

DISEGNI DAL MODELLO

di

Raffaele Monti

Alla prima lettura di questo densissimo libro concluso per la collaborazione di una sua scolara (Carlo L. Ragghianti e Gigetta Dalli Regoli: *Firenze* 1470-80, *Disegni dal modello: Pollaiuolo, Leonardo, Botticelli, Filippino*; pp. 322 con 8 tavole a colori e 370 in nero; Università di Pisa, 1975; L. 30.000), si riconosce che, come in tanti altri casi, la soluzione di un problema storico e filologico è strettamente dipendente dall'impianto di metodologia generale della ricerca, che fornisce nuove esigenze e nuovi strumenti di sondaggio e di accertamento.

Fin dai primordi della sua riforma storiografica, Ragghianti ha contrastato duramente sia gli schemi della psicologia della forma coi loro automatismi e meccanismi, sia ed ancor più le alienazioni dell'arte ridotta sotto le categorie della religione, della cultura, della società, cioè resa in sostanza tautologica o superflua — secondo la definizione dell'autore — in quanto ripetizione o traduzione in altri termini di contenuti già prodotti, noti e storicamente attivi.

In pari tempo, nel corso dell'elaborazione del suo pensiero estetico e linguistico, ha sempre sostenuto, con l'energia che gli è nota, che l'arte, intesa non solo come espressione poetica o rivelazione di sentimento, ma come discorso riflessivo od operazione intellettuale, è essa stessa, originalmente e non come riflesso, autrice di cultura agente nella storia, di una cultura che spesso

non si reperisce in quella formulata in lingua letteraria, in quella cioè abitualmente, anzi esclusivamente considerata negli studi.

Non è qui la sede di riprendere questa filosofia dell'arte, ma *Firenze 1470-80* viene a porsi senza dubbio come uno degli esempi fino ad ora più rilevanti di dimostrazione che un'esperienza culturale autentica e impreveduta viene acquistata alla consapevolezza storica per il tramite dell'esercizio artistico stesso. Nel caso del fenomeno del *disegno dal modello*, il rapporto tra esperienza, diretta e totale, e testi scritti, è dimostrato decisamente inverso rispetto alle ordinarie supposizioni circa i testi come dottrina, e i disegni e le pitture come applicazione. Ma spesso Ragghianti ha recuperato dai prodotti artistici fenomeni di cultura mancanti nella letteratura scritta.

Non c'è nulla di particolarmente nuovo nel tipo del risultato, e nel procedimento. Questi « rovesciamenti » sono ricorrenti nell'opera critica di Ragghianti. Il primo che ricordiamo ancora, con altri, è il passaggio dal « Rinascimento », e come uno dei suoi eroi più caratterizzati, del Beato Angelico sino al 1935 posto tra i mistici, i sognatori, i prosecutori del medioevo. Ma poi ricordiamo l'identificazione della prospettiva e di valori autonomi nella pittura antica romana; la fusione in Mondrian dell'idealismo armonico della tradizione occidentale con le proporzionalità astratte dell'architettura nipponica. Le esperienze d'arte infantile nella pittura italiana intorno al 1915; gl'incunaboli prospettici nella cartografia geografica prima e dopo il '500...

Tra le esperienze culturali non osservate e insospettate, rivelate dalla analisi stratigrafica del linguaggio o delle forme, la più sorprendente è stata forse quella del recupero del sostrato medioevalmente « primitivo » e della stessa grafia infantile o incoltivata, mantenuta dall'artista come costante riserva di genuinità e spontaneità, in Antonio Canova: il « neoclassico », l'idealista programmatico, il frigido statuario della tradizione ha imposto il suo più vero volto.

Ma non vogliamo anticipare un elenco di ricognizioni e di rinnovamenti critici, di cui opportunamente si prepara un'antologia, per indicare un aspetto personalissimo della critica di Ragghianti, l'interrogazione linguistica che, ovviamente presupponendo una vastissima capacità comparativa di forme,

giunge a ricavare dai contesti visivi caratteri originali e unicamente in essi reperibili, con l'aumento d'intendimenti critici che è facile computare.

