

nonfiction

giuseppe facciponte **psicologia e arte**
alcuni sguardi



nonfiction
aracne



www. aracneeditrice. it
www. narrativaracne. it
info@aracneeditrice. it

Copyright © MMXX
Gioacchino Onorati editore S. r. l. – unipersonale

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-3065-0

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: gennaio 2020

prefazione

Il sacrificio è sempre la rinuncia a qualcosa di valido, e in tal modo colui che sacrifica, evita di venir divorato: non si produce un mutamento nell'opposto, ma un' unione e un pareggiamento, da cui ben presto nasce una nuova forma di vita, come nascono il sole e il vento. Il mondo che ci circonda è un mondo a tre dimensioni, nonostante l'immagine che si proietta sulla retina è di sole due dimensioni, almeno a livello superficiale e pertanto non è prevista una terza immagine diretta sull'informazione, ovvero sulla sua solidità e sul rapporto degli oggetti e della loro distanza. Se avessimo desiderato proiettare il nostro sguardo sulle cause prime della percezione visiva di un'opera d'arte in rapporto al suo carattere psico-logico, avremmo dovuto analizzare a monte gli effetti della "Luce" e quali effetti ne sarebbero scaturiti, in quanto in assenza di luce, le forme, la materia e gli occhi, non sono in grado di visionare contenuti, colore, spazio, movimenti, simmetrie o asimmetrie.

Discutere di psicologia all'interno di questo lavoro di scrittura, vorrebbe significare dunque, in un certo modo e poi in un altro, discutere di lettura e mislettura dell'opera, o meglio, di interpretazioni esatte o errate. A decidere se si tratta di letteratura adeguata o di un'esagerazione, o ancora di errore, sarà sempre il singolo caso, e quasi mai, i singoli casi. La psicologia in rapporto all'arte, è infatti perfettamente

proporzionale alla sua analisi finale, entro un quadro di riferimento che per forza di cose dovrà prescindere dalle forme puramente esteriori, per dedicarsi al lato nascosto dell'essere.

In questo Testo, arte e psiche, entrano in un connubio indefesso, indissolubile, e si tenta di attualizzare un processo, che partendo da Freud e Jung, approfondendo i caratteri analitici consci e inconsci, perviene a discutere di contemporaneità e “contemporaneamente”, ritorna alla fase iniziale della storia della psiche e dell'arte, attraverso rimandi ed esegesi letterarie ed erudite, colte appunto, dove si incontra il serio e il faceto, il primitivo errare dell'essere e il suo seguito, ovvero la sua ombra.

L'arte esiste soltanto dal momento in cui le opere cominciano a discutere di processi cognitivi e tali processi di cognizione non sono altro che quegli universali che sono parte integrante del mondo e nel mondo.

Il testo di carattere eminentemente universitario, si presta molto bene, nella proiezione di un binomio o dualismo, in una dicotomia indispensabile, che esiste ed è sempre esistita tra le forme del cervello psicologico e l'occhio umano, e per dirla con pochi grandi scrittori, nei luoghi o topoi, della mente e del corpo.

Psicologia e Arte, è un lavoro costruito esemplarmente su tali postulati e pertanto si presta a una lettura e a una rilettura, per eventuali ricerche, sovente intrise e già concepite e portate al termine dell'intreccio.

Si discute di meta psicologia, ma nel contempo, si va oltre tale binomio e si dà voce e dunque ascolto ad alcuni scrittori, narrati qui come fuori dal loro campo visivo di studio, intercedendo in frammenti e pagine di rara bellezza compositiva, autorevoli e seriose, ponderate e preparate, studiate e percepite, sensibilizzate e sensibili, dure e molli, forti e lievi.

Psicologia e Arte (Voci di alcuni scrittori), potrebbe essere una sintesi di psicologia dell'Arte o viceversa, di Arte e psicologia o ancora, di arte della psicologia...

Parlare di psicologia nei luoghi dell'arte è un'indagine letteraria e visiva, e soltanto alla fine del suo processo, potrà estinguersi in analitica o psicoanalitica.

