

Prendere una piega leonardesca. Estetica ed etica delle inclinazioni

di *Cristina Muccioli*

cristinamuccioli.1@gmail.com

“Li circoli delli rami segati mostrano il numero delli suoi anni e quali furono più secchi o più umidi secondo minore o maggiore grossezza”, scrive Leonardo ne *Il trattato della pittura* pubblicato postumo dal suo allievo Francesco Melzi nel 1540.

L’ultimo capitolo, il sesto, è dedicato alla ‘verzura’, al mondo vegetale, esplorato e descritto in stile aforismatico come nel resto del suo scritto, come prendesse appunti temendo di dimenticarsi, di farsi sfuggire qualcosa di importante dell’universo che gli si dischiudeva ogni volta che i suoi occhi si posavano su una corolla, su un ramo spoglio o in boccio di un ciliegio, di un noce, di un ginepro.

Leonardo aveva già intuito quello che ancora oggi per i botanici è la ‘dendrocronologia’, il metodo di assegnare età certa a un albero contando i cerchi di accrescimento all’interno del suo fusto. Johann Wolfgang von Goethe, ossessionato dal problema della forma biologica, conierà nel XVIII secolo il termine ‘morfologia’ sulla scorta delle scoperte leonardesche.

Non è però il suo fulminante e anacronistico intuito, le sue vettoriali appercezioni e messe a fuoco da una prodigiosa mente sintetica, che si vuole ancora una volta e mai abbastanza celebrare qui.

Si sta tentando, invece, di invitare a una rilettura di un Leonardo di grande sensibilità, dotato di uno sguardo non grammaticalizzato da alcun Maestro né dall’ordine del discorso per dirla con Foucault, del tempo suo (che, a voler essere precisi era ancora medievale, non ancora rinascimentale).

Il fatto stesso di aver indugiato su un resto, su un ramo spezzato, rotto o segato, di aver ‘visitato’¹, con la stessa dedita attenzione di un medico per il corpo del paziente, un moncone d’albero è stupefacente.

L’incompiutezza, lo scarto, il vulnerato senza speranza di assommare in sé i requisiti, senza nessuna bellezza per meritare contemplazione secondo i precetti posti dall’aquinate Tommaso, diventano protagonisti, oggetto di studio meticoloso, di svelamento di una natura così patente, eppure così inaccessibile nei suoi segreti di continua rigenerazione.

Leonardo non aveva idea di che cosa fosse l’estetica. Non c’era nemmeno la parola ai suoi tempi. Famosissima e fraintesa perlopiù (dal ritornello mediatico e pop che lo ha voluto geniale, solitario, incolto, matto e incostante) la sua lapidaria frase: “sono omo senza lettere”².

Data la raffinatezza acutissima della sua produzione teorica che non può essersi data senza letture approfondite e vaste³, quella dichiarazione non è da intendersi come un’ammissione di ignoranza e analfabetismo, bensì come un chiamarsi fuori dal dibattito, dai discorsi, da un’erudizione in fermento ora rigogliosa e dialettica, compiaciuta e stanca.

Di estetica, da non molto, parliamo noi oggi, ne facciamo discorso e lo inseriamo in un paradigma che parimenti non esisteva allora: ha inventato lui quello per cui il dettaglio connota, denota ed eccede l’insieme.

Fa ingresso con lui, nella modernità, il pensiero in figura, il bello cognitivo che passa per il corpo, che da esso è intercettato.

Nel paradigma audacemente induttivo leonardesco la realtà fisicamente percepita è il nuovo testo da sfogliare, e i dettagli delle cose sono pagine che sfuggono all’indice ragionato, consequenziale e coerente della saggistica.

¹ Visitare, verbo d’osservanza ma anche di affezione. Si visita il corpo d’un paziente ma si vanno anche a visitare gli amici.

² A. Marinoni (a cura di), *Leonardo da Vinci, Scritti letterari*, Rizzoli, Milano 2002, p. 73.

³ Risale al 1967 la scoperta, nel *Codice di Madrid*, di un’ampia lista di testi annotati e consultati da Leonardo. Al 1870 il linceo Gilberto Govi trovò la prima, nel *Codice Atlantico*, la più antica delle liste che venne pubblicata nel volume *Leonardo da Vinci e la sua libreria* nel 1873.

Il nostro sguardo, quando non completamente organizzato e disciplinato, fa incontri, si scopre stupito e ammirato da ogni sia pur minima forma di vita silente. In quello stupore inesausto, nella ‘stupidità’ delle iniziali conoscenze sommarie, nella volontà mirifica e bruciante di voler capire e carpire, si sprigiona il genio, si delinea la cornice che ammutina rispetto a quella dantesca per la quale la produzione di immagini e di parole piove dall’alto, dono sia pure generoso di un dio là fuori, lontano, incombente.

