

**PAOLA CATTANI**  
**DA VALÉRY A BRETON, ATTRAVERSO LEONARDO**

In *Degas Danse Dessin* Valéry racconta di aver visto a Basilea un disegno di Holbein, raffigurante una mano abbozzata e medita ancora una volta la funzione euristica del disegno, istituendo un parallelo contrastivo con l'uso che le avanguardie ne propongono: "Je me suis demandé si cette curieuse étude n'avait pas eu, dans la pensée d'Holbein, la signification d'un exercice contre la mollesse et la rotondité du dessin. Certains peintres de notre temps semblent avoir compris la nécessité de constructions de ce genre; mais ils n'ont pas manqué de confondre l'exercice avec l'œuvre, et ils ont pris pour fin ce qui ne doit être qu'un moyen. Rien de plus moderne"<sup>1</sup>. Il rifiuto della valenza attribuita al disegno in contesto avanguardista coincide con una critica all'arte moderna di portata più estesa: Valéry respinge la dilatazione della fase di elaborazione disordinata e spontanea che va ai danni dello sforzo compositivo. La sua concezione del disegno come pratica strumentale ai fini della sollecitazione di una corretta attitudine artistica e come momento maieutico in grado di contribuire alla creazione poetica, risulta per certi versi contigua e per altri opposta a quella espressa nell'ambito delle riflessioni dei movimenti artistici inizio novecenteschi. È soprattutto la rielaborazione della figura di Leonardo che consente di individuare le modalità del confronto con il dibattito animato nella seconda metà dell'Ottocento, e con le riflessioni avanguardiste.

Il Leonardo disegnatore e scienziato delle pagine dell'*Introduction* va ad accrescere il già abbondante numero dei personaggi leonardeschi che prendono vita nei decenni a cavallo tra XIX e XX secolo: molteplici incarnazioni dell'artista rinascimentale affollano in quegli anni le lettere francesi, rendendo lo studio della ricezione vinciana operazione di particolare interesse. Non solo infatti gli studi di storia dell'arte dedicati al Quattrocento italiano, e a Leonardo in particolare, ricevono nella seconda metà dell'Ottocento un nuovo impulso, grazie soprattutto ai lavori di Walter Pater e Bernard Berenson<sup>2</sup>; ma anche la riflessione di importanti scrittori e pittori indugia sull'eccezionale esempio del pittore fiorentino. L'attenzione accademica tributagli produce, oltre ad una seria rivalutazione del versante scientifico della sua opera<sup>3</sup>, numerosi tentativi di edizione sistematica dei suoi disegni e scritti<sup>4</sup>, e una serie di interpretazioni critiche che leggono la sua esperienza artistica a partire

---

<sup>1</sup> P. Valéry, *Œuvres*, t. II, édition établie et annotée par J. Hytier (d'ora in avanti *Œ*), Paris, Gallimard, 1960, 1175.

<sup>2</sup> W. Pater, *The Renaissance: studies in art and poetry*, London, Macmillan, 1893; B. Berenson, *The drawings of the Florentine painters*, London, Collins, 1896; H. Wölfflin, *L'arte classica: introduzione al Rinascimento italiano*, Firenze, Sansoni, 1941 [1899].

<sup>3</sup> Riprendendo lo studio settecentesco di G. B. Venturi, *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de L. de Vinci*, Paris, 1797, numerosi lettori di inizio novecento concentrano la propria attenzione sul versante scientifico dell'opera vinciana, come E. Solmi, « La resurrezione dell'opera di Leonardo », in *Leonardo, letture del 1906*, Milano, Garzanti, 1910 e 1939, 3-45.

<sup>4</sup> Negli ultimi anni del secolo si susseguono numerosi lavori di edizione, con un conseguente dibattito critico sui criteri di impostazione dell'edizione di scritti così eterogenei e frammentari, spesso riordinati per contenuti; Charles Ravaisson-Mollien edita i manoscritti dell'*Institut de France (Les manuscrits de Léonard de Vinci de la bibliothèque de l'Institut)*, publié en fac-similé avec transcription littérale, traduction française, préface et table méthodique par M. Charles Ravaisson-Mollien, 6 voll., Paris, Quantin, 1881; Jean Paul Richter pubblica il suo centone dei *Literary Works* (J. P. Richter, *The literary works of Leonardo da Vinci*, 2 voll., London, Oxford University Press, 1883, 1939; ora ripubblicato come *The literary works of Leonardo da Vinci*, compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter, Oxford, Phaidon Press, 1977); l'Accademia dei Lincei produce un'edizione del *Codice Atlantico* dell'Ambrosiana di Milano (Cfr. *Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci nell'edizione Hoepli 1894-1904 curata dall'Accademia dei Lincei*, Milano, Antheios Edizioni, 2004); in Germania H. Ludwig dà corso al primo tentativo di riorganizzare in modo completo e per temi le carte del *Libro di Pittura* (H. Ludwig, *Leonardo da Vinci: Das Buch Von der Malerei*, Wien, Braumüller, 1882). Accanto a

dagli approcci più diversi (formalista, psicologico, romanzesco, psicanalitico, etc.)<sup>5</sup>. In contesto francese, gli studi scientifici (come quello di Gabriel Séailles, che ebbe grande fortuna<sup>6</sup>) e l'importante sforzo di edizione (con il monumentale lavoro di Charles Ravaissin-Mollien, ma anche l'impegno divulgativo delle traduzioni e antologie curate da Péladan), sono affiancati dal diffuso interesse per l'opera di Leonardo manifestato dagli artisti che si richiamano alla sua immagine per definire la propria concezione del fatto estetico. Insieme a poeti come Valéry e Apollinaire, numerosi pittori, da Gustave Moreau ai cubisti, evocano l'artista fiorentino in sede di elaborazione teorica della propria proposta artistica: Max Ernst a proposito del *frottage*, André Breton ne *L'amour fou*, Gleizes e Metzinger nel loro saggio-manifesto sul cubismo. L'insistita attenzione delle avanguardie verso l'opera vinciana costituisce un dato significativo: in essa convivono tensioni molteplici, fra le quali non prevale l'irriverenza iconoclasta (ben simboleggiata dalla provocazione di Marcel Duchamp che dipinge una Gioconda con i baffi<sup>7</sup>), ma piuttosto un rispetto e una devozione profondi per un maestro riconosciuto in vari casi come mentore artistico.

La lettura di Valéry si colloca all'interno del complesso panorama di queste: il discorso che egli sviluppa, in riferimento a Leonardo e al suo disegno, sul *logos* e sul linguaggio artistico, nasce dal fitto dialogo intrattenuto con gli orientamenti metodologici contemporanei, responsabile della ricezione di alcune fondamentali impostazioni del discorso sulla creazione artistica, anche se molto spesso improntato a toni polemici. La definizione della propria accezione di linguaggio poetico si costruisce a partire dal rifiuto delle interpretazioni dell'attività creatrice formulate nel contesto degli studi psicologici della dinamica artistica: plasmando il proprio personaggio leonardesco in contrapposizione a quelli animati dalla critica psicologista e in generale tardo romantica, Valéry stabilisce le fondamenta su cui riposa il suo lavoro di rinnovamento del linguaggio. La sua ricerca poetica si determina dunque anche in considerazione delle concezioni ottocentesche dell'attività creatrice: le sue critiche permettono di mettere a fuoco quale *logos* egli consideri "vecchio" e intenda rivisitare.

#### Tracce del dialogo di Valéry con la riflessione tardo ottocentesca

L'interesse del poeta per Leonardo nasce contestualmente alla pubblicazione dell'edizione dei manoscritti leonardeschi a cura di Charles Ravaissin-Mollien, il cui primo volume compare nel 1881<sup>8</sup>: opera imponente per estensione e struttura (i sei volumi riproducono il *fac-simile* dei manoscritti, accompagnato da trascrizione e traduzione francese), essa attira l'attenzione del pubblico colto francese sulle carte del maestro

---

queste, altre edizioni compaiono nel tentativo di presentare i testi di Leonardo in volumi divulgabili e largamente fruibili, ad opera, in Italia, di E. Solmi, e, in Francia, di S. J. Péladan.

<sup>5</sup> A. Rosenberg, *Leonardo da Vinci*, Leipzig, Velhagen & Klasing, 1898 e 1913; E. Müntz, *Léonard de Vinci: l'artiste, le penseur, le savant*, Paris, Hachette, 1899; D. Merežkovsky, *Il romanzo di Leonardo da Vinci (La rinascita degli dei)*, Milano, 1941 [1901]; S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, in Id., *Opere 1908-1910*, vol. 6, Torino, Bollati Boringhieri, 1989 [1910]; L. Venturi, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, Bologna, Zanichelli, 1919; O. Siren, *Léonard de Vinci*, Paris, G. Van Oest, 1928.

<sup>6</sup> G. Séailles, *Léonard de Vinci, L'artiste et le savant, Essai de biographie psychologique*, Paris, Didier, 1891 e 1906.

<sup>7</sup> Cfr. R. Mc Mullen, *Mona Lisa. The picture and the myth*, London, McMillan, 1970; vd. anche I. Costache, "Mona Lisa and the futurists", *Achademia Leonardi Vinci*, III, 1990, 104-106.

<sup>8</sup> *Les manuscrits de Léonard de Vinci de la bibliothèque de l'Institut* cit.: Ravaissin-Mollien affianca la riproduzione in *fac simile* del manoscritto ad una trascrizione e una traduzione in francese.

conservate all'*Institut de France*<sup>9</sup>, e facilita l'approccio ad una scrittura di decifrazione particolarmente difficile. Nell'*Introduction*, Valéry cita da questi manoscritti disegni e frasi: specifica in una nota che i testi per lui di riferimento sono quelli conservati all'*Institut* e a Windsor ("Voir la description d'une bataille, du déluge, etc., au *Traité de la peinture* et dans les manuscrits de l'Institut (Ed. Ravaisson-Mollien). Aux manuscrits de Windsor se voient les dessins des tempêtes, bombardements, etc. »)<sup>10</sup>. La corrispondenza di recente pubblicazione con André Lebey<sup>11</sup>, saggista e deputato socialista, restituisce informazioni importanti per l'individuazione delle edizioni vinciane conosciute da Valéry: varie lettere testimoniano uno scambio di volumi leonardeschi, e il catalogo stilato in occasione della vendita dei libri di Lebey conferma che nella sua ricca biblioteca figuravano sia l'edizione Ravaisson-Mollien sia quella dei manoscritti di Windsor, chiestigli ripetutamente in prestito dall'amico: « Me permets-tu de venir un de ces jours, pas même te voir (j'ai craint hier de t'avoir trop parlé), mais échanger silencieusement contre un autre un volume de Vinci vidé? »; "[...] et je reviens doucement vers ton encrier en cœur, reprendre le fil du texte, et le vol de l'oiseau dans le grand Vinci que tu m'as prêté"<sup>12</sup>. Benché queste lettere siano successive all'*Introduction* (datano infatti del 1905), non è escluso che lo scambio di libri in questione sia iniziato anni prima (la frequentazione di Lebey ha inizio nel 1885). Le lettere testimoniano inoltre il perdurare, dopo la pubblicazione dell'*Introduction*, di un intenso lavoro su Leonardo, menzionando in particolare l'ampio progetto che impegna Valéry nel primo decennio del secolo, ma che non perverrà a conclusione: la traduzione di una scelta di testi tratti dai quaderni vinciani<sup>13</sup>. L'iniziativa viene presto inficiata dalla pubblicazione, nel 1907, di un'analoga antologia per opera di Péladan<sup>14</sup>, che Valéry accoglie con sorpresa e non senza disappunto: "Quant à Vinci, sais tu que ce satané de Péladan m'a coupé l'herbe sous les pieds. Il publie au Mercure un livre analogue... Cela m'apprendra à me presser... J'ai ressenti un léger agacement, et puis, pour me soulager, je lui ai écrit une lettre qui doit être fort bizarre! Il n'a pas répondu, du reste.... »<sup>15</sup>. Nonostante gli incoraggiamenti di Lebey che lo incita a perseverare nel proprio progetto ("Mon cher Paul, je n'ai pas lu le Péladan; mais j'ai vu sa couverture et, le coup que tu as reçu, je l'ai éprouvé de même en songeant à toi. Pourtant je suis certain que ce que tu feras sera tout différent; aussi, si j'étais toi, je persévérerais avec sérénité. S'il continue à ne pas te répondre, veux-tu que je lui écrive? Je l'ai beaucoup connu"<sup>16</sup>), egli rinuncerà all'edizione, benché le avesse dedicato non poche energie nel corso degli anni precedenti, quando i volumi prestati da Lebey erano considerati autentico nutrimento intellettuale: "Quant à Léonard il est en panne, je manque d'aliment. Il me faudrait un de tes aimables tomes et je n'ai pas le courage, d'ailleurs, d'aller étouffer à la

<sup>9</sup> Erano in corso in quegli anni trattative tra il governo francese e quello italiano per la restituzione di alcuni di questi manoscritti, trasportati in Francia in età napoleonica; sulle vicende dei manoscritti leonardeschi vd. L. Beltrami, *Il trattato della pittura di Leonardo da Vinci*, Milano, 1919, e E. Solmi, "La resurrezione dell'opera di Leonardo", in *Leonardo, Letture del 1906* cit., 3-45.

