



# Achademia Leonardi Vinci

---

Publisher: FeDOA Press - Centro di Ateneo per le Biblioteche dell'Università di Napoli Federico II - Registered in Italy. Publication details, including instructions for authors and subscription information: <http://www.serena.unina.it/index.php/achademia>

---

## **Tra Leonardo e Pico: Ulisse al bivio della modernità**

Giacomo Cozzi

How to cite: Cozzi G. (2024). Tra Leonardo e Pico: Ulisse al bivio della modernità. *Achademia Leonardi Vinci*, 4(4), 81-103.

<https://doi.org/10.6093/2785-4337/11427>

---

FeDOA Press makes every effort to ensure the accuracy of all the information (the “Content”) contained in the publications on our platform. FeDOA Press, our agents, and our licensors make no representations or warranties whatsoever as to the accuracy, completeness, or suitability for any purpose of the Content. Versions of published FeDOA Press and Routledge Open articles and FeDOA Press and Routledge Open Select articles posted to institutional or subject repositories or any other third-party website are without warranty from FeDOA Press of any kind, either expressed or implied, including, but not limited to, warranties of merchantability, fitness for a particular purpose, or non-infringement. Any opinions and views expressed in this article are the opinions and views of the authors, and are not the views of or endorsed by FeDOA Press. The accuracy of the Content should not be relied upon and should be independently verified with primary sources of information. FeDOA Press shall not be liable for any losses, actions, claims, proceedings, demands, costs, expenses, damages, and other liabilities whatsoever or howsoever caused arising directly or indirectly in connection with, in relation to or arising out of the use of the Content.

This article may be used for research, teaching, and private study purposes. Terms & Conditions of access and use can be found at <http://www.serena.unina.it>

It is essential that you check the license status of any given Open and Open Select article to confirm conditions of access and use.

## INTRODUZIONE

Per comprendere appieno la rilevanza di Leonardo da Vinci nella storia del pensiero è necessario istituire un dialogo tra le numerose pagine dei *Codici*<sup>1</sup> – e in generale la sua intera opera – e i più importanti pensatori del suo periodo.<sup>2</sup> Dialogo che il più delle volte non è avvenuto effettivamente, e va dunque istituito all'interno di quel comune contesto culturale entro cui anche l'Artista si muoveva e che necessariamente – per via della sua formazione fiorentina, alla bottega del Verrocchio, e in generale del suo interesse universale – lo ha toccato ed influenzato, più o meno direttamente.<sup>3</sup> Le risonanze e le rifrazioni tra le produzioni leonardesche ed il pensiero umanistico non sono solamente innumerevoli, ma devono essere prese in serissima considerazione per ricostruire con una maggiore completezza sia il pensiero del Vinciano che l'intera temperie culturale e filosofica umanistico-rinascimentale. Di questo stesso tono è l'articolo – pubblicato in questa rivista – che del presente è il gemello – *Tra Leonardo e Ficino. Le vie*

<sup>1</sup> Per una visione panoramica e organizzata dei manoscritti di Leonardo si veda Guerrini, Mauro e Melani, Margherita e Vecce Carlo, *Nuova edizione aggiornata della mappa dei manoscritti di Leonardo*. In *Achademia Leonardi Vinci*, I (2021), pp. 41-48.

<sup>2</sup> Per una panoramica circa i possibili contatti e le conoscenze della temperie culturale più o meno accademica del periodo da parte di Leonardo si veda Vecce, Carlo, *La biblioteca di Leonardo*, Milano, Giunti, 2021.

<sup>3</sup> Frosini, Fabio, *Umanesimo e immagine dell'uomo. Note per un confronto tra Leonardo e Giovanni Pico*. In *Leonardo e Pico*, a cura di F. Frosini, Firenze: Olschki, 2005, p. 208: nel Quattrocento vi è “un comune modo di pensare, una *filosofia* che non ha bisogno di contatti diretti per svilupparsi nella stessa direzione, a partire magari da premesse ideologiche anche diversissime, perché confrontata con gli stessi problemi storici, chiamata agli stessi compiti”. Questo testo è fondamentale – e quasi unico nel panorama critico – per riferimenti e spunti circa il confronto tra Leonardo e Pico. Per quanto riguarda il Verrocchio, la sua bottega e il ruolo che ricopre circa l'opera leonardiana cfr. Tagliagambara, Sara, *Andrea Verrocchio*, con una introduzione di Philippe Daverio, Milano, Giunti, 2018.

# Tra Leonardo e Pico: Ulisse al bivio della modernità

GIACOMO COZZI



Ms G, f. 27r

dell'anima e il bivio della conoscenza alla fine del Quattrocento<sup>4</sup> –, e di cui queste pagine sono la naturale continuazione, nel tentativo di realizzare il compito appena indicato.

È individuabile, come si è già indicato,<sup>5</sup> una discontinuità, nell'opera di Leonardo da Vinci, tra il contesto culturale umanistico da cui sorge e in cui si forma e la direzione verso cui il suo sguardo si volge, il sentiero che porterà, attraverso il Cinquecento, a Giordano Bruno. Una discontinuità tutt'altro che chiara e di facile interpretazione, ricca di contraddizioni e fecondi spunti, sia per via della natura frammentaria e a-sistematica del lascito leonardiano sia per via della difficile comprensione della natura e della misura del rapporto che il Nostro intrattiene con il pensiero del suo periodo.<sup>6</sup> Ma poiché è a partire da questo contesto che Leonardo inizia a tracciare le linee del suo dipinto del mondo, la forma che egli utilizza per comprendere il vortice vitale, la *res* su cui la città umana, la seconda natura – la forma, appunto –, si fonda, da cui sorge e a cui originariamente si riferisce, acquisendo così senso, risulta necessario istituire tale dialogo.

In questa indubitabile relazione culturale, così chiara e allo stesso tempo così difficile da cogliere chiaramente, si consuma un attrito fecondo di novità, uno scontro che è sintomo di apertura di nuove vie, sentieri, un gesto che indica nuovi orizzonti, cieli nuovi e terra nuova, su cui il mondo cinquecentesco camminerà, vagando alla ricerca di una radura in cui costruire la sua città ideale, solare e viva,

per arrivare a Bruno e poi inabissarsi, questo tentativo, al di sotto delle maree di parole e formule che la modernità produrrà, dopo quel destinale giorno dell'umanità – 17 febbraio 1600 – in Campo dei Fiori a Roma.<sup>7</sup>

Alla luce dell'istituzione di tale dialogo, inoltre, apparirà un rapporto e una tensione generativa tutt'altro che pacifica. Le soluzioni alternative che da Leonardo nascono si pongono al fianco delle istanze umanistiche come delle vere e proprie sfide esistenziali ancora per il nostro tempo, stanca propaggine di quella modernità sulla cui soglia la figura dell'Artista si erge, come è emerso nel precedente articolo e come anche in questo si proverà a mostrare.

Leonardo è il nome della differenza tra il neoplatonismo ermetico e cabalistico di Pico – e di Ficino come suo “maestro” – e la furiosa e poetica “filosofia della Vita” di Bruno, è il perno che segna il radicale momento di rivolgimento circa la dialettica umanistica tra la dimensione della trascendenza e quella dell'immanenza, così come riguardo alla meditazione sul principio teologico, cosmologico ed antropologico, ragionamenti che in quel torno d'anni vengono a porre l'uomo in una posizione totalmente nuova rispetto al mondo, *nella* natura, aprendogli nuove strade e nuove possibilità di azione, disvelando la possibilità di una nuova spiritualità, di una nuova etica. Queste questioni vanno inserite, per meglio comprendere il tono del discorso, nel grande ragionamento quattro e cinquecentesco del rapporto tra

<sup>4</sup> Cozzi, Giacomo, *Tra Leonardo e Ficino. Le vie dell'anima e il bivio della conoscenza alla fine del Quattrocento*. In *Achademia Leonardi Vinci*, III (2023), pp. 105-123.

<sup>5</sup> *Ivi*.

<sup>6</sup> Chastel, André, *Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'Umanesimo platonico*, Torino: Einaudi, 1964, p. 413: “Tutto ciò che riguarda Leonardo è difficile; tuttavia lo studio dei suoi rapporti con l'umanesimo fiorentino è forse il punto più difficile di tutti”.

<sup>7</sup> Cozzi, 2023, pp. 105-106.

*pathos e logos*, tra Vita – il sub-strato originario che tutto avvolge e comprende, da cui tutto sorge e a cui tutto ritorna – e forma – la “seconda natura”, la *civitas*, il mondo razionale che l’uomo si costruisce, a partire dal vortice silvano vitale, per poter a questo sopra-vivere, aggrappato alla *navicula* della sua cultura, della sua arte, per navigare il grande mare del mondo, attraversare le onde del fiume *Bios* – che è la più autentica filosofia dell’Umanesimo.

Cacciari espone limpidamente tali questioni in alcune pagine del suo saggio sull’Umanesimo, *La mente inquieta*. Egli qui indica come con Ficino e Pico l’uomo venga a trovarsi posto nel centro del vortice metamorfico naturale, nel cuore del mondo,<sup>8</sup> e in esso egli debba cercare i principi, le ragioni<sup>9</sup> che lo animano e lo vivificano, così da poterlo comprendere e ri-produrre entro le mura razionali della sua forma, nella *civitas* – solo luogo in cui l’uomo può sopra-vivere in quanto tale –, così che questa forma, essendo efficace espressione di quel fondo vitale, possa con questo muoversi e non essere invece travolta dalla sua potenza. Ma Cacciari mostra anche come tale azione, nei pensatori fiorentini, sia rivolta ad una finale *omoiosis theoi*,<sup>10</sup> un ‘indarsi’, un volgere lo sguardo dell’anima a Dio<sup>11</sup> inteso come principio to-

talmente trascendente, un ritorno dell’uomo nella caligine del Padre,<sup>12</sup> alla condizione originaria. Infine l’uomo abbandonerà la pesantezza naturale per unirsi al divino principio e in esso stare in pace: a questo sono rivolti lo studio e la ricerca di Ficino e Pico, che dall’osservazione e dall’amore – che è conoscenza – delle forme corporee e naturali, volgono lo sguardo e l’animo verso la trascendente divinità, abbandonando la scala naturale per cui erano saliti, o il sentiero vitale che avevano disceso per entrare nel cuore della caverna dell’artefiziosa natura.<sup>13</sup> Molto diversa questa pace *in Deum* dall’inquietudine bruniana della visione della Diana ignuda a cui giunge il furioso.<sup>14</sup> Quale differenza? Quale rottura? Nella filosofia umanistica che da Ficino e Pico si origina e che con Leonardo si radicalizza si consuma questa differenza, che infine elimina ogni possibilità di unione mistica con il principio, aprendo alla modernità.

*Magia* questo potere [di indarsi]? Se così ti piace chiamarlo, ma spogliamo il termine da ogni enfasi sovranaturale, ti prego, da ogni disegno provvidenziale. Essa è tutta iscritta nell’ordine delle cose, nell’energia della *artificiosa natura*. Qui passaggio-e-rottura tra Ficino e Bruno, e tra Pico e Bruno.<sup>15</sup>

<sup>8</sup> È precisamente la posizione dell’Adamo pichiano, cfr. Pico della Mirandola, Giovanni, *La dignità dell’uomo*, a cura di R. Ebgi, Torino: Einaudi, 2021, p. 7.

<sup>9</sup> Cfr. Leonardo da Vinci, *Ms. I, f. 18r*. Tutte le citazioni di Leonardo sono riproposte nella trascrizione fornita da <http://www.leonardodigitale.com/>.

<sup>10</sup> Cacciari, Massimo, *La mente inquieta. Saggio sull’Umanesimo*, Torino: Einaudi, 2019, p. 70.

<sup>11</sup> Cfr. Ficino, Marsilio, *Sopra lo amore, ovvero Convito di Platone*, a cura di Giuseppe Rensi, Milano: SE, 2003.

<sup>12</sup> Pico della Mirandola, Giovanni, *Oratio de hominis dignitate*, a cura di Francesco Bausi, Milano: Guanda Editore, 2003, pp. 12-13.