Sarà lo stesso Eraclito che con sue parole dirà: «Ho indagato me stesso».

All'interno dell'opera è richiamata fortemente, e l'arte e la psicologia.

Platone dal canto suo avrebbe asserito tali parole: «La preesistenza dell'anima è strettamente connessa all'esistenza delle idee in sé, e viceversa».

Ambito dello studio psicologico, è in chiave primigenia, stabilire che l'anima è simile alla realtà invisibile, mentre all'opposto, il corpo, è simile alla realtà visibile. E' questa una prima distinzione tra anima e corpo, poi da discutere. La filosofia tiene l'anima lontana dal corpo, mentre da un'altra parte, la psicologia, studia l'anima e il corpo, quasi accostandoli e disgiungendoli.

L'opera d'arte dunque non è un processo psicologico, in quanto è visione. Diversamente, lo può essere il pensiero, l'idea, la sorgente che ne scaturisce dall'essenza tra anima e corpo, di un'opera d'arte. Quello che conta in questo testo, è il dualismo, come sopra accennato, tra il pensare e l'essere, l'idea dell'arte e l'arte, l'artista e l'intellettuale, il verbo e lo scritto, ecc.

L'autonomia è già un punto dal quale partire, nel volere e nel desiderare studiare il manuale in questione o in esame.

introduzione

Le apparenze superficiali sono ingannevoli, per arrivare alla verità bisogna scavare in profondità, sotto la superficie.

K.V. Rokitanski

In questo nuovo lavoro, attraversato da soliloqui e mono-leganti tematiche nei luoghi e negli spazi di alcune manifestazioni d'arte, si vuole battere un terreno di cui tanti prima di noi, hanno desiderato concepire talune idee o procedure, di pensiero, di narrazione, di risoluzione, oggettivamente e soggettivamente, in chiave specialistica o dottrinale, scientifica o pseudoscientifica, tecnica o classica, scritta o verbale, negli spazi incessanti e inerti per i quali, l'indimostrabile si tramuta in verità e quanto risulti dimostrabile, si traduca in falsità.

Nei luoghi dell'arte, non basta essere conoscitori, esperti, studiosi, osservatori, riflessi di uno specchio, addetti ai lavori, persone di cultura, probabilmente, esiste qualcosa in più che sotto il nome di percezione, svolge un fondamentale ruolo sia cognitivo sia meta-cognitivo e dunque ha a che vedere con i sensi, con tutto ciò si definisce proprietà del senso, nel significato ultimo di osservazione, percezione, significazione, costruzione mentale, materializzazione visiva o smaterializzazione.

Tutto ciò, non include certo che per leggere un'opera d'arte bisogna essere a tutti i costi *folli*, forse bisognerebbe essere educati a sentire l'opera e poi vederla, osservarla.

Non esiste realtà che tenga, qualora non si ceda il passo alle immagini, al potere dell'occhio, alla vista e alle qualità che da quest'ultima ne possano scaturire, facoltà che rimandano all'astrazione o alla figurazione della percezione, il tutto a volte, *fantasticamente*.

Sapere conoscere è una prassi che richiede tempo e volontà.

Sono del parere che un esperto d'arte sia prima di tutto, una ricerca verso lo sguardo esatto, tra grigi e tenui, gialli e ocre, bruni o castani, insomma, un grande osservatore, senza dubbio, conoscitore della storia, dell'analisi storica, delle singole opere, che oltre a sapere individuare la verità, sappia interpretare la vicinanza alla verità, ovvero, la sua ombra con le sue sfumature.