<sup>10</sup> *Œ*, I, 1176; cfr. anche la nota « Croquis dans le manuscrit de l'Institut », *Œ*, I, 1177.

<sup>11</sup> P. Valéry et A. Lebey, *Au miroir de l'histoire, Choix de lettres 1895-1938*, édition établie, annotée et présentée par M. Hontebeyrie, Paris, Gallimard, 2004.

<sup>12</sup> *Ibid.*, lettere rispettivamente del 28 e dell'8 marzo 1906, 63-64.

<sup>13</sup> Cfr. A. Sanna (dir.), *Paul Valéry traducteur de Leonardo da Vinci*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2019.

<sup>14</sup> *Textes choisis de Léonard de Vinci, pensées, théories, préceptes, fables et facéties traduits dans leur ensemble pour la première fois d'après les manuscrits originaux et mis en ordre méthodique avec une introduction par Péladan*, Paris, Société du Mercure de France, 1907.

<sup>15</sup> P. Valéry et A. Lebey, *Au miroir de l'histoire, Choix de lettres 1895-1938*, édition établie, annotée et présentée par M. Hontebeyrie, Paris, Gallimard, 2004, lettera datata marzo-aprile 1908, 156.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 157.

Bibliothèque”<sup>17</sup>. Il dossier *Léonard II* del *Fonds Valéry* conserva traccia di queste fatiche, con le traduzioni realizzate, classificate secondo la successione dei sei tomi Ravaisson; questo materiale non è mai stato esaminato e merita di essere considerato con attenzione.

Valéry indica preliminarmente il metodo scelto per padroneggiare un’opera tanto vasta e discontinua: intende giustapporre i vari frammenti secondo un ordine rigido, senza titolo; soprattutto, si propone di “faire la table d’abord – un par un” e “chercher dans chaque volume ce que Solmi a dédaigné, le transcrire”<sup>18</sup>: il riferimento è ai *Frammenti letterari* pubblicati da Solmi nel 1899 che riscuotevano grande successo in Italia<sup>19</sup>; l’obiettivo è dunque di fornire al pubblico francese un’opera che renda largamente fruibili i manoscritti di Leonardo, sull’esempio dell’analogo e riuscito tentativo italiano. La cernita dei passi da pubblicare mira a restituire la complessità dei manoscritti, e si orienta verso la giustapposizione di note concernenti gli argomenti più diversi, dalla fisica (i moti dell’acqua, il peso dei corpi, l’impeto), all’arte (le osservazioni sulla pittura, i consigli per i giovani artisti su ombre e luci, colori, proporzioni). In particolare al tema della visione è dedicato ampio spazio, con le speculazioni sull’occhio e il suo funzionamento, e sulle deformazioni subite dagli oggetti per causa dello sguardo soggettivo; Valéry traduce anche alcuni dei paragoni tra pittura e poesia: “L’homme et les paroles sont des actes, et toi, peintre ne sachant pas manœuvrer les figures, tu es comme l’orateur qui ne sait pas utiliser ses paroles”<sup>20</sup>.

La conoscenza dell’opera vinciana significa dunque per il poeta soprattutto accostamento ai  *carnets*, caratterizzati dall’alternanza di note verbali e disegni o riflessioni grafiche; l’esame dell’opera strettamente pittorica trova uno spazio esiguo, praticamente inesistente salvo alcune osservazioni su dipinti molto celebri. L’aspetto che più affascina Valéry è infatti lo sviluppo del pensiero di Leonardo, il funzionamento di quella macchina complessa e quasi imperscrutabile che è il suo intelletto, e di cui i suoi manoscritti riflettono fedelmente percorsi e modalità; Valéry è sedotto dall’avventura dispiegata attraverso le note disordinate e poliedriche, dall’incessante lavoro di ricerca, accostamento al sapere e decifrazione del mondo, restituito dall’andamento eterogeneo di una scrittura che propone senza soluzione di continuità temi molto diversi fra loro, nella congiunzione di parola e disegno, scienza ed arte. Valéry si interessa all’opera leonardesca soprattutto come accumulazione quotidiana di riflessioni, libero corso di una scrittura e un pensiero che sono indagine del reale, in cui riconosce la propria stessa avventura intellettuale. La sua predilezione per questo aspetto della produzione vinciana lo porta a trascurare sia alcuni tratti dell’arte di Leonardo che definiscono in maniera essenziale il suo percorso artistico, sia la maggior parte della vasta bibliografia che a cavallo dei due secoli moltiplica gli sforzi per la conoscenza della sua opera. Il rifiuto di un approccio scientifico che restituisca un’immagine dell’artista fiorentino aderente alla realtà storica, non significa tuttavia completa ignoranza di letture critiche: la stessa corrispondenza con Lebey lascia trasparire l’interesse per gli studi leonardeschi contemporanei: questi, dietro richiesta dell’amico, gli fornisce una lista di titoli in grado di presentare un quadro degli studi su Leonardo nella seconda metà del XIX secolo; tra gli altri, sono citati Arsène Houssaye, responsabile di un tentativo molto discusso di identificazione della salma, Müntz, Amoretti<sup>21</sup>. Alcuni anni dopo, Valéry tradirà la sua

<sup>17</sup> *Ibid.*, lettera del luglio 1906, 82.

<sup>18</sup> *Dossier Léonard II*, ff. 192-279.

<sup>19</sup> *Frammenti letterari e filosofici: favole, allegorie, pensieri, paesi, figure, profezie, facezie, trascelti da E. Solmi*, Firenze, Barbera, 1899.

<sup>20</sup> Tratto dal *manuscrit K, Dossier Léonard II*, f. 110v.

<sup>21</sup> P. Valéry et A. Lebey, *op. cit.*, lettera del 9 gennaio 1906, 61: “Mon cher Paul, il ne faut pas remettre au lendemain ce qu’on peut faire de suite. Voici déjà une petite liste. J’insiste pour que tu fasses cela; c’est une idée excellente. Venturi: *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de L. de Vinci etc.*, Paris, 1797; Étienne Jean

conoscenza della bibliografia vinciana, quando, nella conferenza tenuta a Bruxelles e poi a Roma nel 1924, citerà i lavori di Ettore Verga e di Guido Rossi<sup>22</sup>; in un articolo per il *Figaro Littéraire* del 1939, ripercorrendo i propri giovanili approcci all'opera vinciana e ricordando l'importanza che per lui aveva avuto l'edizione Ravaisson, dice di essersi accostato alla letteratura su Leonardo a partire dal centone di scritti del Richter, di cui celebra la ristampa del 1939 dopo la prima edizione del 1883<sup>23</sup>.

Se le riflessioni sul pittore vengono formulate non senza cognizione degli studi specialistici, il dialogo che Valéry instaura con certa critica non nasce tanto dal desiderio di approfondire questioni specificamente connesse all'opera di Leonardo, quanto piuttosto dall'interesse verso alcune impostazioni metodologiche dell'estetica tardo ottocentesca, che in quegli studi trovano applicazione. Valéry stabilisce alcuni passaggi cruciali della propria riflessione a partire dalla considerazione degli approcci critici contemporanei adottati anche negli studi vinciani: il dossier *Léonard I* che raccoglie i materiali preparatori per l'*Introduction* lo prova con chiarezza.

Al foglio ottavo del dossier compare un'annotazione che troverà spazio anche nel testo pubblicato: « Je ne parlerai ni du sourire de la Joconde ni du génie de Léonard. Ce serait faire des personnalités. Ivres <de ses> du nombre de ses pouvoirs, d'autres remarqueront qu'il lui convient presque les mêmes <grandes \*qualités > épithètes qu'à leur Dieu. Il les attacheront à son nom »<sup>24</sup>: sono prese in considerazione, per essere rifiutate, due fondamentali linee interpretative dell'estetica tardo ottocentesca: quella impressionistico-romantica, e quella psicologista.

Innanzitutto il Leonardo dell'*Introduction* vuole definitivamente seppellire il modello romantico del genio: Valéry com'è noto ricusa l'idea di una creazione frutto di furore divino e trasporto irrazionale; allontanandosi dalla nozione di ispirazione come estro creativo suscitato da una forza esterna all'uomo o comunque estranea al suo controllo, egli preferisce immaginare l'artefice come impegnato in un paziente e razionale lavoro di elaborazione poetica. Leonardo è eroe dell'intelligenza, artista che stabilisce relazioni per decifrare il mondo nella piena padronanza delle proprie attività mentali; incarna dunque il superamento dei concetti di intuizione, genio, ispirazione, con cui si identificava in epoca romantica. Valéry auspica esplicitamente una svolta interpretativa: "Intuition, Inspiration etc... discussion sottie – En précisant, on voit que: Intuition Inspiration Génie, ce qui est censé faire ce que l'on ne sait pas faire quand on veut et que l'on fait sans savoir, – quand cela vient –

---

Delécluse: *L. de Vinci (1452-1519)*, Paris, 1841 – extrait du journal *L'Artiste*, tiré à petit nombre, réédité en 1844; Rigollot: *Catalogue de l'œuvre de L. de Vinci*, Paris, 1850; A. Houssaye: *Léonard de Vinci*, (recherches faites à Amboise, et fort mal, sur sa sépulture); Müntz: *Léonard de Vinci*, Hachette; Carlo Amoretti: *Memorie storiche su la vita etc. di L. da Vinci*, Milan, 1784, puis 1804; G. Rossi: *Vita di L. da Vinci*, Padoue, 1814; Fr. Rouali: *Considerazioni intorno a L. da Vinci*, Florence, 1843; Braun: *L. da Vinci's Leben und Kunst*, Halle, 1819; Brown: *Life of L. da Vinci*, Londres, 1828". Lebey a margine aggiunge di possedere i volumi di Müntz e Houssaye. La lista riportata contiene alcuni errori di trascrizione: l'indicazione "G. Rossi: *Vita di L. da Vinci*" corrisponde probabilmente all'opera di Giuseppe Bossi, *Leonardo da Vinci: vita*, pubblicata con prefazione e note da Felice Venosta, Milano, Carlo Barbini, 1872, ma di cui circolava con tutta probabilità l'edizione citata di Padova, 1814, in considerazione del fatto che Bossi è morto nel 1815; nel caso di "Fr. Rouali: *Considerazioni intorno a L. da Vinci*", si tratta di Ferdinando Ranalli, *Alcune considerazioni intorno a Lionardo da Vinci*, Firenze, Tipografia Piatti, 1843.

<sup>22</sup> *Léonard et la philosophie*, di cui vedi le carte preparatorie nel *Dossier Léonard II*.

<sup>23</sup> J. P. Richter, *The literary works of Leonardo* cit.

<sup>24</sup> *Dossier Léonard I*, f. 8.

comme éternuer. Venue d'une puissance. Et Intelligence ce qui fait que l'on sait faire, quand on veut et qui est (donc) exprimable en termes d'action volontaire"<sup>25</sup>.

