



HAL
open science

L'IMMAGINE DI LEONARDO DA VINCI IN FRANCIA AL MOMENTO DELLA PUBBLICAZIONE DEI CARNETS

Anna Sconza

► **To cite this version:**

Anna Sconza. L'IMMAGINE DI LEONARDO DA VINCI IN FRANCIA AL MOMENTO DELLA PUBBLICAZIONE DEI CARNETS. Leonardo da Vinci. Interpretazioni e rifrazioni tra Giambattista Venturi e Paul Valéry, Olschki, 2012, "Biblioteca Leonardiana. Studi e documenti", 2, 9788822261144. hal-01521500

HAL Id: hal-01521500

<https://hal.science/hal-01521500>

Submitted on 6 Sep 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ANNA SCONZA

L'IMMAGINE DI LEONARDO DA VINCI IN FRANCIA
AL MOMENTO DELLA PUBBLICAZIONE DEI CARNETS*

L'argomento proposto verrà sviluppato in tre punti centrali, partendo innanzi tutto dall'analisi della pubblicazione in fac-simile dei *Carnets* di Leonardo da Vinci conservati a Parigi e realizzata per la prima volta tra il 1881 e il 1891. Ci soffermeremo, in particolare, sulle scelte editoriali operate da Charles Ravaisson-Mollien, nella sua imponente pubblicazione in sei volumi. Nella seconda parte dell'intervento, si farà cenno alle diverse interpretazioni dell'opera pittorica di Leonardo, diffuse all'epoca di questa prima pubblicazione da letterati decendenti e artisti simbolisti, quali Gustave Moreau e Odilon Redon. L'analisi 'materiale' della prima pubblicazione dei *Carnets* ci permetterà, in conclusione, di valutare la novità di alcune tesi sull'opera di Leonardo da Vinci che si sviluppano in Francia alla fine del XIX secolo. Il confronto tra gli scritti sull'artista di Eugène Müntz e Gabriel Séailles con il testo di Paul Valéry, renderà evidente la modernità interpretativa di quest'ultimo ed eventualmente il suo debito nei confronti delle letture precedenti.

PREMESSA: CENNI SULLA FORTUNA CRITICA DI LEONARDO IN FRANCIA, DAL SETTECENTO ALLA PUBBLICAZIONE DEI 'CARNETS' (1881-1891)

Prima di entrare nel merito della pubblicazione francese dei *Carnets* di fine Ottocento, sembra necessario ricordare, in estrema sintesi, che la fortuna critica di cui l'opera teorica di Leonardo da Vinci gode in Francia e in Europa per tutto il Settecento si fonda sull'edizione secentesca del *Trattato della pittura*, edito da Raphaël Trichet du Fresne e tradotto in francese da Fréart de Chambray. Il testo è largamente diffuso grazie a ristampe in formato tascabile (in dodicesimo) e studiato nell'ambito dell'Académie Royale de Peinture et de

* Desidero ringraziare Françoise Viatte, già direttrice del Département des arts graphiques al Musée du Louvre, per le fertili conversazioni e il generoso scambio grazie al quale si è delineato e approfondito il presente lavoro di ricerca.

Sculpture.¹ Michæl Baxandall osserva inoltre che l'interesse per il testo vinciano è vivo anche in ambito scientifico e si manifesta, in particolare, nel dibattito sviluppatosi all'Académie des Sciences attorno alla metà del secolo XVIII. In quest'ambito, il conte Georges Louis Leclerc presenta uno studio sulla questione dei colori 'accidentali' e le ombre colorate (1743) e Pierre Bouguer, nel suo *Traité de l'optique sur la gradation de la lumière* (1760), tenta di dare una spiegazione fisica al singolare fenomeno delle ombre colorate «auquel les Peintres n'ont pas manqué d'être très attentifs». ² Tali erano gli argomenti che più attiravano l'attenzione di artisti e scienziati, oltre ai problemi d'ottica sollevati dal *Trattato*, insieme alle ricerche sull'ombra e sulla visibilità progressivamente ridotta dalla distanza che Leonardo per primo aveva chiamato «prospettiva aerea». Il testo, frammentario e corrotto da un secolo di trasmissione manoscritta, doveva risultare intelligibile su tali argomenti grazie anche alle belle illustrazioni didascaliche (Fig. 1), realizzate a metà Seicento dal celebre artista Nicolas Poussin e riadattate per la stampa da Charles Errard.

Alla fine del Settecento, al momento dell'acquisizione napoleonica dei manoscritti originali di Leonardo, la validità scientifica del suo pensiero è messa in risalto fin da subito e con chiarezza dagli studi del fisico Giovanni Battista Venturi.³ Si comincia così a mettere in dubbio la correttezza dell'edizione secentesca del *Trattato della pittura*, anche perché la riscoperta alla Biblioteca Apostolica Vaticana della compilazione che va sotto il titolo di *Libro di pittura (Codice Vaticano Urbinate Latino 1270)* rende finalmente giustizia del lavoro svolto da Francesco Melzi a partire dai manoscritti originali del Maestro. Il *Codice urbinato* è pubblicato per la prima volta nella sua integralità soltanto nel 1817 dall'abate Manzi, che lo dedica al re di Francia Luigi XVIII, e eredito

¹ Come suggerisce il pittore e teorico Dandré-Bardon (1700-1778) in un manoscritto contenente una bibliografia per gli allievi de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, conservato alla Bibliothèque nationale de France di Parigi; ringrazio Emmanuelle Henin della segnalazione.

² MICHAEL BAXANDALL, *Ombres et lumières*, Parigi, Gallimard, 1999 [1995], pp. 129-130 cita i due esempi qui menzionati, e vede in questo rimando un'allusione al *Trattato* di Leonardo. In effetti, la spiegazione fornita da P. Bouguer a proposito del pulviscolo atmosferico, «comme un petit corps réfléchissant, qui se comportait envers la lumière tel un grain de poussière qui, en fait, diffuse davantage la lumière bleue que la rouge», sembrerebbe riprendere alcuni passaggi di LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura, nuovamente dato in luce da R. Trichet du Fresne*, Parigi, Langlois, 1651. Si veda, ad esempio, il cap. CCCXXVIII, p. 98: *Perché sul far della sera l'ombra de' corpi generate in bianco parete sono azzurre*. «L'ombra de' corpi generate dal rossor del sole vicino all'orizzonte sempre fian azzurre [...] La superficie d'ogni corpo opaco partecipa del colore del suo obbietto. Adunque essendo la bianchezza della parete privata al tutto d'ogni colore, si tinge del colore de' suoi obbietti, li quali sono in questo caso il sole, e 'l cielo. E perché il sole rosseggia verso la sera, et il cielo si mostra azzurro, dove l'ombra non vede il sole [...] adunque l'ombra derivativa harà la percussione nella bianca parete di color azzurro, et il campo d'essa ombra veduta dal rossore del sole parteciperà del colore rosso».

