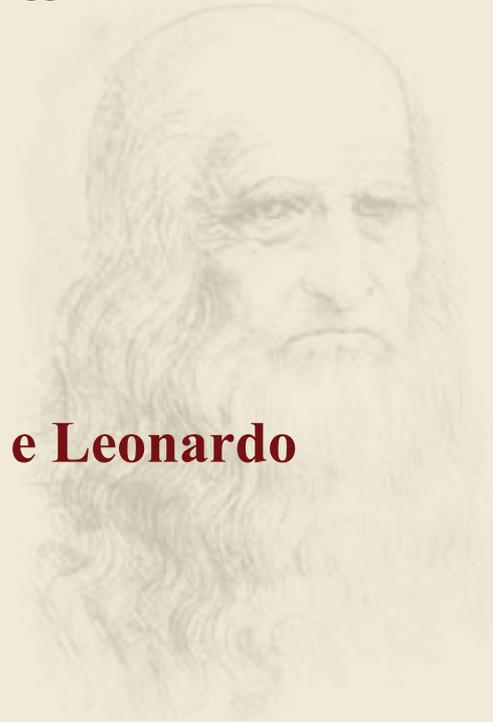


Carlo Ludovico Ragghianti



“Prefigurazioni” e Leonardo

In: “Il Pungolo dell’Arte”, Venezia, 1956 pp. 289-303

“PREFIGURAZIONI” E LEONARDO

Il discorso che JOSEPH GANTNER ha dedicato a Leonardo (*Leonardo da Vinci*, Universitaetsreden I, West-Ost-Verlag, Saarbrücken 1954, pp. 46), unitamente ad altri suoi scritti sullo stesso argomento ed anche alle osservazioni che si trovano nel volume «*Rodin und Michelangelo*», è senza dubbio uno dei contributi più impegnati e pensosi sull'artista apparsi negli ultimi anni, e difatti stimola a nuove riflessioni ed apre nuove esigenze di interpretazione anche su punti che la critica ha ripetutamente percorso.

I contemporanei di Leonardo, benché per testimonianze indubbie impressionati da quella che ora appariva la sua « magia », ora più illuminatamente la sua « universalità » di conoscenza, di esperienza e di scienza, fanno sentire piuttosto il rammarico che egli non dipingesse quanto il suo genio, riconosciuto unanimemente come sovrano, avrebbe fatto desiderare. Gli studi matematici lo distolgono dalla pittura tanto attesa, il complesso delle attività di ricerca e di invenzione lo porta lontano dall'arte sua, egli finisce per condurre, così diviso tra varie trazioni, una vita « varia e indeterminata forte, sì che pare vivere a giornata » (1501): ed è nel pieno della virilità, del possesso del suo genio, della sua fama.

Ha così origine quel giudizio di polarità quasi irrimediabile sull'opera e sulla personalità di Leonardo, giudizio che si conclude col Salmi (1900) nella radicale affermazione che l'arte di Leonardo altro non è se non una « concessione fatta al suo tempo, una violenza fatta al suo carattere », che fu di scienziato, anzi di fondatore di scienza; e dall'altra parte nella famosa analisi del Croce (1906) il quale, senza negare le intuizioni e le scoperte scientifiche dell'artista, dimostra le specifiche differenze tra il *modus operandi* di Leonardo, anche in questioni di conoscenza e di esperienza, da quello proprio della riflessione e della determinazione filosofica o scientifica, riaffermando la natura sostanzialmente artistica di Leonardo. Quest'ultima tesi è stata ulteriormente approfondita dallo Schlosser, dallo Olschki, da L. Venturi e da molti altri studiosi, tra i quali si pone ora anche il Gantner.

Ma a seconda della chiarezza del concetto che si aveva sia dell'attività artistica, che dell'attività filosofica o scientifica, vi è negli studi su Leonardo una terza posizione, che è poi senz'altro quantitativamente prevalente, quella che tenta di conciliare in vari modi, e sempre più o meno ecletticamente, i due aspetti che appaiono salienti della personalità e dell'opera di Leonardo. Anche se questo tipo di conciliazioni non è soddisfacente e lascia il problema come lo trova, perché, appunto, è basato in generale su un concetto della scienza che è fortemente indistinto da quello di arte, o reciprocamente su un concetto di arte che si avvicina a quello di scienza o si confonde con esso, il problema della *mediazione* tra i due atteggiamenti emergenti di Leonardo esiste, e non si può certo ignorare o passare sotto silenzio. Complessità, e magari divaricazione di interessi spirituali e di attività non postulano necessariamente una mancanza di coesione, cioè di passaggio e di nesso; quanto meno – e questo è il problema da risolvere – nella

unità di fatto che è l'opera leonardesca esistente si dovrà specificare con maggiore persuasione se l'attività scientifica è rimasta soltanto giustapposta (come pensarono i contemporanei, giudicandola anzi un limite) a quella estetica, ovvero se tra l'una e l'altra vi è una relazione, però non generica, ma una relazione determinata e provata intrinsecamente dalla sua opera stessa, esattamente ricostruita e interpretata nei suoi caratteri e nella sua interiore storia.

