
Il capolavoro sconosciuto e la potenza del non finito

Alfonso Maurizio Iacono

Modernity has promoted precision, exactitude, and scientific method as regulating principles over social activities as well as natural elements. Besides, a homogeneous interpretation of time and space significantly shaped the execution of human products, cultural fields included. However, which are the relapses of precision and planning on free thinking and creativity? The activity of Leonardo da Vinci appears to be a privileged starting point to try to answer these open questions. Leonardo is here described as an independent creator driven by a marked desire for artistic elaboration without declared final goals. In this perspective, it seems possible to isolate several traces that weave together Da Vinci and other leading figures of XIX century, such as Cezanne, Baudelaire, Marx, and Balzac. In particular, this continuity could be traced back in the character of Frenhofer, the unfortunate protagonist of Balzac's *The Unknown Masterpiece*.

Keywords: *Artistic Creativity – Leonardo da Vinci – Balzac – Elaboration of Arts – Limits of rational thinking*

«Siamo tutti valutati in cifre, non secondo ciò che valiamo, ma secondo ciò che pesiamo. [...] Questo sentimento è passato nel governo. Il ministro invia una medaglia di poco conto al marinaio che salva la vita a una dozzina di uomini, dà la croce d'onore al deputato che gli vende la sua parola. Triste un paese così costituito!». Balzac fece questa constatazione in *Il medico di campagna*. Essere valutati in cifre: un tema della modernità che nei secoli fino ad oggi si è accresciuto ed espanso. Ma non è delle idee politiche di Balzac che qui intendo discutere, bensì della politica che può emanare dalle idee di Balzac, una politica basata non sulle cifre, né sulla pianificazione, bensì su progetti incompiuti, non finiti, elaborati ma suscettibili di cambiamento quando ciò è necessario per arrivare ad uno scopo conforme ai principi.

È la storia di Frenhofer, lo sfortunato protagonista di *Il capolavoro sconosciuto*, con cui si identificarono Karl Marx e Paul Cézanne, che qui interessa, una storia che ha inizio prima di Balzac, con Leonardo da Vinci, ed è il gioco dialettico tra l'*elaborazione*

e l'*esecuzione* nell'agire umano, che è sempre un agire sociale e politico, anche quando non si mostra come tale.

1. L'incompiutezza e l'arretratezza

Prima il mondo non era preciso come oggi. Ci si accontentava del pressappoco. Niente ansia dell'esattezza. Il lento movimento del sole (allora era il sole a muoversi, non la terra) scandiva pigramente il tempo del giorno e della notte, sempre uguale, sempre diverso, mentre le stagioni si ripetevano ancora più lentamente, anch'esse sempre uguali e sempre diverse. Non erano gli orologi a segnare le ore del lavoro, del riposo e della festa, ma le campane. Come ha scritto il grande storico Jacques Le Goff, al tempo della Chiesa si sostituì, a un certo punto, il tempo del mercante, alle campane gli orologi.

Il mercante aveva bisogno di precisione. Non solo. Aveva bisogno che il tempo fosse omogeneo. E con il tempo anche lo spazio. Si passò, secondo la felice definizione di Alexandre Koyré, dal mondo del pressappoco a quello della precisione.

Con il tempo del mercante nacque, nella Toscana dei Medici, la prospettiva lineare, il metodo rivoluzionario di riproduzione delle immagini. Una tecnica che, aiutata dalla matematica, inaugurava quella che oggi chiamiamo l'alta definizione. Intanto l'invenzione della stampa affermava, con i caratteri di piombo, la riproduzione in serie delle parole impresse sulle pagine dei libri. L'invenzione del quadro prospettico e del libro a stampa permettono la portabilità delle immagini e delle parole.

Cristoforo Colombo attraversò quell'immenso oceano dove Dante fece annegare Ulisse e per farlo usò la mappa di Paolo Dal Pozzo Toscanelli, dopo che a quel tempo fu riscoperta la *Geografia* di Tolomeo. Tempo dopo, Galileo inventò il metodo di investigazione della natura per mezzo di strumenti di precisione, come il cannocchiale (che egli chiamava *perspicillo*), capaci di mostrare cose invisibili all'occhio umano.