³ GIOVANNI BATTISTA VENTURI, *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*, Parigi, Duprat, 1797. Venturi intendeva inoltre dare alla luce tre trattati completi sugli studi di meccanica, idraulica e ottica di Leonardo, ma questi progetti non furono realizzati.

in seguito da Ludwig a fine secolo.⁴ A quest'epoca, la volontà di onorare il genio toscano che tanto ha nobilitato la città di Milano, si esprime nella scelta di rivolgere una nuova attenzione all'edizione dei suoi manoscritti. La commissione composta da consiglieri della regia Accademia delle Belle Arti di Milano e del regio Istituto Lombardo di Scienze e Lettere si assume il compito di pubblicare in 300 esemplari un *Saggio delle opere di Leonardo da Vinci* (1872) ovvero una selezione di testi e disegni tratti dal *Codice Atlantico* con 24 tavole in riproduzione fotolitografica, ovvero fotografie stampate con procedimento litografico. Lo scopo di tale pubblicazione di lusso era di far conoscere l'estensione e la profondità di pensiero dell'artista, sperimentando contemporaneamente quale fosse il metodo più adeguato per la pubblicazione integrale dei suoi scritti.

Di lì a qualche anno tale proposta editoriale è raccolta in Francia da Charles Ravaisson-Mollien, che fin dalle premesse oppone il proprio lavoro a quello di Jean-Paul Richter (1883).⁵ Di fatto, le pubblicazioni, quasi contemporanee, finora elencate sono considerate complementari dallo storico e collezionista d'arte Henry de Geymüller, che le compara «au percement d'un tunnel allant de Milan au château de Windsor en passant par Paris».⁶ Geymüller elogia l'utilità della scelta tematica operata dal Richter che agevola l'approccio agli autografi di Leonardo grazie, soprattutto, ad una trascrizione che prevede la scansione delle parole, rispetto alla scrittura continua dell'autore. I testi, affiancati dalla traduzione inglese, sono definiti 'letterari' ovvero prose di una certa elaborazione stilistica, sebbene l'antologia comprenda anche numerosi brani di carattere scientifico. Malgrado l'utilità di questa raccolta tematica, la maggior parte dei *carnets* originali di Leonardo conservati all'Institut de France restava ancora in buona parte inedita un secolo dopo l'ingresso nelle collezioni francesi.

Dalla necessità di disporre del testo integrale di Leonardo nasce l'imponente lavoro editoriale, durato dieci anni, di Charles Ravaisson-Mollien, il quale precisa i propri intenti con chiarezza sempre maggiore nelle prefazioni ai sei volumi. Con la pubblicazione dei *carnets* egli intende realizzare quanto è stato fatto con i pensieri di Pascal, ed è noto che l'accostamento di questi due 'pensatori' sarà condiviso da Valéry, il quale percepisce nella frammentarietà della loro scrittura la possibilità di cogliere il pensiero nel suo farsi.⁷ Charles

⁴ HEINRICH LUDWIG, *Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270*, Vienna, Braumüller, 1882.

⁵ *The Literary works of Leonardo da Vinci, compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter*, Londra, Searle and Rivington, 1883, 2 vol.

⁶ HENRY DE GEYMÜLLER, «Les dernier travaux de Léonard de Vinci», *Gazette des Beaux Arts*, maggio 1886, I, pp. 357-376.

⁷ PAUL VALÉRY, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Parigi, Gallimard, 2003 [1894],

Ravaisson-Mollien s'ispira all'immagine di Leonardo in voga al suo tempo e prima di lui già suo padre, il filosofo Félix Ravaisson, aveva progettato la pubblicazione dei *Carnets*⁸ perché riteneva che Leonardo fosse «le grand initiateur de la pensée moderne».⁹ Analogamente, Gilberto Govi, riallacciandosi a quanto stabilito da Venturi un secolo prima, reputava l'artista un precursore dei maggiori scienziati contemporanei.¹⁰

Stimolato da simili affermazioni, l'editore francese intende documentarne la veridicità attraverso le pagine eloquenti dei *Carnets* dell'artista, che egli stesso considera un «savant profond et universel», un uomo ricco d'immaginazione in ogni campo del sapere.¹¹ L'editore sottolinea la coerenza di pensiero di Leonardo,¹² il quale mette alla prova l'insegnamento dei suoi predecessori grazie all'esame diretto dei fenomeni naturali, che egli annota e commenta utilizzando due diversi linguaggi, la parola e il disegno. Lo studio di questi complessi originali induce Charles Ravaisson-Mollien a restare quanto più fedele possibile all'articolazione del discorso vinciano. Egli sceglie così di documentarne la complessità grazie alla riproduzione fotografica, il fac-simile a grandezza reale, strumento di recentissima invenzione.¹³ Tale scelta nella riproduzione suscita immediatamente alcune reazioni critiche, in particolare quella di Geymüller che contesta la fotolitografia adottata da Ravaisson-Mollien, sostenendo che la rotocalcografia (o *héliogravure*) avrebbe permesso d'ottenere delle riproduzioni più nitide.

In effetti, la grafia dell'originale risulta difficilmente leggibile, date le dimensioni ridotte di alcuni quaderni tascabili, le cui pagine sono isolate una ad una e incollate sull'ampio foglio dei sei imponenti volumi. La trascrizione

pp. 15-16: «Certains travaux des sciences [...] présentent une telle limpidité de leur armature qu'on les dirait l'œuvre de personne. Ils ont quelque chose d'*inhumain*. [...] C'est mouvantes, irrésolues, encore à la merci d'un moment, que les opérations de l'esprit vont pourvoir nous servir, avant qu'on les ait appelées divertissement ou loi, théorème ou chose d'art, et qu'elles se soient éloignées, en s'achevant, de leur ressemblance. Intérieurement, il y a un drame [...] Ce drame se perd le plus souvent, tout comme les pièces de Ménandre. Cependant, nous gardons les manuscrits de Léonard et les illustres notes de Pascal; ces lambeaux nous forcent à les interroger».

⁸ Félix Ravaisson aveva cominciato a studiare i manoscritti conservati all'Institut de France, in forma **CHARLES RAVAISSON-MOLLIEN** nella «Préface», *Les manuscrits de Léonard de Vinci, avec transcription littérale, traduction française et table méthodique*, Parigi, Quantin, 1881-1891, vol. I, p. 26.

⁹ **FÉLIX RAVAISSON**, *La philosophie en France au XIX^e siècle*, Parigi, 1868, p. 5.

¹⁰ Il *Saggio sulle opere di Leonardo da Vinci, letterato e scienziato* (1872) di **GILBERTO GOVI** è citato da **CHARLES RAVAISSON-MOLLIEN**, «Préface», vol. I, p. 27.

¹¹ **CHARLES RAVAISSON-MOLLIEN**, «Avant-propos», *Le Manuscrit F*, vol. III, p. 1.

¹² **CHARLES RAVAISSON-MOLLIEN** (*Les écrits de Léonard de Vinci. À propos de la publication intégrale de douze manuscrits de la bibliothèque de l'Institut de France*, Parigi, Quantin, 1881, pp. 6, 11) scrive a proposito del metodo dell'artista: «Au milieu de toutes ses hésitations, de tous ses tâtonnements dans l'art et dans la science, Léonard était inspiré par une pensée constamment en accord avec elle-même».