Il Gantner indica quella che a parer mio è una strada che si dovrà percorrere con maggiore decisione, anche se è, ovviamente, la più difficile, quella cioè dell'autocritica leonardesca. Il Gantner cita, senza tuttavia svolgere questo punto come a noi sembra si sarebbe dovuto (egli scrive infatti che in questo atteggiamento Leonardo «inaugura un'epoca nuova nella storia dell'arte»: s'intravede, più che non si veda, Ciò che il Gantner vuol dire), i vari passi di Leonardo scrittore nei quali egli afferma che è artista al più alto grado colui «del quale l'opera è superata dal giudizio». Cerchiamo di veder più chiaramente il valore di questo documento.

Poiché per altre vie, come ho rammentato anche nel mio «*Inizio di Leonardo*» (1954), non si può dubitare che Leonardo, in quanto proprio intuisce e formula la capacità *anche* specificamente conoscitiva, analitica, oggettivatrice in senso razionale della pittura (com'è della parola, del discorso verbale: e per ciò chiama l'arte della pittura «*discorso mentale*»), non perché voglia riportare la pittura alla matrice della poesia e della parola verbale, come nell'estetica classica e umanistica), abbia intuito il carattere essenzialmente fantastico della creazione artistica – e qui i passi, più o meno metaforici, che lo dimostrano non hanno bisogno di essere citati, per la loro notorietà – è chiaro che egli intuisce anche una seconda distinzione, quella tra *giudizio* sull'opera, ed opera come tale.

Che altro può essere infatti il «giudizio che supera l'opera» se non la capacità di oggettivarne criticamente il valore estetico, a un certo momento, se non un conoscerla e un valutarla attraverso un atto che non è più quello della creazione, anzi che non partecipa nemmeno più ad esso, ma si pone l'*opera* compiuta di fronte, distaccata dal processo della sua elaborazione diretta, e «superata», almeno nel senso che si giunge a riconoscere che essa non ha concretato esaurientemente ciò che l'artista è per conoscenza di sé consapevole di potere esprimere?

Non vogliamo in nessun modo soverchiare il significato del termine *giudizio*, che nella flessione leonardesca condivide chiaramente un aspetto di valutazione e un aspetto di capacità o di potenzialità. Le ambiguità terminologiche sono caratteristiche di Leonardo, come notava esattamente il Vossler nella sua troppo ignorata recensione all'Olschki (stampata ne «*La Cultura*» di De Lollis): anzi sono uno dei segni linguistici più specifici del suo atteggiamento, fantastico anche nella ricerca scientifica, in quanto egli non riesce a formulare definizioni o deduzioni in forme logiche astratte e con rigore di concetti propriamente scientifici, ma in modo tale che l'osservazione si contamina di immagini, o trapassa in schietta immagine. Si tratta comunque, lo si vorrà riconoscere, di un indizio estremamente importante non tanto della psiche, quanto della personalità stessa caratteristica di

Leonardo, il quale opera e – a fortiori – non può operare senza *certezza* attuale del suo fare, ma ha anche in sé ed accerta nel suo intimo l'esigenza profonda e la capacità di staccare da sé quel suo fare, sottoponendolo a «*giudizio*».

Restringere unicamente questi passi al significato di un documento della perenne insoddisfazione dell'artista teso a una sempre più compiuta espressione del suo fantasma interiore, ansioso di trascendersi in una conquista ulteriore del proprio essere artistico, mi sembrerebbe, ad onta dei molti passi e confessioni leonardesche di questa temperie, arbitrario e insieme insufficiente. Specie se ricordiamo le facoltà leonardesche di sceveramento psicologico e mentale, e se avvertiamo che in quei detti vi è, chiaramente, una valutazione positiva del «*giudizio*» come tale, cioè di un esercizio della mente che è distinto dall'operare artistico, anzi gli è postumo e si afferma con una sua particolare natura di fronte ad esso. Vi fu dunque in Leonardo, insieme a tante altre che pur sempre maravigliano, una intuizione luminosa della *critica*, pure ancora involuta del concetto del *giudizio* che, nell'artista e perché artista, trascende idealmente l'opera come tensione all'universalità.