In questo tempo di grandi cambiamenti in cui, con la scienza e con la tecnologia, si afferma il primato dell'esattezza meccanica, che posto occupa uno come Leonardo da Vinci? Chi era Frenhofer? Chi era Gillette? Quale posto occupano in un mondo fatto di perspicuità, di misura, di esattezza? Quale spettatore è in grado di capire un'opera che si pone fuori dai canoni acquisiti e che punta le sue carte sull'elaborazione piuttosto che sull'esecuzione? O meglio sull'identità tra elaborazione e esecuzione?

Ma prima di affrontare queste domande dobbiamo porci altre due questioni: che rapporto c'è tra il tempo dell'orologio e il tempo della vita vissuta? Che relazione sussiste tra lo spazio segnato sulla mappa e lo spazio che sta intorno a noi e ai nostri corpi?

Con il passare degli anni, anzi dei secoli, tali questioni ci assillano sempre di più.

La forza della precisione senza dubbio ci avvantaggia nei nostri rapporti con il mondo, rendendoci più potenti e più forti. Eppure oggi, nello stesso tempo, ci mette a disagio e ci fa paura.

Il fatto è che noi umani non siamo fatti per l'esattezza. Ne abbiamo bisogno, certo, ma rischiamo di restarne schiavi. Con la precisione e con l'esattezza abbiamo fatto un patto molto simile a quello che Faust fece con Mefistofele.

Oggi trionfano i miti delle specializzazioni, delle aziende come modelli di organizzazione sociale e istituzionali, dei protocolli, del controllo, del comportamento, della quantificazione. E con tutto ciò avanzano le sofferenze fisiche e psichiche: la depressione, il panico, il narcisismo patologico. Quei miti sono realtà che si impongono sulla nostra vita. Quest'ultima reagisce al disagio e alle difficoltà che emergono dall'ansia del controllo e dalla paura dell'essere controllati.

Cosa ci farebbe oggi un Leonardo da Vinci, un incompleto, incapace di specializzarsi o di finire un'opera o di renderla pratica e fruibile?

Già nel suo tempo Leonardo era considerato un inadatto, un uomo incompiuto, uno che si disperdeva in mille interessi, molti dei quali non trovavano conclusione o completezza. Più un uomo del medioevo che della modernità.

Già il grande storico e biografo degli artisti, artista egli stesso, ben consapevole del suo ruolo nella società di allora, Giorgio Vasari, scriveva di Leonardo:

Vedesi bene che Lionardo per l'intelligenza de l'arte cominciò molte cose e nessuna mai ne finì, parendoli che la mano aggiugnere non potesse alla perfezzione dell'arte ne le cose, che egli si imaginava, concio sia che si formava nell'idea alcune difficoltà sottili e tanto maravigliose, che con le mani, ancora ch'elle fussero eccellentissime, non si sarebbero espresse mai. E tanti furono i suoi capricci, che, filosofando de le cose naturali, attese a intendere la proprietà delle erbe, continuando et osservando il moto del cielo, il corso de la Luna e gl'andamenti del Sole.

Facendo in un certo senso eco a Vasari, lo storico della scienza Paolo Rossi, parlando di Leonardo, notava: «la sua indagine, sempre oscillante fra l'esperimento e la notazione curiosa, appare frantumata e come polverizzata in una serie di brevi note, di osservazioni sparse, di appunti scritti per se medesimo in una simbologia oscura e volutamente non trasmissibile».

Sempre incuriosito da un problema particolare, Leonardo non ha in realtà alcun interesse a lavorare a un corpus sistematico di conoscenze e non conosce la preoccupazione – che è invece una dimensione fondamentale di ciò che chiamiamo tecnica e scienza – di trasmettere, spiegare e provare agli altri le proprie scoperte. Invece di note e di appunti, pochi anni dopo la morte di Leonardo, Dürer – che si era reso ben conto della rivoluzionaria portata della stampa e che si era rivolto agli stessi problemi che avevano suscitato l'interesse di Leonardo – pubblicava, in forma di sistematici trattati capaci di servire da utile guida agli artisti e artigiani tedeschi, le sue istruzioni sull'uso del compasso e della squadra (1525), il suo trattato sulle fortificazioni (1527) e sulle proporzioni del corpo umano (1528).

