo sembra essere guidato dall'asserzione di Ficino secondo cui la bellezza è “risplende nel corpo per lo influsso della sua Idea” (*Convivium* V.6: 78).

Ma non è questo il centro della teoria della bellezza di Leonardo. Essa, piuttosto, sta nella sua particolare concezione del *visus*, quale espressione di quell'armonia spirituale in cui consiste la *formositas*. *L'adventus formae*, per Leonardo, avviene quindi sul piano della realizzazione artistica del volto; in esso, infatti, si concentra la vita spirituale dell'individuo (a sua volta centro indiscusso dell'arte del ritratto, vertice

⁵ Per la distinzione tra pensiero espressivo e rivelativo si veda Pareyson, 1971.

della scienza pittorica): “Gli accidenti mentali muovono il volto dell'uomo in diversi modi” (*Trat. della pitt.* III.282); alcuni di essi fanno sì che esso rida, altri che pianga, altri che si rallegri, altri cogitativi e speculativi, ecc. Ora, “questi accidenti debbono accompagnare le mani con il volto, e così la persona” (*ibid.*).

Su questa base, molte pagine del *Trattato della pittura* risultano essere, *in nuce*, un trattato di fisiognomica, in cui il volto diviene il punto di intersezione tra *piramis lucis* (mondo dello spirito) e *piramis tenebris* (mondo obumbrato della materia):

Vero è che i segni de' volti mostrano in parte la natura degli uomini, i loro vizi e complessioni; ma nel volto i segni che separano le guancie dai labbri della bocca, e le nari del naso e le casce degli occhi sono evidenti, se sono uomini allegri e spesso ridenti; e quelli che poco li segnano sono uomini operatori della cogitazione; e quelli che hanno le parti del viso di gran rilievo e profondità sono uomini bestiali ed iracondi, con poca ragione; e quelli che hanno le linee interposte infra le ciglia forte evidenti sono iracondi, e quelli che hanno le linee trasversali della fronte forte lineate sono uomini copiosi di lamentazioni occulte e palesi (III.288).

Il presupposto estetico-metafisico di queste dottrine artistiche di Leonardo rimanda alla metafisica della luce di Ficino; essa è incentrata nello *splendor divinae bonitatis*, in cui riecheggia pure la tesi cusaniiana dell'*adventum formae*. In una lettera al giureconsulto Bernardo Bembo, Ficino afferma che la luce è la perfezione della forma ovvero, letteralmente, “*formositas consistit in luce*” (*De luce Dei*, Op. Th. IX: 274), la quale si manifesta sulla superficie delle cose come un lieve *sorriso-risus* che pare espandersi sul volto del mondo con uno slancio vibrante apportatore di proporzione e armonia (ric conducendo a unità le parti commisurate di materia, direbbe Cusano): “*risus caeli ex numinum gaudio proficiscens, id est lumen, omnia fovet atque delectat*”, si legge negli *Opuscula theologica* (*Quid sit lumen*, VII: 375). A tale sorriso (che è un trasparire della luce interiore, divina, nel mondo materiale, come aveva ben inteso Leonardo da Vinci), la mente corrisponde con lo slancio amoroso: antichissimo Dio è amore, nota Ficino, poiché esso è lo stesso diffondersi del soffio di Dio nel mondo, che vuole ricondurre la realtà a sé (chiudendo il circolo di esplicazione del reale con la coincidenza di origine e destinazione ultima), per convertire infine le menti al principio stesso.

La filosofia di Ficino è, a tratti, un vero inno all'amore; e l'amore, sempre secondo Ficino, è indiscutibilmente il vero autore dell'arte. Scrive Chastel, “è l'amore che scolpisce, l'amore che dipinge, e questa statua, questa immagine nascosta nel cuore, diventa rapidamente così preziosa tale da sostituirsi all'essere amato [così raffigurato], ed è dunque al livello delle opere d'arte che si attua il passaggio dal sensibile all'idea” (1975: 125). Altrettanto significativa è la circostanza che nel *Commentarium in Convivium Platonis de amore* Ficino affermi come l'amore sia il maestro e signore di tutte le arti, *artes* che cominciano a unificare il molteplice (creando armonia) in quanto ispirate dalle Muse: “*poesis a divino furore, furor a Musis, Musae vero a Jove proficiscuntur*” (*Epist.* I: 614).⁶

