

Una lettura di Leonardo, tra disegno e filosofia: il Léonard di Paul Valéry

Gaspare Polizzi

Dedico questo mio contributo alla memoria di
un amico di Leonardo e mio, troppo precocemente scomparso,
Romano Nanni

Non paia extra-vagante leggere Leonardo attraverso l'opera di un poeta e filosofo del Novecento quale fu Paul Valéry, perché per il poeta-filosofo di Sète Leonardo fu una figura identitaria, un modello ricorrente e pervasivo, del quale ricercò la cifra, sedimentando la sua riflessione in una varietà notevole e frammentaria di note e appunti quasi sempre privati, a eccezione della *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci* scritta nel 1894 e pubblicata su «La Nouvelle Revue» (XCL, 15 août 1895, pp. 742-770), della *Note et digression*, uscita «La Nouvelle Revue Française» nel 1919 e di *Léonard et les philosophes - Lettre à Leo Ferrero*, pubblicato su «Commerce» (XVIII, hiver 1928)¹.

Ma non si tratta soltanto di un'immedesimazione personale che illumina il modo di intendere, in Valéry, la poesia, la filosofia e l'arte, ma anche di una questione che concerne direttamente l'Accademia delle Arti del Disegno, in quanto proprio sulla visione del disegno leonardesco Valéry tenta di rispondere a due domande che accompagnano la sua riflessione sulle arti visive e sull'architettura: «Comment parler peinture?», «Comment penser architecture?». Per Valéry Leonardo, in quanto artista, è filosofo, poiché la centralità del disegno nella sua produzione artistica va vista come espressione del suo pensiero.

Seguirò qui un breve itinerario circolare, muovendo dalla concezione valeryana del disegno leonardesco come espressione superiore dell'operatività mentale, per arrivare alla sua visione del filosofare puro, come pratica operativa.

L'*Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci* fa emergere in un *punctum* un'indagine sul "personaggio" Leonardo che, attraverso tutta la vita di Valéry ha trovato consistenza in circa 105 fogli manoscritti, in una serie di pubblicazioni, che dal 1895 arriva fino al 1928, e in circa 60 pensieri dei *Cahiers*. L'*Introduction* è stata di recente oggetto di una biennale ricognizione analitica, minuziosa e pressoché esaustiva, da parte dei sedici studiosi dell'Équipe Valéry, misurata sui fogli manoscritti e su tutte le varianti². Un'indagine tanto pervasiva e radicale da aver posto il problema di fondo della corrispondenza, in Valéry, tra la conoscenza dei *Carnets* di Leonardo prodotta nell'*Introduction* e l'inizio, sempre nel 1894, della stesura delle note dei *Cahiers*, quasi che Valéry abbia avviato una procedura mimetica nell'accumulo dei suoi pensieri, specularli alla scrittura di Leonardo. L'ipotesi si avvale anche dell'articolata giustapposizione di scrittura e disegno dei *Cahiers*, che si propone come una ricerca di

¹ Per una più ampia ricognizione intorno al Leonardo di Valéry rinvio al mio «*À toute fissure de compréhension s'introduit la production de son esprit*». *Il Leonardo di Valéry tra filosofia e scienza*, in Romano Nanni e Antonietta Sanna, a cura di, *Leonardo da Vinci. Interpretazioni e rifrazioni tra Giambattista Venturi e Paul Valéry*, Olschki, Firenze 2012, pp. 125-154.

² Christina Vogel (éd), *Valéry et Léonard: le drame d'une rencontre. Genèse de l'Introduction à la méthode de Léonard*. *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2007.

un diverso *logos*. Anche se, come ha osservato Monique Allain-Castrillo³, i *Carnets* pongono la scrittura al servizio del disegno, mentre per i *Cahiers* accade l'inverso. Sia o meno fondata tale ipotesi, nell'*Introduction* Valéry mette in scena il modo di operare di una mente possibile al fine di realizzare produzioni intellettuali (scientifiche o artistiche). Tutto da rifare, «tout est à recommencer», è il sigillo che serve da sigla per uno sguardo all'ininterrotto lavoro valeryano intorno a Leonardo e, mimeticamente, all'intera produzione di Valéry, sostenuta sempre da una volontà performativa.

Nelle *Premières notes et esquisses de plans* Valéry mette a fuoco la produzione immaginativa come nucleo performativo del metodo leonardesco, osservato direttamente sui manoscritti conservati nella biblioteca dell'*Institut de France* e nella edizione in fac-simile approntata da Charles Ravaisson-Mollien in 6 volumi nel 1881-91⁴. Le osservazioni valeryane sul disegno in Leonardo si configurano come un aspetto dell'indagine del funzionamento del pensiero che confluirà nella *théorie des opérations* che connette le immagini alle operazioni mentali, secondo la definizione fornita nei *Cahiers*: «Soit le dessin ou l'hieroglyphe d'une maison; vous pouvez passer de cette image à celle de la maison par une série d'opérations telles qu'agrandir le schéma, le colorer, etc.»⁵ (C, 1, 258).

