G.A.Barca

“ IACO. BAR. VIGENNIS P.1495 ”

ENIGMA E “SECRETISSIMA SCIENTIA”

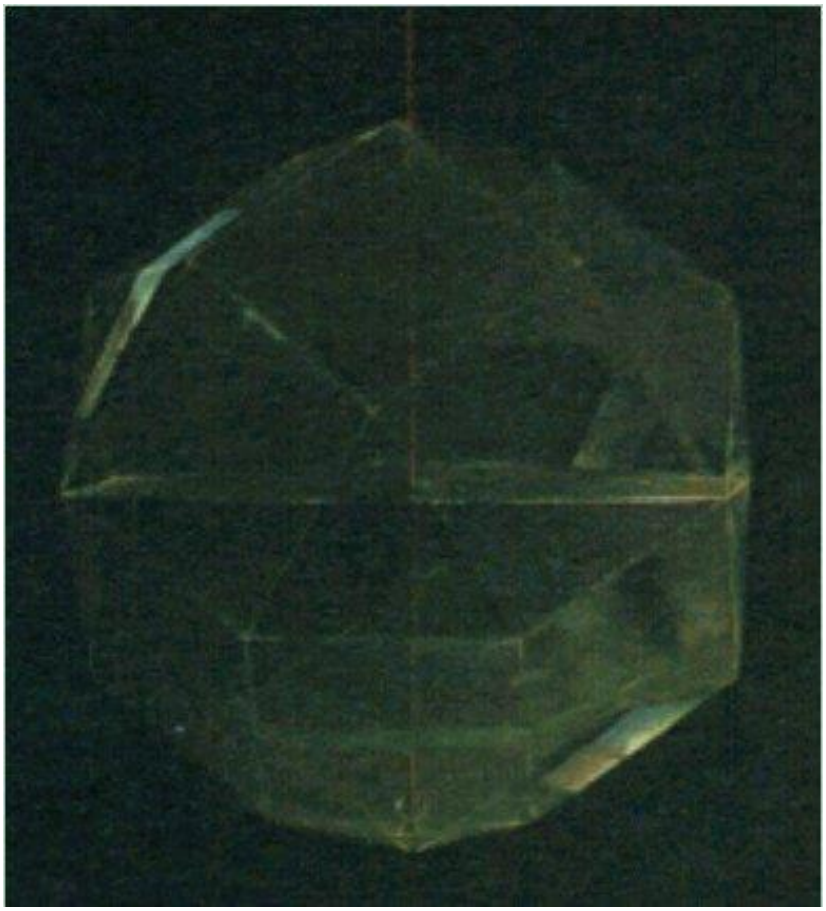
POLIEDRO CARTIGLIO SEGNATURA E MOSCA

RITRATTO DI LUCA PACIOLI
PINACOTECA DI CAPODIMONTE
N.INV: Q.58 (I.C. 80 IACO - BAR)

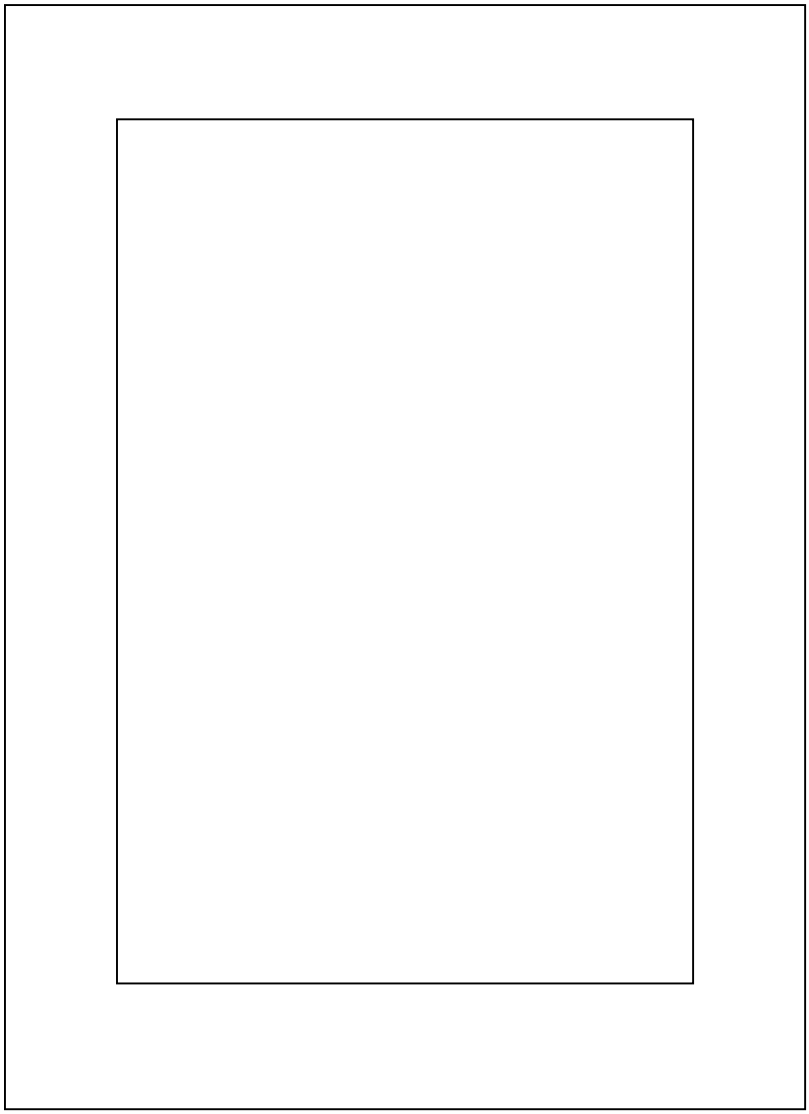
“…Commo senza la notitia de dicta proportione molte cose de admiratione dignissime in philosophia ne in alchuna altra scientia se potrieno haver...”

(Pacioli: De Divina Proportione)

“...Ubi materia, ibi geometria...”



“…Ciò che non ha termine non ha figura alcuna…“

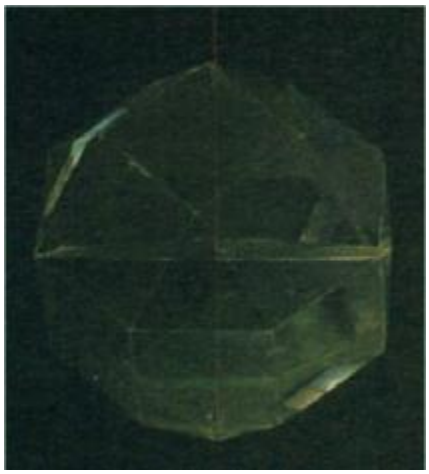


1. **Questione e quesiti**
2. **Geometria e simbolo**
3. **Estetica e criteri**
4. **Eventi e circostanze**
5. **Indizi e indagine**
6. **Esegesi e simmetrie**
7. **Immagine e riflessi**

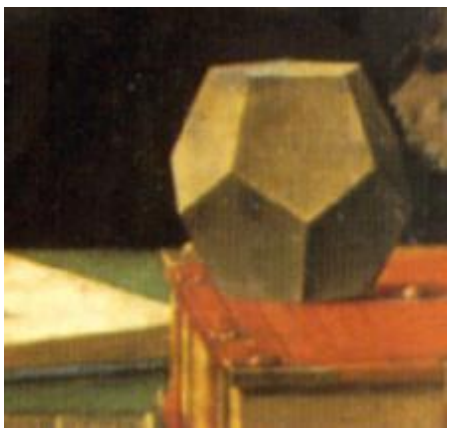
1. Un enigma indecifrato, che si conserva irrisolto, reso più arcano e impenetrabile dalle rimozioni e dai misfatti del tempo.
E' solo per la carenza di reperti documentali, di testimonianze ed attestazioni storiche, se resta tuttora senza soluzione la questione attributiva dell'ermetico "Ritratto di Luca Pacioli", conservato nella Pinacoteca del Museo di Capodimonte di Napoli e raffigurante il frate matematico autore della "Summa de Arithmetica" e del "De Divina Proportione"?
L'indagine sul dipinto, disattesa traccia iniziatica e ideologica del Rinascimento, non può restare elusa e rinunciata.
Se nell'opera è riflesso il suo artefice, è possibile renderla alla sua appartenenza e scorgervi l'ignoto artista, dargli una identità, un volto e un nome?
Una prima citazione è posteriore di oltre un secolo alla data indicata sul dipinto e risale ad un documento formato nell'anno 1631, privo di segnalazioni cronologiche sull'acquisizione e la successiva conservazione nel palazzo Ducale di Urbino.
Incluso in un inventario tra altri beni del Guardaroba della dinastia dei Della Rovere, la sintetica descrizione si limita a mere ipotesi quanto all'autore. Anche i documenti successivi non sono risolutivi, citando soltanto il trasferimento del dipinto, a metà del XVII secolo, da Urbino a Firenze e dal Casato mediceo d'Urbino a quello fiorentino, tramite Vittoria della Rovere-Medici.
Rimasto in proprietà della discendenza dei Medici del ramo cadetto di Ottaviano ed eclissato nuovamente per secoli, il dipinto emergeva alle cronache nel 1903 in seguito al sequestro in dogana a Napoli in occasione del tentativo di esportazione in Inghilterra, destinatario il pittore inglese Charles Fairfax Murray, collezionista e critico d'arte, che ne aveva intuito l'elevato pregio ed intendeva cederlo al British Museum di Londra.
Applicando l'anteriore normativa del Regno Borbonico, in luogo di quella nazionale unitaria, il dipinto, con una transazione, veniva acquistato dallo Stato al costo di quarantamila lire dell'epoca, invece delle diciottomila dovute in forza del diritto di prelazione.
L'opera giungeva così alla sua finale esposizione pubblica, nell'attuale collocazione museale di Capodimonte.
L'attribuzione corrente sopravvive residualmente, mantenendo quella della perizia fatta ad inizio del novecento nella vicenda del

sequestro, diretta a stimarne anche il valore commerciale per l'acquisto da parte dello Stato e condizionata da una sommaria e controversa decifrazione del "cartiglio" del dipinto.
La ricerca critica e storica non ha più fatto progressi, neppure dopo una revisione di lettura dell'iscrizione e non si è pervenuti ad alcuna soluzione, né a nuovi apporti o indicazioni di percorsi per una indagine, che nel tempo si esauriva senza esiti.
Considerata l'elevata qualità pittorica ed artistica dell'opera, l'intensificazione espositiva in mostre, l'adozione dell'immagine a simbolo di un ordine professionale, la sempre più intensa divulgazione dell'immagine e l'uso in riproduzioni per illustrazione di copertina di opere editoriali, l'assenza di studi recenti assume significato e carattere di una implicita desistenza, di una vera e propria rinuncia all'indagine.
Alla soluzione si è contrapposto l'ostacolo fuorviante della lettura ed interpretazione dell'iscrizione "IACO. BAR. VIGENNIS. P. 1495", ridotta segnatura ed ineludibile ed irrisolta crittografia, resa ancor più ambigua dalla vicina raffigurazione di una mosca.
Il malinteso cartiglio con le abbreviate iscrizioni e la data coperta parzialmente da un'ala sbiadita dell'insetto, hanno sviato e tuttora precludono prospettive e direzioni di accertamento.
Su tale anomalia ha contribuito certamente l'anonima e riservata conservazione presso la Corte Urbinate e successivi possessori, l'assenza di una tradizione e di citazioni storiche, ma anche la prevalente tendenza a dare aggio, piuttosto che ai rilievi sulla rappresentazione e sulle indicazioni ermeneutiche, alla sola valutazione di riscontri di tecnica pittorica, senza discriminare tra autenticità e interventi spuri successivi nel tempo. Si è in tal modo ristretto il campo della ricerca trascurando altri ambiti di necessario esame, lasciando al fortuito ed al caso la soluzione della questione, alla eventualità di un rinvenimento archivistico risolutivo, che è mancato.
Si è di fatto attribuito al dipinto un riduttivo rilievo documentario, quale pregevole ritratto di rilevanza storica, più che artistica, giudizio inadeguato rispetto ai più vasti significati e pregi estetici.
L'opera, rimasta a lungo incognita e poi sostanzialmente non compresa, si è tuttavia imposta e diffusa per la sua potenza iconografica ed insinuante efficacia subliminale.

2. Il dipinto, per impianto e complessità figurativa, trascende l'ambito del mero esercizio ritrattistico di alta qualità.
Materia della composizione non è soltanto una raffigurazione celebrativa del monaco matematico Luca Pacioli, rappresentato nell'esercizio di una lezione, assistito da un giovane allievo non identificato.



Il fondamento compositivo che emerge dall'opera supera la immediata e ristretta analisi descrittiva fisionomica, caratteriale e situazionale e ad una osservazione attenta rivela una più vasta ideazione, con più densi significati, riferimenti ed allusioni, esplicando un inquietante e misterioso magnetismo insinuante altre amplificate ed enigmatiche suggestioni.
Che il dipinto non si esaurisca solo nella descrizione realistica di una tipica situazione e ambientazione congeniale al personaggio trova iniziale riscontro nella raffigurazione posta alla sinistra dei personaggi, in posizione avanzata.
L'insolita, complessa, misteriosa e astrale figura si mostra in scultorea sequenza di regolari e simmetriche superfici risolte in unitaria volumetria, in una composita armonica forma da ascriversi alle figure dei poliedri.



Certamente come esemplare di corpo solido geometrico, per la diafana trasparenza e cristallina consistenza, l'oggetto si presenta incongruo, sicuramente disagevole fragile macchinoso, inadatto percettivamente all'uso dimostrativo in lezione, relativa alle scienze matematiche e non alle curiosità naturali o artificiali ed ornamentali.
Nel contesto rappresentativo del dipinto, peraltro, un dodecaedro di dimensioni e consistenza adeguate ad un corredo didattico risulta già raffigurato e riposto sul volume chiuso sull'angolo di destra del dipinto e l'iperbolico poliedro, di più complessa, articolata e

macroscopica struttura, si presenta eccedente rispetto alle sole ed effettive necessità di insegnamento.
Ad escludere anche una mera funzione di completamento strutturale del dipinto ed a favore di più estese implicazioni e connessioni, che attestano una rappresentazione non accessoria, icasticamente inserita come elemento figurativo ed ispirativo essenziale dell'intera elaborazione pittorica, in una concezione che trascende l'immediatezza visiva, si aggiunge la suggestione di arcana e misteriosa presenza indotta dalla sospensione in levitazione e dai bagliori di luminescenza interna e riflessi di luce esterna, che, in provenienza da un'invisibile finestra specchiata sul solido, si trasferiscono al libro aperto sulla cattedra.
La collocazione più avanzata, in apertura della sequenza con i personaggi, in proporzione e coerenza con essi, si pone a segnale di una allusione tematica di una più estesa referenzialità.
Forma pura baluginante di riflessi e trasparenze, la sagoma del singolare poliedro di cristallo, che emerge con le due figure umane dalla fonda e densa oscurità, si espande in insinuante percezione subliminale, in arcana emblematica immagine onirica, in amplificata parvenza mnestica, resa assoluta e fissata in simulacro nel dipinto.
In ordine alla stesura pittorica della struttura del solido geometrico, che appare diviso a livello mediano da una superficie orizzontale e che a luce naturale radente rivela aggiunte di materia coloristica dovute a stesure successive nel tempo di ripresa e ritocco, s'impongono ulteriori mirate indagini ed accertamenti, nella più ampia e necessaria indagine sull'intero dipinto da effettuarsi mediante tecniche strumentali.
Ma aldilà dei risultati ottenibili a chiarimento dell'esecuzione tecnica, già possono essere colti i significati, le generali referenze e implicazioni inerenti alla simbologia dei poliedri regolari.
Paradigmi di sintesi e perfezione formale, per la struttura costituita essenzialmente di convergenza e modularità, di armonia del molteplice in unità, i poliedri sono archetipi e simboli diffusi in diverse culture e tradizioni di ogni tempo con significati e valori concordanti.
Il dodecaedro - che nel dipinto è raffigurato sul volume richiuso poggiato sulla cattedra - è considerato in particolare come

rappresentazione e immagine del cosmo, della sua realtà complessa, espressione armonica del suo ordine normativo e strutturativo.
Fondato sul numero delle suddivisioni del tempo e dello spazio, nella triplice ripartizione del quaternio di stagioni e punti cardinali, il dodecaedro è inteso come sintesi delle forze della creazione, del dinamismo di trasformazione, di transizione ed evoluzione della materia, della pulsione ed elevazione della vita allo spirito.
Struttura geometrica connessa alla organizzazione spaziale nelle manifestazioni di estensione, dimensione, configurazione e consistenza, fondamenti corporei dell'esistente, delle cose, del mondo, ed espressione di simmetria, di proporzione tra parti singole ed insieme unitario, il dodecaedro è anche attuazione particolare della misura aurea o "sezione aurea", regolatrice della proporzione euritmica, fonte di armonia e bellezza, principio ordinamentale di perfezione, di natura cosmogonica.
Le valenze simboliche, mutando la relazione modulare e quella numerica nella diversa specifica strutturazione, variano da poliedro a poliedro unitamente alla definizione in volumetria e attuazione in forma.
Fondamento di antichi sistemi di numerazione a base vigesimale, il numero venti, che identifica la cifra modulare dell'icosaedro, nella connessione al calcolo, alla misurazione, alla progettazione, conferisce un ambito simbologicamente inverso al dodecaedro, evidenziando il procedere verso il particolare e finito, all'atto realizzativo, al perfezionamento e compimento di una opera, alla tecnica ed all'arte, all'espressione del lavoro umano.
Analoghe concezioni, collegate al contemporaneo neoplatonismo ficiniano, derivate dalla tradizione del platonismo e dalla simbologia ermetica e misteriosofica, dalla "aritmogeometria" e dall'esoterismo matematico pitagorico, ispirano il dipinto e conferiscono chiarimento alle rappresentazioni.
Nel "De Divina Proportione", secondo una antica simbologia estesa a teoria cosmologica, ripresa dal Timeo di Platone, Luca Pacioli così definisce i cinque poliedri regolari, il tetraedro, esaedro, ottaedro, icosaedro e dodecaedro*:*
"Onde li dicti sonno chiamati regulari perché sonno de lati e anguli e basi equali, e l'uno e l'altro aponto se contiene, commo

se mostrarà, e conrespondeno a li cinque corpi semplici in natura, cioè terra, aqua, aire, fuoco e quinta essentia, cioè Virtù Celeste che tutti gli altri sustenta in suo essere."

L'elaborazione del poliedro sospeso trova, pertanto, una più complessa referenzialità nel personaggio stesso, non solo illustrativa della sua scienza e pratica di insegnamento della geometria, quanto simbolica di concezioni ermetiche e filosofiche.

Percepita all'epoca in tale contesto ideologico e culturale di derivazione dal neoplatonismo fiorentino, la più ampia accezione era rilevata con i livelli plurimi di lettura e di implicazione di significati del dipinto.

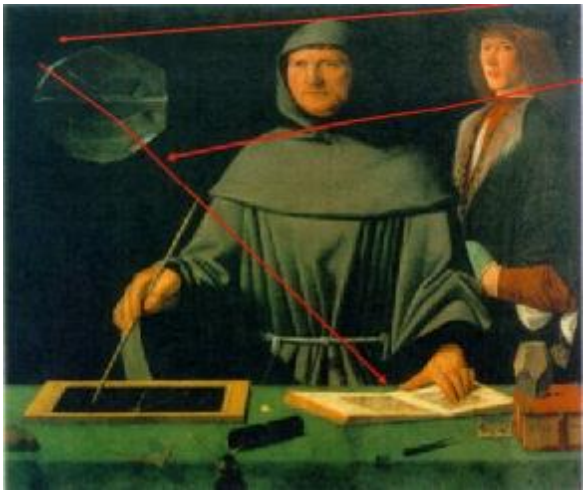
Anche in relazione alla natura e consistenza cristallina del poliedro, mediata dal prisma ottico - oggetto simbologico nella tradizione alchemica - le tematiche si riportano ad altre riflessioni, di orientamento gnoseologico.

Per le specifiche proprietà ottiche di trasparenza e di rifrazione, i cristalli, che si strutturano geometricamente e con aspetto poliedriforme, vengono associati alla luce, mostrandosi coerenti alla sua propagazione e alla connessa traslazione delle apparenze, alla visione e all'immagine, assumendo contiguità con la rappresentazione eidetica, radice ed origine della realtà psichica.

Ed in tale coniugazione di significati ed inferenza di traslati metaforici, di antica tradizione, si esplicita la sequenza del poliedro e dei personaggi.

Disposte in precisa coordinazione, le figure del poliedro, del monaco e dell'allievo danno origine ad una sequenza in fuga laterale con direzione trasversale, ad una proiezione che attraversa l'intero dipinto dall'estremità di destra a quella opposta di sinistra, in funzione alternativa contrapposta a quella frontale e di profondità, prospettica e propriamente ottica, che a sua volta è accentuata dalla disposizione sparsa e divergente degli oggetti e strumenti riposti sul tavolo.

Nel duplice effetto prospettico e nella confluenza di una reiterata scalarità, in amplificata gradualità, si instaurano una dilatazione dimensionale ed una concatenazione sequenziale che inducono una percezione di progressione in sviluppo e avanzamento, in simultaneo incremento spaziale e temporale.



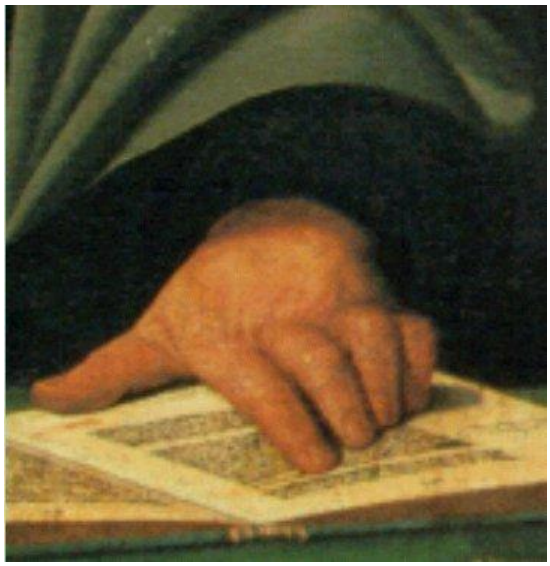
Ad una più estesa analisi le tre figure risultano distanziate in un preciso rapporto di misurazione, in una commisurazione perequata e proporzionale che rivela una ripartizione ordinata secondo i criteri della “sezione aurea”.
Si può constatare che le distanze lineari tra il giovane allievo e la testa del Pacioli e tra questa ed il poliedro si pongono come segmenti proporzionali relazionati all’intera distanza che include le tre figure.
La sezione aurea, detta anche “divina proporzione”, è stata considerata come norma universale di bellezza ed armonia sin dall’antichità e con il risveglio degli studi classici nel Rinascimento ritornò in auge presso matematici, architetti, pittori e scultori favorita dall’esodo di intellettuali greci in Italia in conseguenza della conquista turca di Bisanzio e delle traduzioni dagli originali dei testi antichi di geometria.
Regolazione in coordinamento unitario tra elementi e parti, l’indotta e risultante euritmia è percepita già subliminalmente come armoniosa manifestazione estetica di ordine e sviluppo.

Ed in effetti il rapporto, ricondotto in termini matematici alla iterazione del numero 1,61804, viene collegato a quello della crescita biologica naturale, come rilevato ed elaborato nelle teorizzazione delle sequenze numeriche dello sviluppo riproduttivo dei conigli da Leonardo Pisano, detto Fibonacci, il matematico che introdusse i simboli della numerazione indo-araba in Europa agli albori del milletrecento.
La sezione aurea, che ha avuto applicazione nella concezione ed elaborazione dei poligoni regolari, in ambito piano, e dei poliedri, in quello volumetrico, e che trova riscontro in fenomeni di espansione e accrescimento naturale, per la relazione trina

risolta in unità, in coordinazione e armonia, assunse il senso traslato, simbolico ermetico e mistico, della trinità creatrice.
Peraltro nel dipinto, le figure, scandite anche dalla diversa e graduale evidenza luminosa, per l'indotto effetto ottico e l'intensa suggestione di fuga proiettiva, si mostrano congetturalmente mosse da una pulsione diretta a percorrere uno stesso itinerario, verso un'unica meta, che dall'oscurità, attraverso la zona mediana di luce, ritorna alla oscurità, indicando una direzione ed un senso, di manifestazione in evidenza e transizione.
Accentua la suggestione di progressione la peculiare tensione ed energia espressa dalle singole raffigurazioni.
Acerba e vibrante, emergente e mossa ad accostarsi al frate in esuberante vigore, si presenta la figura dell'allievo assistente, la cui camicia trabocca dagli abiti aperti sul petto e dalle maniche, in allusiva figurazione di una giovanile crescita e fioritura.
Possente e matura, in equilibrio e sintesi di fermezza intellettuale, per intensità speculativa ed integrità spirituale, si erge solenne la figura centrale del monaco.
In allontanamento verso l'esterno e prossimo ad uscire dal campo visivo del dipinto è situato, infine, il poliedro, che mostra i bagliori ignei ed il baluginio dell'energia in esaurimento.
Le singole figure, nella scansione sequenziale, si collegano anche come momenti di una successione evolutiva condivisa, istanti di un fluire continuo e sostitutivo di forme e apparenze in transizione.
Nella densa e grave oscurità, nella sospensione dell'immagine fissata in pittura, dalle sagome immote dei personaggi e degli oggetti, si avverte una diffusa tensione, lo scorrere endogeno e isocrono di una unica dinamica pervasiva, un pathos e palpito un fermento in incubazione e sviluppo.
Il contrasto si accentua nella fissità della persona del Pacioli, che è rappresentato immobile, in pausa di esposizione del suo insegnamento, fermo nell'ultima postura, distolto dall'ultima azione, le mani sono in cedevole rilassamento, la mente è carpita e lo sguardo è astratto, scruta, osserva ma ancora non rileva.
Il frate è assorto, assorbito nel rapimento visionario dell'ispirazione intuitiva, in fase emergente, germinativa, anteriore al pieno e definitivo palesarsi alla mente.

L’opzione rappresentativa fissa e perpetua l’annunciarsi dell’evento ideativo in fase nativa, fermando l’istante, l’attimo assoluto della parusia, della visione che si rivela e costituisce in immagine, nella trasfigurazione mentale che si organizza in idea. L’intera persona è in attesa, avvinta in uno stato di trance, nella transizione che precede la formazione e maturazione, la piena manifestazione in sintesi creativa della intuizione inventiva e novativa.

In contestualità, nella disposizione simmetrica e sequenziale iterativamente scandita in cronologia di transizione, viene rappresentato un processo in svolgimento ed evoluzione che si esplica, nelle coordinate spaziali e temporali, esterne ed interne, da una forza e dinamica invisibile e pervasiva, in origine di accadimento, in evento, in trasfigurazione, in altra dimensione, fisica e mentale.



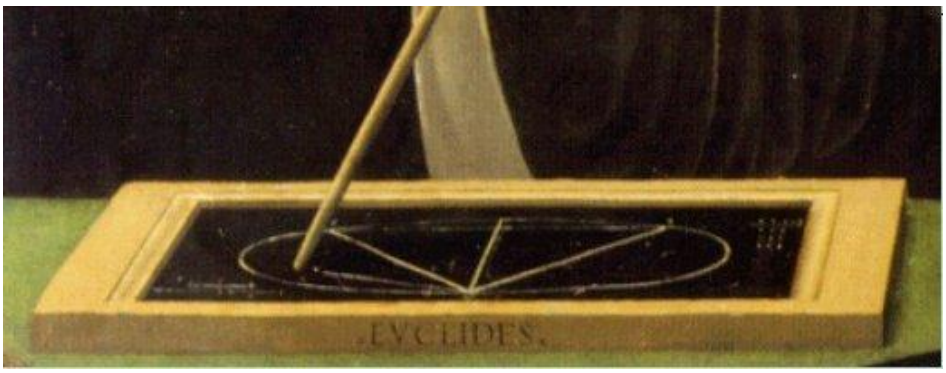
Trovando riferimento nella persona e nella scienza del Pacioli, il ritratto si amplifica così in una più ampia visione, trascendente l’individuale e personale, in altra prevalente materia ispirativa e figurativa, in conclusiva definizione del dipinto.

Dal particolare all’universale i livelli della rappresentazione si intersecano ed immagini e traslati del dipinto si precisano nella visione e descrizione di un processo in evoluzione e definizione, di formazione e trasformazione, di assunzione di consistenza, in contestuale e unitaria manifestazione e percezione di strutturazione e forma in dimensione, in estrinsecazione materiale e psichica, in psicogenesi ed ontogenesi.

Nei fondamenti euristici della geometria, espressi e sintetizzati nell’aforisma kepleriano “*ubi materia ibi geometria*” e nella descrizione di una fenomenologia

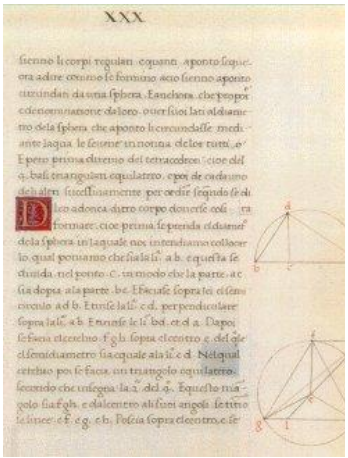
in estrinsecazione e configurazione, nella esaltazione della scienza che indaga le relazioni spaziale della corporeità, il dipinto si costituisce in ricerca ontologica e riflessione gnoseologica.
La traslazione dei significati delle rappresentazioni del dipinto è rinvenibile in altre connessioni, rappresentazioni e simboli.

Il compasso e la squadra, strumenti della disciplina insegnata dal Pacioli, in apparente disordinato abbandono sul tavolo, ma in disposizione di linee divergenti in amplificazione prospettica, si riconnettono non solo realisticamente al disegno sulla lavagna, ma per l'acquisito significato di elaborazione ermetica ed esoterica.
Pur nel realismo descrittivo, la collocazione in penombra conferisce loro la presenza astratta di simbolo arcano e le tracce fornite, caricandosi del magnetismo semantico, si aprono a più vasti riferimenti in una suggestione selettiva rimessa al riconoscimento dell'osservatore ed alla sua interpretazione.



Il disegno, che descrive l'iscrizione di un triangolo equilatero in un cerchio, attiene ad una fase dello sviluppo della costruzione geometrica del tetraedro, il solido regolare a forma piramidale.

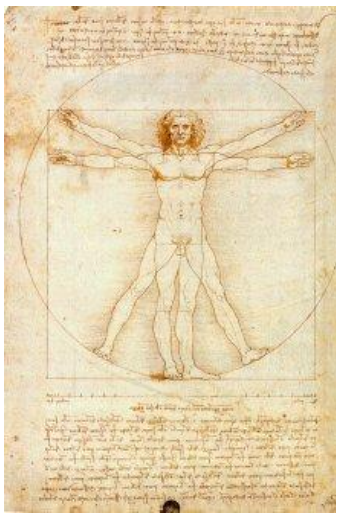
La raffigurazione riproduce la dimostrazione contenuta nel foglio XXX del “De Divina Proportione” e si può riscontrare che non è il solo riferimento presente nel dipinto che riporta alla stesura del testo del Pacioli ed alle sue tematiche, direttamente conosciute e intensamente partecipate dal pittore.


XXX

“Nella squadra e nel compasso si trova la perfezione del quadrato e del cerchio”, per asserzione di un ermetico esoterismo, e la ricerca della quadratura del cerchio non ebbe solo valenza geometrica e scientifica, ma estensione simbolica e mistica, essendo rappresentativi quadrato e cerchio rispettivamente della materialità e della spiritualità.

L’uomo, nella sua dimensione esistenziale corporea e psichica, fu rapportato a dette forme ed al loro simbolismo.

Al riguardo è emblematico il celebre disegno delle “Proporzioni del corpo umano secondo Vitruvio” di Leonardo da Vinci conservato presso le Gallerie dell’Accademia di Venezia, nel quale la figura umana è iscritta in un quadrato ed un cerchio, in duplice valenza geometrica-scientifica ed ermetica-simbolica, tematica analogamente presente nel dipinto in esame.



La scelta della immagine alla lavagna non è solo una citazione ricognitiva del “De Divina Proportione”, ma si riporta a questo ambito di meditazioni e riflessioni, di ricerca speculativa, come indicazione di una delle soluzioni ricercate dalla geometria e architettura antica.

