

BIBLIOTHECA CUSANA

n. 9

Collana diretta da Gianluca Cuozzo

Comitato scientifico:

João Maria André
Claudia D'Amico
Walter Andreas Euler
Elena Filippi
José González Ríos
Thomas Leinkauf
Jorge Mario Machetta
Sandro Mancini
Maurizio Merlo
Francesco Piro
Klaus Reinhardt†
Harald Schwaetzer
Jean Seidengart
Hans Gerhard Senger
Kazuhiko Yamaki

I saggi pubblicati nel presente volume sono stati sottoposti a un processo di *peer-review*



PENSIERO TECNICA CREATIVITÀ

Leonardo da Vinci e il Rinascimento

A cura di

Gianluca Cuzzo, Antonio Dall'Igna, Simone Ferrari,
Harald Schwaetzer

 MIMESIS

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Bibliotheca Cusana* n. 9
Isbn: 9788857576435

© 2021 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

INTRODUZIONE	7
LEONARDO E LE PASSIONI DELL'ANIMA <i>Flavio Caroli</i>	11
LEONARDO DA VINCI. RIFLESSIONI SULLA FORMA DEL TEMPO <i>Simone Ferrari</i>	27
LEONARDO E LA REINVENZIONE DELLA NATURA. PER UN'ONTOLOGIA DELLO SFUMATO <i>Gianluca Cuzzo</i>	39
HAUT NAH. DIE MENSCHLICHE HAUT IN DER KUNST DER RENAISSANCE. LEONARDO, JAN VAN EYCK, BOTTICELLI, MICHELANGELO <i>Wolfgang Christian Schneider</i>	79
DIE UMGESTALTUNG DER „ARTES“ DURCH DIE „DOCTA IGNORANTIA“. DIE WANDLUNG DES WISSENSCHAFTSBEGRIFFS BEI CUSANUS UND LEONARDO <i>Harald Schwaetzer</i>	127
IL DIAFANO. UNA VIA DI ACCESSO ALLA TEORIA DELL'ARTE DI LEONARDO DA VINCI <i>Elena Filippi</i>	147
FABLES, EMBLEMS, AND NATURAL FORMS IN LEONARDO'S MANUSCRIPTS <i>Giuditta Cernigliaro</i>	169
PENSIERO VISIVO, TECNICA PROSPETTICA, CREATIVITÀ UMANA. ARTE E NATURA DA CUSANO A LEONARDO <i>Greta Venturelli</i>	189
IL GIARDINO DELLA CITTÀ IDEALE. ARCHITETTURA, PAESAGGIO E UTOPIA NEL RINASCIMENTO <i>Alessandro Carrieri</i>	207

LA FORZA DISTRUTTIVA DELL'ORIGINE. LEONARDO DA VINCI E GIORDANO
BRUNO, LORENZO ALESSANDRI E DAVID LAChAPELLE

Antonio Dall'Igna

227

LEONARDO E LA SUA VISIONE INTEGRALE DELLA REALTÀ. LA FUNZIONE
SEMANTICA DEL TOPOS "L'ANIMA È TUTTA IN TUTTO IL CORPORE E TUTTA
IN QUALSIASI PARTE DEL CORPORE" NEL SUO CONCETTO DI NATURA

Thomas Leinkauf

249



ANTONIO DALL'IGNA

LA FORZA DISTRUTTIVA DELL'ORIGINE

Leonardo da Vinci e Giordano Bruno,
Lorenzo Alessandri e David LaChapelle

ABSTRACT: *Leonardo da Vinci and Giordano Bruno carried out an incisive representation of the force of the origin, regarding both its creative powers and its destructive effects. The field of expression of this force is nature, i.e., the living result of the unfolding of the natura naturans in the variety of the natura naturata. Within this line of thinking, a particular human being, the artist-philosopher, has the task to understand reality by means of his intellectual faculty. The artist-philosopher has to place himself actively and consciously inside the vicissitudo, sustaining its chaotic manifestations. The present article analyses also two contemporary artists who tried to translate the destructive power of the origin into their works: Lorenzo Alessandri and David LaChapelle. The main difference in comparison to Leonardo and Bruno lies in a ludic mediation permeating their paintings and photographs. This mediation yields a decomposition which weakens the perception of said destructive power.*

KEYWORDS: *catastrophe, Lampas triginta statuarum, esotericism, surrealism, photography.*

Leonardo da Vinci (1452-1519) e Giordano Bruno (1548-1600) hanno rappresentato, con grande e icaistica efficacia, la forza dell'origine: sia negli effetti del suo darsi creativo, sia nelle soluzioni più drammatiche e distruttive. Per quanto concerne l'attestarsi della spinta creativa del principio originario, il luogo apparentemente più ovvio di questa manifestazione risiede nella natura, il complesso delle forme formate che è il risultato dell'esplicazione di un principio naturante nella varietà, composita ma rigogliosa, ricca e multiforme, della natura naturata.

Tuttavia, il regno naturale mostra pure i segni della passione distruttiva dell'origine: non soltanto nello spunto iniziale, nel principiante e aorgico darsi del principio nel suo principiato – inizio che reca sempre con sé un dinamismo caotico di rottura –, ma anche nelle trasformazioni naturali che verificano, inesorabilmente, la legge del limite e del divenire. La forza dell'origine si esprime così nel vettore scompaginate, che agisce all'interno del mondo naturale insieme a quello dell'ordine e dell'armonia.



1. Giordano Bruno

Un tale scenario metafisico si ritrova nella riflessione di Giordano Bruno. La forte presenza di elementi neoplatonici nel suo pensiero, elementi che ne fanno un filosofo ascrivibile al neoplatonismo¹, sebbene secondo una peculiare declinazione, decreta la formazione di una struttura metafisica contraddistinta da un principio primo che, secondo gradi e livelli diversi di perfezione, si diffonde all'esterno del suo nucleo e si attesta nel complesso degli enti di natura, nell'universo esplicito, dando origine alla dimensione vicissitudinale.

Questo schema, che appare nelle opere del Nolano secondo costruzioni a tal punto differenti da potervi vedere ambivalenze e ambiguità, si ritrova, in una forma complessa, organizzata, e dispiegata secondo le dinamiche tipiche del neoplatonismo, all'interno della *Lampas triginta statuarum*², opera metafisica – dall'impianto mnemotecnico – appartenente all'ultimo periodo della produzione di Bruno. Le statue del titolo rappresentano il regno della vicissitudine, il mondo 'intermedio' in cui convergono, da un lato, i principi infigurabili della forma e della luce (la mente, il primo intelletto, lo spirito dell'universo) e, dall'altro, quelli della materia e della tenebra (il Caos, l'Orco, la Notte). La vicissitudine è il tessuto spazio-temporale del mondo esplicito: in essa si compendiano la varietà spaziale e il trascorrere temporale del complesso degli enti formati. Se fosse necessario formulare una definizione della vicissitudine, definizione che tenga conto della complessità metafisica del concetto e che vi applichi uno scavo teoretico, si potrebbe affermare che, nel pensiero nolano, la vicissitudine è la regola secondo cui si dispiega la trasformazione universale degli enti e che scandisce il multiforme configurarsi dell'origine³: la vicissitudine è il ritmo dell'esplicazione.

1 Cfr., ad esempio, S. Carannante, *Plotino*, in *Giordano Bruno. Parole, concetti, immagini*, direzione scientifica di M. Ciliberto, Pisa, Edizioni della Normale, 2014, vol. II, pp. 1518-1525.

2 Per un inquadramento generale dell'opera, la cui prima stesura risale al 1587, si veda il volume G. Bruno, *Opere magiche*, Milano, Adelphi, 2000, 2003², ed. diretta da M. Ciliberto, a cura di S. Bassi, E. Scapparone, N. Tirinnanzi. Si veda, inoltre, S. Carannante, *Lampas triginta statuarum*, in *Giordano Bruno. Parole, concetti, immagini*, cit., vol. II, pp. 1049-1050.