La serie di operazioni mentali che soggiacciono all'azione del disegno si distingue da quella che produce la parola e costituisce in qualche modo un altro *logos*, che si esprime nella ricerca leonardesca di conservare «figures de pure instabilité», con un *dressage* nel quale si miscelano pensiero scientifico e pratica artistica: «il dresse indéfiniment ses pensées, exerce ses regards, développe ses actes; il conduit l'une et l'autre main aux dessins les plus précis»⁶ (Œ, I, 1212); *dressage* o danza, precisione ripetuta nel movimento. Leonardo modello ideale o “personaggio concettuale”, per dirla con Gilles Deleuze e Félix Guattari, muove le riflessioni di Valéry sul disegno nella quali – è stato ben scritto da Paola Cattani – «sottolinea l'aspetto durativo e pratico del disegno: esso è un'operazione, non un linguaggio artistico; infatti, non si avvale di un mezzo espressivo codificato e funzionante secondo regole stabilite, né è finalizzato alla comunicazione e trasmissione di un contenuto, bensì è la pratica di un lavoro mentale, un'attività di elaborazione che si estende in una durata articolata nel tempo»⁷. In questa sua funzione operativa il disegno produce un *logos* confrontabile con quello algebrico: «Il faut se rendre maître des moyens et des opérations. Extérieurement approfondir les langages divers et systèmes de signes – algèbre, dessins – diagrammes, etc. Intérieurement, les opérations de rapprochement systématique, transformations, généralisations, exemplifications – maturations, etc., ensembles etc.» (C, 3, 325). E rende conto di una

³ Monique Allain-Castrillo, «Choses tues» (?) *Observations sur «Divers fragments non utilisés»* (?), in Christina Vogel (éd), Valéry et Léonard: le drame d'une rencontre, in Christina Vogel (éd), *Valéry et Léonard: le drame d'une rencontre*, cit., p. 180.

⁴ Charles Ravaisson-Mollien (éd.), *Les manuscrits de Léonard de Vinci de la bibliothèque de l'Institut*, Quantin, Paris 1881-1891, VI voll.

⁵ Per i 261 *Cahiers*, scritti tra il 1894 e il 1945, cfr. Paul Valéry, *Cahiers*, I-XXIX, édition en facsimilé, Paris, C.N.R.S. 1957-61, XXIX voll.; Id., *Cahiers* 1894-1914, édition intégrale établie, présentée et annotée sous la co-responsabilité de N. Celeyrette-Pietri, J. Robinson-Valéry, R. Pickering, Paris, Gallimard 1987-2003, IX voll.; Id., *Cahiers*, édition établie, présentée et annotée établie par J. Robinson-Valéry, Paris, Gallimard 1973-1974, II voll.; trad. it. a cura di R. Guarini, Milano, Adelphi, 1985-2002, 5 vol. (degli otto previsti). Mi sono servito dell'edizione del 1973-1974, che cito con la sigla C, seguita dal numero del volume e dal numero di pagina, e dell'edizione in fac-simile che cito con la sigla CNRS seguita dal numero del volume e della pagina.

⁶ Tutte le citazioni degli scritti sono tratte da Paul Valéry, *Œuvres*, édition établie et annotée par J. Hytier, Paris, Gallimard 1957-60, II voll., e vengono riportate con la sigla Œ seguita dal numero del volume e della pagina.

⁷ Paola Cattani, *Paul Valéry e le arti visive. Disegno, pittura, architettura e parola poetica*, ETS, Pisa 2007, p. 18. Cfr. anche Elio Franzini, *Il mito di Leonardo. Sulla fenomenologia della creazione artistica*, Unicopli, Milano 1987, pp. 195-330.

pratica di *dressage* espressa dalla mente relazionale anche nella poesia, o meglio nella « poiesis »: « Les trois meilleurs exercices – les seuls, peut-être, pour une intelligence sont: de faire des vers; de cultiver les mathématiques; le dessin. Ces trois activités sont par excellence exercices – c’est à dire des actes non nécessaires à conditions composées, arbitraires, et rigoureuses. Ce sont les trois choses artificielles où l’homme peut ressentir loin et précisément sa machine transformatrice – Aboutir malgré le langage; aboutir par *un* langage; écrire les mouvements dont le / guidage est vision» (CNRS, VI, 204). Nella «collection des formes» dei *Carnet*, Valéry cataloga le forme più varie, con un’attenzione precipua alla loro dinamica, e alle forme idrodinamiche delle tavole sull’acqua (un celebre testo leonardesco sul movimento dell’acqua viene ripreso nel foglio 6r° Manoscritto B).

