



I colori nell'opera di Niccolò Cusano
Colors in the work of Nicholas of Cusa
Colors a l'obra de Niccolò Cusa
Cores na obra de Nicolau de Cusa

Marica COSTIGLIOLO¹

Abstract: When we think about colour and its meanings, we must consider the historical path that colours have gone through, and how they have changed over the course of history. Until the seventeenth century, those who dealt with the perception of colour mainly analyzed its nature, its organization in a system of relationships. From Newton onwards, the understanding of colour is analyzed starting from the relationship of the mechanisms of vision and perception. In Nicholas of Cusa work, we find both perspectives. On the one hand, Cusanus is interested in the mechanism of sight, on the other hand there are numerous metaphors with light and divine light. The philosopher's discourse therefore addresses both an analysis of the mechanism of perception and a broader discourse that becomes a theological and mystical metaphor. In this sense, his work proves to be a rich source also in the context of the history of colours and in general in the history of art.

Keywords: Colors – Perception – Art – Middle Ages – Nicholas of Cusa.

Sommario: Quando pensiamo al colore e ai suoi significati dobbiamo considerare il percorso storico che i colori hanno attraversato, e come sono cambiati nel corso della storia. Sino al XVII secolo chi si occupava della percezione del colore, ne analizzava prevalentemente la natura, l'organizzazione in un sistema di relazioni. Da Newton in poi, la comprensione del colore viene analizzata a partire dalla relazione dei meccanismi della visione e della percezione. Nell'opera di Nicola da Cusa troviamo ambedue le prospettive. Da un lato Cusano si dimostra interessato al meccanismo della vista, dall'altro numerose sono le metafore con la luce e la luce divina. Il discorso del filosofo si rivolge quindi sia ad un'analisi del meccanismo della percezione, sia a un discorso più

¹ *Independent Researcher, Art-therapist, PhD. E-mail: marica.costigliolo@gmail.com*



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 31 (2020/2)*

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors
El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores
El color des de l'Antigüitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors
A cor da Antigüidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

ampio che diventa metafora teologica e mistica. In questo senso la sua opera si rivela una ricca fonte anche nell'ambito della storia dei colori.

Parole-chiave: Colori – Percezione – Arte – Medioevo – Nicola da Cusa.

Resumen: Cuando pensamos en el color y sus significados, debemos considerar el camino histórico por el que han pasado los colores y cómo han cambiado a lo largo de la historia. Hasta el siglo XVII, quienes se ocupaban de la percepción del color analizaban principalmente su naturaleza y su organización en un sistema de relaciones. A partir de Newton, se analiza la comprensión del color a partir de la relación de los mecanismos de visión y percepción. En la obra de Nicola da Cusa encontramos ambas las perspectivas. Por un lado, Cusano se interesa por el mecanismo de la vista; por otro lado, existen numerosas metáforas con luz y luz divina. Por tanto, el discurso del filósofo aborda tanto un análisis del mecanismo de percepción como un discurso más amplio que se convierte en una metáfora teológica y mística. En este sentido, su obra demuestra ser una fuente rica también en el contexto de la historia de los colores.

Palabras clave: Colores – Percepción – Arte – Edad Media – Nicola da Cusa.

ENVIADO: 10.11.2020
ACEPTADO: 25.11.2020

I. La storia dei colori: una questione linguistica?

La storia dei colori è poco indagata, anche se riveste un certo interesse per la comprensione di molti aspetti della vita medievale e dell'età moderna: entrano in gioco numerosi aspetti, come l'araldica, la storia dell'abbigliamento, la storia dell'arte, i costumi e la vita quotidiana, la linguistica e la letteratura.

In particolare nell'ambito linguistico possiamo rilevare numerose differenze dei termini che designano il colore, nel corso della storia. Per i Greci l'idea di colore era correlata da una parte alla pelle, che è la superficie del corpo, e dall'altra parte al movimento e al cambiamento. Un pensatore cristiano del sesto secolo, commentatore di Aristotele, Giovanni Filopono, nega che i colori siano un'indicazione di sostanza, e nel XII secolo un teorico del sud Italia venne alla conclusione che persino il gusto fosse una migliore guida del colore per comprendere la reale natura delle cose.²

² GAGE, John. *Colour and Meaning, Art, Science and Symbolism*. Thames Hudson, 1999, p. 69.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 31 (2020/2)*

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors
El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores
El color des de l'Antigüitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors
A cor da Antigüidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