Il momento di formazione e sintesi ideativa, che connota la figura del Pacioli, ne costituisce indicazione e riscontro.

La struttura piramidale fu intesa nell’antichità come traslazione di quadrato e di cerchio, per la sua base quadrata e per la convergenza ad un punto equidistante di origine, tipica del cerchio. E sin dalle costruzioni egizie, progettate sulla proporzione tra altezza e raggio del cerchio inscritto nella base quadrata, la piramide è archetipo e parafrasi di elevazione e convergenza, proiezione e simbolo dell’unione di terra e cielo, di mondano e divino, di corpo ed anima.

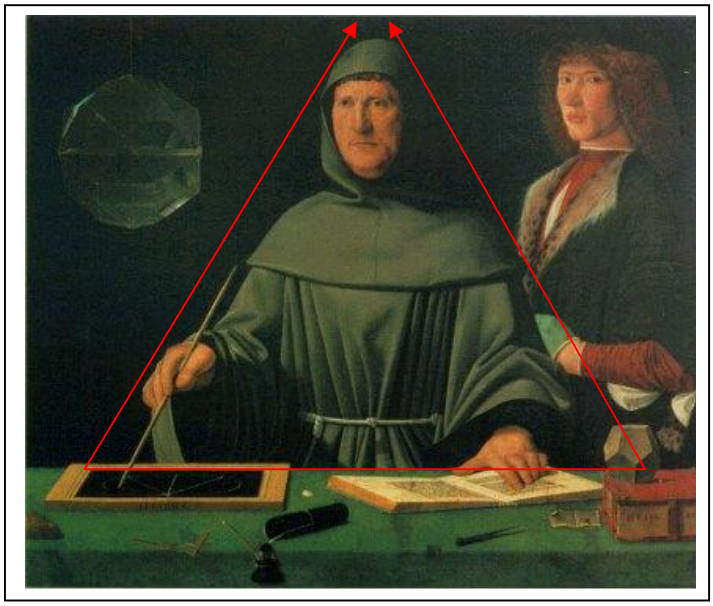
La ricerca di una norma, o misura assoluta, di soluzione della antitesi di contenuto e forma, tra dimensione materiale geometrica ed espressiva modale, di dinamismo ed estensione in coincidenza al dualismo e conflitto tra materialità e spiritualità, in

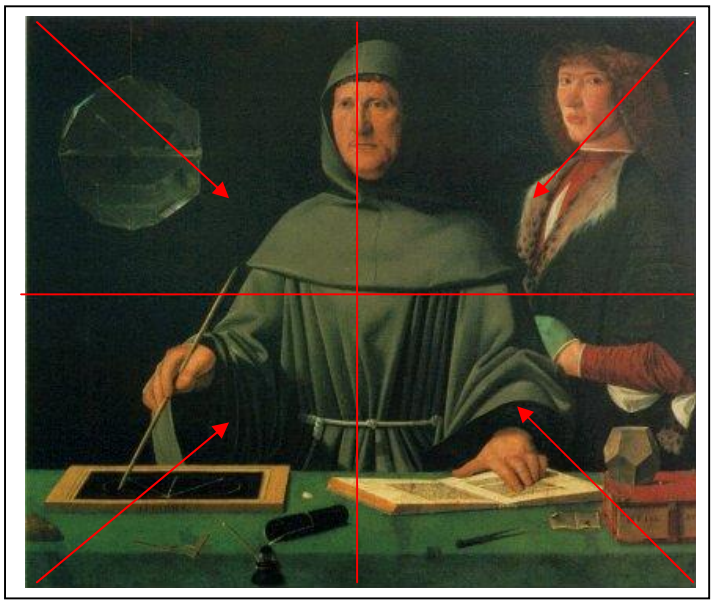
completezza e perfetta congiunzione di idea, forma e sostanza, fu esercizio intellettuale e speculativo, indagine non solo matematica ma etica ed estetica, insita nella problematica della “quadratura del cerchio” e della “sezione aurea”.
Ascesi che è ribadita nel dipinto dal valore simbolico del libro aperto sulla cattedra, a contatto con la mano sinistra del Pacioli e posto nel punto di convergenza della proiezione del fascio di luce convogliata dal poliedro di cristallo.
In esplicita metafora il solido mostra alle estreme contrapposte facce, in associazione di forma col libro, il riflesso di una finestra, non raffigurata nell’ambiente esterno.
I significati metaforici della finestra, della luce e del libro, espliciti simboli dell’apertura alla conoscenza, alla visione illuminante, si connettono nella trasposizione medianica del contatto della mano del Pacioli, in abbandono e cessione sulle pagine, in relazione di trasferimento.
Si rileva, inoltre, che la figura del Pacioli emergente dalla cattedra è definita, nel capo coperto dal cappuccio e nell’orlatura pettorale del saio, in contorni che suggeriscono le forme di una campana.
Una lezione a capo coperto dal cappuccio si presenta anch’essa insolita, impropria e scomoda, e, se appare superfluo un elemento rafforzativo ulteriore della connotazione religiosa del personaggio già evidente dal saio, l’opzione figurativa obbedisce ad altra intenzione sottesa e allusiva, espressa con efficacia e intensa suggestione. La scelta non può pertanto considerarsi casuale e fortuita e non conferisce soltanto un supplementare misticismo e maestà alla persona ritratta, ma va ad aggiungersi al contenuto di mistero e di enigmaticità che trasmette il “Ritratto”.
Il riflesso associativo indotto dalla campana riporta alla diffusione eterea della propagazione sonora, alla comunicazione ed avviso esteso in lontananza, all’annunzio e all’aggregazione, al richiamo a raccolta e al raccoglimento, ma anche alla successione del tempo, alla scansione rituale delle fasi del ciclo del giorno, alla sacralità delle ricorrenze e solennità dei cerimoniali liturgici ed ai rituali civili e di festa.
Il suono della campana è misura dell’estensione del tempo, dell’effimero fenomenico, per la fuga in lontananza, esaurimento ed estinzione delle vibrazioni sonore, susseguenti e consecutive.

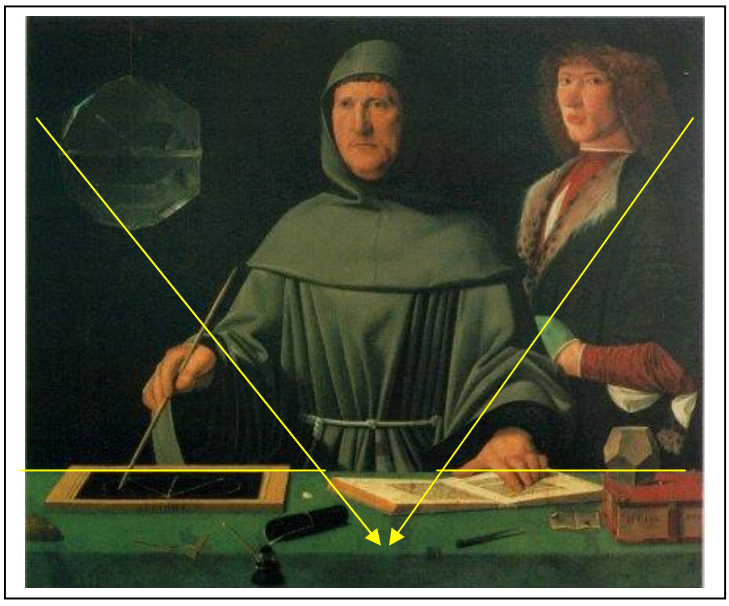
In insinuante suggestione subliminale, la rappresentazione si ricollega alle altre nella connessione di iterazione sequenziale ed amplifica nel dipinto sia la percezione del tempo che dello spazio. In aggiunta si riporta a significati di comunicazione, di annuncio, mostrando, con gli accresciuti attributi sacrali, il personaggio in aspetto ispirato di sciamanico ierofante, intermediario ed interprete, referente agli adepti dei segreti dei fondamenti della geometria e misteri della consistenza corporea.
L'ideazione dell'opera appare pertanto concepita con elevata ispirazione e pregevole finezza intellettuale, espressa con elitario ermetismo ed esiti di profondo coinvolgimento psichico.
Stimolo alla meditazione e speculazione, alla riflessione ed introspezione, il dipinto insinua un disagio interiore, accresciuto dallo sguardo inquietante e penetrante del giovane allievo, assistente e chierico di una mistica liturgia cultuale, che in riflessa supremazia dall'officiante e dalla ritualità in atto si rivolge verso l'osservatore, che ne resta coinvolto con una sensazione di profana carenza nello scenario di un evento arcano e solenne in compimento.
Il ritratto si sostanzia in una celebrazione ed esaltazione della creatività inventiva e della scienza, non solo del matematico Pacioli.
La sua figura resta inclusa ed assorbita, nella traslazione dei significati, nella più vasta simbologia generale del dipinto, come componente medianico, attraverso l'insegnamento svolto, in una concezione della geometria estesa alla funzione propedeutica della Scienza, alle implicazioni gnoseologiche ed ontogenetiche, secondo la concezione e tradizione di scuola platonica.
La disciplina non è intesa soltanto nei suoi contenuti di astratta esattezza e precisione matematica, di pura teoria e applicazione di postulati, principi, teoremi in coerenza logica ed ordinamentale. E' interpretata in una più profonda rilevazione e speculazione, nell'originario senso di indagine e di metodologia che ha ad oggetto i fondamenti della estensione dimensione strutturazione, e viene riportata al presupposto teoretico della "proporzione", della forma, quale relazione funzione e proiezione tra elementi parti totalità, criterio della consistenza ed estrinsecazione

spaziale, cifra della corporeità, della modularità dello sviluppo, nella generale fenomenologia della specificazione nel morfismo.
La “proporzione”, presiedendo alla configurazione di ogni entità materiale, assume funzione ontogenetica, valenza creativa, senso ed espressione “divina” - secondo il titolo del testo del Pacioli, il “De Divina Proportione”, non raffigurato ma presente nelle tematiche del dipinto - e la geometria, in puro significato etimologico, diviene misura della terra, del mondo, dell’universo corporeo, della sua regolazione in genesi e morfogenesi.
Esaltazione dell’intuizione creativa e della genesi in forma, di potenza e profondità tellurica e germinativa, con più livelli e stratificazioni di rappresentazione, che sollecitano e conducono ad ulteriori rinvii e rimandi di lettura, con ermetiche allusioni e suggestioni di efficacia subliminale, il “Ritratto di Luca Pacioli” non può essere considerato opera di artista e pittore minore.

3. Sotto il profilo tecnico, esperienza e maestria si esplicitano nelle componenti prospettiche e di simmetria scenica, nella strutturazione e ripartizione spaziale del dipinto secondo principi, regole e forme geometriche, in funzione di valorizzazione figurativa e di amplificazione percettiva.
Da un sottostante disegno, riportato sulla tavola a matrice di sezioni e suddivisioni di preciso riferimento geometrico, emergono e si coordinano la distribuzione, le direttrici generative, le linee selettive delle immagini dipinte.
La figura del personaggio Pacioli inclusa nello schema di una cuspide piramidale, proiezione volumetrica del triangolo e forma che si protende in elevazione, assume solennità e spicco dal piano di base della cattedra, dove ricade dall’alto, in contrapposta simmetria, un cuneo di luce.
In coerenza al fondamento teorico che pone nel dinamismo del punto la generazione della linea e dalla linea l’estensione nel piano e dal piano lo sviluppo in volume, la spazialità e le forme geometriche assunte in pittura diventano evidenza di espansione







dinamica e potenziamento della descrizione narrativa, in espressività di senso e significato.
L'emblematica configurazione del poliedro in sospensione risulta essere il compendio, in termini visivi, di una teoria geometrica ed estetica pittorica, rappresentandone il teorema espositivo.
Atti, eventi, cose come manifestazione di consistenza in assunzione di estensione e dimensione, si realizzano in trasformazione, ridefinizione formale in corrispondenza ed equivalenza tra morfismo e dinamismo e la pittura, nella finalità d'indagine sulla forma, quale risultante di un processo dinamico, assume in tale orientamento valenza di ricerca scientifica, di rigore di analisi tra evento e causa, tra fenomeno e sua origine.
Oltre le regole prospettiche e geometriche, la ricerca si spinge verso effetti stereometrici di diffusione di ombra e luce, che marcano la corporeità delle singole sembianze.
Le variazioni luministiche e cromatiche, nelle trasparenze e gradualità di sfumato, presuppongono ricerche e studi di natura ottica sulla propagazione della luce nella permeabilità e riverbero nell'aria e sui corpi, incidenti sulla percezione di distanza e profondità, apportando ulteriori esiti olografici.
Sui volti e sulle mani del maestro e dell'allievo sono del tutto invisibili i segni e tracce di percorsi del pennello, lasciando dedurre una stesura e realizzazione per successivi strati di velature. Ma alcune parti del dipinto presentano invece esiti inferiori per pregio pittorico.
Le più appariscenti cadute di qualità pittorica attengono alla opaca e grezza stesura coloristica del saio del frate ed ancor più a quella pastosa e sciatta del cordone che lo stringe in vita.
In ragione dell'evidente contrasto, tra la generale eccellenza e la marginale rozzezza, si può desumere che l'opera o si deteriorò nel tempo o non fu condotta a termine, per essere rifinita o completata da successivi interventi estranei, prima di quelli più recenti di restauro.
La prevalente qualità del cromatismo ha indotto più studiosi e critici d'arte ad attribuire ad area veneta o urbinate il dipinto.
L'attuale attribuzione a Jacopo de' Barbari, che sopravvive per ragioni inventariali e che va esclusa per ragioni contenutistiche, stilistiche, tecniche e pittoriche, oltre che per la mancanza di

citazioni, riservate invece ad altri artisti, da parte del Pacioli, dalla assenza dall'Italia nel periodo di datazione del dipinto, dall'adozione ad emblema da parte dell'artista del caduceo ed infine per l'uso cifrato della firma nella sigla " IA D.B.".
Sono stati indicati i nomi prestigiosi di Antonello da Messina, di Giovanni Bellini ed anche di Giovanni Santi e del Berruguete, ma senza argomenti esaurienti e solo per marginali esteriori raffronti di qualità coloristica o di contenuto circostanziale riferito alla rappresentazione di alti personaggi nella pratica degli studi.
Nello stesso modo, per la accentuata valorizzazione prospettica, si sono riferiti i nomi del Bramante e di Piero della Francesca.
Ma in nessuno tra i nominati pittori si presentano e si coniugano insieme, in perfetto equilibrio tra realismo e simbologia, notazione psicologica e intensa suggestione subliminale, le particolari soluzioni pittoriche, oltre alle tematiche proprie del dipinto.
Le ambientazioni in studio dei dipinti di Antonello da Messina e del Berruguete, che possono avere elementi di analogia con il dipinto in esame, cedono o ad una simbologia tradizionale dal preziosismo ornamentale ("S.Girolamo nel suo studio"), o ad un intento celebrativo della magnificenza nobiliare dinastica rivolta anche agli studi ("Federico II da Montefeltro con il figlio Guidobaldo"). Mancano i predetti dipinti sia di senso dell'assoluto e trascendenza, sia di sintesi nella ambivalenza e coesistenza tra realismo e traslazione simbolica di significati, limitandosi ad una esposizione calligrafica delle situazioni e ambientazioni, sacra e allegorica in un caso, cortigiana e profana nell'altro.
Anche un riferimento ritrattistico al "Ritratto di giovane uomo" di Antonello da Messina mostra la sostanziale differenza tra una espressività immersa nel quotidiano, rispetto a quella più intensa e arcana, che scruta intrigante, dell'allievo del Pacioli.
Le analogie con Piero della Francesca riportano alla elevata qualità prospettica ed agli interessi per le scienze matematiche ed alla relazione con la "Pala Montefeltro" di Brera, all'uovo sospeso dall'alto - così come è sospeso il poliedro - e alla raffigurazione di Luca Pacioli tra i personaggi del dipinto; ma connotazioni, ispirazioni e stili dei dipinti appaiono completamente divergenti, per l'algida eterea astrattezza dell'uno e la vivida e realistica sintesi di astrazione e concretezza del "Ritratto".

Si sono supposte derivazioni e suggestioni fiamminghe, anche per l'uso del cartiglio quale sigillo di riconoscimento e autografia, ma - a parte la marginale rilevanza dell'argomento - esso risulta anomalo, stranamente ripiegato centralmente e nel margine inferiore, conformato piuttosto come un libercolo, certamente più adeguato alla situazione e collocazione sul tavolo, oltre ad essere più coerente al contesto prospettico generale.
Nella disposizione verticale, invece, il "cartiglio" altera e spezza l'effetto di convergenza e fuga del tavolo e degli altri oggetti su di esso riposti. Anche un intento di agevolare la lettura dei caratteri della segnatura era certamente risolvibile in altra migliore e più evidente collocazione, disinserita dagli oggetti tematici del dipinto.
L'iscrizione peraltro resta immersa e confusa tra gli altri oggetti.
Per altra singolarità e stranezza, a tanto si aggiunge l'ambigua ed equivoca presenza della mosca raffigurata sul "cartiglio".
L'insetto minuziosamente descritto sopra il libercolo si mostra come un preziosismo eccessivo per un effetto di supplementare realismo. Inteso come segnatura distintiva o allusiva all'artista, anche in questa direzione non trova plausibile spiegazione, restando senza riscontri la singolare soluzione.
Non si è colta la duplice dissonanza del cartiglio e della mosca rispetto alle impostazioni pittoriche e, soprattutto, alla concezione, ai significati della opera.
Il contrasto con i valori solenni e sapienziali ispiratori del dipinto, determinato dall'inserimento della mosca, è antitetico persino con il perseguito risalto dell'autografia.
Nella rappresentazione della mosca, che ben può escludersi possa proporsi una ripetizione di un improbabile identificativo, già indicato in lettere, si devono rinvenire gli elementi di conferma di una estraneità dell'anomalo cartiglio e della sua iscrizione.
La raffigurazione conferisce, infatti, all'epigrafe del cartiglio ed all'intero dipinto, per l'accostamento, una implicita negatività, attestando, più che una distinzione di abilità pittorica, il senso prosaico e di ripulsa indotto dall'insetto, come generalmente è percepito con un senso di losco e infetto, o di solo spregio e fastidio per una intrusione molesta, importuna, tediosa.

Insetto della decomposizione e dei rifiuti, infestante e dannoso, la mosca ha assunto da sempre significato di rappresentazione del male e della menzogna, della falsa rivendicazione.
Soccorre al riguardo la denominazione biblica del demonio come “Beelzebub”(da “Baal” = signore e “zebub” = mosca) che letteralmente significa “signore delle mosche”, principe e sovrano del degrado e della corruzione, presente come l’insetto nei luoghi infetti, del male, che è corruzione fisica e morale.
Ma la mosca è pure, in ambito minore aneddotico, la petulanza della falsa e immeritevole rivendicazione della “mosca cocchiera”.
Un siffatto sgradevole simbolo, può essere assunto quale segno di distinzione personale solo da una personalità bizzarra, polemica e provocatoria, se giunge a far proprio un identificativo o soprannome attribuibile solo per dileggio ed irrisione.
Ed in effetti, nonostante la agevole possibilità identificativa per la particolarità emblematica e connotativa, non è stato sinora rinvenuto alcun pittore dell’epoca, che abbia adottato una tale segnatura e marcatura crittografica per cifra, monogramma e pseudonimo, al quale poter attribuire la mosca come simbolo e il dipinto come opera autografa.
Non dovrebbe in ogni caso trattarsi di un artista di rilievo, bensì sconosciuto e non emerso a dimensione di notorietà tra i contemporanei, neppure per il singolare emblema.
Ma una congettura di attribuzione ad un artista marginale e senza fama non convince, non potendo essere frutto di occasionale e fortuito estro una così alta espressione artistica ed intellettuale, né per converso restare sconosciuti un pittore di tale eccellenza e la sua segnatura.
Non trattandosi di un crittogramma usuale, né altrimenti noto, resta quindi la sola alternativa che la raffigurazione della mosca, esclusa una coerenza e occorrenza ai temi generali del dipinto, sia solo una realizzazione pittorica aggiuntiva e conseguenza di un fatto estraneo all’opera, accessorio, episodico, marginale e occasionale, con tutti gli impliciti ulteriori quesiti correlati alla rappresentazione e iscrizione del libercolo-cartiglio.
Potrebbe certo trattarsi di una rappresentazione figurativa di scherno espressa allusivamente, attraverso la chiave simbolica ed interpretativa dell’insetto, posta dal vero autore dell’opera.

E’ ipotizzabile anche un intervento polemico di un ausiliario a conoscenza dell’iscrizione indebita e spuria d’altri; come pure un biasimo di un rifinitore posteriore, intervenuto a completare o restaurare particolari danneggiati o incompiuti del dipinto, per il riscontro di una abusiva usurpazione di paternità dell’opera.
Può persino trattarsi, infine, di una esplicita traccia indicativa della falsità dell’iscrizione ed un indizio per la risoluzione, lasciato deliberatamente dallo stesso estensore, individuabile o in un aiutante che mise mano all’opera o che successivamente ebbe a completarla.
Certamente non può essere autore di un dipinto di piena maturità artistica un pittore “ventenne”, se l’iscrizione “vigennis” deve così completarsi e tradursi più correttamente, invece che con un più approssimativo e scorretto “vicentino”, come è stato evidenziato in interventi di ricerca critica.
La specificazione supplementare dell’età personale, nonostante la datazione del dipinto, si presenta singolare e fatua, assumendo senso esclusivo di vanità ed autoesaltazione per una irrilevante precocità, evidenziabile solo in difetto di notorietà e fama artistica.
L’interpretazione della scritta sul cartiglio certamente ha inciso sullo sviamento della ricerca e sulla possibilità di effettiva risoluzione del riconoscimento dell’autore del dipinto, perché assunta quale attestazione reale e veritiera di segnatura finale.
Risultando il tutto non coerente al contesto della ispirazione e ideazione originaria, l’esecuzione va pertanto ritenuta, con ogni probabilità, marginale, aggiuntiva e spuria.
Certamente ne sortisce un effetto di realismo solo prosaico, di minuzioso impegno per un contraddittorio esercizio pittorico.
Nel contesto di ermetico simbolismo del dipinto ed inequivoche ed elevate espressioni ed implicazioni di suggestione e significato, come segno di smentita e biasimo, per raffinatezza metaforica e caustica arguzia, la raffigurazione per dileggio si presenta più plausibile.
Cartiglio e mosca celano vicende non ancora approfondite per situazioni estranee all’originaria ideazione dell’opera ed attinenti alla sua fase di rifinitura o a successivi interventi.
Va considerato che se la pittura della mosca risultasse, a più approfondite indagini strumentali, autografa e coeva alla restante

pittura, è possibile ipotizzare, qualora l'artista si sia avvalso di aiuti o di allievi di bottega, anche uno scambio polemico, riportato a margine nel dipinto, per una indebita interferenza, ma non per una usurpativa rivendicazione.
Il "ventenne" della iscrizione potrebbe riferirsi infatti solo all'età del giovane raffigurato con il matematico Pacioli, mentre la ambigua abbreviazione "P.", anzichè per "pinxit = dipinse" , nel significato di attribuzione del dipinto, potrebbe stare per "pictus = dipinto, raffigurato", ad indicare così il giovane allievo, in piena coerenza con l'indicazione dell'età.
Tale ipotesi si avvalora in relazione alle strane ripiegature e alla anomalia del "cartiglio", che si mostra in tutto simile ad un originario libriccino, rielaborato e trasformato e sul quale, in analogia e parafrasi al vicino libro, ed in proporzione al diverso rilievo ed importanza dei personaggi, si è inteso riferire e ricordare nome ed età del giovane, al modo in cui sul dorso del volume chiuso sono iscritte la abbreviazioni identificative del Pacioli.
Il tutto si ridurrebbe, in tal caso, ad un episodio marginale alla stesura del dipinto, originato da un futile capriccio di vanità del giovane ausiliario, abusivamente realizzato o arrendevolmente esaudito, e rimarcato in biasimo e disapprovazione, per il mendacio o petulanza, con l'aggiunta dell'insetto, per metafora, se non di menzogna, di fastidiosa molestia.

4. Per individuare un quadro circostanziale di riferimento critico per la ricerca di elementi utili allo sviluppo delle indagini va considerata la cornice generale storica, utilizzando gli scarsi riferimenti biografici esistenti sulla vita e vicende personali del Pacioli, ma devono soprattutto valutarsi le implicazioni derivanti dalla sua personalità di uomo, di scienziato e di religioso.
In particolare, mancando dati anche indiretti relativi alla esecuzione del ritratto, soccorrono le indicazioni sulla attività

pubblicistica del frate matematico, della quale il dipinto reca esplicite ed implicite citazioni, fornendo elementi informativi temporali sulla sua esecuzione.
Tali elementi sono stati trascurati o non utilizzati nelle giuste implicazioni dalla critica, che si è limitata ad una analisi disciplinare esclusivamente pittorica e stilistica dell'opera.
La tendenza evolutiva verso la laicizzazione delle tematiche della pittura, anticipata dalla pittura fiamminga, era ancora un esordio recente a fine secolo quindicesimo, ed un dipinto, come il ritratto di Luca Pacioli, costituiva una innovazione tanto più singolare in quanto si configurava come celebrazione della scienza e di uno scienziato matematico, oltre tutto monaco francescano.
Queste tematiche si pongono come connotati di singolarità ed eccezionalità, non risolvibili con la semplicistica obiezione della maggiore rilevanza derivante dalla commistione dei due argomenti.
Sia la persona che la scienza non avevano ampio seguito e diffuso interesse, né vasta notorietà o un seguito di pubblica fama e popolarità, ed il prestigio e l'autorità scientifica del Pacioli erano circoscritti in ristrette o comunque esclusive cerchie di ambito intellettuale e culturale e tra la Nobiltà illuminata.
Le commissioni di incarichi ad artisti, sicuramente di costo non trascurabile anche all'epoca, scaturivano ancora o da richieste pubbliche mediate da autorità ecclesiastiche per arricchimento di luoghi sacri e di culto, o da autorità civiche a fini celebrativi e politici, o infine dall'alta nobiltà per lustro di casato, mentre solo in sporadici casi cominciavano a manifestarsi per parte di una emergente ricca borghesia, per fini di prestigio personale, possesso e godimento in ambito privato.
In nessuno di questi schemi sembra poter riferirsi un incarico per l'esecuzione del dipinto, in considerazione della mancanza di una possibile pubblica fruibilità e destinazione espositiva, stante l'elitario, ermetico ed esoterico contenuto dell'opera ed in ragione del possibile interesse, evidentemente circoscritto all'ambito dei cultori delle scienze matematiche, dello studio ed insegnamento della geometria e delle sue implicazioni teoretiche.
E' da escludere un ipotetico diretto conferimento da parte dello stesso Pacioli, contrastante con il voto di povertà e la natura dei

suoi interessi religiosi e scientifici e, se non per altro, anche solo per la impossibilità di poterne disporre in luoghi di privata, consona e appropriata dimora, per un improbabile orgoglio e vanità mondana.
Il ritratto poteva essere sollecitato e pagato solo da un facoltoso estimatore che intendesse celebrare l'uomo e la scienza, ma riservando e conservando il quadro per sé, con i suoi significati e per memoria di quanto rappresentato, ovvero essere una autonoma iniziativa dell'artista.
Nell'altra raffigurazione pittorica di Luca Pacioli nella "Pala Montefeltro", dipinta da Piero della Francesca e conservata in Brera, l'immagine del frate è accessoria ad un contesto più esteso. La persona non vi è inserita quale soggetto storico, né come cultore della matematica, neppure per i significati connessi alla scienza, bensì occasionalmente e solo per modellazione dell'immagine di S. Pietro Martire, per scelta iconografica del pittore e marginale citazione del maestro allo studioso e allievo.
In riferimento ad una ipotesi di commissione, per una idea e concezione non originaria e non direttamente e personalmente maturata dall'artista, sorprende l'esito finale dell'esecuzione raggiunto nell'incarico dall'autore per intensità e disposizione di mirabile fervore, per il risultato così fortemente e profondamente penetrante dello spirito e della scienza praticata dalla persona raffigurata, che va oltre il ristretto intento celebrativo della persona.
La rappresentazione non solo non manifesta alcuna passività ispirativa e dipendenza da indicazioni e schemi imposti e subiti, ma dimostra una interpretazione che trascende ogni possibile mandato e sua esecuzione, per adesione ai temi, condivisione ed esposizione autenticamente originale e personale nell'esaltazione della materia figurativa.
L'intensità solenne ieratica e sacrale, espressa nella persona e trasferita dal Pacioli all'intero dipinto, con esiti di trasfigurazione simbolica, le finisssime notazioni psicosomatiche e la straordinaria trattazione delle implicazioni della scienza, devono far ritenere presenti nell'autore non solo eccezionali capacità pittoriche, ma doti psicologiche, intellettuali e culturali non comuni, ed una partecipazione intensa alle implicazioni di studio

e teoria attinenti alle discipline scientifiche della matematica e della geometria in una visione che, adeguata ai tempi, è di natura teoretica, epistemologica, di filosofia della scienza.
Deve essere ritenuta necessaria e presupposta una conoscenza non occasionale con la persona ritratta, una assidua frequentazione che non sembra poter essere circoscritta ai tempi strettamente legati alle esigenze tecniche di posa per la modellazione del ritratto.
Ma non si devono neppure trascurare le sole esigenze temporali e circostanziali, pratiche e materiali, di esecuzione del dipinto, che necessariamente implicarono tra l'artista e il frate incontri, contatti ed interferenze di vita, che dovettero protrarsi nel tempo e rendersi compatibili con l'attività e le occupazioni del Pacioli.
In effetti sulla traccia di queste inevitabili necessarie convergenze vanno ricercati gli indizi temporali, le circostanze e gli avvenimenti che possono meglio situare il contesto di realizzazione dell'opera per trarre indicazioni anche sul suo autore.
Ma solo in una frequentazione non occasionale, non limitata alla sola esecuzione del ritratto, può spiegarsi la condivisione di interesse alle scienze della geometria e della matematica, con intensa motivazione e partecipazione alle relative teorie e discipline, congiunta ad una elevata considerazione e stima verso la persona ritratta.
In questo senso esistono riferimenti cronologici sul Pacioli sufficientemente indicativi per trarre elementi indiretti che, seppure non risolutivi riguardo all'esecuzione del dipinto, soccorrono in argomento per individuarne un valido contesto circostanziale.
Sono dati acquisiti e non controversi: la sua nascita toscana a Borgo S. Sepolcro nel 1445 circa e la prima formazione nello studio di Piero della Francesca; il trasferimento ancor giovane a Venezia e gli studi matematici sotto la guida di Domenico Bragadino; l'attività di precettore, l'assunzione del saio francescano e gli studi filosofici e teologici; l'insegnamento all'Università di Perugia dal 1477 al 1480; i frequenti successivi spostamenti per l'attività didattica e pubblicistica a Venezia, Zara, Firenze, Roma, Napoli; il periodo milanese di collaborazione con Leonardo dal 1496 al 1499 ed il congiunto allontanamento da

Milano per Mantova, Venezia e il rientro in Toscana, a Firenze; gli ultimi trasferimenti a Perugia nel 1510 ed a Roma nel 1514, precedenti alla sua fine, non documentata, a San Sepolcro nel 1517.
Ma per selezionare gli elementi più rilevanti e indicativi per la esecuzione del ritratto va fatto riferimento al contenuto del dipinto stesso ed a quanto vi è raffigurato e documentato o solo implicitamente rappresentato.
In particolare, se il volume, posto sul tavolo e recante in abbreviazione la scritta “LI. R. LUC.BUR.” - da leggersi per esteso “ LIBER REVERENDI LUCAE BURGENSIS”- rappresenta la “Summa de Aritmetica”, “libro per antonomasia” del Pacioli, il dipinto è successivo alla pubblicazione data a Venezia nel 1494.
Il periodo risulta confermato dall’età apparente dimostrata nel Ritratto, essendovi il Pacioli raffigurato come cinquantenne.
Le fonti concordano nel citare che il Pacioli si trasferì a Milano chiamato all’insegnamento da Ludovico il Moro nel 1496, all’età di cinquanta anni e vi rimase sino al 1499, alla invasione francese e caduta dello Sforza, e nel periodo milanese dette corso alla redazione del “De Divina Proportione”. Va rilevato che il dipinto, con evidenza commemorativa, ne riporta, nella rappresentazione sulla lavagna, un preciso riferimento alla illustrazione del foglio XXX, attinente alla costruzione del tetraedro.
Pubblicato a stampa a Venezia solo nel 1509, ma elaborato e già completato a Milano, come attesta la dedica miniata a Ludovico Il Moro in un esemplare in codice manoscritto recante la data del 1498, il periodo milanese appare come tempo e luogo più probabile di realizzazione del “Ritratto”, con esecuzione da parte di artista operante o almeno presente in zona nello stesso periodo.
Se deve assumersi la prevalente lettura della data del cartiglio (1495) si dovrebbe supporre o un anticipato trasferimento a Milano del Pacioli o un anteriore inizio della redazione del “De Divina Proportione”. Ma l’ala sbiadita della mosca copre l’ultima cifra, che può essere diversa dal 5 e riportare al 1496 il dipinto.
Una ipotesi di esecuzione successiva in area veneziana sembra invece meno probabile per la più avanzata età del Pacioli, ormai più vecchio ed almeno cinquantacinquenne nel 1500.

