

«Negati affirmatio»: il mondo come metafora. Sulla fondazione di un'estetica medievale *

I

St. Denis, il prototipo delle cattedrali gotiche¹, è una testimonianza del tutto unica di come un'idea espressamente teologica ed implicitamente filosofica possa determinare in modo essenziale l'architettura nel suo carattere formale, dando in questo modo addirittura inizio ad una nuova epoca. L'idea o l'intenzione metafisica non è, rispetto all'arte, un'aggiunta successiva, o un accidente superfluo o persino decettivo, ma è l'elemento creativo e motore dell'arte stessa². Questa affermazione viene confermata dallo stesso progettatore e costruttore di St. Denis: l'abate Suger. In due scritti Suger ha formulato in modo sufficientemente chiaro le sue personali concezioni, che hanno guidato la ricostruzione della chiesa abbaziale e che sono state in essa anche realizzate: nel *De rebus in administratione sua gestis* - un resoconto della sua attività di abate (carica che Suger ha rivestito a partire dal 1122) che va tuttavia ben al di là della semplice cronaca - e nel *De consecratione*, che concerne il significato religioso ed anche politico-secolare della consacrazione del nuovo edificio nell'anno 1144³.

L'idea di fondo che percorre questi scritti è la seguente: la figura materiale ed artistica nella quale appare l'edificio nel suo complesso, così come la bellezza sensibile ed il carattere simbolico dei singoli particolari, rappresentano, per una contemplazione intellettuale, il punto di partenza per passare dal visibile al suo fondamento intelligibile, e quindi alla vera natura di ciò che appare nella figura artistica. Questa concezione, che la bellezza creata o la realtà materiale in genere (l'arte nel suo complesso) abbia una funzione *anagogica*, una funzione, cioè, che conduce il pensiero al di là di se stesso, Suger la esprime in alcune iscrizioni apposte sui portali originariamente dorati, sulle vetrate e nell'interpretazione che descrive gli arredi liturgici.

«La nobile opera», afferma Suger in una poesia posta sul portale centrale del lato occidentale, «risplende, ma l'opera che nobilmente risplende dovrebbe illuminare gli spiriti, di modo che, attraverso luci vere, essi giungano alla Luce vera, per la quale Cristo è la vera porta (d'accesso). In che modo sia presente (la vera luce) in queste (luci) lo mostra la porta aurea: anche lo spirito ottuso si eleva, attraverso la realtà materiale, al Vero; esso, che prima era sprofondato, ora, alla vista di questa luce, risorge»⁴. Le vetrate, dipinte prevalentemente con scene tratte dall'Antico Testamento - che rinviano tipologicamente a Cristo -, hanno anch'esse una funzione anagogica, così come la bellezza e la preziosità delle pietre incastonate nella Grande Croce di Suger; guardando ad esse, la mente contemplativa trascende la materialità di ciò che vede in direzione del suo fondamento immateriale: «de materialibus ad immaterialia excitans, de materialibus ad immaterialia transferendo... anagogico more»⁵.

Questo movimento anagogico di un pensiero contemplante trova la sua espressione più intensa nella metafisica della luce, cui si faceva già riferimento nella iscrizione del portale; essa è anche il fondamento del carattere metaforico insito nel linguaggio e nell'architettura. L'intenzione metafisica, tuttavia, che pensa il fondamento divino come la vera (autentica) luce e che concepisce ogni ente come procedente, a mo' di luce, da tale fondamento e ad essa indirizzato, è risultata determinante

* Da: BEIERWALTES W., *Eriugena. I fondamenti del suo pensiero*, presentazione di Giovanni Reale, traduzione di Enrico Peroli, Vita e Pensiero, Milano, 1998, pp. 131-179 (titolo originale: *Eriugena. Grundzüge seines Denkens*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1994).

per il principio estetico della luce che è stato realizzato nella costruzione del coro: il duplice peribolo, con la sua serie di cappelle laterali, rende possibile una «lux mirabilis et continua»⁶, come afferma Suger; Suger parla anche (in un'iscrizione che concerne la consacrazione) della «lux nova», nella quale risplenderà l'intera chiesa, una volta collegato il lato occidentale con il coro: «Ciò che, infatti, è connesso chiaramente con qualcosa di risplendente, vividamente risplende, e risplende vividamente la nobile opera, che la luce nuova pervade»⁷. Evidente è l'ambivalenza contenuta nell'espressione la «luce nuova»: da un lato, significa la luce recente della nuova costruzione, dall'altro, tuttavia, conformemente al modo di pensare tipologico di Suger, la vera luce di Cristo (rispetto all'oscurità preparatoria dell'Antico Testamento⁸). In questo modo, alla metafisica ed alla teologia della luce - anche il rosone nel coro occidentale è simbolo di Cristo, il sole di giustizia - corrisponde la «struttura diafana» (H. Jantzen) dello spazio: sublimazione e spiritualizzazione del materiale, presenza della luce nello spazio come rappresentazione del Cristo incarnato, una presenza finita e storica che deve ricondurre il pensiero e l'agire alla vera «sorgente» di questa luce.

Questa concezione fondamentale, costitutiva per lo sviluppo dell'architettura gotica, sorse in Suger dal contatto con gli scritti dello Pseudo-Dionigi Areopagita e con i commentari di Eriugena. Dionigi aveva per St. Denis un significato particolarmente importante: Dionigi, un «autore di primissimo rango dopo gli apostoli»⁹, venne identificato nel Medioevo con il Dionigi ateniese convertito da Paolo di cui parlano gli *Atti degli Apostoli* (17, 34) - «discipulus atque adiutor Pauli apostoli», come lo chiama Eriugena nella prefazione alla sua traduzione di Dionigi; ad un tempo, tuttavia, egli venne identificato anche con S. Dionigi, l'apostolo ed il patrono della Francia, le cui reliquie venivano conservate nella abbazia di St. Denis. E proprio in virtù di tale identificazione, l'abbazia di St. Denis ebbe in possesso, come testamento spirituale, il «Corpus Dionysiacum», che giunse a Compiègne nell'827 per dono dell'imperatore bizantino Michele II, e che venne tradotto in latino dall'abate Ilduino di St. Denis su incarico dell'imperatore Ludovico il Pio. In seguito, Carlo il Calvo incaricò Eriugena di redigere una nuova traduzione. Quest'ultima è più vicina alla struttura del pensiero di Dionigi di quella di Ilduino¹⁰.

Quanto abbiamo qui detto è stato già dettagliatamente illustrato nell'ambito delle ricerche di storia dell'arte, ed in particolare attraverso i lavori di Erwin Panofsky, Hans Sedlmayr, Marcel Aubert e Otto von Simson¹¹. In questi lavori si fa anche riferimento a Dionigi e ad Eriugena. Il fatto che questa tematica sia stata ampiamente discussa nell'ambito della storia della architettura e, più in generale, della storia delle idee, non elimina tuttavia la necessità di comprenderne il fondamento filosofico-teologico, come presupposto del pensiero, a partire da un interesse filosofico per la cosa, e di comprenderlo anzitutto *in se stesso*, ma anche in rapporto con i suoi specifici presupposti e con le sue conseguenze. In questo modo, il riferimento all'abate Suger e, con lui, ad una forma di teoria estetica che ha continuato ad agire in modo paradigmatico nel Medioevo, acquista, in aspetti essenziali, un significato più differenziato e più ricco per una comprensione della tematica che qui affrontiamo.

II

La fondazione filosofica e teologica di una tale concezione, nel cui orizzonte è divenuta intensivamente pensabile e concretizzabile la funzione anagogica dell'arte, è stata realizzata, nella teologia filosofica del Medioevo, primariamente nel pensiero di Eriugena. Costitutivi di questo pensiero sono, ad un tempo, elementi essenziali della filosofia neoplatonica. In questo modo, attraverso le sue traduzioni delle opere di Gregorio di Nissa e di Massimo il Confessore, ed in particolare attraverso la traduzione ed il commento delle opere dello Ps. Dionigi Areopagita, cui abbiamo già fatto riferimento, così come attraverso la recezione e la trasformazione produttiva della teologia dionisiana nella sua opera principale, *Periphyseon*, Eriugena ha realizzato un ritorno essenziale della teologia occidentale alla tradizione filosofica, in una forma che prima di lui era stata attuata solo da Agostino. Ad un tempo, Eriugena rappresenta un elemento effettivo di una «Wirkungsgeschichte», fortemente differenziata in se stessa, della «teologia platonica», che si estende, per menzionare solo alcuni aspetti, dal Platonismo di Chartres, di carattere cosmologico, alla teologia mistica dei Vittorini

(Ugo di San Vittore, che commentò Dionigi, era contemporaneo dell'abate Suger); e poi ancora alla componente contemplativa o spirituale del pensiero, primariamente scientifico, di Roberto Grossatesta, alla concezione della «partecipatio» ontologica, dell'ascesa riflessiva ed affettiva a Dio, il cui «essere» contiene e trascende l'essere del mondo in ogni senso, - così come questa concezione è stata elaborata da Alberto Magno, da Tommaso, e, in particolare, proprio partendo dalla teologia dionisiana, da Bonaventura - o al grande *Sermo de pulchritudine* di Cusano, che prende le mosse da Dionigi. Cusano intende la «Bellezza assoluta» (*pulchritudo absoluta*) come la complicazione (*complicatio*), che pensa se stessa, di ogni bellezza finita, e nello scritto, centrale per il suo pensiero, *De non aliud*, fonda argomentativamente, a partire da Dionigi e da Proclo, l'Unità della Differenza assoluta rispetto a tutto, libera da ogni differenza immanente. E non da ultimo anche Schelling si trova nella sfera d'azione della teologia dionisiana: è infatti a partire da questa tradizione - mediata attraverso i *Loci Theologici* di Johannes Gerhard - che Schelling concepisce ed illustra, sia ne *Le età del mondo* che nella *Filosofia della mitologia*, il suo concetto dell'assoluto essere divino: il «concetto originario» di Dio come «ciò che è distinto da ogni altra cosa»¹², come l'«essere sovrastanziale»¹³, il «sovraessere», ciò che è «veramente al di sopra di ogni altro essere, e che, per questo, è stato definito da molti come Sovraessenziale, sovra- realtà (ὑπερούσιον, ὑπερόν)»¹⁴.

Il pensiero di Eriugena, quindi, nella mediazione e trasformazione di Dionigi, analoga a quella compiuta da Agostino e da Mario Vittorino, realizza un nuovo inizio della teologia filosofica o della filosofia teologica - («vera philosophia est vera religio conversimque vera religio est vera philosophia»)¹⁵ - che cerca di circoscrivere, con ogni sforzo della riflessione, l'incommensurabilità del suo più alto oggetto di pensiero.

1. Ora, per ritornare al punto di partenza della nostra riflessione, in che cosa consiste la fondazione filosofica e teologica della funzione anagogica dell'arte compiuta da Eriugena?

L'orizzonte più universale o più ampio di questa domanda può essere circoscritto con la seguente proposizione: l'essere nel suo complesso - e quindi non solo il «mondo» - è *theophania*. Una proposizione che può illustrare il concetto di *theophania* è la seguente: l'essere nel suo complesso è manifestazione, l'attivo manifestarsi di Dio come colui che in se stesso non è manifesto, dove i due termini, Dio e manifestazione, devono essere intesi in modo enfatico: da un lato, l'essere viene inteso come ciò in cui Dio si manifesta o si mostra, ed in cui, tuttavia, Egli, come manifestantesi, non è così come è in se stesso; dall'altro lato, l'essere è ciò in cui o anche è come Dio si manifesta, e, senza il procedere di Dio da se stesso in un altro, non esisterebbe «nulla», ossia esisterebbe solo Dio. Eriugena sviluppa questa concezione nel senso del rapporto dialettico fra essere-nascosto (*occultum*) e manifestazione (*apparitio, manifestatio*)¹⁶, come il divenire-accessibile di ciò che è in sé Inaccessibile, come mediazione attiva di ciò ch'è in sé Incomunicabile, come l'essere-luce, visibile e comprensibile, di ciò che è in sé Oscurità sovra-luminosa (che acceca, ossia che non si apre al pensiero concettuale); come processione (*progressio, processio*) dell'Unità assoluta e della originaria Somiglianza con sé nella differenziata molteplicità ed individualità degli esseri e nella dissomiglianza degli esseri fra di loro e rispetto alla loro Origine. I momenti, rispettivamente positivi e negativi, di queste proposizioni segnalano l'unità in sé complessa di un processo e, ad un tempo, la struttura totale dell'essere: «Omne enim quod intelligitur et sentitur, nihil aliud est, nisi non apparentis apparitio, occulti manifestatio, negati affirmatio, incomprehensibilis comprehensio, ineffabilis fatus, inaccessibleis accessus, inintelligibilis intellectus, incorporalis corpus, superessentialis essentia, informis forma, immensurabilis mensura, innumerabilis numerus, carentis pondere pondus, spiritualis incrasatio, invisibilis visibilitas, illocalis localitas, carentis tempore temporalitas, infiniti diffinitio, incuscripti circumscriptio»¹⁷. «Tutto ciò che viene colto dai sensi e dall'intelletto non è nient'altro che apparizione di ciò che non appare, manifestazione di ciò che è occulto, affermazione di ciò che è negato, comprensione di ciò che è incomprendibile, parola di ciò che è ineffabile, accesso di ciò che è inaccessibile, intelletto di ciò che è inintelligibile, corpo di ciò che è incorporeo, essenza di ciò che è sovraessenziale, forma di ciò che è informe, misura di ciò che è immensurabile, numero di ciò che è innumerabile, peso di ciò che è privo di peso, indurimento di ciò che è spirituale, visibilità di ciò che è invisibile, localizzazione di ciò che è privo di luogo, temporalità [temporalizzazione] di

ciò che è senza tempo, definizione di ciò che è infinito, circoscrizione di ciò che è incircoscribibile». Se ciò può essere inteso come un'affermazione sulla struttura di quanto è accessibile al pensiero ed ai sensi, e quindi sull'essere nel suo complesso; se l'essere, tuttavia, risulta comprensibile come risultato di una processione, e quindi come manifestazione, auto-rivelazione, automazione, come il render-si-comprensibile-o-dicibile di ciò che, nel suo essere-in-sé, nega tutto questo, allora la *teofania* è l'esplicazione più universale e, ad un tempo, più precisa del rapporto dell'essere nei confronti del suo Fondamento. La teofania ha come presupposto la negatività di questo Fondamento, e tuttavia essa trova la sua attuazione nella auto-rivelazione, nell'auto-negazione (*inanitio*) o nell'affermazione di questa negatività attraverso la creazione e l'Incarnazione. Ciò che dobbiamo anzitutto considerare in modo più approfondito è pertanto questa negatività del Fondamento, che garantisce la propria manifestazione, ed il metodo, a ciò connesso, di una delimitazione negativa.

a) La *negazione*, come via che conduce il pensiero finito verso il Non-finito (*absolutus ab omnibus*)¹⁸, viene considerata da Eriugena, seguendo la tradizione neoplatonica, come un metodo essenzialmente più rivelativo dell'affermazione. Ciò trova il suo fondamento nel fatto che la negazione pone in luce l'alterità assoluta dell'Origine divina rispetto ad ogni ente in modo più attendibile di quanto sia in grado di fare la via affermativa considerata sola per se stessa; quest'ultima, presa isolatamente, suggerisce, in un certo senso, che l'Infinito è la realtà suprema all'interno della stessa dimensione del finito. Ora, è proprio questo che nega la negazione, disconoscendo in modo radicale all'In-finito o all'Assoluto tutto ciò che è possibile dire, in modo significativo ed istruttivo, sul finito. L'esclusione dall'In-finito stesso di tutto ciò che è comprensibile e dicibile in senso categoriale conduce, da ultimo, all'affermazione più universale e, ad un tempo, più elevata sulla realtà del Divino: che esso, cioè, è il *Nulla, per excellentiam nihil*: né il puro nulla (*omnino nihil*) - per questo parlo di «realtà» del Divino -, né il «nihil privativum», che presupporrebbe in Dio una differenza fra un avere, del quale potrebbe essere privato, ed un essere¹⁹. «Dio è nulla» significa piuttosto la «negazione e l'assenza di ogni essere e di ogni sostanza» in Lui²⁰; «Dio è nulla» intende inoltre esprimere il fatto che Egli non è un ente determinato, circosccrivibile-e-delimitabile, e, quindi, non può essere alcun determinato «qualcosa». In quanto Sovrale o Sovra-essere (*superessentialis*)²¹, Egli è assolutamente se stesso: è l'Identità che si differenzia da ogni ente, e che tuttavia è riferita all'ente come Fondamento di tutte le opposizioni, al di là di ogni opposizione (*oppositorum oppositio*). In questo modo, il «Nulla», od anche la negatività posta in luce attraverso la negazione, risulta del tutto identica all'affermazione «lo sono colui che sono»²², e quindi alla creatrice pienezza dell'Essere che è cosciente di sé e che, ad un tempo, conserva se stesso.

In questa identità di Nulla ed Essere nel Nulla assoluto emerge chiaramente anche la convergenza dei due metodi di pensiero, la negazione e l'affermazione. Se la negazione nega ciò che la via affermativa attribuisce al Principio divino - che esso, ad esempio, sia essere, vita, pensiero, verità o luce -, con ciò essa non annulla semplicemente il senso di tali affermazioni, ma le relativizza in se stesse: della realtà del Divino, nella quale cessa di valere il principio di non-contraddizione - Dio è e ad un tempo non è essere e verità²³ - non è possibile dire nulla di positivo in senso vero e proprio, ma solo nel senso di un rinvio al «Nulla in-infinito» (*nihil per infinitatem*)²⁴ che Egli stesso è. La negazione risulta essere in questo modo il secondo livello di riflessione della affermazione, che dev'essere necessariamente presupposta; l'affermazione, cioè, è per il pensiero finito la primaria via di accesso all'ente e al suo fondamento. Nella dimensione dell'essere e del pensiero finiti, la negazione pone in luce la diversità di ciascun ente dall'altro, evidenziando in questo modo anche la sua specifica identità; in riferimento al Fondamento assoluto, invece, la negazione si distacca dall'ambito di queste negazioni che sono equivalenti ad un'affermazione, per essere eliminata dal Fondamento stesso.