Nel francese medioevale veniva usato un solo termine per indicare il rosso e il verde, o per indicare al contempo il blu e il giallo. In alcune culture, come l'ebraismo non c'era una polarità di positivo e negativo che riguardava il bianco e il nero. Secondo la tradizione del misticismo cristiano derivato da Pseudo-Dionigi, invece, circolava l'idea che Dio si esplicasse nell'oscurità e non nella luce. Dionigi l'Areopagita scrive che l'oscurità è intangibile e invisibile, e che l'oscurità divina è la luce inaccessibile dove Dio risiede.³

Un trattato scritto a Parigi nel 1180 da Alexander Nequam, che si intitola *De nominibus Utensilum*, ci dice che l'uso del linguaggio per contrassegnare i colori era alquanto confuso, come nota Gage:⁴ Nequam considera solo il rosso e il blu, che è definito semplicemente "scuro": dopo aver usato molti termini tecnici specifici per indicare gli strumenti di scrittura per gli scribi, la terminologia per indicare i colori è invece molto vaga.

Secondo Gage si può rintracciare una precisa ragione per cui il linguaggio per indicare i colori è così povero e vago; la confusione circa il funzionamento della percezione dei colori, confusione assai diffusa nel Medioevo. La lista dei colori riportata da Nequam, include il nero, il verde, il bianco. L'autore del manoscritto rileva anche il fatto che il verde risposa gli occhi, mentre il bianco li stanca e li abbaglia.⁵ La stessa osservazione si ritrova in Bartolomeo, seguendo la teoria dello Pseudo-Aristotele sull'interpretazione dei colori come nata dalle misture varie dei quattro elementi, scrive che l'effetto calmante del verde si può osservare non solo sugli uomini ma anche sulle bestie selvagge; per questo i vestiti dei cacciatori sono verdi.⁶

Questa posizione richiama la teoria dei colori come proporzioni dei quattro elementi che erano certamente correlati alla mistura degli umori sia nel corpo umano sia nel corpo animale. Altro ambito in cui troviamo una forte rilevanza del colore è l'alchimia, in cui i gradi di stabilità o instabilità di una materia sono sviluppati a seconda del processo identificato con una successione dei vari colori: nero, bianco, giallo, violetto o rosso.⁷

³ DIONIGI, *Epistola*, 1073a f.

⁴ GAGE, John. *Colour and Meaning, Art, Science and Symbolism*, *op. cit.*, p. 92-93.

⁵ Ivi, p. 92-93.

⁶ Ivi, p. 96.

⁷ Ivi, p. 97.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 31* (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors
El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores
El color des de l'Antigüitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors
A cor da Antigüidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

Almeno a partire dal Rinascimento la scultura era per la maggior parte non colorata, perché la scultura degli antichi greci era pensata in modo monocromo. Il gusto per i vestiti neri per esempio divenne la prerogativa della nobiltà nel Rinascimento ma nel giro di qualche secolo divenne parte dell'abbigliamento quotidiano. Una fonte scientifica e sistematica circa il colore è Urso da Salerno, un fisico del Sud Italia che scrive intorno al dodicesimo secolo.⁸

II. Luminosità/oscurità

La moderna comprensione del colore dipende da un modello tridimensionale, che riguarda tonalità affini, luminosità, e saturazione o purezza. Noi vediamo i colori essenzialmente fondando la nostra percezione sulle tonalità, mentre nel Medioevo questa concezione non era stata sviluppata. I colori si distinguevano per gradi di purezza, per la loro posizione tra bianco e nero, o per luminosità e oscurità.⁹

In ambito artistico, nel mondo del primo Medioevo l'unico valore relativo al colore erano la vicinanza o la lontananza dalla luce, che ne determinavano la chiarezza o una sfumatura più scura.

Kurt Badt in un suo studio sul colore¹⁰, ha sottolineato la natura ambivalente del blu, che venne considerata una tonalità correlata sia con colori chiari sia con colori scuri. Il termine medievale "perse" indicava un ampio spettro dei colori, dal blu-nero al blu chiaro e sfumature di rosso. Si riferiva ai vestiti e rimandava al significato di "persiano", perché il colorante blu per i vestiti arrivava dall'Oriente.¹¹

Nel primo Medioevo non c'è dubbio comunque che il blu fosse legato all'oscurità. Gli artisti medievali non concepivano il colore come strettamente connesso al fenomeno della luce; ammettevano solo che la luce fosse necessaria per percepire il colore. La luce veniva considerata omogenea nel suo manifestarsi fenomenico, e quindi incredibilmente appropriata per rappresentare la divinità. All'epoca era sconosciuto il fatto che in ambito artistico fosse possibile rendere la luce con il contrasto dei colori e

⁸ Ivi, p. 42; "la dissertazione di G. Haupt del 1940, intitolata *Colour symbolism in the Sacred Art of the Western Middle Ages*, studia i testi medievali e nota che i termini per definire i colori non sono corrispondenti all'uso del colore."

