

IL PENSIERO DEGLI ARTISTI. ANALISI FILOSOFICA DELLA TRATTATISTICA ARTISTICA RINASCIMENTALE

Rodolfo Papa

«Un'approfondita conoscenza delle forme che l'arte sacra ha saputo produrre lungo i secoli può essere di grande aiuto per coloro che, di fronte a architetti e artisti, hanno la responsabilità della committenza di opere artistiche legate all'azione liturgica. Perciò è indispensabile che nella formazione dei seminaristi e dei sacerdoti sia inclusa, come disciplina importante, la storia dell'arte con speciale riferimento agli edifici di culto alla luce delle norme liturgiche. In definitiva, è necessario che in tutto quello che riguarda l'Eucaristia vi sia gusto per la bellezza»

Benedetto XVI, *Sacramentum Caritatis*, n. 41

Vorrei cominciare con una citazione che è anche una dedica. Il prof. Lluís Clavell ha proposto alcune riflessioni sull'immagine della sapienza che appare rispecchiata nell'architettura di Sant'Ivo alla Sapienza: «Il progresso, in ciascuno di questi punti, illumina gli altri in un processo ascendente continuo, che potrebbe essere immaginato come un movimento che si eleva in spirale, raggiungendo ogni volta livelli più alti di inteliezione. Orbene, completando l'immagine da un altro angolo, questo progresso può essere caratterizzato come un continuo andare e venire dagli effetti alle cause –*via resolutionis*– e al contrario –*via compositionis*. Ma questo ritorno al medesimo punto di partenza, che è caratteristico del movimento circolare, si dà a un livello più alto della spirale ascendente»¹. Così comprendiamo quanto l'arte sappia parlare filosoficamente, attraverso la invenzione di immagini.

In ambito liturgico, questo è stato recentemente affermato da Mons. Mauro Piacenza: «Lo spazio liturgico della chiesa esprime un'ecclesiologia, cioè corrisponde all'idea teologica che la Chiesa ha di se stessa»².

I. LE BELLE ARTI E LE ARTI LIBERALI

Tra il '400 e il '500 la questione della dignità scientifica delle belle arti e la volontà di un loro inserimento nelle più nobili arti liberali può essere innanzitutto rintracciata entro alcune opere artistiche. Così possiamo osservare come nella tomba di Sisto IV a San Pietro, nelle Grotte Vaticane, Antonio Pollaiuolo ponga la prospettiva come quinta scienza nel tradizionale quadrivio, o ancora come nelle formelle del campanile di Giotto a Firenze si tenti di collocare la pittura entro un unificato campo del sapere, che concepisce la cultura come un sistema enciclopedico, e cioè circolare. La rivendicazione dell'arte come arte liberale, operata sottilmente, in un gioco iconografico tutto fatto di sottintesi, è proposta soprattutto da Michelangelo nella *Creazione dell'uomo* nella volta della Cappella Sistina. Michelangelo sceglie di porre in specchiamento la mano del Creatore con quella della creatura proprio per ricordare che l'uomo è a immagine e somiglianza di Dio. E quindi proprio nel dato antropologico, nella fisicità della mano, ribaltata come descrizione del Creatore, viene sostenuto che se l'arte ha un senso, questo lo trova proprio nell'analogia della "creazione artistica", che pone l'uomo come vertice del Creato. Adamo contempla Dio Creatore nel sorgere della vita e prendendo coscienza del Creatore nello scoprirsi creatura, timidamente alza un braccio e stende la mano fin verso quello del suo Fattore.

Ma gli artisti dell'Umanesimo e del Rinascimento italiano rivendicano la loro dignità culturale *anche* con gli stessi strumenti della cultura letteraria. A partire dal trattato di Leon Battista Alberti, infatti, in Italia fioriscono trattati scritti dagli artisti che si distinguono dai precedenti perché si presentano non solo come manuali del mestiere, appunti di bottega, ma come vere e proprie elaborazioni teoriche, logiche come le arti del quadrivio, matematiche come quelle del trivio. Vediamo così succedersi il *De pictura* di Alberti, giunto nella redazione latina alla stesura definitiva

¹ Lluís CLAVELL, *El nombre propio de Dios*, Eunsa, Pamplona 1980, p. 170.

