

*Linea II. Giochi, metamorfosi, seduzioni della linea*, a cura di Marzia Faietti e Gerhard Wolf, Firenze, Giunti, 2012, 318 pp. + figg.

di Annarita Angelini

*Linea II* è il secondo dei tre volumi previsti nel quadro del progetto LINEA (promosso nel 2006 grazie alla collaborazione tra il Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi e il Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut) e raccoglie gli esiti del convegno intitolato «Tangents, interlaces, knots, labyrinths. Structure and meaning of lines from antiquity to the contemporary period» (Firenze 2010).

Questo secondo volume è articolato in tre sezioni, delle quali la prima, «Preludio. Limiti della prospettiva 'albertiana' e divagazioni di linee tra Quattrocento e Cinquecento», si compone dei seguenti saggi: *Il sogno di Raffaello e la finestra di Leon Battista Alberti*, di Marzia Faietti (pp. 15-29); *Ring und Verschlingung: Gedanken über einen «corpo nato della prospettiva di Leonardo Vinci»* di Wolfram Pichler (pp. 31-51); *Haarkunst als Linienspiel im 15. und 16. Jahrhundert* di Julia Saviello (pp. 53-73). La seconda sezione, «Intersezioni tra percorsi lineari, metamorfosi materiche e variabilità delle tecniche», raccoglie i contributi *Otherworldly gesturing? Understanding linear complexity in medieval Insular art*, di Jenifer Ni Ghraidaigh (pp. 77-97); *Percorsi lineari e peregrinatio archeologica: i Quaedam antiquitatum fragmenta di Giovanni Marcanova*, di Raimondo Sassi (pp. 99-115); *Wood knots: interlacing intarsia patterns in the Renaissance choir stalls of San Zaccaria in Venice*, di Joanne Allen (pp. 117-133); *Vincolo e libertà nell'intreccio delle linee: il caso dei tessuti operati*, di Maria Ludovica Rosati (pp. 135-153); *Loops and Doodles – Interplays between printed and drawn*

*lines in German art of the early sixteenth century* di Susanne Meurer (pp. 155-177); *The undulating line» versus «line and compass: Mediale und semiotische Aspekte der Linienästhetik in der Theorie des Landschaftsgartens*, di Markus Dauss (pp. 178-191). La terza sezione, «Disegno, linea e linee nel Novecento tra riflessioni teoriche ed esperienze artistiche», riunisce interventi in ordine alla cultura, non solo figurativa, novecentesca: *On Lines: Around 1900*, di Sabine Mainberger (pp. 194-205); *Strutture lineari tra spiritualità e geometria. Alcuni esempi fra gli astrattisti italiani degli anni Trenta e Quaranta*, di Ilaria Rossi (pp. 207-222); «*A labyrinth of paths*». *Ludwig Wittgenstein on seeing, drawing and thinking*, di Hana Grundler (pp. 223-235); *John Cage und William Anastasi – Ästhetik und Ideologie der aleatorischen Linie*, di Toni Hildebrandt (pp. 237-255); *Robert Morris: Labyrinths*, di Alessandra Acocella (pp. 257-271); *Die formlose Linie: Eva Hesses «Miles of String»*, di Eva Kernbauer (pp. 273-293). Concludono il volume i sommari in inglese dei contributi pubblicati in italiano e in tedesco (pp. 296-299) e una bibliografia (pp. 301-319).

*Linea II* è un lavoro dalle forti valenze teoriche, incentrato sulla complessa trama di rapporti che sono intercorsi e intercorrono tra linea e disegno. Segue il primo volume del progetto (*Linea I. Grafie di immagini tra Quattrocento e Cinquecento*, Venezia, Marsilio, 2008) dedicato alla prospettiva lineare e precede, cronologicamente e concettualmente, un terzo volume, previsto per il 2014, rivolto alla relazione linea-scrittura, che raccoglierà i risultati del convegno «... nulla dies sine linea» (Tokio 2013). Una trilogia, quella che risulterà a conclusione del progetto, nella quale il medesimo soggetto – la linea – sarà esaminato e discusso secondo tre angoli visuali differenti: la linea come condizione oggettiva

e geometrica della rappresentazione; la pluralità delle linee, apogeo e insieme crisi di una rappresentazione spaziale chiusa, finita e 'oggettiva'; la dissoluzione della linea e del *lineamentum* nell'infinita vicissitudine delle loro stesse dinamiche.