Determinare questo motivo del *giudizio* è importante, perché ci mostra nel vivo della personalità di Leonardo artista un atteggiamento non solo precettistico quale si trova nella massima parte del «*Trattato*» o delle riflessioni sulla pittura (che non si distinguono dal fare e soltanto lo dichiarano in termini verbali, continuandone l'esperienza come tale, quella specifica esperienza propria), ma più veramente critico od estetico, se così si vuole chiamarlo, che trova riscontro nella dottrina o meglio nella scoperta (giustamente sottolineata dal Croce) che è da dire veramente previchiana, sulla natura universalmente conoscitiva dell' arte. Che questo atteggiamento acquisti tanto rilievo, e in queste precisate forme, non può non porre il problema della presenza dell' intelligenza, dico della intelligenza e consapevolezza critica di Leonardo, nel circolo del suo fare artistico.

Il Gantner tocca anche altri motivi importanti, e più attuali, della critica leonardesca. E segnatamente uno che deriva dalla interpretazione tradizionale e, si deve chiarirselo, accademica dell'opera di Leonardo, secondo la quale questa sarebbe essenzialmente *frammentaria* e drammaticamente *incompiuta*.

Vorrei rammentare che questo pregiudizio fu già confutato, e con ragioni che ritengo molto difficili da ribattere, da Lionello Venturi nel suo ormai veramente troppo trascurato volume «*L'arte e la critica di Leonardo da Vinci*» (anche il Gantner, per esempio, non lo cita, e calzava al proposito). Il giudizio tradizionale e accademico passò, con molti altri (come forse a taluno non appare chiaro, sia per deficienza di ricostruzione storica, quale non mancava appunto al Venturi, sia per la cattivazione della «*magia dello stile*»), e piuttosto tal quale sotto la nuova elaborazione letteraria, nei saggi ben noti del Valéry, il quale, assimilando in questo caso Leonardo e Pascal – ciò che a me stride – parlò dell'opera artistica di Leonardo come di «*lambeaux*», «*ombres de leurs oeuvres futures*», «*fantomes qui précèdent*», e così via.

Ma il Valéry ripeté senza molta discriminazione e nemmeno critica informazione quel vecchio pregiudizio su Leonardo perché in realtà il suo

problema non era la conoscenza critica di Leonardo – alla quale veramente i suoi saggi brillanti danno un contributo modestissimo – ma l'esposizione della sua propria «poetica» attraverso *personas* pretestuali che gli sembrarono a tal fine più adatte, se non in sé in una loro storica immagine. E una delle idee centrali di quella «poetica» era che la poesia o l'opera d'arte realizzata non era che «una» delle poesie possibili entro un ciclo di virtualità, oscillazione indefinita che implica sullo stesso piano non solo le «varianti» e le circostanze e inclinazioni di ogni sorta legate allo stato immaginativo, ma implica la stessa possibile polivalenza evocativa o suscitativa della parola detta, in sé e al di fuori e al di là del parlante o del poeta, e persino include la indefinibile cerchia delle reazioni di chi assuma nel suo stato d'animo la parola immaginifica. Poetica estrema dell'estetismo, che si direbbe il capovolgimento di quella flaubertiana della personalità formale come responsabilità anche etica, assumendo invece come carattere della poesia proprio ciò che Flaubert rifiutava come anteriore e irrelativo ancora alla forma, il «*lymbique*».

Non interessa qui vedere la validità di questa proposta estetica, che in termini approssimati può rischiarare un'esigenza legittima, quella di distinguere più a fondo nell'opus staticamente considerato, scoprendone l'interno movimento, una «storia dell'opera». Come sintomo sia pure latitudinario della crisi del concetto classico-umanistico di «capolavoro» o di «opera perfetta», questa proposta può anche essere positivamente considerata.

Il Gantner non accoglie, o quanto meno non accoglie con immediatezza, questa riduzione valéryana, anzi pensa, in verità molto crocianamente, che si debba vedere negli schizzi ed abbozzi leonardeschi «tuttociò che precede la realizzazione definitiva dell'opera» e che egli chiama «*prefigurazioni*». In questa zona, egli ritiene che non sia possibile fissare precisamente limiti tra ciò che può dirsi propriamente immagine artistica e ciò che, invece, partecipa dei processi razionativi o scientifici di Leonardo.