Su questi dati cronologici vanno ricercati ulteriori percorsi di indagine, riscontri ed elementi compatibili con le personalità, interessi, vicende ed opere di artisti contemporanei che furono in contatto con il frate matematico, tra i quali sia possibile individuare chi abbia potuto assumersi l'incarico della esecuzione del dipinto e che lo abbia realizzato con tale stimolo ispirativo rigore scientifico, sensibilità ermeneutica e filosofica della scienza.

5. Oltre a Piero della Francesca, che ebbe a raffigurarlo nella "Pala Montefeltro", l'altro pittore che intrattenne intensi e duraturi contatti con Luca Pacioli fu Leonardo da Vinci.
La tradizione non ne ha segnalato dipinti o disegni che rappresentino il matematico, né singolarmente in ritratto, né in altri contesti figurativi, più ampi e corali.
I rapporti tra Leonardo e Luca Pacioli sono documentati e notori, se non per altro, per la redazione dei disegni illustrativi del "De Divina Proportione".
L'attività si svolse alla corte di Ludovico il Moro e favorì una conoscenza e poi una frequentazione sempre più intensa, vissuta con profonda stima e venerazione reciproca, che si protrasse anche dopo il congiunto allontanamento da Milano, alla caduta dello Sforza per l'invasione francese del 1499, con i successivi trasferimenti a Mantova, a Venezia, a Firenze.
Dalla chiamata all'insegnamento a Milano da parte di Ludovico il Moro, è accertata una collaborazione che divenne sempre più intensa fra Leonardo ed il Pacioli e da quel periodo datano un sempre maggior interesse di Leonardo per gli studi matematici e di geometria ed iniziative comuni tra i due eminenti personaggi.
Aldilà di significative citazioni, annotazioni di encomio e tributi di onoranza, dell'uno verso l'altro, non sono stati rinvenuti, né negli scritti di Leonardo, né in quelli del Pacioli, riferimenti attestanti l'esecuzione, il solo progetto o una intenzione di un ritratto come omaggio di Leonardo al Pacioli.

Eppure nella prefazione del “De Divina Proportione” il Pacioli elogia Leonardo come “*il più degno dei pittori*” e “*uomo dotato di tutte le virtù*”. Nel contempo Leonardo indica nei suoi scritti il Pacioli usando il solo nome proprio, come “*maestro Luca*” con reverenza ed ammirazione unita a confidenzialità.
Nel “De Viribus Quantitatis” il frate matematico non avrebbe potuto essere più esplicito sui rapporti con Leonardo:
“*Et non manco ancora in la sublime altra nostra opera detta “Della Divina Proportione” nelli anni similmente salutiferi 1496 a lo excellentissimo et potentissimo duca di Milano, Ludovico Maria Sforza S.F. dicata et con dignissima gratitudine praesentata, ne fo discorso con le supraeme et legiadrissime figure de tutti li platonici et mathematici corpi regulare et dependenti, che in prospectivo disegno non è possibile al mondo farle meglio, quando bene Apelle, Mirone, Policreto e gli altri fra noi tornassero, facte et formate per quella ineffabile senistra mano a tutte le discipline acomodatissima del prencipe oggi fra mortali pro prima fiorentino, Lionardo nostro da Venci, in quel foelici tempo che insiemi a medesimi stypendii nella mirabilissima città di Milano ci trovammo*”.
E’ pure noto che a Leonardo non era estranea la realizzazione di ritratti, anche se i temi erano orientati ad un diverso respiro di più ampia significatività.
La materia figurativa diveniva occasione di rappresentazione non particolaristica, ma di introspezione psicologica, trasfigurata, elevata ad immagine categoriale, per ricerca, nella fenomenologia contingente, della espressione del trascendente, dell’immagine estrema, dell’idea in perfezione, dell’assoluto ed universale.
Ne sono conferma, con accenti crescenti, i dipinti di Ginevra de’ Benci, Cecilia Gallerani, sino alla emblematica Gioconda che si estende ad espressione e simbolo di significati assoluti, del fluire universale e perenne in natura, dell’incessante trasformazione cosmica in continua dissoluzione e rigenerazione.
Nello stesso senso si pone la vicenda del ritratto di Isabella d’Este, delle sue sollecitazioni rimaste inappagate, non avendo trovato adeguato stimolo nell’artista.
Il dipinto che doveva far seguito alla realizzazione del cartone del disegno, eseguito a Mantova, non fu in seguito mai attuato.

Nel descritto contesto, è possibile razionalmente ritenere che Leonardo, eludendo una naturale conclusione che scaturiva quasi per necessità di cose dalla frequentazione e dalla profonda stima e ammirazione per Luca Pacioli, dall'interesse e dagli stimoli teoretici verso la geometria, si sia sottratto all'iniziativa di ritrarlo, assunta, invece, da altro pittore?
E' verosimile ed ipotizzabile, inoltre, che a dipingere il ritratto del Pacioli fosse un diverso artista, estraneo anche al gruppo dei collaboratori e allievi di Leonardo, posto che il dipinto si presenta connesso alle tematiche del "De Divina Proportione", contestuale alla stesura ed in specie al periodo in cui venivano realizzati in stretta collaborazione i disegni illustrativi dei poliedri?
Un'omissione di Leonardo a ritrarre il Pacioli e pure una elusione di questi ad essere ritratto da Leonardo avrebbero assunto significato di sgradevole rifiuto, con implicito effetto sprezzante, offensivo, risultando aggravato dalla realizzazione del dipinto ad opera di altro artista.
Dovendo escludersi una esecuzione estranea nel tempo della frequentazione e collaborazione tra Leonardo e Pacioli ed anche posteriore, perchè incompatibile con l'età dimostrata dal Pacioli nel dipinto, resterebbe plausibile solo quella di una formazione immediatamente anteriore al suo arrivo a Milano.
Ma in tal caso è concepibile che Leonardo si sia limitato al solo compito marginale e ausiliario di illustratore delle figure dei poliedri, tematica peraltro presente nel dipinto, senza estendere stimolo e cimento ad una interpretazione pittorica della figura del monaco matematico e delle tematiche della scienza della geometria, già affrontate da altro pittore?
Si può obiettare che l'evenienza negativa troverebbe conferma nel silenzio delle fonti storiche su una qualsiasi esecuzione leonardiana o della sua bottega di un ritratto del Pacioli.
Ma la completa e totale mancanza di un benchè minimo disegno, abbozzo, idea o progetto resterebbe in ogni caso una indubbia anomalia.
E' anche vero che nel periodo in esame, corrispondente alla prolungata realizzazione e più volte sollecitato completamento dell'"Ultima cena", Leonardo manifestava esclusivo interesse allo studio della geometria e contestuale insofferenza alla pittura.

La mutata disposizione, originatasi proprio in detto periodo, veniva constatata e comunicata in questi termini da Pietro Novellara ad Isabella d'Este, interessata ad avere un personale ritratto eseguito da Leonardo: *"Dà opra forte ad la geometria, impacientissimo al pennello".*

E' quindi possibile che non abbia avuto la disposizione per affrontare l'impegno supplementare di cimentarsi in altro ritratto.

Si confermerebbe in tal modo nei fatti la mancanza di dati e notizie storiche al riguardo e che Leonardo non ebbe mai a porre mano ad un ritratto del Pacioli e tantomeno al dipinto in esame.

Va rilevato che non è certamente determinante e probante il silenzio, che non attesta e non nega.

Ma se è verosimile che Leonardo, insofferente della pittura, già assorbito dagli impegni per la stesura dell'"Ultima Cena", non potesse occuparsi a raffigurare il Pacioli, peraltro va considerato che si fece carico di buon grado dell'impegno di redigere le illustrazioni del "De Divina Proporzione".

La circostanza documenterebbe soltanto un diverso interesse, rivolto alla speculazione scientifica, alla matematica ed alla geometria, ma non a scapito, bensì incidente sulle concezioni, tematiche ed ispirazioni in pittura.

I necessari presupposti stimoli alla base della riduttiva redazione illustrativa dei disegni dei poliedri implicano progetti congeniali, che trovano riscontro negli accertati studi matematici ed è possibile che, analogamente al coevo "Cenacolo", possa essersi verificato soltanto un ritardo nella esecuzione e conclusione di una iniziativa pittorica, per la ricerca di una continua perfettibilità, che rendeva l'opera non esponibile e non conoscibile.

Un ritratto del matematico, scaturendo da una iniziativa autonoma e personale dell'artista, potrebbe essere rimasto incompiuto per dare precedenza e conclusione ad altre committenze, andando successivamente disperso per la sua incompletezza, rifinito per mano di una allievo o di artista posteriore, cancellando così ogni memoria di origine e di attribuzione. Queste ultime ipotesi appaiono più realistiche rispetto ad una negata rappresentazione del Pacioli nei disegni e dipinti di Leonardo.

Peraltro lo stesso "Ritratto di Luca Pacioli" nel suo contenuto ed esito denso di significati scientifici e simbolici, per l'ispirazione

riconducibile a temi del pitagorismo e platonismo, si configura come quadro di meditazione iniziatica e misteriosofica, viatico di raccoglimento e riflessione, di introspezione, quale immagine psicagogica di elevazione e di edificazione contemplativa.
Sostanziandosi, attraverso la rappresentazione del maestro e del suo magistero, in una riflessione epistemologica sulla scienza e sulla conoscenza, è opera destinata ai cultori della disciplina e ad una fruizione contemplativa, comunque elitaria, non di pubblica esposizione, ma quale “tabula picta” da studiolo, lo “studiolo rinascimentale”, la “camera secreta”, luogo eletto e riservato di isolamento, all’epoca, tra i personaggi di casta nobiliare, notabili, uomini di cultura, per stimolo intellettuale allo studio, alla meditazione, alla ricerca speculativa.
La natura iniziatica e di personalissima meditazione, di immagine riservata e segreta, di contemplazione esclusiva non condivisa con profani, come privilegiato oggetto e attestato di appartenenza ed identificazione, quale reliquia di memoria, di completamento e di conferma gnostica, stimolo ad una rinnovata e rinnovabile conoscenza e visione filosofica, può spiegare sia il silenzio delle fonti storiche, sia la successiva perdita di riferimenti, di interesse, di interpretazione e comprensione dei significati nel corso del tempo.
A questi rilievi sono coerenti, dapprima, la acquisizione del dipinto presso l’emerita corte d’Urbino, poi, il rinvenimento anonimo senza alcuna notizia in ordine alla attribuzione, provenienza e conservazione.
I dati storici sui dipinti di Leonardo spesso risultano lacunosi ed opere non citate e ignote, ritrovate anche fortuitamente, gli sono ormai unanimemete attribuite; mentre altre, seppure attestate e tramandate, sono considerate disperse e definitivamente perdute.
Tra il materiale superstite delle raccolte si rinvengono tre ritratti a matita rossa e sanguigna per i quali non risultano elementi identificanti i soggetti ritratti, ma che certamente non possono ritenersi libero esercizio inventivo e figurativo di Leonardo.
Anche per le cosiddette “Teste di carattere” è più verosimile che si tratti di annotazioni in accentuazione caricaturale dei lineamenti somatici veri e reali di persone ritratte tra la gente, configurandosi i disegni come rilevazioni e studi analitici, rafforzati da una visione

che valorizza l'espressività in chiave evidenziativa fisiognomica dei segni forme e deformazioni rimasti nel corpo, somatizzati, attraverso esperienze, vicende, fatti della vita, in deturpante degrado dovuto a malattia, decadenza fisica, vizio e soprattutto vecchiaia.

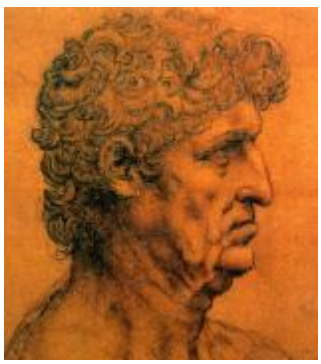
Non ascrivibili a questa particolare produzione di disegni, restano le tre "Teste virili" che, per la diversa impostazione e resa fisionomica, mostrano una descrizione pienamente realistica certamente riconducibile a persone reali, a contemporanei venuti in contatto con Leonardo.

Quale personaggio, di cui è ignota e resta al momento irrisolta l'identità, è raffigurato nel disegno conservato a Venezia presso le Gallerie dell'Accademia (Inv.264)?

I tratti descrivono una figura di forte temperamento in una precisa caratterizzazione ed espressività mimica, in vigoria fisica e fermezza psichica, atteggiato a riflessione e concentrazione mentale ed in intensa meditazione e speculazione.

A questo disegno fa riscontro altro disegno, conservato nella Biblioteca Reale di Torino (Inv.15575), nel quale il soggetto rappresentato mostra la stessa effigie riferibile ad unica specifica e precisa persona, così da escludere una raffigurazione solo immaginaria e fantastica. Infine, in ripetizione quasi riproduttiva dell'esemplare veneziano, esiste un terzo disegno, appartenente alla Collezione Reale del Windsor Castle (Inv.12556).

I ritratti si sostanziano in soluzioni alternative di uno stesso atteggiamento del personaggio, diversificate dalla accentuazione di un intento celebrativo della persona e del suo ingegno, che resta implicito nel disegno veneziano ed esplicIto in quello torinese.



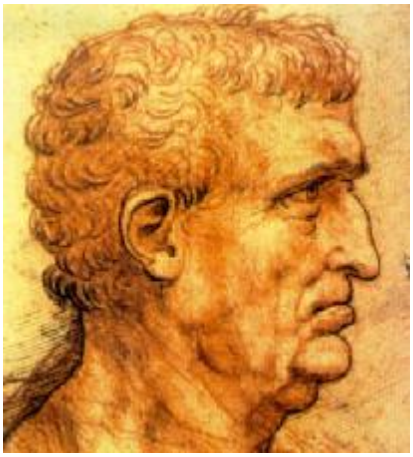
L'uno valorizza il momento riservato, interiore, rigoroso e austero, della meditazione tesa alla ricerca, all'indagine; l'altro ne esplicita ed amplifica l'autorità intellettuale, nella sintesi di una conseguita lungimiranza e consapevolezza, in una visione celebrativa di prestigio e gloria, nell'esaltazione di una palese magnificazione.

Si è ritenuto che il secondo disegno sia stato ripreso da bassorilievi di epoca classica e rappresenti un duce, un condottiero o un imperatore romano in trionfo.

Considerato anche raffigurazione di un notabile contemporaneo di Leonardo da Vinci, si è indicato il condottiero e stratega milanese Gian Giacomo Trivulzio.
Ma dell'unica persona rappresentata nei tre disegni - ipotesi già presa in considerazione in studi e ricerche - non si è ancora giunti ad una preciso, definitivo e certo riconoscimento.
Definizione dei lineamenti ed intensità espressiva presuppongono una modellazione con riferimento diretto e presenza fisica del soggetto ritratto, per cui va esclusa l'ipotesi di riproduzione, in esercitazione di copiatura, pratica prescritta e relegata da Leonardo nel "Trattato della pittura" alla sola iniziale fase di apprendimento della tecnica pittorica, esercizio limitativo, riduttivo ed incompatibile con estro e maestria tecnica.
La dettagliata trascrizione, anche di particolari minuti riprodotti in ciascuno dei tre disegni, come le verruche sulla fronte e sulla guancia, connotando unitariamente le tre figure, ne attesta la derivazione realistica nel supplementare scrupolo identificativo.
Nelle gerarchie sociali del tempo e tra i personaggi noti e frequentati da Leonardo chi poteva corrispondere ai requisiti di prestigio presupposti nei disegni?
L'esecuzione costituiva uno studio per un successivo ritratto celebrativo, del quale non risultano tracce documentali di conferimento, oppure una iniziativa di esecuzione ritrattistica solo estemporanea in disegno di Leonardo?
Va considerato che solo in tempi molto posteriori il disegno assunse autonomia di genere artistico e propria dignità espositiva, mentre all'epoca si limitava ad essere una tecnica preparatoria al dipinto.
I tre disegni, nella meticolosa definizione ed indagine noetica, introspettiva della persona, sembrano indicare un impegno rivolto ad un più ampio progetto, quali veri e propri studi preliminari.
In tale contesto si evidenzia una straordinaria rassomiglianza tra il personaggio dei disegni ed il Luca Pacioli del dipinto, che non è solo fisionomica, ma di scelta di caratterizzazione, in una ispirazione apologetica ed encomiastica, in una concezione diretta alla valorizzazione espressiva dell'atteggiamento di alto significato intellettuale e morale, colto nell'istante in cui la ricerca e la riflessione mentale si condensano in visione interiore.

.

All’osservazione dei dettagli si rilevano, in preciso riscontro, il naso adunco, le labbra tese, gli occhi racchiusi e indaganti, il sottomento rigonfio, le pieghe del volto, la fronte massiccia e la frangia corta dei capelli sulla fronte.

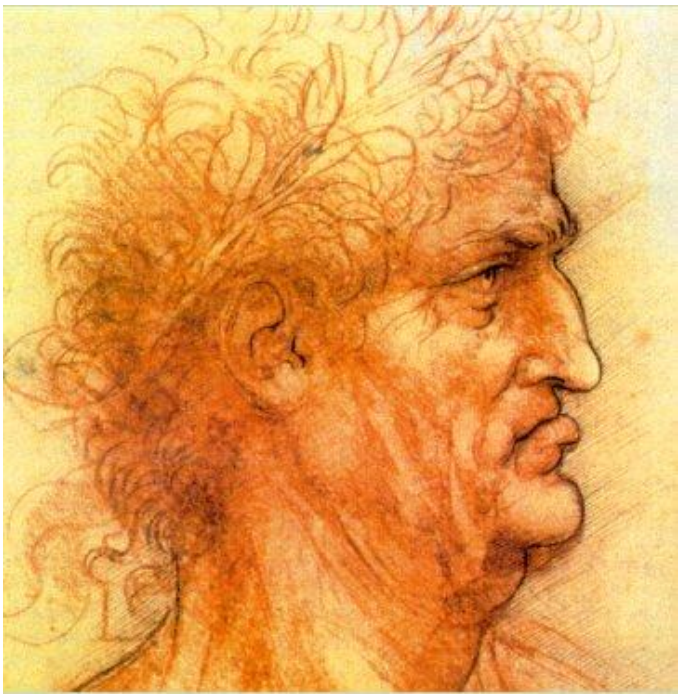


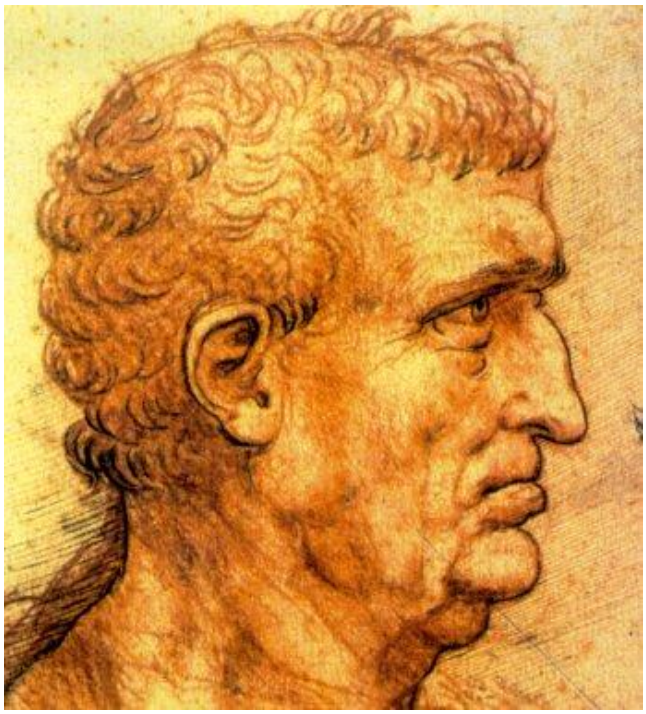
In modo più evidente nei primi due disegni e meno nel terzo, tra la folta massa ricciuta dei capelli si mostra una zona scoperta, contrastante segno di calvizie o di tonsura, per la parte del capo in cui è situata. La tonsura, derivante dai voti, è segno penitenziale identificativo di un chierico e certamente il monaco Luca Pacioli ne era portatore, così come appare nella raffigurazione della “Pala Montefeltro” di Piero della Francesca.

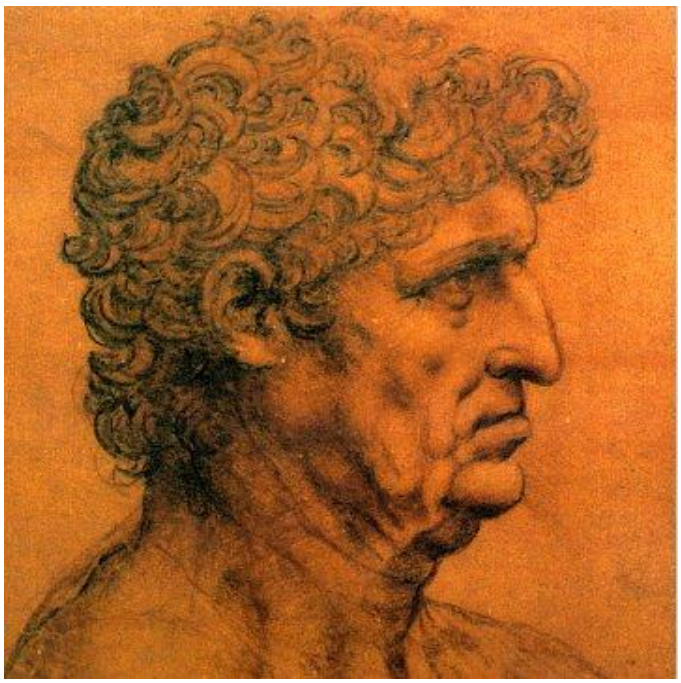
Non dovessero essere ritenuti indizianti questi raffronti per dimostrare la stessa identità del soggetto, si pongono sulla fronte e sulla guancia destra i segni e la disposizione delle rilevate verruche, che, presenti nei ritratti a disegno, si uniformano nel dipinto.

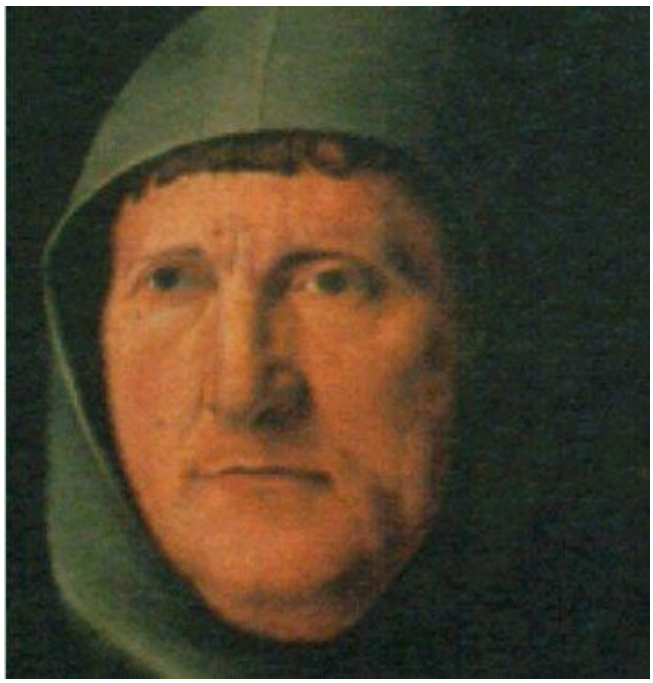
Per questi rilievi di connotati identificativi, di valenza segnaletica, riprodotti e ripetuti nelle immagini comparate, i tre disegni possono ritenersi sicure rappresentazioni di Luca Pacioli, documentalmente e anche storicamente comprovate dal dipinto. Per conseguenza deve ritenersi esclusa, quantomeno in disegno, l’anomalia - obiettiva nei dati storici, ma non rilevata ed approfondita - di una omessa rappresentazione ritrattistica del Pacioli da parte di Leonardo, nonostante il riscontro di un pluriennale sodalizio di condivisa attività di studio e l’esistenza di un coevo dipinto ritraente il monaco matematico.

CONFRONTO SINOTTICO DEI RITRATTI VIRILI E DI LUCA PACIOLI

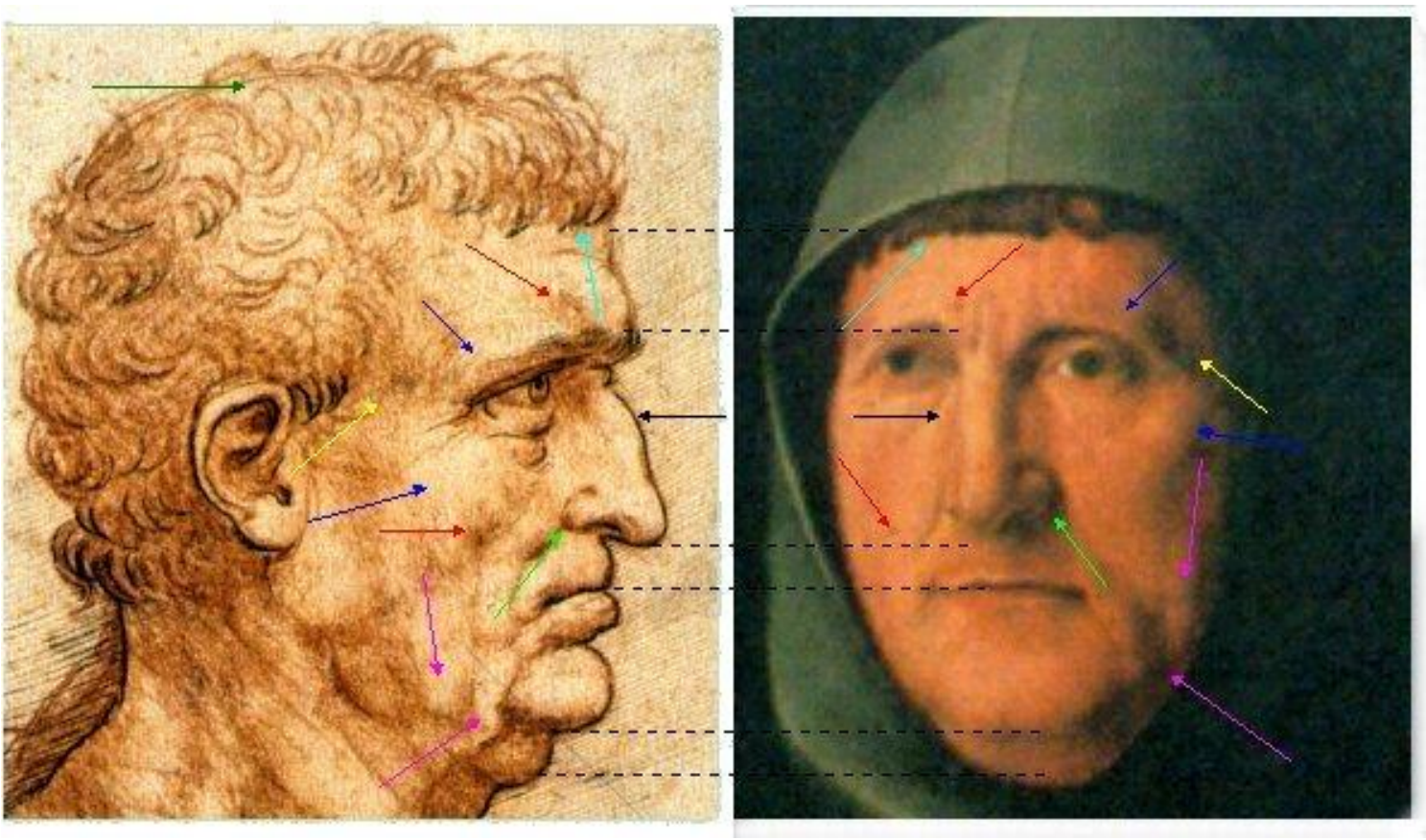








RILIEVI DI CORRISPONDENZA E SIMMETRIA

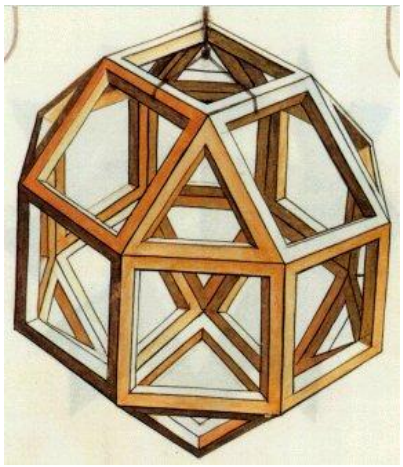


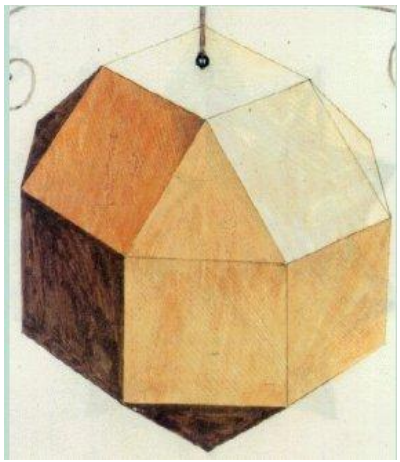
LEGENDA

- tratteggio delle corrispondenze di sottomento mento bocca naso orbite oculari e fronte
- verruche sulla fronte e guancia destra
- simmetria delle pieghe della guancia
- gobba nasale
- ansa della narice
- cavità temporali
- sporgenza arcata sopraciliare e zigomi
- frangia dei capelli sulla fronte
- tonsura clericale

Se Leonardo non restò indifferente a ritrarre Luca Pacioli, ma lo raffigurò in un disegno, resterebbe l'inesplicabile stranezza della mancata conclusione dell'iniziativa artistica in pittura, a fronte anche della coincidenza ispirativa tra i disegni ed il dipinto.
Come nel "Ritratto", anche nei disegni spicca una notazione che supera la semplice descrizione fisionomica, essendo rivolta ad esaltare, aldilà della persona dello scienziato, i valori intellettuali della ricerca speculativa e della scienza. E' questa particolarità che implica un coerente progetto a ritrarlo in un più articolato dipinto, non solo in modo bozzettistico.
Se ciò non avvenne e se il ritratto in una più impegnativa e complessa realizzazione pittorica non fu eseguito da lui, ma da altri, si deve presumere che un impedimento non ne consentì l'esecuzione, mentre non ne mancava l'occasione nel corso della lunga frequentazione e collaborazione tra Leonardo e Pacioli.
Resterebbero comunque inesplicabili le ragioni della piena identità figurativa tra disegno veneziano e dipinto, variando le immagini soltanto per il diverso punto di osservazione, di profilo nel primo e di prospetto nell'altro.
L'impostazione e la caratterizzazione del volto è opzione e soluzione originale dell'artista nella resa espressiva, come dimostra il solo rilievo delle variazioni esistenti nei tre disegni.
Dovendo escludersi una esecuzione passiva da parte di Leonardo per riproduzione dal dipinto eseguito da altro artista, andrebbe risolto il quesito inverso su chi e come ebbe modo di prendere visione dei disegni dalle sue carte, notoriamente mantenute riservate e segrete, assumendosi il progetto pittorico in sua sostituzione, sia sotto il profilo formale che di contenuto, appropriandosene per la propria opera.
Si dovrebbe supporre o un abusiva interferenza, o una rinuncia di Leonardo a favore di un pittore estraneo alla bottega, per non riportare almeno ad area leonardesca il dipinto e ad un allievo che aveva accesso alle sue carte.
Più facile da conoscere e meno da copiare risulta l'altro elemento riferibile a Leonardo presente nel "Ritratto", il rombicubottaedro, il cui disegno, rimasto con gli altri che corredavano il "De Divina Proportione" al Pacioli, avrebbe dovuto essere messo a disposizione di altro pittore, suggerendone l'uso per il dipinto.