Nel riconoscimento della limitazione, secondo la quale l'affermazione, *qua* asserzione sulla Origine divina, dovrebbe essere intesa come *metafora*, emerge la coerenza della concezione per cui l'essere nel suo complesso è teofania. A partire dal concetto di creazione, che dev'essere ancora esplicitato, risulta evidente la seguente proposizione: *il mondo è una metafora realmente esistente, una metafora divina* («divina metaphora»)²⁵. È per questo che, parlando dell'Essere supremo e del

supremo oggetto di pensiero, è possibile «trasferire» al Principio divino ciò che è dicibile e pensabile nel modo più elevato nell'ambito dell'ente: quest'ultimo, infatti, è una sua «manifestazione» o una sua auto-affermazione, che può essere espressa nel linguaggio metaforico. La metafora, tuttavia, riconoscendosi inappropriata rispetto al suo obiettivo, mediante o nonostante l'affermazione, e pur non essendo concettualmente eliminabile, sottolinea, ad un tempo, il passaggio dall'affermazione alla negazione, o rivela il momento negativo ad essa immanente. La manifestazione, coglibile affermativamente, di ciò che in sé non è manifesto, *negati affirmatio*, diventa per il pensiero ed il linguaggio il punto di partenza che spinge a risalire verso il Non-manifesto come ciò che è *implicatum nella* manifestazione. La negazione, come secondo livello della riflessione, nega, pertanto, l'affermazione che si presenta come metafora, senza distruggere il suo significato disvelante che ultimamente si riferisce all'identità del nulla con l'essere. Entrambe sono quindi forme di riduzione - che non dev'essere intesa in senso peggiorativo - della manifestazione all'In-sé del Fondamento divino, esprimibile solo delimitativamente.

b) Se la negatività (come pienezza ontologica) del Fondamento divino è il presupposto della teofania, allora l'autonegazione o l'affermazione di questa stessa negatività attraverso la creazione e l'Incarnazione dev'essere compresa come la sua reale attuazione e la sua genesi.

La *creazione* è la processione del Principio (*principalissimus fons*²⁶) da se stesso, un procedere che fonda l'essere, ossia costituisce le Idee e il mondo; la creazione è la manifestazione (*apparitio, manifestatio*) di questo stesso Principio nell'altro o come altro; è l'apparire delle cause dalla «oscurità» nella «luce» degli effetti; è il dispiegarsi, ossia la discesa (*descensio*²⁷) o l'estensione (*extensio*²⁸) dell'Unità nella molteplicità dell'ente secondo il modello del punto e del cerchio: Unità o «Monade» che, come centro unificato, si dispiega nella molteplicità dei raggi, restando tuttavia in se stessa nonostante questa auto-differenziazione (*discretio*²⁹); nella costituzione della molteplicità, o nel dispiegamento delle possibilità attuali in essa immanenti, l'Unità non abbandona la sua natura; il movimento e la stasi sono piuttosto la dialettica auto-relazione dell'Uno, dell'Essere identico a se stesso (*status mobilis, substitutio et permansio*).

La prima sfera dell'essere che viene creata nella processione dell'Unità originaria *in se stessa* sono le «causae primordiales», i «fondamenti della genesi» dell'altro al di fuori dell'Uno. L'Unità, in quanto Principio per eccellenza, le crea *nel Verbum*³⁰ (e quindi «in principio» e nella «Sapienza»³¹, ossia da un fondamento riflessivo) «simultaneamente, in una sola volta ed eternamente». Questo atto della processione creatrice (*simul, semel, aeternaliter*)³² da se stessa e tuttavia in se stessa dev'essere pensato in Dio come atemporale. Ciò significa che, in riferimento alla processualità all'interno del Divino, occorre eliminare il significato temporale, corrente nel linguaggio comune, delle espressioni «fare» e «creare»: in questa dimensione, «aeternum» e «factum» non si contraddicono. Per questo, in Eriugena ricorre frequentemente la tesi: «omnia, quae ex Deo sunt (oppure: *omnia in Verbo Dei*) et aeterna simul esse et facta»³³. E dal momento che i termini impiegati per la processualità hanno in se stessi un carattere temporale, Eriugena distingue coerentemente i «tempora saeculi», il tempo del mondo, dai «tempora aeterna», nei quali si compie la costituzione delle «causae primordiales»³⁴. In modo analogo alla atemporalità, nell'ambito della dimensione divina - nell'atto della processione creatrice - non si afferma la molteplicità nel senso proprio del termine (nonostante la «pluralità» delle cause); nel Divino la molteplicità è piuttosto una Unità indivisa: «in ipso unum individuum sunt (*scil. rationes rerum*)»³⁵; la natura di Dio è pertanto «simplex et multiplex» ad un tempo, Unità in una molteplicità che viene ad un tempo eliminata, o Unità nonostante l'autodifferenziarsi nella processione.

La risposta alla questione, se il Principio divino, in quanto Padre, crei le Idee o «causae» nel Verbo come loro luogo, o se le crei identiche al Verbo, per cui, creando le Idee, crea anche il Verbo, rimane ovviamente ambivalente. Alla prima possibilità rinvia la distinzione fra il «creare», che si riferisce alle Idee, e il «generare», che illustra il processo atemporale infratrinitario: «ab ipso enim est filius per ineffabilem generationem, in quo ut in principio fecit omnia; ab ipso est spiritus sanctus per processionem, qui fertur super omnia. Pater siquidem vult, filius facit, spiritus sanctus perficit»³⁷. Se «creatio» vale per le Idee e «generatio» invece per il Verbo, e se entrambe devono

essere tuttavia intese come un atto della processione dal «principalisimum fons», allora non si può che ammettere la coeternità dei due diversi atti che provengono dalla stessa causa³⁸.

Che la «creatio» possa nel suo complesso essere considerata esclusivamente come un atto all'interno del Divino, relegando pertanto la realtà del mondo ad un docetismo o facendone la costruzione della «soggettività»³⁹, non mi sembra che trovi un fondamento negli scritti di Eriugena. Nella misura in cui tutto è creato *nel* Verbo, è vero che nulla è creato «realiter» e individualmente al di fuori (*extra*) di esso: la Parola creatrice, infatti, in quanto «ambitus omnium»⁴⁰ abbraccia e penetra tutto. La creazione atemporale delle Idee nel Verbo - «istantaneamente»⁴¹ - è tuttavia la condizione del manifestarsi - finito, temporale e determinato dagli opposti - delle Idee nella forma di un essere sensibile. Le Idee sono in se stesse i modelli creatori, ideali, atemporalmente di un mondo spaziale, temporale ed accessibile ai sensi. L'effettivo inizio temporale della creazione può essere pertanto diagnosticato solo nell'essere che è «fuori» dalle «causae primordiales», anche se da queste dipendente: «Inchoat ergo quodammodo esse (creatura), non in quantum in causis primordialibus subsistit, sed in quantum ex causis temporalibus incipit apparere»⁴². Il tempo è tuttavia una realtà innegabile, che determina la struttura del mondo come manifestazione. Se, tuttavia, il tempo, come carattere costitutivo del mondo, si distingue dalla processualità atemporale in Dio, l'azione creatrice di Dio deve allora «superare» se stessa, senza tuttavia perdersi, attraverso questa «manifestazione esterna», nell'«esterno»; quest'ultimo, infatti, in virtù della sua Origine che opera in modo universale, è e permane, anche come realtà «esterna», sempre «nel» Verbo.

Il medium dell'atto creativo, che costituisce il mondo come Idea e come realtà che è in se stessa (e quindi il mondo non come Dio stesso, bensì come sua manifestazione), è la parola («nel» Verbo)⁴³, il pensiero (o riflessione, contemplazione, «sapienza») e la visione. Queste tre forme costitutive dell'essere sono i differenti aspetti di un unico atto, che s'identifica con la volontà divina, in quanto intenzione che abbraccia e guida tutti gli atti; in questo senso, alla domanda, perché e in che modo Dio crea, si può anche rispondere in questo modo: attraverso il fatto che Egli esprime l'essere (facendo in questo modo dell'essere stesso una realtà esprimibile linguisticamente), pensa le Idee e con esse il mondo (pensare è creare⁴⁴, l'essere-pensato dell'ente nel pensiero divino rappresenta l'«essenza» dell'ente), oppure: essendo in Dio tutto come *Egli stesso* è, nel vedere *se stesso*, Dio «coglie» ciò che esiste in Lui (l'idea-mondo)⁴⁵. L'orizzonte che comprende e rende possibile questa concezione è il Verbo, in quanto Principio che abbraccia tutti questi atti: per il fatto che il Verbo è, avviene la creazione: «essendo enim ipsum fiunt omnia»⁴⁶.

Attraverso l'identificazione della parola, del pensiero, della visione, dell'essere e della volontà con la realtà di Dio (il vedere, il pensare, l'essere e il volere sono Dio stesso), viene resa possibile una interpretazione particolarmente pregnante, preparata già da Agostino⁴⁷, della formula «creatio ex o de nihilo». Il nulla, da cui Dio crea, è Dio stesso; è la Negatività assoluta, che prima era stata descritta come pienezza dell'essere o come realtà che è al di sopra dell'essere. «Ac sic de nihilo facit omnia, de sua videlicet superessentialitate producit essentias, de supervitalitate vitas, de superintellectualitate intellectus, de negatione omnium, quae sunt et quae non sunt, affirmationes omnium, quae sunt et quae non sunt»⁴⁸. La «creatio de nihilo» è pertanto il *passaggio*, che costituisce la totalità dell'essere, dal non-essere (nel senso della possibilità in atto, che è già in se stessa ciò che da essa può essere) all'essere, dall'essere-non-determinato o dall'essere-qualcosa e dall'essere-non-forma all'essere-qualcosa e alla forma; si tratta, quindi, di un passaggio dall'universalità o dall'identità ed unità del (sovra-)Essere alla differenza ed alla particolarità, o dall'assoluta negazione all'affermazione. - La nostra riflessione è in questo modo nuovamente ricondotta all'idea che l'essere, nella sua totalità, è *teofania*. E dovendo quest'ultima essere intesa come manifestazione di ciò che in sé non è manifesto, anche il Nulla si rende positivamente accessibile nella creazione, o può essere compreso come «essere». I «beni divini [creatori]», che vengono chiamati il «sublime Nulla», «iniziano a manifestarsi nelle loro teofanie, e si dice ch'essi procedano dal nulla nel qualcosa; essi, che vengono considerati in modo proprio *al di sopra* di ogni natura, vengono anche propriamente conosciuti *in* ogni natura; per questo, ogni creatura, visibile ed invisibile, può essere chiamata *theophania*, ossia manifestazione di Dio»⁴⁹.

A partire da questo contesto, risulta comprensibile anche l'affermazione secondo la quale Dio, costituendo le cause originarie e l'essere da esse fondato, «fa» se stesso, o viene attraverso se stesso e da se stesso «creato». Una tale concezione, se non si tenesse conto del contesto oggettivo in cui si colloca, potrebbe essere fraintesa nel senso di un Dio che diviene, che può produrre e realizzare se stesso solo nelle sue creature. Che Dio crei se stesso attraverso ciò ch'è in Lui creato, significa chiaramente che Egli si realizza da se stesso come Principio creatore per l'altro, e quindi che, dalla sua negatività o nascondimento, si rende manifesto: «seipsum manifestans, invisibilis visibilem se faciens, et incomprehensibilis comprehensibilem, et occultus apertum, et incognitus cognitum, et forma et species carens formosum ac speciosum, et superessentialis essentialem»⁵⁰. Il creare-se-stesso di Dio pone pertanto l'accento sull'idea che Dio nel creato, che è nulla da se stesso, diventa il Fondamento del creato (*essentia omnium*), ed essendo il Fondamento universale diventa ed è in questo modo tutto in tutto - è in se stesso e, ad un tempo, nell'altro da se stesso. Attraverso questa concezione, tuttavia, la trascendenza del Fondamento creante non dev'essere livellata in senso pan-teistico: «Egli diventa tutto in tutto e ritorna in sé richiamando in sé tutto, e, mentre *diventa in tutto*, non cessa di *essere al di sopra di tutto*»⁵¹. La trascendenza e l'immanenza del Fondamento sono i poli di una dimensione differenziata ed in sé dialetticamente dinamica. L'autodispiegarsi creativo di Dio, come costituzione di se stesso, indica il fatto che Dio si autodetermina in modo assoluto attraverso la relazione a se stesso: indica, cioè, la sua *libertà*.

Il contesto che abbiamo fin qui esplicitato - ossia che il Fondamento divino esclude ogni essere coglibile in modo categoriale e può pertanto essere pensato solo come il Nulla di tutto, mentre il Nulla diventa comprensibile nell'affermazione che esso fa creativamente di se stesso (*teofania*) -, tale contesto rappresenta la trasformazione teologica di una concezione di fondo filosofica, e più esattamente neoplatonica, che è stata mediata ad Eriugena da Dionigi; attraverso quest'ultimo è tuttavia il pensiero di Proclo e di Plotino che agisce indirettamente: l'Uno - per formulare sinteticamente questa concezione - è in se stesso pura Identità arelazionale, ed è pertanto la sovraessente ed assolutamente trascendente Alterità rispetto a tutto ciò che è; esso può essere pertanto circoscritto come tale solo mediante la dialettica negativa; in modo affermativo, invece, può essere descritto solo come un Uno che è, ossia come un Uno che è proceduto nell'alterità o molteplicità, e che, riflettendo su se stesso, ritorna alla sua Origine. Nella speculazione cristiana questo Uno si dischiude in una Trinità che riflette se stessa, e che dev'essere pensata come autorelazione assoluta. In questo modo, la Trinità in sé unitaria, in quanto primo ed unico (universale) Principio, occupa il posto che nel sistema (neoplatonico) hanno l'έν e il νοϋς. L'implicazione filosofica della concezione teologica della teofania viene alla luce anche nei termini ἐκφάνειν o ἐκφάνσις - «manifestare» o «manifestazione» - che ricorrono continuamente nel pensiero neoplatonico. Essi descrivono, fra le altre cose, la processione o il dispiegarsi delle Idee da una forma più intensiva di Unità riflessiva (*nous*): conoscenza come alienazione creatrice o auto-differenziazione dell'Unità; essi caratterizzano pertanto il passaggio, concepito in modo del tutto universale, dalla Unità alla molteplicità, ossia da una molteplicità in sé latente, esistente in una più elevata forma di intensità, ad una molteplicità «manifesta», conoscibile, in quanto articolata in modo «visibile», da una pura o in sé dinamica identità nella differenza, da una possibilità in atto, ad una realtà maggiormente differenziata e tuttavia più debole⁵².

2. Per poter comprendere la possibile funzione dell'*arte* alla luce di questo schizzo del pensiero di Eriugena, dobbiamo ora considerare più attentamente quei momenti della struttura dell'essere che sono già presupposti nella proposizione secondo cui l'essere nella sua totalità, o il mondo in quanto creato, è *teofania* e metafora. In questo modo, ciò che in precedenza è stato solamente accennato acquisterà una fisionomia più concreta.

L'effettivo significato della *teofania* emerge in modo particolarmente chiaro dalla metafisica della *luce*, che Eriugena intende sia come modello interpretativo universale sia come un'affermazione ontologica: l'essere nella sua totalità, e con esso il mondo, è un'esplicazione sfumata della Luce assoluta (pura). Il Principio è Luce in se stesso e, ad un tempo, fondamento di qualsiasi luminosità presente nell'essere e nel pensiero. - La luce è una metafora *assoluta*: ciò che in essa risulta visibile non può essere tradotto mediante concetti, né può essere sostituito mediante un modo più «proprio»

di parlare. Per questo, il «come» (contenuto nella frase «l'essere o il suo principio è *come* la luce») è meno adeguato all'identificazione espressa nella proposizione: «l'essere o il suo principio è luce». In ciò è implicito il fatto che i soggetti di queste proposizioni sono, nella loro struttura *ontologica*, luminosi, il che significa: sono chiari in se stessi, integrati in se stessi come una riflessività priva di opposizioni insuperabili, sono intelligibili, accessibili, quantomeno in modo «congetturale», al pensiero finito, ed esprimibili anche attraverso il linguaggio, nella sua forma sensibile e differenziante.

Seguendo la teologia mistica di Dionigi, Eriugena concepisce tuttavia il Principio divino come *oscurità* (*caligo*, *tenebrositas*)⁵³ - e ciò in modo analogo alla situazione in cui il punto finale della negazione si è rivelato come l'unità paradossale di essere e nulla, o meglio in cui l'essere di Dio si è rivelato come il «sublime Nulla». E come questo «sublime Nulla» non può essere inteso come distruzione della realtà, ma piuttosto come Essere in senso proprio ed unico, il che significa in un senso incomparabile con qualsiasi altra realtà, ossia come Sovra-Essere, così la «oscurità» non è qualcosa di irrazionalmente non identificabile, ma è piuttosto il modo d'essere assolutamente incomensurabile di una riflessione che può essere definita solamente come il Fondamento negativo, ma non per questo meno reale, del pensiero finito. Questo Nulla è oscurità in virtù della sua intensissima ed elevatissima luminosità: *altitudo claritatis*, *lux per excellentiam*, *excessus luminis*⁵⁴. Ed è proprio in quanto riflessività assoluta, e non in quanto vuoto o confusione priva di riflessione, che Dio non è comprensibile né determinabile nel suo essere-in-sé: *lux ineffabilis*⁵⁵. La parola della Scrittura, secondo la quale «Dio abita in una luce inaccessibile» (1 Tim. 6, 16) e «nessuno ha mai visto Dio o l'essere-nascosto (*occultum*) di Dio» (Ex. 30, 20 e Giov. 1, 18)⁵⁶, conferma e rafforza la teologia negativa. Il «deserto» (*desertum*), nel quale può essere percepita la voce di colui che chiama (Giovanni) come annuncio della Parola, rappresenta - allegoricamente - la «lontananza» o la «sublimità» della natura divina, e quindi il suo «Nulla» - un'anticipazione del canto mistico «*Granum Sinapis*», nel quale il Dio «sovrastanziale» viene pensato come «né questo né quello», e quindi come nessun «qualcosa» esistente, determinabile pertanto solo negativamente come «Nulla» e quindi come «Deserto».