Il *punctum* di tale riflessione consta nello studio delle potenzialità di una visione dinamica e complessa, che si appunta sugli schizzi che integrano forme e movimenti nella rappresentazione del moto. In una nota Valéry riporta un passo del *Trattato della Pittura*, altro scritto leonardesco costantemente esaminato, dove si legge: «Impossibile che una memoria possa riserbare tutti gli aspetti o mutazioni d’alcun membro di qualunque animal si sia... E perché ogni quantità continua è divisibile in infinito...». La rappresentazione complessa e prospettica delle dinamiche visibili degli eventi naturali, nucleo dell’attenzione leonardesca – «Il devine les nappes qu’un oiseau dans son vol engendre, la courbe sur laquelle glisse une pierre lancée, les surfaces qui définissent nos gestes, et les déchirures extraordinaires, les arabesques fluides, les chambres informes, créées dans un réseau pénétrant tout, par la rayure grinçante du tremblement des insectes, le roulis des arbres, les roues, le sourire humain, la marée» (Œ, I, 1169) – produce, come aggiungerà Valéry nel 1930, «des intuitions au sens étroit et étymologique du terme». Si tratta di rappresentare insieme invisibili di forme nate dal moto, di passare alla rappresentazione della dinamica stessa del moto. Il *logos* del disegno diviene una modalità, forse la modalità privilegiata di comprendere la molteplicità dinamica dell’ordine naturale nella composizione visuale di relazioni tra osservazioni distinte e a prima vista discontinue. Il segreto di Leonardo consiste nell’aver trovato relazioni «entre des choses dont nous échappe la loi de continuité» (Œ, I, 1160). Straordinaria, in questo quadro, la rappresentazione di Leonardo intento a disegnare «couché sur l’herbe au bord d’un petit fleuve» (CNRS, VI, 604).

Sul piano categoriale Valéry elabora al proposito il concetto di “ornement”, che costituisce un parametro astratto, un linguaggio formale, per l’individuazione delle forme costruttive di un’opera d’arte, in un processo progressivo di complessità che va verso la pittura e l’architettura: «La conception ornementale est aux arts particuliers ce que la mathématique est aux autres sciences»; «Ce donc par une abstraction que l’œuvre d’art peut se construire, et cette abstraction est plus ou moins énergique, plus ou moins facile à définir, selon que les éléments empruntés à la réalité en sont des portions plus ou moins complexes» (Œ, I, 1185-86). Disegno, algebra e ornamento vengono intese come pratiche logiche che consentono la produzione di operazioni complesse. E il disegno leonardesco viene assunto a modello cognitivo, in quanto produce il passaggio dalla semplice visione a un atto percettivo complesso, a quell’emblema leonardesco del «batti l’occhio due volte»: «Dessiner d’après la fonction de dessiner = comprendre. L’œuvre devient une série d’opérations et il ne serait pas impossible de décrire les pièces et les actes du mécanisme. Ma pensée revient toujours a Léonard – un de ces hommes pour qui la vue n’est pas chose passive mais acte – pour qui le savoir n’est que pouvoir et qui reconstituent en pleine lumière avec toutes les ressources de l’analyse ce qu’il y a de plus mystérieux» (CNRS, XXVII, 882). Col disegno si passa dall’informe alla forma, si attualizza la visione, si ascende dal vedere verso il guardare, l’osservare, lo scrutare, il fissare, in un esercizio scopico sempre più raffinato e preciso. E che si presenta, in Leonardo, come una *ars poetica*, come un flusso operativo che connette

sapere e potere, in definitiva, come filosofia, grande filosofia, in quanto «peindre, pour Léonard, est une opération qui requiert toutes les connaissances, et presque toutes les techniques» (CE, I, 1259).