Intermedio tra una visione classica e rigorosamente occidentale e le suggestioni di una cultura non-deterministica quale quella orientale, sulla quale farà luce il terzo volume, *Linea II* è un libro specialistico e ciò nondimeno un libro utilizzabile, nei suoi contenuti e nella struttura teorica che assume, anche al di fuori degli ambiti specifici ai quali fanno riferimento i quindici contributi. Non un libro divulgativo, ma un libro metodologicamente versatile, che ha uno dei propri pregi nella neutralità referenziale dello schema e del modello di discussione che propone o può proporre.

Pur nella varietà degli *exempla* scelti e delle interpretazioni proposte, i saggi pubblicati affrontano significati e implicazioni sottesi alla relazione tra linea e disegno nei secoli che vanno dal XV al XX e condividono, declinandolo in diverse maniere, il carattere insieme fondante e ambiguo della nozione di linea nella cultura occidentale.

*Nella cultura filosofica e scientifica moderna* – questo il filo rosso che raccorda i saggi – *la linea rimane fondamentale proprio in ragione della sua ambiguità strutturale*. Proprio per questa ragione i concetti, le forme, persino gli autori e le opere analizzate, si lasciano assumere come motivi o paradigmi efficaci e illuminanti per vagliare «giochi», «metamorfosi», «seduzioni» non delle sole arti figurative (sia pure assunte in un'accezione molto generosa e intersettiva), ma più in generale della cultura e del pensiero filosofico moderno.

L'*incipit* dell'Introduzione si rifa al libro 35 della *Naturalis Historia*. Secondo il racconto di Plinio, la pittura nasce allor-

quando una fanciulla innamorata per trattenere a sé l'amato che sta per prendere congedo da lei, ne fissa con segni lineari l'ombra proiettata sulla parete. Un gesto artistico fondante, ma un gesto meta-fisico non meno che artistico, quello di dare forma a un'assenza, attualità a una nostalgia, figura e corpo a ciò che non è sensibile né visibile. Un gesto meta-fisico egualmente fondante, questo di rendere essenziale il negativo, il vuoto, la mancanza, ciò che non è, o che non è più, o che non è ancora stato, che porta la cultura occidentale oltre le forme di un naturalismo ingenuo e di uno scetticismo antiscientifico. Un gesto meta-fisico che anche la filosofia e la scienza dell'Età Nuova (a partire cioè dal Rinascimento) non esitano a compiere, ma che, per compiere, debbono in certo modo, vestire i panni dell'arte, e più precisamente di quegli artisti – il Verrocchio, Leonardo, Raffaello, Dürer – e di quei teorici dell'arte – Leon Battista Alberti, Paolo Lomazzo, Federico Zuccari – sui quali insistono i contributi di Marzia Faietti, Wolfram Pichler e Julia Saviello, raccolti nella prima sezione del volume.

Non è un caso se sono *picturae interiores* quelle alle quali Giordano Bruno, nel *De umbris idearum*, affida gli ingranaggi di un nuovo meccanismo conoscitivo, *figurae paradigmaticae* quelle attraverso le quali l'«alta fantasia» di Nicola Cusano tenta l'ardito compito di varcare il limite del finito, un'arte dell'*effigiare l'idea* – intesa espressamente nel significato dato da Leonardo nel *Libro di Pittura* – quella Grande Arte (*Ars Magna*) che permette agli aritmetici tra Quattro e Cinquecento – da Pacioli a Tartaglia a Cardano a Bombelli – di appoggiare i loro calcoli su entità immaginarie e negative, figurabili, visualizzabili, ma «non esistenti». Pittori interiori o architetti della fantasia, in quanto acquisiscono come cifra, come atomo, elemento minimo delle rispettive costruzioni, non la linea te-

nuissima di Apelle e di pittori, ma l'ambigua natura di quell'ente, intimamente ancipite, che Apelle, Protogene, Alberti, Vasari e in generale i pittori chiamano linea e *lineamentum* e sulla quale indifferentemente ritornano le analisi qui dedicate a Wittgenstein o a Leonardo da Vinci, alla geometria novecentesca o alla tessitura a telaio.

Per le arti del disegno – insistono i curatori – la linea si caratterizza su una doppia polarità: da un lato è un ente materiale (la linea materica, la traccia incisa sul foglio), dall'altro è un ente ideale (la serie infinita di punti adimensionali che si succedono in modo continuo, l'elemento idealmente senza spessore della geometria). Un ente né ideale né corporeo, che si interpone tra il piano delle idee e quello dei corpi. Ma interporsi, e intersi, alla maniera del *lineamentum*, può significare due cose: fare da ponte, unire, i due piani opposti e, platonicamente inconciliabili, dell'essere e del divenire, ovvero fare da spartiacque tra l'uno e l'altro, creare una *distanza simbolica* che li rende a tal punto discosti e discontinui da generare uno spazio intermedio, anch'esso simbolico, tra quello delle idee e quello dei corpi.