Ma vi è un dipinto di Leonardo in particolare che qui occorre indagare, in cui la ripresa di motivi cusaniiani da parte di Ficino trova quasi il suo emblema a un tempo iconico e dottrinale: si tratta del ritratto di *Ginevra de' Benci*, realizzato tra il 1475 e il 1478 (National Gallery of Art, Washington DC). L'immagine, in effetti è duplice; sul verso della tavola è riportato un motto circondato da una sontuosa ghirlanda di ginepro (*iuniperus*, che allude al nome Ginevra), sentenza che suona così: *virtutem forma decorat*. Questa espressione, a ben vedere, ha un chiaro riscontro con il già citato

⁶ Lettera a Pellegrino Agli (dicembre 1467).

Sermo CCXLIII di Cusano, in cui la bellezza –sulla scia del *Commentarium* al *De divini nominibus* di Alberto Magno (Cod. Cus. 96)– è definita il risplendere della forma sulle parti proporzionate della materia (*Sermo* CCXL: 32): quella “relazione armoniosa e gradevole fra le singole parti” di una data realtà, scrive Kristeller (1942: 328), tale da diffondere su di essa quel lieve *risus* su cui Ficino e Leonardo si diffondono. Per Leonardo, in particolare, la forma, o la bellezza, dal punto di vista morale, è ciò che decora la virtù e il valore, che sarebbero doti intrinseche e del tutto inappariscenti sul piano fenomenico se non fossero rivelate dall’eleganza e dalla beltà della figura realizzata dall’arte (Zöllner, 2010: 38).

A tal riguardo, anche per Ficino l’armonia del cosmo, o l’ordine naturale stabilito da Dio, altro non è che *l’imago divinae bonitatis* (*Th. Plat.* II.13) Sicché, dato quest’ordine, “in necessariis rebus natura non deficit, supervacuis non abundat” (*Th. Plat.* VII.2). Tramite la proporzione avvertita come gradevole, l’oggetto esterno (approvato, per così dire, nel giudizio estetico) viene riferito in ultima istanza “al concetto interiore e attraverso questo all’idea divina dell’uguaglianza” (Kristeller, 2005: 330).

Ma è nel *Convivium* di Ficino che si trova una vera e propria esplicitazione della formula leonardesca, tale da far pensare a una ripresa iconica, nel ritratto realizzato da Leonardo, di un motivo prettamente neoplatonico di matrice cusani-ficiniana:

La virtù dello animo mostra di fuori un certo ornamento nelle parole, ne’ gesti, e nelle opere onestissimo [...]. In tutte queste cose la perfezione di dentro produce la perfezione di fuori: e quella chiamiamo Bontà, questa Bellezza. Per la qual cosa vogliamo la Bellezza essere fiore di Bontà. E per gli allettamenti di questo fiore, quasi come per una certa esca, la Bontà ch’è dentro nascosa, alletta i circostanti (V.1: 67-68).

La forma artistica, “la speziata figura del corpo” (*Convivium* V.2: 70), quale *resplendentia* dell’essenza armoniosa del reale, detto in altri termini, per Leonardo manifesta e rende intelligibile l’idea, quale ragione intrinseca della disposizione armoniosa del reale, così come il bello è “una manifestazione di segrete leggi della natura” (Cassirer, 1950: 251). Raffigurare, delineare la forma non è possibile, dunque, senza esercizio di teoria, di quella sottilissima speculazione pittorica quale *visione interna*, metafisica, del mondo delle cose; sicché il volto ritratto, opera del grande lavoro artistico, non è che metafora della forza spirituale che attraversa la natura: quest’ultima emerge –quale *adventus formae*– come quel lieve sorriso che attraversa la realtà.