Nel suo capitolo sulla visibilità delle *Lezioni americane*, Italo Calvino si interroga⁴ su come abbiamo pensato che le cose si rendessero visibili e cita il Purgatorio dantesco (XVII, 25): “Poi piove dentro a l’alta fantasia”. Niente passa dai sensi con l’Alighieri, in un’operazione di stralcio del corpo, di virtualizzazione assoluta dei processi conoscitivi. Le immagini si formano per ricezione passiva nella mente dell’eletto cui piove dentro, scoperchiato, disponibile, *capax*. Per Leonardo prescindere dall’impressione (anticipando l’uso del termine ‘Impressionista’) registrata dai sensi, in particolare da quello della vista, è limitarsi a una conoscenza approssimativa, fatta di concetti molto generali, come fa la poesia che ha il pregio di supplire ai difetti gravi di vista⁵. “Non vede la imaginazione cotal eccedenza qual vede l’occhio, perché l’occhio riceve le specie, ovvero similitudini degli obietti, e li dà all’impressiva, e da essa impressiva al senso comune, e lì è giudicata. Ma la imaginazione non esce fuori da esso senso comune, se non in quanto essa va alla memoria, e lì ferma e lì muore [...]”⁶.

La mente di Leonardo, invece, bastarda, vulnerata ab origine e esiliata dalla coorte dei discorsi militarmente armati di filologia, classicismo e dottrina, è *impiger*, agitata perché *cogitans*, pensante (da *co agitare*), sempre al lavoro, nello scavo, nell’esplorazione, nello choc per l’epifania del reale.

⁴ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1991, p. 81.

⁵ «Diremo adunque la poesia essere scienza che sommamente opera negli orbi»: L. da Vinci, *Trattato della Pittura*, Vol. 1, I, 11.

⁶ Ivi, vol. 1, I, 12.

Adorabilmente chocco geniale Leonardo, colpito e in sospetto davanti a qualsiasi cosa non conoscesse nella sua meccanica, nella sua struttura, nella sua anatomia come innesco inaggirabile di ricerca matta e disperatissima, davanti al volo di un uccello, a un sorriso, a un ventre rigonfio di vita, a una bocca slogata in un urlo, a un tendine teso, allo slancio morbido di un singolo filo d'erba – anzi d'erbaccia⁷ – alla sintassi delle ossa nel calcagno e a un muscolo contratto, agli occhietti pungenti di una donnola, a quelli ubiqui e magnetici di una donna sino a un tronco spaccato, accettato, monco di fronde. Niente per lui era abbastanza piccolo, banale, modesto, insignificante da essere ignorato. Dei corpi non ritraeva l'idealizzazione da dei e dee senza età, torniti e languidi oppure eroici e guerrieri nella loro muscolare prestanza, ma la traccia persistente di una vita interiore mediata da materia fisica e supporti artistici.

Leonardo ha deviato, si è smarcato dall'indirizzo di ricerca, ha giganteggiato per essersi fatto piccolo come le cose che osservava, per essersi chinato verso la realtà magnificando -rendendo grande e grandemente importante – il dettaglio ma anche il secondario e il trascurabile. Questa postura etica che orientava il suo agire, il suo cercare e calcolare, il suo guardare minuto e luminoso, è rappresentato anche nella sua pittura.

Adriana Cavarero descrive e interpreta, innovando a sua volta l'interpretazione artistica del genio di Vinci, questa attitudine al *clinamen* di Leonardo nel suo saggio *Inclinazioni. Critica della rettitudine*⁸. In particolare, la studiosa si sofferma su *Sant'Anna, la Madonna e il Bambino con l'agnello*, olio su tavola conservato al Louvre. In quest'opera la Vergine non è rappresentata nella consueta, tradizionale posa ieratica e centrale. Seduta in braccio ad Anna, essa si sporge completamente fuori dal suo asse, trattenuta in grembo dalle braccia della madre, e si protende verso il piccolo Gesù intento a giocherellare con l'agnello, simbolo del sacrificio che dovrà subire da adulto.

⁷ Si consideri per esempio la calta palustre, foglio 126 della Collezione Windsor.

⁸ A. Cavarero, *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Raffaello Cortina, Milano 2013.

Dalla testa di Anna a quella di Gesù si disegna una parabola discendente chiarissima.