Il poliedro pendulo deriva dai due disegni del “vigintisex basium planus”, “solidus” e “vacuus”, realizzati da Leonardo e contrassegnati dai numeri “ XXXV” e “XXXVI” negli allegati al “De Divina Proportione”, nel quale viene così descritto nella sua articolata e complessa struttura: *“ Naltro corpo .Ex.D. da li gia dicti assai dissimile se trova de .26. basi. da principio e origine ligiadrissimo derivante.....E sia la sua scientia in molte considerationi utilissima a chi bene la sa accomodare maxime in architectura.”*





Oltre alla trasposizione del disegno di Venezia, nella complessa iconografia del “Ritratto” resta in ogni caso l’ulteriore elemento, direttamente o indirettamente, riferibile a Leonardo: il composito poliedro a ventisei facce.
A parte la differenza per l’aspetto cristallino, il solido geometrico si presenta nel dipinto nella identica configurazione di alternanza di superfici triangolari e quadrate, ugualmente pendente da un filo, ma sospeso per un vertice angolare, invece che per i lati, con minima e modificata evidenza di orientamento.
La struttura del solido presenta anche una sfocata sporgenza angolare esterna in alto a destra, traccia di irregolarità descrittiva, che lascia supporre successivi interventi, non solo di restauro, da verificarsi strumentalmente nel generale riesame del dipinto.
Certamente si è in presenza di una copia che non è passiva riproduzione.

La raffigurazione mostra solo modifiche marginali, che attengono all'angolazione prospettica ed alla consistenza materiale, mentre è analoga la definizione e, soprattutto, la forza evidenziativa in dilatazione, consistenza e potenza.
L'inserimento del macroscopico poliedro, che costituisce diretta citazione e riferimento nel dipinto al "De Divina Proportione" ed immediato e naturale riflesso associativo per Leonardo, che contribuì alla elaborazione dei disegni, si presenta così particolare, da risultare impensabile per un altro artista, non partecipe delle problematiche della geometria e della stesura del libro, senza un preciso suggerimento e messa a disposizione di un esemplare per modello, in considerazione della sua singolare tipicità, complessità strutturale e trasparenza.
Altre considerazioni vanno svolte in ordine all'aspetto cristallino del solido geometrico ed al possibile riferimento ad un modello materialmente costruito in cristallo o vetro.
Nei disegni di Leonardo i poliedri non si limitano ad essere semplici rappresentazioni astratte delle forme geometriche, ma si presentano con tutte le caratteristiche di riproduzioni da modelli in legno. Una rappresentazione solo illustrativa si sarebbe esaurita nella descrizione delle linee dei profili, mentre invece si mostrano come veri e propri listelli lignei sagomati ed assemblati.
E' nota la costruzione da parte di Leonardo, nell'esercizio della attività tecnica, di modelli e strutture sperimentali, di congegni e macchine e si può riscontrare che, oltre ai primi abbozzi ideativi, erano proprio questi esemplari ad essere riportati in disegno, dopo la materiale fabbricazione.
Al riguardo va messo in rilievo come il Pacioli nel "De Viribus Quantitatis", nel riportare al capitolo LXL le istruzioni per la lavorazione di un *"arlogio pratico marinaresco"* corrispondente ad una clessidra, si rivolga apertamente a Leonardo, per conferma delle modalità costruttive in legno e vetro, e cosi scriva*:" Et ditta lamma non vole essere da alcun metallo, si comme se fanno in quello del vetro, d'ottone o de rame, perché el tufo del metallo qual se sia, condensa e impregna el mercurio, commo sa chi l'à provato, e prova maxime li poveri archimisti a chi si fan servi etc. Ma vol essere de vetro o vero de alcun legno denso, cianno, vosso et oliva, pero, etc. ,et in quello con diligentia factoli suo foro*

al modo ditto da te, nel cui ingegno asai me confido, Leonardo, perché, comme so intendi, tutto non si po' in breve dire."

L'apparente struttura lignea dei poliedri nei disegni del "De Divina Proportione" dà verosimile fondamento all'ipotesi di una realizzazione di esemplari dei poliedri non solo in disegno, ma in legno ed anche di cristallo, come quello raffigurato nel "Ritratto". E certo non ne mancava una possibile utilizzazione scenografica in occasione della presentazione allo Sforza del "De Divina Proportione", in una solenne cerimonia o per altro evento simile.

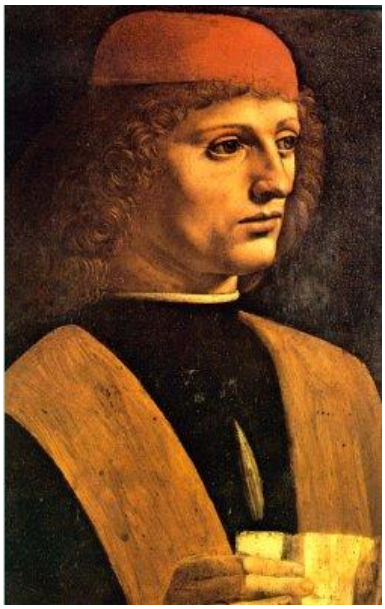
Il Pacioli e le cronache riferiscono di un dibattito culturale tra le più eminenti e prestigiose personalità del tempo, lo "scientifico duello" tenutosi a Milano davanti al Duca il 9 febbraio 1498. Nel "De Divina Proportione" si legge*: "Perche dove non e ordine sempre fia confusione pero a piu piena intelligentia de questo nostro compendio per saper retrovare tutte le proprie figure in prospectivo aspecto in questo sequente poste: E anco le materiali secondo lor publica tavola. La V.Cel. observara questo modo …..E quella tal figura sira del dicto corpo facto in piano con tutta perfectione de prospectiva commo fa el nostro Lionardo vinci, E questi medesimi numeri anchora recercarete fra le forme materiali de dicti corpi pendenti con lor nome in greco e in latino posti in un breve sopra ciascuno afixo nel suo cordiglio…. E V. Cel. considerara aluno e alaltro modo hara loro dispositioni le quali non de vil materia commo per inopia a me e stato forza: ma de precioso metallo e fine gemme meritarieno essere ornati. "*

Le matrici ideative del "Ritratto di Luca Pacioli", da rinvenirsi nei disegni del poliedro e nella "testa virile" veneziana di Leonardo, nell'innegabile legame ai contenuti del "De Divina Proportione", impongono di circoscriverne l'esecuzione non solo genericamente ai pittori frequentati dal Pacioli, ma ad un più ristretto ambito, e più specificamente a Leonardo, al suo entourage o suoi epigoni.

Un ipotetico suggerimento delle tematiche ad altro pittore, mediato anche dalla messa a disposizione dei disegni, non avrebbe trovato tanto intenso stimolo, ispirazione e felice esito di effetto con piena sintesi tra realismo figurativo ed enigmatica suggestione degli ermetici significati dei poliedri, della geometria e della scienza.

Oltre a questi, sussistono ulteriori elementi del “Ritratto” che riportano ancora al milieu, alle tecniche ed alle opere di Leonardo.
Non essendo stata tramandata l’identità del secondo personaggio, il giovane assistente del Pacioli, si è ritenuto di poterlo identificare nella persona del Duca di Urbino, Guidobaldo da Montefeltro, che in gioventù fu allievo del Pacioli.
Ma l’identificazione resta una ipotesi improbabile se, con miglior criterio storicistico, si considera la sensibilità sociale dell’epoca.
La rappresentazione marginale ausiliaria e subordinata conferita all’allievo sarebbe risultata ai contemporanei almeno irriverente nei confronti del nobile e potente Montefeltro, se non scandalosa con riguardo ai rigidi formalismi gerarchici, di casta e di potere.
Pur nella pratica e nel massimo rispetto degli studi matematici, il Montefeltro non avrebbe mai aderito a farsi rappresentare in funzione di ausiliare ed in una situazione riduttiva della propria persona e rango nobiliare. La sua presenza nel dipinto avrebbe comportato altre opzioni compositive, per certo in inversione di rilievo e risalto dei personaggi, con il maestro nel ruolo di precettore, in posizione subordinata nei confronti del nobile allievo. Lo stesso Pacioli, del quale traspare nella dedica del “De Divina Proportione” al Moro l’atteggiamento ossequioso verso la nobiltà, non avrebbe osato anteporsi, sia per formale deferenza che per canone di umiltà francescana.
Il dipinto in ogni caso non avrebbe perso riscontri e riferimenti sulla sua origine e sull’autore, durante la conservazione proprio in Urbino e nel Palazzo Ducale. E questi aspetti illuminano sulla irrealistica evenienza di una committenza del “Ritratto”, sia da parte del Montefeltro, che del Pacioli.
Anche l’acquisizione del dipinto alla Corte Urbinate per tale tramite prescinde dal rinvenimento negli inventari della dinastia dei della Rovere del cosiddetto “Codex Urbinas”, silloge delle concezioni pittoriche di Leonardo, compilata dal Melzi, che non è dato ritenere trasmessa dal frate o dal giovane Montefeltro.
Seppure Leonardo fu presente di persona al seguito del Borgia in Urbino, città di alta tradizione artistica e pittorica, oltre che scientifica, è più lecita la supposizione di una acquisizione di suoi dipinti coerente al “corpus” delle sue teorie sulla pittura, nel

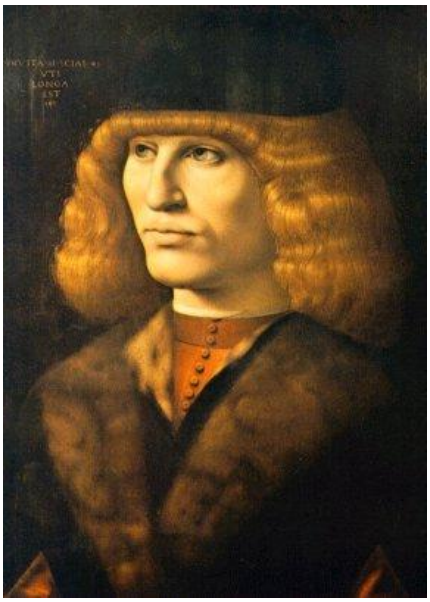
medesimo percorso e tragitto, in provenienza postuma e riservata, poi divenuta anonima.
L'allievo, o meglio il coadiutore, del Pacioli, rimasto sconosciuto, in ogni caso non può ritenersi un personaggio aristocratico o di prestigio, ma figura non memorabile, siccome anonima è rimasta.
Parimenti è tuttora ignota e senza nome la persona rappresentata nel ritratto del cosiddetto "Musico" conservato nella Pinacoteca dell'Ambrosiana di Milano, già dagli inventari costitutivi della biblioteca catalogato come "di mano del Luino" e con l'aggiunta "o di Leonardo", che rivela tratti notevoli di somiglianza somatica, di atteggiamento, di abbigliamento ed espressività e, soprattutto, di comune ispirazione ed esecuzione con l'allievo del Pacioli.



Già ritenuto essere un ritratto di un duca, di un gentiluomo, poi accostato a Franchino Gaffurio, maestro di cappella del Duomo di Milano, queste ipotesi identificative sono state abbandonate e, a seguito di indagini tecniche strumentali, si è accertata nel dipinto una impostazione originaria per mano diretta di Leonardo, completata da aiuti ed elaborata in tempo successivo con la copertura della mano e del cartiglio, oggi riportati in vista.
Le figure corrispondono ad uno stesso schema e modello.
Si possono rilevare, in particolare, nei lineamenti e abbigliamento: la comune disposizione gestuale eretta e rigida del corpo e del

braccio; la capigliatura ricciuta e fluente; il naso profilato e lungo con la bocca tumida e orlata, dal forte muscolo orbicolare che disegna un'ombra sulla guancia; gli occhi rigonfi con le palpebre contornate e le sopracciglia sottili; il collo grosso teso e rigido, il mento ampio e squadrato, gli zigomi larghi, ossuti e sporgenti; lo stile e somiglianza del vestiario, dal copricapo alla camicia e manto; la giubba con quella particolarità, che mostra i segni di un vezzo personalizzante nella sbottonatura sul petto.
Il dipinto dell'Ambrosiana è stato oggetto di interventi nel tempo, adattato al gusto ed alle richieste dei successivi proprietari ed in particolare è stata ricoperta la mano nodosa e rigida che regge un cartiglio musicale.
Alla elaborazione dell'immagine in riflettografia, l'apertura sul petto della giubba, alla maniera propria dell'allievo del Pacioli, risulta più pronunciata. In numero e forma si ripetono i bottoni, mentre i paramenti verticali, grezzamente rifiniti, ripetono in assonanza il motivo del bavero della pelliccia dell'allievo.
Lineamenti, mimica, vestiario e posa gestuale si riportano gli uni agli altri.
La effettuazione sul dipinto del Pacioli di nuove e mirate rilevazioni tecniche, fotografiche all'infrarosso o ultravioletto, radiografiche, riflettografiche ed anche di analisi chimiche e radioattive sui materiali, potranno chiarire se l'usura del tempo o gli interventi conservativi, con le successive sovrapposizioni e stratificazioni di colore, hanno prodotto maggiori somiglianze, piuttosto che differenze per allontanamento dalla originale pittura e dalla immagine preparatoria di fondo.
Già dai rilievi riflettografici emerge una maggior delineazione dei profili che, in assenza di colore, evidenzia più precisi contorni del disegno delle orbite oculari, delle palpebre, del naso, della bocca e del mento, confermando e accrescendo i riscontri e le somiglianze.
Ma è soprattutto il tipo caratteriale, l'espressione, l'atteggiamento e la gestualità che si ricongiungono e risaltano nel raffronto col ritratto del "Musico" della Pinacoteca della Biblioteca Ambrosiana.
Le residue differenze sussistenti appaiono dovute principalmente alla diversa età in cui la persona è stata raffigurata ed ai naturali mutamenti somatici dell'aspetto nel tempo, apparendo come

acerbo ventenne nel Ritratto del Pacioli e più adulto, prossimo a concludere il ventennio, nel dipinto dell'Ambrosiana.
Va riconosciuta la stessa persona, in età ancora più matura, nel personaggio anonimo che si rinviene raffigurato nel "Ritratto di gentiluomo" attribuito ad Ambrogio de Predis, discepolo e collaboratore di Leonardo?
Il ritratto, conservato in Milano nella Pinacoteca di Brera, mostra un uomo dai lineamenti e corporatura consolidati e robusti, che veste alla stessa maniera dell'allievo del Pacioli, che porta un identico corpetto rosso, dalla fila ravvicinata di bottoni e parimenti in numero di tre sul colletto, la pelliccia cadente aperta sul petto, stessa acconciatura di capelli fluenti e stessa foggia di copricapo.
Il dipinto si caratterizza per recare trascritta in alto a sinistra una esortazione morale*: "Vita si scias uti longa est".*

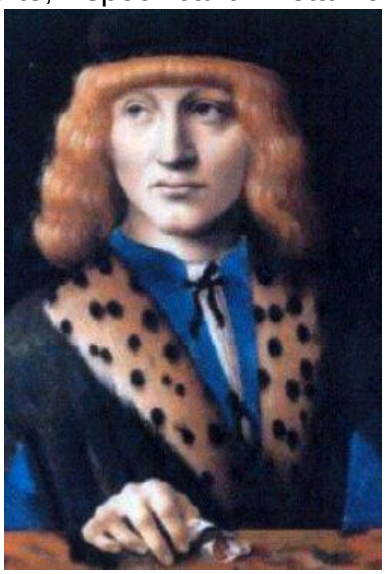


Si tratta di un motto personale del personaggio o piuttosto di un paternalistico avvertimento, un incitamento in una fase della vita che si colora del pessimismo della floridezza perduta e del senso dell'esaurimento del tempo biologico? E chi può essere la persona che ricompare in diverse età, in dipinti diversi che trovano riferimento in Leonardo e nei suoi allievi, abbigliata con

ricercata ma modesta raffinatezza, stabile nei canoni e negli stessi abiti scelti e mantenuti nel tempo?
Una persona, quindi, che è stata presente, ha frequentato, ha partecipato alla attività del gruppo di persone e pittori gravitante intorno a Leonardo, stabilmente e con rapporti tali da consentire di avvalersene come soggetto e modello di dipinti e disegni, in un lungo arco di tempo, e verso la quale sussisteva una tale familiarità da consentire quell'implicito rimprovero contenuto nella esortazione: "Se impari a utilizzare la vita, se saprai impiegarla, essa è lunga"?
Un modello di Leonardo ed anche dei pittori della sua bottega, se il dipinto va attribuito ad un suo allievo, il de Predis, che avrebbe preso a prestito dal maestro anche il motto della iscrizione, essendo l'epigrafe la ripresa, in traduzione latina, di una annotazione contenuta nel Codice Trivulziano: "La vita bene spesa è lunga".
L'esortazione, per contenuto stile tipologia, ripresa e citazione, derivando da Leonardo, apre altri interrogativi.
Riscontri si rinvengono anche in altri dipinti e disegni, che confermano una continuità ed assiduità del personaggio con Leonardo e la sua bottega. Una conferma si rinviene nel disegno "Le proporzioni del corpo umano secondo Vitruvio", che rimanda direttamente al ritratto di Brera, per la somiglianza del volto ed ancor più per la tipologia della espressione e della caratterialità.

Nel dipinto della "Vergine delle Rocce" del Louvre il volto e la figura dell'angelo rivelano, rapportati all'età adolescenziale, connotati condivisi che marcano l'inizio di uno sviluppo evolutivo della persona, ripreso e scandito per fasi di età e contrassegnato nei ritratti, nella conservata stabilità della chioma folta riccia e fluente, negli zigomi larghi ed alti, nel naso scolpito, nelle narici tese, negli occhi dalle palpebre rigonfie e orlate, nella bocca di tumida delineazione e labbra serrate chiuse al silenzio, in mutismo, o dal mutismo.

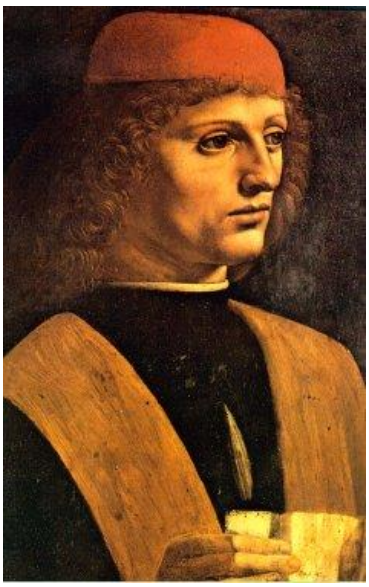
I rilievi trovano ulteriori e ancor più espliciti riscontri nel dipinto della National Gallery di Londra, definito “ greatly influenced by Leonardo da Vinci” e ritenuto ritratto di Francesco di Bartolomeo Archinto. Sul cartiglio si legge, tra altre trascrizioni parzialmente coperte, specificanti l’età di venti anni del personaggio,



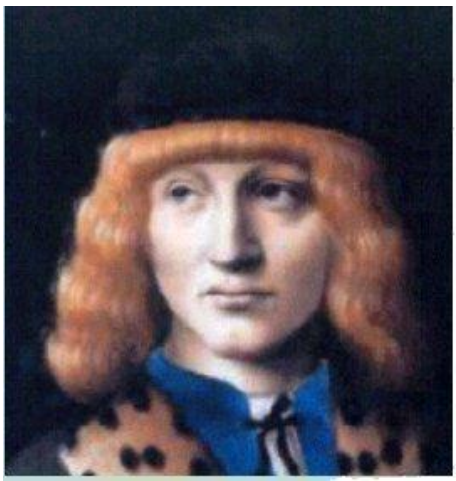
l’indicazione dell’anno 1494 con il monogramma “AMPRF”, interpretato come “AM (brosius) PR(eda) F(ecit)”.
Se per alcuni critici è ritenuta dubbia l’attribuzione al de Predis, deve ritenersi certa l’appartenenza alla bottega di Leonardo e plausibile l’eventualità della partecipazione di più mani di aiuti e assistenti all’atto della stesura. L’intenso ed uniforme azzurro cobalto della veste e le rozze macchie di nero sulla pelliccia, dimostrano una integrazione e ripresa coloristica sul dipinto incompleto o danneggiato, ma, pur nel diverso risultato cromatico e di definizione, non ne resta alterata l’identità di figura,effigie, volto e abbigliamento con l’allievo del Pacioli.
Sussistono altri elementi di valutazione che vanno ad aggiungersi alle complesse sfaccettature dell’intera problematica.
Anche considerando la controversa databilità delle opere, l’arco temporale collima con l’evoluzione cronologica delle diverse apparenti età del modello, alla sua crescita e maturazione.
La “Vergine delle Rocce” del Louvre, commissionata nel 1483 e conclusa vari anni dopo, con richieste di pagamento svolte

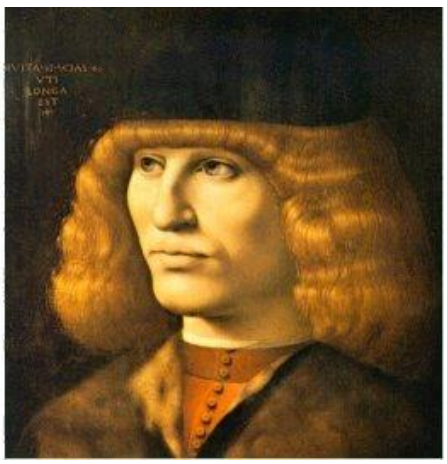
ancora nel periodo dal 1491 al 1493, mostra nell'angelo un ragazzo quindicenne. Il "Ritratto" ed il dipinto londinese di Ambrogio De Predis, risalenti agli anni 1494 e 1495, ci espongono la figura di un giovane ventenne. Ed un uomo in piena maturità si rivela nel disegno dell'"Uomo vitruviano", che va riportato al secondo periodo milanese di Leonardo ed alla ripresa dello studio ed attività di architettura e urbanistica, al 1511 circa, anno dell'edizione veneziana del "De Architectura" di Vitruvio di fra' Giocondo, nel quale il disegno fu inserito.
Per questa ultima datazione torna a conferma un pro memoria di Leonardo relativo a ricerche di testi filosofici e scientifici tra cui quello di Vitruvio, richiamato e trascritto per ben tre volte sul Codice F dell'Institut de France, "Comenciato a Milano a dì 12 di settembre 1508" (f.1r). L'esatta indicazione delle proporzioni vitruviane nel disegno comporta il reperimento del testo, ed una revisione di datazione o almeno nuovi accertamenti.
Con le naturali variazioni dipendenti dalla tecnica e dello stile dei singoli autori, nei dipinti in aggiunta alla somiglianza fisica e di abbigliamento si rileva, in coincidenza di descrizione caratteriale, un percorso evolutivo temperamentale ed espressivo, che segue per stadi quello dell'età e della vita del modello.
Gli atteggiamenti, la espressività, la mimica di fondo della persona si ripetono nei diversi dipinti e si mantengono nelle diverse età, da fanciullo ad adulto, ma nella trasformazione, sviluppo e maturazione, del viso e del corpo, si evidenziano manifestazioni che, in crescendo, si accentuano nel tempo.
Dall'originario turbamento smarrimento e spaesamento, segue un ritegno e una amarezza, poi una durezza e risentimento.
Ed in effetti va ritenuta come un vera e propria condizione personale ed indole divenuta disagio psichico e temperamento caratteriale.
Non si coglie certo un'aura nobiliare e gentilizia, nonostante le intitolazioni dei dipinti per lo più riferite residualmente ad anonimi gentiluomini dell'epoca, nè si riesce a cogliere l'atteggiamento di superiorità e distacco, quel senso di supremazia che segue alla l'attitudine o alla consuetudine al comando, per averne la facoltà, e ancor più la condiscendenza e degnazione dell'abitudine ad essere servito ed onorato.

IMMAGINI FOTOGRAFICHE E RIFLETTOGAFICHE DELL'ALLIEVO PACIOLI E DEL MUSICO DI BRERA



ALLIEVO DEL RITRATTO DI LUCA PACIOLI
E RITRATTI DELLA BOTTEGA DI LEONARDO



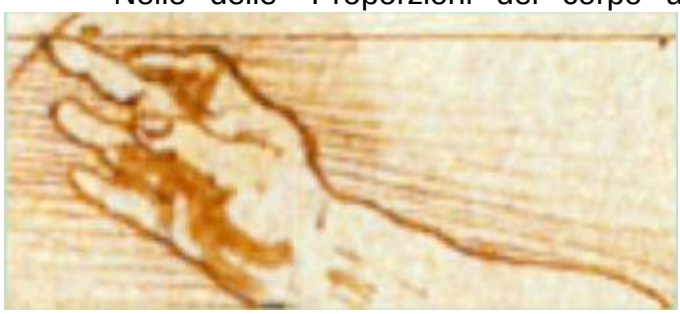


Questi rilievi devono ritenersi prevalenti e più significativi per trarne indicazioni, o solo esclusioni di ipotesi identificative.
La posizione rigida ed impettita, più che contegno, appare come vero ritegno e sarebbe riduttivo ritenerla come conseguenza derivante dall'immobilità della posa necessaria per l'esecuzione del dipinto, rispetto alla valorizzazione della personalità ed espressività del soggetto ritratto.
In particolare nel "Ritratto di Luca Pacioli", il contegno assunto per la dignità derivante dal ritratto, denunciando impaccio e sopravvalutazione, non aggiunge nobiltà vera o presunta alla persona, ma la riduce, risultando eccessiva, poco elegante e raffinata, caricaturale.
Neppure la ricercata eleganza riesce a conferire alla personalità un aspetto elitario, se non aristocratico, apparendo piuttosto come un garzone, un famiglio, nella tensione di subordinazione ed attesa di comandi da eseguire.
Siffatta personalità e tali caratteristiche espressive rendono perfettamente adeguato e realisticamente inserito il modello nella specifica situazione psicologica, nell'atteggiamento di un allievo o aiutante che vive il contrasto della ausiliarità con l'orgoglio enfatizzato della riflessa dignità culturale e personale.
Va esclusa non solo la identificazione con Guidoubaldo da Montefeltro, ma anche con altri personaggi di rilievo storico.
Un altro rilievo connotativo in enigmatica reiterazione nei dipinti emerge nelle raffigurazioni delle mani con riguardo alla loro ripetitiva e particolare conformazione, la cui peculiarità attesta il riferimento ad uno stesso stabile modello.
Pur sottili lunghe e sfilanti, le mani si mostrano e ripetono deformate, scomposte da protuberanze e nodosità ossee, apparentemente affette da rachitismo incipiente.
Per l'espressività dell'Angelo della Vergine delle Rocce del Louvre è stata posta in rilievo l'ambiguità, "quasi demoniaca", piuttosto che angelica, della figura. Il rilievo sulla effettiva contraddittorietà descrittiva nella rappresentazione dell'angelo, colto in un languore torpido e da un accenno di amaro sorriso, in contrastante equivocità tra natura angelica e demoniaca, si può chiarire col riferimento fisionomico al modello, alla sua natura ed aspetto, e trova corrispondenza in uno specifico soggetto dalla

personalità tipicamente definita, individuabile nella bottega ed entourage di Leonardo.
L'angelo, che ha il viso e lo sguardo distolti dalla scena sacra rivolti verso chi osserva il dipinto, in una soluzione compositiva analoga a quella conferita all'allievo del Pacioli e mirata ad un maggior coinvolgimento e captativa partecipazione dello spettatore, mostra in vista, oltre al piede definito "artigliato", anche la mano deforme e sgradevole. Di macabra presenza, la mano indica il San Giovannino, nunzio della missione di Gesù, e la Vergine in

impulsivo riflesso reattivo tenta di fermarla, per impedire così la premonizione funesta e prevenire il destino di sacrificio. Piede e mano grottescamente deformi, nel contrasto con la bellezza e vaghezza del volto dell'angelo, drammaticamente percorrono e attraversano il dipinto come l'orrido presagio.
Analoga mano dalle giunture gonfie e bozzi sul dorso compare, insieme alla somiglianza del volto, nel Ritratto di Cecilia Gallerani del Museo Czartoriwsky di Cracovia.

Nel ritratto del "Musico" della Pinacoteca Ambrosiana, la mano che regge il cartiglio si presenta rigida spigolosa disarticolata, con il mignolo amorfo e ripiegato innaturalmente verso l'alto.
Nelle delle "Proporzioni del corpo umano



secondo Vitruvio" le dita si mostrano malamente ripiegate, disarticolate e sconnesse, e l'intera mano, negli indici grippati e raspanti, si

atteggia in un gesto ugualmente artigliato.

La mano dell'Angelo, già da alcuni critici accostata per conformità a quella del Ritratto di Cecilia Gallerani, è presente in piena analogia nel disegno della Pinacoteca Ambrosiana (Cat.n.1127) attribuito ad Ambrogio De Predis. Il disegno a sua volta trova piena corrispondenza, quale studio preparatorio, nel "Portait of a Youth as St. Sebastian "del Cleveland Museum of Art (Inv. 86.9) e nel dipinto della National Gallery di Londra

Si può rilevare, poi, che nel "Ritratto di Luca Pacioli" l'allievo mostra il braccio piegato e la mano, coperta parzialmente dalla manica del saio, risulta stravagantemente inguantata, certo più per nasconderla e occultarla, che per reale necessità di situazione.

Il gesto trova una straordinaria affinità e consonanza nel "Portrait of a young man", conservato nel Castello di Chatsworth ed attribuito al Boltraffio, discepolo di Leonardo.

La descrizione va oltre le possibili coincidenze ed opzioni compositive dello stile di bottega, presentandosi come un gesto abitudinario, uno schivo nascondimento.

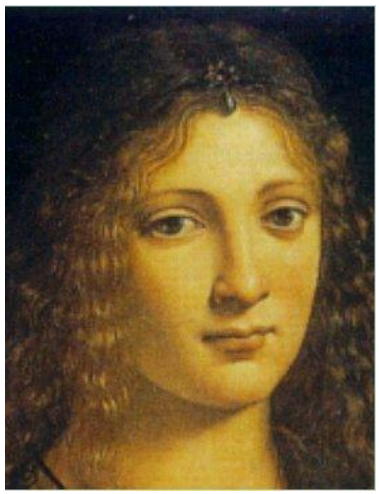
Alle analogie gestuali si accompagna un identico panneggio della manica che sembra appartenere ad un unico medesimo abito.

A questi riscontri si aggiunge una espressività mesta e dolente della persona che amplifica gli ambiti di confronto e di affinità con l'Angelo della Vergine delle Rocce.

Sebbene già ritenuta una giovane donna ed identificata in Costanza Bentivoglio, la figura, dall'aspetto, capigliatura e costume femminili, presenta indubbi tratti somatici comuni e forte somiglianza con quella maschile efebica del disegno della Galleria degli Uffizi (Gabinetto disegni e stampe, con numero di

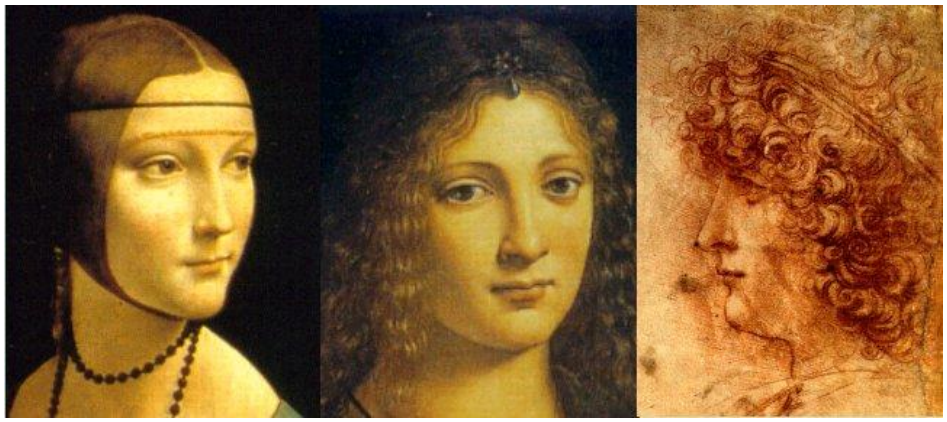
inventario 423 E), che raffigura in profili contrapposti un vecchio ed un giovane. Le sembianze del giovane si ripetono nel ritratto di Cecilia Gallerani.

