

**LO STATUTO EPISTEMOLOGICO DELL'ARTE.
RIFLESSIONI STORICO-TEORETICHE IN MARGINE A
LEONARDO.**

di *Rodolfo Papa*

in "Euntes Docete", (2001) 1, pp. 159-173

Indagare lo statuto epistemologico dell'arte significa innanzitutto mostrare che tale statuto epistemologico esiste: ovvero che l'arte è una disciplina con proprie regole e propri metodi e, soprattutto, con un proprio specifico spessore conoscitivo, cosa che oggi è spesso, se non negata, almeno ignorata.

Risulta dunque imprescindibile collocare l'arte "dentro" l'attività *conoscitiva e produttiva* dell'uomo, riportando peraltro ad attualità domande ormai cadute nella "storia" dell'arte. L'arte è mezzo di conoscenza? qual è il giusto posto dell'artista nel fare artistico? quale rapporto intrattiene con la realtà circostante?

Credo che un modo produttivo di affrontare tali domande consista nel raccogliere la questione dalla storia (da una condizione cioè in cui *era* attuale), per riguadagnarne però immediatamente una riflessione teoretica (ovvero i termini in cui è *ancora* attuale)

Grandi stimoli al riguardo possono provenirci dal pensiero di uno dei più grandi teorici dell'arte del Quattrocento italiano: Leonardo da Vinci.

Messo da una parte il macigno dell'immagine mitica che la modernità ha su di lui costruito (quasi un monumento al Prometeo dell'umanesimo, della rivoluzione scientifica, della società tecnologica...), Leonardo può offrire un pensiero di profondo valore filosofico¹, ricco di stimoli ancora vitali, anche se talvolta "rovesciati" rispetto al punto di vista attuale.

Per esempio Leonardo, tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento, combatté una grande battaglia per poter conquistare all'arte un posto tra le arti liberali. Oggi, quasi paradossalmente, dopo le esperienze filosofiche dell'Ottocento ci si trova a combattere la battaglia opposta: rinchiusa nella torre d'avorio delle intuizioni geniali, l'arte forse deve oggi lottare per riconquistare la propria, nobilissima, meccanicità.

Ebbene, la definizione leonardiana dell'arte come disciplina "semimeccanica"² è efficace per valorizzarne tanto l'aspetto teorico quanto quello pratico.

Leonardo riesce in questa impresa, perché è profondamente convinto che alla base dell'arte che a lui più interessa, la pittura, ci sia una *scienza della pittura*.

La questione dello *statuto epistemologico dell'arte* è esattamente la questione della *scienza della pittura*, espressa in termini diversi, ma parimenti direzionata.

¹ Croce, invece, negò a Leonardo ogni valenza filosofica, in occasione della conferenza su *Leonardo filosofo* tenutasi al Circolo Leonardo da Vinci di Firenze nel 1908, in cui lo definì soltanto "investigatore dei fatti della natura" e "costruttore di leggi scientifiche e congegni tecnici" B. CROCE, *Leonardo filosofo*, in *Saggio sullo Hegel*, Laterza, Bari 1913, pp. 213-240.

² "Dicono quella cognizione esser meccanica la quale è partorita dall'esperienza, e quella esser scientifica che nasce e finisce nella mente, e quella esser semimeccanica che nasce dalla scienza e finisce nell'operazioni manuale [...] la scienza della pittura ... resta nella mente de' suoi contemplanti, della quale nasce poi l'operazione, assai più degna della predetta contemplazione o scienza" LEONARDO DA VINCI, *Libro di pittura*, edizione a cura di C. Pedretti, trascrizione critica di

Come vedremo nel seguito, Leonardo propone alla base della scienza della pittura alcuni principi, dal profondo valore filosofico e insieme pratico. Egli, infatti, vincola la pittura alla nozione di evidenza, chiarendo che l'evidenza viene esperita in termini di corporeità, e che questa è a sua volta esperibile grazie alle gradazioni di luce e di ombra. Utilizzando la sensibilità percettiva dell'artista, argomenta poi che l'ombra ha sempre un colore, e che i colori possono essere rinvenuti solo nel chiaroscuro dei corpi. Queste riflessioni, nutrite dalla sapienza del pittore, diventano considerazioni tecniche, implicando l'uso del pigmento e la tecnica della velature.

L'orizzonte di queste asserzioni è la sottolineatura della valenza conoscitiva della pittura, originariamente ancorata alla visione della realtà concreta, visione da cui scaturisce l'atto poetico ri-creativo dell'artista.

Queste asserzioni sulle proprietà conoscitive e rappresentative della pittura, consentono a Leonardo di rivendicare per la pittura un primato rispetto alle altre arti, e contestualmente, di mostrare che la scienza della pittura ha un proprio luogo autonomo nel sistema del sapere, intrattenendo rapporti non servili con le altre scienze.

La ricchezza della scienza della pittura leonardiana -da cui per contrasto risalta la povertà di alcune teorie novecentesche- risiede nel rapporto intrattenuto con i corpi reali, perché il "corpo" della pittura è uno strumento di verifica delle potenzialità conoscitive e mimetiche dell'arte.

L'attualità e il valore della riflessione di Leonardo, infatti, può essere verificata dal confronto con teorie dell'arte contemporanee: tra queste ho

C. Vecce, Giunti, Firenze 1995, parte I, n. 33. Nel seguito i riferimenti al *Libro di pittura* saranno abbreviati tra parentesi tonde, indicando con una cifra romana la parte e con una araba il "pensiero".

scelto quella di Kandinsky, per la serietà ed insieme l'emblematicità della sua interpretazione, e soprattutto per la precisa corrispondenza con le riflessioni di Leonardo, corrispondenza che si incrina in alcuni punti fondamentali, mostrando una inaspettata distanza. Infatti, nella riflessione di Kandinsky l'assenza dei corpi e del chiaroscuro implica la perdita di quella dignità realistica della pittura che Leonardo invece sottolinea. In questo modo diventa assai problematico rintracciare una scienza della pittura capace di confrontarsi con le altre regioni del sapere.

La scienza della pittura leonardiana oggi deve senz'altro fare i conti con una scienza che pretende di essere arte³, e che tuttavia non la insidia alla radice, perché non ne copre in modo alternativo l'ambito teorico, ma semplicemente lo ignora.

Infine vedremo come l'accento leonardiano al racconto di Plinio della nascita della pittura dal contorno di un'ombra, consenta di raccogliere poeticamente il valore della scienza della pittura, e insieme rilanci la questione verso il *perché* delle motivazioni artistiche. In conclusione, l'amore sembra essere la causa motrice e finale della produzione pittorica, amore che si dirige sempre intenzionalmente verso i corpi evidenti, nella gratuità della donazione poetica.

