

**«LA QUADRATURA DEL CERCHIO»: PIO II, CUSANO,
ALBERTI E LA RICERCA DELLA MISURA
IDEALE PER IL NUOVO CITTADINO
DELL'EUROPA MODERNA**

Elena Filippi

*Est autem Deus arithmetica, geometria atque musica
simul et astronomia usus in mundi creatione,
quibus artibus etiam et nos utimur, dum proportiones
rerum et elementorum atque motuum investigamus.
(Cusanus, De docta ignorantia)*

Introduzione: occasione, intenti e sfide

L'occasione dell'importante anniversario di Pienza nel suo riconosciuto valore di patrimonio culturale da parte dell'UNESCO spinge e interrogarsi – di nuovo (e non è mai abbastanza) – su quella stagione forse irripetibile che fu il contesto dell'Umanesimo intorno a Enea Silvio Piccolomini, segnatamente in questo caso dal punto di vista della storia delle idee tradotte in esperienza artistica e visiva. Il titolo di questo mio intervento segnala fin da subito i temi e l'obiettivo principale su cui si snoda la riflessione qui proposta: l'uso della matematica come strumento gnoseologico ed euristico, ma al tempo stesso con una forte componente simbolica; un percorso non già puntellato di certezze, ma che accoglie la dimensione aperta e ulteriore della sfida intellettuale, la quale non si accontenta dei risultati acquisiti, il che, tradotto in termini concreti signifi-

ca una sinergia di alcune fra le menti più acute dell'epoca a ripensare in autonomia e sulla scorta di strumenti scientifici il *metron* capace di corrispondere appieno allo statuto di una società in poderosa trasformazione.¹ Ancora: vengono qui subito nominate le menti che in quel torno d'anni maggiormente, ciascuno a suo modo, ma condividendo un orizzonte di senso, si adoperarono nel proprio ambito per un'azione incisiva sulla società contemporanea, avendo a cuore non soltanto la contemplazione del vero, ma il reperimento di strumenti da affidare all'uomo 'di azione'.² Mai così intensamente, forse, come intorno alla metà

¹ Deve essere chiarito fin da subito che il senso in cui qui si parla del "nuovo cittadino dell'Europa moderna" non è il medesimo con cui viene indagato il contributo di Enea Silvio Piccolomini rispettivamente all'interno del dibattito religioso e nemmeno nel contesto geografico-politico in senso stretto. Su ciò si vedano piuttosto Marco Pellegrini, *Unità europea, primato romano. Riflessi della teologia politica di Pio II Piccolomini*. In Roberto Di Paola (a cura di): *Enea Silvio Piccolomini: arte, storia e cultura nell'Europa di Pio II*, Atti dei convegni internazionali di studi (2003-2004), Roma 2006, pp. 423-243; Johannes de Helmrath, *Enea Silvio Piccolomini (Pius II.) – ein Humanist als Vater des Europagedankens?* In: *Europa und die Europäer: Quellen und Essays zur modernen europäischen Geschichte – Festschrift für Hartmut Kaelble zum 65. Geburtstag*, Stuttgart 2005, pp. 99-142; *Enea Silvio Piccolomini. Arte, storia e cultura nell'Europa di Pio II*, Atti dei convegni internazionali di studi 2003- 2004, a cura di Roberto Di Paola, Roma 2006; Barbara Baldi, *Geografia, storia e politica nel De Europa di Enea Silvio Piccolomini*, in: Luisa Secchi Tarugi (a cura di): *Pio II umanista europeo*, Atti del XVII convegno internazionale (Chianciano-Pienza, 18-21 luglio 2005), Firenze 2007, pp. 199-215; Sandra Dučić-Collette, *Pio II umanista europeo. Loci communes miroir de l'Antiquité*, pp. 347-358; più in generale si veda Barbara Baldi, *Il "cardinale tedesco". Enea Silvio Piccolomini fra impero, papato, Europa (1442-1455)*, Milano, 2012; è da tener presente, inoltre, Luca D'Ascia, *Il Corano e la tiara. L'epistola a Maometto di Enea Silvio Piccolomini (papa Pio II). Introduzione ed edizione*, Bologna 2001, si veda la densa prefazione di Adriano Prosperi.

² È un motivo comune fra Pio, Cusano e Alberti, quello di privilegiare, almeno tendenzialmente, un'attitudine operativa, piuttosto che indugiare nell'elogio della contemplazione.

del Quattrocento, si diedero le condizioni di possibilità per un dibattito a tutto tondo sulle regole, sui fondamenti che normano l'azione individuale e collettiva, il tempo dell'uomo (calendario), la scena urbana e il paesaggio,³ fino all'ambito religioso,⁴ e al dialogo interreligioso.⁵ Ma il titolo di questo intervento addita anche un problema: per quanto riguarda certe questioni, che costituiscono dall'antichità ad oggi motivo di cruccio, ne va di una sorta di “quadratura del cerchio”, intesa come metafora di un obiettivo raggiungibile solo per approssimazione.⁶ Ci mette in guardia il Sommo Poeta, che proprio a chiusura del suo capolavoro scrive:

Qual è 'l geomètra che tutto s'affige / per misurar lo cerchio, e non ritrova,/ pensando, quel principio ond'elli indige,/ tal era io a quella vista nova:/ veder voleva come si convenne/ l'imgo al cerchio e come vi s'indova.⁷

³ Non occorre sottolineare quanto diventi materia di dibattito il ruolo della natura come maestra cui ispirarsi e, al tempo stesso, quanto i “loci ameni” costituiscano in generale per gli umanisti e nella fattispecie per Enea Silvio, sulla scorta di Virgilio, una predilezione. Solo a titolo di viatico in proposito si veda Arnold Esch, *Landschaften der Frührenaissance. Auf Ausflug mit Pius II.*, München 2007.

⁴ Solo per citare un esempio emblematico, si pensi allo scavo impregiudicato mediante cui dapprima Cusano (nel 1433 nel suo scritto *De Concordantia Catholica*) e poi il suo “discepolo” Lorenzo Valla (1440, *De falso credita et ementita Constantini donatione*) riuscirono a dimostrare il falso storico della donazione di Costantino.

⁵ Nikolaus von Kues spicca negli anni che ci interessano per inusitata e caparbia applicazione nel segno di una volontà di comprensione soprattutto dell'Islam, pur saldo nella difesa della religione cristiana. L'orizzonte in cui si muovono il suo pensiero e la sua azione è quello della “religio una in rituum varietate” (*De pace fidei*).

⁶ Questo problema di geometria, consistente nel costruire con soli riga e compasso un quadrato di area pari a quella di un cerchio di dato raggio, è noto sin dall'antichità. Soltanto nel 1822, tuttavia, il matematico Ferdinand von Lindemann riuscì a dimostrare che esso, nei termini elementari suddetti, non è risolvibile.

⁷ Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Paradiso, XXXIII, vv. 133-138.

Fu non di meno un rovello concreto, quello della rettificazione e quadratura del cerchio, su cui fra gli altri anche il matematico, filosofo e teologo Nikolaus von Kues (1401-1464)⁸ non smise di cimentarsi.⁹ Il concorso sinergico delle nuove posizioni filosofiche e di una nuova antropologia, di straordinarie esperienze artistiche, in concomitanza con una certa mobilità sociale cospirano alla nascita di un orizzonte culturale, che permette di rilanciare l'antico sogno (dopo Mileto e dopo la trattazione teorica di Vitruvio) di pensare la città a misura d'uomo.¹⁰

⁸ Niccolò Cusano, o Nicola da Cusa (Nikolaus von Kues) nacque a Kues (oggi Bernkastel-Kues), in riva alla Mosella, nei pressi di Treviri, nel 1401; morì a Todi l'11 agosto 1464, mentre si accingeva a raggiungere l'amico Enea Silvio Piccolomini, papa Pio II, ad Ancona. Dopo gli studi di teologia, giurisprudenza, matematica e filosofia, fra Heidelberg, Padova, e Colonia, fu legato pontificio nei Paesi a Nord delle Alpi, quindi vescovo-principe di Bressanone (dal 1452) e cardinale di San Pietro in Vincoli (dove è sepolto, ma il suo cuore, che, per sua volontà, riposa nell'amata piccola patria). Partecipò attivamente ai Concili di Costanza e di Firenze, prodigandosi per la soluzione della questione conciliarista e incoraggiando un riavvicinamento tra le Chiese d'Oriente e d'Occidente. Ai molteplici impegni ecclesiastici e pastorali – fu predicatore assai attivo – affiancò una inesausta ricerca filosofica e teologica, che lo portò a produrre un ampio corpus di opere, tra le quali il famoso *De docta ignorantia*, un dialogo che ha per protagonista 'il laico', la persona semplice ma desiderosa di capire. Per un primo approccio si rinvia a Giovanni Santinello, *Introduzione a Niccolò Cusano*, Roma-Bari 1987. Una bibliografia aggiornata al 2002 sul Nostro, "tedesco di nazione ma non di costumi", secondo la felice formulazione di Vespasiano da Bisticci, si trova in Martin Thurner (a cura di), *Nicolaus Cusanus zwischen Deutschland und Italien. Beiträge eines deutsch-italienischen Symposiums in der Villa Vigoni vom 28.3.-1.4.2001*, Berlin 2002, pp. 25-72.

⁹ Marco Böhlandt, *Wege ins Unendliche. Die Quadratur des Kreises bei Nikolaus von Kues*, München 2002; Detlef Thiel, *Nicolaus Cusanus. Quadratur des Kreises: Politik, Frömmigkeit und Rationalität*. In: Paul R. Blum (a cura di): *Große Philosophen von der Antike bis heute. Philosophen der Renaissance*, con una introduzione di Andreas Gräser, Darmstadt 2001, pp. 325-336.