Oltre alle letture che presentano un Leonardo-genio, Valéry soprattutto rifiuta con forza un'altra serie di interpretazioni tipicamente romantiche, che descrivono un artista mago in contatto misterioso con le forze della natura. Insieme al "génie de Léonard" infatti viene deprecato il "sourire de la Joconde": nel testo pubblicato l'osservazione abbozzata nelle note preparatorie verrà estesa: "Je ne pense pas pouvoir donner un plus amusant exemple des dispositions générales à l'égard de la peinture que la célébrité de ce "sourire de la Joconde", auquel l'épithète de mystérieux semble irrévocablement fixée. Ce pli de visage a eu la fortune de susciter la phraséologie, que légitimement, dans toutes les littératures, les titres de "Sensations" ou "Impressions" d'art. Il est enseveli sous l'amas des vocables et disparaît parmi tant de paragraphes qui commencent à le déclarer *troublant* et finissent à une description d'*âme* généralement vague. Il mériterait cependant des études moins énivrantes. Ce n'est pas d'imprécises observations et de signes arbitraires que se servait Léonard. La Joconde n'eût jamais été faite. Une sagacité perpétuelle le guidait »<sup>26</sup>. All'immagine di un Leonardo che crea a partire da un'imperscrutabile empatia con il mondo e da un oscuro impulso geniale, Valéry contrappone quella di un uomo guidato da osservazione acuta e infaticabile, da lavoro incessante e analitico; alla magia e all'intuizione sostituisce l'acutezza; all'indagine della sensazione, dell'*âme*, preferisce quella dell'*esprit*, come insieme delle competenze intellettuali.

Come obiettivo polemico specifico viene scelto il "sorriso" dei personaggi dipinti da Leonardo, considerato dai lettori romantici la concreta incarnazione pittorica dell'investitura misteriosa e magica dell'arte vinciana, a partire da Jules Michelet, che per primo segnalò il senso di estraneità provato nella contemplazione di *San Giovanni*, della *Gioconda*, di *San Giovanni-Bacco* di fronte al "sourire nerveux et maladif de ces têtes étranges"<sup>27</sup>, fino al rivale di Valéry, Péladan: "[...] aux arts du dessin il est vraiment le mage, celui qui enferme le mystère de l'âme sous une paupière et le fait étinceler au coin d'une lèvre. Personne n'a poussé aussi loin l'expression spirituelle, et si quelques-uns se dépitent de ne plus voir en lui l'occultiste traditionnel, qu'ils aillent au Louvre affronter le regard du Saint Jean à mi-corps, son chef-d'œuvre"<sup>28</sup>. Valéry riprende più volte nel dossier preparatorio il tema del sorriso: al foglio 10r evoca nuovamente quello che definisce come il « canone » della « fabrication du sourire mystérieux »; alla pagina 34v dichiara fieramente: « D'autres adoreront le "sourire mystérieux de la Joconde", l'universel génie de son auteur ». Vengono in questo modo stigmatizzate la tradizione critica di stampo romantico che fa riferimento a Théophile Gautier (il quale, nella sua guida al Louvre, registra il turbamento dello spettatore di fronte al mistero del *San Giovanni*: "Son masque, efféminé jusqu'à faire douter de son sexe, est si sardonique, si rusé, si plein de réticences et de mystères, qu'il vous inquiète et vous inspire de vagues soupçons sur son orthodoxie"<sup>29</sup>), ma anche quella più strettamente esoterico-decadente, che, riscuotendo ampio favore nell'immaginario crepuscolare della congiuntura dei secoli XIX e

---

<sup>25</sup> *Cahier dactylographié*, XVII, 168, (11, 36). Sul concetto di ispirazione, vd. W. N. Ince, *The Poetic Theory of Paul Valéry*, Leicester, Leicester University Press, 1961, e J. Schmidt-Radefeldt, "Intuition et inspiration, analogie et métaphore", in J. Schmidt-Radefeldt e K.-A. Blüher, *Poétique et communication. Paul Valéry, Cahiers du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1979.

<sup>26</sup> *Œ*, I, 1187.

<sup>27</sup> J. Michelet, *Renaissance et Réforme. Histoire de France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Laffont, 1982 [1855], 172.

<sup>28</sup> S. J. Péladan, « Léonard de Vinci et les sciences occultes », in *Revue universelle*, II, 1902, 585.

<sup>29</sup> Th. Gautier, *Guide de l'amateur au musée du Louvre, suivi de la Vie et les Œuvres de quelques peintres*, Paris, 1882, 26-27 e 217. Dello stesso anno 1882 è la pubblicazione degli scritti completi di Gautier su Leonardo, Id., *La Vie et les Œuvres de quelques peintres. Léonard de Vinci*, Paris, 1882.

XX, accarezza l'idea di un Leonardo "mago", pratico di scienze occulte<sup>30</sup>. A partire dalla considerazione dell'importanza della magia nel mondo quattro-cinquecentesco<sup>31</sup>, certi lettori tratteggiano infatti in quegli anni un'immagine del pittore fiorentino come artista in possesso di una conoscenza sconfinata ed alchemica, ottenuta grazie al sapere superiore del proprio spirito eletto, e non ad un approccio scientifico e intellettuale al mondo; la sua attività creatrice dipende secondo loro dalla capacità di riprodurre e continuare la natura in una dimensione magica. Gustave Moreau, ad esempio, rintraccia in Leonardo una sensibilità visionaria che lo affascina e in cui egli si riconosce<sup>32</sup>; tra i critici, Paul Vuillaud dedica un intero volume a *La pensée ésotérique de Léonard de Vinci*<sup>33</sup>, in cui dipinge il sapere vinciano come gnostico e detentore di una verità assoluta non divulgabile, oggettivata in visioni che rinviano all'invisibile; la ricostruzione biografica proposta da Jean Paul Richter, insistendo sull'iniziazione a dottrine segrete, arriva a fantasticare viaggi del pittore in regioni orientali<sup>34</sup>; al di là dell'intreccio di neoplatonismo ed esoterismo di queste letture, anche una critica di maggiore rigore scientifico come quella di Walter Pater propone l'immagine di un artista separato dal mondo e adagiato in olimpi inarrivabili<sup>35</sup>; Arsène Houssaye individua la cifra della sua pittura in un profondo mistero, dove i personaggi dipinti vivono "dans une lumière enflammée comme dans le conte de fées"<sup>36</sup>. Valéry oppone a questi critici che Henri Focillon definisce "visionari"<sup>37</sup>, una lettura di Leonardo in cui l'occhio sagace è strumento di conoscenza, per vedere precisamente, e non solo "visionner", il mondo.

In secondo luogo, Valéry attraverso il suo personaggio vinciano prende posizione rispetto all'orientamento psicologico degli studi estetici che tenta di rischiarare le questioni connesse alla creazione artistica attraverso l'analisi psicologica dell'artista impegnato nella creazione e con il ricorso alla coppia oppositiva di conscio e inconscio, che in quegli anni si fa strada ed è oggetto di numerose risemantizzazioni<sup>38</sup>. Tale approccio trova applicazione negli

<sup>30</sup> Vd. S. Migliore, *Tra Hermes e Prometeo. Il mito di Leonardo nel decadentismo europeo*, Firenze, Olschki, 1994, soprattutto il capitolo "Leonardo, « mago del rinascimento »", 85-99.

<sup>31</sup> Fu Vasari il primo a presentare un Leonardo mago, vd. Id., *Leonardo da Vinci. Pittore e scultore fiorentino*, in *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori italiani, nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze, S. P. E. S., 1976, vol. IV, 15: "Grandissimi doni si veggono piovere dagli influssi celesti ne' corpi umani, molte volte naturalmente, e soprannaturali talvolta; strabocchevolmente accozzarsi in un corpo solo bellezza, grazia e virtù in una maniera, che dovunque si volge quel tale, ciascuna sua azione è tanto divina, che lasciandosi dietro tutti gli altri uomini, manifestamente si fa conoscere per cosa, come ella è, largita da Dio e non acquistata per arte umana. Questo lo videro gli uomini in Lionardo da Vinci". Cfr. anche E. Castelli, *Umanesimo e esoterismo*, Padova, Cedam, 1960.

<sup>32</sup> Cfr. L. J. Feinberg, « Gustave Moreau et la renaissance italienne », in *Gustave Moreau 1826-1898*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1998, 15-22; G. Lacambre, "Gustave Moreau, un « Leonardo moderno »", in *Gustave Moreau e l'Italia*, Milano, Skira, 1996, 13-18.

<sup>33</sup> P. Vuillaud, *La pensée ésotérique de Léonard de Vinci*, Paris, 1906.

<sup>34</sup> J. P. Richter, *Leonardo*, London, Sampson & Low, 1880.

<sup>35</sup> W. Pater, *The Renaissance: studies in art and poetry*, London, Macmillan, 1893.

<sup>36</sup> A. Houssaye, *Histoire de Léonard de Vinci*, Paris, Didier, 1869, 331; sulla scoperta della tomba di Leonardo, vd. Id., *Le tombeau de Léonard de Vinci, Rapport à Monsieur le ministre des Beaux-Arts*, riprodotto in *L'Artiste*, janv. et fev. 1864.

<sup>37</sup> H. Focillon, "Esthétique des visionnaires", in *Journal de Psychologie normale et pathologique*, n. s., *L'art et la pensée*, 13, janv.-fev. 1926. Focillon parla della "famiglia dei visionari" anche in "Visionnaires –Balzac et Daumier", in AA. VV., *Essays in Honor of Albert Feuillerat*, a cura di H. M. Peyre, New Haven, Yale University Press, 1943, 197, anche in H. Focillon, *De Callot à Lautrec*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1957.

<sup>38</sup> Cfr. il quadro del dibattito estetico di inizio novecento tratteggiato da Ch. Lalo in "Le conscient et l'inconscient dans l'inspiration", in *Journal de psychologie*, n. s. *L'art et la pensée* cit.; E. de Hartmann per primo, con la *Philosophie de l'inconscient* pubblicata in Germania nel 1869, e tradotta in Francia da D. Nolen, Paris, Librairie Germer Baillière, 1877, introduce i termini del dibattito; in ambito francese, L. Arréat pubblica *Art et psychologie individuelle*, Paris, Alcan, 1906; fondamentale sarà poi il lavoro di H. Delacroix, *Psychologie*

studi leonardeschi in particolare grazie al lavoro di Gabriel Séailles, pubblicato nel 1891<sup>39</sup>: si tratta di un saggio di “biografia psicologica”, come il sottotitolo precisa, che intende ricostruire il funzionamento della psiche di Leonardo attraverso dati biografici. Séailles parte dalla constatazione ammirata della grandezza e della complessità di un *âme* in grado di riunire arte e scienza, di congiungersi intimamente con la natura e pervenire ad una conoscenza del reale che è completa coscienza dei procedimenti della creazione. I tratti dell’attività vinciana che affascinano Séailles sono gli stessi che inducono Valéry ad occuparsene; entrambi condividono l’esigenza di penetrare l’eccezionalità leonardesca, di decifrare il funzionamento di una mente percepita come meccanismo complesso capace di impadronirsi del reale attraverso uno sforzo intellettuale. Non abbiamo notizie certe sulla lettura del testo di Séailles da parte di Valéry; è probabile tuttavia che egli lo conoscesse, data l’estrema notorietà e il successo del libro e del suo autore sul finire del secolo. In ogni caso, le aspre battute che l’*Introduction* riserva all’approccio biografico-psicologico testimoniano la volontà di polemizzare con tale impostazione, e di presentare una proposta non solo ad essa alternativa, ma precisamente elaborata per antitesi: “Un auteur qui compose une biographie – peut essayer de vivre son personnage, ou bien, de le *construire*. Et il y a opposition entre ces partis. *Vivre*, c’est se transformer dans l’incomplet. La vie en ce sens, est toute anecdotes, détails, instants. La *construction*, au contraire, implique les conditions a priori d’une existence qui pourrait être – *tout autre*. [...] J’essaye de donner une vue sur le détail d’une vie intellectuelle, une suggestion des méthodes que toute trouvaille implique, *une*, choisie parmi la multitude des choses imaginables, modèle qu’on devine grossier, mais de toute façon préférable aux suites d’anecdotes douteuses, aux commentaires des catalogues de collections, aux dates. Une telle érudition ne ferait que fausser l’intention toute hypothétique de cet essai. Elle ne m’est pas inconnue, mais j’ai surtout à ne pas en parler, pour ne pas donner à confondre une conjecture relative à des termes fort généraux, avec des débris extérieurs d’une personnalité bien évanouie qu’ils nous offrent la certitude de son existence pensante, autant que celle de ne jamais mieux la connaître”<sup>40</sup>.