Da questo punto di vista anche le innumerevoli, famose macchine progettate da Leonardo (che molto probabilmente rimasero quasi tutte allo stato di progetto)

riacquistano le loro reali proporzioni: più che costruite in uno spirito di progresso per sollevare la fatica degli uomini e accrescere il loro potere sul mondo e sulla materia, esse appaiono costruite per scopi fuggitivi: feste, divertimenti, sorprese meccaniche. Esse «appaiono destinate a prendere, nelle giostre e negli spettacoli, il ruolo di strumenti meravigliosi». Non a caso Leonardo è più preoccupato della *elaborazione* che della *esecuzione* dei suoi progetti; è interessato alle macchine più come risultati e prove dell'intelligenza e della genialità umane che come mezzi di effettiva padronanza della natura»¹.

Sarà Descartes a porre il problema della effettiva padronanza della natura considerata mezzo per i bisogni dell'uomo, anzi della sua mente, visto che anche il corpo per lui è una macchina e come tale uno strumento, più precisamente un servomeccanismo.

Ma Descartes, nell'espone il suo metodo aveva assimilato il verosimile al falso separandolo dal vero. A ciò si oppose il filosofo napoletano Giambattista Vico, ma già Leonardo, il quale considerava la pittura come la più alta forma di conoscenza, pensava che il verosimile potesse farci scoprire il vero. Era più arretrato per questo? Era davvero un uomo del medioevo? Era fuori dalla modernità?

Leonardo era più interessato all'*elaborazione* che non all'*esecuzione* di un'opera. Ma cosa significa esattamente questo?

Se lo confrontiamo con Brunelleschi, Alberti, Piero della Francesca, Gutenberg, Dürer, Michelangelo e poi Bacon, Galileo e Descartes vediamo che tutti loro puntano alla compiutezza, all'*esecuzione* di un'opera: una cupola, una facciata, un quadro, un libro, un'incisione, un cannocchiale. Hanno un metodo e i mezzi tecnologici di elaborazione che conducono allo scopo, l'esecuzione di un'opera o il raggiungimento di una nuova conoscenza. Leonardo è diverso. Pensa all'infinito e a come rappresentarlo. Si sofferma sull'*elaborazione* di qualcosa che non può avere compiutezza e conclusione, cioè di qualcosa di finito che punta all'infinito: cercare l'infinito attraverso i mezzi che hanno gli uomini che sono inevitabilmente finiti. Qualche tempo dopo Leonardo, Giambattista Vico aveva osservato che solo Dio può conoscere e fare nello stesso tempo. Gli uomini no, non lo possono fare. E allora cosa accade quando ci si confronta con l'infinito? Come rappresentarlo? Accade di comprendere che solo l'*elaborare* è un conoscere facendo e un fare conoscendo. L'*elaborare* non ha in sé né compiutezza né conclusione.

Scriva Leonardo: «Qual è quella cosa, che non si dà e s'ella si dessi non sarebbe? Egli è lo infinito, il quale, se si potesse dare, sarebbe limitato, perché ciò, che si po' dare ha termine nella cosa, che la circuisce ne' sua stremi, e ciò che non si po' dare è quella cosa, che non ha termini»².

L'infinito è quella cosa che non si dà e se si desse non sarebbe infinito. L'infinito non ha confini, mentre ciò che si conosce e si fa, è circoscritto, definito, delimitato dai confini.

Eppure è con la geometrizzazione del finito che si può immaginare l'infinito. È la prospettiva di Masaccio, che rendendo finite due rette parallele che si incontrano in un

¹ P. Rossi, *I filosofi e le macchine* (1962), Milano, Feltrinelli, 2017.

² Leonardo da Vinci, *Manoscritto dell'Istituto di Francia*, 91 v.

punto, il punto di fuga, danno il senso dell'infinito. La fuga è il passaggio dal finito all'infinito. Dall'immagine esso passa alla mente e lo fa attraverso la matematica.