¹⁰ Paul von Naredi-Rainer, *Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst*, Bonn 2001, specialmente pp. 82-100; Frank Zöllner, *Anthropomorphismus: Das Maß des Menschen in der Architektur von Vitruv bis Le Corbusier*, in: Otto Neumaier (a cura di): *Ist der Mensch das Maß aller Dinge? Bei-*

Questo momento centrale della speculazione umanistica trova il suo fulcro nella rivisitazione della celebre affermazione di Protagora, secondo cui “l’uomo è misura di tutte le cose”.¹¹ “Con la rimessa in luce rinascimentale dell’interpretazione matematica greca di Dio e del mondo, rafforzata inoltre dalla certezza cristiana che l’uomo, immagine di Dio, racchiuda le armonie dell’universo, la figura vitruviana inscritta in un quadrato e in un cerchio divenne simbolo della corrispondenza matematica tra microcosmo e macrocosmo”.¹² Con tutto ciò, la città esemplata su siffatto ordine potrà rispecchiare la trama ordinata del Sommo Artefice, che tutto dispone secondo *numerus, pondus et mensura* (Sapienza 11,21). [Fig. 1] Così come Dio, il grande Architetto, sa comporre l’armonia del mondo, analogamente l’uomo, nella fattispecie l’architetto del Quattrocento ambisce a dominare gli strumenti per offrire all’individuo il suo decoroso abitare.

träge zur Aktualität des Protagoras, Möhnesee 2004, pp. 307–344.

¹¹ Per restare aderenti al contesto di riferimento, così il cardinale Cusano si esprime nel *De beryllo* (1458): “*homo est mensura rerum. Aristoteles dicit Protagoram in hoc nihil profundi dixisse, mihi tamen magna valde dixisse videtur*” (cap. 65). Anche Leon Battista Alberti prende spunto in più occasioni da questa sentenza di Protagora, nel *De pictura* e nei *Libri sulla famiglia*. Per entrambi, ne va della possibilità accordata all’*homo faber* di agire in modo responsabile, con “misura” (qui *metron*, *virtus* e *decorum* fanno tutt’uno!), quella stessa con cui l’uomo nuovo del Rinascimento può misura il mondo e, con ciò, anche controllarlo. Cfr. Karsten Harries, *Infinity and Perspective*, Cambridge (Mass.) 2001, in particolare pp. 184-199.

¹² Cit. da Rudolf Wittkower, *Principi architettonici nell’età dell’Umanesimo*, Torino, 1964, p. 20. Più in generale per una disamina della problematica relativa alla teoria delle proporzioni del corpo umano come aspetto emblematico di un’età artistica, rimane fondamentale il “classico” E. Panofsky, *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*, in: “*Monatsheft für Kunstwissenschaft*”, XIV, 1921, pp. 188-219. Trad. it.: *La storia della teoria delle proporzioni del corpo umano come riflesso della storia degli stili*, in Id., *Il significato nelle arti visive*, Torino 1995, pp. 59-106.



Fig. 1 - Dio Padre misura il mondo con il compasso, 1220-1250 ca.
Miniatura dalla Bibbia moralizzata, Codex Vindobonensis.
Vienna, Österreichische Nationalbibliothek

La lezione di Vitruvio è raccolta e fatta propria: il senso del bello è guadagnato se ad un tempo le proporzioni di un corpo, sia esso umano, sia un edificio tanto sacro quanto profano, sia un'intera città, sono in grado di manifestare l'andare insieme delle componenti estetica ed etica.¹³ Rispetto al tempo storico in cui scrisse Vitruvio (tra la fine del secondo triumvirato e i primissimi anni del principato, tra il 35 e il 15 a.C.), l'età di Pio II può vantare un formidabile strumento in più: a partire dagli anni intorno al 1420-1430, infatti, coadiuva lo sforzo dell'architetto, del pittore e in generale dell'intellettuale lo studio matematico della prospettiva, perfino nel modo in cui il sacro viene calato nel reale.¹⁴

¹³ Ecco propriamente spiegato il senso dell'espressione vitruviana: "*homo bene figuratus*". In proposito rinvio alle note di commento di Claudio Sgarbi (a cura di), *Vitruvio ferrarese. De Architectura: la prima versione illustrata*, prefazione di Joseph Rykwert, Modena 2004, pp. 20-23. Si faccia caso che Vitruvio costituisce intorno al 1450 uno degli interlocutori ideali tanto per Cusano, quanto naturalmente per l'architetto e teorico Alberti. Al riguardo Riccardo Cavagna, *Cusano e Alberti a proposito del "De Architectura" di Vitruvio*, in: "Rivista critica di storia della filosofia" XXXIV, 1983, pp. 329-344; Giuseppe Barbieri, *Giudizio, misura: Leon Battista Alberti, Niccolò Cusano e l'architetto come intellettuale*, in "Museum Patavinum", III, 1985, pp. 51-74.

¹⁴ Ce lo illustra in modo illuminante lo studio di Daniel Arasse, *L'Annunciazione italiana. Una storia della prospettiva*, Firenze 2009. L'oggetto della ricerca, infatti, è un problema teorico: "l'Annunciazione, proprio in quanto porta con sé l'evento dell'Incarnazione, è il momento in cui l'Incommensurabile entra nella misura, in che modo ha potuto la prospettiva, 'forma simbolica' di un mondo commensurabile, render visibile questo ingresso dell'Irrafigurabile nella figura?" (p. 21). I pittori hanno sfruttato dunque la costruzione prospettica per raccontare l'avvento del divino nell'umano. Su questo riflette opportunamente anche Charles H. Carman, *Leon Battista Alberti and Nicholas Cusanus: Towards an Epistemology of Vision for Italian Renaissance Art and Culture*, Farnham 2014. A p. 2 l'Autore anticipa già la questione centrale che s'impone intorno alla metà del Quattrocento, ovvero: "how to see the sacred in the ordinary"! Ribadisce quindi il punto, convocando l'autorevole posizione di Panofsky (p. 104). Va in questa direzione, con uno studio solido di filosofia, estetica ed esemplificazioni artistiche, l'indagine di Johannes Grave, *Architekturen des Sehens. Bauten in Bildern des Quattrocento*, Paderborn 2015.

Giova sottolinearlo: con l'ingresso della prospettiva centrale e delle sue implicazioni, si affaccia nella storia individuale e collettiva un fenomeno di portata enorme, i cui effetti permangono in Europa fino alle Avanguardie del XIX secolo. Non è questa la sede, però, per approfondirne le conseguenze.¹⁵ In virtù della sua somiglianza con la natura, l'arte può aiutarci a comprendere le forze in essa attive, perché – con le parole di Cusano – “in quanto l'arte imita la natura, arriviamo a comprendere le forze della natura da ciò che scopriamo in modo sottile nell'arte”.¹⁶ Natura e arte si offrono così nel loro sodalizio quale viatico alla comprensione della dinamica del reale. Ma la *vis creativa* della men-

¹⁵ A partire dalla fine del XIV sec. il punto di vista dell'uomo su se stesso, il mondo e la natura cambia in un modo radicale, tanto da rivoluzionare il motivo del “punto di vista”. Tutta la logica prospettica deriva essenzialmente dalla scoperta che noi possiamo vedere e conoscere il mondo solo da un punto di vista particolare. Mentre questa scoperta era ancora in fase di elaborazione, s'incominciò anche, non da ultimo grazie alle speculazioni di Cusano, a pensare che l'universo avesse dei confini indefiniti. Proprio siffatto modo di concepire l'universo era già *in nuce* nella tecnica della prospettiva, che mostrava come le linee ortogonali tendessero verso un punto di fuga che, se da un lato era geometricamente individuabile, dall'altro alludeva alla dimensione infinita dello spazio. In epoca rinascimentale, dunque, per la prima volta, l'uomo comprese che in una dimensione finita poteva essere prospetticamente ridotta la dimensione infinita di Dio e che questa poteva rivelarsi in maniera proporzionata e geometrica da ogni singolo punto di vista. Se la precedente arte medievale era caratterizzata dal tentativo di riprodurre la struttura ideale e il significato simbolico dell'oggetto o della scena rappresentati, con l'Umanesimo gli artisti incominciarono a pensare che era più interessante riprodurre una concreta esperienza visiva in modo tale che essa potesse coinvolgere lo spettatore e consentirgli d'identificarsi con un determinato punto di vista. Cfr. Gustavo Micheletti, *La filosofia del Rinascimento e la nascita della prospettiva in Italia*, in: “Dialegethai. Rivista telematica di filosofia”, 12, 2010, disponibile online: <http://mondodomani.org/dialegethai>.

¹⁶ La riflessione cusana muove da Aristotele, *Phys.* II c.2 (B 194a 21sq.) e ne fa motivo di una predica (*Sermo XXXVIII*): “Et quia ‘ars imitatur naturam’, ascendimus sic ad magistrum naturae ex naturalibus dicentes” (11,5).

te è in grado di produrre lo stupore dell'ancora mai visto eppur verisimile e secondo regole certe (Alberti, *De re aed.*). Torniamo ora allo specifico di Pienza.

Una città come libro aperto e come teatrale messa in scena di un'idea.¹⁷

La storia dell'arte individua nel progetto di Pio II. per Pienza l'incunabolo dell'architettura urbana rinascimentale. L'inaugurazione solenne della nuova città con competizioni e corse di animali ispirati "all'antica" – il 21 settembre 1462 – fornisce una data certa di orientamento nella storia dell'urbanistica. Ma non è di questo che qui si vuole ragionare, è già stato fatto in modo approfondito da altri.¹⁸ Fra il 1459 e il 1462 tutti gli sforzi e i lavori architettonici si concentrano sulla piazza e sui palazzi monumentali che su questa affacciano, ivi compresa la cattedrale. Il palazzo Piccolomini è esemplato sul fiorentino Palazzo Rucellai, sia pur con peculiari variazioni. Massimamente interessante è però il Duomo, dedicato a Maria Assunta. Dal punto di vista tipologico il committente trasse ispirazione dal modello della gotica *Hallenkirche*,¹⁹ che egli ebbe modo di am-

¹⁷ Konstantin Vogas, *Die Stadt als Bühne und Buch. Zur Selbstinszenierung Pius' II. in der Architektur Pienzas*, Berlin 2005.

¹⁸ Cito qui solo i maggiori studi monografici: Enzo Carli, *Pienza: la città di Pio II*, Roma, 1967; Charles R. Mack, *Pienza. The Creation of a Renaissance City*, Ithaca 1987; Jan Pieper, *Pienza. Der Entwurf einer humanistischen Weltsicht*, Stuttgart 1997; ed. it. *Pienza. Il progetto di una visione umanistica del mondo, 2000*; Andreas, Tönnemann, *Pienza. Städtebau und Humanismus*, Berlin 2013².