1. LA SCIENZA DELLA PITTURA⁴.

³ cfr. P. K. FEYERABEND, *Scienza come arte* (con introduzione di M. Pera e replica di Feyerabend), trad.it., Laterza, Bari 1984; cfr. anche le considerazioni di E. TIEZZI, *Fermare il tempo. Un'interpretazione estetico-scientifica della natura* (con prefazione di I. Prigogine), Raffaello Cortina editore, Milano 1996.

⁴ Le tematiche, qui e in seguito affrontate, sono state già impostate nel mio *Il "corpo" della pittura*, in AA. VV., *Quadri sfogliati*, Hortus Conclusus, Roma 1996, pp. 69-92.

La scienza della pittura, oltre ad essere uno degli aspetti più ricchi della riflessione leonardiana, ne è anche il tratto unificatore, che consente di raccogliere in sintesi una produzione altrimenti tanto vasta quanto disordinata.

Qualunque approccio alla figura di Leonardo deve infatti tentare di superare l'ostacolo che Jasper definisce nei termini di «mito di un mistero»⁵, ovvero una sterminata sovrapposizione di attributi superlativi e una fitta nebulosa di tratti. Il «mistero» sembra del resto contemporaneo a Leonardo stesso, tanto che già la biografia vasariana, soprattutto nella sua prima versione⁶, traccia il caratteristico ritratto di una «immagine faustiana»⁷.

Le molteplici attribuzioni leonardesche —filosofo, scienziato, tecnologo, artista, ingegnere militare, ingegnere idraulico, topografo, cartografo ...— possono e devono trovare una loro unitarietà, e solo in essa è possibile comprendere Leonardo stesso. Così per esempio il Cassirer nota che «le note e i frammenti di Leonardo appartengono tanto alla storia della scienza che alla storia del problema della conoscenza»⁸ e che «tra l'attività artistica

⁵ K. JASPERS, *Leonardo filosofo*, trad. it., SE, Milano 1988, pag. 12.

⁶ G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori*, Firenze 1550 (per i tipi di Lorenzo Torrentino) e Firenze 1568 (per i tipi di Giunti).

⁷ E. GARIN, *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Laterza, Bari 1980, pag. 95. A proposito delle due versioni della biografia vasariana, Garin scrive: «Le stesse notissime varianti fra la prima e la seconda edizione della vita, a proposito dell'empietà di Leonardo, documentano, piuttosto che l'eresia o il tardivo ravvedimento dell'artista, il metodo del biografo che, dopo essersi lasciato andare fino in fondo nel delineare un'immagine faustiana, a distanza di tempo attenua i toni. In realtà i tratti, poi soppressi, sull'empietà di Leonardo, fossero o meno esatti, discendevano per una sorta di necessità retorica dall'impostazione generale della raffigurazione stessa. Li dettasse o no la fedeltà storica, li imponeva certamente la coerenza interna dell'immagine. Fra la fine del Quattrocento e il principio del Cinquecento un personaggio come quello messo fuoco dal Vasari non poteva non essere almeno un poco ribelle sul piano religioso, Era. Si direbbe, una questione di stile» *Ivi*, pp. 93-94.

⁸ E. CASSIRER, *Storia della filosofia moderna. Il problema della conoscenza nella filosofia e nella scienza*, vol. I, tomo II: *La scoperta del concetto di natura*, trad. it., Einaudi Torino 1978, pag. 359.

di Leonardo e la sua produzione scientifica non v'è solo unione personale, come si sostiene di solito, ma unità veramente essenziale»⁹. Ebbene mi sembra che il tratto unificante sia dato dall'ottica privilegiata dell'artista, meglio ancora del pittore. Leonardo infatti è essenzialmente un pittore, e la sua scienza e la sua filosofia, a mio avviso robuste e consistenti, trovano una loro leggibilità nell'ottica dell'arte. Come scrive il Garin: «La scienza di Leonardo è la scienza del pittore e fa corpo con l'arte sua, che è l'arte del pittore»¹⁰.

La «scienza della pittura», che è la vera scienza leonardiana, è una disciplina nuova, comprensibile *solo* se si riesce a tenere insieme sia la scienza che la pittura: essa consiste precisamente nel tentativo di portare a coincidere la scienza e la pittura, la conoscenza teorica e il fare poetico. Essa è scienza, ma non è un discorso esclusivamente teorico: ogni passaggio deve compiersi nella produzione di immagini propria dell'artista. Essa è pittura, ma non è mai riducibile alla sola intuizione sensibile o a una prassi puramente tecnica. Si nota, infatti, negli scritti di Leonardo una decisa insistenza sulla necessaria complementarità di teoria e pratica¹¹: «Quelli che s'innamorano di pratica senza scienza, sono come li nocchieri che entrano in naviglio senza timone o bussola, che mai hanno certezza dove si vadano. Sempre la pratica debb'essere edificata sopra la bona teorica...» (II, 80), ed ancora «Studia prima la scienza, e poi seguita la pratica nata da essa scienza» (II, 54).

⁹ CASSIRER, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, trad. it., La Nuova Italia, Firenze 1974, pag. 254.

¹⁰ GARIN, *Op. cit.*, pag. 88.

¹¹ Gombrich ha segnalato proprio "il rapporto tra teoria e pratica" come uno degli aspetti da valorizzare in una da lui allora auspicata nuova edizione del *Trattato*. E.H. GOMBRICH, *Il Trattato*

La “scienza della pittura” trova dunque il proprio oggetto e la propria motivazione nella “pittura”, di cui Leonardo rivendica il carattere di scienza, *paradigmatica* nella sua semimeccanicità per ogni altra scienza. Egli aggiunge dunque al tentativo, comune a tanta trattatistica rinascimentale, di collocare la pittura entro le arti liberali, il tentativo, ben più ardito, di riordinare la “topografia delle discipline”, dando «una spallata teorica alle vecchie sistemazioni chiedendo a gran voce non solo che la pittura sia estratta dal novero delle arti inferiori, ma che le sia riconosciuto lo statuto di scienza»¹².