Giambattista Vico metterà la cosa in questi termini:

il vero divino è l'immagine solida delle cose, come una creazione in rilievo, mentre il vero umano è un monogramma o un'immagine piana, quasi una pittura. Pertanto, come il vero divino è quello che Dio dispone e genera nel momento stesso in cui conosce, così il vero umano è quello che l'uomo compone e fa mentre apprende³.

Gli uomini possono cogliere il vero attraverso il verosimile, come in pittura, dove le tre dimensioni del mondo devono essere rappresentate grazie a un mondo a due dimensioni, come una tavola, un quadro, un muro. L'infinito attraverso il finito.

Come nella grande poesia di Leopardi, dove il pensiero si finge («io nel pensiero mi fingo»), cioè si immagina, costruisce con la fantasia. Il punto di fuga nella prospettiva è un limite che porta a fingere, a immaginare, a formare l'infinito.

2. La matematica si sposa con la fantasia

In Leonardo la matematica si sposa con la fantasia.

Come scrive Cassirer: «Per lui la forza creatrice dell'artista è altrettanto certa di quella del pensiero teoretico e scientifico»⁴.

Il rapporto con la natura raggiunge la sua libertà attraverso la matematica. Essa

non si contrappone più all'uomo come una forza nemica o straniera, perché, sebbene essa sia, per noi, inesauribile, sebbene essa sia infinita, noi siamo certi, che questa infinità non è altro che quella delle *infinite ragioni* della matematica, delle quali, se anche noi non riusciamo ad abbracciar, nel suo complesso, l'estensione, possiamo però capire le ultime ragioni, *i principi*. L'idealità della matematica porta lo spirito al suo culmine più alto e gli permette di raggiungere la sua vera perfezione; sopprime i limiti, che la concezione medievale aveva tracciati fra natura e spirito da un lato, fra intelletto umano e divino dall'altro⁵.

Leonardo era più interessato all'*elaborazione* piuttosto che all'*esecuzione*. Ma si dirà: eppure ha fatto la *Gioconda* e la *Vergine delle rocce*. Ma Leonardo cercava la conoscenza, non i suoi prodotti. Non era moderno perché si soffermava più sul modo di produrre invece che sulla produzione? Non era moderno oppure anticipava quel che sarebbe accaduto alcuni secoli dopo proprio in seno alla modernità, quando l'*elaborazione* divenne essa stessa

³ G. Vico, *De Antiquissima*, a cura di M. Sanna, Roma, Edizioni di Storia e di Letteratura, 2005, p. 17.

⁴ E. Cassirer, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 254.

⁵ *Ivi*, pp. 255-256.

oggetto di *esecuzione* e poi oggetto di se medesima? Non accadde qualcosa di simile nell'epoca del *Barocco* e poi in quella che viene definita *Postmoderno*?

Non aveva un problema analogo anche quel Michelangelo che fu l'esempio della compiutezza dell'*esecuzione*? Non fu lui a praticare da vecchio il *non finito* della *Pietà Rondanini*?

L'incompiutezza di Leonardo è lo spostamento dell'attenzione creativa dall'*esecuzione* all'*elaborazione*. Del resto, volendo inseguire l'infinito con i mezzi finiti della matematica e della pittura, non poteva fare altrimenti, per questo l'*esecuzione* per lui era un mezzo dell'*elaborare*. Egli si rivolgeva alla natura con i mezzi che il sapere gli aveva dato – la matematica e la pittura – e che la mente gli poteva fornire – la fantasia. La maggior parte delle sue esecuzioni pratiche erano mezzi per le sue elaborazioni teoretiche.