3 Sul concetto di vicissitudine, cfr. M. A. Granada, *Introduction*, in G. Bruno, *Des fureurs héroïques*, texte établi par G. Aquilecchia, introduction et notes de M. A. Granada, traduction de P.-H. Michel revue par Y. Hersant, Paris, Les Belles Lettres, 1999, pp. XC-CXVIII; Idem, *La reivindicación de la filosofía en Giordano Bruno*, Barcelona, Herder, 2005, pp. 215-228, 245-258; M. E. Severini, *Vicis-*



Per quanto concerne l'ultimo periodo della speculazione bruniana, nel rapporto tra i principi superiori e inferiori della *Lampas* e gli enti determinati, collocati nella vicissitudine, è possibile cogliere le dinamiche del processo di derivazione degli enti finiti dalle cause metafisiche. In particolare, per comprendere il versante 'notturno' dell'origine, la caratterizzazione violenta della forza originaria intorno a cui il presente scritto vuole soffermarsi, è proficuo rivolgere l'attenzione al rapporto che si instaura tra i principi infigurabili inferiori⁴, da Bruno posti nel mondo delle tenebre, e le forme figurabili, gli enti determinati della vicissitudine naturale. Se il Caos, il più profondo e remoto infigurabile dell'oscurità, è lo spazio vuoto in quanto possibilità ancora muta di manifestazione, l'Orco o Abisso, il secondo infigurabile, è una "aspirazione infinita"⁵, desiderio che lo rende "padre di ogni vicissitudine"⁶. È necessario tenere sempre presente che lo spunto originario garantito dall'Abisso all'intera compagine del reale è posto sotto il segno della vacuità e della privazione; si tratta, infatti, di "una sorta di voragine vasta e infinita, che unisce agli attributi del vuoto il fatto di poter concepire tutto, desiderare

situdine e tempo nel pensiero di Giordano Bruno, in *La mente di Giordano Bruno*, a cura di F. Meroi, Firenze, Olschki, 2004, pp. 225-258; Eadem, *Vicissitudine, vicissitudinale* (vicissitudo, vicissitudinalis), in *Giordano Bruno. Parole, concetti, immagini*, cit., vol. II, pp. 2045-2051; P. R. Blum, *Giordano Bruno*, München, 1999; tr. ingl. di P. Henneveld, *Giordano Bruno. An Introduction*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2012, pp. 84, 86: "this is a determining keyword for Bruno's cosmology and metaphysics: 'vicissitudo', the change in which the unity of the principle manifests itself again and again. [...] Bruno wants both, the naked truth and the fullness of reality. His concept of 'vicissitudo', the changeability of truth in reality, demonstrates this"; infine, cfr. il significativo contributo di T. Leinkauf, *Il concetto di "vicissitudine" nella seconda metà del Cinquecento. Louis Le Roy e Giordano Bruno*, in "Annuario Filosofico", XXXI, 2015, pp. 106-124. Cfr., inoltre, G. Bruno, *Lampas triginta statuarum*, comma 92, in G. BRUNO, *Opere magiche*, cit., pp. 1058-1059: "e sebbene [scil. la luce effusa o spirito dell'universo] legga tutte queste cose in un medesimo istante, non le produce però in un medesimo istante, perché la natura della materia non ammette un'azione svincolata dalla vicissitudine (*quandoquidem materiae ratio non capit actionem a vicissitudine absolutam*)".

- 4 Per una profonda analisi dei principi infigurabili della *Lampas*, cfr. S. Mancini, *La sfera infinita. Identità e differenza nel pensiero di Giordano Bruno*, Milano, Mimesis, 2000, pp. 203-244. Cfr. anche A. Noferi, *Il gioco delle tracce. Studi su Dante, Petrarca, Bruno, il Neo-classicismo, Leopardi, l'Informale*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, pp. 69-123.
- 5 G. Bruno, *Lampas triginta statuarum* (1587), comma 22, in Idem, *Opere magiche*, cit., p. 959.
- 6 Ivi, comma 26, cit., p. 965.



tutto e attrarre tutto”⁷. La trasmissione originaria di una istanza di privazione caratterizza l’indole distruttiva dell’azione del secondo infigurabile: l’Orco, certo già lontanamente rivolto verso l’accoglimento della forma, è il vuoto attivo del desiderio che si manifesta secondo la degenerazione, la rovina e il taglio netto. Bruno afferma che “è il più implacabile degli enti, poiché è simbolo di ogni privazione e di tutto quanto si oppone e contraddice all’esistenza”⁸; essendo, tuttavia, il volto cavo del desiderio perché “niente è più povero e insaziabile di quel principio che è la privazione in sé e l’essenza stessa della brama”⁹. Garantendo il transito tra il Caos e la Notte, quindi tra l’infinito vuoto e la materia prima in quanto principio originario, l’Orco o Abisso è legato ai momenti di discontinuità che sono presenti – ed esperiti – nella varietà della natura e nel flusso vicissitudinale:

dicono che al suo ingresso dimorino lutti, malattie, rimorsi vendicatori, per mostrare come la potenza dell’Orco – ovvero la sua influenza –, comunicandosi alla Notte sua figlia mediante una propagazione seminale, generi ogni alterazione e mutazione, che sono i semi da cui germinano corruzione e morte. Alterazione e mutazione sono infatti atri e porta della morte e della corruzione; davanti a loro si aprono dunque le fauci dell’Orco, poiché tutte queste cose vengono assorbite, travolte da quella stessa che abbiamo definito voracità abissale dell’Orco.¹⁰

La Notte, l’infigurabile inferiore più prossimo al regno della natura esplicita, insegue ciò che l’Orco indica¹¹; infatti, “come il padre Caos, da parte sua, manca di tutto, così la nipote Notte tutto ricerca: nel mezzo sta il figlio Orco, che tutto brama”¹². “Il Caos è informe, l’Orco non è ricettivo di forme, e la Notte è tale che sempre riceve forme, mai è pienamente formata”¹³; essa è l’infigurabile da cui, nell’incontro con i principi superiori della forma, scaturisce il complesso degli enti formati, e viene da Bruno posta direttamente a contatto con la vicissitudine: “la Notte ovvero la materia si lascia conoscere solo osservando il susseguirsi delle forme – che sono figlie della luce – tutto intorno il medesimo

7 Ivi, comma 22, cit., p. 959.

8 *Ibidem*.

9 Ivi, comma 25, cit., p. 963.

10 Ivi, comma 29, cit., p. 969.

11 Ivi, comma 26, cit., pp. 965-967.

12 Ivi, comma 26, cit., p. 965.

13 Ivi, comma 28, cit., p. 967.



principio”¹⁴. Nel sostrato delle tenebre “si risolve l'estrema dissoluzione di ciascun composto, poiché nel composto che segue al corrompersi di un altro la forma ovvero la specie che sussisteva in precedenza non lascia niente di sé nella forma successiva, e solo la materia permane”¹⁵. Gli effetti del Chaos, ovvero la dissoluzione e la morte – sviluppati e trasmessi dall'Orco alla Notte, e da questa inseriti nella vicissitudine formale –, dal punto di vista della privazione e del vuoto, della tenebra e del negativo, sono i motori, infausti ma necessari, della vicissitudine formale. Nella varietà naturale il Chaos si manifesta nei momenti di discontinuità, in quelle cesure ontologiche che decretano il risolversi della forma precedente nella materia, che stabiliscono la possibilità dell'insorgere della nuova forma (che, essenzialmente, deriva dai principi superiori della luce e della pienezza) e che permettono la visione della nuda materia, il sostrato della Notte che permane immutato ‘sotto’ l'armonico caleidoscopio degli accidenti.