«dî wûste hat
noch zît noch stat»...
«genk âne wek
den smalen stek,
sô kums du an der wûste spôr»

(«il deserto non ha
né tempo né luogo»...
«percorri senza direzione
la via stretta
e raggiungerai le vestigia del deserto»).

Poiché, tuttavia, il deserto è la pienezza di Dio proprio in virtù della sua separatezza (bene sovrastanziale), l'anima può abbandonarsi ad esso come il suo fine ultimo:

«sink al mîn icht
in gotis nicht,
sink in dî grundelôze vlût»⁵⁷

(«che tutto il mio essere anneghi
nel nulla di Dio,
che anneghi nell'incommensurabile fiume).

Nell'oscurità, nella lontananza e nel nascondimento, che trovano nella Negatività il loro fondamento, è tuttavia ad un tempo implicita la svolta decisiva: la Luce più intensa, sovraluminosa si manifesta, in virtù della sua libera spontaneità, come Luce accessibile, comprensibile, in quanto procede creativamente in se stessa, nel suo essere trinitario riferito a se stesso, ma anche nel mondo, creato mediante l'alienazione delle Idee. L'Oscurità sovra-luminosa si disvela (*occulti manifestatio*)⁵⁸, in quanto è, ad un tempo, il fondamento nascosto di ogni *illuminatio* (*lux mentium*)⁵⁹, il «Padre delle

luci». Nell'atto di questo disvelamento, essa diventa la luce intelligibile, «esprimibile», nell'essere stesso.

All'interno dell'orizzonte universale di questa concezione, secondo la quale ciò che si mostra, che si manifesta, *illumina* («omne quod apparet lucet»)⁶⁰, la processione dell'essere divino in se stesso e nella totalità dell'essere cosmico dev'essere intesa come un «farsi-luce» («fiat-lux»), o come dispiegamento della Luce originaria: la «processio» viene designata come «claritas» o «de-claratio»⁶¹, ossia come un farsi-luce del Fondamento *nel* creato («divina claritas ex secretis suis erumpit», o: «ab occultis suis erumpit»)⁶²; il *Verbum* procede dalla Luce divina ed inaccessibile del Principio come il «raggio più luminoso»⁶³, di modo che l'essere di Dio, che trascende la riflessione, si determina ad un tempo nei suoi effetti, ossia nelle cause originarie o Idee, in un essere riflessivo. In questo modo, la processione creatrice di Dio in se stesso diventa una condizione necessaria dello stesso divino pensiero-di-se stesso, così come della conoscenza concettuale propria della riflessione finita. Se il procedere da se stesso ed in se stesso di ciò che è nascosto rappresenta la prima teofania, e se la manifestazione è l'unico accesso a ciò che «in sé -non è-manifesto» - «ad lucem inaccessibilem conceditur accessus per theophanias»⁶⁴ -, allora anche la manifestazione storica e finita di Dio in Cristo dev'essere intesa in questo senso: «come incarnata (rispetto a ciò che è "distante" [*remotum*] e in sé "nascosto" [*secretum*]) la Parola è discesa per mezzo di una meravigliosa theophania... ed è giunta sino alla conoscenza della natura umana ed angelica... la Luce inaccessibile ha offerto un accesso ad ogni creatura intellettuale e razionale»⁶⁵. La spiegazione della «triplice luce» («lux trina»: il Padre è *lumen primum et intimum*, il Figlio *lumen verum* [in quanto è la Luce del Principio che si disvela], lo Spirito Santo è Luce che «separa» l'unità delle Idee, ossia media queste ultime all'ambito del molteplice) ha un significato ontologico universale. L'unica Luce, o la Luce Una-e-Trina, costituisce, infatti, ogni essere come un essere in se stesso luminoso, che dis-vela l'eccessiva luminosità del Principio in una forma delimitata, identica a se stessa: «Una sola luce si riversa in tutto ciò che è, in modo tale che tutto possa sussistere, ed in tutto ciò che è risplende, in modo tale che tutto possa essere diretto verso l'amore e la contemplazione della sua bellezza»⁶⁶. E proprio perché l'essere creato è *in se stesso* luminoso, e quindi intelligibile («omnia quae sunt lumina sunt»)⁶⁷, può anche diventare «luce» per il pensiero: la luminosità intelligibile dell'essere provoca il pensiero e diventa per esso istruttiva, suscitando la sua «illuminazione» o l'evidenza che rischiarava l'essere ed il suo significato. Negli esseri, nei «lumina», è operante come fondamento lo stesso *principium illuminandi*⁶⁸ - perfino nell'ambito che è più distante dal Principio, in quanto esiste nel modo più infimo⁶⁹: «Anche questa pietra o questo legno è per me luce»⁷⁰. La loro funzione illuminante (*lumen illuminans; animum meum illuminant*⁷¹) consiste nel fatto che conducono il pensiero alla conoscenza della loro struttura *intelligibile*; in quanto esistenti, infatti, sono buoni e belli, determinati da identità, numero e da una diversa intensità d'essere e di unità; essi fanno sorgere la domanda circa la loro origine e quindi circa la loro essenza (*essentia*). Per questo, Eriugena può dire che in ogni essere creato c'è una «luce che introduce» nel fondamento di questo essere («introduttiva lux»), e che «la struttura di questo mondo è la più grande luce, composta unitariamente di molte parti e di molte luci, per la scoperta e la contemplazione delle forme pure delle cose intelligibili mediante l'apice dello spirito - ed in ciò la Grazia divina e gli sforzi della ragione cooperano nel cuore del credente»⁷².

3. L'essere nella sua totalità - «a summo usque ad deorsum»⁷³ -, proprio in virtù del suo carattere di luce, ha una funzione riduttiva o anagogica: *rinvia* dal molteplice all'unica Luce assoluta come Fondamento della sua stessa struttura. La teofania (come l'autorivelazione luminosa di Dio nell'essere) non è pertanto una manifestazione che riposa su se stessa, ma è un rinvio attivo, nel cui movimento anche il pensiero deve inserire il suo proprio movimento. Questo carattere di rinvio dell'essere nel suo complesso è ciò che io chiamo il suo carattere *simbolico* - in un'accezione del termine simbolo più ampio rispetto a quella utilizzata da Eriugena. Essere-simbolo implica che l'ente è creato come un'*immagine* simile e ad un tempo dissimile rispetto al Modello; che in esso il Modello o il Fondamento si rivela come *segno*, *traccia* o quantomeno *ombra*⁷⁴; indica, infine, che l'ente non è primariamente se stesso, né è «verità» nel senso proprio del termine, ma è «veritatis theophaniae»⁷⁵.

Come espressione della struttura teofanica dell'ente, il termine «simbolo» è in stretto rapporto con il termine «metafora»: dal momento che il «simbolo» indica l'essere-immagine dell'ente, il suo carattere di rinvio, esso coglie l'inadeguatezza della somiglianza, di cui la metafora esprime invece primariamente la conformità al Modello, consentendo in questo modo di pensare la negatività o incommensurabilità di ciò cui si riferisce, o quantomeno la sua alterità *nonostante* la somiglianza. Le espressioni «il mondo (come la totalità dell'essere costituito attraverso la *creatio*) è teofania», «il mondo è simbolo», «il mondo è metafora» illustrano da diversi aspetti la stessa concezione.

A partire dal complesso di idee che si intrecciano in una metafisica della luce, ciò significa: ogni essere creato, e quindi tutto ciò che esiste come simbolo, immagine o traccia, non è una luce che esista per se stessa, ma è una luce che esiste solo «per partecipazione all'unica e vera Luce sostanziale, che ovunque e in tutto risplende in modo intelligibile»⁷⁶. Dal momento che il Fondamento divino, che è in sé Luce, realizza e mantiene desta nell'immagine la somiglianza nei confronti del Modello, nonostante la dissomiglianza in essa insita, l'essere, nella sua totalità, è in grado di diventare simbolo che rinvia oltre se stesso, ossia che guida il pensiero al Fondamento stesso. Da qui risulta pienamente comprensibile la formula centrale del pensiero di Eriugena - e che ha determinato anche il carattere di fondo dell'interpretazione dell'arte da parte dell'abate Suger: il pensiero concettuale può o deve risalire dal materiale o dal sensibile all'immateriale, allo spirituale (all'intelligibile), ascendere dalle «luci materiali» alla vera ed autentica Luce, o «ricondurre» ciò che si manifesta come immagine ed in modo enigmatico al *Fondamento* stesso di questa manifestazione⁷⁷. In questo modo, l'autentico significato di ciò che si manifesta può essere svelato mediante una somiglianza allusiva, o forse, in modo ancora più efficace e stimolante, attraverso una remota analogia o una dissimile somiglianza⁷⁸. La concezione di Eriugena, secondo la quale l'alterità posta nell'atto creatore o la molteplicità delle manifestazioni del Divino (il mondo) può essere ricondotta all'*unico* Essere di questo stesso atto, dev'essere ad un tempo intesa come lo sviluppo speculativo delle implicazioni filosofiche e teologiche contenute in *Rom.* 1, 20: «Invisibili a enim ipsius a creatura mundi, per ea quae facta sunt, intellecta conspiciuntur»⁷⁹: «Dopo la creazione del mondo Dio manifestò le sue proprietà invisibili che si rendono visibili all'intelligenza mediante le opere da lui fatte».

Per la conoscenza dell'ambito intelligibile ed ultimamente del Fondamento divino stesso, la realizzazione della funzione simbolica e di rinvio dell'ente risulta pertanto un presupposto necessario. Come «ausilio offerto dalla realtà materiale» («materialis manu ductio», la *ὕλαία χειραγωγία* di Dionigi)⁸⁰ o come «introduzione» (*introductio*) alla «contemplazione del Fondamento supremo» attraverso la mediazione della realtà materiale, Eriugena intende, seguendo nuovamente Dionigi, la consapevolezza che «le forme visibili, sia quelle presenti nella natura delle cose, sia quelle presenti nei santissimi sacramenti (= "simboli") della divina Scrittura, non ci sono state rivelate per se stesse, ma sono immagini della Bellezza invisibile, attraverso le quali la Provvidenza divina richiama lo spirito umano alla bellezza pura ed invisibile della verità stessa, che tutto ama e alla quale tutto ciò che ama tende, consapevolmente o inconsapevolmente»⁸¹.

Fra i diversi modi del metodo simbolico che determinano il pensiero di Eriugena - la «illuminatio» attraverso la Scrittura, il significato rappresentativo della Chiesa, la struttura di immagine della realtà creata - particolarmente rilevante per il nostro contesto sono proprio le componenti sensibili, caratterizzate da forma e figura, di quest'ultimo ambito: l'Oscurità, che acceca per la sua sovrassità, «si rivela nel modo più chiaro allo sguardo di chi contempla» («manifestus se aperit»)⁸² proprio nell'ambito *più basso* dell'«ordo rerum»; per questo, la forma e la figura delle cose sensibili possono essere definite le «teofanie più evidenti»; inoltre, in virtù della presenza dell'intelligibile nel sensibile, quest'ultimo può essere collegato simbolicamente a quello rivelandone il significato⁸³. Gli elementi del mondo sensibile o gli esseri viventi, ma anche la natura inanimata, hanno, in questo contesto, un significato simbolico, condizionato in parte o reso più intenso dalla Scrittura; tale significato non è qualcosa di accidentale o di fittizio, ma intende manifestare l'essenza delle realtà che esprime simbolicamente nel loro riferimento all'Origine; ad esempio, il significato, che trascende ciò che è visibile, della luce, del sole, del fuoco, del vento, delle nubi, del legno, della pietra, del fiume, della ruota, o dell'aquila, delle ali, del leone, dell'uomo e del cuore.

La struttura simbolica del mondo viene espressa nel modo più chiaro nell'idea che le forme e le figure sensibili sono immagini della Bellezza invisibile. In ciò è implicita la concezione secondo la quale ciò che esiste come immagine è stato costituito dalla suprema o assoluta Bellezza prototipa; solo per questo anche l'immagine è bella⁸⁴. Giacché «bonitas» e «pulchritudo», in quanto due aspetti della medesima cosa, sono identici in Dio, Eriugena può spiegare etimologicamente entrambi i concetti partendo dal verbo καλεῖν (o βοᾶν): il Fondamento creatore, in quanto Bontà assoluta, «chiama» all'essere ciò che non è (mediante una «voce intelligibile», ossia attraverso la forza riflessiva della Parola): «in essentiam vocat»⁸⁵; in quanto Bellezza, tuttavia, ri-«chiama» ad un tempo l'essere a se stesso, attraverso le immagini che Egli ha creato; in quanto fine assoluto di ogni sforzo amoroso, «attrae» a sé ogni essere come un magnete, o lo «riconduce» a sé - senza movimento, ossia senza alcun mutamento da parte sua, «ma solo attraverso la forza della sua bellezza»⁸⁶. In questo modo, in ogni ambito dell'essere, la bellezza diventa il primo ed essenziale punto di partenza per la purificazione («purgatio») del pensiero e della vita, che conduce alla illuminazione, ossia alla contemplazione della più intensa forma di essere, di unità e di bellezza del Fondamento. La «purgatio ab omni dissimilitudine»⁸⁷ consiste pertanto nel rendere conforme la vita pensante alla Bellezza originaria del Fondamento, lasciando apparire in sé, in modo sempre più chiaro, ciò che ad essa è simile⁸⁸; la Bellezza assoluta, tuttavia, in virtù della sua unità e della sua autoidentità, è immune da qualsiasi dissomiglianza, ed in questo senso è «armonia sovrastanziale»⁸⁹: «pura quidem... est et omnino omni dissimilitudine munda et absoluta divina pulchritudo: nec immerito, quia simpla est, qui a optima, quia perfectionum et illuminationum principalis»⁹⁰. Per questo, il fine di tale movimento consiste nel raggiungere una sempre più elevata intensità di essere e di non-essere (= unità).

Se la Bellezza assoluta, immune da ogni dissomiglianza, fonda creativamente l'essere, se questo essere è bello in virtù della Bellezza stessa che dona forma e figura, e se, infine, nonostante la diversità del creato rispetto al suo Principio, sussiste pur sempre fra essi un'analogia, allora *questa* somiglianza nella dissomiglianza dev'essere intesa come armonia, ordine o unità degli opposti - armonia ed unità, nella misura in cui queste sono possibili come una forma di identità *nella e nonostante* la differenza posta attraverso la creazione. L'armonia, l'unità o la concordia degli opposti in unità, l'ordine internamente strutturato ed articolato in una diversificata intensità di gradi d'essere e di unità, sono elementi essenziali della definizione della bellezza, che erano stati sviluppati in modo differenziato già da Agostino e dalla tradizione neopitagorica che prende le mosse dal *Filebo* di Platone. Dio, in quanto Principio creatore del simile e del dissimile⁹¹ nella totalità dell'essere, e quindi anche nell'essere del mondo, fonda, pertanto, la *concordia* armonica del simile e del dissimile, e quindi degli opposti in generale, come bellezza del mondo: «proinde pulchritudo totius universitatis conditae, similium et dissimilium, mirabili quadam harmonia constituta est ex diversis generibus variisque formis differentibus quoque substantiarum et accidentium ordinibus in unitatem quandam ineffabilem compacta». Questa bellezza del mondo è come una melodia a più voci (*organicum mellos*), nella quale le voci che sembrano dissonanti e distanti fra di loro danno vita, in virtù delle regole della musica, ad un'unica armonia musicale (*dulcedo*)⁹². Sulla base del presupposto essenziale secondo il quale la bellezza può essere pensata solo come «compaginatio» del simile e del dissimile, di ciò che è opposto e contraddittorio, con il prevalere dell'unità viene «eliminata» nell'universo anche il «*malum*» inteso come una natura che possa esistere in modo indipendente; inteso invece come il negativo, come ciò che è opposto ed avverso, il male è integrato nel movimento e nell'armonia del tutto, e svolge persino una funzione in un certo modo necessaria⁹³: attraverso il contrasto che gli è «proprio» si manifesta, infatti, in maniera ancora più chiara, la bellezza universale⁹⁴ - un'anticipazione del livellamento romantico del peccato che deriva dalla postulata necessità del male. Per Eriugena, ad ogni modo, la teofania, o il mondo come teofania, diventa essa stessa una teodicea. Attraverso la bellezza, infatti, in quanto forma di manifestazione di un'unità e di un ordine fondati razionalmente, il mondo rinvia alla Bellezza assoluta come suo Principio creatore, che dà ordine al mondo, ne fonda l'immanente razionalità e che, ad un tempo, riconduce a Sé⁹⁵.

