

*A proposito del* Leonardo da Vinci

UMBERTO ARTIOLI

*Umberto Artioli è docente di Storia del teatro presso l'Università di Verona. Ha pubblicato, con Francesco Bartoli, la prima monografia italiana su Artaud, Teatro e corpo glorioso, 1978; e inoltre Teoria della scena dal Naturalismo al Surrealismo, 1972; La scena e la dynamis, 1975; Il ritmo e la voce, 1985; L'officina segreta di Pirandello, 1989.*

*Questo è il suo intervento al dibattito intorno al libro di Armando Verdiglione, Leonardo da Vinci, svoltosi a Mantova al Teatro Bibiena.*

Dichiaro di essere un uomo di teatro e, come tale, di essere rimasto particolarmente colpito dall'atmosfera che Armando Verdiglione, nelle vesti inconsuete (o consuetissime?) di *metteur en scène*, ha contribuito a creare nell'*incipit* di questa presentazione-rappresentazione.

Buio in sala, pubblico reverente di fronte alla proiezione cinematografica; alla fine l'attore che legge con tono sacrale un frammento del *Leonardo da Vinci* dedicato alla "parola originaria", un frammento particolarmente auratico. Ma Armando Verdiglione non è così sacrale come il siparietto di questa sera ci indurrebbe a credere. È uno che si diverte da morire, che inventa diavolerie, che ride di noi (e del nostro atteggiamento ieratico) da dietro le quinte. In fondo, la perfidia di questo apparato teatrale, il suo lato ingannatore, è la stessa con cui è stato concepito il libro di cui devo parlarvi.

E partirei dall'esergo del *Leonardo da Vinci*. Verdiglione utilizza un passo di un grande scrittore contemporaneo, Borges, un passo di cui offro la parafrasi: di fronte all'opera d'arte, il critico o il letterato errano sempre, sono fatalmente indotti all'errore. Perché questo esergo è perfido? Intanto, è ovvio che si tratta di un gesto di scongiuro. Ci si accorge infatti, man mano che si procede nella lettura, che Verdiglione stronca

regolarmente tutti i critici che si sono occupati di Leonardo. Tutti — dico proprio tutti, da Vasari a Calvesi (e saranno più di un centinaio) — vengono coinvolti in un gesto indiscriminato di ripulsa.

Vedremo poi i motivi (per lo meno taluni) di questa ripulsa. Ma l'esergo funziona anche da deterrente nei confronti del lettore che si accinge a confrontarsi criticamente con il testo. È il mio caso. Sono stato chiamato per trasmettervi le mie impressioni, e già sono pregiudizialmente etichettato presso di voi come colui che in ogni caso erra, colui che comunque è messaggero d'errore. Ma al di là dell'esergo, c'è qualcosa d'altro che mi richiama alla mente il siparietto di questa sera. Leggendo il libro, almeno stando a alcune premesse, sono stato indotto a credere che si trattasse di una rivisitazione critica di Leonardo da Vinci.

Vediamo perché. Verdiglione dice che si tratta di una ricerca trentennale e che la sua base è filologica; sostiene che è giunto il momento di compiere una ricognizione "testuale" severa, escludendo tutto il ciarpame aneddótico; pone come punto di riferimento Augusto Marinoni, il grande filologo della testualità leonardesca. Ma Verdiglione dà altre indicazioni di metodo. Dice a esempio che con "testo" non intende solo la parte letteraria della creatività di Leonardo; intende anche la pittura, anche i disegni, anche le invenzioni — poniamo belliche — che, inerendo al complesso della produzione dell'autore, sono legittimamente "testo" e come tali vanno investigate.

Confesso di apprezzare l'idea di una ricognizione che rigetti l'extra-testuale per appuntarsi unicamente su ciò che è formalizzato. Tanto più che nella sua ricognizione Verdiglione dichiara di non tenere conto della differenza fra le opere "compiute" e gli "abbozzi", vedendo nell'opera di Leonardo una sorta di *work in progress*, un movimento incessante, infinito. Dunque, testualità piena e legittimata.

