

CUSANO E LEIBNIZ

Prospettive filosofiche

A cura di

Antonio Dall'Igna e Damiano Roberi



MIMESIS
Bibliotheca Cusana

CUSANO E LEIBNIZ

Prospettive filosofiche

A cura di

Antonio Dall'Igna e Damiano Roberi



MIMESIS
Bibliotheca Cusana

GIANLUCA CUOZZO

ARTE E METAFISICA IN CUSANO E LEIBNIZ: PROSPETTIVE A CONFRONTO

ABSTRACT: In their respective philosophical researches, Nicholas of Cusa and Leibniz share an effort at representation. They both consider metaphysics as a vision science, in which concepts such as 'distance', 'perspective', 'angle of view', acquire an important philosophical meaning. As a consequence, their thinkings can be defined as philosophies of vision, striving for the *panopticon* – as far as Leibniz is concerned, suffice it to say that the "essences of our souls are certain expressions, imitations or images of the divine essence, divine thought and divine will, including all the ideas which are there contained". In these philosophies, the human vision is elevated to the status of philosophical methodology, which in Leibniz's work takes the high-sounding form of theodicy (the justification of evil intended as a particular moment, a mere dissonance dissolving into the all-encompassing whole of the harmonic vision: *conchinitas, proportio, consensus partium*, where everything is endowed with a degree of perfection compatible with universal harmony). In Cusa's thinking, on the mystical plane, vision – by means of a conversion process according to which *videre* and *videri* coincide – strives for the divine *absoluta visio*, i. e. the unlimited vision, a 360-degree vision, which leads the human thought to the coincidence of the opposites, and to the acknowledgment of the necessity of a perspective integration, and of an interaction, even between religions (as demonstrated by *De concordantia catholica*).

KEYWORDS: vision, perspective, art, image, pathos of distance.

Non è certo agevole parlare di due pensatori di tale livello, Cusano e Leibniz, i cui rapporti – peraltro molto suggestivi – sono spesso sfumati e, in più di un punto, di difficile accertamento filologico. Mi limiterò in questa sede ad alcune suggestioni teoriche, forse oggetto di una semplice *praegustatio ingustabilis* (come direbbe Cusano), ma che, nel loro valore di verità prescientifiche, sono certamente alcune delle ragioni che mi hanno condotto a ideare, insieme agli amici Enrico Pasini e Harald Schwaetzer, una pubblicazione come la presente. Dico dunque fin da subito che le 'prospettive a confronto' del titolo del mio intervento fanno riferimento a una esperienza filosofica comune ai due autori, la quale si

fonda su motivi strettamente teorici. Si tratta di un'esperienza, quindi, che può essere catalogata come 'affinità elettiva', ambito problematico e stile filosofico che i due autori sembrano aver condiviso a distanza, accomunati come sono da uno stesso slancio alla concordia e alla composizione armonica dei contrari: *una religio in rituum variatae*, secondo la celebre espressione del *De concordantia catholica* (1433).

Cusano, come si sa, specula dell'altissimo con un senso vivo della concretezza del mondo e dell'agire umano: l'*apex mentis* può essere studiato in *rebus* nell'*acies diamantis*¹ e nella lente ricavata dalla pietra traslucida e diafana chiamata *beryllus*.² L'intuizione mentale, in altre occasioni, conformemente a questo afflato alla concretezza e alla rappresentazione in "immagini di pensiero" delle astrazioni filosofiche,³ è schematizzata dall'umano *posse videre* in quanto posto su una alta torre, sommità da cui è possibile scorgere il paesaggio circostante con una sola girata d'occhi – abbracciando con lo sguardo, per così dire, l'intero percorso fatto dalla ragione. Quest'ultima, procedendo a tentoni e dal passo malsicuro (la metafora del *baculus rationis* è a tal proposito assai pregnante), oscilla tra identità e differenza, unità di un percorso indirizzato al vero e molteplicità delle digressioni dettate dalla conformazione accidentata del territorio sottostante e dagli ostacoli che qui – in questa *regio dissimilitudinis* – si possono incontrare.

L'*intellectualis intuitus*, secondo la metafora cusaniiana riscontrata, "promuove una visione simile a quella che si avrebbe da un'alta torre":⁴ chi è posto lassù, con una *simultanea et incontracta visio*, vede di già ciò che, con un discorso vario e per vestigia, va cercando colui che vaga per la regione della differenza e dell'alterità razionale.