La scienza della pittura si confronta infatti senza timore con i contenuti dell'aritmetica e della geometria, superandole entrambe perché in più conosce la qualità della bellezza: «perché il pittore è quello che per necessità della sua arte ha partorito essa prospettiva, e non si può fare per sé senza linee, dentro alle quali linee si chiudono tutte e varie figure de' corpi generati dalla natura, e senza le quali l'arte del geometra è orba. E se il geometra riduce ogni superficie circondata da linee alla figura del quadrato ed ogni corpo alla figura del cubo; e l'aritmetica fa il simile con le sue radici cube e quadrate; queste due scienze non si estendono se non alla notizia della quantità continua e discontinua, ma della qualità non si travagliano, la quale è bellezza delle opere di natura ed ornamento del mondo» (I, 13 ?). La pittura dunque ha un valore superiore alle altre scienze perché riesce a conoscere sia gli aspetti quantitativi che quelli qualitativi, ovvero belli, della realtà. Dato che la pittura può conoscere

della pittura: alcuni problemi e aspirazioni, in AA. VV. , *Leonardo e l'età della ragione*, a cura di E. Bellone e P. Rossi, Edizioni di “Scientia”, Milano 1982, pp. 141-157 (e in trad.it. pp. 159-169).

¹² C. SCARPATI, *Introduzione*, in LEONARDO, *Il paragone delle arti*, Vita e Pensiero, Milano 1993, pp. 10 e 12.

tutto, può essere punto di riferimento per ogni sapere: «il pittore è padrone di tutte le cose che possono cadere in pensiero all'omo Ed in effetto tutto ciò che è nell'universo per essenza, presenza o immaginazione, esso (il pittore) lo ha prima nella mente, e poi nelle mani, e quelle sono di tanta eccellenza, che in pari tempo generano una proporzionata armonia in un sol sguardo qual fanno le cose» (I, 9 ?).

La scienza della pittura inoltre genera altre discipline, quali la prospettiva¹³ che a sua volta genera l'astrologia¹⁴, e per di più insegna alle discipline meccaniche e fornisce il linguaggio alle discipline teoriche: «Ma la deità della scienza della pittura considera le opere così umane come divine le quali sono terminate dalla loro superficie, cioè linee de' termini de' corpi, con le quali ella comanda allo scultore la perfezione delle sue statue. Questa col suo principio, cioè il disegno, comanda all'architetto a fare che il suo edificio si renda grato all'occhio; questa insegna ai compositori di diversi vasi, agli orefici, tessitori, ricamatori; questa ha trovato i caratteri, con i quali si esprimono i diversi linguaggi; questa ha dato i caratteri agli aritmetici» (I, 19 ?).

2. L'EVIDENZA DEI CORPI

Lo statuto della scienza della pittura può essere rintracciato nel Codice Urbinate lat. 1270 della Biblioteca Apostolica Vaticana, ovvero nel *Libro*

¹³ Si veda l'inizio del pensiero n. I, 13, prima citato.

¹⁴ «Nessuna parte è nell'astrologia che non sia ufficio delle linee visuali e della prospettiva, figliuola della pittura» (II, 44 ?).

*di Pittura*¹⁵, in cui l'ambizioso percorso teorico e pratico che percorre tutta la produzione leonardiana, trova la sua più esplicita teorizzazione.

Questo percorso è sorretto da principi chiaramente esplicitati; innanzitutto occorre riflettere sul “primo principio della scienza della pittura” (I, 3):

«Il principio della scienza della pittura è il puonto, il secondo è la linea, il terzo è la superfizie, 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 qualonque cosa evidente».

Credo utile intraprendere l'analisi dell'espressione conclusiva “figura di qualunque cosa evidente”, in essa viene infatti intrecciata una relazione teorica tra “figura” ed “evidenza”, di notevole importanza per il fondamento dell'arte pittorica leonardiana.

Nel contesto, *figura* ha 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 propri 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. La figura, in entrambi i significati, peraltro fra loro collegati in modo inestricabile, è fondabile a partire da ciò che ci circonda e che colpisce i nostri sensi, e che in quanto tale è *evidente*.

Un approfondimento etimologico del termine “evidente”, condotto su autori che Leonardo poteva conoscere, conferma lo stretto legame tra il *pensare* ed il *fare* nell'arte leonardiana.

¹⁵ Per la storia del *Libro di pittura*, compilato postumo da Francesco de' Melzi, e per una sintetica schedatura delle edizioni, cfr. *Nota al testo* di C. Vecce, in LEONARDO, *Libro di pittura*, ed. cit., pp.

Come è ben noto, “*evidens, entis*” è un aggettivo che deriva dal verbo deponente intransitivo “*evideor, eris, eri*” dal significato approssimativo di “apparire interamente”.

Nei testi di Plinio “*evidens*” vuol significare “visibile esternamente”, ovvero conoscibile sensibilmente. Questa declinazione dell’evidenza concerne specificatamente l’arte, la quale agisce innanzitutto nell’ambito del visibile.

Plinio usa il termine “evidente” anche con un significato figurato, peraltro ancora oggi presente nell’uso quotidiano, ovvero “degno di fede”, o meglio “autorevole”, detto per esempio di uno scrittore.

Dunque il pensiero leonardiano sembra affermare che le “figure” si fondano sull’“autorevolezza” della conoscenza sensibile del mondo circostante, la cui “evidenza” è immediatamente “degnata di fede”.

Questo passaggio viene confermato dalla fiducia che Leonardo riconosce ai dati ottenuti per mezzo dei sensi, i quali *di per sé* non ingannano; in particolare «l’occhio nelle debite distanzie e debiti mezzi meno s’inganna nel suo ufficio che nessun altro senso» (I, 11), il “meno si inganna” sta a segnalare la conoscenza leonardiana dei fenomeni ottici illusori, i quali però non inficiano il principio fondamentale della veridicità della conoscenza sensibile, primo passo di ogni elaborazione non solo estetica ma anche intellettuale.

In questo passo leonardiano il legame tra figura ed evidenza viene condotto in specifica relazione al “corpo”. Punto, linea, superficie, corpo costituiscono il risultato di una scomposizione della realtà visibile in parti semplici, partendo dalla più evidente, che è poi la più complessa, ovvero il

corpo. Corpo, superficie, linea, punto, sono dunque dei passaggi di progressiva astrazione e semplificazione a partire dalla ricchezza della realtà. In quanto descritti come “principi” della pittura, la loro sequenza risulta inversa: dal punto al corpo, ma ciò che l’uomo percepisce è appunto il “corpo” che è “figura di qualunque cosa evidente”.

Attraverso punto, linea, superficie, corpo -che costituiscono, sottolineiamolo, il “*primo principio della pittura*”- il pittore può rappresentare l’intero universo, visto che «il pittore è signore d’ogni sorte di gente e di tutte le cose» (I, 13) tanto che «chi biasima la pittura, biasima la natura, perché l’opere del pittore rappresentano le opere d’essa natura» (I, 9).

3. L’OBLIO DEL CORPO

La scienza della pittura radica dunque l’arte della pittura nel corpo, che è principio teorico e realtà evidente. Questa è, per certi versi, la proposta oggi più desueta e insieme più eversiva del discorso leonardiano.