<sup>13</sup> Leonardo da Vinci, *Codice Arundel*, f. 155r.

<sup>14</sup> Cfr. Bruno, Giordano, *Eroici furori* (IV), in *Dialoghi italiani*, 2 voll., a cura di Giovanni Aquilecchia, Firenze: Sansoni, 1958, pp. 1005-ss. Per un commento al riguardo cfr. Bruno, Giordano, *Il mito di Atteone*, a cura di Giulio Giorello, Milano: Albo Versorio 2013; Ciliberto, Michele, *Il sapiente furore. Vita di Giordano Bruno*, Milano: Adelphi, 2020; Fantinel, Alfio, *Tracce di assoluto. Agonia dell’infinito in Giordano Bruno*, Milano: Mimesis Edizioni, 2012, pp. 169-172.

<sup>15</sup> Cacciari, 2019, p. 107.

Un passaggio-e-rottura che Cacciari indica, intuisce ma poi non nomina: Leonardo è il suo nome. È nell'azione artistica e scientifica – filosofica – leonardiana che questo passaggio-e-rottura si realizza, segnando l'avvio della *novitas* che sarà quella bruniana.

Indagare questo luogo di rottura è lo scopo del presente lavoro, in particolare mettendo a confronto Leonardo con Pico.<sup>16</sup> Si intende così riuscire a individuare in che modo e in che misura nell'artista di Vinci si consumi questo passaggio intuito da Cacciari, così da aprire la via a più adeguati studi del pensiero leonardiano nel contesto umanistico, di cui è esponente di prima linea.

### PICO E LEONARDO: L'ALBA CREPUSCOLARE DELLA MODERNITÀ

Giovanni Pico della Mirandola e Leonardo da Vinci appaiono come due dei personaggi più originali e significativi del particolarissimo ambiente culturale che fu l'Umanesimo italiano di fine Quattrocento, che tanto efficacemente Cacciari arriva a definire *Umanesimo tragico*,<sup>17</sup> per via della complessità e dell'aporeticità delle conclusioni a cui questi pensatori giungono.

Come lo descrive bene Busi, Pico è – parole che valgono altrettanto bene per Leonardo – un “ospite illustre e scomodo della cul-

tura italiana [...] eccentrico già agli occhi dei suoi contemporanei. Troppo ricco ed esibizionista, un dilette genio, difficile da collocare”;<sup>18</sup> ugualmente complesso è offrire una definizione della figura di Leonardo.<sup>19</sup> Entrambi possono essere intesi come allievi ribelli della Firenze di Ficino e del suo neoplatonismo ermetico e cristiano, influenzati da questo eppure entrambi insofferenti nei confronti delle soluzioni a cui giunge. Il Conte e l'Artista, infatti, portano alle estreme conseguenze il ragionamento umanistico – che ora brevemente sarà tratteggiato – ed entrambi si sporgono oltre le colonne d'Ercole delle possibilità espressive della loro lingua, facendo splendere di una luce soffusa l'ultima alba, l'inizio del giorno crepuscolare dell'Umanesimo; fondamentale per il nostro tempo è comprendere come i due reagiscano a questa estrema osservazione, comprendere quale strada sia stata intrapresa dalla modernità.

Il contesto culturale e di pensiero in cui i due personaggi di questo discorso operano è lo stesso in cui lavora anche Ficino:<sup>20</sup> Leonardo e Pico agiscono nella luce dell'ultima alba del Quattrocento, seguendo, radicalizzando e per certi versi compiendo quello che è lo sforzo della filosofia umanistica più profondamente intesa, ovvero quello di *verba apta rebus invenire*, trovare parole, forme, in grado di espri-

<sup>16</sup> Il presente *deve* essere letto insieme al suo corrispettivo sul confronto tra Leonardo e Ficino.

<sup>17</sup> Cfr. Cacciari, 2019. Per ampliare la lezione cacciariana è necessario porla a dialogo – al riguardo mi permetto di rimandare al mio Cozzi, Giacomo, *Raffigurare la Vita. L'Umanesimo tragico di Leonardo da Vinci*, Firenze: Olschki, 2024 – con le numerosissime pagine di Garin e di Ciliberto – che qui citare sarebbe troppo lungo –, affiancandole alle intuizioni teoretiche di Ernesto Grassi, di cui basti citare *Potenza dell'immagine. Rivalutazione della retorica*, a cura di L. Croce e M. Marassi, Milano: Edizioni Guarini e Associati 1989; Id., *Potenza della fantasia. Per una storia del pensiero occidentale*, a cura di C. Gentili, Napoli: Guida Edizioni, 1990; Id., *Retorica come filosofia. La tradizione umanistica*, a cura di M. Marassi, Napoli: Città del Sole, 1999; Id., *Vico e l'Umanesimo*, Milano: Guarini e Associati, 1992.

<sup>18</sup> G. Busi, *Introduzione*, in Busi, Giulio e Ebgi, Raphael, *Giovanni Pico della Mirandola. Mito, Magia, Qabbalah*, Torino: Einaudi, 2014, p. VII. Per altri importanti riferimenti rispetto al Conte di Mirandola cfr. Garin, Eugenio, *Giovanni Pico della Mirandola. Vita e dottrine*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2011.

<sup>19</sup> Cfr. Cozzi, 2024, pp. 187–268.

<sup>20</sup> Cfr. Id., 2023, pp. 105–123.

mere efficacemente le cose, la Vita, senza sacrificarla nella finita espressione umana. Uno sforzo teoretico che deriva da necessità storiche concretissime: istituire una forma, un linguaggio, in grado di indicare l'infinito nel finito, la potenza della natura e della divinità<sup>21</sup> – la Vita – nelle parole umane appare, agli occhi degli umanisti, come l'unica via di salvezza rispetto al naufragio della nave culturale in cui si trovavano, quella latino-cristiana dell'Europa trecentesca e quattrocentesca – la scolastica tardo medievale –, la quale era avvertita, soprattutto alla luce degli eventi tragici che inquietavano i cuori del secolo – come la caduta di Costantinopoli nella mani dell'Altro-da-sé, evento che testimoniava la non assolutezza della verità detenuta dalla latinità cristiana, ché se una Verità è *ab-soluta* non ammette contraddizione, negativo, Altro: *ergo* quella della scolastica tardo-medievale non era la Verità –, come non più in grado di navigare i marosi del mondo, le vicissitudini del fiume *Bios*, che continuamente minacciano la stabilità delle mura cittadine, la sicurezza del viaggio. Una forma non più adeguata a esprimere in sé – ovvero conoscere, e quindi dominare – la Vita: *verba* non più legate alla loro *res*. Tutto lo sforzo umanistico, dunque, si volge continuamente al tentativo di ri-afferrare la realtà, così da 'dirla' dentro le mura del linguaggio, della seconda natura – il mondo umano – affinché questo non crolli sotto la potenza degli eventi, sotto la mol-

teplicità a cui si oppone acquisendo senso. In questa prospettiva si cerca di superare qualsiasi sterile dualismo – tra *logos e pathos*, forma e Vita, anima e corpo, *verba e res*, Dio e natura – ché “separare finito da infinito, sentimento da ragione, fede da intelletto, è arrendersi a cadaveriche determinazioni”;<sup>22</sup> questo l'orizzonte su cui sorge quest'ultima alba umanistica, questo il tentativo di Leonardo e Pico: trovare “un sentire fondato sulle *res*”.<sup>23</sup>

Vana è ogni conoscenza che non si tenga salda alla cosa – *tenenda res!* – e che non si sforzi di indagarne tutti gli aspetti, studiando ciò che è in relazione a essa, che la definisce e le dona spessore: le sue cause, i suoi effetti, i suoi antecedenti, le sue conseguenze. Ciò però non basta. Necessario è anche scovare la parola adatta (*apta*) a esprimerla, perché nulla può essere compreso dall'uomo se non attraverso il mosaico del linguaggio, tra le cui variegature tessere il reale rifulge e riluce.<sup>24</sup>

Perciò la filosofia dell'Umanesimo si caratterizza come una filosofia del linguaggio e dell'espressione, profondamente teoretica:<sup>25</sup> solo rivoluzionando il linguaggio, ovvero la conoscenza, ovvero il rapporto che l'anima e la mente dell'uomo intrattengono con il luogo del loro soggiorno, gli umanisti sono convinti si potrà effettuare quella *renovatio mundi* necessaria per sopravvivere al terremoto che la forma culturale europea e cristiana stava

<sup>21</sup> Per la vicinanza e l'indicazione di questi due elementi nel pensiero umanistico si veda Cozzi, Giacomo, *Daedala tellus. La Natura nel Quattrocento*, Milano: Mimesis Edizioni, 2022.

<sup>22</sup> Cacciari, Massimo, *Il dramma dell'Uno*, in Pico della Mirandola, Giovanni, *Dell'Ente e dell'Uno*, a cura di R. Ebgi, Milano: Bompiani, 2010, p. 470.

<sup>23</sup> Ebgi, Raphael, *Umanisti italiani. Pensiero e Destino*, Torino: Einaudi, 2016, p. 147.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Il riconoscimento di questo valore alla cultura umanistica è un compito ancora da compiere appieno – e questi articoli vogliono inserirsi anche in questo sforzo. Riguardo alla necessità di questo riconoscimento si veda Grassi, Ernesto, *L'Umanesimo italiano e la tesi di Heidegger della fine della filosofia*, in Id., 1992; anche Cacciari, 2010.

attraversando in quel torno d'anni. Perciò l'Umanesimo è tentativo di tenere insieme *verba et res*, così da trovare concettualità – modalità di comprensione del mondo, e quindi possibilità di starvici – non astratti da quella ben fondata terra delle cose (*res*) cui occorre fare ritorno.<sup>26</sup>

Leonardo e Pico, sulla traccia di Ficino, si adoperano in questo tentativo. Tutta la loro opera può essere intesa come la ricerca di una forma adatta a esprimere la Vita per costruire una città umana in grado di stare sul terreno naturale da cui sorge, senza essere travolta dai suoi movimenti. Per realizzare questo compito era necessario tornare alla “terra delle cose”, fare ritorno all'origine della forma razionale, sfoltendo le fronde del sapere umano che crescendo nel tempo avevano nascosto la loro radice – la natura stessa – e una volta giunti di fronte a questa terra trovare delle parole adatte ad esprimerla, in armonia con le sue metamorfosi infinite. Così con forza filologica l'umanista scende attraverso le stratificazioni culturali e storiche del suo mondo alla ricerca del *Grund* su cui queste poggiano, per raggiungere i più antichi saperi e, oltre a questi, la natura stessa, la *res* a cui riferire i suoi *verba*, che scopre essere un orizzonte onniavvolgente, dalle caratteristiche divine, divino esso stesso.<sup>27</sup>

Sentinella sulle mura della civiltà, l'umanista, alla fine del Quattrocento, scruta nell'oscura *sylva* per dettare alla sua penna parole ispirate capaci di ricordare all'uomo e alle sue forme la loro origine, e spirare in esse movimento di

Vita, renderle non barbaramente razionali ma umanamente appassionate. Così si struttura il ‘pensare per immagini’, estremo slancio dell'Occidente – umanistico – verso l'Altro.<sup>28</sup> Il rapporto tra immagine e pensiero, come lo era per Ficino, è fondamentale per Leonardo e per Pico.<sup>29</sup> Essendo la *res* a cui i *verba* si riferiscono la natura-Vita che è “energia infinita e vivente”,<sup>30</sup> degna immagine di Dio,<sup>31</sup> viene in questi anni messo a tema, nella trama di pensiero dei Nostri, grazie agli studi platonici ficiniani, la questione dell'ispirazione, del furore erotico e poetico della memoria, dimensioni che sfondano il dominio razionale per giungere al suo fondamento ultra-razionale. Tale questione nel *Fedro* si articola in questi termini: le anime prima dell'esistenza terrena contemplavano le idee perfette ed ineffabili, che abitano un luogo che non è un luogo e un tempo che non è un tempo; discendendo nel mondo attraversano il fiume Lete e dimenticano questa visione, la quale viene però risvegliata dalle immagini corporee in cui traspare la bellezza divina. Il recupero di questo *mythos*, unito alla considerazione sulla sacralità e la divinità del corpo che nel Quattrocento si va sviluppando, rende proprio i corpi e la loro bellezza, la loro immagine, l'ispirazione per la potenza rammemorante del mondo iperuranico. La memoria di questo luogo, tuttavia, non è costellata di concetti: richiede l'utilizzo della sfera immaginale – che si incarna nella corporeità del mondo. Questo perché la sfera della Vita è dominata non dalla logica razionalità delle forme ma

<sup>26</sup> Cozzi, 2023, p. 109.