La ragione, ben diversamente, è rappresentata da Cusano mediante l'immagine del viandante che cammina su sentieri campestri; passo dopo passo, egli si approssima alla torre percorrendo strade irregolari e ogni volta diverse. Così facendo vede come in sequenza singole porzioni di realtà che fluiscono secondo la diacronia e il discontinuo delle percezioni: dilaniata tra l'ora non più e l'ora non ancora, la visione che qui è dato ottenere è costituita da una pluralità di angoli visivi in successione, più o meno ampi o

1 Cfr. Cusano, *De ap. theor., passim*.

2 Cfr. Idem, *De beryl., passim*.

3 L'espressione "immagini di pensiero", in tedesco *Denkbilder*, è di W. Benjamin; per l'applicazione di tale concetto al pensiero di Cusano rimando al mio *Raffigurare l'invisibile. Cusano e l'arte del tempo*, Milano-Udine, Mimesis, 2012, pp. 19, 131.

4 Cusano, *Apol.* 16; 227.

ristretti. Senza memoria e senza anticipazioni prospettiche (una sorta di *praescientia*, basata sulle proiezioni all'insegna del probabile e del verosimile), la ragione potrebbe pensare di vedere scorci di realtà appartenenti a mondi diversi, che mal si accordano tra di loro nell'immagine di una sola realtà: una sorta di sapere che, dunque, avrebbe detto di lì a breve Leonardo da Vinci, concerne anche la "notizia delle cose ch'è possibile che possano venire"; o, come scrive del resto Leibniz al gesuita Barthélemy Des Bosses: "proprio questa è la natura della sostanza, che il presente è gravido dell'avvenire e che da una cosa possano intendersi tutte".⁵

A garanzia dell'unicità di un mondo della percezione, direbbe ancora Leibniz, non v'è che Dio: egli fa sì che si passi dall'esperienza privata dei singoli soggetti percipienti alla dimensione pubblica della verità e del dialogo; altrimenti, senza Dio, "non vi sarebbe alcun legame"⁶ tra gli spiriti. Così, scrive ancora Leibniz, "Dio solo assicura il legame e la comunicazione tra le sostanze ed è attraverso lui che i fenomeni delle une si incontrano e si accordano con quelli delle altre e che, di conseguenza, c'è realtà nelle nostre percezioni".⁷

In questo modo, scrive Cusano, la mente umana, posta nell'alta regione dell'intelletto, "è giudice della ragione discorsiva".⁸ La visione intellettuale può cioè illuminare il cammino logico, che trascorre di cosa in cosa, di ragione in ragione, di verità determinata in verità determinata, offrendo alla *ratio discernens* quel filo conduttore che fa sì che essa non disperda la propria ricerca nella frammentarietà di un discorso meramente analitico e frazionante – perdendo di vista l'unità di quel vero assoluto che, proprio in quanto unico, complica nella propria "radice semplice" la molteplicità varia di tutte le ragioni intelligibili: la verità intuita dalla mente, scrive difatti Cusano, "non è altro che *carentia alheritatis*".⁹

Stando ancora alla metafora del viandante, l'intelletto – quale visione dall'alto – apre il campo d'indagine, quell'orizzonte di senso in cui è possibile articolare il discorso razionale: questo campo, o "cielo intellettuale", come cercherò di mostrare, sia in Cusano sia in Leibniz ha non a caso la caratteristica gnoseologica dell'immagine – *solo l'immagine è la cate-*

5 Leibniz, GP II, 503; tr. it. in *Scritti filosofici*, ed. D. O. Bianca, Torino, Utet, vol. II, 1968, p. 829.

6 Idem, DM § 14; A VI 4, 1551; SF I, 275.

7 Ivi § 32; A VI 4, 1581; SF I, 296.

8 Cusano, *Apol.* 16; 227.

9 Idem, *De theol. compl.* II, 7; 611.

goria filosofica che permeate la coesistenza dei contrari, l'apprensione in figura della verità semplice al di là di ogni alterità e differenza. Direi inoltre che il concetto che meglio spiega questa valenza gnoseologico-metafisica dell'immagine è il concetto di costellazione: come direbbe Benjamin, si tratta di una "coordinazione (*Anordnung*) virtuale oggettiva",¹⁰ coordinazione sincronica in cui il divenire degli oggetti è fissato nel loro essere.