¹⁹ Hans J. Böker, "Ita Pius iusserat qui exemplar apud Germanos in Austria vidisset". *Der Dom von Pienza und seine spätgotischen Vorbilder in Österreich*, in:

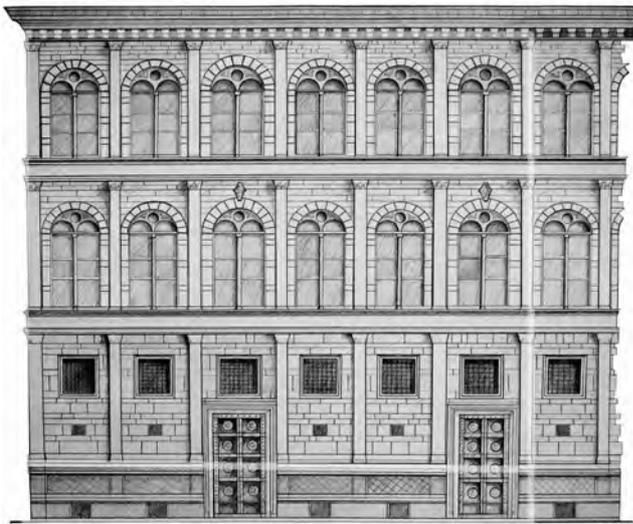


Fig. 2 - Prospetto grafico della facciata di Palazzo Rucellai a Firenze e del Duomo di Pienza

mirare all'epoca dei suoi molti viaggi come segretario e diplomatico al servizio dell'imperatore Federico III d'Asburgo fra il 1442 e almeno il 1456.²⁰ E tuttavia sorprende a tutta prima il fatto che proprio Piccolomini – “il papa con cui ebbe inizio il Rinascimento”²¹ – poeta e uomo di lettere, fine umanista e gran conoscitore dell'antichità classica, abbia optato consapevolmente e con vigore per uno stile architettonico di solito estraneo al contesto italiano.²² Pio II si occupò a fondo di teoria architettonica, e lo fece anche parlandone con Alberti, che lo accompagnò alla Dieta di Mantova (gennaio-maggio 1459), e così pure durante il periodo in cui si trattenne in città.²³ In dicembre Ludovico Gonzaga gli prestò un manoscritto vitruviano, dopo averne richiesto la restituzione allo stesso Alberti.²⁴ Inoltre, la

“Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte”, 49, 1996, pp. 57-74.

²⁰ Nel 1442 fu proprio Federico III. a incoronare Enea Silvio “poeta laureatus”.

²¹ Si tratta del titolo reso in italiano della monografia di Reinhardt Volkert, *Pius II. Piccolomini. Der Papst, mit dem die Renaissance begann. Eine Biografie*, München 2013.

²² Fra le opere scritte da Enea Silvio Piccolomini in questa sede è riferimento imprescindibile *Pius II. Commentarii rerum memorabilium que temporibus suis contigerunt*, ed. a cura di Adriano van Heck, 2 voll., Città del Vaticano 1984. Edizione italiana col titolo *I Commentarii*, a cura di Luigi Totaro, Milano 1984.

²³ Flavia Cantatore, Leon Battista Alberti e Mantova: proposte architettoniche al tempo della Dieta. In: Arturo Calzona et al. (a cura di): *Il sogno di Pio II e il viaggio da Roma a Mantova* (Atti del Convegno internazionale, Mantova 13-15 aprile 2000), Firenze: Leo S. Olschki, 2003, pp. 443-455.

²⁴ Cfr. Tönnemann, Pienza, 2013, p. 49.



Fig. 3 - Duomo di Pienza, facciata

facciata del Duomo di Pienza rivela una chiara adozione dei principi costruttivi dell'Umanesimo.²⁵ [Fig. 2] L'intera facciata risponde nella sua struttura a precise proporzioni musicali, e in ciò presenta significative analogie con quella di Santa Maria Novella a Firenze (1456-70), ridefinita da Alberti.²⁶ Già per quest'ultima si è parlato, per lo più concordemente, di un'influenza cusana.²⁷ La facciata del Duomo pientino occupa una peculiare posizione nella storia dell'evoluzione dell'architettura di facciate di edifici sacri.²⁸ [Fig. 3] Nei suoi *Commentarii* Pio II ne offrì una descrizione esauriente:

La facciata misura 72 piedi in altezza ed è di pietra simile al travertino, che imita lo splendore del marmo. Il fronte è realizzato in bellissima aderenza al modello antico. [...] Sopra il portale centrale si apre una grande finestra che ha l'aspetto dell'occhio di un ciclope; al di sopra è visibile lo stemma dei Piccolomini, e infine lo stemma papale con la tiara e le chiavi incrociate della Chiesa. Da terra sino alla base del tetto, la facciata conserva la stessa larghezza. Da lì sino al colmo ha la forma di una piramide, inquadrata in belle profilature.²⁹

²⁵ Mauro Mussolin, *L'architettura tra Siena e Pienza. "cathedralis effecta est" – il Duomo di Pienza e il rinascimento cristiano di Pio II*. In: Alessandro Angelini (a cura di): *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, Cenisello Balsamo (MI), 2005, pp. 215-249.

²⁶ Che un'estetica di matrice pitagorica si manifesti ovunque nell'opera di Alberti è dato acquisito dalla critica. Cfr. Paul von Naredi-Rainer, *Musikalische Proportionen, Zahlenästhetik und Zahlensymbolik im architektonischen Werk L. B. Albertis*, in: "Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz", 12, 1977, pp. 81-213.

²⁷ Martin Germ, *Leon Battista Alberti, Santa Maria Novella in Florence, and Nicolaus Cusanus*, in: "Umění", 49, 2001, pp. 11-18.

²⁸ Ingomar Lorch, *Die Kirchenfassade in Italien von 1450 bis 1527. Die Grundlagen durch Leon Battista Alberti und die Weiterentwicklung des basilikalischen Fassaden spiegels bis zum Sacco di Roma*, Hildesheim 1999, p. 91.

²⁹ ESP, *Commentarii*, IX, 24: "Frons ipsa templi duo et septuaginta pedes alta ex lapide Tiburtino simili, et marmoreum imitanti candorem vetustarum aedium prae se for-

È interessante constatare, con il Lorch: “Nella sua descrizione, Pio II sottolinea espressamente che la facciata ‘*vetustarum aedium prae se formam tulit*’. Questa impressione di forma all’antica risulta dall’impiego di motivi antichi [...] non però di una sistematica antica”.³⁰ Sul piano dell’evoluzione stilistica la facciata di Pienza rimane pertanto un fenomeno isolato.³¹

Unitatis et alteritatis constrictio – La quintessenza di Pienza

“Harmonia est unitatis et alteritatis constrictio”
(Cusanus, *De con.*, II, 2)

Dobbiamo pensare a questo Duomo come a una sorta di patchwork? Il committente era forse sprovvisto di un’idea della teoria architettonica contemporanea? Dopo quanto qui radunato, la risposta dev’essere senz’altro negativa! È legittimo, per contro, sostenere che esso sia invece il risultato di una ben precisa intenzione. Anzi, e di più: ritengo che qui sia esemplificata con spettacolare evidenza quell’armonia che, in termini cu-

mam tulit, columnis, spiris et hemicyclis quae statuas recipere possent per pulchrae adornata. Tres portas habuit congrua dimensione venustas, mediam ceteris ampliorum, et in morem cyclopi oculum late patentem, et insignem Picolomineum, et de super pontificalem infulam corona triplici redinitam, claribus ecclesiae interpositis: surgitque frons ipsa a fundamentis usque ab tectum aequaliter lata. Deinde usque ab summum pyramidalem accipit formam, non indecoris communitam cimatiis”.

³⁰ *Ivi*, p. 94.

³¹ Daniele Del Grande, *Pienza, la “città di Pio”*. In: Giuseppe Giorgianni (a cura di), *La rifondazione umanistica dell’architettura e del paesaggio*, Siena 2006, pp. 17-31, qui p. 28.

saniani, possiamo chiamare “*unitatis et alteritatis constrictio*”;³² altrimenti detto – in termini albertiani – una “*concinnitas*”.³³ Il motivo della *concinnitas* albertiana trova un suo alter ego nella cusana *constrictio*, un concetto con cui il Teologo si prova a definire la coincidenza degli opposti: “l’unica maniera di partecipare l’identità, e cioè Dio, l’*idem*, che per se stessa è impartecipabile, è quella di farne sorgere un’immagine, che è identità nell’alterità. E questa è appunto armonia, identità nel diverso”.³⁴ La *concinnitas*, in quanto caratteristica costitutiva dell’opera, assume un ruolo dinamico e processuale nella prassi artistica, ma al tempo stesso va oltre la regola operativa in ambito estetico, rivelando la sua componente etica. Armonia – la capacità, dunque, di far coesistere l’alterità – è quella misura di cui la mente, in quanto “misura viva”,³⁵ è massimo esempio. Come potrebbe altrimenti essere possibile che proprio Pio II, il pontefice famoso per la sua chiara predilezione per la classicità cercasse di

³² NvK, De con., II, 2: “Harmonia est unitatis et alteritatis constrictio”, in Id., *Philosophisch-theologische Werke*, a cura di W. Happ e J. Koch, Hamburg 2002, II 2, pp. 2-217, qui p. 95. Mi sia consentito il rinvio a Elena Filippi, “*Unitatis et alteritatis constrictio*”. *Il legame più bello fra Cusano e Alberti*, in *Gli Este e l’Alberti – Tempo e misura*. Atti della Settimana di Alti Studi Rinascimentali (Ferrara 2004), “Schifanoia”, 2010, pp. 83-92.

³³ Per un primo approccio a questo concetto fondamentale rinvio a Robert Tavernor, *Concinnitas o la formulazione della bellezza*, in *Leon Battista Alberti*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 1994), a cura di J. Rykwert e A. Engel, Ivrea-Milano 1994, pp. 300-315; Elisabetta Di Stefano, *L’altro sapere. Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, Palermo 2000, pp. 18-22. Disponibile anche online: http://www1.uni-pa.it/~estetica/download/DiStefano_Alberti.pdf.

³⁴ Cit. da Giovanni Santinello, *Nicolò Cusano e Leon Battista Alberti: pensieri sul bello e sull’arte*, Padova 1962, p. 279.