L'ambigua figura giovanile,che trova riscontri in veste sia maschile che femminile in altri disegni di Leonardo e di suoi allievi ed in specie di Ambrogio de Predis e di Giovanni Antonio Boltraffio, è stata associata per tipologia somatica al disegno dell'"Androgino", attribuito a Leonardo, ma per l'evidente parodistica oscena reinterpretazione del S. Giovanni Battista del Louvre, deve essere considerato celia di allievo e più specificamente del de Predis, mostrandone maniera e stile nella scabra e fosca descrizione del volto presente in altri suoi dipinti.

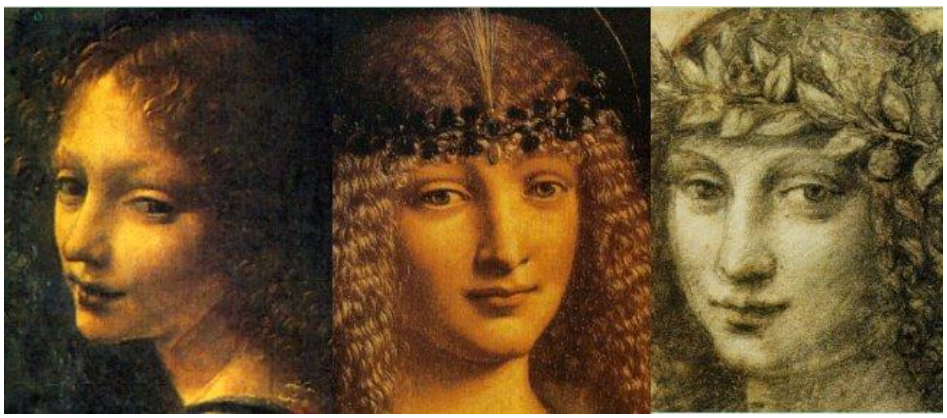


Il tema che, direttamente o indirettamente, riprende l'antico mito pagano, narrato da Platone nel Simposio, dell'essere originario incorporante i due sessi, generi e caratteri, i principi maschile e femminile, in unità e integrità, la cui separazione è origine della restrizione e carenza esistenziale, dell'anelito di ricongiunzione dell'eros e di ogni brama di completezza e pienezza, è ricondotto da Leonardo alla predicazione del Battista, all'annuncio della vera vita nella salvezza della ricongiunzione alla divinità.

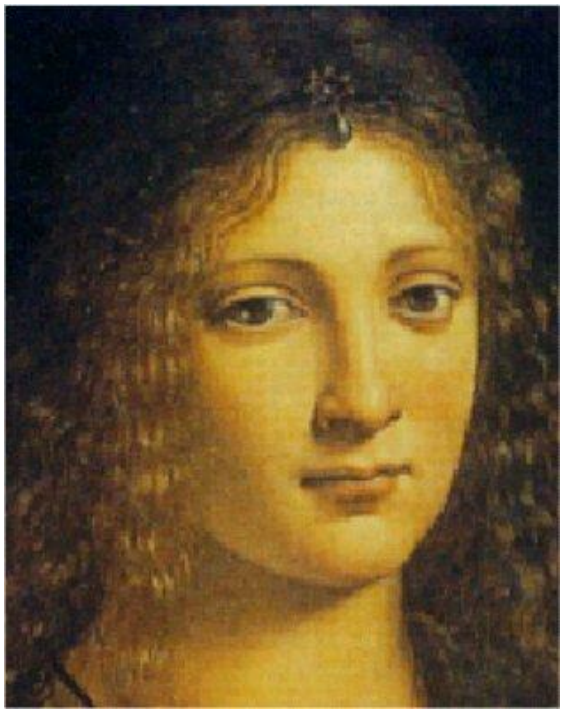
L'androgino simbolizza nella mitologia di svariate culture e nella psicologia del profondo la proiezione dell'archetipo della primitiva completezza in autonomia ed assolutezza, della sua perdita e caduta nella condizione di separazione e limitazione che è all'origine della esistenza e della pulsione al ritorno all'unità, alla integrità e totalità, alla originaria perfezione. Metafora della coesistenza dei contrari nella totalità, della pienezza e complementarità negli estremi, esplicita ed evidenzia la perenne ambiguità in cui si muove l'esistenza nelle sue antitesi e dilemmi, di percorso attuativo nel contrasto e avvicendamento di essere e non essere, di infinito che volge al finito, dalla iniziale potenzialità in aperta eventualità alla conclusa terminazione di ogni atto ed evento, nel divenire nella singolarità e specificità che circoscrive l'essere nella esclusione, che si sostanzia in privazione, che relega nell'irreversibilità dell'evento, in fissità, nella drammaticità

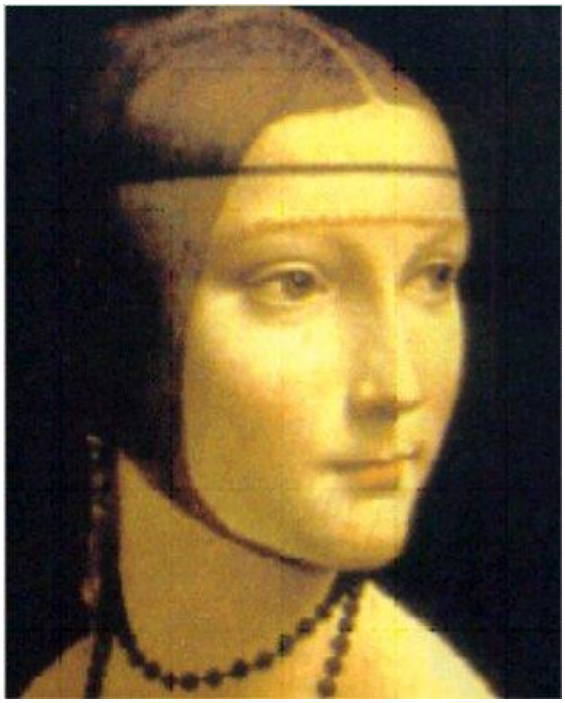


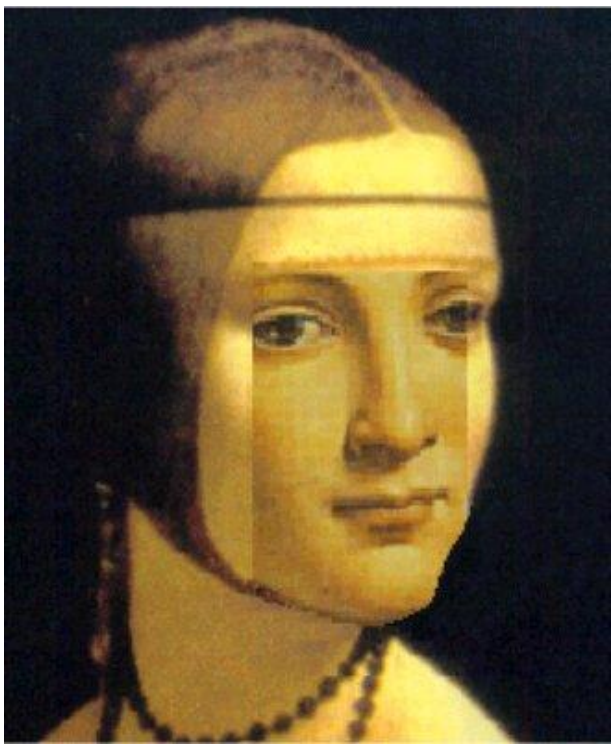
FENOTIPO



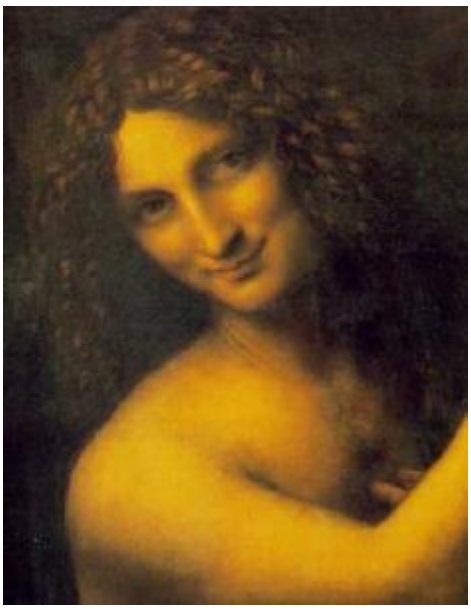
FENOTIPO IN CONFRONTI E SOVRAPPOSIZIONE DI IMMAGINI







ANDROGINO E S.GIOVANNI BATTISTA
RIFERIMENTI PITTORICI E SOMATICI



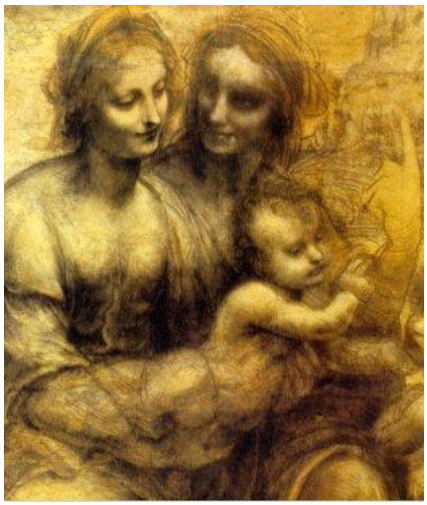
ANDROGINO SACRO E PROFANO

ed irrevocabilità della scelta, che esclude la molteplicità e la alternativa possibilità, in compimento di restrizione e limitazione, in finitezza e definizione.
Dalla totalità alla particolarità e singolarità si determinano i momenti e le fasi della separazione e specificazione, della chiusa e carente corporeità in delimitata forma, nella lacerazione privazione e perdita della incarnazione nell'individualità, in esito di uno svolgimento e responso, nell'ineludibile destino e parabola dinamica di ogni energia e forza vitale, volta alla esplicazione, manifestazione, finale dispersione.
E nell'inverso percorso introiettivo, nella coscienza individuale, nel riversamento ed interiorizzazione del mondo, nella evocazione della memoria, può rinnovarsi e perpetuarsi in totalità ed unità la realtà, in simmetrico riflesso e reciproca attuazione.
Nella contrastante interpretazione data alla tematica platonica dell'Androgino da Leonardo e dal suo allievo, si evidenzia come l'impiego in pittura di un modello possa andare oltre la raffigurazione strettamente realistica e come le ragioni dell'ispirazione e delle conseguenti soluzioni figurative corrisponda al livello immaginativo personale, per quanto è colto e rilevato, ma è anche presente, traspare ed è nelle caratteristiche somatiche della persona adattate alle esigenze della rappresentazione.
Non vanno trascurate altre particolari circostanze ed avvenimenti della vita e dell'attività di Leonardo.
E' noto che il suo perfezionismo incise spesso sul ritardato e mancato completamento di dipinti. Quelli iniziati su committenza trovano traccia documentale in contratti controversie e dispute.
Non sono tutti noti gli altri che nascevano da una spontanea iniziativa ed esigenza creativa, mentre altri pur citati da contemporanei sono ritenuti persi.
E' plausibile che taluni dipinti, in conseguenza dei frequenti trasferimenti, delle vicende e acciacchi degli ultimi anni di vita, anche in lascito alla sua morte, rimasero ai suoi allievi, che li portarono a compimento trasformandoli secondo la personale sensibilità artistica e capacità tecnica, o per esigenze di vendita.
Da qui la scomparsa del riferimento, della memoria e la dispersione, con le riscoperte divenute possibili dal

riconoscimento di particolari scampati ad interventi estranei ed all'usura del tempo.
Per effetto di mutate concezioni e scelte di destinazione, altri dipinti ben poterono essere rielaborati direttamente dallo stesso Leonardo, che, era portato dal suo stesso perfezionismo ad una progressiva e sempre più raffinata espressione della forma a definizione dell'ispirazione, in adesione all'assoluto emergente dall'inconscio e alla stessa epifania dell'immagine dipinta.
In argomento sorgono conferme e quesiti dalla composizione del "Ritratto di Cecilia Gallerani", meglio conosciuto come la "Dama dell'ermellino", e dalla vicenda dell'invio del dipinto ad Isabella d'Este per un confronto con la pittura di Giovanni Bellini.
Nel 1498 - sette anni dopo l'esecuzione del "ritratto", secondo una prevalente tesi - Cecilia Gallerani, anticipando un prevedibile rilievo della destinataria, nella missiva accompagnatoria scriveva di aver completamente cambiato aspetto e di non essere ormai più riconoscibile nella figura dipinta da Leonardo:
" *...che io ho poi cambiata tutta quella effigie, talmente che vedere epso et me tutto insieme non è alchuno che giudica esser fatto per me*".
E' possibile una trasformazione delle fattezze della persona sino al punto da renderla diversa e irriconoscibile nella effigie dipinta solo pochi anni prima?
Solo una malattia deturpante o un trauma lesivo, non una evoluzione dell'aspetto e neppure l'effetto del tempo, potevano determinare un mutamento così radicale, mentre il riserbo e un naturale femminile orgoglio avrebbero indotto al silenzio sulla perduta bellezza rappresentata nel quadro.
Una maternità può rendere sfatto il corpo, ma non fa il volto irriconoscibile. L'allontanamento da corte, il "ripudio" del Moro non si trovano in questa ragione, ma in quelle dinastiche e nella gravidanza dell'amante, così accasata e sistemata altrove.
La lettera, più che informare sul cambiamento della persona, è diretta a prevenire una obiezione di difformità del ritratto.
L'intera vicenda si spiega con una più verosimile ipotesi: il dipinto non era affatto il ritratto della Gallerani, ma una allegoria ottenuta dalla trasformazione di un altro soggetto già parzialmente

eseguito e poi in suo omaggio adattato ed a lei dedicato simbolicamente.
Certamente alcuni interventi sul dipinto sono di epoca recente e privilegiano connotati mondani e aristocratici. Così si mostrano i grossolani e neri cordoncini del corsetto, in tutto simili ad ottocenteschi alamari; la bordura in orlo allo scollo, incompleta ed incoerente con la restante veste; la collana di perle nere ed il secondo nastro sulla fronte; la dubbia acconciatura e la asimmetria della spalla destra, che risulta anatomicamente squilibrata per la eccessiva estensione del nero dello sfondo.
Altri, invece, si manifestano più antichi e lo stesso ermellino rivela le forme di un domestico gatto, rapportandosi anche ad una donnola, tradizionalmente legata alla simbologia della fecondità e ferina maternità.
Dimensioni e anatomia del corpo e parte della testa della bestiola sono quelli di un gatto, siccome l'ermellino ha muso e corpo più affilato e soprattutto proporzioni più minute, quasi della metà, ed un più selvatico aspetto.
Non deve trascurarsi, poi, che la donnola - anche essa in greco "galè" - è parimenti collegata al cognome Gallerani, appartiene alla stessa specie dei mustelidi ed assume d'inverno, come l'ermellino, il candore di un manto bianco.
L'innegabile attrattiva del dipinto è stata rilevata nell'enigmatica impenetrabile espressione della giovane donna, nella purezza dello sguardo, nello aristocratico distacco, nella maestà di un altero atteggiamento compreso nella percezione della propria nobiltà e bellezza.
Ma, piuttosto che da una esteriore e formale gestualità cortigiana, la suggestione deriva invece da una emozione più segreta e intensa che assorbe, astrae, isola la persona dipinta, che appare rapita da un incanto estatico, quasi dall'ascolto di un mistero che viene custodito e protetto, come la bestiola, tenuta in grembo e accarezzata nel gesto di una madre verso la propria creatura.
Il candore dello sguardo di purezza verginale, perso in sensazioni di intima interiorità, in visioni immaginarie di lontananze ed eventi futuri, è lo sguardo dell'attesa rapita da uno splendore accolto in seno, in una pienezza e perfezione che si esterna nella soavità di una gioia diffusa e profonda.

La giovane è percorsa da un palpito che percepisce in sé l'altro da sé che sboccia, che naturalmente si sviluppa e smuove, preme e tende a separarsi, ad uscire dal grembo, come l'animaletto dall'abbraccio, ed è l'immagine virginea rivolta al destino della naturale fecondità, nell'incomparabile sensazione della maternità, percepita come effusione dell'essere e della femminilità. Lo sguardo e il corpo portano i segni di quel velo di grazia che la natura diffonde su donne in gestazione, "in attesa", che è fatto di paga e vaga dolcezza, di florida pienezza, e dei fermenti e mutamenti ormonali e somatici che si diffondono nel corpo in radiosità con il concepimento, col dischiudersi e aprirsi al domani, ai vagheggiamenti dati dalla gioia di una nuova vita. Talché "*par che ascolti e non favelli*", secondo l'ispirato sonetto dedicatole dal Bellincioni.



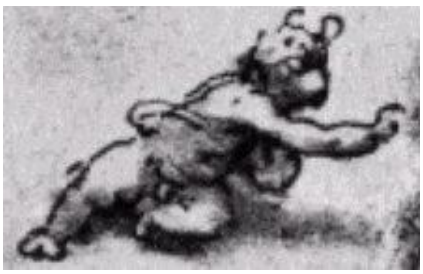
E come nella "Vergine delle rocce" del Louvre la mano irrigidita riporta al presagio, al brivido oscuro del futuro, alla presenza implicita e contestuale del dolore nella gioia.
Le emozioni della maternità, successive alla nascita, si ritrovano nelle corrispondenze del cartone di Burlington House, nel volto lieto, gratificato, della Madonna, nella posizione del Bambino che sguscia dal seno, ma anche nella mano di Sant'Anna, premonitrice, inflessibile e dura che indica il cielo come destino.
Il dipinto si presenta come evoluzione di un originario e diverso progetto, incompiuto, ripreso e trasformato, adattato e dedicato alla vicenda contingente, partecipata da Leonardo per i rapporti con la Gallerani e per immedesimazione dovuta ad analogo vissuto di filiazione naturale, in maternità allontanata dal genitore.
Una originaria ideale Maternità, una Madonna del gatto, ritenuta persa, diventa intima raffinata allusione e dedica simbolica ad un evento specifico di concepimento e filiazione, allegoria, ottenuta mediante l'adattamento ed elaborazione in ermellino-donnola, riferimento onomastico e politico, identificante la Gallerani e il Moro, insignito nel 1488 dell'ordine dell'ermellino dal re di Napoli. Concepito nell'inverno del 1491, nasceva Cesare Sforza e la Gallerani, allontanata da Corte, veniva maritata al vecchio conte Lodovico Bergamini.

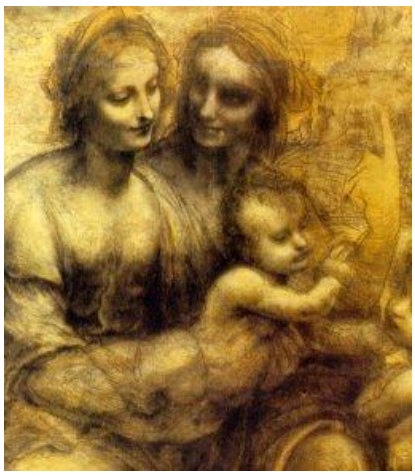
CONFRONTI ERMELLINO- GATTO

Elaborazione grafica dell'Ermellino in gatto con modifica del solo muso

Studio Madonna del Gatto (particolare)

Studi di Madonne del Gatto





Le ricorrenti analogie di immagini, di precisi particolari, diventano riscontri oggettivi di vicende e di riferimenti ispirativi, evoluzione e sviluppo di ispirazione in finali opzioni e soluzioni compositive.
Da questi rilievi, parzialmente colti dalla critica estetica e storiografica, dovendo includersi pure l'ipotesi di interventi di adattamento al gusto di epoche posteriori, di conservazione e restauro sui dipinti, risulterebbe fuorviante limitarsi a rilievi marginali ed escludere la rilevanza di precise somiglianze, mentre andrebbero invece riscontrati gli elementi derivativi dal fenotipo originario, dalla figura di riferimento, la persona del modello, scindendo le componenti fisse somatiche da quelle variabili di elaborazione artistica pittorica.
Pertanto, non apparendo plausibile che una così particolareggiata presenza di elementi connotativi abbia potuto avere solo una matrice ideativa e di pura invenzione artistica, estesa inoltre a più dipinti e pittori, non possono considerarsi occasionali e fortuite le tracce e i riscontri, che devono ritenersi appartenere ad una fisionomia originaria unica e reale.
Per la figura dell'efebo, presente in altri disegni del Codice Atlantico e del Codice Arundel (AR,FF 137R), da più critici e storiografi è stato indicato il nome del Salaì.
E la persona che può trovare rispondenza col modello dell'allievo è Gian Giacomo Caprotti, il fanciullo che Leonardo accolse e allevò nella sua casa tra i suoi aiutanti, secondo l'appunto autografo di Leonardo: *" Jacomo venne a stare con meco il dì della Maddalena del 1490 d'età di anni 10 ".*
Figlio di Giovan Pietro Caprotti di Oreno, entrato da ragazzo in casa di Leonardo, vi rimase nel prosieguo della vita, in un rapporto intenso e preferenziale rispetto ad altri allievi e pittori della bottega, tale da farlo designare beneficiario di consistenti lasciti testamentari e che, dopo oscure vicende interessanti il possesso di dipinti del Maestro o di copie contraffatte, fu ucciso in circostanze misteriose da un soldato francese nel 1524: "Salaì", secondo il burlesco nomignolo, diffuso in Toscana e tratto dal coevo poema epico avventuroso "Morgante" del Pulci, indicante uno spirito maligno, un demone malefico, datogli da Leonardo stesso per il carattere rivelatosi indocile, bizzarro, scapestrato,

bugiardo e dannoso. Citazioni della sua persona ricorrono frequenti nelle carte di Leonardo.
Se ne ritrae l'immagine di un giovane allievo scontento e scontroso, incostante, dedito più a capricci, bizzarrie, ripicche, alla esasperata cura della persona e dell'eleganza personale, a furterelli ed elevate spese di vestiario, nelle tracce di annotazioni ed esortazioni autografe di Leonardo, o di intrusioni nei suoi scritti e disegni con spunti di motteggio anche salaci.
Il nomignolo, rimastogli poi definitivamente, fu anzi assunto in proprio come pseudonimo d'arte, Andrea Salaino, e si tramanda che operò come pittore dal 1497 al 1518.
La generica età di decenne nel 1490 concilia i suoi dati anagrafici con i diversi periodi delle evidenziate composizioni pittoriche ed accertatamente egli ebbe un collocamento prima come garzone di bottega e poi come coadiuvante, ma non si distinse in confronto agli altri allievi di Leonardo per particolare disposizione e capacità pittoriche, restando in posizione artistica marginale, pur tenendo un rapporto più intenso e particolareggiato con Leonardo.
Nelle "Vite" del Vasari si riferisce che Leonardo: "*Prese in Milano Salaì milanese per suo creato, il qual era vaghissimo di grazie e bellezza, avendo begli capelli, ricci et inanellati, de' quali Lionardo si dilettò molto et a lui insegnò molte cose dell'arte; e certi lavori, che in Milano si dicono essere di Salaì, furono ritocchi di Lionardo*".
La descrizione scritta dal Vasari nelle "Vite dei pittori" è conforme alla rappresentazione pittorica rilevabile nelle figure dei dipinti esaminati.
Non si hanno riscontri figurativi dell'aspetto, ma è evidente che il dato tramandato sulla bellezza del giovane, se non fu la sola causa della scelta del ragazzo, ne faceva inevitabilmente un modello di riferimento utilizzabile per dipinti.
La figura ed il volto devono verosimilmente ritenersi riprodotti più o meno integralmente e fedelmente in dipinti di Leonardo e dei suoi allievi.
I lineamenti somatici vanno conseguentemente ricercati ed individuati nella ricorrenza di particolari ripetitivi costanti e uniformi eseguiti anche da altri pittori della bottega e se i tratti

fisionomici o singole fattezze evidenziate non si accertano in altro modello, anche egli rimasto presente nel tempo a svolgere tale funzione, ma estraneo alla bottega, ignoto e senza alcuna citazione e indicazione, essi, per credito alla narrazione del Vasari, non possono che riferirsi al Salaì.
L'iscrizione con la esortazione morale formulata da Leonardo, riportata nel dipinto attribuito al De Predis, ne costituisce conferma, implicando una familiarità ed affettività che supera il semplice ruolo da modello, che non può essere involgarito da lubriche supposizioni, contrastanti con il duraturo atteggiamento di paternalistica cura, che assimila il rapporto elettivo ad una affiliazione.
Ma deve essere colta un'altra specifica indicazione, che si rivela in corrispondenza essenziale per la soluzione e piena lettura della sigla crittografica del cartiglio del "Ritratto di Luca Pacioli": Leonardo chiama il ragazzo semplicemente "Jacomo" e la abbreviazione di questo nome, "Jaco", corrisponde a quella della controversa irrisolta iscrizione.
Non si adatterebbe invece il cognome Caprotti per completarne il contenuto e la soluzione sarebbe ancora lontana, se non fosse che, nel parallelismo tra annotazioni sul libro e sul libercolo-cartiglio, l'abbreviazione "Bar" va riferita, come per il "Bur" di "Burgensis" del Pacioli, al toponimo di origine, all'identificativo relazionato al luogo di nascita, come d'altra parte era d'uso indicare dagli stessi autori nelle iscrizioni sui dipinti.
Va premesso al riguardo che Oreno, centro in prossimità di Monza e Vimercate e luogo di origine indicato per il genitore del Salaì, è sito in Brianza e borghi e contrade esistenti, oggi come all'epoca inizianti con la radice "Bar", di origine celtica significante "estremità, monte", sono numerosi in Lombardia ed in particolare in Brianza, ricorrendo di frequente in toponimi locali.
Deve ritenersi che Giacomo Caprotti sia nato proprio ad Oreno e che necessariamente il luogo di origine del padre sia anche quello di nascita del Salaì e che non vi sia stato un trasferimento della famiglia in altro centro vicino prima della sua nascita?
Solo in prossimità di Oggiono, sempre in Brianza, paese di origine dell'altro allievo di Leonardo, Marco d'Oggiono, e sulla via per Milano, si ritrovano Barzanò e Barzago, luoghi che possono

considerarsi in realistico collegamento con la segnalazione del ragazzo a Leonardo, che non da molto era immigrato in Milano.
Ma oltre ai centri maggiori devono pur considerarsi le frazioni, località e le stesse cascine con analogo esordio di lettere iniziali.
In prossimità di Oreno è ricordata in documenti d'epoca la presenza di una cascina, "locus dictus Baragia", la odierna Cascina Baraggia, contrapposta ad altra minore denominata Baragiola, entrambe agglomerati di case contadine isolate, allora come ora facenti capo al vicino villaggio e paese.
Il cognome Caprotti, che è indizio di origine e di insediamento essendo ancora oggi tipico del circondario di Monza, lo è anche dell'attività contadina e pastorale svolta, divenuta identificativo familiare, rendendo più plausibile una collocazione in campagna, piuttosto che nel centro abitativo di Oreno.
Il termine "baraggia" sta ad indicare un "terreno incolto", un terreno non coltivato, non utilizzato per l'agricoltura e quindi lasciato alla vegetazione spontanea ed adatto al pascolo di capre.
I significati si ricongiungono ed i dati trovano intrinseca coerenza, sciogliendo l'enigma della scritta sul cartiglio con la decrittazione del nome, che non ha trovato nelle ricerche svolte in passato convincenti riferimenti e validi esiti, in compatibilità con altri pittori del periodo storico.
La lettura dell'iscrizione del libercolo-cartiglio con la sovrapposta mosca, in tali riferimenti, meglio si completa e si interpreta in questa più coerente e plausibile soluzione:
¤ "Jaco.Bar." come sigla di "Jacomo Baragensis", "Giacomo originario di Baraggia".
¤ "Vigennis" per "ventenne", età alla quale può riportarsi la rappresentazione del Salaì e la cui contiguità con "Bar" pone un verosimile ricercato bisticcio che inserisce l'età nel luogo di nascita unificandoli in assonanza: "Barvigennis" che si assimila a "Baragensis".
Nella futile vanità della indicazione dell'età personale e nel gioco di allusioni e rimandi si può cogliere anche la sottesa intenzione di una sottolineatura di riconoscimento di inattendibilità, un indizio e chiave di interpretazione posta come traccia del subdolo

sviamento dell'iscrizione, ambiguamente attestante autografia e autenticità.
¤ " P.", in ambivalente referenza: per usuale abbreviazione di "pinxit", ovverosia "dipinse", ma con riferimento, quale autore, al solo libercolo o cartiglio ed a quanto in esso trascritto, sebbene equivocamente riferibile all'intero dipinto; ma anche per "pictus", ovverosia "ritratto", quale indicazione limitata alla sola passiva raffigurazione e all'identificazione dell'allievo dipinto con il Pacioli.
Il tutto è lasciato nell'ambiguità, con allusivo ed equivoco scambio tra verità e falsità, rimesso alla lettura dell'interprete, in una opzione di sua spettanza, che assolve in tal modo il compilatore dal mendacio di una falsa rivendicazione del dipinto, con la disponibile giustificazione di aver solo indicato il nome personale quale soggetto ritratto nel dipinto.
¤ "1495", come inesatta rilevazione, risultando coperta l'ultima cifra dall'ala sinistra della mosca divenuta bianca, o data erronea di falso ricordo, se l'aggiunta del cartiglio o la conclusione del dipinto avvenne a distanza di tempo. Sempre che non debbano rivedersi, precisandole, le date di trasferimento a Milano del Pacioli e di nascita del Salaì, al quale Leonardo, che indicava come ottantenne il padre morto a 77 anni, dava, in tempi senza anagrafe, una approssimativa indicazione di età apparente.
La datazione al 1496 del "De Divina Proportione", riportata dal Pacioli nel "De Viribus Quantitatis", se non è conseguenza di un errore, ne deve far presupporre una anticipata preparazione in ragione dei tempi necessari alla redazione del testo ed alla stesura dei disegni dei poliedri da parte di Leonardo.
¤ "La mosca", infine, quale ulteriore segno allusivo della inveridicità della attestazione, se posta dall'autore della iscrizione sul libercolo. Ma pure e piuttosto quale risposta figurativa, lepida arguta e di implicito biasimo, aggiunta dal vero autore dell'intero dipinto o anche da un successivo rifinitore, in ricongiungimento agli impliciti significati del nomignolo Salaì e del cognome Caprotti.
La plausibilità di una fine schermaglia pittorica trova elementi di compatibilità generale, ma anche riscontri specifici nelle carte di Leonardo e proprio per i rapporti diretti con il Salaì.

La raffinatezza dell'umorismo di Leonardo - che fu seducente conversatore ed autore di epigrammi satirici e burleschi, enigmi, sciarade, giochi di parole, arguzie e facezie varie sin dalla originaria formazione e vita artistica fiorentina - ebbe notorietà congiunta alla sua fama artistica, tale che alla corte del Moro fu anche organizzatore di feste e di giochi di intrattenimento.
In difetto anche di accertamenti mirati e diretti sulla pittura della mosca, la verosimile riferibilità a Leonardo non esclude, una diversa origine, restando probabile anche un diverso intervento ironico e derisorio, come per il disegno dell'"Androgino", in quello spirito di beffa che si genera dalla competizione e rivalità nel lavoro di bottega.
Sul piano storico e critico si impone l'osservazione che in linea generale si presenta come la più immediata e probabile ipotesi e precisamente la notazione, scaturente dalle indicazioni poste dalle circostanze biografiche dei personaggi, che riporta alla prima, più naturale e verosimile delle congetture, quella di riferire il ritratto di Luca Pacioli al pittore, anch'egli toscano, che, dopo il concittadino di Borgo San Sepolcro, Piero della Francesca, che pure lo raffigurò in pittura, fu il più vicino al Pacioli e che con lui condivise ricerche e studi.
Se non proprio per completa diretta esecuzione materiale, che può presumersi essere stata integrata o completata dagli aiuti, le parti pittoriche essenziali e rilevanti, la strutturazione formale figurativa, la ideazione, il contenuto, con le implicazioni di significati e di teorizzazione scientifica e filosofica, possono appartenere per raffinatezza ed elevatezza concettuale ed espressiva solo a Leonardo.
Tanto attestano direttamente gli interessi speculativi di Leonardo, ma anche, per esclusione, si evince per la relativa estraneità ad altri pittori contemporanei in contatto col Pacioli, con la sola eccezione di Piero della Francesca, il cui stile però non appare conciliabile con quello del dipinto in esame.
Certamente non emergono elementi di incompatibilità stilistica pittorica tali da far escludere l'esecuzione da parte di Leonardo.
Si può, al contrario, affermare che il dipinto non solo non manifesta estraneità, ma esplicita significativi e ricorrenti elementi compositivi che riportano alla sua pittura, tecnica e stile.