Con chi ce l'ha Verdiglione? Cominciamo dalla polemica contro l'extra-testualità facendo un esempio, in modo che ci si possa capire. Poco fa, si è citato il nome di Freud. E Freud sfilava in negativo nel campionario della critica leonardesca allestito da Verdiglione proprio perché la sua analisi di Leonardo è extra-testuale. Cosa fa Freud, secondo Verdiglione? Costruisce sulla figura di Leonardo un romanzo familiare, basato sull'omosessualità, sull'emblema del nibbio-avvoltoio, su una serie di congetture che chiamano in gioco il materiale biografico (una biografia immaginaria, un soggetto immaginario) e non il testo, la testualità.

Dunque, Verdiglione contro Freud. Ma ci sono altre direttrici che il libro confuta e che conviene per lo meno delineare. Una di queste è il

pregiudizio scienziata, comune a quanti hanno giudicato Leonardo in base all'efficacia (o non) delle sue scoperte, al suo valore pragmatico-performativo. In base a questo criterio, che separa l'utile dall'inutile, Leonardo sarebbe un genio astruso, bizzarro, una sorta di *flâneur*, un simpatico perdigiorno. Insomma, uno scienziato a metà.

Una terza direttrice è quella nata in ambito romantico, poi ripresa dal decadentismo, che fa del grande pittore un genio malato. Il tema della malattia ha il suo culmine in un noto scrittore inglese del secolo scorso: quando Walter Pater parla della *Gioconda*, la propone come una figura indefinibile e ambigua, carica di tutto il sapere del passato, ma anche di tutti i mali che corrodono l'umanità.

Dunque l'omosessuale, lo scienziato un po' folle, il genio segnato dalla malattia. Ho proposto tre indirizzi polemici, ciascuno dei quali può essere accolto o respinto. Ma non è questo il punto. Il punto è un altro: le premesse del libro di Verdiglione, con i presupposti filologici dichiarati, le dichiarazioni di metodo, l'impianto polemologico, fanno pensare a un saggio critico, a un percorso che segue principi epistemologici precisi. Come tale ho ritenuto di leggerlo, accogliendo quel che mi offriva l'Autore.

In realtà, Verdiglione mi aveva teso una trappola, più o meno come ha fatto questa sera con il siparietto iniziale. Me ne sono reso conto strada facendo, man mano che m'inoltravo nella lettura. Cosa fa infatti un critico quando legge un saggio? Ovviamente, cerca i concetti, i supporti del discorso. Parte dalle premesse, le verifica nel loro dispiegarsi, controlla il loro raccordo con le conclusioni. Ma qui comincia l'esercizio di spiazzamento.

Perché Verdiglione usa un determinato concetto in un modo, poi lo sposta sensibilmente, poi addirittura lo capovolge, creando un vortice, un abisso nel senso. Ho la sensazione che lo faccia volutamente per la disperazione di quanti danno per buone le sue indicazioni preliminari. Quando vi dicevo prima che Don Armando è un maestro di trucchi e diavolerie, un esemplare *metteur en scène*, non lo dicevo per celia. Vi faccio un esempio.

Nelle prime pagine del *Leonardo da Vinci* m'imbatto nel concetto di gnosi, un concetto per me affascinante perché molti autori da me frequentati (Kafka, Pirandello, Artaud) usano immagini o categorie gnostiche. In greco gnosi vuole dire conoscenza, ma a me interessa la gnosi storica, legata ai primi secoli del cristianesimo, a Marcione, a Basilide, a Valentino. In tale contesto essere gnostici voleva dire qualco-

UMBERTO ARTIOLI

sa di estremamente preciso. Voleva dire essere iniziati alla vera conoscenza, che si esprimeva in una visione del mondo rigidamente dualistica.

Per lo gnostico, il cosmo è il prodotto di un dio malvagio, un demiurgo che tiene prigioniera la scintilla di luce, cioè l'anima. Poiché il corpo è un ammasso fecale, procreare significa anche mantenere il mondo com'è, nella sua malvagità. L'anima deve invece compiere ogni sforzo per risalire alla luce della vera conoscenza e in ciò consiste la sua iniziazione allo spirituale.