³⁵ Cfr. Elena Filippi, *Umanesimo e misura viva*, S. Giovanni Lupatoto (VR), 2011, *passim*.

proporre, deliberatamente, un accostamento di stili ed elementi architettonici contrastanti? In questo caso è legittimo parlare di una dialettica voluta, intenzionale, di stili gotico e rinascimentale, la quale compendia in sé l'intera riflessione teologica sulla luce,³⁶ mostrandosi in continuità con la tradizione neoplatonica e bizantina di uno Pseudo-Dionigi Aeropagita – una posizione, che coltivava il sogno di una virtuosa sintesi di antichità, tradizione medievale e scienza moderna. Inoltre Enea Silvio, che negli anni della sua formazione senese aveva viaggiato a lungo in Italia, nelle Fiandre e in Germania, vi riversa l'intero spettro delle proprie letture e del proprio vocabolario estetico, del tutto scervro da pregiudizi, al punto da sentirsi pienamente libero per la “sua” Pienza. C'è un aspetto notevole che va ad aggiungersi alla sua concezione urbanistica: la ricerca mirata della *varietas*. Con quanto rispetto venisse all'epoca tenuto in debito conto questo concetto antico, carico di valenze retoriche, è stato ben illustrato proprio sull'esempio di Pienza.³⁷ Riassumendo e cercando di rispondere in prima battuta alla domanda: quale Rinascimento cristiano?³⁸ Come definisce questo papa la “casa di Dio” e come ripensa la scena urbana?

³⁶ Cfr. Marco Spesso, *Enea Silvio Piccolomini. Scritti di architettura*, Torino 1997, p. 48sgg.

³⁷ Christine Smith, *Architecture in the Culture of Early Humanism. Ethics, Aesthetics, and Eloquence 1400-1470*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1992, pp. 98-129; Martin Gosebruch, *Varietas bei L. B. Alberti und der wissenschaftliche Renaissancebegriff*, in: “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 20, 1957, pp. 229-238.

³⁸ Mauro Mussolin, *L'architettura tra Siena e Pienza. “cathedralis effecta est” – il Duomo di Pienza e il rinascimento cristiano di Pio II*. In Alessandro Angelini (a cura di): *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, Monte dei Paschi di Siena, Cinisello Balsamo (MI), 2005, pp. 215-249.

Il progetto per la costruzione della città ideale di Pio II implica anzitutto un aperto confronto con l'antichità classica, sia per quanto riguarda il linguaggio architettonico, sia per quanto attiene all'eco degli aspetti retorico-morali di tale linguaggio (Quintiliano, Cicerone) e di quelli musicali, nella dottrina delle proporzioni musicali che transitò dai Pitagorici ad Agostino, quindi a Boezio.³⁹ La *consonantia* dei diversi elementi fra di loro e con l'organismo nella sua totalità ha un riferimento forte nel *Timeo* di Platone,⁴⁰ per quanto riguarda gli aspetti geometrico-matematici, e rimonta a suggestioni più recenti nelle ricerche sull'ottica e sulla luce di Robert Grossatesta e già nelle riflessioni teologiche agostiniane, di Ugo di San Vittore e di Bonaventura.⁴¹ Non meno importante è l'interesse per lo Pseudo-Dionigi Aeropagita alla Corte pontificia, dovuto al magistero del Cardinal Bessarione e dello stesso Cusano.⁴²

³⁹ Pitagora e Boezio costituiscono per i Nostri punti di riferimento fondamentali. In proposito intanto vd. Luisa Zanoncelli, *La musica e le sue fonti nel pensiero di Leon Battista Alberti*, in *Leon Battista Alberti: teorico delle arti e gli impegni civili del De re aedificatoria*, Atti dei convegni internazionali del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti (Mantova, 17-19 ottobre 2002; Mantova, 23-25 ottobre 2003), Firenze 2007, pp. 85-116; inoltre Francesco Santi, *Congetture su numero armonia e musica: Cusano e la trattatistica musicale italiana del suo tempo*, in: *Nicolaus Cusanus zwischen Deutschland und Italien*, cit., pp. 463-479.

⁴⁰ David Albertson, *Gott als Mathematiker?*, in: "Mitteilungen und Forschungsbeiträge der Cusanus Gesellschaft" (MFCG), 33, 2012, pp. 99-122; Andrea Fiamma, *La réception du Timée par Nicolas de Cues*, in: "Revue des Sciences Religieuses", 91 n° 1, 2016, pp. 39-55.

⁴¹ Nella *Apologia doctae ignorantiae* così scrive Cusano: "Sed si se gratiam assequi sperat, ut de caecitate ad lumen transferatur, legat cum intellectu Mysticam theologiam iam dictam, Maximum monachum, Hugonem de Sancto Victore, Robertum Lincolniensem...". Cit. da Nikolaus von Kues, *Apol.* (h II), 30.

⁴² Sull'influenza di Bessarione nell'impatto con i grandi temi del pensiero dello Pseudo-Dionigi nella metà del Quattrocento a Roma si veda anzitutto John Monfasa-

L'idea albertiana che l'architetto agisca come fosse un uomo di lettere, un erudito che affronta un libro (*De re aed.*, IX, 10), è prezioso indizio per l'approccio al complesso di Pienza e al suo duomo. Che Enea Silvio fosse un lettore instancabile, un amante dei libri ed egli stesso stimasse in alto grado l'attività letteraria è cosa nota. Piace qui soltanto rievocare il memoriale della "sua" Libreria, affiancata al complesso del Duomo di Siena, per la cui realizzazione vennero chiamati i più raffinati interpreti del primo Rinascimento.⁴³ Analogamente, come si evince dalle parole introduttive ai suoi *Commentarii*, Enea Silvio pensa al complesso della cattedrale e del palazzo Piccolomini a Pienza in termini di *memoriale*: si tratta un termine insolito, esemplato sulla Vulgata dell'Antico Testamento e che propriamente si riferisce a qualcosa di scritto. In tal modo egli intende attribuire al contesto pientino una precisa 'leggibilità', la quale rappresenta in effetti una delle sue qualità più eminenti. Altrove Pio compara i suoi lavori letterari con l'attività di un architetto costruttore, svolgendo quindi il paragone

ni, *Pseudo-Dionysius the Areopagite in Mid-Quattrocento Rome*. In: Id., *Language and learning in Renaissance Italy. Selected articles*, Aldershot, 1994, pp. 189-219.

⁴³ La Libreria, voluta dal nipote di Enea Silvio, il cardinale Francesco Todeschini Piccolomini, doveva diventare una biblioteca destinata a custodire i tesori letterari della famiglia, in forma di un sontuoso ambiente di rappresentanza che si apre, incorniciato da un ricco prospetto marmoreo, sul fianco del Duomo di Siena. La "Libreria" non accolse però mai il patrimonio librario di famiglia. Ciò nonostante, al suo interno si conserva un tesoro artistico notevolissimo: sulle pareti Pinturicchio dipinse, in dieci scene ad affresco di straordinaria qualità pittorica, altrettanti episodi della vita di Pio II, prima e dopo la sua elezione al soglio pontificio, in un magistrale equilibrio tra il dotto umanista e il sommo pontefice. Cfr. *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, con testi di Salvatore Settis, Alessandro Angelini, Donatella Toracca, Modena 1998.

albertiano in senso inverso.⁴⁴ I singoli edifici che affacciano sulla piazza pientina costituiscono invero blocchi uno accanto all'altro, e parlano ciascuno un proprio linguaggio. La prospettiva è l'unico elemento che crea un nesso, mediante rette di fuga accentuate dal reticolato della piazza stessa.⁴⁵ È così che l'individuo viene attirato nel contesto della scena, ma... non accade nulla: "ciò che è rappresentato è la vera qualità virtuale dell'architettura del primo Rinascimento, la sua predisposizione a campo scenico d'azione di una variabile vita urbana". Come opportunamente osservato, Pienza è la sola città italiana ad aver mantenuto questo tratto caratterizzante e peculiare. La chiesa definisce il centro e la struttura ortogonale di base di questo sistema. I muri perimetrali della navata e del transetto corrono, assieme alla facciata, esattamente sopra le linee della maglia di 9×9 braccia, i muri esterni delle cappelle del coro sulle diagonali. Il sistema delle misure e dei moduli della chiesa è alla base anche degli altri provvedimenti architettonici, istituendo legami ordinati di reciprocità dei corpi di fabbrica disposti tutt'attorno alla piazza.⁴⁶ Il fulcro di questa sistemazione è comunque la facciata di Santa Maria Assunta. Dobbiamo a Wittkower la dimostrazione che lo schema proporzionale su cui è impostata la coeva facciata fiorentina di Santa Maria Novella è impostato in termini di proporzioni armoniche, precisa-

⁴⁴ Cfr. Tönnemann, *Pienza*, 2013, p. 46.

⁴⁵ Pieper, *Pienza*, 1997, p. 18.

⁴⁶ *Ivi.* Si veda più diffusamente Id., *Pienza*, 2000, pp. 462-468. Così lo Studioso: "La struttura di base delle misure della facciata del duomo segue rapporti musicali" (p. 468). E ancora: "La chiesa, con il suo rapporto 1:1 o ∞:1, definisce il tono di base a cui si riferiscono tutti gli altri intervalli" (p. 462).

mente sull'ottava musicale.⁴⁷ Che un'estetica di matrice pitagorica si manifesti ovunque in Alberti è dato assodato.⁴⁸ E che si dia se non un'influenza, certo un confronto serrato con le posizioni e gli studi, specie matematici, di Cusano, viene oramai accettato da buona parte della critica. Per entrambi, si tratta però, in realtà, di aspirare a una armonia frutto del sapiente e ponderato andare insieme di elementi che, presi di per sé, possono risultare non omogenei. Di più: sia per l'architetto che per il teologo l'intervallo di nona – di per sé dissonante – va valorizzato per le sue potenzialità di esprimere una *concordia discors*.⁴⁹ L'azione efficace e virtuosa dell'architetto, come pure dell'uomo di fede, si manifesta proprio là dove riesce in modo armonico una coincidenza degli opposti. Pio II conosceva personalmente il teorico dell'arte e architetto Alberti, così come, da lunga data, il cardinale teologo Nicola da Cusa, proprio da lui designato come suo rappresentante e consigliere alla Corte pontificia in Roma. Il 27 dicembre 1456, l'allora cardinale Enea Silvio Piccolomini si rivolgeva pressantemente a Cusano, che al tempo si trovava nella sua diocesi di Bressanone:

⁴⁷ Rudolf Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, prima ed. it., Torino 1964, pp. 44-48 e 112sgg.