Il fatto che l'immagine, il simbolo e la bellezza rinviino al Prototipo ed al Fondamento della bellezza che si manifesta nel mondo, è comprensibile a partire dall'idea, centrale nel pensiero di Eriu-

gena, del *ritorno* della totalità dell'essere alla sua Origine: *conversio*, *congregatio*, *reditio*, *resolutio*, *restauratio*, *transmutatio*, *deificatio*. Tale idea rappresenta una differenziazione teologica del concetto neoplatonico di ἐπιστροφή, costitutivo della riflessione assoluta e temporale, dell'ascesi e della cosmologia. Questo ritorno non concerne solo il mondo sensibile, ma «la totalità» dell'essere⁹⁶: gli effetti che derivano dal Principio ritornano tutti nuovamente in esso come nel loro fine, nel luogo in cui ogni movimento trova la sua quiete: «finis» nel senso del compimento finale e della conclusione che pone termine ad ogni movimento (*requies*)⁹⁷. Il ritorno ha un significato sia cosmologico che soteriologico. Ciò che è derivato dalle cause originarie ritorna per *legge naturale* (*naturaliter cogitur*) in queste, e quindi nel Fondamento universale; questo movimento realizza un'intenzionalità che è immanente nell'essere, e che proviene dal Principio e ad esso è rivolta; in virtù di una tale intenzionalità, un isolamento o una completa separazione dell'effetto dalla causa non è pensabile⁹⁸. Questo ritorno trova il suo fondamento ontologico nella «forza di attrazione» del Fondamento stesso e nel fatto che anche la realtà corporea si costituisce a partire da qualità incorporee⁹⁹. Il momento finale dell'atto creatore, l'uomo, è, ad un tempo, l'inizio attivo del ritorno, in quanto, attraverso la purificazione e la illuminazione, egli ascende a Dio, a Colui «che è l'inizio (il Principio) di ogni divisione ed il fine ultimo di ogni unione»¹⁰⁰. Per il compimento del ritorno dell'uomo e dell'umanità, il mediatore è Cristo: attraverso l'«incarnatio» o «inhumanatio» del Verbo, è resa possibile la «salvezza» come compimento dell'inizio, come ritorno del mondo e dell'uomo nella condizione originaria, come ristabilimento dell'originario stato di grazia: «Tota itaque humanitas in ipso, qui eam totam assumpsit, in pristinum reversura est statum, in Verbo Dei videlicet incarnato»¹⁰¹. La morte di Cristo è pertanto medium della resurrezione e compimento di se stesso e dell'uomo; è «mors mortis»¹⁰², «morte della morte», ossia è morte dell'umanità morta a causa del peccato, ed è pertanto condizione affinché l'umanità possa trasformarsi nella sua «pristina gloria», possa raggiungere la propria «deificatio»¹⁰³, e possa alla fine essere ricostituito, attraverso una negazione universale del negativo, il paradiso perduto come la forma più intensiva di «conscientia».

Da un punto di vista *cosmologico*, il ritorno universale è il ritorno degli effetti nelle cause o nel supremo Fondamento, il ritorno del fenomeno nell'Idea, e quindi la soppressione dello spazio e del tempo¹⁰⁴, la dissoluzione di ogni realtà sensibile nell'intelligibile, il che significa la «spiritualizzazione» del mondo¹⁰⁵; sotto l'aspetto *soteriologico* è il ristabilimento dell'originario stato di grazia distrutto o corrotto attraverso il peccato - il nuovo cielo e la nuova terra¹⁰⁶. Questo ritorno universale rientra nell'ambito di una più ampia concezione filosofica (specificatamente neoplatonica): la risoluzione o quantomeno la riconduzione della differenza, di ciò che, mediante la «caduta», si è estraniato dal Principio e quindi da se stesso, nell'identità originaria: «reversio» o «congregatio» di ciò che si è reso estraneo ai beni divini «per eosdem gradus ab infinita eorum, quae sunt, variaeque multiplicatione usque ad simplicissimam omnium unitatem, quae in Deo est et Deus est; ita ut et Deus omnia sit et omnia Deus sint»¹⁰⁷. In questo movimento, tutto ciò che nell'uomo è difforme rispetto al Modello viene eliminato, di modo che viene ricostituita la Bellezza originaria («pristina formositas») ¹⁰⁸; anche tutto ciò che è opposto e contraddittorio nel mondo viene eliminato, di modo che il mondo perviene ad un'armonia che, rispetto a quella propria del mondo in quanto creato (o esplicito), è superiore o è persino la suprema pienezza: «omnium visibilium et invisibilium consona absque ulla dissonante harmonia... totius universitatis conditae plenissima pulchritudo»¹⁰⁹. La bellezza non è quindi solo il punto di partenza della purificazione e della illuminazione, ma è anche il principio e il medium del loro compimento (*perfectio*). Il Principio come origine di tutte le bellezze relative in quanto create ed il Principio come loro fine ultimo - conformemente all'unità dell'essere creante ma non-creato con l'essere né creante né creato (la quarta «natura» di Eriugena) - sono identici: *Bellezza assoluta*.

4. È stato necessario percorrere una via relativamente lunga per poter legittimare una conclusione relativamente breve, che è tuttavia centrale per la nostra tematica. La possibile ed effettiva funzione anagogica dell'arte o delle opere d'arte è comprensibile solo nell'ambito dell'orizzonte sopra descritto come suo presupposto ontologico. Il che significa: se l'essere, nella sua totalità, è *teofania* e, in quanto tale (*qua* immagine, metafora o simbolo), rinvia al suo Fondamento intelligibile; se, i-

noltre, la bellezza di ciò che esiste nel mondo è manifestazione della Bellezza assoluta e richiama e riconduce ad essa - mediando in modo duplice ciò che è in sé non-mediabile -, allora l'arte nel suo complesso o ogni opera d'arte ha una funzione che corrisponde a questa struttura ontologica e a questo movimento. È da questo presupposto universale, «per materialia ad immaterialia, per sensibilia ad intellectualia», che l'abate Suger ha preso le mosse per il suo progetto e per la sua interpretazione dell'arte. In Eriugena, invece, il rapporto fra la sua esplicita concezione filosofica ed il fenomeno artistico non è presente in modo così chiaro e concreto, ossia come strumento di interpretazione di determinati oggetti artistici; cionondimeno, sono pienamente presenti tutti gli elementi che hanno condotto alle conseguenze sopra descritte. Alcuni aspetti essenziali possono comunque trovare un fondamento negli stessi testi di Eriugena; altre conclusioni, tratte dagli elementi di fondo del suo pensiero, appaiono, alla luce di quanto dovrebbe essere fin qui emerso, come pienamente legittime.

a) In primo luogo, anche Eriugena interpreta l'opera d'arte come immagine o segno dell'Intelligibile, di modo che in o proprio attraverso la sua forma materiale (la musica e la poesia in maniera ancora più intensiva della cosiddetta arte figurativa) l'arte può diventare la «manuductio» verso questo stesso Intelligibile, verso ciò che è immediatamente ed esteriormente comunicato nella figura artistica: «Materialia lumina, sive quae naturaliter in caelestibus spatiis ordinata sunt, sive quae in terris humano artificio efficiuntur, imagines sunt intelligibilium luminum, super omnia ipsius verae lucis»¹¹⁰. «Le luci materiali, sia quelle disposte dalla natura negli spazi celesti, sia quelle prodotte sulla terra dall'arte umana, sono immagini delle luci intelligibili, e soprattutto della stessa vera Luce». Sulla base del concetto di teofania, si può dire che un'opera d'arte, in quanto «immagine», rende visibile e comprensibile ciò ch'è in sé invisibile e incomprensibile, fa risplendere nella o come figura concreta la Luce inaccessibile (= vera). Con Plotino ed Agostino, ma in opposizione a Platone e ad Aristotele, Eriugena presuppone che le opere d'arte siano primariamente costituite dalla bellezza e quindi dalla armonia, dalla misura e dall'ordine, e che possano pertanto essere interpretate con le categorie della Bellezza intelligibile. Se la Bellezza è principio non solo del mondo, ma anche dell'arte, allora in questa forma di essere-imago dell'Intelligibile e della «vera lux» è implicito anche il carattere dell'opera d'arte come rinvio alla Bellezza assoluta; è solo in riferimento a quest'ultima che si legittima una relativa autonomia dell'opera d'arte. Come il mondo è «*theophania*», così l'opera d'arte potrebbe essere definita «*kallophania*»: una forma finita, creata, di manifestazione della Bellezza assoluta, che, in quanto «*theophania*», intende condurre al Fondamento della sua manifestazione.

Nei versi «*Aulae Siderae*» possediamo probabilmente la poesia composta da Eriugena per la consacrazione della cappella imperiale di Carlo il Calvo (877)¹¹¹. Si tratta in ogni caso di un'intensa interpretazione, spiegabile alla luce della concezione di fondo di Eriugena, del carattere simbolico di una architettura ottagonale (ad imitazione della cappella Palatina di Aachen): di come, cioè, nella struttura della Chiesa si realizzi il significato cosmologico e storico-salvifico del numero otto¹¹². In quanto casa della Sapienza (= Cristo), essa diviene, come il mondo stesso, tanto espressione simbolica della «processio» e della «descensio» cosmologica e cristologica, quanto segno del ritorno pacificatore, dell'elevazione al fine ultimo: la terra nuova (v. 43 s.)¹¹³; essa rappresenta la teofania in Cristo, nella quale diventa accessibile ciò che è in sé inaccessibile («quem nullus novit sensus nec mentis acumen, / Mandra boum vidit tenero velamine carnis» [65 s.]); infine, è «Bethleem» e quindi luogo dell'eucarestia, della più elevata espressione sensibile della partecipazione a Gesù (*deificatio*)¹¹⁴.

Nella descrizione di ciò che appare all'interno della Chiesa («*praeclara aedes*», v. 85; «*alta domus*», v. 87) - colonne marmoree, volte, dipinti, candelabri e ghirlande di luci, pietre preziose ed oro - si potrebbe vedere un'anticipazione della descrizione del coro di St. Denis fatta da Suger:

«(Aspice)...

Intus picturas, lapidum pavimenta gradusque,
Circum quanque stoaas, armaria, pastaforia,
Sursum deorsum populos altaria circum,

Lampadibus plenas faros altasque coronas.
Omnia collucent gemmis auroque coruscant», (vv. 92-96)¹¹⁵.

b) In rapporto con il problema della funzione anagogica dell'arte, ci si deve anche interrogare sulla possibilità e sulla funzione dell'*artista*. Eriugena interpreta la sua attività in modo del tutto conforme al modello platonico-aristotelico della *techne*, riferito non solo all'arte in senso proprio, intesa come produzione sulla base o a partire da Idee. Eriugena distingue fra «ars» e «artifex». Il pensiero dell'artista precede il «concetto» di arte («praecedit»), come la causa precede l'effetto; l'arte, invece, nel senso della capacità (abilità) razionale che si fonda sulla conoscenza e sulla costituzione di Idee, precede ciò che in essa e attraverso essa viene fatto (prodotto o creato): il prodotto artistico¹¹⁶. Il processo della produzione o creazione dev'essere pertanto inteso come una relazione causale, il cui movimento materiale e temporale è fondato riflessivamente. Le idee, che sorgono o vengono viste nel pensiero dell'artista¹¹⁷, sono la misura che dà forma alla creazione. Il pensiero, quindi, che viene già esso stesso inteso come creazione interiore («creare per cognitionem»)¹¹⁸, si esprime nella figura esteriore; ciò che nell'«arte» dell'«artista» è *unitario* e *simultaneo* nella figura materiale si particularizza o si separa¹¹⁹. In quanto *teofania*, la realtà creata può pertanto essere considerata come il diventar-comprensibile di ciò che, senza una tale espressione, resterebbe non compreso; essa rientra fra i «segni» sensibili (*signa*) o «figure» (*figurae sensibus comprehensibiles*), in cui si incarna (*incorporatur*) lo spirito e nelle quali si rende visibile e comunicabile; in quanto fondamento unitario di ogni sua manifestazione ed individuazione, essa rimane tuttavia in se stessa, in modo analogo all'Assoluto: «status mobilis et motus stabilis», esso «tace e chiama» ad un tempo¹²⁰.

Le affermazioni relative alla funzione dell'artista si collocano in Eriugena, come già in Agostino, nel contesto della descrizione del divino *creator*¹²¹: Egli è «artifex omnium», è l'«ars ipsa», le sue Idee sono il progetto preliminare del mondo, e il mondo è la sua opera d'arte (*artificiatum*), caratterizzato dall'armonia, dall'unità degli opposti e dalla bellezza, e in quanto tale sperimentabile. La *techne*, utilizzata come modello all'interno del mondo, viene quindi applicata anche all'assoluto atto creatore. Per descrivere la possibilità e la funzione della creazione artistica contingente (nel significato più ristretto, estetico) per conclusione da quanto detto sulla funzione dell'arte e sull'attività dell'artista, il modello della *techne* dev'essere nuovamente riformulato. Il che significa: l'uomo è in grado di essere artista solo per analogia, attraverso la rappresentazione e l'imitazione: come l'artista divino (assoluto) dispone dell'arte divina (assoluta), che crea attraverso le Idee e dalle Idee, costituendo l'essere nella sua universalità, così l'uomo, in quanto artista, rappresenta nell'opera d'arte le idee che gli sono immanenti, e che egli pensa in conformità con l'essere trascendente (la «simbolizzazione» del pensiero); ad un tempo, tuttavia, egli pone in luce, sotto forma di immagine visibile ed udibile, le Idee insite nell'*essere* e poste dall'assoluto atto creatore¹²². Se l'arte rende manifesto il potenziale simbolico dell'essere, in special modo attraverso la concreta figura artistica, e se l'artista, pertanto, favorisce il trascendimento del dato sensibile come ricordo dell'Origine - e questo proprio attraverso ciò che si manifesta sensibilmente -, l'arte e l'artista realizzano, allora, in una maniera eccezionale, ciò che ogni soggetto conoscente sperimenta come struttura dell'essere: il suo carattere di immagine (il suo carattere di simbolo e di rinvio) come espressione dello stesso Fondamento assoluto e divino. Attraverso l'arte e l'artista, pertanto, l'universale ed ontologica «theophania» diventa «kallophania» in una figura sensibile particolare. In contrasto con un concetto moderno di creatività, fondato su una soggettività che progetta in modo autonomo, l'artista - secondo i presupposti ontologici propri del pensiero di Eriugena - può essere sempre e solo un *imitatore* dell'arte divina e di ciò che da essa è stato creato. In questo contesto, l'imitazione della natura, come assioma della creazione artistica, sarebbe, pertanto, l'imitazione, ossia la rappresentazione o la riduzione per immagini, della struttura teofanica dell'essere. Nella concezione di Eriugena, una siffatta «imitatio in imagine»¹²³ non ha alcun significato limitativo, ma rappresenta piuttosto il carattere distintivo ed il dovere proprio dell'artista. Nella bellezza sensibile, che può essere colta dai sensi nella figura artistica («kallophania»), l'artista «ripete» e condensa o intensifica l'ordine, e quindi la bellezza, dell'essere cosmico - e questo certamente in maniera più efficace di quanto l'essere sia in grado di fare da se stesso¹²⁴. L'*appello* a trascendere il dato sensibile, come ricordo e come ritorno nell'Intelligibile,

viene infatti trasmesso dall'opera d'arte in modo più preciso e mirato, e, in alcune circostanze, in maniera anche più efficace, in quanto viene presentato per immagini e quindi in una forma più direttamente protrettica, offrendo pertanto una chance anche all'immaginazione. Questa «funzionalità» dell'opera d'arte, quale emerge dalla sua struttura anagogica, rivela ad un tempo una sua *relativizzazione*: il suo riferimento fondamentale ad una *conoscenza* universale mostra che questa conoscenza (in quanto fine ultimo della stessa opera d'arte) possiede una dignità superiore rispetto all'arte stessa. L'«intellectus artificis» e l'«intellectus artis» «precedono» l'«artificiatum» e costituiscono, ad un tempo, il fine immanente della rappresentazione artistica¹²⁵, che, *come tale*, trascende se stessa.

Qui la riflessione si congiunge con il punto di partenza che l'ha resa oggettivamente possibile: con la recezione da parte di Plotino della «mimesi» («rappresentazione»), riabilitata da Aristotele, in un contesto platonico (Idea-immagine). Se la «mimesis» non imita la manifestazione esteriore della natura, ma rappresenta nell'opera d'arte i suoi *logoi* interiori, i *logoi*¹²⁶ che la costituiscono - gli elementi della natura che si realizza come *λόγοι* -, allora essa fa sì che l'opera d'arte non sia riferita autonomamente a se stessa, ma la interpreta solo in rapporto con ciò che in essa si manifesta come intelligibile, senza ridurla ad una semplice copia della realtà come dato naturale. Già qui - prima di Hegel - la riflessione ha «superato» l'arte, senza tuttavia rendere quest'ultima, in considerazione del suo fine supremo, un qualcosa di «superato»¹²⁷ o persino di completamente inessenziale. L'arte, piuttosto, è la *mediazione simbolica* del pensiero filosofico e teologico¹²⁸. In ciò risiede la verità dell'arte, nel lasciar apparire, nella forma della manifestazione sensibile, ciò che in sé non è manifesto, quantomeno (ed al più) come riflesso del vero Essere. In quanto tale, l'arte è addirittura *necessaria* per un modo di esistenza che inizia a realizzarsi *nella* dimensione di una sensibilità pervasa di razionale.

Postscriptum 1993

Il significato spirituale e la funzione ispiratrice che l'abate Suger ha avuto per Saint Denis, e con ciò per la nascita del gotico, sono stati considerati, a partire dalla edizione e dalla interpretazione degli scritti di Suger da parte di Erwin Panofsky¹²⁹, come un elemento che opera in modo visibile nella struttura interna ed esterna dell'edificio e del suo arredo. Anche la *mia* trattazione ha preso come punto di partenza l'interpretazione di Panofsky.