² Mauro PIACENZA, "Il centro dello spazio liturgico e il cuore della sacralità umana: 1. Presbiterio e Crocifisso", in *Atti del XII Corso di Arte e Iconografia Cristiana*, Loreto 28 luglio 2006.

nel 1435³, i *Commentari* del Ghiberti, databili al 1447⁴, di cui il III è dedicato proprio alle basi teoriche delle arti, il *De prospectiva pingendi* di Piero della Francesca⁵. Tutti sembrano andare delineando la peculiarità di un sapere pittorico capace di unificare realmente teoria e produzione, conoscere e *facere*; il *facere*, come è noto, identifica l'ambito delle attività produttive ovvero poietiche e l'arte è, classicamente "*recta ratio factibilium*"⁶. Il pittore diventa, allora, un umanista, mentre rivendica per la sua disciplina un posto tra le arti liberali.

Particolarmente interessante è la modalità messa in opera da Leonardo nel Codice Vaticano Urbinate 1270⁷ noto come *Libro di pittura*⁸. Leonardo non solo produce una definizione globale di scienza pittorica capace di confrontarsi con gli altri campi del sapere, ma addirittura fonda una scienza della pittura che riduce a sè le altre discipline⁹.

Nel *Libro di pittura* ribadisce sovente la necessità di combinare la teoria e la pratica: «Studia prima la scienza, e poi seguita la pratica¹⁰ nata da essa scienza» (LdP II, 54), ed anche «Quelli che s'inamorano di pratica senza scienza, sono come li nocchieri ch'entran in naviglio senza timone o bussola, che mai hanno certezza dove si vadano. Sempre la pratica debb'esser edificata sopra la bona teorica» (LdP II, 80).

La scienza della pittura, come ogni scienza¹¹, è contraddistinta dal ragionamento e dalla teoria, e ha come oggetto i principi ultimi -le cause, i fondamenti, le regole- della realtà naturale. Inoltre, Leonardo afferma anche che la scienza deve edificarsi mediante le dimostrazioni matematiche, ed ancora aggiunge che però ogni ragionamento e ogni dimostrazione deve passare anche per l'esperienza, fondamento di ogni certezza: «Nissuna umana investigazione si po' dimandare vera scienza, se essa non passa per le matematiche dimostrazioni. E se tu dirai che le scienze, che principiano e finiscano nella mente, abbiano verità, questo non si concede, ma si niega per molte ragioni; e prima, che in tali discorsi mentali non accade esperienza, senza la quale nulla dà di sè certezza» (LdP I, 1).

Soprattutto per Leonardo «la pittura è filosofia» (LdP I, 9) e «chi sprezza la pittura, non ama la filosofia, né la natura» (LdP I, 12), perché si occupa della conoscenza di tutta la natura.

Quando Leonardo nella seconda parte del *Libro* invita più volte il pittore ad essere "universale", semplicemente richiama il campo d'azione della sua scienza, ovvero le universe cose, *tutte* le cose: «Quello (pittore) non fia universale che non ama equalmente *tutte le cose* che si contengono nella pittura» (LdP II, 60 - corsivo aggiunto) e ancora «conoscendo noi che la pittura abbraccia e contiene in sè *tutte le cose che produce la natura*, e che conduce l'accidentale operazione degli omini, et in ultimo ciò che si po' comprendere con gli occhi, mi pare un tristo maestro quello che solo una figura fa bene» (LdP II, 73 - corsivo aggiunto).

La convinzione della universalità rappresentativa del pittore proviene a Leonardo anche dalla lettura di Plinio, che nella sua *Naturalis Historia* racconta di Apelle che seppe dipingere l'indipingibile:

³ «Piacemi il pittore sia dotto in quanto e possa in tutte l'arti liberali ma imprima desidero sappi geometria» Leon Battista ALBERTI, *De pictura*, libro III, ed. critica di Luigi MALLÉ, Sansoni, Firenze 1950.

⁴ I *Commentarii* del Ghiberti sono databili al 1447 e la prima edizione completa del manoscritto conservato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze (Magliabecchiana, cod XVII, 33) è del XX secolo, a cura di Julius SCHLOSSER MAGNINO, Berlino 1912, 2 voll.

⁵ Piero DELLA FRANCESCA, *De Prospectiva Pingendi*, a cura di Giusta NICCO FASOLA, Firenze 1942.