In questa sorta di preistoria dell'opera di Leonardo si troverebbe la traccia delle sue «ricerche in tutte le direzioni», quindi anche di carattere intellettuale e scientifico, prima della «decisione» finale in immagine, o in concetto figurato o disegnato. La «*prefigurazione*» includerebbe così il concetto di «*prescienza*» o premonizione formulato da Leonardo stesso, come conoscenza «delle cose che è possibile che possin venire». In Leonardo, a differenza con altri artisti, per esempio con Raffaello, questo «bozare», cioè questo fluido abbandonarsi alla ricerca tra fantastica e intellettuale, non sarebbe indirizzato a un fine preconstituito, ovvero orientato a senso unico verso una realizzazione presentita, se non proprio preveduta e compiuta, ma avrebbe la sua ragione in se stesso, costituirebbe anzi il centro del suo fare, il carattere distintivo della sua personalità. «Queste prefigurazioni si muovono in una realtà diversa da quella del capolavoro compiuto», aggiunge il Gantner, e valgono in quanto non hanno fine o conclusione, proprio come Leonardo ha coscienza che il lavoro scientifico non può avere un termine né una tesi pregiudiziale o verità data, ciò che segnerebbe la morte della ricerca, o la negazione della sua stessa possibilità. Qui starebbe la

coerenza tra atteggiamento estetico e atteggiamento mentale o scientifico leonardesco. Con questo spostamento del carattere del fare di Leonardo sulla «*prefigurazione*», il Gantner, per rifiutare, ed a ragione, ancora una volta il pregiudizio preclusivo «positivistico» della «compiutezza» apposta all'opera d'arte, e per spiegare la autonoma e piena validità in sé del «bozare» leonardesco, è incline a reinverare, sia pure per via del tutto diversa e col solo movente della comprensione effettiva del fare di Leonardo, la formula valéryana.

L'interpretazione del Gantner non è soltanto suggestiva, affronta direttamente un problema che è reale: le differenze dei disegni leonardeschi. Perciò deve essere discussa seriamente. Il critico dà alcuni esempi delle «trasfusioni» leonardesche, di quella che chiama con parole di Leonardo (che però hanno di verso significato testuale) «trasmutazione di forme», ma non li analizza a fondo, e si limita a notare che «la categoria di queste prefigurazioni o trasmutazioni o trasfusioni non è stata ancora fissata». Però esclude che al capire possa ancora servire la partizione tra *compiuto ed incompiuto*, dato che è proprio delle «prefigurazioni» di «andare da una sfera all'altra e di essere soggette a una trasfusione permanente, che non tiene conto dei limiti»: cioè, a quel che intendo, del carattere, diversamente, artistico o conoscitivo. Limite in senso proprio, se mai, sarebbe per Leonardo l'applicare le possibilità universali di conoscenza proprie dell'occhio ad un fine univoco, cioè a una realizzazione formale o in altre parole a un'opera compiuta.

E qui a me sembra che si annidi ancora qualche equivoco, che ha alla sua radice il concetto stesso di forma o di espressione. Cerchiamo di chiarire, distinguendo.

Non c'è ragione al mondo per classificare univocamente, per esempio, quelli che si chiamano ordinariamente «disegni preparatori» per un'opera d'arte, come atti che hanno valore e possono essere giudicati unicamente in rapporto al loro fine presunto, cioè l'opera «compiuta» o «perfetta». Poiché il Gantner cita, come esempio di questa specie, Raffaello, potrei addurre proprio l'analisi ricostruttiva¹ del «percorso» della *Deposizione*, dai molti disegni pervenutici al quadro, per provare due cose: primo, che vi sono nel processo che si può sommariamente o complessivamente descrivere, dall'esterno, come la «*Deposizione di Raffaello*» fasi, momenti, flessioni diverse ed ogni volta caratterizzate, anche in modo del tutto autonomo rispetto all'opera borghesiana, e che si deve perciò valutare di per sé, per la loro autentica e singolare valenza; secondo, che se artisticamente perfette, cioè non esaurientisi in modi e forme spirituali diverse dalla poesia, sono alcune parti della *Deposizione*, esse lo sono senza relazione e tanto meno relazione causale od automatica con i disegni, mentre questi rappresentano conclusioni poetiche loro proprie anche prescindendo dal loro rapporto col quadro; anzi si deve aggiungere che la relazione disegni-quadro in molti casi fu riscontrata come puramente pratica, e non inerente a un unitario circolo di ricerca estetica.