¹³ *Ivi*, p. 7. Il procedimento adottato per questo fac-simile, che Geymüller chiama «albertypie», è la fotolitografia con processo Arosa, inventato di recente da M. Tessier du Mottay.

diplomatica è posta sotto l'originale e in caratteri minimi, nel primo volume della serie, il che fornisce un testo di difficile lettura. L'editore segnala le cancellature autografe in corsivo e integra il testo in interlinea, con un carattere ancora più piccolo: la trascrizione non doveva certo semplificare la comprensione del pensiero di Leonardo ad un lettore inesperto. Viene tuttavia in soccorso la traduzione francese, a cui l'editore attribuisce notevole importanza nei primi volumi e concede lo spazio dell'intera pagina a fronte dell'originale. La traduzione attesta lo sforzo di comprensione del testo vinciano, i cui argomenti sono introdotti da titoli sommari, nella parte superiore della pagina. Sono tuttavia numerosi i termini tecnici impiegati da Leonardo¹⁴ che il traduttore si limita a traslitterare in francese o a segnalare con punti interrogativi, quando il passaggio risultava già dubbio nella trascrizione:¹⁵ tali esitazioni sembrano emblematiche delle difficoltà di comprensione del testo originale. Ravaisson-Mollien commenta talvolta i disegni della pagina riprodotta in fac-simile allorché servono a esplicitare il testo,¹⁶ che egli corregge nella traduzione¹⁷ o nelle note a pie' di pagina nei casi in cui gli pare errato.¹⁸ Più che fornire spiegazioni dei densi concetti vinciani, le note suggeriscono tuttavia rimandi a passi di altri manoscritti o del *Trattato della pittura* (nell'edizione del Manzi) che trattano temi analoghi, oppure indicazioni di tipo bibliografico qualora il passaggio in questione sia già stato commentato dal Libri o dal Venturi.¹⁹

Nonostante le comprensibili lacune di questa pionieristica impresa, l'apporto maggiore della prima pubblicazione dei *Carnets* consiste nella docu-

¹⁴ Si veda, per esempio, *Manuscrit F*, f. 48r: «lacqua chepercote ecigne lobbietto la qual sia di veloce corso sara di due qualità delle quali la prima fia *pannichulata* enciden te lalatra sara reale e refressa»; tradotto come segue: «L'eau qui frappe et ceint l'objet [et] qui est de corse rapide sera de deux qualités; la première sera *panniculée* et incidente, l'autre sera réelle [simple] et réfléchie» (corsivo nostro).

¹⁵ L'editore stesso sottolinea la difficoltà della trascrizione in *Les écrits de Léonard de Vinci...*, pp. 7-8.

¹⁶ CHARLES RAVAISSON-MOLLIEN, *Manuscrit A*, f. 33v: «L'instrument de dessous est soumis à une raison semblable [dans la seconde figure le même équilibre est obtenu en plaçant le poids en sens inverse, en dessous]».

¹⁷ Cf. *ivi*, f. 41v.

¹⁸ *Ivi*, f. 38r: «L'œil *m*, qui voit les espaces *o v*, *v x* ne connaît presque pas de différence entre l'un et l'autre; cela provient de ce qu'il en est voisin [de ce qu'il n'en est pas voisin] (Nota 1: il est clair que c'est par erreur que Léonard a écrit *per esser visino* au lieu de *per non esser visino*)». È ancora *ivi*, f. 41r: «sela chosa figurata. nonfia veduta da un picholo. ochio nelmezo. del quale. sia colochato. iltuo. punto. delvedere. essechosi farai. lopera tua sara perfetta e inganera iveditori e verano le colonne figurate nela forma qui disotto. figurate»; passaggio tradotto e corretto impropriamente dall'editore: «si la chose figure n'est pas vue par un petit œil [trou], au milieu duquel soit placé ton point visuel [...]».

¹⁹ Il commento tardo settecentesco di GIOVAN BATTISTA VENTURI (*Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*, Parigi, 1797) e «la curieuse et vivante» *Histoire des sciences mathématiques en Italie, depuis la renaissance des lettres jusqu'à la fin du XVII^e siècle* di GUGLIELMO LIBRI (Parigi, Paulin, 1835), sono fonti note anche a PAUL VALÉRY (*Introduction à la méthode...*, p. 62, n. 1).

mentazione fotografica, che viene isolata sulla pagina destra a partire dal secondo volume della serie. La riproduzione à l'identique rende finalmente percepibile la strutturazione del pensiero dell'artista, che torna sulla stessa pagina in momenti successivi, e svolge spesso nelle note marginali la dimostrazione di problemi presi in considerazione anni prima. Nel trascrivere i primi due volumi, l'editore 'appiattisce' queste note marginali²⁰ e le rende parte integrante del testo: ne annulla, di conseguenza, la caratteristica successione cronologica, salvo darne sporadica segnalazione a pie' della traduzione francese. Tuttavia, la complessità della pagina vinciana risulta una questione sempre meno eludibile a Charles Ravaissou-Mollien mano a mano che procede nel suo lavoro di pubblicazione, e così a partire dal terzo volume (1889),²¹ contenente i codici *F*, ricco di disegni, e *I*, che si apre con pagine di calcoli matematici e geometrici (Fig. 2) ed accoglie liste di parole latine con traduzione in volgare e schemi di grammatica, l'editore comincia a riprodurre anche nella trascrizione l'ordine sparso dell'originale, in modo da rendere immediatamente visibile la struttura frazionata della pagina vinciana (Fig. 3). Per evidenziare la composizione diacronica della pagina vinciana, l'editore segnala la presenza d'inchiostri diversi, illeggibili nella riproduzione in bianco e nero del fac-simile²² o il riutilizzo di carte da parte dell'artista su cui erano già state abbozzate delle figure.²³ Fa inoltre notare che un rimando consistente in un cerchio barrato è spesso anteposto ai brani vinciani,²⁴ oggi sappiamo che si tratta dell'intervento di Melzi²⁵ che selezionava i testi riguardanti la pittura con un cerchio e lo barrava dopo averli riportati nel *Libro di pittura*.

La questione della trascrizione si complica quando l'autore articola la propria riflessione attraverso il disegno, oltre la scrittura. Consideriamo ad esempio il f. 22r del *Manuscrit C* (Fig. 4) sull'ombra e la luce: il discorso principale, sviluppato al centro del foglio, riguarda la proiezione delle ombre, secondo la

²⁰ Cf., ad esempio, CHARLES RAVAISSOU-MOLLIEN, *Manuscrit A*, f. 33r, n. 1; f. 49r; f. 51v; f. 53r; *Manuscrit B*, f. 11v; *Manuscrit D*, f. 4v, ecc.

²¹ LEONARDO DA VINCI, *Manuscrit D*: f. 5r-v, 6r-v, 7v-8r, 9r, 10v; *Manuscrit F*, f. 35v (per l'analisi di questo foglio, si rinvia a PHILIPPE TRIVELLATO, «'Ostinato rigore' ou l'universalité de la pensée de Léonard de Vinci», *Entre France et Italie, Léonard de Vinci 'miror profond et sombre'*, Atti del convegno internazionale di Studi, Caen, 1996, Caen, Presse universitaire, 1999, p. 154).

²² Cf. CHARLES RAVAISSOU-MOLLIEN, *Manuscrit F*, f. 1r, n. 5: «Sous l'encre de la première ligne on lit un brouillon au crayon rouge: ... addi 12 di settembre 1508 [...]»; *Manuscrit L*, f. 3v-4r e diverse carte del *Manuscrit H*.

²³ Cf. per esempio *Ivi*, f. 17r, nota 1: «brouillons et figure au crayon rouge, sous tous les textes et sous la figure à l'encre»; vd. inoltre *ivi*, f. 18r, nota 2; *Manuscrit I*, f. 95 (47)v, f. 96 (48) r; ecc.