La primarietà del corpo costituisce infatti il fondamento teorico di ogni arte figurativa, di quell’arte cioè da cui la contemporaneità ha voluto prendere le distanze.

In particolare il quadrinomio leonardiano —punto, linea, superficie, corpo— trova immediato riscontro nel trinomio *Punto, Linea, Superficie*¹⁶ che costituisce il titolo del trattato che Kandinsky scrisse nel 1926, quale

¹⁶ W. KANDINSKY, *Punto linea superficie. Contributo all’analisi degli elementi pittorici*, trad. it., Adelphi, Milano 1968, 1986¹⁰ (l’edizione originale, dal titolo *Punkt und Linie zu Fläche*, è del 1926). Questo saggio è “una prosecuzione organica” (come scrive Kandinsky stesso nella

teoria del proprio operare artistico. L'apparente concordanza di impostazione, nel riportare la pittura agli elementi della realtà visibile, trova un limite radicale nell'assenza del corpo.

Nel testo di Kandinsky manca, significativamente, l'elemento più concreto, il primo che si incontra nella realtà. La realtà sembra essere ridotta alla sua propria scomposizione, a un insieme di punti, linee, superfici, costretta nello spazio bidimensionale. Molta arte contemporanea, non solo quella di Kandinsky, potrebbe essere letta proprio nei termini problematici di un "oblio del corpo", il quale significa, in una prospettiva di tipo leonardiano, oblio della realtà concreta, o, ancor più, oblio dell'evidenza.

Il corpo è dunque, secondo Leonardo, il vero protagonista dell'opera pittorica. Ciò potrebbe sembrare contraddittorio: la pittura che vive nella bidimensionalità della superficie, ha come proprio oggetto la tridimensionalità del corpo. Ma proprio nel rapporto tra la tridimensionalità della realtà concreta e l'apparente tridimensionalità dell'effettiva bidimensionalità della realtà *picta* (o *ficta*¹⁷) risiede la specificità dell'arte figurativa, specificità che si fonda sulle caratteristiche della stessa realtà, ovvero il suo vivere in gradazioni di luce e di ombra, che, non a caso, costituiscono il secondo principio della scienza della pittura.

4. L'OMBRA E LE TENEBRE.

"Prefazione") di *Über das Geistege in der Kunst, Insbesondere in der Malerei* del 1912: trad.it. *Lo spirituale nell'arte*, SE, Milano, 1989.

¹⁷ Secondo ISIDORO DI SIVIGLIA: «*Pictura autem dicta quasi fictura*» *Ethim.*, XIX, 16.

Il secondo principio della pittura, collegandosi direttamente al primo, spiega la corporeità della pittura; nel pensiero 43 della parte seconda leggiamo infatti: «Del secondo principio della pittura. Il secondo principio della pittura è l'ombra del corpo, che per lei si finge, e di questa ombra daremo li suoi principii e con quelli procederemo nell'isculpire la predetta superfizie».

La pittura, dunque, può essere pittura del corpo grazie all'ombra. La definizione del corpo in ambito pittorico è dunque possibile solo nei termini dell'ombra.

Questa possibilità si fonda sulle caratteristiche della percezione umana: le ombre, infatti, sono l'elemento principe della conoscibilità dell'oggetto nello spazio geometrico e in virtù di questo sono anche l'elemento principe della rappresentabilità della realtà.

La pittura di Leonardo, proprio perché è innanzitutto e soprattutto rappresentazione dei corpi naturali, è *pittura dell'ombra*. Il Venturi, per esempio, sottolinea in Leonardo un vero e proprio «amore per l'ombra», un «riposarsi cosciente nell'ombra» ritenendo che «Leonardo, come poeta e come teorico, pensa che la bellezza è una gradazione dell'ombra»¹⁸.

L'ombra è la condizione di conoscibilità dell'uomo, il quale non conosce la pura luce (deve chiudere gli occhi anche di fronte al sole) e che nel buio non vede. In virtù dell'ombra dunque l'uomo vede, conosce, rappresenta¹⁹. Negli schizzi allegorici leonardiani conservati nella *Raccolta di Windsor, 12700*, vi è un interessante rappresentazione dei valori simbolici di luce e

¹⁸ L. VENTURI, *Storia della critica d'arte*, Einaudi, Torino 1964, pag. 106.

¹⁹ Sull'importanza dell'ombra nell'arte, cfr. E.H. GOMBRICH, *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, National Gallery Publications Limited, London 1995 ed anche M. BAXANDALL, *Shadows and Enlightenment*, Yale 1995.

buio: alla luce è associata la verità, alle tenebre la bugia, ed il fuoco, in quanto luce, scaccia le tenebre e distrugge la *maschera* (ovvero la finzione). Entro questo polarismo manicheo, Leonardo introduce l'ombra, la quale non si identifica con il buio, e non assume mai il valore delle tenebre: «l'ombra è alleviamento di luce, e tenebre è integralmente privamento d'essa luce» (V, 546), ed ancora «l'ombra è diminuzione di luce; tenebre è privazione di luce» (V, 550); l'ombra dunque non è nella concezione leonardiana, l'antitetica opposizione alla luce, ma è piuttosto una variabile presenza di questa. L'ombra non è dunque errore, menzogna, maschera, invisibilità, ma non è neanche fuoco, sole, verità, essa comincia e finisce tra la luce e le tenebre: «il suo principio è nel fine della luce, et il suo fine è nelle tenebre» (V, 545), e «le tenebre è il primo grado dell'ombra, e la luce è l'ultimo» (V, 548).

L'ombra è la condizione usuale di visibilità: le infinite variazioni dell'ombra -che sono infinite gradazioni di luce- costituiscono la condizione quotidiana della percepibilità, «la luce non può mai cacciare in tutto l'ombra da' corpi, cioè corpi densi» (V, 549). Leonardo, in quanto scienziato e in quanto pittore, rivolge la propria attenzione innanzitutto all'ombra, ovvero al regno delle evidenze percepibili, ed il *Libro di pittura* offre un ricchissimo florilegio di consigli pratici, fondati teoricamente, per dipingere l'ombra.

La migliore applicazione di tale teoria è infatti presente nelle opere di Leonardo: egli non è il pittore del manicheo contrasto tra luce e buio, quanto realistico pittore dell'ombra.

Leonardo propone anche una distinzione tra luce e lume, ovvero tra la fonte di luce e la sua emanazione, e anche in questo caso bisogna fare

riferimento al particolare statuto della scienza della pittura: il contesto interpretativo non è dunque quello dell’emanazione neoplatonica, ma quello delle analisi del pittore-scienziato che *guardando* la realtà per rappresentarla, sa distinguere i vari tipi di luce e le loro gradazioni, risalendo alla *causa* dell’illuminazione.