¹ Vedi il saggio «Il percorso della *Deposizione* borghesiana di Raffaello», in *Belfagor*, anno III, n. 2, marzo 1948, pp. 159–172.

Dovremmo concludere, dunque, che per Raffaello almeno (ma sarebbe facile provare, evidentemente, che non si tratta di un'eccezione) quella definizione è non reale, ma schematica, e non trova ragione nei processi ricostruiti con aderenza o verità. Ma non sarà il caso di domandarci se anche il ridurre a «prefigurazioni» i disegni, il complesso dell'attività disegnativa di Leonardo, il suo «bozare», non rischi di acquistare anch'esso un certo carattere schematico, o quanto meno troppo generale?

È vero che il Gantner afferma che le distinzioni sono da fare, entro quella determinazione complessiva di «prefigurazioni» o «trasfusioni». Ma noi riteniamo, per averlo sperimentato, che il distinguere in concreto porti a una conclusione diversa.

Non è facile, certamente, fissare il carattere dei disegni leonardeschi. Tuttavia, magari portandosi ai limiti, qualche distinzione concreta è possibile. Il segno puramente geometrico (un triangolo, un cerchio, un poliedro) non si potrà dire neppure esso assolutamente *impersonale*, perché serberà sempre, quanto meno come ogni grafia umana, la traccia della vitalità o della psiche individuale. Ma come espressione linguistica è certo che si avvicina più alla lingua strumentale, di comunicazione, di condivisione o convenzione (per cui è così formulata dallo spirito), anziché al linguaggio come innovazione o modificazione soggettiva: altrimenti, tra l'altro, non sarebbe intesa, o sarebbe fraintesa. Un teorema ha per presupposto la convenzione dei parlanti; una definizione scientifica o una descrizione oggettiva i cui termini fossero ogni volta e per ognuno proprii, esclusivi, personali, renderebbe impossibile la scienza. In disegni come questi si deve osservare che lo stesso autore si adegua a un vocabolo o a un segno, che hanno un significato circoscritto, strettamente relativo e di comune consenso. Quando, s'intende, – è bene aggiungere anche questo, a scanso di equivoci – questo materiale di parole o di segni si usi a un fine pratico o definitorio; perché, ancora una volta, la figura astratta o convenzionale della geometria può divenire materia di fantasia essa stessa, trasfigurandosi, per esempio, nei mazzocchi o nelle volumetrie di Piero della Francesca o di Paolo Uccello, e divenendo una cosmogonia personale ed espressiva.²

² Questo punto, malgrado i molti studi su questi artisti, resta ancora da illuminare. In uno studio ancora inedito ho cercato di chiarirlo. Il Lomazzo (*Trattato*, L. IV, 21; L. VI, 14) parla dello «squadrare» attribuito dalle antiche fonti a Lisippo, e ciò in relazione ai concetti di *simmetria*, *misura*, *proporzione*; ed attesta come da una parte il Bramante (da cui i procedimenti sarebbero passati a Raffaello ed a Gaudenzio Ferrari) e dall'altra Vincenzo Foppa avessero compiuto «quadrature dei corpi» non solo dell'uomo, ma del cavallo. Il Lomazzo anzi, che possedeva il perduto *Trattato* del Foppa, afferma con sicurezza che sia il Dürer che Daniele Barbaro per questa parte non fanno che derivare dall'opera del Foppa. Aggiunge infine che Luca Cambiaso trasse le sue «invenzioni e bizzarrie» anch'egli dal «libro» del Bramante. Tutti questi passi (e così *Idea*, cap. IV) sono confusi e poco comprensibili, se non si distingue la *quadratio* come proporzione delle misure dei corpi, e le *figure quadrate* come «quelle teste che scortano l'una per l'altra, cioè sono trasportate in quantità», come «pianta della testa» e simili. La distinzione è confermata sia perché nel Dürer troviamo esempi e di quadratura proporzionale e di quadratura volumetrica (cubica, poliedrica); sia perché le «invenzioni» del Cambiaso (e così di Paolo Veronese, dello Schoen, e poi del Bracelli) sono del secondo tipo; e portano sino ai «manichini» del De Chirico. Ma la

Un *triangolo equilatero* tracciato da Leonardo, a parte l'impronta psicologica, può considerarsi identico a un *triangolo equilatero* tracciato da Michelangelo o da qualsiasi altro artista, ad uno stesso fine di dimostrazione matematica [74–77]. E questo sarebbe sufficiente per stabilire che il passaggio da una nozione o da una definizione così astratta e generale alla personalità estetica di un artista si presenta irto di difficoltà, se non addirittura impossibile.