<sup>27</sup> Cfr. Id., 2022, p. 152.

<sup>28</sup> Id., 2023, p. 109.

<sup>29</sup> Per quanto riguarda Leonardo si veda Cozzi, 2024. Per un'analisi del pensiero per immagini di Pico si veda Busi, Giulio, *Pico visivo. Objets trouvés philosophici e arte quattrocentesca*, in Busi-Ebgi, 2014, pp. LIII-CIII.

<sup>30</sup> Chastel, 1964, p. 216.

<sup>31</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 218-219.

dal vorticoso *pathos*, il quale si esprime nella bellezza corporea, che evoca piacere (*voluptas*) ed amore, cioè movimento e Vita nelle forme. Tale *manía* amorosa, generata dalla *voluptas* dei corpi e dalla bellezza, è ciò che ispira il *poietes*, colui che è “capace di varcare l’orizzonte della ragione e di tradurre in figura l’immateriale presenza del divino”,<sup>32</sup> ovvero la Vita della natura, del Tutto.<sup>33</sup>

È proprio qui che Leonardo e Pico si incontrano, dove Ficino li conduce, ovvero alle soglie della capacità espressiva razionale dell’uomo, sulle mura più estreme della forma umana, di fronte alla *sylva* del mondo, al mare del Tutto. Qui l’Artista e il Conte si pongono seriamente di fronte a questo *thau-mazein*, e mentre Ficino volge le spalle per seguire la Venere celeste nel mondo iperuranio, i due affondano lo sguardo nell’oscurità della Natura, e si interrogano su che rapporto l’uomo, essere razionale, debba avere con questo luogo originario, divino e ultra-razionale. Sentono l’appello abissale della Vita e poeticamente, innamorati di questa, si affaticano per trovare una parola che la possa indicare senza astrarvisi. E proprio nell’esito di questa relazione tra la razionalità umana ed il suo fondamento ultra-razionale, tra la *navicula* dell’uomo e la sua originaria terra patria, che Pico volgerà la prua nuovamente verso la trascendenza, mentre Leonardo si addenterà totalmente nel mondo dell’immanenza, aprendo la via a Bruno.

## LA CAVERNA DELLA NATURA E IL TEMPIO DI DIO

Lo sforzo filosofico di Pico e di Leonardo, dunque, è accomunato dal tentativo di *dire l’Inizio*, il fondo originario da cui Tutto, uomo compreso, sorge e a cui ultimamente dovrà tornare. Esso è propriamente la Vita, lo strato omnicomprensivo che anche Ficino aveva trovato filologicamente sotto le fondamenta della *civitas* razionale. Questa meraviglia, che innamora l’animo umano, è ciò a cui vanno ri-legate le parole – immagini, forme linguistiche –: solamente riproducendo nelle concettualità umane la *res*, ricordando nei *verba* la bellezza che le ha ispirate, il *pathos* da cui sono sorte si potrà attuare la *renovatio mundi*. Per entrambi i pensatori qui analizzati tale sub-strato vitale è il Tutto che tutto genera ed anima, essere divino, in quanto Vita e totalità.<sup>34</sup> Ma come testimoniare questo nella città? Come legare i propri *verba* a questa viva *res*, il fisso finito al mobile infinito, l’umano all’orizzonte divino?

Come già nel caso di Ficino, anche Pico e Leonardo – così come tutto l’Umanesimo – si esprimono *per immagini*:<sup>35</sup> l’immagine è la forma che per questi pensatori meglio riesce a far risuonare in sé a ricchezza della visione originaria, più della de-finitoria parola razionale. Il Pittore in maniera evidente, ma anche Pico “scrive per immagini [...] incolla tra notti orfiche e Veneri vogliose. È lui, l’artista filosofico, a mutare i frammenti in opera, a trasformarli, bretonianamente, da

<sup>32</sup> Ebgi, 2016, p. 280.

<sup>33</sup> Cozzi, 2023, p. 110.

<sup>34</sup> Cfr. per Pico si veda Cozzi, 2022, pp. 67–73. Per un confronto con Leonardo, cfr. Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura: Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di Carlo Pedretti, trascrizione critica di Carlo Vecce, Firenze: Giunti, 1996, II, 77.

<sup>35</sup> Cfr., Ebgi, 2016, p. 287: “Le immagini hanno una qualità che manca ai concetti: esse sono duttili, polisemiche, colorate, e per questo possono dare ragione della variopinta tessitura del mondo, salvaguardandone al contempo la coerenza e l’unità. Adottato con criterio, questo metodo poteva [...] offrire un’immagine della natura del mondo più efficace di qualsiasi esposizione concettuale”.

reliqui di pensiero, antichissimi e travisati, in oggetti di arte euristica”.<sup>36</sup> Le immagini che i due mettono in campo, sulla tele e sui fogli, tratteggiano due figure incredibilmente vicine, che per molti aspetti si rispecchiano l’una nell’altra, che avvicinano i due *enfants prodiges* della tarda Firenze laurenziana: la Caverna della natura per quanto riguarda Leonardo e il Tempio del mondo per quanto riguarda Pico. Immagini potenti, espressive, mobili come mobile è l’oggetto che rappresentano e che permettono ai due di analizzare e com-prendere, in forme umanamente afferrabili, l’in-com-prensibile fondo, dove Dio e Natura, Logos e Pathos, razionalità e irrazionalità danzano in unità. Ma anche qui, in questo confronto, come già era emerso in quello con il filosofo di Careggi, le strade che verranno prese dai due pensatori, dopo la discesa nella caverna e la contemplazione del tempio, saranno diametralmente opposte, aprendo in Leonardo quel passaggio-e-rottura tra la Firenze di Ficino e Pico, e Bruno.

I due pensatori si trovano al limite della *civitas* razionale, sulle mura della città dell’uomo, la seconda natura, di fronte alla *sylva* del mondo, all’infinito mare della Natura. Come Ulisse di fronte alla dimora di Calipso<sup>37</sup> sono dalla bellezza di questo spettacolo divino attratti, lì si avverte l’appello dell’origine, il richiamo dell’ultra-razionale, il desiderio che solo l’elemento divino – origine di ogni cosa – può generare nel cuore umano.<sup>38</sup>

Pico descrive la Natura che qui si trova come la creazione del Dio-Architetto,<sup>39</sup> un Tempio da lui creato per la celebrazione della sua potenza nella perfezione e bellezza di detta creazione. L’azione creativa di questo Dio è molto particolare e la struttura del mondo naturale che ne segue risulta interessante proprio in relazione all’incontro concettuale con Leonardo – il passaggio che tra i due si può riscontrare. Nel *Commento sopra una canzone de amore*,<sup>40</sup> infatti, il Conte descrive il mondo come tripartito – tre piani del tempio: la volta superiore decorata dai profili angelici, la sezione centrale dedicata alle sfere celesti, mentre quella inferiore sarebbe abitata dalla molteplicità degli esseri viventi –, ma allo stesso tempo inscindibilmente interconnesso nei suoi diversi livelli. Proprio per questa profonda interconnessione il tutto appare a Pico non solo come opera di Dio, ma come immagine perfetta di Dio, *ergo* essa stessa ciò di cui è immagine, ovvero Dio – o quanto meno divina. La perfezione come segno della divinità di un esistente è un elemento antico, che Pico recupera nel mosaico di immagini che sta costruendo per la sua com-prensione del Tutto, e che gli permette di mantenere, nell’immagine di questo Tempio, l’unità inscindibile del Principio legata alla molteplicità infinita del creato, come specifica nell’*Hep-taplus* quando afferma che

Tutto ciò che dopo l’unità è numero [il mondo] è perfetto e compiuto per via dell’unità.

<sup>36</sup> Busi, *Pico visivo*, 2014, p. LII.

<sup>37</sup> Busi-Ebgi, 2014, pp. 73-81. Calipso è per Pico figura fondamentale, immagine della ricca, bellissima, voluttuosa, eterna e divina Natura, simile alla natura incontaminata dell’isola su cui abita secondo Omero (*Odissea*, I, 52), l’Ogigia, in una caverna (qui il confronto con Leonardo si fa evidente, il quale pone il luogo della artefiziosa natura, proprio sul fondo della profonda caverna, simbolo esattamente dei reconditi misteri divini del naturale). Una natura corporea e sensuale.

<sup>38</sup> Cfr. Cozzi, 2023, p. 110-111: “Questa meraviglia, che innamora l’animo umano, è ciò a cui vanno ri-legate le proprie parole”.

<sup>39</sup> Cfr. Ebgi, Raphael, *Introduzione*, in Pico, 2021, p. X. E poi Pico, 2021, p. 5.

<sup>40</sup> Pico, Giovanni, *Commento sopra una canzone de amore*, Lodi: Arpeggio Libero, 2019, p. 25.

La sola unità, del tutto semplice, per sé perfetta, non esce da sé; nella sua indivisibilità semplice e solitaria, aderisce a sé stessa, poiché basta a sé stessa, di niente bisognosa, piena delle sue ricchezze. Il numero, essendo per propria natura molteplice, è semplice, per quanto è capace, in grazia dell'unità.<sup>41</sup>

Il molteplice che procede dall'Uno e l'Uno che procede nel molteplice, senza però mai allontanarsi, uscire da sé.<sup>42</sup> Questa dinamica è la quella della creazione della natura dal principio divino – dinamica che è la stessa che intraprende l'artista per dipingere il suo quadro, nella tradizione di estetica mimetica dell'Umanesimo italiano, di cui anche Leonardo fa parte<sup>43</sup> – il quale crea in sé stesso, senza staccarsi, uscire da sé: la natura, quindi, risulta divina, e il divino risulta la natura stessa, che da sé crea e produce le sue stesse forme e le sue apparenze, in una continua danza metamorfica che è la sua Vita, ovvero la sua animazione divina. Per descrivere il processo logico della creazione, però, Pico mantiene separate le immagini del Dio e della sua creazione, la natura – separazione che risulterà ultimativamente determinate circa la rottura operata da Leonardo. Nel *Commento* il Conte chiarisce quale sia la base logica della creazione, recuperando il platonismo ficiniano:

Ogni causa che con arte o con intelletto opera qualche effetto, ha prima in sé la forma di quella cosa che vuole produrre, come uno architetto ha in sé e nella mente la sua forma dello edificio che vuole fabbricare, e riguardando a quella come a esempio, ad imitazione sua produce e compone l'opera sua.<sup>44</sup>

Questa l'azione creativa. Il mondo tripartito, infatti, sorge dal suo primo momento logico, il Dio-Architetto, l'*essere causale*, il quale per creare deve farsi un'idea del mondo, un pro-getto del Tempio che vuole edificare, il quale corrisponde al secondo momento logico della tripartizione del mondo – che quindi si nota essere sì 'separato', ma solamente da un punto di vista, si potrebbe dire, narrativo e non ontologico – ovvero la mente angelica. Il mondo che si pone in questa mente è il divino che si presenta nel suo *essere formale*: Dio prende forma – questo è l'atto creativo, il dare forma al mondo, dipingere di forme il *Caos* –, o meglio la sua stessa potenza creativa prende forma, nella mente angelica che risulta quindi non essere altro dal divino ma una sua specifica modalità d'essere, l'essere formale che è l'angelo *di* Dio. Stesso discorso vale anche per il terzo momento della tripartizione, ovvero quello dell'anima come *essere partecipato*: è il divino che si dà nella sua forma partecipata, ma sempre in sé stesso, senza compiere un solo passo al di fuori della

<sup>41</sup> Pico, Giovanni, *Heptaplus*, tr. it. E. Garin, Torino: Arktos, 1996, p. 61.