Anche la distinzione del lume in quattro tipi fondamentali –l’universale, il particolare, il riflesso e quello che passa attraverso mezzi parzialmente trasparenti, come la tela o la carta– è apprezzabile, oltre che sulla scorta di una tradizione trattatistica, soprattutto in ordine alle ricerche di ottica di Leonardo e alle applicazioni pratiche del pittore²⁰. La scienza e l’arte della pittura unificano anche la teoria ottica di Leonardo.

5. IL COLORE DELL’OMBRA.

Riguardo all’uso pittorico dell’ombra, il Vasari offre delle interessanti notazioni: «Nella arte della pittura aggiunse costui [Leonardo] alla maniera del colorire ad olio una certa oscurità; donde hanno dato i moderni gran forza e rilievo alle loro figure»²¹.

Leonardo dunque “colorisce l’ombra”, questo perché l’ombra è strettamente legata al “colore”, o meglio l’ombra ha colore ed i colori hanno luminosità ed ombre, ovvero tono. Il “rilievo delle figure”, ovvero la corporeità delle figure dipinte, dipende dalla capacità di abbinare ombra

²⁰ Nel *Manoscritto A f. 84 v* sono contenute delle interessanti osservazioni sull’illuminazione necessaria nello studio di un pittore. cfr. C. MALTESE, *Per una storia dell’immagine*, Bagatto Libri, Roma 1989, in particolare *Gli studi di Leonardo sulle ombre tra la pittura e la scienza*, pp. 181/189 e *Come illuminò veramente Leonardo il proprio studio?*, pp. 190/198.

²¹ VASARI, *Le Vite de’ più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a’ tempi nostri*, edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, cit., pag. 575.

e colore, così come essi appaiono nella realtà. Ma è l'ombra –e non il colore in sé– a definire il corpo e la sua collocazione nello spazio.

Come ha già notato per esempio il Barasch²², in un'ipotetica condizione di luce assoluta i corpi avrebbero sì i loro colori veritieri –Leonardo stesso ricorda come nelle parti illuminate il colore sia “più vero”²³–, ma non avrebbero più volume né le loro reciproche distanze sarebbero apprezzabili.

Una pittura che voglia rappresentare i corpi deve, dunque, saper rappresentare l'ombra.

Molta arte contemporanea, più o meno consapevolmente, ha voluto rappresentare l'impercepibile condizione della pura luce in cui i colori si mostrano parimenti puri, “assoluti”. Tale assolutezza si traduce necessariamente in “piattezza”, ovvero il colore puro pittoricamente definisce una superficie indefinita, che non intrattiene rapporti spaziali. L'oblio dell'ombra è il necessario correlato dell'oblio del corpo. Concepire una pittura senza ombre significa, dunque, recidere il legame con la realtà visibile. Una pittura senza ombra viene definita da Leonardo una pittura “infantile”, propria dei «putti, li quali sono senza deligenza, e mai finiscano con ombre le loro cose» (II, 51).

La pittura ad olio costituisce la mediazione tecnica usata da Leonardo per rappresentare il rilievo. L'ombra, infatti, è pittoricamente resa dalla tecnica della velatura ad olio, sovrapposizione di strati trasparenti di

²² M. BARASCH, *Luce e colore nella teoria artistica del Rinascimento*, trad. it., Marietti, Genova 1992.

²³ «Come il bello del colore dev'essere ne' lumi. Se noi vediamo la qualità de' colori esser conosciuta mediante il lume, è da giudicare che, dove è più lume, quivi si veggia più la vera qualità del colore illuminato, e dove è più tenebre, il colore tingersi nel colore d'esse tenebre. Adunque tu, pittore, ricordati di mostrare la verità de' colori sulle parti illuminate» (II, 206).

colore, che consente anche di rappresentare l'*atmosfera*, quell'aria che si interpone, portando minuscole gocce di luce, tra l'osservatore e gli oggetti via via più lontani, fino all'orizzonte. Mediante la velatura è possibile dipingere i corpi, nel loro volume e nella loro situazione.

La velatura, in certo senso, smaterializza il *pigmento*, rendendolo *colore* del corpo rappresentato. Ad una pittura rivolta alle realtà evidenti, infatti, interessa non la pittura in sé, ma ciò che la pittura può significare, dunque usa il pigmento mirando al colore. Viceversa, una pittura che voglia prescindere dalla concretezza del visibile, è maggiormente interessata alla materialità del significante, e dunque cerca non la mimesi del colore, quanto piuttosto l'ostentazione del pigmento, in una sorta di circolare rappresentazione di se stessa.

La prospettiva è un altro elemento della tecnica rappresentativa. Leonardo rinnova la prospettiva da lineare ad angolare, inglobandola entro la propria visione del mondo. La prospettiva diventa così sorprendentemente prospettiva dei colori, cioè prospettiva di come realmente i corpi appaiono nella realtà. Ricordiamo infatti che Leonardo accanto alla prospettiva lineare, studia anche la prospettiva "di spedizione" (grado di definizione dei dettagli) e quella dei colori. Egli cioè mediante la prospettiva rappresenta non solo gli aspetti quantitativi, matematizzabili della realtà (le distanze, i rapporti spaziali), ma anche quelli qualitativi (i colori). Egli considera "universale" il pittore che sa farsi carico della "universa" realtà: di tutto.

6. IL PRIMATO NEL "PARAGONE"

Leonardo propone sinteticamente il leggendario racconto della nascita della pittura, ricco di spunti teorici di riflessione: «Come fu la prima pittura. La prima pittura fu sol di una linea, la quale circondava l'ombra dell'uomo fatta dal sole ne' muri» (II, 126).

Leonardo in questo modo raccoglie vari elementi, la linea, il corpo, il lume naturale, l'ombra, radunandoli intorno alla questione dell'*origine*; l'esito sarà che non solo la pittura *ha origine* dall'ombra dei corpi ma che la pittura è *l'origine* di ogni atto insieme conoscitivo e poetico, ovvero è la prima fra le arti.