In una delle prime definizioni della gnosi, Verdiglione sembra convergere sui connotati della gnosi storica. Egli parla infatti di un essere che sta nel mondo, senza appartenere al mondo. Ne parla negativamente, lasciando pensare che la sua sia una posizione anti-dualistica. Invece, qualche pagina dopo, la gnosi diventa l'equivalente del monismo. Resto di sasso. Tanto più che mi viene indicato come gnostico Hegel, cioè colui che oppone, sì, tesi e antitesi, ma per arrivare alla mediazione dialettica, alla sintesi, che è una sorta di pacificazione.

Non sto lì a tediarvi con concetti filosofici, ma più o meno questo è il succo del discorso. Dunque la parola gnosi, prima proposta in un modo, piano piano si capovolge. Vado avanti, e vedo che il termine assume un significato sempre più lato. La gnosi è di tutti i tempi: c'è la gnosi romantica, la gnosi gallicana, la gnosi decadente, la gnosi scienziata, ecc.; ma tutte hanno in comune la stessa cosa: rispetto al loro apparato, l'oggetto-Leonardo resta imprevedibile. A questo punto, il termine indica tutto e niente; è solo un suono verbale.

Prendiamo un altro concetto, a esempio quello di specifico artistico. Una delle tesi del libro di Verdiglione è che non esista specificità di ambiti espressivi, che poesia e pittura, per riferirci a qualcosa di preciso, siano la stessa cosa. Verdiglione cita al proposito una vecchia massima di Simonide, ripresa da Orazio: *pictura ut poesis*. Cosa vuole dire Verdiglione con questo? Egli sostiene che tutte le forme artistico-letterarie nascono da un unico ceppo, provengono da un'unica energia e chiama questa matrice comune "parola originaria". Cos'è la parola originaria? Non certo la parola che vi parla in questo momento, la parola che uso per comunicare. Potrei definire la parola originaria la *parola di prima delle parole*; essa è ciò che precede l'erigersi di ogni linguaggio, non solo quello verbale. Alla base di ogni forma espressiva c'è, per Verdiglione, una sorgente sotterranea da cui tutto emana. La genesi delle arti, nessuna esclusa, è in questa parola arretrata, profonda; in questa lingua che potrei definire numinosa.

Ma lasciamo stare le possibili implicazioni metafisiche presenti nel-

l'enunciato per limitarci a indagare le conseguenze dell'assunto. La prospettiva di Verdiglione sembra volutamente anti-illuministica. Infatti, l'illuminismo, da cui nasce l'estetica moderna, si batte per la distinzione dei generi artistici, per l'acquisizione del concetto di specificità. Romantico è, a esempio, il culto del frammento, dell'abbozzo, dello *work in progress*, dell'opera infinita: esattamente quel culto che Verdiglione eleva a protocollo metodologico quando decide di leggere Leonardo senza distinguere tra opere compiute, appunti o abbozzi.

Sarebbe dunque lecito attendersi da lui una rivalutazione del romanticismo. Invece, nel *Leonardo da Vinci* la "gnosi romantica" è trattata come tutte le altre forme di "gnosi" cioè come un aborto. Così come è trattato malissimo Benedetto Croce, che all'inizio del nostro secolo torna a cancellare ogni specificità o "genere" espressivo parlando di "poesia".

Per designare la "parola originaria", Verdiglione ricorre all'attributo di "cattolica" (in senso etimologico: universale). Come si vede, siamo nei paraggi di Croce; come se non bastasse, alludendo a Leonardo, parla di presenza che oltrepassa la storia dell'arte, la storia tout court, per issarsi in una sorta di iper-uranio. Il "cosmico" di Croce viene iperbolizzato.

Se tutto questo è vero, perché il romanticismo è svillaneggiato e Croce messo alla berlina? È vero che Croce (il quale si può dire concluda l'estetica romantica) parla d'intuizione lirica mentre Verdiglione insiste sull'artificio, sull'anti-physis, sul mentalismo. Ma questa distinzione non basta a smontare il reticolo di affinità che emerge da tanti altri punti del libro.

Se prendiamo altri concetti, ci troviamo di fronte alla stessa impasse: incongruità, vortici, disseminazioni del senso. Allora — e veniamo alla domanda cruciale — la trama del libro di Verdiglione si sorregge su concetti, o i concetti sono una finzione, uno specchietto teso al lettore?