<sup>42</sup> Cfr. anche Id., 2019, pp. 28-30: "Che Dio produsse *ab aeterno* una sola creatura incorporea ed intellettuale, tanto perfetta quanto essere poteva. Seguendo adunque noi la opinione di Plotino [...] dico che Iddio *ab aeterno* produsse una creatura di natura incorporea ed intellettuale, tanto perfetta quanto è possibile e' sia una cosa creata. E però oltre a lei niente altro produsse, imperocchè *da una causa perfettissimo non può procedere se non uno effetto perfettissimo* [i.e. la natura risulta così essere necessariamente perfetta, per via della perfezione del suo creatore], e quel che è perfettissimo non può essere più che uno come, verbigrazia, el colore perfettissimo fra tutti e' colori non può essere più che uno, però che se fussino dua o più, forza saria che uno di loro fussi o più o meno perfetto che l'altro; altrimenti sarebbe l'uno quel medesimo che l'altro, e così non sarebbero più, ma uno".

<sup>43</sup> Cozzi, 2023, pp. III-III2.

<sup>44</sup> Pico, 2019, p. 31.

sua divinità. Il *corpo* infine, che è il *simulacro* di tutta questa struttura, è nulla di più che la manifestazione nella dimensione immaginale dell'essere partecipato: è anch'esso legato al divino in quanto da questo pervaso, causato e governato, partecipe, appunto, di Dio, in quanto presenza reale del suo santo tempio.<sup>45</sup> Non c'è quindi alcuna differenza ontologica tra le varie forme del divino: tutto è il divino, secondo diversi e molteplici volti; in ogni momento logico si riverbera la totalità degli altri: tutto è in tutto e in tutti in unità.<sup>46</sup> Ora:

se questa è l'azione creativa, e la divinità che la attualizza è il Dio cristiano, il quale è perfettissimo – secondo dogma – allora la creatura – la natura – essendo creazione interna al divino stesso, sarà anch'essa perfettissima, divina e divinità essa stessa. La perfezione della creazione è necessaria conseguenza del suo essere, poiché essendo null'altro dalla divinità, la quale è perfetta, lo sarà necessariamente anch'essa: la natura è necessitata da sé stessa alla sua perfezione, e risulta in questo modo essere essa stessa necessità che necessita sé stessa.<sup>47</sup>

<sup>45</sup> Cfr. Busi, 2014, p. XXVI: "Ogni grano di realtà è abbastanza capiente per accogliere il mondo intero".

<sup>46</sup> Pico, 1996, p. 20: "Tutto ciò che è nella totalità dei mondi è anche in ciascuno, né vi è alcuno di essi in cui non sia ciò che è in ognuno degli altri [...] Dunque ciò che è nel mondo inferiore è anche nei superiori ma in forma più elevata; del pari, ciò che è nei superiori si vede anche nel più basso". Simile la dinamica creativa strutturata – così come la struttura tripartita del mondo, cfr. anche Ficino, Marsilio, *Teologia Platonica*, a cura di E. Vitale, Milano: Bompiani, 2011, pp. 247-249 [IV, 1] – dal maestro di Pico, Ficino, 2003, p. 21 [I, 2]: "Tre mondi pongono (i Platonici), tre ancora saranno e caossi. Prima che tutte le cose è Iddio auctore di tute, el quale noi esso Bene chiamiamo. Iddio imprima crea la mente angelica, dipoi l'anima del mondo come vuole Platone, ultimamente el corpo dello universo. Esso sommo Iddio non si chiama mondo, perché el mondo significa ornamento di molte cose composto, e lui al tutto semplice intendere si debbe. Ma esso Iddio affermiamo essere di tutti e mondi principio e fine. La mente angelica è il primo mondo facto da Dio, e secondo è l'anima dell'universo, el terzo è tutto questo edificio el quale noi veggiamo. [...] In principio Iddio crea la substantia della mente angelica, la quale noi ancora essentia nominiamo. Questa nel primo momento della sua creazione è senza forme e tenebrosa, ma perché ella è nata da Dio per uno certo appetito innato a Dio su principio si volge; voltandosi a Dio dal suo razzo è illustrata, e per lo splendore di quel razzo s'accende l'appetito suo; acceso tutto a Dio s'accosta; accostandosi piglia le forme, imperò che Iddio, che tutto può, nella mente che a lui s'accosta scolpisce le nature di tutte le cose che si creano. In quella adunque spiritualmente si dipingono tutte le cose che in questo mondo sono". Veramente vicine risultano le visioni della creazione dal primo principio in Ficino e Pico. Anche qui infatti Dio crea la mente angelica, senza forma e tenebrosa – altro elemento che Pico recupera per descrivere il primo *caos*: tenebra e privazione – che però per sua essenza, volgendosi a Dio, ovvero rimanendo presso di Lui, *in Lui*, si *in-forma* – diviene l'*essere formale* pichiano – attualizzando, grazie all'amore del Padre – è infatti per la forza, il moto d'Amore, vero principio vivificatore del Tutto, che la mente si volge al suo principio e prende tutte le forme che la costituiscono come Natura: questo gesto d'Amore è la creazione del mondo, del cosmo (caratteristica che farà identificare a Ficino la bellezza del mondo alla sua grazia, proprio perché causata da questo originario moto animatore d'Amore) – le forme che in lei sono in potenza – la mente angelica, infatti, per questa sua caratteristica è avvicinata da Ficino (*Sopra lo amore*, I, 2) proprio a *caos*, abisso primordiale, ricettacolo di tutta la potenza della Natura: "la sua essentia senza forme e tenebrosa, la quale essentia, per ancora di forme privata, vogliamo che caos certamente sia". Il mondo, la Natura, è anche per Ficino, quindi, compartecipazione di momenti creativi, e risulta per questo essere uno e unitario, senza alcun dualismo tra creatore e creatura.

<sup>47</sup> Anche questo elemento è presente, *mutatis mutandis*, in Ficino, per via della struttura della creazione simile a quella di Pico. Ponendo infatti il moto d'amore come causa del volgersi a Dio e quindi dell'assumere forma da parte del *caos* che diviene in questo modo cosmo è anche ciò che causa la vita del mondo, la quale, per Ficino, è una danza, condotta insieme a Venere *anima mundi*, che segue le matematiche – *i.e.* necessarie – leggi della musica. Venere, regina del mondo, pone quindi due domini interconnessi a governo della Natura, quello d'Amore, causa della vita, e quello della Necessità, per il governo della perfezione dei movimenti della danza vitale del Tutto. "Colui per amor produce – Amore – e costei per necessità procede – Necessità –; quivi incomincia el dominio dell'Amore, e qui el dominio della necessità. [...] E così le potentie dell'amore e della necessità subcedono scambievolmente l'una all'altra. La qual successione nelle cose divine s'intende secondo ordine di natura, nelle cose naturali secondo intervallo di tempo, in modo che l'Amore sia el primo di tutti e l'ultimo" (*Sopra lo amore*, V, 11): Ficino esplica così la vita dell'universo in un procedere da Caos a Necessità (Cosmo) tramite Ordine, processo che poi continuamente si rinnova poiché la potenza generativa di Amore fa continuo moto e metamorfosi della Natura. Una struttura questa che Ficino recupera da Orfeo – "Orpheo cantò questi

Questa quindi, da un punto di vista teoretico la struttura della creazione del Tempio di Dio – ovvero la natura. Una processione che richiama estremamente da vicino quel cerchio da Dio a Dio passando per la natura che anche Ficino aveva utilizzato per descrivere il processo creativo.<sup>48</sup> Una processione che affascina anche l'ingegno di Leonardo, sicché spalanca le porte per quell'immanentismo radicale che l'Artista prediligerà, rispetto alla confusa tensione di trascendenza e immanenza che inquieta i fiorentini dell'epoca. Ma è da un punto di vista simbolico – e di conseguenza di quella filosofia naturale che nel Quattrocento, essendo raccolta da quegli spiriti universali che sono gli *artisti*, parla per immagini – che la vicinanza tra Leonardo e Pico si fa davvero impressionante, andando a sovrapporre i due nell'unica figura dell'eroe pre-moderno che si staglia contro l'orizzonte inesplorato che sarà la terra di caccia del Cinquecento.

Nella Prima Esposizione dell'*Heptaplus*, intitolata *Del mondo elementare*, e che si apre proprio in riferimento a “i filosofi naturalisti che trattano della natura”, infatti, Pico afferma, riguardo al principio della natura, che essi pensano sia una “materia grezza di forme, ma benché priva per sua natura di forme, capace, d'altronde, di accoglierle tutte quante”<sup>49</sup> – condizione che è la stessa dell'Adamo dell'*Oratio*.<sup>50</sup> Oltre questo principio materiale e *capax*, vi è quello della privazione che ha in sé tutte le forme non ancora in atto. Si può quindi affermare, con le parole di Mosè, che in principio vi erano due cause

La causa agente e la causa materiale, cioè la potenza e l'atto; chiama quella *cielo*, questa *terra* [...] Chiama *abisso* la terra, cioè la materia estesa secondo tre dimensioni e in grandi profondità. Sopra questa sono le *tenebre*, cioè la *privazione*, principio famosissimo tra i peripatetici, a cui nessuna denominazione

---

dua imperii in due hymni: lo imperio della necessità nello *Ymno della nocte*, così dicendo: La forte necessità a tutte le cose signoreggia; el regno dell'Amore cantò così nello *Ymno di Venere*: Tu comandi a' tre fati e tutte le cose generi. Divinamente Orpheo pose due regni, e fece comparatione fra loro, e alla necessità antepose l'Amore quando disse questo comandare a' tre fati, ne' quali la necessità consiste” (*ibid.*) –, stessa fonte che anche Pico recupererà per questa associazione: al riguardo cfr. Busi-Ebgi, 2014, pp. 274-283; anche Pico, 2019 pp. 91-95; e Id., 1996, p. 35: “infatti le cause naturali non fanno nulla che l'arte divina non abbia preordinato”. Altro luogo capitale per l'analisi ficiniana del rapporto tra Natura e Necessità è nella *Teologia Platonica*, 2011, p. 161 [II, II]: “La natura di ogni cosa è una certa forma e potenza limitata in modo stabilito alla realizzazione di una determinata opera, la quale fa tutto ciò che fa totalmente per impulso e necessariamente”; la natura di ogni cosa dà ad ogni cosa il suo necessario compito secondo la sua necessaria legge. Se si considera la natura nella sua totalità allora essa è, di per sé stessa, necessitata secondo le sue leggi. L'impulso (*impetus*) è un impulso spontaneo, immanente, proprio di ogni cosa naturale: è la legge di natura, che con Leonardo diventerà Necessità. Leonardo arriverà ad identificare la natura con la Necessità, che è ciò che governa e crea dal suo interno la Natura, e quindi è anche la divinità: vi è identità tra Natura, Necessità e divinità. Elemento questo che tornerà in un altro pensatore “maledetto” della modernità: Spinoza. Egli infatti, in sostanza, riconduce l'intera realtà al principio unitario della sostanza infinita, ovvero a Dio: Dio è la natura per Spinoza: *Deus sive Natura*, la quale è anche, di conseguenza, ordine matematico-geometrico, necessario. Questo ordine caratterizza da un lato l'immanenza di Dio nella Natura, e dall'altro il monismo del Tutto, di contro al dualismo cartesiano.

<sup>48</sup> Cfr., Ficino, 2003, p. 30 [II, 2]: “Imperò che se Idio ad sé rapisce el mondo e el mondo è rapito da lui, un certo continuo attramento è tra Dio e el mondo, e da Dio comincia e nel mondo passa. Si che un cerchio solo è quel medesimo da Dio nel mondo, e dal mondo in Dio, e in tre modi si chiama: in quanto e' comincia in Dio e allecta, bellezza; in quanto e' passa nel mondo e quello rapisce, amore; in quanto, mentre che e' ritorna nell'Auctore, a lui congiunge l'opera sua, dilectatione. L'amore adunque cominciando dalla bellezza termina in dilectatione”. Cfr. anche Cozzi, 2022, p. 43.