⁶ Tommaso D'AQUINO, *Summa Theologiae*, I-II, q. 57, a. 4, resp.

⁷ Per la questione filologica, cfr. Carlo VECCE, *Nota al testo* in Leonardo DA VINCI, *Libro di pittura: ed. in facsimile del Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di Carlo PEDRETTI, trascrizione critica di Carlo VECCE, Giunti, Firenze 1995, pp. 83-123.

⁸ Le citazioni dal *Libro della pittura* saranno tratte dalla edizione critica sopra citata, indicata con la sigla LdP; i numeri romani indicano la parte e le cifre arabe il capitolo.

⁹ Cfr. Rodolfo PAPA, *La "scienza della pittura" di Leonardo. Analisi del Libro di pittura*, Medusa, Milano 2005.

¹⁰ Con il termine "pratica" Leonardo allude alla dimensione produttiva.

¹¹ La scienza è «discorso mentale il qual ha origine da' suoi ultimi principii» (LdP I, 1).

«*Pinxit et quae pingi non possunt, tonitrua, fulgetra, fulgura, quae Bronten, Astrapen, Ceraunobolian appellant*»¹².

Tutto il campo della pittura per Leonardo è dicibile nei termini di luce e di ombra¹³, ed inoltre è interamente attraversato dal divenire: «Si prova la pittura essere filosofia perché essa trata del moto de' corpi nella prontitudine delle loro azzioni, e la filosofia ancora lei s'astende nel moto» (LdP I, 9). Il "movimento" inteso come divenire, come cambiamento di luogo, qualità e quantità, trova nella prospettiva il proprio vero strumento rappresentativo: «La pittura sol s'astende nelle superficie de' corpi, e la sua prospettiva si astende nel *accrescimento e decrescimento de' corpi e de' lor colori*, perché la cosa che si rimuove dall'occhio perde tanto di grandezza e de colore quanto l'acquista de remozione» (LdP I, 9 – corsivo aggiunto). Il movimento che Leonardo intende comprendere e rappresentare, è non solo il movimento fisico, ma ancor più quello organico e psicologico: «La più importante cosa che ne' discorsi della pittura trovare si possa, sono li movimenti appropriati alli accidenti mentali di ciascun animale, come desiderio, ira, pietà e simili» (LdP II, 122).

Leonardo afferma, infine, che la forma rappresentata pittoricamente è più *universale* dei nomi: «se la pittura abbraccia in sé tutte le forme della natura, voi non avete se non li nomi, li quali non sono universali come le forme» (LdP II, 19); poco sopra è scritto «Or guarda quale è più propinquo a l'omo, o 'l nome de omo, o la similitudine d'esso omo? Il nome de l'omo si varia in varii paesi, e la forma non è mutata se non per morte» (LdP II, 19).

II. CONFORMITÀ, BELLEZZA, FINZIONE

Fatta questa premessa di ordine fondativo, potremmo entrare nel merito del titolo del convegno "Mimesi, verità, fiction" e tradurlo in termini leonardiani; esso diventa: "conformità, bellezza, finzione".

II.1. Conformità

Nella scienza della pittura leonardiana l'aderenza alla realtà consiste nella conformità, cioè nell'imitazione di un risultato, nella capacità di far sembrare l'artificio naturale come la natura. Il fine della pittura è proprio la conformità con la natura: «Quella pittura è più laudabile, la quale ha più *conformità* con la cosa imitata » (LdP III,411).