Vedere internamente la realtà, cogliere la sua immanente configurazione che si riverbera in un’immagine ben proporzionata, significa letteralmente intuirlo: *intus legere*, quasi un “tatto della realtà per di dentro” (Bongioanni, 1935: 19), che coglie la verità grazie alla sua forza ostensiva che appare –come risplendere della forma– nella bellezza. Per Leonardo, si potrebbe dire, non vi è verità che non abbia la forza di apparire, manifestandosi come *speciosa forma* –e in ciò sta il valore filosofico della pittura, capace di penetrare nella struttura eidetica del creato ben altrimenti che la parola (Solmi, 1905: 39); sicché, come scrive Ernst Cassirer,

l’arte non è mai soltanto una creazione della fantasia soggettiva, ma è, e rimane, un vero ed indispensabile organo per l’apprensione dello stesso reale. Il valore di verità immanente a questa non è inferiore a quello della scienza [...]. Leonardo, anche come *investigatore*, non si diparte da questa visibilità e concepibilità della forma (1950: 248).

D’altronde, come Leonardo ha potuto facilmente riscontrare in Ficino, la bella figura, affiorando sulla materia nel lieve sorriso –insieme al suono armonioso e, ovviamente, alla verità razionale– appartiene più all’anima che al corpo: “Ragione, Viso e Auditore”, facoltà che corrispondono a scienza (o virtù), figura e voce, possono essere

così rappresentate come le tre Grazie che accompagnano l'anima dell'artista, ossia Splendore, Viridità e Letizia (definizione delle Grazie, quest'ultima, che ritroviamo anche in Giovanni Pico).⁷

Orfeo chiama splendore quella grazia e bellezza dell'animo, la quale nella chiarezza delle scienze e de' costumi risplende; e chiama viridità cioè verdezza, la suavità della figura e del colore: perché questa massime nella verde gioventù fiorisce: e chiama letizia, quel sincero, utile e continuo diletto, che ci porge la Musica (Ficino, *Convivium* V.2: 71).

Solo una verità *bella*, come aveva inteso Ficino, supera la ragione discorsiva e ogni pretesa di possesso materiale; solo in quanto bellezza, "immagine dell'ornamento divino" (ibid. II.7:41), essa alimenta quel nostro desiderio di verità, quel furore amoroso di perfezione che mira a coglierla con le tre facoltà spirituali Mente, Vista e Udito. Queste facoltà corrispondono alle tre muse Splendore, Viridità (o Verdezza) e Letizia abbondante, le quali, come nella *Primavera* botticelliana, circondano danzanti la beltà celeste "fiore di Bontà" (*Convivium* V.1: 68) – "Venere che le Grazie la fioriscono, dinotando la Primavera", secondo il Vasari (*Le vite*: I.475).

Il *risus* che annuncia la ritrovata armonia del cosmo è la bontà che traspare sotto il manto della bellezza, emersione tale da rendere la realtà traslucida, leggibile nel suo fondamento noetico. Questo è anche il compito che si pose Botticelli, il cui fondamento pedagogico è stato sapientemente orientato da Ficino. Cito da una lettera indirizzata a Lorenzo de' Medici e a Bernardo Bembo, in cui la dottrina filosofica di Ficino si traduce quasi in immagine (in un modo molto prossimo alle teorie leonardesche del *Trattato della pittura*):

Multa Philosophi disputant, Oratores declamant, poetae canunt, quibus homines exhotentur ad verum virtutis amorem. [...] Sed puto virtutem ipsa, (si quando producat in medium) multo facilius meliusque quam verba hominum ad se capessendam cunctos adhortaturam. Frustra puellam adolescentis auribus laudas verbisque describis, quo stimulus illi amoris incurias [...] Monstra, (si potes) formosam digito, nihil amplius hic tibi opus est verbis. Dici enim non potest quando facilius vehementiusque pulchritudo ipsa, quam verbum provocet ad amandum. Ergo si mirabilem virtutis ipsius speciem in conspectum hominum proferamus, haud opus erit suasionibus nostris ulterius, ipsam citius, quam cogitari possit persuadebit (*Epist.* V: I.807).

Molto discutono i filosofi, gli oratori declamano, i poeti cantano per esortare l'uomo a un vero e proprio amore per la virtù [...] io penso, tuttavia, che la virtù stessa (qualora essa sia posta innanzi alla vista) può servire molto meglio come esortazione di quanto lo possano le parole degli uomini. È inutile fare gli elogi di una ragazza negli orecchi di un ragazzo, o descriverla con le parole, se si vuole suscitare in lui l'amore [...] dunque, se è possibile, indicate con il dito la bella fanciulla e nessuna ulteriore parola ti sarà necessaria. Non si può descrivere meglio che con la vista quanto la bellezza ispiri amore di quanto non possano le parole. Se, quindi, si potesse presentare l'aspetto meraviglioso della stessa virtù agli occhi degli uomini, non ci sarebbe più alcun bisogno di nostra arte della persuasione (*Epist.* V).