Il filosofo di Bruno, sia il furioso eroico che si mette in traccia della divinità, sia il sapiente mago capace di intervenire all'interno dell'ordine naturale, è in grado di collocarsi consapevolmente e attivamente nella vicissitudine. Con indole stoica, ma non troppo distaccata perché segnata dalla lacerazione, il filosofo è colui che sopporta la tensione vicissitudinale, ed è in grado di vederne la complessità, la totalità e la provenienza attingendo agli arcani della natura e accettando le asperità del divenire. Il sapiente nolano riesce a scorgere l'origine del divenire utilizzando i drammatici momenti di discontinuità alla stregua di punti di osservazione privilegiati, volgendo così la rovina in occasione. Inoltre, il furioso eroico, facendosi contrario potenziato, raccogliendosi come punto estremo della vicissitudine di contro alla virtù della sobria medietà, riesce a trasferire la lacerazione tipica del tessuto vicissitudinale all'interno della propria anima, al fine di aprirla all'assoluto nella forma ‘mistica’ di una beatitudine lacerante¹⁶. Egli è, dunque, capace di albergare in sé i poteri della notte, della vacuità e della privazione, diretti e sorvegliati dalla salda luce dell'intelletto: anche nella sua anima – eroica perché ‘originaria’ – si compenetrano, in una superiore forma umana, le forze della luce e i poteri della tenebra.

14 Ivi, comma 32, cit., p. 975.

15 Ivi, comma 39, cit., p. 987.

16 Cfr. A. Dall'Igna, *Alla caccia della divina sapienza. Il misticismo di Giordano Bruno*, Milano-Udine, Mimesis, 2015, pp. 115-161.



2. Leonardo da Vinci

Per quanto concerne Leonardo da Vinci, mi soffermerò sulle profezie e sulle descrizioni dei diluvi, come versioni plastiche del versante caotico e distruttivo dell'origine. Il fenomeno del diluvio è presente anche nella *Lampas* bruniana, nel campo di Oceano, che è chiamato a figurare il principio della grandezza. Esso comprende “quanto inonda, erompe tumultuoso, zampilla, scorre via, supera gli argini”, “quanto è eccessivo, privo di regola o misura” e “quanto erompe, scroscia, scorre attraverso, straripa; l'inondazione, il diluvio”¹⁷.

Le parole di Leonardo sono capaci di rappresentare icasticamente – di dipingere, si potrebbe dire – i momenti infausti che sconvolgono l'ordine naturale. Gli eventi illustrati in questi brevi scritti possono essere considerati alla stregua di una realizzazione formale dell'operare del principio caotico, un tentativo di conferire un contorno all'azione di ciò che rifugge la figura, di ciò che disintegra la forma. Le immagini di Leonardo possono, dunque, quasi paradossalmente, essere collocate immediatamente di seguito alla parte della *Lampas* dedicata agli *infigurabilia*, al modo di figurazioni degli effetti degli infigurabili inferiori nel regno della *vicissitudo* formale. Sia nella pagina di Bruno sia in quella di Leonardo, è possibile assistere allo sforzo ‘artistico’ del dare figura a ciò che manca di figura, del restituire in una forma ciò che non ha forma, al tentativo di delimitare la forza della privazione contenendola e traducendola nel contempo. Bruno dipinge in una serie di immagini le caratteristiche degli infigurabili delle tenebre; Leonardo racconta in figura la catastrofe, cerca di imporre un limite traduttivo all'esiziale attestarsi del caos e al disfarsi dell'ordine formale¹⁸.

Le profezie sono “una lunga catena di indovinelli in cui le scene più terribili e cruente [...] si risolvono nella descrizione di semplici oggetti ed eventi della vita quotidiana”¹⁹. Nonostante ciò, gli eventi in esse evocati si collocano in uno stadio terminale della vita della natura in relazione

17 G. Bruno, *Lampas trig. stat.*, comma 198-199, cit., p. 1183.

18 Cfr. F. Meroi, *Leonardo da Vinci*, in *Giordano Bruno. Parole, concetti, immagini*, cit., vol. II, pp. 1062-1063.

19 G. Cernigliaro, *Leonardo: dalla favola alla profezia*, in *Leonardo da Vinci, Favole e profezie. Scritti letterari*, a cura di G. Cernigliaro e C. Vecce, Milano, Garzanti, 2019, p. XXII. Si tratta di descrizioni in cui “Leonardo si serve dello stesso materiale oscuro e apocalittico” per descrivere gli sconvolgimenti naturali; tuttavia, “la soluzione dell'indovinello, celata fino alla fine, fornirà tutta la carica comica a questa parodia delle vere profezie” (C. Vecce, *Introduzione*, in *Leonardo da Vinci, Scritti*, a cura di C. Vecce, Milano, Mursia, pp. 18-19).

all'esistenza del genere umano²⁰, nel momento in cui i poteri della notte soverchiano drammaticamente la presenza umana nell'ambiente naturale. Nei brevi scritti si assiste a un addensamento delle tenebre che prepara l'avvento della catastrofe: “verrà tenebre di verso l'oriente le quali con tanto di oscurità tigneranno il cielo che copre l'Italia (I 139r)”²¹; oscurità che si rovescia sugli uomini: “uscirà della terra animali vestiti di tenebre, i quali, con maravigliosi assalti, assaliranno l'umana generazione, e quella da feroci morsi fia, con fusion di sangue, da esse divorata (I 63r)”²². Dalle regioni ctonie dell'esistenza fluiscono, all'interno della natura, i rappresentanti del regno dei morti: si assiste a una invasione del caotico e nero sottomondo nello sventurato mondo dei vivi. È un'immagine che ben compendierebbe l'influenza dei poteri infigurabili della notte nel complesso della natura esplicita: “uscirà delle cavernose spelonche chi farà con sudore affaticare tutti i popoli del mondo con grandi affanni, ansietà, sudori, per essere aiutato da lui (Atl 105av)”²³.

Il magma notturno è contraddistinto da una indistinzione che, nel darsi dell'evento caotico, si rivela nella confusione degli enti di natura: “usciranno li omini delle sepolture convertiti in uccelli, e assaliranno li altri omini tollendo loro il cibo delle proprie mani e mense (I 64r)”²⁴. L'azione distruttiva è tale da operare una esiziale *reductio ad unum* degli enti, ricondotti alla loro nera origine perché “verrà a tanto che non si conoscerà differenza in fra i colori, anzi si faran tutti di nera qualità (Atl 1033r)”²⁵. Questa riduzione al nero comporta frammentazione, divisione, dispersione: “vedrassi i morti portare i vivi in diverse parti (I 66r)”²⁶ e “o quanti voti, o quanti morti, o quanta separazione d'amici e di parenti, o quanti fien quelli che non rivederanno più le lor provincie, né le lor patrie, e che morran senza sepoltura, colle loro ossa sparse in diverse siti del mondo! (Atl 1033v)”²⁷. Il movimento centrifugo è associato alla distruzione, e causa dolore e lutto: “il movimento de' morti farà fuggire con dolore e pianto, con grida molti vivi (Atl 1033r)”²⁸, “corpi sanz'anima per se medesimi si mo-

20 Cfr. G. Cuozzo, *Dentro l'immagine. Natura, arte e prospettiva in Leonardo da Vinci*, Bologna, il Mulino, 2013, in particolare pp. 119-148.

21 Leonardo da Vinci, *Favole e profezie. Scritti letterari*, cit., p. 58.

22 Ivi, p. 54.

23 Ivi, p. 55.

24 Ivi, p. 55.

25 Ivi, p. 65.

26 Ivi, p. 57.

27 Ivi, p. 68.

28 Ivi, p. 63.

veranno, e porteran con seco innunerabile generazione di morti, togliendo le ricchezze a' circostanti viventi (Atl 1033r)²⁹, “molti morti si moveranno con furia e piglieranno e legheranno e vivi, e serberangli a lor nemici <a> cercar la lor morte e distruzione (Atl 1033r)³⁰ e “vedrassi gradissimi corpi senza vita portare con furia moltitudine d'omini alla distruzione di lor vita (Atl 1033r)³¹, “quelli che saranno morti, dopo mille anni, fien quelli che daranno le spese a molti vivi (I 66v)³². L'azione degli emissari dell'oscurità distrugge il capo di molti rappresentanti del genere umano, annullando la funzione razionale effigiata dalla vista: “molti periranno di fracassamento di testa, e salterà loro li occhi in gran parte della testa, per causa d'animali paurosi usciti dalle tenebre (Atl 1033r)³³.