Si rilevano soluzioni iconografiche ed opzioni descrittive che assumono evidenza di veri e propri riflessi di associazione ideativa e coordinazione mnemonica, per relazione e richiamo ad una stessa visione e interpretazione della tematica che sottostà alla specifica rappresentazione pittorica.

La levità, rilasciata sospesa e senza peso, della mano del Pacioli che regge lo stilo poggiato sulla lavagna, nell'istante dell'affacciarsi alla mente dell'intuizione, nel rapimento della ideofania della invenzione novativa, riconduce a quella dell'angelo che reca il giglio per lo stelo nella "Annunciazione" della Galleria degli Uffizi.

Riportato per rotazione ad analogo orientamento, lo stesso particolare nell'osservazione delle analoghe impostazioni evidenzia la medesima ispirazione ed espressione, che assimila gli elementi descrittivi in concordanza a situazioni similari.

Allo stesso modo, nei due dipinti, le mani si distendono, rilasciano e cedono nel rapimento del momento solenne, nell'attimo dell'annuncio e rivelazione, nell'imminenza di eventi eccelsi, di superamento e trascendenza, di corrispettiva espansione razionale o mistica.

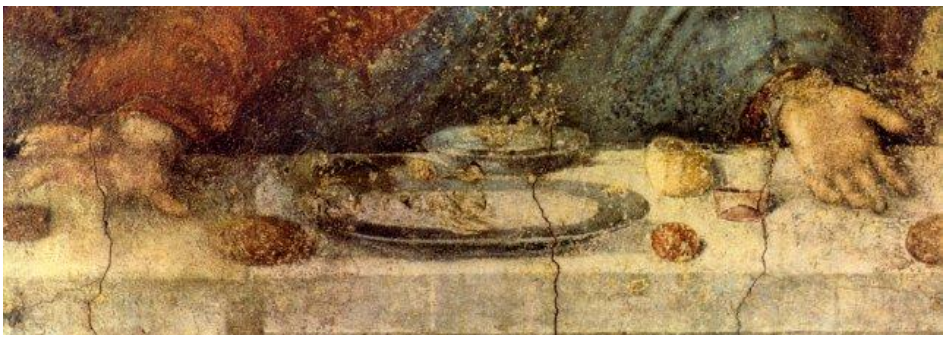
Anche la cattedra dalla quale viene svolta la lezione dal Pacioli si presenta con soluzioni e descrizioni che si rendono comuni, nella rappresentazione, a quelle della mensa del "Cenacolo" di S. Maria delle Grazie.

Se non si tratta di passiva imitazione, improbabile e contrastante con l'originalità ispirativa di entrambe le opere, le omologie non possono intendersi altrimenti che espressione di vere e proprie manifestazioni di riflessi e automatismi mnemonici.

Oltre all'inserimento del personaggio centrale in uno spazio triangolare, collimano livello ed estensione prospettica del piano orizzontale, la diffusione dall'alto della luce, le vibratili ombreggiature scoscese e precipiti del verso cadente in verticale della copertura della mensa e della cattedra.

E gli oggetti, sparsi in disordine, relitti dopo l'uso, mostrano nei due dipinti la evanescente evidenza, la opacità marginale del fuori campo diretto della vista e dell'attenzione, in una penombra che

si parifica alla penombra metaforica dell'abbandono, sottolineando e accentuando la sensazione del riposto, la posizione del dismesso, ma ancora segnato di un contatto recente residuato nella mente.



Viene realizzata nella descrizione pittorica una vera e propria coincidenza e sintonia tra luminosità ed evidenza psichica, tra presenza concreta e mnestica, che, riferita all'azione e al vissuto dei personaggi, convoglia in partecipazione soggettiva l'osservatore, immesso nella loro intima interiore visione, oltrepassando la sola resa realistica situazionale in una più estesa adesione psichica ed emotiva.
Ricorre nei dipinti l'uso di una duplice e scambievole evidenza, oggettiva e soggettiva, in luce naturale ed in riverbero della rappresentazione mentale.

La luce che illumina il libro aperto sulla cattedra, riferimento esplicito alla attenzione e alla visione ideativa in formazione, si riduce nella lavagna, distolta dall'uso.
E questa si mostra in più netta percezione rispetto alla squadra, calamaio e compasso, che sono già deposti ed inutilizzati, sebbene disposti in miglior evidenza.

Ulteriore conferma si riscontra nel dodecaedro e nel libro chiuso, che, situati sullo stesso livello, si presentano con diverso spicco e risalto, trovandosi il poliedro in connessione argomentativa ed il libro solo in posizione succedanea di riserva e potenziale uso.
La raffinatezza evidenziativa in chiave psicologica, che si sovrappone a quella ottica e di stretta tecnica pittorica, inerente ai criteri di prossimità e luminosità, è soluzione e licenza che accentua e drammatizza la esposizione figurativa ed appartiene alle teorizzazioni di Leonardo svolte nel Trattato della Pittura.
Le trasposizioni nel contesto narrativo e descrittivo di finissime notazioni psicologiche si estendono anche a rilievi e descrizioni di riflessi gestuali psicomotori e si può rilevare come la mano sinistra del Pacioli si atteggi immobile, divaricata nel pollice, mostrando nelle dita ripiegate una residua trepida tensione.
La disposizione della mano manifesta una reattività d'attesa nel rapimento e coinvolgimento mentale della visione intuitiva, quale segno di una conservata vibrante e vigile prontezza a cogliere l'idea in progressiva formazione ed il riflesso muscolare si atteggia in correlazione semantica tra prensione e comprensione.
Pur nella diversità del pathos delle specifiche situazioni, la raffinatezza della notazione, in reciproca relazione psichica e motoria, si rapporta a quella della mano dl Cristo deIl'"Ultima Cena" e della Madonna della "Vergine delle Rocce", rivelando nel gesto il riflesso e la reazione emotiva agli eventi in accadimento.
L'espressività manifestata dalle mani, quale connotazione della

reazione dei personaggi nella situazione ritratta, è pregio caratteristico di Leonardo e l'"Ultima cena" trova ancora nella variegata descrizione delle mani degli Apostoli il mosso brivido dinamico che percorre l'intero dipinto, evocando al contempo

diffusione sonora, sorpresa e incredulità, sgomento all'annuncio di Cristo del tradimento imminente.

Nel Trattato della Pittura (112) si esplicita la teorizzazione del gesto come evidenza più appropriata in pittura e la necessità di imitare "*i moti de' muti*", oggetto, se non di un probabile rapporto quotidiano, di suoi coerenti interessi da tenere a modello, "*i quali parlano con i movimenti delle mani, degli occhi, delle ciglia e di tutta la persona, nel voler esprimere il concetto dell'animo loro.*"

Ma pure le pieghe dell'abito monacale del Pacioli corrispondono a teorie pittoriche e modalità esecutive tipiche di Leonardo nella suggestione scultorea, secondo i canoni assimilati e poi sempre mantenuti, sin dall'apprendistato presso la bottega del Verrocchio. Nei particolari tratti dalla Madonna del garofano della Alte Pinakothek di Monaco di Baviera e nella Vergine delle Rocce del Louvre il drappeggio si presenta con accentuato preziosismo compositivo ed evoluzioni di linee che si dipanano ed effondono in armonici viluppi, come in un calligrafico arabesco ornamentale.

Vi si riscontrano i tratti connotativi del modellato del panneggio di Leonardo, le pieghe, increspature ed orlature da pallio solido, indurito e rinsaldato, quasi consolidato e solidificato.

Ed ancor più quella caratteristica piega in forma di "V", che, per la sua presenza riscontrabile in maggiore o minore evidenza in quasi tutti i dipinti del pittore di Vinci, suggerisce una criptica o inconscia segnatura.

Il rilievo si può estendere ad altri particolari del dipinto ed una piega a forma di "V" si rileva sul saio del Pacioli, all'altezza del collo, nel ripetersi anche del contrasto di ombreggiatura con l'orlo accentuatamente più luminoso. Si può osservare sul braccio destro che i bordi sono listati di bianco per accentuarne l'evidenza ed il colore non presenta rifinitura.

evidentemente non ebbero completamento, o si ammalorarono, e che furono oggetto di interventi di ripresa, come per i particolari grezzi del saio e del cordone.
Le analogie si ripetono assumendo altre risonanze nelle pieghe della manica dell'allievo.
E si rileva anche che le forme adottate derivano da suggestioni e da analogie colte nel mondo naturale.
Leonardo trasse ispirazione diretta dagli studi, riportati in disegni descrittivi, sul moto caotico delle acque per la composizione potente vorticosa e violenta della Battaglia di Anghiari.
Tali suggestioni metaforIche, colte in analogie fenomeniche che assimilano tra loro eventi del mondo e della realtà per intrinseca dinamica, effetti ed espressività, si allineano e trovano riconferma, sempre dal moto delle acque, nelle increspature delle maniche della veste della Gioconda.

Le pieghe si ripetono in successione con una progressione ondulare diffusiva ritmica, come flutti da una invisibile sorgente che si propagano con riverberi di luce in vibrazioni periodiche in avanzamento, traccia di un fluire continuo, incessante, perenne, che si collega ai significati del dipinto.
Una modularità similare, di origine mnestica, si rinviene in quella del giovane allievo del Pacioli.

6. Nel prospetto paradigmatico indiziario emerso, il “Ritratto di Luca Pacioli” presenta i seguenti capisaldi per l’indagine sul suo autore.

Rimasto segreto e poi negletto per secoli, relegato da un giudizio estetico limitativo a rappresentazione ritrattistica documentaria, seppure di elevata qualità; tuttora dalla critica non esplicitamente consacrato tra le opere ed espressioni artistiche più significative del Rinascimento, ha per contro acquisito progressivamente sempre più vasto risalto e notorietà, ancorchè non collegato al nome di un autore di fama e prestigio, ma solo per la sua intrinseca ed immediata potenza immaginifica.

Esteso a metodologie scientifiche ed alle relative implicazioni teoretiche, lo schema ispirativo attesta interessi verso tematiche non comuni, non diffuse o sviluppate da altri pittori dell’epoca, tali da far escludere l’attribuzione ad un autore di rango secondario.

L’iscrizione abbreviata del “cartiglio-libercolo” non ha tuttora tolto dall’anonimato l’opera.

Il fallimento dei tentativi di ricostruzione ed interpretazione delle sigle del cartiglio va spiegata soltanto con l’inesistenza di un pittore avente i requisiti congiunti di conformità del nome alle abbreviazioni inserite nel cartiglio; di capacità e pregio artistico personali adeguati all’opera; di rapporti documentati di frequentazione con il Pacioli ed, infine, di studio e partecipazione alle problematiche della geometria, necessari per designarlo verosimilmente ideatore ed esecutore del dipinto.

Lo sviamento della ricerca critica è derivato dall’incompreso significato della mosca posta accanto alla segnatura, intesa come realistica e coerente, anzichè a smentita del cartiglio, nonostante l’inverosimile indicazione dell’età di “ventenne” per l’autore di un dipinto di tale complessità e raffinatezza concettuale e artistica.

Va definitivamente rimosso il perdurante inattendibile lascito di una vieta attribuzione, priva di riscontri storici e tematici nella produzione dell’artista. Nessuna citazione riserva a Jacopo de’ Barbari il Pacioli, che ha sempre esaltato i pittori con cui ha avuto significativi rapporti e non avrebbe tralasciato chi lo ha ritratto.

L’iscrizione stessa sul cartiglio contrasta con la stabile segnatura normalmente adottata in sigla (IA. D.B.) dal de’ Barbari e con il simbolo del caduceo.

Anche l'addotta appartenenza all'area geografica veneta ed alla sua tradizione pittorica – per suggestione di impostazione stilistica del dipinto - appare marginale e inconferente ed è resistita da altre notazioni che in contrasto evidenziano influssi della pittura fiamminga.
Queste ipotesi, che privilegiano solo l'aspetto della tecnica pittorica, modificabile e adattabile per imitazione o acquisizione, disconoscono, oltre alla originalità innovativa del dipinto, la specificità ispirativa e concettuale delle tematiche con le più profonde implicazioni ideologiche, derivate dal coevo platonismo ficiniano di area fiorentina.
Autenticità e genuinità, estro e potenza creativa sono i più certi indicatori, atti ad escludere dipendenza da anteriori tradizioni o coevi canoni figurativi e da quelli veneti in particolare.
La definitiva esclusione dell'attribuizione al de' Barbari, incisore a a Venezia sino al 1500 e poi ritrattista cortigiano in Germania, servirà ad eliminare un equivoco, che è risultato di ostacolo alla ricerca, in tal modo sollecitando la necessità di un altro ambito di indagini, che sinora è mancato, quello di una vivificante esegesi ermeneutica e filologica, non solo di sezione autoptica sul dipinto.
Emergono risultanze che si pongono in coerente confluenza in un complesso unitario di indizi specifici attinenti ad una pluralità di fatti, citazioni, tematiche che, trovando agganci nei dati noti e nelle vicende personali dei personaggi storici, impongono iniziative di nuove e specifiche indagini in verifica.
Quelle attinenti ai soli dati storici certi ed incontrovertibili sono sufficienti per stabilire e porre un fondamento di ricerca, la cui plausibilità per la formulazione di un giudizio, se esige cautela, non deve comportare riflessi automatici di pregiudiziale esclusione e, soprattutto, di generica tutela dell'attuale stato della ricerca critica, che per il dipinto è palesemente carente.
Il quadro circostanziale di fondo delle vicende e relazioni tra Leonardo ed il Pacioli, con i coerenti elementi figurativi e critici in plurima connessione che si sono evidenziati, è ineludibile.
Sono punti fermi irrevocabili in dubbio, per ragioni documentali e di acquisito accertamento storico: il sodalizio intenso e durevole tra Leonardo e Luca Pacioli; la stima e l'ammirazione reciproca tra i due personaggi; il grande interesse e la partecipazione di

Leonardo all'insegnamento del frate matematico; le successive ricerche e applicazioni tecniche derivate dalla geometria.
Nello scenario generale si aggiunge, inoltre, la specifica attività di collaborazione col Pacioli e la redazione dei disegni del "De Divina Proportione", dei quali risulta riprodotto un significativo esemplare nel "Ritratto di Luca Pacioli".
Su questi elementi fermi e certi si innestano le ulteriori indicazioni che attengono alla individuazione nella persona del Pacioli del personaggio raffigurato nei tre disegni di Leonardo delle Gallerie dell'Accademia Venezia, della Biblioteca Reale di Torino e della Collezione Reale del Windsor Castle, nonché al riscontro della presenza nella figura del giovane assistente di fattezze e caratteri somatici ricorrenti in dipinti di Leonardo e della sua bottega, realisticamente riferibili alla figura dell'allievo Salaino.
Una soluzione confermativa di quelle che non appaiono solo come mere occasionali somiglianze, supplendo alla carenza di notizie storiche dirette, seguirebbe quale semplice conferma di quanto già implicano le sicure vicende e risolverebbe la indubbia anomalia di una omissione di Leonardo e di una esecuzione ritrattistica da parte di altro diverso artista, contestuale al tempo della intensa collaborazione tra i due personaggi.
Le vicende delle opere di Leonardo, per escludere la decisività di argomenti contrari, sono note in relazione sia alle conclamate esposizioni pubbliche di dipinti, con echi di clamore vasti e diffusi, sia alle esecuzioni ritardate o mai completate e mai poste in mostra, sino alle successive dispersioni e ai tardivi ritrovamenti, non disgiunte da interventi spuri di completamento.
L'anonima ed ignota origine del dipinto appare più compatibile con una esecuzione spontanea di iniziativa dell'autore e proprio le oscure vicende sulla acquisizione iniziale e riservata successiva conservazione escludono una committenza all'esecuzione.
Diversamente, se non una traccia documentale dell'incarico, almeno l'indicazione dell'autore associata al dipinto sarebbe rimasta nel tempo presso i suoi successivi detentori e tramandata per descrizione di inventariazione, disposizione di lascito o per sola tradizione orale generazionale. Trattandosi poi di opera certamente singolare e innovativa, di elevata straordinaria profondità di tematiche e raffigurante un scienziato matematico,

illustre tra le elites culturali e nobiliari contemporanee, risulta anomalo anche il completo silenzio durato più di un secolo senza notizia o testiminianza alcuna.
Se ne deve desumere una originaria indiretta ed impropria acquisizione, non già per consegna dell'opera finita da parte dell'autore, ma incompleta ed anche rifinita da mani estranee, come per l'abusiva ed equivoca rivendicazione sul cartiglio.
Se neppure nelle raccolte di documenti autografi di Leonardo si rinviene una esplicita diretta menzione della esecuzione del dipinto, suppliscono al riguardo i riferimenti indiretti sui suoi rapporti con il Pacioli, che si collegano ad altri attinenti ai contenuti delle tematiche scientifiche e filosofiche del dipinto e non è azzardato ritenerlo una vera e propria ispirata trasposizione figurativa ed illustrazione in pittura del "De Divina Proportione".
Negli scritti ed annotazioni di Leonardo possono riscontrarsi elementi ed indicazioni convergenti di concezioni e idee, di studio e ricerche, di motivazioni, senso estetico e gusto artistico, che trovano collegamenti e riferimenti nel dipinto.
La indispensabile accertamento d'indagine tecnico strumentale potrà consentire un finale conclusivo responso, ma, con la verifica dei risvolti esecutivi, materiali e manuali dell'opera, ne scaturiscano o meno dati probanti sulla preparazione e stesura del dipinto, esiti certi di autenticità, ovvero di estraneità totale o parziale, in ogni caso resterà ferma la rilevanza di una ideazione, che riporta a motivi di concezione figurativa, di teorizzazione della tecnica pittorica presenti e riscontrabili negli scritti di Leonardo.
Per l'impianto generale compositivo, per la descrizione specifica di persone e cose, in una evidenza creata e graduata da luci ed ombre in uno sfondo oscuro e tenebroso, il "Ritratto di Luca Pacioli" sembra attuare diligentemente i dettami e precetti del "Trattato della Pittura" sull'effetto e rilievo di corposità e solidità, di evidenza stereometrica e prospettica conferita dalla luminosità.
"Le ombre e i lumi sono certissima causa a far conoscere le figure di qualunque corpo, perché un colore di eguale chiarezza od oscurità non può dimostrare il suo rilievo, ma fa ufficio di superficie piana, la quale con egual distanza in tutte le sue parti sia egualmente distante dallo splendore che lo illumina." (704)

Sulla rifrazione e assorbimento luminoso dei corpi si rinvengono riscontri nella descrizione in luce riflessa conferita all'allievo ed alla sbiadita opacità degli strumenti dell'insegnamento sparsi sulla cattedra, in sintonia alle rispettive collocazioni situazionali e psicologiche, di trasferita dignità intellettuale al discepolo e di momentanea dismissione degli oggetti.

"Le figure illuminate dal lume particolare sono quelle che mostrano più rilievo che quelle che sono illuminate dal lume universale, perché il lume particolare fa i lumi riflessi, i quali spiccano le figure dai loro campi; le quali riflessioni nascono dai lumi di una figura che risulta nell'ombra di quella che le sta davanti e la illumina in parte. Ma la figura posta dinanzi al lume particolare in luogo grande e oscuro non riceve riflesso, e di questa non si vede se non la parte illuminata; e questa è solo da essere usata nell'imitazione della notte, con piccolo lume particolare." (117) *"Quel corpo avrà men differenza infra i suoi lumi ed ombre, il quale sarà più remoto dall'occhio, e così di converso essendo vicino ad esso occhio, per causa della chiarezza dell'aria luminosa la quale s'interpone con maggior grossezza infra l'occhio ed esso corpo ombroso quando è remoto ch'essendo vicino."* (702)

Altre osservazioni e annotazioni del "Trattato", contenendo rilievi su reattività psicomotorie, si presentano come criterio per la rappresentazione dell'atteggiamento del Pacioli e costituiscono spiegazione e soluzione della immobilità da stato di trance della sua figura.

"Il moto mentale muove il corpo con atti semplici e facili, non in qua né in là, perché il suo obietto è nella mente, la quale non muove i sensi, quando in sé medesima è occupata." (367)

Ancor più specificamente in relazione alla distensione, levità e abbandono delle braccia e mani del Pacioli si riscontra questa riflessione:

"I moti mentali senza il moto del corpo lasciano cadere le braccia, le mani ed ogni altra parte che mostri vita..." (366)

Ulteriori connessioni si rinvengono anche per la descrizione della rigogliosa esuberanza giovanile dell'allievo, rappresentato in atteggiamento di sussiego e narcisistico contegno.

“Quella figura non sarà laudabile s’essa, il più che sarà possibile, non esprimerà coll’atto suo la passione dell’animo suo.” (364)

A questo ambito di teorizzazioni di natura tecnica pittorica, in corrispondente esecuzione del dipinto, se ne aggiungono altri attinenti alle implicazioni teoretiche ed a moventi di una visione filosofica ed esistenziale.

Nelle riflessioni e speculazioni, nei ragionamenti di Leonardo, si rilevano anche influenze di tematiche filosofiche in derivazione dal platonismo e neoplatonismo dell’Accademia Fiorentina.

Leonardo ne fu partecipe, se non direttamente, indirettamente per assimilazione dal clima culturale della corte medicea.

Nei suoi scritti si possono riscontrare annotazioni, che sarebbe riduttivo ricondurre soltanto a concezioni animistiche o filosofiche ilozoistiche, presupponendo, invece, rilievi di diffusi fenomeni di isomorfismo nei processi naturali di associazione sistemica, che, in ragione di principi uniformi e funzioni omologhe, si esplicano conformemente nelle dinamiche di composizione equilibrio e strutturazione di aggregati complessi.

“Adunque potremo dire la terra avere anima vegetativa, e che la sua carne sia la terra, li sua ossi sieno li ordini delle collettazioni de’ sassi, di che si compongono le montagne, il suo tenerume son li tufi, il suo sangue sono le vene delle acque, il lago del sangue, che sta intorno al core, è il mare oceano, il suo alitare è ‘l crescere e dicrescere del sangue pelli polsi, e così nella terra è il flusso e riflusso del mare, e ‘l caldo dell’anima del mondo è il fuoco, ch’è infuso per la terra, e la residenza dell’anima vegetativa sono li fochi, che per diversi lochi della terra spirano in bagni, e in miniere di solfi, e in vulcani, e Mon Gibello di Sicilia, e altri lochi assai”. (Leic.34 r.)

Più che analogie formali i rilievi evidenziano assetti comuni e dinamiche funzionali in coordinamento sistemico.

“Il corpo della terra a similitudine de’ corpi degli animali è tessuto di ramificazioni di vene, le quali sono tutte insieme congiunte, e son costituite a nutrimento e vivificazione d’essa terra e de’ sua creati.....” (Leic.33 v.)

In altre pagine Leonardo appunta queste considerazioni: *“Anassagora: ogni cosa vien da ogni cosa ed ogni cosa si fa in ogni cosa, e ogni cosa torna in ogni cosa; perché ciò ch’è nelli*

elementi è fatto da essi elementi" (C.A. 385 v.) *"L'omo è detto da li antiqui mondo minore e certo la dizione d'esso è bene collocata, imperrocchè, siccome l'omo è composto di terra, acqua, aria e foco, questo corpo della terra è il somigliante* "(A 55 v.)

Queste ultime annotazioni di Leonardo, riprese da antichi temi di speculazioni filosofica sulle analogie, simmetrie e parallelismi tra macrocosmo universale e microcosmo umano, rinvengono nel remoto antecedente storico un suggello di verifica e di convalida.

Dal rilievo che a situazioni e cause simmetriche coincidono, in stabilità e regolarità, effetti simmetrici e conformi, in equivalenza proporzionale tra fattori d'origine e risultanze finali, in esatto pareggiamento quantitativo, è derivata la concezione di una essenza e normazione matematica dell'universo, unitamente alle metodiche di descrizione ed ordinamento enumerativo e sviluppo operazionale, in astrazione dallo specifico fenomeno naturale, ridotto ad una formula numerica teorica, ad una espressione algebrica, in una concezione sintetizzata nel celebre assioma pitagorico secondo cui "Tutto è numero".

Le considerazioni di Leonardo superano l'ambito dei rilievi di equivalenza e simmetria di specie e ordine matematico, di sola analisi e descrizione ricognitiva, classificatoria dei fenomeni già esauriti, in equilibrio inerziale, in dimensione definita e fissa.

Dalle osservazioni e rilevazioni dei fenomeni in esplicazione periodica, in ciclica evoluzione e riequilibrio isomorfico ed omeostatico, le sue riflessioni si estendono ai dinamismi e fasi dei processi della trasformazione, agli schemi strutturativi, alle correlazioni tra funzioni e struttura risolte in omologie di sistema.

Ed è nella incommensurabilità della trasformazione metamorfica derivante dalla configurazione funzionale della strutturazione, nel paradosso matematico della singolarità che si risolve in pluralità e pluralità che si ricostituisce in singolarità, in mutazione e diversità, in un "*intero che è maggiore della somma delle sue parti*", che si annulla la distalità, l'antitesi diadica tra unità e molteplicità; che si dissolve il criterio, la distinzione ed il rapporto numerativo e di misura per costituirsi in altra entità, in diversa logica e nuovo ordine; che si realizza in specifico morfismo l'essenza dinamica di ogni singola esplicazione fenomenica e dell'intera realtà.

Nel dipinto la complessa enigmatica struttura del poliedro, in stato inerziale di forma, ma in vibrante luminescenza, per risonanza interna di una occulta energia e per riflesso di luce proveniente da una invisibile origine, si mostra in adeguato significato.
La luce stessa, che dà apparenza alla realtà e genera visione e immagine, viene descritta nel dipinto come tragitto, percorso, trasferimento e, derivando da una finestra remota e invisibile, penetra il poliedro che la riflette e proietta, giungendo sino al libro e da questo al Pacioli, come fonte e moto della conoscenza, flusso e fermento trasferiti alla coscienza e consistenza.
Le implicazioni di significato del poliedro di cristallo non sono solo metafore estetiche o tratte dal simbolismo alchemico.
Esse trovano riscontri naturalistici e conferme scientifiche nelle proprietà fisico-chimiche dei cristalli, che si strutturano in natura a somiglianza delle ideali perfette forme dei poliedri, manifestando effetti ottici di scomposizione, rifrazione e orientamento della luce, per effetto della disposizione e organizzazione di particelle e atomi, con caratteristiche tipiche di formazione e di simmetria di accrescimento, in primordiali e rudimentali reazioni poste al valico tra materia inerte ed organica.
Conoscenza, osservazioni e rilievi sulle proprietà di cristalli, pietre preziose e d'arredo erano state acquisite da Leonardo sin dall'apprendistato nella bottega del Verrocchio, approfondite dall'uso di sostanze e minerali necessari alla preparazione dei colori, in ricerche che si estesero successivamente al contiguo settore dei fossili, residui di forme vitali pietrificate.
Il fascino della simmetria, indotto dalla suggestione subliminale di un arcano ordine e necessità, presente in natura oltre che nei cristalli, nella germinazione biologica e nella creazione artistica umana, in manifestazioni caratterizzate da sviluppo sequenziale, si è evoluta da riferimento simbolico ed estetico ad oggetto di ricerca e studio geometrico, assumendo infine nella scienza contemporanea sempre più un ruolo fondamentale nello studio matematico della descrizione, previsione e spiegazione di fenomeni microscopici, nella fisica atomica, e macroscopici nell'astrofisica.
La sola stabile reiterazione che è all'origine della simmetria già instaura un ambito procedimentale in regolarità.

L’omogeneità delle corrispondenze, di direttrici di sviluppo iterativamente orientate, dinamicamente conservate e replicate, consente il rilievo di tendenze evolutive coerenti e dai criteri di assetto ne è così agevolata la estrapolazione di una logica di strutturazione, che proiettivamente ed inferenzialmente estesa consente di anticipare previsionalmente i successivi sviluppi.
La simmetria, che secondo l’indicazione etimologica venne, in origine storica, concepita come “commisurazione”, schema di concordanza derivato da una matrice di misura comune e condivisa, come intrinseca “proporzione” e ”coerenza”, espressa esemplarrmente nei principi della “sezione aurea” quale relazione di reciproca influenza e derivazione tra parte ed intero in unitarietà sistemica, solo dalla modernità ad oggi si è evoluta nel senso di rapporto di uguaglianza, di equilibrio e parità, funzione di interscambiabilità e sostituzione, in rilievo estrinseco matematico di “equivalenza”.
Per definizione odierna la simmetria si riscontra nella proprietà di un oggetto di rimanere invariato e indistinguibile nello spazio e nel tempo, qualora sia sottoposto ad una serie di operazioni di rotazione riflessione traslazione ed inversione.
La semplice invarianza come rilievo identificativo della simmetria, coglie un aspetto statico ed allontana dall’intrinseco valore di funzione di svolgimento e configurazione del fenomeno e certamente la omogeneità delle specifiche direttrici di sviluppo, sia spaziali che temporali, è conseguenza ed effetto più che causa della strutturazione.
Nel dipinto la forma e la consistenza cristallina del solido si integrano e precisano in relazione a queste proprietà di simmetria, particolare dei cristalli, ma in aggiunta esplicita una funzione di veicolazione e traslazione della luce.
Ricerche e teorizzazioni sulla irradiazione e propagazione della luce sono attestati dagli studi di ottica e dalle pagine del Trattato della Pittura di Leonardo sulla prospettiva geometrica e sugli effetti della rifrazione dei corpi nella diffusione luminosa; mentre i progetti di macchine per la produzione di calore e di specchi parabolici implicano la cognizione della sua essenza energetica.
Nel moto e propagazione della luce e nella sequenza del solido geometrico con le due figure umane, nel dipinto si evidenzia una

convergenza, congruità e coerenza di traslazione e progressione, uno svolgimento dinamico in assimilazione ed in conformità ai processi di trasformazione ed evoluzione naturali.
Nella concezione unificante di principi, leggi e dinamiche uniformi, la luce, che si irradia e si spande secondo direttrici spaziali di prospettiva geometrica, si manifesta come vera e propria originaria quintessenza, come diffusione ed espansione dell'unica, indeterminata energia cosmica, ed in queste prefigurazioni è verificabile che "*la metafisica di un epoca è la scienza della successiva*", così come all'intuizione segue il consolidamento in concetto.
Analoghe concezioni al "Ritratto" si rinvengono nel dipinto della "Gioconda", visione e rappresentazione simbolica di un macrocosmo unificato, personalizzato ed identificato nell'afflato vitale del divenire, che permea totalità e particolarità, specificità ed universalità nello svolgimento delle forze universali, dell' "unus versus", di un verso e di un volgere che unifica e accomuna quanto si origina, si esplica e infine si dissolve in natura ed è il senso del continuo ciclo delle dinamiche evolutive e perenni di generazione, trasformazione e trasfigurazione, dissoluzione.
La geometria dei poliedri, che ispira la tematica del "De Divina Proportione" e del "Ritratto di Luca Pacioli", esegesi del rapporto di delimitazione definizione e specificazione, si rende parafrasi dei processi strutturativi in transazione reciproca tra singolarità e pluralità, in organizzazione e trasformazione sistemica.
L'emblematicità dei poliedri regolari trova radici nell'inconscio umano, in percezioni primordiali fondanti.
Origine e collegamento sono nell'idea, nella cognizione primaria, nell'archetipo - di estensione ontologica, biologica, gnoseologica e mistica - dell'antitesi di "unione" e "separazione", fasi della dialettica delle dinamiche che interagiscono nella progressione di attuazione, verso la finale definizione, nella ricerca di una dimensione in completamento e compimento di consistenza attraverso la configurazione e trasformazione.
La risultanza empirica di una continua oscillante esplicazione di "congiunzione" e "disgiunzione" nelle totalità delle manifestazioni fenomeniche si rende matrice della simmetrica distinzione cognitiva, della forma delle percezioni, della organizzazione della

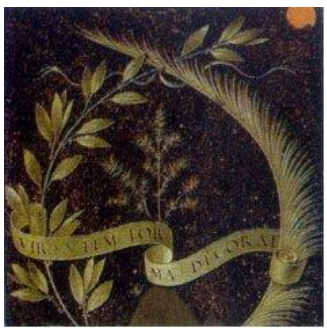
conoscenza e dell'evoluzione del pensiero, nelle associazioni e dissociazioni ideative, nei procedimenti di analisi e sintesi.
Nella corrispondenza e specularità esistente tra cosmogenesi e psicogenesi, nella traslazione della separatezza e pluralità in unità, nella fusione e assimilazione evolutiva, metamorfica, si estende l'arcana percezione del dinamismo e l'universalità del fondamento del "Mysterium Coniunctionis".
Da questo archetipo e fondamento dinamico del mondo sono sorte teorizzazioni filosofiche e religiose, in oriente come in occidente, che hanno rinvenuto l'essenza derivativa della genesi e sviluppo della realtà nella emanazione da una origine unica ed indivisa in separazione e suddivisione, in rapporto di proiezione, di corrispondenza e proporzione, in molteplicità, da cui consegue, nel distacco, l'insorgere della limitazione, incompletezza ed insufficienza, della necessità e della reattiva tendenza e pulsione, alla ricomposizione, alla ricongiunzione alla "unità", alla "forma", all'"idea", al ritorno alla pienezza ed all'"Entità" originaria.
Le riflessioni di Leonardo trovano riferimento nel pensiero antico in una vasta e differenziata tradizione misterica e filosofica che dal citato Anassagora si estende all'Orfismo, ad Eraclito a Pitagora e Platone sino al Neoplatonismo. Esse si esplicitano miratamente sulle analogie tra macrocosmo universale e microcosmo umano e derivano dalle osservazioni sulle dinamiche di attuazione, evoluzione e trasformazione dei rispettivi sistemi, parificati per una omologa fenomenologia, per le descritte strutturazioni in rapporto a specifiche funzioni.
Peraltro Leonardo fu sempre attento alla interrelazione ed interferenza esistente tra funzione, atto e forma.
Ne sono conferma altre tematiche delle sue riflessioni e ricerche che trovarono indirizzo e sbocco negli studi di fisiognomica.
Lo stimolo gli derivava dalla ricerca e sperimentazione estetica e figurativa dell'attività pittorica, dalla osservazione dello scienziato e naturalista, e si inseriva in una speculazione più ampia e profonda di meditazione sulla genesi del morfismo.
In ragione della manifestazione dei contenuti dell'ispirazione artistica in espressione morfogenetica, in immagine compiuta dei suoi moventi, in raffigurazione e forma, come è tipico di ogni attività creativa e segnatamente delle arti figurative, Leonardo era

naturalmente indotto a proiettare gli stessi modi e criteri sulla morfogenesi di altri ambiti di osservazione della realtà, ad estenderne i criteri, intendendo la forma stessa come finale espressione ed ostensione di un principio attivo, una "*virtù*", una "vis", una tensione in attuazione e in movente di compimento.