Per concludere. *L'adventus formae* (grazie al potere di trasfigurazione spirituale del *risus*) è un evento, che si lascia dire a fatica. Cusano e Ficino hanno colto la profonda radice teologica di questo silenzio carico di dottrina. Nella *Teologia platonica*, libro X, Ficino afferma che Dio, come l'artista fa con la materia, mira a trarre la forma, vale a dire l'immagine della perfezione del suo volto, dalla natura creata in cui opera:

⁷ "I poeti affermano che Venere ha come compagne e sue fanciulle le Grazie, i cui nomi nella lingua volgare sono Verdezza, Gioia e Splendore. Queste tre Grazie non sono che le tre proprietà tipiche della Bellezza Ideale" (Gombrich, 1972: 83).

“quam ut eam [materiam] extollat ad sui vultus imaginem”. L'uomo, a imitazione di Dio, fa la stessa cosa nel mondo dell'arte e della tecnica; è quindi necessario che, grazie all'uso sapiente delle mani, da qualche parte nella materia, a lungo stimolata, risplenda nel modo più chiaro la *faciem artificis*. In queste opere, infatti, l'animo umano ha modo di esprimersi e manifestarsi all'esterno, allo stesso modo di come “vultus hominis intuentis in speculum seipsum figurat in speculo” (*Th. Plat. X.4*). Ora, in questa immagine del volto umano si riflette anche il principio divino, modello di ogni umana creazione: *imago Dei* e *imago hominis*, poste l'uno di fonte all'altra, danno luogo quella visione frontale da cui siamo partiti, *visio* caratterizzata da una duplice trasfusione degli sguardi (reciproca e complementare) ben raffigurata dalla Figura P. E si tratta di un unico bagliore che è *l'adventus formae*: avvento realizzato da mani umane, ma solo in quanto ispirate ad un archetipo eterno di bellezza, che prende il sopravvento trasfigurando il dato di natura. Il suo sorriso apportatore d'ordine trapela da ogni umana creazione, in quanto bella e proporzionata; mentre l'uomo, all'apice della sua libertà di espressione, si scopre concreateore. Essere artista, per Leonardo, equivale a essere un *conditor* al centro di un mondo di congetture artistiche fatte di lineamenti, prospettiva e colori. Ma, in ogni viso realizzato, il sorriso tradisce l'origine di tutta la bellezza da un'unica forma (la *forma formarum*): essa non ha eguali, e può essere solo presagita come un ideale di perfezione.

Bibliografía

Fonti

Manoscritti

- » Leonardo da Vinci. *Libro di pittura*. Vaticano, Bibl. Ap. Vat., Codex Urbinas Latinus 1270.

Edizioni

- » Giorgio Vasari (2010). *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' nostri tempi. Nell'edizione per i tipi di L. Torrentino (Firenze, 1550)*. Ed. Bellosi, L. e Rossi, A. Torino: Einaudi.
- » Juan Luis Vives (1764). *De disciplinis. III: De causis corruptarum artium*. Napoli: Typographia Simoniana.
- » Leon Battista Alberti (1992). *Momo o del principe*. Ed. lat. e trad. it. Consolo, R. Genova: Costa & Nolan.
- » Leonardo da Vinci (2002). *Trattato della pittura.*, in *Scritti. Tutte le opere: Trattato della pittura, Scritti letterari, Scritti scientifici*. Ed. Recupero, J. Milano: Rusconi.
- » Marsilio Ficino (1576). *Epistolarium*, in *Opera omnia I*, Ed. Henricus Petri. Parigi.
- » Marsilio Ficino (2003). *Sopra lo amore ovvero Convito di Platone*. Ed. Rensi, G. Milano: SE. (Testi e documenti 31).
- » Marsilio Ficino (2007). *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes. Suivi des Opuscula theologica*. Ed. lat. e trad. fr. Marcel, R. Parigi: Les Belles Lettres.
- » Nicolai de Cusa (1932 ss.). *Nicolai de Cusa Opera Omnia*. Eds. Hoffmann, E., Borrmann, K., Klibansky, R., & der Wissenschaften, H. A. Leipzig-Hamburg: Meiner.
- » Paolo dal Pozzo Toscanelli (1991). *Della prospettiva*. Ed. Parronchi, A. (rip. anast. del Cod. Riccardiano n. 2110). Milano: Polifilo.