Alcuni passaggi del dossier mostrano che queste osservazioni vengono formulate agli esordi dell’attività di scrittura, e considerate assunti fondamentali: sulla base della convinzione che gli studi psicologici “n’expliqueront l’Œuvre qu’ils connaissent que par l’Homme qu’ils ne connaissent pas”, Valéry decide di affidarsi al solo studio delle carte leonardesche: « Je <me servirai> ne ferai allusion <dans la présente> néanmoins dans ces pages [rat.] qu’aux méthodes et aux inventions qui se rencontrent dans les manuscrits publiés. »<sup>41</sup>; proposito che trova conferma nei fogli 39r e 40r: « Presque rien de ce que j’en puis dire ne doit s’entendre de l’homme qui a illustré ce nom. Je ne poursuis pas cette coïncidence à cause qu’il m’est impossible de la concevoir. <Et quant à> me rencontrer avec les idées qu’on se forme de ce même homme <dans plusieurs écrits, j’en suis gardé, car je les trouve très difficiles ».

Valéry respinge dunque la ricostruzione di aneddoti e lo scavo nei dettagli biografici che costituiscono il nucleo dello studio di Séailles, impegnato ad esaminare la vita dell’artista,

---

*de l’art. Essai sur l’activité artistique*, Paris, Alcan, 1927. La corrispondenza generale di Valéry conservata alla *Bibliothèque nationale* testimonia il dialogo che Valéry intratteneva con gli studiosi di estetica qui citati: cfr. lo scambio epistolare con Ch. Lalo e con H. Delacroix in particolare.

<sup>39</sup> G. Séailles, *Léonard de Vinci, L’artiste et le savant, Essai de biographie psychologique*, Paris, Didier, 1891 e 1906. Séailles è anche autore di un *Essai sur le génie dans l’art*, Paris, Alcan, 1883, in cui presenta il « genio » come un essere del tutto umano, ma in grado di giungere ad un’attività costruttiva caratterizzata da ordine e armonia.

<sup>40</sup> Œ, I, 1156.

<sup>41</sup> *Dossier Léonard II*, f. 8.



dalla “Naissance et départ pour Milan”, sino a “La dernière période de la vie de Léonard”. Il rifiuto è tanto più netto quanto più forte è la percezione di una vicinanza di osservazioni e obiettivi: Séailles insiste in particolare su due temi che sono centrali anche per Valéry, la congiunzione di scienza ed arte, e l’indagine visiva a carattere nettamente analitico. Egli infatti imputa l’eccezionalità di Leonardo alla sua meravigliosa “unità di facoltà”, la perfetta integrazione cioè di competenze artistiche e scientifiche; il pittore fiorentino non subordina l’arte alla scienza, ma fa della scienza un mezzo per l’arte, preparando “en savant” le opere che esegue “en artiste”. Tale intreccio è presupposto fondamentale per il raggiungimento di una conoscenza approfondita del mondo: come Valéry, Séailles rifiuta in modo netto ed esplicito l’assimilazione di Leonardo agli alchimisti-maghi, e preferisce presentarlo come precursore della scienza moderna, discepolo dell’esperienza e rivale della natura. Anche in Séailles poi l’esame dei disegni, con le loro forme che escludono il vago e il “flottant”<sup>42</sup>, permette di evidenziare la capacità vinciana di confrontarsi con il reale in modo scrupolosamente analitico, attraverso l’accumulazione di dettagli precisi. Non a caso i disegni trattengono l’attenzione del critico: anche secondo lui la parte più interessante dell’opera vinciana sono i manoscritti, i quaderni di note che, a suo avviso, permettono di cogliere il genio nel vivo, grazie al dispiegarsi libero della curiosità infinita e della complessità senza sistema. La riflessione di Valéry prende inizio precisamente da qui, e si sviluppa nella propria specificità attraverso l’interpretazione dei disegni come pratica di espressione artistica alternativa e complementare a quella verbale; in questo modo Valéry imposta il discorso sulla poesia nei termini che abbiamo visto, perseguendo una rivisitazione del *logos* sotteso all’espressione poetica, in contrapposizione alle modalità romantiche e psicologiste di concepire la logica dell’arte.

Il confronto con le teorie estetiche tardo ottocentesche si configura dunque come un dialogo fecondo, benché polemico, per la definizione della propria proposta; è alla luce di questa constatazione che è possibile ricostruire il pieno significato di alcune note che sarebbe erroneo non considerare come dei riferimenti, anzi delle risposte, al dibattito estetico coevo. L’accostamento con le letture successive di Leonardo, in particolare quella surrealista, consente di precisare ulteriormente specificità e presupposti del discorso valéryano sulla creazione poetica.

### Leonardo e l’arte di inizio Novecento

L’immagine di Leonardo, e in particolare di un Leonardo incantato a scrutare le macchie di un vecchio muro, ricorre nei primi decenni del Novecento quale epicentro da cui si sprigiona una significativa rivisitazione del concetto di invenzione artistica: uno dei precetti raccomandati dall’artista nel suo *Trattato della pittura* riscuote notevole successo, e compare citato in vari testi che si occupano di teoria dell’arte. In esso, Leonardo propone un “nuovo” modo per “destare lo ingegno a varie invenzioni”, che consiste nel sollecitare l’attività immaginativa necessaria all’atto del dipingere, attraverso l’osservazione attenta di “muri imbrattati di varie macchie”<sup>43</sup>. La diffusa conoscenza di questo testo si lega al lavoro di

---

<sup>42</sup> G. Séailles, *Léonard* cit., 456-457.

<sup>43</sup> Riportiamo qui per intero il testo, come compare nel *Codice Urbinato 1270*, la prima compilazione del trattato sulla pittura di Leonardo: “Non resterò di mettere infra questi precetti una nova invenzione di speculazione, la quale, benché paia piccola e quasi degna di riso, nondimeno è di grande utilità a destare lo ingegno a varie invenzioni. E quest’è se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di varie macchie o pietre di varii misti, se arai a invenzionare qualche sito, potrai lì vedere similitudini de diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure grande, valli e colli in diversi modi; ancora vi potrai vedere diverse battaglie et atti pronti di figure, strane arie di volti e abiti et infinite cose, le quali tu potrai ridurre in integra e bona forma; ch’interviene in simili

edizione dei manoscritti vinciani, che rende fruibile il *Trattato della pittura* ai lettori dell'inizio del XX secolo: questo passaggio non era riportato nella sua interezza nelle versioni pubblicate nei secoli precedenti al XIX, a partire dalla prima curata da Du Fresne nel 1651<sup>44</sup>, e viene reso noto integralmente solo a partire dalle varie edizioni novecentesche del *Libro di pittura*<sup>45</sup>, che tuttavia di volta in volta presentano scelte diverse di porzioni del testo, con una conseguente oscillazione del significato. La fortuna del *Trattato* in Francia è soprattutto legata all'edizione pubblicata nel 1910 da Péladan<sup>46</sup>, che, dopo aver curato un centone di scritti di Leonardo<sup>47</sup>, riordina la materia del *Trattato* in 19 capitoli tematici, intercalando e congiungendo, in modo a volte non immune da una collazione disinvolta, anche estratti di manoscritti vinciani non utilizzati nella compilazione del *Trattato*, con l'obiettivo specifico, dichiarato nella *Préface*, di fornire al pubblico francese un'edizione fruibile di un testo di grande importanza e utilità (secondo Péladan, l'unico che veramente “enseigne à peindre”)<sup>48</sup>.

---

muri e misti, come del sono delle campane, che tu ne' loro tocchi vi troverai ogni nome e vocabolo che tu t'immaginerai. Non isprezzare questo mio parere, nel quale ti si ricorda che non ti sia grave il fermarti alcuna volta a vedere nelle macchie de' muri, o nella cenere del foco, o nuvoli, o fanghi, o altri simili lochi, li quali, se ben fieno da te considerati, tu vi troverai dentro invenzioni mirabilissime, che lo ingegno del pittore si desta a nove invenzioni sì di componimenti di battaglie, d'animali e d'omini, come di vari componimenti di paesi e di cose mostruose, come di diavoli e di simili cose, perché fieno causa di farti onore; perché nelle cose confuse l'ingegno si desta a nuove invenzioni. Ma fa prima di sapere ben fare tutte le membra de quelle cose che voi figurare, come le membra delli animali, come le membra de' paesi, cioè sassi, piante e simili” (dal *Codex Vaticanus Urbinas Lat. 1270*, f. 35, consultabile nel facsimile pubblicato da A. P. McMahon, *Leonardo da Vinci's Treatise on Painting (Codex Urbinus Latinus 1270)*, Princeton, Princeton University Press, 1956, II volume; cfr. la trascrizione di questo passaggio riportata da C. Pedretti in Id., *Le macchie di Leonardo*, XLIV Lettera Vinciana, 17 aprile 2004, Firenze, Giunti, 2004, 38).

<sup>44</sup> Il Codice Urbinato 1270 è una compilazione postuma che raccoglie gli insegnamenti di Leonardo sulla pittura, dovuta ai suoi allievi, e che non trovò mai pubblicazione nel Cinquecento; solo nel corso del secolo successivo cominciarono a circolarne versioni abbreviate, e nel 1651 fu pubblicata a Parigi l'edizione presentata da Du Fresne e corredata da illustrazioni di Poussin, che costituì l'edizione di riferimento per quelle dei due secoli successivi. Per la storia del Codice Urbinato vd. C. Pedretti, “History of the *Treatise on Painting*”, in *Commentary to The literary works of Leonardo da Vinci*, compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter, Oxford, Phaidon Press, 1977, 12-47; sul seicentesco progetto di pubblicazione del trattato del Cardinale Barberini, mai realizzato, e sulle vicende dell'edizione Du Fresne vd. Irma Richter, “History of the *Trattato della pittura*”, che apre la seconda edizione di J. P. Richter, *Literary Works* cit., vol. I, 5-11; così come il *Commentary* di Pedretti cit., 3. Vd. anche *Leonardo da Vinci on painting, A lost book (Libro A)*, reassembled from the Codex Vaticanus Urbinas 1270 and from the Codex Leicester by Carlo Pedretti, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1964, in cui Pedretti ricostruisce il libro sulla pittura composto da Leonardo e perduto, a partire dal quale sarebbe stata realizzata la compilazione del Codice Urbinato (il libro B, ancora esistente, è il Ms E dell'*Institut de France*).

<sup>45</sup> A partire dal 1817, con il *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci*, tratto da un codice della Biblioteca Vaticana e dedicato alla maestà di Luigi XVIII, a cura di G. Manzi, Roma, Stamperia de Romanis, 1817; in Germania con H. Ludwig, *Leonardo da Vinci* cit., la prima edizione completa con testo integrale, traduzione e commento in lingua tedesca; in Italia con i *Frammenti scelti* da E. Solmi, *op. cit.* Cfr. L. Beltrami, *Il Trattato della pittura di Leonardo da Vinci, nelle sue varie edizioni e traduzioni*, Milano, Treves, 1919.

<sup>46</sup> Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, traduit intégralement pour la première fois en français sur le Codex Vat. (Urbinas) 1270, complété par de nombreux fragments tirés des manuscrits du Maître, ordonné méthodiquement et accompagné de commentaire par Péladan, Paris, Delagrave, 1910.

<sup>47</sup> *Textes choisis de Léonard de Vinci* cit.; vd. anche S. J. Péladan, *La philosophie de Léonard de Vinci*, Paris, Alcan, 1910.

<sup>48</sup> Péladan cita tra le edizioni incomplete e costose sul mercato quella del Du Fresne del 1652, quella del 1716 di Giffort, e quella del 1817 di Manzi. La versione di Péladan, di riferimento per gli artisti in questione, accorpa tre diversi testi vinciani, presentati tuttavia come un *unicum*: il passaggio su Botticelli, corrispondente al capitolo 60 del Codice Urbinato, una parte interpolata e che non ha alcuna relazione coi testi sulle macchie, e il capitolo 66 del Codice. In Péladan, *Traité* cit., 66, frammento n. 126.