⁴⁸ Paul von Naredi-Rainer, *Zahlensymbolik und meßbare Schönheit. Architekturästhetik zwischen Mittelalter und Neuzeit*. In Joachim Poeschke e Candida Syndikus (a cura di), *Leon Battista Alberti. Humanist – Architekt – Kunsttheoretiker*, Münster 2008, pp. 185-195.

⁴⁹ Cfr. Paul von Naredi-Rainer, *La bellezza numerabile: l'estetica architettonica di Leon Battista Alberti*. In: *Leon Battista Alberti*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 1994), a cura di Joseph Rykwert e Anne Engel, Milano 1994, pp. 292-299, qui p. 294; Filippi, *Vnitatis et alteritatis constrictio*, cit., pp. 33sg.

Ti chiedo e ti prego: torna il più presto possibile al tuo paese; perché la città natale di un cardinale è Roma, soltanto Roma [...] Vieni dunque, ti prego! [...] So che ci sono molti che desiderano vederti, ascoltare le tue parole, che vogliono seguirti, e poi potresti sempre trovare me come uditore e discepolo obbediente.⁵⁰

Piccolomini dichiara con ciò apertamente il suo ardente desiderio di essere *auditor* e *discipulus obsequens* di Cusano.⁵¹

Luce ed ombra – L’occhio e la conversione

“Chi desidera costruire un edificio [...] prima esamina da quale parte farvi entrare la luce”
(Sant’Ambrogio, *Exameron*)

“... et nemo potest Deum mystice videre nisi in caligine coincidentie”
(Cusano, *De visione Dei*)

La facciata del duomo viene accuratamente descritta come esemplata sugli schemi proporzionali dei templi antichi, non senza però osservare il valore espressivo del rosone:⁵²

⁵⁰ Cit. in Fritz Nagel, *Nicolaus Cusanus und Enea Silvio Piccolomini*, in: “Cusanus Jahrbuch, 1, 2009, pp. 3-26, qui p.18.

⁵¹ Fritz Nagel, *Der belehrte Lehrer: Nicolaus Cusanus und Enea Silvio Piccolomini*. In: Maria A. Terzoli (a cura di), *Enea Silvio Piccolomini: uomo di lettere e mediatore di culture*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Basilea, 21-23 aprile 2005), Basel 2006, pp. 35-53, qui 39sg. Inoltre vd. Erich Meuthen, *Die letzten Jahre des Nikolaus von Kues. Biographische Untersuchung nach neuen Quellen*, Köln/Opladen 1958 (citazione del testo originale latino a p. 133); Morimichi Watanabe, *Following Cusanus’ Footsteps: Todi and Ancona*, in: “American Cusanus Society Newsletter”, XIX/1, 2002, pp. 12-15. Nel 2015 il CISAM di Spoleto ha dedicato proprio a Todi un convegno internazionale su “Nicolò Cusano. L’uomo, i libri, l’opera”, i cui Atti sono usciti nel 2016.

[La facciata] ha tre belle porte di congrua dimensione, quella centrale più larga delle altre e un occhio largamente aperto come quello di un ciclope.⁵³

Un aspetto essenziale del Duomo, al di là del suo inconsueto orientamento verso nord, verso il Monte Amiata,⁵⁴ anziché verso oriente come pretende la tradizione delle chiese cristiane,⁵⁵ è l'autonomia nell'articolazione dell'esterno, in cui le aperture risultano piuttosto subordinate alla simmetria della facciata, la quale assume pertanto un carattere a sé stante e non è quindi concepita a partire dall'interno.⁵⁶ Teniamo presente questo fatto in vista di quanto segue. Era il settembre del 1460 quando, in compagnia dei suoi cardinali, fra cui Cusano, il pontefice attraversava la Toscana in viaggio verso Roma. Alberti non era con lui: lo tratteneva a Mantova la necessità di ultimare i lavori alla fabbrica di San Sebastiano, di cui era stato incaricato. L'11 settembre il gruppo si trova senz'altro a Pienza, dove Enea Silvio dovette trattenersi per dodici giorni causa malattia. Proprio alla metà di settembre cade, secondo il ritardo del calendario giuliano, l'equinozio d'autunno. Ciò costituiva un vero e proprio motivo di controversia nella politica ecclesiastica. Pio II aveva voluto la fabbrica del

⁵² Per il rapporto con l'eredità del Gotico, che non viene di fatto sminuita, si veda anche Smith, *Architecture*, specie p. 110.

⁵³ ESP, *Commentarii*, Libro IX, par. 24.

⁵⁴ Cfr. Pieper, *Pienza*, 2000, pp. 217sg.

⁵⁵ Pio II dichiara nei *Commentarii* che questo uso è "praeter consuetudinem", contro ogni consuetudine. Su ciò si sofferma in modo circostanziato Pieper, *Pienza*, 2000, nota 493, p. 598. L'Autore fa l'analisi delle varie ipotesi critiche smontando, dati e misure alla mano, tutta una serie di ipotesi, compresa quella autorevole di Tönnesmann.

⁵⁶ Cfr. Lorch, *Die Kirchenfassade*, p. 95.

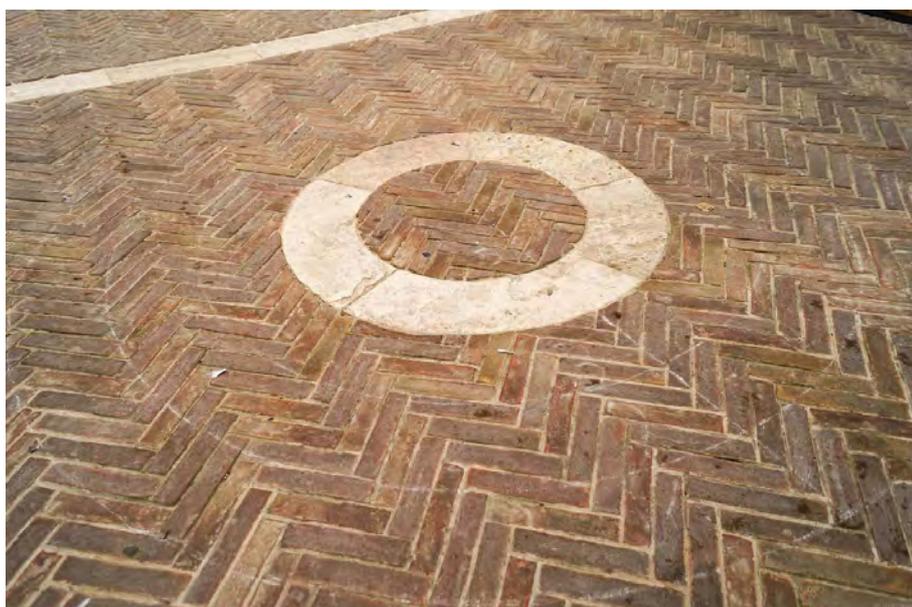


Fig. 4 - Piazza antistante il Duomo di Pienza, il tondino o “ombelico”.

Duomo orchestrata in modo tale che due volte all'anno, all'equinozio di primavera e d'autunno – quando giorno e notte, luce e ombra si oppongono con uguale potenza – si verificasse un singolare fenomeno:⁵⁷ che l'ombra della facciata andasse a coprire perfettamente, sulla piazza antistante, l'articolazione delle linee della facciata stessa, riprodotte in piano alternando mattoni in “*opus spicatum*” e liste di travertino, di modo che nell'ombra sia reduplicata una copia della facciata stessa. In particolare, il rosone che si apre in posizione centrale (e che il papa amava denominare “*oculum*” – occhio)⁵⁸ va a coincidere – nel disegno che viene così a

⁵⁷ Jan Pieper, *Der Schatten Pius' II. Die Kalenderarchitektur der Domkirche von Pienza*, in: “Archithese”, 27/1, 1997, pp. 19-24.

⁵⁸ ESP, *Commentarii*, Libro IX, par. 24.



Fig. 5 - Ombra proiettata dalla facciata del Duomo sulla piazza (foto d'archivio, da Pieper 2000)

formarsi – con un tondino in laterizio, situato sulla piazza, che la voce popolare chiamava “ombelico”: un occhio che non vede. [Fig. 4] Secondo la lettura che ne dà Pieper, “nell’occhio’ della facciata si potrebbe riconoscere l’occhio ‘onniveggente’ di cui parla Cusano, cui si oppone quello che non vede”.⁵⁹ Si tratta di una fra le possibili letture. Può darsi che il rosone abbia invece la pura e semplice funzione di ricoprire o almeno ricordare il ruolo che già ebbe nell’architettura gotica. Tuttavia, la suddetta ipotesi non manca di una certa qual plausibilità alla luce di quanto sarà esposto. In tal senso, ritengo utile seguire ancora per un tratto l’analisi del Pieper, che mi consente ulteriori sviluppi. È del re-

⁵⁹ Pieper, *Pienza. Das Bühnenhaus*, p. 1723.