Il *percorso* che si stabilisce all'interno del nostro lavoro, condotto più sotto una forma di studio, di letture, di abitudini, di lezioni emerite, di pagine scritte da illustri studiosi, da professori e storici, dottori dell'arte e non solo, pubblico e spettatore, spettacolo dell'arte e arte, sentimento religioso e cinismo dotto, sentimentalismo e visione, percezione e osservazione, costruisce le basi, in chiave multi-culturale, interessando per certi versi, non soltanto una storia, ma una storia tra le diverse produzioni di storia, accentuando ora da una parte, ora da un'altra, contenuti che assumono di volta in volta, connotati che prescindono o riducono l'atteggiamento, il metodo, l'analisi, verso due fonti di lettura: il primo, si definisce apprendimento e il secondo, processo di analisi, ovvero, nei casi semplici, interpretazione condotta e guidata da verità ponderanti e in quelli complessi, studio del caso, o risoluzione del problema (*problem finding, setting, e problem solving*).

Le teorie moderne, prendono di mira, segnalando, il concetto di processo di apprendimento, che rimane alla base di

qualsiasi studio di qualsiasi forma, o attitudine o abitudine, nella conoscenza che si inoltra se da uno stimolo esterno, ovvero dall'ambiente, la mente umana, è disposta a interpretare o analizzare una grammatica di costrutti, di periodi, di atteggiamenti, di educazione, di senso del significato, o semplicemente di concessione gratuita o mera astinenza. L'ambiente in cui si vive, è la prima segnaletica che dipende dalla formazione personale di ciascun individuo. Oltre all'ambiente esterno, si predilige narrare la trama delle abitudini ai luoghi più sottili, interni del processo di apprendimento, che sono insiti nella mente dell'uomo sotto forma di pre-conscio o di inconscio, di vigilanza o di veglia, di sonno o di viva attenzione, e per altri aspetti, di processi cognitivi e percettivi, i quali, essendo una branca specifica di determinati altri studi specifici, restano attinenti e pertinenti con le basi di studio che, anche lo storico o lo studioso di arte e dei suoi processi, a livello letterario o astratto, deve eminentemente conoscere, all'interno delle sue competenze e parimenti, nelle sue evidenze. L'osservazione dunque, risulta la base per costruire ogni tipologia di buona forma di lettura e infine di analisi, essendo l'ultima tappa di ogni lavoro curato e ben condotto, prestabilendo, con estrema ricerca di lucidità e chiarezza, un certo ordine ben predisposto o circoscritto.

L'ordine, dunque, è per noi il primo segno di cura nei singoli particolari di ogni forma di pensiero o di costruzione materiale o non materiale.

Se dal Caos sorge la notte, ovvero il buio e la tenebra, dal giorno sorge l'ordine, la regola, la matematica e l'etica della regola, in certe parole, la sintassi, l'adeguatezza, ovvero, il canone, la composizione, ed infine, la condotta.

Sotto queste linee, si potrà pure provare, di incentivare dettami che riconducano direttamente o indirettamente, nei

luoghi della mente dell'osservatore, degli studiosi di arte visiva, del quadro, delle singole opere d'arte e dei loro significati.

Heine, studioso di malattie mentali, e soprattutto poeta di spicco, tedesco, in uno dei suoi tanti lavori di scrittura nei meandri dei processi della mente umana, stabiliva: «Vedo negli ultimi anni della mia attività di studioso, gli abitanti di questo paese e non potendo troppo renderli ridicoli, a proposito di spirito, posso solo suddividerli in sole quattro caste perfette: “professori, studenti, filistei e asini”». A proposito di spirito, la mente di Heine, possiamo osservare, ne aveva fin troppo.

Lo stesso Freud, per tornare alle facoltà di un medico, asseriva, attorno alla *comicità*, che qualora dovessimo interpretarla o semplicemente incontrarla nei nostri passi, per poi comprenderla, nella sua psicogenesi, possiamo anche e simultaneamente, leggere o rileggere, nel caso sia stato dimenticato, il volume di Bergson *Le rire*, quando nei meandri della sua comicità, scriveva: «Mécanisation de la vie», «Substitution quelconque de l'artificiel au naturel». Ciò si traduce dal francese, in: Forse dovremmo spingere la semplificazione ancora più lontano, risalire ai nostri ricordi più lontani, cercare nei giochi che divertono il bambino, il primo accenno delle combinazioni che fanno ridere l'uomo.... Soprattutto, troppo spesso, trascuriamo ciò che vi è ancora di infantile, per così dire, nella maggior parte delle nostre emozioni gradevoli...

