

Quaderno n. 20 di «AGON»

Supplemento al n. 34 (luglio-settembre 2022)

Polifonie di Leonardo

[Leonardo's Polyphonies]

a cura di

Vincenzo Cicero e Pasqualino Cozza

«AGON»

Rivista Internazionale di Studi Culturali,
Linguistici e Letterari (ISSN 2384-9045)

SOMMARIO

VINCENZO CICERO	
Prefazione	5
[Preface]	
PASQUALINO COZZA	
Introduzione	7
[Introduction]	
VINCENZO CICERO	
<i>Divina Analogia. Leonardo e la teoria umanistico-rinascimentale delle proporzioni</i>	11
[<i>Divina Analogia. Leonardo and the Renaissance Theory of Proportions</i>]	
ELENA COSTA	
Un ritratto possibile. Leonardo da Vinci tra Valéry e Simmel . . .	29
[A possible Portrait. Leonardo da Vinci between Valéry and Simmel]	
PASQUALINO COZZA	
La melanconia di Leonardo	47
[Leonardo's Melancholy]	
GIACOMO COZZI	
Displicare la meraviglia. Leonardo da Vinci tra Dante e Vico . . .	57
[<i>Displicare la meraviglia. Leonardo da Vinci between Dante and Vico</i>]	
GIUSEPPE DE VITA	
Freud, Leonardo e il romanzo dell'anima	77
[Freud, Leonardo and the Novel of the Soul]	
VALERIA NUCERA	
Leonardo sul lettino. La patografia come strumento per l'accettazione di sé	99
[Leonardo on the Couch. Pathography as a Tool for Self-Acceptance]	
AGON	109

VINCENZO CICERO

Prefazione

[Preface]

La circostanza iniziale per la pubblicazione del presente Quaderno risale alla fase compositiva dell'edizione italiana con testo tedesco a fronte dello scritto di Sigmund Freud, *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci* [*Eine Kindheits-erinnerung des Leonardo da Vinci*] (1910), da me curata per Morcelliana/Scholé e uscita nel 2020, in piena emergenza covid-19. Questo saggio – «l'unica cosa bella che io abbia mai scritto», commentava Freud in due lettere del 1919 (a Lou Andreas-Salomé e a Sandor Ferenczi) – ha rappresentato infatti un decisivo salto di qualità nell'interpretazione della personalità leonardiana, individuando nell'intreccio peculiarissimo di desiderio di volare e pulsione ludica la radice della mirabile *polimatia/polipoiesis* di Leonardo (v. in particolare la sez. V dello scritto freudiano), della sua sorprendente plurivocità, delle sue elevate polifonie artistiche ed epistemiche.

La seconda occasione si presentò il 15 gennaio 2021, in coda al mio corso di filosofia teoretica all'Università di Messina. Un bel seminario su Leonardo pittore tenuto dal museologo e storico dell'arte Paolo Campione, in connubio con una “sessione pratica di immaginazione attiva” ispirata ai dipinti leonardeschi e gestita dalla psicoterapeuta junghiana Lucia Guerrisi, mi confermarono ulteriormente l'impossibilità di considerare in modo adeguato anche una sola delle tante voci di Leonardo altrimenti che nell'ottica polifonica (la quale a mio avviso è governata dall'analogon).

Il 26 marzo 2021 ci fu poi online (<https://www.youtube.com/watch?v=W1DXeHf41Sc>), su *google meet*, l'evento che mi convinse in maniera definitiva a (co)progettare il lavoro collettaneo su Leonardo: la presentazione del volume Morcelliana/Scholé organizzata alla Biblioteca Ariostea dall'Istituto Gramsci di Ferrara, moderata in sede da Nicola Alessandrini *in copraesentiam* di Giuseppe De Vita, mentre Enza Di Vita, Valeria Nucera, Pasquale Cozza e io eravamo collegati in audiovideo da remoto. L'atmosfera informale, ma emotivamente e “prospettivamente” molto densa, indusse Alessandrini a commentare così al momento del congedo: «La cosa che mi ha sorpreso ancora di più è stata vedere una conferenza che si è trasformata, in modo del tutto inaspettato, in un gruppo di lavoro». Durante il dibattito, infatti, erano emerse la necessità attuale di un profondo ripensamento, tra l'altro, della nozione freudiana di “patografia” – così si spiega la sua insistita occorrenza in tre dei sei

saggi qui presentati – e, soprattutto, la volontà comune di ritrovarci a lavorare insieme nel ventennale della mia attività didattica messinese (2002-22).

Paolo Campione, che per i tantissimi impegni recenti non è potuto essere della partita, pubblicherà comunque entro il 2023 il testo del suo prezioso seminario; Enza Di Vita sarà la consulente nonché didatta seminariale del mio corso di filosofia delle arti performative 2023-24 al Dams di Messina dedicato al “suo” Carmelo Bene. E intanto alla squadra iniziale del progetto si sono aggregati Elena Costa e Giacomo Cozzi, due personalità filosofiche molto fresche e senz’altro già mature nell’affrontare con finezza critica aspetti rilevanti del *Complexo Leonardo*.

Ringrazio di cuore il direttore della rivista AGON, Massimo Laganà, per aver creduto da subito nel progetto. E grazie anche alle giovani e giovanissime personalità che hanno contribuito alla realizzazione concreta del Quaderno – di cui mi piace ripetere ancora una volta i nomi, nell’ordine (cognominale) in cui appaiono qui i loro saggi: Elena Costa, Pasqualino Cozza (che ha pure curato gli aspetti tecnici e introdotto la collettanea), Giacomo Cozzi, Giuseppe De Vita, Valeria Nucera.

Rometta Marea, 24 dicembre 2022

Vincenzo Cicero

PASQUALINO COZZA

Introduzione

[Introduction]

Polifonie di Leonardo: il titolo che abbiamo dato a questo Quaderno di AGON ci aiuta a entrare direttamente nel cuore della questione. Sull'universalità del genio leonardesco è stata detta ogni cosa, in apparenza. Non c'è campo del sapere ch'egli non abbia esplorato ed esteso, non c'è esploratore che in queste conquiste non si sia imbattuto e non le abbia ammirate. E universale è anche lo stupore che la sua opera desta quale esempio di inesauribile curiosità produttiva. Leonardo ha trasformato la materia in emozione, lo sguardo sulle cose in acutezza d'ingegno, traendole dal disordine per restituirle sotto nuova luce. Ed è con tale emozione, nel tentativo di guardare a Leonardo con lo sguardo inedito ch'egli riservava all'esistente, che gli scritti di questo Quaderno si raccolgono. Per ripercorrere la sua vita, le sue opere, il suo modo di pensare e influenzare. Quanti fra noi siano sedotti dai movimenti delle sue riflessioni come dalla sua personalità vivace, ironica, giocosa, non possono infatti sfuggire alla tentazione di provare a immedesimarsi nei suoi occhi.

Per cogliere la delicata naturalezza con cui essi si posano sugli oggetti del suo ricercare, è impossibile eludere lo studio della vocazione e prassi analogizzante di Leonardo. Su di essa sembra infatti trovare fondamento ogni sua attività teorico-pratica, a partire dalla pittura. La questione decisiva dell'analogizzazione vinciana, per la prima volta posta da Leo Olschki, viene qui ripresa da Cicero, che in via inedita ne affronta la tappa più importante: il sodalizio amicale e intellettuale con Luca Pacioli a Milano, alla corte di Ludovico il Moro. L'incontro e la collaborazione con il massimo teorico rinascimentale delle proporzioni avrebbero prodotto in Leonardo una decisa consapevolezza della sua indole pronunciatamente analogizzante, segnandone negli ultimi due decenni di vita e attività, fino a incidere sull'unicità della cifra leonardiana.

Poiché non è possibile isolare il metodo dal suo autore, la sua legge interiore dal suo stesso operare, nel secondo scritto Costa ci pone davanti all'ineffabilità del multingegno universale di Leonardo. Afferrarlo nel suo insieme è la via per rendere un suo ritratto *possibile* e restituire l'immagine della sua esistenza pensante. Sia pure nella coscienza della sua inesauribilità, si può infatti dare abbrivio a un'analisi altrimenti insondabile a partire da quel che Valéry definisce il vero *nocciolo* di un individuo: la sua legge interiore, intesa come sistema di possibilità realizzate e irrealizzate, manifeste e ignote. Una via di

accesso che ci porta non già al Leonardo che è stato, ma a quel che sarebbe potuto essere, fino a giungere in prossimità del suo “Io puro”. I frammenti non conciliati si uniscono, nel far dialogare Valéry e Simmel, a formare l’insieme pittorico della legge segreta di Leonardo, il cui disvelamento ci permette di coglierne la composizione nella sua unitarietà.

Un’unitarietà che difficilmente può essere compresa senza considerare i due motivi che hanno attraversato l’esistenza di Leonardo: il tema della fugacità del tempo e la *ricordatione* del nibbio. Quel che resta del giorno leonardiano, come mostro nel terzo saggio di questa raccolta, si troverebbe avvinto tanto dall’inquietudine per lo scorrere implacabile del tempo, quanto da quella che Freud, nel suo Leonardo, definisce *eine Phantasie*. È in particolare sul frammento patografico del nibbio che le indagini psicoanalitiche sulla creazione artistica leonardesca convergono, consentendoci di intuire la possibile melanconia speculare del Leonardo infante in presenza di un oggetto-madre assorbito in un lutto. Dalla volontà di riappropriarsi dell’antico oggetto d’amore perduto, il tentativo di ricostruire l’immagine interna del volto della madre Caterina, fissandolo ora su tela nell’enigmatica Gioconda – per riparare, attraverso il momento intuitivo dell’opera d’arte, la propria biografia.

Per displicare la *maraviglia* di Leonardo è altresì necessario posizionare la sua figura oltre le vicende biografiche per situarla entro il contesto della filosofia umanistica – intesa genuinamente come la ricerca dell’unità originaria di *pathos* e *logos* e delle Forme adeguate in cui esprimerla. È questo l’obiettivo centrato dal quarto saggio a cura di Cozzi, che facendo dialogare Dante e Vico, pilastri dell’Umanesimo europeo, restituisce una posizione nitida del genio poliedrico di Leonardo, coimplicante sia lo slancio artistico del *visibile parlare* dantesco, sia il linguaggio figurale e descrittivo della rigorosa ispirazione speculativa vichiana. È proprio a partire da questa chiara collocazione, scevra da mistificazioni, che si riesce a cogliere uno sguardo più filosoficamente accurato su un periodo di rinascenza che si presenta ancor sempre come una sfida ermeneutica ed esistenziale.

Ed è peraltro una sfida necessaria quella che nel quinto scritto affronta De Vita, indagando lo statuto veritativo della patografia psicoanalitica. Prendendo le mosse dal Leonardo di Freud, si afferma come attraverso il metodo messo a punto da *Herr Professor* si possa pervenire a una nuova fecondazione della verità, altra da quella accertabile – si possa *accedere all’inaccessibilità* della verità. Lungo questo percorso le tracce dell’elemento originario oggetto d’indagine si dissolvono via via, lasciando posto a nuove superfetazioni ermeneutiche. Una nuova forma d’arte scientifico-interpretativa che si muove in un orizzonte aperto, all’interno di un mondo che soggetto conoscente e oggetto

conosciuto contribuiscono insieme a schiudere e determinare. In questo senso, nella patografia freudiana su Leonardo l'arte di interpretare una vita, sia pure nella impossibilità dichiarata di pervenire alla verità, è insieme mezzo di esplorazione e modo per confrontarsi con il proprio doppio. Rimosse le inerzie, portate a nuova forma le entropie, perveniamo infine insieme al suo autore sotto un nuovo cielo: là dove la biografia individuale rimanda a una biografia collettiva e il soggetto patografico appare insieme malato e medico dell'anima collettiva.

Si tratta qui del procedimento che diviene metodo di cura, come mostra Nucera nello scritto che conclude questo Quaderno. Lo squilibrio tra potenzialità straordinarie e imperfezioni, in Leonardo, dà infatti origine non esclusivamente a scoperte, invenzioni, opere d'arte dal valore incommensurabile, bensì anche a un ulteriore, ultimo capolavoro leonardesco: la propria psiche donata quale immagine\idea capace di trasmettere semi e sememi essenziali per la maturazione di ogni psiche umana. Accogliendola, Freud ci restituisce un ritratto universale, nel quale coesistono gli opposti dell'umbralità umana. Passo ineludibile della sua accettazione diviene dunque la consapevolizzazione di questo nostro aspetto strutturale, per accedere alla "divina" imperfezione di una vita che, per quanto lontana dalla straordinarietà leonardiana, sia comunque unica e inimitabile nella sua creatività.

Sila, 30 dicembre 2022

Pasqualino Cozza

VINCENZO CICERO

Divina Analogia

Leonardo e la teoria umanistico-rinascimentale delle proporzioni

[*Divina Analogia*. Leonardo and the Renaissance Theory of Proportions]

SINTESI. L'ipotesi qui proposta è che, dal 1496 in avanti, l'incontro e la collaborazione con il massimo teorico umanistico-rinascimentale delle proporzioni, Luca Pacioli, abbiano suscitato in Leonardo da Vinci una decisiva consapevolezza sul ruolo universale dell'analogia e sulla propria vocazione analogizzante; ciò ha caratterizzato gli ultimi due decenni della sua multiforme attività, rendendo così la cifra leonardiana unica, ma pur sempre la figlia più elegante di un tempo di rinascenza. Così, nella prospettiva di una epistemologia generale rinnovata, che sappia far dialogare e collaborare proficuamente i tre dominî essenziali del pensiero (computante, speculativo, poetico), lo studio della vocazione e prassi analogizzante di Leonardo da Vinci attraverso la sua opera globale rappresenta un momento ineludibile.

PAROLE CHIAVE: analogia, sezione aurea, Foucault, Vitruvio, Leon Battista Alberti, Luca Pacioli.

ABSTRACT. The hypothesis proposed here is that, from 1496 onwards, the encounter and collaboration with the Renaissance's greatest theorist of proportions, Luca Pacioli, have aroused in Leonardo da Vinci a decisive awareness of the universal role of analogy and of his own analogizing vocation; this has characterized the last two decades of his multifaceted activity, making Leonardo figure unique, but still the smartest daughter of a renaissance time. Thus, in the perspective of a renewed general epistemology, which knows how to make the three essential domains of thought (computant, speculative, poetic) communicate and collaborate profitably, the study of the analogizing vocation and practice of Leonardo da Vinci through his global work represents an unavoidable moment.

KEYWORDS: Analogy, Golden Ratio, Foucault, Vitruvius, Leon Battista Alberti, Luca Pacioli.

Vincenzo Cicero insegna filosofia teoretica all'Università di Messina. Nel 2020 ha curato una nuova edizione italiana con testo tedesco a fronte della monografia di Freud su Leonardo da Vinci.

— vcicero@unime.it

Non mi legga chi non è analogico nelli mia principi.
(Ps.-Leonardo, *Disegni anatomici a Windsor* [f. 201r])

1. Foucault e le “specie” della somiglianza nell’età umanistico-rinascimentale

Convenientia, *æmulatio*, *analogia* e *sympathia* sono notoriamente le quattro figure essenziali che secondo Foucault hanno comodulato le articolazioni di quel sapere della somiglianza [*savoir de la ressemblance*] che, svolgendo un ruolo costruttivo nell’epistemicità dell’intera cultura occidentale, ha avuto vigore fino alla fine del XVI secolo e agli inizi del XVII¹. Quattro forme paradigmatiche attraverso cui, tra la regione empirica dei codici fondamentali della nostra cultura (che ne reggono le griglie linguistiche, percettive, economiche, tecniche, valoriali, pratico-gerarchiche) e la zona riflessiva delle interpretazioni filosofiche e teorie scientifiche più raffinate (edificate comunque sullo sfondo di quel suolo positivo), si sarebbe strutturata la regione mediana – non meno fondamentale rispetto alle altre due – dell’esperienza nuda del (dis)ordine e delle sue modalità d’esistenza².

Ora, sebbene qui non si tratti di mettere in discussione il discorso archeologico foucaultiano, che peraltro in *Les mots et les choses* non era ancora metodologicamente all’apice della maturità³, non si può non cogliere l’aporia che inerisce alla pretesa paradigmaticità essenziale delle *quatre figures de la ressemblance*. È la medesima “fatale” difficoltà che si riscontra nel contesto definitorio aristotelico della metafora (*Poetica*, 1457b 6ss.), dove la specie elencata come quarta e ultima, la metafora per analogia, a livello strutturale si rivela di fatto la forma generica comune anche alle altre tre specie⁴; così, nel

¹ Cfr. M. Foucault, *Les mots et les choses*, Éditions Gallimard, Paris 1966, pp. 32 ss. [tr. 31 ss.].

² Cfr. *ibidem*, pp. 11 ss. [10 ss.]. Foucault dice in realtà «l’expérience nue de l’ordre et de ses modes d’être» (p. 13 [11]); ma il manifestarsi dell’ordine nella regione epistemica intermedia ha tutti i crismi della convivenza essenziale con il disordine – in qualsiasi cultura ed epoca, anche l’ordine più continuo e graduato è tarlato dalla discontinuità e frammentarietà, pure il più legato allo spazio è in balia alla spinta del tempo, persino il più corrispondente a sistemi coerenti è esposto agli spifferi di mille variabili imprevedute ecc.

³ Cfr. *ibidem*, p. 13, n. 1 [12, n. 1], e M. Foucault, *L’archéologie du savoir*, Éditions Gallimard, Paris 1969, pp. 26 s. [23].

⁴ Cfr. Aristotele, *Poetica*, ed. Zanatta, p. 638, e V. Cicero, τὸ μεταφορικόν, § 3.1, in *PG* 139 ss.

paragrafo II.i titolato “Les quatre similitudes”, Foucault *mostra letteralmente* che la somiglianza, lungi dall’essere il genere dell’analogia, ne è piuttosto una categoria derivata, e che le altre tre specie ne sono costituite.

Infatti la *convenienza*, la quale è l’avvicinarsi e affiancarsi di cose (la pianta e la bestia, la terra e il mare, l’uomo e l’ambiente ecc.) i cui margini finiscono per toccarsi, mentre «il mondo è la “convenienza” universale delle cose»⁵, può venire individuata tramite proporzione, cioè analogia (agli animali coraggiosi conviene l’estremità larga delle membra, come al loro vigore conviene comunicarsi alle parti più lontane del proprio corpo – come all’anima conviene comunicarsi al volto e alla mano dell’umano con cui è unita)⁶. L’*emulazione*, che è il corrispondersi delle cose da un capo all’altro del mondo (il viso emula il cielo, l’intelletto umano la saggezza di Dio, la bocca Venere ecc.), una sorta di gemellità naturale – benché differita – di cose che si fronteggiano a distanza e così s’impossessano l’una dell’altra, «la si può riconoscere dall’analogia»⁷. Quanto alla *simpatia*, la quale gioca allo stato libero percorrendo in un attimo le profondità dell’universo e attrae le cose le une verso le altre assimilandole fino talora a farne svanire l’individualità (attira le radici verso l’acqua, il girasole verso l’orbita solare, il fuoco caldo e leggero verso l’aria ecc.) – «la cifra della simpatia è contenuta nella proporzione»⁸. Insomma, *convenientia æmulatio* e *sympathia* (il toccarsi, corrispondersi e attrarsi delle cose) presuppongono l’analogia, la *proportio*.

E l’analogia stessa in quanto “specie della somiglianza”? Foucault la introduce come «un vecchio concetto familiare già alla scienza greca e al pensiero medievale, ma il cui uso è divenuto [in età umanistico-rinascimentale] *probabilmente* differente»⁹, e sostiene che

⁵ Foucault, *Les mots et les choses*, cit., p. 33 [32].

⁶ Cfr. *ibidem*, p. 43 [42].

⁷ Ivi. Dopo due punti, Foucault prosegue: «gli occhi sono stelle perché espongono la luce sui volti come gli astri nell’oscurità, e perché i ciechi sono nel mondo come i veggenti nel culmine della notte».

⁸ *Ibidem*, p. 42 [42]. In realtà, per Foucault la quarta specie della somiglianza è duplice, in quanto «la simpatia è compensata dalla sua figura gemella, l’antipatia» (p. 39 [38]), al punto che «l’identità delle cose, il fatto che possono somigliare alle altre e avvicinarsi fra loro senza inghiottirsi e preservando la loro singolarità – è il bilanciamento costante della simpatia e dell’antipatia a risponderne» (p. 39 [39]). Considero tuttavia questa “illazione simpatetica” sull’identico – il quale, come il simile, non è se non categoria *dall’analogo* (cfr. Cicero, *EA* § 19) – un confuso perseverare nell’aporia in questione.

⁹ Foucault, *Les mots et les choses*, cit., p. 36 [35]. Il corsivo è mio.

il potere dell'analogia è immenso perché le similitudini ch'essa tratta [*qu'elle traite*] non sono quelle – visibili, massicce – delle cose stesse; è sufficiente che siano le somiglianze più sottili dei rapporti. Così alleggerita, essa può dar luogo, a partire da un medesimo punto, a un numero indefinito di parentele. Per esempio, il rapporto tra gli astri e il cielo in cui scintillano lo si ritrova anche tra l'erba e la terra, tra i viventi e il globo che abitano, tra i minerali e i diamanti e le rocce in cui sono racchiusi, tra gli organi di senso e il volto che animano, tra le macchie della pelle e il corpo che marciano segretamente.¹⁰

Il potere a cui si riferisce il pensatore francese è evidentemente quello dell'analogia *materiale*, ossia del dispositivo proporzionale i cui termini e membri sono nozioni (astratte o concrete) e legami di nozioni¹¹. Già nella dimensione della materialità, l'analogia costituisce il modulo di legami corrispondenti con il quale non semplicemente *si trattano*, ma *si generano* somiglianze, e ciò attesta che nella dimensione formale, a maggior ragione, è l'*analogon* – in quanto arcistruttura proporzionale – il possibilitante del simile (come pure dell'uguale e dell'identico; cfr. *SM* § 7), non viceversa. L'uso inopinato dell'avverbio *probablement* conferma invece l'insufficienza della caratterizzazione foucaultiana, come se questa ignorasse che il periodo esaminato (dai primi decenni del XV agli inizi del XVII) ha assistito sia alla più ampia e originale ripresa della dottrina delle proporzioni dall'antichità classica greco-romana, sia all'attività poliedrica del genio analogico sommo di Leonardo da Vinci.

2. Proporzione e concinnità in Leon Battista Alberti

L'aporia di Foucault è meno grave per l'inversione gerarchico-categoriale tra analogia (struttura proporzionale) e somiglianza, che non per la sottovalutazione dell'importanza della teoria delle proporzioni nel Rinascimento italiano. Se infatti lo scritto del 1966 è anteriore a *La linea e il circolo* di Enzo Melandri, quindi si può concedere che il rigore *epistemologico* di Foucault vi lasci trapelare qualche maglia temperata nei pressi dell'analogia¹²,

¹⁰ Ivi.

¹¹ Sulla distinzione fra analogia formale e materiale cfr. Cicero, *SM* § 13.

¹² Non lo si può invece concedere più dopo il 1968, a partire già da *L'archéologie du savoir*. Anche se si sono conosciuti di persona in un convegno a Milano nel 1968, non mi

sorprende piuttosto che il filosofo francese ignori gli studi fondamentali di Erwin Panofsky e Rudolf Wittkower sulla teoria umanistico-rinascimentale delle proporzioni¹³.

Infatti l'epocale trasformazione delle arti meccaniche (pittura, scultura, architettura) in arti liberali, la loro elevazione al medesimo rango delle arti "matematiche" del *quadrivium* (aritmetica, geometria, astronomia, musica) avvenuta in Italia durante il XV secolo, fu appunto possibile specialmente grazie alla solida fondazione matematica, cioè teorico-proporzionale, conferita loro¹⁴. Per tale via poté instaurarsi quella peculiare *polifonia di analogie* [*polyphony of proportions*]¹⁵ che l'orecchio e l'occhio e la mano rinascimentali seppero così finemente udire vedere disegnare e plasmare, e di cui Leonardo, «l'inauguratore del nuovo grande stile» [*der Inaugurator des neuen großen Stils*]¹⁶, fu anche il più prodigioso esecutore.

Come definizione funzionale e "interepocale" di una teoria delle proporzioni [*Proportionslehre*], Panofsky ha proposto la formula: «la teoria dei rapporti quantitativi [tra le membra] dell'essere vivente naturale, in particolare dell'essere umano, nella misura in cui questo essere deve divenire oggetto di una raffigurazione artistica»¹⁷. La *Proportionslehre* è dunque una antropoanalogia,

risulta che Foucault abbia mai citato Melandri, il quale invece nel 1970 gli ha dedicato un breve saggio (*Note in margine all'episteme di Foucault*). Per la configurazione dei legami tra l'analogon e le tre direzioni onto-epistemologiche (uguaglianza, identità, somiglianza) cfr. il mio *Comunanza dell'essere e libertà del sapere* (2011) e inoltre *EA* §§ 19 ss. (per una discussione del punto di vista di Melandri cfr. *EA* §§ 20-21 e 25).

¹³ Nell'esordio della recensione *Les mots et les images* ("Le Nouvel Observateur", 154, 25 octobre 1967, pp. 49-50), Foucault confessa che fino a qualche mese prima non aveva mai letto nulla di Panofsky. Né mi risulta conoscesse Wittkower, anche solo di nome; cfr. P. Hirst, *Foucault and Architecture*, "AA Files", 26 (1993), pp. 52-60.

¹⁴ Su questa trasformazione, e sulle precedenti fasi del processo storico che vi hanno condotto, cfr. E. Panofsky, *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*, "Monatshefte für Kunstwissenschaft", 14/2 (1921/22), pp. 188-219, e R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Norton & Company, New York - London 19712.

¹⁵ Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, cit., p. 116 [114].

¹⁶ Panofsky, *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*, cit., p. 211 [93|95]. Subito prima Leon Battista Alberti viene definito a sua volta «il profeta del nuovo grande stile».

¹⁷ *Ibidem*, p. 188: «die Lehre von den Größenverhältnissen der lebendigen Naturwesen, insonderheit des Menschen, insoweit diese Wesen Gegenstand einer bildkünstlerischen Darstellung werden sollen». Nell'ed. inglese la definizione è meno ellittica [56|62]: «a

una teoria delle proporzioni tra le parti del corpo umano; e l'efficacia della formulazione rimbalza non solo dal riscontro concreto di operazioni antropologiche sin nell'arte egizia, ma pure dall'implicare la dialettica microcosmo/macrocossimo, la quale, intuita dalla scuola pitagorica (senza escludervi l'influsso egizio)¹⁸, ha toccato il suo apogeo epistemico nel Rinascimento italiano:

La teoria pratica delle proporzioni è stata intesa nel Rinascimento italiano come l'espressione di un'armonia prestabilita tra *microcosmo* e *macrocosmo*, ma è stata inoltre intesa anche come *il fondamento razionale della bellezza*. Infatti quest'epoca non si è accontentata di ripristinare la concezione cosmologica della teoria delle proporzioni così com'era stata corrente nell'ellenismo e nel Medioevo, bensì ha peraltro rinnovato la nozione classica antica della *simmetria* come principio fondamentale della perfezione *estetica*.¹⁹

Il «profeta del nuovo stile», colui che ne ha preimprontato teoricamente il canone e vi ha precommisurato l'elevazione di certe *artes mechanicæ a liberales*, preconfigurando decisamente con il connubio tra proporzionalità e bellezza la vocazione *estetica* occidentale dei secoli successivi²⁰ – è Leon Battista Alberti. Dal *De pictura* (1435) al *De re ædificatoria* (1452) e al *De statua* (1464), Alberti ha proposto per la prima volta traduzioni in termini

system of establishing the mathematical relations between the various members of a living creature, in particular of human beings, in so far as these beings are thought of as subjects of an artistic representation».

¹⁸ Per la presenza della proporzione divina (la sezione aurea; v. § 3) già nella costruzione e nelle distanze delle Piramidi e della Grande Sfinge di Giza, cfr. G.B. Meisner, *The Golden Ratio. The Divine Beauty of Mathematics*, Race Point, New York 2018, pp. 91-102.

¹⁹ Panofsky, *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*, cit., p. 208 [89|91]. Nell'ed. inglese il secondo periodo introduce l'idea di fusione tra concezione cosmologica e nozione di simmetria: «The Renaissance fused, we may say, the cosmological interpretation of the theory of proportions [...] with the classical notion of “symmetry”».

²⁰ È il connubio costitutivo che con Wittkower si può chiamare «la struttura dell'estetica classica» [*the structure of classical æsthetics*], ribaltata dalle fondamenta verso la metà del XVIII secolo dalle “nuove” tendenze – specie inglesi – che sganciarono la bellezza da qualsiasi rapporto privilegiato con la matematica e ridussero la proporzionalità a un mero dato di sensibilità individuale (cfr. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, cit., pp. 150 ss. [142 ss.]).

matematico-pratici delle innovazioni tecniche e scientifiche del proprio tempo, a partire dal dispositivo della prospettiva (Brunelleschi e Masaccio)²¹, e le ha innestate organicamente entro il tessuto universale della *concinnitas*. Muovendo infatti inizialmente dall'opinione comune secondo cui la grazia e la piacevolezza [*gratia et amœnitas*], nella natura come nelle società umane, si generano esclusivamente dalla bellezza e dall'ornamento [*pulchritudo et ornamentum*], Alberti dà poi queste celebri e paradigmatiche definizioni imperniate sulla *concinnitas*, l'eleganza simmetrica e armonica²²:

Dalla connessione e unione dei tre elementi – numero, delimitazione, collocazione [*numerus, finitio, collocatio*]²³ – nei quali si distribuisce [*consumetur*] l'intero della proporzione che cerchiamo [*omnis ratio, quam quærimus*], risulta qualcosa che fa risplendere mirabilmente tutta la forma della bellezza [*tota pulchritudinis facies*]: la concinnità [*concinnitas*], alunna di ogni grazia e decoro. La funzione e la finalità [*munus et paratio*] della concinnità è costituire, con una proporzione perfetta [*perfecta quadam ratione*], delle parti che altrimenti sarebbero per natura distinte tra loro, in modo che nell'aspetto si corrispondano mutualmente. Tutto ciò che si mostra in natura è regolato dalla legge della concinnità [*ex concinnitatis lege*]. (IX.5, p. 814)

La bellezza è un certo accordo e adeguamento [*consensus et conspiratio*] – fra tutte le parti entro il corpo [*corpus*] in cui esse sono – secondo il numero, la delimitazione e la collocazione (in modo che non si possa aggiungere né togliere né mutare nulla se non peggiorando), così come

²¹ Cfr. L. Olschki, *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*, I, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, Heidelberg 1919, pp. 51 s.; Alberti è trattato alle pp. 44-88.

²² I brani vengono liberamente citati e intrecciati dall'edizione: L. Alberti, *De re ædificatoria | L'architettura*, testo latino e traduzione italiana a cura di G. Orlandi, tomo II (libri VI-X), Polifilo, Milano 1966. Non si tratta di definizioni "assolute": «Che cosa siano bellezza e ornamento, e in cosa differiscano tra loro, sarà forse più facile comprenderlo nell'animo che per me esprimerlo a parole» (VI.2, p. 446). Traslettero in italiano la parola *concinnitas* perché né armonia né simmetria né eleganza riescono a renderne *da sole* il senso complesso.

²³ I tre elementi vengono esposti in IX.5-7 (pp. 441-451). Il *numerus*, considerato nella sua distinzione strutturale in pari e dispari, riguarda la soppressione o l'incremento delle parti in vista della scelta del numero idoneo per le varie parti del corpo, e stabilisce i rapporti costanti; la *finitio* misura i rapporti variabili tra le parti in base ai movimenti che il corpo compie (proporzione fra linee); la *collocatio* si riferisce allo spostamento locale delle parti, regolando i rapporti di posizione fra loro e il rapporto del corpo con l'ambiente.

esige la concinnità, cioè la proporzione assoluta e primaria della natura [*absoluta primariaque ratio naturae*]. (IX.5, p. 816)²⁴ I giudizi sulla bellezza vengono effettuati non dall'opinione, ma da una certa proporzione innata nell'animo [*animis innata quaedam ratio*]. (IX.5, p. 812)

L'ornamento è una certa luce ausiliaria della bellezza [*subsidiaria quaedam lux pulchritudinis*] e come un complemento. Mentre la bellezza è come qualcosa di in sé e innato, diffuso per tutto il corpo che è bello, l'ornamento ha natura finta e composita, piuttosto che innata. (VI.2, p. 448)

Da ogni lettera e spazio di questi enunciati traspira proporzionalità, rendendo necessaria l'effrazione ermeneutica di tradurvi sistematicamente *ratio* (non semplice rapporto, ma rapporto di rapporti) con *proporzione*. Alberti *non* ha certamente pensato di identificare *ratio* e *proportio*, né ha preteso di produrre un discorso speculativamente coerente sulla concinnità, ossia sull'eleganza della simmetria-armonia cosmica²⁵; ma, proprio per una straordinaria eterogenesi semantica, le sue locuzioni appaiono più efficaci e penetranti e lungimiranti, specie quando le si accosta direttamente a due circostanze testuali "tradizionali" (vitruviane) – l'edificio come organismo vivente e l'armonia musicale come medietà proporzionale²⁶ – destinate, in Leonardo da Vinci e Luca Pacioli, a contribuire vigorosamente alla caratterizzazione della novità del «grande stile rinascimentale».