Il motto *"Virtutem forma decorat"* iscritto sul cartiglio dipinto a tergo ed in fregio del ritratto di Ginevra de' Benci evidenzia non solo una raffinata sottile metafora estetica e figurativa del dipinto, ma conduce a questi principi di metodologia analitica e di concezione teoretica.

La referenzialità dell'enunciato va oltre il senso che, prima facie, suggerisce una formale e convenzionale dedica elogiativa alla persona dipinta.

La associata simbologia dell'alloro e della palma, simboli dell'arte e dell'anima, della forma e dell'energia vivificante, estesa al rametto di ginepro, sintetizzando i motivi ispiratori del ritratto, incardinato sulla connessione onomastica tra il nome Ginevra ed il ginepro, fonda una correlazione ed esplicita una analogia di espressività tra caratterialità della persona e caratteristiche della pianta dal fogliame pungente ed asprezza, amarezza, di sapore.



Il motto della dedica è da intendersi come pregnante aforisma e va letto nelle più ampie implicazioni etimologiche dell'arcaismo semantico dei suoi lessemi, che ad un livello più vasto e profondo confermano le precedenti notazioni.

La forma non tanto e non solo decora come ornamento, ma quale "decus" "decet", è "con-facente", "con-veniente", è adeguata e propria alla natura del fenomeno, inerente alla sua entità, alla essenza, o "*virtù*", di una interna energia in svolgimento e manifestazione, in dinamica eterotelica e dispiegata entelechia.

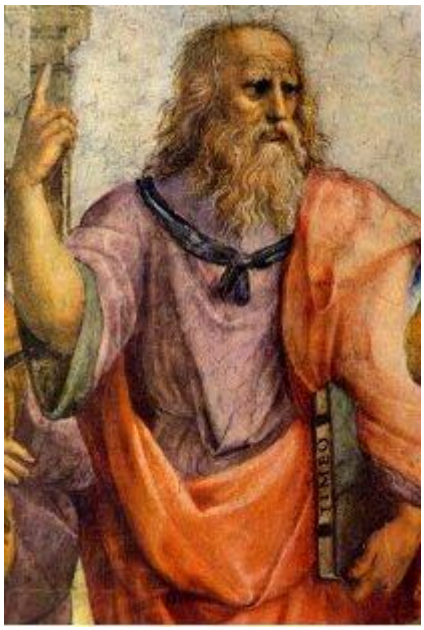
L'iscrizione, per i suoi contenuti, è coerente e si collega alle tematiche speculative sui rapporti tra proporzione e forma sottese al "Ritratto di Luca Pacioli", nel quale si colgono pure gli esiti conformi di impostazione stilistica e tecnica, di concezione e soluzione figurativa, con quelle suggestioni fiamminghe rilevate singolarmente da una parte della critica in entrambi i dipinti.

Attraverso i rilievi sulla configurazione formale le osservazioni di Leonardo erano protese a cogliere il fondamento anteriore alla risultante e finale stabile definizione; ad accertare, attraverso

l’estrinsecazione in forma, la pregressa ragione efficiente, il processo modale, il sostrato sedimentario, la “sostanza”; ad intendere la “*causa*” nella “*cosa”,* a disvelare la ”*verità”* della “*causa formalis*”, ed in essa la dinamica evolutiva diretta ad uno stabile equilibrio situazionale e relazionale, esplicata in atto e residuata in evento risolutivo, dispiegato in dimensione e struttura, in manifestazione formale.
“*Quia scire est causam rei cognoscere*”, nella *“causa formalis”* ricercava l’origine della *“causa efficiens”* e la direzione della *“causa finalis”*, ad integrale definizione della *“causa materialis”*.
Nel Codice Atlantico (398 verso) Leonardo annota: *“Nessuno effetto è in natura sanza ragione, intendi la ragione e non ti bisogna esperienza”.*
La riflessione non sottovaluta la primaria rilevanza di esperienza e sperimentazione, bensì coglie la relazione evolutiva esistente tra fenomeno e sua origine, evidenziando l’essenzialità della comprensione del percorso, in una visione della realtà come espressione di intrinseche ragioni in attuazione.
“E ancora che la natura cominci dalla ragione e termini nella esperienzia, a noi bisogna seguitare il contrario, cioè cominciando dalla esperienzia, e con quella investicare la ragione” (Ms.E, 55 recto).
Nel momento della finale e stabile configurazione, consolidato evento di un tendere, di una tensione in evoluzione e sviluppo da una anteriore necessità in estrinsecazione ed attuazione, può essere penetrato il percorso e interpretato il significato dei fenomeni naturali, conclusiva manifestazione di un processo dinamico evolutivo in formazione di consistenza e reificazione, esito, storia, esposizione e nel contempo impronta, segno ed atto in sostanziazione.
Nel Codice Forster (III,43 verso), Leonardo annota: “*La necessità è tema e inventrice della natura, e freno e regola eterna*.”
L’essenza del divenire in natura, la dinamica di successione di fenomeni e forme in accadimento trova ragione e origine in una anteriore esigenza, in una premessa negativa che ne delinea l’ambito e definisce la formulazione propositiva della manifestazione: la Necessità, stigma e matrice inventiva della realtà.

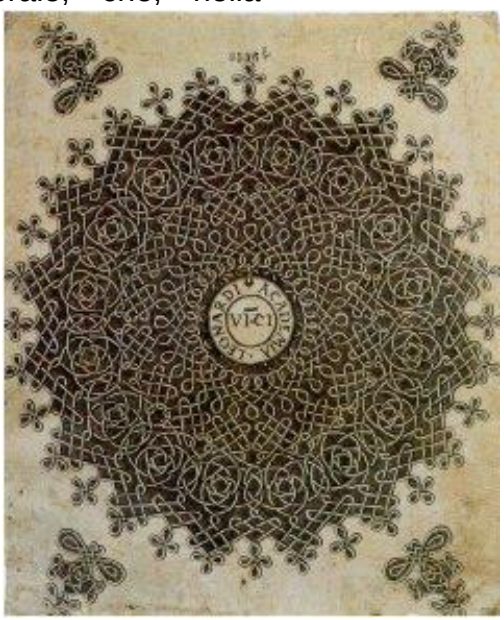
L’ermetica enunciazione di Leonardo, che coglie la correlazione dinamica e la connessione evolutiva tra necessità atto e forma anticipa, a livello ontologico, il principio evoluzionistico, biologico, della funzione che sviluppa l’organo, evidenziandone un elemento fondante, il non essere che configura l’essere, la mancanza e carenza, che dal bisogno pone l’esigenza dell’atto, la sua attivazione, in motivazione e in moto di ricerca di completamento e superamento, ed, attraverso la ripetizione e memorizzazione, il consolidamento in funzione, la somatizzazione in stabile struttura e forma organica.
Per converso in difetto di necessità, con l’inutilità dell’atto e l’abbandono della funzione, segue l’atrofia e la scomparsa dell’organo.
In questo senso Leonardo afferma: “*Il moto è causa d'ogni vita*”; ed ancora: *“Li omini e le parole son fatti....”.*
Nella realtà rilevava l’invisibile presupposto di un percorso, di un processo genetico ed evolutivo in cui l’elemento manifesto e apparente, definito in forma, in singoli fenomeni, è solo una limitata frazione, una pausa ed uno stadio di un livello raggiunto e non esaurito di un “continuum” sempre “in fieri”, per una necessità che si ripropone incessantemente.
Disegno e rappresentazione pittorica, in contestuale descrizione e percezione, consentivano a Leonardo, non solo una precisa ricognizione e anatomizzazione della manifestazione e forma dell’oggetto o scenario visualizzato, ma, ripercorrendo l’itinerario configurativo, una empatica interiorizzazione dei moventi dinamici costitutivi, elevandosi così da mera tecnica a vero “strumento di conoscenza” e contestuale referente ideativo. In tal modo, superando la costrizione in fissità delle due tecniche figurative, le rappresentazioni si caricavano delle vibrazioni e tensioni della corporeità, della evidenza dinamica, così come emergono dalle raffigurazioni delle acque del Diluvio, dalle ramificazioni arboree della Sala delle Asse e dai poliedri del “De Divina Proportione”
Un aspetto non secondario dell’attrattiva esercitata su Leonardo dalla geometria si deve rinvenire proprio nel proporsi della scienza come disciplina che indaga, analizza, accerta ed indica le regole della strutturazione della forma e corporeità, la normazione della costituzione in consistenza ed espansione spaziale,di ogni

entità secondo principi fondanti e originari retti da postulati di necessità invariabili ed assoluti.
Nel senso indicato dal principio "*ubi materia ibi geometria*", la penetrazione ed interpretazione delle regole geometriche sembrano disvelare la soluzione e manifestare il fondamento segreto della "forma corporeitatis", della assunzione di consistenza materiale, la norma assoluta ordinamentale del dinamismo di specificazione ed attuazione nel cosmogonico "*principium individuationis*".
L'universalità del genio di Leonardo è generalmente collegata alla sua disposizione mentale e metodologica rivolta alla ricerca in tutti i campi di informazione ed indagine di esperibile conoscenza.
Ma è soprattutto nell'ambito dell'indagine selettiva settoriale che la speculazione, non esaurendosi nel circoscritto dato fenomenico, in una soluzione ristretta al limitato segmento empirico o di mera utilità tecnica, si estendeva alla rilevazione e formulazione delle ulteriori implicazioni cognitive.
Osservazioni e indagini, estese alla analisi ed ai riscontri dinamici funzionali, confluivano in teorizzazioni, applicazioni tecniche e costruzioni meccaniche, risolte nella mediazione tecnica e grafica del disegno, per essere infine sublimate nella sintesi creativa estetica pittorica, in direzione di quella "*reductio ad unum*", che mira alla ricerca del fondamento d'origine e derivazione di ciò che conformemente regge la molteplicità e complessità fenomenica, la norma universale espressa nel particolare.
In questo orientamento si inseriscono i dipinti di argomento mitologico. Eseguiti per rappresentazione simbolica di tematiche della tradizione classica, si effondono su esperienze categoriali dell'esistenza umana immersa nelle dinamiche delle forze naturali, che attraversano la carne e lo spirito e ne determinano la manifestazione, la consistenza.
I contenuti dei dipinti del "Bacco" - tema ripreso nel tardo quattrocento fiorentino, mediceo e ficiniano - e della "Leda e il cigno" riportano rispettivamente, l'uno, alla germinazione pulsiva orgiasmica delle forze naturali, alle arcane profondità ctonie dei primordi dell'energia e dell'istinto pulsivo, al sensuale ebbro caotico vitalismo in indifferenziata crescita e spersonalizzata espansione; l'altro alla ierogamia uranica, alla congiunzione della



terra al cielo, luogo della elevazione e trascendenza, origine di ogni ordine e differenziazione, distinzione e configurazione, della individuazione e specificazione nella soggettività, elementi presenti nei significati dei simboli del cigno, dell'uovo e dei gemelli, traslati dell'origine, della forma e dell'identità in similitudine e conformità.
In siffatta attitudine, caratteriale temperamentale ed esistenziale, oltre che metodologica, va rilevata l'effettiva universalità del genio di Leonardo, non solo nella differenziata e interdisciplinare vastità delle sue ricerche ed applicazioni teoriche e tecniche, la cui indiscussa varietà e complessità suscitò la meraviglia dei contemporanei, rimasta immutata sino ai nostri giorni.
I contemporanei vedevano in lui non soltanto il sommo pittore ed il geniale artefice, ma il saggio, il sapiente, il mitico Ermete, il novello Pitagora, il redivivo Platone, l'uomo che aspira alla piena conoscenza, all'unica sapienza.
E' significativo che Raffaello per rappresentare il fondatore dell'Accademia, nella Scuola di Atene della Stanza della Segnatura in Vaticano, abbia scelto la sua effigie e, con l'identificazione, gli abbia attribuito, raffigurandolo con il testo del Timeo, contenente le teorie cosmogoniche, sulla forma e sui poliedri regolari, un interesse teoretico di più vasta portata e speculazione, scientifica e filosofica, attestato ed esaltato dal gesto, ripreso dai suoi dipinti, dell'indice della mano destra rivolto al cielo, in segno di elevazione, di compimento e perfezione, di destino e di ascesi.
Il platonismo e neoplatonismo, se non per pratica diretta di studio, fu noto e presente a Leonardo, che svolse la sua attività alla corte medicea a contatto con l'ambiente ficiniano, e fu anche sua aspirazione irrealizzata la fondazione di una scuola, di un circolo sapienziale e gnostico, di una Accademia, l'"Achademia Leonardi Vinci", riferimento certo alla figura storica, all'insegnamento ed alla filosofia di Platone.

Da questo specifico proposito e dalla connessa visione estetica e filosofica della realtà scaturivano i magnetici disegni conservati presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano, progetti di un emblema figurativo della scuola.
Quello riprodotto si presenta come una sorta di sigillo ermetico, il cui disco centrale è costituito e contornato dallo sviluppo di una traccia lineare ininterrotta di circonvoluzioni formanti un reticolo a corona, figurazione solare di un fermento e percorso continuo che in progressione di intricate confluenze ed evoluzioni, dall'interno all'esterno e viceversa, si svolge in uno sviluppo e divenire continuo in estensione spaziale e temporale, che, nella iterazione, da finito si perpetua in infinito e si inizia e conclude, in circolarità, nel ritorno in se stesso in perfetta corrispondenza e ricongiunzione di Principio e Fine.

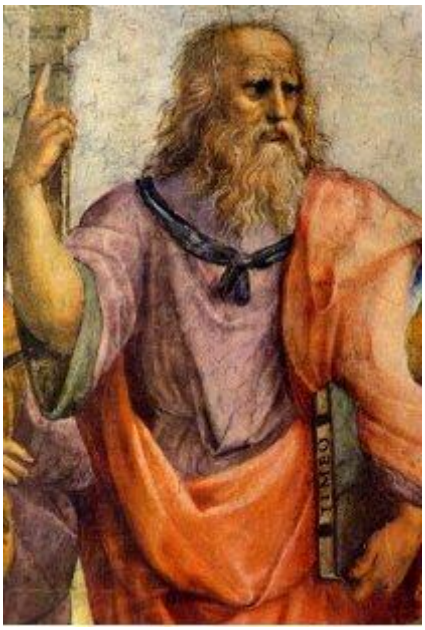


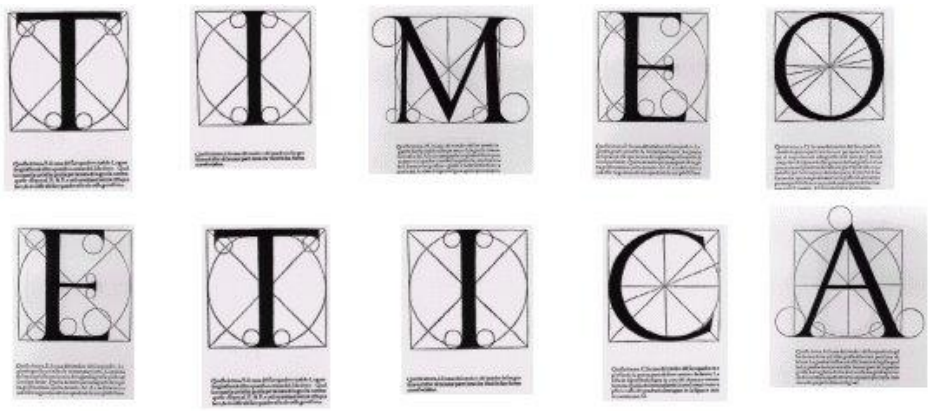
Il contenuto figurativo, non occasionale e non riducibile a mero esercizio di virtuosismo ornamentale e decorativo, che rammenta il groviglio di energia vitale delle ramificazioni arboree della Sala delle Asse al Castello Sforzesco, si propone analogo al mandala, il "cerchio cosmico" della tradizione mistica orientale, l'immagine psicagogica della illuminata contemplazione, della gnosi, della perfetta conoscenza.
Ma, oltrepassandone il contenuto di astratto simbolismo contemplativo, si esplicita in una intensa e coinvolgente rappresentazione di una dinamica germinativa, brulicante di energia in moto perpetuo, in percorsi di espansione, di traslazione, di continuità infinita.
Nell'intendimento di un'essenza cosmogonica in dinamica continua e ciclica, il disegno, più che figurazione ermetica in "signa" e "symbola", è visione di una "imago mundi" percepita in cinestesia e sinestesia da Leonardo, mostrando in continuità di espansione ed evoluzione una "natura naturans" in divenire, un'energia in simultanea esplicazione nel particolare come nell'universale.

Ne risulta un ulteriore riscontro di tematiche che, seppure contigue ed in derivazione dalla “docta religio”, si distinguono dal retaggio tradizionale di pitagorismo, platonismo, neoplatonismo e da ogni altra numerologia simbolica o mistica, valorizzando, rispetto ad assunti di perfezione ontologica fondata sul numero, il rilievo dinamico di iterazione ed espansione, di correlazione e corrispondenza, di transizione tra singolarità e totalità, di ritualità tra parte e tutto.
L’archetipo di una simmetria universale - che investe dimensione temporale e spaziale, per processi di origine, sviluppo, riequilibrio e ritorno in una “reductio ad unum” - recepito in concezioni cosmogoniche di antiche tradizioni gnostiche e tramandato da una “prisca philosophia” ad una “philosophia perennis”, mutuato da rilievi dinamici di reciprocità tra unità e molteplicità, tra origine e fine, dalla derivazione della molteplicità dalla ripartizione dell’unità originaria in entità distinte e autonome e ritorno all’unità, è espresso in concezioni, definizioni e denominazioni diverse e successive nel tempo: “Origine”, ””Uno”, ”Idea Suprema”, ”Assoluto Principio Primo”, “Monas monadum”, equivalenti indicazioni di una origine unica da una stessa entità della quale la realtà, l’uomo e l’individuo singolo sono proiezione, in diversi gradi formali di armonia e perfezione in mimesi tra macrocosmo e microcosmo.
Svolgimento e sostanziazione della realtà cui corrisponde in specularità la psicogenesi, la specificazione e diversificazione della coscienza personale in processi di separazione e ricongiunzione in sintesi e coerenza tra pluralità e unità.
Dall’originaria sincretica panestesia ed endoestesia dello stato mentale in unità indifferenziata, mediante la percezione del limite, della necessità opposta all’intenzionalità, al desiderio ed al bisogno, la coscienza esperisce la delimitazione dell’oltre, la separazione dall’altrove, determinando la cognizione dell’alterità e la reciproca coscienza di sé, definendosi nella opposizione dialettica tra soggettività ed oggettività, attraverso il contrasto e confronto, l’analisi e sintesi delle singole rappresentazioni, in cognizione e definizione della molteplicità e complessità della esperienza e della realtà. Dalla separazione e limitazione, dalla carenza ed insufficienza, dalla necessità e privazione, si attiva il

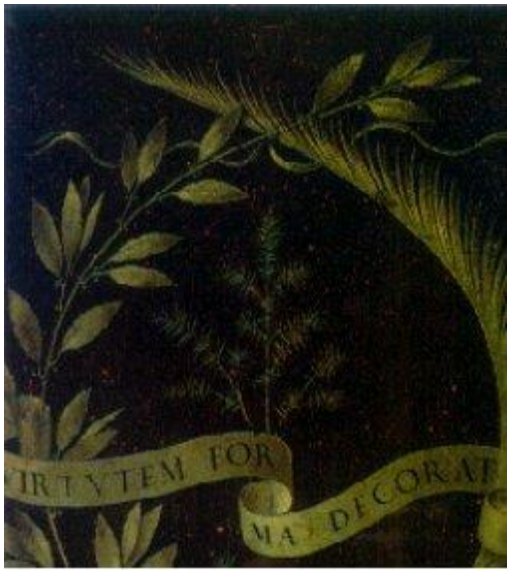
movente di un dinamismo, la ricerca, il percorso, il “nostos” e la “nostalgia”, l’inconscio desiderio al ritorno alla perduta completezza, nella direzione di una ricongiunzione, nell’esito di coincidenza di “Origine” e “Fine *”*.
Per quanto il Baldassarre Castiglioni, nel noto passo del suo “Cortegiano” , alludendo a Leonardo, scriva: “ *Un altro de‘ primi pittori del mondo sprezza quell’arte dove è rarissimo ed èssi posto ad imparar filosofia, nella quale ha così strani concetti e nove chimere, che esso con tutta la sua pittura non sapria dipingerle* ”; al contrario i concetti annotati in enunciati verbali da Leonardo si condensano e rappresentano figurativamente nell’emblematico disegno della Accademia e trovano corrispondenza nelle tematiche del “Ritratto di Luca Pacioli”.
E può ragionevolmente ritenersi che la collaborazione fornita al Pacioli da Leonardo andò oltre il contributo di corredo dei disegni dei poliedri del “De Divina Proportione”.
E’ noto che Leonardo, che nulla pubblicò in vita dei suoi appunti e ricerche, si definì, tra ironia e sarcasmo, “*omo sanza lettere”*, pur rivendicando la superiorità e l’universalità della pittura sulle altre arti per avere “*il suo fine comunicabile a tutte le generazioni dell’universo, perché il suo fine è subietto della virtù visiva*”.
Incompresa nella sapida allusività, la frase fa riferimento ad altro, a “*lettere*” in senso stretto, alla stesura di altri suoi disegni, ai caratteri alfabetici utilizzati dal Pacioli ed allegati alla prima edizione a stampa del “De Divina Proportione”, pubblicata a Venezia nel 1509 dallo stampatore Paganino de’ Paganini.
Il Pacioli non aveva pratica e sensibilità grafica tali da esserne l’ideatore ed esecutore, mentre una accusa di plagio in danno di Leonardo, raccolta in Italia, è riferita sin nel 1529 da Geofroy Tory nel trattato di arte della lettere a stampa “Champ Fleury”.
Come già segnalato da altri studi, i medesimi tipi, anteriormente alla loro pubblicazione, compaiono nello “Sposalizio della Vergine”, oggi a Brera, eseguito e datato da Raffaello nel 1504, e sono rilevabili anche sui volumi del “Timeo” e dell’”Etica”, retti da Platone ed Aristotele nell’affresco della “Scuola di Atene”.
Gli stessi caratteri trovano un’ulteriore raffinata anticipazione nella scritta sul retro della tavola del ritratto di Ginevra de’ Benci di Leonardo e si rinvengono nel “Ritratto di Luca Pacioli”.

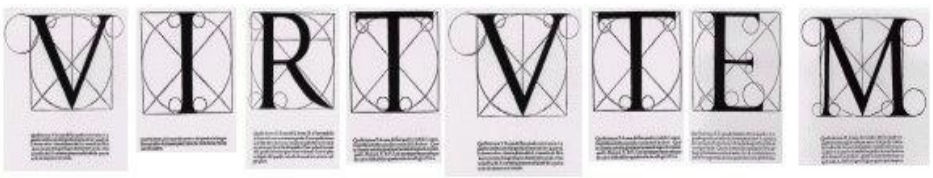
CONFRONTO DEI TIPI ALFABETICI DEL "DE DIVINA PROPORTIONE " CON L'USO DI RAFFAELLO NELLA " SCUOLA DI ATENE"

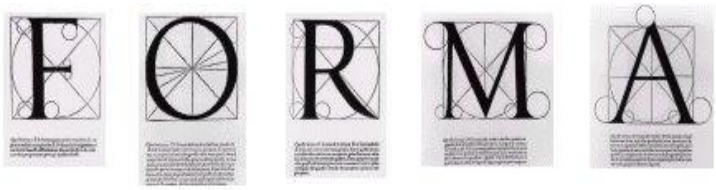


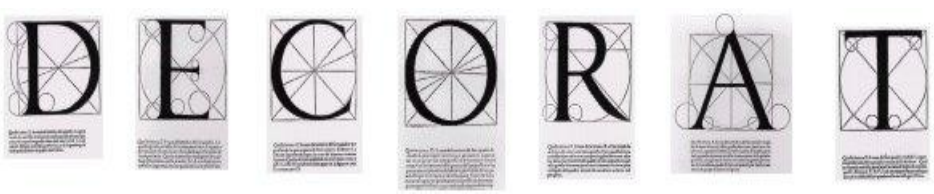


CONFRONTO DEI TIPI ALFABETICI DEL "DE DIVINA PROPORTIONE" CON L'USO DI LEONARDO NEL DIPINTO SUL RETRO DEL RITRATTO DI "GINEVRA DE' BENCI"

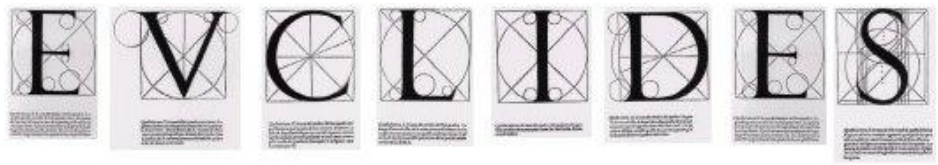


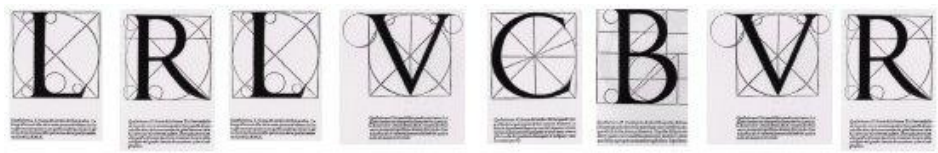




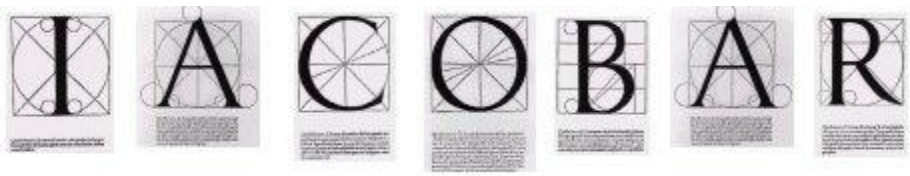


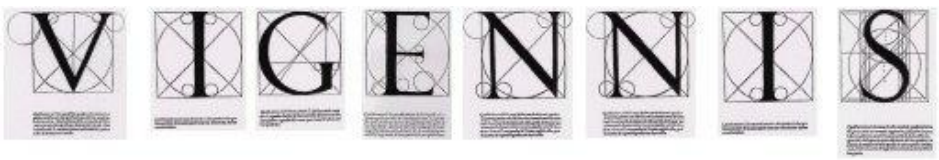
CONFRONTO DEI TIPI ALFABETICI
DEL "DE DIVINA PROPORTIONE"
CON L'USO NEL
"RITRATTO DI LUCA PACIOLI"





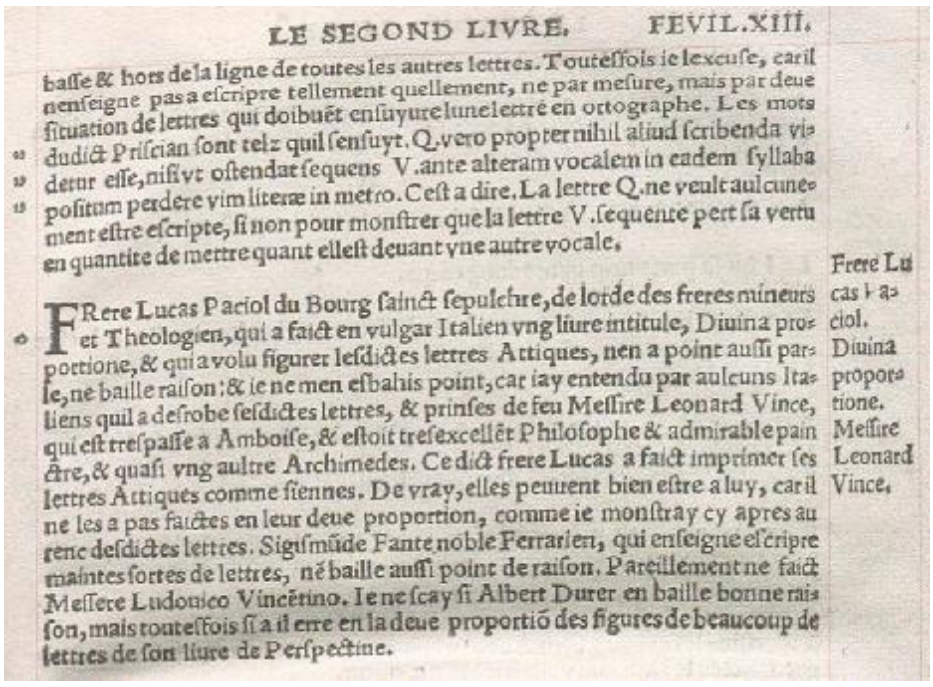
CONFRONTO DEI TIPI ALFABETICI
DEL "DE DIVINA PROPORTIONE"
CON L'USO NEL "CARTIGLIO"
DEL "RITRATTO DI LUCA PACIOLI"





CHAMP FLEURY PARIS 1529
THE LESSING J. ROSENWALD COLLECTION
LIBRARY OF CONGRESS

"LE SEGOND LIVRE – FEUIL XIII" – PARTICOLARE



LE SEGOND LIVRE. FEVIL.XIII.

baſſe & hors de la ligne de toutes les autres lettres. Toutesfois ie lexcuſe, car il nenſeigne pas a eſcripre tellement quellement, ne par meſure, mais par deue ſituation de lettres qui doibuēt enſuyure lune lettre en ortographe. Les mots dudict Priſcian ſont telz quil enſuyt. Q. vero propter nihil aliud ſcribenda videtur eſſe, niſi vt oſtendat ſequens V. ante alteram vocalem in eadem ſyllaba poſitum perdere vim literæ in metro. Ceſt a dire. La lettre Q. ne veult aulcunement eſtre eſcripte, ſi non pour monſtrer que la lettre V. ſequente pert ſa vertu en quantite de mettre quant elleſt deuant vne autre vocale.