“Sbilanciata sul proprio asse, s’inclina vistosamente”⁹, tratteggia con nitore Cavarero, che individua la “linea inclinata come matrice geometrica dell’intera composizione”, la cui punteggiatura figurale è alternata da un albero stagliato sullo sfondo a sottolinearne l’effetto. Rileva ancora, la studiosa, come eccezionalmente il bimbo non indirizzi ieraticamente lo sguardo allo spettatore dando le spalle alla madre, ma girando il capo all’indietro a lei lo rivolga (e aggiungerei insieme con il sorriso, espressione altrettanto rara nell’iconografia sacra cristiana) riflettendo “l’esperienza quotidiana del materno piuttosto che la monumentalità”. Il divino, senza proclami né vistosità alcuna, scende in terra con Leonardo, e le scene destinate alla devozione si scaldano di un’umanissima vulnerabilità, espressività e dolcezza.

Maria vorrebbe trattenere il suo piccolo dal consegnarsi così mitemente, inconsapevolmente, al presagio tanto manifesto eppure indecifrabile dall’infanzia, del patimento e della morte.

Devo all’incontro con Camilla Longari una studentessa dell’Accademia di Brera sorda dalla nascita, e al suo lavoro di tesi, la scoperta di un Leonardo ulteriormente inclinato, flesso verso non solo l’emarginato ma anche l’interdetto: i sordi, appunto.

Nella dottrina cattolica e cristiana la parola è principio attivo, causa di tutti gli effetti di realtà fenomenica e non, e della loro tassonomia etica in giusti ed empì. Con un elenco di “E disse” dio ha creato il mondo e le sue creature, l’universo e la luce, nel racconto biblico del Genesi. Senza alcuna alternativa di narrazione, era stolidamente consequenziale che, chi fosse impossibilitato a udire, manifestasse la volontà punitiva del divino nei suoi confronti, ritenendolo colpevole senza aver mai conosciuto innocenza, sin da neonato, di chi sa quale cumulo di colpe inespiate.

⁹ Ivi, p. 135.

I sordi, quindi, vittime di pregiudizi e superstizioni crudeli per un'interpretazione primitiva e meramente letterale di una Lettera ai Romani di Paolo di Tarso¹⁰ secondo la quale la parola di Cristo, cuore pulsante della predicazione e quindi della diffusione e del rafforzamento della fede, poteva essere orale. Fuori dalla possibilità di salvarsi, dunque, era chi non poteva udirla come i sordi, ignorandone colpevolmente il loro ricchissimo parlare con le mani, con il gesto, e con l'espressività del volto.

Leonardo, ancora una volta, inclina per un altro verso, si interessa senza alcun pregiudizio ai sordi e ai sordomuti, intuisce le grandi potenzialità di comunicazione alternativa alla voce che essi sviluppano sin da piccoli, ma che potrebbero molto giovare a tutti se conosciute, in special modo agli artisti da un lato, e ai fruitori delle loro opere dall'altro. Davanti ai quadri o agli affreschi, infatti, siamo tutti sordi. Anche venisse rappresentata una battaglia furibonda con clangore d'armi o urla sperticate, le immagini sarebbero sigillate nel più completo silenzio.

Per questo Leonardo raccomanda nel suo trattato¹¹ di avvalersi della gestualità dei sordi, per rendere vive ed espressive le immagini pittoriche:

Se le figure non fanno atti pronti i quali con le membra esprimano i concetti della mente loro, esse figure sono due volte morte, perché morte sono principalmente perché la pittura in sé non è viva, ma esprimitrice di cose vive senza vita, e se non le si aggiunge la vivacità dell'atto, essa rimane morta la seconda volta. Sicché diletatevi studiosamente di vedere in quei che parlano, insieme co' moti delle mani, se potrete accostarli e udirli, che causa fa loro fare tali movimenti. Molto bene saranno vedute le minuzie degli atti particolari appresso de' mutoli [...]. Imparate adunque da' muti a fare i moti delle membra che esprimano il concetto della mente de' parlatori”.

La sua dichiarazione è tanto chiara quanto audace e illuminante: è il gesto delle mani a dare pregnanza e visibilità al pensiero del parlante, è quel gesto che il pittore deve meticolosamente studiare e riprodurre nelle sue opere, e

¹⁰ Paolo, *Lettera ai Romani* 10, 13-18: «Chiunque invocherà il nome del Signore sarà salvato. E come potranno invocarlo senza aver prima creduto in lui? E come potranno creder senza averne sentito parlare? [...] La fede dipende dunque dalla predicazione e la predicazione a sua volta si attua per la parola di Cristo. Ora, io dico: non hanno forse udito?».

¹¹ L. da Vinci, *Trattato della Pittura*, III, 372.

quel gesto è massimamente espresso nel parlare con le mani dei sordomuti che raccontano con il corpo, così come dovrebbe accadere in ogni immagine inanimata e tacita.