⁹ Ivi, p. 68.

¹⁰ BADT, Kurt. *Die Farbenlehre Van Goghs*. Cologne: Verlag M. DuMont Schauberg, 1961.

¹¹ GAGE, John. *Colour and Meaning, Art, Science and Symbolism, op. cit.*, p. 68.

infatti, nelle opere dei mosaicisti, come dimostra Gage, la resa della luce non era raggiunta con il contrasto del colore, ma usando materiali rifrangenti, ad esempio vetro, superfici metalliche, oro e argento.¹² In questo senso Cusano non si discosta molto dalla sensibilità del tardo Medioevo, poichè nel *De apice theoriae*, scrive della luce come ciò che illumina tutte le cose, e rende possibile la percezione del colore.

È per questo che da alcuni santi il potere stesso viene chiamato luce e con ciò essi intendono non una luce percepibile sensibilmente, o una luce razionale o intelligibile, bensì la luce di tutte le cose che possono illuminare, poiché non v'è nulla che possa essere più luminoso, nè più chiaro, nè più bello del potere stesso. Guarda dunque alla luce percepibile sensibilmente, senza la quale non può esservi alcuna visione sensibile, e nota come in ogni colore in ogni cosa visibile non vi sia altre ipostasi che la luce, la quale appare in modi diversi nei diversi modi d'essere dei colori, e nota che, tolta la luce, non possono permanere né il colore, nell'oggetto visibile, né la vista. Tuttavia, la chiarezza della luce, come è in se stessa, supera la potenza visiva. Non viene pertanto vista come essa è, ma come si manifesta nelle cose visibili, in alcune in maniera più chiara, in altre in maniera più oscura. E quanto più chiaramente una cosa visibile rappresenta la luce, tanto più essa è nobile e bella.¹³

Secondo Cusano la luce si manifesta nelle cose visibili e tuttavia nella sua essenza è invisibile, contiene in sé nel modo della complicazione, e supera la chiarezza la bellezza delle cose visibili.

E la luce non si manifesta nelle cose visibili per rendersi visibile, ma piuttosto per manifestarsi come invisibile, dal momento che nelle cose visibili la sua chiarezza non può essere colta. Chi, infatti, nelle cose visibili vede la chiarezza della luce come invisibile, la vede in modo più vero... Trasferisci quindi alle realtà intelligibili queste considerazioni relative alle cose sensibili: ad esempio, trasferisci il potere della luce al potere in quanto tale, ossia al potere stesso assoluto, e l'essere del colore all'essere in quanto tale. Infatti, l'essere in quanto tale, che è visibile solo con la mente, sta alla mente come l'essere del colore sta al senso della vista. Inoltre, scruta attentamente che cosa vede la mente nei vari enti, i quali non sono nient'altro che ciò che possono essere, e possono avere solo ciò che hanno dal potere stesso. Vedrai allora che i diversi enti non sono se non modi di apparire dello stesso potere, mentre la loro quiddità non può essere diversa, in quanto essa è il potere stesso che appare in modi diversi.¹⁴

¹² GAGE, John. *Colour and Meaning, Art, Science and Symbolism*, op. cit., p. 73.

¹³ CUSANUS, *De apice theoriae*, 8: i testi sono citati secondo la traduzione contenuta. In: NICCOLÒ CUSANO. *Opere filosofiche, teologiche e matematiche*. Milano: Bompiani, 2017.

¹⁴ *Ibidem*.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 31* (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antigüitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antigüidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

In un brano tratto dal *De quaerendo deum* invece, Cusano si avvicina alla sensibilità medievale, poiché mostra come la questione della luminosità sia essenziale per definire la bellezza dei colori: non tanto le sfumature, o la tonalità, ma la vicinanza o meno alla luce è il criterio fondante per classificare il colore.