Nel frattempo si è lavorato ad una distruzione del paradigma di Panofsky¹³⁰. In questo senso, Peter Kidson si occupa, con un intento prevalentemente critico e negativo, della tesi di fondo di Panofsky riguardo all'abate Suger¹³¹, e non esita ad emettere il verdetto secondo cui Panofsky avrebbe (per quanto concerne Suger) perfino «distorto la storia» («twisting history to prove his point»: p. 2), sino a fare di Suger addirittura una «funzione della storia dell'arte» (p. 3). Fondamentalmente Panofsky avrebbe attribuito un peso eccessivo ai presupposti (soprattutto Dionigi) che egli suppone presenti nella concezione di Suger ed avrebbe grossolanamente esagerato il ruolo svolto da Suger «nella creazione del gotico» (p. 1). Certo, Kidson ammette che Suger «needed a philosophy to defend his taste in art» (p. 5), ed anche che egli abbia letto gli scritti di Dionigi conservati a Saint-Denis, anche se nella traduzione di Eriugena¹³². Un legame storico e oggettivo di Suger con il commentario di Eriugena alla «Coelestis Hierarchia» non viene invece preso in considerazione da Kidson¹³³. Per quanto Suger possa non aver «studiato in modo sistematico» Dionigi (p. 6) - il che lo si deve riconoscere -, è ciononostante altamente probabile - e plausibile da un punto di vista storico ed oggettivo - che, nelle sue letture di Dionigi e dei suoi commentatori, egli abbia scoperto, trovandole convincenti, quelle idee che hanno poi contribuito a formare le sue personali concezioni e che sono poi in una certa misura rintracciabili nella struttura di Saint Denis. La simbolica della luce o la metafisica della luce non sono quelle banalità o quegli empirismi privi di significato simbolico che Kidson ritiene che siano. Anche la massima «per materialia ad immaterialia» (intelligibilità) ed il «mos anagogicus» hanno dei presupposti più complessi di quelli che possono dischiudersi al misero concetto di Neoplatonismo che Kidson mostra di possedere: Suger, un «Platonico annacquato» nello stile di Browning, che «saluta il sole al mattino», «and feels that "God's in his heaven, all's right

with world", may be called a Platonist» (p. 7). L'architettura religiosa secondo Kidson (p. 7) - dovrebbe essere un pregustare il paradiso attraverso i sensi. «Instead of conducting the soul to heaven, it brings heaven down to earth» (a ciò si riduce chiaramente l'immagine che Kidson ha del Neoplatonismo). In ciò non si prende in considerazione l'idea della funzione anagogica dell'arte fondata da Plotino e da Proclo, trasformata in senso cristiano da Dionigi ed esplicitata da Eriugena, in modo che la presenza necessariamente sensibile (che Kidson non sospetterebbe mai nel pensiero neoplatonico) dell'«idea» riconduce all'inizio, alla maniera di un circolo, il movimento che deriva dal Principio e che è mediato attraverso l'artista - insieme proprio ad una crescita di colui che guarda o ascolta. Solo partendo da un platonismo evanescente, delineato in modo così grossolano, può venire in mente a Kidson la seguente formula (qualunque ne possa essere il significato): «Far from being a Platonist, Suger discloses himself as a proto-Jesuit» (p. 7).

Il significato di Dionigi (e di Eriugena cui Kidson non presta molta attenzione) non può essere certo che negato quasi del tutto, se, come fa Kidson, si attribuisce un eccessivo valore ai *concreti* riferimenti all'Areopagita assenti nei testi di Eriugena, o se si pretende addirittura che, dal momento che, come sostengono Panofsky ed altri, Suger sarebbe stato profondamente influenzato da Dionigi, dovrebbe aver un certo peso in lui anche la dottrina degli angeli che è propria di quest'ultimo (p. 5). La conclusione generale di Kidson, che sui singoli aspetti non va oltre delle semplici affermazioni, è dunque questa: «Suger was not in any serious sense a follower of the Pseudo-Dionysius» (p. 17). Senza il quale, tuttavia, «... Suger loses much of his art historical glamour» (p. 10). In questo modo si afferma - quantomeno a partire dalla comprensione che Suger dava di se stesso - che una interpretazione simbolica e fondata metafisicamente di Saint-Denis è «storicamente» ed anche oggettivamente inappropriata. Una prospettiva come quella di Kidson, che ha di mira primariamente una concezione empiricamente verificabile, «estetica» (nel significato originario del termine, ciò che è «percebibile sensibilmente») dell'architettura e dei suoi arredi, così come gli aspetti geometricamente verificabili dell'edificio, non mi convince come un'alternativa a Panofsky. L'interpretazione simbolica - influenzata anche dal Neoplatonismo, da Dionigi e da Eriugena - non deve in ogni caso mai scadere in una «profondità» che si sottrae all'argomentazione filosofico-teologica e a ciò che è storicamente documentabile. Se («almost certainly») il rilevante contributo offerto da Suger per Saint-Denis dovesse essere visto nelle vetrate (p. 10 [l'iconografia e la loro funzione architettonica?]), e se egli «unashamedly glories in things that gleam and shine» (*ibid.*), ed inoltre se da ciò si dovesse poter desumere un interesse (forse) esegetico e soprattutto empirico-estetico di Suger per la «bellezza naturale», si dovrebbe pur sempre prendere in considerazione questo: un'interpretazione simbolica dei materiali e della struttura dell'edificio a partire da presupposti dionisiani-eriugeniani non esclude in alcun modo la loro naturale qualità empirica (accessibile ai sensi); piuttosto, una riflessione su di essi - conformemente alla concezione neoplatonica che ho cercato di illustrare - rappresenta un necessario presupposto per la comprensione della funzione anagogica-intelligibile dell'arte.

Il discorso di Suger su «lumen, lumina, lux» (cui appartiene il campo semantico di «clarum, clare, clarificare») è, a mio avviso, tutt'altro che un casuale «gioco di parole» (p. 6); ad una dettagliata e precisa lettura degli scritti di Suger, che non contrapponga la sua «esperienza» ai «testi» (ad esempio, Dionigi), si dischiude piuttosto una dimensione che oltrepassa l'«aspetto estetico» senza respingerlo, ma congiungendolo a sé (il simbolo!) - e questo nel senso del fine ultimo, sopra accennato, del movimento del pensiero e della visione, che incontra una *teofania* modellata artisticamente¹³⁴: lo spirito, che... «per lumina vera ad verum lumen... ad verum per materialia *surgit*... *hac visa luce resurgit*»¹³⁵.

In una interpretazione simbolica delle opere d'arte - in questo caso del rapporto di Suger con alcune idee centrali del Neoplatonismo - si deve tener conto del fatto che tra una concezione codeterminata da testi ed una realtà artistica non sussiste un nesso necessario, ma solo un nesso possibile, che può essere scoperto attraverso una avveduta interpretazione delle sue condizioni. Una siffatta prospettiva interpretativa dovrebbe essere ovviamente tanto poco assolutizzata quanto una analisi che ha il suo punto di partenza ed il suo centro in ciò che dei dati naturali è empiricamente accertabile, in ciò che può essere affermato in modo storicamente diretto, e che a ciò si attiene. L'unità di

questi aspetti è stata riassunta da Willibald Sauerländer, in riferimento alle chiese gotiche francesi e a Saint-Denis fino alla Sainte Chapelle, nella seguente frase: «Una intelligente tecnica di costruzione ed un'arte edile organizzata secondo una divisione del lavoro sono state sviluppate per erigere edifici che superano la naturale comprensibilità attraverso un calcolo raffinato e che mettono in scena architettonicamente il mistero della illuminazione divina»¹³⁶.

2. Con l'impiego troppo comune dei concetti di «estetica», «arte», «opera d'arte» ed «artista» per quei fenomeni e teorie, per quelle attività e creazioni cui gli interpreti odierni si riferiscono con tali concetti si possono congiungere equivoci, che nascono, consapevolmente o inconsapevolmente, da preconcetti moderni di estetica e di arte. Sorge in questo modo il pericolo di un occultamento di quanto storicamente si è inteso esprimere.

Da questo punto di vista, è significativo, o persino oggettivamente necessario, che Andreas Speer¹³⁷, ad esempio, richiamandosi ad un monito di Paul Oskar Kristeller¹³⁸, ponga in luce una siffatta differenza e le sue conseguenze per la comprensione dell'arte medievale. Qualora risulti difficile rinunciare ai citati concetti proprio al fine di una intesa sul passato, si deve allora considerare in modo specifico il loro condizionamento storico, le trasformazioni cui sono stati di volta in volta sottoposti ed il diverso significato che ne è emerso, o le differenze devono quantomeno apparire chiaramente dal contesto della stessa interpretazione. Questo è quanto vorrei rivendicare per la analisi che ho condotto in «Negati Affirmatio», dove viene impiegato, ad esempio, il concetto di «estetica» senza che esso venga strapazzato in senso moderno o senza che, in questo modo, la concezione medievale venga trasformata nel senso di una sua «attualizzazione».

Se, nonostante tutte le riserve di Andreas Speer, viene utilizzata anche la denominazione di «estetica medievale»¹³⁹, lo è in un senso «euristico», ancora del tutto aperto, che mira giustamente a porre in «risalto tali orizzonti della comprensione». Nel quadro di un tale «risalto» una analoga epochè dovrebbe essere esercitata anche nei confronti di concetti, modernamente sospetti, quali «ontologia», «teoria della conoscenza», per non parlare di «*esperienza artistica*». Proprio attraverso questo concetto-guida l'autore potrebbe esporsi all'equivoco di aver *in qualche modo* (implicitamente) connesso tale concetto con le idee di fondo di Wilhelm Dilthey, ad esempio, o di Georg Simmel. A questo riguardo non è sufficiente il rifiuto, messo tra parentesi nella prefazione a tale concetto, di una «prospettiva soggettivistica nel senso moderno». Altrettanto teoreticamente gravati sono i concetti di *ricostruzione* e *decostruzione* (tale concetto dev'essere impiegato «senza implicazioni postmoderne», e tuttavia è possibile attestare la sua peculiare intenzione proprio attraverso Derrida: p. 35, n. 83).

In modo simile a Peter Kidson, anche Andreas Speer sceglie l'interpretazione storico-artistica dei testi di Suger come «esempio emblematico» per il suo intento di «illustrare», sotto forma di un «controprogetto» [contro le interpretazioni criticate], «che cosa significhi il nostro paradigma, sinora astratto, di un concetto di un'estetica medievale che dev'essere recuperato attraverso la ricostruzione dell'esperienza artistica medievale» (p. 42). Nel delineare tale «controprogetto», Speer richiama l'attenzione sul fatto che gli scritti di Suger non appartengono «né al genere della teoria artistica», né descrivono «opere d'arte autonome nel senso moderno del termine» (p. 42). In che modo dovrebbero o potrebbero esserlo? Chi è poi che afferma o suggerisce quanto da ultimo menzionato? Che Suger sia «non un costruttore», bensì un committente (p. 43), lo sappiamo; che la sua «opera artistica», la sua «attività» (e prima ancora la sua riflessione!) siano caratterizzate da un fine superiore - l'«ufficio divino», le «esigenze liturgiche-culturali», le «tradizioni e le necessità che derivano dalla religione cristiana e dalla liturgia» - è esatto. Ciò, tuttavia, non esclude in alcun modo che la descrizione di Suger dell'edificio della chiesa e degli arredi approntati dagli «artifices» rinvii simbolicamente, *proprio* in riferimento alla loro funzione liturgica, al di là della loro «esistenza concreta» - ad esempio, nel senso della concezione dionisiana-erigeniana della teofania.

Qualora Dionigi possa aver avuto un qualche significato per le concezioni di Suger¹⁴⁰, ciò non è avvenuto - così «sembra» a Speer - «né direttamente, né attraverso gli scritti maggiormente speculativi [che cosa significa propriamente ciò in tale contesto?] (*De divinis nominibus*, *De mystica theologia*)...», «bensì soprattutto attraverso i commenti ai due scritti sulla Gerarchia celeste e sulla Ge-

rarchia ecclesiastica..., in particolare [!] attraverso la influente scuola dei Vittorini e soprattutto di Ugo di S. Vittore» (p. 44). Se questa ipotesi - non più di questo è anche per Speer - dovesse essere giusta¹⁴¹, la stessa cosa dovrebbe valere per il commentario, non menzionato da Speer, di Eriugena alla «Coelestis Hierarchia», che poteva essere a disposizione di Suger a St. Denis insieme con la traduzione di Eriugena dello stesso testo. A partire da questo scritto è possibile rendere adeguatamente comprensibile quella simbolica o metafisica della luce di cui non si può tralasciare l'analisi in riferimento al pensiero di Suger. La conclusione che Speer trae dal suo riferimento ai Vittorini - ossia che, in questo modo, «anche nella recezione di Dionigi i motivi liturgici e teologico-sacramentari» sarebbero «in primo piano», «meno», invece, lo sarebbe «una metafisica della luce o una estetica della luce, comunque la si debba interpretare» - è a mio avviso erronea, in quanto viene in questo modo chiaramente soffocato l'aspetto della simbolica della luce presente nelle concezioni di Suger; dall'altro lato, tuttavia, si deve tener conto del fatto che anche i Vittorini, ricollegandosi a Dionigi, hanno sviluppato una simbolica ed una metaforica della luce¹⁴², di modo che, anche partendo dall'ipotesi di questa connessione, la conclusione sopra citata di Speer non sarebbe corretta nel senso inteso dall'autore.

Nel saggio «Negati Affirmatio», composto nel 1974 (pubblicato nel 1976), ho cercato di approfondire gli spunti contenuti nel «paradigma-Panofsky» attraverso un'ampia analisi *filosofico-teologica*, soprattutto per quanto riguarda Eriugena, della concezione della teofania-e-della metafora riferite alla realtà nel suo complesso. Per quanto questa analisi sia comprensibile già in se stessa come una interpretazione di alcune idee di fondo di Eriugena, ritengo legittimo, ora come prima, porre in relazione tali idee con l'interpretazione storico-artistica dei testi di Suger in riferimento a St. Denis. Su questo punto non ho inteso altro che avanzare una ipotesi plausibile, ed anche storicamente possibile, di un nesso oggettivamente rivelativo. Una tale ipotesi deve osare proprio là dove non c'è stata tramandata in modo conclusivo alcuna prova storico-critica. Sarebbe facile ovviamente mettere da parte ciò come qualcosa di metodologicamente non sicuro, come speculazione nel senso peggiorativo del termine.

Note

¹ [Rispetto a tale affermazione più volte ripetuta, si potrebbe avanzare una completa *skepsis*, dal punto di vista della storia dell'arte, sulla imitabilità di questa costruzione].

² Per quanto concerne l'orizzonte generale di tale questione, in connessione con la interpretazione delle forme concrete di significato, cfr. G. Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger* (1951), spec. pp. 70 ss.

³ Entrambi gli scritti sono editi, tradotti e commentati da E. Panofsky, *Abbot Suger, On the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures*, Princeton 1946 (le citazioni si riferiscono alle pagine di questa edizione). [Sulla costruzione dell'abbazia e sulle sue fonti, cfr. Jan van der Meulen-Andreas Speer, *Die Fränkische Königsabtei Saint-Denis. Ostanlage und Kultgeschichte*, Darmstadt 1988].

⁴ *De administratione*, 46, 27-48, 4:

«Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret
Clarificet mentes, ut eant per lumina vera
Ad verum lumen, ubi Christus janua vera
Quale sit intus in his determinat aurea porta:
Mens hebes ad verum per materialia surgit,
Et demersa prius hac visa luce resurgit».

⁵ *Ibid.*, 74, 1 s. a proposito di una vetrata, 62,28 ss. sulla «gemmarum speciositas». Sulla grande croce d'oro: *de admin.*, XXXII, spec. p. 56, 23 ss. Ph. Verdier, *La grande croix de l'abbé Suger à Saint-Denis*, in: «Cahiers de Civilisation Médiévale IX^e-XII^e siècles», 13 (1970), pp. 1-31.

⁶ *De consecratione*, 100, 20.

⁷ *De administratione*, 50, 9 s.

⁸ Particolarmente significativa è, a questo riguardo, la vetrata nella quale viene «svelato» il volto di Mosè:

«vitrea, ubi aufertur velamen de facie Moysi:
Quod Moyses velat, Christi doctrina revelat.
Denudant legem qui spoliant Moysen».

(*de admin.*, 74, 9-12). Cfr. la reminiscenza neotestamentaria, 2 *Cor.* 3, 18: «nos vero omnes, *revelata facie* gloriam Domini speculantes, in eandem imaginem transformamur a claritate in claritatem».

⁹ Giov. Saracenus nella Introduzione alla sua *Explanatio* della *Hierarchia Caelestis*, secondo Clm. 23456, fol. 2^v, citato in M. Grabmann, *Die mittelalterlichen lateinischen Übersetzungen der Schriften des Pseudo-Dionysius-Areopagita*, in: *Mittelalterliches Geistesleben* (1962), I, p. 459.

¹⁰ R. Roques, *Traduction ou interpretation? Brèves remarques sur Jean scot traducteur de Denys*, in: *The Mind of Eriugena*, ed. J. J. O'Meara and L. Bieler, Dublin 1973, p. 61 (ripub. in *Libres sentiers vers l'érigénisme*, Roma 1975, p. 105).

¹¹ E. Panofsky, *Abbot Suger*, cit. Id., *Note on a controversial passage in Suger's De Consecratione Ecclesiae S. Dionysii*, «Gazette des Beaux Arts», 26 (1944), pp. 93-114. Traduzione parziale del volume *Abbot Suger col titolo Zur Philosophie des Abtes Suger von St. Denis*, in: *Platonismus in der Philosophie des Mittelalters*, hrsg. von W. Beierwaltes, pp. 109-120. Hans Seldmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950, *passim* (su questo punto per lo più una riproduzione di Panofsky). Marcel Aubert, *Suger*, Éd. de Fontenelle, Abbaye S. Wandrille, 1950, pp. 46 ss.: "Le Théologien Mystique". Otto v. Simson, *Die gotische Kathedrale*, 1972⁴, pp. 93 ss. Su St. Denis prima di Suger: S. McKnight Crosby, *The Abbey of St. Denis I*, New Haven 1942. [Paula Lieber Gerson (hg.), *Abbot Suger and Saint-Denis*, New York 1987].

¹² *Philosophie der Mythologie*, Werke (1857), XII 100.

¹³ *Ibid.*, 58. Su ciò cfr. Beierwaltes, *Platonismus und Idealismus*, cit., pp. 71, 80, 112, 128.

¹⁴ *Weltalter* (Schröter), p. 226.

¹⁵ *Praed.*, I 1; 5,16-18 [Su ciò cfr. pp. 23 ss.].

¹⁶ *Periphyseon*, III 4; 58, 12-13. *Ibid.*, 17; 162, 1-4. *Ier.*, IV 287 ss. IV 40-42. XIII, 525 ss.