Il genere umano è minacciato non soltanto dai morti – “i morti usciranno di sotto terra e co' loro fieri movimenti caceranno del mondo innumerevoli creature umane (Ar 42v)³⁴ –, ma pure dalla natura stessa, considerata qui dal punto di vista di un principio originario che, nel suo darsi più vigoroso, squaderna l'ordine della determinazione e il tessuto spazio-temporale: “certo e' par qui che la natura voglia spegnere la umana spezie, come cosa inutile al mondo e guastatrice di tutte le cose create (Atl 1033v)³⁵. La specie umana è ostacolata anche nella sua funzione generatrice: “o quanti fien quegli ai quali sarà proibito il nascere! (Atl 1033r)³⁶ e “infinita generazione si perderà per la morte delle gravide (Atl 1033r)³⁷; poi, “a innumerevoli saran tolti e loro piccoli figlioli, e quelli scannati e crudelissimamente squartati (Atl 393r)³⁸.

Si tratta di uno sconfinamento delle forze ctonie e caotiche che reca dispersione, dolore, che causa distruzione, confusione e livellamento all'interno della vicenda umana. Si allude a una sorta di sapere necrosofico, ovvero a una conoscenza profonda della realtà che si dispone grazie a quelle aperture della vicissitudine causate dai poteri delle tenebre: “felici fien quelli che presteranno orecchi le parole de' morti (I 64 r)³⁹; “i corpi sanz'a-

29 Ivi, p. 65.

30 Ivi, p. 66.

31 *Ibidem*.

32 Ivi, p. 57.

33 Ivi, p. 60.

34 Ivi, p. 70.

35 Ivi, p. 68.

36 Ivi, p. 65.

37 *Ibidem*.

38 Ivi, p. 72.

39 Ivi, p. 55.



nima ci daranno con lor sentenzie precetti utili al ben morire (Atl 1033r)⁴⁰. Ciò è in linea con la possibilità, conferita al filosofo sapiente, di cogliere gli arcani del reale collocandosi nei punti di discontinuità che la distruzione produce e, una volta sostenuta tale situazione (e la visione che essa comporta), di rivolgersi con profondo acume alla sorgente metafisica del tutto.

Altri scenari significativi, che permettono di conferire plasticità all'ineffabile azione dell'informe, sono presenti nelle descrizioni dei diluvi⁴¹. Si tratta di sconvolgimenti catastrofici, in cui l'acqua e l'aria prevalgono sugli altri elementi al punto da sovvertire l'ordine naturale che regge la vicissitudine. La forza dell'origine, anche qui intonata al caos⁴², sembra farsi strada nei momenti di rottura che, nella struttura armonica del reale, saldano le scomposizioni del divenire – perché ne favoriscono transiti e trasformazioni. La soluzione della continuità è ora esiziale: la natura naturante sembra volersi riprendere con forza la natura naturata, richiamandola a sé nell'alveo del principio originario⁴³. La stessa vicissitudine, quale è conosciuta dalla maggior parte degli esseri umani, risulta accelerata, deformata, sconvolta: le trasformazioni si volgono in distruzioni, il divenire in turbine, la costituzione armonica diventa disordine privo di regola. Gli effetti del caos, assimilabili a un cieco scatenamento degli infigurabili inferiori della *Lampas* orfani del principio ordinante della forma, investono gli esseri umani, ormai del tutto marginalizzati⁴⁴.

40 Ivi, p. 60.

41 Cfr. M. Kemp, *Leonardo da Vinci. Le mirabili operazioni della natura e dell'uomo* (1981), tr. it. di F. Saba Sardi, Milano, Mondadori, 1982, pp. 300-304. Cfr. anche G. Cuozzo, *op. cit.*, in particolare pp. 119-148.

42 Cfr. R. Esposito, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 85-98. In particolare, ivi, p. 88: "al centro dei Diluvi vi è né più né meno che la rappresentazione del nulla, dell'annientamento dovuto alla vittoria finale dell'energia sulla materia che tenta, invano, di trattenerla con la propria forza di gravità".

43 "Al 'termine della natura', il mondo ritorna al caos che precede la creazione [...] La fine di tutto non è che l'esplosione, proiettata nel futuro, della furia incontenibile dell'origine. Sua è la forza sterminatrice di ogni termine e sfondante ogni fondo – la stessa che lega in una medesima legge naturale potenza vitale e impulso di morte" (R. Esposito, *op. cit.*, pp. 88-89).

44 "Di rado, nei disegni dei diluvi, compaiono vittime umane [...], poiché le dimensioni del cataclisma sono tali da rendere l'essere umano ovviamente e fastidiosamente irrilevante" (M. Kemp, *Leonardo da Vinci. Le mirabili operazioni della natura e dell'uomo*, cit., p. 301) e "difficilmente si sarebbe potuta concepire una sconfirma più radicale dell'ideale umanistico di dominio della realtà ancora in piena espansione negli stessi anni" (R. Esposito, *op. cit.*, p. 94).



Ecco una descrizione del diluvio:

O quanti aresti veduti colle propie mani chiudersi li orecchi per ischifare l'imensi romori fatti per la tenebrosa aria dal furore de' venti misti con pioggia, tuoni celesti e furore di saette! Altri, non bastando loro il chiuder li occhi ma colle propie mani ponendole quelle l'una sopra dell'altra, più se li coprivano, per non vedere il crudele strazio fatto della umana spezie dall'ira di Dio. O quanti lamenti, o quanti spaventati si gittavon dalli scogli! Vedeasi le grandi ramificazioni delle gran querce, cariche d'uomini, esser portate per l'aria dal furore delli impetuosi venti. Quante eran le barche volte sottosopra, e quale intera e quale in pezzesseervi sopra gente, travagliandosi per loro scampo, con atti e movimenti dolorosi, pronosticanti di spaventevole morte. Altri con movimenti disperati si toglievon la vita, disperandosi di non potere sopportare tale dolore, de' quali alcuni si gittavano delli alti scogli, altri si stringeva la gola colle propie mani, alcuni pigliavan li propri figlioli e con grande impeto li sbatteva in terra, alcuno colle propie sue armi si feria, e uccideva se medesimi, altri gittandosi ginocchioni si raccomandava a Dio. O quante madri piangevano i sui anegati figlioli, quelli tenenti sopra le ginocchia, alzando le braccia aperte inverso il cielo, e con voce composte di diverse urlamente riprendeva l'ira delli Dei; altra, colle man giunte colle dita insieme tessute, morde e con sanguinosi morsi quel divorava, piegando sé col petto alle ginocchia per lo immenso e insopportabile dolore. Vedeasi li armenti delli animali, come cavalli, buoi, capre, pecore, esser già attorniato dalle acque e essere restati in isola nell'alte cime de' monti, già restrignersi insieme, e quelli del mezzo elevarsi in alto, e camminare sopra delli altri, e fare infra loro gran zuffe, de' quali assai ne moriva per carestia di cibo. E già li uccelli li posavan sopra li omini e altri animali, non trovando più terra scoperta che non fussi occupata da' viventi. Già la fame avea, ministra della morte, avea tolto la vita a gran parte delli animali, quando li corpi morti già levificati si levavano dal fondo delle profonde acque e surgevano in alto e infra le combattente onde, sopra le quali si sbattevan l'un nell'altro, e come palle piene di vento risaltava indiritto da sito della lor percussione. Questi si facevan basa de' predetti morti. E sopra queste maladizioni si vedea l'aria coperta di oscuri nuvoli, divisi dalli serpeggianti moti delle infuriate saette del cielo, alluminando or qua or là infra la oscurità delle tenebre (W 12665v).⁴⁵

Significativa qui risulta la reazione degli 'ultimi' uomini davanti alla catastrofe. Alcuni si negano l'udito; altri, necessitando di uno sforzo ulteriore al fine di non vedere lo scempio della natura e dei propri simili, devono coprirsi gli occhi con le mani: come a significare che la vista, l'intelletto umano, non può mai spegnersi del tutto, neppure di fronte allo scatenamento ultimo del caos. Se nella natura sconvolta l'acqua prevale sul fuoco, cancellando i contorni di una costituzione ordinata degli elementi, all'interno

45 Leonardo da Vinci, *Scritti*, cit., pp. 178-179.



della forma umana – almeno per il migliore tipo umano – il lume razionale rimane attivo anche nello scatenamento ultimo. Sicuramente, come per Bruno, il compito di non recidere il fiore dell'intelletto davanti ai poteri del caos e della notte spetta al filosofo-artista. A Leonardo, dunque: capace di dare una forma alla catastrofe.