Pertanto, se continuiamo nel tentativo di scoprire l'essenza della comicità in un legame preconsciouso con l'infantile, dobbiamo superare Bergson ed ammettere che un paragone non ha alcun bisogno per creare la comicità, di risvegliare i vecchi piaceri infantili ed i giochi. Non possiamo non de-

notare di tanto in tanto, che in determinati istanti dedicati all'Arte, determinati momenti infantili, non si siano a tratti ed epoca dopo epoca, ripresentati, ostentatamente riflessi, anche dinanzi i nostri specchi, le nostre opere d'arte, le nostre analisi finali.

Siamo stati abituati a sopportare il riso anche delle opere d'arte, di cui un'incessante varietà di queste, ha inoltrato e condotto la nostra attenzione, nei luoghi propri dello spirito, del ridicolo a volte, e del paradossale altre, in chiave parossistica, ironica, a volte eterna. Non è l'obiettivo di questo nuovo lavoro, discutere di spirito, in senso pieno, in quanto, ne abbiamo già abbondantemente chiarito le singole aspettative, in diversi altri lavori di scrittura che con tutti gli intenti, ci siamo sforzati di mettere in luce, in nuce, vivificando oggi una storia e deducendone domani un'altra.

Non si può condurre un principio di studio, soprattutto anche e non solo nell'ambito delle arti, se prima di tutto non si riesca a posporre il punto della questione, oltre il concetto di banalità che di tanto in tanto, siamo costretti a dovere percepire, osservare, analizzare, leggere o vedere, appurare. La banalità a cui si sottende, è di equivoca interpretazione, avvalorando talvolta, motivi o comuni denominatori, da reinterprete e ristabilire. Se, per esempio, prendiamo in considerazione, un'opera d'arte, e in quanto ad una, isolata, nel suo genere, e nella sua unicità, sotto forma di mero processo di introduzione e stabiliamo una breve e approssimata lettura, possiamo concettualizzare, prima di approfondire altri differenti aspetti, forse più specifici o dettagliati, la pura forma, che altro non è, se non lo spirito di cui si trattava in appendice. Per fortuna della storia dell'arte, così come per la storia delle culture e delle civiltà, non proprio tutto, si riduce all'idea dello *spirituale* nell'Arte.

Lo stupore che proviamo nel mettere a confronto diverse “oggettivizzazioni” prima di doverle “soggettivizzare”, ovvero renderle vive nella mente degli astanti, degli attori che sono vividi esseri umani permeati di singolarissimi sentimenti e percezioni, si risolve nella decostruzione o destrutturazione dei singoli elementi dell’insieme, presi ciascuno, individualmente, all’interno del proprio settore, e rendere i quanti, quali, in altri termini, de-concettualizzarli, esponendo la teoria per la quale, sia una mente, sia un’opera d’arte, va e senza troppe pretese, denudata, dei caratteri, sia somatici, sia percettivi, sia numerici, sia elementari di ogni forma di significato, per doverne dunque, attribuirne uno nuovo, specifico e definito. Il panorama dell’Arte, come qualsiasi altra forma di intellettualizzazione fenomenica, attribuisce ad ogni singolo elemento, significati differenti e vari, al di là di ciò, esiste l’esegesi iconologica e iconografica e lo studio analitico della Storia.