²⁴ Si vedano ad esempio le note di CHARLES RAVAISSOU-MOLLIEN, *Manuscrit E*, f. 17r, n. 6: «un oval barré avant chacun des 4 premiers paragraphes»; *ivi*, f. 79v, n. 3; *Manuscrit G*, f. 4r-v, n. 1, f. 9r-v, f. 19r-v; *Manuscrit Ashburnham 2038*, f. 17v-33v.

²⁵ CARLO VECCE, «Nota al testo», *Libro di pittura*, a cura di C. Pedretti, C. Vecce, Firenze, Giunti, 1995, p. 96.

vicinanza del corpo solido alla fonte di luce e l'intensità di questa. Tali osservazioni suggeriscono a Leonardo, per analogia, il concetto della propagazione del moto sull'acqua e, per spiegare il concetto di deviazione del moto, l'autore ricorre all'esempio di un chiodo: quando la forza esercitata dal martello è superiore alla resistenza del chiodo ma inferiore a quella del legno che non lascia penetrare il chiodo, quest'ultimo si torce. Nello stesso foglio, sotto l'esempio appena citato di 'resistenza' ad una forza, che Leonardo sviluppa contemporaneamente nel testo e nell'illustrazione, trovano posto nuovi disegni che illustrano il fenomeno dell'assorbimento della luce da parte di un corpo solido e le conseguenti proiezioni di coni d'ombra. L'associazione mentale tra fenomeni fisici così diversi doveva affascinare i primi lettori dei *Carnets* a fine Ottocento; vedremo infatti che il principio dell'analogia, su cui si strutturano numerose pagine vinciane, si trova al centro delle interpretazioni di Séailles e Valéry sul metodo d'indagine dell'artista.

I LETTERATI E GLI ARTISTI DI FRONTE A LEONARDO

Fin dalle poche pagine prese in considerazione è evidente che la prima edizione dei manoscritti cambia radicalmente la prospettiva degli studi vinciani. I *carnets* dell'artista cominciano difatti ad esercitare un fascino straordinario su storici dell'arte e della scienza, intenzionati a penetrare più a fondo il pensiero dell'artista toscano. Sino a quel momento, com'è noto da studi recenti,²⁶ l'immagine in voga di Leonardo era quella di un eroe del Decadentismo, come aveva stabilito Walter Pater nel suo *Rinascimento* nel 1873. Tuttavia, le radici di quest'interpretazione affondano più indietro nel tempo, nella tradizione letteraria francese. Michelet, per esempio, nel 1855 aveva celebrato Leonardo per la sua universalità d'interessi scientifici, che lo rende l'uomo esemplare del Rinascimento, capace di riassumere il passato e di anticipare l'avvenire. Tuttavia, di fronte all'opera pittorica dell'artista, Michelet si lascia sedurre da un'ambiguità conturbante e scrive:

Bacchus, saint Jean et la Joconde dirigent leur regards vers vous; vous êtes fascinés et troublés, un infini agit sur vous par un étrange magnétisme. Art, nature, avenir, génie de mystère et de découverte, maître des profondeurs du monde, de l'abîme inconnu des âges, parlez, que voulez-vous de moi? Cette toile m'attire, m'appelle, m'envahit, m'absorbe; je vais à elle malgré moi, comme l'oiseau va au serpent.²⁷

²⁶ SANDRA MIGLIORE, *Tra Hermes e Prometeo. Il mito di Leonardo nel Decadentismo europeo*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 17-43.

²⁷ JULES MICHELET, «La Renaissance triomphante», *Histoire de France*, 1966 [1842-1854], Lo-sanna, Rencontre, p. 82.

Michelet aveva a sua volta ereditato dalla lettura di Alfred Dumesnil²⁸ l'idea dell'opera d'arte capace di 'divorare' chi la scruta, come il serpente inghiotte la sua preda; tale interpretazione affianca, fino alla fine del secolo, quella proposta da Theophile Gautier a proposito della *Gioconda*,²⁹ novella sfinge che promette piaceri sconosciuti. Negli anni di poco precedenti il testo di Valéry, la lettura di Hippolyte Taine³⁰ s'orienta ancora in questo senso, facendo delle icone di Leonardo esseri dalla sensibilità troppo raffinata e nervosa. Un tale intellettualismo pittorico è interpretato positivamente da Maurice Barrès³¹ che a fine secolo definisce Leonardo un «grand méditatif et grand séducteur» e gli riconosce una «intelligence unique par sa pointe et son étendue». L'intelligenza dell'artista e la sua conoscenza dell'animo umano si esprimono nel sorriso delle sue figure, dai molteplici significati, quasi fosse il riflesso esterno di anime ripiegate su se stesse.

È noto che Valéry si rivolta contro la ridondante fraseologia letteraria che quel semplice «pli de visage» ha scatenato, poiché s'accorge che esso rischia di essere sepolto «sous l'amas des vocables et disparaît parmi tant de paragraphes qui commencent à le déclarer *troublant* et finissent à une description d'*âme* généralement vague». ³² Percepriamo in tale reazione l'eco della lettura innovativa di Séailles, che fa della *Gioconda* l'immagine più pura del genio dell'artista; ella ha cessato d'essere una figura dipinta ed è diventata una persona vivente, anzi un simbolo.³³ Parlarne è in fin dei conti banale, precisa Séailles, e invita a guardarla come il gioiello di un raro cesellatore. Il contrasto tra le vaghe parole dei letterati e la precisione del 'sogno intellettuale' di Leonardo è per lui evidente, quando scrive:

Notre rêverie est faite d'images aux contours flottants, d'idées vagues, nuées qui passent et que l'émotion colore. Vous attendriez ici des sous-entendus, des sacrifices dans l'exécution, quelque chose d'indécis, d'atténué. Rien de pareil. La rêverie de Léonard est une rêverie intellectuelle, une richesse d'images nettes, d'idées claires, dont la complexité le charme sans l'aliéner de lui-même.³⁴

²⁸ ALFRED DUMESNIL, «Léonard de Vinci» [1850], *L'art italien*, Parigi, Giraud, 1854, p. 123. Si veda inoltre S. MIGLIORE, «Da 'miroir profond et sombre' a 'Esprit symbolique'», *Léonard de Vinci entre France et Italie...*, p. 227.

²⁹ THÉOPHILE GAUTIER, *Guide de l'amateur au Musée du Louvre*, Parigi, Charpentier, 1882, p. 26; si veda inoltre SANDRA MIGLIORE, *Tra Hermes e Prometeo...*, p. 30.

³⁰ HYPOLITE TAINE, *Voyage en Italie*, Parigi, Hachette, 1881, pp. 407-408 e sgg.

³¹ MAURICE BARRÈS, «Une visite à Léonard de Vinci» (1889), fa parte del capitolo «Trois stations de psychothérapie» (1890), ripubblicato in *Du sang, de la volupté et de la mort*, Parigi, Union générale d'édition, 1986, pp. 258-262.

³² PAUL VALÉRY, *Introduction à la méthode...*, p. 54.

³³ GABRIEL SÉAILLES, *Léonard de Vinci, l'artiste et le savant (1452-1519). Essai de biographie psychologique*, Parigi, 1892, pp. 471-472 e 482-483.