3. Lorenzo Alessandri

Se è possibile considerare i diluvi di Leonardo come una manifestazione plastica della struttura metafisica della *Lampas* di Bruno, trovo significativo collocare nel medesimo solco, segnato dagli effetti più distruttivi della forza dell'origine – o, almeno, estremamente deformanti rispetto ai contorni formali –, due artisti più vicini a noi.

Il primo è Lorenzo Alessandri (1927-2000), pittore torinese la cui produzione è situabile tra surrealismo esoterico e realismo magico⁴⁶. Al di là delle suggestioni occultistiche, decisiva è nell'opera di Alessandri la presenza di un ordine metafisico che si incunea nel fisico, di un livello soprannaturale che interseca il piano naturale. Ispirato da un personale tipo di sincretismo, che prevedeva un incontro 'esoterico' tra il cristianesimo del Vangelo e la spiritualità orientale, Alessandri cerca, nelle sue tele, di far irrompere l'orizzonte del sacro all'interno della realtà, attestando così gli effetti della forza dell'origine e facendo vibrare vigorosamente l'asse del reale⁴⁷.

46 “Non troverete nessun quadro dove non ci siano elementi che non siano della realtà, anche se sono realisticamente rappresentati. Quindi c'è un realismo dell'irrealtà, un naturalismo dell'innaturale, una capacità di rappresentare in maniera perfettamente precisa ciò che non esiste altro che nel sogno” (V. Sgarbi, *Discorso d'inaugurazione della mostra* I Posti di Alessandri (Torino, Galleria Narciso, 12 febbraio 2003), in *il guardiano dell'Idea. Omaggio a Lorenzo Alessandri*, a cura di C. Leto, Giaveno, Città di Giaveno, 2008, p. 16).

47 Già in una nota del 18 novembre 1950, l'artista confessava che si stava “accorgendo di uno strano fenomeno che mi era già successo nel tentativo di dipingere altri ritratti, ossia man mano che il quadro va perfezionandosi, istintivamente mi sento portato a modificarne le caratteristiche fisiognomiche accentuando certe parti e trascurandone altre. Credevo che ciò fosse dovuto a pigrizia inconscia o ad imperizia nel non riuscire a vedere certi aspetti dell'espressione e della forma, e invece ora incomincio a credere che sia un qualche cosa di più importante del modello che si fa strada in me mentre dipingo, che deve per forza essere rappresentato. Così ho deciso di provare a lasciarmi portare da questa tendenza trascurando l'aderenza al vero e la somiglianza” (L. Alessandri, *Zorobabel. Memorie*, a cura di C. Leto, Milano, Skira, 2012, p. 130).



Nel ciclo delle “Bambole” (iniziato nel 1959) il pittore mette in opera un forte dinamismo, fatto di contrasti e consonanze, tra il fondo del dipinto e la bambola rappresentata. Lo sfondo rimanda icasticamente a un mondo primordiale, il regno dell’indifferenziato da cui tutto proviene e in cui tutto si colloca come in un alveo originario. “Il fondo pittorico, così grattato e scavato, è indubbiamente astratto, anzi, più precisamente di origine materica”⁴⁸. Nel rapporto tra lo sfondo, su cui si staglia o si intaglia la figura, e il personaggio, contorto e deformato, si intravede spesso l’accadere di un darsi, l’originarsi di una forza che fatica ad accomodarsi in una forma ordinata e ordinaria, sottoponendo la figura a una violenta torsione. A volte, il rapporto tra la bambola e lo sfondo avviene nel segno di una consonanza: la figura emerge da un magna tellurico e arcaico, concretizzandone la forza in un profilo deformato ma definito – definito secondo una deformazione che sembra mettere in opera un destino tutto umano e fatalmente inevitabile. Altre volte, l’irrompere dello sfondo impatta, con un urto devastante, contro una forma già formata, quasi agendo fin all’interno del corpo e decretandone lo sfaldamento, la rottura, la disarticolazione. Tuttavia, in quest’ultimo caso, qualcosa, segretamente, ancora si corrisponde tra la bambola e lo sfondo, come se ad agire, alla stregua di un cardine nascosto, fosse un punto di connessione interno al corpo della figura, una scintilla dello sfondo-origine che riluce, in modo arcano e funesto, nell’interiorità della bambola.

Ciò che preme evidenziare è l’inaggirabile e irrefragabile forza dell’origine, la quale si manifesta sia dove sembra incontrare la figura, ricomponendosi con la difficoltà della torsione, sia laddove pare scontrarsi con i profili umani, lasciando un segno indelebile nella fisionomia degli sventurati. A uno sguardo profondo, si potrebbe scorgere come la forma della bambola trovi la propria origine nel caotico magma primordiale, presso il quale si colloca in qualità di ente formato; una forma, tuttavia, che reca con sé, quale marchio della corruzione e del dolore, il sigillo della deformazione. Nei suoi diari, in una nota ‘programmatica’ del 1950, il pittore afferma di sapere che

la sovrabbondanza dei colori della mia tavolozza è spiacevole e non certamente elegante o elevata, ma, secondo me, è la più rispondente al bisogno imperioso di ridurre in forti campi di colori intensi il vero, per renderlo violento, perché la violenza del dipinto corrisponda alla violenza dei sentimenti e delle

48 E. Mastrodonardo, *Da “Arte Figurativa”, marzo-aprile 1963*, in *Le bambole di Alessandri. Collezione D.F.M.*, a cura di Concetta Leto, Torino, Antonio Attini, 2000, p. 40.

impressioni che io provo. [...] Confessare finalmente che il nostro cuore ha una seconda vita segreta che è quella dell'amore irreali, dell'amore che ama volti inesistenti, dell'amore che ama e che crede e che trova la bellezza in una linea inseguita, nel caricaturare l'osservazione del vero, dell'amore che trova la bellezza in un volto deforme, nell'immagine deforme di un volto che è rimasto così stampato nella memoria come il timbro di un pazzo, e che non si può cancellare se prima non lo si dipinge.⁴⁹

Da qui anche l'attenzione e la frequentazione, la cura, da parte di Lorenzo Alessandri, per coloro la cui vita è stata deformata dalla collocazione nei margini più estremi dell'esistenza, ma a cui è consegnata, secondo l'artista, la possibilità di una visione più vicina a quella della divinità⁵⁰.

Nelle altre opere del pittore torinese la rappresentazione del sacro è sempre potente avvento dell'origine, una manifestazione talmente forte da far vibrare le forme della realtà, ma senza causarne la corruzione – da qui deriva la più opportuna collocazione dell'artista nell'ambito del realismo magico. Si pensi, ad esempio, alle “Camere” dell’“Hotel Surfanta” (ultimo ciclo della sua produzione, al quale il pittore lavorò fino a pochi giorni prima di spegnersi), in cui emerge un approccio ludico al manifestarsi dell'arcano⁵¹, una tonalità della composizione che allontana le suggestioni di un esoterismo inquietante e morboso: “le mie camere sono completamente prive di finestre. In esse si recita a soggetto lo stesso teatro dei *Posti*, con gli stessi personaggi, compreso l'autore. Le recite sono assurde, scostanti, talvolta umoristiche, talvolta drammatiche, altre volte scimmiettano sacre rappresentazioni”⁵².