Per questo egli si richiama a Giotto e a Masaccio, i quali si rivolgono alla natura invece di imitare gli altri pittori:

Il pittore avrà la sua pittura di poca accellenza, se quello piglia l'altrui pitture, ma s'egli imparerà dalle cose naturali, farà bono frutto: come vedremo in ne' pittori dopo i Romani, i quali sempre imitarono l'uno dall'altro, e di età in età sempre mandato detta arte in declinazione. Dopo questi venne Giotti fiorentino, il quale, nato in monti soletari, abitati solo da capre, e simil bestie, senso volto alla natura a simile arte, cominciò a disegnare su per li sassi li atti delle capre, de le quali lui era guardatore; e così cominciò a fare tutti gli animali, che vedeva: in tal modo, che questo, dopo molto studio, avanzò non che i maestri della sua età, ma tutti quelli di molti secoli passati. Dopo questo l'arte ricade, perché tutti imitavano le fatte pitture, e così di secolo in secolo andò declinando, insino a tanto ce Tomasi fiorentino, scognominato Masaccio, mostrò con opra perfetta, come quegli, che pigliavano per autore altro che la natura, meastra de' maestri, s'affaticavano invano⁶.

La visione della natura non è mai diretta, ma è esperienza mediata dalla conoscenza e non influenzata da modelli altrui.

3. La rappresentazione, il movimento, la realtà

I pittori impressionisti nella seconda metà del XIX secolo avevano idee analoghe a quelle che guidavano la ricerca artistica di Leonardo. Guardare la natura in *plein air*, che voleva dire anche *eseguire* non per imitare, ma per offrire tutti gli elementi dell'*elaborazione* di ciò che il pittore può vedere e far vedere.

Se la pittura, come Cézanne, gli impressionisti, Klee, Delaunay, Boccioni, non è più riproduzione della natura, ma asserzione sul mondo, interrogarsi sull'*elaborazione* di ciò che si *esegue* è necessario e inevitabile.

Nel Novecento questo fecero drammaturghi come Pirandello, Beckett, Brecht e Ionesco, pittori come Bracque e Picasso, filosofi come Wittgenstein e Heidegger. Non più

⁶ Leonardo da Vinci, *Codex Trivulzianus* 141 r.

tanto interrogarsi sull'infinito, ma sulle condizioni di possibilità di raggiungerlo, non più sugli eventi, ma sui modi di avvertirli, concepirli, interpretarli.

Mentre avanza il mondo della precisione, quello del pressappoco non tramonta affatto, ma ritorna in altro modo. Ritorna con il non finito di Michelangelo, ossessionato com'era del passaggio e del movimento tra la materia e la forma e si propone con lo *sfumato* di Leonardo, dove per intendere prospetticamente il mondo rappresentato dalla precisione delle linee deve sovrapporsi lo *sfocare* dei colori e l'indebolirsi dei contorni.

Ciò riaccadrà nel XIX secolo quando Gericault, nel suo famoso quadro sulla corsa dei cavalli, per dare il senso del movimento, li allunga in modo sproporzionato rispetto alla loro dimensione. Una fotografia, strumento di precisione, non avrebbe potuto permettersi una simile libertà rappresentativa. Ma cos'è più realistica, si domanda Auguste Rodin, una pittura che deformando restituisce il senso del movimento dei cavalli o una pittura che in un fotogramma tiene sospesi quei cavalli nell'atto di saltare ma in un modo che non vediamo mai nella realtà?⁷.

Pavel Florenskij e Maurice Merleau-Ponty seguono Rodin. Il problema è il movimento e la sua rappresentazione. In fondo l'infinito, già ai tempi del famoso paradosso di Achille e della tartaruga, fu associato alla necessità di dare conto del movimento e della sua misurabilità.

4. Che cos'è il *non finito*?

L'incompiutezza pone l'ambiguità sul non finito: esso è propriamente *non finito* nel senso di incompiuto, di non ancora finito (anche se mai sarà finito) oppure è *non finito* nel senso di un drammatico, impossibile equilibrio tra *finito* e *infinito*, reso paradossalmente possibile proprio del suo essere *non finito*? Se accettiamo il passaggio dall'*elaborazione* all'*esecuzione* come modernamente necessario nell'epoca della precisione e dell'alta definizione, allora il *non finito* è l'annuncio incompiuto, ovvero un fallimento; se invece pensiamo che sia l'*elaborazione* l'oggetto dell'*esecuzione* stessa, allora il *non finito* è l'entrata in una nuova conoscenza.