²⁴ La definizione di *pulchritudo* è qui più completa che in VI.2, p. 446 (da cui è tolta la parentetica): «La bellezza è una certa concinnità, basata su una proporzione precisa [*cum certa ratione*], tra tutte le parti entro l'organismo [*corpus*] in cui sono, in modo che non si possa aggiungere né togliere né mutare nulla se non peggiorando».

²⁵ Il nesso albertiano tra grazia, bellezza e concinnità può apparire circolare, ma la *ratio|proportio* (il λόγος|ἀνάλογος) – tanto più come verrà delineandosi durante e dopo il sodalizio milanese di Leonardo e Pacioli – ne regge appunto i fili: è la legge della struttura analogica cosmica a determinare nella natura la concinnità universale, la quale può essere replicata nei prodotti delle arti neoliberali (matematicamente fondate: pittura, scultura, architettura) sulla base delle proporzioni dell'organismo umano colte, per consonanza, grazie alla *ratio innata* che ogni umano reca entro sé. Anche i traduttori francesi hanno comunque parzialmente forzato la traduzione di *ratio* con *proportion* (p. 279).

²⁶ Cfr. Alberti, *De re ædificatoria | L'architettura*, cit., IX.5, pp. 438 s., e IX.6, pp. 446-449. È stato proprio Leon Battista Alberti a contribuire alla diffusione e alla fortuna del *De architectura* di Vitruvio, che avrebbe avuto la sua *editio princeps* (Sulpicianiana) nel 1486-87.

§ 3. Vitruvio, Leonardo e l' analogizzazione

La composizione del tempio è costituita in base alla simmetria [*ex symmetria*], cioè all'accordo armonioso [*conveniens consensus*] tra i membri dell'edificio, alla corrispondenza tra le singole parti di per sé – commisurate a una parte fissa [= modulo] – e l'aspetto della sua figura complessiva [*ex partibusque separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus*]. (I.ii.4, p. 23) La simmetria si genera dalla proporzione [*a proportione*], che in greco si dice ἀναλογία. La proporzione è la piena commensurabilità, secondo un modulo fisso [*ratae partis commodulatio*], dei membri di un'opera rispetto al suo complesso; da questa comodulazione [*ex qua ratio*] si determina la simmetria. Infatti senza simmetria e proporzione nessun tempio può avere un equilibrio compositivo [*ratio compositionis*], se non abbia avuto come in un uomo ben figurato un equilibrio perfetto [*exacta ratio*] delle membra. La natura ha infatti composto il corpo umano in modo tale che il viso, dal mento fino alla sommità della fronte e alla radice dei capelli, sia la decima parte [del tutto] ecc. (III.i.1-2, p. 125)²⁷

Come il testo albertiano citato in precedenza può essere considerato la *magna proportionalis charta* dell'estetica occidentale moderna, così il brano di Vitruvio è il documento antropoanalogico per eccellenza, rimodulato sul finire del XV sec. dal disegno leonardiano divinamente imperfetto²⁸ che Wittkower ha battezzato *Vitruvian Figure* (v. fig. 1)²⁹. Per Leonardo, tuttavia, l'opera di Vitruvio – di cui lui «omo senza lettere», non padroneggiando il latino, ebbe una conoscenza indiretta, ma non limitata né superficiale³⁰ – non è stata importante solo per avergli ispirato l'elegante disegno

²⁷ Brani citati dall'edizione: M. Vitruvio Pollione, *De Architectura*. Libri X, testo latino a fronte, tr. it. di L. Migotto, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1990.

²⁸ Per la rimodulazione delle proporzioni vitruviane e l'imperfezione del disegno cfr. E. Lugli, *In cerca della perfezione. Nuovi elementi per l'uomo vitruviano di Leonardo da Vinci*, in AA.VV., *Leonardo e Vitruvio. Oltre il cerchio e il quadrato*, Marsilio, Venezia 2019, pp. 69-91, part. 73 e 86 s.

²⁹ Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, cit., p. 16 (e illustrazione 2b, p. 178).

³⁰ Soprattutto durante il suo primo soggiorno milanese (1482-99), Leonardo poté approfondire l'interpretazione dei brani vitruviani più complicati con Giacomo Andrea da Ferrara (suo amico fraterno), Francesco di Giorgio Martini (uno dei primi traduttori di Vitruvio in volgare), Donato Bramante e Luca Pacioli, mentre nel nuovo secolo ritornò più volte su



**Fig. 1. Leonardo, “Uomo vitruviano”, giugno 1490 ca. (Venezia, Gallerie dell’Accademia).
È l’icona antropoanaloga, la più elegante proporzione microcosmica auto(bi)centrata.**

dell'uomo «bene figurato», la proporzione microcosmica autocentrata (con due centri: l'ombelico e il pene, rispettivamente del cerchio, ossia del cosmo divino, e del quadrato, cioè del cosmo terreno)³¹; ma ha costituito un serbatoio ingente per la sua indomita *pulsione ricreativa* (ben più che sublimazionale)³², alla quale si deve la messe di analogie materiali sulle cui ali Leonardo ha potuto dischiudere lo sguardo epistemico su nuove terre e nuovi mari.

Oltre infatti che per il complesso proporzionale del corpo umano, il testo di Vitruvio (in particolare gli ultimi tre libri: *viii.* idrologia, *ix.* gnomica, *x.* meccanica) ha costituito per Leonardo un modello anche per le indagini, sempre analogicamente alimentate, sui corpi macchinici e i corpi elementari³³: pompe, mulini, acquedotti, canali, la clessidra ad acqua, l'organo idraulico, l'odometro, il solcometro, la balestra gigante, la gru in grado di sollevare le macchine belliche nemiche – e poi le analogie materiali esplicite, come quella tra la propagazione sonora nell'aria e le onde concentriche nell'acqua provocate dalla caduta di una pietra, l'analogia tra corpo umano e corpo terrestre (dunque vene e fiumi, sangue e acqua), tra vetta montana e testa umana, tra costruzione delle colonne e ramificazione degli alberi...

Vitruvio, fino a stilare un elenco di corrispondenze terminologiche con il *De re aedificatoria* di Alberti e il *Trattato di architettura civile e militare* di Francesco Martini (cfr. F. Borgo, *Leonardo legge Vitruvio*, in AA.VV., *Leonardo e Vitruvio*, cit., pp. 23-39, part. 23 s.; C. Vecce, *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Salerno Editrice, Roma 2017, pp. 98 s.; A. Severi - G. Ventura, «*Me ne offre una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti*», "Griseldaonline", 19/1 (2020), pp. 41-58, part. 48 e 58.

³¹ Cfr. E. Lugli, *In cerca della perfezione*, cit., p. 70. A differenza di Lugli, però, secondo il quale «tutte le proporzioni che Leonardo riporta nel testo inferiore, dopotutto, non vengono da Vitruvio: sono sue» (p. 73), rilevo che sono sicuramente vitruviani i primi due enunciati: il titolo centrale esprime la proporzione "quadrata" perfetta tra apertura braccia e altezza («Tanto apre l'omo nele braccia, quanto ella sua altezza»); il secondo enunciato («Dal nascimento de chapegli al fine di sotto del mento è il decimo dell'altezza dell'uomo») è una traduzione pressoché letterale del passo di Vitruvio sull'unità proporzionale interna del corpo umano: *a mento ad radices imas capilli [est] decimae partis [corporis hominis]*.

³² Sulla sublimazione in Leonardo cfr. S. Freud, *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, a cura di V. Cicero, Morcelliana/Scholé, Brescia 2020, pp. 77 e 83.

³³ Cfr. F. Borgo, *Leonardo legge Vitruvio*, cit., p. 26: «Al trattato [scil. vitruviano] Leonardo attinge per questione di idraulica e meteorologia, geometria e ottica, materiali e tecniche pittoriche, macchine e strumenti di misurazione, o anche solo per raccogliere un esempio, un nome o un aneddoto». Per il repertorio di strumenti e analogie elencato nel testo, v. pure *ibidem*, pp. 26 ss.

Ora, ciò che Panofsky ha affermato sul pensiero scientifico leonardiano, ossia che esso «si fondava quasi esclusivamente sulla perpetua istituzione di analogie»³⁴, vale di fatto per ogni attività teorico-pratica del multingegno universale di Leonardo, in primis per la pittura. Quindi la questione dell’analogizzazione vinciana, posta decisamente per la prima volta da Olschki nel suo studio sul linguaggio scientifico di Leonardo (1919), va ripresa con riguardo all’interezza dei suoi caleidoscopici interessi e, insieme, ai gradi e ai momenti di consapevolezza che ne ha avuto. Qui mi limiterò ad avanzare l’ipotesi – da corroborare quando le fonti saranno tutte quante universalmente disponibili³⁵ – che, riguardo all’indole pronunciatamente analogizzante, l’incontro e la collaborazione con Luca Pacioli abbiano suscitato una decisa consapevolezza caratterizzante gli ultimi due decenni della vita e dell’attività di Leonardo, rendendo così la cifra leonardiana unica, ma pur sempre la figlia più elegante di un tempo di rinascenza.

§ 4. Pacioli, Leonardo e la proporzione aurea

La parola “analogia” non compare mai nei testi di Leonardo. Al suo posto vi occorrono somiglianza, paragone, comparazione [“comperatione”], e soprattutto proporzione [“proportione”]. E bisogna aggiungere che le occorrenze, pur trattandosi comunque di analogie materiali (ossia nozionali), non stanno tutte sullo stesso piano. Infatti la *proporzione*, secondo una considerazione che *non* poteva essere svolta da Leonardo *né* dal massimo teorico delle proporzioni suo contemporaneo e amico (Pacioli), contempla sia le dimensioni *material-nozionali* stratificate – le proporzioni quantitative, dotate anche di tipologia formale articolata³⁶, e le qualitative, in cui possono ritrovarsi le dif-

³⁴ Panofsky, *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*, cit., pp. 213 s. [97|97]: «[Leonardos] wissenschaftliches Denken fast ausschließlich auf der immerwährenden Feststellung von Analogien beruhte». In proposito lo studioso tedesco cita in nota Olschki, da cui prende parzialmente le distanze, senza però specificare in che e in che misura; probabilmente si riferisce alle forti riserve critiche di Olschki sul metodo analogico leonardiano quando impiegato con intenzioni scientifiche.

³⁵ Dal novembre 2019 è disponibile *e-Leo. Archivio digitale di storia della tecnica e della scienza di Leonardo da Vinci*, una raccolta completa di tutte le edizioni delle opere di Leonardo, con documenti a partire dal 1651 (<https://www.leonardodigitale.com/>).

³⁶ Già a Platone erano noti i tipi proporzionali aritmetico, geometrico, stereometrico e armonico-musicale; cfr. V. Cicero, *Analogie e ambiti ontologici. Filosofia, matema-*

ferenti figure, a loro volta in parte formali, dell'identità e della somiglianza (comprese le “specie” foucaultiane e le “comperazioni”) – sia la dimensione *puramente formale*, e i loro reticoli proporzionali si dispongono a partire dalla comune struttura trascendentale, *forma formarum*: l'inquanto o analogon³⁷. Ma se questa *proportio proportionum* non è stata – né poteva essere – tematizzata esplicitamente nell'epoca della maturità matematico-artistica della teoria delle proporzioni, nondimeno è stata teoricamente presagita, presentita, e praticamente applicata ed espressa (da molti, e da Leonardo in maniera impareggiabilmente poliedrica).

Non si può allora affrontare adeguatamente la questione della trazione analogizzante leonardiana (1) classificando fra i «tipi, usi, funzioni e finalità dell'analogia nell'opera di Leonardo» tre modelli solo *qualitativi* (letterale, euristico, metaforico), trascurando del tutto gli impieghi *quantitativi*, teorici e pratici; e neppure (2) limitandosi a «ripercorrere la storia del concetto di analogia nel contesto degli studi vinciani», senza cioè mettere in conto una “evoluzione” della consapevolezza analogica negli stessi *testi* leonardiani, o (3) a «insistere sulla formazione e sulla lingua dell'artista», ma mettendo in ombra il ruolo sempre più preponderante della matematica in quella formazione³⁸. La condizione minima per l'adeguatezza sta qui nel cogliere speculativamente l'identità, non solo etimologica, di analogia e proporzione matematica, e nell'apprezzarne il legame con le proporzioni qualitativo-poietiche, ri-creative (dalla pittura alla musica)³⁹.

tica e storia in Platone secondo la Scuola platonica di Tubinga-Milano, §§ 5-7, in *PG* 21 ss.

³⁷ Per il filosofema dell'inquanto, che efferatamente potrebbe “comperarsi” con la «proporzione innata dell'animo» di Alberti (v. *supra*, § 2), cfr. *EA* §§ 17, 21, 25-26, e *SM* §§ 4 e 8.

³⁸ Ho elencato i tre compiti enumerati in A. Nova, *Valore e limiti del metodo analogico nell'opera di Leonardo da Vinci*, in P.C. Marani - R. Maffei (eds.) *Leonardo da Vinci: metodi e tecniche per la costruzione della conoscenza*, Nomos, Busto Arsizio (VA) 2016, pp. 25-36, part. 25. Un appiattimento simile sulle analogie materiali qualitative è anche nel più recente saggio di E. Paroli, *Fra leggi generali, analogia e forma simbolica. Note sul metodo leonardiano in prospettiva diacronica*, “Riscontri”, 44/1 (gennaio-aprile 2022).

³⁹ Per la presenza dell'*analogia divina* nei dipinti leonardiani cfr. Meisner, *The Golden Ratio*, cit., pp. 66-74. Quanto alla presenza teorica della musica («figurazione dell'invisibile») in Leonardo, cfr. E. Winternitz, *La musica nel «Paragone» di Leonardo da Vinci*, “Studi musicali”, 1/1 (1972), pp. 79-99. – Solo a motivo dell'antichissima tradizione pitagorica non mi sono soffermato in questa sede sul significato generale della musica, per la *Proportionslehre* umanistico-rinascimentale, come armonica struttura analogica

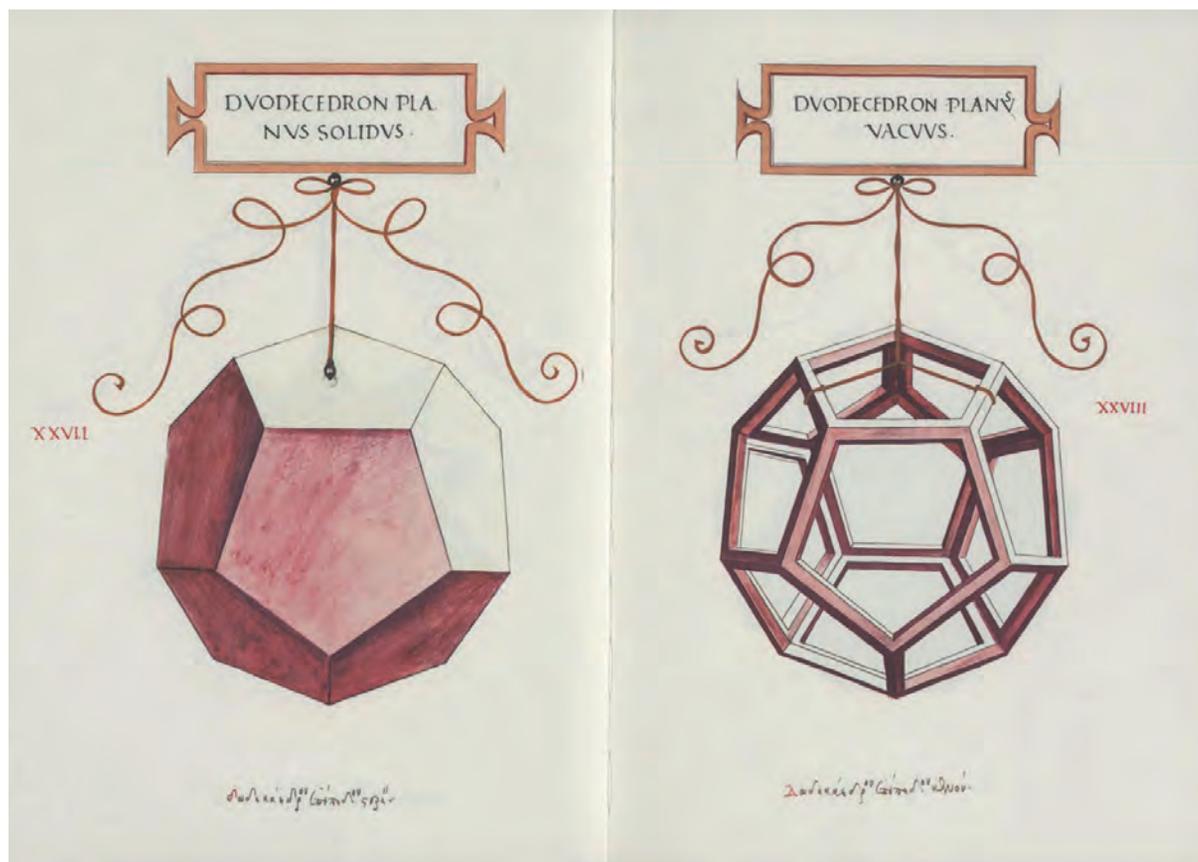


Fig. 2. Il dodecaedro piano disegnato da Leonardo per il *De divina proportione* di Luca Pacioli. È il quinto solido regolare a cui Platone allude nel *Timeo* (55c).

Quanto alla tappa più importante nella vocazione leonardiana all'analogizzazione, ho già anticipato di farla coincidere con il sodalizio amicale e intellettuale con Luca Pacioli a Milano, alla corte di Ludovico il Moro, dal 1496 al 1499 e oltre⁴⁰. Nel 1494 il francescano di Sansepolcro aveva stampato a Venezia il testo matematico in volgare *Summa de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalità*, da Leonardo subito acquistato e

dell'intero cosmo; ma al riguardo sono ancora notevoli le pagine di Wittkower, *Architectural Principles*, cit., pp. 109 ss. [108 ss.].

⁴⁰ Sui rapporti tra Leonardo e Pacioli (i quali, lasciata Milano nel 1499, si recarono insieme a Ferrara, Venezia e Firenze) cfr. W. Isaacson, *Leonardo da Vinci*, Mondadori Libri, Milano 2020, "La matematica", pp. 181-190, e poi i saggi recenti in AA.VV., *Arte e matematica in Luca e Leonardo*, a cura di M. Martelli, Nuova Phromos, Città di Castello (PG) 2020, pp. 9-179.

letto (Cod. Atlantico, 228r/104r). Frutto maturo della collaborazione fu lo scritto *De divina proportione*, che Pacioli ultimò nel 1498 e per cui Leonardo realizzò sessanta disegni geometrici eccezionalmente belli ed eleganti (gli unici da lui pubblicati in vita) – per la prima volta i cinque corpi regolari descritti da Platone nel *Timeo* (53B-56A) acquisivano una configurazione spaziale visibile (v. fig. 2)⁴¹.

Ma le nuove attribuzioni (“convenientie”) che Leonardo attingeva alle parole (orali e scritte) dell’amico Luca sulla proporzione divina non erano soltanto una sorta di prosecuzione del meccanismo autoproporzionale dell’uomo ben figurato “vitruviano”. Se infatti un qualsiasi segmento lineare a , infinitamente proporzionabile con ogni altro segmento differente da sé, viene suddiviso in due subsegmenti disuguali ($a = b + c$), si ha allora *un’unica e sola proporzione* che lega esso, come un estremo, al subsegmento minore, come l’altro estremo c , mediante il subsegmento maggiore b , ossia

$$c : b :: b : a \rightarrow (b + a) : b :: b : a.$$

E da qui Pacioli traeva (e Leonardo rimuginava)⁴² le cinque conseguenze convenienti della proporzione divina, per cui essa è come: 1) l’unità di Dio stesso; 2) la Santa Trinità (un’unica proporzione e tre termini); 3) l’ineffabilità di Dio (la proporzione è irrazionale); 4) l’immutabilità di Dio (la proporzione è invariabile); 5) Dio che conferisce l’essere alla virtù celeste quale quint’essenza (la proporzione dà l’essere formale al cielo quale dodecaedro regolare; v. sempre fig. 2)⁴³. Autoproporzione aurea divina – non più mera antropoanalogia – perché manifestativa del Dio uno e trino.

Benché non sia questa la sede per affrontare il tema della “religiosità” leonardiana⁴⁴, è però sicuramente alla luce della diretta esperienza *teoanalogica* che dev’essere interpretato l’approfondimento/ampliamento della proporzione matematica che Leonardo ha operato nell’ultimo ventennio della sua vita. Il cui miglior manifesto si può leggere nell’appunto-“citazione”:

⁴¹ Sulla questione cfr. G. Reale, *Per una nuova interpretazione di Platone alla luce delle “dottrine non scritte”*, Bompiani, Milano 2010²², Appendice al cap. XX, pp. 677-692.

⁴² Sulla rimuginazione ossessiva leonardiana cfr. Freud, *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, cit., pp. 81, 211, 215.

⁴³ Cfr. L. Pacioli, *De divina proportione*, Biblioteca Ambrosiana, Milano 1956, pp. 20-22.

⁴⁴ Al riguardo cfr. A. Marinoni, *La religione di Leonardo*, “Vita e pensiero”, 66/1 (1983), pp. 35-41.

La proporzione non solamente nelli numeri e misure fia ritrovata, ma etiam nelli suoni, pesi, per tempi e siti e qualunque potenza si sia. (Cod. di Francia, Ms. K, 49r – 1504 ca.)⁴⁵

«Qualunque potenza» vuol dire *tutte le potenzie*, dalle quattro dell'animo (memoria, intelletto, lascibilità, concupiscibilità; Cod. Trivulziano 1080, 7v) alle quattro naturali o accidentali (gravità, forza, moto accidentale, percussione; Cod. Arundel 263, 151) che rendono possibile il moto del cosmo e sono *piramidali*, a ulteriore conferma che a reggerle non può che essere l'analogia⁴⁶.

Nulla può dirsi, né tantomeno tacersi, senza l'analogia. Così, nella prospettiva di una epistemologia generale rinnovata, che sappia declinare adeguatamente l'analogon lungo le tre direzioni semantiche da esso preimprontate (uguaglianza, identità, somiglianza) e far dialogare/collaborare proficuamente i tre dominî essenziali del pensiero (computante, speculativo, poietico), lo studio della vocazione e prassi analogizzante di Leonardo da Vinci attraverso la sua opera globale rappresenta un momento ineludibile.

⁴⁵ Qui Leonardo cita esplicitamente L. Pacioli, *Summa De Arithmetica Geometria Proportioni et Proportionalità*, Venezia, Paganino de Paganini, 1494, Dist. VI, Tract. I, art. 3°, p. 69: «Non solamente in lo numero e misura se retrova la proportione, ma etiam in li suoni e in li luoghi e in li tempi e in li pesi e in le potentie».

⁴⁶ Cfr. Cod. Atlantico, 470r (1500 ca.): «tutte le potenzie naturali sono da essere dette piramidali, con ciò sia che esse abbino gradi in continua proporzione inverso il suo diminuire, come inverso il loro accrescimento».

BIBLIOGRAFIA DEI TESTI CITATI

AA.VV. (2020), *Arte e matematica in Luca e Leonardo*, a cura di M. Martelli, Nuova Phromos, Città di Castello (PG).

AA.VV. (2019), *Leonardo e Vitruvio. Oltre il cerchio e il quadrato*, a cura di F. Borgo, Marsilio, Venezia.

Alberti L. (1966), *De re ædificatoria | L'architettura*, testo latino e traduzione a cura di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, 2 tomi, Polifilo, Milano; tr.fr.: Id., *L'art d'édifier*, éd. par P. Caye et F. Choay, Seuil, Paris 2004 (numeri di pagina riportati in corsivo).

Aristotele (2004), *Poetica*, ed. M. Zanatta, UTET, Torino.

Cicero V. (2011), *Comunanza dell'essere e libertà del sapere*, Prefazione a: F. De Benedetto, *L'anima e la matematica*, Vita e Pensiero, Milano, pp. 5-12.

Cicero V. (2012), *Essere e analogia [= EA]*, il prato, Saonara (PD).

Cicero V. (2012), *Parole come gemme [= PG]*, il prato, Saonara (PD).

Cicero V. (2022), *Sapienza muta. Dio e l'ontologia [= SM]*, Morcelliana, Brescia.

e-Leo. Archivio digitale di storia della tecnica e della scienza di Leonardo da Vinci (2019), raccolta completa delle edizioni delle opere di Leonardo, con documenti a partire dal 1651. Adiacent, Reggio Emilia - Roma - Milano. <https://www.leonardo-digitale.com/>

Foucault M. (1966), *Les mots et les choses*, Éditions Gallimard, Paris; tr.it.: *Le parole e le cose*, di E. Panaitescu, Rizzoli, Milano 2021⁴ (1967¹).

Foucault M. (1967), *Les mots et les images*, “Le Nouvel Observateur”, 154, 25 ottobre 1967, pp. 49-50; ora in *Dits et écrits I*, Gallimard, Paris 1994, pp. 620-623.

Foucault M. (1969), *L'archéologie du savoir*, Éditions Gallimard, Paris; tr.it.: *L'archeologia del sapere*, di G. Bogliolo, Rizzoli, Milano 2021¹¹ (1971¹).

Freud S. (2020), *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, a cura di V. Cicero, Morcelliana/Scholé, Brescia.

Hirst P. (1993), *Foucault and Architecture*, “AA Files”, 26, pp. 52-60.

Isaacson W. (2020), *Leonardo da Vinci*, tr. it. di L. Serra e T. Cannillo, Mondadori Libri, Milano² (2017¹).

Marinoni A. (1983), *La religione di Leonardo*, “Vita e pensiero”, 66/1, pp. 35-41.

Meisner G.B. (2018), *The Golden Ratio. The Divine Beauty of Mathematics*, Race Point, New York.

Melandri E. (2012), *La linea e il circolo*, Quodlibet, Macerata³ (2004¹; 1^a ed. Il Mulino, Bologna 1968).

Melandri E. (1967), *Note in margine all'episteme di Foucault*, "Lingua e stile", 2/1, pp. 75-96.

Nova A. (2016), *Valore e limiti del metodo analogico nell'opera di Leonardo da Vinci*, in P.C. Marani - R. Maffei (eds.) *Leonardo da Vinci: metodi e tecniche per la costruzione della conoscenza*, Nomos, Busto Arsizio (VA), pp. 25-36.

Olschki L. (1919), *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur. I. Die Literatur der Technik und der angewandten Wissenschaften vom Mittelalter bis zur Renaissance*, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, Heidelberg.

Pacioli L. (1956), *De divina proportione* (1498), riproduzione diplomatica a cura di F. Riva della prima edizione a stampa del 1509, Biblioteca Ambrosiana, Milano.

Pacioli L. (1494), *Summa De Arithmetica Geometria Proportioni et Proportionalità*, Paganino de Paganini, Venezia.

Panofsky E. (1921/22), *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*, "Monatshefte für Kunstwissenschaft", 14/2, pp. 188-219; tr. inglese: *The History of the Theory of Human Proportions as a Reflection of the History of Styles*, in Id., *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, Doubleday, Garden City (NY) 1955, pp. 55-107; tr.it.: *La storia della dottrina delle proporzioni del corpo umano come riflesso della storia degli stili*, di R. Federici (condotta sull'edizione inglese), in Id., *Il significato nelle arti visive*, 2010³ (1962¹), pp. 59-106. Nelle citazioni vengono riportati i numeri di pagina sia dell'ed. inglese (in corsivo), sia dell'italiana.

Paroli E. (2022), *Fra leggi generali, analogia e forma simbolica. Note sul metodo leonardiano in prospettiva diacronica*, "Riscontri. Rivista di cultura e di attualità", 44/1 (gennaio-aprile 2022).

Platone (2017), *Timeo*, a cura di G. Reale, Giunti, Firenze⁶ (Rusconi, Milano 1994¹).

Reale G. (2010), *Per una nuova interpretazione di Platone alla luce delle "dottrine non scritte"*, Bompiani, Milano²².

Severi A. - Ventura G. (2020), «*Me ne offre una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti*». *Umanisti e artisti al lavoro in tandem sul «De architectura»*, "Griselda-online", 19/1, pp. 41-58.

Vecce C. (2017), *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Salerno Editrice, Roma.

Vitruvio Pollione M. (1990), *De Architectura. Libri X*, testo latino a fronte, tr. it. di L. Migotto, Edizioni Studio Tesi, Pordenone.

Winternitz E. (1972), *La musica nel «Paragone» di Leonardo da Vinci*, "Studi musicali", 1/1, pp. 79-99.

Wittkower R. (1971), *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Norton & Company, New York - London² (Tiranti, Thatcham [Berkshire] 1962¹); tr.it.: *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, di R. Pedio, Einaudi, Torino 1994² (1964¹).

ELENA COSTA

Un ritratto possibile
Leonardo da Vinci tra Valéry e Simmel
[A possible Portrait. Leonardo da Vinci between Valéry and Simmel]

SINTESI. Nel presente saggio si vogliono far dialogare Paul Valéry e Georg Simmel per mezzo degli scritti che entrambi dedicarono alla figura di Leonardo da Vinci. Il senso di un simile confronto sta nel voler far emergere quei punti di contatto che sembrano essere suscitati proprio da Leonardo. Si analizzerà in primo luogo il Leonardo di Valéry, il suo *metodo costruttivo*, fino a giungere all'idea di "Io puro", avvicicabile a quella di "Io costante" simmeliano. Dopo una parentesi dedicata al tema dell'ornamento e dello stile, ci si focalizzerà su Simmel e sulla legge che l'autore del *Cenacolo* fa valere dentro e fuori di sé. Si delinea, in conclusione, un Leonardo come esito possibile del suo stesso operare.

PAROLE CHIAVE: Leonardo da Vinci, Paul Valéry, Georg Simmel, *Ultima cena*.

ABSTRACT. This essay proposes to compare Paul Valéry and Georg Simmel through those books both dedicated to the figure of Leonardo da Vinci. The reason for such a comparison is to bring out the contact points that seem to be aroused by Leonardo himself. First of all, this paper will analyze Valéry's Leonardo, his *constructive method*, up to the idea of "pure Ego", similar to that of Simmelian "constant Ego". After a brief parenthesis dedicated to the theme of ornament and style, we will focus on Simmel and on the *Individual Law* that the author of *The Last Supper* enforces inside and outside himself. In conclusion, Leonardo will be outlined as a possible outcome of his own *modus operandi*.

KEYWORDS: Leonardo da Vinci, Paul Valéry, Georg Simmel, *The Last Supper*.

Elena Costa studia filosofia all'Università Vita-Salute San Raffaele di Milano, dove ha conseguito la laurea triennale con una tesi sul conflitto tra vita e forme nel pensiero di Georg Simmel.
— elenacosta1998@gmail.com

Qui si conserva il nocciolo, nel quale
vestì la virtuosa anima del poeta tale.¹

1. Valéry, il metodo costruttivo e il possibile Leonardo

«E in quanto al vero Leonardo... chissà mai com'è stato»² scrive Valéry nell'ultima pagina della *Nota e digressione*, testo del 1919 con cui riguarda al suo giovanile entusiasmo nei confronti della figura di Leonardo da Vinci, rileggendo e ampliando il saggio scritto venticinque anni prima³.

Già nell'*Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci* rifletteva sul senso e sulla natura di una simile biografia: nulla o quasi di quel che viene narrato in queste pagine dev'essere riferito all'uomo storico. Si cerca invece di far emergere con quest'indagine un'idea che sembra giacere sul fondo di ogni opera leonardesca, oltre che sgorgare dalla sua personalità. Dunque niente erudizione, niente cataloghi di date e opere: si tratta di gettar luce sui frammenti e sui residui esteriori di una vita intellettuale così da restituire «la certezza della sua esistenza pensante»⁴, pur nella consapevolezza di non poterla mai conoscere completamente.

Leonardo è per il ventitreenne Valéry una «creatura del pensiero»⁵, un personaggio che dà nome e volto a una serie di riflessioni e concetti, un'occasio-

¹ Leonardo da Vinci, *Scritti letterari*, a cura di A. Marinoni, Rizzoli, Milano 1991⁴, p. 78.

² P. Valéry, *Nota e digressione*, in Id., *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci seguito da Nota e digressione*, a cura di Stefano Agosti, SE, Milano 1996, p. 105.

³ Il Leonardo di Valéry è il risultato della stratificazione di tre testi e varie annotazioni successive. Il primo in ordine temporale fu l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* del 1894, a cui seguì *Note et Digression* del 1919 (nella versione francese la *Nota e digressione* precedeva l'*Introduzione*, sebbene fosse di 25 anni successiva; l'edizione italiana di riferimento mantiene l'ordine cronologico). Valéry aggiunse nel 1929-1930 una serie di annotazioni a questi primi due testi, che si presentano a livello grafico come note a margine, da leggersi in contemporanea al testo principale. Il terzo e ultimo scritto dedicato a Leonardo da Vinci, *Léonard et les philosophes*, risale al 1929 ed è anch'esso arricchito da note; venne pubblicato come prefazione all'opera di Leo Ferrero *Léonard da Vinci et l'oeuvre d'art* nel 1931.

⁴ P. Valéry, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, in Id., *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci seguito da Nota e digressione*, cit., p. 14. È interessante rintracciare l'approccio metodologico qui dichiarato da Valéry nella premessa del *Goethe* di Simmel del 1913, presentato come «l'esatto opposto di una presentazione che potrebbe avere per titolo: Vita e opere di Goethe». (cfr. G. Simmel, *Goethe*, a cura di M. Gardini, Quodlibet, Macerata 2012, p. 59).