³⁴ *Ivi*, p. 472, passaggio da mettere a confronto con P. VALÉRY, *Introduction à la méthode...*, pp. 54-55: «Il [Le tableau de la *Joconde*] mériterait cependant des études moins enivrantes. Ce n'est

Torneremo più tardi alla lettura di Séailles, soffermandoci su nuovi punti di convergenza con l'interpretazione, quasi contemporanea, di Valéry. Va inoltre ricordata, in questi stessi anni, la fortuna che il maestro del Rinascimento gode presso gli artisti: egli è, per questi ultimi, un termine di paragone obbligato a livello iconografico e un esempio da seguire per la forza di investigazione dell'animo umano, che affiora dai gesti e dallo sguardo delle sue figure dipinte. Nel momento in cui la fotografia soppianta lo scrupolo di 'verità' da sempre attribuito alla pittura,³⁵ non stupisce che simboli quali la Gioconda o il Battista vengano studiati dai principali artisti del momento, insieme ai disegni preparatori delle opere e alla produzione d'enigmatiche allegorie³⁶ dell'artista.

Prendiamo l'esempio di pittori simbolisti quali Gustave Moreau (1826-1898) e Odilon Redon (1840-1916), più giovane di una generazione:³⁷ come rivelano studi recenti,³⁸ entrambi colgono a piene mani dalla produzione pittorica dell'artista italiano e si preoccupano di approfondire la conoscenza del suo pensiero. Moreau copia alcuni disegni di Windsor, oltre ad uno studio d'anatomia del *Trattato della pittura* che illustra lo sforzo muscolare di due figure contrapposte, che tirano e spingono una colonna. Questa copia da Leonardo (Fig. 5), ancor'oggi esposta nello studiolo dell'artista a Parigi, non mi sembra sia stata finora presa in considerazione dalla critica. L'artista simbolista è affascinato dalla composizione, libera e originale, dei dipinti di Leonardo come l'*Adorazione dei Magi* (Fig. 6), nonché dal suo studio sulla fisionomia umana (Fig. 7). Al di là di queste esercitazioni, mi sembra che il pittore cerchi d'appropriarsi del linguaggio del maestro italiano, in particolare eseguendo una copia dell'angelo del *Battesimo di Cristo* nel dipinto degli Uffizi (Fig. 8 a, b). La scelta di riprodurre questo dettaglio, esposto anch'esso nella sua casa-museo, non si spiega, a mio avviso, col semplice pretesto d'imitare una postura, quanto piuttosto col tentativo di catturare i segreti del chiaroscuro leonardiano, riproducendo con esattezza le pieghe della veste, l'impalpabile aura del volto o lo sfumato del paesaggio. Si direbbe che Moreau riutilizzi l'elemento dello sfumato pittorico 'in chiave magica', facendone uno strumento impre-

pas d'imprécises observations et de signes arbitraires que se servait Léonard; la Joconde n'eût jamais été faite. Une sagacité perpétuelle le guidait».

³⁵ JOSÉ PIERRE, «Moreau symboliste», in JEAN PALADHILE, *Gustave Moreau*, Paris, Hazan, 1971, p. 94; vd. inoltre PHILIPPE JULIAN, «Il Simbolismo: Gustave Moreau», *Arte illustrata*, settembre 1969, p. 47.

³⁶ Si rinvia, a questo proposito, alle pagine di H. DE GEYMÜLLER, «Les derniers travaux de Léonard de Vinci», *Gazette des Beaux Arts*, ottobre 1886, pp. 274-296.

³⁷ Nel 1864 Odilon Redon si trasferisce a Parigi dove entra in contatto con Gustave Moreau e si avvicina alle tematiche del Simbolismo.

³⁸ ISA BICKMANN, *Leonardismus und Symbolistische Ästhetik*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1999.

scindibile per tradurre attraverso il colore e l'ombra l'alchimia di atmosfere sospese, in cui figurano personaggi della storia sacra o del mito (Fig. 9).

Il giovane Valéry, una generazione più tardi, non ama composizioni di tal sorta, in cui la materia pittorica si disfa sotto gli occhi dello spettatore; il poeta stesso, infervorato dalle descrizioni «folles et furieuses» dell'opera pittorica di Moreau che Huysmans traccia nel suo *A rebours* (1884), si ritrova infatti profondamente deluso di fronte a queste tele, tanto da giudicarle di un colore «grigio e opaco come quello di un marciapiede».³⁹

Malgrado tali critiche, la qualità del chiaroscuro vinciano, che Moreau rielabora in chiave personale, fa di Leonardo un maestro indiscusso per tutta questa generazione di pittori. Lo afferma a chiare lettere il pittore Odilon Redon nel suo diario privato, intitolato *A soi-même* (1840-1916).⁴⁰ Redon si esercita a lungo sulle 'teste' del maestro rinascimentale, per acquisirne la precisione del segno e la delicatezza del contorno (Fig. 10). Per lui, come per Leonardo, la resa realistica delle figure si ottiene calibrando sapientemente le ombre, oltre che lasciando apparire l'intensità di uno stato emotivo, anche dietro le palpebre abbassate di un volto (cf. Fig. 11 a, b). Seguendo l'esempio del maestro rinascimentale, Redon rivolge la propria immaginazione pittorica all'osservazione della natura,⁴¹ riservandosi il piacere di comporne gli elementi disparati in un unico essere fantastico, come Leonardo insegna nel *Trattato della pittura*, di cui l'artista francese possiede una copia.⁴² Di fatto, il discepolo moderno rende un esplicito *Omaggio* al maestro rinascimentale studiando con grande finezza la testa della Sant'An-

³⁹ Cf. PAUL VALÉRY, *Degas, danse, dessin*, Parigi, Gallimard, 1958 [1938], pp. 64-66: «Moreau avait ses qualités. Ses élèves, dit-on, l'adoraient et le vénéraient. On ne peut lui refuser d'avoir visé très haut. Il a cherché la poésie; mais comme plus d'un de ce temps-là, il l'a cherché dans l'accessoire. Il lui a manqué, d'ailleurs, d'être profondément peintre. Il me souvient de la grande déception que j'ai eue quand, très échauffé par les folles et furieuses descriptions d' Huysmans dans *A Rebours*, je vis enfin quelques oeuvres de Moreau. Je ne pus me tenir de dire à Huysmans que 'c'était gris et terne comme un trottoir'. Huysmans se défendit fort mollement. Il alléguait que les couleurs dont Moreau se servait étaient de mauvaise qualité, que l'éclat qui l'avait émerveillé avait péri, etc.».

⁴⁰ ODILON REDON, *A soi-même. Journal (1867-1915)*, Parigi, Corti, 1961, in particolare pp. 25, 118: «[...] si la peinture, essentiellement, dans ce qu'elle a de plus strict, a pour but de produire sur un surface plane, à l'aide du clair et de l'obscur, le plus grand relief possible d'un des éléments de la nature, fût-ce un visage humain avec le rayonnement de l'esprit, ce but y est atteint par Léonard, hautement, fortement, jusqu'au prodige».

⁴¹ Cf. ODILON REDON, «Lettera a Edmond Picard» (1894), *L'Art moderne*, Bruxelles, 1894, citata in MARKUS BERNAUER, «Allies in Art: O. Redon, J.-K. Huysmans and S. Mallarmé», *As in a Dream. Odilon Redon*, catalogo della mostra di Francoforte (Kunsthalle Frankfurt), 28 genn-29 aprile 2007, a cura di Margret Stufmann, 2007, p. 114.

