

Leonardo e il secondo rinascimento

VITTORIO MATHIEU

Ordinario di filosofia morale all'Università di Torino, socio dell'Accademia dei Lincei, è autore di opere su Leibniz, Kant, Bergson e di saggi tra cui: Dio nel "Libro d'ore" di Rilke; La speranza nella rivoluzione, 1973; Perché punire, 1975; Cancro in Occidente, 1980; Filosofia del danaro, 1985; Presso Spirali ha pubblicato: La voce, la musica, il demoniaco, 1983; Elzeviri swiftiani, 1986; Gioco e lavoro, 1989.

Questo è l'intervento che Vittorio Mathieu ha tenuto a Torino, alla libreria Fògola, in occasione della presentazione del libro di Armando Verdiglione, Leonardo da Vinci.

Non sono uno specialista di Leonardo, e neanche, propriamente, uno specialista di Verdiglione, benché lo abbia seguito assai a lungo. Per fortuna, qui c'è l'autore, e lui stesso sarà in grado di rispondere a domande più intime e più indiscrete, io mi limiterò a un discorso più generale.

Non mi sono meravigliato, per varie ragioni, che uscisse un libro di Verdiglione su Leonardo, perché non era incongruo dal secondo rinascimento risalire al primo e poi viceversa. In certo modo, non solo questo libro serve a illuminare la figura di Leonardo, ma al rovescio, direi che Leonardo serve a illuminare in qualche modo la figura di Verdiglione, che da più di un critico, variamente malevolo, è stata biasimata perché oscura nell'espressione. Certamente non è facile affermare l'intenzione ultima, ma direi che forse essa traspare più facilmente da questo studio, solo apparentemente storico (anche storico, ma non soltanto) che dai volumi precedenti. Dico *anche* storico perché, grazie a un ricco materiale documentario, perfino per chi abbia studiato Leonardo *ex professo* viene fuori qualcosa di nuovo, grazie anche all'apporto

indiretto di Augusto Marinoni, maestro di Verdiglione alla Cattolica di Milano, che, del resto, qui è citato con riconoscenza.

A questo proposito, ricordo una sera molto suggestiva, in cui si concludeva uno storico convegno di Spirali a Tokio. In una sala con cinque finestre di sei metri quadrati l'una, prospicienti su un giardino costruito da un feudatario giapponese qualche secolo fa e conservato con quella cura che hanno là delle antiche cose, in un albergo nuovissimo pieno di negozi, davanti a quella vetrata, al tramonto, Verdiglione concludeva il convegno e i giapponesi cominciavano a capire. Prima dicevano: "Mah, forse la traduzione non è tanto esatta", perché la lingua italiana è lontana dal giapponese; e io li rassicuravo: "Guardate che per noi italiani capire Verdiglione è altrettanto difficile che per voi giapponesi...". Ma quella visione, una certa suggestione del discorso — che io sentivo in italiano, ma che anche gli altri, forse più vedendo che ascoltando la traduzione giapponese, sentivano — e alcune figure tratte da un celebre quadro di Leonardo, con gli strumenti musicali riprodotti con grande fedeltà grazie alle indicazioni di Marinoni, contribuivano a creare l'atmosfera che illuminava l'intero convegno. Nel quale la sorpresa e la perplessità maggiori dei giapponesi era non tanto la difficoltà di capire, quanto piuttosto il fatto che non fosse assolutamente possibile prevedere *chi* avrebbe parlato. Quel che è peggio, anche chi doveva parlare non lo sapeva, per evitare che gli altri se ne andassero e rimanesse soltanto gli oratori. Era un'astuzia non far sapere a nessuno chi sarebbe stato chiamato al podio. Naturalmente io cercai di corrompere la segreteria, composta da gentili donzelle, per farmi dire in segreto quando sarebbe stato il mio turno: in questo modo riuscii a visitare alcuni templi nei dintorni di Tokio con un collega giapponese germanizzato. Ciò nonostante, anche quelle informazioni a me riservate e segrete erano, non so se volutamente, errate; ma insomma, alla fine arrivai anch'io a parlare.

Per un popolo tanto organizzativo come quello giapponese, il fatto che ci fosse un convegno dove non si sapeva né chi né di che cosa si sarebbe parlato era veramente un *puzzle*. Ma quella conclusione fu illuminante: crepuscolare, perché stava scendendo la sera, e appunto per questo illuminante. Quelle figure leonardesche, quegli strumenti, quelle invenzioni erano riprodotti con una fedeltà maggiore che nel museo leonardiano di Vinci. C'era anche la celebre bicicletta, enigmatica perché funzionerebbe se lo sterzo non fosse fisso e se, quindi, non fosse impossibile tenerci in equilibrio. Probabilmente è un falso, anche se

ben trovato, perché pare strano che Leonardo non avesse preso in considerazione questa difficoltà.