49 L. Alessandri, *Zorobabel. Memorie* (nota del 1950: *Dipingere*), cit., pp. 114-115.

50 Cfr., ad esempio, ivi (nota del marzo 1998: *Pugni nello stomaco*), pp. 209-210. Cfr. anche le note relative al viaggio in India del 1965, in ivi, pp. 157-162. In particolare, p. 160: “un vero pensiero semplice e chiaro: nello straziante grido di quegli sguardi c'era Dio”.

51 Anche nel ciclo delle “Bambole” è possibile, in generale, ravvisare la presenza di una mesta e cupa ironia. Cfr. R. Capra, *Presentazione per la personale alla Galleria Gli Araldi*, Novara, novembre 1962, in *Le bambole di Alessandri. Collezione D.F.M.*, cit., p. 36: “[...] per capire come queste [*scil.* le bambole] nel loro aspetto sub-umano assumono in realtà, con le varie determinazioni fisiche o psichiche, carattere di immagini vicarie: come cioè se il pittore, a surrogare la figura dell'uomo, per un rispetto ‘classico’, tra formale e sacrale, di questa, ovvero anche per una propensione favolistica, ad esse appunto volesse affidare il compito di manifestare una tensione espressiva che necessariamente violenta, mutila, deforma, e che qui par sempre porsi al limite dell'ironia e dell'angoscia”.

52 L. Alessandri, *Zorobabel. Memorie*, cit., p. 42.

Nelle camere di questo ciclo troviamo anche due quadri ispirati dal genio di Leonardo: “Gioconda modella invereconda” e “Gioconda modella inquietante”⁵³. La Monna Lisa è il cardine della composizione delle due opere, il perno, l’asse originario attorno al quale ruotano gli strani personaggi dei dipinti, esseri deformati dall’ibridazione della figura umana e di quella animale. La Gioconda sembra rappresentare una forza originaria che eccede il quadro di Leonardo, sfondandone i limiti e irrompendo nella realtà. Nel suo svelarsi l’asse è androgino, come la sapienza tradizionale immagina il polo metafisico. Apparentemente, nella connotazione del centro ‘metafisico’ dell’opera, a prevalere sono i tratti femminili, ma essi rimandano a una femminilità che annette le caratteristiche maschili e che, nel contempo, le supera in un livello di ordine superiore.

Nei diari di Alessandri, in una nota del 1949, è possibile rinvenire la descrizione dell’incontro con una modella che recava con sé, attestandola, una peculiare atmosfera di ‘avvento soprannaturale’: “la sera del 9 luglio 1949, in un modo strano e ‘metafisico’ e in condizioni di spirito particolarissime, ebbi la grande fortuna di trovare la Sirena [...] L’impressione [...] fu così violenta che subito sentii imponente il desiderio e soprattutto il bisogno di conoscere e di penetrare la straordinaria personalità di quella ragazza così profondamente amorale”. Come una Gioconda vivente, la Sirena ammalia lo sguardo del pittore: spinto “ad osservarla con la più avida e morbosa attenzione, ricavai dal disegno quel non so che di peccaminoso, di profondamente peccaminoso che era nei suoi occhi. Bisogna tenere presente che la Sirena è una ragazza che io ho definito amorale. In lei non si agitano problemi di bene e di male. [...] In lei non vi è passione e questo è il punto che colpisce”. La modella rappresenta l’indole diffusiva dell’origine, contraddistinta da una tensione erotica – sempre trattenuta e mai debordante – che principia dal suo sorriso: “[...] senza entusiasmo né desiderio, questa ragazza che si concede a tutti con un sorriso, senza un’apparente ragione, forse senza partecipare fisicamente, senza pretendere il più piccolo consenso, senza nemmeno chiedere”⁵⁴.

Nelle due “Gioconde” la forza dell’origine sembra scomporsi in modo ludico, più che ricomporsi in modo ieratico o irrompere drammaticamente (e ciò attenua, nella produzione successiva alle “Bambole”, la violenza della teofania); tuttavia, si tratta del medesimo vettore che decreta la struttura delle opere precedenti: un potente spunto originario, che qui si riflette

53 Cfr. C. Leto, *Le camere dell’anima*, in L. Alessandri, *Hotel Surfanta*, a cura di C. Leto, Milano, Skira, 2013, pp. 14-17.

54 L. Alessandri, *Zorobabel. Memorie*, cit., pp. 105-106.

nell'attenzione e nei gesti dei personaggi, in un gioco di sguardi, incardinati sulla Monna Lisa, che coinvolge il fruitore (collocato anch'esso all'interno della struttura metafisica che sottende l'opera)⁵⁵. Inoltre, se si accostano le due tele, se si giustappongono le due camere, si nota che il carattere androgino del principio incontra una scomposizione nell'inversione di genere dei personaggi e dei dettagli, contribuendo a formare una costruzione, polarizzata dallo sguardo della Gioconda, in cui gli effetti dell'origine si propagano come onde, e si manifestano sia all'interno dei quadri, nell'ambiente e nei personaggi, sia al suo esterno, riverberandosi in coloro che osservano i dipinti.

Lorenzo Alessandri, con le sue tele misteriose e seducenti, inquietanti ma intriganti, ha messo in opera la forza dell'origine e, in particolare in queste due "camere", ha sviluppato un tema presente in Leonardo da Vinci (artista da lui molto amato, come attestano i suoi diari⁵⁶) e in Giordano Bruno: il darsi dell'anima della natura⁵⁷, del principio naturante; un'originarsi che fa vibrare la composizione in modo più o meno violento, più o meno controllato. Significativa è anche la possibilità, per l'essere umano, di mettersi in comunicazione con tale evento originario attraverso il gioco di sguardi che ogni opera d'arte reca con sé.

4. David LaChapelle

Il secondo artista che intendo porre all'interno di questa linea è il fotografo statunitense David LaChapelle (1963)⁵⁸. Associato ai mondi della moda, della musica pop e della pubblicità, LaChapelle ne ha condotto una critica spesso non evidente, non del tutto manifesta, ma molto attenta e peculiare. Le sue opere raccontano una vicenda in cui la star è al centro dell'azione, protagonista assoluta di un "ritratto ambientato o romanizzato"⁵⁹; tuttavia, da soggetto lusingato di apparire in uno scatto del noto fotografo, essa diviene oggetto di una narrazione che fa della

55 Sul dialogo teatrale tra le figure all'interno dell'opera di Leonardo, cfr. il saggio di Flavio Caroli compreso nel presente volume.

56 Cfr. *ivi*, pp. 104, 186.

57 Cfr. C. Leto, *Il fuoco vivo dell'arte*, in L. Alessandri, *Zorobabel. Memorie*, cit., p. 22. Cfr. anche G. Cuozzo, *op. cit.*, pp. 119-148.

58 Ringrazio la Dott.ssa Valentina Calò per l'accurato lavoro di documentazione sull'opera di David LaChapelle.

59 Davide Faccioli, in *David LaChapelle*, a cura di D. Faccioli, S. Pranica, H. Williams, Milano, Photology, 2001, s.i.p.

estroflessione, della sovraesposizione illusoria e della rivelazione integrale dell'onirico – “fino a provocare nello spettatore una sensazione di irrealtà”⁶⁰ – una tagliente arma con cui criticare la speciosa apparenza della società del consumo. Vige qui una inversione dialettica: “il suo è un sogno finto per una realtà vera. [...] Negli anni Novanta LaChapelle è stato tra i protagonisti di una visione dell'arte che ha fatto proprio della dissoluzione della realtà un punto di riferimento per un'analisi sociale già oggetto di attenzione della filosofia e della sociologia”⁶¹. Mostrare, secondo una modalità che segue la figura della accumulazione, senza evidenti salti e cesure, il mondo dell'effimero conduce a rivelarne il medesimo carattere illusorio: l'artista riesce così a ricostruire e a disvelare – restituendola al fruitore dell'opera – la natura onirica di quel regno che, attraverso una rappresentazione seducente, vuole intrinsecamente criticare.