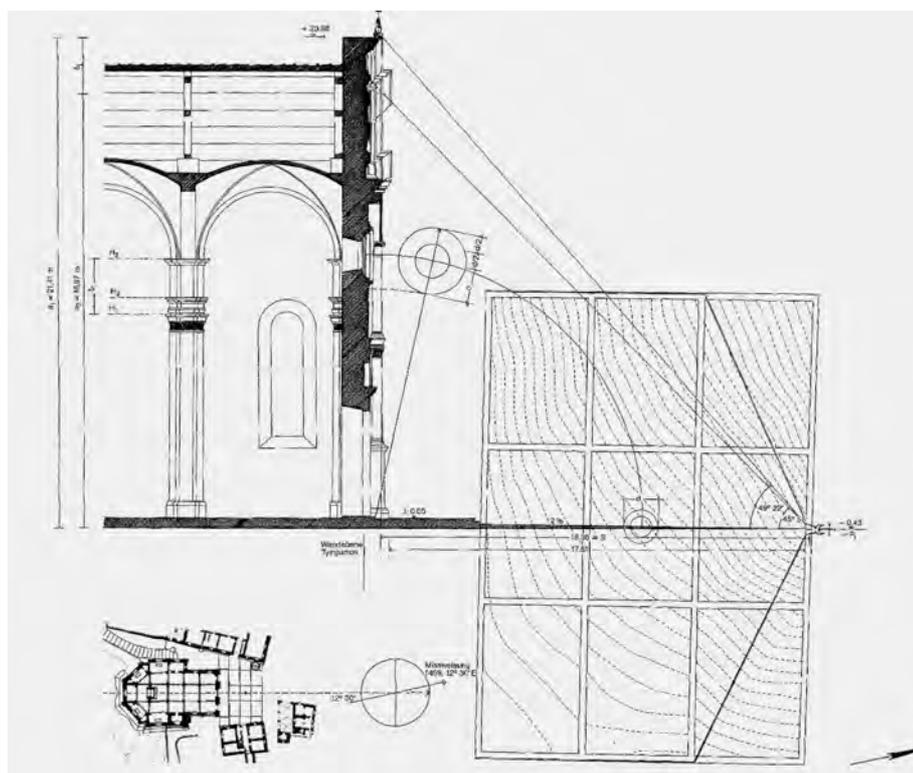


Fig. 6 - Schema grafico (da Pieper, Pienza, 2000).

sto un fatto assodato che Niccolò Cusano fosse direttamente coinvolto nel progetto di tutta quest'area, in specie per la costruzione del Duomo, che doveva sortire l'effetto sopra descritto: risultavano in tal senso di fondamentale importanza i suoi studi di ottica e di astronomia:⁶⁰ “la complessità dei rapporti astronomici fra l'edificio, la sua ombra e il calendario, il raffinato programma iconografico, e la questione di stabilire quando

⁶⁰ Cfr. *ivi*, p. 1727. Si veda anche Nagel, 2009; Tom Müller, “*ut reiecto paschali errore veritati insistamus*”. *Nikolaus von Kues und seine Konzilsschrift 'De reparatione kalendarii'*, Münster 2010, soprattutto pp. 166-254.

cada esattamente l'equinozio di primavera, a sua volta evidentemente carica di risvolti politico-ecclesiastici",⁶¹ richiede un insieme di competenze che una sola persona, il Cardinale mosellano, radunava in sé: di teoria architettonica, di astronomia, di teologia, di diplomazia curiale. Accade dunque che nell'ora del meriggio nei giorni equinoziali, quando il sole risplende all'apice del suo corso, provenendo esattamente da oriente, una facciata di pietra, la quale si trova a sua volta collocata in penombra (il sole proietta le ombre verso nord), getta un'ombra che va a coprire il selciato antistante l'edificio [Fig. 5], di modo che il reticolo di linee ivi tracciato riproduca una facciata in ombra sul piano orizzontale. Sulla facciata della chiesa si staglia un "occhio di luce", cui corrisponde nella stessa posizione un occhio non vedente. [Fig. 6] Si può scorgere qui all'opera una simbologia cristologica: la facciata con l'*oculum cuncta videns* sta a simboleggiare Cristo (nell'ombra della luce divina); la sua ombra sulla piazza antistante sta a rappresentare la *conditio humana*. Potrebbe certo trattarsi di una cristologia di stampo cusaniiano, nel senso del richiamo alla coppia *Urbild/Abbild*, in cui ricorrono pure le stesse metafore della visione per le quali Cusano era già famoso fra gli intellettuali del suo tempo: "*Et nemo potest Deum mystice videre nisi in caligine coincidentiae*".⁶² Sulla scorta delle suggestioni ragionate da Pieper, offrendo qui quella che ritengo una loro coerente prosecuzione, ho cercato di scorgere nella cattedrale di Pienza e nel suo gioco astronomico ulteriori elementi cusaniiani,

⁶¹ Pieper, *Pienza. Das Bühnenhaus*, p. 1730; Id., *Pienza*, 2000, p. 132.

⁶² Cusanus, *De vis. Dei*, 53.

principalmente in relazione al tema della luce e alla cosiddetta *figura paradigmatica* (detta anche *Figura P*), così come essa è descritta e argomentata nel *De coniecturis*. L'interesse di Cusano per la luce (*lux, resplendentia*)⁶³ e l'ombra (*umbra et caligine*) è di pubblico dominio. Nel *De theologicis complementis* si legge: “*nulla ratio attingit nisi in umbra et caligine*”: la ragione non conosce – potremmo così parafrasare – se non nell'ombra e nella caligine; nel *De visione Dei*, un suo libello del 1453, forse il suo scritto più bello, da intendersi come una *manuductio* alla teologia mistica, aggiunge: “Ecco che nell'oscurità io scopro una forza che mi getta nel sommo stupore [...] Essa è l'origine che conferisce l'essere a ogni forza primigenia come a ciascun'altra energia”.⁶⁴ “È infatti questo [...] a essere indagato nel *De docta ignorantia*, come insegna Dionigi [...] nella *Teologia mistica*, che cioè noi dobbiamo ascendere con Mosè nell'oscurità. Dio infatti si trova allorquando s'abbandoni ogni altra cosa, e questo buio è luce nel Signore”.⁶⁵ In ciò si riflette interamente la teologia negativa del *Deus absconditus*, secondo il modello di Dionigi.⁶⁶ Va tuttavia osservato che la teologia negativa nel pensiero cusariano

⁶³ Si veda in sintesi la voce di Viki Ranff, *Nicolas de Cues – Lumière*. In Marie-Anne Vannier et al. (a cura di): *Les Mystiques rhénans. Anthologie – Eckhart, Tauler, Suso*, Paris 2010, pp. 752-754.

⁶⁴ Cusanus, *De vis. Dei*, 23: “Et tunc in caligine reperio stupidissimam virtutem nulla virtute, quae cogitari potest, accessibilem, quae est principium dans esse omni virtuti seminali et non seminali”.

⁶⁵ Cusanus, *Apologia doctae ignorantiae*, 29.

⁶⁶ Walter Haug, *Das dunkle Licht. Lichtmetaphorik und Lichtmetaphysik bei Dionysius Areopagita, Johannes Scotus Eriugena und Nicolaus Cusanus*. In: Walter Haug, Ulrich Barton (a cura di): *Positivierung von Negativität. Letzte kleine Schriften*, Tübingen, 2008, pp. 271-285, in special modo, pp. 282-284.

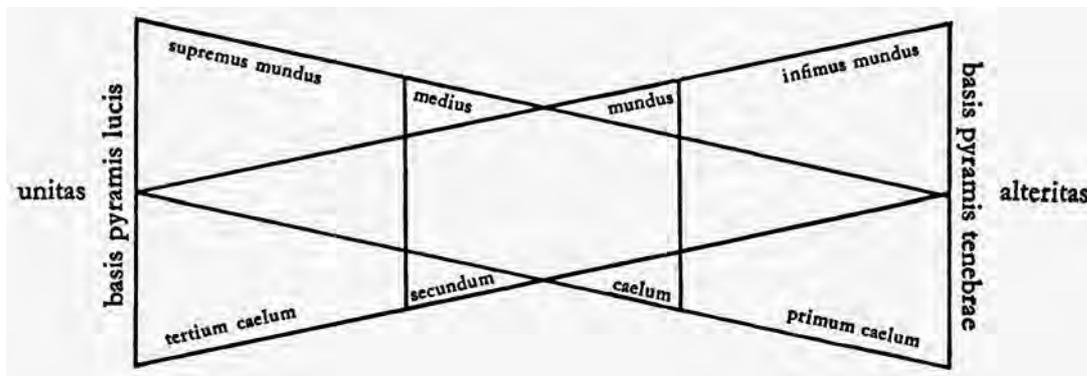
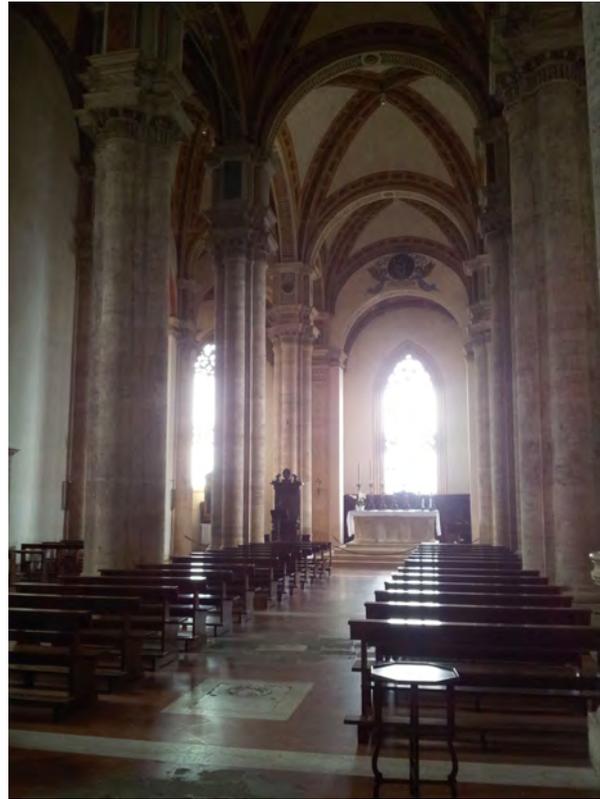


Fig. 7 - Figura paradigmatica

assume piuttosto il ruolo di una “propedeutica filosofico-teologica”, cui fa seguito di necessità una proposta positiva.⁶⁷ L'estetica della natura e il tratto performativo della lode di Dio (e della sua magnificenza) costituiscono per lui la base di una teologia affermativa, che pone per così dire i *preambula fidei*. In modo figurativo, nonché *experimentaliter*, Cusano offre un viatico all'uomo che voglia avviarsi nella ricerca della vera luce, cioè di Dio. È a questo fine che egli introduce la *figura paradigmatica*. [Fig. 7] Essa è “uno dei simboli più penetranti della metafisica cusana della luce”. Al tempo stesso, però, “non va intesa come un modello chiuso, piuttosto come un paradigma aperto”, come sottolinea Marco Böhlandt.⁶⁸ In altre parole, essa non va intesa rigidamente solo nel senso in cui il filosofo l'ha descritta, ed è piuttosto variamente declinabile mantenendo il suo contenuto anche dove assuma forme differenti, come è proprio del modello, del paradigma, ad esempio di un verbo. Ciò che importa, è il

⁶⁷ Cit. da Christian Ströbele, *Performanz und Diskurs. Religiöse Sprache und negative Theologie bei Cusanus*, Münster 2015, p. 306.