Se qualcuno dato che il colore viene distinto conosciuto non a partire da se stesso, ma grazie ad una causa superiore, ossia grazie la vista, sostenesse quanto abbiamo appena detto e interrogasse tutte le cose visibili e chiedesse loro se questo sia vero e in che modo esse concepiscano quella causa (la vista), esse risponderrebbero che ciò che è loro preposto e che ha dato loro il nome, come appunto la vista, è la cosa migliore più bella tra tutte quelle che riescono a concepire. E quando si apprestano a formulare un concetto a proposito di questa cosa ottima e bellissima, esse (le cose visibili) ritornano al colore, senza il quale non sono in grado di costruire alcun concetto. Perciò, dicono che la vista è più bella di qualunque colore bianco, perché, nella regione del colore, non c'è un colore che sia così bello che non ve ne possa essere uno più bello ancora, e che sia così luminoso e splendente che non ve ne possa essere uno più luminoso. Tutte le cose visibili, pertanto, sosterebbero che loro re non può essere qualche colore che appartiene alla loro regione e che è presente in atto tra le cose visibili di tale regione, ma direbbero che il loro re (la vista) è il grado ultimo di tutta la bellezza possibile che è propria del colore più luminoso e perfetto.¹⁵

III. Percezione dei colori: la vista

Secondo Pastoreau, gli autori medievali scrivono raramente del colore e, nonostante l'abbondanza dei testi dedicati alla fisica e alla metafisica della luce, vi è una certa scarsità di scritti dedicati al colore: “il XIII secolo, che è il grande secolo medievale dell'ottica, quello che ha inventato gli occhiali, ha sperimentato numerose lenti, che si è interessato ai ciechi, che ha definitivamente fatto del Cristo un Dio di luce, sembra essere stato poco curioso di meglio conoscere la natura e la visione dei colori”.¹⁶

In particolare Pastoreau nota che gli studi sul colore in età medievale, di frequente si riducono a studi sull'arcobaleno, come risulta dagli scritti di Roberto Grossatesta, Bacone, Witelo e altri. Il discorso sull'arcobaleno è un tentativo di indagare scientificamente i fenomeni della luce e del colore: “questi autori si sforzano soprattutto di determinare il numero dei colori visibili nell'arco... Le opinioni si dividono tra tre, quattro o cinque colori. Un solo autore Ruggero Bacone spinge il

¹⁵ CUSANUS, *De quaerendo deum*, 22.

¹⁶ PASTOUREAU, Michel. *Medioevo simbolico*. Roma: Laterza, 2009, p. 110.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 31* (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antigüitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antigüidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

numero fino a sei: blu, verde, rosso, grigio, rosa, bianco. Tutti o quasi vedono nell'arcobaleno un indebolimento della luce solare”¹⁷.

Pastoreau rileva come molte argomentazioni siano derivate dalla cultura araba e dalla cultura greca, con una spinta modesta verso l'innovazione e l'esplorazione. In particolare, per tutto il Medioevo sono le teorie di Pitagora e di Platone a dominare i discorsi sulla visione dei colori: secondo Platone la visione dei colori si forma dall'incontro tra l'occhio e le particelle dei corpi, e a seconda della grandezza delle particelle l'occhio percepisce colori diversi. In ogni caso si può affermare che “sulla questione specifica della visione a colori, il bilancio scientifico medievale è dunque povero”¹⁸. Altra teoria che aveva grande circolazione in età medievale era che il colore fosse luce. In questa direzione muove anche Cusano che scrive che il colore è una partecipazione della luce, con gradazioni differenti.

Devi pertanto concepire la prima entità come del tutto assoluta e non suscettibile di contrazione; di tale unità tutte le cose partecipano secondo gradi diversi di alterità, senza tuttavia che essa possa essere contratta. Per aiutarti con un esempio tratto delle cose visibili, immagina che la luce, che non è suscettibile di contrazione, sia l'unità semplicissima di questo mondo visibile, e che tutte le cose visibili siano ciò che sono in virtù del fatto che partecipano di tale luce nell'alterità. Il colore pertanto è una partecipazione di questa luce secondo un certo grado di alterità. Supponi allora che il cerchio dell'universo sia l'ambito del colore. Il colore non può esistere se non in maniera contratta, poiché la sua unità, decadendo dall'unità assoluta, si contrae nell'alterità. Si notino, dunque, le tre regioni nelle quali il colore si contrae, con le loro nove differenze finali. Nella regione suprema, la contrazione del colore sarà tale che la partecipazione della luce assoluta nasconderà nel suo splendore luminoso le ombre dell'alterità, mentre la condizione propria della regione infima condurrà ad una situazione opposta, ossia la partecipazione iniziale della luce verrà assorbita nella tenebra. E, la regione intermedia, infine, si comporta in maniera intermedia; e osserva come queste regioni si differenzino in una maniera più particolareggiata il nove distinzioni.¹⁹