Il percorso di LaChapelle può, a tratti, ricordare *L'avventura di un fotografo*, compresa in un mirabile racconto di Italo Calvino⁶². Vi si narra di un impiegato che è, “per atteggiamento mentale, un filosofo” e che decide di indagare “l'essenza dell'uomo fotografico”⁶³. Egli vuol fare una critica “dall'interno della scatola nera, contrapponendo fotografia a fotografia”⁶⁴. Convinto che “il passo tra la realtà che viene fotografata in quanto ci appare bella e la realtà che ci appare bella in quanto è stata fotografata, è brevissimo”⁶⁵, si avventura nel mondo delle immagini mettendosi in traccia della fotografia perfetta: “quello che lui cercava era la fotografia unica che contenesse le une e le altre”⁶⁶.

Tra gli approdi raggiunti dalla sua esplorazione, ai fini del nostro discorso risulta significativa la consapevolezza rispetto a due modalità di azione

- 60 A. Gnugnoli, *Il bello uccide l'arte*, in “artedossier”, n. 255, maggio 2009, p. 26. Cfr. anche ivi, p. 29: “il corpo di Gisele, in un contorcimento iperbolico, è più oggetto che soggetto della visione perché il fotografo con assoluta determinazione trasforma in immagine una forma umana, fino a conferirle una nuova identità, grazie alla sua capacità di invenzione formale. Senza ricorrere ad alcun elemento classico del ‘brutto’ (corpi deformi, sfigurati, ripugnanti) l'artista sa rendere l'insita bruttezza trasparente al bello portando all'esasperazione gli elementi convenzionali della bellezza”.
- 61 G. Mercurio, *La finzione è realtà*, in “artedossier”, n. 323, luglio-agosto 2015, pp. 19-20.

- 62 I. Calvino, *L'avventura di un fotografo*, in Idem, *Gli amori difficili* (1970), Milano, Mondadori, 2016, pp. 44-57.

- 63 Ivi, p. 45.

- 64 Ivi, p. 49.

- 65 Ivi, p. 47.

- 66 Ivi, p. 51.



sul piano 'orizzontale' delle immagini. Secondo la prima, è necessario "puntare su un ritratto tutto in superficie, palese, univoco, che non rifuggisse dall'apparenza convenzionale, stereotipa, dalla maschera. La maschera, essendo innanzi tutto un prodotto sociale, storico, contiene più verità d'ogni immagine che si pretenda 'vera'; porta con sé una quantità di significati che si riveleranno a poco a poco"⁶⁷. Per quanto concerne il secondo momento di verità, il protagonista si accorge che, "per chi vuole recuperare tutto ciò che passa sotto i suoi occhi, [...] l'unico modo d'agire con coerenza è di scattare almeno una foto al minuto [...] Se mi mettessi a fotografare io, andrei fino in fondo su questa strada, a costo di perderci la ragione"⁶⁸; si tratta di "una questione di metodo. Qualsiasi persona tu decida di fotografare, o qualsiasi cosa, devi continuare a fotografarla sempre, solo quella, a tutte le ore del giorno e della notte. La fotografia ha senso solo se esaurisce tutte le immagini possibili"⁶⁹.

Sono due opzioni che rimandano, in una certa maniera, alla fotografia di David LaChapelle. "Puntare tutto sulla superficie", facendo vibrare la superficie stessa al fine di far emergere qualcosa di profondo, è un tratto tipico della poetica del fotografo statunitense, come si dirà in seguito. Allo stesso modo, la risoluzione delle possibilità, che il protagonista attua ponendo in circolo il procedimento stesso della fotografia, appartiene ai processi teorici di LaChapelle: "esaurite tutte le possibilità, nel momento in cui il cerchio si chiudeva su se stesso, Antonino capì che fotografare fotografie era la sola via che gli restava, anzi la vera via che lui aveva oscuramente cercato fino allora"⁷⁰. Si rifletta sul fatto che, per LaChapelle, l'orizzontalità spinta, il meccanismo della sovraesposizione, l'ipertrofia dell'iperrealtà e la magniloquenza dell'estroflessione tendono la rappresentazione verso la risoluzione di tutti i possibili, conducono alla soluzione dell'effimero e, quindi, alla possibile apertura verso una dimensione altra⁷¹. L'orizzontalità compiuta apre alla verticalità.

67 *Ibidem*.

68 Ivi, p. 48.

69 Ivi, p. 55.

70 Ivi, p. 57.

71 È possibile qui citare il concetto di collezione di J. Baudrillard: "l'uomo che colleziona è morto, ma sopravvive letteralmente a se stesso in una collezione che, da questa vita, lo ripete indefinitamente al di là della morte, integrando la morte stessa nella serie e nel ciclo" (J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti* (1968), tr. it. di S. Esposito, Milano, Bompiani, 2009⁴, p. 126). La soluzione dell'effimero riuscirebbe a recuperare e riattivare la morte dalla ripetizione della serie, dando morte alla serie stessa.



L'accumulazione è, dunque, sia posta al servizio della critica, il cui scopo è quello di volgere definitivamente in negativo la posizione di elementi sempre ulteriori, annullando uno dei punti di forza e di rilancio della società del consumo, sia ricomposta nel novero delle possibilità che si danno all'artista al fine di una rappresentazione efficace della complessità del reale, della ricchezza delle opzioni, della meravigliosa e terribile varietà, quando sia stata arginata la tentazione di una rigida simulazione dell'apparenza. Al termine di questo processo può essere collocata un'opera come *Concerning the Soul* (2008-2011), nella quale il tripudio dell'evidenza e dell'ostentazione è accantonato in vista di un tono più intimo: non è l'estroflessione dell'anima che si intende qui mettere in opera, ma la sua scansione tra cielo e terra, la lacerazione che porta l'interiorità ad appartenere, contemporaneamente, a differenti dimensioni emotive, a diversi addensamenti di significato, a sempre nuove costellazioni di senso – “l'uomo è, sì, *capax Dei* [...], e tuttavia nella sua essenza altri semi, altri germi di vita rimangono custoditi, che possono in ogni istante ridurlo a strisciare a terra come un bruto”⁷².

Altro tratto caratteristico della poetica di David LaChapelle è dato dalla presenza del sacro nella sua opera. Le opere dell'artista statunitense sono in grado di rappresentare due componenti del sacro. La prima è quella più evidente: in un mondo piatto, monodimensionale, relegato sulla superficie, anche i gesti sacri sono in linea con la superficie stessa. Si tratta di quella versione ‘mitica’ del sacro che risulta integrata nella società del consumo. Le figure che rimandano a una dimensione altra, soprannaturale e trascendente, sono solo apparentemente differenti, valendo da semplici modulazioni del già dato; esse si trovano in rilievo e al centro dell'attenzione, ma soltanto in quanto prime star, modelli che hanno avuto in sorte una più alta collocazione nel piatto e ripetitivo regno della moda e della pubblicità.

Nondimeno – e qui si mostra la seconda componente del sacro –, nei lavori di LaChapelle alcuni elementi si riconnettono a una dimensione sacra più autentica e radicale, rappresentando una vera “pietra di inciampo” all'interno della scansione della realtà. Tale scarto si nota in numerose opere: è dato da qualcosa che si nasconde nelle sfumature, che giace nell'aura che circonda i personaggi, qualcosa che vibra misteriosamente nello sfondo conferendo profondità alla narrazione. Si tratta di minuzzarie⁷³ che, for-

72 M. Cacciari, *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*, Torino, Einaudi, 2019, p. 75.

73 Termine mutuato dal pensiero di Giordano Bruno; si veda, come riferimento generale, O. Catanorchi, *Minuzzaria*, in *Giordano Bruno. Parole, concetti, immagini*, cit., vol. II, p. 1238.

se, permettono di affermare una differenza salvifica perché costituiscono un orizzonte altro e perché consentono un rilievo trascendente. Sono dissonanze rispetto al già dato, rispetto allo spettacolare integrato.

