



A fianco: Leonardo da Vinci: Allegoria della navigazione fluviale. A sinistra: Stella di Betlemme ed altre piante

MILANO — Mi domando: è legittimo chiedersi perché, almeno fino a pochi giorni fa, tutti, ma proprio tutti, parlavano della Biennale, che è quello sfascio che è, e nessuno, o quasi nessuno, parlava della mostra sugli «studi di natura» di Leonardo nella sala delle Asse del Castello Sforzesco? Una mostra dove sono esposti cinquanta dei disegni della Biblioteca Reale di Windsor, che sono indubbiamente fra i disegni più importanti di tutta la storia dell'arte occidentale? Sì, è legittimo chiederselo ed è legittimo meravigliarsene, anche se si vuol concedere il molto che è dovuto a ciò che è attuale (e al pettegolezzo). Il fatto è che bisogna intendersi su cosa vuol dire, in casi come questo, tutti e nessuno.

Posso fare un esempio un po' divagante? Avevo un'amica egiziana che abitava al Cairo, in una bellissima casa dove sarebbe stato volentieri anche David Hockney. Era, infatti, sufficientemente snob come lo erano, e non solo ad Alessandria ma anche al Cairo, ancora agli inizi degli anni Sessanta (ma proprio agli inizi), certe ricche signore ebreo o copte che sapevano parlare con grazia estrema, in almeno quattro lingue, «di tutto», mentre le ricche arabe, educate dalle monache francesi, parlavano solo di sesso e di cucina siriana. Se ne venne via, come tante, e per qualche tempo si sistemò a Roma in un appartamento che a David Hockney non sarebbe piaciuto. Quando le chiesi se aveva sofferto a lasciare una città così meravigliosa, mi rispose con una leggera tristezza: «Perché? Cosa restavo a fare? Non c'è più nessuno». Non so se mi spiego, il Cairo supera i quattro milioni di abitanti, è la città più popolosa dell'Africa; ma al Cairo, per lei, nel 1965 non c'era nessuno.

Cosa c'entra con Leonardo e con la Biennale? C'entra: perché penso che quando diciamo «nessuno» (che parla di Leonardo) e «tutti» (che parlano della Biennale), dobbiamo tener presente il modo di contare della mia elegante e malinconica amica.

Se ne parli o no, poco o molto, è certo che la mostra, nata insieme ad altre manifestazioni per celebrare il quinto centenario dell'arrivo di Leonardo a Milano nel 1482, non può non impres-

sionare, e fortemente. E' vero: i cinquanta fogli di Windsor raccolti ora sotto il labirinto di geometrici intrecci di rami ideato da Leonardo per la Sala delle Asse al Castello saranno certamente per ogni visitatore immagini familiari, assimilate sino alla consunzione estrema, tanto sono state riprodotte e divulgate. Innumerevoli volte le abbiamo incontrate, in facsimili buoni o cattivi, sulle pareti di una stanza di albergo (soprattutto Jolly), nell'anticamera di un medico o chissà dove. Da questo punto di vista non c'è sorpresa. Ma trovarsi davanti agli originali è una esperienza straordinaria (oltre che rara), se non altro per la tensione emotiva provocata dalla presenza carismatica di fogli tanto prestigiosi e per l'attenzione di conseguenza richiesta: un'attenzione stimolata da una ricchezza di motivi che non sembra mai esaurirsi.

Sono disegni di paesaggi, di rocce, di fiori, di pianticelle, di alberi, di correnti d'acqua, in una visione che va dal più vicino al più lontano e che si conclude nella famosa serie dei «Diluvi». Fanno parte di quel volume con seicento disegni (ora tutti a Windsor) che nel 1609 il conte di Arundel acquistò a Madrid e portò in Inghilterra. In Spagna invece li aveva portati lo scultore Pompeo Leoni, che all'incirca dal 1570 era in possesso di quasi tutta la raccolta dei disegni leonardeschi che il maestro, alla sua morte, aveva lasciato all'

allievo prediletto Francesco Melzi. I cinquanta disegni qui esposti, molti dei quali sono fra i più famosi della raccolta, coprono pressoché tutto l'arco dell'attività di Leonardo. Il primo, infatti, è il *Giglio*, che può datarsi verso il 1475, l'anno cioè in cui, molto probabilmente, l'artista iniziò a dipingere l'*Annunciazione* degli Uffizi; gli ultimi appartengono al tempo del suo soggiorno francese, sono cioè posteriori al 1517. Costituiscono, in fondo, un'ottima traccia, sufficiente per seguire almeno uno degli aspetti del percorso di Leonardo, cioè quel suo sorprendente avvicinamento alle «forze attive» presenti in natura, quella sua incredibile capacità di accumulare osservazioni, perdendosi nelle ramificazioni infinite di un'investigazione sui meccanismi del vivente.

Da molti anni ormai la ricerca più moderna si affatica intorno a Leonardo nel tentativo di trovare la sua immagine più vera dietro il persistere delle varie immagini misticanti che ad essa la storia aveva sovrapposto, a cominciare dal tempo in cui l'artista era ancora in vita. Sono caduti così molti miti: quello di Leonardo prosatore scientifico, fondatore del moderno metodo sperimentale, quello di Leonardo filosofo e, infine, quello di Leonardo artista che non deve nulla a nessuno, spirito ribelle ad ogni suggestione scolastica, diffidente nei confronti dell'umanesimo, insomma il mito di

Leonardo «omo senza lettere» che, arrivato per ultimo alla fiera, trova solo la mercanzia che gli altri hanno scartato e sa servirsene, come lui stesso scrisse con una finta modestia che è segno del massimo orgoglio. Miti tutti che si erano sovrapposti e confusi con quello più antico, creato dai contemporanei che erano, in fondo, sbalorditi e turbati da quel suo evadere dal campo specifico dell'arte per rientrarvi poi in modo tanto sconcertante: il mito cioè di Leonardo mago che ha racchiuso nella sua mente i terribili misteri dell'universo e che, come scriverà Baldassare Castiglione, «sprezza quell'arte dove è rarissimo, ed èssi posto ad imparare filosofia; nella quale ha così strani concetti e nuove chimere che esso con tutta la sua pittura non saprebbe dipingere».