⁵ Ivi.

ne per esprimere le idee che, per sua stessa ammissione, lo ossessionavano – operazione paradigmatica non solo del contesto culturale intorno a Valéry, ma che risulta adeguata all'estensione multiforme del genio leonardesco⁶.

Che Leonardo sia stato “un'occasione” è lo stesso Valéry a confessarlo, ammettendo che il saggio a lui dedicato nacque su commissione. Nonostante l'iniziale pretestuosità, si nota nel modo di scrivere di Valéry – che amplia i suoi scritti iniziali con commenti, note e analisi ulteriori – qualcosa che lo lega al modo di procedere di Leonardo, la cui indagine della natura attraverso schizzi e abbozzi rivela una specifica funzione dell'arte «come scopritrice della realtà naturale nell'esuberante ricchezza delle sue forme, dei suoi rapporti e de' suoi sensi, [che] dà all'opera di Leonardo il carattere più che di una sintesi compiuta, di un'analisi infinita»⁷.

Valéry rifiuta di voler delineare con il suo lavoro un ritratto fotografico, una ricostruzione che pretenda di essere la perfetta restituzione dell'uomo che fu, mira piuttosto al *Possibile di un Leonardo*, giacché «nessuno è identico al totale esatto delle sue apparenze»⁸. Per comprendere questo punto, Valéry invita il lettore a immaginarsi una tavolata di amici in cui qualcuno decida di ritrarre uno dei commensali nel gesto di una smorfia o con un'espressione per lui inconsueta: ecco un documento per i posteri, una rappresentazione incontestabile della persona rappresentata, tanto più dissimile quanto più inutilmente minuziosa; basterebbe far vedere lo stesso scatto o schizzo a uno dei presenti perché non lo riconosca nemmeno. In questo senso «il vero allo stato naturale è più falso del falso»⁹, e la descrizione di un *possibile Leonardo* sembra essere l'unica capace d'indagare quel che per Valéry è il vero *nocciolo* di un individuo: la sua legge interiore, quel sistema di possibilità non solo realizzate, ma spesso inesprese o ignote, che lo rendono propriamente *un* individuo.

⁶ Con questo accenno s'intende rimandare il lettore alla molteplicità d'interpretazioni per cui la figura (o il *mito*) di Leonardo è stata quasi materia grezza nel corso della storia. Come nota Elio Franzini ne *Il mito di Leonardo, Sulla fenomenologia della creazione artistica*, Unicopli, Milano 1987, p. 14: «Leonardo [...] è divenuto [...] soggetto “passivo” di un'infinità di antitetiche interpretazioni che sono andate alla ricerca di un minimo comune denominatore filosofico che raccogliesse in unità il suo molteplice sapere».

⁷ A. Banfi, *Leonardo e la civiltà moderna*, “Società”, 8/2 (1952), p. 211.

⁸ Valéry, *Nota e digressione*, cit., p. 70.

⁹ *Ibidem*, p. 69. Le smorfie, il contorcersi dei corpi e ogni altra espressione di disequilibrio corporeo sono anche per Simmel segno del venir meno della dipendenza di ogni elemento da un centro, un punto focale e ordinatore: l'Io di colui che viene rappresentato, la sua anima. Cfr. G. Simmel, *Il significato estetico del volto*, in Id., *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, a cura di L. Perucchi, Il Mulino, Bologna 1985, pp. 43-49.

Il metodo costruttivo di Valéry risulta ancora una volta comparabile a quello adottato dalla sua stessa costruzione: Leonardo si dissolve per ricomporsi «nella propria pura immagine, come un sogno, più intimamente vero che non la veglia»¹⁰. Valéry infatti «va a porsi nei reami del sogno, costruendo con la sua immaginazione la continuità tra le attività disparate di Leonardo nel modo stesso col quale il Vinci creava le continuità tra le cose disparate del suo mondo»¹¹. Il nodo cruciale è la resa dello strutturarsi di un'esistenza interiore che potrebbe anche essere, a livello di opere realizzate e vicende vissute, del tutto diversa.

Per spiegare in cosa consista il metodo di Leonardo e chi sia, di conseguenza, il suo eroe, Valéry nell'*Introduzione* descrive anzitutto la generazione di un'opera e, da qui, la *legge di continuità* che la regola. Si focalizza sui progetti incompiuti, sulle bozze e sugli studi ancora suscettibili di un qualche cambiamento; in altre parole: quelle opere che non si sono ancora del tutto allontanate dalla mano che le ha generate. Solo così è possibile ripercorrere la strada che ha portato gli intelletti più acuti a maturare creazioni grandiose.

Il segreto – quello di Leonardo come quello di Napoleone, come quello di colui che per una volta è abitato dall'intelligenza più alta – è e non può essere se non nelle relazioni che essi trovarono – e che furono costretti a trovare – fra cose di cui a noi sfugge la legge di continuità¹².

Leonardo è in grado di vedere relazioni là dove l'uomo comune s'imbatte in frammenti non conciliati, volgendo il proprio sguardo su quelle porzioni necessariamente ignorate di spazio che separano ciò che è noto. Alla luce di ciò si potrebbe dire che l'apparente frammentarietà delle opere non concluse di Leonardo (e del suo atteggiamento nei loro confronti) non è espressione di

¹⁰ A. Banfi, *Vita dell'arte. Scritti di estetica e filosofia dell'arte*, Istituto Antonio Banfi-Regione Emilia Romagna, Reggio Emilia-Bologna 1988, p. 87. La citazione completa, ivi: «Il mondo nella sua strutturalità complessa si è dissolto, ma si è ricomposto nella propria pura immagine, come un sogno, più intimamente vero che non la veglia; l'io nel suo essere pratico determinato s'è perduto, ma in questa evasione ha ritrovato una propria freschezza e in essa la trama di una propria architettonica realtà». Queste parole sono desunte da tutt'altro contesto e autore, eppure sembrano esprimere perfettamente il senso dell'operazione di Valéry, estendibile al suo Leonardo – grazie anche al rimando a una realtà costruita architettonicamente. Le ultime pagine dell'*Introduzione* sono infatti dedicate all'architettura come esemplificazione del genio leonardesco.

¹¹ A. Consiglio, *Paul Valéry. Saggi e ricerche per il centenario 1871-1971*, Gabriele e Mariateresa Benincasa, Napoli 1971, p. 47.

¹² Valéry, *Nota e digressione*, cit., p. 19.

un'incapacità di portarle a termine, ma «la conseguenza dell'universalità che scorge in ogni compimento l'insufficienza»¹³.

Il *metodo*¹⁴ è quindi capacità analogica e metamorfica; non solo produzione d'immagini del mondo, ma attività ordinatrice del pensiero come sistema individuale, capacità di relazionare gli stessi elementi in diversi sistemi (*principio di simmetria*), nonché di porre in relazione diverse *simmetrie* (*legge di continuità* o *capacità generalizzante*). In particolare l'analogia si configura come la facoltà «di variare le immagini, di combinarle, far coesistere la parte dell'una con la parte dell'altra e di scoprire, volontariamente o meno, la relazioni delle loro strutture»¹⁵. Il mondo, disseminato in modo irregolare di disposizioni regolari¹⁶, non sempre si lascia ridurre a sistema; là dove i tentativi dell'uomo comune si rivelano lacunosi, Leonardo, operando con *hostinato rigore*, riesce a ricomporre la frammentarietà del mondo accordandone le parti in modo così armonioso da vivificarle. È un «essere *simbolico*»¹⁷, abitato da una schiera di possibilità inesprese, che sa riconoscere le forme astratte per combinarle in una visione coordinata da un unico principio regolatore, lo stesso attorno al quale ordina la *folla di esseri* che lo compone.

2. L'arte come ornamento in Valéry e la vivificazione leonardesca del possibile

Valéry nella sua *Introduzione* devia verso l'architettura, noi prenderemo invece la via della pittura¹⁸: Leonardo «fa un Cristo, un angelo, un mostro, pren-

¹³ K. Jaspers, *Leonardo filosofo*, a cura di F. Masini, SE, Milano 2001, p. 107.

¹⁴ Il termine “metodo” è giudicato dal Valéry del 1919 troppo impegnativo. Egli non intendeva rimandare a un processo definito, ma a un'attitudine, a una disposizione alla *trasformazione*. Invito il lettore a considerare il metodo secondo un'idea di sistema; idea che, come nota Stefano Agosti (*Aporie di Valéry*, in Valéry, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci seguito da Nota e digressione*, cit., p. 113), «non solo si presenta con insistenza ossessiva ma è addirittura il motore centrale e inestinguibile di quella meditazione».

¹⁵ Valéry, *Nota e digressione*, cit. p. 18.

¹⁶ Cfr. *ibidem*, p. 32. Il lettore è invitato a immaginare la struttura di un cristallo: sebbene la regolarità pare non sia altro che il prodotto di una certa distanza (prospettica o temporale) e della ripetizione di certi elementi, Valéry ritiene che le combinazioni regolari possano essere considerate, se non proprio “le prime guide della mente umana”, certamente rappresentanti di ciò che intende come *continuità*.

¹⁷ *Ivi*, p. 36.

¹⁸ Scelta che sarebbe forse stata gradita a Leonardo. Si pensi alla prima delle otto parti che compongono il *Libro di Pittura* dedicata al tema squisitamente quattrocentesco del

dendo ciò che è noto e si trova dappertutto, e inserendolo in un ordine nuovo, approfittando in questo dell'illusione e dell'astrazione della pittura»¹⁹. La grandezza del metodo costruttivo non sta solo nel vedere il visibile (invisibile agli occhi dei più), ma nel saperlo restituire, riproducendo nell'eterogeneità di un dipinto non tanto gli elementi compositivi (volumi e figure), ma – attraverso il loro ordinamento nello spazio – quei fili che collegano l'insieme pittorico come una legge segreta, il cui disvelamento ci permette di cogliere la composizione nella sua unitarietà.

Benché possa sembrare marginale, il breve paragrafo dedicato al tema della decorazione ha un ruolo centrale non solo per la comprensione dello scritto giovanile, ma anche della successiva *Nota e digressione*. L'*ornement* è per Valéry ciò che riempie uno spazio vuoto, il cui scopo fondamentale è d'esaltare l'opera nella sua assoluta individualità («l'opera d'arte esiste per sé»²⁰); un ruolo apparentemente simile a quello che Simmel affida alla cornice in rapporto al quadro, o al diamante rispetto alla persona che lo indossa: la prima ha il compito di separare il dipinto da tutto ciò che lo circonda, così che si rafforzi l'unità interna costitutiva dell'opera d'arte, il secondo ha la funzione d'irraggiare la personalità di chi lo indossa rafforzandone l'individualità²¹. La cornice e l'ornamento devono avere un certo *stile*, da intendersi come «qualcosa che permane identico nelle specificazioni più diverse delle manifestazioni umane»²². Ma è bene operare una distinzione. Il tipo di *Stil* a cui dobbiamo rivolgere la nostra attenzione in questa sede è quello proprio non dei manufatti artistici (cornici, gioielli, mobili), ma delle grandi personalità artistiche: Leonardo, così come Botticelli o Michelangelo, non *ha* un determinato stile, ma è, senza residui, il suo stile, che si manifesta come sottofondo comune nell'assoluto esser per sé di ogni opera. È quindi possibile dipingere alla maniera di Leonardo, secondo il suo stile, applicando una legge formale esterna al dipin-

Paragone: qui argomenta la superiorità della pittura sulle altre forme d'arte, in particolare sulla poesia. Cfr. Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, a cura di M. T. Fiorino, Abscondita, Milano, 2019, pp. 41-80.

¹⁹ Valéry, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, cit., p. 37.

²⁰ G. Simmel, *Psicologia dell'ornamento* in Id. *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di B. Carnevali e A. Pinotti, Einaudi, Torino 2020, p. 103.

²¹ Cfr. *ibidem*, pp. 100-101

²² Cfr. G. Simmel, *La cornice*, in Id., *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, cit., pp. 101-108. Lo stile viene inoltre definito da Simmel (*Intuizione della vita. Quattro capitoli metafisici*, a cura di A. Banfi, Bompiani, Milano 1938, p. 163) come «qualcosa che permane identico nelle specificazioni più diverse delle manifestazioni umane».

to per ordinarne gli elementi compositivi; ma è cosa ben diversa dallo stile che emerge dalle opere di Leonardo, come prosecuzione ed esito del manifestarsi della sua legge interiore²³.

Ma torniamo a Valéry che, per delineare la sua teoria dell'arte come ornamento, c'invita a immaginare la possibile genesi dell'arte figurativa a partire dai fasci di curve e linee geometriche che abbelliscono antichi artefatti; evoca la nascita del linguaggio astratto, della sua complessità *figurata*, sviluppata e poi distinta dalla musica, nonché l'origine del pensiero, giunto col tempo alle concettualizzazioni della metafisica. Prosegue affermando che

[t]utta questa vitalità multiforme può essere considerata sotto l'aspetto decorativo. Le manifestazioni enumerate si possono intendere come porzioni finite di spazio o di tempo contenenti variazioni diverse, le quali sono talvolta oggetti caratterizzati e noti, ma il cui significato e uso ordinari vengono aboliti affinché di essi non sussistano che l'ordine e le reazioni reciproche²⁴.

Figure, parole e concetti sono da considerarsi, nella loro astrattezza, come unità fondamentali ricombinabili in vista di un certo effetto o significato. In altri termini: sono oggetti indifferenti, che acquistano valore solo una volta interpretati. In questo senso è possibile per Valéry avvicinare la sua teoria estetica alla matematica: la decorazione sta alle arti come la matematica sta alle altre discipline scientifiche. Sono le mutue relazioni che intercorrono tra gli elementi di un'opera ad avere un ruolo decisivo, al punto da rendere le figure in un quadro, le note in una melodia e le parole in una poesia interscambiabili nel modo in cui lo sono le cifre numeriche nella somma di due grandezze. Ecco dunque la modalità con cui Leonardo vivifica il possibile, configurando le sue opere – nonché la sua stessa *persona* – come sfere perfette, regolate da un principio ordinatore, un centro profondo che rimane costante alla luce

²³ Cfr. G. Simmel, *Il problema dello stile*, in Id., *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, cit., pp. 108-109. Nell'introduzione di Carnivale e Pinotti ("Aisthesis e forma", *ibidem*, p. 12) leggiamo che «lo stile opera [...] allo stesso tempo come *principium dividuationis* e *principium individuationis*. Esprime l'unità nella diversità sia fra varie personalità e opere che appartengono a un piano sovra-individuale [...], sia fra le manifestazioni creative di una medesima personalità geniale. Sotto quest'ultimo rispetto, la nozione di stile si avvicina a quella che in ambito etico-estetico Simmel ha definito "legge individuale" ossia l'esemplarità che, invece che conformarsi a una norma superiore, crea la propria norma originale, ed è legge a se stessa».

²⁴ Valéry, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, cit., pp. 46-47.

delle continue variazioni in superficie. Emerge così un altro punto di contatto con Simmel, che definisce l'opera d'arte come una totalità in sé conchiusa e autosufficiente, una superficie che riconduce ogni filo della propria trama a un nodo centrale; essa è un'unità di elementi particolari come solo possono esserlo «il mondo come totalità o l'anima»²⁵.

3. *La prossimità dell'Io costante di Simmel all'Io puro di Valéry*

Il luogo fondamentale scelto per l'incontro del Leonardo di Valéry e quello di Simmel sta però altrove. Agosti nota correttamente che se il postulato della *continuità* si manifesta in campo artistico nell'ingegno del decorativo, «sul piano squisitamente concettuale [si manifesta] attraverso l'invenzione di quell'invariante totalmente disinvestita di contenuti “significativi” (l'attributo è di Valéry) che è l'Io puro: di cui Valéry riferisce non tanto nell'*Introduzione* quanto nella successiva *Nota*, e precisamente nella seconda parte di essa»²⁶.

È infatti nella *Nota e digressione* del '19 che Valéry descrive il percorso della coscienza – cosa ben diversa dalla personalità individuale – a partire dallo sguardo che Leonardo potrebbe rivolgere verso se stesso. Egli, suppone Valéry, deve poter trovare dentro di sé dei punti fermi così da poter organizzare e sovrapporre «la sua vita particolare e questa *vita generalizzata* che si è trovato ad avere»²⁷, ossia la sua vita individuale (definita e contingente) da un lato e il sistema della propria personalità dall'altro, il quale, riproducendosi ogni giorno con la pretesa di essere sempre identico, conserva in sé il germe della sua rovina (le cui radici stanno proprio nella relatività di cui vorrebbe sbarazzarsi).

Questo sguardo costantemente rivolto a sé altro non è che la coscienza, un *sistema di sostituzioni* tale per cui persino la vita e la morte sembrano essere meri accidenti – da qui si sarebbe sviluppata l'idea di immortalità: se la morte biologica è parte integrante della vita, senza la quale quest'ultima sarebbe in-

²⁵ Simmel, *La cornice*, cit., p. 101.

²⁶ Agosti, *Aporie di Valéry*, cit., p. 113. È importante sottolineare, sempre sulla base del saggio di Agosti, che il metodo leonardiano come *sistema* non conosce distinzioni tra interno ed esterno (ossia: può essere applicato tanto al mondo quanto alla sua persona); la vera “cesura” sta tra contingenza e necessità, tra possibile e realizzato.

²⁷ Valéry, *Nota e digressione*, cit., p. 86.

comprensibile, la morte della coscienza è, per la stessa coscienza, inconcepibile. Il sentimento che fonda la speranza di una vita oltre la morte è anche per Simmel legato all'accidentalità dell'ambiente a cui l'anima si sente costretta, ma che non le appare come necessario – un'accidentalità che si scopre proprio posti di fronte alla propria mortalità. Il sistema della coscienza prende forma come un anello di fumo interamente composto di energie interiori, indivisibile e autonomo, che non contiene nessun elemento che non possa essere sostituito a favore della propria conservazione. Accorgendosi di questa assoluta sostituibilità si è talvolta portati a concepire il proprio corpo e il mondo come «restrizioni, quasi arbitrarie, imposte allo studio della propria funzione»²⁸. La coscienza infatti

[s]i accorge di corrispondere, o di rispondere, non tanto a un *mondo* quanto a un qualche sistema d'ordine più elevato i cui elementi sono essi stessi dei mondi. Il numero di combinazioni interne che è in grado di produrre, è maggiore di quante gliene servano per vivere²⁹.

Desumiamo da questo passo che, come per Simmel, per Valéry la realtà non sia *il* mondo ma *un* mondo: non dovremmo quindi soffermarci sul fatto che le cose *siano*, ma che siano *queste*. Da qui la vertigine di fronte all'incalcolabile numero di possibili vite irrealizzate, che circondano sontuosamente la realtà del singolo individuo³⁰. Che per Valéry l'immagine corrente del mondo reale faccia «parte di una famiglia di figure di cui, senza saperlo, possediamo tutti gli elementi d'insieme infinito»³¹ non può che richiamare il concetto simmeliano di *mondo* come forma per unificare una totalità di elementi a nostra disposizione, reali o possibili, sotto un principio ordinatore (in questo caso, quello di realtà). Decisiva è l'apertura del capitolo *Vita e idea* di *Intuizione della vita*, in cui leggiamo che, anche qualora ci fossero dati tutti gli infiniti contenuti del mondo,

noi avremmo sempre un contenuto e poi un altro e un altro ancora. Il fatto che essi formino «un mondo» dipende da qualcosa che si aggiunge all'essere puro e semplice dei contenuti: una forma in cui quelli sono ricompresi [...] ciò è possibile solo in quanto si sia in possesso di una formula che

²⁸ *Ibidem*, p. 92.

²⁹ *Ivi*.

³⁰ Cfr. G. Simmel, *Filosofia del denaro*, a cura di A. Cavalli e L. Perucchi, Ledizioni, Milano 2019, pp. 132-133.

³¹ Valéry *Nota e digressione*, cit., p. 91.

permette di aggiungere l'ignoto al noto in modo che l'uno e l'altro uniti costituiscano l'unità di un mondo³².

Dunque lo spirito è in grado di costruire un mondo determinato, stabilendo noto e ignoto secondo una precisa *legge differenziale*, implicando necessariamente il concetto di *continuità*: ciò che non fa parte di un *continuo*, afferma Simmel, non fa parte di un mondo³³. L'affinità con la figura del Leonardo costruttore di sistemi delineata da Valéry – anche dal punto di vista terminologico – è evidente. Ma è nel terzo capitolo di *Intuizione della vita, Morte e immortalità*, che Simmel sviluppa una concezione di *Io costante* che pare avvicinarsi a quella di *Io puro* di Valéry, senza però giungere alle vette dell'assoluta impersonalità³⁴. A partire da una riflessione sull'impensabilità della metempsicosi intesa come trasmigrazione di un'anima identica a se stessa in diversi corpi e contesti, Simmel giunge a postulare una concezione non più *sostanziale* bensì *funzionale* di anima, tale per cui l'individualità che permarrrebbe in ogni possibile reincarnazione possa darsi nel rapporto che di volta in volta s'istituisce tra varie determinate caratteristiche, e non intrinsecamente in esse stesse. Si tratta di pensare all'Io come *invariante* (per usare il lessico di Valéry)³⁵, come una «legge strutturale unitaria, che sta come qualcosa di puramente funzionale al di sopra di tutti i singoli contenuti, alla cui totalità imprime una forma inconfondibile»³⁶. È una legge che vale astrattamente fuori dal

³² Simmel, *Intuizione della vita. Quattro capitoli metafisici*, cit., p. 39.

³³ Cfr. *ibidem*, p. 44.

³⁴ Il genio di Leonardo, per stessa ammissione di Valéry, non è stato altro che un mezzo per giungere alla semplicità ultima della coscienza, per portare all'estremo sviluppo l'idea che si era fatto del suo potere intellettuale: il *rigore* di Leonardo si configura come quell'orgoglio della coscienza che la porta a negare la sua individualità, per poi abbandonarla «nuda, infinitamente semplice, al vertice dei suoi tesori» (Valéry, *Nota e digressione*, cit., p. 101). Qui soggiace anche, a mio giudizio, una grande differenza tra i due pensatori: per Valéry la vetta ultima della coscienza è impersonale, mentre per Simmel l'impersonalità è momento costitutivo di una coscienza che non può, da ultimo, spogliarsi della sua individualità. Se dunque Valéry rimanda a un'ulteriorità sognata, in Simmel l'autotrascendenza della vita permette un movimento a un tempo trascendente e immanente. Come nota Remo Bodei, in Simmel «l'altrove è già qui» (R. Bodei, *Tempi e mondi possibili: arte, avventura e straniero in Georg Simmel*, "aut aut", n. 257 (settembre-ottobre 1993), p. 59).

³⁵ Leggiamo in Valéry, *Nota e digressione*, cit., p. 101 che «tutto ciò che si manifesta *intus et de extra* ammette una *invariante*».

³⁶ Simmel, *Intuizione della vita. Quattro capitoli metafisici*, cit., p. 163. Questo passaggio dalla *sostanza* alla *funzione*, che emerge attraverso la perfetta fungibilità del de-

tempo, pur non potendone concretamente fare a meno, così come il Leonardo di Valéry si pone fuori dal suo tempo valendo in ogni istante come un sistema completo in se stesso³⁷.

Una simile concezione dell'anima non rende ragione soltanto della dottrina della metempsicosi; risponde anche al «fatto misterioso ma innegabile della vita, per cui un essere è sempre diverso, pur essendo sempre lo stesso»³⁸: l'esistenza del singolo nei vari stadi della vita (infanzia, età adulta, vecchiaia) è come se riproducesse, in piccolo, il processo di successive vite reincarnate. Un'unità interiore così strutturata permette inoltre di pensare che un certo individuo avrebbe potuto agire diversamente, pur rimanendo del tutto coerente a sé.

Reale e possibile obbediscono alla stessa legge interiore anche in Simmel. L'Io si costituisce nel sentimento di emancipazione dal contesto da cui è pur necessario si sia formato per essere tale. Il contesto storico-sociale in cui ognuno si sviluppa è, come si è già detto con Valéry, sia contingente sia limitante (da cui, di nuovo, l'esigenza di postulare una vita oltre la vita). Nonostante questo, esso da un lato marchia indissolubilmente l'individuo, dall'altro lascia aperte infinite possibilità all'interno di determinati confini. In *Intuizione della vita* Simmel scrive che

[n]oi siamo concretamente un'unica realtà in mezzo ad un regno fantomatico di infinite possibilità, che non hanno potuto esprimersi, ma che non sono “nulla”. La nostra realtà, per quanto stretta, è tutta permeata dal sentimento di quelle infinite possibilità e direzioni potenziali; essa ha il presentimento di una infinità intensiva, e lo proietta sulla dimensione temporale nel concetto di immortalità³⁹.

Potremmo immaginare l'individualità come un percorso che più di qualsiasi altro è stato scelto nella rete di infinite strade possibili, che scava sempre più profondamente la terra a ogni viaggio. L'Io costante simmeliano si perfeziona

naro nel 1900, altro non è che metafora di quel che poi verrà esplicitamente sviluppato in *Intuizione della vita*. Cfr. H. Blumenberg, *Denaro o vita. Uno studio metaforologico sulla consistenza della filosofia di Georg Simmel*, “aut aut”, n. 257 (settembre-ottobre 1993). Si veda inoltre F. Valagussa *Non esiste monsieur il lavoro. Simmel e la critica della moneta-lavoro*, in G. Simmel *Filosofia del lavoro*, Mimesis, Udine 2021, in particolare pp. 17-33.

³⁷ Cfr. Valéry, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, cit., p. 41.

³⁸ Simmel, *Intuizione della vita. Quattro capitoli metafisici*, cit., p. 168.

³⁹ *Ibidem*, pp. 134-135.

e individualizza nel tempo, emerge sempre più chiaramente come costante attraverso tutti i contenuti e le esperienze di vita, svincolandosi dalla vita stessa con un meccanismo paragonabile a quello che regola l'origine e l'autonomia delle opere d'arte (*Achsendrehung*)⁴⁰.

4. *L'individualità e la frammentazione del tempo in Leonardo secondo Simmel*

Quel solco a cui si era poc'anzi paragonato l'Io può esser accostato anche all'immagine di un disegno preparatorio, che si sviluppa in via definitiva in seguito non solo a numerose bozze, ma che viene portato sulla tela in una trama altrettanto fitta di volumi cancellati e ripresi.

Ci si propone ora di avere in mente quest'immagine nell'affrontare il breve saggio che Simmel dedica al *Cenacolo* vinciano, pubblicato il 22 febbraio 1905 su "Der Tag" con il titolo *Das Abendmahl Leonardo da Vincis*⁴¹. La vecchiaia corrode l'uomo comune fino al deperimento, ma non il grande artista, per il quale essa si fa occasione per liberarsi da ogni traccia di superfluità, mettendo in risalto i suoi tratti più autentici e profondi. Un destino comparabile a quello dell'*Ultima Cena* che, nonostante i secoli di peripezie, si conserva miracolosamente intatto nel refettorio di Santa Maria delle Grazie. Tutto quel che è venuto meno nel corso del tempo ha concorso all'esaltazione del nucleo fondamentale dell'opera, rendendolo tanto più visibile quanto più prossimo alla distruzione.

Il volto di Cristo è centro della composizione, punto di convergenza e diramazione delle linee prospettiche, nonché istante d'avvio della scena rappresentata. Le sue parole «In verità io vi dico: uno di voi mi tradirà»⁴² si propagano tra i commensali, ciascuno dei quali è raffigurato nell'attimo

⁴⁰ Ci si riferisce al movimento di rotazione assiale descritto da Simmel nel secondo capitolo di *Intuizione della vita*, che consiste nello svincolarsi delle forme dal *continuum* vitale da cui provengono. Il paragone viene istituito dallo stesso Simmel, seppur solo con un accenno, *ibidem*, p. 130.

⁴¹ In italiano: *L'Ultima Cena di Leonardo da Vinci*. Ci si riferisca a G. Simmel, *Das Abendmahl Leonardo da Vincis*, in Id. *Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und Kunstphilosophische Aufsätze*, Kiepenheuer, Potsdam 1922, pp. 55-60. La traduzione italiana di Perucchi modifica il titolo originale mettendo in risalto la riflessione simmeliana sulla temporalità interna all'opera (si veda G. Simmel, *Il tempo dell'arte. Il «Cenacolo» di Leonardo*, in Id., *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, cit., pp. 95-99).

⁴² Mt 26,21.

di massima espressione di sé⁴³. In apertura del presente scritto si era fatto l'esempio di una foto scattata in un momento di convivialità per dire che, anche qualora ci si trovasse di fronte alla perfetta restituzione di qualcuno, lo scatto potrebbe non somigliargli. Leonardo opera per ottenere l'effetto opposto: ogni apostolo, nello sconvolgimento suscitato dalle parole di Gesù, risponde mostrando in un gesto l'intera formula del suo essere. Per questo motivo non possono esserci soggetti in secondo piano, benché ve ne siano tredici.

Ma il cuore del saggio simmeliano, nonché la sua portata innovativa, sta in questo: per rappresentare l'assoluta individualità di ciascuno in un'immagine unitaria e organica, Leonardo decide di frammentare non lo spazio, bensì il tempo. Gli apostoli sono rappresentati in gruppi che appartengono a porzioni temporali diverse, così che ciascuno sia ritratto nel momento di massima espressività del suo Io. Questa frammentazione temporale rende possibile l'unità compositiva della *Cena* pur nel mantenimento dell'eterogeneità dei soggetti.

È bene ricordare che il pittore, tanto per Simmel quanto per Valéry⁴⁴, ricostruisce il mondo trovando nuove combinazioni nel visibile, donando alla sua opera una struttura di reciproci rapporti tra elementi secondo un unico principio. Ecco che il *Cenacolo* vinciano risolve, sempre per Simmel, il problema fondamentale della modernità, che consiste nel costituire una società unitaria mantenendo l'assoluta individualità di chi la popola⁴⁵. L'Io di ogni apostolo emerge dai gesti delle mani, ma soprattutto dai lineamenti del volto attraverso il gioco di reciproci sguardi.

È lo stesso Leonardo a prescrivere, nel suo *Libro di pittura*, di soffermarsi anzitutto sullo studio e sulla resa dello sguardo là dove si vogliono esprimere quei

⁴³ Per una più puntuale descrizione delle reazioni degli apostoli alle parole di Cristo così come del progressivo deterioramento dell'opera il rimando, quasi obbligato, è al noto testo di Goethe del 1817. Si veda J. W. Goethe, *Il Cenacolo di Leonardo*, tr. it. di C. Groff, a cura di M. Carminati, Abscondita, Milano 2004.

⁴⁴ L'utilità dell'artista, afferma Valéry nelle note a margine, sta nel suo sforzo di vedere solo il visibile e non l'invisibile, mentre i più percepiscono attraverso il concetto. L'opera d'arte, se ben riuscita, ha il compito di far vedere al fruitore più cose di quante egli ne riesca a concepire attraverso il linguaggio. Cfr. P. Valéry, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, cit., p. 25.

⁴⁵ Cfr. G. Simmel, *Il tempo dell'arte. Il «Cenacolo» di Leonardo*, cit., pp. 95-99. Parentesi sociologica ripresa con lo stesso senso ma con oggetto diverso in Id., *Il significato estetico del volto*, cit., p. 44.

moti dell'animo visibili attraverso il corpo⁴⁶. Ciò per Simmel non significa che ci sia una separazione tra anima e corpo tale per cui l'altro, apparendoci mera corporeità, possa acquistare un'interiorità solo giustapposta: l'uomo è concretamente un'unità vivente che solo in seguito viene astrattamente divisa in due.

Ecco in che senso intendere un altro precetto di Leonardo, in parte citato nel saggio simmeliano *Il problema del ritratto*⁴⁷, qui riportato nella versione del Codice Urbinate: «Il bono pittore ha a dipingere due cose principali, cioè l'omo e il concetto della mente sua. Il primo è facile, il secondo difficile, perché s'ha a figurare con gesti e movimenti delle membra»⁴⁸. Simmel, nel riportarla, modifica il testo non parlando di «mente» ma di «anima» (*Seele*), rifacendosi forse ad altri passi del testo vinciano, come ad esempio il cap. 294, *De l'atti delle figure*, in cui si legge: «quello che la figura ha ne l'animo»⁴⁹, e il cap. 367 intitolato *Come la figura non fia laudabile s'ella non mostra la passione de l'animo*. Se ne capisce il senso se si pensa all'abilità ritrattistica di Leonardo e al significato che il volto assume nell'estetica simmeliana: più di ogni altra parte del corpo, il viso restituisce l'*anima* dell'individuo attraverso l'armoniosa relazione delle parti che lo costituiscono. Se l'anima non trasparisse come legge ordinatrice in ogni espressione, il volto apparirebbe come un susseguirsi di elementi e forme insopportabilmente eterogenei. L'anima non è dunque *sostanzialmente* oltre il corpo, ma *funzionalmente* del tutto immanente, in un così sensibile rapporto tra le parti da massimizzare il variare dell'impressione complessiva alla luce di ogni minimo cambiamento di singoli elementi. Ciò non perché un solo tratto possa essere decisivo in quanto tale, ma perché ogni parte del volto è a un tempo legata a ogni altra e al centro dell'io che la coordina: basta un filo tirato per smuovere l'intera tessitura.

Scrivono Simmel: «È come se un maximum di movimenti fosse implicato anche nel suo stato di quiete, o come se questo fosse il movimento inesteso, al quale miravano infiniti movimenti e dal quale partiranno infiniti movimenti»⁵⁰. Questa capacità di saper vedere, scegliere e restituire quelle sfumature del volto di ciascuno che permettano di ricomporre l'unità in uno sguardo non è una forma di compromesso che l'arte attua per imitare la vita: è esattamente

⁴⁶ Cfr. Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, cit., p. 201.