Dati questi presupposti non è arbitrario parlare di un "immaginisismo del Cusano" (come ha fatto Giovanni Santinello, studioso mai dimenticato del pensiero cusano):¹¹ una concezione della realtà in cui l'immagine, nel suo indissolubile rapporto con la visione, è sia *ratio cognoscendi*, sia *ratio essendi* del reale. Come scriveva Marsilio Ficino contemplando la realtà, questa altro non è che la "gran pittura del mondo" eseguita dal sommo dipintore, un grande e armonioso affresco che è il riflesso della bellezza e dello splendore del volto di Dio.

Un medesimo volto di Dio riluce in tre specchi posti per ordine, nell'Angelo, nell'Animo e nel corpo mondano: nel primo, come più propinquo, in modo chiarissimo: nel secondo come più remoto e men chiaro: nel terzo come remotissimo, molto oscuro.¹²

Anche in Leibniz la sintesi dello sguardo è metafora del sapere filosofico, radicandosi tanto in profondità nella sua concezione da portare all'equivalenza tra *substantia* e *miroir vivant* (*o lebendiger Spiegel*). Due esempi, com'è noto, sono in tal senso assai significativi. Il primo fa riferimento al vedere una città secondo angoli successivi di prospettiva: "come una stessa città, osservata da lati differenti, sembra del tutto diversa ed è come moltiplicata *prospettivamente*, allo stesso modo, per l'infinita moltitudine delle sostanze semplici, accade che vi siano come altrettanti universi differenti, i quali tuttavia non sono che le prospettive di uno solo, secondo i diversi *punti di vista* di ogni monade".¹³ Il secondo attinge al repertorio dell'arte, e pone in causa il contemplare una tela da lontano abbracciando-

10 W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, 7 voll., a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser (e con la collaborazione di T. W. Adorno e G. Scholem), Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1972-1989, vol. I/1, p. 228; trad. it. in *Opere di Walter Benjamin*, vol. II (Scritti 1923-27), a cura di E. Ganni e G. Agamben, Torino, Einaudi, 2001, p. 87.

11 G. Santinello, *Introduzione*, in Niccolò Cusano, *Scritti filosofici*, vol. I, cit., p. 20.

12 M. Ficino, *Sopra lo amore ovvero Convito di Platone*, a cura di G. Rensi, Milano, SE, 2003, Orazione quinta, IV, p. 74.

13 Leibniz, *Mon.* § 57; GP VI, 616; SF III, 461.

ne ogni particolare. In fondo, anche per Leibniz, si tratta di giungere a un temporaneo equivalente umano della 'scienza di semplice intelligenza' divina, quella purezza dello sguardo (una *visio simplex mentalis*, avrebbe detto Cusano) che Teodoro, gran sacerdote officiante nel tempio di Giove – come si narra sul finire della *Teodicea* – acquisisce nel Palazzo dei destini: qui, accompagnato dalla dea Pallade, sale verso il vertice della piramide, scorrendo appartamenti sempre più belli "a mano a mano che si saliva verso la punta". Giunto nel più alto in cui termina la piramide, capisce che la malvagità di Sesto (Tarquino Sestio) ha un ruolo meraviglioso all'interno della storia di Roma e dunque del mondo: la visione panoramica dall'alto della cuspide dei destini umani avvince Teodoro, facendogli comprendere come i delitti di Sesto – pur orrendi di per sé – sono "nulla in rapporto alla totalità di questo mondo", una semplice sfumatura rispetto alla gran tela della realtà.¹⁴ Se dunque, scrive Leibniz, Apollo rappresenta la scienza di vana della visione, "spero che Pallade non abbia male impersonato quella che si chiama scienza di semplice intelligenza",¹⁵ nella quale occorre scorgere l'immagine armoniosa del mondo – come se si osservasse la tela variegata, per forme e colori, di un quadro ricco di dettagli, rispetto a cui occorre *prendere le distanze* per immergersi nella sua equilibrata composizione complessiva. *È Spensas del portu viri*