La citazione di Leonardo si fa rapidamente *fil rouge* della riflessione estetica sull'invenzione della prima metà del Novecento: compare nei contesti più diversi, e viene a corredare ragionamenti di varia natura sull'arte e la creazione. Charles Lalo in un articolo del 1926 fa riferimento alle macchie del muro vinciano per esemplificare alcuni meccanismi privilegiati dell'ispirazione creatrice<sup>49</sup>; Henri Focillon nel 1934 presenta l'immagine di Leonardo impegnato a rimirare il muro come emblema dell'attività dell'artista proiettato nel mondo delle forme ("In maniera più generale, l'artista è davanti all'esistenza come Leonardo da Vinci davanti al muro in rovina, devastato dal tempo e dagli inverni, crivellato di colpi, macchiato dalle acque della terra e del cielo, trapassato da fenditure. Noi non vi vediamo che le tracce di circostanze ordinarie. L'artista vi vede figure di uomini distinte o commiste, battaglie, paesaggi, città che crollano, – forme. Queste s'impongono alla sua vista, che agisce sceverandole e ricostruendole"<sup>50</sup>). Tra i primi a valersi dell'esempio leonardesco, Gabriel Séailles, che presenta il precetto sul muro come rivelatore del processo creatore nei seguenti termini: "C'est, dans le silence de la réflexion, comme un appel à l'inconscient. Ce qu'il découvre dans ces vagues contours, c'est ce qu'il a dans l'esprit, ce sont les images qui peu à peu, sans même qu'il le soupçonne, s'y sont combinées et n'attendent que l'occasion de surgir à la conscience »<sup>51</sup>.

La riflessione surrealista fa dell'insegnamento di Leonardo un caposaldo della propria formulazione teorica, servendosene nel contesto dei discorsi sull'insorgenza della creazione artistica: è la questione dell'incontro tra due mondi, riconducibili solo in modo approssimativo ai concetti di "conscio" e "inconscio", il nucleo di interesse essenziale per i surrealisti.

Max Ernst nel 1925 propone una nuova tecnica di pittura « automatica », il *frottage*, che consiste nel sovrapporre dei fogli di carta ad un materiale ruvido e sfregarli con una mina di piombo, per ottenere figure in grado di amplificare le facoltà visionarie ed eccitare l'invenzione<sup>52</sup>. Egli racconta in varie occasioni la nascita del *frottage*, attribuendole una data e un luogo preciso: il 10 agosto 1925, in una stanza in riva al mare a Pornic. L'idea sarebbe sorta dall'osservazione di un pavimento di legno rovinato e, soprattutto, dalla meditazione dell'esempio leonardesco; dopo aver citato il precetto sulle macchie, egli aggiunge: "Il 10 agosto 1925, una insopportabile ossessione visiva mi fece scoprire i procedimenti tecnici che mi hanno permesso di mettere largamente in pratica la lezione di Leonardo. Partendo da un ricordo d'infanzia, durante il quale un pannello di falso acagiù, posto di fronte al mio letto, aveva funzionato come provocatore ottico di una visione di dormiveglia, e trovandomi in una locanda in riva al mare con pioggia e cattivo tempo, fui colpito dall'ossessione che il pavimento, con i solchi delle venature accentuati da mille lavaggi, esercitava sulla mia vista "eccitata". Decisi allora di interrogare il simbolismo di questa ossessione e, per venire in aiuto

<sup>49</sup> Ch. Lalo, "Le conscient et l'inconscient dans l'inspiration", *art. cit.* [1926].

<sup>50</sup> H. Focillon, *Vie des formes*, Paris, Librairie Ernest Leroux et Presses Universitaires de France, 1934; la citazione è dalla traduzione italiana H. Focillon, *Scultura e pittura romanica in Francia, seguito da Vita delle forme*, Torino, Einaudi, 1972, 266; cfr. la "Prefazione" di E. Castelnuovo, *ibid.*, XV-XXVI, e M. Mazzocut-Mis, *Forma come destino, Henri Focillon e il pensiero morfologico nell'estetica francese della prima metà del Novecento*, Firenze, Alinea, 1998; vd. anche *Henri Focillon, Cahiers Pour un temps*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, tra cui D. Arasse, "Lire *Vie des formes*", 153-170.

<sup>51</sup> G. Séailles, *Léonard* cit., 389; Séailles finalizza questa citazione ai propri obiettivi argomentativi, per sottolineare cioè come l'invenzione nasca non da procedimenti, ma dalla libertà che coniuga arte e scienza.

<sup>52</sup> Cfr. la definizione di *frottage* proposta da G. Lascault, *Sur la planète Max Ernst*, Paris, Maeght, 1991, 43-49. Su Ernst vd. G. Bataille, *Max Ernst philosophe!*, Parigi, 1960; E. Tadini, *Max Ernst*, Paris, Hachette, 1968; P. Waldberg, *Max Ernst. Peintures*, Petite encyclopédie de l'art 94, Paris, 1969; I. Turpin, *Max Ernst*, London, Phaidon, 1979; A. Ramazzotti e M. Serenellini, *Dall'età dell'angoscia all'infanzia dell'arte. Max Ernst dada e surrealista*, Torino, Cooperativa editoriale studio forma, 1977.

alle mie facoltà allucinatorie e meditative, ricavai dalle tavole del pavimento una serie di disegni, posando a caso su di esse dei fogli di carta che incominciai a strofinare con la grafite. Guardando attentamente i disegni così ottenuti, le loro parti oscure e quelle in dolce penombra, fui sorpreso dall'improvvisa tensione delle mie facoltà visionarie e dalla successione allucinante di immagini contraddittorie che si sovrapponevano le une alle altre con la tenacia e la velocità proprie dei ricordi sentimentali"<sup>53</sup>.

Il procedimento individuato viene immediatamente esteso a vari tipi di materiale, in grado di offrire stimoli all'invenzione: "Scosso e meravigliato nella mia curiosità, cominciai a interrogare a casaccio, utilizzando lo stesso procedimento, ogni genere di materiale che si trovasse alla portata del mio sguardo: delle foglie con le loro venature, i bordi sfilacciati di una tela di sacco, i colpi di pennello di un quadro "moderno", un filo srotolato di bobina", ecc. I miei occhi hanno allora scorto teste umane, animali differenti, una battaglia che finisce in un amplesso (la fidanzata del vento), delle rocce..."<sup>54</sup>. L'elenco enumera i soggetti della *Histoire Naturelle*, il ciclo di disegni prodotti nel 1925 con la nuova tecnica nel tentativo di mettere a nudo la realtà nella sua materialità, secondo quella che è un'indagine cosmogonica, con le rappresentazioni della terra, del mare e della pioggia, delle piante, del terremoto<sup>55</sup>; in seguito l'applicazione della tecnica verrà estesa anche alla pittura<sup>56</sup>. Per quanto riguarda la veridicità del racconto sulla nascita del *frottage*, la precisione della datazione e l'affascinante ambientazione, piuttosto che presentarsi come attendibili, concorrono a creare un quadro legendario; tanto più in considerazione del sorprendente parallelismo con il racconto ernestiano sul *collage*, egualmente presentato come frutto delle meditazioni di una giornata piovosa in riva al mare<sup>57</sup>. La narrazione segnala però al lettore un debito importante, quello verso Leonardo.

Ernst sottolinea con forza e ripetutamente la centralità del suo insegnamento nella formulazione della propria proposta pittorica: non solo non mancherà di menzionare il maestro fiorentino in ogni occasione in cui spiegherà la nascita del *frottage*, ma cita ripetutamente le sue stesse parole, presentando la propria esperienza come replica di quella nobile e lontana: dei disegni ottenuti guarda attentamente "le loro parti oscure e quelle in dolce penombra", per scorgere "teste umane, animali, una battaglia, delle rocce.". La scelta dell'epigrafe vinciana ("[...] è come il rintocco della campana, che fa sì che si comprenda ciò che ci si immagina"<sup>58</sup>), e la citazione del passo del Vasari in calce al precetto ("Vasari riporta che Piero di Cosimo restava a volte immerso nella contemplazione di un muro su cui dei malati avevano preso l'abitudine di sputare; da quelle macchie sapeva estrarre battaglie equestri, le città più fantastiche e i paesaggi più straordinari che si siano mai visti; si

---

<sup>53</sup> Max Ernst, "Au-delà de la peinture", in Max Ernst, *Scritture*, con 120 illustrazioni ricavate dall'opera dell'autore, a cura di I. Simonis, Milano, Rizzoli, 1972, 241-242 (originariamente in *Max Ernst: Œuvres de 1919 à 1936*, a cura di C. Zervos, *Cahiers d'art*, numéro spécial, Paris, Octobre 1937). Cfr. anche il racconto che Max Ernst propone nella sua autobiografia, "Una vita informale (come lui stesso l'ha raccontata ad un giovane amico)", *ibid.*, 92.

<sup>54</sup> *Ibid.*, 242.

<sup>55</sup> Max Ernst, *Histoire Naturelle*, Galerie Der Spiegel, Colonia, 1965.

<sup>56</sup> Cfr. M. Ernst, *Scritture* cit., 244: "[...] adattando il procedimento del *frottage* (che sembrava dapprima solo applicabile al disegno) ai mezzi tecnici della pittura (esempio: raschiatura di colori su un fondo precedentemente colorato e situato su una superficie inuguale)".

<sup>57</sup> *Ibid.*, "La messa sotto whisky marino"; cfr. W. Spies, in *Max Ernst, Frottages*, London, Thames and Hudson, 1969 [Stuttgart, 1968], che mostra come *Dadaville* e altri lavori degli anni 1919-1920 possano essere letti come anticipatori dei *frottages*.

<sup>58</sup> *Ibid.*, 237.

comportava nello stesso modo con le nuvole del cielo”)<sup>59</sup>, rappresentano ulteriori rinvii all’artista fiorentino; un ennesimo omaggio è il titolo di “Shaving the walls” attribuito ad uno degli ultimi *frottages* della serie del 1925. Leonardo è chiamato in causa al tempo stesso come *auctoritas*, a valorizzare la neonata idea, e come padre artistico, a sottolineare la continuità delle due concezioni di creazione. Ma in che modo la riflessione vinciana è in grado di riscuotere le attenzioni di un surrealista?

La proposta tecnica di Ernst intende fornire all’artista lo strumento per ricreare la condizione raccomandata da Leonardo come ideale per la creazione: gli effetti di materia ottenuti con procedimento meccanico a partire da superfici irregolari fungono da « schermo di proiezione », e hanno dunque la stessa funzione del muro coperto di macchie, stimolare cioè l’invenzione del pittore che interviene a partire da ciò che quelle figure gli hanno evocato. L’avanguardista trova nel consiglio dell’artista rinascimentale un valido aiuto per sollecitare e forzare l’ispirazione; il precetto tocca una questione cruciale per il surrealismo, l’interazione tra osservazione del mondo esterno ed elaborazione personale nel corso interiore di pensieri.

L’artista è invitato da Leonardo a confrontarsi con il reale attraverso un’osservazione che si caratterizza per essere da un lato attenta (ci si deve “fermare a riguardare”), dall’altro scevra da pregiudizi, libera cioè da vincoli che inducano a ricondurre con troppa facilità le forme visibili a quelle precostituite: l’esercizio condotto sull’informe esercita lo sguardo a preservarsi dalla tentazione dell’abitudine. In secondo luogo, “dalle cose confuse l’ingegno si desta a nove invenzioni”: l’osservazione si traduce in sollecitazione dell’interiorità, è in grado di risvegliare la mente dell’artista e la sua capacità di immaginazione, che produce “teste d’omini, diversi animali, battaglie, scogli, mari, nuvoli e boschi et altre simili cose”. Accompagna queste riflessioni il monito a padroneggiare completamente lo strumento pittorico e confrontarsi a fondo con la realtà, al fine di supportare l’attività immaginativa che nasce dall’osservazione delle macchie con una concreta capacità pittorica. Si afferma così una concezione della creazione artistica come sintesi di tensioni diverse: verso il particolare e verso l’universale, verso la realtà e verso la costruzione mentale; Leonardo persegue una ideale conciliazione di reale e immaginario, osservazione ed elaborazione mentale; conoscenza del dettaglio, della precisione del reale, della varietà, e visione d’insieme, complessiva, universale; apertura alla lettura attenta dei fenomeni, e stimolazione dell’attività immaginativa personale<sup>60</sup>. Il passaggio che Péladan collaziona rende conto di questa duplicità nella formulazione vinciana dell’arte, e insiste sull’oscillazione tra immaginazione creatrice e rapporto con la realtà, perché “è ben vero che in tale macchia si vede varie invenzioni di ciò che l’om vole cercare in quella”, ma chi si sentisse esonerato dallo studio preliminare del dettaglio rischierebbe un grave errore, “[...] questo tal pittore fece tristissimi paesi”<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> Cfr. le parole del Vasari: “fermatasi talora a considerare un muro, dove lungamente fusse stato sputato da persone malate e ne cavava le battaglie de’ cavagli e le più fantastiche città e più gran paesi che si vedesse mai il simile faceva de’ nuvoli dell’aria. Diede opera al selerire a olio, avendo visto certe cose di Leonardo lumeggiate e finite”, riportate da J. P. Richter in *Literary Works* cit., I, 311, in nota al frammento 508 della sezione “The Practice of Painting”. La citazione da Vasari venne inclusa nella redazione abbreviata del 1651 del *Libro di Pittura* e rimase così in tutte le edizioni successive; per la ricezione cinquecentesca cfr. C. Pedretti, *Le macchie di Leonardo* cit., 22-23.