⁴⁷ Si veda G. Simmel, *Il problema del ritratto*, in Id., *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, cit., pp. 51-62.

⁴⁸ Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, cit., p. 133.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 177.

⁵⁰ Simmel, *Il significato estetico del volto*, cit., pp. 48.

il modo in cui entriamo in relazione con l'altro in società. Non vediamo mai chi abbiamo di fronte nella sua pura individualità, ma solo attraverso ciò che ci si dà esteriormente, in un dispiegamento necessariamente parziale. Ecco allora che di fronte a certe caratteristiche tipiche, ad esempio, del medico, noi ce ne facciamo un'immagine completa, che aderisce al *tipo* d'uomo che c'immaginiamo egli sia. Ma c'è di più: tale immagine tipica altro non è che la forma che egli assumerebbe se realizzasse in un istante tutte quelle possibilità inesprimibili nella realtà effettiva. Scrive Simmel, a questo proposito, nella *Sociologia*:

Noi siamo tutti frammenti non soltanto dell'uomo in generale, ma anche di noi stessi. [...] Lo sguardo dell'altro integra però questo materiale frammentario in quel che noi non siamo mai puramente e interamente. Egli non può [che] vedere soltanto uno accanto all'altro i frammenti che sono realmente dati, ma come noi completiamo la macchia cieca nel nostro campo visivo in modo tale che non si è coscienti di essa, così da questo materiale frammentario perveniamo alla compiutezza della sua individualità⁵¹.

Secondo questo stesso procedimento d'integrazione e costruzione ci figuriamo l'altro e noi stessi, a vari gradi d'intensità, a seconda della funzione che una certa rappresentazione deve avere. Un meccanismo di tipizzazione a cui l'arte classica, e dunque italiana, si affida con frequenza⁵²; per questo i personaggi raffigurati da Leonardo non rinunciano, pur nella loro assoluta individualizzazione e autonomia, allo sguardo di qualcuno che li veda e li "riconosca". Il Leonardo di Simmel ci invita così a tornare in noi stessi. Capiamo allora in che senso il *Cenacolo* e la *Gioconda* siano per Valéry occasioni per la ri-organizzazione dell'interiorità di un osservatore presupposto, alla luce della capacità costruttiva di Leonardo, che lascia da queste opere emergere la propria *legge di continuità*⁵³.

Capiamo anche come l'immagine di Leonardo delineata tanto da Valéry quanto da Simmel sia stata costruita dai due pensatori imitando il metodo del loro oggetto d'indagine, Leonardo da Vinci, ricomponendone i frammenti e restituendone così la legge spirituale. Il nocciolo di Leonardo non sta nelle sue

⁵¹ G. Simmel, *Sociologia*, tr. it. G. Giordano, Milano 2018, pp. 93-94.

⁵² Cfr. G. Simmel, *Germanischer und klassisch-romanischer Stil*, in "Der Tag" n. 113, 2 marzo 1918; questo articolo può essere trovato anche in Id., *Gesamtausgabe*, Band 13, *Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918* (II), Klaus Latzel ed.g, Frankfurt am Main, Suhrkamp 2000, pp. 313-320.

⁵³ Valéry, *Nota e digressione*, cit., p. 84

vicende biografiche, né tantomeno nella mera presentazione delle sue opere, ma nella legge interiore che da esse emerge, la stessa che ne conformava e orientava la coscienza.

Valéry rimprovera a se stesso di essersi allontanato così tanto in Leonardo da non riuscire più a trovare la strada per tornare a sé⁵⁴. Noi potremmo rivolgerci il rimprovero opposto. Eppure, la nostra modalità di costruzione sembra esser stata la via d'accesso a Leonardo capace di portarci estremamente vicini – se non a quel che è stato – a quel che sarebbe potuto essere.

⁵⁴ Ivi.

BIBLIOGRAFIA DEI TESTI CITATI

- Agosti S. (1996), *Aporie di Valéry* in Valéry Paul (1996), *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci seguito da Nota e digressione*, a cura di Stefano Agosti, SE, Milano, pp. 109-125.
- Banfi A. (1952), *Leonardo e la civiltà moderna*, “Società”, 8/2, pp. 197-219.
- Banfi A. (1988), *Vita dell'arte. Scritti di estetica e filosofia dell'arte* in Banfi Antonio *Opere*, Volume V, Istituto Antonio Banfi-Regione Emilia Romagna, Reggio Emilia-Bologna.
- Blumemberg H. (1993), *Denaro o vita. Uno studio metaforologico sulla consistenza della filosofia di Georg Simmel*, in «aut aut» n. 257, Settembre-Ottobre 1993, pp. 21-34.
- Bodei R. (1993), *Tempi e mondi possibili: arte, avventura e straniero in Georg Simmel* in «aut aut» n. 257, Settembre-Ottobre 1993, pp. 59-71.
- Consiglio A. (1971), *Paul Valéry. Saggi e ricerche per il centenario 1871-1971*, Gabriele e Mariateresa Benincasa, Napoli.
- Goethe J.W. v. (2004), *Il Cenacolo di Leonardo*, tr. it. di C. Groff, a cura di M. Carminati, Abscondita, Milano.
- Jaspers K. (2001), *Leonardo filosofo*, a cura di F. Masini, Abscondita, Milano.
- Leonardo da Vinci (1991⁴), *Scritti letterari*, a cura di A. Marinoni, Rizzoli, Milano.
- Leonardo da Vinci (2019), *Libro di Pittura*, a cura di M. T. Fiorio, Abscondita, Milano.
- Franzini E. (1987), *Il mito di Leonardo. Sulla fenomenologia della creazione artistica*, Unicopli, Milano.
- Simmel G. (1922), *Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und Kunstphilosophische Aufsätze*, Kiepenheuer, Potsdam.
- Simmel G. (1938), *Intuizione della vita. Quattro capitoli metafisici*, a cura di A. Banfi, Bompiani, Milano.
- Simmel G. (1985), *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, a cura di L. Perucchi, Il Mulino, Bologna.
- Simmel G. (2000) *Gesamtausgabe, Band 13, Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918 (II)*, Klaus Latzel ed.g, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Simmel G. (2012), *Goethe*, a cura di M. Gardini, Quodlibet, Macerata.
- Simmel G. (2018), *Sociologia*, tr. it. di G. Giordano, Meltemi, Milano.
- Simmel G. (2019), *Filosofia del denaro*, a cura di A. Cavalli e L. Perucchi, Ledizioni, Milano.

Simmel G. (2020), *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di B. Carnevali e A. Pinotti, Einaudi, Torino.

Valagussa F. (2021), *Non esiste monsieur il lavoro. Simmel e la critica della moneta-lavoro* in G. Simmel, *Filosofia del lavoro*, Mimesis, Udine, pp. 7-59.

Valéry P. (1996), *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci seguito da Nota e digressione*, a cura di S. Agosti, SE, Milano.

PASQUALINO COZZA

La melanconia di Leonardo [Leonardo's Melancholy]

SINTESI. L'intera esistenza di Leonardo è stata attraversata dal tema della fugacità del tempo, il cui scorrere implacabile ne ha determinato la doppia natura: l'una improntata all'agire per lasciare di sé memoria nelle menti de' mortali, l'altra prigioniera dell'esitazione, vittima dei ripensamenti e condannata all'incompletezza. Dalla seconda natura deriva la melanconia di Leonardo, infine procurata dall'impossibilità, forse, di ricevere un lieto morire, ma in origine, seguendo le riflessioni di Freud e André Green, dalla depressione speculare del Leonardo infante in presenza di un oggetto-madre assorbito in un lutto. La riappropriazione dell'oggetto perduto attraverso la trasformazione in esso è il punto d'unione delle indagini psicoanalitiche sulla creazione artistica del genio Leonardo, che nello sforzo di padroneggiare l'antica situazione traumatica, riecheggiante nella *ricordatione del nibbio*, tenta di riparare la perdita del seno ricostruendo l'immagine interna del volto della madre.

PAROLE CHIAVE: Leonardo da Vinci, melanconia, Sigmund Freud, André Green, psicoanalisi, nibbio.

ABSTRACT. Leonardo's entire existence was crossed by the theme of the transience of time, whose relentless flow determined its dual nature: one based on action in order to leave a memory in the minds of mortals, the other a prisoner of hesitation, victim of second thoughts and doomed to incompleteness. From the second nature Leonardo's melancholy ensues, finally caused perhaps by the impossibility of receiving a happy death, but originally, following the reflections of Freud and André Green, by the infant Leonardo's specular depression in the presence of a mother-object absorbed in mourning. The reappropriation of the lost object through the transformation into it is the meeting point of the psychoanalytic investigations on the artistic creation of the genius Leonardo, who in an effort to master the ancient traumatic situation, echoing in the dream of the kite, tries to repair the loss of the breast by reconstructing the internal image of the mother's face.

KEYWORDS: Leonardo da Vinci, Melancholy, Sigmund Freud, André Green, Psychoanalysis, Kite.

Pasqualino Cozza è psicologo a orientamento psicoanalitico a Messina, e ha scritto diversi saggi su Leonardo, Wittgenstein e Freud, del quale ha anche curato la recente edizione italiana de *L'Io e l'Es*.

— pascoz@yahoo.com

È privilegio del vero genio, soprattutto del genio che apre una nuova via, di commettere impunemente grandi errori.¹

Consultare i manoscritti leonardeschi significa naufragare nell'eternità, sprofondare nella nostalgia dell'infinito. Negli oltre settemila fogli superstiti, contenenti bozze, schizzi, progetti incompiuti d'ogni genere, è possibile ravvisare le ragioni dell'inquietezza di Leonardo fin negli ultimi istanti della sua vita. Sul letto di morte, al re Francesco I giunto al suo capezzale, dichiarava d'aver «offeso Dio e gli uomini del mondo, non avendo operato nell'arte come si conveniva»², arte che con Leonardo, divenendo strumento di rappresentazione delle verità scientifiche, assumeva su di sé un valore conoscitivo, in quanto pura contemplazione delle cose che fissa «in pensieri duraturi ciò che fluttua nell'onda del fenomeno»³.

In tal senso, la non compiutezza proverbiale delle sue opere era al contempo motivo di insoddisfazione artistica quanto scientifica. Poco importa se la veridicità storica dell'aneddoto del Vasari sia stata messa in dubbio dai biografi di Leonardo; esso è anzi tanto più indicativo della percezione che gli uomini del tempo avevano di lui, del cui animo era altrimenti difficile trarre conclusioni che non fossero ipotesi estrapolate, talvolta a viva forza, dal dettaglio di un dipinto, dal lapsus di un'annotazione, dalle righe di una denuncia anonima inserita nel tamburo di Palazzo della Signoria a Firenze, sulla cui vicenda non si è mai giunti a definitiva chiarezza.

Ci si chiede d'altra parte quanto Leonardo conoscesse di sé, quanto la sua pulsione di ricerca, espressa al massimo grado con riguardo ai fenomeni naturali del mondo esterno, ivi compresi gli animi altrui attraverso lo studio dei loro gesti, espressioni, posture, si indirizzasse anche ai moti del suo mondo interno. Se, ponendo a noi stessi l'onere di un'analisi in questa direzione, ci affidassimo a stilemi, dettagli, pettegolezzi e persino calunnie, poggeremmo la nostra speranza su basi a tal punto incerte, deboli, inconsistenti, da rischiare di arricchire quella letteratura che – in luogo del genio, scientifico non

¹ Voltaire, *Il secolo di Luigi XIV*, Einaudi, Torino 1994, cap. 32.

² G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Le Monnier, Firenze, 1851, p. 36.

³ J.W. Goethe, *Faust*, I, vv. 348-349: «Was in schwankender Erscheinung schwebt / Zu befestigen in dauernden Gedanken».

meno che umanistico, quale egli si è mostrato attraverso la sua opera – osserva l'«omo senza lettere» nelle sue stravaganze, nei suoi fallimenti, nelle sue contraddizioni, credendo con ciò di addurre ragioni valide alla presunta mitizzazione indebita di cui sarebbe stato oggetto a partire dalla fine dell'800. I tentativi infruttuosi di apprendimento del latino, la scorrettezza dei calcoli nell'eseguire moltiplicazione e divisione di due frazioni⁴, l'insistenza ossessiva con cui riformulava uno stesso periodo senza giungere a una versione compiuta, l'incapacità di produrre una sintesi razionale senza possibilità di sottrarre ogni argomentazione al destino di appunto o frammento sparso, lungi dall'oscurarne la genialità palpitante, restituiscono al genio tratti di umanità che ne testimoniano una volta ancora la volontà risoluta, l'attivismo rabbioso, l'intuizione pura, il desiderio di immortalarsi attraverso la propria opera, innalzandolo viepiù tra i massimi geni inventivi e dominatori.

Misurando però egli stesso le proprie creazioni sul metro della divinità, finiva per lasciarsi andare a quella notoria lentezza che consegnò alcune delle sue principali opere a un destino di inarrestabile declino. Così racconta Matteo Bandello, novelliere suo contemporaneo, a proposito del *Cenacolo* (andato perciò incontro a numerosi tentativi di restauro data la corruzione del dipinto, la cui tecnica – quella dell'affresco – avrebbe invero richiesto una rapidità d'esecuzione estranea al Leonardo contemplativo d'ogni particolare):

Soleva [...] andar la mattina a buon'ora a montar sul ponte, perché il Cenacolo è alquanto da terra alto; soleva, dico, dal nascente sole sino a l'imbrunita sera non levarsi mai il pennello di mano, ma scordatosi il mangiare e il bere, di continuo dipingere. Se ne sarebbe poi stato dui, tre e quattro dì che non v'avrebbe messa mano e tuttavia dimorava talora una o due ore del giorno e solamente contemplava, considerava ed esaminando tra sé, le sue figure giudicava. L'ho anco veduto secondo che il capriccio o ghiribizzo lo toccava, partirsi da mezzo giorno, quando il sole è in liono,

⁴ Cfr. A. Marinoni, *Leonardo da Vinci*, in AA.VV., *Il pensiero della Rinascenza e della Riforma*, vol. 6, p. 1151, n. 7: «Nel codice Atlantico, f. 245 r.b, Leonardo scrive che la radice quadrata di due è due mezzi, di tre è tre mezzi, di quattro è quattro quarti, ecc. E lo prova moltiplicando due mezzi per due mezzi col risultato di quattro mezzi, ossia due interi. Leonardo moltiplica i soli numeratori, tenendo fermo il denominatore. Né si accorge che in tal modo l'unità sarebbe la radice quadrata di tutti i numeri immaginabili. Analogamente nel f. 200 r. del codice Arundel sostiene che la radice quadrata di tre è tre noni, di quattro è quattro sedicesimi, ecc. Infatti moltiplicando tre noni per tre noni per tre noni ottiene ventisette noni “che son tre interi”». Cfr. sul tema A. Marinoni, *Le operazioni aritmetiche nei manoscritti vinciani*, “Raccolta vinciana”, 19 (1962), pp. 1-60.

da Corte vecchia ove quel stupendo cavallo di terra componeva, e venirsene dritto a le Grazie ed asceso sul ponte pigliar il pennello ed una o due pennellate dar ad una di quelle figure, e di solito partirsi e andar altrove⁵.

Ci sembra di scorgere in Leonardo una doppia natura, l'una improntata all'agire, per raccogliere fama e scongiurare il rischio di trascorrere «questi nostri miseri giorni [...] senza alcuna loda e senza lasciare di sé alcuna memoria nelle menti de' mortali»⁶; l'altra dedita alla speculazione e al calcolo, prigioniera dell'esitazione e dunque maldisposta a pagare il prezzo del pericolo per compiere l'impresa, inibita dalla possibilità di scelta davanti alla fuga del tempo: il quale tutto avviluppa e niente restituisce, implacabile nel suo scorrere indifferente al meno nobile come al più solenne dei progetti – come il colossale Monumento equestre a Francesco I Sforza, delle cui cento tonnellate di bronzo richieste per la realizzazione non rimangono che sedici anni di studi, ripensamenti, disegni, forse calchi in metallo e versioni postume inadeguate a restituirne l'ideale magnificenza originaria.

Difficile dire se in questa lotta interiore abbia prevalso il genio di Leonardo o il tempo «consumatore delle cose»⁷, poiché difficile è rinvenire il criterio – l'unico che veramente conta – attraverso il quale egli giudicava se stesso, stabilendo se «il misero corso» fosse trapassato «indarno»⁸ o, al contrario, ci fosse cagione di ritenere la propria «vita bene usata» sì da riceverne un «lieto morire»⁹. E se anche giungessimo alla fonte diretta di un siffatto criterio, non fosse altro che per eludere una volta per sempre il nostro compito e lasciare a Leonardo stesso l'incombenza di trarre un bilancio, rimarrebbe impossibile, oggi per noi, rideterminarne la validità in assenza di una misura effettiva, non mutevole, eterna come si addice all'oggetto cui associarla¹⁰.

Sarà possibile comunque farci un'idea se ci mireremo il costrutto psicologico greeniano della *madre morta* – dunque, senza ricorrere all'epigrafico ma apocrifo aneddoto del Vasari, che pure ha il merito di sintetizzare in poche righe l'essenza della vita di un uomo mai satollo, probabilmente in ultimo

⁵ M. Bandello, *Novella LVIII*, in *Raccolta di novellieri italiani*, Pomba, Torino 1853, vol. II, p. 177.

⁶ Leonardo da Vinci, *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, Mondadori, Milano 2008, p. 47.

⁷ *Ibidem*, p. 48.

⁸ *Ibidem*, p. 47.

⁹ *Ibidem*, p. 80.

¹⁰ Ci manca al riguardo la misura che poté stabilire quel matematico inglese di nome John Greaves quando suppose di utilizzare le piramidi di Egitto, proprio in quanto imperiture, come parametro di riferimento per la conservazione delle misure con riguardo ai posteri.

deluso, il cui animo «dovunque [...] volse nelle cose difficili, con facilità le rendeva assolute»¹¹, sconfinite, universali, senza limiti; ma tali cose si impongono al tempo a disposizione, mai davvero sufficiente, circostanza che Leonardo tentava stoicamente di razionalizzare appuntando che «a torto si lamentan li omini della fuga del tempo, incolpando quello di troppa velocità, non s'accorgendo quello esser di bastevole transito»¹².

Che bastevole non potesse esserlo, però, è anzitutto per ragioni costituzionali. Questa sua doppia natura, infatti, era ulteriormente frammentata da molteplici «grandissimi doni [...] strabocchevolmente accozza[ti] in un corpo solo»¹³, che continuamente lottavano per avocare a sé ciascuno l'esclusività della costanza. Non essendo ciò possibile, il timone, costretto a piegare ora in un senso ora in un altro, finiva spesso, eccettuati i pochi casi compiuti, definitivi, della sua produzione intellettuale e artistica, per mutare la propria rotta. Le variazioni sul monito «Non uscire dal solco»¹⁴, che Leonardo appuntava in maniera ricorsiva rivolgendosi a se stesso, sono presenti in gran numero nei suoi appunti, come anche gli incisi sul tema fissati da un uso sapiente dell'arte metaforica: «Sì come ogni regno in sé diviso è disfatto, così ogni ingegno diviso in diversi studi si confonde e indebolisce»¹⁵.

Forse non ci allontaneremmo troppo dalla realtà se attribuissimo a Leonardo, negli ultimi giorni della sua vita in Francia, e precisamente il 23 aprile 1518 ad Amboise, mentre redige il suo testamento, davanti a «tutti e ciascaduno li libri che il dicto testatore ha del presente, et altri instrumenti et portracti circa l'arte sua et industria de pictori»¹⁶, le impressioni melanconiche suscitate in Serse mentre contempla la vastità della sua immensa armata sulle rive dell'Ellesponto, che dapprima «si ritenne felice, ma poi scoppiò in lacrime»¹⁷.

¹¹ Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, cit., p. 11.

¹² Leonardo, *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, cit., p. 96.

¹³ Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, cit., p. 11.

¹⁴ Leonardo, *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, cit., p. 132.

¹⁵ *Ibidem*, p. 609.

¹⁶ *Ibidem*, p. 537.

¹⁷ Erodoto, *Storie*, UTET, Torino 1996, pp. 313 s. E quando il saggio consigliere Artabano, accortosi del pianto di Serse, osservò: «O re, quanto sono diversi il tuo comportamento di adesso e quello di poco fa: prima ti compiacevi della tua felicità e ora piangi» (*ibidem*, p. 315), Serse rispose: «In effetti, mentre stavo riflettendo, si è fatto strada in me un sentimento di pietà, al pensiero di quanto sia breve la vita umana, dal momento che di tutti questi uomini, che sono così numerosi, nessuno sarà ancora vivo tra cento anni» (ivi). Serse, infatti, avendo fatto costruire un'immensa opera di ingegneria idraulica che collegava l'Europa all'Asia, consistente di una serie di imbarcazioni disposte in fila tali da formare un ponte

È il dramma di un uomo, in Serse come in Leonardo, «che si alza troppo presto, quando è ancora buio e tutti gli altri stanno dormendo»¹⁸, e che perciò avverte viepiù la pressione dello scorrere del «tempo, veloce predatore delle create cose»¹⁹, domandandosi «quanti re, quanti popoli ha [...] disfatti»²⁰, pur tenendo fermo, valendosene contro la sua fugacità, che «chi teme i pericoli non perisce per quegli»²¹, ma che «ogni impedimento è distrutto dal rigore»²².

Compreso l'impedimento, altrimenti insospettato nel caso di Leonardo, della «confessata e dimostrata ignoranza del latino che lo escludeva da vaste zone di quella cultura»²³ ufficiale antica, ma che nel destino dell'artista geniale, come spesso accade, determina un imprevedibile rivolgimento di fronte che ne fa le fortune. Il Leonardo scienziato moderno, che infondeva le sue conoscenze sull'ordine razionale dell'universo nelle proprie opere artistiche, nasce infatti anche da una ribellione, in certo modo vincolata, verso i ripetitori dell'antico. La sua rivolta contro l'imitazione del passato, il rifiuto del principio di autorità e la celebrazione del metodo sperimentale lo indussero a esaltare l'esperienza, sulla quale fondare ogni progresso scientifico e artistico, al contrario di «chi disputa allegando l'alturità²⁴ [e] non adopera lo 'ngegno, ma più tosto la memoria»²⁵.

Ci chiediamo però se il conflitto di Leonardo contro «quelli che dall'altrui fatiche se medesimi fanno ornati, [e] le mie a me medesimo non vogliono concedere»²⁶ si limiti a essere generato da queste variabili contingenti, se cioè,

che consentisse alle sue truppe di camminare sulle acque, giungere in Grecia e punire gli Ateniesi di quanto avevano fatto a suo padre e ai Persiani, consapevole del momento propizio ma anche dei rischi che la spedizione avrebbe comportato, non riusciva a trovar quiete nella assicurazione che in caso di fallimento la generazione ventura si sarebbe occupata di realizzare l'impresa, che i figli dei figli avrebbero potuto raggiungere la meta che egli non aveva raggiunto, che il dovere da lui lasciato irrisolto sarebbe comunque stato compiuto.

¹⁸ D.S. Mereskovskij, *La rinascita degli Dei, ovvero Leonardo da Vinci*, Rizzoli, Milano 1953, capitolo X, § 9, p. 426.

¹⁹ Leonardo, *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, cit., p. 59.

²⁰ *Ibidem*, p. 59.

²¹ *Ibidem*, p. 128.

²² *Ibidem*, p. 132.

²³ Marinoni, *Leonardo da Vinci*, cit., p. 1151.

²⁴ I testi di Leonardo sono ricchi di particolarità lessicali e grammaticali; per un riepilogo si veda ad esempio l'accurato glossario a cura di Anna Maria Brizio in Leonardo da Vinci, *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, cit., pp. 690 ss. – in questo caso, il termine “alturità” corrisponde ad “autorità”.

²⁵ Leonardo da Vinci, *Codice Atlantico*, 76 r.a.

²⁶ *Ibidem*, 119 v.a.

come scrive Marinoni, «la violenta reazione contro i “trombetti e recitatori delle altrui opere”» si riduca a essere «in rapporto diretto con la coscienza dei propri limiti»²⁷; oppure se stavolta non sia il caso di ricongiungersi presso altre vie, già tracciate, e prendere in considerazione ulteriori ragioni, non tangibili, psicologiche, alla base di questa ribellione che, insieme alle variabili testé scorse, fa l'originalità delle sue opere, agendo un'influenza determinante nella manifestazione del genio multiforme di Leonardo.

Ci è possibile, in questo senso, trarre profitto da un metodo il cui appellativo “patografia” ne ha ingiustamente segnato lo sfortunato destino. Infatti la sua composizione – *pato-grafia* – suggerisce il rimando, con accezione negativa, a ciò che vi è di patologico nell'oggetto d'indagine di volta in volta preso in esame; mentre nelle intenzioni del suo ideatore la parola faceva riferimento alla sofferenza (*pathos*) di una biografia cui autore e lettore partecipano riscoprendola a partire da alcuni eventi chiave che ne hanno informato lo svolgimento. Sia pure avendo a disposizione notizie limitate, malcerte, com'è nel nostro caso, è possibile rilevare ancor sempre, con Knebel, che «per quanto intricato sia il corso della vita, vi si rivela sempre una ragione e una direzione»²⁸. Non solo: «Se noi pensiamo con esattezza a molte scene del nostro passato, tutto ci sembra predisposto, come in un romanzo costruito secondo un piano organico»²⁹.

Ora, di una scena siffatta è la penna stessa di Leonardo a restituirci la memoria: «ne la prima ricordatione della mia infanzia e' mi pareva che essendo io in culla, che un nibbio venissi a me e mi aprissi la bocca colla sua coda, e molte volte mi percotessi con tal coda dentro alle labbra»³⁰. È difatti questa *ricordatione* precoce l'elemento chiave che consente a Freud di sostenere la propria indagine patografica su Leonardo, gettando luce su di una fantasia protoinfantile di *fellatio* in base alla quale Freud non «aveva costruito la sua diagnosi psico-sessuale di Leonardo»³¹, come afferma troppo sbrigativamente Marinoni, ma piuttosto tentato di delineare, a partire da essa, le originarie forze motrici psichiche che hanno concorso, insieme alle potenze esteriori contingenti, a determinare le successive trasformazioni ed evoluzioni.

Il “ricordo”, infatti, poggerrebbe sia su di un vissuto infantile più precoce che rimanda all'esperienza di suzione al seno della madre Caterina, sia su

²⁷ Marinoni, *Leonardo da Vinci*, cit., p. 1166.

²⁸ M. Knebel, *Litterarischer Nachlass*, Forgotten Books, London, vol. III, p. 452.

²⁹ A. Schopenhauer, *Parerga e paralipomena*, Adelphi, Milano 1998, vol. I, p. 284.

³⁰ Leonardo, *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, cit., p. 367.

³¹ Marinoni, *Leonardo da Vinci*, cit., p. 1156.

di una fantasia omosessuale passiva, com'è lecito trarre dal materiale storico-biografico su Leonardo. Egli, infatti, durante i suoi primi anni di vita, non essendo stato riconosciuto dal padre, il notaio Ser Piero da Vinci, era cresciuto da solo con la madre, senza che nella diade madre-bambino, in assenza del sostegno paterno, potesse intercedere un terzo, con ciò favorendo un legame molto intenso tra il piccolo Leonardo e la madre Caterina.

Queste particolari circostanze – il legame bidimensionale con la madre, verso la quale deve averne accresciuto il desiderio edipico; l'assenza del padre, col quale Leonardo dev'essersi identificato com'è deducibile dal disinteressamento dell'artista scienziato verso i frutti della propria paternità creativa; infine, dopo la rimozione dell'infatuazione, l'identificazione con la madre, da cui l'amare altri uomini come la madre ha amato lui – trovano coerente assestamento nella teorizzazione, da parte di André Green, del complesso della madre morta, «un costrutto immaginale formatosi nella psiche infantile a seguito di una depressione materna»³². Una tale depressione dev'essersi determinata in Caterina dall'amore perduto coinciso con l'abbandono da parte di Ser Piero, e il suo carattere essenziale consiste nella «speculare depressione dell'infante [che] ha luogo in presenza dell'oggetto, la madre, lei stessa assorbita in un lutto»³³.

Il trauma narcisistico causato dalla disillusione anticipata di un disinvestimento brutale del figlio da parte della madre depressa è «vissuto da lui come una catastrofe» in quanto comporta «oltre alla perdita di amore, una perdita di senso, perché l'infante non dispone di alcuna spiegazione che renda conto di ciò che è avvenuto»³⁴. Falliti i tentativi di riparare l'oggetto materno, suscitandone l'interesse, rivitalizzandone il viso melanconico, restituendole l'antico sorriso perduto, l'Io si protegge dall'ulteriore senso di impotenza che da essi consegue, attraverso la messa in atto di una serie di difese: nel caso di Leonardo, oltre all'identificazione inconscia con la madre “morta” – *l'unico modo per riappropriarsi dell'oggetto perduto è diventarlo*³⁵ – devono aver agito il «blocco della capacità d'amore», da cui la «posteriore omosessualità, manife-

³² V. Cicero, *Da un sogno infantile di Sigmund Freud*, in S. Freud, *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, Morcelliana/Scholé, Brescia 2020, p. 276. Cicero applica comunque lo psicologema greeniano della madre morta non a Leonardo, ma al piccolo Freud angosciato dalle reiterate depressioni della madre Amalia (cfr. *ibidem*, p. 277).

³³ Ivi.

³⁴ A. Green, *Narcisismo di vita, narcisismo di morte*, Raffaello Cortina, Milano 2018, p. 256.

³⁵ Circa le implicazioni metapsicologiche del lutto secondo Freud cfr. *Lutto e melanconia*, in cui vengono approfondite la rinuncia ad abbandonare la posizione libidica e il ruolo della componente orale nel processo del lutto.

sta benché *ideale*»³⁶, tenera ancorché sessualmente non attiva, e «la ricerca di un senso perduto [che] struttura lo sviluppo precoce delle capacità fantasmatiche e intellettuali dell'Io»³⁷, da cui il sovrainvestimento dell'attività intellettuale che si iscrive nella coazione a pensare. Ne consegue, nella costellazione tracciata da Green, «un impegno manifesto nella creazione artistica [e,] sul piano della conoscenza, con una produzione intellettuale molto ricca»³⁸, allo scopo di padroneggiare l'antica situazione traumatica, ripristinare l'onnipotenza narcisistica ferita e «superare la confusione della perdita del seno»³⁹.

Si tratta di uno di quegli eventi occasionali, come ve ne sono «nella vita di molti uomini [...] che ha un'influenza determinante e indirizza il loro sviluppo»⁴⁰, e in base al quale interpretare le successive, più ermetiche, manifestazioni del carattere. È infatti su queste ipotesi che nella patografia su Leonardo Freud costruisce la soluzione dell'enigma della Gioconda, della sua peculiarità mimica, del sorriso «singolare, affascinante [...] seducente [...] fisso su labbra allungate, arcuate»⁴¹, così caratteristico da essere definito “leonardesco”: il dipinto sarebbe un tentativo, in età precoce fallito sul piano pratico, alla soglia dei cinquant'anni riuscito sul piano artistico, di recuperare l'immagine materna fissandola ora su tela: «Se infatti il sorriso della Gioconda evocò in lui il ricordo della madre, capiamo allora come questo sorriso lo inducesse anzitutto a creare un'esaltazione della maternità e a restituire alla madre il sorriso trovato nella nobile signora»⁴² Monna Lisa.

Lo stesso Vasari, restituendoci l'atmosfera nella bottega di Leonardo mentre dipingeva la Gioconda, racconta di un donna melanconica, che egli si sforzava di far sorridere per mezzo di buffoni fatti pervenire sul luogo appositamente: «essendo Mona Lisa bellissima, teneva, mentre la ritraeva, chi sonasse e cantasse, e di continuo buffoni che la facessero stare allegra per levar via quel malinconico»⁴³.

Ritrarre una visione, un sentimento, innalzare la propria individualità per accrescere la propria vitalità, idealizzare la perdita per impadronirsene idealmente, ricostruire l'immagine interna del volto della madre per riparare, attraverso il momento intuitivo dell'opera d'arte, la propria biografia.

³⁶ Freud, *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, cit., p. 127.

³⁷ Green, *Narcisismo di vita, narcisismo di morte*, cit., p. 232.

³⁸ Ivi.

³⁹ Ivi.

⁴⁰ O. Rank, *L'artista. Approccio a una psicologia sessuale*, Sugarco, Milano 1986, p. 10.

⁴¹ Freud, *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, cit., pp. 151 e 157.

⁴² *Ibidem*, p. 163.

⁴³ Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, cit., p. 30.