Fin dagli anni '40 Ragghianti aveva capito che un vasto gruppo di *disegni dal modello*, eseguiti senza programma iconografico o destinazione per figurezioni (salvo alcuni), gruppo distribuito dal Berenson tra quattro o cinque pittori fiorentini secondari ed anche inesistenti dello scorcio del secolo xv e del principio del xvi, era invece complessivamente omogeneo non solo per la tematica, ma per i caratteri di forma, e sicuramente riferibile a Filippino Lippi in parte, ed in parte a Sandro Botticelli, del quale il critico iniziava allora una ricognizione dell'attività giovanile intorno al 1470, che ha nel libro che si esamina la sua conclusione.

Basterebbe l'entità di questo contributo (decine di nuovi disegni del Botticelli, di Filippino, di altri artisti, che ne integrano ed ampliano la fisionomia) per valutare l'importanza del libro dei *disegni dal modello* per la conoscenza dell'arte fiorentina nella seconda metà del sec. xv.

L'indagine è stata estesa a quel fenomeno complesso e controverso conosciuto come « bottega del Verrocchio », per indicare un centro attivo di scambi e di collaborazioni anche strette, e qualche volta incrociate e sovrapposte, che riguarda oltre, ai tre artisti, citati Leonardo, il Pollaiuolo, Francesco di Giorgio, il Perugino, il Botticini, Lorenzo di Credi e numerosi altri artisti di primo piano.

Lo sceveramento condotto da Ragghianti e dalla Regoli ha consentito di ricostruire con più vivente aderenza una situazione, nella quale gli « studi », aventi talvolta se non specializzazioni diverse preferenze, risultano più articolati, intorno alle figure maggiori del Verrocchio e di Leonardo, del Pollaiuolo, del Botticelli col discepolo Filippino, mentre sono attivi gli *scriptoria* dei miniatori (spesso uscenti dalle precedenti botteghe), e le officine dei grafici (che anch'essi impiegano assai frequentemente disegni dei maestri maggiori) e non ultimi dei ricamatori.

In un tale panorama, dove le collaborazioni e le interferenze vengono a risultare moltiplicate rispetto a ciò che si pensava, fornendone occasione anche i numerosi concorsi pubblici, si giustificano molte revisioni concernenti opere prodotte tra il 1470 circa e l'80 a Firenze. Un caso è l'utilizzo di un

medesimo libro di disegni da parte di Francesco di Giorgio e dello scultore verrocchiesco Francesco di Simone. Botticelli e Botticini pubblicano i *Tre arcangeli* per Santo Spirito, il secondo già uscito dalla fase giovanile termina il quadro del primo. Il *Battesimo* celebre degli Uffizi lungamente creduto del Verrocchio ha tre fasi di redazione: Botticini, Botticelli e Leonardo, che interviene anche ulteriormente nei paesaggi.

Il riscontro attento dei dati e fatti allegati da Ragghianti e dalla Regoli in una fittissima trama, porta a rendersi conto che questi anni d'arte fiorentina non sono così sicuramente sistemati come si credeva, anzi le indagini più recenti (tra le quali si annoverano quelle di Gigetta Regoli e per il disegno del Degenhart) moltiplicano le discrepanze dal *cliché* storico avvalorato.

Citerò un fatto solo, per dimostrare quanto possa essere modificato il panorama storico di cui si parla. Ragghianti — ora con l'annesso sperimentale del Baldini — precisa che fin da opere prime, come il *profilo femminile* Poldi Pezzoli, Antonio Pollaiuolo dipinge non solo *a olio*, ma con impasto o grumo di colore e condotta di pennellata. Assai prima, dunque, e in area tanto differente da quella di Antonello da Messina, e con diversa relazione con coloro ai quali si attribuisce la « scoperta » della pittura a olio, i Van Eyck. Un fatto di questo genere e di questo peso costringe a focalizzare con nuove prospettive la pittura a Firenze (dove si continua la tempera) già prima del 1470, ed offre nuove basi per l'interpretazione più esatta delle ancor tanto misteriose e controverse « tecniche miste » di Leonardo da Vinci.