Esiste una antica tradizione che appunto fa risalire la nascita della pittura al contorno di un'ombra, cui Plinio dà ampio spazio: «I Greci dicono, alcuni che [la pittura] fu trovata a Sicione, altri a Corinto, tutti comunque concordano che nacque dall'uso di tracciare con delle linee il contorno dell'ombra umana: pertanto la prima pittura fu di questo tipo»²⁴. Plinio completa questo racconto con quello della origine della coroplastica, ponendo in continuità, secondo una solida tradizione, la nascita della pittura e la nascita della scultura: «Butade Sicionio, vasaio, per primo trovò l'arte di foggare ritratti in argilla, e questo a Corinto, per merito della figlia che, presa d'amore per un giovane, dovendo quello andare via, tratteggiò i contorni della sua ombra, proiettata sulla parete dal lume di una lanterna²⁵; su queste linee il padre impresse l'argilla riproducendone il volto; fattolo seccare con gli altri oggetti di terracotta, lo mise in forno e

²⁴ «*Graeci autem alii Sicyone, alii apud Corinthios repertam, omnes umbra hominis lineis circumducta, itaque primam talem*» PLINIO, *Historia Naturalis*, XXXV,15; trad. it. Einaudi, Torino 1988, pp. 307-308.

²⁵ Questa scena è riproposta, interpretata in termini settecenteschi, nel dipinto di D. ALLAN, *The origin of Painting (The Maid of Corinth)*, del 1775, olio su tavola, conservato ad Edimburgo, National Gallery of Scotland.

tramandano che fu conservato nel Ninfeo finché Mummio non distrusse Corinto»²⁶.

In questa poetica narrazione di un primigenio atto di fondazione delle arti viene dunque narrata una priorità cronologica della pittura nei confronti della scultura, tema assai caro a Leonardo che dedica l'intera prima parte del *Libro di pittura* al confronto tra queste due arti, con decisivo privilegio della pittura. Mediante tale paragone, che si iscrive nella tradizione del "paragone delle arti"²⁷, Leonardo rafforza le caratteristiche della pittura "come" scienza. La pittura infatti viene definita fortemente teorica, frutto di una grande elaborazione mentale, di sapiente scienza e poca fatica fisica (I, dal 36 al 45). La scultura può vantare nei confronti della pittura una maggiore resistenza e durata²⁸, a motivo della materia usata, che però ne restringe notevolmente il campo figurativo. La limitazione è inoltre fortissima nei confronti della "luce"; lo scultore è obbligato a lavorare solo nel lume particolare, dipende totalmente nei chiaroscuri dalla luce naturale e non dalla propria conoscenza ed abilità.

La pittura, dunque, è "primaria" rispetto alla scultura perché quest'ultima risulta contraddistinta da "brevissimo discorso", ovvero da minore

²⁶ «*Fingere ex argilla similitudines Butades Sicyoniusfugulus primus invenit Corinthi filiae opera, quae capta amore iuvenis, abeunte illo peregre, umbram ex facie eius ab lucernam in pariete lineis circumscipsit, quibus pater eius inpressa argilla typum fecit et cum ceteris fictilibus induratum igni proposuit, eumque servatum in Nymphaeo, donec Mummus Corinthum rverterit, tradunt.*» PLINIO, *Historia Naturalis*, XXXV, 151-152, trad. it. cit., pag. 473.

²⁷ Il tema del paragone tra pittura e scultura, presente nella trattatistica artistica tra '400 e '700, trova nel XVI sec. la sua maggiore fioritura. Per un'introduzione generale al problema, cfr. P. BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1971, vol. I, pp. 465-74.

²⁸ Leonardo rivendica comunque la durezza propria anche delle opere dipinte con colori di vetro su metallo o terracotta e poi poste in fornace (I, 37).

elaborazione teorica, da minore scientificità²⁹: «Tra la pittura e la scultura non trovo altra differenza, se non che lo scultore conduce le sue opere con maggior fatica di corpo che 'l pittore, et il pittore conduce l'opere sue con maggior fatica di mente» (I, 36).

La pittura supera dunque la scultura per la propria mentale e sapiente elaborazione, ma supera anche la poesia per la propria immediata presa realistica³⁰ e la musica per la sintetica persistenza delle proprie armonie³¹.

Il confronto con le arti, e in particolare con la scultura, è dunque una via per rivendicare il carattere liberale della pittura: a Leonardo interessa principalmente dimostrare la nobiltà scientifica della pittura, la quale peraltro «per sé medesima si nobilita senza l'aiuto dell'altrui lingue, non altrimenti che si facciano l'eccellenti opere di natura» (I, 34)³².

²⁹ La descrizione del pittore e dello scultore “al lavoro” rende efficacemente le diverse caratteristiche delle due arti: di contro a uno sporchissimo e sudato scultore, sta un elegantissimo e raffinato pittore (I, 36).

³⁰ Nel confronto tra poesia e pittura, questa ha dalla propria parte tutta la concretezza della realtà: basti considerare la ricorrenza di parole che indicano il peso della concretezza: tra pittura e poesia vive infatti lo stesso rapporto che c'è tra *effetto* e immaginazione, tra *corpo* ombroso e ombra (I, 2?); il poeta immagina mentre il pittore *vede in atto* (I, 14 ?); entrambi inventano materia e misura ma il pittore di *cose* dipinte il poeta di versi (I, 21 ?), la pittura finge *fatti* la poesia parole (I, 40?).

³¹ La musica è “sorella minore della pittura”, perché è soggetta all'udito, senso secondario rispetto alla vista e soprattutto perché la sua armonia è caduca nel tempo (I, 25 ?). Sembra comunque che Leonardo amasse molto la musica: Vasari racconta della costruzione di una lira in argento che Leonardo avrebbe portato a Milano presso il Duca «Laonde superò tutti i musici, che quivi erano concorsi a suonare» VASARI, *op. cit.*, pag. 508.

³² Riporto per intero tale pensiero, la cui argomentazione è molto interessante: «Perché gli scrittori non hanno auta notizia della scienza della pittura, non hanno possuto descriverne li gradi parti di quella. E lei medesima non si dimostra col suo fine nelle parole; essa è restata, mediante l'ignoranza, indietro alle predette scienze, non mancando per questo di sua divinità. E veramente non senza cagione non l'hanno nobilitata, perché per sé medesima si nobilita senza l'aiuto de l'altrui lingue, non altrimenti che si facciano l'eccellenti opere di natura. E se li pittori non hanno di lei descritto e ridottola in scienza, non è colpa della pittura. Ella non è per questo meno nobile poscia che pochi pittori fanno professione di lettere, perché la lor vita non basta ad intender quella, per questo aremo noi a dire che le virtù dell'erbe, pietre e piante non sieno in essere perché gli uomini non l'abbino conosciute? Certo no, ma diremo esse erbe restarsi in sé nobili senza lo aiuto delle lingue o lettere umane» (I, 34).