BIBLIOGRAFIA DEI TESTI CITATI

- Bandello M. (1853), *Novella LVIII*, in *Raccolta di novellieri italiani*, 3 voll., Pomba, Torino.
- Cicero V. (2020), *Da un sogno infantile di Sigmund Freud*, in S. Freud, *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, Morcelliana, Brescia.
- Erodoto (1996), *Storie*, UTET, Torino.
- Freud S. (1976), *Lutto e melanconia*, in Id., *Opere*, vol. VIII, Bollati Boringhieri, Torino.
- Freud S. (2020), *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, Morcelliana, Brescia.
- Goethe J.W. (2005), *Faust*, Rizzoli, Segrate.
- Green A. (2018), *Narcisismo di vita, narcisismo di morte*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Knebel M. (2018), *Litterarischer Nachlass*, vol. III, Forgotten Books, London.
- Leonardo da Vinci (2009), *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, a cura di A.M. Brizio, Mondadori, Milano.
- Marinoni A. (1964), *Leonardo da Vinci*, in AA.VV., *Il pensiero della Rinascenza e della Riforma*, vol. 6, Marzorati, Milano, pp. 1149-1211.
- Marinoni A., *Le operazioni aritmetiche nei manoscritti vinciani*, "Raccolta vinciana", 19 (1962), pp. 1-60.
- Mereskovskij D.S. (1953), *La rinascita degli Dei, ovvero Leonardo da Vinci (1901)*, di M. Rakovska e L.G. Tenconi, 2 voll., Rizzoli, Milano.
- Rank O. (1986), *L'artista. Approccio a una psicologia sessuale*, Sugarco, Milano.
- Schopenhauer A. (1998), *Parerga e paralipomena*, 2 voll., Adelphi, Milano.
- Vasari G. (1851), *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Le Monnier, Firenze.
- Voltaire (1994), *Il secolo di Luigi XIV*, Einaudi, Torino.

GIACOMO COZZI

**Displicare la meraviglia
Leonardo da Vinci tra Dante e Vico**

[*Displicare la meraviglia*. Leonardo da Vinci between Dante and Vico]

SINTESI. Il presente saggio si propone di posizionare la figura e il pensiero di Leonardo da Vinci entro il contesto della filosofia umanistica intesa come pensiero della Vita e dell'espressione. Per farlo si pone a confronto il ragionamento leonardiano sul linguaggio più adatto a "*displicare la meraviglia*", con luoghi simili in Dante e Vico, cardini dell'Umanesimo più autentico. Il risultato è duplice: da un lato si conferisce a Leonardo una posizione più chiara e adeguata di quella comunemente intesa – e spesso mistificata – nel panorama umanistico e dall'altro, proprio grazie a questa definizione, si è in grado di fornire uno sguardo più filosoficamente accurato a quel periodo che ancora oggi si presenta come una sfida ermeneutica ed esistenziale pregnante.

PAROLE CHIAVE: Leonardo, Dante, Vico, lingua, parola vivente, Vita, *meraviglia*.

ABSTRACT. This essay aims to place the figure and thought of Leonardo da Vinci within the context of humanistic philosophy seen as the thought of Life and Expression. To do so, it compares Leonardo's reasoning on the language best suited to "*displicare la meraviglia*" [exhibit the marvel], with similar places in Dante and Vico, cornerstones of the most authentic Humanism. The result is twofold: on the one hand, Leonardo is given a clearer and more appropriate position than the one commonly meant – and often mystified – in the humanistic landscape, and on the other hand, precisely because of this definition, we are able to provide a more philosophically accurate look at the period that still presents itself as a pregnant hermeneutical and existential challenge.

KEYWORDS: Leonardo, Dante, Vico, Language, Living Word, Life, Marvel.

Giacomo Cozzi è laureato in Filosofia presso l'Università Vita-Salute San Raffaele, con una tesi sul pensiero di Leonardo da Vinci. Nel 2022 ha pubblicato *Daedala tellus. La Natura nel Quattrocento*.
— giacomo.cozzi.gc@gmail.com

1. *La filosofia dell'Umanesimo*

«Qual lingua fia quella che displicar possa tal maraviglia?»¹. Così si interrogava Leonardo da Vinci intorno al 1509, all'inizio dell'ultima, fecondissima di pensiero, decade della sua vita. In questa frase l'Artista compendia – più o meno inconsapevolmente – l'essenza filosofica più profonda del periodo culturale in cui vive e opera: l'Umanesimo, di cui è, senza dubbio, uno degli esponenti più brillanti, *quasi* espressione dell'intera coscienza intellettuale dell'epoca.

Per chiarire questa affermazione, ermeneuticamente pesante, è bene specificare cosa si intende qui per *Umanesimo* e in cosa consista la sua *filosofia*. Per farlo è necessario appoggiarsi alla lettura congiunta delle interpretazioni di Grassi² e Cacciari³, che meglio hanno colto il *sentimento umanistico*. L'Umanesimo autentico, infatti, inteso «*more philosophico*»⁴, ha un tono profondo e drammatico. Il suo sentimento, che indirizza il pensiero e la prassi culturale che da esso sorge, si configura come la volontà di trovare *verba apta rebus*, parole, Forme, che possano esprimere le cose, la Vita, senza che questa venga sacrificata nell'umana espressione. È lo sforzo di indicare nel finito – il linguaggio umano – l'infinito – la potenza della Natura, che per l'umanista è la divinità stessa, è la Vita del tutto⁵ – da cui esso sorge.

Tale impostazione investe la totalità della ricerca espressiva umanistica, presentando la prassi di pensiero del periodo come un radicale tentativo di opporsi a qualsiasi forma di dualismo: tra *logos* e *pathos*, tra Forma e Vita, tra anima e corpo, tra *verba* e *res*, tra Dio e Natura. Pensiero che si versa nelle pratiche culturali, poiché il sapere in questo periodo non equivale a un astratto esercizio della ragione, quanto piuttosto

a un sentire fondato sulle *res*. Vana è ogni conoscenza che non si tenga salda alla cosa – *tenenda res!* – e che non si sforzi di indagarne tutti gli

¹ Leonardo da Vinci, *Cod. Atlantico*, f. 949 v.

² Cfr. E. Grassi, *Potenza dell'immagine. Rivalutazione della retorica*, a cura di L. Croce e M. Marassi, Guerini, Milano 1989; Id., *Potenza della fantasia. Per una storia del pensiero occidentale*, a cura di C. Gentili, Guida, Napoli 1990; Id., *Retorica come filosofia. La tradizione umanistica*, a cura di M. Marassi, La Città del Sole, Napoli 1999; Id., *Vico e l'Umanesimo*, Guerini, Milano 1992.

³ Cfr. M. Cacciari, *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*, Einaudi, Torino 2019.

⁴ *Ibidem*, p. 111.

⁵ Cfr. G. Cozzi, *Daedala tellus. La Natura nel Quattrocento*, Mimesis, Milano-Udine 2022.

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 variegate tessere il reale rifulge e riluce⁶.

Tenere insieme *verba et res*. Questo tenta l'Umanesimo: trovare concetti e modalità d'espressione – cioè di costruzione delle mura della città del mondo umano – non astratti da «quella ben fondata terra delle cose (*res*) cui occorre fare ritorno»⁷.

L'Umanesimo è quindi la ricerca della parola originaria⁸, della Forma adatta a riempirsi di Vita, dei *verba* che rimangano ben saldi alle loro *res*, che sappiano esprimerle nella loro verità, ovvero nel loro movimento, nel loro mutare, nella loro Vita.

Tale ricerca è di natura retorica, in un senso non puramente manieristico, bensì profondamente filosofico. Tutta l'arte – intesa come *fare umano* – umanistica è di questo tipo: ricerca di Forma *apta* a tenersi alla Vita, senza sacrificarla in nome della sua purezza. *Dire la molteplicità del mondo* – la sua *maraviglia* – in modo efficace, senza perderla in universalizzazioni astratte e aride – metafisico-razionalistiche –, che annullano l'essenza dell'essere, la Vita. In questo senso certamente l'Umanesimo è età retorica⁹; sarebbe però sbagliato far di ciò una riduzione. Retorica significa qui «connessione di ogni sapere e di ogni virtù con un eloquio che li renda operanti nella società»¹⁰; solo se si coglie la profonda filosofia che sottostà all'agire retorico – meglio: linguistico – degli umanisti, se ne può davvero cogliere il *sentire*. Una retorica che è filosofia, in quanto cura della parola, del *logos*, che deve essere legato in modo efficace alla *res*, al *pathos* che la Vita genera nel suo ispirato contemplatore, in quanto filo-logia, ovvero «amore-studio per il *logos*, nel suo significato più complesso»¹¹, la cui intrinseca natura è filosofica. Retorica e filologia sono filosofia: «non possiamo parlare di reto-

⁶ R. Ebgi, *Umanisti italiani. Pensiero e Destino*, Einaudi, Torino 2016, p. 147.

⁷ *Ibidem*, p. 151.

⁸ Cfr. E. Grassi, *La metafora inaudita*, a cura di M. Marassi, Aesthetica, Palermo 1990, p. 9

⁹ Cfr. Cacciari, *La mente inquieta*, cit. pp. 5-6.

¹⁰ M. Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, Albin Michel, Paris 1980, tr. it. *L'età dell'eloquenza*, Adelphi, Milano 2002, p. 22.

¹¹ Cacciari, *La mente inquieta*, cit., p. 7.

rica e filosofia» in modo separato, secondo un dualismo che non appartiene all'Umanesimo poiché «ogni filosofia originaria è retorica e ogni *retorica vera e non esteriore* è filosofia»¹².

Questo il sentimento umanistico: un sentimento originario che cerca di corrispondere all'appello abissale della Vita con una Forma adeguata: è un originario sentire, quasi *sensibile e corporeo*, il *pathos* che definisce l'umano nella sua umanità, la quale, se relegata solamente nelle fredde speculazioni logiche, va a essere dimenticata, in un turbine di superbia e boria. Questo segna la tragicità dell'Umanesimo e l'inquietudine dei suoi spiriti, affannati a tenere insieme due categorie che naturalmente nel loro svilupparsi si scontrano e si annullano a vicenda. La Forma prediletta per esprimere questo *pathos*, il *logos* che può rendere nella città la forza della Vita, è l'arte, la poesia, metafore e immagini: «la natura metaforica e figurativa di ogni intuizione originaria lega l'intuizione al *pathos*, il contenuto alla forma del discorso»¹³. È la *res* che fonda i *verba*, il *pathos* che fonda il *logos*, la Vita che fonda – ovvero fornisce senso – alla Forma, alla città – in quanto vi si oppone, si mette in relazione con essa.

Questa è la *filosofia dell'Umanesimo*: non sintesi posteriore di *pathos* e *logos*, ma la ricerca della loro unità originaria, da esprimere nelle più efficaci immagini, sentimento della Vita, *pathos* umano, da cui sorge filosofia, ricerca delle Forme adeguate per visitare e testimoniare il fondo della Caverna¹⁴, il luogo dell'origine del Tutto, della Vita stessa, che continuamente appella lo spirito sensibile dell'umanista, inquieto, mai pago, poiché «l'infinito finito che si presenta di fronte all'inarrestabile mente che è propria del nostro esserci interrogante non potrà mai venire completamente conquistato, *ridursi a un calcolo e misura definitivi*»¹⁵, infine Dafne si muterà sempre in lauro. Ma è da tale *thaumazein*, da una tale *tremenda meraviglia* che l'Umanesimo è spinto a dirigersi dentro l'ignota caverna, la vasta foresta – *ingens sylva* – le cui profon-

¹² Grassi, *Retorica come filosofia. La tradizione umanistica*, cit., p. 77.

¹³ Cacciari, *La mente inquieta*, cit. pp. 5-6.

¹⁴ Cfr. Leonardo da Vinci, *Cod. Arundel*, f. 155 r.

¹⁵ Cacciari, *La mente inquieta*, cit., p. 72. Questa è peraltro una delle motivazioni più profonde dell'universalità degli uomini dell'umanesimo, come Alberti e Leonardo; cfr. anche M. Ciliberto, *Pensare per contrari. Disincanto e utopia nel Rinascimento*, ESL, Roma 2005, p. 47: «L'uomo pur proiettandosi verso l'infinito [la Vita], non si situa mai, una volta per tutte, nella dimensione dell'infinità [non può, poiché solo entro la città, la Forma, egli può sopravvivere in quanto uomo]: beve e ha sempre sete, mangia e ha sempre fame, in un moto continuo, che non si compie mai».

dità neppure la lingua di Dante può completamente testimoniare¹⁶, la cui vastità neppure l'immaginazione di Leonardo può totalmente raffigurare¹⁷. Filosofia del linguaggio, del *logos*, dei *verba*, che è filosofia della Vita, rincorsa di Apollo dietro a Dafne: amore per il sinuoso movimento silvano della ninfa, che si vorrebbe potesse danzare per le strade della città; tentativo di tenere vivo il certame tra Apollo e Marsia, così da poter sentire insieme le due melodie, “civile” e “silvana”, e poter trovare una lingua che possa cantare su di entrambe.

Ma «qual lingua»? Quale *logos*, quale linguaggio potrà dare voce alla concreta contraddizione dell'esserci nel mondo? Questa domanda fondamentale anima l'Umanesimo e i suoi esponenti. Filosofia del linguaggio è quella umanistica, ricerca della *parola vivente*. Ricerca che da Dante, con il *De vulgari eloquentia*¹⁸, anima tutto l'Umanesimo – fino a Vico –, che cerca nella lingua volgare, quella lingua *corpulenta, viva e cortissima*, che affonda le sue radici «nel *corpo* e prende *vigore dal corpo*»¹⁹ un *sermo humilis*²⁰, *sine glossa*, che stia insieme alla cosa, alla Vita, senza mascherarla, mistificarla, seppellirla sotto di sé, senza chiuderla fuori dalle porte della città.

La filosofia dell'Umanesimo, quindi, si pone il compito di trovare un linguaggio che sia «*in atto* lingua matrice e grammatica»²¹, che possa tenere insieme Forma e Vita; problema che affronta Dante e che ritorna continuamente nell'Umanesimo, fino a Vico, e che nell'universalità intellettuale di Leonardo, «omo senza lettere»²² e appassionato lettore di Dante²³, si esalta al massimo.

¹⁶ Dante, *Inferno*, XXXII, 1-9: «S'io avessi le rime aspre e chioce, | come si converrebbe al tristo buco | sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce, | io premerei di mio concetto il suco | più pienamente; ma perch'io non l'abbo, | non senza tema a dicer mi conduco; | ché non è impresa da pigliare a gabbo | discriver fondo a tutto l'universo, | né da lingua che chiami mamma o babbo»; *Paradiso*, XXXIII, 142: «A l'alta fantasia qui mancò possa».

¹⁷ Leonardo da Vinci, *Cod. Atlantico*, f. 949 v: «Qual lingua fia quella che displicar possa tal maraviglia? Certo nessuna».

¹⁸ Cfr. Dante, *De vulgari eloquentia*, Mondadori, Milano 2017.

¹⁹ G. Vico, *Scienza Nuova*, a cura di M. Sanna e V. Vitiello, Bompiani, Milano 2018, pp. 1150-1151.

²⁰ Lo stesso che parla la prima lingua cristiana, nota Cacciari (*La mente inquieta*, cit., p. 17), che dovrebbe essere lo stesso con cui il Vangelo viene predicato. Concordanza di spirito e materia, di mente e corpo, di Vita e Forma, anche in questo senso. «Anche da questo punto di vista Francesco è il santo di Dante, come lo sarà per i grandi innovatori del linguaggio artistico dell'Umanesimo» (ivi).

²¹ Cacciari, *La mente inquieta*, cit., p. 18.

²² Leonardo da Vinci, *Cod. Atlantico*, f. 327 v.

²³ Cfr. C. Vecce, *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Salerno, Roma 2017.

Non una «vaga *Stimmung*, ma una *filosofia*»²⁴ è quella dell'Umanesimo che cerca di ideare una Forma capace di guardare al «carattere enigmatico, temibile, distruttivo, che si cela nel fondo dell'essere»²⁵; e tuttavia è una *filosofia tragica*, come la citazione leonardiana in apertura indica: *quale lingua? Certo nessuna*. Leonardo è chiarissimo esempio di questo *sentimento*, e tuttavia, come ha ben indicato Chastel, non è semplice individuare il suo ruolo e il suo rapporto con l'Umanesimo: «tutto ciò che riguarda Leonardo è difficile; tuttavia lo studio dei suoi rapporti con l'umanesimo fiorentino [e con tutto l'Umanesimo] è forse il punto più difficile di tutti»²⁶.

Per meglio comprenderne il pensiero, all'interno di questo determinato contesto ermeneutico, è opportuno confrontare alcuni luoghi teoretici fondamentali di questa impostazione di pensiero con posizioni e pratiche simili in altri pensatori, in particolare con quelli che si possono considerare i cardini dell'Umanesimo autentico: Dante, il suo iniziatore²⁷, e Vico, il suo più lontano e maturo frutto²⁸.

2. *Visibile parlare*

Dante, che Vico chiamerà «il toscano Omero»²⁹, vive e opera nella più estrema propaggine di una Forma culturale che stava esaurendo la sua spinta vitale. Di lì a poco l'Umanesimo sarebbe sorto, e in blocco avrebbe riconosciuto in Dante e nella sua *eroica* azione poetica l'atto *poietico* di un nuovo mondo, l'azione erculeo in grado di fondare una nuova città umana, più saldamente legata al solido terreno del mondo³⁰.

Nella sua altissima ispirazione Dante rivoluziona il linguaggio, e poeticamente immagina quell'*al di là* – delle mura della città umana, del nostro mondo – cui tutte le parole umane, le strutture logiche e culturali si dovrebbero ri-

²⁴ Cacciari, *La mente inquieta*, cit., p. 73.

²⁵ G. Guida, *Arte e natura in Machiavelli e Leonardo*, in F. Meroi (a cura di), *Con l'ali dell'intelletto. Studi di filosofia e di storia della cultura*, Olschki, Firenze 2005, p. 28.

²⁶ A. Chastel, *Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'Umanesimo platonico*, Einaudi, Torino 1964, p. 413.

²⁷ Cfr. G. Toffanin, *Perché l'Umanesimo comincia con Dante*, Zanichelli, Bologna 1967.

²⁸ Cfr. Grassi, *Vico e l'Umanesimo*, cit.

²⁹ Vico, *Scienza Nuova*, cit., p. 1139.

³⁰ Sui rapporti che l'Umanesimo, soprattutto fiorentino, instaura con Dante cfr. Chastel, *Arte e Umanesimo a Firenze*, cit., pp. 113-136.

ferire, per avere un saldo fondamento. Il Poeta esce dalle porte della città umana, dalle strutture linguistiche, logiche razionali, con cui si diceva l'infinito e la divinità su cui quella topologia culturale si fondava, aggirandosi per la vasta foresta del mondo, scendendo nella profonda Caverna della Vita, e da lì riporta entro le mura nuove immagini che siano in grado di testimoniare quell'*al di là*, ciò che abita oltre le mura del nostro finito linguaggio, fondandolo.

In questo senso Dante comincia la prassi di pensiero dell'Umanesimo, il *pensare per immagini*, in cui arte e pensiero non si oppongono ma costituiscono due complementari elementi della conoscenza: solo in questa stretta collaborazione le immagini non saranno pura creazione onirica di corpi senza anima, e il pensiero non sarà astratto ragionamento di anime senza corpi. Solo nella collaborazione di arte e pensiero le immagini, che sono Forme, potranno essere *aptae* a stare sul limine della città, figurando ciò che v'è fuori, e ispirando dentro amore e nostalgia, che permetterà di muovere a *pathos*, e quindi a radicare alla salda terra delle *res*, al loro senso, le architetture dei *verba*.

Le immagini – i prodotti artistici – diventano così strumento privilegiato del pensiero, che solo non può superare i confini della Forma, ma attraverso le immagini, *porte* sulla Vita, può intuirle e pensarla, ragionarne la contraddizione, e produrre nuove Forme. Le immagini possiedono un carattere *magico*, nel senso proprio di questa parola, cioè in grado di unire terra e cielo, interno ed esterno, Forme e Vita³¹. Tali *immagini quasi corporee*, quindi, muovono – danno Vita a – le Forme del pensiero: danno corpo al pensiero, il quale, legandosi alla sua *res*, si fa vivo, e non astratta speculazione, barbarie della *ratio*: «l'immaginazione è il corpo del pensiero»³². Tutto nell'Umanesimo è incarnato, corporeo, anima e corpo, nulla «è disincarnabile»³³.

Necessaria al pensiero l'immagine così come necessario all'immagine il pensiero, quindi, poiché «nulla può essere colto se non mediante la Forma

³¹ Cfr. G. Pico, *Oratio de hominis dignitate*, a cura di F. Bausi, Guanda, Milano 2003, p. 117: «come il contadino marita gli olmi alle viti, così il mago la terra al cielo», vorrei dire i *verba* alle *res*: la magia delle immagini, che innamorano lo sguardo del cittadino, lo fanno avvicinare alla cosa amata, alla *res* del suo pensiero. Su questo nesso amore e magia si veda R. Klein, *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Euclide, Torino 1975, pp. 16-20. Fondamentale il lavoro di Culianu, *Eros e magia nel Rinascimento. La congiunzione astrologica del 1484*, a cura di G. Ernesti, Bollati Bor., Torino 2006.

³² Klein, *La forma e l'intelligibile*, cit., p. 66: «la *φαντασία* “assicura una sorta di realtà” a ciò che è pensato, “riveste di un corpo l'incorporeo”».

³³ Cacciari, *La mente inquieta*, cit., p. 71. Non a caso S. Francesco è il santo di questo periodo e da Giotto in avanti la pittura “impara” a eseguire a regola d'arte l'incarnato.

[...] in immagine»³⁴. Così in questo pensiero estetico che è proprio dell'Umanesimo in particolare, con cui inevitabilmente poi l'idea universale è rappresentata, è di-segnata³⁵, è precisamente il corpo dell'universale: è l'incontro della Forma e della Vita *nella figura*³⁶, se essa è veramente ispirata: ogni parola è Forma³⁷, compito dell'umanista vivificarla rendendola particolare nella sua universalità e universale nella sua particolarità: dandole corpo, rendendola Viva. Così l'immagine si fa davvero corpo del pensiero e il pensiero anima dell'immagine, poli che non possono essere separati.

E questa è la poesia dantesca, (già) umanistico tentativo di mantenere nella Forma la Vita; Dante si pone davanti alla *maraviglia* del mondo, alla infinita materia animata e tenta di testimoniare davanti al consesso umano, con parole che siano vive. Eroticamento ispirato³⁸, Dante scrive la sua *Commedia*, ch'è la *raffigurazione* umana del mondo, la Forma con cui l'uomo può comprendere la Vita: «ne' tre mondi danteschi c'è il nostro mondo, emendato e rifatto secondo coscienza [*seconda natura*, dirà Leonardo]: quale *noi lo concepiamo* [Forma]»³⁹. E tale raffigurazione è umanistica, secondo gli stilemi indicati sopra, poiché pone l'uomo/umanista di fronte al problema linguistico di come testimoniare questo *al di là*, questa *maraviglia*, in modo efficace, e non con vuote parole prive di corpo e colore⁴⁰.

La speculazione razionale infatti, di fronte all'ineffabile totalità vivente – intrinsecamente contraddittoria –, non è in grado di generare nella mente umana immagini che innamorino e che possano a loro volta generare conoscenza: per fare ciò è necessaria la potenza fantastica dell'immaginazione – polisemica e metamorfica –, è necessaria la forza poetica dell'arte, in cui le

³⁴ Klein, *La forma e l'intelligibile*, cit., p. 68.

³⁵ Si veda Beatrice per Dante, ente assolutamente particolare che però è – non dice o non rimanda allegoricamente a: è – la fede e la salvezza: è un universale particolare!

³⁶ Cfr. E. Auerbach, *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1999, pp. 176-226.

³⁷ Cfr. Klein, *La forma e l'intelligibile*, cit., p. 71.

³⁸ Dante, *Purgatorio*, XXIV, 52-54: «I' mi son un che, quando | Amor mi spira, noto, e a quel modo | ch'è ditta dentro vo significando».

³⁹ F. De Sanctis, *Lezioni e saggi su Dante*, Einaudi, Torino 1955, p. 247.

⁴⁰ Sull'idea di dare colore alle parole, particolarmente significativa in questo contesto, visto che si andrà a richiamare l'azione pittorica di Leonardo, così come i ragionamenti vichiani, si rimanda a V. Vitiello, *L'Ora e l'attimo. Confronti vichiani*, Inschibboleth, Roma 2020, p. 97 e p. 103: «Fuor delle parole, fuor della scrittura che esprime anche il “colore” delle cose, la loro *vita affettiva*, non ci sono che “oggetti”, “resti” di parole senza vita né corpo, segni, tracce di qualcosa di cui non abbiamo più esperienza», segni fissati su breve carta.

parole si fanno immagini, carne e sangue⁴¹: così davvero Dante con la sua poesia scolpisce e dipinge *immagini quasi corporee*; solo così può rendere quel calore vitale che nella pura razionalità si perde. Ma «la parola non può come lo scalpello e ‘l pennello rappresentarci tutta una figura visibile: ella non s’indirizza ai sensi»⁴²: sarà lo stesso problema che incontrerà Leonardo nel famoso *Paragone* e di cui si accorgerà Vico ponendo la *Dipintura allegorica* in apertura della sua *Scienza Nuova*. La parola (Forma) si tace davanti a ciò che eccede la sua capacità, ciò che lei non può *raffigurare*, che è ciò che in effetti la fonda: quel corpo animato, vivo e pulsante che è la Vita stessa. Infatti «la poesia va a morire in Lucifero, pura materia, come ella muore in Dio, pura intelligenza»⁴³; dove invece Dante riesce a trovare un po’ dell’una e un po’ dell’altra, è il Purgatorio⁴⁴.

La poesia di Dante muore presso Lucifero, perché s’inabissa nella pura materia senza intelletto, così come muore in Dio, pura intelligenza che spiritualizza tutto il sensibile. Tra questi due estremi agisce la concezione dantesca: il *concetto corporale*.

È qui che il suo ingegno rinviene quel famoso stratagemma che sarà tra le più grandi intuizioni umanistiche, quel *visibile parlare*, in cui parola e immagine, unendosi, danno avvio al pensiero per immagini, che Leonardo e Vico comprendono essere l’unica possibilità di testimoniare, sulle mura della città, l’esterno all’interno, l’infinito nel finito, *displicare la meraviglia*.

Dante si trova davanti all’opera di Dio – e più tardi a Dio stesso – alla sua contraddizione, che l’umana mente non riesce a elaborare, che fa discordi i sensi⁴⁵. Come spiegare quest’opera? Come «*displicar tal meraviglia*»? La poesia qui sconta davvero la sua inadeguatezza rispetto alla pittura e alla scultura – nello specifico al bassorilievo⁴⁶ – nell’offrire una visione istantanea della

⁴¹ F. Valagussa, *Il concetto corporale. De Sanctis e la “concezione” dantesca*, «Aisthesis», 10/2 (2017), p. 23: «Il concetto non si presenta mai nella sua astrattezza, bensì nel suo farsi, sempre carico di passione, di carne e sangue; è concetto soltanto come nesso vivente che non sorvola, ma prende parte alla realtà e la compenetra».

⁴² De Sanctis, *Lezioni e saggi su Dante*, cit., p. 231

⁴³ *Ibidem*, p. 423.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 324.

⁴⁵ Dante, *Purgatorio*, X, 59-60.

⁴⁶ Che con Hegel (*Estetica*, a cura di F. Valagussa, Bompiani, Milano 2013, p. 1885) si può dire essere già *quasi* pittura. Nell’Inferno vi è solo materia senza spirito, nel Paradiso solo Spirito senza corpo, ma nel Purgatorio vi sono entrambi, nella loro contraddittoria

figura, del corpo della *res*. Dante lo sa, e non sostituisce l'una forma all'altra, bensì le unisce, comprendendo il potenziale espressivo del risultato: la poesia aggiunge qualcosa alla scultura, la anima, le dona movimento, la fa parlare⁴⁷. Il Poeta nel descrivere i bassorilievi del Purgatorio, quel *visibile parlare*, traduce – come faranno Vico nella *Dipintura* e Leonardo con il suo «*figurare e descrivere*»⁴⁸ – «il tacito linguaggio del simultaneo, ch'è il linguaggio delle arti figurative, nel sonoro linguaggio del successivo, ch'è quello della poesia»⁴⁹.

La scultura [e la pittura] veduta si comprende subito e genera un godimento estetico immediato; descritta, lasciamo stare la noia, si comprende a stento ed a stento si giunge a raggranellare e comporre i particolari per riuscire ad una specie di sintesi. [...] E perché ciò signori? Perché lo scalpello e il pennello, *rappresentando il corpo*, produce una visione e un godimento immediato; e la parola mal vi si prova e non riesce che ad una *sintesi prosaica*, ad una *unità riflessa* [...] manca a quel bel copro [della scultura/pittura] il movimento e la successione, il sentimento ed il pensiero [...] il corpo è l'espresso, l'anima è il sottinteso⁵⁰.

A questo supplisce la parola. Dante unisce parola e immagine, dà corpo all'una e movimento all'altra. Da qui discende Vico.

3. *La Dipintura allegorica*

Circa quattro secoli dopo Vico pone come frontespizio della sua *Scienza Nuova* la famosa *Dipintura allegorica* a cui fa seguire immediatamente la *Spiegazione della Dipintura proposta al frontespizio che serve per l'Introduzione dell'Opera*. In questa giustapposizione sta tutta la problematica dell'azione

compresenza. Ed è qui, quindi che il *visibile parlare* – Pittura/Scultura e Poesia, arte del corpo e arte dello spirito – può realizzarsi. Nell'Inferno è plastica roccia, nel Paradiso è eterea musica, nel Purgatorio è *visibile parlare*, è Pittura e bassorilievo.

⁴⁷ De Sanctis, *Lezioni e saggi su Dante*, cit., p. 336.

⁴⁸ Leonardo da Vinci, *Windsor*, ff. 19071 r. e 19013 v. Il rilievo è di M. Kemp, *Dissection and Divinity in Leonardo's Late Anatomies*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 35 (1972), pp. 200-225.

⁴⁹ V. Rossi, *Commento alla "Divina Commedia"*, 3 voll., M. Corrado (ed.), Salerno, Roma 2007, tomo II, p. 741.

⁵⁰ De Sanctis, *Lezioni e saggi su Dante*, cit., p. 338.

vichiana, che si propone di comprendere il rapporto che intercorre tra la *storia ideale eterna* e le *storie che corrono in tempo*, ovvero tra l'eternità e il tempo, tra l'infinito e il finito, tra l'esterno e l'interno, la foresta e la città, Natura e Cultura, Vita e Forma.

Il problema è lo stesso di Dante – e di Leonardo –: come displicare entro le mura la *maraviglia* grazie a cui queste determinazioni, relazionandovisi, acquistano senso? La lingua che là fuori si parla non è la lingua dell'uomo, *pistolare*, è una lingua che noi poco o punto possiamo comprendere⁵¹. Come dire nella Forma la Vita senza tradirla, ovvero come è possibile comprendere nella *lingua pistolare* – quella razionale del principio di non-contraddizione – «il mondo delle “parole reali” ove voce e gesto, *phonè kai schêma*, erano non congiunte, ma il medesimo»⁵²?

Il problema, come sottolinea con forza Vitiello⁵³, non è solamente linguistico, ma *teologico politico*: è in gioco la fondazione stessa della civiltà, la possibilità del suo stare. Se ella non riesce a comprendere – o quanto meno a intuire – cosa siano quelle «dense tenebre»⁵⁴ da cui fuoriesce, se i suoi *verba* non saranno in grado di tenere, significare, la propria *res*, come le «parole reali»⁵⁵ di Idantura, si rischia di andare incontro a «una barbarie peggiore della barbarie dei sensi: la selva che ci attende è una foresta inestricabile di segni senza più traduzione, di significati senza senso»⁵⁶.

Lo sforzo umanistico è perciò sempre verso l'interrogazione «intorno ai problemi dell'espressione del pensiero, della *vis immaginativa*, della *inventio*, del rapporto tra pensiero e pittura»⁵⁷, che è lo stesso che incontra Vico. Come dire il rapporto originario tra *res* e *verba*, o tra Topica e Critica, tra Vita e Forma; come dire con la *lingua pistolare* la *maraviglia* in cui vivevano e agivano i Giganti e da cui la civiltà si è generata? La questione si può porre anche in

⁵¹ Vico, *Scienza Nuova*, cit., p. 899.

⁵² V. Vitiello, *Prefazione*, in F. Valagussa, *Vico. Gesto e Poesia*, ESL, Roma 2013, p. VII.

⁵³ Cfr. Vitiello, *L'Ora e l'attimo*, cit.

⁵⁴ Vico, *Scienza Nuova*, cit., p. 790.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 848.

⁵⁶ F. Valagussa, *La scienza incerta. Vico nel Novecento*, Inschibboleth, Roma 2015, p. 129.

⁵⁷ Sui rapporti tra filosofia-filologia e arte di veda A. Chastel, R. Klein, *L'Umanesimo e l'Europa della Rinascita*, Mondadori, Milano 1964; Chastel, *Arte e Umanesimo a Firenze*, cit. Sul rapporto pensiero-pittura in questo specifico lavoro è utile leggere le pagine che Valéry dedica a Leonardo, *Léonard et les philosophes*, scritta originariamente come *Introduzione*, in L. Ferrero, *Leonardo o dell'arte*, Castelvechi, Roma 2017.

questi termini: il linguaggio pistolare, proprio della Metafisica ragionata e della Scienza Nuova, è quello innanzitutto della Civiltà, della Gentilità, sofisticato e lontano dalla cosa che vuole dire, ma è anche e soprattutto il linguaggio prospettico della storia che corre in tempo, dell'attimo, della narrazione umana – il finito –, e non quello dell'orizzonte totale del tempo – l'eternità, l'infinito – dimensione spaziale (spazio e tempo qui si uniscono, come nel *visibile parlare* fanno corpo e moto) nella quale tutti gli attimi sono posizionati al loro posto, secondo una Topica definita – *necessità*⁵⁸ la chiama Leonardo.