L'*imitazione* della poetica aristotelica, che Leonardo senz'altro conosceva, viene declinata come *conformità* nei termini della scienza della pittura. Per renderlo più chiaro, Leonardo propone l'esempio dello specchio: «Come lo specchio è il maestro de' pittori. Quando tu vuoi vedere se la tua pittura tutta insieme ha *conformità* co' la cosa ritratta di naturale, abbi uno specchio, e favvi dentro specchiare la cosa viva, e paragona la cosa specchiata co' la tua pittura, e considera bene se 'l subbietto de l'una e l'altra similitudine ha conformità insieme [...] E se tu conosci che lo specchio per mezzo de' lineamenti e ombre e lumi ti fa parere le cose spiccate, et avendo tu fra li tuoi colori l'ombre e lumi più potenti che quelli de lo specchio, certo, se tu li saprai ben comporre insieme, la tua pittura parrà ancora lei una cosa naturale vista in un grande specchio» (LdP III, 408). La conformità risiede tutta nella capacità di rendere l'artificio pittorico naturale come la natura, mediante la capacità di rappresentare il rilievo, che è addirittura la prima intenzione del pittore: « La prima intenzione del pittore è fare ch'una superficie piana si dimostri corpo rilevato e spiccato da esso piano; e quello ch'in tal arte più eccede gli altri, quello merita maggior laude, e questa tale investigazione, anzi corona di tale scienza, nasce da l'ombre e lumi, o voi dire chiaro e scuro. Adonque chi fugge l'ombre fugge la gloria de l'arte apresso alli nobili ingegni, e l'acquista presso l'ignorante vulgo, li quali nulla desiderano nelle pitture altro che bellezza di colori, dimenticando al

¹² PLINIO, *Naturalis Historia*, l. XXXV, cap. 96, trad. it. Einaudi, Torino 1988.

¹³ La luce ed ancor più l'ombra che ne è variabile funzione –«L'ombra è diminuzione di luce; tenebre è privazion di luce» (LdP V, 538)– sono le coordinate fondamentali del mondo rappresentato da Leonardo.

tutto la bellezza e meraviglia del dimostrare di rilievo la cosa piana» (LdP III, 412). La bellezza dei colori è cosa volgare, mentre la vera bellezza sta nel mostrare in rilievo la cosa piana.

La conformità non conduce mai alla identità con la realtà: «Li pittori spesse volte caggiano in disperazione del loro imitare il naturale, vedendo le loro pitture non avere quel rilievo e quella vivacitate che hanno le cose vedute nello specchio, alegando loro avere colori che per chiarezza, o per oscurità avanzano di gran lunga la qualità de' lumi et ombre della cosa veduta nello specchio, accusando in questo caso la loro ignoranza e non la ragione, perché non la conoscono. Impossibile è che la cosa pinta appaia di tal rilievo, che s'assomigli alle cose dello specchio, benché l'una e l'altra sia in s'una superficie, salvo se fia vista con un sol occhio» (II, 118).

II.2 Finzione

La conformità esplicita la dimensione “finzione” che è propria della pittura. Il primo principio della scienza della pittura infatti recita: «Il principio della scienza della pittura è il punto, il secondo è la linea, il terzo è la superficie, il quarto è il corpo che si veste de tal superficie; e questo è quanto a quello che si finge, cioè esso corpo che si finge, perché invero la pittura non s'astende più oltre che la superficie, per la quale si finge il corpo, figura di qualunque cosa evidente». (I, 3) “Figura” ha qui il significato di “immagine” sia nel senso di *immagine mentale*, esito di un percorso conoscitivo innanzitutto sensibile, che nel senso di *immagine artistica*, riproposizione in termini artistici di ciò che si è conosciuto. Proprio nel legame tra queste due immagini, mediate dal lavoro intellettuale e pratico dell'artista, sta il valore scientifico della pittura. “Evidente” qui significa ciò che appare, ma che è rivestito di autorità. La “figura evidente” fa riferimento alla capacità conoscitiva dell'occhio.

Ricordiamo l'ardita etimologia di Isidoro di Siviglia: «*Pictura autem dicta quasi fictura*» (*Etymologiae*, XIX.16) ovvero “la pittura è per così dire detta travestimento-finzione-rappresentazione”. Dipingere è, per Leonardo, fingere, ma fingere non è *fiction*.

Fingere significa usare mezzi artificiali che consentano di parlare della verità della realtà, viceversa la *fiction* usa anche mezzi reali (quando per esempio degenera nel *reality*) ma con la finalità, più o meno esplicitata, di rappresentare il falso. La nozione di conformità leonardiana ci mostra, infatti, come l'uso dell'artificio serva a rappresentare il vero, naturale come la natura. L'artificio è mezzo; la conformità alla natura, e cioè la verità, è il fine. Troppo spesso assistiamo invece a una definizione dell'artificio artistico come un uso di brandelli della realtà –usata come mezzo- per rappresentare una non-realtà, una finzione: che diventa il fine, con una inversione dei termini leonardiani. La pittura così non è più filosofia, e forse non è neanche più pittura.