La situazione dell'uomo, secondo Leibniz, è simile a quella di chi vede solo un dettaglio di un grande quadro, senza avere una visione del tutto, o di chi ascolta solo singoli accordi di una sinfonia: per avere una giusta prospettiva sul mondo, capace di abbracciare con lo sguardo l'armonia del tutto, occorre *retrocedere*, fare un passo indietro – collocarsi "a giusta distanza", conformemente al detto francese – che Leibniz ben conosceva – "*Il faut qu'on recule pour mieux sauter*" (qui, in questo contesto di significati, si potrebbe dire: *pour mieux regarder*):

Rimittiamo una pittura bellissima coprendola tutta e lasciandone libera solo una minima parte: anche guardando intensamente, anzi, *quanto più la si guarda da presso*, che altro apparirà in quella parte se non una congerie confusa di colori senza gusto, senza arte? E tuttavia, levata la copertura e contemplato il quadro in una *collocazione conveniente*, comprenderai come ciò che sembrava buttato a caso sulla tela fosse stato eseguito dall'autore dell'opera con artificio sommo. Ciò che gli occhi trovano in una pittura, le orecchie lo sperimentano nella musica.¹⁶

14 Idem, *Theod.* § 416; GP VI, 364; SF III, 397.

15 Ivi § 416; GP VI, 365; SF III, 398.

16 Idem, GP VII, 306; SF I, 485; sottolineature mie.

Ergänzung: Cusano e Leibniz

10 da diavolo a 4/16

modo di vedere un quadro di

figure per esempio: l'ingra-

mentazione del visivo, sempre

dalla frontiera verso l'ordine di

una cosa, per gli occhi, per poi, il Montaigne

In effetti, scrive Leibniz nei *Saggi di teodicea*, anche le ombre, di per sé non belle, “ravvivano i colori e addirittura la dissonanza, messa nel posto giusto, dà risalto all’armonia”¹⁷ – e in questa affermazione sembra echeggiare la dottrina leonardesca del “chiaroscuro”, il “dolce sfumato”,¹⁸ dove le ombrosità, inframmezzate ai lumi, offrono a livello cromatico quel rilievo di cui il pittore è anzitutto alla ricerca nel tentativo di tradurre, sul piano bidimensionale della tela, il tutt’ondo della scultura. Dunque, qualsiasi sia la mostruosità, l’irregolarità, quell’apparente oscurità con cui abbiamo a che fare quando osserviamo il mondo, queste apparenti anomalie, come nella tela del pittore, rientrano nella legge dell’armonia complessiva – anche se non ci fosse dato trovare l’equazione esatta con la quale il geometra potrebbe ricondurre il caso eccentrico alla regolarità che vige in natura.¹⁹ Nell’arte, ovviamente, al difetto di esattezza può sempre supplire lo sfumato, come aveva ben inteso Leonardo da Vinci. In effetti, in Leonardo, “i contorni dell’oggetto rappresentato scompaiono, la definizione del corpo si sottrae al tentativo dell’osservatore di afferrarlo visivamente in modo univoco”; sicché, i tratti salienti dell’oggetto vengono restituiti nel “costituirsi di un’atmosfera” in cui esso, riformulato a livello tonale, sembra risolversi nelle sue qualità più proprie²⁰ – indeterminate ma mirabili per beltà alla vista.

A giusta distanza, ecco un principio prospettico intorno a cui proprio Leonardo costruirà il suo *Trattato della pittura*. La semplice osservazione di “alcuni muri imbrattati di varie macchie”, ad esempio, da vicino restituisce l’idea del caos, dell’assenza di forma e di armonia; guidata dall’*ars combinatoria* della fantasia e dalla scelta di un determinato punto di osservazione, questa apprensione scorge al di sotto del disordine un’immagine ordinata, a cui non sembra far difetto una certa plausibilità e verosimiglianza. Questa percezione, attraverso il lavoro dell’immaginazione che si fa “timone e briglia de’ sensi”²¹ e del sapiente uso della prospettiva anamorfica del soggetto che osserva, si trasforma così in una “invenzione mirabilissima” che, rispetto al dato osservabile, possiede un sovrappiù ingegnoso, che però non pare assolutamente arbitrario.²²