Lo studio di due soggetti (che possono essere oggetti al tempo stesso), di identica superficie materica o immateriale (matrice), rimanda direttamente alla manifestazione per la quale, il soggetto analizzato, meriterebbe una trattazione più adeguata o semplicemente più *attenta*, di quanto l’interesse per la stessa, le si possa o le si desideri dedicare o attribuire. In casi simili, di due elementi perfettamente *similari*, il primo attributo da ricercare, nella similitudine, è se essa, similitudine, sia idonea, ovvero, se conduca l’attenzione ad una somiglianza che è realmente presente in due soggetti differenti, diversi e non del tutto identici. Il piacere di ricondurre il pensiero a ciò che è originariamente uguale, non è il solo motivo che riconduce l’idea all’uso di similitudini, in quanto, vi è la possibilità che la stessa similitudine, ponga il lavoro intellettuale, rilevandolo maggiormente e incessante-

mente, in altre parole, vale a dire, di seguire la solita pratica di confrontare ciò che è *meno* conosciuto, con quanto è *meglio* conosciuto, dunque, mettere in differita, l'astratto con il concreto. Di queste certezze, ne parlava già Freud, in uno dei suoi tanti lavori di scrittura.

La storia dell'arte, è singolarmente attraversata di periodi che producono o riproducono, abilmente, elementi astratti ed elementi concreti. Unificare, all'interno di questo binomio, entrambi gli elementi, è stato e per lungo tempo, opera di alcuni studiosi, i quali, grazie ai loro studi, ci hanno chiarito e in modo perfetto, il quadro.

Non vi è possibilità di Storia se non vi è altrettanta possibilità di verità, in quanto ad aderenza al dato reale, che non può pretendere di avere, in un chiaro e lucido procedere, momenti o sbalzi di ordinaria follia, o singoli episodi di digressione. Nell'ambito dei processi dell'Arte, non possiamo che imbatterci negli spazi di una disciplina, che in quanto a disciplina, non vi è data omissione di colpa, possibilità di reato, fallace giudizio o incompletezza, figuriamoci incongruenza. D'altronde, uno storico o un critico che sia denominato tale, non può non dovere tenere i propri conti, senza dimenticarsi della ricerca fondante della verità, gratuita o a pagamento che sia.

Anche la pittura ha una sua genesi, una sua analisi concreta dei fatti, un suo albero genealogico, all'interno del quale, non vi è dato grado più alto se non ad una limpidissima bibliografia di ricerca fondata su dati reali e storici che non possano rimandare alla possibilità di dubbi, che siano positivi o negativi.

L'arte è prima di tutto letteratura, storia, carattere scritto, e non si può non decodificare un intero processo, nel dovere interrogare diversi momenti, lineari o poco lineari della

sua stessa evoluzione, del suo progresso, della sua serietà e in altre occasioni, della sua comica delucidazione, anche se sempre meramente studiata, fondata, da dati esatti e concreti.

In sostanza, il contenuto dell'Arte, per un buon conoscitore, non dovrebbe condurre verso forme aleatorie o spersonalizzazioni di contenuto, che diano adito a sbadataggini o pedissequi indeterminazioni, allo stesso modo, di qualsiasi altra materia di studio, prima che di *lavoro*.

In questa diversificazione, risulta raro, nella conduzione di tale vicenda, dovere sbadatamente omettere determinati punti salienti o confondere un luogo con un altro, una storia con un'altra, un'epoca con un'altra, un periodo con un altro, un artista con un altro, un'opera d'arte con un'altra, il che risulta impossibile, ineccepibile, così come, non risulta assolutamente possibile, confondere un numero con un altro.

Se prendendo per caso, un grande artista italiano, di epoca rinascimentale, quale può proporsi alla nostra memoria o attenzione, uno studioso come Leonardo, e prendessimo in prestito una sua opera quale la Gioconda, riscontriamo di primo acchito, la forma della struttura del quadro, ovvero, la figura, elemento congruente che in epoca più tarda sostituirà la fotografia. Paradossalmente si potrebbe innestare quel processo diacronico, sul quale ci siamo più volte soffermati, che l'io non è più padrone a casa sua, attraverso quell'interectio, per il quale la centralità di un'opera d'arte evade il suo significato intrinseco per invadere la scena attraverso singoli gesti o segni che poi, si tramutano in simboli o idee. Il sorriso della donna esposta in primo piano, è l'elemento fondante che produce nell'attante che a volte si tramuta in astante, un senso di gioco, di sorriso appena accennato, somministrato, addotto, il quale, senza ombra di dubbio, riman-