Quella della pittura a olio o con tecniche fluide è una ricerca per gran parte da precisare e da svolgere dopo l'introduzione di Ragghianti, il quale fa notare come essa preceda di tanto l'arrivo della tavola di Hugo van der Goes a Firenze circa l'82, con gli effetti immediati e discepolari che si vedono nel Benedetto Ghirlandaio di Aigueperse. La ricerca sul *disegno dal modello* è stata invece estesa, dalle sue origini nell'ambito dei primi Maestri del Rinascimento e nei gruppi essenziali, fino all'operosità nello studio o « teatro di posa » che il Botticelli apersse nel 1470 avendo per garzone il quindicenne Filippino.

Il precedente più immediato di questa esperienza che è, tra l'altro, imponente, e quindi anche quantitativamente denuncia il suo rilievo ed esige

adeguata considerazione e comprensione, sono le epopee d'ignudi delle composizioni di Antonio del Pollaiuolo, che restano un interesse costante fino a Michelangelo. Ma nella versione, per così dire, programmatica, emblematica dello studio del Botticelli, come già prima presumibilmente in quelli di Paolo Uccello e di Domenico Veneziano, l'esperienza si chiarisce tanto nei suoi fondamenti quanto nei suoi obiettivi.

Il tema fondamentale è il corpo dell'uomo, la « maravigliosa macchina » dell'organismo corporeo, quanto dire del microcosmo. Il corpo umano è inteso nell'intero miracolo della sua struttura: è ossatura cioè tettonica o statica, è articolazione cioè meccanica o cinetica, è muscolazione cioè tensione o dinamica. Quello che si chiama anche significativamente « edificio del corpo umano » concentra dunque un numero di qualità eccezionali, di forze cosmiche tra loro integralmente connesse. E in più, come aveva già visto Vitruvio, il modulo del corpo fermo od esteso dava l'originaria misura dell'armonia, l'interferenza del quadrato e del cerchio, figure perfette, tra tutte.

Ecco la realtà vera, filosofica come funzionale, ideale come reale, della forma corporea e della sua animazione virtuale. Questa ragione originaria del corpo e della sua struttura essenziale, presente ancora in Leonardo, rapidamente si disperde, e l'anatomia artistica si unifica all'anatomia scientifica o fisiologica, divenendo uno dei fattori principali del « naturalismo » o imitazione del vero, che subentra nella tradizione critica come contrassegno del « Rinascimento », e continua fino ad oggi nella critica e nei manuali.

La concezione architettonica del corpo umano secondo Ragghianti muove probabilmente dalla sintesi antropocentrica del Brunelleschi. Il quale non per caso dice che gli edifici sono costituiti « d'ossa e membra » — il Vasari ancora dirà che sia le costruzioni che i corpi artisticamente trattati hanno « forma e ordine » — cioè unifica il corpo umano all'architettura, come aventi identici principi. Con tale definizione, ancora non intesa e spiegata, il Brunelleschi significava poi che l'architettura non era statica, ma dinamica (e difatti chiama la sua cupola « magnifica e *gonfiante* »), come poi la teorizzerà anche Michelangelo; l'architettura si apparentava alla balistica per il suo sostrato di *proiettiva*, che poi era quella geometria insegnata da Biagio Pellacani mae-

stro del Brunelleschi, che è all'origine della prospettiva, della costruzione per *razzi*.

Nel più tardo assorbimento dell'architettura corporea all'anatomia descrittiva (che ne è soltanto il mezzo analitico di rilevamento), è andato così disperso un complesso di valori originali che, una volta riconosciuti e oggettivati, sono un'aggiunta essenziale alla nostra conoscenza della cultura del Quattrocento, artistica e filosofico-scientifica, e costituiscono, in aggiunta alla reviviscenza umanistica dell'antico, agli ideali morali di responsabilità umana del mondo e nel mondo, alla nuova consapevolezza dell'intervento creativo o modificativo dell'ingegno, un quadro più completo e meglio illuminato.

Solo in un passo fugace di Leon Battista Alberti è espresso, in forma normativa e non esplicativa (farai prima lo scheletro, poi vi porrai sopra muscoli e pelle, infine le vesti), il riflesso, rimasto anch'esso inesplorato, di un metodo inesplorato dai libri e dai fogli di *disegno dal modello* nudo, vestito e in posa, la cui interpretazione è stata ricavata da Ragghianti dalla prassi stessa, dal processo attuativo dalla messa in posa ai calcoli di distanza, agli equilibri statico-dinamici ecc., dal processo quale risulta sia nelle prove originarie e protosperimentali, sia nelle ripetizioni e moltiplicazioni talora anche più imitative che comprensive.