Il professor Cicinelli ha detto una cosa che non posso non condividere: il *Leonardo da Vinci* può essere letto dall'inizio alla fine, così come è proposto nell'impaginazione tipografica, ma anche all'inverso, e cioè dalla fine all'inizio, o in qualsiasi altro modo. Non cambierebbe niente. Detto in altri termini, i capitoli non seguono una logica parabolica, una *consecutio*. Seguono piuttosto una logica combinatoria, che li incastra a arbitrio.

Ma, allora, qual è il senso, qual'è l'identità del libro di Verdiglione? L'autore polemizza sovente nel corso del suo scritto contro i concetti (o il logo, come egli chiama il pensiero discorsivo). Comprenderete allora le mie difficoltà: sono qui a parlarvi di un libro e per comunicare devo usare concetti. Esattamente ciò che l'autore del saggio di cui dovrei

parlare sembra avere in sommo disprezzo.

I concetti — diceva Nietzsche — sono gusci vuoti, ma servono per potere sul mondo. Concetto deriva da *cum-capere*, prendere insieme, afferrare. Cosa afferriamo noi, cosa afferrate voi qui riuniti questa sera, senza quel comune denominatore — per quanto sdrucito possa essere — che è rappresentato dal concetto? Cosa posso fare io in veste di critico, se mi tolgono gli strumenti del parlabile e mi dicono che sono un'attrezzeria logora?

Penso sia questo il motivo per cui Verdiglione ha posto come esergo del libro la citazione di Borges, in base alla quale il critico è fatalmente destinato all'errore. Verdiglione sapeva bene quel che faceva: ha simulato un'operazione critica, in realtà — più ci penso, più la cosa mi sembra plausibile — ha fatto altro, ha scritto un romanzo, ha giocato creativamente con la scrittura.

Proviamo a esaminare il *Leonardo da Vinci* da questa angolazione. Le tecniche narrative utilizzate sono le tecniche dell'anti-romanzo del Novecento. Nell'anti-romanzo prevale l'impasto di sublime e di infimo. Se si vanno a leggere i quattro capitoli che Verdiglione dedica alla critica (gnosi italiana, gnosi gallicana, gnosi mitteleuropea, gnosi anglo-americana), questa opzione stilistica risalta efficacemente. Sono quattro capitoli, ma sono in realtà quattro gironi danteschi in cui stanno confitti i dannati, e cioè coloro che, da Lomazzo e Vasari per arrivare a Garin, hanno bestemmiato il nome di Leonardo. Per quanto sottoposta a gustose varianti, la tecnica obbedisce allo stesso schema: riproduzione delle parole del peccatore, messa a nudo della sua identità, pernacchio rituale. "Ma che minchiate dice Giannuzzu?" — il dannato in questione è Giovanni Gentile; "Don Benedetto, avete sfogliato il *Trattato*?" — l'indemoniato è Benedetto Croce.

Abbiamo una vasta gamma di ohibò, di interiezioni più o meno sanguigne, di splendide onomatopee che, rifacendo il verso al nastro discorsivo incriminato, ne additano l'insignificanza. Sono espedienti da romanziera, ben noti a Joyce o alla neoavanguardia italiana, da Sanguineti a Manganelli.

Da notare che le citazioni (da Leonardo o dai suoi insipienti esegeti) sono almeno il settanta per cento del libro. Quando parla lui, Armando, vi accorgete che il linguaggio non ha più nulla a che fare con i significati. La vera sorgente della parola è la materia sonora; le parole vengono attirate l'una sull'altra dalle paronomasie e dalle allitterazioni; ovunque predomina il significante. Compagno refrain, leitmotiv che, nella loro iterazione, danno alla frase una cadenza auratica. Era una tecnica con cui

il simbolismo, a esempio D'Annunzio, per restare dalle nostre parti, si sforzava di rendere musicale la parola, riducendola a sonorità.

Mi convinco allora di avere sbagliato pista quando, con grande fatica, ho cercato nel libro il senso. Il *Leonardo da Vinci* di Verdiglione non è un saggio critico, un prodotto scientifico. È un antiromanzo dominato dai grandi tropi della retorica barocca, l'ossimoro e l'adynaton; è una frenetica ed esilarante parodia del linguaggio.