<sup>49</sup> Pico, 1996, p. 31.

<sup>50</sup> Id., 2021, pp. 7-9.

meglio si conviene che quella di tenebre.<sup>51</sup>

Ecco la prima retrocessione che fa Pico di fronte all'immanenza che aveva intuito nell'osservazione della immensa *sylva*, dall'osservatorio a cui lo aveva condotto Ficino. In principio erano *due* cause: la causa agente e la causa materiale, il *cielo* – principio celeste, maschile, inseminatore di forme: trascendente – il quale è descritto come *Tenebra* o *Privazione*; è lo Spirito di Dio che aleggia sul secondo principio – tellurico, femminile, capace di accogliere e fecondare tutte le forme –: la *Terra* che è chiamata *Abisso*. Da qui si in-forma la natura, il Tempio, Tabernacolo di Dio.

E qui abbiamo un primo contatto con Leonardo – contatto, passaggio in cui ovviamente andranno anche stressate le differenze, le rotture. Il passo a cui riferirsi è quello della Caverna, che risale agli anni Ottanta del Quattrocento, poco prima dei testi di Pico: il terreno culturale/mitologico era lo stesso.

E tirato dalla mia bramosa voglia, vago di vedere la gran copia delle varie e strane forme della artificiosa natura, raggiratommi alquanto infra gli ombrosi scogli, pervenni all'entrata d'una gran caverna. Dinanzi alla quale, restato alquanto stupefatto e ignorante di tal cosa, piegate le mie reni in arco, e ferma la stanca mano sopra il ginocchio, e colla destra mi feci tenebre alle abbassate e chiuse ciglia, e spesso piegandomi in qua e in là per vedere se dentro vi discernessi alcuna cosa, e questo vietatomi la grande oscurità che là dentro era. E stato

alquanto subito salse in me due cose, paura e desiderio: paura per la minacciante e scura spilonca, desiderio per vedere se là entro fusse alcuna miracolosa cosa.<sup>52</sup>

Leonardo definisce la natura, che egli trova dentro l'oscura caverna, "artefiziosa natura" – gli echi lucreziani sono più che evidenti<sup>53</sup> –, un luogo *oscuro* – tenebra/privazione – e *profondo* – dentro la terra/abisso –: qui le infinite forme della natura si producono,<sup>54</sup> ma a differenza del Conte, l'Artista non identifica un principio celeste separato che in-formi quello terreno. Per Leonardo le forme sono già tutte entro la caverna, è la natura che si produce all'infinito, secondo le sue leggi per necessità.

Si mantengono, nei due autori, certe identificazioni. La natura è un grande ed unico essere vivente per Leonardo<sup>55</sup> che continuamente fa morte e vita di sé stesso producendo sempre nuove forme; essa è governata dalla necessità delle sue leggi, è egli stessa Necessità. Questo elemento per il Vinciano assume un ruolo centrale poiché non solo si identifica come la regola eterna e divina che vive nella natura e le dà Vita, bensì, alla luce del suo profondo immanentismo, si identifica con la natura stessa.

La necessità è maestra e tutrice della natura.

La necessità è tema e inventrice della natura, è freno e regola eterna.<sup>56</sup>

Necessità che diviene maestra e tutrice della natura, sua regola nel senso di sua governa-

<sup>51</sup> Id., 1996, p. 33.

<sup>52</sup> Leonardo da Vinci, *Codice Arundel*, f. 155 r.

<sup>53</sup> È la *daedala tellus* del *De Rerum Natura* [I,7], che sarà ripresa anche da Pico nell'*Oratio*. Cfr. Pico, 2003, pp. 8–9, nota 9.

<sup>54</sup> Leonardo da Vinci, *Codice Arundel*, f. 128 v.

<sup>55</sup> Cfr. Id., *Codice Leicester*, f. 34r. Per un'analisi al riguardo cfr. Cozzi, 2024, pp. 274–sgg.

<sup>56</sup> Id., *Codice Forster III*, f. 43 v.

trice, sua anima, ne definisce il moto, ovvero la Vita. Come per Pico, in cui la voce di Dio risuona per le aule del suo Tempio – ovvero la natura – ed ogni moto di Vita accade secondo il suo dettato,<sup>57</sup> così in Leonardo la Necessità si fa regola della natura, causa dei suoi moti in modo assolutamente necessario poiché “la natura è costretta dalla ragione della sua legge *che in lei infusamente vive*”,<sup>58</sup> e soprattutto essa “non rompe sua legge”.<sup>59</sup> La Necessità, le *ragioni* che animano la natura, fanno essere l’Essere in moto, lo mantengono in continuo dinamico mutamento: vivo.

La natura è, dunque, per Leonardo, la totalità divina; un organismo vivente dominato dalle sue leggi necessarie; queste sono, secondo il dettato quattrocentesco, manifestazione della perfezione del divino e delle sue leggi, ma essendo la natura stessa divina, questo vuol dire che le sue regole, che essa stessa si dà, sono sua stessa manifestazione di perfezione: il cerchio che Ficino tracciava per unire Dio alla natura e la natura a Dio<sup>60</sup> si ritrova anche nell’Artista, trasformato però piuttosto in una spirale che si avvolge su sé stessa, senza muoversi al di fuori della natura che è ora a tutti gli effetti Dio. Tale caratteristica divina è anche ciò che definisce la profonda imperscrutabilità del mondo naturale, l’oscurità che abita il fondo della Caverna nel quale giacciono le infinite ragioni – appunto le leggi necessarie della Vita – che

non sono mai in “ispeienza”,<sup>61</sup> ovvero che non riescono ad essere colte, ad apparire nella forma umana: sono i moti della Vita. Da questo fondo, grazie a queste leggi, sempre infinitamente si origina la Vita delle infinite forme della natura, epperò rimane in sé inafferrabile poiché divina, sebbene tutta interna alla natura. Da un punto di vista ontologico, dunque, l’orizzonte naturale, il mare del mondo, per Leonardo e Pico è di fatto lo stesso. Tanto per l’uno quanto per l’altro, infatti, la natura è manifestazione necessaria di Dio, perciò sua immagine perfetta, *ergo* non diversa da Lui: Dio e natura vengono ad unirsi nelle immagini ideate dal Conte e dall’Artista.

Un’immagine in particolare, dipinta da Leonardo, risulta essere la perfetta forma per esprimere questo incontro: la *Vergine delle Rocce*,<sup>62</sup> nella versione milanese del 1486, *annus mirabilis* in cui anche le *Conclusiones*<sup>63</sup> di Pico avrebbero dovuto essere discusse a Roma. Il dipinto di Leonardo è, secondo chi scrive, la più efficace raffigurazione pittorica della Caverna dell’“artefiziosa natura”, e di conseguenza, per le associazioni fin qui fatte, anche del Tempio di Dio, che è la natura per Pico. La scena rappresentata è particolarmente evocativa: l’incontro tra Gesù bambino e San Giovanni Battista bambino, riportato nella *Vita di Giovanni secondo Serapione*.<sup>64</sup> L’evento è ambientato in un umido anfrat-

<sup>57</sup> Cfr. Pico, 1996, p. 35.

<sup>58</sup> Leonardo da Vinci, *Ms. C*, f. 23 v.

<sup>59</sup> Id., *Ms. E*, f. 43 r.

<sup>60</sup> Cfr. Ficino, 2003, p. 30 [II,2].

<sup>61</sup> Leonardo da Vinci, *Ms. I*, f. 18 r.

<sup>62</sup> Per un’analisi completa del lavoro, con riferimenti bibliografici, si veda Zöllner, Frank, *Leonardo da Vinci. Tutti i dipinti*, Colonia-Milano: Taschen, 2017, pp. 92-115. Cfr. anche Donà, Massimo, *Miracolo naturale. Leonardo e la Vergine delle Rocce*, Milano: Mimesis, 2019; Rovetta, Alessandro, *Leonardo. Natività*, Novara: Interlinea Edizioni, 2019.

<sup>63</sup> Pico, Giovanni, *Conclusiones nongentate*, in Farmer, Sharon A., *Syncretism in the West. Pico’s 900 Theses (1486). The evolution of Traditional Religious and Philosophical Systems*, Tempe: Medieval and Renaissance Text & Studies, 1998.

<sup>64</sup> Cfr. *Vita di Giovanni secondo Serapione*, in *Gli Apocrifi*, a cura di E. Weidinger, Alessandria: Piemme, 1992, pp. 575-577.

to roccioso, orchestrato architettonicamente come una profonda caverna, ornata da fiori e piante acquatiche; sullo sfondo si intravede, sfumato secondo la prospettiva aerea, un corso d'acqua. Al centro del dipinto i quattro personaggi si dispongono in una formazione piramidale: Maria allunga la mano destra a proteggere il piccolo San Giovanni in preghiera, inginocchiato e rivolto verso Gesù Bambino, che si trova più in basso, a destra, in atto di benedirlo. Dietro di lui l'Arcangelo, che guarda verso lo spettatore con un lieve sorriso, coinvolgendolo nella rappresentazione, e con la mano destra indica verso la coppia composta dal Battista e dalla Vergine, rinviando lo sguardo verso il centro da cui si dispiegano una moltitudine di linee di forza, che per Leonardo sono immagine della vitalità di ogni cosa. Le figure emergono dallo sfondo scuro – proprio come oscura è la Caverna – con una luce diffusa tipica dello sfumato leonardesco, che crea un'atmosfera avvolgente di “pacata Rivelazione”.<sup>65</sup>

Il soggetto è doppio: da un lato, sullo sfondo, la rappresentazione pittorica della Caverna

dell’“artefiziosa natura”, luogo della creazione continua e infinita delle infinite forme della natura,<sup>66</sup> che continuamente fa metamorfosi di sé rinnovandosi e danzando la propria Vita; dall'altro, al centro della scena – la Vergine con il Bambino, San Giovanni e l'Arcangelo – perfettamente inquadrata e in armonia con l'ambiente naturale che la circonda, simbolo per eccellenza della fecondità divina e della generazione dell'Uomo. I due elementi generativi quindi, la natura – nella sua pesante, geologica, materialità – e Maria – che assumendo il dettato religioso possiamo elevare a simbolo della dimensione spirituale – sono qui uniti, o meglio, sovrapposti, non lo stesso elemento, ma con-presenti nello stesso *luogo*, il centro fecondo del Tutto. Qui, con la forza e l'efficacia dell'immediatezza della pittura che secondo Leonardo è in grado di presentare concetti ed articolazioni di pensiero nella loro totalità in modo immediato ed universale,<sup>67</sup> si può individuare il luogo del passaggio che condurrà alla rottura tra Leonardo e Pico. È qui infatti manifestata la posizione di Leo-

<sup>65</sup> Magnano, Milena, *Leonardo*, Milano: Mondadori, 2007, p. 72.

<sup>66</sup> Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, III, 501: “Ed è tanto dilettevole natura e copiosa nel variare, che infra gli alberi della medesima natura non si troverebbe una pianta che appresso somigliasse all'altra, e non che le piante, ma i rami, o foglie, o frutti di quelle, non si troverà uno che precisamente somigli a un altro”.