Leonardo, perduto com'era nell'*elaborazione* al punto da non riuscire a rendere compiuta un'*esecuzione*, è un uomo che non riesce a comprendere la modernità oppure la comprende fino al punto da interrogarsi attorno a ciò a cui la stessa modernità si interroga, cioè se stessa?

Leonardo in questa domanda anticipa di alcuni secoli il dramma del pittore Frenhofer, il protagonista di *Il Capolavoro sconosciuto* di Honoré de Balzac.

⁷ A. Rodin, *L'Arte*. Conversazioni raccolte da Paul Gsell, Milano, Abscondita, 2003, p. 48.

5. Cézanne e Frenhofer

Quando Frenhofer, il protagonista di *Il Capolavoro sconosciuto* di Balzac, si decide a far vedere quel quadro su cui aveva lavorato per anni ai suoi amici Porbus e Poussin, esclama:

«Ebbene, eccolo!» disse loro il vegliardo. I suoi capelli erano spettinati, il volto acceso da un'eccitazione sovranaturale, gli occhi scintillanti; era affannato come un giovane ebbro d'amore. «Ah! Ah!» – gridò – «Non vi aspettavate tanta perfezione! Siete davanti a una donna e cercate un quadro. C'è tanta profondità in questa tela, la sua atmosfera è così vera che non riuscite più a distinguerla da quella che ci circonda. Dov'è l'arte? Perduta, scomparsa! Ecco le forme stesse di una fanciulla. Non ne ho forse colto a dovere il colore, la nettezza del contorno che sembra delimitarne il corpo? Non è lo stesso fenomeno offertoci dagli oggetti che sono immersi nell'atmosfera come pesci nell'acqua? Ammirate come i contorni si staccano dal fondo! Non vi sembra di poter passare la mano su questo dorso? Così, per sette anni, ho studiato gli effetti dell'unione della luce e degli oggetti. E questi capelli, forse che la luce non li inonda?...Ma ella ha respirato, credo!...Questo seno, vedete!... Ah, chi non l'adorerebbe in ginocchio? Le carni palpitano. Sta per alzarsi, aspettate!». «Scorgete qualcosa?» domandò Poussin a Porbus. «No...E voi?». «Nulla»⁸.

Quel *nulla* era in realtà, agli occhi di Poussin, «un ammasso confuso di colori delimitati da una quantità di linee bizzarre che formano una muraglia di pittura».

Ma forse, come intuì Rilke⁹, quell'ammasso confuso era invece ciò che l'incompreso Cézanne avrebbe creato dipingendo la *Montagna Sainte-Victoire*.

6. Il non finito di Baudelaire

Nel 1845, Charles Baudelaire, intrattenendosi sulla pittura di Camille Corot, aveva distinto fra *morceau fait* e *morceau fini*.

Riferendosi all'influenza che Corot ha avuto sui pittori più giovani, Baudelaire dice che alcuni di essi si sono applicati «a scegliere nella natura i motivi, i luoghi, i colori che egli preferisce, a scegliere i medesimi soggetti; altri hanno cercato di imitare [*pasticher*] la sua goffaggine [*gaudurie*]»¹⁰. Baudelaire introduce la distinzione tra *morceau fait* e *morceau fini* proprio a proposito di questa pretesa *goffaggine*, perché essa non è tale, ma appare come *goffaggine* ai «semisapienti» i quali, dopo avere lodato Corot, ne criticano l'esecuzione. In sostanza, essi pensano che Corot, essendo un cattivo esecutore, non sa dipingere».

⁸ H. de Balzac, *Il capolavoro sconosciuto*, Milano, Rizzoli, 2002, pp. 153-155.

⁹ R.M. Rilke, *Lettere su Cézanne*, Firenze, Passigli, 2001, p. 56.

¹⁰ Ch. Baudelaire, *Salon de 1845*, in Id., *Curiosité Esthétiques*, Paris, Lévy fr., 1968, p. 54.