<sup>60</sup> Sulla cifra specifica della teoria leonardesca sull’arte, tesa a conciliare lo studio della varietà con quello dell’universalità, cfr. L. M. Batkin, *Leonardo da Vinci*, Bari, Laterza, 1988 [Moskva, 1988], cap. XX, “Le macchie sul muro”, 137-166; non intendiamo tuttavia qui soffermarci sulla comprensione e l’analisi del *Trattato*, ma piuttosto sulle sue interpretazioni novecentesche.

<sup>61</sup> La traduzione di Péladan, del resto, modifica parzialmente il senso del periodo, perché, mentre nel testo italiano la sfumatura concessiva connota negativamente la ricerca dell’artista che trova nelle macchie ciò che cerca, e suggerisce la possibilità che si tratti di attività pretestuosa, il testo francese svolge il periodo in direzione

L'esitazione tra questi due opposti poli, e la ricerca formale interessata alla loro conciliazione, determinano l'interesse di Ernst verso Leonardo.

La più intima preoccupazione che percorre l'indagine surrealista, concerne il rapporto tra mondo reale e immaginario: la "surrealtà" si propone come una forma superiore di realtà che intende oltrepassare il reale, non annullandolo, ma completandolo con l'aggiunta dell'attività mentale che esso suscita<sup>62</sup>. Certo il movimento surrealista è al suo interno vario, e riunisce artisti che concepiscono e in alcuni casi formulano concezioni di arte differenti; ci limiteremo qui a considerare Max Ernst e André Breton, che presentano numerosi punti di contatto e sono uniti da un'affinità dichiarata di progetto artistico. Breton, invocando la libertà e l'immaginazione perdute dopo l'infanzia, rivendica una tensione artistica capace di esprimere una più approfondita esplorazione del reale, grazie all'uso dell'immaginazione<sup>63</sup>. In questo contesto il muro di Leonardo modula una sorta di corrispettivo della "frase che bussa ai vetri". Secondo la concezione espressa nel Primo Manifesto attraverso il celebre aneddoto, l'atto creatore è sospeso tra percezione del reale, del dato esterno che si impone all'attenzione, e appropriazione interiorizzante: la frase che, una sera prima che il poeta si addormenti, bussa ai vetri, è accompagnata da una "faible représentation visuelle", per la quale Breton suggerisce un trattamento molto simile al *frottage*, e imparentato con l'osservazione del muro, in grado di coniugare la registrazione passiva del fenomeno esterno e la stimolazione dell'attività creativa: "muni d'un crayon et d'une feuille blanche, les yeux fermés, il me serait facile d'en suivre les contours. C'est que là encore il ne s'agit pas de dessiner, il ne s'agit que de calquer"<sup>64</sup>. Ferdinand Alquié nel suo *Philosophie du surréalisme* segnala che due tradizioni diverse confluiscono qui: l'immaginario al tempo stesso crea un reale ed esprime la realtà; l'immagine si dà, e pure è costruita<sup>65</sup>; la facoltà realizzante dell'immagine (essa va semplicemente liberata, fatta nascere) si compone con l'idea di derivazione freudiana che essa sia legata al contesto che la produce.

Il precetto vinciano, attirando l'attenzione sui meccanismi di stimolazione dell'attività immaginativa interiore, colpisce i surrealisti impegnati nella ricerca di vie nuove per l'attivazione del lavoro interiore e di procedimenti in grado in particolare di scomparire a vantaggio dell'emergenza dei suoi processi e meccanismi. Breton, quando ridefinisce il significato di "ispirazione" nel secondo Manifesto, sottolinea: "Nous la reconnaissons sans peine à cette prise de possession totale de notre esprit qui, de loin en loin, empêche que pour tout problème posé nous soyons le jouet d'une solution rationnelle, à cette sorte de court-circuit qu'elle provoque entre une donnée et sa répondante (écrite par exemple). Tout comme dans le monde physique, le court-circuit se produit quand les deux « pôles » de la machine se trouvent réunis par un conducteur de résistance nulle ou trop faible. En poésie, en peinture, le surréalisme a fait l'impossible pour multiplier ces courts-circuits"<sup>66</sup>. E "il importe d'observer

---

di un tono più obiettivo: "dans une telle mâchurure on doit voir de bizarres inventions; je veux dire que celui qui voudra regarder attentivement cette tache y verra des têtes humaines".

<sup>62</sup> Cfr. il corollario filosofico che segue la celebre definizione del surrealismo contenuta nel primo Manifesto: "Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée", in A. Breton, *Œuvres complètes*, édition établie par Marguerite Bonnet, I, Paris, Gallimard, 1988, 328.

<sup>63</sup> La parte dell'universo intellettuale "à mon sens de beaucoup la plus importante", l'immaginazione, "est peut-être sur le point de reprendre ses droits", celebre affermazione che si tramuterà in slogan, *ibid.*, 316.

<sup>64</sup> *Ibid.*, 324-325.

<sup>65</sup> F. Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1956, trad. it. *Filosofia del surrealismo*, Salerno, Rumma, 1970, 149-161.

<sup>66</sup> A. Breton, *Œuvres cit.*, I, 809.

qu'aucun moyen n'est désigné *a priori* pour la conduite de cette entreprise"<sup>67</sup>: si moltiplicano dunque le proposte "tecniche" finalizzate a rendere possibile l'operazione qualificata come una "scrittura automatica". Al *cadavre exquis*, al *collage*, si aggiunge il procedimento individuato grazie alla lettura del *Trattato*, che è alla base del *frottage* ma che è suscettibile di trovare applicazioni anche non pittoriche, come nel caso dell'osservazione delle nuvole del cielo descritta da Breton. Egli dedica all'artista fiorentino qualche pagina dell'*Amour fou*, presentando il suo precetto come una lezione imperitura e ancora incompresa, che il surrealismo intende rilanciare: « La Orotava n'est plus, elle se perdait au-dessous de nous peu à peu, elle vient d'être engloutie ou bien c'est nous qui à ces quelques quinze cents mètres d'altitude soudain avons été happés par un nuage. [...] C'est que regarder de la terre un nuage est la meilleure façon d'interroger son propre désir. [...] La leçon de Léonard, engageant ses élèves à copier leurs tableaux sur ce qu'ils verraient se peindre (de remarquablement coordonné et de propre à chacun d'eux) en considérant longuement un vieux mur, est loin encore d'être comprise. Tout le problème du passage de la subjectivité à l'objectivité y est implicitement résolu et la portée de cette résolution dépasse de beaucoup en intérêt humain celle d'une technique, quand cette technique serait celle de l'inspiration même. C'est tout particulièrement dans cette mesure qu'elle a retenu le surréalisme. Le surréalisme n'est pas parti d'elle, il l'a retrouvée en chemin et, avec elle, ses possibilités d'extension à tous les domaines qui ne sont pas celui de la peinture. Les nouvelles associations d'images que c'est le propre du poète, de l'artiste, du savant, de susciter ont ceci de comparable qu'elles empruntent pour se produire un écran d'une texture particulière, que cette texture soit concrètement celle du mur décrépi, du nuage ou de toute autre chose: un son persistant et vague véhicule, à l'exclusion de toute autre, la phrase que nous avons besoin d'entendre chanter »<sup>68</sup>. Le parole di Leonardo assumono una valenza teorico-estetica, suggerendo non un mero procedimento tecnico, ma un modo di concepire l'ispirazione; ugualmente il *frottage* di Ernst vuole costituire uno spazio aperto alla nascita del nuovo fatto artistico, nella sovrapposizione dei due piani della realtà, e non rappresentare semplicemente una nuova modalità grafica. L'elevazione del discorso da tecnico ad estetico, che riunisce pratica a teoria pittorica, porta con sé una concezione della pittura come strumento euristico di decifrazione del mondo<sup>69</sup>. La tecnica messa a punto introduce direttamente al cuore della teoria surrealista dell'invenzione, interessata all'attività di liberazione dell'immaginazione e al tentativo della sua neutra restituzione.

Una notevole differenza separa l'interpretazione surrealista del precetto di Leonardo da quelle proposte da altri artisti dei secoli XVIII e XIX che pur ricorrono vi fanno ricorso. La lettura vinciana di Carlo Pedretti del 2004 indaga la ricezione del testo in questione, focalizzandosi soprattutto sul XVIII secolo<sup>70</sup>: alcuni pittori settecenteschi lo menzionano a proposito del "metodo" molto praticato e raccomandato agli allievi di osservare delle macchie

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, 316.

<sup>68</sup> A. Breton, *L'amour fou*, in Id., *Œuvres complètes*, édition établie par M. Bonnet, II, Paris, Gallimard, 1992, 752-754.

<sup>69</sup> Volendo istituire un parallelo con un'altra innovazione tecnica che supera l'empirismo pittorico per giungere alla fondazione di una nuova visione del reale, proprio a Leonardo bisogna tornare, e al suo "sfumato" che Valéry rinunciava a tradurre. La ricerca di Ernst in questo senso si differenzia da quella di altri pittori che fanno riferimento al movimento surrealista, perché persegue metodologicamente invenzioni formali che innovino la pittura non solo dal punto di vista contenutistico: a fronte della tecnica più tradizionale di altri, il lavoro di Ernst si presenta come strenua ricerca di una tecnica che corrisponda alla sua idea di attività artistica, e più precisamente consenta l'espressione di quell'universo prima mai sistematicamente esplorato, cfr. G. Gatt, *Max Ernst*, Firenze, Sansoni, 1969.

<sup>70</sup> C. Pedretti, *Le macchie di Leonardo* cit.

per ideare paesaggi; tra questi Joshua Reynolds, nei suoi *Discourses* del 1769, e Alexander Cozens nel 1785, in *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*; la lezione leonardesca entrerà in quegli anni nella trattatistica, attraverso gli insegnamenti delle accademie europee<sup>71</sup>, fino ai romantici. Per questi artisti tuttavia, la citazione vinciana ha la valenza di suggerimento utile ad “assistere l’invenzione”, spunto tecnico in grado di aiutare il pittore di fronte alla difficoltà compositiva; Leonardo spesso è evocato con la finalità di comprovare l’utilità di un procedimento pittorico che è stato elaborato indipendentemente dalla sua lettura. Per i surrealisti invece il discorso sul precetto si fa meditazione di una teoria dell’arte, riflessione di carattere estetico che giunge a fondare una concezione dell’arte nuova e presentata come rivoluzionaria; è impulso decisivo per la definizione dei contenuti del nuovo movimento artistico. Leonardo non fornisce solo un aiuto che facilita il proprio mestiere, ma rappresenta un interlocutore attivo, e complice di una innovativa elaborazione teorica.

Il diverso significato attribuito alle nozioni di immaginazione e invenzione racchiude la svolta surrealista, giocata sulla ri-semantizzazione di questi due concetti. Se l’immaginazione dovrà essere “al potere”, l’invenzione assumerà il nuovo significato precisato nel passaggio dell’*Amour fou* citato. Essa è attività di produzione di « nuove associazioni di immagini », « que c’est le propre du poète, de l’artiste, du savant, de susciter »: il funzionamento essenziale dell’immaginazione da mettere a nudo è quindi quello associativo, cui deve essere fornito uno spazio per la libera realizzazione ed espressione. Il muro di Leonardo è schermo « di proiezione », come Breton scrive, per l’esternazione della catena associativa. Egli prende in questo modo posizione su una questione oggetto di ampio interesse filosofico sul finire del XIX secolo.