Ma che rapporto c'è fra queste visioni e la filosofia del secondo rinascimento, una filosofia inserita in un clima "postindustriale" (per usare una locuzione di moda), un clima dove erano chiamati a parlare insieme emigrati russi, letterati come Borges, oncologi celeberrimi, scienziati, industriali e commercianti? Nella sede milanese della Fondazione avevo ascoltato cose interessantissime da un tale di nome Caproni; da un altro che faceva maglioni; da un fisico francese, da cui appresi per la prima volta la bellezza e la fantasticità della fisica delle altre energie, e così via. Anche qui, in apparente disordine, che tuttavia rendeva l'idea di questo "secondo rinascimento". Di lì ho incominciato a riflettere sul primo rinascimento: dove si trova il *pensiero* del primo rinascimento? Non ho mai sopportato quegli autori rinascimentali che piacciono tanto al mio collega Garin e a tutta la sua scuola, pure apprezzabili e che, a loro modo, *sanno* anche scrivere, ma non dicono assolutamente niente. L'unico filosofo tecnico dell'età rinascimentale non era italiano, vescovo di Bressanone veniva da meravigliosi luoghi della Mosella: Niccolò da Cusa. Era veramente un filosofo di polso, un tecnico. Ma i vari Leonardo Bruni, e tanti altri uomini d'ingegno come Leon Battista Alberti, non è che avessero dato poi questo grande apporto di rinnovamento alla civiltà. Allora mi sono persuaso, e ne ho avuto conferma in seguito, sia vedendo altre cose, sia leggendo questo libro, che, in fondo, la *filosofia* del primo rinascimento non si trova negli scritti; non si trova neanche nei discorsi, si trova in due campi specifici apparentemente estranei alla filosofia: le arti figurative (l'architettura, essenzialmente) e l'invenzione di macchine. Leonardo, che è un genio dell'ingegneria, nel senso alto della parola — senza dubbio il più grande ingegnere che sia mai esistito, nonostante certi errori o certe difficoltà dovute alla mancanza di forza motrice — è *per questo* un filosofo.

La genialità di Leonardo emerge in tutta la sua potenza nei disegni. I disegni sono firmati dal loro stesso stile. Allora l'arte del disegno e l'arte del progetto, del progetto di macchine, viene in qualche modo a coincidere in una nuova forma di *pensiero* che forse in Vitruvio o in altri si era già affacciata, ma mai certamente con questa profonda unità, che spiega anche lo svariare di Leonardo nei campi più diversi. Ciò risulta molto bene dai manoscritti, in parte inediti, citati qui in forma molto suggestiva. Essi passano da un argomento all'altro, da quella che noi diremo un'osservazione morale sulla vita, alla biologia, all'ingegneria e così via.

Questo svariare di Leonardo ha certamente un nucleo unitario di pensiero, che si ritrova identicamente nelle esecuzioni pittoriche, nei progetti, più o meno tradotti in modelli, e nei testi semplicemente scritti: che, se letti senza questa sensibilità profonda, sembreranno scritti brillantemente, quasi giornalmisticamente a volte, ma senza una coerenza che, per contro, possiedono.

Certo, non c'è la sistematicità estrinseca; ma c'è una coerenza profonda nello stile, che è "leonardesco" egualmente in questi tre campi eminenti della sua attività; e anche in quell'altra specie di opera d'arte che fu la sua vita. Ecco, uno dei pregi di questo libro è il vedere come leonardesca la vita stessa di Leonardo, che non ci è del tutto nota, forse volutamente, da parte del protagonista. Infatti, quel che c'è di enigmatico — diventato quasi un luogo comune nel "sorriso della Gioconda", dando vita a romanzi, a saggi — questo che di enigmatico c'è anche nella vita di Leonardo. E questo fa parte del suo pensiero. La tecnica — sia essa pittorica o ingegneresca — non rimane in superficie, ma ha una funzione espressiva rispetto al pensiero. L'impossibile "negoziò", alla latina, a cui possono essere destinate queste invenzioni, in particolare meccaniche, è funzione di un occhio in "ozio", cioè di una contemplazione. Leonardo contempla la natura quando progetta e progetta già implicitamente quando contempla la natura, quando disegna, quando studia gli scheletri, quando studia le tecniche più o meno fortunate dei suoi dipinti e così via. Interpreta in funzione di un senso profondo, che ha bisogno di essere illuminato da queste espressioni.