da se non alla situazione grottesca o comica del giudizio, alla possibilità di imbattersi nei luoghi dell'anima, anima che giocosamente e sentimentalmente, è serenamente lucida e manifestatamente sicura. Una donna che sorride alla vita o forse, una donna che sorride al suo artista, una musa che ha dimenticato di essere una musa. Pur conoscendo la storia reale e poco fittizia di questo singolare dipinto, creato nel periodo in cui Leonardo, allontanatosi dalla sua città originaria, decide di seguire Cesare Borgia, l'artista, realizza per sua stessa concezione, questo meraviglioso ritratto, che al di là della bellezza del dipinto, olio su tavola e di dimensioni alquanto ridotte, numericamente, è la personalizzazione veritiera di colei che era al tempo stesso, "Monna" Lisa del Giocondo, dove per Monna, la storia vuole risalire al nome di Madonna, vero e proprio, mentre la tradizione più moderna, aggiunge che con il toponimo "Monna – Madonna", si è soliti accedere ai soggetti fiabeschi e non tanto mitologici. L'enigma del quadro non sta nel processo storico, che è di semplicissima interpretazione, ma nell'analisi del soggetto ritratto, del dipinto, dove serio e faceto, s'incontrano, inoltrandosi e snodandosi in diverse accezioni concrete e astratte, insieme. L'albero della vita, qui è il luogo del quadro, il suo ambiente, che sebbene si mostrasse allo spettatore esterno, in realtà ha tutto di qualcosa di interno, a cominciare dalla cura dei particolari con i quali la nostra dama è scolpita o dipinta, disegnata o sfumata, accennata o presentata. Nulla lascia trasparire che questa donna dalle mani e dallo sguardo così severo, dalla quiete e dalla prestantza, potesse mai essere una campestre, una donna di bassa lega, una prostituta; sicuramente è una nobildonna che attende al suo beffardo e ironico ritratto, conoscendo al tempo stesso il risultato, ovvero, il problema dell'arte, dovere conciliare instancabilmente se-

rietà e lucida follia, scherzosamente, beffardamente, silenziosamente. Il silenzio di quest'opera, sembra paradossalmente che abbia una sua voce concreta, e noi non possiamo fare altro che ascoltarla, percepirla, udirla, prima che manifestarla. Emblema e incanto, fantasia e sogno, risultano in ultima analisi, di una preponderanza abissale, dove lo spazio, gioca un ruolo di primo piano. Dunque la prolissi è forse una fortunata e recondita memoria dell'artista. Ma, qual è il significato dell'opera? Con tutta onestà, come in tutte le opere d'arte, almeno quelle di importanza accademica o di Scuola d'Arte, il dato storico, è il primo momento della creazione, al di là di questo, vi si presenta, il dato astratto, in altri termini, la materia, la struttura, la composizione e l'aderenza alla formazione, non ultima, la leggiadria e la maestria del disegno e del colore.

Leonardo conosce bene la situazione politica che regnava in quel periodo tra Milano e Firenze e perché dunque, decide di sua mano, di prendere come punto di riferimento un ritratto che apparteneva ad una donna di chiare origini nobiliari, *patriottiche* e contemporanee. Dov'è l'emblema del quadro, è al tempo stesso, la sua stessa originalità nel comporre e contemporaneamente, un dipinto. Si desume infatti, che la donna, stanca e affaticata dalle ultime lotte politiche e storiche, che hanno segnato la vicenda della sua intimità, si sia appena svegliata: Leonardo ha preso la Gherardini ed ha avuto il potere, se non il coraggio, di svegliarla, letteralmente, dal proprio letto, per concepirla in un ritratto imminente, svelto, fugace; sembra quasi una fuga, un violento sarcasmo, una rinuncia, un amaro e beffardo sorriso. Il volto e la costruzione del quadro, segnano e a chiare lettere, l'intero processo storico che negli stessi giorni, o negli stessi minuti, si stava consumando nell'incessante lotta che ha preso di