#### Associazione o relazione? La distanza tra Valéry e Breton

La questione del funzionamento del pensiero per associazione riveste una grande importanza nella riflessione filosofica della fine dell’Ottocento francese, e in particolare nel dibattito estetico concernente l’invenzione artistica. L’opera pubblicata nel 1900 da Théodule Ribot sull’immaginazione creatrice fornisce un quadro delle diverse posizioni e una sintesi critica<sup>72</sup>. Fondatore della psicologia sperimentale francese e importante tramite per la divulgazione, in Francia, delle teorie psicologiche tedesche e inglesi, egli individua all’interno del lavoro immaginativo due componenti complementari: la dissociazione, fase negativa e preparatoria, e l’associazione, positiva e costruttiva. Tenta così di rispondere ai frequenti quesiti posti dalla riflessione estetica sulle forme di associazione: quali e quante siano, in che modo generino l’invenzione, estendendo originalmente l’interrogativo alla dissociazione.

Richiamandosi alle indagini tedesche di Wundt<sup>73</sup>, egli distingue vari tipi di associazione: alcune sono il prodotto di un’operazione attiva e cosciente della mente, come quelle stabilite per contiguità, sulla base cioè dell’omogeneità e della vicinanza tra due cose, o per somiglianza, quando due oggetti si evocano reciprocamente perché compresenti alla coscienza; altre nascono inaspettatamente senza che il soggetto le ricerchi, come quelle legate all’emotività, che richiama contemporaneamente due oggetti legati ad una stessa sensazione.

---

<sup>71</sup> Pedretti cita gli esempi di Carlo Pisarri, *Dialoghi tra Claro e Sarpini per istruire che desidera d’essere un eccellente pittore figurista*, 1778, e di Francesco Algarotti, *Saggio del conte Algarotti sull’architettura e sulla pittura*, 1756.

<sup>72</sup> Th. Ribot, *Essai sur l’imagination créatrice*, Paris, Alcan, 1900.

<sup>73</sup> La traduzione francese dell’opera principale di Wundt apparve nel 1886, W. Wundt, *Éléments de psychologie physiologique*, traduit de l’allemand, Paris, Alcan, 1886.



Viene inclusa tra le associazioni la relazione di opposizione, il contrasto, in quanto individuata a partire dalla considerazione di un termine comune; frequente è il ricorso alla nozione di analogia, identificata come il meccanismo fondamentale dell'immaginazione creatrice: essa procede per somiglianze parziali e a volte accidentali. Viene così stilato un articolato catalogo delle situazioni che suscitano il sentimento di analogia, in considerazione della quantità degli attributi comuni, della loro qualità, del *transfert* per omissione di medio termine. L'analisi evidenzia la stretta connessione, stabilita dall'estetica psicologista ottocentesca, tra invenzione e associazione: nel caso specifico Ribot descrive l'ispirazione come un processo in cui l'immagine (per lui assimilabile ad una "forza di tensione") si intensifica, tramutandosi in "forza viva", grazie alla connessione con altre immagini realizzata dal meccanismo associativo. Tra i numerosi studi realizzati negli ultimi due decenni del secolo che si interessano allo sviluppo del pensiero secondo associazione, vanno inclusi quelli che analizzano il cosiddetto "linguaggio interiore"<sup>74</sup> e quelli che lo indagano in riferimento alla scrittura letteraria, a partire dalle riflessioni di Edouard Dujardin<sup>75</sup>.

La rivendicazione dei surrealisti per un'arte che dia libero corso alle associazioni del pensiero va inserita in questo specifico contesto culturale. Essi pongono precisamente il problema del ruolo dell'automatismo nei meccanismi della creazione: Jean Cazaux segnala che la scrittura automatica di fatto è finalizzata ad introdurre un principio di automatismo nelle associazioni del pensiero prima ancora che nella forma letteraria, dal momento che essa concerne soprattutto la fase creativa precedente all'atto di scrittura<sup>76</sup>. La nuova definizione di invenzione proposta da Breton avvicina fino a sovrapporli lavoro associativo e creazione artistica, per ridurre e far scomparire la fase intermedia dell'elaborazione linguistica, richiamandosi alla possibilità di sostituire la definizione formale con uno schermo neutro di proiezione, incarnato ad esempio dal muro di Leonardo. Le ambivalenze insite nella teoria surrealista dell'invenzione, come l'oscillazione tra oggettivo e soggettivo, reale e immaginario, natura attiva e passiva dello spirito responsabile del discorso e al tempo stesso investito dal potere rivelatore degli incontri, discendono dall'originaria e ineluttabile ambiguità del meccanismo associativo, già descritta da Ribot: esso nasce dall'individuazione di una contiguità esterna oggettiva, ma anche dall'elaborazione personale di un *transfert* o una sovrapposizione emotiva. I surrealisti, attribuendo priorità assoluta alla liberazione del meccanismo associativo, si fanno promotori di un superamento della tradizionale dicotomia soggetto-oggetto, alla ricerca di un nuovo modo di pensare la congiunzione essere-linguaggio. L'opposizione tra conscio e inconscio risulta parzialmente vanificata: la valorizzazione dell'inconscio proposta dai surrealisti è formulata a partire da una sua peculiare nozione, che non coincide affatto con quella, coeva, di Freud, di cui pure Breton è lettore attento. Mentre infatti lo psicanalista considera l'automatismo in grado di rinviare, al più, a contenuti rimossi, ma mai positivi, Breton lo reputa lo strumento fondamentale per sbarazzarsi della tirannia della logica razionale: esso è decisivo non per l'esplorazione dell'inconscio, ma perché la coscienza raggiunga un livello qualitativo superiore a quello degli stati vigili<sup>77</sup>. Tale interpretazione positiva dell'automatismo è in contrasto con la generale negativa sua

---

<sup>74</sup> Cfr. V. Egger, *La parole intérieure, Essai de psychologie descriptive*, Paris, Baillière, 1881; S. Stricker, *Du langage et de la musique*, traduit de l'allemand, Paris, Alcan, 1885; G. Saint-Paul, *Essai sur le langage intérieur*, Lyon, 1892; vd. anche gli studi di J.-M. Charcot e G. Ballet.

<sup>75</sup> E. Dujardin, *Les lauriers sont coupés, suivi de Le Monologue intérieur*, introduction avec sommaire biographique, note bibliographique, choix de documents inédits et d'illustrations par Carmen Licari, Roma, Bulzoni, 1977 [Paris, 1888 e 1920].

<sup>76</sup> J. Cazaux, *Surréalisme et psychologie, Endophasie et écriture automatique*, Paris, Corti, 1938.

<sup>77</sup> Sull'accezione bretoniana di inconscio vd. J. Starobinski, "Freud, Breton, Myers", in *Les critiques de notre temps et André Breton*, Paris, Garnier, 1974.

valutazione da parte delle teorie psicologiche contemporanee, che lo considerano sinonimo di assuefazione passiva all'abitudine e alle regole consolidate, lo associano all'incapacità di esercitare la libertà del pensiero e ad un'attività parziale che introduce una disgregazione della personalità<sup>78</sup>. Anche Valéry intende e impiega il concetto di automatismo secondo questa accezione negativa, sottolineando l'importanza degli sforzi volti ad estrometterlo definitivamente dall'attività psichica; attraverso le note in cui egli tratta le questioni legate all'associazione, è possibile registrare l'importanza della frattura che separa il Leonardo dell'*Introduction* e quello incantato a rimirare il muro decrepito.

Una delle rubriche secondo cui Valéry tenta ripetutamente di organizzare l'insieme eterogeneo delle note che ha accumulato negli anni, risponde alla voce "Opérations de l'esprit", e si suddivide in molteplici aree tematiche, due delle quali hanno per titolo "Comparaisons, analogies", e "Production d'abstraction par sensibilisation". Alla *Bibliothèque Nationale* è conservato un quaderno che cataloga sotto questa dicitura copie dattiloscritte di note estratte dai *cahiers*, degli anni giovanili come degli anni Quaranta<sup>79</sup>. La riflessione sul linguaggio poetico prende le mosse dalla considerazione delle procedure automatiche di attivazione del linguaggio: il concetto di automatismo è centrale nella meditazione sulla necessità e le vie della formulazione di percorsi originali di pensiero, estranei agli sviluppi consueti e ai condizionamenti dell'abitudine. L'automatismo rappresenta per Valéry il principale ostacolo allo sviluppo libero del pensiero, la condanna alla sterile ripetizione di associazioni già pronte. Al contrario, nel sogno egli riconosce una possibilità di espansione autonoma e senza vincoli della propria originalità, benché non immune dalla costante minaccia dei tentativi di riconoscimento condotti nella veglia e soggetti alla logica associativa automatica: "Il y a cependant toute une partie de nos productions qui ne sont qu'elles mêmes, qui ne sont pas individuées. Et bien, quand on analyse le rêve, il faut essayer maintenant de considérer, au contraire, des similitudes données, des images d'êtres et des situations comme si c'étaient des formations qui ne ressemblent à rien. Le véritable rêve est le rêve donné, moins les altérations qui sont dues à l'acte d'y reconnaître nos affaires et nos personnages de la veille. Notre tendance invincible à chaque instant est de réduire le degré d'originalité, l'incompatibilité de ce qui vient de naître; de chercher des précédents; et ce mouvement lui-même se compare assez naturellement aux mouvements d'un corps qui rétablit son équilibre et essaye d'affirmer sa stabilité"<sup>80</sup>. L'attitudine relazionale propria del *logos* poetico valéryano coincide con la costruzione consapevole di collegamenti tra fenomeni, e si distingue nettamente dall'attività automatica di associazione, che non è associata da Valéry alla proliferazione del pensiero in sede pre-conscia, ma alle derive negative del ragionamento relazionale: la sua idea di automatismo raggiunge quella formulata dalla psicologia tardo-ottocentesca.

L'intelligenza, responsabile del linguaggio poetico come di quello onirico, si identifica per Valéry con la capacità di innovare la percezione del reale e del suo sistema di relazioni. La poesia è omologa al sogno: costituisce uno spazio aperto all'esercizio della facoltà relazionale secondo binari extra-ordinari, attività che è espressione dell'intelligenza al suo grado più alto; tanto la poesia quanto il sogno sono pratiche razionali e conscie, e si contraddistinguono come operazioni relazionali capaci di forzare i limiti della formulazione

---

<sup>78</sup> Vd. Starobinski, *art. cit.*; egli, a proposito delle riflessioni della psicologia contemporanea a Breton, cita Janet e Clérambault per la scuola francese, Hughlings e Jackson per quella inglese. Individua poi nel discredito della coscienza diurna da parte di Breton e nella rivalutazione dell'automatismo, una vicinanza con la parapsicologia di Myers e Charles Richet in Francia, piuttosto che con il razionale freudiano.

<sup>79</sup> *Cahiers, Copies dactylographiées*, ψ, XVII, E-F, N. a. fr. 19565.

<sup>80</sup> *Ibid.*, 12 (H – Bleu, 1918).

ordinaria. Il tentativo di indagare le modalità di attivazione dell'espressione artistica, che comincia nelle note giovanili con la *Théorie des opérations*, trova uno dei suoi momenti cruciali nella riflessione sulle dinamiche delle associazioni mentali. La nozione di similitudine, che ne costituisce il cardine, viene a definirsi progressivamente: la distinzione giovanile tra relazione razionale e irrazionale viene riproposta a partire dal 1910, e riformulata nei termini dell'opposizione tra similitudine e associazione semplice. Come la relazione razionale infatti, la similitudine collega due oggetti attraverso l'individuazione di un medio termine: operazione consapevole, essa si oppone all'associazione automatica e a quella retta da legame arbitrario: "La notion de similitude est fondamentale – Ce que j'appellais jadis relation rationnelle – entendant qu'il existât une opération sur la donnée P qui donnait P', tandis qu'il n'y a pas d'opération qui donne ce que donne l'association pure et simple. Toutefois le second terme d'une relation rationnelle peut être produit par simple mémoire. Ainsi une odeur en rappelle une autre. On appelle comparaison le résultat de la substitution dans un même système sensitif de deux termes en relation rationnelle. On ne peut comparer que des choses qui pourraient se transformer l'une dans l'autre par opérations"<sup>81</sup>. Il contrario della similitudine e della relazione razionale è l'"associazione semplice": essa instaura legami non sulla base di un termine comune tra le cose, né di una trasformazione progressiva a partire dal dato condiviso, bensì di un collegamento convenzionale o irrazionale. L'associazione è così esclusa dal novero delle operazioni, poiché non è un'attività che pertiene all'intelletto: "il n'y a pas d'opération qui donne ce que donne l'association pure et simple". Anche altrove Valéry insiste nel distinguere l'associazione dalle forme di relazione: "A et B donnés, la relation (A, B) exige autre chose que la perception de A et de B, mais une sorte d'action de A dont B soit l'effet, et alors un retour B A (sinon il s'agirait d'une association par substitution)"<sup>82</sup>.