¹⁷ *Periphyseon*, III 4; 58, 12-19. - Sul concetto di «theophania» in Eriugena e sulle sue origini patristiche, cfr. J. M. Alonso, *Teofanía y visión beata en Escoto Eriugena*, «Revista Española de Teología», 10 (1950), pp. 361-389; 11 (1951), pp. 255-282 (sulla storia degli effetti di questo concetto). T. Gregory, *Note sulla dottrina delle "teofanie"*, «Studi Medievali», 4 (1963), pp. 75-91. J. Trouillard, *Érigène et la thèophanie créatrice*, in: *The Mind of Eriugena*, cit., pp. 98-113. - I presupposti concettuali e relativi alla storia del problema del concetto di teofania dovrebbero essere esaminati (nonostante i saggi sopra indicati) in modo più intensivo (in particolare a partire da Dionigi e Massimo il Confessore). L'orizzonte filosofico che caratterizza in modo generale questo complesso problematico è quello di «identità e differenza».

¹⁸ *Periphyseon*, II 108, 31. «infinitus»: II 152, 15 ss.

¹⁹ *Ier.*, IV 73-82. *Periphyseon*, III 5; 60, 20 ss.

²⁰ *Periphyseon*, III 5; 62, 12: «absentia totius substantiae». 22, 180, 13-20: «Si vero quis dixerit neque privationem habitudinis neque absentiam alicuius praesentiae nihili nomine significari sed universalem totius habitudinis et essentiae vel substantiae vel accidentis et simpliciter omnium quae dici et intelligi possunt negationem, concludetur sic: Eo igitur vocabulo deum vocari necesse est qui solus negationem omnium quae sunt proprie innuitur quia super omne quod dicitur et intelligitur exaltatur, qui nullum eorum quae sunt et quae non sunt est, qui melius nesciendo scitur» (cfr. Aug., *de ordine*, II 16,44).

²¹ Ad esempio, *Ier.*, IV 50 ss. *Homelia*, I 19, 208. *Periphyseon*, I 84, 7 ss. 12 s.: «... deus non esse aliquod eorum quae sunt sed plus quam ea quae sunt esse». In modo analogo al non-essere-qualcosa della *superessentialitas* si deve intendere anche il suo non-essere-qualcosa-di uno: «non aliquid unum est, sed universaliter et infinite unum, et super omne unum, quod dici vel intelligi potest» (*Periphyseon*, III 22; 182, 19-20).

²² *Praed.*, IX 4; 58, 77. *Periphyseon*, II 29; 164, 17: «divina natura deus est excellentia essentiae».

²³ *Periphyseon*, IV 5; 757 D: «utrumque igitur verum est, Deus veritas est, Deus veritas non est».

²⁴ *Ier.*, IV 81-82.

²⁵ *Periphyseon*, 112; 62,13. Cfr. anche 74, 20; 82, 3; IV 5,757 D. *Ier.* II 1188. [Sul significato della metafora si veda inoltre sotto, pp. 71 ss.].

²⁶ *Periphyseon*, II 19; 64, 23-25: «una ac sola praecedens et superexcellens causa est et principalissimus fons omnium quae a se in infinitum profluunt et in se recurrunt...».

²⁷ *Periphyseon*, III 20; 172, 2-3. 174, 12. III 29; 186, 25. *Proem. in vers. Amb. S. Max.*, 1195 B. Sulla «condensio» *divini Verbi* (συγκατάβασις) nel senso della Incarnazione, cfr. Gregory, *Note*, cit., pp. 83 s.

²⁸ *Periphyseon*, III 9; 80, 37-82, 1: «extendit se in omnia et ipsa extensio est omnia».

²⁹ *Ibid.*, 80, 19 ss. III 25; 194, 11-15: «et facta est lux, Deo videlicet volente et dicente, obscuritas primordialium causarum in formas ac species processit apertas... discretio». IV 9; 781 BC. - Il centro del cerchio ed i raggi che si delimitano nella periferia sono una metafora per l'Unità implicativa del Principio (principium, fons), che elimina in sé la differenza, e per la molteplicità che si sviluppa dal Principio, «nel quale tutto è Uno», ossia nel quale tutte le linee sono unite nel punto come «non-ancora» dispiegate; molteplicità che resta ovviamente riferita al suo punto d'origine; è solo attraverso questo riferimento dei raggi (= della molteplicità dispiegata) al centro che il cerchio esiste. Ciò che vale per il movimento circolare è una determinazione del Principio: esso è ἀναρχος- «totus sibimet in toto et principium est et finis subsistit». I «raggi» sono le teofanie del punto d'origine. Cerchio: *Periphyseon*, III 1; 40, 1 ss. *Monade-neri*: III 5; 66, 28-29. III 11; 102, 23 ss. [Su ciò cfr. il saggio di E. Jeuneau e Dominic J. O'Meara sul significato concettuale e metaforico della matematica, in: *Begriff und Metapher. Sprachform des Denkens bei Eriugena*, hsg. von W. Beierwaltes, Heidelberg 1990, pp. 126 ss., 142 ss.].

³⁰ *Periphyseon*, II 20; 66, 30 ss. R. Roques, *Genèse 1, 1-3 chez Jean Scot Érigène*, in: *In Principio, Interprétations des premiers versets de la Genèse* (1973), pp. 173 ss. [ripub. in *Libres sentiers*, cit., pp. 131 ss.].

³¹ *Periphyseon*, II 20; 72, 8 ss. Una netta distinzione concettuale fra «cause» ed «Idee» (causae-rationes) mi sembra che non venga sostenuta in Eriugena. Per questo non temo di chiamare talvolta le causae primordiales «Idee», quando ne viene espresso l'aspetto creativo. Le «causae primordiales» enumerate da Eriugena (*Periphyseon*, II 36; 206, 1 ss.) rientrano, in gran parte, nel patrimonio classico delle «Idee», quale emerge, quantomeno, in Dionigi. [Sul problema e sulla terminologia cfr. Beierwaltes, *Denken des Einen*, cit., pp. 349 ss.].

³² *Periphyseon*, II 19; 64, 9. 20; 76 11 s.: «facta... aeternaliter in verbo iuxta primordialium causarum conditionem».

³³ *Periphyseon*, III 16; 134, 8 s.

³⁴ *Periphyseon*, II 20; 74, 31 ss.

³⁵ *Periphyseon*, II 28; 152, 37. La non-differenza («non discrepare») o la assoluta «somialianza» con se stesso costituisce l'essere dell'eternità: «Nam aeternitas sui similis est ac tota per totum in se ipsa una simplex individuaque subsistit» (*Periphyseon*, I 13; 76, 7-9).

³⁶ *Periphyseon*, III 9; 80, 7 ss. *Praef. in vers. Amb. S. Max.*, 1195C [cfr. anche sopra, pp. 102 ss.].

³⁷ *Periphyseon*, II 19; 64, 26-29.

³⁸ *Periphyseon*, II 20; 70, 23 ss.

³⁹ Questa è l'intenzione dell'interpretazione di C. F. Baur e Th. Christlieb (*Die Christliche Lehre von der Dreieinigkeit und Menschwerdung Gottes*, II, 1842, pp. 283 ss. e *passim*; *Leben und Lehre des Johannes Scotus Erigena*, 1860).

⁴⁰ *Homelia VIII*, 15 ss.; 238. *Periphyseon*, III 16; 134,23 ss. III 17; 154, 30-34. Per quanto concerne «ambitus», «ambire» e i loro pendanti greci, cfr. la nota di É. Jeuneau, *Homelia*, p. 238, 3. Modello indiretto di Dionigi sembra essere Proclo: in *Parm.*, 1098, 32 (Cousin); 1118, 22. In *Alc.*, 38, 5. Περιοχή come terminus per esprimere l'essere racchiuso in una causa divina: *Elem. theol.*, 152; 134, 11 (Dodds). Per l'aspetto cosmologico: in *Tim.*, I 160, 9 e 247, 30.

⁴¹ *Periphyseon*, III 27; 210, 14: «in momento oculi facta».

⁴² *Periphyseon*, III 15; 132, 28-30 [«incipit» invece di «accipit» (Sheldon-Williams)]. 17; 158, 12-29: «creaturam fuisse in Deo, priusquam fieret in se ipsa». Duplice comprensione della creazione («duplex... de creatura... intellectus»), la cui differenziazione dev'essere tuttavia pensata pienamente come un'unità: nella eternità della conoscenza divina e nel modus della temporalità (*temporalis*). Questa viene considerata «veluti extra Deum in se ipsa». Il «veluti» indica già che, in virtù della realtà abbracciante di Dio, vale primariamente questo: *nihil extra Deum*. Per la «gradazione» interiore dell'atto creatore, cfr. *Periphyseon*, III 19; 168, 15-23: «prima... progressio in primordiales causas... dum descendit in diversas visibilium et invisibilium formas, ad se ipsam veluti ad formationem suam respicit».

⁴³ *Periphyseon*, II 66, 21 ss. 124, 5 ss. (*vocare, clamare*). *Comm.* I, XXVII, 92 ss., 142: «Clamat itaque verbum dei in remotissima divinae bonitatis solitudine. Clamor eius naturarum omnium conditio est. Ipse enim vocat ea quae sunt tanquam quae non sunt...» (rovesciamento di *Rom.* 4, 17).

⁴⁴ *Periphyseon*, II 20; 76, 21 s.: «Intellectus enim omnium in deo essentia omnium est». 29 s.: «Nil enim est aliud omnium essentia nisi omnium in divina sapientia cognitio». 23 s.: «Cognoscere ergo et facere dei unum est». IV 9, 779 A: «ipsa notitia sapientiae creatricis prima causalisque totius creaturae essentiae recte intelligitur esse». B: «intellectus omnium... essentia eorum». Identità di volontà ed essere: *Periphyseon*, I 12; 62, 37 s. Questa idea viene concepita nel contesto della tradizione neoplatonica: essere, pensiero, parola e volontà come fondamento, modus e medium del creare demiurgico - connessi strettamente con la sua Bontà: cfr. Beierwaltes, *Proklos*, cit., pp. 143 ss. [Sulla concezione di Eriugena «intellectus omnium est omnia» sto preparando un apposito studio].

⁴⁵ *Periphyseon*, III 28; 220, 19-21: «Non enim deus vidit nisi seipsum, quia extra ipsum nihil est, et omne quod in ipso est, ipse est, simplexque visio ipsius est, et a nullo alio formatur nisi a seipso». III 17; 1550, 14 ss.: la divina visio è identica con la *voluntas*. 154, 6-9: «Fit enim... quod videt faciendum... voluntas illius et visio et essentia unum est». 156, 30 ss. 160, 28-29: «ipsius visio ipsius est operatio. Videt enim operando et videndo operatur». IV 9, 778 D. *Comm.* III, IV 22-24, 218: «Ipse est visio quae omnia, priusquam fierent, vidit; et ipsa visio substantia est eorum quae visa sunt». A questa concezione corrisponde la interpretazione etimologica di «deus» (θεός) = «videns» (θεωρῶν): «ipse omnia, quae sunt, in seipso videt» (converge con il senso della derivazione di θεός [«deus currens»]: «moveret autem seipsum per omnia»), *Periphyseon*, I 60, 16 ss. Sulla origine e la storia degli effetti di questa etimologia, si veda sotto, p. 221, n. 24. - Già Agostino intende il creare di Dio come un «vedere» che è costitutivo dell'essere: ad esempio, *Conf.*, XIII 38: «tu... quia vides ea, sunt». In *Joh. tract.* 21, 5. Cusano differenzia questa concezione in quanto, a partire dall'atto del vedere, cerca di dischiudere l'essenza di Dio e dell'uomo (*De visione Dei*). Il punto di convergenza neoplatonico è Plotino, ad esempio III 8, 3, 20-23: «E così abbiamo dimostrato che la produzione è contemplazione; essa infatti è il risultato di una contemplazione che rimane pura contemplazione senza fare null'altro, ma produce perché è contemplazione». [Sullo sviluppo di questa idea in Eriugena e Cusano, cfr. sotto, pp. 308 s. Beierwaltes, *Identität und Differenz*, cit., pp. 144 s. e *Visio facialis*, München 1988, pp. 34 ss.].

⁴⁶ *Periphyseon*, III 21; 178, 7-8.

⁴⁷ In particolare, *Conf.*, XI 5 ss.

⁴⁸ *Periphyseon*, III 20; 172, 14-18. Cfr. anche III 14; 130, 5 ss. G. A. Piemonte, *Notas sobre la Creatio de nihilo en Juan Escoto Eriugena*, «Sapientia», 23 (1968), spec. pp. 41 ss. [Su ciò cfr. ora anche R. Hoeps, *Theophanie und Schöpfungsgrund. Der Beitrag des Johannes Scotus Eriugena zum Verständnis der creatio ex nihilo*, «Theologie und Philosophie», 67 (1992), spec. pp. 171 ss.].

⁴⁹ *Periphyseon*, III 19; 166, 28-32: «At vero in suis theophaniis incipiens apparere, veluti ex nihilo in aliquid dicitur procedere, et quae proprie super omnem essentiam existimatur, proprie quoque in omni essentia cognoscitur ideoque omnis visibilis et invisibilis creatura theophania, id est divina apparitio, potest appellari» (*Periphyseon*, I 7; 46, 28. *Ier.*, IV 287 ss.). [Sull'ulteriore sviluppo di questa concezione di una processione interna ed esterna di Dio come una «dialettica» fondata ontologicamente o come «transitus», cfr. sopra pp. 77; 78 s. e Beierwaltes, *Denken des Einen*, cit., pp. 347 ss.; 358 ss.].

⁵⁰ *Periphyseon*, III 17; 162, 2-6.

⁵¹ *Periphyseon*, III 20; 172, 12-14: «fit in omnibus omnia, et in se ipsum redit revocans in se omnia, et dum in omnibus fit, super omnia esse non desinit». IV 5; 759 A: «cum in omnibus totus sit, extra omnia totus esse non desinit... quia ipse est et totum et pars, et neque totum neque pars». *Periphyseon*, II 142, 18 ss. *Ier.* XIII, 486-489: «Dominus, quum sit super omnia, diffunditur in omnia, et ubique est, sine quo nihil esse potest, quoniam eorum, quae sunt, essentia et substantia ipse est, cum sit superessentialis et supersubstantialis». Sulla dialettica di immanenza e trascendenza, si veda Beierwaltes, *Platonismus und Idealismus*, cit., p. 62; su ciò Plotino, VI 4, 1, 11 ss. VI, 1 ss. - Bonaventura, *Itinerarium mentis in Deum*, V 8: «intra omnia, non indusum, extra omnia, non esdusum, super omnia, non elatum, infra omnia, non prostratum» (detto del «simplicissimum et maximum esse», che è «totum intra omnia et totum extra», e che pertanto viene pensato come «sfera intelligibile», «il cui centro è ovunque, la cui periferia tuttavia è in nessun luogo»). A proposito dell'«ubique totus», che deriva da Agostino, cfr. O. du Roy, *L'intelligence de la foi en la Trinité selon Saint Augustin*, Paris 1966, pp. 469 s. [Sul contesto della citazione di Bonaventura, cfr. Beierwaltes, *Denken des Einen*, pp. 410 s.].

⁵² Cfr., ad esempio, Proclo, in *Parm.*, 952, 6: ἐκφανῆσαι μονειδῶς καὶ ἠνωμένως καὶ ὀλικῶς, detto a proposito delle Idee; *ibid.*, 23: ποιήσις - γνῶσις in *Tim.*, III; 101, 7 (del νοῦς νοητός che si sviluppa nei νοερά). 105, 34; esplicazione dei numeri come esplicazione della δύναμις dell'Unità. Il νοητόν come πρωτίστη ἐκφανσις: *Theol. Plat.*, I 26; 117, 17. In *Tim.*, III 2, 15: ἀθρόα ἀπάντων ἐκφανσις, la δημιουργία che si verifica nell'istante atemporale. Damascio, *Dub.*, I 244, 15-17 (Ruelle): ἡ πρόοδος τῶν δευτέρων ἀπὸ τῶν προτέρων οὐκ ἔστι γέννησις, ἀλλ' ἐκφανσις μόνον καὶ διάκρισις, ὡς φαμεν, τῶν ἄνω κεκρυμμένων καὶ συνηρημένων (formulato sotto forma di domanda). L'orizzonte filosofico generale è il seguente: ciò che deve essere causato è nella causa in «modo nascosto» (κρυφίως) - *eminentiori modo*; l'effetto, tuttavia, è il manifestarsi o lo svelarsi della causa: cfr., ad esempio, Proclo, *Elem. theol.* 152; 134, 10 ss. 65; 62, 13 ss. Cfr. anche sotto, n. 60. - Per quanto concerne l'aspetto teologico, si veda Proclo, in *Tim.*, III 54, 7 ss.: ὁ θεῖος λόγος... διαίρων τὴν ἔνωσιν εἰς πλῆθος... ἐκφαίνων ἑαυτόν. In *Parm.* 952, 12. *Theol. Plat.*, III 9; 36, 27. Per questo contesto è altamente significativa la funzione demiurgica del φάνης (ἐκφαίνειν!): cfr., ad esempio, in *Tim.*, I 428, 1 ss., 22. 430, 14 ss.: ... ἐξ ἀφανῶν φανερούς [Orph., fr. 109 Kern]. - Della «manifestazione» (φάσματα e θεάματα) degli dèi si dice in Giamblico, *Myst.*, II 4; 77, 2 (des Placés): λαμπρῶς ἐκφαίνεται. Il rapporto dialettico fra ciò che è in-sé nascosto e ciò che si «lascia conoscere» mostrandosi conduce, nella descrizione di Plotino dell'atto della «illuminazione», nella quale l'Uno diventa presente al pensiero non-pensante, alla formulazione paradossale: φαίνεται τε καὶ οὐ φαίνεται διὸ οὐ χρὴ διώκειν, ἀλλ' ἠσυχῆ μένειν, ἕως ἂν φανῆ (V 5, 8, 2-4). In riferimento ad una teologia specificatamente cristiana si dovrebbe esaminare il concetto di θεοφάνεια ad esempio in Gregorio di Nissa, nello Ps. Dionigi Areopagita o in Massimo il Confessore, nel contesto dei quali si trova da un punto di vista storico ed oggettivo anche Scoto Eriugena; altrettanto, tuttavia, si dovrebbe riflettere, sulla base dei complessi presupposti filosofici (= neoplatonici), sul rapporto, che si dispiega come autoriflessione atemporale, fra identità e differenza in Mario Vittorino sotto l'aspetto della relazione fra «occultum» e «manifestum». A questo riguardo alcune cose si possono trovare nel mio volume *Identität und Differenz*, cit., pp. 62 ss., 82 [G. A. Piemonte, «Vita in omnia pervenit». *El vitalismo eriugeniano y la influencia de Mario Victorino*, «Patristica et Medievalia», 7 (1986), pp. 3-48; 8 (1987), pp. 3-38].