È in quello spazio simbolico intermedio – che richiama molto da vicino il *Denkraum* di Aby Warburg – che si dispongono opere e argomenti affrontati nel volume; lì trova luogo quel gesto artistico nel quale si risolve un'ars che non ambisce riflettere o riprodurre la natura né la contingenza dei corpi, bensì produrre e generare qualcosa che *naturaliter* i sensi non avrebbero potuto ricevere e sanzionare. Il linguaggio è in tal senso rivelatore: la *linea di principio* o la *linearità di un'argomentazione* non esprimono né la successione continua di punti geometrici, né la traccia di inchiostro sul foglio. Ambiguità e anfibologia espressive che si fanno più esplicite quando le linee non sono una sola, ma diventano molteplici e

si annodano vicendevolmente dando luogo a una combinatoria di potenzialità, che si presta a essere figurata – come illustra Maria Ludovica Rosati – con metafore tessili, o nella combinatoria di segmenti negli stalli del coro di San Zaccaria a Venezia, analizzata da Joanne Allen. Non è un caso – annota Rosati – se nella letteratura, nel mito, nella cultura popolare, sia riscontrabile «una sorta di mitologia archetipa del tessere» connessa al più complesso e articolato sistema simbolico del nodo e della legatura di linee. *L'intreccio di una vicenda, la trama di una storia, il filo degli eventi, la tessitura delle lodi...* non definiscono un dato né il *modus operandi* di una tecnica particolare, ma esprimono la genesi «di una struttura unitaria e inedita» entro la quale le singole componenti non producono la giustapposizione o l'accostamento di elementi preesistenti, ma «la produzione di una nuova realtà organica che non esisteva in precedenza» (p. 135). Un «gesto demiurgico» (*ibidem*), ma soprattutto un gesto originario e autoreferenziale dell'ars, nel quale le condizioni del vincolare e del liberare, della necessità e della libertà si simmetrizzano e si corrispondono. Una simmetria che, nel saggio di Jenifer Ni Ghradaigh dedicato all'arte medievale irlandese, si amplifica nella specularità artista-spettatore. Sull'ambizione generativa di sistemi di linee fa luce anche il saggio di Wolfram Pichler dedicato ad anelli, ricci, figure circolari dei disegni rinascimentali, e in particolare, al «mazzocchio» del folio 520r del *Codice Atlantico*. Un poliedro a base ottagonale, che costituisce un esercizio di prospettiva per i pittori del Rinascimento per via della sua complessità costruttiva – tanto più complesso e virtuoso quando viene disegnato, come nel caso di Leonardo, «scapezzo vacuo» (non solo nelle superfici esterne, ma anche nelle facce e negli spigoli interni). Al di là dell'esito dell'esercizio prospettico,

Pichler mostra come forme di questo tipo – corpi astratti (pertanto veri e propri osimori per la scienza dell'epoca), entità reali, corporee, tridimensionali, ma realizzate a partire e con ragione di geometria – inducano Leonardo alla revisione e al superamento della nozione di *corpo* accolta dalla filosofia naturale di matrice aristotelica. Leonardo esce dunque dallo specialismo artistico per affondare una questione più generale: *l'esigenza, avanzata da una parte della cultura scientifica e filosofica, di superare l'unilateralità di due concezioni gnoseologiche tramandate come contrapposte*. Un poliedro non-platonico ma egualmente regolare qual è il mazzocchio porta Leonardo, con certo anticipo, ma in buona sintonia con l'onda lunga dei filosofi *novatores*, a prendere partito rispetto l'insufficienza e alla mortificazione della rigida opposizione di *senso* e *intelletto*, di sensibilità e pensiero. E infatti l'ambiguità o la natura ancipite della linea con la quale il pittore «gioca», non sta solo nell'essere *simul cum* materiale e ideale. Per lui come per Leon Battista Alberti – trait-d'union, quest'ultimo, tra *Linea I* e *Linea II* – prima di essere un tratto sulla pagina è un disegno nella mente (*lineamentum, linea-mentis*); ma ancora prima di essere un'idea della mente umana, un pensiero, un concetto, è un *movimento*.