La questione della storia si riverbera in quella del linguaggio: cosa è in cosa? E in che modo si può dire l'una e l'altra nel modo più vero e certo possibile? È la *historia* contenuto delle *res gestae*, o sono queste contenuto della *historia*? Cosa è originario, nel senso di essere il fondo su cui l'altro elemento si pone?

Se è vera la prima ipotesi, allora l'intera distesa del tempo storico – l'Ora – è figura dell'attimalità delle singole *res gestae*; se la seconda, allora, sono le singole *res gestae* – *nyn* – figure della totalità della storia, figure dell'intero del tempo: è l'*hora* che contiene in sé il *nyn*, o il *nyn* ha l'*hora* come sua figura? Ovvero: è la Topica che contiene in sé la Critica, o la Critica struttura delle immagini fantastiche per descrivere nei suoi termini ciò che descrivere non può, cioè la totalità e il linguaggio originario, che quella totalità avvertiva?

Per Vico solo il «Mondo Civile»⁵⁹, la città – la leonardiana *seconda natura*⁶⁰ – è conoscibile in modo “certo” dall'uomo – in quanto sua produzione, Forma – nella *sua* lingua, ormai *pistolare*; è insanabile la frattura tra la scienza – Forma –, frutto della *Metafisica Ragionata*, e la Natura – Vita – a motivo del fatto che questa non è opera dell'uomo, è l'alterità che, nella relazione con essa, dona senso, ma che in sé rimane tale: è l'*al di là* delle mura, la *maraviglia* ineffabile, che fa discordi i sensi. Come displicarla, in sé e nella relazione che ha con la città umana? Questo lo sforzo della *Dipintura*, che è lo stesso dell'azione dantesca, delle sue figure poetiche e vive⁶¹, che produceva il *visibile parlare* che spoltrisce l'immaginazione⁶², che diviene *parola vivente*.

⁵⁸ Cfr. Leonardo da Vinci, *Cod. Atlantico*, f. 949 v. Rispetto al rapporto del pensiero leonardiano con la questione vichiana della Topica spunti interessanti si trovano in F. Frosini, *Artefiziosa natura. Leonardo da Vinci dalla magia alla filosofia*, ESL, Roma 2020, pp. 258 ss.

⁵⁹ Vico, *Scienza Nuova*, cit., p. 894.

⁶⁰ Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, a cura di M.T. Fiorio, Abscondita, Milano 2019, pp. 83-84 [II, 56].

⁶¹ Cfr. De Sanctis, *Lezioni e saggi su Dante*, cit., p. 348: «Qui non ci è il pensiero e poi un'immagine a lui straniera, ma il pensiero divenuto fanciulla». Rachele, Beatrice, Matelda sono pensieri filosofici trasfigurati e fatti di forme di ossa e polpa, carne e sangue.

Senza la potenza poetica di Dante, Vico materialmente dà corpo alle sue parole ponendo al loro fianco la *Dipintura* e in essa infonde movimento con le parole che la seguono: è lo sforzo umanistico di dire, sulle mura del linguaggio umano, all'interno della città cosa sia la selva che è *al di là* e a cui le mura, riferendovisi, esistono: è dare un senso alla Forma, infondendole Vita. Ma la «razionalità cartesiana appare [...] troppo giovane per essere capace di dominare il carattere cangiante»⁶³ della *grosse Vielheit*, della molteplice unità, della Vita, da cui le Forme sorgono; è necessario affiancarle altro.

La Dipintura racchiude nell'immediatezza della pittura il duplice movimento che caratterizza la storia ragionata nella Scienza nuova: quello dall'alto, da Dio all'uomo – dalla Vita alla Forma – e quello dal basso, dall'uomo a Dio – dalla Forma alla Vita. Nel concreto dell'accadere del mondo i due movimenti sono un unico movimento; la Dipintura mostra l'unità dei due, la simultaneità, che la voce – la parola – da sola non può dire nell'atto in cui quell'unità si esplica; sa dirla solo dopo aver distinto i due movimenti, resi idee a cui riferirsi separatamente, essendosi staccata dalle cose.

D'altro canto nella Dipintura, però, il “corso delle nazioni” non c'è, non c'è il movimento: la spiegazione dell'idea, dell'immagine, serve a superare, la staticità spaziale della visione. *Dipintura* e *Spiegazione* devono procedere insieme, questo il senso dell'operazione vichiana: la restituzione alla voce dell'immagine deve essere insieme donazione della voce all'immagine. È un *visibile parlare*. Tutta l'azione della Scienza Nuova è la formulazione di un nuovo linguaggio – o meglio la maturazione del linguaggio umanistico – il quale tiene insieme *mythos* e *logos*, *pathos* e *ratio*, corpo e anima, Vita e Forma: un linguaggio per immagini, un linguaggio che *figura* e *describe*, ovvero unisce il sentimento per la Vita e la necessità della Forma, tentando di mostrarne l'unità.

4. *Figurare e descrivere*

Leonardo si pone tra Dante e Vico, non solo cronologicamente ma anche teoricamente, poiché, nella sua poliedrica personalità, racchiude tanto lo slancio artistico dantesco quanto la rigorosa ispirazione filosofica vichiana. Per comprendere davvero il suo peso all'interno di un'ermeneutica completa dell'U-

⁶² Cfr. *ibidem*, p. 697.

⁶³ Valagussa, *Vico. Gesto e Poesia*, cit., p. 37.

manesimo è necessario porlo a dialogo con questi grandi personaggi nei luoghi più pregnanti e difficili della sfida umanistica, come quello che qui si sta affrontando. Leonardo infatti incontra esattamente lo stesso problema che si è analizzato in Dante e Vico: quale linguaggio è più adatto a testimoniare quell'*al di là* delle mura del linguaggio umano? «Qual lingua fia quella che displicar possa tal meraviglia?».

Leonardo conosce e ama Dante⁶⁴, e in particolare il *Purgatorio*, luogo in cui si trova il *visibile parlare*. È con Dante, infatti, che Leonardo, prima del sorgere del XVI secolo, si confronta nel famoso *Paragone delle arti*⁶⁵. A quest'altezza cronologica Leonardo, già alla ricerca del miglior linguaggio per descrivere la *maraviglia* del mondo, per conoscerne i più profondi segreti e le più alte bellezze, per costruire una Forma viva, è convinto – da pittore eccelso qual è – della superiorità della pittura rispetto alle altre arti, poiché in grado di mostrare «in un medesimo momento, tutte insieme gionte»⁶⁶ le *maraviglie* della Natura, cosa che la poesia non può fare se non in sequenza temporale, e quindi in modo meno efficace: l'immagine pittorica per Leonardo offre una maggiore vicinanza alla verità della *res*, e un *verbum* più adatto per avvicinare la mente alla *res*:

Se 'l poeta è libero, come 'l pittore, nelle invenzioni, le sua finzioni non sono di tanta sadisfazione a li omini quanto le pitture, perché *se la poesia s'astende colle parole a figurare forme, atti e siti, il pittore si move colle proprie similitudine de le forme a contraffare esser forme; or guarda qual è più propinqua all'omo a 'l nome d'omo, o ala similitudine d'esso omo*. Il nome dell'omo si varia di paesi in paesi, e la forma non n'è mutata se non da morte⁶⁷.

L'immagine pittorica è comunicativamente ed espressivamente superiore alla parola, per il Leonardo più giovane. Tuttavia, con il procedere degli anni, e con l'approfondirsi della sua conoscenza e l'accrescersi della sua abilità, Leonardo si rende conto che l'oggetto della sua attenzione, quell'organismo naturale vivo e in movimento, che produce da sé infinite forme all'infinito⁶⁸,

⁶⁴ Per indicazioni al riguardo si vedano i lavori di Vecce, in particolare *La biblioteca perduta*, cit., e C. Scarpati, *Leonardo scrittore*, Vita e pensiero, Milano 2001.

⁶⁵ Vecce, *La biblioteca perduta*, cit., p. 144.

⁶⁶ Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, cit., p. 61 [I, 27]. Anche *Ms. A*, 99 r-v.

⁶⁷ Id., *Ms. A*, 99 r.

⁶⁸ Cfr. Leonardo da Vinci, *Cod. Arundel*, 155 r.

non riesce a essere reso integralmente *nella sua vitalità* solo con l'immagine pittorica.

Aspirando a un possesso scientifico totale della realtà, Leonardo si trovò a disporre di un'ottica sempre più perfetta, ma progressivamente si fece consapevole del fatto che il linguaggio iconografico consente sì la percezione istantanea, può inseguire la mutevolezza in diversi stadi, ma trova preclusa la via della temporalità e conseguentemente il controllo del movimento che ad essa è costitutivamente legato⁶⁹.

L'Artista è assediato così dall'incubo della staticità irrimediabile dell'opera pittorica. Egli escogita stratagemmi che con la sua abilità si rivelano sempre più efficaci: la *prontitudine delle azioni* e la *vivacità degli atti* che tramite le membra umane figurano «il concetto della mente sua»⁷⁰, quella «ragione mai in isperienza»⁷¹, resi tramite la magia del chiaroscuro e dello sfumato, sembrano davvero vibrare le sue immagini davanti agli occhi dell'osservatore, come animate dalla Vita stessa. Ma ancora non è sufficiente. Il tratto è ancora fisso sulla carta. E forse allora Leonardo concede a Dante un suggerimento, e alla *figura*, che comunque rimane strumento privilegiato di studio della *maraviglia* si affianca la parola: «adunque è necessario *figurare e descrivere*».

Come Dante e come Vico, Leonardo affianca parola e immagine per ottenere una più *certa* descrizione della *maraviglia*, del fondo della Caverna, l'*ingens sylva* da cui le mura della città umana, opponendosi, acquistano senso. Parola e immagine, insieme. Il pensiero per immagini sembra essere il più adeguato a *displicare la maraviglia*, a comprendere l'origine da cui la Forma sorge. Leonardo così riempie i suoi appunti di parole e immagini, di figure e paragrafi, che si inseguono l'un l'altro e tentano tutte le combinazioni espressive, assalendo la totalità che vogliono displicare. Leonardo, più ancora di Dante e Vico, attraversa tutte le possibilità linguistiche umane, giungendo forse a toccarne il limite: è in questo slancio prometeico, seguendo Dante e anticipando Vico, che Leonardo avverte lo iato incolmabile tra i mezzi – la Forma – e il fine – la Vita – poiché la prima, umana, «l'è finita, non s'astende in fra lo 'nfinito»⁷².

⁶⁹ Scarpati, *Leonardo scrittore*, cit., p. 87.

⁷⁰ Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, cit., p. 133 [II, 180].

⁷¹ Id., *Ms. I*, 18 r.

⁷² Id., *Ms. H*, 67 r.

5. Conclusione. *Displicare la meraviglia*

«Certo nessuna»⁷³ lingua può *displicare la meraviglia*. Leonardo nettamente risponde alla questione umanistica: l'esito è tragico, l'ambizione destinata al fallimento. La parola vivente, la Forma piena di Vita, è per la lingua umana ineffabile. Ma è proprio in questo fallimento che paradossalmente si mostra la grandezza di questi spiriti: la consapevolezza umanistica della limitatezza dell'uomo, produttiva dei più reali e vivi sentimenti religiosi e delle più ispirate cantiche poetiche, delle più profonde riflessioni filosofiche e delle più sublimi opere d'arte.

La lingua di Leonardo, con la sua inventiva, il suo movimento e le sue neoformazioni⁷⁴ è la lingua vitale, che fu il volgare di Dante e che sarà il napoletano di Vico: lingue corporee, ricche di carne e sangue, colorate. Guadagnare questa consapevolezza aiuterà a riposizionare Leonardo nel panorama umanistico così come a comprendere meglio quello stesso panorama. Poiché infine quella lingua, la più adeguata a *displicar la meraviglia*, non è sufficiente. La parola di Dante a poco a poco vien meno e si spegne in Lucifero⁷⁵, così come fallisce nel Paradiso – che deve squadernarsi per poter essere immaginato dalla finita mente umana –, davanti a Dio: «a l'alta fantasia qui mancò possa»⁷⁶.

E così Leonardo, riflettendo sulla *Necessità*, che è la totalità delle «infinite ragioni mai in isperienza», principio per lui immanente che genera e regola il movimento vitale dell'organismo naturale, ovvero della totalità, comprende che nessuna lingua può *displicarla*. Questo conduce davvero l'ingegno umano di fronte alla sua necessaria umiltà, lo costringe, se vuole essere saggio, per dirla vichianamente, a essere pio⁷⁷, ovvero a comprendere *la trascendenza immanente della Vita* rispetto alla Forma.

Una saggezza, un rispetto, che la modernità in fretta dimentica, allargando i confini della città, alzando a dismisura le sue mura: essa rimuove dal suo sguardo l'orizzonte infinito, e si convince di aver conquistato la totalità, non più vitale e divina ma formale e umana. Ma nel mondo contemporaneo, in cui si avverte la crisi che domina la città umana, in cui il linguaggio scientifico

⁷³ Id., *Cod. Atlantico*, f. 949 v.

⁷⁴ Cfr. Scarpati, *Leonardo scrittore*, cit., p. 181.

⁷⁵ De Sanctis, *Lezioni e saggi su Dante*, cit., p. 424.

⁷⁶ Dante, *Paradiso*, XXXIII, 142.

⁷⁷ Vico, *Scienza Nuova*, cit., p. 1264: «se non *siesi pio*, non si può daddovero *essere Saggio*».

– razionale moderno – fatica a tenere fissa la *res* a cui vorrebbe riferirsi, ci si rende conto, nell'esaurirsi della spinta vitale di questa Forma, di come questa non aveva posto sotto il suo dominio la Vita, semplicemente l'aveva rimossa dalla sua visuale, concentrandosi solo sulle sue strade e sulle sue case, e non sul terreno su cui queste dovrebbero poggiare. E così al vertice della civilizzazione, una crepa si apre nella cinta muraria, e un ramo d'edera si infila, allargandola sempre più e facendo entrare quella Vita che era stata rimossa, la quale ora, infinitamente più potente della finita Forma, la travolge, questa incapace di adattarsi a quella, resasi sterile e fissa.

È necessario dunque riacquisire quella umana – umanistica – umiltà, pietà, di fronte alla potenza della Necessità – di Dio, della Natura, della Vita – di quelle infinite ragioni che vivono l'oscuro – e per noi inconoscibile – fondo della Caverna, sfondo della *Dipintura*, che certo sono l'oggetto di questa scienza ma che rimangono oltre la sua certezza, che mai rompono il loro ordine bensì quello umano, convinto di essere assoluto e invece riportato ogni volta alla consapevolezza della sua limitazione.

Leonardo risponde: *qual lingua? Certo nessuna*, e aggiunge, «questo drizza l'umano discorso alla contemplazione divina»⁷⁸. Contemplazione a cui tutte le sue ultime immagini⁷⁹ rimandano, senza più *figurare e descrivere*, ma solo indicando. Silenziosamente. «Qual lingua fia quella che displicar possa tal meraviglia? Certo nessuna». Davanti alla *maraviglia* «la parola ora tace»⁸⁰, o almeno dovrebbe.

⁷⁸ Leonardo da Vinci, *Cod. Atlantico*, f. 949 v.

⁷⁹ Si pensi al *San Giovanni*, o al *Bacco*, o ancora al disegno della *giovinetta danzante*, che con ogni probabilità è riconducibile proprio alla dantesca Matelda (cfr. D. Arasse, *Leonardo. Il ritmo del mondo*, a cura di C. Screm, Jaca Book, Milano 2019, p. 386).

⁸⁰ *Qoèlet*, XII, 13. Riguardo al silenzioso esito di questo pensiero si veda M. Cacciari, *Il dramma dell'Uno*, in G. Pico, *Dell'Ente e dell'Uno*, a cura di R. Ebgi, Bompiani, Milano 2010, p. 467: «La sintesi tra assolutezza dell'Incondizionato e Esistenza effettivamente creatrice non sembra potersi *argomentare*. Il discorso, che a questo fine tendeva (poiché in esso soltanto poteva trovare *pace* [...]) sembra allora pervenire alla *sua* tenebra, al fondo cioè della strada che esso ha percorso secondo i suoi stessi principi. Tutti i nomi che si sono pensati per esprimere l'Ente sommo come Esistente *superiore* a tutti gli enti, non mostrano, alla fine, che la *inopia magna* del nostro discorrere. Ciò comporta la dolorosa consapevolezza che nessuna filosofia può fondare una teologia che sia autenticamente “appesa al Verbum Dei” – che il “colloquio” tra ragione e fede è possibile soltanto nella chiarezza della distinzione»: la strada è quella che conduce «verso “ciò” la cui lode è il silenzio».

BIBLIOGRAFIA DEI TESTI CITATI

- Arasse D. (2019), *Leonardo. Il ritmo del mondo*, a cura di C. Screm, Jaca Book, Milano.
- Auerbach E. (1999), *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano.
- Cacciari M. (2010), *Il dramma dell'Uno*, in G. Pico (2010), *Dell'Ente e dell'Uno*, a cura di R. Ebgi, Bompiani, Milano.
- Cacciari M. (2019), *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*, Einaudi, Torino.
- Chastel A. (1964), *Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'Umanesimo platonico*, Einaudi, Torino.
- Chastel A., Klein R. (1964), *L'Umanesimo e l'Europa della Rinascita*, Mondadori, Milano.
- Ciliberto M. (2005), *Pensare per contrari. Disincanto e utopia nel Rinascimento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Cozzi G. (2022), *Daedala tellus. La Natura nel Quattrocento*, Mimesis, Milano-Udine.
- Culianu I.P. (2006), *Eros e magia nel Rinascimento. La congiunzione astrologica del 1484*, a cura di G. Ernesti, Bollati Boringhieri, Torino.
- Dante (2007), *Divina Commedia*, Mondadori, Milano.
- Dante (2017), *De vulgari eloquentia*, Mondadori, Milano.
- De Sanctis F. (1995), *Lezioni e saggi su Dante*, Einaudi, Torino.
- Ebgi R. (2016), *Umanisti italiani. Pensiero e Destino*, Einaudi, Torino.
- Frosini F. (2020), *Artefiziosa natura. Leonardo da Vinci dalla magia alla filosofia*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Fumaroli M. (2002), *L'âge de l'éloquence*, Albin Michel, Parigi 1980, tr. it. *L'età dell'eloquenza*, Adelphi, Milano.
- Grassi E. (1989), *Potenza dell'immagine. Rivalutazione della retorica*, a cura di L. Croce e M. Marassi, Guerini e Associati, Milano.
- Grassi E. (1990), *La metafora inaudita*, a cura di M. Marassi, Aesthetica, Palermo.
- Grassi E. (1990), *Potenza della fantasia. Per una storia del pensiero occidentale*, a cura di C. Gentili, Guida Editori, Napoli.
- Grassi E. (1992), *Vico e l'Umanesimo*, Guerini e Associati, Milano.
- Grassi E. (1999), *Retorica come filosofia. La tradizione umanistica*, a cura di M. Marassi, La Città del Sole, Napoli.

- Guida G. (2005), *Arte e natura in Machiavelli e Leonardo*, in F. Meroi (a cura di), *Con l'ali dell'intelletto. Studi di filosofia e di storia della cultura*, Olschki, Firenze.
- Hegel G.W.F. (2013), *Estetica*, a cura di F. Valagussa, Bompiani, Milano.
- Kemp M. (1972), *Dissection and Divinity in Leonardo's Late Anatomies*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 35, pp. 200-225.
- Klein R. (1975), *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Einaudi, Torino.
- Leonardo da Vinci (2019), *Libro di pittura*, a cura di M.T. Fiorio, Abscondita, Milano.
- Pico G. (2003), *Oratio de hominis dignitate*, a cura di F. Bausi, Guanda, Milano.
- Rossi V. (2007), *Commento alla "Divina Commedia"*, 3 voll., M. Corrado (ed.), Salerno Editrice, Roma.
- Scarpati C. (2001), *Leonardo scrittore, Vita e Pensiero*, Milano.
- Toffanin G. (1967), *Perché l'Umanesimo comincia con Dante*, Zanichelli, Bologna.
- Valagussa F. (2013), *Vico. Gesto e Poesia*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Valagussa F. (2015), *La scienza incerta. Vico nel Novecento*, Inschibboleth, Roma.
- Valagussa F. (2017), *Il concetto corporale. De Sanctis e la "concezione" dantesca*, in «Aisthesis», 10/2, pp. 19-29.
- Valéry P. (2017), *Introduzione*, in L. Ferrero (2017), *Leonardo o dell'arte*, Castelvecchi, Roma.
- Vecce C. (2017), *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Salerno Editrice, Roma.
- Vico G. (2018), *Scienza Nuova*, a cura di M. Sanna e V. Vitiello, Bompiani, Milano.
- Vitiello V. (2013), *Prefazione*, in F. Valagussa (2013), *Vico. Gesto e Poesia*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Vitiello V. (2020), *L'Ora e l'attimo. Confronti vichiani*, Inschibboleth, Roma.

Per i riferimenti nel testo agli scritti del *corpus* vinciano si è consultata la piattaforma digitale *e-Leo* creata e curata dalla Biblioteca Leonardiana di Vinci. (<http://www.leonardodigitale.com/>).

GIUSEPPE DE VITA

Freud, Leonardo e il romanzo dell'anima [Freud, Leonardo and the Novel of the Soul]

SINTESI. Freud scrive una biografia rivoluzionaria su Leonardo, in questo modo inaugura il genere patografico. *Herr Professor* inventa un metodo che spiana la strada a un approccio innovativo. Nietzsche *docet*: «Le idee più importanti vengono trovate per ultime, le idee più importanti sono i metodi». Con quello messo a punto dalla psiconalisi si può accedere non alla verità accertabile, “fotografica”, di una vita, ma alla sua nuova fecondazione, che in un parallelo biologico potremmo definire una sorta di superfetazione dentro l’esperienza interpretativa, dove l’elemento originario cancella le sue tracce. Da qui il *caveat* di Freud, il quale dichiara: «È impossibile, in una biografia, pervenire alla verità. Il materiale veramente biografico non è a portata di mano. E anche se lo fosse, non si potrebbe utilizzarlo. La verità è inaccessibile».

PAROLE CHIAVE: metodo, fantasma, memoria, patografia, metapsicologia.

ABSTRACT. Freud writes a revolutionary biography about Leonardo, thus starting the pathographic genre. *Herr Professor* invents a method, which paves the way for an innovative approach. Nietzsche *docet*: «The most important ideas are found last, the most important ideas are the methods». Through what has been developed by psychoanalysis, you cannot access the verifiable, “photographic” truth of a life, but its new fertilization, which in a biological parallel could be defined as a sort of superfetation within the interpretative experience, where the original element erases its tracks. Hence Freud’s *caveat*, who declares: «It is impossible, in a biography, to reach the truth. The truly biographical material is not at hand and even if it were, it couldn’t be use. The truth is inaccessible».

KEYWORDS: Method, Phantasm, Memory, Pathography, Metapsychology.

Giuseppe De Vita insegna Filosofia e Storia al Liceo Carducci di Ferrara, ed è cultore in Storia della filosofia antica presso l’Università estense. Ha al suo attivo diverse pubblicazioni su Freud e su Platone.

— devita.giuseppe@carduccife.edu.it

«*Et cetera*» di Leonardo

Il «romanzo familiare»¹ di Leonardo s'impagina con un primo capitolo ad Anchiano, frazione di Vinci, presso Firenze, nell'anno 1452. L'ultimo capitolo è ad Amboise, in Francia. Nel castello di Clos Lucé, messo a disposizione da re Francesco I, dove Leonardo lascia ai posteri un suo scritto sulla geometria, nel 1518, con un «et cetera»² sospensivo; «Perché la minestra si fredda»³. Invece a freddarsi non era la pietanza, ma il suo sangue ghiacciato dalla morte. Quella pagina a mezz'aria è la metafora dell'inconcludenza di tante imprese di Leonardo. Ricco di idee, ma povero di fatti.

«*Et cetera*» di Freud

Et cetera è la locuzione di un discorso mai finito, di parole in attesa di nuove significazioni, che elevano a epigrafe l'inesauribilità offerta dalla questione Leonardo: maestro di sfumature sia pittoriche che esistenziali. Sui chiaroscuri dell'anima del Genio rinascimentale, Freud sovrascrive il suo *et cetera*. Lega i numerosi puntini sospensivi di Leonardo con ipotesi suggestive, ne riempie i vuoti, grazie al nuovo paradigma psicoanalitico con il libro *Un ricordo infantile di Leonardo*.

Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci è il titolo tedesco della pionieristica patografia, e quando Freud la consegna alle macchine tipografiche nel 1910, a Lipsia, mette in circolo un diverso modo di fare biografia, che assurge a capostipite di un genere.

Già un anno prima, il 1° dicembre del 1909, in realtà Freud aveva presentato una primizia di *Leonardo*. Il 'frutto di serra' era stato assaggiato dai partecipanti alla Società Psicoanalitica di Vienna, ubicata al 19 di Berggasse: casa e gabinetto clinico di Freud.

Tra arte e scienza

Su quell'abbozzo Freud vi lavorerà e tesserà la trama di *Un ricordo infantile di Leonardo*, in cui stringerà in coro la cultura umanistica e scientifica. La lin-

¹ «*Familienroman*» è il vocabolo coniato da Freud in riferimento alla sua autoanalisi. Il termine figura nella minuta allegata alla lettera a Fliess del 25 maggio 1897, vedi V. Cicero, *Da un sogno infantile di Freud*, Appendice a S. Freud, *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, Morcelliana/Scholé, Brescia 2020, p. 250.

² W. Isaacson, *Leonardo da Vinci*, Mondadori, Milano 2017, p. 436.

³ Ivi.

gua di Freud è creola. Aveva parlato da ragazzo il primo idioma (umanistico), al ginnasio, dove aveva guadagnato la maturità: «cum laude»⁴ ci segnala Ernest Jones, autore di una biografia imprescindibile sul Viennese; sempreverde, nonostante alcune obiezioni.

Il secondo idioma deriva dalla cultura medica. *Herr Professor* si forma come neurologo e tenta di sviluppare la psicologia come *Scienza naturale*. Incardina all'inizio le sue spiegazioni sul neurocentrismo del «grande Charcot»⁵, ma da lì inizia un transito pluriennale che lo condurrà su posizioni inesplorate. Bertha Pappenheim è l'isterica che fa avviare le nuove intuizioni, con cui Freud si emancipa dal paradigma meccanicistico. Il caso, esposto in *Studi sull'isteria* con lo pseudonimo di “Anna O.”⁶, è caratterizzato da una sintomatologia in cui la paziente «si comporta come se l'anatomia non esistesse»⁷. Freud opera su un palinsesto, deve rivedere le sue nozioni di natura e di funzionalità, riposizionando il suo pensiero tra individuale e sovraindividuale, eterogeneo e omogeneo, specifico e universale. La *Scienza psicologica* è rigorosa, ma non può scimmiettare quelle naturali. La cultura anfibia, che sta alla radice di *Leonardo*, è anche quella dinamo che eroga elettricità al nuovo paradigma.

L'intuizione del metodo

La patografia con i suoi rimandi interni dal vissuto alle opere e da queste al vissuto è uno scrigno di spunti, propiziati dall'intuizione del metodo psicoanalitico. Nietzsche insegna: «Le idee più importanti vengono trovate per ultime, le idee più importanti sono i metodi»⁸, Freud legge Nietzsche avanti negli anni⁹, ma dà sostanza alla riflessione. Sprigiona dal termine “metodo” l'energia etimologica primordiale. La psicoanalisi *supera* (*metà*)

⁴ E. Jones, *Vita e opere di Freud*, Il Saggiatore, Milano 1962, p. 46.

⁵ *Ibidem*, p. 195.

⁶ Breuer è il primo esploratore dell'inconscio con la tecnica ipnotica ed è colui che riesce a incidere sulla sintomatologia della paziente, poiché ha la capacità di renderne la patologia «intelligibile», cfr. S. Freud, *Studi sull'isteria*, in *Opere*, Bollati, Torino, vol. II, p. 91.

⁷ S. Freud, *Alcune considerazioni per uno studio comparato delle paralisi motorie organiche e isteriche*, in *Opere*, Bollati, Torino 1968, vol. II, p. 80.

⁸ F. Nietzsche, *La volontà di potenza. Saggio di una trasvalutazione dei valori*, Bompiani, Milano 1992, p. 265.

⁹ Dichiarò Freud (in C. Pozzoli, *Un incontro possibile*, Piemme, Asti 1995, p. 36): «Per molto tempo ho evitato di leggere Nietzsche, altro filosofo i cui presentimenti e intuizioni coincidono frequentemente con i laboriosi risultati della psicoanalisi».

il *sentiero* (*hodòs*) calcato dalla liturgia biografica, pur avallato da labili tracce storiche. Osa e scommette sull'intuizione, sublimandola in modalità interpretativa.

Freud scrive dell'anima di Leonardo con tutta la sua anima. Lo confessa: «Un uomo come me non può vivere senza una mania, una passione dominante, un tiranno»¹⁰. Pur dovendo preparare le conferenze americane, sente «una passione che divampa inarrestabile, trapassa la soglia dell'ossessione»¹¹. È sintomatico che Freud cominci a fiutare le tracce di Leonardo, non con la lettura di un saggio, ma con quella coinvolgente e poetica di un romanzo. Galeotto è *La resurrezione degli dei*¹² di Dmitrij Sergeevič Mereskovskij.

L'arte seducente dello scrittore russo contagia un analogo desiderio in Freud, istigando arte letteraria su arte (interpretativa) psicoanalitica. Non è l'unica musa ispiratrice del Nostro. Anche il canapè getta benzina sul fuoco dell'infatuazione; un paziente problematico e inconcludente evoca Leonardo nell'immaginario del Viennese, il quale infatti scrive con meraviglia, il 17 ottobre 1909, all'allora amico Jung: «ho incontrato il suo ritratto vivente (senza il suo genio) in un nevrotico»¹³.

Il demone dell'arte si impossessa di lui, e forse Freud scrive, più che per assomigliare a quell'*avatar* umanistico, creativo, artistico di se stesso, per rispondere a esigenze prettamente epistemiche. Comunque è fattuale che, senza ripudiare la sua premessa tecnica, scriva *Leonardo* con uno stile divulgativo, approfondendo il suo perlaceo talento letterario. Le sue pagine volutamente tracimano dall'alveo tecnico della psicoanalisi, dove si consumano discorsi tecnici incestuosi, gergali, per investire il grande pubblico dei profani con la potenza della narrativa.

C'è molto Freud oltreché Leonardo. La biografia, d'altronde, più di altre forme d'arte si muove dentro un orizzonte di rimandi, che dal prodotto artistico risalgono alla biografia del suo artefice e da quest'ultimo ridiscendono al suo prodotto. Si profila l'anabasi e la catabasi, in un circolo virtuoso e fertile che segna l'appartenenza vicendevole del soggetto interpretativo Freud con il suo oggetto, Leonardo.

¹⁰ S. Freud, *Lettere a Wilhelm Fliess 1887-1904, abbozzi e appunti*, Bollati, Torino 1971, p. 102.

¹¹ V. Cicero, Introduzione a S. Freud, *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, Morcelliana/Scholè, Brescia 2020, p. 12.

¹² Riedita oggi in Italia da Giunti con il titolo asciutto di *Leonardo da Vinci*.

¹³ Cicero, Introduzione a S. Freud, *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, cit., p. 12.

Ogni atto interpretativo è possibile entro un orizzonte già aperto dal conoscente, e il conoscente sta a sua volta dentro il mondo che il conosciuto contribuisce a schiudere e a determinare. Non è un cerchio angusto, una latomia da cui evadere alla ricerca del nuovo, poiché, mutuando le parole di *Essere e tempo*, «l'importante non sta nell'uscire fuori dal circolo, ma nello starvi dentro nella maniera giusta»¹⁴.

Freud, consegnando il suo scritto alla stampa, non si congeda da *Un ricordo infantile di Leonardo*. Vi ritornerà per una revisione nel 1919. Vi aggiungerà delle parti e replicherà nel 1923. Ogni volta sarà un abbraccio e una nuova agnizione; l'adorabile oggetto cartaceo si fa soggetto, vicenda biografica in sé, luogo interpretativo, in un'osmosi che spazia attraverso stagioni differenti della vita intellettuale di Freud, dal tempo della prima topica a quello della seconda topica.

Nello scritto, sulla rigidità della dottrina freudiana, prevale la plasticità del gesto ermeneutico. Sebbene in una cornice junghiana, lo psicoanalista Mario Trevi sottoscrive la nostra impostazione di ordine generale sulla scienza freudiana: «La psicologia deve abolirsi come scienza e, proprio abolendosi come scienza, raggiunge il suo scopo scientifico»¹⁵.

La terza via

La psicoanalisi è in sé arte interpretativa, fondata su alcuni capisaldi. La sua storia s'inscrive in un'aporia tra scienze naturali e scienze umane. La psichiatria del tempo di Freud era organicistica. Il positivismo aveva costruito le scienze della soggettività sul modello delle scienze naturali, là dove Galileo e il meccanicismo offrivano la garanzia del risultato. Si confondevano la legalità della natura e l'uniformità meccanicistica. Cesare Lombroso era l'emblema di questo modo di intendere la scienza applicata alla soggettività. L'antropologo criminale procedeva con le misurazioni frenologiche, le volumetrie fisionomiche e, con il filtro dell'ideologia del darwinismo sociale, leggeva quantitativamente i fenomeni di devianza. La soggettività era oggettivata dal metodo.