<sup>67</sup> Cfr. *Ivi*, I, 7–28. Sono i passi del *Paragone* in cui si frequenta l'annoso tema del rapporto tra pittura e poesia, tra immagine e parola, che rimarrà presente nelle parole della discussione italiana almeno fino a Vico, che porrà ad apertura della sua *Scienza Nuova* insieme all'introduzione una *Dipintura allegorica*, di cui l'introduzione è l'esplicazione, così da riuscire, con questo dispositivo, a restituire voce all'immagine, ovvero mediazione all'immediato, e donare immagine alla voce, ovvero immediatezza alla mediazione. Per quanto riguarda questo tema in Leonardo fondamentali sono ad esempio le righe di Frosini, Fabio, *Artefiziosa natura, Leonardo da Vinci dalla magia alla filosofia*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2020, pp. 260–261: “L'immagine non arresta il tempo: più propriamente, essa sembra rendere possibile un assorbimento del tempo dentro lo spazio, perché si tratta di uno spazio organizzato: di uno spazio che, grazie alla prospettiva, traduce il flusso del tempo in un linguaggio che può essere padroneggiato. Insomma, l'immagine si appropria del tempo perché lo rende *sinteticamente compresente*, grazie allo spostamento di esso nella dimensione dello spazio. La pittura imita la natura non perché vi aderisca senza mediazioni, ma perché riesce ad appropriarsi del tempo nella sua complessità: non mera *successione* ma *articolazione* di tempi, che si intrecciano e costituiscono una struttura. La parola, viceversa, non può esporre il tempo, perché nel tentativo di farlo deve corrispondere perfettamente a esso, distendendosi nel suo flusso, abitando dentro, e patirne la natura lineare e sfuggente. Per la poesia la ricostruzione del tempo, la sua sintesi nel significato (atemporale, intuitivo) della parola è sottoposta alla presenza di un'altra facoltà, la memoria, che è per definizione esposta al pericolo della dispersione [...] la linearità del significato verbale può essere oltrepassata solo grazie ad un'astrazione, che allontana dalle cose nel loro essere immediato, rendendole dei fantasmi bloccati in un tempo fittizio”.

nardo riguardo alla fondamentale questione rispetto al rapporto tra trascendenza ed immanenza, tra infinito e finito, che il Quattrocento pone: è una posizione non ancora assolutamente definitiva ma certamente che sposta l'ago della bilancia nettamente verso l'immanenza e quindi verso ciò che sarà Giordano Bruno. Si può comprendere questa manifestazione prestando attenzione alla mano dell'Arcangelo. Secondo Dall'Asta, come espone nel suo saggio su *La mano dell'angelo*,<sup>68</sup> infatti, l'Arcangelo non starebbe indicando il Battista, bensì il ventre di Maria, luogo dell'accoglienza della Vita, quel vuoto che accoglie e dona Vita all'Uomo, quel *nihil* che dà senso all'esistenza. La donna Maria, nel vuoto del suo ventre accoglie il Signore donandogli la Vita, poiché letteralmente lo porta al mondo, ovvero lo pone nella natura in atto, nel gioco sfrenato delle sue metamorfosi, ma così facendo gli dona anche la morte naturale che ogni forma nel suo essere comporta;<sup>69</sup> in sostanza l'Angelo, se indica, come suggerisce Dall'Asta, il ventre di Maria, che tra l'altro è posto proprio al centro della grande Caverna che abbraccia la scena, sta indicando il luogo della generazione e del finale ritorno di ogni cosa: il grembo della Madre-Terra-Natura, il luogo dell'inizio del Tutto, il centro della riflessio-

ne filosofica più alta, il luogo del fine e della scaturigine di ogni cosa, l'Inizio e la Cosa Ultima. Madre che è onnicomprensiva, tanto della generazione quanto della distruzione di ogni forma e di ogni Vita. Si presenta il principio di ogni cosa che è la Totalità stessa, nelle sue due possibilità di una natura la cui potenza divina è immanente e di una presenza divina trascendente – che però si è fatta carne, *immanenza pura nella materia del mondo*. Le due possibilità sono qui forse non unite ma quantomeno compresenti, in unità, poiché l'Angelo indica tanto l'una quanto l'altra nel centro originario d'ogni cosa.

È nello sguardo che entrambi i protagonisti di queste pagine gettano in questo oscuro fondo originario, che infine le loro vie si separano e il bivio verso la modernità è intrapreso da Leonardo.

## ULISSE AL BIVIO

Entrambi gettano lo sguardo nel luogo dell'indicazione dell'Angelo, eppure, alla fine, le strade che intraprendono rimangono distinte. Per Leonardo quel fondo oscuro è tutto interno alla natura, al mondo, e perciò per tornare all'origine e comprenderla, lì bisogna rimanere, studiandola e affaticandosi a trovare una parola, un colore adatto a raffigurarla; per

<sup>68</sup> Dall'Asta, Andrea, *La mano dell'angelo. La Vergine delle rocce di Leonardo. Il segreto svelato*, Roma: Ancora, 2019.

<sup>69</sup> Cfr. Leonardo da Vinci, RL19045v: "Il corpo di qualunque cosa la qual si nutrica [con questo Leonardo intende tanto la singola forma di vita quanto la Natura intesa nel suo essere un unico grande organismo vivente], al continuo muore e al continuo rinasce, perché entrare non può nutrimento se non in quelli lochi dove il passato nutrimento è spirato, e s'elli è spirato, elli più non è vita. Se tu non li rendi nutrimento eguale al nutrimento partito, allora la vita manca di sua validudine, e se tu li levi esso nutrimento, la vita in tutto resta destrutta. Ma se tu ne rendi tanto quanto se ne destrugge alla giornata, allora tanto rinasce di vita quanto se ne consuma, a similitudine del lume fatto dalla candela col nutrimento dātoli dall'omere d'essa candela, il quale lume ancora lui al continuo con velocissimo soccorso restaura di sotto quanto di sopra se ne consuma morendo, e di splendida luce si converte morendo in tenebroso fumo. La qual morte è continua siccom'è continuo esso fumo, e la continuità di tal fumo è eguale al continuato nutrimento in istante tutto il lume è morto e tutto rigenerato insieme col moto del nutrimento suo; e la sua vita ancora lei riceve il flusso e reflusso, come ci mostra la ventilazione della sua cima e il medesimo accade nelli corpi delli animali mediante il battimento del core". Con questa vivida similitudine Leonardo mostra la sua visione della danza metamorfica della Vita della Natura, con tutti gli esseri al suo interno, tra cui anche il Signore, nelle carni di Cristo, che altro non è che la manifestazione di sé stessa – della natura: natura che in questo suo circolo da sé a sé, continuamente fa morte e vita di sé, da sé stessa.

Pico, invece, quel fondo oscuro è l'ingresso per ritornare nella silenziosa caligine del Padre, ritrarsi nel *nihil* originario, abbandonando la danza metamorfica del mondo.

È in questo tremore sfumato di trascendenza e immanenza della finale destinazione esistenziale dell'uomo, in cui i definiti contorni delle figure iniziano a vibrare e svanire l'uno nell'altro che Pico volta lo sguardo nella direzione opposta a Leonardo.

Nella più alta e più profonda rappresentazione della Caverna Leonardo dipinge il luogo dell'origine e del ritorno di ogni cosa, il principio della Vita ed il suo ultimo fine: il grembo di Maria, posto al centro del grembo della natura, è, in una continuità eccezionale tra pittura e scienza, filosofia e teologia, il grembo della *Madre-Mater-Materia* che è il centro del Tutto, la complicazione di ogni opposto. Riflettere questo è filosofia.<sup>70</sup> Egli qui pensa l'intero regno dell'incessante metamorfosi di sé in sé della natura, che posta simbolicamente – in immagine – nel ventre della Vergine indica come l'infinito – il divino – non sia pensato come al di là dello spazio e del tempo, ma *nel finito*, nella materia, al suo centro e in ogni sua *varietas*, ovvero molteplice manifestazione, anzi come l'infinito sia la natura stessa, complicata ed esplicita, la Vita che si genera e tornando in sé si rigenera in infinito, una *Materia-Mater* che «vive e sente e sé in sé rigira».<sup>71</sup> L'immagine di questo dipinto è il *nihil* originario, il caos primigenio da cui

tutto sorge e a cui tutto tornerà, è la complicazione di Inizio e Fine, *coincidentia oppositorum*, che dona Vita – e di conseguenza destina anche a morte – a ogni ente. Tale luogo è, per Pico, la soglia d'ingresso nella caligine del Padre dove ogni possibile determinazione, anche negativa, collassa nella ni-entità.<sup>72</sup>

Qui il passaggio si fa rottura.

L'oscurità di questo luogo è l'origine di ogni ente del mondo, che da esso sorge e in esso ultimativamente ritorna. L'uomo, in quanto *pars mundi*, avverte questo richiamo abissale verso la sua origine e l'umanista, sensibile a questo appello, non può che sporgersi oltre le mura della città umana per osservare cosa vive oltre quelle, dimenticato e rimosso. Pico lo afferma: “Io definisco così la felicità: il ritorno di ciascuna cosa al suo principio”,<sup>73</sup> Leonardo lo percepisce: “or vedi la speranza e ‘l desiderio del ripartirsi o *ritornare nel primo chaos*”.<sup>74</sup> Ma se per il Conte questo ritorno alla terra del Padre, l'*omoiosis* con il *nihil* che è il Principio che si trova oltre l'oscurità del ventre della *Materia-Mater*, è il raggiungimento finale della felicità, costituisce una “*dignitas* ancora più alta”,<sup>75</sup> per Leonardo invece tale identificazione, il perdersi nella *sylva* del mondo abbandonando la propria de-finizione, la razionalità luminosa che lo caratterizza risulta una follia: “non s'avede che desidera la sua disfazione”?<sup>76</sup>

E così l'uomo-umanista, alle soglie della Modernità, l'eroe scopritore di cieli nuovi e terre

<sup>70</sup> Cacciari, 2010, pp. 454-455: “Filosofia è *affaticarsi* a conoscere le determinazioni dell'Unità, nella loro ‘*grosse Vielheit*’ e nel loro concreto *differire*. Unità è relazione, non semplice Principio, né semplice risultato, ma Principio come fondamento del prodursi delle determinazioni stesse, e risultato come dimostrazione della loro inseparabilità”.

<sup>71</sup> Dante Alighieri, *Divina Commedia. Purgatorio*, XXV, v. 75.

<sup>72</sup> Cacciari, Massimo, *Dell'Inizio*, Milano: Adelphi, 1990, pp. 478-483.

<sup>73</sup> Pico, 1996, p. 110

<sup>74</sup> Leonardo da Vinci, *Codice Arundel*, f. 156 v.

<sup>75</sup> Ebg, 2021, p. XVIII.

<sup>76</sup> Leonardo da Vinci, *Codice Arundel*, f. 156 v.

nuove, Colombo dei mari e degli universi, il novello Ulisse si trova ad un bivio. Le destinazioni possibili sono due diverse etiche, due modi di stare al mondo.

La domanda sull'uomo e sul suo destino avvolge sempre i pensatori dell'Umanesimo, Pico e Leonardo inclusi; e proprio qui si dischiude lo spazio per la sua posizione nell'architettura di pensiero dei due. L'uomo, per l'Umanesimo, è tale fintanto che sopra-vive nella *civitas* che si costruisce, fintanto che la *navicula* della sua arte riesce a navigare nel fiume *Bios*: in altre parole l'uomo è tale se riesce a dominare le vicissitudini del mondo e a queste resistere in quanto uomo. Per fare ciò egli deve conoscere la *sylva* oscura a cui le mura della sua città dovranno opporsi e agire, affinché queste siano sempre efficacemente in relazione oppositiva e dominante rispetto al movimento metamorfico, creativo e distruttivo del Mondo. Conoscere l'Inizio per vivere in esso in quanto esseri umani, che sono finiti, di contro all'infinità del principio. Il finito è ciò che è de-terminato, de-finito; l'uomo è tale nella sua identità, definita esattamente nella capacità di porsi di fronte all'Altro da sé – la *sylva* oltre le mura, il fiume *Bios* sotto la *navicula* della propria arte culturale, l'*Inizio* nel centro-fondo della Caverna – e “riconoscendolo come differente [...] *determinarsi e definirsi*”.<sup>77</sup> Per fare ciò egli *deve* continuamente gettarsi nel vortice delle metamorfosi della Natura, nella Vita per de-finire, dare una forma al mondo opponendovisi de-finendolo, de-terminandolo, rendendolo il suo mondo, la seconda natura entro la quale poter sopra-vivere.