Del resto il *Libro di pittura* comincia con la definizione di scienza — «discorso mentale il qual ha origine da' suoi ultimi principii» (I, 1)— ed attribuisce alla pittura lo statuto di scienza matematica ed esperienziale. Come ha notato Blunt: «Per Leonardo come per l'Alberti, la pittura è una scienza, essendo basata sulla prospettiva matematica e sullo studio della natura. Essa si fonda su “scientifici e veri principi”, ma questi principi derivano dall'osservazione»³³.

Nel medesimo pensiero n. 1 del *Libro* Leonardo inoltre introduce una complessa argomentazione sul punto e sullo zero. Con tale impostazione egli si pone in assonanza con gli intenti dei già citati Piero della Francesca e Leon Battista Alberti, ma va *oltre*: egli rivendicando la scientificità della pittura, pretende per l'artista la medesima competenza dello scienziato. Come ha notato Scarpati, facendo anche riferimento alla lettura del Marinoni³⁴, Leonardo ponendo tale questione intende opporsi all'impostazione dell'Alberti e di Piero della Francesca che nei loro trattati *De pictura* e *De prospectiva pingendi*, esordivano parlando del punto per semplificarne più o meno esplicitamente la nozione così da renderla comprensibile ai pittori. Leonardo invece «rivendica con forza a sé, come pittore e come teorico, il diritto di procedere sul terreno matematico senza gli accomodamenti suggeriti dalla condiscendenza benevola che s'usa verso gli indotti, indicando subito la sua intenzione di accedere ai piani alti dell'edificio speculativo»³⁵.

³³ A. BLUNT, *Le teorie artistiche in Italia. Dal Rinascimento al Manierismo*, trad. it., Einaudi, Torino 1966, pag. 39. Ci sarebbe forse la necessità di riflettere maggiormente sulla vicinanza di Leonardo e dell'Alberti (vicinanza che io non ritengo invero molto grande).

³⁴ A. MARINONI, *L'essere del nulla. Lettura vinciana del 24 aprile 1960*, in *Leonardo da Vinci letto e commentato. Letture vinciane I-XII (1960-1972)*, Firenze 1974, pp. 7-28.

³⁵ SCARPATI, *Op. cit.*, pag. 14.

E ai piani alti dell'edificio speculativo Leonardo arriva con la definizione geometrica di punto, il quale è l'elemento ultimo cui l'analisi della realtà perviene.

Può essere interessante un confronto con l'inizio del già citato *Punto linea superficie* di Kandinsky. Egli nella "Introduzione" scrive:

«Le ricerche, che debbono diventare la prima pietra della nuova scienza – scienza dell'arte– hanno due scopi e nascono da due necessità:

1. la necessità della scienza in generale, che deriva liberamente da uno slancio non-utilitario o extra-utilitario verso il sapere: la scienza "pura", e
2. la necessità dell'equilibrio nelle forze creative, che debbono essere divise in due parti schematiche –intuizione e calcolo: la scienza "pratica"»

36

Pur nelle loro grandi differenze, Leonardo e Kandinsky si pongono un problema analogo: lo statuto epistemologico dell'arte. Prescindendo dal contesto rinascimentale, la questione mantiene dunque la propria attualità: che rapporto intercorre tra l'arte e la conoscenza? Il nodo teorico di tale domanda, per Leonardo come per Kandinsky è giocato nel rapporto tra teoria e pratica, tra un sapere puro e un fare produttivo. Per entrambi la posta in gioco è una pittura che pur palesando il proprio carattere di conoscenza pura *non* perda la propria prerogativa poetica.

La differenza tra i due modi di affrontare il problema è determinata dal diverso modo di valutare il rapporto tra arte e realtà: il vincolo *realistico* - l'unico in grado di fare teoria e pratica *insieme*- è la vera spinta scientifica e artistica di Leonardo.

7. IL “CORPO” DELLA PITTURA

Ritornando alla “nascita della pittura dall’ombra”, mi sembra che in esso siano presenti degli interessanti spunti sulle *motivazioni* della pittura. La pittura, nel mito della sua origine, sembra nascere da un *atto di amore*, da una volontà di trattenere l’immagine di chi si ama, raccogliendola grazie all’ombra che i corpi proiettano.

L’evidenza di un’immagine diviene pittura per la volontà di amore di una fanciulla. Il fare artistico non nasce, dunque, da un’esigenza pratica, da un desiderio di ricchezza, ma da un atto d’amore. E per amare bisogna in qualche modo conoscere l’amato. La via dell’amore è un’altra strada, diversa, per la sottolineatura del valore conoscitivo della pittura, e anch’essa si fonda su un vincolo stretto con la realtà concreta dei corpi.

Il primo principio della pittura –quello che lega il corpo, la figura e l’evidenza– ed il secondo –che individua i corpi mediante la loro ombra– in certo senso si fondono in questo racconto mitico, acquisendo peraltro la loro finalità ulteriore: l’amore appunto.

Raccogliendo questi spunti, la pittura sembra delinarsi come frutto di una conoscenza innanzitutto sensibile della realtà e di un amore per essa, ovvero di amore per la realtà a partire da ciò che cade sotto i propri sensi. La pittura sembra essere collocata nell’incrocio di *aisthesis* e *filía*, che definiscono il campo epistemologico dell’arte. L’amore per i corpi che nutre l’arte ha una modalità particolare, che lo fa essere anche e non solo *filia*. Infatti l’artista non solo ama la realtà conoscendola, ma la riproduce producendo la novità dell’opera. La produzione dell’opera innanzitutto

³⁶ KANDINSKY, *Punto linea superficie*, cit., pp. 11 e 12.

dimostra la forza della certezza con cui l'arte conosce la realtà evidente e, a ben riflettere, mostra anche il più profondo dell'agire artistico. L'artista, infatti, producendo dà se stesso, si dona, gratuitamente e senza attesa di ritorno. In questo si fonda l'analogia tra l'artista umano e Dio creatore. L'arte è dono gratuito di sé: anche e non solo *filia*, essa è un atto di *agape*. Il *plus* dell'arte, rispetto a ogni altra disciplina conoscitiva, sta dunque nell'atto poetico che *necessariamente* è anche atto conoscitivo. Il campo epistemologico dell'arte esiste dunque tra *aisthesis* e *agape*.