La questione del colore riguarda quindi la luce nella sua manifestazione che si differenzia per gradazioni dall'oscurità: questo processo è rintracciabile guardando al colore viola, che era considerato una sorta di colore nero, e non una mescolanza di rosso e blu. In questo brano di Cusano è presente anche la dimensione spaziale

¹⁷ PASTOUREAU, Michel. *Medioevo simbolico*. Roma: Laterza, 2009, p. 110.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ CUSANUS, *De coniecturis*, 172.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 31* (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors
El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores
El color des de l'Antigüitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors
A cor da Antigüidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

riferibile al colore, che deriva dall'idea aristotelica del colore come movimento, che, come la luce, rende gli oggetti percepibili e cangianti.

Allo stesso modo, Giuliano, se consideri che la luce sia la divinità, il colore l'umanità, il mondo visibile la totalità dell'umanità, potrai cercare te stesso nella figura e vedere se ti trovi nella regione suprema, in quella intermedia o in quella infima. Io ritengo che tu contragga l'umanità nella regione suprema e nella specie nobile di tale regione, grazie ad una partecipazione quantomai limpida alla luce divina. Mediante questo agevole procedimento, ciascuno potrà formulare una congettura su se stesso paragonandosi con gli altri uomini. E una volta che hai trovato te stesso nell'ambito di coloro che contraggono l'umanità attraverso una partecipazione all'unità del tutto assoluta, considera che la tua umanità abbraccia tutto il tuo essere e che tu, nella contrazione della tua umanità, partecipi della divinità.²⁰

In questo brano Cusano usa la metafora del colore e della luce per spiegare la propria teoria della contrazione e della partecipazione alla luce divina. Possiamo quindi definire Cusano come un teologo cromofilo, secondo Pastoreau, ossia un pensatore che vede nel colore caratteristiche per la maggior parte positive. Infatti a partire dal XII secolo “non sono rari quelli che pensano, come San Bernardo, che il colore non sia luce ma materia” quindi qualcosa che non ha valore, anzi è inutile e dannoso. “Accanto ai prelati cromofili, chi assimilano colore e luce, esistono così prelati cromofobi, che nel colore vedono solo materia”.²¹

Questi ultimi considerano il colore non tanto un fenomeno percettivo, ma una sostanza che “riveste” i corpi, poiché il concetto di colore legato alla sensazione è una conquista del secolo dei Lumi e bisogna arrivare all'età contemporanea affinché il colore sia descritto come un fenomeno che interessa il cervello a cui sono trasmessi

²⁰ Ivi, 173.

²¹ “Lo storico dei colori, infatti, che cerca di comprendere come questi fossero percepiti, si rende rapidamente conto, incrociando differenti testimonianze relative al lessico, alle pratiche sociali, alle attività economiche, alle morali religiose e civili, ai condizionamenti della moda, che per l'occhio medievale un blu denso luminoso è spesso percepito come più vicino al rosso, a un giallo o un verde, anch'essi densi e luminosi, che ad un blu spento e slavato. I parametri di luminosità, densità e saturazione del colore sembrano più importanti di quelli che dipendono dalla sola tonalità. È questo il motivo per cui nell'ambito della stoffa o dell'abito, il prezzo, le gerarchie e le tassonomie sociali si articolano innanzitutto attorno alla luminosità e densità dei colori e solo in un secondo momento attorno alla loro colorazione”. PASTOUREAU, Michel. *Medioevo simbolico*. Roma: Laterza, 2009, p. 104.

determinati segnali dall'occhio.²² Cusano, nel *De quaerendo deum*, si interroga proprio sulla funzione della vista e della modalità con cui questa percepisce i colori.

Ma non appena guardiamo con l'intelletto al mondo delle cose visibili e ci chiediamo se sia possibile trovare in esso una conoscenza della vista, vediamo che tutto il mondo dei colori ignora la vista, dal momento che non giunge a cogliere nulla di non colorato. E se dicessimo che la vista esiste, ma non è qualcosa di colorato, allora, nel momento in cui questo mondo delle cose visibili volesse figurarsi qualcosa di simile alla vista, non riuscirebbe a trovare in nessuno dei propri concetti qualcosa di simile alla vista, in quanto il concetto che esso si forma non può essere senza colore. E poiché nell'ambito della propria regione non riesce a trovare la vista, né qualcosa che sia simile o assimilabile ad essa, il mondo delle cose visibili non può giungere a cogliere la vista, ed anzi non è neppure in grado di cogliere che essa sia qualcosa: non riuscendo infatti a cogliere nulla al di fuori del colore, essa giudica che tutto ciò che non è colorato non esiste affatto.²³

IV. Tra la Scienza e la Teologia

Nel *De quaerendo deum*, Cusano si interroga proprio sul meccanismo della visione, e mette in luce il meccanismo che unisce l'occhio, il cervello e l'oggetto percepito.