Il pensiero visivo leonardesco, «une forme de pensée picturale», propone un ordinamento possibile del caos percettivo, tramite la costruzione di una topologia complessa, «une sorte de logique presque sensible». Un grande schizzo del vivente, realizzato con la tecnica della *variatio* per rappresentare nel modo più fedele possibile le forme del reale. È un aspetto del sapere leonardesco che oggi torna centrale nella prospettiva delle scienze del complesso e che Valéry coglie con largo anticipo, forte della sua visione operativa e costruttiva delle procedure del pensare scientifico e artistico. «Gli ingegneri sono venuti prima dei filosofi», perché mano e cervello insieme vogliono dire anche strumento, macchina, tecnica. Gli ingegneri, come Leonardo da Vinci, descrivono il mondo prima e meglio dei filosofi. «Cette Rigueur obstinée» (CE, I, 1209) – l'«hostinato rigore», emblema incastonato nelle ricerche leonardesche di Valéry e divenuto simbolo stesso del suo procedere – non segue l'opposizione mal definita tra “esprit de finesse” ed “esprit de géométrie”, proposta da Blaise Pascal, biasimato perché del tutto insensibile alle arti, per non aver colto questa giuntura delicata, ma naturale, dei doni distinti della *finesse* e della *géométrie*. In realtà, «Esprit de finesse, esprit de géométrie, on les épouse, on les abandonne, comme fait le cheval accompli ses rythmes successifs...» (CE, I, 1211). Valéry ricorda come il suo obiettivo era nel 1894 quello di inventare un personaggio «capable de bien des œuvres», un essere teorico, al di fuori di ogni dettaglio biografico concreto guardando al funzionamento degli esseri e alla generazione delle loro opere: «Enfin, je le confesse, je ne trouvai pas mieux que d'attribuer à l'infortuné Léonard mes propres agitations, transportant le désordre de mon esprit dans la complexité du sien»; «J'osai me considérer sous son nom, et utiliser ma personne» (CE, I, 1232). Nella ricerca di «une vie surtout mentale / ayant pour conditions la résolution continue de tous / les problèmes que présente <la réalité> le monde» Valéry diviene Leonardo, e i *Carnets* diventano i *Cahiers*, nel tentativo di risolvere il problema, oggi noto nelle scienze del complesso, del passaggio dal locale (il singolo individuo Leonardo) al globale (la molteplicità delle potenzialità in esso implicate), ovvero della ricerca di una procedura di integrazione del locale nel globale che consenta di mantenere la singolarità come funzione di una globalizzazione, che implichi il mantenimento del locale come punto singolare nella complessità integrata del globale. Alla fine «l'individu fictif, formé d'après cette étude, coïncidera avec le Léonard / tel qu'il doit avoir été dans la limite? logique / des documents / que nous en avons». Il segreto di Leonardo va indagato nella continuità di forme e relazioni; egli ha trovato relazioni «entre des choses dont nous échappe la loi de continuité» (CE, I, 1160), ovvero nella pratica complessa del disegno, che conduce all'universalità dei possibili. L'uomo universale che Valéry ha rintracciato nel modello Leonardo si presenta come un «système complet en lui-même» (si tratta di un'altra integrazione del 1919; CE, I, 1179), come una di quelle «combinaisons régulières» che emergono dal caos del mondo. Valéry segnala dal Manoscritto A conservato all'*Institut* una frase di Leonardo che racchiude una nozione fondamentale dell'ottica moderna: «L'aria è piena d'infinite linee rette e radiose insieme intersegate e intessute senza occupazione l'una dell'altra [le quali] rappresentano qualunque oggetto qualunque forma della loro creazione» (CE, I, 1192). Si tratta anche in questo caso di ribadire la predilezione per il continuo che pervade l'ottica e che confluirà nella fusione di ottica e meccanica prodotta dalla teoria della relatività ristretta. L'interesse della frase risiede quindi soprattutto nella sua forma, che illustra il metodo leonardesco, ma insieme anche quello della ricerca valeryana su Leonardo. La spiegazione non si risolve in misura, ma nella produzione di un'immagine o di una relazione mentale concreta tra fenomeni, o meglio tra immagini di fenomeni. Si tratta di una «logique imaginative» della quale Leonardo ha avuto coscienza e che, nonostante

non sia adeguatamente riconosciuta, forma un metodo universalmente seguito da scienziati e artisti.

In *Degas Danse Dessin* (1934) leggiamo una descrizione del disegno (leonardesco) che si fa filosofia e con la quale è opportuno concludere questo intervento:

« Je ne sais pas d'art qui puisse engager plus d'*intelligence* que le dessin. Qu'il s'agisse d'extraire du complexe de la vue la trouvaille du *trait*, de résumer une structure, de ne pas céder à la main, de *lire* et de *prononcer en soi* une forme avant de l'*écrire*; ou bien que l'invention domine le moment, que l'idée se fasse obéir, se précise et s'enrichisse de ce qu'elle devient sur le papier, sous le regard, tous les dons de l'esprit trouvent leur emploi dans ce travail, où paraissent non moins fortement tous les caractères de la personne quand elle en a.

Qui ne mesure l'intellect et la volonté de Léonard ou de Rembrandt après un examen de leurs dessins ? qui ne voit que l'une est à placer parmi les plus grands philosophes ; l'autre, parmi les moralistes et mystiques les plus *intérieurs* ?» (OE, II, 1204-1205).