⁵³ *Periphyseon*, III 19; 166, 36-37 («inaccessibilis claritas saepe nominatur tenebrositas»). III 25; 195, 35-194, 12. V 26; 919 CD. 920 B. V 39; 1021 A: «inaccessibilis lucis tenebrae». *Homelia XIII*, 36, 268: «Cuius lux per excellentiam tenebrae nominatur». Sulla origine storica e concettuale di questa idea, cfr. É. Jeauneau, *Homelia*, 269, n. 4 [si veda anche sotto, p. 226, n. 91]. «Abyssus» è equivalente di «tenebrositas» ecc. (*Periphyseon*, II 17; 58, 23 ss.; 62, 30) e significa la nascosta possibilità creatrice (= attiva) per eccellenza che non è accessibile da un punto di vista concettuale.

⁵⁴ *Periphyseon*, III 1; 36, 28-31. *Homelia XIII*, 36, 268. Nella direzione di Eriugena si muove pienamente il *Commentario alla Teologia mistica* di Dionigi: in *myst. theol.*, PL 122, 270 C.

⁵⁵ *Periphyseon*, III 16; 138, 25 [J. McEvoy, *Metaphors of Light and Metaphysics of Light in Eriugena*, in: *Begriff und Metapher*, cit., pp. 149-167].

⁵⁶ Cfr. n. 53 e *Periphyseon*, I 8; 50, 21-35: «Solutus... habet immortalitatem et lucem habitat inaccessibleem, sed quosdam factas ab eo in nobis theophanias contemplabimur». II 18; 60, 19.20; 72, 23. III 19; 166, 36-168, 6. V 23; 905 C. *Ier.* IV, 380 ss. VI 36-42 [*occultum*].

⁵⁷ Per il concetto eriugeniano di «deserto» («desertum») si veda *Comm.* I, XXVII, 80 ss.; 140. - Si veda il testo critico del *Granum Sinapis* in K. Ruh, *Texkritik zum Mystikerlied "Granum Sinapis"*, in: *Festschrift für Josef Quint* (1964), pp. 169 ss.; 183-185. [Oggi K. Ruh vede il suo «reale autore» in Meister Eckhart, cfr. *Meister-Eckhart. Theologe - Prediger - Mystiker*, München 19892, p. 49 («oggi non ho quasi più dubbi...»); alle pp. 47-49 si trova anche il testo del «Granum Sinapis». - Il *commentario latino* a questa poesia (ed. M. Bindschedler 1949) contiene tracce di una conoscenza diretta di Eriugena: si veda K. Ruh, *Johannes Scotus Eriugena deutsch*, «Zeitschrift für Deutsches Altertum und Deutsche Literatur», 99 (1988), pp. 24-31, 28].

⁵⁸ *Periphyseon*, III 4; 58, 13. Cfr. anche III 1; 36, 32 ss. III 19; 166, 26 ss. *Ier.* IV 265 ss.

⁵⁹ *Periphyseon*, II 23. 104, 30. *Comm.* IV, V, 25; 350.

⁶⁰ *Ier.* IV 481, nel contesto della derivazione etimologica di *theophania* (*Dei apparitio vel Dei illuminatio*) da φαίνω.

⁶¹ *Periphyseon*, III 25; 194, 5 ss. 25 ss.: «obscuritas causarum-claritas effectum». Problema della possibilità attiva («illud unum multiplex virtute est»: III 22; 182, 18-19).

⁶² *Ier.*, XIII 554-555.532-533.

⁶³ *Ier.*, XIII 540.

⁶⁴ *Periphyseon*, II 20; 72, 23 s. I 10; 54, 31 ss.

⁶⁵ *Periphyseon*, V 24, 912 D: «incarnatum vero quodammodo descendens mirabili quadam theophania et ineffabili et multiplici sine fine in cognitionem angelicae humanaeque naturae processit... mundum sensibilem et intelligibilem in seipso incomprehensibili harmonia adunans. Et lux inaccessibleis omni creaturae intellectuali et rationali praebuit accessum».

⁶⁶ *Ier.*, I 69-72: «unum lumen diffusum in omnia, que sunt, ut essentialiter subsistant, splendens in omnibus, que sunt, ut in amorem et cognitionem pulchritudinis sue convertantur omnia». *Periphyseon*, III 16; 138, 25-28:

«lux ineffabilis... per omnia diffusa in infinitum, et fit in omnibus omnia et in nullo nullum». La onnipresenza della luce sensibile è il modello per la onnipresenza della Luce creatrice (intelligibile = vera). *Periphyseon*, I 75; 214, 16-19: «lux... totum mundum radio rum suorum immensurabili diffusione perfundit ut nullum locum relinquat quo se moveat, manetque semper immobilis».

⁶⁷ *Ier.*, I 76-77.

⁶⁸ *Ier.*, XIII 248-249: «Deus... principium illuminandi... quia ipsius essentia lux est». XIII 283.284: «divina illuminatio».

⁶⁹ *Ier.*, IV 304 s. *Periphyseon*, III 19; 168, 8-10: «ideoque formae ac species rerum sensibilibus manifestarum theophaniarum nomen accipiunt».

⁷⁰ *Ier.*, I 108: «Lapsis iste vel hoc lignum mihi lumen est».

⁷¹ I 117: «Lumina mihi fiunt, hoc est, me illuminant».

⁷² I 129-134: «Hinc est, quod universalis huius mundi Fabrica maximum lumen fit, ex multis partibus veluti ex multis lucernis compactum, ad intelligibilium rerum puras species revelandas et contuendas mentis acie, divina gratia et rationis ope in corde fidelium sapientium cooperantibus».

⁷³ I 124.

⁷⁴ La bellezza in immagine (*imago*); *theophaniae* come *imagines*: *Ier.*, VIII 555. *Periphyseon*, I 8 s.; 50, 20 ss. *Ier.*, I 606-607: «[veritatem nobis apparere] per sensibilia symbola». *Symbolum* è utilizzato come sinonimo di *imago*: *Ier.*, XV 1070. Dio come «omnium formarum infinitum exemplar»: *Periphyseon*, III 19; 168, 21. V 3, 865 D s.: «Nihil visibilium rerum corporaliumque est, quod non incorporale quid et intelligibile significet». III 23; 186, 25-28: «atque ideo omnis creatura corporalis atque visibilis sensibusque succumbens extremum divinae naturae vestigium non incongrue solet in Scripturis appellari». V 24; 914 A (*umbrae*). - Sullo specifico concetto di simbolo in Eriugena (*symbolum* = «allegoria dicti» rispetto al *mysterium* = «allegoria facti») si veda É. Jeuneau, *Comm.*, Appendix III, pp. 397-402, e J. Pépin, *Mysteria et Symbola dans le commentaire du Jean Scot sur l'évangile de Saint Jean*, in: *The Mind of Eriugena*, ed. J. J. Q'Meara and L. Bieler, Dublin 1973, pp. 16-30 (discussione della preistoria del problema) [ora in: J. Pépin, *La Tradition de l'Allégorie. De Philon d'Alexandrie à Dante*, Paris 1987, pp. 235-250].

⁷⁵ *Periphyseon*, II 35; 200, 28 s.

⁷⁶ *Homelia XVI* 23 s.; 280: «partecipazione unius ac veri luminis substantialis quod ubique in omnibusque intelligibiliter lucet».

⁷⁷ *Ier.*, I 481 ss. 514 ss. 594 ss. II 668 ss. 686-687: «Naturaliter quippe materialia omnia in spiritualia transferri appetunt». II 717 ss. 1247-1256. L'orizzonte [neo]platonico di questa concezione risulta chiaro, fra gli altri, in Porfirio, *ep. ad Marcellam* 10; 281, 7 (Nauck2): ἀπὸ τῶν αἰσθητῶν ἐπὶ τὰ νοητά (detto a proposito del metodo trascendente di Platone). Agostino, *De musica*, VII, 1, relativamente alla intenzione di occuparsi con la struttura numerica della musica: «ut... quibusdam gradibus a sensibus carnis atque a carnalibus litteris... duce ratione avellerentur, atque uni Deo... incommutabilis veritatis amore adhaerescerent». Per dare inizio al passaggio verso l'intelligibile, accanto al ritorno del pensiero in se stesso, nel quale questo prende coscienza di se stesso, si deve sottolineare anche la funzione delle «artes liberales»: «per corporalia cupiens ad incorporalia quibusdam quasi passibus certis vel pervenire vel ducere» (*Retractationes*, I 6). *De vera religione*, 52, 101: «a temporalibus ad aeterna regressio».

⁷⁸ *Ier.*, II 3 (dissimilia symbola). II 595. 1134 ss. Sulla questione, cfr. R. Roques, *Tératologie et théologie chez Jean Scot Érigène*, in: *Mélanges M.-D. Chenu*, Paris 1967, pp. 419-437. Roques, in: *The Mind of Eriugena*, cit., pp. 66 s. [Ancora come principio nell'arte contemporanea: A. Reckermann, *Amor Mutus. Annibale Caracci Galateria-Farnese-Fresken und das Bild-Denken der Renaissance*, Köln 1991, pp. 77 ss.].

⁷⁹ Sulla funzione di questo passo in Eriugena cfr., ad esempio, *Periphyseon*, III 23; 188, 5-6. III 35; 262, 30-32: «[gradus] magnus et valde utilis sensibilibus rerum notitia ad intelligibilium intelligentiam... per creaturam reditur ad deum». Sul contesto filosofico (φυσιολογία come θεολογία) si veda «Gnomon», 41 (1969), p. 131.

⁸⁰ *Ier.*, I 506. Dion., *CH I* 3; 8, 21 (121 D).

⁸¹ *Ier.*, I 511-518: «... visibiles formas, sive quas in natura rerum, sive quas in sanctissimis divinae scripturae sacramentis contemplatur, nec propter seipsas factas, nec propter seipsas appetendas seu nobis promulgatas, sed invisibilis pulchritudinis imaginationes esse, per quas divina providentia in ipsam puram et invisibilem pulchritudinem ipsius veritatis, quam amat, et ad quam tendit omne quod amat, sive sciens sive nesciens, humanos animos revocat». Cfr. anche sotto, n. 84.

⁸² *Periphyseon*, III 19; 168, 8.

⁸³ *Ier.*, XV 637 ss. VII 459 ss. Cfr. anche il contesto nella nota 98.

⁸⁴ *Periphyseon*, I 74; 212, 27 s.: «solus summa ac vera bonitas et pulchritudo». IV 16; 823 D: «Ipse siquidem pulchrum et pulchritudo totius pulchri, et pulchritudinis causa et plenitudo». 827 D. V 35; 954 C: «summa pulchritudo». *Ier.*, III 84 ss. VII 129: «... cuius munere pulchra sunt atque decora». VII 12-13, a proposito dell'essere che deriva gerarchicamente dal Principio: «originem ducit ex similitudine divinae formositatis». Per questo c'è *ordo* e *pulchritudo* anche nella teofania. In modo simile, la bellezza è fondamento della chiarezza o luminosità del-

l'essere: Dionigi, *DN IV 7*; 151 ss. (701 C): τὸ δὲ ὑπερούσιον καλὸν κάλλος μὲν λέγεται ... ὡς τῆς πάντων εὐαρμοστίας καὶ ἀγλαίας αἴτιον (claritatis causale [Eriugena]). *DN IV 6*; 150, 1 ss. (701 A): ἀκτίς πηγαία καὶ ὑπερβλύζουσα φωτοχυσία.

La concezione di Eriugena, secondo cui il bello che si manifesta come immagine ha il suo fondamento nella bellezza assoluta - quindi la bellezza come elemento della teofania - ha nella Estetica di Hegel la sua ultima risonanza metafisica, ma, ad un tempo, sperimenta qui una decisiva modificazione. «Il bello», cioè, «si determina come la manifestazione sensibile dell'Idea» (*Ästhetik*, ed. F. Bassenge, 1965², I 117). Nel contesto hegeliano, che anche per l'estetica resta determinato dalla Logica, l'«Idea» tuttavia, non dev'essere intesa come un concetto fittizio, ma come l'autoriflessione di una coscienza divenuta in senso assoluto. Dal momento che la realtà dell'Idea corrisponde al concetto, ossia viene concepita totalmente e pienamente attraverso se stessa, essa è *vera*. Conformemente alla negatività che opera in essa in modo immanente, l'Idea, tuttavia, si deve anche alienare, deve «realizzarsi esternamente». Questa sua manifestazione esteriore o questo suo aspetto esterno è *bello*, il che presuppone non il distacco dal concetto, ma il mantenimento di una unità immediata con esso. In questo modo, l'arte può essere concettualizzata e può operare come «il primo elemento di congiunzione che concilia tra la semplice exteriorità, ciò che è sensibile e caduco, ed il puro pensiero, tra la natura e la realtà finita e la libertà infinita del pensiero concettuale» (*ibid.*, p. 19). Una differenza essenziale tra Hegel ed Eriugena consiste nel fatto che per il primo la manifestazione sensibile dell'Idea si realizza *primariamente* nel bello artistico, rispetto al quale il bello naturale è solamente un *riflesso* imperfetto della vera bellezza (dello Spirito). In questo modo, Hegel si allontana dalla concezione, che si fonda sulla «creatio», di un «mondo come metafora».

⁸⁵ Cfr. sopra, n. 42, ed inoltre *Periphyseon*, III 2; 46, 12-13: «Divinae siquidem bonitatis proprium est, quae non erant, in essentiam vocare». *Ier.*, 88-89: «[causa omnium] vocat a non esse per excellentiam, non per privationem, ad esse per substitutionem».

⁸⁶ Cfr. *Ier.*, 1515 ss. *Periphyseon*, I 74; 212, 24 ss.: «Amari item dicitur ab omnibus quae ab eo facta sunt... quia eum omnia appetunt ipsiusque pulchritudo omnia ad se attrahit...»; 31 s.: «lapis magnetes... ad se ipsam reducit... sola sua pulchritudinis virtute». *Ier.*, 1518: «revocare». L'idea secondo la quale il Principio primo faccia muovere ogni ente verso se stesso, in quanto Fine ultimo, nonostante le sue implicazioni e le sue conseguenze platoniche (identità di Principio e Fine, ad esempio, in Plotino), è aristotelica: Dio muove come un amato (*Met.*, 1072 b 3: κινεῖ δὲ ὡς ἐρώμενον). L'idea che il bello «richiami», ossia «attraiga», è stata sviluppata «more etymologico» da Proclo e (sulla sua scia) da Dionigi conformemente a Platone, *Cratilo*, 416 C (καλόν-καλεῖν, cfr. anche sopra nn. 42 e 84): *Theol. Plat.*, I 24; 108, 6 ss.; in *Alc.*, 328, 12 s. Il Demiurgo ha una ἀνακλητική δύναμις: in *Tim.*, III 2, 6. [Sui molteplici aspetti di questa etimologia, cfr. J. L. Chrétien, *L'Appel et la Réponse*, «Philosophie», 25 (1990), pp. 61-86, su Eriugena, 72 s.]. Sul fondamento della bellezza Dionigi caratterizza la attrattività teleologica di Dio, *DN IV 7*; 151, 9 (701 C): πάντα πρὸς ἑαυτὸ καλοῦν. Questo capitolo è diventato il punto di partenza di un'ampia «teoria estetica», ad esempio in Alberto Magno, Tommaso d'Aquino, Ulrich di Strasburgo e Cusano («Tota pulchra es»).

⁸⁷ *Ier.*, III 317.

⁸⁸ *Ier.*, III 326 ss.

⁸⁹ *Ier.*, X 94-95: «superessentialis armonia».

⁹⁰ *Ier.*, III 54-57.

⁹¹ *Periphyseon*, 166; 192, 10 ss.

⁹² *Periphyseon*, III 6; 68, 27-70, 1. *Ier.*, IX 156 ss.: «ordo, harmonia, pulchritudo (universitatis naturae conditae)». *Comm.* VI, IV 37, 346 e la n. 5 di Jeaneau. [Sulla concezione eriugeniana dell'armonia, ed in particolare sul suo concetto di «organicum melos», cfr. sotto, pp. 191 ss.]. Nella forma della metafora del teatro, l'idea di un mondo in sé gerarchicamente ordinato e pertanto bello è *plotiniana* e *stoica*: cfr., ad esempio, Plotino, *Enn.*, III 2, 16, 34 ss.; 17, 1 ss. Hans Urs v. Balthasar interpreta questa metaforica come elemento di una *Teodrammatica* (Bd. I, Einsiedeln 1974).

⁹³ *Periphyseon*, V 36; 982 CD.

⁹⁴ *Periphyseon*, V 35; 953 D: «Nam quod deforme per seipsum in parte aliqua universitatis existimatur, in toto non solum pulchrum, quoniam pulchre ordinatum est, verum etiam generalis pulchritudinis causa efficitur».

⁹⁵ *Periphyseon*, IV 16; 823 D; IV 22; 843 C: «... totamque ipsius pulchritudinem, sive interius in rationibus, sive exterius in formis sensibilibus, ad laudem creatoris referre». *Homelia XI*, 17 s.; 254: «Sensu corporeo formas ac pulchritudines rerum perspicere sensibilibus, et in eis intelliges dei verbum».