La nostra visione nasce da un certo spirito luminoso e chiaro, che scende dalla sommità del cervello nell'organo dell'occhio e da un oggetto colorato che, con il concorso della luce esterna, riproduce nell'occhio le specie della sua propria immagine. Nella regione delle cose visibili non si trova se non il colore. La vista, invece, non appartiene alla regione delle cose visibili, ma è posta al di sopra di tutte le cose che possono essere viste. La vista, quindi, non ha colore, perché non appartiene alla regione di colori: affinché possa vedere ogni colore, essa non è contratta ad alcun colore; affinché il suo giudizio sia vero è libero, non possiede più di un colore che di un altro; affinché la sua potenza si estende a tutti i colori non è limitata e nessuno di essi. La vista non è mescolata ai colori, affinché la sua visione sia vera. Per esperienza sappiamo che la vista è tratta in inganno quando tra essa e l'oggetto si interpone un mezzo colorato, un vetro ad esempio, o una pietra che lascia trasparire, o qualcos'altro. La vista, pertanto, è così pura e priva di ogni macchia proveniente dalle cose visibili, che tutte le cose visibili al suo confronto sono come una sorta di tenebra e, a confronto dello spirito che dà luogo alla visione, sono come una specie di densità corporea.²⁴

²² CUSANUS, *De quaerendo deum*, 22.

²³ *Ivi*, 22.

²⁴ CUSANUS, *De quaerendo deum*, 21.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 31* (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors
El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores
El color des de l'Antigüitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors
A cor da Antigüidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

La visione è quindi un'azione dinamica, che si origina dall'incontro dell'oggetto con l'occhio. Pastoreau nota che “benché questo non sembri venire realmente formulato da nessun autore, emerge pure da taluni testi scientifici o filosofici che, perché il fenomeno del colore esista, sono indispensabili tre elementi: la luce, l'oggetto sul quale questa luce cade e uno sguardo che funzionano allo stesso tempo come emittente e ricevente”.²⁵ In questo senso Cusano sembra aver colto il processo della visione come in effetti avviene. Se qui dimostra quindi una certa modernità, resta comunque un autore legato al tema del colore nella sua accezione teologica.

Per Cusano, abbiamo visto, il colore è luce e la luce è vicina a Dio, è sua emanazione. In questo senso la teoria cusana è opposta rispetto a quella di Bernardo, il quale invece aveva una visione negativa del colore: il colore infatti era materia, involucro, e quindi impedisce una visione “pura”. Il colore ha anche fare con l'opaco, è vanità e lusso: “il colore non illumina, oscura estende la parte delle tenebre e soffocante diabolico”.²⁶ Bernardo si scaglia contro i colori, anche perché il colore per sua natura è vario, differenziato. La policromia è essenziale sia nella percezione sia nell'uso dei colori: la differenza è essenziale per poter comprendere il colore: “ideologia e sensibilità in questo caso si incontrano pienamente.

Tanto per spirito di penitenza e povertà che per ben radicato gusto personale, l'abate di Chiaravalle dichiara guerra ai colori, ai colori ancor più che al colore. Se tollera per volta una certa armonia monocroma, possibilmente costruito sul semplice gioco delle gradazioni, respinge tutto ciò che dipende dalla varietà”.²⁷ Cusano, invece, apprezza il colore proprio per la sua varietà: le posizioni filosofiche e teologiche di Nicola da Cusa infatti si contraddistinguono per la valorizzazione della differenza e della diversità, come dimostrano numerose sue opere.²⁸

V. Un altro elemento di innovazione nell'opera di Cusano: la prospettiva

L'opera di Nicola da Cusa è disseminata di molte metafore. Egli non usa solo la metafora del colore e della luce per cercare di comprendere il processo di conoscenza umano, ma altri esempi ricavati dall'osservazione della natura e nuovamente anche

²⁵ PASTOUREAU, Michel. *Medioevo simbolico*. Roma: Laterza, 2009, p. 117.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ivi, p. 124.