17 Idem, *Theod.* § 12; GP VI, 109; SF III, 115.

18 Cfr. G. Cuzozzo, *Raffigurare l’invisibile. Cusano e l’arte del tempo*, cit., p. 167.

19 Cfr. Leibniz, *Theod.* § 242; GP VI, 261-262; SF III, 286.

20 F. Zöllner, *Leonardo da Vinci. Tutti i dipinti e tutti i disegni*, Köln, Taschen, 2010, p. 99.

21 Leonardo da Vinci, Cod. Windsor, fol. 19019b.

22 M. Kemp, *Leonardo. Nella mente del genio*, Torino, Einaudi, 2006, p. 35.

Se avrai a inventzionare qualche sito, potrai li [in quei muri imbrattati osservati a giusta distanza] vedere similitudini di diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure grandi, valli e colli in diversi modi; ancora potrai vedere diverse battaglie e atti pronti di figure strane, arie di volti ed abiti ed infinite cose, le quali tu potrai ridurre in *inimita* e buona forma.²³

La prospettiva dello sguardo, anche per Leonardo, diviene evidentemente quello strumento capace di distillare dal caos delle forme l’armonia sottesa alla realtà. La prospettiva, scrive non a caso Panofsky, “è un metodo matematico per organizzare lo spazio in modo da soddisfare le esigenze della ‘precisione’ e dell’‘armonia’, ed è per tanto fondamentale affine ad una disciplina che cercò di ottenere proprio gli stessi risultati nei confronti del corpo umano e di quello animale: la teoria delle proporzioni”²⁴

Quelle di Cusano e Leibniz sono dunque due filosofie dello sguardo, aspiranti nientemeno che al *panopticon* – e qui, per quanto riguarda Leibniz, basti ricordare che la sostanza “è una certa espressione, imitazione o immagine dell’essenza, pensiero e volontà divina e di tutte le idee che vi sono comprese”.²⁵ In queste filosofie, dunque, lo sguardo assume a metodo filosofico, che in Leibniz assume la forma altisonante della teodicea (la giustificazione del male inteso come momento particolare, semplice dissonanza che si risolve nel tutto onniabbracciante dello sguardo armonico: *concinuitas, proportio, consensus partium* che dir si voglia, dove ciascuna cosa ha “il massimo di perfezione che l’armonia universale può permettere”);²⁶ mentre in Cusano, sul piano mistico, lo sguardo – attraverso un processo di conversione secondo cui *videre* e *videri* devono coincidere – ambisce alla *absoluta visio divina*: lo sguardo incontrato, a 360 gradi, che porta il pensiero umano alla coincidenza dei contraddittori, e da qui all’ammissione della necessità dell’integrazione prospettica e del dialogo anche interreligioso (come testimonia il *De concordantia catholica*).

Già l’esempio dei monaci contemplanti offerto dal *De visione Dei*, monaci che si aggirano intorno a un’immagine dell’omniveggente, il cui

23 Leonardo, *Trattato della pittura*, in *Scritti. Tutte le opere. Trattato della pittura, Scritti letterari, Scritti scientifici*, a cura di J. Recupero, Milano, Rusconi, 2002, cap. 63, p. 61.

24 E. Panofsky, *La vita e l’opera di Albrecht Dürer*, Milano, Abscondita, 2006, pp. 334-335.

25 Leibniz, *DM* § 28; A VI 4, 1573; SF I, 291.

26 Ivi § 36; A VI 4, 1586; SF I, 300.

sguardo sembra seguirli come un'ombra, possiede questo rivolto socializzante dell' *una visio* nella pluralità delle prospettive: quando il monaco incontrerà il confratello procedente in direzione a lui opposta, scrive Cusano,

gli chiederà se lo sguardo dell'immagine stia continuamente accompagnandolo; e se si sentirà dire che lo sguardo [di Cristo raffigurato sull'icona] sta muovendosi parimenti in direzione opposta, dovrà credergli; e, se non gli prestasse fede, non riuscirebbe a capire come ciò sia possibile (*et nisi crederet, non caperet hoc possibile*). Così, solo perché glielo rivela chi glielo dice, egli saprà che lo sguardo del volto non abbandona tutti coloro che camminano, anche se in direzioni opposte.²⁷

Concludendo, ritorno brevemente su un punto a cui ho accennato all'inizio: dicevo che l'immagine, sia in Cusano sia in Leibniz, è all'origine di una concezione che ha la sua chiave di volta nella composizione dei contrasti. In effetti l'*imago* può essere descritta come l'unità tensiva degli opposti, costellazione armonica che sembra potersi cogliere solo nella distanza prospettica. Cusano e Leibniz sono due autori dello sguardo a distanza: nello spazio tra l'occhio e l'oggetto della visione per Leibniz la teodicea trova la propria condizione di validità; questa distanza è invece per Cusano il luogo della visione mistica, capace di "recedere" – con un metodico *Schritt zurück* – *ab omni alteritate*.