La psicoanalisi constata via via che il suo campo di azione non corrisponde alla controllabilità di una costante natura chimica o fisica, ma alla coscienza che rimanda ad altro da sé, ai desideri di tenebra e alle intenzioni anguillari e sfuggenti. A queste ultime già guardava con interesse Freud al secondo e al terzo anno dell'università, quando seguiva le lezioni di Brentano sull'in-ten-

¹⁴ M. Heidegger Martin, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1976, p. 194.

¹⁵ M. Trevi Mario, *Per un junghismo critico*, Bompiani, Milano 1987, p. 240.

sionalità della coscienza¹⁶. La bio-logia cede alla psico-logia. È enorme lo «sforzo compiuto da Freud e dalla sua scuola non per trovare una volta per tutte la base biologica della psiche [...], ma per evidenziare le basi della vita psichica in quel medium tra il *bios* e la cultura che sono le pulsioni»¹⁷.

Scienza delle tracce

La psicologia freudiana non è dunque la scienza di un soggetto cristallizzato in un oggetto, bensì è scienza delle tracce (*Spurenwissenschaft*)¹⁸. Resta essenzialmente una dottrina dell'anima abissale e sessuale, la cui codifica esige il salto intuitivo. Riecheggiano le parole di Eraclito: «i confini dell'anima, andando, non li troverai, neanche se percorrerai tutta la strada, così profondo è il logos che le appartiene»¹⁹. L'analista esercita il suo *logos* sulla friabile linea di faglia tra epistemologia e arte esegetica. Ogni esegesi conduce a un'ambivalenza fondamentale: ordine di significati e fluttuazioni di senso. L'orizzonte dischiuso dalla traccia seguita e interpretata è sprone e contrazione, corrente e frangiflutti, come ben sa il già citato Trevi, per il quale l'orizzonte anzi «acquista dignità, in quanto, nell'esplorazione sistematica delle sue possibilità, incontra quel confine al di là del quale si schiudono altri orizzonti possibili, talché, in ultima istanza, la verità di un orizzonte sta nel suo autolimitarsi e [...] negarsi come verità unica per dar luogo alla verità ugualmente autolimitanti di altri orizzonti»²⁰.

D'altronde, se la patografia è l'arte di interpretare una vita, l'atto stesso di nascita della psicoanalisi è un libro programmatico fin dal titolo, *L'interpretazione dei sogni* (*Die Traumdeutung*, 1899). In questo contesto lo scambio tra il surrealista Breton e Freud sul sogno è eloquente. Breton chiede al Viennese di oggettivare le esegesi in un prontuario. Ma Freud replica: «non riesco a immaginare che cosa potrei dire sull'argomento a chicchessia»²¹. Il momento soggettivo, psicologico, intuitivo è essenziale. Non ci sono rassicuranti *vademecum*.

¹⁶ Jones, *Vita e opere di Freud*, cit., p. 46.

¹⁷ M. Trevi Mario, *Il lavoro psicoterapeutico*, Theoria, Roma-Napoli 1993, p. 103.

¹⁸ S. Vegetti Finzi, *Sigmund Freud e la nascita della psicoanalisi*, Mondadori, Milano 1995, p. 19.

¹⁹ Eraclito, *Testimonianze, imitazioni e frammenti*, Bompiani, Milano 2007, fr. 45.

²⁰ Trevi, *Per un junghismo critico*, cit., p. 17.

²¹ E.H.J. Gombrich, *La psicoanalisi e la storia dell'arte*, in B. Nelson, *Freud e il XX secolo*, Mondadori, Milano 1962, p. 228.

Arte e narrativa

Leonardo, monumento delle patografie, non è un luogo di anarchie interpretative, dove ogni lettura è arbitrariamente concessa. È però l'immagine più evidente di un passaggio: dal paradigma della scienza naturale a un diverso modo di concepire la scienza. Psicologia come scienza sì rigorosa, ma non più naturale. Cambia lo statuto della verità nell'esperienza del canapé e anche della patografia. La verità si tramuta in significazione. La *certezza* abdica alla *rivelazione*. L'inesauribilità che nella sua ultima verità non trova la verità ultima. Lo certifica in un'intervista *Herr Professor*: «È impossibile, in una biografia, pervenire alla verità. Il materiale veramente biografico non è a portata di mano. E anche se lo fosse, non si potrebbe utilizzarlo. La verità è inaccessibile»²².

Freud riconosce che le stesse ricostruzioni dei segmenti di vita sul canapé elaborano su verità sfuggenti, addirittura *deliranti*. Simili ai discorsi dello psicotico. Se l'interpretazione analitica «è efficace in quanto restituisce un brano dell'esistenza andato perduto, così anche il delirio deve la propria forza di convinzione alla parte di verità storica che ha inserito al posto della realtà ripudiata»²³.

Freud è consapevole che non è in ballo l'*anatomia* della verità, quanto la sua *topologia*. È decisiva la coerenza tra le premesse e le conseguenze che il metodo pone in essere, avallato dall'intuito, soprattutto nella patografia. «È inevitabile che l'applicazione dei punti di vista della psicoanalisi in condizioni del tutto diverse da quella della situazione analitica [...] rimanga in gran parte affidata alla sola capacità intuitiva dell'analista, e assuma quindi il carattere di un prodotto della fantasia»²⁴.

Il retroscena di Un ricordo infantile

Con *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci* Freud si cimenta non con un uomo in carne, ossa e voce narrante nell'orizzonte rituale del divanetto, ma con un uomo ridotto in polvere. La sua voce è rappresentata dai suoi scritti. La carne e le ossa dalle sue sparute opere. Ne ricostruisce gli inquietanti retroscena. Messaggio sottostante di Freud: «c'è vita pulsionale oltre l'agiografia».

L'analista colma il baratro dei secoli con una sorta di intuito paleontologico. Freud ripristina l'immagine del mammut che fu, basandosi in fondo su

²² Pozzoli, *Un incontro possibile*, cit., p. 35.

²³ S. Freud, *Costruzioni nell'analisi*, in *Opere*, Bollati, Torino 1979, vol. XI, p. 552.

²⁴ Pozzoli, *Un incontro possibile*, cit., p. 33.

qualche frammento di zanna o di femore e ne riassembla in via analogica i pezzi. Lo scopo non è svelare al mondo il mistero del Genio italico. Freud è chiaro. «Nessuno può essere rimproverato di non aver mantenuto ciò che non ha mai promesso»²⁵. «L'essenza dell'esecuzione artistica ci è psicoanaliticamente inaccessibile»²⁶. E, dell'uomo eccezionale, soggiunge, «i contorni si possono *solo intuire*, ma mai sondare»²⁷.

Il fantasma

Il titolo del saggio freudiano si riferisce a un ricordo d'infanzia rammentato dallo stesso Leonardo nel *Codice Atlantico* (foglio 186v). È l'episodio singolare di un rapace²⁸, che l'artista innalza a mito personale. Un volatile scende su di lui, quando è nella culla: «mi aprissi la bocca colla sua coda e molte volte mi percuotesse con tal coda dentro alle labbra»²⁹.

È improbabile, quasi impossibile, che Leonardo abbia serbato tracce mnestiche di quando era poppante. Questo *flashback* pertanto, con Freud, possiamo classificarlo come il tipico caso del «fantasma»³⁰.

Il concetto di fantasma Freud lo elabora nel 1905, quando intuisce che non sempre un trauma della psiche ha dietro di sé un evento reale. Anticamera di un'eccezione topologica della verità.

Nel *work in progress* della psicoanalisi appare che gli avvenimenti sessuali della prima infanzia sono trasfigurati dai pazienti. Dopo una lunga stasi, con il risveglio libidico della pubertà, la preistoria psichica del soggetto ritorna a galla allucinata, assumendo l'aspetto di fatti accaduti.

In questa chiave interpretativa, i baci insistiti di Caterina – madre naturale di Leonardo – e le carezze di lei sul bebè *Lionardo*, dunque, altro non sareb-

²⁵ *Ibidem*, p. 34.

²⁶ Freud, *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, cit., p. 225.

²⁷ *Ibidem*, p. 39.

²⁸ Il rapace per un “errore” di traduzione fu tradotto “avvoltoio”, invece di “nibbio”, parola per cui Freud elaborò alcune conclusioni psicoanalitiche. Il presunto errore, però, nell'esegesi di Vincenzo Cicero sarebbe in realtà un “*lapsus* apparente”. Così i ruoli vengono ribaltati, lo psicoanalista viene a sua volta psicoanalizzato dal traduttore e curatore del testo, per cui l'analisi di Freud su Leonardo appare come la maschera di un'investigazione inquietante di Freud sui suoi stessi labirinti inconsci omofili; cfr. Cicero, *Da un sogno infantile di Freud*, cit., pp. 292 ss.

²⁹ Freud, *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, cit., p. 87, nota.

³⁰ S. Freud, *Le mie opinioni sul ruolo della sessualità nell'etiologia delle nevrosi*, in *Opere*, Bollati, Torino 1976, vol. V, pp. 217-225.

bero che delle reminiscenze primitive, allo stato gassoso, convertite in seguito in un'adulterata *ricordatione*. Il rapace che picchietta le labbra – una zona erogena – si sagoma in una figura simbolica.

L'immaginario tra cielo e sottosuolo

Nel suo immaginario aereo, Leonardo si sente più piuma che carne, con due risvolti nascosti.

Innanzitutto, l'episodio autobiografico dell'artista ci confessa che egli si percepisce un cucciolo annidato in una madre, fonte di amore e di vuoto. Caterina, la madre naturale, viene sostituita da suo padre, Ser Piero, con un'altra donna. Il primo amore insinua in profondità l'artiglio di una potenza affettiva primordiale e totalizzante.

In più, Leonardo avverte se medesimo come essere speciale, vocato al cielo. La volontà di contrastare la gravità terrestre si trascriverà in un impegno tecnico e progettuale nelle raffigurazioni realistiche delle ali, disegnate e dipinte, e nelle mirabolanti creazioni di macchine volanti. Sineddoche dell'andare oltre.

Nella tavola dell'*Annunciazione* (v. fig. 3), orfana di data e di firma, come quasi tutta la produzione leonardesca, egli dipinge le ali dell'angelo con perizia anatomica mai sperimentata prima nella storia della pittura. Il messaggero divino si libra con piume e cartilagini che non appaiono protesi posticce. Il parallelo con quelle artificiose del Beato Angelico è impietoso. Con la grammatica freudiana si ravvisa in unico contesto figurale *zenith* e *nadir*. Il salto in alto oggettivo nella qualità nella rappresentazione e l'affondo nell'abisso di Leonardo, quale emulo di Icaro.

Nell'*Annunciazione* le ali si associano alla ierofania del messaggio di Dio e allo scompiglio. L'essere ultraterreno è colto in un lampo, appena atterra. Lo si capisce da un dettaglio sconvolgente: lo spostamento della massa d'aria verso la Vergine. Leonardo fa visibile l'invisibile nei fogli biblici incurvati dal vento.

La scena è intrisa del realismo dell'azione, ed essa a sua volta rende nella sua ventosità l'analoga azione che Leonardo compie sulla realtà pittorica del suo evo; il suo gesto creativo è una turbolenza che scompagina la sintassi raffigurativa, piegandola a una nuova volontà.

Leonardo considera oracolare la scena del pennuto. Commenta: «par che sia mio destino»³¹. L'uccello è fratello dell'angelo. Un *Hermes* cristiano che

³¹ Freud, *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, cit., p. 87, nota.



Fig. 3. “Annunciazione” (part.), 1472 ca. (Firenze, Galleria degli Uffici).

lo battezza in nome del cielo, consacrando il suo immaginario all’immensità dell’etere.

Freud rovescia il significante uccello. Non è latore dell’elemento *aereo*, ma di quello *ctonio*. La sua semiotica ci porta dritti al sottosuolo dell’inconscio. La sua logica non è finalistica, ma è sintomatica. La figura del rapace, la cui coda stimola le labbra del bimbo Leonardo, Freud la spiega come una forma di idealizzazione dell’allattamento, dove è implicata la libido.

Nel vocabolario freudiano *libido* è quell’energia che sta alla frontiera del corpo e della psiche. In quel limbo essa si traspone, come «l’espressione dinamica nella vita psichica della pulsione sessuale»³², e quindi si riconduce al sistema di piacere primario, plasmato dal rapporto fusionale del bimbo e dalla madre.

La *Madonna Benois* (v. fig. 4), soggetto su cui non si sofferma la patografia freudiana, ha un’impaginazione che rende iconico questo tipo di godimento, la cui vestigia lascia l’orma misteriosa del desiderio in fondo a ogni uomo.

³² S. Freud, *Due voci di enciclopedia: «Psicoanalisi e «Teoria della libido»*, in *Opere*, Bollati, Torino 1977, vol. IX, p. 448.



Fig. 4. Leonardo, “Madonna Benois”, 1478-1482 (San Pietroburgo, Museo dell’Ermitage).

I volti e i corpi delle due sacre figure incarnano tutta la densità dello scambio. Una vibrazione polmonare conferisce unità al figlio e alla madre ed esalta perciò, con il suo ossigeno, per la prima volta a pieno l’umanità della Madonna. Si fortifica la femminilità della Sacra Mamma. Femmina è parola che so-

stanzia l'atto di vita. *Fel, felare* equivale a *nutrire*³³. Il pasto fluido è dialettico; viene in essere nell'unicità del gesto figliolanza e maternità.

La generazione pittorica precedente a Leonardo aveva lavorato sulle sottrazioni, erodendo la tradizione delle insegne regali alla Vergine, al fine di avvicinarla sempre più al desiderio materno degli uomini.

Dalle sacre immagini erano state via via espunte il trono, la corona e gli sfondi aurei, ma è solo con Leonardo che la cerniera si chiude e la *Ma-donna* è vista finalmente come *mamma-donna*. Desiderio recondito, incoercibile, che abita ogni cuore umano rendendolo familiare ed estraneo a un sentimento assoluto, provato e mai più recuperato. La latenza delle origini. Quell'irrapresentabile al di qua della coscienza tradotto in pigmenti da un'artista deprivato della madre naturale.

Madonna, che Leonardo!

La regalità della Madonna non consiste nell'apparato iconografico da dimora sovrana, ma in una casa dell'anima, umana troppo umana e venata di nostalgia.

Le Madonne di Leonardo si umanizzano. Non sono trasposizioni cerebrali, ancorché scortate da meditati studi preparatori. L'artista aggiusta il tiro, disegna e pianifica prima di procedere, ma nell'identità mentale di quella forma da riprodurre, s'insinua un'alterità incompressibile. Protagonista è la tavolozza dell'arcaico sentimento. Riaffiora da angoli remoti il bimbo compiaciuto, destinatario e riflesso del gaudio materno. In un oscuro alchimismo l'anima materna è quintessenziata nella fisionomia di Madonna, e la Madonna è quintessenziata in quella dell'anima materna. Si appiccica a ventosa, nelle Madonne leonardesche, la nota frase di Saint-Exupéry: «L'essenziale è invisibile agli occhi. Lo si vede bene solo con il cuore»³⁴.

Leonardo polimorfo perverso

Freud può accompagnare il suo lettore alla scoperta di uno scenario inesplorato su Leonardo grazie ai *Tre saggi sulla storia della sessualità*. È questa l'opera più polemicizzata di Freud, poiché guarda con disincanto rivoluzionario al mondo del bambino. Ne misconosce la purezza adamantina, considerandolo *polimorfo perverso*.

³³ O. Panigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana* (1907¹, 1926²), FB&C LTD, London 2018, s.v. "felare".

³⁴ A. De Saint-Exupéry, *Il piccolo principe*, R.C.S. Bompiani, Milano 1995, p. 79.

La comunità scientifica grida allo scandalo. Taccia l'autore di «pansessualismo»³⁵. Molti stentano a comprendere che la sessualità non è un agente patogeno o una metastasi che assale e corrompe l'operoso fluire della vita umana, dall'adolescenza in poi, ma che essa vi è radicata. È la dote della Natura all'umanità con le sue complicazioni. La perversione riguarda l'Uomo fin dalla culla, non il Caso Clinico³⁶.

L'artista toscano filtrato dal prisma psicoanalitico si colora di una perversione dunque, non in quanto Leonardo, ma in quanto bimbo. Immaturo nell'anatomia e nella funzione, per Freud l'imberbe *Lionardo* è intagliato nella bisessualità. «L'organizzazione sessuale costituzionale del bambino [...] merita di essere definita “perversa polimorfa”, e da questa disposizione, attraverso la rimozione di determinate componenti, deriva il cosiddetto comportamento normale della funzione sessuale»³⁷.

Universalmente le energie erotiche di ogni piccolo di *sapiens sapiens* sono caleidoscopiche e anarchiche. Sarà la maturazione a ricondurle sotto la *legge della genitalità*. Ma il percorso che porta dal disordine all'ordine, dall'indifferenziato all'identitario, cioè al *primato genitale*, è un processo tutt'altro che lineare.

A cinque o sei anni scatta la latenza (*Latenz*). Declina il complesso di Edipo e le pulsioni sessuali infantili subiscono la rimozione. In seguito, con la pubertà, quando si risvegliano le energie sessuali, avviene una riorganizzazione della *libido* e può accadere il fenomeno che secondo Freud ha investito Leonardo. L'investimento libidico, invece di proiettarsi su un oggetto esterno – ossia, in genere, su un oggetto del sesso opposto – possono retroflettersi. Questo *boomerang* spiega nell'ottica di Freud perché Leonardo tenda a identificarsi con la madre naturale, Caterina. Se ne immedesima. La *madre* psichica si fa così in lui *matrix* di omofilia. Alle soglie dell'adolescenza, la psiche di Leonardo si erotizza. La spinta sessuale gli s'inverte e si maternizza. Nel 'Maestro dello sfumato' l'anatomia mascolina sfuma dall'*homo* all'*omo*.

³⁵ Freud rifiuta l'etichetta «“pansessualismo”», poiché – spiega – la psicoanalisi ha al contrario operato fin dall'inizio una distinzione tra le pulsioni sessuali, provvisoriamente denominate “pulsioni dell'Io”. Non le è mai passato per la mente di spiegare tutto, e neppure le nevrosi le ha derivate soltanto dalla sessualità, ma invece dal conflitto tra gli impulsi sessuali e l'Io». Cfr. Freud, *Due voci di enciclopedia: «Psicoanalisi e «Teoria della libido»*, cit., p. 453.

³⁶ Cfr. A. Carotenuto, *Freud, il perturbante*, R.C.S. Bompiani, Milano 2002, p. 161.

³⁷ Freud, *Le mie opinioni sul ruolo della sessualità nell'etiologia della nevrosi*, cit., p. 222.

I quattro pilastri

Freud poggia *Un ricordo infantile di Leonardo* su quattro pilastri. Il primo, lo abbiamo già passato in rassegna, è l'omofilia di Leonardo. Vediamo gli altri.

Il secondo pilastro strettamente saldato al primo è la *sublimazione* erotica dell'artista. La pulsione ha natura *polimorfa*, essa tende a sopprimere la tensione che si accumula nel corpo, ubbidendo a una logica idraulica. Se il meccanismo è semplice, non lo è affatto invece la sua manifestazione, poiché l'oggetto che investe e il modo in cui causa soddisfazione dipendono dall'ineffabile storia personale, e quella del Genio toscano ha cagionato il fenomeno della neutralizzazione. Karl Jaspers, le cui riflessioni ibridano psicologia e filosofia dell'esistenza, nella sua *Psicopatologia generale* corrobora l'idea: «l'individuo può essere spiegato solo da sé stesso. Non è affatto afferrabile nell'insieme: *individuum est ineffabile*»³⁸.

“Sublimierung”³⁹ (sublimazione) per Freud è «la proprietà di scambiare la meta originaria sessuale con un'altra, non più sessuale ma psichicamente affine alla prima»⁴⁰. Leonardo è un uomo attraversato dalla sublimazione, ergo è desessualizzato e omofilo. A queste due ipotesi gemellari conferisce, nella nostra rilettura, accidentale plasticità *L'Angelo Annunciante*, una scultura policroma di terracotta custodita nella Pieve di San Gennaro (restaurata nel 2019, v. fig. 5). La paternità leonardesca è stata attribuita nel 1999 dal compianto Carlo Pedretti. L'opera di scuola verrocchiesca potrebbe rappresentare l'immagine giovanile di Leonardo. L'essere aligero, allegoria plastica di Leonardo, vola sopra la chimica testosteronica che grava i comuni mortali di animalità coitale.

Terza colonna congetturale del saggio: Leonardo è un ingegno votato all'inconcludenza. «Vasari gli mette in bocca, nelle ultime ore di vita, delle parole di autorimprovero, di aver offeso Dio e gli uomini per non aver fatto il proprio dovere nella propria arte»⁴¹. V'è in lui bisogno di fare e mancata esecuzione. Rilancia di continuo la ricerca, connette i dati di natura con frenesia. Ne mappa il territorio e gli elementi, fino a cadere però in un baratro senza fondo. Manca il coagulo sintetico.

³⁸ K. Jaspers, *Psicopatologia generale*, Il Pensiero scientifico, Roma 1964, p. 803.

³⁹ Cfr. Freud, *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, cit., p. 83.

⁴⁰ S. Freud, *La morale sessuale «civile» e il nervosismo moderno*, in *Opere*, Bollati, Torino 1976, vol. V, p. 416.

⁴¹ Freud, *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, cit., p. 41.



Fig. 5. Leonardo (?), “Angelo Annunciante”, s.d. (Lucca, Pieve di San Gennaro).

«Chiamiamo pulsioni le forze che supponiamo star dietro le *tensioni* dovute ai *bisogni*»⁴². Ebbene, quelle che scavano dentro Leonardo congiurano con i suoi piani. Penetra in modo puntuto e mascolino la Natura, senza generare. Emerge dunque il suo talento nel *nexum* (connessioni) e paradossalmente l'impotenza nel *sexum*. Eunuco sinaptico.

Quarto pilastro: il volo, ulteriore cifra psichica di Leonardo, che da immagine mentale passa al concreto con una macchina sperimentata sul monte Cecero: «prenderà il suo primo volo il grande uccello sopra il dorso del suo grande cigno, riempiendo l'universo di sbalordimento, tutte le scritture con la sua fama, e gloria eterna al nido dove era nato»⁴³, questa, la dichiarazione enfatica dello scienziato. La vicenda si conclude con un'emergenza medica e farmacologica. Gamba fratturata e sogno dell'uomo uccello rimandato al *Flyer* dei fratelli Wright (1903); dal monte Cecero alla Pennsylvania.

Sulla macchina volante lavora con serietà, ma non trascuriamo che il Genio è tale anche nell'ironia. Con spirito provocatorio progetta congegni divertenti e impossibili. Non sono errori di ingegneria. Sono 'macchine inutili'. Bruno Munari nel XX secolo con questa etichetta siglerà i suoi lavori artistici, denunciando la performatività pretesa dal mondo industriale. Dadaismo rinascimentale (Leonardo) e cibernetica sterile (Munari). *Historia non facit saltus?*

Senso della patografia

La patografia è in generale un luogo di confronto dell'autore con se stesso, i propri fantasmi e le proprie proiezioni. Tipicamente, dichiara Freud nel libro intervista *Un incontro possibile*: «i biografi sono fissati sul loro eroe in maniera del tutto singolare. [...] Si dedicano a un lavoro di idealizzazione, che sforza di riportare il grand'uomo nell'ambito di modelli infantili, di fare eventualmente rivivere in lui la rappresentazione infantile del padre»⁴⁴. Freud, a differenza di costoro «che non tollerano in lui alcun residuo di debolezza o imperfezione umana»⁴⁵, con il metodo della psicoanalisi offre insieme un mezzo di esplorazione e di difesa dalle insidie della rappresentazione identificativa, che

⁴² S. Freud, *Compendio di psicoanalisi*, in *Opere*, Bollati, Torino 1979, vol. XI, p. 575.

⁴³ Cit. M. Herzfeld, *Leonardo da Vinci*, p. 32. «Il grande cigno dovrebbe indicare il Monte Cecero [cecero = cigno], un colle vicino Firenze», citato in Freud, *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, cit., p. 199.

⁴⁴ Pozzoli, *Un incontro possibile*, cit., p. 34.

⁴⁵ Ivi.

esalta il medesimo e occulta i lati nascosti. È un modo per confrontarsi con il proprio doppio. L'autore allo specchio.

Nuovo cielo

L'idioma del profondo può portare alla luce l'ignoto nel noto, l'estraneità nel familiare, la decifrabilità nell'impalpabile. L'esito patografico è simile a quello di un benefico cortocircuito di linguaggio. Il modello rimuove le inerzie, porta a una forma le entropie, quantunque al contempo ne immetta altre nel suo oggetto. Illuminanti ritornano al riguardo le riflessioni di Black che, con gli occhiali di Wittgenstein, osserva le dinamiche dei metodi. Esse sono filtri contro il cielo notturno: «Attraverso un pezzo di vetro molto affumicato, sul quale siano tracciate alcune linee chiare. Vedrò solo le stelle che si possono trovare predisposte su tale schermo e le stelle le vedrò in quanto organizzate dalla sua struttura»⁴⁶. Emerge, dunque, che il margine aperto non è tanto causa di *alterazione*, quanto semmai di *visualizzazione* di un nuovo cielo.

L'esegesi patografica è simile allora al linguaggio tipico di una partita a scacchi, applicato per descrivere lo svolgimento di una battaglia. Cedo di nuovo la parola a Black, artefice dell'allegoria: «I termini determineranno un sistema d'implicazioni che procederà a controllare la mia descrizione della battaglia. La scelta imposta dal vocabolario scacchistico farà sì che alcuni aspetti della battaglia siano enfatizzati, altri trascurati [...] il vocabolario filtra e trasforma: non solo seleziona, ma rende altresì evidenti aspetti della battaglia che non si vedrebbero affatto utilizzando altri strumenti»⁴⁷.

Da ultimo, la patografia mima in sé con le sue dislocazioni la vicenda dello stesso Freud, nella cui biografia troviamo il medico che non sta nel linguaggio positivistico della medicina del suo tempo. Un Leonardo che scompagina il codice anatomico e neurologico del suo tempo (*Annunciazione*). Infatti *Herr Professor*, ricapitolando la sua carriera, fino all'intuizione originaria, dichiara nel 1926: «non ho mai giocato al dottore, la mia curiosità infantile seguiva palesemente altre strade»⁴⁸. A tal punto la prospettiva che ha dischiuso è stata

⁴⁶ M. Black, *Modelli, archetipi, metafore*, Pratiche, Parma 1983, p. 53.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 59.

⁴⁸ S. Freud, *Il problema dell'analisi condotta da non medici*, in *Opere*, Bollati, Torino 1978, vol. X, p. 419. Il testo era stato steso nel '26, in occasione di una lite giuridica tra un paziente e lo psicoanalista Theodor Reik. L'analizzato denunciava la conclusione iatrogena della vicenda, pertanto esigeva il risarcimento da Reik, il quale aveva somministrato la terapia, pur non essendo dottore.

diversa dall'idioma biologistico dei primordi, che la preparazione psicoanalitica ha in parte rinnegato il suo luogo di provenienza. Per il Fondatore difatti non richiede necessariamente la preparazione medica⁴⁹.

Metapsicologia

La scienza freudiana è meticcias, spalleggiata dalla cultura classica e dall'intuizione, elementi celebrati dalle pagine di *Leonardo*. Non ci sono *sic et simpliciter* fatti psichici; il campo di gioco della psicoanalisi è quello dei significanti in attesa di significazione. La sintomatologia è logos (linguaggio) del sintomo. La categoria di riferimento non è la spiegazione, ma la comprensione. Per questo il Nostro si chiede se non sia il caso di usare il «termine «metapsicologia», per la psicologia che porta al di là della coscienza»⁵⁰. Andare oltre il dato, trascenderlo, triangolando ragione, intuito e linguaggio, è la condizione imprescindibile della psicologia che esplora il *Continente Sommerso*.

Le patografie di non pochi epigoni sfoceranno in ricostruzioni irrigidite nel linguaggio della psicoanalisi, ben lontane dalla freschezza creativa, intuitiva e ricostruttiva di Freud, maestro di teoria e metateoria. Il metodo può insterilirsi in macchina funzionale per connettere con rigidità il vissuto-causa con il presunto affetto-effetto. Lo schema prevale e costruisce attorno al tema la forma oggettivante, con le variabili prefabbricate dal discorso psicoanalitico. Un'oggettività facile, *prêt-à-porter*. Un conto è il maestro (Freud), altro è la maestria di tenere concettualmente distinti due piani, quello delle *origini*, ovvero l'intuizione che precede la trama delle differenze, e il piano della *causa* – che sta nell'interna articolazione dell'apertura intuitiva e soggettiva.

Il punto iniziale resta soggettivo; è l'enigma di un circolo in cui la nozione di riferimento non è il sapere con i suoi algoritmi, ma il comprendere con la sua intrinseca relazionalità; quell'*altra scena*⁵¹ che Freud insegue, fin dal momento in cui inizia a scrivere l'abecedario della psicoanalisi.

Gilles Deleuze negli anni Sessanta intuisce una modalità interpretativa differente della patografia. Pathos (passione) graphos (scrittura) non contratta

⁴⁹ Da questa puntualizzazione di Freud derivò lo scisma in seno all'Associazione psicoanalitica internazionale tra nordamericani, protesi al curriculum medico, ed europei, allineati alle considerazioni del fondatore. Su questo punto vedi «Analisi profana» in Jones, *Vita e opere di Freud*, cit., pp. 342-356.

⁵⁰ Freud, *Lettere a Wilhelm Fliess 1887-1904*, cit., p. 212.

⁵¹ Definizione coniata dal neurofisiologo Fechner e utilizzata da Freud in riferimento all'inconscio.

a un soggetto, protagonista dell'analisi, ma estesa alla società stessa che in quella patografia si specchia. Scioglierà l'equazione: vissuto come patologia, opera come sintomo. La biografia individuale rimanda a una biografia collettiva e il soggetto della patografia è non solo il paziente da scandagliare, ma è insieme «malato e medico della civiltà»⁵². Il suo prodotto denuncia il male ed esso è il segnale di ritorno per il soggetto collettivo. La patografia come pronto soccorso per l'anima collettiva.

⁵² G. Deleuze, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 2009, p. 208.

BIBLIOGRAFIA DEI TESTI CITATI

- Black M. (1983), *Modelli, archetipi, metafore*, Pratiche, Parma.
- Carotenuto A. (2002), *Freud, il perturbante*, R.C.S. Bompiani, Milano.
- Cicero V. (2020), Introduzione a S. Freud, *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci* (v.), pp. 5-32.
- Cicero V. (2020), *Da un sogno infantile di Freud*, Appendice a S. Freud, *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci* (v.), pp. 245-302.
- Deleuze G. (2009), *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano.
- Freud S. (1968), *Studi sull'isteria*, in *Opere*, Bollati, Torino, vol. II.
- Freud S. (1968), *Alcune considerazioni per uno studio comparato delle paralisi motorie organiche e isteriche*, in *Opere*, Bollati, Torino, vol. II.
- Freud S. (1976), *La morale sessuale «civile» e il nervosismo moderno*, in *Opere*, Bollati, Torino, vol. V.
- Freud S. (1976), *Le mie opinioni sul ruolo della sessualità nell'etiologia delle nevrosi*, in *Opere*, Bollati, Torino, vol. V.
- Freud S. (1977), *Due voci di enciclopedia: «Psicoanalisi e «Teoria della libido»*, in *Opere*, Bollati, Torino, vol. IX.
- Freud S. (1978), *Il problema dell'analisi condotta da non medici*, in *Opere*, Bollati, Torino, vol. X.
- Freud S. (1979), *Costruzioni nell'analisi*, in *Opere*, Bollati, Torino, vol. XI.
- Freud S. (1979), *Compendio di psicoanalisi*, in *Opere*, Bollati, Torino, vol. XI.
- Freud S. (1986), *Lettere a a Wilhelm Fliess 1887-1904*, Bollati, Torino.
- Freud S. (2020), *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, Morcelliana/Scholé, Brescia.
- Jones E. (1962), *Vita e opere di Freud*, Il Saggiatore, Milano.
- Heidegger M. (1976), *Essere e tempo*, Longanesi, Milano.
- Isaacson W. (2017), *Leonardo da Vinci*, Mondadori, Milano.
- Jaspers K. (1964), *Psicopatologia generale*, Il Pensiero scientifico, Roma.
- Nelson B. (1962), *Freud e il XX secolo*, Mondadori, Milano.
- Nietzsche F. (1992), *La volontà di potenza. Saggio di una trasvalutazione dei valori*, Bompiani, Milano.
- Panigiani O. (2018), *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, FB&C LTD, London.

Pozzoli C. (1995), *Un incontro possibile*, Piemme, Asti.

Saint-Exupéry A. de (1995), *Il piccolo principe*, R. C. S. Bompiani, Milano.

Trevi M. (1987), *Per un junghismo critico*, Bompiani, Milano.

Trevi M. (1993), *Il lavoro psicoterapeutico*, Theoria, Roma-Napoli.

Vegetti Finzi S. (1995), *Sigmund Freud e la nascita della psicoanalisi*, Mondadori, Milano.