Il caso è diverso, invece, per altri disegni di Leonardo, sia contesti di tali elementi (per esempio i disegni di spazi o di architetture), sia eseguiti con un fine, almeno nell'intenzione generica, oggettivo, cioè riproduttivo o analitico o descrittivo o dimostrativo (disegni di notomie, di macchine, di piante, di acque, e così via).

Nel primo caso è chiaro che quegli stessi elementi o segni (in poesia sarebbero parole designative o classificatorie) già adoperati in un'accezione pratica o definitoria o d'uso comune, restano soltanto apparentemente tali od eguali o simili (cioè parimente assimilabili da parte dell'osservatore), perché in realtà sono tutti permeati, pervasi, animati dal *fuoco* della creazione, cioè la loro vita e la loro stessa esistenza come «fatti» si avverano nella loro innovazione formale o fantastica, nel determinarsi non più o non già come lingua di comunicazione, ma, ben diversamente da questa, come linguaggio significante per sé, forma individuale e imparagonabile, e non riducibili a segni o simboli di cose diverse dal loro modo di essere formale, sotto pena di disperderne o di non penetrarne l'autentico, totale valore e significato [82].

Il secondo caso è ancor più delicato. Perché è vero che i disegni sono, almeno nell'intenzione e nella volontà, come sono anche di fatto, dichiarativi e comunque eseguiti ad un fine che non è stato, quello dell'espressione; ma non è meno vero che vi è chiaramente riconoscibile lo «stile» di Leonardo, cioè il carattere della sua forma, del suo linguaggio personale (anche storicamente fissabile), pur se si tratti di un'opera che potremmo dire di «prosa». Nella massa di disegni leonardeschi classificabili entro questa categoria, occorre una mano delicatissima per distinguere e qualificare. Ve ne sono infatti di quelli nei quali l'applicazione e l'aderenza all'oggetto, o l'implicazione della stessa chiarezza definitoria del segno, prevalgono o esauriscono l'interesse dell'opera [78, 79]:

quadratura volumetrica dei corpi risalirà in modo originario al Bramante ed al Foppa, come consta al lombardo Lomazzo, oppure dovrà plausibilmente essere collocata più addietro nel tempo e in un ambiente storico in cui risulti meglio giustificata? Secondo me, non vi è dubbio che, seppure è opinabile che Paolo Uccello abbia «quadrato» a questo modo corpi umani, ha sicuramente fatto questo per oggetti (calici, mazzocchi): la cosa importante è che nei suoi disegni il procedimento di idealizzazione astratta in volumetrie poliedriche è identico. Si deve però osservare che, quando si ricordino le «forme pure» delle figure umane sin dai suoi affreschi nel Chiostro Verde, si ha l'adito a più che un sospetto che in Paolo vi sia già quanto sicuramente troviamo nel *De Prospectiva Pingendi* di Piero della Francesca, dove eguale è il metodo di ridurre o «quadrare» scorciando tanto una testa umana quanto un mazzocchio. Anche in Leonardo vi sono quadrature volumetriche, accanto ad altre costruzioni prospettiche [78] e propriamente architettoniche, in sicura relazione con questa «poetica» prodottasi a Firenze anteriormente al 1450, che poi traversa i secoli con tanto significative reviviscenze.

Anche in questi casi la «grafia» è pur sempre quella di Leonardo, cioè la personalità della sua forma investe anche la particolare modalità della definizione oggettiva. Foscolo può impegnarsi in un'opera critica o in un'orazione morale, e magari trattare un argomento trattato, agli stessi fini, anche da Leopardi: però l'eventuale identità del contenuto (dico eventuale perché la si afferma tale; in realtà più che di identità si tratta di similarità) non consentirebbe mai di risalire ad un ipotetico scrittore unico, ma anzi la prosa del Foscolo sarà pur sempre la lingua del Foscolo, anche se flessa a lingua d'uso od a prosa critica o morale, e così la prosa del Leopardi non potrà essere riconducibile che al linguaggio leopardiano.