Brave persone! – esclama Baudelaire – esse ignorano in primo luogo che un'opera d'arte – o se si vuole – un'opera dell'anima – dove tutto è ben visto, ben osservato, ben compreso, ben immaginato – è sempre molto ben eseguita, lo è in modo in modo sufficiente – in secondo luogo – vi è una grande differenza tra un pezzo fatto (*morceau fait*) e un pezzo finito (*moracea fini*) – e in generale ciò che è fatto non è finito, e una cosa assai ben definita può non essere per niente fatta.

La difesa che Baudelaire fa di Corot e dei suoi paesaggi si basa su una distinzione che può aiutare a comprendere sia il realismo pittorico del XIX secolo sia l'impressionismo. A proposito di Corot, Ernst Gombrich osserva: «Come Constable, Corot era partito con la determinazione di rendere il reale quanto più fedelmente possibile, ma la verità che voleva catturare era un po' diversa»¹¹. Era diversa da Fragonard, il quale, circa un secolo prima, aveva dipinto quegli stessi giardini di Villa d'Este su cui avrebbe poi lavorato Corot. Ma quest'ultimo usava altri mezzi. In particolare volle adattare il colore alle diverse gradazioni di tonalità. L'intensità dei colori, persino nella fotografia, ha un impatto negativo sull'effetto della *distanza* e la *distanza* naturalmente è decisiva per paesaggisti come Constable, Friedrich, Corot.

«Corot sembra avere catturato la luce radiante e la foschia della scena con rinnovati mezzi della sua tavolozza. Si è tenuto all'interno di una gamma grigio-argento che non inghiotte i colori ma li collega armoniosamente senza che la verità oggettiva venga sacrificata»¹². Egli tuttavia divenne famoso grazie al fatto che, come Lorrain e come Turner, non rinunciò a mettere in scena nei suoi quadri soggetti del passato classico o biblico. Ammirato dai suoi colleghi più giovani, non fu tuttavia da loro seguito proprio per questa sua propensione accademica a scegliere soggetti convenzionali.

7. L'incompiutezza di Leonardo

Tanto la distinzione di Baudelaire tra *fait* (compiuto, elaborato) e *fini* (rifinito, preparato nello studio), quanto il rifiuto di Cézanne del *fini*, più in generale il prevalere del compiuto sul finito non è tuttavia una caratteristica dell'Ottocento. È chiaro che esso richiama alla mente la questione del *non finito* di Michelangelo e l'*incompiutezza* di Leonardo. Come hanno ben mostrato Ernst Gombrich e Martin Kemp, per Leonardo l'imitazione si accompagna alla fantasia e all'immaginario.

La ricerca delle *historiae* secondo la lezione di Leon Battista Alberti comporta il fatto che in pittura il rapporto con la natura non implica il copiare la natura stessa, ma il ritrovamento delle leggi naturali specifiche del dipingere. Imitare non è copiare.

¹¹ E. Gombrich, *La storia dell'arte*, New York, Phaidon, 2008, p. 387.

¹² *Ivi*, p. 389.

Leonardo fa ricorso all'immaginazione come aiuto per l'invenzione artistica che tuttavia non contrasta, secondo Kemp, con l'idea che il pittore deve riflettere alla perfezione la natura. Il pittore infatti deve sapere governare il proprio lavoro (attraverso lo strumento della prospettiva) come il nocchiero che deve sapere navigare senza timone o bussola.

Ed è a questo punto – osserva Kemp – che l'immaginazione del pittore diviene importante. Attraverso di essa, egli deve puntare a una ricreazione precisa, in termini di leggi, della Natura. Le leggi della Natura, che l'artista ha scoperto tramite l'applicazione della ragione ai dati dell'esperienza, devono essere in seguito ricreate in ogni singola scena¹³.

L'esempio del nocchiero è nel *Trattato* di Leonardo.

D'altra parte la lezione di Leon Battista Alberti dava importanza all'*istoria* che doveva fondarsi più che sulla imitazione, sull'invenzione. Leonardo raccomanda a sua volta che: «il bozzar dell'istoria sia pronto, e il membrificar non sia troppo finito; sta contento solamente a' siti di esse membra, le quali poi a bell'agio piacendoti potrai finire»¹⁴.