È stata ritrovata insomma una vera e propria « scienza delle costruzioni » del corpo umano nella rappresentazione grafica, pittorica o plastica che poi si unificano nell'identità dei canoni struttivi. Una scienza più che analoga coincidente con quella delle architetture, che non era ricavabile dai testi letterari, e non è meno chiara, esplicita nei testi visivi.

Tutta una serie di passi del « trattato delle pittura » di Leonardo, non spiegata o genericamente intesa od anche passata inosservata, va ora a rinterzare l'esperienza dell'uso e adattamento del modello corporeo, specie nella parte che riguarda l'interesse più ardente di Leonardo, cioè il movimento, ogni sorta di movimento, dagli « atti affezionati » cioè appassionati o emotivi degli uomini al pulviscolo incessante dei raggi emessi o riflessi dai corpi, alle atmosfere, alle acque, alle nubi, alle tempeste.

Nella ricostruzione di questo contenuto nuovo della coscienza artistica

del Rinascimento ricavata dalle opere stesse, Ragghianti ha incontrato ovviamente Leonardo, sulla scena fiorentina dal 1467-'69 almeno, su una scena eccezionalmente animata che vede in azione quasi tutti i protagonisti del secondo Quattrocento artistico. I suoi contributi sono assai più vasti, si limita l'attenzione ai più salienti, in rapporto con l'esperienza del *disegno dal modello*.

Ragghianti ripone e rinnova i problemi della cronologia di Leonardo fino all'andata a Milano nel 1481 (portando seco, secondo il critico, la *Vergine delle Rocce*), e soprattutto stabilisce il perfetto parallelismo tra la ricerca attestata dal *libro di modelli* del Botticelli e di Filippino coi soci (Lorenzo di Credi, Bartolomeo di Giovanni e altri minori), e alcuni disegni dello stesso Leonardo — datati dieci anni dopo e più anche quando sono preparatori per l'*Adorazione dei Magi* — e frammenti provenienti dal « trattato » che è ragionevole ritenere contemporanei alla prassi di cui sono gli enunciati verbali, per l'equivalenza necessaria e indubitabile, solo che ci si pensi, tra pensare e fare, che non possono essere scissi né collocati in tempi diversi e distanti.

Ragghianti cioè non ritiene che si possano datare, come d'uso fino ad oggi, agli anni 1490-'92 pensieri e precetti che si dimostrano trascrizioni verbali di atti artistici (sembrano quasi didascalie) di operazioni pittoriche o disegnative effettuate negli anni anteriori al 1481; sembra infatti artificiale e arbitrario presumere che gli atti fossero eseguiti senza la loro coscienza o molto prima di averne coscienza. In una mente di eccezionale capacità autocritica come quella che Leonardo dimostra, non appare possibile credere che la natura, il carattere, il significato di ciò che faceva fossero da lui capiti non contemporaneamente o simultaneamente alla realizzazione controllata, ma in modo postumo, molti anni e magari decenni dopo l'evento.

La retrodatazione del gruppo di testi leonardeschi che traducono esattamente le operazioni disegnative e pittoriche degli anni giovanili e anteriori all'andata a Milano è importante, perché il nuovo ordine di sviluppo del pensiero leonardesco non solo è meglio giustificato nell'unità necessaria della personalità, ma perché la giusta collocazione dei pensieri nel processo fa individuare più precisamente sia i punti di partenza di Leonardo, che le

concezioni nuove che, dopo crisi e meditazioni, si formano nella maturità del periodo milanese. A questo scopo Ragghianti ha analizzato particolarmente lo svolgimento del pensiero di Leonardo sulla prospettiva, da una prima teoria conforme al pensiero albertiano fino alla teoria della prospettiva multipla o delle tre visioni prospettiche, coi suoi contributi originali e innovatori.

L'estrema densità di fatti d'osservazione e di deduzioni critiche (citiamo le risultanze sul Pollaiuolo) costringe a limitare a queste brevi note l'informazione su un'opera che si pone con altre come basilare nel rinnovamento illuminante e nelle acquisizioni.