*Impiger mens* quella dell'uomo, aveva detto Lucrezio (*De rerum natura*, V, 1452). Mente che

può risolversi in mera incostanza, in una vana instabilità, preda della Fortuna e delle passioni, così come all'opposto, immaginare e costruire le supreme misure del Sant'Andrea. Sempre instancabile rimane, sempre incapace di quiete. *Plastes et fctor* sia quando inscena il carnevale tragico-grottesco del *Momus*, sia quando dà forma e organizza la propria esistenza, i propri *nec-otia* nel febbrile tumulto, nella competizione che segna la vita cittadina, e che in ogni momento può trasformarsi in guerra, in *stasis*. Un *camaleonte* l'animale uomo, sia quando inventa maschere per travestirsi e ingannare, che quando ri-vela in forme sempre nuove, dietro facciate come quella di Palazzo Rucellai, i propri interessi, i propri affari e le proprie cure. Plasmare, *finger*e bisogna sempre, se si vuole affrontare il mestiere che Leon Battista, come poi Machiavelli e lo stesso Guicciardini, sanno per personale esperienza essere il più faticoso di tutti: il vivere – e per affrontarlo non basterà industria, consiglio, arte, saranno necessari *mani, piedi e nervi*. Tutte le 'ragioni del corpo' dovranno allearsi a quelle della diligenza, della sollecitudine, della cura per navigare il fiume della Vita, sfidarne tempeste e naufragi. Poiché la *machina* che siamo è complessione indissolubile di corpo e mente, e se anche l'uomo avesse il doppio dell'ingegno e non avesse la mano, 'organo degli organi', non esisterebbero dottrine, istituzioni, edifici e città (la famosa pagina della *Cabala del cavallo pegaseo* sembra venire direttamente da qui).<sup>78</sup>

Anche qui è la *filosofia-pittura* di Leonardo a esprimere, prima di Bruno, la posizione più radicale: il corpo – la natura *in actu* –, per la sua formidabile organizzazione, è cosa divina. Lui è il miracolo grande, e anima non è

<sup>77</sup> Ebgi, 2021, p. XXIV.

<sup>78</sup> Cacciari, 2019, pp. 60-61.

che il suo *essere-animato*. L'uomo è tale e come tale può vivere solo all'interno di un mondo che egli ha ordinato e che di conseguenza può comprendere e governare, una seconda natura: la Città, *civitas*. Solo qui, nella forma, l'uomo è uomo. Il suo occhio fisso nella caverna delle *res* deve esserne consapevole, e così immaginare figure, forme mobili, mutevoli come il loro soggetto, la Vita. "Ma il *soggetto* della rappresentazione non può rientrare nella rappresentazione stessa",<sup>79</sup> i tratti sul foglio rimarranno sempre fissi, mai si muoveranno come la Vita, l'immagine è inquieta come l'umanista, eppure non riesce ad essere veramente viva.

Leonardo giunge a questa consapevolezza, Pico non può accettarla. Per entrambi l'uomo si pone nel mondo come elemento asimmetrico nella danza del tutto. Consapevolezza estetica dell'esistente,<sup>80</sup> specchio della natura,<sup>81</sup> che si de-finisce di contro all'infinità del vortice vitale per poter *stare*, sopra-vivere ad esso. L'uomo di per sé non ha forma, bensì è in grado di assumerle tutte, a suo piacimento. L'Adamo di Pico, così come il Pittore – immagine più alta dell'uomo per Leonardo – si presentano, nella loro purezza, come superfici neutre, senza forma, e che perciò possono divenire tutto ciò che intendono conoscere, *ergo* rappresentare, costruire come forma del *loro* mondo – seconda natura. L'uomo è perciò fatto, in origine, ad immagine di Dio, dell'*Inizio*: privo di Forma, *capax* di tutte. Questa la sua potenza ed il suo tragico destino.

L'uomo è simile al *nihil* originario, al fondo della caverna, e dunque, come quel luogo, è

incomprensibile alla sua forma. L'origine infinita sfugge continuamente alla de-finizione, l'infinità del tutto si fa gioco della ragione umana, la profondità della Caverna l'avvolge e la annulla: solo attraverso le nostre forme possiamo vedere la Vita, e queste sono finite. La nostra esperienza è sempre mediata da queste – l'uomo è tale solo in città, nel suo linguaggio – e perciò la Vita e l'infinito ci sfuggono, la loro visibilizzazione, cioè conoscibilità, "è dannata dalla ragione e per conseguente dalla speranza".<sup>82</sup>

Alla domanda sull'essenza dell'uomo, la risposta dovrebbe dunque essere che l'uomo è una natura senza nome. E senza mondo. Ogni possibilità rimane aperta nel vuoto che abita l'uomo. Accanto a esso danzano infiniti destini e infinite maschere. Alcune hanno il volto di fiere, altre di angeli, e altre ancora assomigliano a formazioni vegetali. Tutte identità che l'uomo può indossare e togliere. Nessuna però capace di comprenderlo, e questo perché la sua natura (il suo *nihil* [che è quello dell'Inizio, di Dio, della Vita]) non può che eccedere ogni volto che lui stesso via via deciderà di assumere.<sup>83</sup>

L'uomo per essere uomo, ovvero per essere-in-quanto-tale deve continuamente assumere una maschera – forma – dalla Vita, nella danza delle metamorfosi. Ma questo, si è detto, è causa di inquietudine. E di pericolo. Assumere continuamente una maschera, una forma, significa de-finirsi rispetto all'in-de-finito dell'origine, e quindi separarsi da esso. Non farlo, al contrario, implica sprofondare

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 68.

<sup>80</sup> Cfr. Pico, 2021, pp. 8-9.

<sup>81</sup> Cfr. Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, II, 56.

<sup>82</sup> *Id.*, *Ms. I*, f. 102 v.

<sup>83</sup> Ebgi, 2021, p. XII.

nel non-essere-uomo: divenire *nihil*. L'umanista si scopre perciò condannato a vivere in una forma separata dalla Vita; destino inevitabile, dettato dall'"impotenza a stare che abita in noi"<sup>84</sup> che ci costringe ad istituire una forma che ci de-termini, separandoci dal fiume *Bios*, in cui altrimenti rischieremmo di annegare, ma che ci risulta fatale, ci fa perdere la Vita, per poter sopra-vivere.

Essere o non essere uomo, essere-animato, identità, *ergo* un Io de-finito? È l'indecidibile dell'Umanesimo, la sua tragicità: l'impossibilità di com-prendere l'*Inizio*, l'origine, la Vita entro la forma. Solo annullando la de-finizione della *civitas* si potrebbe giungere all'in-finito della *sylva*, al fondo della Caverna. Solo calando ogni maschera si potrebbe giungere di fronte alla verità ignuda, vedere Diana. Ma a che prezzo? È la morte la condizione della libertà dalla maschera, ed essa è l'uscita dall'essere presente dell'uomo, è la sua fine.<sup>85</sup> L'uomo, in quanto identità, non è più. Sarà il dramma di Atteone, che è qui anticipato.

Di fronte all'insondabile insuperabilità della separazione Atteone è costretto a rinunciare a uno dei due lati dell'Abisso: o alla sua de-terminazione, così da unirsi al Principio, ma senza la possibilità di poterlo testimoniare, poiché andrà incontro alla sua morte, che lo porterà nell'in-de-finito – l'infinito stesso –, oppure all'unione con il Principio, conservando la sua de-terminazione e la sua vita, certo, ma assumendo tutto il tragico peso dell'Abbandono, della separazione. Non vi è una reale soluzione a questa aporia. Bruno

– conoscitore fine di Ovidio, nel cui racconto Diana punisce il cacciatore<sup>86</sup> – non lascia morire Atteone a cuor leggero, mostra e sottolinea la tragicità di questo fatto, il peso di questa morte: Atteone non potrà tornare e edificare una *nova civitas* sulla base della sua scoperta dell'infinito, del cuore che anima e vivifica il tutto – il Principio stesso –, poiché non vi è nessuna scoperta: o morendo ad esso si unirà – perdendo la sua identità nell'in-de-finito, e non potendo così più *essere nella città*, luogo de-finito: non vi è ritorno dalla *sylva* – o, girando il capo, non vedendo Diana, accetterà l'Abbandono del Padre, il Silenzio che la non-unione comporta, che non *dice* la verità del Principio ma solo la *indica*, e, in questa unigenita natura – entro cui sta anche la *civitas* umana – nella sua vicissitudine e molteplicità, continuerà a vivere.<sup>87</sup>

È necessario rinunciare a una delle due sponde dell'abisso.

Leonardo e Pico, estremi esploratori del mare del mondo, figure di Ulisse prima della modernità, sono ora al bivio. Come l'eroe alle soglie della fine del mondo conosciuto – della forma – alle colonne d'Ercole, luogo dove la bella Calipso,<sup>88</sup> ninfa la cui dimora è una meravigliosa e magica caverna, ricca delle mille metamorfosi della natura, mostra all'eroe la *varietas* del mondo, il luccichio invitante delle onde dell'oceano infinito. Egli ora deve decidere se tornare alla terra del Padre, o avventurarsi tra l'infinità delle onde.

<sup>84</sup> M. Cacciari, 2019, p. 57.

<sup>85</sup> Cfr. Ciliberto, Michele, *Il nuovo Umanesimo*, Roma: Laterza, 2017, pp. 20-21.

<sup>86</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, Torino: Einaudi, 2015, pp. 100-105, [III, 173-252]: «nec nisi finita per plurima vulnera vita | ira pharetratae fertur satiata Dianae».

<sup>87</sup> Cozzi, Giacomo, *Il grido eretico. La risemantizzazione della seconda persona della Trinità nell'ontologia dell'infinito di Bruno e l'apokalipsis del furioso: è possibile un'ontologia trinitaria bruniana?* In "Quaderni di Inschibboleth", n. 20 (2/2023), pp. 279-280.

<sup>88</sup> Cfr. Busi-Ebgi, 2014, pp. 73-81.

## CONCLUSIONE

Una figura, in piedi sulle coste del mare del Mondo, si staglia contro il cielo. È Ulisse. Nel punto più lontano dalla sua Patria, dalla sua origine, la sua prima terra – il primo *chaos*, da cui è uscito –, dal suo Inizio, che egli ama e a cui brama tornare. La possente figura dell'eroe è illuminata dal sole della Modernità, che gli sta di fronte e getta due ombre: una è quella di Leonardo, l'altra di Pico. Sono le ombre di due destini differenti alle soglie dell'evo nuovo.

Il colto Pico ha letto Omero, conosce l'Odissea e sa come il grande viaggiatore riesca a sottrarsi alla voluttuosa bellezza di Calipso, che lo tiene lì invischiato nella meraviglia corporea della metamorfosi infinita della natura e tra i giochi di maschere luccicanti delle onde dell'oceano, per tornare alla sua prima Patria – la terra del Padre. Leonardo invece ama Dante, che racconta non del ritorno dell'eroe, bensì del suo folle volo. Ulisse non può vivere nella terra del Padre, nel suo *nihil* in unità con lui, deve conoscere tutte le infinite metamorfosi del mondo, deve viaggiare, deve vivere. E così naviga verso il suo tragico e glorioso naufragio.

Ecco il bivio. Di fronte alla Caverna, Pico e Leonardo, a differenza di Ficino, hanno il coraggio di entrarvi, “per vedere se là entro fusse alcuna miracolosa cosa”,<sup>89</sup> “discendendo, smembrando l'Uno in una moltitudine di pezzi con la stessa violenza dei Titani contro Osiride”.<sup>90</sup> Solo lì dentro, nella molteplicità del mondo, si può trovare l'immagine di Dio, dell'origine, la Vita. Bisogna danzare la danza delle metamorfosi per conoscerle tutte,

per visitare l'intero Tempio di Dio. E qui la tragedia si apre. Leonardo e Pico, i campioni del sapere, coloro i quali erano in grado di portare il linguaggio quattrocentesco oltre le sue possibilità, fino al limite estremo della sua potenza, incontrano ora il suo limite. Il fondo della Caverna è pieno di infinite forme di vita finite, che continuamente muoiono e rinascono in nuove apparenze, nuove maschere. L'uomo deve assumerle tutte, per poterle comprendere e quindi testimoniare entro la città, nella Forma, così questa possa *stare*. Ma come? Quale potenza può fare questo? Finito è lo sguardo dell'uomo, finita la sua potenza, e il finito “non s'astende in fra lo 'nfinite”.<sup>91</sup> Leonardo si pone il problema fondamentale dell'Umanesimo: “Qual lingua fia quella che displicar possa tal meraviglia?”, la risposta è una tragica sentenza “Certo nessuna”.<sup>92</sup>

Il Conte avverte il peso di questa sentenza. E soccombe.