II.3 Bellezza

La verità della pittura per Leonardo è la bellezza.

Leonardo nel *Libro di pittura* propone un concetto di bellezza artistica che possiamo rintracciare nella “conformità” alla natura, ovvero l'attività artistica trova le proprie regole nelle regole della stessa natura¹⁴. Leonardo, in maniera significativa, pone come propria impresa personale, dietro al ritratto di Ginevra Benci (1474 ca., National Gallery of Art, Washington), il motto “*Virtutem forma decorat*”, che si può tradurre come “la bellezza orna la virtù”, a sottolineare come la bellezza artistica debba fare riferimento a quella bellezza naturale che esplicita una dimensione morale.

In questi termini andrebbe interpretata anche la *Gioconda*, tanto fraintesa soprattutto in questi ultimi tempi. Il sorriso della *Gioconda* è tra il riso e la mestizia, in equilibrio tra sentimenti contrapposti: è dunque rappresentazione morale della virtù della temperanza, prova ne è la rappresentazione del paesaggio alle sue spalle che appare anch'esso in equilibrio tra opposte condizioni climatiche¹⁵.

Nella storia dell'arte cristiana, il giardino coltivato è immagine dell'anima virtuosa e in modo speciale è attribuito di Maria. Leonardo si colloca in questa tradizione, e nella sua *Annunciazione* sceglie di rappresentare un giardino ben coltivato; anche le conifere al limitare del prato appaiono

¹⁴ Cfr. Rodolfo PAPA, *La scienza della pittura di Leonardo*, cit. .

¹⁵ Cfr. Idem, *Leonardo teologo. L'artista “nipote di Dio”*, Ancora, Milano 2006.

potate in maniera indubitabilmente antropica, ad esaltare la salute della pianta e la sua bellezza. Questa ambientazione lascia intendere la consapevolezza leonardiana dell'avvento del Signore nell'anima ben coltivata, nell'anima virtuosa. Così il migliore sfondo per la rappresentazione dell'Incarnazione risulta essere non la natura selvaggia, ma la natura coltivata dall'uomo, la natura resa virtuosa. Il prato dipinto da Leonardo, ingiustamente ritenuto da alcuni come improbabile e fantasioso, è invece una sintesi meravigliosa di piante *reali*, dai profondi significati simbolici: il cardo mariano per esempio. Così come gli arbusti descrivono esattamente un *vero* giardino rinascimentale all'italiana, in cui le piante vengono potate e formate in foggia di ornamenti vegetali, il cui significato rimanda alle virtù come ordine della vita morale¹⁶.

In Leonardo la dimensione morale, pratica, costituisce parte integrante di quella produttiva, poetica. Non solo perché il pittore deve sapere bene dipingere, cioè condurre virtuosamente la propria attività il proprio mestiere, a regola d'arte, ma anche perché la sua finalità è orientata alla verità e al bene.

CONCLUSIONE

Nell'orizzonte rinascimentale conformità-bellezza-finzione sono intimamente implicate. L'arte è la scienza che tiene insieme il sistema conoscitivo, non è coordinata, né tantomeno subordinata, ma è cardine e struttura; secondo Leonardo è il vero e proprio vertice del sistema enciclopedico delle scienze.

La finalità dell'arte è l'edificazione morale attraverso la messa in scena della verità.

Significativo è il già citato motto dell'impresa dell'Accademia di Leonardo "*Virtutem Forma Decorat*", dove *decorat* significa messa in scena della bellezza della virtù, attraverso il mezzo artistico che è conformità al reale della natura.

L'impresa più tarda dell'*Accademia Leonardi Vinci* è altrettanto eloquente, si tratta di ricami, intrecci, nodi che esplicano il sapore del dato naturale il quale, sottoposto a coltivazione e potatura, diventa *decoro* ovvero manifestazione della bellezza attraverso l'uso della virtù.

Tutta l'arte rinascimentale manifesta lo scopo di essere a servizio dell'uomo, di operare per il suo bene come *cultivatio hominis*.

¹⁶ Nel mosaico pavimentale di Pantaleone, nella navata centrale del Duomo di Otranto (1163-65), dall'interpretazione metaforico-morale del testo biblico nasce una iconografia fitomorfa, capace di parlare del significato morale.