Bibliografia Supplementare

- » André, J. M. (1999). "O Homem como Microcosmo. Da concepção dinâmica do homem em Nicolau de Cusa à inflexão espiritualista da antropologia de Ficino", *Philosophica* 14, 7-30.
- » Blumenberg, H. (1996). *Die Legitimität der Neuzeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- » Bongioanni, D. (1935). *Leonardo pensatore. Saggio sulla posizione filosofica di Leonardo da Vinci*. Piacenza: Soc. Tipografica Ed. Porta.
- » Cacciari, M. (2016). "Ripensare l'Umanesimo". In Egbi, R. (ed.). *Umanisti italiani. Pensiero e destino*. Torino: Einaudi.
- » Cassirer, E. (1950). *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*. Trad. it. Federici, F. Firenze: La Nuova Italia.
- » Chastel, A. (1975). *Marsile Ficin et l'art*. Parigi: Droz.

- » Chastel, A. (1988). "L'artista". In Garin, E. (ed.). *L'uomo del Rinascimento*. Roma-Bari: Laterza, 239-269.
- » Cuzzo, G. (2019). "Das Paradox als sprachliche Möglichkeit in der philosophischen Erkenntnistheorie. Von Cusanus zur Postmoderne", *MFCG* 35, a apparire.
- » de Gandillac, M. (1992). *Genèse de la modernité. De la "Cité de Dieu" à la "Nouvelle Atlantide"*. Parigi: eds. du Cerf.
- » Dupré, W. (1964). "Die Idee einer neuen Logik bei Nikolaus von Cues", *MFCG* 4, 357-374.
- » Forti, F. (1967). "La 'transumptio' nei dettatori bolognesi e in Dante". In *Dante e Bologna nei tempi di Dante*. Bologna: Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna.
- » Garin, E. (1988). "Il filosofo e il mago". In *L'uomo del Rinascimento*. Roma-Bari: Laterza, 169-202.
- » Garin, E. (1998). *La cultura del Rinascimento*. Milano: Il Saggiatore.
- » Gombrich, E. H. (1972). *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*. Torino: Einaudi.
- » Haubst, R. (1952). *Das Bild des Einen und Dreieinen Gottes in der Welt nach Nikolaus von Kues*. Trier: Paulinus. (Trierer Theologische Studien Bd. 4).
- » Hirdt, W. (2002). *Bildwelt und Weltbild. "Die Drei Philosophen" Giorgiones*. Tübingen: A. Franke.
- » Kristeller, P. O. (2005). *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*. Firenze: Le Lettere.
- » Löwith, K. (1949). *Meaning in History. The Theological Implications of the Philosophy of History*. Chicago: University of Chicago Press.
- » Malagoli, L. (1949). *Linguaggio e poesia nella Divina Commedia*. Genova: Briano.
- » Marzot, G. (1956). *Il linguaggio biblico nella Divina Commedia*. Pisa: Nistri-Lischi.
- » Moore, M. E. (2013). *Nicholas of Cusa and the Kairos of Modernity*. New York: Punctum.
- » Oliviero, F. (1936). *The Representation of the Image in Dante*. Torino: S. Lattes e C.
- » Pareyson, L. (1971). *Verità e interpretazione*. Milano: Mursia.
- » Singer, C., Holmyard, E. J., Hall, A. R. e Williams, T. I. (eds.) (2013). *Storia della tecnologia*. (v. 3/2: *Il Rinascimento e l'incontro di scienza e tecnica*). Turin: Bollati Boringhieri.
- » Solmi, E. (1905). *Nuovi studi sulla filosofia naturale di Leonardo da Vinci. Il metodo sperimentale. L'astronomia. La teoria della visione*. Mantova: G. Mondovì.
- » Zöllner, F. (2010). *Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen*. Köln: Taschen.