La distinzione entro a questi disegni dovrà dunque essere vigilantissima, o altrimenti il critico, il lettore dovrà prepararsi ad equivoci, scambi ed a incomprensioni numerose. Perché bisogna aggiungere che – come abbiamo veduto ben comprendere anche dal Gantner – se il poeta o l'artista «scelgono» la materia stessa, che è una determinazione della loro poesia (come la «tecnica», la quale è pure e sempre di scelta), il poeta è essenzialmente «poeta dell'occasione», come scrisse il Goethe, cioè non ha a priori o vincoli o condizioni esterne di nessun genere. Ed ecco perché dall'occasione, dalla partenza di una ricerca o di una determinazione oggettiva, naturalistica, scientifica, Leonardo muove la fantasia, trascendendo in una visione puramente artistica, e attinge l'espressione della sua personalità ovvero della sua forma, del suo «stile» [80]. È il caso, tra i molti esempi che si potrebbero fare, di certi disegni di piante e di sviluppi o mazzi di foglie e fiori, davanti ai quali il porsi il problema se si tratti di un'*Anemone nemorosa* o di una *Calta palustris*, di una *Robur pedunculata* o di un *Pyrus terminalis*, e il problema se effettivamente i disegni riproducano con aderenza oggettiva e tipologica i caratteri del genere e della specie botanica, rappresenta veramente un duro sforzo di astrazione dall'immagine, cioè un separarsi dall'atto espressivo e dalla commozione estetica di Leonardo [81]. Sarebbe come se del verso «vedemmo il tremolar della marina» noi volessimo evincere (e ci si può anche riuscire, per opacità, o per adduzione sistematica) la definizione di un effetto ottico, magari integrato dal calcolo della distanza metrica che lo può condizionare.

E veramente credo che le future monografie dedicate a Leonardo dovranno fare più largo posto a questi identificati valori di espressione, cavati da quei disegni classificati frettolosamente e sommariamente come «scientifici». Certo la conoscenza dell'artista se ne arricchirà, come se ne chiarirà la sua ancora così aperta problematica. Ma questo non riguarda soltanto Leonardo: penso per esempio a certe incisioni ritenute «documentarie» di Piranesi, a certi ferri e frammenti e chiodi rugginosi e distorti, nei quali forse come non mai altrove si cala la fantasia corruscata e dilatata dell'artista.

Quanto alle piante, basterà un fatterello. Nel 1939 «scopersi», cioè vidi per la prima volta criticamente, questi disegni, e per una fortunata occasione di protezione bellica potei finalmente veder da vicino (e non a distanza col binocolo, come sempre e male) anche le tre lunette sovrastanti il *Cenacolo* di Leonardo. Queste lunette mi avevano sempre tormentato. La letteratura sul *Cenacolo*, tutti lo

sanno, è un vero fiume, e con tutto quel che c'è di solito nei fiumi, malgrado il pelo lucido dell'acqua. Ma sino a quel momento, lo si verificò, pochissime «voci» di bibliografia, numerabili sulle dita di una mano, avevano mostrato di accorgersi delle tre lunette, ignorate, prima di tutto, dalle fonti antiche, come se non esistessero o non avessero valore, e nemmeno copiate. Ricordo che la menzione più intelligente che mi riuscì trovare fu una noticina dell'attento Suida. Ma il Cavenaghi, lui, non le aveva considerate, raffrontate tecnicamente al *Cenacolo* (era chiarissimo, quanto meno, che si trovavano in molto migliore stato!), restaurate con esso? Dovetti convincermi del contrario, quando potei confrontare lo stato delle lunette al 1939 con le grandi fotografie fatte eseguire dal Cavenaghi. L'amica Fernanda Wittgens e Costantino Baroni, che liberalmente mi dettero tali fotografie allora, sentirono la mia voce aspra e chioccia, quando lamentai che su quei capolavori, e nel complesso ben conservati, di Leonardo si fosse lasciata sopra parte di una imbiancatura, non che curarli e pulirli religiosamente (cosa che in seguito è stata fatta). Ma perché ciò? La Sala delle Asse aveva un aspetto di escogitazione fantasiosa ed eccezionale, e così fu onorata, ahimè, da un rifacimento che non si sa bene se ha finito di distruggere le tracce superstiti della fantasia arborea. Ma era, comunque, una «composizione». Le lunette, invece, non avevano che stemmi e corone di fogliami: una parte marginale, quindi, nella gerarchia accademica, e trascurabile. Ma nemmeno il De Toni e i suoi predecessori botanici e scienziati si curarono delle lunette. Il perché è chiaro: appetto alla «concezione» della *Cena*, che valore si poteva dare a delle foglie e a delle frutta, a qualcosa che stava tra la «natura morta», genere d' inferior pittura a detta del Lanzi, e la figurazione botanica? Ora non è un caso, come spero dimostrare tra breve, che proprio quelle lunette [83] siano uno dei grandi capolavori autografi di Leonardo; e sembra una nemesi della storia che proprio esse, e non il *Cenacolo*, si siano conservate meglio per la lettura dei posteri!