⁴² *Ivi*, p. 115, n. 16; il rimando è al cap. CCLXXXVI del *Trattato* di L. DA VINCI: *Come deve far parere naturale un animal finto*. «Tu sai non potersi fare alcun animale il quale non habbi le sue membra, e che ciascuno per sé a similitudine non sia con qualchuno de gl'altri animali. Adunque se vuoi far parer naturale un animal finto, dato, diciamo, che sia un serpente, piglia per la testa una di un mastino, o braccio, e ponegli gl'occhi di gatto, e l'orecchie d'istrice e 'l naso di veltro, e le ciglia di leone, e le tempie di gallo vecchio, et il collo di testuggine d'acqua».

na (Fig. 12) e riutilizzandola come metafora dell'armonioso legame tra l'uomo e la natura (Fig. 13).

LA FIN DE SIÈCLE E LE NUOVE INTERPRETAZIONI LEONARDIANE

Ci sembra che il breve *excursus* pittorico possa fungere da introduzione all'analisi dei fenomeni naturali che Leonardo dispiega nei *carnets* meglio di quanto non faccia la letteratura decadente citata in precedenza. Lo studio appassionato dei taccuini dell'artista è all'origine delle interpretazioni proposte alla fine del secolo da Séailles, Müntz e Valéry. Dense di osservazioni puntuali, le carte vinciane suggeriscono una dinamica di pensiero inattesa, in cui la profondità d'osservazione e la forza progettuale prendono forma attraverso il disegno e la parola, senza distinzione. Chi per primo si mostra sensibile al doppio linguaggio di Leonardo è Eugène Müntz (1899), il quale cerca di penetrare la produzione artistica di Leonardo servendosi dei suoi scritti. Müntz guasta tuttavia la propria analisi tentando di dimostrare che Leonardo fu un artista di genio ma incompreso dai suoi contemporanei e punito dal tempo per aver lasciato i suoi scritti in disordine. La sua lettura risente ancora, in una certa misura, delle suggestioni letterarie che avvolgevano la produzione pittorica dell'artista, tanto da renderne sfocata l'immagine, come si vede di seguito:⁴³

Savant aux vues profondes, charmeur incomparable, il est le seul dans l'histoire de l'humanité qui ait su à la fois remonter aux sources les plus secrètes de la vérité et évoquer la beauté la plus radieuse, réunir en lui la science d'Aristote et l'art de Phidias.

Il tono evocativo prediletto da Müntz sembra stemperarsi in seguito alla lettura della biografia di Séailles, incentrata sul pensiero di Leonardo. Müntz, tuttavia, critica la dimensione puramente speculativa⁴⁴ degli interessi scientifici di Leonardo, dimostrando così di non cogliere la concreta applicazione dei progetti che l'artista annotava nei suoi *carnets*. Questi quaderni vanno interpretati, a suo avviso, come il riassunto degli insegnamenti dell'artista all'Accademia⁴⁵ che a Milano prese il suo nome, e sulla cui natura ed esistenza Müntz si sofferma volentieri. Sappiamo che, in seguito, quest'argomento ha affascinato una parte della critica, tanto che Joséphin Péladan ha potuto ipo-

⁴³ EUGÈNE MÜNTZ, *Léonard de Vinci, l'artiste, le penseur, le savant*, Paris, Hachette, 1899, p. 364.

⁴⁴ *Ivi*, p. 355: «[l'artiste] vivait dans le domaine de la spéculation pure, sans nul intérêt pour les résultats matériels».

⁴⁵ *Ivi*, cap. I, p. 505.

tizzare l'ultima lezione che Leonardo tenne nell'Accademia milanese nel 1499.⁴⁶

Tornando a Müntz, è interessante rilevare la qualità 'poetica' che egli riconosce alla prosa vinciana, accostando la descrizione della battaglia o del diluvio alla produzione di scrittori massimi quali il Virgilio delle *Georgiche*, Dante e Shakespeare.⁴⁷ Sollecitato dalla recente pubblicazione del *Codice Trivulziano* dell'Ambrosiana,⁴⁸ Müntz analizza la lingua dell'artista-scrittore, in particolare le liste di parole del *Manuscrit I* (f. 53v), e insiste sulla «qualità sonora» di queste, riprendendo così un'idea piuttosto diffusa all'epoca.⁴⁹ Tra gli altri, Geymüller si era spinto fino ad ipotizzare una specifica «filosofia del linguaggio» di Leonardo, secondo la quale l'artista tenta di «saisir les rapports entre les sons différents et les émotions de l'âme, les rapports entre la forme des mots et les choses et les idées». L'artista insomma, alla stregua di un poeta-musico, si addentra nelle regioni misteriose che precedono il segno linguistico, lì dove si formano le emozioni e il pensiero razionale.⁵⁰ La ricerca sul linguaggio rientra, secondo il critico, nel metodo sperimentale dell'artista, al fine di trovare il termine più appropriato a definire la cosa osservata e raggiungere così la «maestria», tanto in senso artistico che letterario. Nel commento filologico di Geymüller al testo sul «grande uccello sopra del dosso del suo magno Cecero», estratto dal *Codice sul Volo degli Uccelli*,⁵¹ Valéry doveva trovare ispirazione per la conclusione del suo articolo dell'anno successivo.

Contrariamente alle interpretazioni letterarie degli scritti vinciani finora esposte, chi mostra di averne compreso a fondo la portata scientifica è Gabriel Séailles, il quale elabora una monografia sulla base delle recenti edizioni degli scritti dell'artista, intitolata *Léonard de Vinci, l'artiste et le savant. Essai de biographie psychologique* (1892). Sembra evidente, sin dal titolo, che il taglio psicologico d'assoluta novità scelto dall'autore doveva interessare il giovane Valéry, attento a cogliere i «processi di pensiero dell'intelligenza creatrice».⁵² Séailles

⁴⁶ JOSÉPHIN PÉLADAN, *La dernière leçon de Léonard de Vinci, à son Académie de Milan (1499)*, Parigi, Sansot, 1904.

⁴⁷ EUGÈNE MÜNTZ, *Léonard de Vinci, l'artiste, le penseur, le savant*, pp. 286-287.

⁴⁸ *Codice di Leonardo da Vinci nella Biblioteca del Principe Trivulzio in Milano, trascritto ed annotato da Luca Beltrami*, Milano, Pagnoni, 1891.

⁴⁹ CHARLES RAVAISSON-MOLLIEN, «Préface», *Manuscrit A*, p. 30, cita il passaggio in cui Govi afferma che Leonardo scrive più per l'orecchio che per gli occhi.

⁵⁰ H. DE GEYMÜLLER, «Codice Trivulziano», *Gazette des Beaux Arts*, janvier 1895, pp. 73-78, in particolare p. 77: «Par les secrets du langage, Léonard cherche à pénétrer enfin dans cette région mystérieuse de l'homme intérieur où vivent nos sentiments, naissent nos idées et se développe la pensée».

⁵¹ Cf. LEONARDO DA VINCI, *Codice sul Volo degli uccelli*, a cura di Teodoro Sabachnikoff, Giovanni Piumati, traduzione di C. Ravaisson-Mollien, Parigi, Rouveyre, 1893. Per il passo di Valéry, si veda *Introduction à la méthode...*, p. 70.