Quel Dio esistente-vivente [quel vortice sfumato di immanenza e trascendenza la cui immagine è la totalità naturale], argomenta Pico per rispondere alla *questione*, comprende in sé tutte le perfezioni non soltanto come giustapposte le une alle altre, ma unite-armonizzate in una forma perfetta, infinita e semplicissima. Se Dio fosse un 'composto' di un numero infinito di perfezione, ma tutte per sé finite e determinate, un composto di enti perfetti ciascuno nel suo genere particolare, non sarebbe il Perfetto, perfettamente semplice nella sua Unità. Ma come è possibile toccare una simile intuizione? *Togliendo via* da ogni determinazione tutto ciò che la costringe ad essere

<sup>89</sup> Leonardo da Vinci, *Codice Arundel*, f. 155 r.

<sup>90</sup> Pico, 2021, p. 23.

<sup>91</sup> Leonardo da Vinci, *Ms. H*, f. 67 r.

<sup>92</sup> Leonardo da Vinci, *Codice Atlantico*, f. 949 v [354 v.b].

soltanto tale, distinguendola dalle altre. [...] L'Ente sommo [l'*Inizio*] è dunque sostanza che comprende in sé l'infinità degli attributi, ma una volta che essi siano stati, per così dire, depurati da ogni terrena imperfezione.<sup>93</sup>

Il Conte dunque, dopo aver disceso la scala della molteplicità naturale, si trova di fronte al fondo scuro, indicibile, della Caverna, che Leonardo gli conferma non poter essere testimoniato da nessuna lingua, nessuna forma umana. Come agire? Imitando. La *mimesi* è l'azione di comprensione per eccellenza nel Quattrocento umanistico. Forme simili alla Vita, *quasi vive*, sono ciò che di più efficace l'uomo può produrre per *stare*.

L'imitazione del Padre è la via per la comprensione del fondo originario. E il Padre, il Principio è ciò che lascia essere l'essere.<sup>94</sup> Così la mente dell'artista, del pensatore, del *poietes*, deve farsi uno con la cosa da comprendere, deve rendersi come una sostanza neutra, senza forma e che perciò può divenire tutto ciò che vuole raffigurare. Da Dante – “poi chi pinge figura, se non può essere lei, non la può porre. Onde nullo dipintore potrebbe porre alcuna figura, se intenzionalmente non si facesse prima tale e quale la figura essere dee”<sup>95</sup> – a Leonardo – “a similitudine dello specchio, il quale si tramuta in tanti colori, quanti sono quelli delle cose che gli si pongono dinanzi; e facendo così, gli parrà essere seconda natura”<sup>96</sup> – questa

unione della mente dell'artista a ciò a cui la sua raffigurazione si riferisce, così da annullarsi su di essa, da eliminare la sua presenza e lasciar essere l'Essere, lasciarlo apparire, è la cifra del pensiero umanistico, che tenta di trovare la forma che *stando* lascia essere l'Essere, ovvero la Vita. Principio estetico che è anche teologico. È, questa, esattamente l'azione creativa del *Poietes*, del Creatore stesso, che “quel *cabbalista cristiano* che fu Pico della Mirandola”<sup>97</sup> intuì.

Ma l'annullamento di Leonardo è un annullamento per via positiva, un farsi nulla per lasciar essere l'Essere che è la totalità dell'esistente, così da toccare Dio nel suo corpo naturale, che non è altro che Dio stesso. La via dell'annullamento di Pico è invece negativa. Come il Padre anche Pico si vuole rendere *nihil*:

Il desiderio che spinge l'uomo a darsi forma è certo espressione del suo illimitato volere. Quel che Pico sembra però suggerire nell'*Oratio* è che esiste una *dignitas* ancora più alta, e che essa risiede nel sapere rinunciare a quel desiderio. Del resto, se la volontà di questa creatura finisce sempre per incarnarsi in una maschera, e se nessuna maschera può rappresentare il vero dell'uomo, allora unica via percorribile per intuire la sua autentica fisionomia rimane quella della rinuncia alla danza delle rappresentazioni.<sup>98</sup>

<sup>93</sup> Cacciari, 2010, p. 462.

<sup>94</sup> Cfr. Id., 1990, p. 480.

<sup>95</sup> Dante Alighieri, *Convivio*, IV, 10.

<sup>96</sup> Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, II, 56. Su questo tema comune in Dante e Leonardo si vedano C. Vecce, *La biblioteca perduta*, Roma: Salerno Editore, pp. 104-108; C. Scarpati, *Leonardo scrittore*, Milano: Vita e Pensiero Editrice, 2001, pp. 26-27.

<sup>97</sup> Cacciari, 1990, p. 480: “Il *Poietes*, il Padre, la Causa una col suo effetto, distinto-inseparabile da esso, ignora *quis est*, poiché il suo Sé *non est quid* – è inarrestabilmente attratto al Punto della sua stessa ignoranza. Inoltrandosi al proprio Sé, contraendosi ad esso, *fa-luogo*, costituisce l'Aperto per l'apparire dell'ente”

<sup>98</sup> Ebg, 2021, p. XVIII.

Rinunciare alla danza delle rappresentazioni, uscire dal vortice delle metamorfosi, astrarsi nella caligine del Padre, nella terra trascendente rispetto alla natura, ritornare nel nulla, procedendo non “verso i colori del mondo” – come fa Leonardo – “ma verso il proprio fondo [scuro]”.<sup>99</sup> Un ripiegamento nel nulla che, secondo Pico, è lo stesso che compie Dio quando, ritirandosi dalla creazione la lascia essere. E in quel *nihil*, per il Conte, finalmente l’uomo raggiungerà “la felicità della teologia, riposando finalmente nel grembo del Padre”.<sup>100</sup>

Il Pittore Leonardo, invece, facendosi specchio riflette in sé la natura e la Vita, rende sé stesso privo di ogni colore, di ogni forma, capace di assumere tutti i colori, tutte le forme, e in questo modo diventare, secondo *mimesis*, come l’oggetto che vuole raffigurare, che vuole portare ad Essere nella forma: la Vita. E così l’ingegno del pittore che si fa specchio è la manifestazione più alta della postura umanistica leonardiana: l’*homo sine glossa* che lascia essere l’Essere e permette al fiume della Vita di attraversare la forma, vivificandola e facendola essere, ed essere viva. In questo senso, dunque, si può parlare di *imitazione del Padre*, risemantizzando la fortunata espressione papiniana, e davvero “la mente del pittore si trasmuta in similitudine di mente divina”.<sup>101</sup>

L’uomo pichiano invece, nella sua assenza di forma, è una figura che deve imparare a corrispondere a questa sua natura in maniera diversa, ovvero “imparare a esistere nell’assenza di nomi”,<sup>102</sup> e la cui potenza trova la sua realizzazione nella capacità di ritrarsi da ciò che esiste.

Ma può l’uomo vivere così, in questo silenzio, in questa assenza di nomi?

La risposta è negativa. L’uomo è tale solo all’interno della sua città, nel suo linguaggio: ha necessità di parlare, *deve* dire questa sua esperienza originaria;<sup>103</sup> d’altronde “tra noi, uomini d’oggi [uomini della modernità], chi vorrebbe avere la pretesa che i suoi tentativi di pensare si trovino come a casa propria sul sentiero del silenzio?”.<sup>104</sup>

O Conte di Mirandola, sembra dire Leonardo, davvero sei disposto a rinunciare a te stesso per una ipotetica finale *omoiosis theoi*? L’Ulisse di Pico abbandona il luogo di continua ricca metamorfosi, nella sua ricerca, per arrivare alla patria propria dell’animo: il mondo intelligibile; e per fare questo, dice Pico, bisogna, dopo averlo tutto provato, abbandonare il gioco delle metamorfosi del mondo, ovvero la magia di Calipso: abbandonare il corpo. Di diverso avviso il Vinciano, che con bramosa voglia si infilerà nella caverna della natura: entrare nelle metamorfosi della natu-

<sup>99</sup> *Ivi*, p. XIX.

<sup>100</sup> Pico, 2021, p. 25.

<sup>101</sup> Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, II, 68.

<sup>102</sup> Heidegger, Martin, *Lettera sull’«umanismo»*, a cura di F. Volpi, Milano: Adelphi, 1995, p. 39

<sup>103</sup> Utile qui Buber, Martin, *Confessioni estatiche*, Milano: Adelphi, 2010, pp. 34-35: “L’estatico non può dire l’indicibile. Dice l’altro, immagini, sogni volti; ma non dice l’unità. Parla, *non può fare a meno di parlare* perché la parola arde dentro di lui [...] *Dice le forme e i suoni, e si accorge di non dire l’esperienza vivente, il fondo, l’unità, e vorrebbe fermarsi ma non può, e sente l’ineffabilità come una porta con sette chiavistelli, una porta che egli scuote sapendo che mai si aprirà, ma che a lui non è lecito cessare di scuoterla.* Perché la parola arde dentro di lui [...] E l’estatico parla, parla, non può tacere, la fiamma lo trascina nella parola, lui sa di non poterla dire ma prova senza sosta, finché la sua anima è stremata e la parola lo abbandona. È questa l’*exaltatio* di chi è tornato nell’ingranaggio nel quale non può più raccapezzarsi; è questa la sua esaltazione, l’esaltazione di colui che parla: imparentata all’esaltazione del poeta, è di questa più misera nel possesso, più potente nel suo esserci come tale. È questa la tensione a dire l’ineffabile, un lavorare all’impossibile, un creare al buio. Il suo esito, la confessione, ne reca il segno”.

<sup>104</sup> Heidegger, 1995, p. 75.

ra, viverla completamente per comprenderla e studiarla, è l'unica vera possibilità per *stare*. Pico sparisce per sempre nell'oscurità della Caverna, Leonardo invece ne riemerge, trasfigurato, avvolto da quello stesso ritmo vorticoso che è la Vita. Prova a segnarlo sulla carta, a comunicarlo agli uomini, tradendo certo in questo modo la *res* nei *verba*, ma non può farne a meno, *deve* parlare, *deve* indicare alla forma la via per la Vita, pena la morte. E così di volta in volta Leonardo assume, a similitudine dello specchio, l'immagine di ciò che studia, e alla fine della sua vita disegna una enigmatica figura indicante: una giovinetta, che sembra danzare, sul ritmo delle linee vorticosose che la avvolgono. È Leonardo stesso che, attraverso i decenni, sembra ammonire il suo successore – Bruno – di ricordare la

sua semenza di uomo, “fatti non foste a viver come bruti”,<sup>105</sup> ovvero bestie, al di fuori della forma umana, nella *sylva*. L'uomo *deve* testimoniare il gioco delle metamorfosi nella forma. E così, con picciola orazione Leonardo, e dietro lui Bruno, si addentra nella Caverna non per annullarvisi in una mistica unione con la Vita – che significa la morte dell'uomo in quanto tale –, bensì per comprenderla e testimoniarla.

Una figura, in piedi sulle coste del mare del Mondo, si staglia contro il cielo, è Ulisse, in cui Leonardo e Pico si sfumano e confondono. È ora il momento di decidere quale dei due destini la modernità vuole seguire. Il ritorno alla terra del Padre, o il folle volo; la via di Dio o quella dell'Uomo *nella* natura, verso una nuova età.

<sup>105</sup> Dante Alighieri, *Divina Commedia. Inferno*, XXVI, v. 118.