E' chiaro che a molte di queste interpretazioni era stato lui stesso a dare il via, da grande narcisista scontroso quale era, a cominciare da quella della sua indipendenza dalla cultura fiorentina contemporanea. Basta pensare alla severità con cui parla dei suoi colleghi, di Botticelli e di Pollaiuolo, forse anche di Michelangelo, o al fatto che non ricorda mai il suo maestro, pur tanto famoso, Verrocchio; basta pensare alla gran disinvoltura con cui fa risalire la storia della pittura moderna ai soli Giotto e Masaccio, giudicando tutti quelli che seguirono imitatori da sfuggire; o ricordare il disprezzo che nutri-

va per lo studio dell'antico.

E invece nella cultura fiorentina Leonardo era totalmente immerso. Garin e Chastel hanno dimostrato come, da giovane, fosse debitore dell'ambiente fiorentino degli anni fra il '70 e l'80, e hanno chiarito la sua dipendenza dall'umanesimo e in particolare dal platonismo ficiniano. Una cultura in quegli anni ancora molto viva, ma che dava segni di crisi. Sulla stessa strada, Roberto Longhi ha voluto rammentare come Leonardo crescesse quando la crisi era acuta non solo nei circoli spirituali, ma anche nell'arte fiorentina «che strideva sotto gli strumenti degli orafi e dei cesellatori che, come il Pollaiuolo e il Verrocchio, assottigliavano il nudo stuzzicando i cadaveri con gli infermieri di Santa Maria Nova».

Nello *Studio di un giglio* il suo genio «vitalistico» si rivela adottando una tecnica incisiva, arrovellata, proprio da orafo e da cesellatore, ma i disegni seguenti dimostrano come Leonardo si allontanasse progressivamente da quel tipo di ossessione formale fiorentina mentre le sue osservazioni intense, penetranti, lo portavano continuamente al di là delle nozioni acquisite. Basta guardare la visione fantastica, davvero cosmica, del *Temporale sopra una vallata alpina* o l'ipnotica realtà del *Bosco di betulle* (che risalgono probabilmente al 1500) che sono

considerati, a ragione, fra i disegni più belli di Leonardo. Non si tratta più di un rapporto diretto con un ambiente artistico come quello in cui si era formato: ora tutti i problemi dell'arte-scienza che avevano ossessionato la cultura fiorentina, come quello della prospettiva, convergono e si sovrappongono in lui come converge in lui ogni impulso «naturalista», confluendo naturalmente nel fantastico: quel fantastico che già intorno al 1487 l'aveva spinto a scrivere il «racconto sul gigante» sotto forma di lettere a Benedetto Dei, viaggiatore e avventuriero, inventore di mirabolanti storie, o a fare, verso il 1510, il favoloso resoconto di un viaggio in Oriente seguendo le strade dell'immaginazione.

Ma quello che si segue soprattutto in questa serie stupenda di disegni è l'interesse continuo e quasi ossessivo che suscitava nella mente di Leonardo l'acqua. Nel suo moto turbinoso e in apparenza caotico, ma retto da leggi che creano necessarie geometrie, inafferrabili dall'occhio ma visibili alla mente, l'acqua accelerava in Leonardo, ossessivamente, quel desiderio di concretezza fiorentina che lo spingeva a «dare figura» alla vita delle cose, ricercando nel mutamento quell'immobile ordine universale nel quale fermamente credeva. Nel guardare questi disegni, fatti lungo le chiuse e i canali dell'Adda, o sulla riva di qualche ruscello, o dove il getto di una fonte turbava la

superficie di uno stagno, non mi tocca tanto quell'antropomorfismo che lo spingeva a disegnare, a guisa di capelli, le chiome ritose e arricciate delle onde. Quello che commuove è vedere come Leonardo, fedele al pensiero platonico e rifacendosi al Timeo che sanciva una corrispondenza fra gli elementi e i corpi semplici, ricercasse nel moto delle acque e nelle leggi che lo governano una conferma visiva al pensiero che il cosmo corrisponde ad un giuoco di forze dal disegno armonico.

Ma la crisi era profonda e Leonardo non poteva che tradurla «in figura». Se dietro l'apparente caos c'era l'ordine, dentro l'ordine si nascondeva il caos. Ed ecco il movimento delle acque farsi, di disegno in disegno, più complesso e minaccioso, mentre la forma assume maggiore aggressività proprio dalla sua astrazione. Ecco le onde infrangere e far scoppiare da dentro le rocce, superare con le loro chiome arricciate le montagne, invadere le vallate, distruggere città e campagne. Ecco i catastrofici disegni dei *Diluvi* databili tutti dopo il 1513. Se furono concepiti per dar forma ad un ipotetico concetto allegorico e politico, essi testimoniano certamente qualcosa di più profondo: la crisi che andava minando dall'interno un mondo sul quale aveva dominato una cultura che stava per naufragare.

Leonardo in campo

di GIULIANO BRIGANTI