È però doveroso completare la notizia, sia pure inadeguata, con un rilievo, diremo, tecnico su quest'opera inconsueta nella produzione scientifica e storica, inconsueta perché frutto di una collaborazione raramente fusa, e nella quale la parte dovuta a Gigetta Dalli Regoli non ha affatto un carattere integrativo o sussidiario, tantoché potrebbe anche stare a sé rappresentando un lavoro anch'esso necessario e autonomamente utile sul *libro di modelli*.

La Regoli si è fondata sulla trama storica e critica del Ragghianti e sulla sua prima ricognizione, ritenendole di oggettiva consistenza. Ma con una indagine sistematica, condotta in tutti i gabinetti e nelle raccolte di disegni e stampe d'Europa e d'America, essa ha potuto portare il numero dei disegni riconosciuti a 288 (ovviamente i disegni censiti e studiati sono stati migliaia).

Il materiale classificato è stato analizzato sotto ogni aspetto, formale, tecnico, iconografico, culturale (notevoli e acutissime le osservazioni sul motivo intellettuale dei *prigioni*, che poi prosegue fino a Michelangelo come allegoria del vincolo all'uomo della natura e del caso), con un'esplicitazione rara a trovarsi, e dovuta a un possesso invidiabile dell'arte figurativa fiorentina e italiana della seconda metà del Quattrocento, integrato da una complessa preparazione culturale, letteraria, archeologica.

Dopo una nitida e ricca introduzione recapitolativa in cui l'autrice riassume con personale persuasione e osservazione il momento storico e i fenomeni stilistici e intellettuali che lo caratterizzano, la Regoli ordina il ricchissimo contenuto grafico, originale e comparativo, secondo raggruppamenti che mostrano la gravitazione sull'arte del Botticelli e di Filippino principal-

mente, ma anche su figure più laterali e minori di artisti che hanno certamente frequentato, come lavoratori associati o come ospiti per esercitazioni, lo studio aperto dal Botticelli, e che possono essere identificati pur nella globale fedeltà alle forme botticelliane.

Si poteva osservare, a questo proposito, che la miglior prova della ricostituzione del libro (o dei libri) di *disegni dal modello* come afferente all'attività del primo Botticelli è data proprio dalla complessiva omogeneità del linguaggio grafico di questo gruppo, anche se si riscontrano varianti o accezioni affini come nel Botticini, in Bartolomeo di Giovanni, nel Perugino giovane, in Lorenzo di Credi, in Jacopo del Sellaio e così via. Questa lingua si isola chiaramente rispetto a quella di altri artisti, mettiamo dal Ghirlandaio a Leonardo, e si dimostra quindi di una circolazione effettiva e di gruppo.

Una documentazione figurativa estremamente puntuale è stata registrata dalla Regoli, non solo per evidenziare i rapporti del *libro di modelli* con la pittura contemporanea, ma in particolare le coincidenze specifiche tra molti disegni ed opere realizzate da Botticelli e da Filippino in affreschi e in tavole contemporanee.

La capacità di scrutinio, l'esperienza, il giudizio valutativo sia sul piano critico che sul piano specialistico hanno consentito un fatto certo infrequente: tra la parte dovuta al Ragghianti e quella dovuta alla Regoli si instaura un equilibrio, una reciproca integrazione che giovano al libro così importante e inconvenzionale, come se si fosse conseguito un primo esito di verifica liberamente dialettico.

La novità dell'interpretazione che ha ridato vita a un'esperienza storica così straordinaria e significativa che era rimasta nascosta e la stessa organizzata e scientificamente precisata pubblicazione di una massa di disegni spesso bellissimi e quasi tutti, in quanto svalutati o sottovalutati, poco noti e in cospicua parte inediti, fanno veramente di questo libro un'occasione di conoscenza e di studio non solo fondamentale, ma suggestiva, concorrendo all'interesse sempre sollecitato la forza espressiva dei disegni e la varietà dei fenomeni considerati per circoscrivere e per caratterizzare una tale nuova presenza nella storia artistica, che pur già così ricca, d'ora innanzi si arricchisce di questa ulteriore componente.