⁹⁶ *Periphyseon*, V 3; 866 CD. Gradi del ritorno: V 8; 876 AB; V 39; 1020 C-21 B. Sul problema si veda R. Roques, *Remarques sur la signification de Jean Scot Erigène*, in: *Miscellanea André Combes*, I, Roma-Paris 1967 («Divinitas», 11), pp. 299 ss. Y. Christie ha addotto alcuni significativi argomenti a sostegno della possibilità che l'insolita forma dei timpani di Charlieu e Moissac sia dovuta ad un contatto con la concezione di Eriugena: i quattro esseri viventi derivano direttamente da Cristo, che permane in se stesso, e si volgono nuovamente a Lui in un movimento visibile di grande effetto. Essi simboleggiano, per così dire, la «pregressio» ed il «reditus» insieme (cfr. Christie, in: AA. VV., *The Mind of Eriugena*, Dublin 1973, pp. 182-189). [Y. Christie ha sviluppato ulte-

riormente le sue riflessioni sulla presenza della concezione erigeniana nell'arte del medioevo nel seguente saggio: *Influences et retentissement de l'oeuvre de Jean Scot sur l'art médiéval: bilan et perspectives*, in: AA. VV., *Eriugena redivivus*, Heidelberg 1987, pp. 142-161, con ulteriore bibliografia].

⁹⁷ *Periphyseon*, V 3; 866 C. La stasi che acquieta ogni movimento è identica alla seguente idea, che risale alla dottrina aristotelica del luogo naturale e alla concezione platonica di un *agathón* che è il fine anipotetico del movimento di pensiero della dialettica: Dio è il «luogo» di tutto, in quanto in se stesso è - da un punto di vista categoriale - senza luogo («locus omnium communis; locus locorum nullo loco capitur», III 9; 82, 11-12). Sul contesto agostiniano e neoplatonico, cfr. *Augustins Interpretation von Sapientia 11, 21*, «Rev. Ét. Augustiniennes», 15 (1969), pp. 51 ss., spec. 60 s. [Si veda anche sotto, pp. 321 ss.].

⁹⁸ *Periphyseon*, V 36; 965 B: «et tunc post universalis creaturae in suas causas reditum inque ipsum deum ordinandum fare, quando totius universitatis conditae plenissima perficietur pulchritudo». *Ibid.*, 970 CD; 972 B: «universitatis conditae plenitudinem in causas suas inque ipsum deum, in quo omnia subsistunt, reversuram...». 973 A. Ritorno della totalità dell'essere come dissoluzione del mondo: V 34; 952 B. Il ritorno è il contrario di una caduta che si realizzerebbe necessariamente mediante la separazione dell'essere dalla sua «fonte» (952 C). In questo senso, esso è il superamento o l'innalzamento che conserva (*Ier.*, I 488 ss. *Comm.* I, XXI 17; 98: «exaltari»; ciò corrisponde, da un punto di vista ontologico, all'«essere-exaltatus» di Dio e all'«exaltari» di Cristo «in cruce»: cfr., ad esempio, *Periphyseon*, V 38; 994 B; *Comm.* III, X 53; 260).

⁹⁹ *Periphyseon*, V 13; 885 AB.

¹⁰⁰ Come inversione del dispiegamento che procede da Dio: «iam nunc substantiarum omnium adunatam collectionem ab homine inchoantem et per hominem accedentem usque ad ipsum deum qui est totius divisionis principium totiusque adunationis finis» (*Periphyseon*, II 6; 20, 8-11). V 7; 874 B ss.: ritorno come «purgatio naturae humanae».

¹⁰¹ *Periphyseon*, V 36; 978 D. V 24; 911 A ss. (salvare, restaurare, Cristo come teofania che riconduce, 912 D). *Comm.* III, V 28-30; 224: «Magna quidem et inexplicabilis (scil. spes), quoniam omnes, quos salvavit, in ipso ascendunt, nunc per fidem in spe, in fine vero per speciem in re». Per quanto concerne il ricollegarsi di Eriugena alla dottrina della «apokatastasis», cfr. Jeuneau, *Homelia*, 310, n. 2/3. *Comm.* 230, n. 1. T. Gregory, *Giovanni Scoto Eriugena. Tre studi*, Firenze 1963, pp. 53 ss.

¹⁰² *Periphyseon*, V 7; 875 C.

¹⁰³ *Comm.* IV, 177, 284. Sulla «deificatio»: V 9; 880 A ss. V 23; 904 A s. V 36; 979 A ss. *Homelia XXIII*, 9 ss., 310: «In ipso... homo efficitur deus, ipse est». La Grazia come movens nell'ascesa deificante: *Ier.*, I 659. R. Roques, *Jean Scot Érigène*, in: *Dict. de Spiritualité*, p. 952. [Sui molteplici aspetti del concetto di «reditus», si veda: S. Gersh, *The Structure of the Return in Eriugena*, in: AA. VV., *Begriff und Metapher*, Heidelberg 1990, pp. 108-125. J. McEvoy, *Reditus omnium in superessentialem unitatem*, in: AA. VV., *Giovanni Scoto nel suo tempo*, Spoleto 1989, pp. 365-381].

¹⁰⁴ *Periphyseon*, V 36; 970 D.

¹⁰⁵ *Periphyseon*, V 19; 894 A. 23, 906 A ss. 37, 987 C.

¹⁰⁶ *Periphyseon*, V 37; 989 B ss.

¹⁰⁷ *Prooem. in vers. Amb. S. Max.*, 1195 C. *I Cor.* 15, 28: «... ut sit deus omnia in omnibus»: questa è la frase centrale a partire dalla quale viene interpretato il compimento del ritorno: cfr., ad esempio, *Periphyseon*, V 8; 786 B. 37; 987 C.

¹⁰⁸ *Periphyseon*, V 6; 871 C ss.; 872 A.

¹⁰⁹ *Periphyseon*, V 36; 965 C e B.

¹¹⁰ *Ier.*, I 534-537. I concetti di «ars» ed «artificium» indicano ogni attività produttrice che deriva da una riflessione, e pertanto implicano il concetto di «arte» e di «opera d'arte» in senso estetico.

¹¹¹ Assumo il testo come è stato pubblicato da M. Foussard nei «Cahiers Archéologiques», 21 (1971), pp. 79-88 [Traube, pp. 550-552]. Le conseguenze che derivano per la vita di Eriugena dall'ipotesi avanzata da Foussard (i versi si riferiscono a suo avviso alla consacrazione di Notre Dame in Compiègne nell'anno 877), vengono ritenute accettabili anche da Jeuneau e da John O'Meara [cfr. P. Dutton and É. Jeuneau, *The Verses of the "Codex Aureus"*, ora in: Jeuneau, *Études Érigeniennes*, Paris 1987, pp. 591-638, spec. 621 ss. J. J. O'Meara, *Eriugena*, Oxford 1988, pp. 179 s.] Su Compiègne (in riferimento primariamente a questioni storiche relative ad Eriugena), cfr. M. Vieillard-Troïekourov, «Cahiers Archéologiques», 21 (1971), pp. 89-108.

[Nel frattempo questo carme è stato valutato diversamente, nel suo specifico significato storico-biografico, da M. Herren (*Eriugena's "Aulae Sidereae"*; cfr. anche G. Schimpf, *Johannes Scottus Eriugena*, in: «Theologische Realenzyklopädie», 17, 1988, p. 161). Egli lo ha pubblicato nuovamente nella sua edizione delle poesie di Eriugena (pp. 116-121). Ciò tuttavia non tocca le indicazioni interpretative che ho proposto sulla simbolica della architettura].

¹¹² *Periphyseon*, V 10 ss.

¹¹³ Sul significato del numero otto come compimento della *reditio*: *Periphyseon*, V 39, 1021 A. *Comm.* IV, 1, 79 ss.; 284.

¹¹⁴ *Ier.*, I 569 ss., a proposito dell'«animus humanus ex sensibilibus rebus in caelestium virtutum similitudinem et aequalitatem ascendens». *Ibid.*, p. 624.

¹¹⁵ [Oltre al commentario linguistico e contenutistico di M. Herren, cfr. anche i rilievi di J. J. O'Meara circa il rapporto tra «Aulae Siderae» e la concezione dell'arte di Eriugena, in *Eriugena*, cit., pp. 187-189).

¹¹⁶ *Periphyseon*, III 5; 64, 19: «artifex siquidem causa suae artis est»: II 21; 82, 30: «ars artificis eas rationes quae in ea ab artifice conduntur praecedunt».

¹¹⁷ Ciò vale anche per la «creata sapientia»: IV 9; 778 D. L'idea viene sviluppata da Agostino come analogia (e differenza) nei confronti dell'«artifex divinus»: cfr. J. Tsholl, *Gott und das Schöne beim Hl. Augustinus*, Heverlee-Leuven 1967, pp. 132 ss. Come «index» di una corrispondente tradizione scolastica pre-neoplatonica, W. Theiler ha richiamato l'attenzione sulle *Lettere* 58 (19 ss.) e 65 (3 e 7) di Seneca, dove viene posto particolarmente in luce l'orizzonte differenziato della creazione conforme all'Idea o al «Modello» (*Die Vorbereitung des Neuplatonismus*, 1934, parte prima). Dal momento che la creazione dell'artista, anche quando viene concepita come una «visione» (una creazione) delle idee, non può essere in Eriugena separata dalle Idee atemporali (assolute), questa concezione si collega oggettivamente con quella di Plotino, secondo la quale l'opera d'arte, il prodotto della creazione, imita non le idee dell'*artista*, nel senso di un costrutto fittizio, ma le Idee o i logoi *in sé* (V 8, 1, 36). In questo modo, l'opera d'arte, che si manifesta sensibilmente, diventa l'immagine dell'Intelligibile: μίμημα ἐν τῷ αἰσθητῷ τοῦ ἐν νοήσει κειμένου (II 9, 16, 46). Solo per questo essa è in grado di condurre al ricordo del vero: εἰς ἀνάμνησιν... τοῦ ἀληθοῦς (*ibid.*, 47) [Su ciò, cfr. W. Beierwaltes, *Marsilio Ficinos Theorie des Schönen*, Heidelberg 1980, pp. 46 ss.].

¹¹⁸ *Periphyseon*, II 24; 120,26-30: «... ita etiam humanus intellectus quodcumque de deo deque omnium rerum principiis purissime incunctanterque percipit veluti in quadam arte sua, in ratione dico, mirabili quadam operatione scientiae creat per cognitionem inque secretissimis ipsius sensibus recondit per memoriam». Sulla *ratio* come *ars*, cfr. anche III 12; 116, 15 ss.

¹¹⁹ *Periphyseon*, III 31; 230, 8 ss.

¹²⁰ *Periphyseon*, III 4; 58, 12 ss. IV 8; 774 D: il triangolo nell'idea («in arte») e nella manifestazione.

¹²¹ Cfr. i passi citati nelle nn. 45 s. e 118, così come *Praed.* IV 5; 31, 147-148: «Ars igitur ipsa, per quam facta sunt omnia, quae est summa incommutabilisque dei sapientia».

¹²² L'attività dello scultore caratterizzata come «ablatio», astrazione (nelle ps. eriugeneiane *Expositionem in myst. theol.*, PL 122, 276 C, essa funge da analogia del procedimento della teologia negativa) ricorda il contesto *etico* presente in Plotino (I 6, 9, 1 ss.): la figura immanente nella materia «naturaliter et potentialiter», o la bellezza in essa nascosta, viene dallo scultore liberata e portata alla luce [come riflesso della concezione plotiniana e procliana in Dionigi, cfr. *myst. theol.*, II 145, 5 ss. (1025 B)] Questa idea, nella misura in cui viene riferita direttamente alla *creazione artistica*, non può ovviamente essere considerata come specificatamente plotiniana: cfr. V 8, 1, 15: «questa... forma non c'era prima nella materia, ma era nella mente dell'artista ancor prima di entrare nel marmo». Questa concezione è risultata ancora determinante anche per Michelangelo nel rapporto con il linguaggio e con il blocco di marmo: «staccare il superfluo». Su ciò: H. Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt 1964, pp. 337 s.

¹²³ *Ier.*, III 200, qui non viene utilizzata in riferimento alla creazione artistica, bensì in generale per l'atto della natura umana («in imitationem Dei ascendere», pp. 189 s.); essa, tuttavia, rappresenta la sua precisa caratterizzazione nel senso che gli attribuisce Eriugena.

¹²⁴ La «techne» perfeziona o precisa in genere la natura: Aristotele, *Phys.* 199 a 15 ss.: «In generale, talvolta l'arte porta a compimento quanto la natura è impossibilitata a fare, talaltra imita la natura». Proclo, in *Tim.*, I 401, 6: «nella maggior parte dei casi, infatti, l'arte riesce meglio».

¹²⁵ *Periphyseon*, III 5; 64, 11 ss. [Herbert Backes vede presente il concetto eriugeniano di una funzione anagogica dell'arte anche nel Tristano di Gottfried. Su ciò, cfr. le sue significative ed istruttive riflessioni sul principio anagogico nell'atto della composizione poetica, in: *Isolde und der Magnetstein, Architectura Poetica*, Festschrift für J. Rathofer, Köln 1990, pp. 147-178].

¹²⁶ Su ciò si veda Plotino, V 8, 1, 32 ss. e W. Beierwaltes, *Aequalitas numerosa*, «Wissenschaft und Weisheit», 38 (1975), pp. 154 ss.

¹²⁷ Hegel, *Ästhetik*, ed. Bassenge, 1965², pp. 21 s.

¹²⁸ [Sulla analoga fondazione di una *funzione anagogica* dell'arte nel Rinascimento, cfr. Beierwaltes, *Marsilio Ficinos Theorie des Schönen*, cit., pp. 43 ss.].

¹²⁹ Cfr. sopra, nn. 3 e 11.

¹³⁰ Il metodo di lavoro di Panofsky può essere caratterizzato in questo modo, in quanto esso è diventato il modello per molti altri ambiti della storia dell'arte ad opera dello stesso Panofsky e dei suoi allievi.

¹³¹ Peter Kidson, *Panofsky, Suger and St. Denis*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 50 (1987), pp. 1-17. Cfr. anche - con un intento simile - C. Rudolph, *Artistic Change at St. Denis*, Princeton 1990, che si riallaccia alla valutazione di Kidson circa il rapporto di Suger con un Neoplatonismo cristiano.

¹³² É. Jeuneau ha contribuito in modo essenziale alla chiarificazione della tradizione manoscritta dei testi di Eriugena, nelle sue edizioni e in *Le renouveau érigénien du XII^e siècle*, in: AA. VV., *Eriugena Redivivus*, cit., pp. 26 ss. Anche egli suppone un legame di Suger con Dionigi e, tra gli altri, anche con Eriugena. Se Suger [così si è espresso Jeuneau in una lettera inviata il 24 gennaio 1994] ha letto Dionigi, il che è probabile, lo ha letto nella traduzione di Eriugena. La circostanza che sinora non si sia potuto attestare alcun manoscritto del commentario eriugeniano alla *Coelestis Hierarchia* che provenisse da Saint-Denis (cfr. J. Barbet, *Introduction a Ier.*, pp. XV ss. D. Nebbiai-dalla Guarda, *La Bibliothèque de l'Abbaye de Saint-Denis en France*, Paris 1985) non può ancora essere considerata un motivo sufficiente per sostenere la tesi che in Saint-Denis non ci sia mai stato - neppure al tempo di Suger - un tale manoscritto. Si deve inoltre prendere in considerazione (secondo Jeuneau) la questione se sia esistito nel XII secolo un esemplare della traduzione di Eriugena della *Coelestis Hierarchia* il quale fosse munito di marginalia tratti dal *Commentario* di Eriugena, così come i marginalia al *Corpus Dionysiacum* tratti dal *Periphyseon* hanno dato nel XIII secolo impulsi essenziali alla «Wirkungsgeschichte» di Eriugena (cfr., H. F. Dondaine, O. P., *Le Corpus dionysien de l'Université de Paris au XIII^e siècle*, Rom 1953, p. 88; Jeuneau, *Le renouveau*, cit., pp. 31 s.).

¹³³ Egli pone in rapporto, in modo piuttosto vago, la traduzione di Dionigi da parte di Eriugena con l'«Atheismus-Streit» e rinvia alla prima condanna «of an early work» (si fa riferimento al *De praedestinatione*), nella quale, in ogni caso, Dionigi non svolgeva ancora alcun ruolo.

¹³⁴ Kidson si sente esonerato, a motivo della sua prospettiva generale («without the Pseudo-Dionysius...»), da una discussione del concetto di *teofania*, centrale per un'interpretazione simbolica, sebbene tale concetto sia istruttivo, come nessun altro, per la massima, precedentemente citata, del ritorno dal materiale, come manifestazione dell'Intelligibile, a questo stesso Intelligibile.

¹³⁵ Cfr. il testo sopra riportato, n. 4.

¹³⁶ *Das Jahrhundert der grossen Kathedralen*, München 1990, p. 8.

¹³⁷ A. Speer, *Vom Verstehen mittelalterlicher Kunst*, in: *Mittelalterliches Kunsterleben nach Quellen des 11.-13. Jahrhunderts*, hg. von G. Binding und A. Speer, Stuttgart 1993, pp. 13-52.

¹³⁸ Su ciò, cfr. Beierwaltes, *Marsilio Ficinos Theorie des Schönen*, cit., pp. 7 ss.

¹³⁹ Le virgolette utilizzate ancora per il termine *estetica* nella prefazione del libro citato vengono eliminate senza molti problemi nell'articolo.

¹⁴⁰ Cfr. sopra, p. 17.

¹⁴¹ Ulteriori (e vaghi) rinvii ai Vittorini in Kidson, *op. cit.*, p. 17, e Speer, *op. cit.*, p. 44, n. 105. Speer rinvia qui al saggio di H. P. Neuheuser contenuto nello stesso volume per una «conferma di questo influsso», per quanto da parte sua egli trovi «difficile dimostrare una dipendenza diretta» (p. 164).

¹⁴² Marc-Aeilko Aris, CONTEMPLATIO. *Studien zum Traktat "Benjamin Maior" des Richard von St. Viktor*, Diss. München 1992.