²⁸ Sull'argomento vedi COSTIGLIOLO M. *Western Perception of Islam, the work of Nicholas of Cusa*. Wipf and Stock, 2017.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 31* (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors
El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores
El color des de l'Antigüitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors
A cor da Antigüidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

dell'arte, come la metafora della sfera, legata alla teoria prospettica quattrocentesca.

L'uomo, secondo Cusano, crea il mondo congetturale, ossia la possibilità di rappresentazione della realtà, in modo analogo a quello con cui Dio ha creato il mondo reale. La metafora è lo strumento di cui l'uomo dispone per creare il mondo congetturale, la traccia evidente della sua natura divina. La metafora del microcosmo è direttamente legata alla metafora dell'essere divino come sfera: Nicola introduce le sue riflessioni con un esperimento assai semplice: l'uomo non si accorge del moto se non in relazione a qualcosa di fisso. Così se una persona non sapesse che l'acqua scorre e non guardasse alle rive stando sulla barca, come potrebbe sapere che la barca si muove?²⁹

Allo stesso modo non si può affermare che la terra sia il centro dell'universo, perché vorrebbe dire affermare ciò di cui non si sa nulla. Parimenti il cosmo non ha centro, perché è infinito: in questo caso la visione gerarchica dell'universo viene a cadere. La speculazione di Cusano presuppone un certo interesse verso il fenomeno della prospettiva:³⁰ egli desiderava conoscere non solo ciò che si vede ma anche comprendere le condizioni che permettono di vedere. Queste condizioni sono cangianti a seconda di come cambia la posizione dell'osservatore, quindi attorno a un differente oggetto vi possono essere differenti punti di vista e differenti visioni.

La teoria prospettica fondata da Alberti e da Brunelleschi nella sua originale formulazione, è strettamente correlata con una differente modalità di descrizione degli oggetti. L'invenzione della prospettiva come forma teorica ebbe conseguenze enormi non solo nell'arte, ma pure in altri campi del sapere: la teoria aristotelica dello spazio fu confutata: lo spazio è un infinito campo in cui si possono percepire innumerevoli forme della stessa materia. La metafora dell'essere divino come sfera, dev'essere letta alla luce di questo legame con la teoria prospettica.³¹ Cusano formula la sua metafora in relazione agli scritti di Meister Eckhart, nel primo libro del *De docta ignorantia*³², e nel

²⁹ CUSANUS, *De docta ignorantia*; III; II; 12.

³⁰ HARRIES, Karsten. "The Infinite Sphere: Comments on the History of a Metaphor". In: *Journal of the History of Philosophy*, vol. 13 no. 1, 1975, p. 5-15.

³¹ Ivi, p. 7.

Cfr EULER, Walter Andreas. "An Italian painting from the late fifteenth century and the *Cribratio Alkorani* of Nicholas of Cusa". In: CASARELLA, Peter J. *Cusanus: A Legacy of Learned Ignorance*. Catholic University of America Press, Washington, D.C., 2006, pp. 127-142.

³² CUSANUS, *De docta ignorantia*; III; I; 12.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 31* (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors
El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores
El color des de l'Antigüitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors
A cor da Antigüidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

capitolo XII del II libro rielabora la metafora della sfera.³³ L'uso della visione prospettica è pertanto uno dei termini di comprensione del *De docta ignorantia*, il *Prinzip der Repräsentation*.³⁴

Come principio di conoscenza essa ricorre in molti testi cusani, e costituisce uno dei temi filosofici principali legati alle influenze della filosofia mistica sul pensiero cusano. La visione prospettica permette una diversa modalità di conoscenza, che è assimilabile all'intelletto. La conoscenza è possibile secondo Nicola o per via razionale o per via intellettuale ed avviene attraverso la *coniectura*. La mente umana conosce in quanto misura le cose, applicando una sua misura all'oggetto, constatando una certa proporzione –che non arriva mai alla verità intrinseca delle cose.³⁵

Conclusioni

La storia dei colori mostra come i vari saperi siano intrecciati, come il sapere stesso si dissolva e si ricostruisca attraverso i differenti ambiti: linguistica, storia dell'arte, filosofia, teologia, scienza, ogni regione della conoscenza si interroga sul colore come espressione della conoscenza umana, come modalità di conoscenza del mondo. I colori nella differenza che caratterizza il loro essere fenomenico, rilevano una volta in più, quanto l'eredità sapienziale si sia costruita lontano dalla specializzazione settoriale che caratterizza la produzione di cultura contemporanea.