Ribadisce poi: “Le figure degli uomini abbiano atto proprio alla loro operazione, in modo che vedendole, tu intenda quello che per loro si pensi o si dica; i quali saranno bene imparati da chi imiterà i moti de’ muti, i quali parlano con i movimenti delle mani, degli occhi, delle ciglia, e di tutta la persona, nel voler esprimere il concetto dell’animo loro [...]”¹². I sordi e i sordomuti per Leonardo animano il teatro muto della quotidianità, inscenato nella coreografia privilegiata dei parlanti come abilità inventiva e ammirevole di farsi compresi attraverso la mimica del corpo come attore integrale, per non essere esclusi dalla comunità.

Se ne rese conto grazie all’incontro con Cristoforo de Predis, miniaturista sordo conosciuto nel 1482 a Milano, dove si era trasferito per lavorare alla corte degli Sforza. La famiglia de Predis lo accolse ospite. I fratelli di Cristoforo (Giovanni Ambrogio ed Evangelista) gli facevano da interpreti, ma Leonardo notò immediatamente con quale energia, con quale efficacia Cristoforo riuscisse a farsi capire. Nella *Wallace collection* di Londra si possono ammirare alcune sue miniature di squisita fattura, molto apprezzate anche da Gian Galeazzo Sforza, cui benevolmente Leonardo si rivolse con una lettera¹³ per sottolineare le qualità dell’artista, affinché gli fosse riconosciuta piena capacità giuridica, di cui allora i sordi non godevano. E l’ottenne.

Gli artisti ne tennero conto, eccome. Riguardare le immagini della storia dell’arte da questa prospettiva, è come trovarsi davanti a un inedito osservando un’opera che magari abbiamo consumato con lo sguardo, che pensavamo svelata in ogni dettaglio, tecnico-stilistico, simbolico, storico, satura di spiegazioni, ricostruzioni, esami agli infrarossi sotto gli strati di

¹² L. da Vinci, *Trattato della Pittura*, II, 112.

¹³ A. Folchi, R. Rossetti, *Il colore del silenzio*, Electa, Milano 2007, p. 86-91.

materia che le danno forma e colori. C'è ancora un mondo da scoprire, quello dei gesti dei personaggi, protagonisti e non delle tele.

Per esempio, la Madonna di Domenichino (Domenico Zampieri, esponente di spicco del classicismo secentesco) conservata alla National Gallery di Edimburgo, ci racconta qualcosa in più del solito ambito devozionale in cui viene relegata e trascurata (pochi la conoscono).

È dipinta con un paffuto e serafico Gesù bambino che le dorme in braccio, distende il pollice e il mignolo della sua mano sinistra. Gesto inconsueto in un soggetto sacro, e familiare, a pensarci bene, nel repertorio del Rap contemporaneo. Non lo si potrebbe spiegare senza far ricorso alla lingua dei segni, nella quale come nella nostra, alcune espressioni sono rimaste invariate da centinaia di anni. Una di queste è 'figlio'. La Madonna sta alludendo¹⁴, indicando con il mignolo un cartiglio tra le mani del piccolo san Giovannino, che è nato il Figlio dell'Uomo, il figlio di Dio che ha dato corso a una nuova era: quella cristiana.

Alla grazia e all'amorevolezza materna si aggiunge qui la forza di chi annuncia, con forza e chiarezza, la novella, quella buona, quella difficile da credere prima dei miracoli, della predicazione, del processo. Ci vuole fede, infatti. E le madri – Domenichino doveva averlo capito, non assegnando il gesto ad altri – non hanno fiducia nei propri figli. Hanno fede.

Il rap di Maria continua a suonare silenzioso e incantevole in un'altra opera del pittore bolognese: la Grande Pala con il bambino del mondo, San Petronio, e san Giovanni Battista. Il mondo che si affretta alla genuflessione automatica e rituale perde i dettagli, la leggerezza e l'essenziale visibile agli occhi: i putti fanno se stessi, giocano a indossare la mitra di Petronio come due bambini di fronte a un ornamento così strano, perfetto per il travestimento. Maria, lei, da sempre assegnata alla mitezza, all'accettazione

¹⁴ Per verificare il significato di questo gesto inusuale delle mani della Madonna, chiesi a Camilla Longari, che ringrazio ancora, anche per essersi confrontata con l'istituto LIS (lingua italiana dei segni) di Milano.

assoluta, al silenzio, dice la sua, e lo fa con le mani. Figlio, dice. E pensa: il mio.

Nota bibliografica

LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura*, in AA.VV (a cura di Adriana Zevi), Savelli Editori, Roma 2010.

CAVARERO, Adriana, *Inclinazioni. Critica della rettitudine*. Raffaello Cortina Editore, Milano 2013.

CALVINO, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Garzanti, Milano 1991.