Qui non si può non ricordare la prassi sperimentale condotta nel *Deificatione Dei*, dove ogni specchio contratto riflette (trasfondendosi in esso) lo specchio infinito del Verbo, in cui a sua volta si riflette ogni altro specchio mentale. Questo gioco di rispecchiamenti reciproci e complementari è all'origine dell'armonia del mondo, armonia la cui realtà è squisitamente 'immaginale' (vale dire rappresentativa, come di natura rappresentativa, secondo Leibniz, è ogni sostanza). Se quindi immaginiamo che le menti siano come specchi materiali, più o meno tersi, posti in circolo rispetto al primo specchio della verità (il Verbo divino) e rivolti gli uni verso gli altri, quando uno specchio sia portato innanzi allo specchio centrale nel quale risplendono veracemente tutte le cose, in esso si rispecchierà il primo specchio della verità e, con esso, l'immagine di ogni altro specchio – ingenerando, si potrebbe dire, un solo etere risplendente (secondo la celebre metafora del *Liber XXIV philosophorum*).²⁸

²⁷ Cusano, *De vis. praef.*, 6; 265.

²⁸ "Deus est monas monadem gignens, in se unum reflectens ardorem": *Liber XXIV philosophorum*, a cura di P. Lucentini, ediz. con testo latino a fronte (se-

Dico che in tutti codesti specchi, variamente riflessa, si rispecchia un'unica chiarezza e che nello specchio primo, sommanente retto e chiaro, risplendono tutti gli altri specchi, così come sono, quale si può vedere negli specchi materiali, che siano posti in circolo e rivolti gli uni verso gli altri. In tutti gli altri specchi contratti e curvi tutte le cose appaiono non come sono in se stesse, ma secondo le condizioni dello specchio che le accoglie (*secundum recipientis speculi conditionem*), cioè con una diminuzione di grandezza, dovuta al difetto di rettilineità dello specchio ricevente.²⁹

Questo esperimento, inoltre, sembra rivivere nella teoria della sostanza leibniziana: le anime in generale – scrive Leibniz – "sono specchi viventi o immagini dell'universo delle creature, ma gli spiriti sono anche immagini della stessa divinità, o dell'autore stesso della natura, capaci di conoscere il sistema dell'universo e di imitarne qualcosa con dei saggi architettonici, essendo ogni spirito come una piccola divinità nella sua giurisdizione".³⁰

Ma la distanza, come si è visto in Leonardo, è anche il luogo in cui il pittore induglia nella realizzazione della sua tela: esitazione carica di tensione, in cui ne va della riuscita dell'opera (qui basti pensare all'esitazione di Leonardo, per il resto "impacientissimo di pennello", davanti al *Cenacolo*, secondo la testimonianza coeva di Pietro da Novellara: ore trascorse a meditare davanti alle figure appena abbozzate senza fare alcunché, in piedi, silenzioso e refrattario ad ogni aiuto, sulle impalcature antistanti alla parete che avrebbe accolto il grandioso affresco che noi conosciamo).³¹

condo l'edizione critica di F. Huby, *Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis*, 143A, *Hermes Latinus*, vol. III, 1), Milano, Adelphi, 1999, prop. I, p. 54.

²⁹ Cusano, *De fil.* III, 49; 111s.

³⁰ Leibniz, *Mon.* § 83; GP VI, 621; SF III, 466.