⁵² S. MIGLIORE, *Tra Hermes e Prometeo...*, p. 112; per un confronto tra Valéry e Séailles sul te-

intende infatti sondare la vita 'intima' dell'artista, le sfaccettature del suo spirito. Commentando il passaggio della *Vita di Leonardo* di Giorgio Vasari, relativo alla fama duratura dell'artista,⁵³ Séailles afferma, al di là d'ogni scrupolo d'esattezza biografica che «l'homme se révèle par sa légende plus encore peut-être que par son histoire».⁵⁴ La medesima suggestione dà l'abbrivio alla lettura di Valéry: «Il reste d'un homme ce que donnent à songer son nom, et les œuvres qui font de ce nom un signe d'admiration, de haine ou d'indifférence».⁵⁵

Il testo di Séailles doveva risultare particolarmente interessante a Valéry poiché s'incentrava sull'immaginazione fervida, calibrata dall'intelligenza, di un artista che «unit à la réalité son rêve qui la continue».⁵⁶ Séailles tende ad enfatizzare il realismo psicologico di alcune tele del fiorentino, come ad esempio quella incompiuta dell'*Adorazione dei Magi*, in cui l'artista si sforza di creare delle figure vive, degli uomini 'possibili' e non delle comparse all'interno di una macchina decorativa.⁵⁷ La sua analisi formale si basa quindi sull'espressione visiva dei sentimenti, sui *moti dell'animo* a cui Leonardo ha dato tanta importanza, come spiega il biografo:

Selon sa théorie, la machine corporelle, dont il sait l'infinie complexité, est l'œuvre de l'âme. La forme n'est que l'esprit visible: c'est le sentiment qu'elle doit exprimer qui l'évoque.⁵⁸

Ed è forse a partire da tali riflessioni che Valéry giunge a rovesciare il termine 'decorativo' per fare dell'ornamento⁵⁹ «il fine ultimo dell'opera d'arte, la quale, come la poesia, consiste nella ricerca dell'effetto».⁶⁰

ma del 'genio', si veda ELIO FRANZINI, *Il mito di Leonardo: sulla fenomenologia della creazione artistica*, Milano, Unicopli, 1987, p. 229.

⁵³ GIORGIO VASARI, «Leonardo da Vinci pittore e scultore fiorentino», *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, a cura di Gaetano Milanesi, Firenze, Sansoni, 1906, vol. IV, p. 17: «La forza in lui fu molta, e congiunta con la destrezza; l'animo e 'l valore, sempre regio e magnanimo; e la fama del suo nome tanto s'allargò, che non solo nel suo tempo fu tenuto in pregio, ma pervenne ancora molto più ne' posteri dopo la morte sua» (corsivo nostro).

⁵⁴ GABRIEL SÉAILLES, *Léonard de Vinci, l'artiste et le savant...*, cap. 1, p. 4.

⁵⁵ PAUL VALÉRY, *Introduction à la méthode...*, p. 9.

⁵⁶ GABRIEL SÉAILLES, *Léonard de Vinci, l'artiste et le savant...*, p. 36.

⁵⁷ *Ivi*, p. 33: «Ce qui d'abord me frappe dans l'*Adoration des Mages* c'est ce que j'appellerai le réalisme psychologique du Vinci, l'effort de créer des vivants, des hommes possibles, qui ne soient pas seulement les figurants d'une machine décorative, mais des êtres riches de vie intérieure, des êtres dont chacun ait une âme qui se trahisse dans l'acte particulier qu'il accomplit».

⁵⁸ *Ivi*, p. 64.

⁵⁹ PAUL VALÉRY, *Introduction à la méthode...*, p. 52: «L'effet est le but ornemental, et l'œuvre prend ainsi le caractère d'un mécanisme à impressionner un public, à faire surgir les émotions et se répondre les images».

⁶⁰ Come propone S. MIGLIORE, *Tra Hermes e Prometeo...*, p. 110, n. 42 riferendosi all'articolo di GABRIEL SÉAILLES, «L'esthétique et l'art de Léonard de Vinci», *Revue des deux mondes*, XLII, 15 maggio 1892.

Alcune delle pagine più riuscite di Séailles sono dedicate all'analisi delle reazioni psicologiche delle figure dipinte dall'artista fiorentino come, ad esempio, il passaggio sul gesto di Giuda nell'*Ultima Cena* (Fig. 14):

À la parole du Christ, tandis que les autres se portent en avant, offrent leur poitrine, il se recule, se ramasse sur lui-même, avec un air de bête inquiète et résolue, sur la défensive. Je regrette le signalement inutile de la bourse qu'il serre dans sa main droite.⁶¹

Séailles s'avventura così nella ricostruzione della mentalità di Leonardo da Vinci, individuo completo, italiano del Rinascimento per antonomasia, figlio di una razza vigorosa in cui si sono verificate le condizioni per il fiorire del suo genio.⁶² Mettendo a frutto le recenti interpretazioni di Jacob Burckhardt⁶³ sul Rinascimento, Séailles si sforza dunque di superare le letture decadenti dell'opera pittorica del maestro, attraverso lo studio puntuale dei suoi scritti. Leonardo si mostra ai suoi occhi più vicino alla scienza moderna di quanto lo siano Bacon o Descartes,⁶⁴ e proprio nelle pagine di carattere scientifico Séailles individua il nucleo centrale dell'ispirazione dell'artista. Uomo dalla curiosità insaziabile,⁶⁵ Leonardo svolge ricerche in ogni campo del sapere, dalla fisica alla meccanica, dall'astronomia alla geologia, dall'ottica all'anatomia:⁶⁶

Léonard découvre un monde dont les limites reculent sans cesse devant lui. Il regarde, et les phénomènes se multiplient sous ses yeux.⁶⁷

In realtà una tale universalità d'interessi lascia spesso senza soluzione gli interrogativi che l'artista si pone⁶⁸ ma, secondo Séailles, occorre concentrarsi

⁶¹ GABRIEL SÉAILLES, *Léonard de Vinci, l'artiste et le savant...*, p. 68.

⁶² Cf. *Essai sur le génie dans l'art*, Parigi, Baillière, 1883.

⁶³ Si veda ad esempio il capitolo «Lo svolgimento dell'individualità», di JACOB BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento* [1860], Firenze, Sansoni, 1952, pp. 125-160. Per inquadrare questo saggio nel pensiero dell'epoca che ci riguarda, si rinvia alla magistrale introduzione di Eugenio Garin nello stesso volume (pp. xv-xxxv).

⁶⁴ GABRIEL SÉAILLES, *Léonard de Vinci, l'artiste et le savant...*, p. 388.

⁶⁵ *Ivi*, p. 50: «[...] comme nul n'aperçoit les limites de cet esprit, il donne la sensation de l'infini: c'est Hermes et Prométhée».

⁶⁶ *Ivi*, parte II «La méthode et les théories scientifiques de Léonard de Vinci d'après ses manuscrits», in particolare pp. 217-296.

⁶⁷ *Ivi*, p. 181. È interessante confrontare tale definizione col seguente passaggio di P. VALÉRY, *Introduction à la méthode...*, pp. 11-12: «Je me propose d'imaginer un homme de qui auraient paru des actions tellement distinctes que si je viens à leur supposer une pensée, il n'y en aura de plus étendue. [...] Je vois que tout l'orient: c'est à l'univers qu'il songe toujours, à la rigueur»; e ancora, a p. 38: «Il garde, cet esprit *symbolique*, la plus vaste collection de formes, un trésor toujours clair des attitudes de la nature, une puissance toujours imminente et qui grandit selon l'extension de son domaine».