VALERIA NUCERA

Leonardo sul lettino
La patografia come strumento per l'accettazione di sé
[Leonardo on the Couch. Pathography as a Tool for Self-Acceptance]

SINTESI. Il saggio intende mostrare l'utilità della patografia di Leonardo ai fini dell'accettazione di tutti gli elementi che convogliano a caratterizzare la nostra esistenza, anche qualora risultino in opposizione tra loro. Sulla scorta di teorie psichodinamiche, si mostra la nostra tendenza ad ammettere ingenuamente soltanto le parti coerenti del nostro essere. Leonardo, invece, attraverso i suoi aspetti puramente "umani", svela l'inevitabilità dei fallimenti e della sofferenza. Ciò consente di concludere che, a prescindere dalle difficoltà affrontate e dai traumi impressi in noi, è possibile realizzare un operato di inestimabile valore e una vita straordinaria nel suo genere.

PAROLE CHIAVE: Leonardo, psicoanalisi, patografia, fallimento, accettazione.

ABSTRACT. The essay aims to show the usefulness of Leonardo's pathography as regards the acceptance of all the elements that are gathered to characterise our existence, even if they are in opposition to each other. On the basis of psychodynamic theories, it shows our tendency to naively accept only the coherent parts of our being. Leonardo, on the other hand, through its purely "human" aspects, reveals the inevitability of failures and suffering. This leads to the conclusion that, regardless of the difficulties faced and the traumas imprinted on us, it is possible to achieve work of inestimable value and an extraordinary life of its kind.

KEYWORDS: Leonardo, Psychoanalysis, Pathography, Failure, Acceptance.

Valeria Nucera è psicologa a Reggio Calabria, e si occupa tra l'altro dell'interpretazione di alcuni aspetti della saga di Harry Potter dal punto di vista della psicologia analitica di Jung.

— valenucera@gmail.com

In ciò che egli crea ci sono magia e magnificenza. Nella sua officina egli è eccelso, senza pari; ma, come l'uomo moderno che si identifica esclusivamente con il suo lavoro, fuori di essa è completamente perso.

Così scrive Stassinopoulus riferendosi al dio Efesto¹, e – considerando l'opera *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, sgorgata dalla penna di Freud² – possiamo ritenere che, per il padre della psicoanalisi, lo stesso Leonardo apparisse «perso» fuori dalle sue botteghe.

Dagli ultimi decenni del XIX secolo, la prodigiosa poliedricità di Leonardo è stata studiata sempre più spesso e dettagliatamente – basti citare l'emblematico ciclo di conferenze fiorentine della primavera del 1906, organizzato da Orazio Bacci³, in cui vari autorevoli studiosi ponevano l'accento su Leonardo pittore⁴, Leonardo architetto⁵, Leonardo biologo e anatomico⁶, Leonardo filosofo⁷, Leonardo scrittore⁸, Leonardo ingegnere⁹.

Tutti appellativi che spingerebbero a considerarlo un uomo “fortunato”. Ma dobbiamo allora pensare, alla maniera ingenua, che la sua vita sia stata facile? Fortuna e facilità non sono necessariamente sovrapponibili. Ma questa tipica sovrapposizione innecessaria, quando si instaura, è stimolata dai racconti che si focalizzano su caratteristiche “positive”, omettendone altre più comunemente ritenute “negative”.

¹ Citiamo proprio Efesto parlando di Leonardo perché è «l'unica delle divinità importanti a essere portatrice di un'imperfezione» (J.S. Bolen, *Gli dei dentro l'uomo*, Astrolabio Ubaldini, Roma 1994, p. 225): quest'ultima è una delle tematiche principali del presente scritto.

² Ci riferiremo alla recente edizione S. Freud, *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, a cura di V. Cicero, con testo tedesco a fronte, Morcelliana/Scholé, Brescia 2020.

³ Le nove conferenze sono state raccolte e pubblicate (con in più un'appendice di Luca Beltrami) nel 1910 a Milano, per i tipi dei fratelli Treves (= *CF*).

⁴ Cfr. A. Conti, *Leonardo pittore*, in *CF*, pp. 81-103.

⁵ Cfr. V. Spinazzola, *Leonardo architetto*, in *CF*, pp. 105-136

⁶ Cfr. F. Bottazzi, *Leonardo biologo e anatomico*, in *CF*, pp. 181-223.

⁷ Cfr. B. Croce, *Leonardo filosofo*, in *CF*, pp. 225-256; e inoltre K. Jaspers, *Leonardo filosofo*, Abscondita, Milano 2001.

⁸ Cfr. I. Del Lungo, *Leonardo scrittore*, in *CF*, pp. 257-292.

⁹ Cfr. A. Bernardoni, *Leonardo ingegnere*, Carocci, Roma 2020.

È punto di vista abbastanza condiviso che i racconti siano potenti veicoli di messaggi culturali, capaci di influenzare marcatamente la nostra esistenza sin dalla tenera età¹⁰. Sono «medicine» – per usare l’espressione della psico-terapeuta junghiana Estés –¹¹ ed è proprio per questa loro funzione che Freud, analizzando da Vinci¹², rivolge un’aspra critica ai biografi, i quali racconterebbero di Leonardo «una figura ideale fredda, estranea, invece dell’umano al quale, per quanto distanti, potremmo sentirci affini»¹³. L’affinità con i personaggi letterari è essenziale perché, anche se «i poemi e i racconti non provano nulla, [...] possono essere enormemente utili nel riportarci a certi fenomeni a noi vicini, aiutandoci a capire noi stessi e il mondo in cui viviamo»¹⁴. Grazie all’immaginazione fantasticante empatica¹⁵, riusciamo a entrare in contatto con i protagonisti dei testi che leggiamo e, in concomitanza, aumentiamo proficuamente il contatto con noi stessi.

¹⁰ Cfr. per esempio C. Booker, *The Seven Basic Plots. Why we tell stories*, Continuum, London 2004, p. 9: «Il nostro bisogno di storie è così profondo e istintivo che, ancora bambini piccoli, non abbiamo imparato a parlare che cominciamo a chiedere che ci vengano raccontate delle storie» (traduzione nostra).

¹¹ Estés scrive (*Donne che corrono coi lupi*, Sperling e Kupfer, Milano 2018, p. xxvii): «le storie sono medicine. [...] Non ci chiedono di fare, essere, agire: basta ascoltare. I rimedi per reintegrare o reclamare una pulsione psichica perduta si trovano nelle storie». L’analista junghiana ci tiene inoltre a far notare che «molti dei farmaci più efficaci, cioè le storie, provengono dalla terribile sofferenza imposta a una persona o a un gruppo. Perché in verità una storia nasce per lo più dal travaglio. [...] Eppure, paradossalmente, queste stesse storie sgorgate da una profonda sofferenza possono fornire i rimedi più efficaci contro i mali passati, presenti e futuri» (Ead., *Storie di Donne Selvagge*, Sperling e Kupfer, Milano 2014, pp. 100-101).

¹² Freud crea una particolare analisi, la *patografia*, cioè una «ricostruzione della patologia di una personalità storica attraverso la testimonianza biografica disponibile e le opere prodotte in quanto espressione dello spirito della personalità» (U. Galimberti, *Nuovo dizionario di psicologia. Psichiatria, psicoanalisi, neuroscienze*, Feltrinelli, Milano 2018, p. 883). Jaspers definisce le patografie come «biografie che vogliono presentare allo psicopatologo i lati interessanti della vita psichica e chiarire il significato delle sue manifestazioni e dei suoi processi per la genesi delle opere di alcuni individui» (K. Jaspers, *Psicopatologia generale*, Il Pensiero Scientifico, Roma 1964, p. 778).

¹³ S. Freud, *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, p. 211.

¹⁴ G. Di Petta - M. Rossi Monti - P. Colavero, Introduzione a J.H. Van Den Berg, *Il metodo fenomenologico in psichiatria e in psicoterapia*, Giovanni Fioriti, Roma 2015, p. xxi.

¹⁵ Per approfondire il processo riguardante l’immaginazione fantasticante empatica cfr. V. Nucera, *Dalle ceneri spirituali di Fawkes. Analisi junghiana di un esempio “mitico” in Harry Potter*, “AGON”, 28 (2021), pp. 89-144.

Partendo proprio dalla critica mossa da Freud, osserveremo Leonardo quale *esempio di personaggio letterario* suscettibile di dimostrare come la patografia possa consapevolizzarci di fronte alla realtà, per cui le difficoltà, i fallimenti e i traumi non solo non escludono la possibilità di vivere un'esistenza ricca di positività, ma anzi ne costituiscono spesso la precondizione essenziale. Infatti, «se avessimo una vita sempre poetica, non la sentiremmo più»¹⁶.

1. *Parallelismi con l'umano comune: le ombre di Leonardo*

Secondo la bella immagine di Mereskovskij, Leonardo somigliava a un uomo destatosi troppo presto nelle tenebre, mentre tutti gli altri ancora dormono¹⁷.

Cicero ha inquadrato efficacemente lo scritto di Freud definendolo «un'immagine patografica coerente – e insieme, per l'epoca, sconcertante – di Leonardo da Vinci»¹⁸. Ciò che rende “sconcertante” la patografia è l'esplicito riferirsi a episodi della vita di Leonardo assolutamente “comuni”, cioè elementi che “umanizzano” la sua figura – spesso celati o semplicemente lasciati in disparte dalla critica.

Al riguardo Jung nota che, essendo per noi difficile accettare la coesistenza degli opposti¹⁹, quando si racconta il Maestro nella sua straordinarietà, diviene allora difficile riuscire ad ammetterne aspetti incoerenti, contrari e quindi anche oscuri, umbrali²⁰. Eppure, “destatosi troppo presto nelle tenebre”, «il

¹⁶ E. Morin, *Insegnare a vivere. Manifesto per cambiare l'educazione*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015, p. 25.

¹⁷ S. Freud, *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, p. 191. La citazione di Mereskovskij è tratta da *La rinascita degli Dei, ovvero Leonardo da Vinci*, capitolo X, § 9, p. 426.

¹⁸ V. Cicero, Introduzione a Freud, *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, cit., p. 7.

¹⁹ «La coscienza si deve liberare continuamente delle argomentazioni e delle tendenze contrarie, con il risultato che contenuti particolarmente incompatibili rimangono completamente inconsci oppure vengono d'abitudine, o anche intenzionalmente, ignorati», C.G. Jung, *Mysterium Coniunctionis*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, p. 9.

²⁰ Gli aspetti umbrali sono quelli che si riferiscono all'Ombra (Cfr. C.G. Jung, *Aion: ricerche sul simbolismo del sé*, Bollati Boringhieri, Torino 1982, p. 270: «l'Ombra, quella personalità nascosta, rimossa, perlopiù inferiore, colpevole, le cui estreme propaggini si perdono nel regno dei nostri antenati animali, abbracciando così l'intero aspetto storico dell'inconscio», e Id., *Ricordi, sogni, riflessioni*, Rizzoli, Milano 2014, p. 491: «La parte inferiore della personalità»).

carattere dell'uomo Leonardo mostrava [...] tratti insoliti e contraddizioni apparenti»²¹ difficili da ignorare in un'ottica psicoanalitica.

Leonardo, infatti, se da un lato è stato fautore di opere di eccelsa magnificenza, dall'altro non portava quasi mai a termine i propri lavori, arrivando addirittura a disinteressarsi alla loro sorte²². Era attratto famelicamente dalla ricerca, in maniera considerata inquietante dai suoi contemporanei²³: il suo essere “troppo visionario” lo portò all'isolamento. Inoltre, le attività alle quali si interessava non erano spesso fonte di guadagno, diversamente da altre particolarmente fruttuose che lasciava in disparte, subendo la disapprovazione di una società tendente – anche all'epoca – a ricoprire di valore solo ciò che a sua volta viene ricoperto dal danaro. Mostrava, poi, un'inclinazione a indugiare, un criticismo esagerato²⁴, una marcata insicurezza di fondo nel suo operare.

Freud conclude che «nella sua mente ci sarebbe una perfezione per via della quale, non riuscendo a riprodurla in immagine, ogni volta si avvilito»²⁵. Si denota, pertanto, un marcato dislivello tra il Sé reale e il Sé ideale²⁶ – tanto più sorprendente se si considera quanto l'intero operato di Leonardo sia ancora oggi, dopo secoli, universalmente ammirato²⁷.

²¹ Freud, *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, cit., p. 51.

²² Cfr. *ibidem*, p. 45.

²³ Ciò che destava stupore era legato, per esempio, al sezionamento di cadaveri equini e umani, per cui Leonardo veniva ricollegato a pratiche nere e, quindi, isolato (cfr. *ivi*).

²⁴ Un suo allievo descrisse icasticamente che «scorgeva errori in quelle cose, che ad altri parevano miracoli» (cfr. E. Solmi, *La resurrezione dell'opera di Leonardo*, in *CF*, p. 12). Ha infatti impiegato circa tre anni per la realizzazione del Cenacolo (cfr. W. von Seidlitz, *Leonardo da Vinci*, Julius Bard, Berlin 1909, I, p. 203] e addirittura quattro per il ritratto di Monna Lisa (cfr. *ibidem*, II, p. 48), mostrando un'incertezza che, dato il calibro del suo talento, ha dell'incredibile: il novelliere Matteo Bandello raccontò addirittura che il Maestro fissava i suoi affreschi sin dalle prime luci dell'alba e si azzardava ad aggiungere talvolta una singola pennellata solo al calar del sole (cfr. *supra*, Cozza, pp. 49-50).

²⁵ Freud, *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, cit., p. 47.

²⁶ Il Sé ideale «rappresenta ciò che una persona vorrebbe realizzare» (Galimberti, *Nuovo dizionario di psicologia*, cit., p. 1157). Quello che si è realmente a volte risulta incongruente rispetto a ciò che si vorrebbe essere, e si crea, pertanto, uno squilibrio tra Sé reale e Sé ideale.

²⁷ Esempio emblematico è il dipinto raffigurante Monna Lisa: «durante la sua lavorazione, venne stimato come il punto supremo raggiungibile dall'arte; ma è sicuro che non

E, ancora, il rapporto tormentato con i genitori e soprattutto il rifiuto da parte del padre²⁸, lo spingevano a ricreare la medesima situazione di abbandono verso quelle opere di cui lui stesso era il generatore²⁹.

Ora, questa lettura “umanizzata” di Leonardo attraverso il romanzo psicoanalitico redatto da Freud ci permette di istituire dei parallelismi più e meno diretti tra le nostre personali esperienze di vita e quelle di un genio unanimemente riconosciuto del calibro di Leonardo. Per usare le parole di Freud, quando i biografi omettono la “sfortuna”, «sacrificano la verità a un’illusione, [...] rinunciano all’occasione di penetrare nei misteri più affascinanti della natura umana. [...] Non si compromette la sua grandezza quando studiamo i sacrifici che dovette costargli il suo sviluppo sin da bambino» e non si reca offesa a Leonardo riconoscendo in lui tratti nevrotici³⁰ e tipici del fallimento, ma, anzi, si rende onore alla memoria di colui che, prima di essere un eccezionale artista e scienziato (pittore, scultore, poeta, architetto, ingegnere, biologo *et cetera*) era soprattutto un uomo non meno eccezionale.

soddisfece lo stesso Leonardo, che lo dichiarò non compiuto» (Freud, *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, cit., p. 155). Il ritratto, secondo Walter Pater, è di una grandiosità tale da poterlo considerare «l’incarnazione di ogni esperienza amorosa della civiltà umana» (W. Pater, *Studies in the History of the Renaissance*, MacMillan & Co., London 1873, p. 118: «The presence [of the image of Monna Lisa] ... is expressive of what in the ways of thousand years man had come to desire»).

²⁸ Il padre di Leonardo, Ser Piero da Vinci, concepì il figlio fuori dal matrimonio – rendendo quindi la sua nascita illegittima – e non si prese cura adeguatamente del figlio (cfr. Freud, *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, cit., pp. 85 ss.).

²⁹ In *Al di là del principio di piacere* viene ben spiegata la nostra tendenza a reagire a ciò che non possiamo controllare, ricreando quella medesima situazione ma con una piccola quanto sostanziale differenza: adesso siamo noi i padroni della scena, noi il burattinaio che tira abilmente i fili e si fa padrone del destino dei personaggi (cfr. S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, ELS La Scuola, Brescia 2018, pp. 42 ss.).

³⁰ Cfr. Freud, *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, cit., p. 213: «Non crediamo più che salute e malattia, normale e nervoso vadano distinti nettamente tra loro, e che determinati tratti nevrotici debbano venire valutati come prova di inferiorità generale. Oggi sappiamo che i sintomi nevrotici sono formazioni sostitutive di certi atti di rimozione che dobbiamo compiere nel corso del nostro sviluppo da bambini a umani civili; sappiamo che tutti produciamo tali formazioni sostitutive».

2. *L'umano creativo*

In tutte le esperienze più intense e produttive della nostra vita, felicità e tormento sono la stessa cosa: l'umano creativo³¹.

Che si tratti di un'euforia gioiosa o di un profondo tormento, le emozioni fervide sono quelle che mettono in moto in *ogni* persona l'umana creatività come tale, e sta a *ogni* umano, una volta presa coscienza della sua propria dote di energia creativa, decidere in che modo e direzione orientarla. Le personalità artistiche, poietiche in generale, operano ai gradini più alti dell'energetica della creatività, sì, ma la loro scala non è differente da quella su cui si muovono, magari arrancando, gli umani "impoietici", i quali tuttavia sono anche loro in grado di dar luogo a "opere", a estrinsecazioni più e meno perfette, più e meno sgangherate (ma pur sempre in certa misura creative), del loro fare.

Vale dunque per l'umano in genere che «la vita non spiega l'opera, ma è altrettanto vero che vita e opera comunicano»³² influenzandosi vicendevolmente, e ogni accadimento o accidente può essere rilevante al punto che anche «le ferite possono diventare i padri e le madri del nostro destino»³³.

Ecco, la storia di Leonardo trasuda "normalità", attesta comunanza anche con il meno poietico degli umani, e dalla sua patografia risulta inevitabile – per chiunque la legga – un'immedesimazione con un qualche aspetto del vissuto leonardiano. Questa lettura analitica concede l'opportunità di sentirsi vicini a un Maestro come Leonardo e di non provare imbarazzo per la propria condizione umana piena di imperfezioni, risultato di traumi plurimi e delle corrispettive conseguenze.

Quali che siano gli eventi di cui si è preda, è esemplarmente testimoniato da Leonardo che, chiunque impari a scrivere, digitare, disegnare, dipingere, plasmare, computare, progettare ecc., accettando la propria umbralità ed esplorandone il fondo creativo, ha allora la possibilità di generare un operato artistico e scientifico il cui splendore non mancherà di irradiarsi, anche se a intensità minore dello sfolgorio caleidoscopico di Leonardo.

³¹ L. von Salomé, *La materia erotica. Scritti di psicoanalisi*, Mimesis, Milano-Udine 2018, p. 46.

³² U. Galimberti, *Prefazione a Jaspers K., Genio e follia. Strindberg e Van Gogh*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2001, p. XII.

³³ Bolen, *Gli dei dentro l'uomo*, cit., p. 226.

3. *Conclusione*

«Quello di Leonardo era un genio umano»³⁴. Su un ingegno del suo livello, lo squilibrio tra potenzialità straordinaria e imperfezione è tale da far emergere nel modo più evidente l'innegabile coesistenza degli opposti in ognuno degli umani, permettendo loro di «prendere cioè coscienza del disordine e delle lacerazioni naturali o traumatiche, e nel favorire il costituirsi di una condizione nuova, di un ordine là dove erano opposizione e conflitto»³⁵.

Anche la persona più nobile e pura, quindi, non può non soggiacere all'umbralità. E l'accettazione di questo nostro aspetto strutturale è subordinata al processo di consapevolizzazione.

Leonardo ha lasciato ai posteri scoperte folgoranti, ingegnosità strabilianti, opere d'arte di valore inestimabile, incommensurabile, e più di recente, infine, ha messo pubblicamente a disposizione – attraverso la patografia redatta da Freud – la propria psiche come immagine/idea in grado di trasmettere semi e sememi essenziali per la maturazione di ogni psiche umana.

³⁴ W. Isaacson, *Leonardo da Vinci*, Mondadori, Milano 2017, p. 17.

³⁵ L. Aurigemma, Premessa a C.G. Jung, *Mysterium Coniunctionis*, cit., p. VIII.

BIBLIOGRAFIA DEI TESTI CITATI

AA.VV. (1910), *Leonardo da Vinci. Conferenze fiorentine*, Treves, Milano.

Contiene:

E. Solmi, *La resurrezione dell'opera di Leonardo*, pp. 1-48.

M. Reymond, *L'éducation de Léonard*, pp. 49-79.

A. Conti, *Leonardo pittore*, pp. 81-103.

V. Spinazzola, *Leonardo architetto*, pp. 105-136.

A. Favaro, *Leonardo nella storia delle scienze sperimentali*, pp. 137-179.

F. Bottazzi, *Leonardo biologo e anatomico*, pp. 181-223.

B. Croce, *Leonardo filosofo*, pp. 225-256.

I. Del Lungo, *Leonardo scrittore*, pp. 257-292.

J. Pédalan, *Épilogue*, pp. 293-312.

Bernardoni A. (2020), *Leonardo ingegnere*, Carocci editore, Roma.

Bolen J.S. (1994), *Gli dei dentro l'uomo*, Astrolabio Ubaldini, Roma.

Booker C. (2004), *The Seven Basic Plots. Why we tell stories*, Continuum, London.

Estés C.P. (2018), *Donne che corrono coi lupi* (1989), Sperling e Kupfer, Milano.

Estés C.P. (2014), *Storie di Donne Selvagge* (2008), Sperling e Kupfer, Milano.

Freud S. (2018), *Al di là del principio di piacere* (1920), a cura e con Nota editoriale di V. Cicero, tr.it. di V. Cicero, ELS La Scuola, Brescia.

Freud S. (2007), *Introduzione alla psicoanalisi* (1915-1917, 1932), Fabbri Editore, Milano.

Freud S. (2020), *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci* (1910), a cura di V. Cicero, Morcelliana/Scholé, Brescia.

Galimberti U. (2018), *Nuovo dizionario di psicologia. Psichiatria, psicoanalisi, neuroscienze* (2006), Feltrinelli, Milano.

Isaacson W. (2017), *Leonardo da Vinci*, Mondadori, Milano.

Jaspers K. (2001), *Genio e follia. Strindberg e Van Gogh* (1951), Raffaello Cortina Editore, Milano.

Jaspers K. (2001), *Leonardo filosofo* (1953), Abscondita, Milano.

Jaspers K. (1964), *Psicopatologia generale* (1959), Il Pensiero Scientifico, Roma.

Jung C.G. (1982), *Aion: ricerche sul simbolismo del Sé* (1951), in Id., *Opere complete*, vol. 9/2, Bollati Boringhieri, Torino.

Jung C.G. (1989), *Mysterium Coniunctionis* (1971), in Id., *Opere complete*, vol. 14, Bollati Boringhieri, Torino.

Jung C.G. (2014), *Ricordi, sogni, riflessioni* (1961), Rizzoli, Milano.

Mereskovskij D.S. (1953), *La rinascita degli Dei, ovvero Leonardo da Vinci* (1901), di M. Rakovska e L.G. Tenconi, 2 voll., Rizzoli, Milano.

Morin E. (2015), *Insegnare a vivere. Manifesto per cambiare l'educazione* (2014), Raffaello Cortina Editore, Milano.

Nucera V. (2021), *Dalle ceneri spirituali di Fawkes. Analisi junghiana di un esempio "mitico" in Harry Potter*, "AGON", n. 28 (gennaio-marzo 2021), pp. 89-144.

Pater W. (1873), *Studies in the History of the Renaissance*, MacMillan & Co., London.

Salomé L.V. (2018), *La materia erotica. Scritti di psicoanalisi* (1910), Mimesis Edizioni, Milano-Udine.

Seidlitz W. von (1909), *Leonardo da Vinci. Der Wendepunkt der Renaissance*, 2 voll., Julius Bard, Berlin.

Van der Berg J.H. (2015), *Il metodo fenomenologico in psichiatria e in psicoterapia* (1955), Giovanni Fioriti Editore, Roma.

«AGON»
Rivista Internazionale di Studi Culturali, Linguistici e Letterari
(ISSN 2384-9045)
Direttore responsabile: Massimo Laganà

Direttore scientifico: **Massimo Laganà** (Università degli Studi di Messina, Italia) Telefono mobile: +393491539544 E-mail: mlagana@unime.it

Comitato scientifico:

Francesco Aqueci (Università degli Studi di Messina, Italia)
Annalisa Bonomo (Università degli Studi di Enna “Kore”, Italia)
Ignacio Bosque Muñoz (Universidad Complutense de Madrid, España - Miembro de la R.A.E.)
Anthony Cripps (Nanzan University, Nagoya, Japan)
Iryna Volodymyrivna Dudko (National M. P. Dragomanov Pedagogical University, Kyiv, Ukraine)
Kadhim Jihad Hassan (Professeur en Littératures Arabes et Comparées, INALCO, Paris, France)
Philippe Jousset (Université de Provence Aix-Marseille, France)
Massimo Laganà (Università degli Studi di Messina, Italia)
Eric Lecler (Université de Provence Aix-Marseille, France)
Svitlana Kulieznova (National Technical University of Ukraine “Kyiv Polytechnic Institute”, Kyiv, Ukraine)
Ve-Yin Tee (Nanzan University, Nagoya, Japan)
Giuseppe Trovato (Università Ca’ Foscari, Venezia, Italia)
Alessandra Vicentini (Università degli Studi dell’Insubria, Italia)
Antonino Zumbo (Università per Stranieri “Dante Alighieri”, Reggio Calabria, Italia)

Periodico registrato presso il Tribunale di Reggio Calabria (Registro Stampa, n. 7/14, 30 giugno 2014).

Gli autori sono legalmente responsabili degli articoli. I diritti relativi ai saggi, agli articoli e alle recensioni pubblicati in questa rivista sono protetti da Copyright ©. I diritti relativi ai testi firmati sono dei rispettivi autori. La rivista non detiene il Copyright e gli autori possono anche pubblicare altrove i contributi in essa apparsi, a condizione che menzionino il fatto che provengono da «AGON». È consentita la copia per uso esclusivamente personale. Sono consentite le citazioni purché accompagnate dal riferimento bibliografico con l’indicazione della fonte e dell’indirizzo del sito web: <http://agon.unime.it>. La riproduzione con qualsiasi mezzo analogico o digitale non è consentita senza il consenso scritto dell’autore. Sono consentite citazioni a titolo di cronaca, critica o recensione, purché accompagnate dal nome dell’autore e dall’indicazione della fonte «AGON», compreso l’indirizzo web: <http://agon.unime.it>.

Le collaborazioni ad «AGON» sono a titolo gratuito e volontario e quindi non sono retribuite. Possono consistere nell’invio di testi e/o di documentazione. Gli scritti e quant’altro inviato, anche se non pubblicati, non verranno restituiti. Le proposte di collaborazione possono essere sottoposte, insieme a un *curriculum vitae*, in formato Word (doc o docx), alla Direzione della Rivista a questo indirizzo e-mail: mlagana@unime.it. I contributi vengono accettati o rifiutati per la pubblicazione a insindacabile giudizio della Direzione scientifica, che si avvale della revisione paritaria realizzata tramite la consulenza del Comitato scientifico e di esperti anonimi. I contributi accettati vengono successivamente messi in rete sulla Rivista.

Copyright © - All Rights Reserved

Periodical registered at the Court of Reggio Calabria (Publishing Registration, n. 7/14, 30 June 2014).

The authors are legally responsible for the articles. The rights relative to the essays and reviews published in this periodical are protected by Copyright ©. The rights relative to the signed texts belong to their respective authors. The magazine does not keep the Copyright and the authors can also publish somewhere else the articles, contributions presented in it, provided that they mention they come from «AGON». The copy for exclusively personal use is permitted. Quoting is allowed, provided that it is accompanied by a bibliographic reference with the indication of the source and address of the website: <http://agon.unime.it>. The reproduction, by any analogical or digital means, is not allowed, without written permission from the author. The quotations are allowed for chronicle, study, criticism or review, provided that they are accompanied by the author's name and the indication of the source «AGON», including the web address: <http://agon.unime.it>.

The collaborations to «AGON» are for free and voluntary, and so they are not remunerated. They may comprise sending texts and/or documents. Written documents and what else sent, even if not published, will not be given back. Collaboration proposals may be submitted, along with a *curriculum vitae*, in Word format (doc or docx), to the Management Team at the following e-mail address: mlagana@unime.it. Collaborations are accepted or refused for publication at the incontestable discretion of the Scientific Management Team, who avail themselves of the peer review achieved by the expert advice of the Scientific Committee and anonymous referees. The contributions accepted are later inserted in the magazine and put on the net.

Copyright © - All Rights Reserved

Périodique enregistré au Tribunal de Reggio de Calabre (Registre des Publications, N° 7/14, 30 juin 2014).

Les auteurs sont juridiquement responsables des articles. Les droits relatifs aux essais, aux articles et aux compte rendus publiés dans cette revue sont protégés par les Droits d'Auteur ©. Les droits relatifs aux textes signés appartiennent aux auteurs respectifs, la Revue ne détient pas le Copyright et les auteurs peuvent également publier ailleurs leurs contributions parues dans la revue sous condition de mentionner le fait que celles-ci proviennent de «AGON». Dans un but exclusivement personnel, la reproduction est autorisée. Les citations sont autorisées si elles sont accompagnées par la référence bibliographique avec l'indication de la source et de l'adresse du site web: <http://agon.unime.it>. La reproduction au moyen de l'analogique ou du numérique n'est pas autorisée sans le consentement écrit de l'auteur. Les citations faites à titre de chronique, critique ou recension sont autorisées, à condition que le nom de l'auteur soit cité ainsi que la source «AGON», avec son adresse électronique <http://agon.unime.it>.

Les participations à «AGON» sont gratuites et volontaires et ne seront donc pas rétribuées. Elles peuvent consister dans l'envoi de textes et/ou de documentations. Les textes et tout autre matériel envoyés, même si non publiés, ne seront pas restitués. Les propositions de contribution peuvent être soumises, avec un *curriculum vitae*, en format Word (doc ou docx), à la Direction de la Revue à l'adresse électronique suivante: mlagana.unime.it. Après la décision sans appel de l'avis de la Direction Scientifique qui se sert de la révision paritaire réalisée par la consultation du Comité scientifique et des Experts anonymes, les contributions seront acceptées ou refusées pour la publication. Les contributions acceptées seront ensuite mises en ligne dans la Revue.

Copyright © - Tous les droits réservés

Periódico registrado en el Tribunal de Reggio Calabria (Registro de Impresos, n. 7/14, 30 junio 2014).

Los autores son legalmente responsables de los artículos. Los derechos relativos a los ensayos, artículos y reseñas publicados en esta revista están protegidos por Copyright ©. Los derechos de los textos firmados pertenecen a los autores. La revista no tiene el Copyright y los autores también pueden publicar en otros lugares las contribuciones aparecidas en ella, siempre que especifiquen que provienen de «AGON». Se concede permiso para copiar sólo para uso personal. Se permiten citas, siempre que tengan la referencia bibliográfica que indique el origen y la dirección de la página web: <http://agon.unime.it>. La reproducción por cualquier medio, analógica o digital, no está consentida sin el permiso escrito del autor. Se pueden hacer citas para comentario crítico o reseña, siempre que estén acompañadas por el nombre del autor y la fuente «AGON», incluyendo la dirección web: <http://agon.unime.it>.

Las colaboraciones con «AGON», que pueden consistir en el envío de texto y / o documentación, son gratuitas y voluntarias y, por lo tanto, no serán remuneradas. Los escritos, y cualquier trabajo enviado, no serán devueltos, aunque no sean publicados. Las propuestas de colaboración se podrán presentar, junto con un *Curriculum Vitae*, en formato Word (doc o docx), a la Dirección de la Revista utilizando este e-mail: mlagana@unime.it. Las colaboraciones son aceptadas, para su publicación, o rechazadas a discreción de la Dirección Científica, siguiendo el método de revisión por pares, llevada a cabo por el Asesoramiento del Comité Científico y expertos anónimos. Los trabajos aceptados serán publicados en el sitio web de la Revista.

Copyright © - Todos los derechos reservados

Периодическое издание, зарегистрированное в Регистре Печати под номером 7/14 в Суде Реджо Калабрия 30 июня 2014

Авторы несут правовую ответственность за статьи. Все права на эссе, статьи и рецензии, опубликованные в этом издании, защищены авторским правом. Права на подписанные тексты принадлежат соответствующим авторам. Журнал не сохраняет за собой примыкающих прав, и авторы могут печатать тексты в другом месте, при упоминании что ранее произведение опубликовано в журнале «AGON». Разрешена копия текста для использования в сугубо личных целях. Разрешены цитаты, в случае если сопровождается библиографической ссылкой на источник и адрес в интернете: <http://agon.unime.it>. Воспроизведение любым цифровым или аналогичным методом, не разрешено без письменного согласия автора. Разрешены цитаты для хроники, критики или рецензии, если сопровождаемы именем автора и указанием источника «AGON», включая веб адрес: <http://agon.unime.it>.

Сотрудничество с «AGON» происходит на бесплатной и добровольной основе, а значит не оплачивается. Может происходить посредством отправки текстов и/или документов. Будучи отправленными, даже если не опубликованы, тексты и др. не подлежат возврату. Предложения сотрудничества могут поступать вместе с *резюме*, в формате Word (doc или docx) Дирекции журнала по следующему электронному адресу: mlagana@unime.it. Произведения будут приняты или отвергнуты для публикации по неопровержимой оценке научной Дирекции, которая основана на равнозначной проверке совета Научного Комитета и анонимных экспертов. Принятые статьи будут выложены в сеть в Журнале.

Copyright © - Все Права Защищены