³¹ Quest'opinione circa un Leonardo che a stento riesce a condurre a termine un'opera pittorica, deriva da fra Pietro da Novellara, vicario generale dell'ordine dei Carmelitani, che in una lettera da Firenze a Isabella d'Este del 3 aprile 1501 – la quale aveva commissionato da lunga data a Leonardo un suo ritratto "di colore", poi convertito nella richiesta di un dipinto di "uno Cristo giovenotto de anni circa duodeci", età in cui egli dibatté al tempio tra i dottori – scrive: "la vita di Leonardo è varia e indeterminata forte sì che par vivere a giornata [...] dà opera forte a la geometria, impacientissimo al pennello" – nel che sembra esservi un implicito riferimento alla frequentazione di Luca Pacioli e all'entusiasmo da questi suscitato in Leonardo circa le indagini matematiche: in E. Villata, *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, presentazione di P.C. Marani, Milano, Ente Raccolta Vinciana, 1999, pp. 134-135. La figura di Leonardo refrattario alla pittura diviene un vero e proprio *topos* letterario; non

Su questo preciso problema prospettico, ancora una volta in termini filosofici, ha meditato un autore che sta giusto a metà strada tra Cusano e Leibniz: Giordano Bruno. Nella commedia concettosa *Il Candelaio* (del 1582) – opera che è stata definita una *pièce* di “teatro degli opposti”³² –, Bruno indossa non a caso la maschera del pittore: Giovan Bernardo, l’escutore di ritratti, che sostiene la sua sobria e circostanziata morale, fatta di prudenza e scetticismo, con “lo effetto dell’incanto” – dando massimo valore al verosimile, a quelle finzioni euristiche e dilettevoli prodotte dall’arte. Giovan Bernardo pittore, vero baricentro dell’intera vicenda – capace di riannodare con la sua arte il “fluire dei travestimenti e delle illusioni”³³ cui ha dato luogo il burrascoso amore di Bonifacio per la cortigiana Vittoria –, è colui che tiene insieme gli estremi della realtà, tessendo il *textum* della commedia come fosse una tela pittorica, attento alle infinite e varie “vicissitudini”, spesso non prevedibili, tragiche ed esilaranti, che occorrono all’uomo. La pittura, l’immagine, la rappresentazione artistica sono per Bruno l’esercizio di un’*ars coincidentiae* di sapore cusano: dove il passo indietro del sapere prospettico è essenziale per cogliere l’armonia che pulsa sotto il caos apparente del mondo. Giovan Bernardo, in particolare, sa distillare dalla peripezia un destino comune che conferisca senso all’intera vicenda, con un’arte coincidentiale che opera attraverso la conversione carnevalesca degli opposti – in *tristitia hilaris, in hilaritate tristis*, recita l’esergo della commedia *Il Candelaio*.

Bruno, che chiamava Cusano “il divino”, evidentemente era a conoscenza di una delle immagini più belle create dal suo maestro tedesco, là dove paragona la provvidenza di vana all’artista che ha ritratto, con una sapiente composizione di figure, ombre e colori, il mondo vario della contrazione: l’opera di Dio, la sua provvidenza, per così dire, sono comprensibili solo *sub specie artis* – devono cioè essere contemplate ‘a giusta distanza’ come una tela dipinta, avrebbe suggerito Leibniz. In effetti, quando guardiamo il mondo così com’è,

a caso, si ritrova anche in Baldassarre Castiglione: “un altro dei primi pittori del mondo sprezza quell’arte dove è raiissimo, ed essi posto ad imparar filosofia; nella quale ha così strani concetti e nove chimere, che esso con tutta la sua pittura non sapria dipingerle”. *Libro del cortegiano* (1528), Torino, Einaudi, 1964, p. 87.

32 N. Ordine, *La soglia dell’ombra. Letteratura, filosofia e pittura in Giordano Bruno*, con una prefazione di P. Hadot, Venezia, Marsilio, 2003, p. 35.

33 Ivi, p. 66.

eccovi avanti gli occhi ociosi principii, debili orditure, vani pensieri, frivole speranze, scoppiamenti di petto, scoverture di corde, falsi presupposti, alienazioni di mente, poetici furori, ofuscamento dei sensi, turbazioni di fantasia, smarrito peregrinaggio d’intelletto, fede sfrenate, cure insensate, studi incerti, somenze intempestive e gloriosi frutti di pazzia.³⁴

34 G. Bruno, *Il Candelaio*, a cura di A. Guzzo, Milano, Mondadori, 2006, Prologo, p. 18.