Se il soggetto umano, inchiodato grazie al suo statuto sociale alla croce dell'effimero, viene 'ludicamente' criticato, a partire dalla serie *Deluge* (2006-2007) la presenza umana subisce una ulteriore marginalizzazione. I diluvi di LaChapelle sono ispirati a Michelangelo, ma in essi vibra una forza tellurica che potrebbe ricordare, seppur in un modo contraddistinto dalla particolare scomposizione del sacro di cui si è appena detto, le forze caotiche di Bruno e di Leonardo.

Per una versione più 'diurna' del caos, nella quale il disastro accade all'interno di una rappresentazione ancora scintillante, si veda *Deluge* (2006), dove la ridda di personaggi è drammaticamente solcata dal turbinare dell'acqua e dell'aria. Una versione 'notturna', in cui il disastro è compiuto e dell'umano restano solo le rovine, è data dalle opere *After the Deluge* (2007), nelle quali, in uno scenario dominato dalla staticità, risuona ancora la forza degli elementi. In particolare, si guardi *After the Deluge: Museum* (2007), in cui il divenire è annullato, la simmetria è dissonante, e l'essere umano è testimoniato da una memoria in disfacimento. Si avverte una sottile rottura dell'equilibrio e dell'armonia, una piccola sincope dovuta alla costruzione leggermente 'sbilenco' della composizione. L'acqua è l'elemento che interviene a conferire profondità e dinamismo alla scena; la sua azione è già compiuta, il suo segno è un riverbero *post festum*: un fremito labile e impercettibile, ma estremamente potente perché in grado di trasmettere quella vibrazione tellurica che rievoca tutta la forza del diluvio.

L'effetto della stessa potenza originaria, che può essere riconnessa alla dimensione profonda e vigorosa del sacro, è visibile nel passaggio tra *Gas: 76* (2012) e *Gas: am pm* (2012): la cesura tra il prima e il dopo fa intravedere uno sconvolgimento naturale per cui, come negli effetti degli infigurabili bruniani, i contorni, la rappresentazione e la figura vacillano. Così è anche per *Seismic Shift* (2012): composizione nella quale, da un lato, l'accumulo di oggetti trasmette un senso ludico e un tono leggero alla narrazione; dall'altro, le deformazioni dell'ambiente rimandano alla applicazione di una invincibile forza ctonia, che conferisce una torsione drammatica alla scena.

La figurazione più sconvolta e sconvolgente della catastrofe, per mano di David LaChapelle, si trova forse in *The Raft of Illusion* (2011), quadro ispirato a *Le Radeau de la Méduse* (1819) di Théodore Géricault. Se nell'opera del francese la forma persiste nonostante la minaccia della degradazione, nell'interpretazione di LaChapelle il turbinare dell'elemento marino

assedia, deforma e distrugge l'uomo, finendo per inghiottire e assimilare i corpi degli essere umani e le opere del loro ingegno. La forza divorante del diluvio viene qui colta e rappresentata con una carica e un vigore tali da trasmettere il versante caotico dell'origine, e il cavallo effigiato in alto a destra, simbolo della furia degli elementi, sembra rimandare alle figure degli studi di Leonardo da Vinci.

5. Nota conclusiva

Per quanto concerne la tenuta dell'occhio dell'artista/filosofo di fronte al darsi dell'inclinazione più caotica e distruttiva dell'origine, si possono ravvisare alcune rimarchevoli differenze tra la riflessione che sta alla base dell'arte di Lorenzo Alessandri e di David LaChapelle, da un lato, e il pensiero di Giordano Bruno e di Leonardo da Vinci, dall'altro. La principale divergenza è data dall'introduzione, da parte dei due artisti più vicini a noi, di una mediazione ludica, il cui effetto sulla forza originaria che abita le opere è quello di una scomposizione che ne attenua, almeno in parte, la percezione della carica distruttiva.

Lorenzo Alessandri non pone in dubbio il potere arcano di una rappresentazione esoterica dell'origine, ma nel contempo asseconda un dinamismo leggero e disimpegnato della messa in opera, non privo di una certa vena goliardica⁷⁴. Le sue opere – si pensi ai più recenti cicli dei “Posti” e delle “Camere” (dell’“Hotel Surfanta”) – sono solcate dalla presenza della morte, animate da una sacralità che agita gli attimi di discontinuità della vicissitudine, momenti nei quali vibra una forza che traduce il lato in ombra del reale in figure ‘esoteriche’: il potere degli infigurabili bruniani delle tenebre assume i contorni del realismo magico di Alessandri. Tuttavia, le forze della notte si danno anche secondo un versante diurno, nei modi di una rappresentazione certo ricca di saldi riferimenti all'esoterismo e alla spiritualità, ma capace di scomporre la temibile atmosfera arcaica e soprannaturale. Essa viene diluita nel dinamismo ludico che muove la composizione pittorica, e che stempera la carica caotica dell'origine nei tratti di personaggi che sembrano lontani da una epifania del caos e del male. Inoltre, lo stesso Alessandri, nei suoi diari, sostiene di essersi più volte fermato nel momento in cui trovava nella realtà un carico di orrore superiore a

⁷⁴ Cfr. M. Pinottini, *Il mistero d'un pittore veggente: Lorenzo Alessandri*, in *I Posti di Alessandri*, a cura di D. Foppa, Torino, Antonio Attini, 2003, pp. 12-13.

quello che abitava i suoi sogni d'artista⁷⁵. Come a dire lo scacco della sua arte, realistica e onirica nel contempo, di fronte alle più vivide e dirompenti manifestazioni della sventura umana.

David LaChapelle si fa acuto portatore di uno sguardo critico nei confronti del mondo glitterato della moda e della pubblicità; tuttavia, ne trasmette almeno in parte il fascino, celebrando i fasti di una vita tutta improntata all'apparenza. Di fronte a una sua opera, emerge con forza la dissonanza: nel momento in cui l'iperreale si volge nell'irreale, quando l'eccesso e la sovraesposizione del reale si trasformano in uno scavo che va oltre il già dato della 'realtà' del consumo e della pubblicità, del pop. Non dimeno, resta da chiedersi se la componente del sacro legata alla verticalità e alla differenza – quella in grado di garantire lo scarto 'salvifico' – non finisca per essere irrimediabilmente tentata dall'adesione all'infinito scorrere delle immagini, posta al servizio di quella che appare come una infinita fantasmagoria. Dunque, in alcuni dei suoi lavori – certo non in tutti –, non solo il sacro risulta integrato in una serie di immagini che si muove sulla superficie, ma anche il potere originario e scompaginante della catastrofe viene assorbito nello sguardo ludico dell'artista. Nonostante la vibrante sconvolgente delle sue opere migliori, talvolta la potente ridda di oggetti e personaggi sembra sul punto di cedere, con il rischio di divenire preda di un sogno senza fine.

75 Cfr. una nota già del 25 maggio 1950: "è disastroso nella mia anima constatare che io non ho mai fatto niente per i mostri umani, per quegli stessi mostri umani che tanto eccitano la mia fantasia e che disegno con grande passione. [...] Devo rinunciare a disegnare sinceramente i miei mostri perché da oggi mi sono imposto un debito di riconoscenza e di amore per questi esseri disgraziati che, con il loro orrore, chiedono una giustificazione artistica ed umana alla mia mania di disegnarli" (L. Alessandri, *Zorobabel. Memorie*, cit., p. 116).