⁶⁸ Cfr. Marco Böhlandt, *Figurae paradigmaticae. Die Bildsprache der konjekturalen Logik an der Schnittstelle von Mathematik, Optik und Lichtmetaphysik*. In: Harald Schwaetzer, Inigo Bocken [a cura di]: *Spiegel und Porträt. Zur Bedeutung zweier zentraler Bilder im Denken des Nicolaus Cusanus*, Maastricht 2005, pp. 287-322, soprattutto pp. 297sg.



Figg. 8a.8b - Duomo di Pienza, ingresso centrale (foto d'epoca da Pieper, 2000); Duomo di Pienza, interno.

significato che questa “*analogische Denkfigur*”,⁶⁹ questa metafora, intende mostrare. Stando allo schema introdotto e ragionato nel *De coniecturis*, le due piramidi, rispettivamente di luce e di ombra, si intersecano in speculare simmetria, di modo che l’una abbia il vertice nella base dell’altra. In tal modo, lo spazio che ne risulta, delimitato dalle basi delle due piramidi, si articola in tre parti: *supremus mundus* (in cui prevale la luce: è il mondo divino), *medius mundus* (equilibrio di luce e tenebra), *infimus mundus* (il mondo umano, avvolto in caligine et tenebra); analogamente, si formano rispettivamente un *tertium*, *secundum*, *primum coelum*. Proviamo dunque a immaginare una piramide di luce, il cui vertice sia nell’“*oculum*” della facciata del Duomo di Pienza, al quale perviene dall’esterno penetrando attraverso le ampie finestrate dell’abside, provenendo

⁶⁹ L’espressione è di Tilman Borsche, *Das Bild von Licht und Farbe in den philosophischen Meditationen des Nikolaus von Kues*. In: Wolfgang Chr. Schneider et al. (a cura di): “*videre et videri coincidunt*”. *Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, Münster 2011, pp. 163-181, qui p. 166.

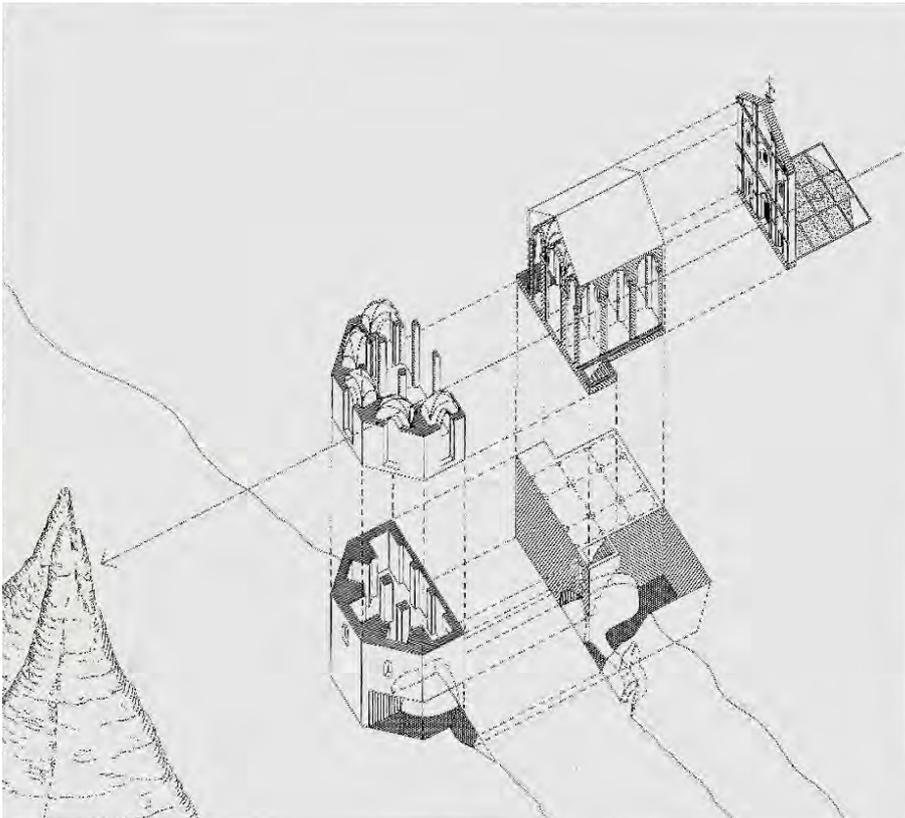


Fig. 9 - Restituzione grafica della retta che congiunge idealmente piazza, Cattedrale e Monte Amiata (da Pieper, Pienza, 2000).

dalla natura retrostante (il Monte Amiata è perfettamente in asse con questa piramide, sicché la sua ombra si spinge sin dentro alla chiesa, e vi adombra il seggio papale). La base di questa piramide va a perdersi nella luce solare, che simboleggia Dio.⁷⁰ Per questo edificio ecclesiastico, perno del suo sistema urbanistico,

⁷⁰ Cusanus, *Compendium*, 1: “Ponas igitur solem patrem esse sensibilis lucis, et in eius similitudine concipe deum patrem rerum lucem omni cognitione inaccessibleem, res autem illius lucis splendores, ad quos se habet visus mentis sicut visus sensus ad lucem solis”.



Fig. 10 - Duomo di Pienza, volte, dettaglio.

Pio volle espressamente una chiesa a sala inondata di luce, con una finestratura molto ampia sulla parete absidale. [Figg. 8A-b] In tal modo, da un lato doveva entrare un copioso fascio di luce all'interno, dall'altro doveva essere ben visibile ai fedeli che sostavano all'interno lo spettacolo della natura retrostante, il cui paesaggio è dominato dal "santo" Monte Amiata. [Fig. 9] Sicché le regioni del mondo risultano articolate come testé descritto: sole (*supremus mundus*), natura e monte (*medius mundus*, dove vige la "*lux corporalis*" o "*sensibilis*") e spazio interno della chiesa (*infimus mundus, lux artificialis*). Il primo è in piena luce (la condizione stessa di ogni visibilità, come direbbe Cusa-

no), il secondo è una alternanza di luce e buio, che in tempo di equinozio è simmetrica, il terzo è, al confronto, un luogo buio, anche se compenetrato di luce. Nel *supremus mundus* le stelle sono invisibili (*tertium coelum*), in quello mediano lo sono solo per metà del tempo (vale a dire di notte, che s'alterna in ugual misura al giorno – *secundum coelum*), e infine nella chiesa sono visibili solo le immagini delle stelle, sul soffitto adornato di un cielo dipinto di stelle che Pio concepì espressamente per questo ambiente (*primum coelum*). [Fig. 10] Nella predica *Tota pulchra es, amica mea*,⁷¹ Cusano distingue fra bellezza formale e bellezza materiale: la prima è il bello in sé, quel bello invisibile come tale, che spetta quindi al *supremus mundus*, quello della pura luce invisibile in sé; la bellezza materiale si suddivide in “bello naturale”, quello del paesaggio e del cielo stellato, e “bello artistico” dello spazio architettonico, dotato di una sobria decorazione pittorica, nonché del cielo stellato dipinto, quindi frutto di artificio.⁷² Una eco di questo processo di approssimazione alla luce assoluta si riconosce nel *De visione Dei*:

Quando il nostro occhio cerca di vedere la luce del sole, che è come il suo volto, per prima cosa la vede velatamente nelle stelle e nei colori e in tutte le cose che partecipano della sua luce; così quando cerca di vederla in modo rivelato, allora esso deve travalicare ogni luce visibile.⁷³

⁷¹ Per l'edizione italiana si rinvia a Italo F. Baldo (a cura di), Niccolò Cusano, *Tota pulchra es amica mea (Sermo de pulchritudine)*, trad. di Maria T. Gambato, Vicenza 2012.

⁷² Su ciò, anche in relazione al tema della bellezza, si veda Tiziana Proietti, *Concinnitas. Principi di Estetica nell'opera di Leon Battista Alberti*, HortusBooks (on demand) 2010, pp. 17 sgg.

Nell'oculo sulla facciata la piramide di luce incontra la sua conclusione: è proprio lì il suo vertice. Questo *oculum*, se paragonato alla luce da cui promana, ne è il punto più buio. Ma visto dall'ombra della piazza è pur sempre il punto più luminoso della facciata, quando questa abbia il sole alle spalle. È ancora un occhio che vede, anzi persino l'occhio "che tutto vede". Vi corrisponde, sul sagrato – in piena ombra – un occhio non vedente. Tale corrispondenza è qui di estrema importanza, dato che qui parallelamente alla piramide di luce sin qui descritta, è lecito immaginare una piramide di terra, che da questo vertice si protende in verticale sin dentro le viscere oscure della Terra, e che potrebbe essere articolata solo da ignoti strati geologici. Qui la visibilità dei colori è solo potenziale, e vi si potrebbero nascondere tesori, che finché non sono condotti alla luce rimangono solo virtuali. Si tratta della piramide della *conditio humana*, in opposizione alla piramide luminosa di Dio. Il legame di entrambe sta proprio nella facciata della chiesa, che rappresenta (come s'è detto) il Cristo. Pertanto il rapporto – che significa la *verità* – di tutte queste corrispondenze si gioca nello spazio dell'adombramento che ha luogo sulla piazza stessa: "*veritas clamat in plateis*"!⁷⁴ Sulla base di tali conside-

⁷³ Cusanus, *De vis. Dei*, 21: "Sicuti dum oculus noster lucem solis, quae est facies eius, quaerit videre, primo ipsam velate respicit in stellis et coloribus et omnibus lucem eius participantibus; quando autem revelate intueri ipsam contendit, omnem visibilem lucem transilit, quia omnis talis minor est illa, quam quaerit; sed quia quaerit videre lucem, quam videre non potest, hoc scit quod quamdiu aliquid videt, non esse id, quod quaerit. Oportet igitur omnem visibilem lucem transilire". Nuova traduzione italiana con testo latino a fronte e note di Giovanni Gusmini, Roma 2013, p. 103.