mira questa stanca e rassegnata fanciulla, donna che aveva il sentimento di una sua propria responsabilità, di donna e di persona di potere, conoscendo molto bene se stessa e la sua più piena intimità, in una parola, immortalata nella sua vera identità, che è presente, né mai passato, né mai futuro (come una fotografia). Risulta chiaro, dedurre dall'esempio riportato, un contributo dell'Arte di questo grande artista, a cavallo tra due secoli, tra Quattrocento e Cinquecento; l'esempio trasposto, nella nostra scelta introduttiva, nonostante sia il più popolare e il più celebre, gioca un ruolo di primo piano nella confezione delle opere d'arte prefigurate o presentate al pubblico. Si tratta in un certo qual senso, di richiamare l'arte popolare di cui Leonardo era un perfetto estraneo e tramutarla in anti-convenzione, anti-popolarità, anti-ilarità, a seguito di motivi che sono insiti nell'opera presa di mira. Naturalismo, gioco dei colori, e studio sofisticato della figura e dello sfondo, contribuiscono insieme, tutti al concepimento del quadro. Oggi al Louvre, effigiato da diverse pretese di storia e critica, enormemente studiato e mai profondamente accettato nella sua più intima essenza figurativa, è in un certo senso, il simbolo della "poesia" di Leonardo, nonostante il suo carattere scientifico o propenso ad una certa anti-accademicità poetica, promuove ancora una volta, lo stupore e l'interesse nei confronti di quanto non si possa definire libertà espressiva, bensì piena e sobria Scuola d'Arte, dotta e dottrinale. La lotta tra Guelfi e Ghibellini, il potere e la caduta dei Medici da Firenze, il Pontificato di Papa Leone X e dei suoi predecessori e successori, la storia d'amore disincantata con un componente della stessa famiglia Medici a Firenze, la caduta del Casato dei Gherardini, fungono da pretesto, nella disquisizione storico-critica del soggetto del dipinto e della sua collocazione. Dunque, se

prendiamo per un istante, nella nostra singolare analisi, il solo dato storico e lo confrontiamo con il solo dato pittorico, con l'elemento primario che è il quadro nel suo complesso, esaminiamo, la vicenda e con un semplice salto avanti, possiamo fondare il momento del quadro, del dipinto, in un solo unico esempio, traducendo, e tralucendo il connubio o il dualismo in essere, in un unico segno motivante, in un unico significato, che sia simbolico o astratto. La natura su cui più volte siamo ritornati, nonostante sia solo il paesaggio sullo sfondo della tela, distante anni luce dalla verosimiglianza poetica e patetica del lavoro leonardesco, è conclusivo: indica per altri versi, non tanto il potere dell'uomo sulla natura, dominante e caduco, quanto altresì, il bilancio che la stessa natura, in fin dei conti, dovrà tornare a compiere nei confronti di se stessa. Umano e natura, si avvicinano, intersecandosi, unificandosi in un aspetto, che ha qualcosa di soprannaturale, di sinistro e remoto. Il dato naturale, che accompagna parte della filosofia leonardesca, qui, sembra giocare lo stesso ruolo, primario, di cui si accennava nell'incipit di cui sopra. L'importanza di questo artista, che lavora tra Milano, Firenze, Roma e la Francia, occupandosi nel suo pensiero eclettico oltre che del suo titolo di laurea in Ingegneria, anche e non solo, di anatomia, botanica, meccanica, geometria, e altro, scrivendo diversi e numerosissimi trattati di cui possiamo citarne soltanto uno, il celebre *Trattato della pittura* del 1486 e dedicato al trattamento e il paragone fra le diverse Arti, è ancora oggi considerato da alcuni studiosi, il best-seller, in quanto al netto rifiuto delle Arti liberali, definite da taluni anche intellettuali, in quanto arte meramente meccanica, pari agli automi o ai congegni telecomandati e popolari come una radio o una televisione, o una macchina, e la netta superiorità delle arti nello spazio, tra cui appunto,