⁶⁸ GABRIEL SÉAILLES, *Léonard de Vinci, l'artiste et le savant...*, p. 404.

sulla potenzialità di queste ricerche: «il ne faut pas considérer la science faite, mais la science à faire». In effetti, l'unità che sembra mancare alle sue ricerche è percepibile nel metodo stesso di ricerca⁶⁹ che è di tipo induttivo, come si conviene all'elaborazione razionale di un inventore piuttosto che a quella di un filosofo o di un logico. Nell'epoca storica in cui viviamo, conclude Séailles «la science substitue à l'art l'industrie», la macchina limita ormai il dominio dell'invenzione; l'autore si augura tuttavia che l'artista rinascimentale possa fungere da modello ad un nuovo tipo d'uomo,⁷⁰ la cui facoltà immaginativa continui ad essere il presupposto della scienza come dell'arte. L'unione tra discipline così diverse avviene in Leonardo proprio in virtù della capacità dell'artista-scienziato⁷¹ di percepire relazioni nascoste tra oggetti disparati.⁷² Procedendo secondo il principio d'analogia,⁷³ Leonardo sfiora talvolta l'immagine poetica, sottolinea Séailles, considerando la teoria del moto ondulatorio, fondato sull'analogia tra le onde dei capelli e il moto dell'acqua,⁷⁴ una delle più belle scoperte del maestro italiano. Non possiamo non pensare, a questo punto, alla definizione di analogia data da Valéry:

L'analogie n'est précisément que la faculté de varier les images, de les combiner, de faire coexister la partie de l'une avec la partie de l'autre et d'apercevoir, volontairement ou non, la liaison de leurs structures.⁷⁵

⁶⁹ *Ivi*, p. 184: «L'unité qui n'est pas dans l'œuvre de Léonard est dans sa méthode. Quand on lit ces carnets de notes écrits au jour le jour, on ne se croirait pas à la fin du XV^e siècle, on n'est point dépaycé».

⁷⁰ Si veda su questo punto l'atteggiamento disincantato di Valéry (*Introduction à la méthode...*, pp. 44-45) che deplora l'eccesso di specializzazione del mondo moderno: «Il [Léonard de Vinci] est fait pour désespérer l'homme moderne qui est détourné dès l'adolescence, dans une spécialité où l'on croit qu'il doit devenir supérieur parce qu'il y est enfermé: on invoque la variété des méthodes, la quantité des détails, l'addition continuelle de faits et de théories, pour n'aboutir qu'à confondre l'observateur patient, le comptable méticuleux de ce qui est, l'individu qui se réduit, non sans mérite, si ce mot a un sens! aux habitudes minutieuses d'un instrument, avec celui pour qui ce travail est fait, le poète de l'hypothèse, l'édificateur de matériaux analytiques».

⁷¹ Tale concetto va messo a confronto col seguente passaggio di PAUL VALÉRY, *Introduction à la méthode...*, p. 61: «À l'aide de ces conceptions, nous pouvons circuler sans discontinuité à travers les domaines apparemment si distincts de l'artiste et du savant [...] c'est une conquête *psychologique* de notre temps que l'abandon de concepts trop simple au sujet de la constitution de la matière, non moins que de la formation des idées».

⁷² GABRIEL SÉAILLES, *Léonard de Vinci, l'artiste et le savant...*, pp. 406-407.

⁷³ *Ivi*, p. 414 e più specificamente pp. 246, 285 in cui Séailles cita diversi esempi di 'analogia': la somiglianza dei moti dell'acqua con quelli dell'aria (*Manoscritto A*, f. 61v), l'accostamento tra il funzionamento dell'occhio e quello della camera oscura per spiegare la teoria della visione; il movimento del nuotatore sull'acqua e l'azione dell'ala dell'uccello (si veda, a questo proposito, anche PAUL VALÉRY, *Introduction à la méthode...*, p. 41 che cita probabilmente la traduzione di CHARLES RAVAISSON-MOLLIEN, *Manuscrit F*, f. 41r: «DE LA NATATION ET DU VOL. Toujours quand deux puissances se heurtent entre elles, celle qui est la plus rapide ressaute en arrière. Ainsi fait la main du nageur qui heurte l'eau, et s'appuie sur elle, et fait fuir son corps en mouvement contraire; ainsi fait l'aile de l'oiseau dans l'air»).

⁷⁴ JEAN-PAUL RICHTER, *The Literary Works of Leonardo da Vinci...*, I, 389; per l'analogia tra il moto dell'acqua e quello del vento, si veda inoltre il *Manuscrit E*, f. 54v.

⁷⁵ PAUL VALÉRY, *Introduction à la méthode...*, p. 17.

Sembrirebbe di riconoscere, nella definizione appena letta, sul nesso intimo che lega oggetti disparati nell'esperienza quotidiana, una suggestione poetica che potremmo far risalire a mezzo secolo prima, ovvero alle *Correspondances* di Baudelaire:

La Nature est un temple où de vivants piliers / laissent parfois sortir de confuses paroles; l'homme y passe à travers des forêts de symboles / qui l'observent avec des regards familiers. Comme de longs échos qui de loin se confondent / dans une ténébreuse et profonde unité, vaste comme la nuit et comme la clarté, / les parfums, les couleurs et les sons se répondent.⁷⁶

L'immaginazione intuitiva è la «fecondità» propria del genio, precisa Séailles, ed essa si manifesta, attraverso l'invenzione,⁷⁷ tanto nella ricerca scientifica quanto nella creazione artistica. È noto infatti che l'arte non può mai essere pura imitazione del reale: la natura è maestra in quanto fornisce sia l'oggetto d'indagine che i segreti del processo creativo, a chi sa osservarne con acutezza il funzionamento. Séailles considera appunto che Leonardo sappia esercitare la propria capacità mentale nel «divenire natura» e che costruisca di conseguenza l'immagine pittorica secondo i principi creativi della natura stessa.⁷⁸

Ci sembra che una simile fascinazione per il processo compositivo di Leonardo segni la comprensione del suo genio in questa *fin de siècle*. L'indagine scientifica, di sorprendente novità, che si offre ai lettori dei *carnets* determina le interpretazioni moderne del pensiero di Leonardo e la distanza dalle poetiche letterarie dei decenni precedenti.

⁷⁶ CHARLES BAUDELAIRE, «Correspondances», *Les fleurs du Mal*, Parigi, Gallimard, 1992 [1857], pp. 37-38. Alcune assonanze col poema citato affiorano nelle belle pagine conclusive di GABRIEL SÉAILLES, *Léonard de Vinci, l'artiste et le savant...*, pp. 509-522: 511.

⁷⁷ *Ivi*, p. 435: «L'arte è poesia, invenzione».

⁷⁸ LEONARDO DA VINCI, *Libro di pittura...*, cap. 68, pp. 178-179: «La deità ch'è la scienza del pittore fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina; imperò che con libera potestà discorre alla generazione di diverse essenzie di varii animali, piante, frutti, paesi, campagne, ruine di monti, loghi paurosi e spaventevoli, che danno terrore all'i loro risguardatori [...]», testo pubblicato in J.P. RICHTER, *The Literary Works of Leonardo da Vinci...*, I, cap. 354.