

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 delinearà, 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 conclusa 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 Urbinato: «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.

Scriva 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.