8. L'incompiutezza di Marx

Il problema di Leonardo fu il dubbio di Marx e di Cézanne. L'*elaborazione* in loro eccede l'esecuzione. Leonardo progetta senza realizzare, Marx scrive almeno il triplo di ciò che consegna alle stampe, Cézanne ritorna più di sessanta volta sulla *Montagna Sainte-Victoire* astrattificandola ma senza mai concluderla.

Di Marx il genero Paul Lafargue ha scritto:

Non era mai contento del suo lavoro, lo ritoccava sempre ma trovava l'esposizione inferiore alla concezione. Uno studio psicologico di Balzac plagiato in modo pietoso da Zola, *Le chef d'œuvre inconnu* gli fece una profonda impressione perché descriveva in parte i suoi stessi sentimenti: un pittore geniale è talmente tormentato dal desiderio di rappresentare le cose nel modo preciso in cui si rispecchiano nel suo cervello, che continua a limare e a ritoccare il suo quadro, in modo da creare alla fine null'altro che una massa informe di colori in cui però i suoi occhi suggestionati vedono la più perfetta riproduzione della realtà¹⁵.

Karl Marx, nell'inseguire il reale storico della società e delle sue contraddizioni, sa che l'*elaborazione non può non eccedere l'esecuzione*, per questo la sua forza teorica e

¹³ M. Kemp, «Il concetto dell'anima» nei primi studi di crani di Leonardo, in *Lezioni dell'occhio*, Milano, Vita e Pensiero, 2004, pp. 28-29.

¹⁴ Leonardo, *Trattato*, § 61.

¹⁵ *Colloqui con Marx e Engels*, a cura di H.M. Enzensberger, Torino, Einaudi, 1977, pp. 248-249.

intellettuale oggi emerge anche da ciò che ha scritto e non ha pubblicato. Il vero problema teorico non è l'esecuzione compiuta del progetto, ma l'elaborazione del reale che si rende necessaria per eseguirlo. Era ciò che inseguiva anche Leonardo da Vinci per il quale la conoscenza era più la domanda sul modo di fare che la risposta della cosa fatta.

9. L'incompiutezza di Cézanne

Cézanne come Leonardo non vuole imitare i pittori, ma interpretare la natura.

Per fare questo, tuttavia, per guardare, come Leonardo la natura e come Marx la società, Cézanne fu attraversato dal dubbio che scosse Frenhofer, il pittore di Balzac. Sentendo parlare dal suo amico Émile Bernard di *Il capolavoro sconosciuto* rivolse il dito contro se stesso come a indicare che Frenhofer era lui. Émile Bernard, il pittore che lo andò a trovare e narrò questa storia, ebbe a scrivere:

E invece, egli [Cézanne] era ben lontano e dal genio impotente di Frenhofer, dall'impotente natura di quel Claude Lantier, con cui Zola aveva voluto rappresentarlo. Così, quando anni dopo [...] scrissi di Cézanne [...] misi in apertura questa frase che mi pare lo riassume abbastanza bene, identificandolo nel personaggio di Balzac: *Frenhofer è un uomo appassionato della nostra arte. Egli vede più in alto e più lontano di tutti gli altri pittori*¹⁶.

Anche Leonardo vide più in alto e più lontano degli altri. Compresse che la conoscenza ha bisogno dell'intreccio fra esattezza e fantasia e che quando l'*elaborazione* eccede l'*esecuzione*, il *non finito* non esprime incompiutezza bensì il dramma della conoscenza umana che mentre cerca l'infinito al di fuori di sé, lo trova dentro di sé, nella propria mente, nell'immaginazione, nel proprio fingere, se per *fingere* intendiamo ciò che questa parola effettivamente significa: plasmare, formare, darsi quei contorni che ti fanno pensare a un altrove, come una mappa che non è il territorio, come il quadro che non è il paesaggio, come gli spazi di là dalla siepe in cui il pensiero dolcemente annega. Frenhofer è questo. La politica dovrebbe esserlo.

Il *non è*, la differenza, è il *non finito*.

¹⁶ É. Bernard, *Mi ricordo Cézanne*, Milano, Skira, 2011, p. 34.