⁷⁴ Cusanus, *Idiota. De Sapientia*, I.

razioni è opportuno osservare che la plausibilità di tale lettura è data anche dal fatto che in essa sono conservati tutti gli elementi della *Figura P* come Cusano li presenta nel passo che la precedente descrizione ha inteso parafrasare: Dio, nella sua unità, è per così dire la base della luce, la condizione stessa della visibilità dei colori. La base dell'oscurità è il nulla, che però non è un nulla assoluto, in quanto potenzialmente può stare nella luce e farsi colore. Fra Dio e questo nonnulla sta il regno dello *ens creatum*. La piramide divina è una processione dalla pura luce al *lumen naturale* alla luce artificiale, e tuttavia non è del tutto priva di oscurità, altrimenti essa non sarebbe contemplabile per il nostro occhio: se noi possiamo contemplare il sole come tale, è perché possiamo distinguerlo dalla luce stessa, e quindi dalla pura luce. La visibilità è data da una certa quale umbratilità nella luce, che ci concede di operare distinzioni in ciò che essa rende visibile. Proprio per questo Cusano aggiunge alla sua descrizione della *Figura* le parole “*quamvis illa (tenebra) ob sui simplicitatem in luce censeatur absorberi*”.⁷⁵ Nel mondo inferiore domina il buio, ma in potenza ciascuna delle cose che sono nel buio potrebbero apparire alla luce. Quindi non c'è assenza totale di luce, ma luce solo in potenza. La luce possibile di ciò che sta nel buio si palesa però solo in modo indiretto e a posteriori: “*illud tamen in tenebra latitare potius quam eminere figura declarat*”.⁷⁶

⁷⁵ Cusanus, *De coniecturis*, I, IX, 42: “anche se l'oscurità, a causa della semplicità di questo mondo supremo, sembra come risucchiata nella luce”.

⁷⁶ *Ivi*: “Ma la figura rivela che questa luce nel buio resta nell'oscurità più di quanto non appaia”. Il buio sotterraneo è illuminabile solo in potenza, altrimenti rimane nascosto”.

La via verso la visione della luce passa per la facciata, che è simbolo di Cristo, e per la chiesa. E passa inevitabilmente per una *intentio*,⁷⁷ perché il singolo deve attivarsi e oltrepassare la soglia. Sicché il fedele che entri in chiesa nell'ora in cui accade il prodigio di Pienza, contempla il mondo dei colori sensibili e la causa stessa dei colori, il simbolo della luce in sé, secondo la concezione cusaniiana per cui i colori sono ipostasi della luce in sé,⁷⁸ “infatti, tutta la molteplicità del conoscibile dipende dalla conoscenza dell'unità”.⁷⁹ Volgendo dunque lo sguardo alla piramide di luce, si coglie “l'unità discendere alla diversità, e la differenza tornare all'unità, sicché nel cielo supremo tutto ciò che è alterità perviene all'unità: il divisibile all'indivisibile, il buio alla luce, ecc.”.⁸⁰ “Al contrario stanno le cose nel mondo inferiore, dove l'indivisibile decade a divisibile [...], sicché ciascuna parte di acqua è a sua volta acqua, e ogni parte di terra, terra”. Ed è appunto ciò che accade nella piramide sotterranea, sotto l'“occhio che non vede”. Secondo Cusano, la *figura P* è correttamente intesa quando luce e ombra sono rappresentate nella loro essenza. A tal fine giova la *figura P*, come qui è descritta nella forma modificata che presiede al progetto per il contesto del duomo piacentino. Così come la piramide divina possiede

⁷⁷ Di questo parla il Teologo nel suo *Compendium*, uno scritto del 1463, dunque assai prossimo agli eventi di Pienza: “visio ex intentione coloris et attentione videntis oritur” (c. 13, n. 41, 6-9). Si sofferma su ciò Johannes Hoff, *The Analogical Turn: Rethinking Modernity with Nicholas of Cusa*, Grand Rapids (Michigan) 2013, precisamente nel capitolo intitolato: *The Prehistory of the Modern Concepts of Perspective and Space*, qui p. 41.

⁷⁸ Cusanus, *De quaerendo deum*, 3; *De apice theoriae*, h.XII n. 8.

⁷⁹ Cusanus, *De coniecturis*, I, X, 45.

⁸⁰ *Ivi*, pp. 51-53.

un punto oscuro che ha l'aspetto di un occhio, in virtù del quale, secondo il modello del *De visione Dei*, l'uomo è chiamato alla *contemplatio*, allo stesso modo l'uomo è dotato di un occhio che non vede, nell'*oculum* della facciata, il quale può volgersi a Dio solo in virtù della coincidenza, nell'ombra, con l'occhio divino. Stando al celebre detto di Meister Eckhart, che fu ripreso e valorizzato da Cusano: "L'occhio con cui vedo Dio è lo stesso occhio in cui Dio mi vede; il mio occhio e l'occhio di Dio diventano un solo occhio e una sola visione che conosce e che ama".⁸¹ Il dono del *Pater luminum*,⁸² "di trovare la luce nell'oscurità", si trova visualizzato in modo mirabile proprio a Pienza. Nessuno dev'essere sviato dal gioco dialettico di oscurità e luce, nemmeno dagli affreschi sulle pareti delle chiese:

...nessuno alteri la nitidezza delle pareti e delle colonne: nessuno faccia pitture e appenda quadri [...]. Se qualcuno farà il contrario, sia scomunicato, né possa essere assolto, eccetto in pericolo, e solo dall'autorità del Romano Pontefice.⁸³

Il fedele che anela alla *conversio*, e che muovendo dall'oscurità e dal peccato, dalle tentazioni dell'esistenza quotidiana, entra in chiesa, farà *per clara manuductio*

⁸¹ Cfr. il testo del sermone *Qui audit me, non confundetur* (Sir 24,30). In: Meister Eckhart, *Deutsche Predigten und Traktate*, traduzione e cura di Josef Quint, München 1995, p. 216.

⁸² Nikolaus von Kues: *Die Gabe vom Vater der Lichter (De dato patris luminum)*, traduzione e introduzione di Harald Schwaetzer (Textauswahl in deutscher Übersetzung, Heft 6), Trier 2003.

⁸³ "...nemo candorem parietum atque columnarum violato: nemo picturas facito: nemo tabulas appendito [...] Si quis contrafecerit, anatema esto, solius Romani Pontificis, exceptis mortis articulo, auctoritate absolvendus." Cit. da Maddalena Colombini, *La tutela dei beni culturali nella legislazione papale del Rinascimento: il caso di Pienza*, in: "Canonica. Rivista di Studi Pientini" 6, 2016, pp. 69-83, qui p. 79.

un'esperienza *com-movente* che lo condurrà alla visione del trionfo di Cristo nell'area del coro,⁸⁴ da dove si apre idealmente la base della piramide di luce: qui è anche strutturalmente l'apoteosi della "*domus vitrea*",⁸⁵ epifanica emanazione di Dio nella natura. Nelle piramidi della luce e dell'ombra, così come divengono riconoscibili a Pienza, ci sono tutte le modalità della luce che Cusano individua nella sua metafisica della luce: la pura luce invisibile di Dio; la luce naturale alternata al buio, propria della natura; la luce artificiale che spetta alla chiesa; la luce solo potenziale che non può guardare alla luce se non in virtù della Grazia e della visione divina, ché altrimenti rimane nelle tenebre. Conclusivamente, è opportuna una considerazione di metodo: si potrebbe essere tentati di giudicare la lettura qui proposta del programma sotteso al Duomo di Pienza come una ingegnosa trovata, su cui grava per di più il sospetto della mancanza di una fonte documentaria che la accrediti pienamente. Si tenga conto tuttavia di un fatto decisivo: normalmente un edificio non viene affatto costruito pensando a come dovrà essere la sua ombra. Un corpo di fabbrica fa ombra per naturale conseguenza della sua opacità. Si tratterà tutt'al più di evitare che l'ombra vada a coprire cose che per qualche ragione si preferisce rimangano bene in vista, esposte alla luce del sole. Ma

⁸⁴ Qui è collocata anche la cattedra episcopale, del vicario di Cristo in terra, perciò si celebra al tempo stesso l'apoteosi di Pio II. Cfr. Henk van Os, *Painting in a house of glass*, in: "*Simiolus*", 17, 1987, 23-38, qui pp. 33sgg. Ripubblicato quindi in William Tronzo (a cura di), *The altarpieces of Pienza*, in *Italian church decoration of the Middle Ages and Early Renaissance: Functions, Forms and regional Traditions*, Bologna 1989, pp. 195-214.

⁸⁵ Così si esprime Pio II, *Commentarii*, IX, 24: *Descriptio templi Pientini*.

nel nostro caso le cose stanno diversamente: il committente volle espressamente che l'ombra dell'edificio avesse quest'aspetto, e a tal fine fu disposto ad accollarsi dispendiosi lavori aggiuntivi per far innalzare i capitelli, col rischio di compromettere oltretutto le proporzioni architettoniche. Nel caso del Duomo pientino l'ombra non è una conseguenza naturale e inevitabile dell'edificio, bensì una delle cause che ne determina la realizzazione finale. Questo è un fatto dimostrato, che potrebbe essere altrimenti giustificato solo affermando che il committente avesse intenzione di spendere una quantità ingente di denaro, nonché di scomodare da lontano una personalità eminente come il cardinale Cusano, soltanto al fine di realizzare un suo singolare e inaudito capriccio, di vedere cioè all'opera un certo gioco di luce e di ombra sul sagrato della chiesa. Si tratta all'evidenza di una tesi non sostenibile, insensata. Non rimane quindi che accordare attenzione ai dati più sopra esposti: Cusano non solo era colui che più disponeva delle necessarie conoscenze astronomiche per ottenere tale effetto, ma anche e soprattutto colui che poteva impartire al sottile gioco architettonico di luce e ombra una potente dimensione teologica, una dimensione, anzi, tale da compendiare la visione umanistica del mondo con quella teologica, ed è ciò in cui – *de facto* – consiste l'auspicata "quadratura del cerchio" fra la incommensurabilità divina e la grandezza umana.