Il discorso sviluppato a proposito della similitudine non progredisce secondo idee fisse e immutabili, ma, come l'intera avventura dei *cahiers*, partecipa del movimento di ripetizione con modificazione, ritorno sullo stesso e correzione, che perviene a formulazioni a volte contraddittorie, e spesso differenziate e coesistenti. Ciò che varia sensibilmente in questo caso è la valutazione del ruolo della similitudine nell'itinerario poetico verso l'esplorazione del linguaggio. Infatti, convivono annotazioni in cui essa è connotata positivamente come strumento efficace per il reperimento di relazioni inedite che risemantizzino la parola, ed altre in cui la valutazione è più incerta: si affaccia il dubbio che tale attività dell'intelletto sia più un'imprescindibilmente umana forma di appropriazione dei dati reali, che non una via utile per decifrare l'autentica vita relazionale del mondo<sup>83</sup>. Tuttavia, l'opposizione generale tra

<sup>81</sup> *Cahiers, Copies dactylographiées*, ψ, XVII, E-F, N. a. fr. 19565, 71 (Déc. 40). Ecco come Valéry tenta di comprendere e chiarire il funzionamento del ragionamento per similitudine, soffermandosi sulla definizione precisa del medio termine: "« Sembler » est défini par la contradiction:  $A=B$ ,  $A \neq B$ , que l'on déguise ainsi:  $A=C+D$ ,  $B=C+E$ ,  $A-D=B-E$ ", *ibid.*, 5 (sept. 1915). Cfr. anche *ibid.*, 4 (U. Rose): "Similitude. A ressemble à B – ceci est accompli par un 3ième terme. A se présente et s'y associe G – or G s'était lié à B. C'est par G tout à part que je reconnais A semblable à B... »; e *ibid.*, 17 (E, 1923): « Si A ressemble à B, ce n'est pas par soi seul, ni par B seul. B est contenu dans quelque conséquence de A en tant que perçu. A et B peuvent être pris l'un pour l'autre dans une relation. Il y a un point de vue, une circonstance, une situation qui les comporte identiquement ».

<sup>82</sup> *Ibid.*, 33 (Ag, 1929).

<sup>83</sup> L'interrogativo di Valéry investe la pertinenza del ragionamento per similitudine, ai fini della decifrazione del mondo: se la relazione tra A e B può dipendere dal punto di vista e dal contesto, oltre che dalle loro reali caratteristiche in comune, nasce il sospetto che l'intera operazione si riduca a questione di catalogazione mentale: "La comparaison simple consiste à ranger 2, n, objets selon une de leurs variables. Mais ceci exige que ces objets (psychiques aussitôt) soient placés dans un champ mental qui ajoute à chacun de ces objets leur groupe "rationnel", c'est à dire l'ensemble des opérations ou modifications virtuelles qui permet de traiter l'un et

relazione di similitudine e associazione è essenziale e costantemente confermata, così come la segnalazione delle virtuose valenze « liberatorie » della prima: essa stimola il rinvenimento di connessioni ardite e significative (“Les plus intéressantes analogies sont celles qui ont lieu entre choses bien différentes, mais qui jouent les mêmes rôles, dans des systèmes par exemple dans deux systèmes ou phases distinctes, ce qui tient rôle de liaison ou de variable indépendante – ou de taux de variation. Il y a aussi le cas inverse: les choses similaires jouant des rôles différentes”<sup>84</sup>), e in generale, offre l’occasione di approfondire la conoscenza degli oggetti, attirando su di essi l’attenzione altrimenti limitata (“Il y a ceci d’étrange que la similitude même partielle de A avec B nous frappe et nous impose souvent beaucoup plus que la figure de A et celle de B – incapables de les décrire ou de les dessiner, nous sommes assurés de leur rapport”<sup>85</sup>). Viene in particolare stabilito un rapporto diretto tra comparazione e forma: il lavoro di definizione della forma trova nello sforzo comparativo che individua le similitudini una sollecitazione essenziale. “Forme et comparaison. L’idée de forme résulte de similitude”<sup>86</sup>: l’individuazione della forma è esito ultimo del processo di investigazione del reale avviato dal confronto; i contorni delle figure così come delle parole si precisano durante il lavoro trasformatore promosso dall’individuazione di un medio termine: “Similitude – N’est qu’un degré dans la pluralité des transformations d’une forme qui apparaissent en donnant à ce mot: forme, des sens de plus en plus abstraits”<sup>87</sup>. La comparazione è momento chiave e primissimo motore del percorso valéryano di elaborazione del linguaggio poetico, volto ad isolare una forma unica e insostituibile; il discorso sulla similitudine aiuta a precisare la natura relazionale del *logos* poetico.

Personificazione di questo *logos*, il Leonardo di Valéry si identifica completamente con la facoltà di reperire legami, e quindi forme; egli è figura dell’intelligenza relazionale, come capacità di instaurare collegamenti, strutturare la realtà in modo inedito, e trovare il suo corrispettivo espressivo artistico: ecco la lezione che il poeta desume dalla meditazione del disegno vinciano.

Il Leonardo surrealista si contrappone direttamente a questo: per lui, l’osservazione del muro coperto di macchie è sollecitazione alla formulazione di associazioni automatiche, di relazioni cioè che Valéry esclude da quelle costitutive del lavoro artistico; la relazione spontanea e automatica viene sostituita a quella razionale, come attiva promotrice del processo creativo, e la funzione euristica viene consegnata all’indagine associativa.

Un ulteriore elemento di frattura tra le concezioni valéryana e surrealista della creazione poetica è evidenziato dallo stesso Valéry quando, negli anni Trenta, si esprime sulla

l’autre comme deux valeurs ou deux fonctions d’un même système de possibilités. La perception de A engendre le champ tel que B soit”, *ibid.*, 43 (An, oct. 30). Pochi anni dopo il dubbio si fa atto d’accusa contro una similitudine percepita come inevitabile esigenza del ragionamento, e dai contorni tirannici: “Nous ne pouvons penser et juger les choses en général que moyennant leur similitude supposée avec quelques unes. Ce qui ne ressemble à rien n’existe pas ou fort peu. Il en résulte qu’une analyse de similitudes, et des expressions par similitudes, ainsi que des unités de figure ou d’événements ou d’actes qui servent de bases, modèles, serait fondamental pour “bien penser” (Mais, est-il utile de « bien penser »?, dit le serpent)”, *ibid.*, 48, 2-34. L’insinuazione attribuita alla malizia del serpente introduce il vagheggiato desiderio di un pensiero che, nel suo obiettivo di originalità, si allontani, con gesto radicale, non solo dai binari abituali della comparazione, ma anche dall’esercizio stesso della similitudine; si profila qui una nuova via verso la liberazione del corso del pensiero, secondo la tipica espansione valéryana della ricerca attraverso contemporaneamente strade differenti.

<sup>84</sup> *Ibid.*, 9 (B, 1916).

<sup>85</sup> *Ibid.*, 16 (V, 1922).

<sup>86</sup> *Ibid.*, 3 (2-34).

<sup>87</sup> *Ibid.*, 70 (Dinard III, 1940). Vd anche *ibid.*, 6 (1915): “Le portrait exact d’une figure – la figure égale à la figure, n’est qu’une des infinies transformations qu’elle peut subir”.

modernità artistica a lui contemporanea. In *Degas Danse Dessin*, accusa taluni pittori di confondere la fase euristica con l'opera finita, il mezzo con il fine, di identificare cioè erroneamente l'opera d'arte con l'esercizio preparatorio: "Certains peintres de notre temps semblent avoir compris la nécessité de *constructions* de ce genre; mais ils n'ont pas manqué de confondre l'exercice avec l'œuvre, et ils ont pris pour fin ce qui ne doit être qu'un moyen. Rien de plus *moderne* »<sup>88</sup>.

Il severo giudizio espresso nei confronti della sovrapposizione tra tecnica e creazione con la cancellazione del lavoro formale, nasce dal desiderio di restituire agli esercizi preparatori il loro valore di ricerche propedeutiche all'opera, indispensabili per la stimolazione della capacità relazionale, ma incompleti senza uno sforzo compositivo. Il lavoro artistico significa per Valéry composizione di un insieme destinato a perdurare nel tempo, e non esibizione del percorso creativo: « *Achever* un ouvrage consiste à faire disparaître tout ce qui montre ou suggère sa fabrication. L'artiste ne doit, selon cette condition surannée, s'accuser que par son style, et doit soutenir son effort jusqu'à ce que le travail ait effacé les traces du travail. Mais le souci de la personne et de l'instant l'emportant peu à peu sur celui de l'œuvre en soi et de la durée, la condition d'achèvement a paru non seulement inutile et gênante, mais même contraire à la *vérité*, à la *sensibilité* et à la manifestation du *génie*. La personnalité parut essentielle, même au public. L'esquisse valut le tableau ». La critica rivolta all'arte moderna concerne soprattutto la « diminuzione della parte intellettuale »: l'accantonamento dell'intelligenza relazionale porta con sé il disinteresse per l'organizzazione della complessità: "Une *description* se compose de phrases que l'on peut, en général, *intervertir*: je puis décrire cette chambre par une suite de propositions dont l'ordre est à peu près indifférent. Le regard erre comme il veut. Rien de plus naturel, rien de plus *vrai*, que ce vagabondage, car... *la vérité, c'est le hasard*... Mais si cette latitude, et l'accoutumance à la facilité qu'elle comporte, en vient à dominer dans les ouvrages, elle dissuade peu à peu les écrivains d'user de leurs facultés abstraites, comme elle réduit à rien chez le lecteur la nécessité de la moindre attention, pour le *séduire* aux seuls *effets instantanés*, à la *réthorique du choc*... Ce mode de créer, légitime en principe et auquel tant de fort belles choses sont dues, mène, comme l'abus du paysage, à la *diminution de la partie intellectuelle de l'art* »<sup>89</sup>. Il Leonardo di Valéry è eroe superstite dell'intelligenza di composizione: « Quoi de plus loin de nous que l'ambition déconcertante d'un Léonard, qui considérant la Peinture comme une suprême but ou une suprême démonstration de la connaissance, pensait qu'elle exigeât l'acquisition de l'omniscience et ne reculait pas devant une analyse générale dont la profondeur et la précision nous confondent? »<sup>90</sup>.

Alla luce di queste considerazioni, è possibile interpretare correttamente un passaggio del poeta, che solo in apparenza è vicino alla riflessione surrealista sulle macchie: « En regardant la mer, le mur, je vois une phrase, une danse, un cercle »<sup>91</sup>.

---

<sup>88</sup> Œ, II, 1175.

<sup>89</sup> Œ, II, 1219-1220.

<sup>90</sup> Œ, II, 1323.

<sup>91</sup> C, IV, 369. In un altro passaggio Leonardo chiarisce come l'immaginazione spontanea possa produrre opere d'arte solo se solidamente basata sulla consapevolezza dell'unità d'insieme, posseduta da pochi geniali artisti: "Le spontané est le fruit d'une conquête. Il n'appartient qu'à ceux qui ont acquis la certitude de pouvoir conduire un travail à l'extrême de l'exécution, d'en conserver l'unité de l'ensemble en réalisant les parties et sans perdre en chemin l'esprit de la nature. – Il n'arrive qu'à eux, quelque jour, dans quelque occasion, le bonheur de surprendre, définir, en quelques notes, en quelques traits, l'être d'un impression. Ils montrent, à la fois, dans ce peu de substance sonore ou graphique, l'émotion d'un instant et la profondeur d'une science qui a coûté toute une vie", in Œ, II, 1315.