Un *movimento*, un divenire, un elemento metamorfico come sono tutte le cose del mondo materiale, ma un movimento non di materia corruttibile, bensì di pensiero: non un movimento che degrada l'idea fino a snaturarla o ad annichilirla, come volevano i platonici, o come rimette in discussione il Wittgenstein del contributo di Hana Gröndler (p. 224), né un moto sensibile che, per progressiva astrazione, può condurre il filosofo aristotelico a una dimensione puramente formale. Un movimento che è perfetto e formale – come quello dei capelli del Verrocchio e dei pittori raccontati da Julia Savielli; un mo-

vimento che lungi dal pretendere di emulare l'immobilità dell'idea, è moto generativo e non degenerativo perché concepito dal pensiero e nella mente: concepito dalla mente «*omni materia seclusa*», come l'artista di Alberti concepisce il *lineamentum* facendo esclusione da ogni componente materiale, ma concepito con l'ambizione di pre-vedere, pre-conizzare, pro-gettare una nuova realtà fisica, corporea, concreta (un punte, una statua, un labirinto, un copricapo alla moda), che né la natura né Dio avevano prodotto, capace di perdurare nel tempo ma non in eterno.

Gli anelli di Leonardo, come i capelli del Verrocchio, i tessuti intrecciati, le forme geometriche e le combinatorie degli intarsiatori attivi a San Zaccaria, si collocano in quello spazio intermedio che gli artisti generano attraverso la linea, attraverso la *distanza* che impongono tra l'alto delle idee immobili ed eterne di Platone e il basso delle infinite e inafferrabili metamorfosi di Proteo e dei *Physici*. Una distanza di ragione, umana, finita, finta, che gli artisti non ricevono né scoprono, ma immaginano e costruiscono sui loro quadrati di base e sugli alzati dei loro disegni. Dunque, una distanza artificiale e simbolica che si impone come nuova coordinata gnoseologica e metodologica anche per quei filosofi, quei matematici, quegli scienziati i quali, per varcare le colonne d'Ercole della tradizione, sono forzati a vestire i panni degli artisti e, da meta-fisici che erano e avrebbero volentieri continuato a essere, a diventare, con tutta la consapevolezza che fu di Cusano o di Bruno, meta-artisti.

Ha ottime ragioni Marzia Faietti ad assumere la *Donna alla finestra* di Raffaello, come *exemplum* «di tensioni intellettuali... più generali» (p. 15). L'interpretazione di un *topos* iconografico che Raffaello varia e articola in una pluralità di stili, e nel quale Faietti vede una denuncia, da parte del pittore, dell'insuffi-

cienza della prospettiva lineare albertiana giunta ormai al culmine delle proprie potenzialità espressive.

Se il parapetto al quale la figura femminile è appoggiata evoca la «finestra albertiana» dalla quale guardare per portare dentro il quadro ciò che è visto, se il sonno che impedisce alla donna di vedere effettivamente ciò che le sta di fronte richiama la visione interiore della rappresentazione prospettica, allora il taglio netto disegnato sull'angolo di sinistra – ipotizza l'autrice – potrebbe suggerire uno sfondo ulteriore al di là del parapetto, quasi a indicare l'urgenza, da parte del pittore, di forzare il mondo chiuso e perimetrato della prospettiva del *De pictura* e prefigurare, o quantomeno annunciare, l'esigenza di nuovi sistemi di rappresentazione dello spazio che andranno nella direzione della geometria proiettiva di Desargues.

Da un punto di vista meta-artistico l'ipotesi interpretativa di Faietti è tanto più convincente perché intravede nel disegno di Raffaello un *plus ultra* della prospettiva lineare quattrocentesca qual è quello di forzare i confini della «scatola albertiana» e aprire lo sguardo dell'artista su uno spazio rappresentativo infinito. Ed è proprio il motivo dell'infinito – di un infinito immaginato, effigiato, finto – a richiamare l'attenzione di meta-fisici divenuti meta-artisti alle soglie dell'Età Nuova. Rompere il perimetro di un mondo chiuso e finito, gettare «il bombo» contro «le adamantine muraglie» dell'ottava sfera, come vuole Bruno nel V dialogo *De l'Infinito*, saltare per il mezzo delle immagini e dell'immaginazione oltre il Muro del Paradiso, equivale ad aprire un varco verso un ambito del possibile, incomensurabilmente maggiore e gerarchicamente sovraordinato a quello dell'essere, che collega con maggiore continuità di quanto non si creda, gli azzardi degli artisti e dei tecnici del Quattrocento degli artisti, a un'esigenza di *multiperspectivi-*

*ty* che Gründler attribuisce al maturo Wittgenstein, e che comporta il riuso, anche da parte del filosofo del *Tractatus*, dell'analogia tra disegno e pensiero (p. 224).

Nelle incursioni di Wittgenstein nei domini delle arti, come nelle «geometrie del sentimento» degli astrattisti del '900 presi in esame da Ilaria Rossi, torna centrale una goethiana «fantasia sensibile esatta», ma soprattutto emerge una crisi della finitezza, delle alterità contrapposte, di una linearità volta a fissare, chiudere e ipostatizzare, che fa da preludio ai temi che saranno affrontati da *Linea III*.

annarita.angelini@unibo.it