La finalità dell'amore dice molto sull'identità dell'arte. André Frossard ha recentemente sottolineato come proprio l'amore sia quella sintesi di contenuto e forma di cui, per esempio, *La merlettaia* di Vermeer –già giudicata da Auguste Renoir come il più bel quadro del mondo– costituisce un'illuminante realizzazione³⁷. Giovanni Reale commenta questo testo di Frossard, approfondendo la nozione di “amore” mediante il ricorso al pensiero platonico e collocandola entro un più ampio discorso sulla perdita della forma propria dell'arte contemporanea. Dando a “forma” il suo significato ontologico, Reale scrive: «Ciò che si è perduto, a mio avviso, è proprio il senso della forma e *la sua dimensione ontologica*, e quindi il senso del bello che ne deriva. In vari campi dell'arte si gabellano come opere di squisita fattura astrazioni che segnano il trionfo del de-forme e dell'in-forme: si tratta quindi di autentica bruttezza»³⁸. La perdita della forma mi sembra possa essere individuata come fondamento teoretico della perdita del “corpo”, perché, di fatto, ciò che viene deformato e poi abbandonato nell'informale, è il corpo delle cose. Anche

³⁷ A. FROSSARD, *Incontro con l'uomo*, trad.it., ed. Piemme, Casale Monferrato 1994.

Reale offre una sorta di racconto della genesi della pittura, ma in termini filosofici: «Si tratti di Raffaello o di Van Gogh, di Renoir o di Max Ernst (o di un'espressione "futurista" o magari di un edificio progettato secondo i canoni del razionalismo), l'opera d'arte è sempre e solo un'opera demiurgica, proprio nel senso in cui Platone riteneva che il divino Demiurgo avesse operato nella costruzione del mondo: Egli ha impresso forma nell'informe (avvalendosi del medium della matematica e delle sue leggi), e così ha tratto dal *caos* della materia disordinata il *cosmos* in cui riluce il *logos*»³⁹.

Il pittore dà forma, o meglio la *riproduce*; tale forma, in una prospettiva di tipo leonardiano, non va mai confusa con una lontana idealità iperuranica: nella *forma* dei corpi si mostra, *in un certo senso*, la *forma* ontologica, senza timore di equivoco.

In Leonardo il mondo che con evidenza si offre agli occhi è il referente primo dell'azione poetica, la quale è mossa da una precisa volontà. L'opera d'arte – e nelle opere e negli scritti di Leonardo ciò risulta, a mio avviso, "evidente" – è dunque termine di una conoscenza *realistica* e di una tendenza *buona*.

Di più, potremmo dire che è l'*amore di conoscenza* ad animare la pittura: secondo Leonardo la pittura è filo-sofia, ovvero conoscenza in quanto amore per la conoscenza, come risulta, per esempio, dal pensiero numero 12 della parte prima, che raduna tutti gli elementi sui quali abbiamo fin qui riflettuto:

«Come chi sprezza la pittura non ama la filosofia, né la natura.

³⁸ G. REALE, *Sapienza antica. Terapia per i mali dell'uomo d'oggi*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1995, pag. 124.

Se tu sprezzerei la pittura, la quale è sola imitatrice de tutte l'opere evidenti di natura, per certo tu sprezzerei una sottile invenzione, la quale con filosofica e sottile speculazione considera tutte le qualità delle forme: [aire e] siti, piante, animali, erbe, fiori, le quali sono cinte d'ombra e lume. E veramente questa è scienza e legitima figli[ol]a de natura, perché la pittura è partorita da essa natura; ma per dir più corretto, diremo nipota di natura, perché tutte le cose evidenti sono state partorite dalla natura, delle quali cose [partorite] è nata la pittura. Adonque rettamente la chiameremo nipota d'essa natura e parente d'Iddio».

Tale pensiero meriterebbe una trattazione a parte, a motivo della sua ricchezza. In esso troviamo una compiutissima teoria estetica, che raduna tutti gli elementi fin qui analizzati.. La pittura è innanzitutto arte mimetica, essa imita la natura, conosciuta a partire dalla sua evidenza. Ma non si ferma al dato dei sensi: essa è anche una “sottile invenzione”, ovvero la rappresentazione implica l'attività intellettuale dell'uomo⁴⁰. Per il suo rapporto con tutte le “forme” delle cose –forme, potremmo tradurre, che sono “astratte” da “mare, siti, piante, animali, erbe, fiori”– e con le infinite gradazioni di ombra e luce, la pittura si apparenta con la natura: la natura partorisce la pittura. Il vincolo con la realtà è così forte da declinarsi in termini di generazione, perché Leonardo ben comprende la priorità ontologica e logica della realtà su qualunque attività poetica. L'evidenza sembra peraltro il punto medio nella catena generante di natura e pittura. Ma la natura non è a sua volta “prima”, essa è fatta da Dio, che è il vero

³⁹ *Ivi*, pag. 130.

⁴⁰ Olgiati, a margine dell'estetica di S. Tommaso, sottolineò con decisione la qualità anche “intellettuale” dell'operare artistico: cfr. F. OLGATI, *La “simplex apprehensio” e l'intuizione artistica*, in “Rivista di filosofia Neoscolastica”, XXV (1933) 4, pp. 516- 527.

Artista: ecco dunque che l'artista umano riceva la propria massima legittimazione imparentandosi, in virtù di una attività produttiva analoga, con Dio.

Per tutto questo, la pittura filo-sofia, ma è anche qualcosa di più: è filocalia. La peculiarità dell'artista sta infatti nel conoscere non solo il vero, ma anche il bello, e nel fatto insopprimibile che il suo conoscere implica una produzione, che è atto di amore, donazione di sé.

La scienza della pittura leonardiana, con la sua sorprendente ricchezza, è un terreno assai favorevole per una compiuta e attuale riflessione sull'arte. Secondo alcuni avvicinare arte e scienza oggi è ormai solo «un'impresa impossibile che non ha senso, o sembra non avere più alcun senso»⁴¹. A mio avviso, invece, la “scienza della pittura” leonardiana, per la forza con cui sottolinea il vincolo con la realtà concreta, possiede una vitalità tuttora valida: la definizione di pittura che ne emerge, infatti, nonostante la sua apparente inattualità, mantiene la sua ragione d'essere. L'arte intesa come rappresentazione dei corpi, percepiti sensibilmente e voluti –amati– razionalmente, può ancora offrire una occasione di incontro tra *aisthesis* e *agape*, che nella contemporaneità troviamo separate ed alternativamente offese da freddi razionalismi o magici idealismi. Il sogno leonardiano di una scienza della pittura paradigma di scienza, non potrebbe forse costituire un utile correttivo all'incubo ossessivo di ricondurre ogni sapere e ogni fare all'unico modo di sapere delle scienze esatte (con la correlata pretesa di trascinare poi, nella crisi di queste, ogni sapere e ogni fare), ovvero un modo di salvare l'arte dall'informe e dal deforme, restituendole la *forma* dei corpi?

⁴¹ P. ROSSI, *Introduzione*, in Av.Vv. in *Leonardo e l'età della ragione*, cit., pag. 4.