In particolare, anche sul tema del colore, l'opera di Cusano si manifesta nella propria straordinaria ricchezza teoretica e conferma la poliedricità delle teorie cusane,

³³ Come afferma Harries: “Cusanus’ transference of the metaphor of the infinite sphere from God to the cosmos, far from being ‘astonishing’ was suggested by the metaphor itself. [...] The metaphor expresses thus not only God’s transcendence, but also the transcendence of man’s intellect. [...] Cusanus would have us understand the cosmos as the infinite mirror of its Creator. But this understanding is only the shadow of another: the comprehended cosmos is the infinite mirror of its creator, of man.” – HARRIES, Karsten. “The Infinite Sphere: Comments on the History of a Metaphor”, *op. cit.*, p. 15.

³⁴ RIEDENAUER M. *Pluralität und Rationalität. Die Herausforderung der Vernunft durch religiöse und kulturelle Vielfalt nach Nikolaus Cusanus*. Stuttgart, 2007, p. 208.

³⁵ Su questo tema nell'opera di Cusano cfr: RIEDENAUER M. “Pluralità di prospettive finite nell'orizzonte dell'infinito, Conseguenze dell'epistemologia nuova di Cusano”. In: MACHETTA, Jorge M.; D'AMICO, Claudia. *El problema del conocimiento en Nicolás de Cusa: genealogía y proyección*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2005.

Inoltre cfr. SANTINELLO, Giovanni. *Il pensiero di Nicola cusano nella sua prospettiva estetica*. Padova: Livia, 1958.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 31* (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors
El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores
El color des de l'Antigüitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors
A cor da Antigüidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

nonché gli elementi profondamente innovativi del suo pensiero.

Bibliografia

- BADT, Kurt. *Die Farbentlehre Van Goghs*. Cologne: Verlag M. DuMont Schauberg, 1961.
- BERLIN Brent; KAY, Paul. *Basic Color Terms: Their universality and evolution*. Berkeley: University of California Press Berkeley and Los Angeles, 1969.
- CASARELLA, P. *Cusanus: the Legacy of Learned Ignorance*. CUA Press, 2006.
- COSTA, Ricardo da; SANTOS, Bento Silva. *Nicholas of Cusa in Dialogue*. *Mirabilia Journal 19* (2014/2).
- COSTIGLIOLO M. *Western Perception of Islam, the work of Nicholas of Cusa*. Wipf and Stock, 2017.
- EULER, Walter Andreas. “An Italian painting from the late fifteenth century and the *Cribratio Alkorani* of Nicholas of Cusa”. In: CASARELLA, Peter J. *Cusanus: A Legacy of Learned Ignorance*. Catholic University of America Press, Washington, D.C., 2006, pp. 127-142.
- GAGE John. *Colour and Meaning, Art, Science and Symbolism*. Thames Hudson, 1999.
- , *Color and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- HARRIES, Karsten. “The Infinite Sphere: Comments on the History of a Metaphor”. In: *Journal of the History of Philosophy*, vol. 13 no. 1, 1975, p. 5-15.
- HARRIES K. *Infinity and Perspective*, MA, MIT Press, Cambridge, 2001.
- NICCOLÒ CUSANO. *Opere filosofiche, teologiche e matematiche*. Milano: Bompiani, 2017.
- PASTOUREAU, Michel. *Traité d'héraldique*. Paris: Picard, 1993.
- PASTOUREAU, Michel; SIMONNET, Dominique. *Il piccolo libro dei colori, storie e simbologie delle tinte*. Milano: Ponte alle Grazie, 2006.
- PASTOUREAU, Michel. *Blu. Storia di un colore*. Milano: Ponte alle Grazie, 2008.
- PASTOUREAU, Michel. *Nero. Storia di un colore*. Milano: Ponte alle Grazie, 2008.
- PASTOUREAU, Michel. *Medioevo simbolico*. Roma: Laterza, 2009.
- RIEDENAUER M. *Pluralität und Rationalität. Die Herausforderung der Vernunft durch religiöse und kulturelle Vielfalt nach Nikolaus Cusanus*. Stuttgart, 2007.
- RIEDENAUER M. “Pluralità di prospettive finite nell’orizzonte dell’infinito, Conseguenze dell’epistemologia nuova di Cusano”. In: MACHETTA, Jorge M.; D’AMICO, Claudia. *El problema del conocimiento en Nicolás de Cusa: genealogia y proyección*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2005.
- SANTINELLO, Giovanni. *Il pensiero di Nicolo cusano nella sua prospettiva estetica*. Padova: Livia, 1958.