E vi sono, infine, i disegni solitamente considerati artistici, in quanto attinenti ad opere di pittura o di scultura, e comunque fatti con un diverso fine di quello di realizzare un' opera d'arte. Anche in questo ambito non credo che si possa istituire categorie o gruppi, e nemmeno ipotizzare preventivamente situazioni estetiche, ma si debba, sempre, fare casi ogni volta particolari.

Anche soltanto limitandosi ai disegni che sono in «circulatione» intorno alla *Adorazione dei Magi* del 1481 – e pure disinteressandosi delle diverse «fasi», anche cronologiche, leggibili nello stesso dipinto – vorrei si fermasse per un momento l'attenzione sulle diverse soluzioni che, nei vari disegni del tema e nel quadro, ha la «prospettiva» in fondo. Un'analisi linguistica precisa mostrerebbe, credo, oltre al diversificarsi in Leonardo della presenza di un contenuto storico, momenti e situazioni assai differenti: cioè un' immagine che si definisce diversamente da come poi fu nel quadro, ma compiutamente, dicesi nel senso della sua pienezza espressiva autonoma un'altra immagine che è funzionale, cioè si trova nel solco del processo che approfondisce e porta alla determinazione conclusiva l'immagine, che però scarta rispetto a quella del quadro, il quale si costruisce innervando a sua volta motivi diversi. Senza molto estendersi, anche

qui sarebbe improprio parlare di questi disegni presumendone la valenza soltanto rispetto al quadro. Ma sia in alcuni di questi, che in altri disegni tenuti per «artistici» noi vediamo caratteri analitici, descrittivi, meditativi o prosastici che li assimilano a taluni disegni «scientifici». Il che vorrà dire che i momenti e atteggiamenti di questo genere non erano assenti in Leonardo nemmeno quando il problema appare esplicitamente, anzi esclusivamente «artistico».

Bisogna guardarsi dal mantenere, anche in modo surrettizio, la categoria di «incompiuto», a mio parere. L'oscillazione leonardesca, il non concretare in una conclusione, il mantenersi in una situazione quasi si direbbe di lievitazione poetica intrisa dei fermenti e delle esigenze diverse della sua personalità, e altre simili spiegazioni che siano addotte per giustificare la continuazione, l'estensività, la moltiplicazione dei disegni leonardeschi (e per opere mai fatte o mai finite), può nascondere il problema che, dopo la prima ricognizione metodica anche qui chiara e motivata del Venturi, dovrebbe essere invece assunto come partenza per una comprensione ulteriore del fare leonardesco: e cioè che tutte le opere che la tradizione ha considerato «*incompiute*» per la insofferenza o l'eccesso autocritico di Leonardo o per altra psicologica ragione, siano state lasciate così da Leonardo proprio perché «*compiute*», perfettamente esaurienti nella loro determinazione espressiva. E ciò, si badi, con piena consapevolezza interiore da parte di Leonardo, mentre non vi era la storica possibilità, nel pensiero estetico e nelle capacità critiche del tempo, di comprendere la compiutezza reale di ciò che appariva, rispetto a una certa idea dell'arte ancora metafisica per la tradizione del classicismo e dell'umanesimo, incompiuto. Questo avvertimento vale anche per molti disegni, che sono opere anch'esse esaurienti, e come tali debbono essere oggetto di storia o di critica.

Basterebbero queste riflessioni a cui muove la ricerca del Gantner per accertare della sua importanza: egli ha senza dubbio posto l'occhio su alcuni dei problemi validi per l'ulteriore chiarimento della personalità di Leonardo. Le osservazioni critiche che abbiamo fatto non vogliono negare l'esistenza nell'opera leonardesca di un momento, appunto, «limbico» o di «prefigurazione», che non è assente nemmeno in altri artisti; ma sono state originate dalla preoccupazione di non perder di vista che, quanto è necessario distinguere e qualificare all'interno del «discorso» di Leonardo, tanto è indispensabile segnare e caratterizzare il momento della poesia o della pura espressione, che non può essere riconverso negli altri o in tutti i suoi «precedenti» o «consequenti», per la buona ragione, che sarà bene non dimenticare, che anche il concetto presuppone l'immagine, e non vi sarebbe poi *quella* conoscenza leonardesca né quella scienza, senza *quella* forma.

(1955)