E allora si capisce meglio come effettivamente il primo rinascimento sia stato un'età di evoluzione: continua, senza dubbio, rispetto al preumanesimo medievale, però anche di rivoluzione, ossia d'introduzione di un nuovo concetto di mondo, della vita, di noi stessi. In quella continuità c'è veramente una novità, ma non una novità teorizzata in forma di sistemi filosofici. La filosofia del primo rinascimento è una filosofia che si esprime insieme nelle arti, nella vita e nella nascita della progettazione tecnica. Certamente, ci sono stati di ciò antecedenti alessandrini e siracusani. Pensate a Archimede: l'unione di matematica e di progetto, che nell'antica Grecia non c'era, c'era nella società alessandrina, con i *giochi*. Anzi, è significativo che si progettassero soprattutto giochi, cioè strumenti meccanici elaboratissimi, per esempio automi, che però non avevano nessuna applicazione utilitaria. Al contrario, in Roma l'applicazione ingegneristica era già molto sviluppata, ma la tecnica poteva sembrare avulsa dalla contemplazione: nella tarda

grecità, no. Erano una caratteristica di Archimede l'unione di matematica e di progetto e, a un tempo, il disprezzo per le applicazioni che noi diremmo "pratiche", del progetto stesso. Il progetto doveva essere, al contrario, rivelativo.

Questo, in qualche modo, ritorna nel secondo rinascimento: non senza, però, un'attenzione al possibile sviluppo della tecnica utilitaria. Per tutto il Medioevo, fino alla fine del Quattrocento, la spiritualità dell'Europa fu grandissima, ma, com'è noto, la sua tecnica rimaneva molto indietro a quella degli arabi, dei bizantini, e di altri. Solo con il rinascimento ha inizio una capacità di progettazione tecnica che fa tutt'uno con lo sviluppo della scienza, perché senza strumenti metallici (c'erano anche prima, ma poco precisi), non era possibile sviluppare quella fisica *quantitativa* che fa parte essenziale del metodo di Galileo. Studi sui metalli, progettazione agricola e altri studi del genere sono una delle componenti della nascita della cosiddetta "nuova" scienza, che è nuova anche se per altri versi richiama la scienza di Archimede.

Ecco il legame con il "secondo rinascimento", su cui le opere di Verdiglione, le sue riviste e i suoi collaboratori hanno tanto insistito. Poteva sembrare solo una formula di richiamo suggestivo: in realtà era un'interpretazione della situazione attuale, della cosiddetta "età postmoderna". Per quello che valga l'interpretazione consueta della modernità, c'è certamente un nuovo salto qualitativo, rispetto a quello che si era iniziato con il primo rinascimento.

Questo libro segna, in qualche modo, una tappa fondamentale nella giustificazione teorica, e se volete anche pratica del movimento che cominciò con "Spirali". Perché è una *performance* pratica non piccola, mostrare la necessità e la possibilità di un nuovo rinascimento, che cominciava a delinarsi, che so, nella poesia di Sinigalli o nella pittura dei paesaggi industriali di Sironi, ma di cui non si afferravano ancora le ragioni. Effettivamente, oggi, c'è una crisi della tecnica dovuta allo sviluppo della "tecnologia". Questa estrae la tecnica dal soggetto umano e la colloca fuori di esso in macchine che fanno certi lavori molto meglio e più rapidamente di noi. Ma, se il soggetto umano si fa defraudare della sua capacità tecnica, si fa defraudare di un veicolo essenziale, indispensabile alla propria realizzazione, demandando la perfezione tecnica alle macchine, benché progettate, adoperate e impostate da tecnici "inventivi". Su un milione di persone che subiscono, c'è uno che inventa, mentre nel rinascimento era vero il contrario. Pochi giungevano a livello di Cellini nel fondere una statua, però poi, la Firenze di allora, che

contava trenta-quarantamila abitanti, pullulava di personaggi, anche della piccola borghesia o del popolo, in grado di scrivere sonetti in lode o in biasimo di quelle stesse opere: scritti, a volte, molto meglio di quanto sappiano scrivere scrittori che vanno per la maggiore oggi. Pensate agli artigiani: al possesso *personale* della tecnica che avevano gli artigiani in questa fase. Le grandi pitture di ignoti, gli oggetti d'uso eseguiti da artigiani del tempo mostrano che la tecnica artigianale era un veicolo d'espressione della personalità di coloro che la usavano. Oggi tutto ciò è in pericolo: di qui la necessità di un recupero, in qualche modo, di questa capacità, attraverso un nuovo "rinascimento".



Josif Gurwič, **Schizzo della moglie**
matita, cm 30x37 (retro dell'opera a pag. 74)