FRere Lucas Paciol du Bourg ſainct ſepulchre, de lordre des freres mineurs et Theologien, qui a faict en vulgar Italien vng liure intitule, Diuina proportione, & qui a volu figurer leſdictes lettres Attiques, nen a point auſſi parle, ne baille raiſon: & ie ne men eſbahis point, car iay entendu par aulcuns Italiens quil a deſrobe ſeſdictes lettres, & prinſes de feu Meſſire Leonard Vince, qui eſt treſpaſſe a Amboiſe, & eſtoit treſexcellēt Philoſophe & admirable painctre, & quaſi vng aultre Archimedes. Ce dict frere Lucas a faict imprimer ſes lettres Attiques comme ſiennes. De vray, elles peuuent bien eſtre a luy, car il ne les a pas faictes en leur deue proportion, comme ie monſtray cy apres au rang deſdictes lettres. Sigiſmūde Fante noble Ferrarien, qui enſeigne eſcripre maintes ſortes de lettres, nē baille auſſi point de raiſon. Pareillement ne faict Meſſere Ludouico Vincētino. Ie ne ſcay ſi Albert Durer en baille bonne raiſon, mais toutesfois ſi a il erre en la deue proportiō des figures de beaucoup de lettres de ſon liure de Perſpectiue.

Frere Lucas Paciol. Diuina proportione. Meſſire Leonard Vince.

Se è ipotizzabile che Raffaello abbia avuto contatti diretti con il Pacioli ad Urbino, o a Firenze insieme a Leonardo, è comunque più verosimile che la suggestione all'uso dei caratteri gli sia derivata da altri dipinti, non da un testo, che risulta pubblicato successivamente.
E' noto che Raffaello trasse da Leonardo una abbondante tematica iconografica per i suoi dipinti e, per altro, i grafemi sviluppati su basi proporzionali di quadrati, triangoli e cerchi si presentano come una trasposizione dei criteri geometrici delle lunule, figure oggetto di antiche ricerche sulla quadratura del cerchio, di specifico notorio interesse ed applicazioni di Leonardo.
Ma anche quanto si riscontra nel "De Divina Proportione" che supera la trattazione della materia in chiave strettamente didattica, fu certamente suggerito da Leonardo, sia per le applicazioni tecniche che per le ulteriori implicazioni teoretiche.
Nella parte introduttiva di dedica allo Sforza, adducendo le ragioni fondanti della geometria, i vantaggi ed utilità del suo studio, si indicano i benefici alla fama e gloria del principe derivanti dalla sua conoscenza, diffusione e pratica (*"Eoltra la fama e degna commendatione a V.D.Cel. Exo Dominio acrescera probita non pocha..."*); se ne espone il valore propedeutico alla filosofia (*"Commo senza la notitia de dicta proportione molte cose de admiratione dignissime in philosophia ne in alchuna altra scientia se potrieno haver."*) e derivativo di ogni altra scienza (*"E da quello ognialtra speculativa operatione scientificha praticha e mecanica deriva. Senza la cui notitia e prosuposito non e possibile alchuna fra le humane bene intendere e operare..."*); l'esattezza ed il rigore scientifico (*" Le nostre mathematici sono verissime e nel primo grado de la certezza e quelle sequitano ognialtre naturali").*
E più specificamente si evidenziano le applicazioni difensive militari(*"Commo non e possibile la defensione de le republiche ne perfectione de alchuno exercito militare senza la notitia de Geometrla Arithmetrica e proportione."*) con indicazioni esplicite (*"Commo tutte artigliarie instrumenti e machine militari sono facte secondo le discipline mathematice" "Commo tutti ripari muraglie & fortezze roche ponti & bastioni similmente son formate con dicte discipline"*), ma anche di impiego civile per prevenire le alluvioni (*"...La subtilita suprema anchora de tutte le leggi municipali*

consiste secondo più volte da in loro periti me exposto nel giudicare de laluvioni e circumluvioni delaque per la excessiva loro inundatione") e se ne propone la provvida strumentalità tecnica.
Si può rilevare come il contenuto delle indicazioni del Pacioli sulle applicazioni pratiche tecniche e ingegneristiche della geometria siano singolarmente ed integralmente corrispondenti alle attività esercitate da Leonardo, quasi con intento promozionale.
Quelle soltanto, non altre e non per caso, seguendo, nella elencazione della prolusione, all'ingegneria militare ed idraulica la prospettiva, inclusa nella gerarchia delle scienze matematiche, insieme all'aritmetica, geometria, astrologia e musica.
La prospettiva viene non solo parificata, per esattezza matematica di numero e misura, ma anteposta alla musica per la nobiltà dell'organo conoscitivo di senso cui è diretta:
"...Se questi dicano la musica contentare l'udito uno dei sensi naturali e quella el vedere quale tanto e piu degno quanto eglie prima porta alintellecto se dicano quella sa tende al numero sonoro e ala mesura importa nel tempo de sue prolationi. E quella al numero naturale secondo ogni sua diffinitione e ala misura de la linea visuale... E de li nostri sensi per li savi el vedere piu nobile se conclude. Onde non immeritamente anchor de vulgari sia detto lochio esser la prima porta per la qual lo intellecto intende e gusta... "
L'esaltazione della facoltà visiva è tema specifico di Leonardo, ampiamente presente nella prima parte del "Trattato della Pittura" per esservi addotta quale ragione stessa della superiorità della pittura nel confronto e "paragone" con le altre arti, la letteratura e la musica in particolare.
Immagine e pittura nella relazione di reciproca corrispondenza assurgono a fondamento della introiezione cognitiva e a matrice stessa della piena, completa, perfetta conoscenza, secondo una concezione sinteticamente espressa nella titolazione ed in apertura del secondo capitolo del "De Divina Proportione": "*Propter admirari ceperunt philosophari*".
Leonardo nel "Trattato della pittura", rimasto inedito in vita, con accenti che da analitici si rendono espressione emozionale e lirica, così afferma in argomento: *"La musica non è da essere*

chiamata altro che sorella della pittura, conciossiaché essa è subietto dell'udito, secondo senso all'occhio, e compone armonia con la congiunzione delle sue parti proportionali operate nel medesimo tempo, costrette a nascere e morire in uno o più tempi armonici... Ma la pittura eccelle e signoreggia la musica perché essa non muore immediate dopo la sua creazione....O meravigliosa scienza, tu riservi in vita le caduche bellezze de' mortali, le quali hanno più permanenza che le opere di natura...e tale scienza ha tale proporzione con la divina natura, quale l'hanno le sue opere con le opere di essa natura, e per questo è adorata." (25)

"La pittura si estende nelle superficie, colori e figure di qualunque cosa creata dalla natura, e la filosofia penetra dentro ai medesimi corpi, considerando in quelli le lor proprie virtù, ma non rimane satisfatta con quella verità che fa il pittore, che abbraccia in sé la prima verità di tali corpi, perché l'occhio meno s'inganna." (6)

"Ma la deità della scienza della pittura considera le opere così umane come divine, le quali sono terminate dalle loro superficie, cioè linee de' termini de' corpi, con le quali ella comanda allo scultore la perfezione delle sue statue." (19)

"Se tu sprezzerai la pittura, la quale è sola imitatrice di tutte le opere evidenti di natura, per certo tu sprezzerai una sottile invenzione, la quale con filosofica e sottile speculazione considera tutte le qualità delle forme..." (8)

La pittura, "imitatio naturae", non si limita all'artificio della mera riproduzione e simulazione della realtà, ma ripercorrendo i modi e termini della forma e creazione ne ricalca l'opera, ne rivela le ragioni, in tal modo assumendo funzione conoscitiva, filosofica.

"La deità ch'à la scienzia del pittore fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine divina; imperocchè con libera potestà discorre alla generazione di diverse essenze...." (65).

"Adunque la pittura è filosofia, perché la pittura tratta del moto aumentativo e diminutivo...." (5).

Ed è soprattutto la concezione teoretica della proporzione che trova riscontri nelle carte leonardiane.

"La proporzione non solamente nelli numeri e misure fia trovata, ma etiam nelli suoni, pesi, tempi e siti, e in qualunche potenza si sia" (Codici dell'Istituto di Francia, K 49 recto).

Nell’annotazione di Leonardo la proporzione, in analoga concezione al “De Divina Proportione”, è ritenuta presente e da ricercare in ogni fenomenologia. Criterio della dimensione, conferendo coordinazione e assetto strutturativi nei processi di configurazione, la proporzione regola ogni esplicazione di energia in manifestazione fenomenica, determinandone misura e modalità di svolgimento, ambito e forma della consistenza spaziale, temporale e relazionale.
Nell’assunto parallelismo tra creazione naturale e pittorica, la proporzione è ragione demiurgica dell’assunzione di forma e strutturazione, della “*qualità delle forme”*, atto della specificazione e diversificazione, dell’individuazione in singolarità, consistenza e sostanza nella *“generazione di diverse essenze* “.
La proporzione è intesa come funzione regolatrice dinamica e relazionale*,* prioritaria e prevalente sullo stesso metodo matematico, sull’ordinamento numerico, in un rovesciamento del reciproco rapporto, nel quale la proporzione è fattore e causa ed il numero soltanto effetto, momento finale e “consequentia rerum”.
Se per antiche cosmogonie ed archetipi consolidati la pluralità e la molteplicità del mondo sono ritenute derivazioni matematiche da un’unità originaria in processi di suddivisione definiti dal numero e da parametri numerici, per Leonardo segno e senso inerente alla distinzione e differenziazione non è la discontinuità, la frammentazione in base numerica, ma l’inversa continuità, che non è mera contiguità, ma atto che si instaura per confluenza e coordinamento, rapporto di coesione e coerenza, in una dinamica funzionale e sintesi di sistema relazionale unitario, regolati dalla proporzione, origine fondativa dell’entità, dell’identità in indivisibile individualità.
Le categorie della continuità e discontinuità nell’analisi dei fenomeni in Leonardo si collegano e riportano all’antitesi tra “*moto aumentativo e diminutivo*”, tra ragione dinamica e dimensione statica, e va considerato che sia nella configurazione fisica, che nella osservazione psichica, la distinzione non è passiva ripartizione, ma fattiva separazione nel senso etimologico del “*se-parare*”, nella costituzione e rilevazione, in diversa e altra connessione e coordinazione in continuità.

Leonardo fu in polemica non solo contro i letterati "*trombetti*" della cultura, ma contro gli stessi "*matematici*", contro il torpore che oscura lo spirito critico, che nel pregiudizio, nel sommario e anticipato giudizio, esercita la memoria e non l'intelletto.
Parafrasando il motto posto all'ingresso dell'Accademia platonica esclama con irritazione: "*Non mi legga chi non è matematico nelli mia principi….*" (Qu.An. IV,14v).
Ma quali erano i fondamenti della matematica di Leonardo? E chi, in assenza di sue pubblicazioni, poteva essere suo lettore e contraddittore? Verso chi era diretta la polemica?
L'ambito di ipotesi non può essere vasto.
Nella metodologia di ricerca e nella visione della realtà come energia in continua estrinsecazione ed alternanza di fasi di accrescimento e recessione, le osservazioni ed indagini di Leonardo, non si fermavano alla risultanza finale inerziale del fenomeno definito e concluso, ma si estendevano alla rilevazione evolutiva, all'iter del processo formativo ed all'intrinseco dinamismo, per portarsi, attraverso l'effetto configurativo, alla sua origine e causa, alla sua funzione nel rapporto dialettico necessità-atto-forma.
Le manifestazioni fisiche erano restituite alla loro "φυσις", alla universale fisicità del "φυω", del "metter fuori, far nascere, crescere", al divenire che è continuo svolgimento di "*moto aumentativo e diminutivo"*; al processo che dall'indefinito, dalla potenzialità, attraverso esplicazione e sviluppo si conclude nel definito e finito, nella unicità della consistenza, irrevocabilità dell'atto e del suo percorso di manifestazione, stabilità, esaurimento ed estinzione.
Restio ad ogni suggestione di teorizzazione metafisica, Leonardo fu critico anche verso ogni ipostatizzazione ed estetizzazione del numero e della matematica, considerati pragmaticamente come strumento di controllo e verifica, ed alcune sue annotazioni sull'aritmetica e geometria risulterebbero inesplicabili e contrad-dittorie, se lette prescindendo da questo criterio.
Nel Trattato della pittura (29) dice: "… *le vere scienze son quelle che la sperienza ha fatto penetrare per i sensi… ma sempre sopra i primi veri e noti principi procede successivamente e con vere seguenze insino al fine, come si denota nelle prime*

matematiche, cioè numero e misura, dette aritmetica e geometria, che trattano con somma verità della quantità discontinua e continua."

Cogliendo il carattere solo descrittivo e non esplicativo, l'essenza di metodo referenziale, ed anticipando acquisizioni teoriche recenti delle scienze matematiche, Leonardo afferma: *"L'aritmetica è scienza mentale e componitrice delle sue calculazioni con vera e perfetta denominazione* " (Atl. 183 v.); ed in relazione anche alla geometria, "..*queste due scienze non si estendono se non alla notizia della quantità continua e discontinua, ma della qualità non si travagliano, la quale è bellezza delle opere di natura e ornamento del mondo*" (Trattato della Pittura,13).

La matematica per Leonardo è referenza di quantità, criterio simbolico di descrizione mentale, astrazione che non esaurisce la realtà fenomenica, non risolve la qualità, il travaglio che dalla potenzialità e dall'indefinito reca al definito della specificazione rendendosi atto e fatto in evento modale, ordine formale, cosa.

Leonardo, artista scienziato e tecnico, subordinava la strumentalità dell'analisi alla creatività della sintesi, ed in ordine fondativo anteponeva la proporzione all'aritmetica ed alla geometria.

Questa gerarchia è delineata in un disegno contenuto nel Codice di Madrid (f 78r), una diramazione, in derivazione e crescita dal tronco della proporzione, che genera dapprima proprietà e specificità e poi si ripartisce in aritmetica e geometria.

Al disegno si ricongiungono vari fogli di annotazioni del Codice Arundel (F153v in particolare) che appuntano analoghi concetti, derivati dalla proporzione musicale, coerenti alla citazione della presenza della proporzione nei suoni.

Negli scritti di Leonardo, che fu cantore e musico e si presentò a Milano al Moro con la credenziale di una lira d'argento da lui costruita, si riscontrano concezioni che ripetono quelle musicali neoplatoniche diffuse alla corte medicea, esemplarmente espresse nella lettera di Marsilio Ficino a Domenico Beniveni: "*Come ben sai, la proporzione doppia [2:1] è, per i musici, quella principale. Essa determina il diapason, ovverosia la consonanza perfetta di ottava … In secondo luogo vi è la proporzione*

sesquialtera [3:2] che determina l'armonia quasi perfetta di diapente, ovverosia del quinto suono… E così, procedendo per gradi secondo questo ordine … Infine l'ottavo suono è felicemente ricongiunto al primo, e con questa reintegrazione, unitamente alla ripetizione del primo suono, esso conchiude l'intervallo di ottava e completa anche il coro delle nove Muse elegantemente disposto secondo i quattro gradi della stasi, del distacco, del sorgere e del ritorno."

Su dirette influenze di queste concezioni relative alla proporzione musicale mancano carte e documenti giovanili di Leonardo, che tutto annotava e conservava, ed al riguardo si allunga come macchia l'ombra delle ragioni del suo abbandono di Firenze per Milano e del recondito senso della sua ambivalente doglianza: "*I medici mi crearono, i medici mi distrussero":*

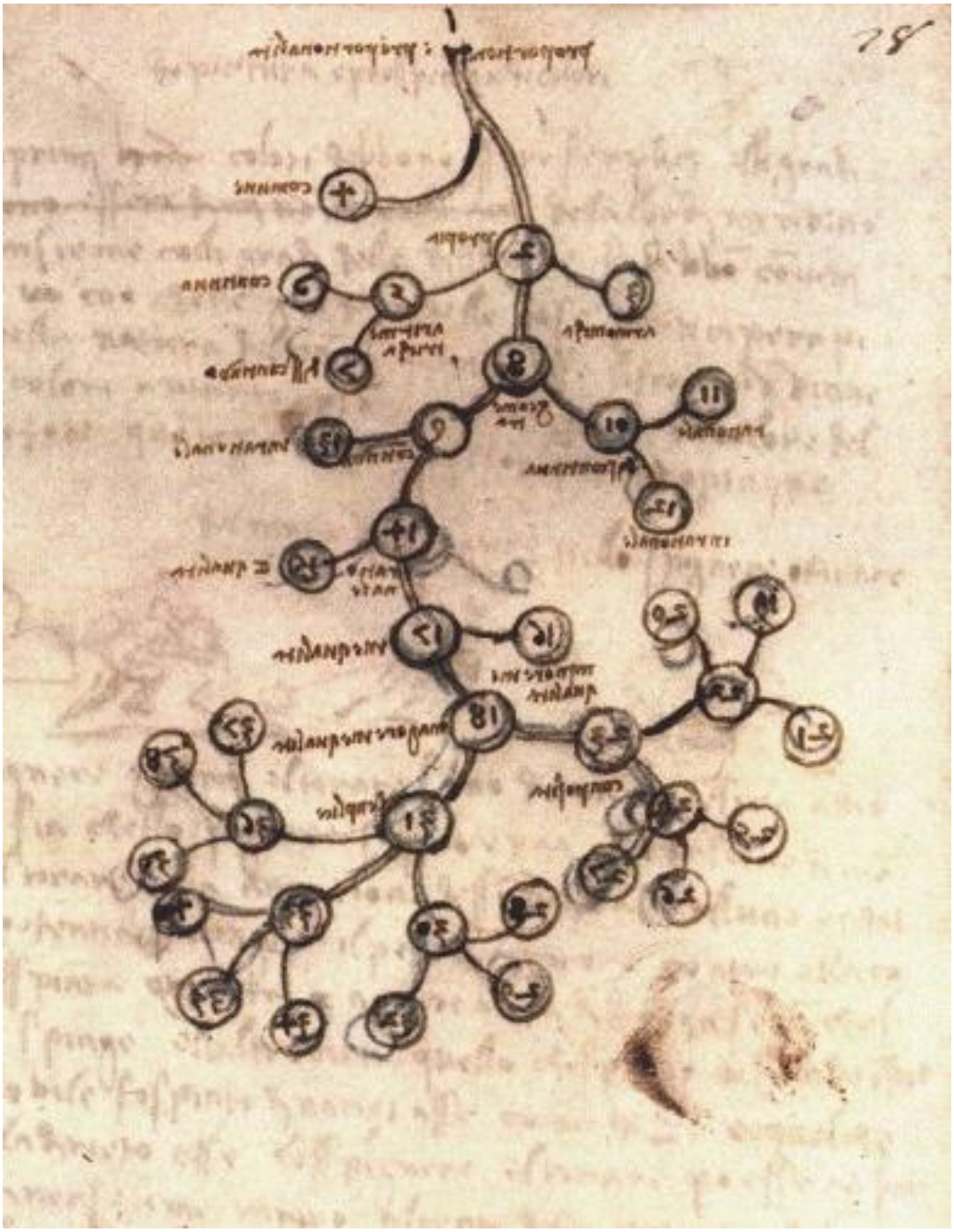
Ma i "*principi*" matematici, che pongono la geometria e l'aritmetica in successione derivativa dalla proporzione e discrimine dalla armonia, trovano ulteriori ragioni e riscontri.

Esperienze artistiche, musicali e figurative, sicuramente confluirono e si integrarono con quelle di natura tecnica nella formazione delle sue concezioni, restando influenzate dalla sequenza e graduazione tra momento ideativo, di sintesi creativa, e quello esecutivo, di analisi e verifica, sottoposto alle discipline matematiche.

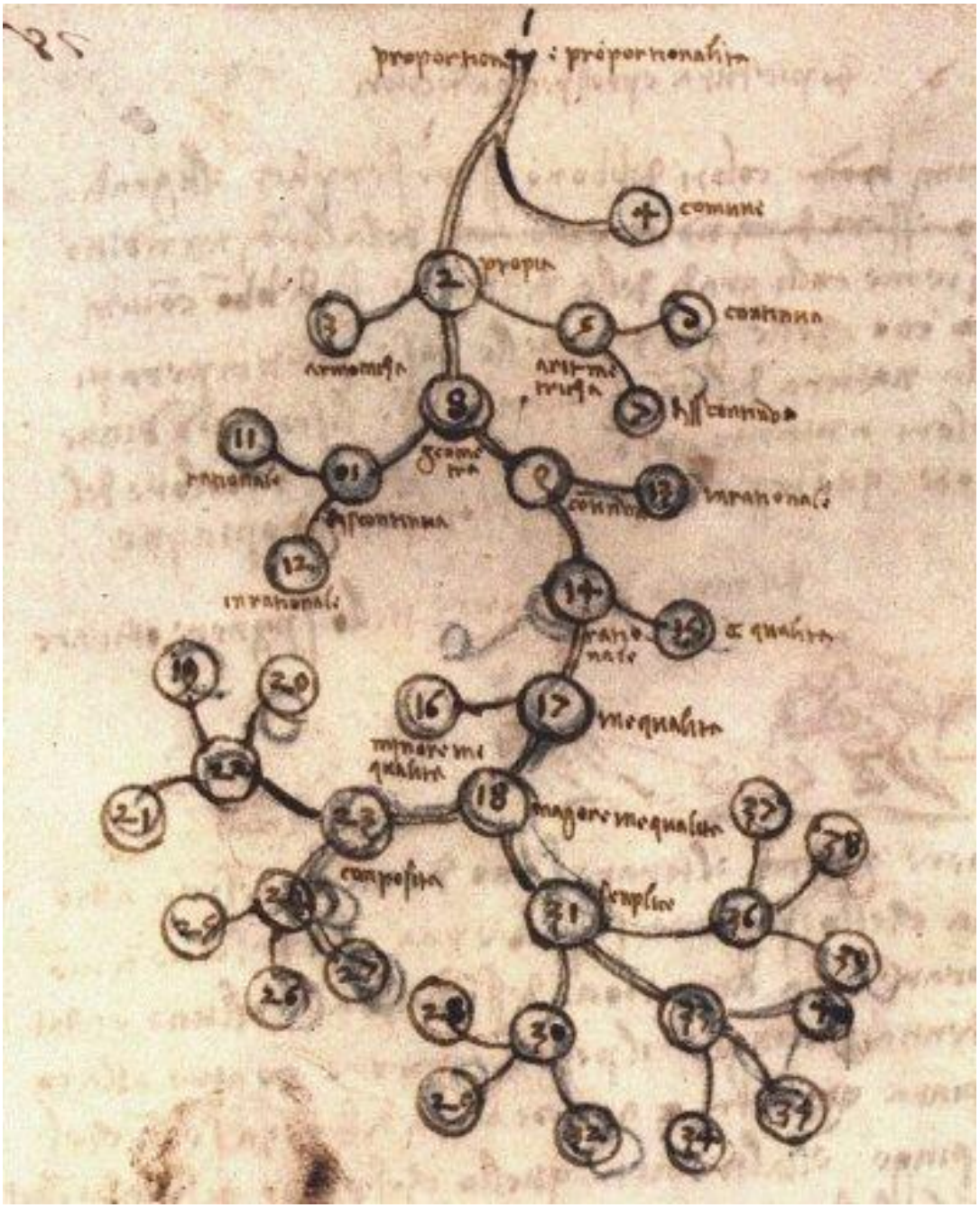
I vani tentativi di quadratura del cerchio evidenziavano una irriducibilità di commisurazione non risolvibile in una precisa cifra numerica e rapporto geometrico. Incoerenza ed incomparabilità che indicava l'insufficienza di un fondamento numerico assoluto e la priorità ed autonomia della strutturazione configurativa, del dato o postulato di origine. Il rilievo è insito nelle annnotazioni dello sviluppo delle altre diramazioni del disegno del Codice di Madrid sulla dimensione ripartita in "*razionale*" ed "*irrazionale*", secondo commensurabilità od incommensurabilità di ripartizioni o razioni.

Leonardo con i suoi principi matematici si sottraeva alle deteriori influenze dell'imperante pitagorismo, al misticismo matematico, che, non travagliandosi del travaglio della specificazione e individuazione nella configurazione originaria, della genesi dell'atto nativo e fondativo, privilegia l'esattezza statica del rigido

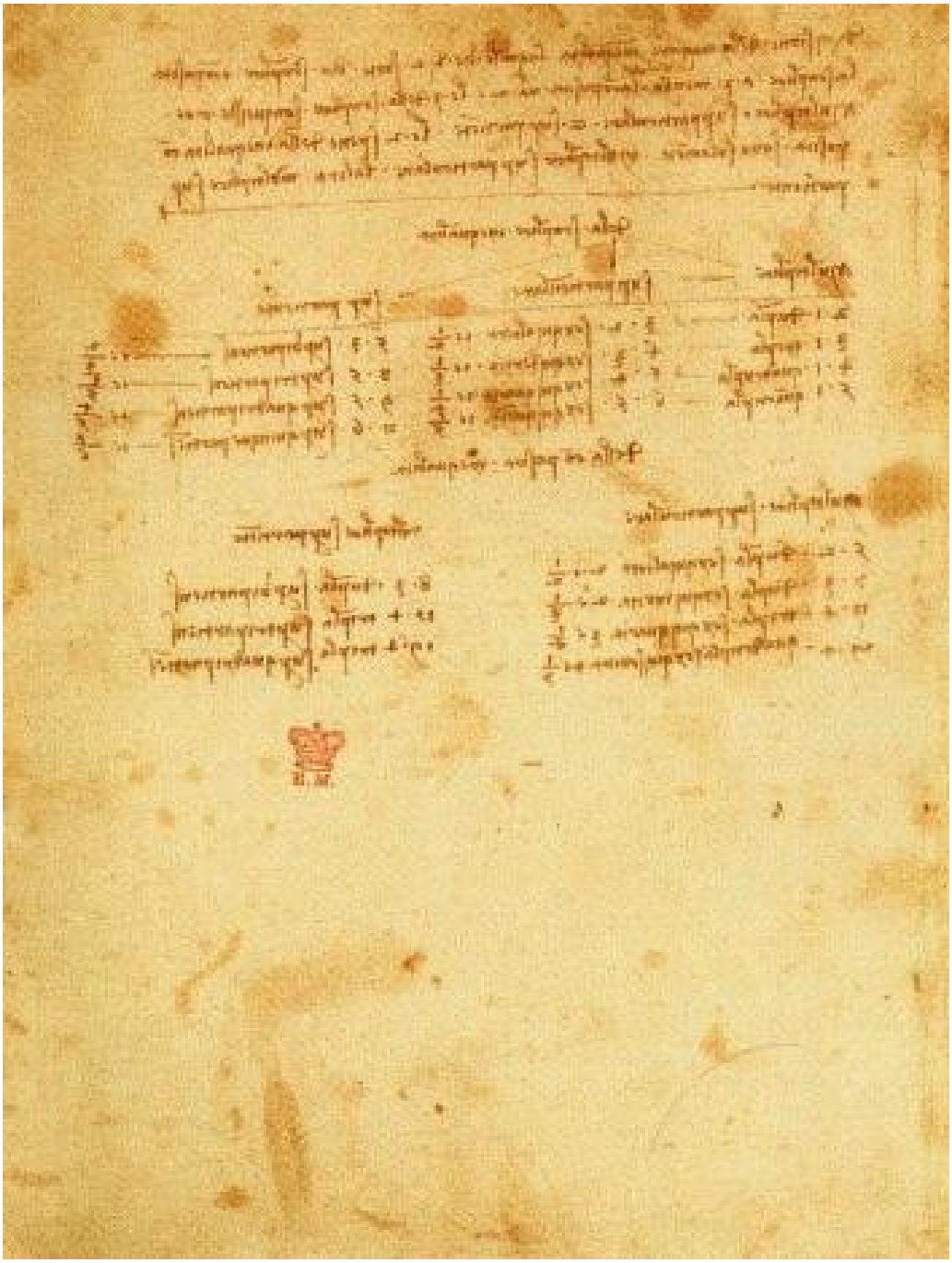
Disegno “Proporzione e Proportionalità”
Codice di Madrid



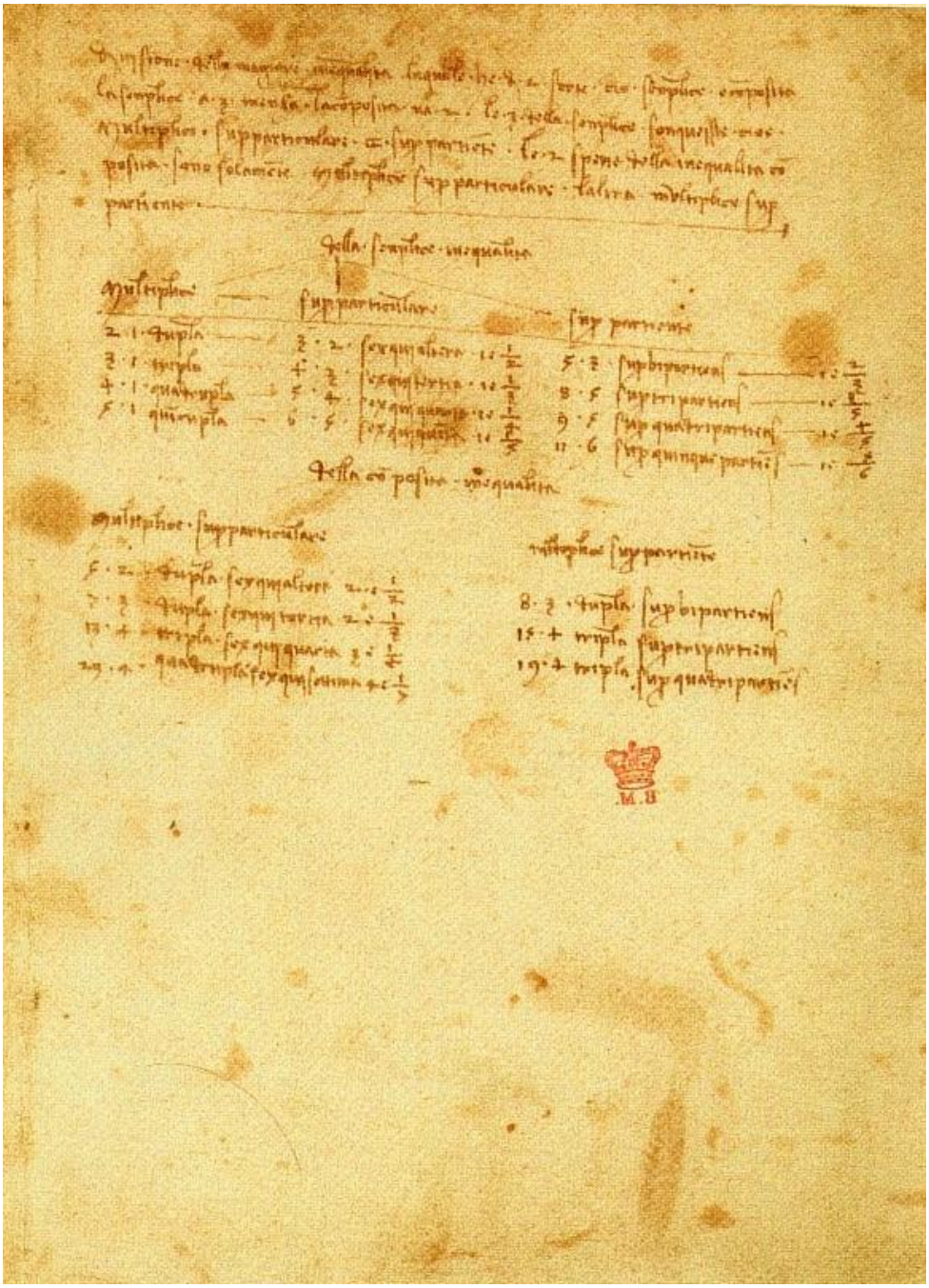
Disegno “Proporzione e Proportionalità”
Pagina Rovesciata



Annotazioni “Della semplice inequalità”
Codice Arundel



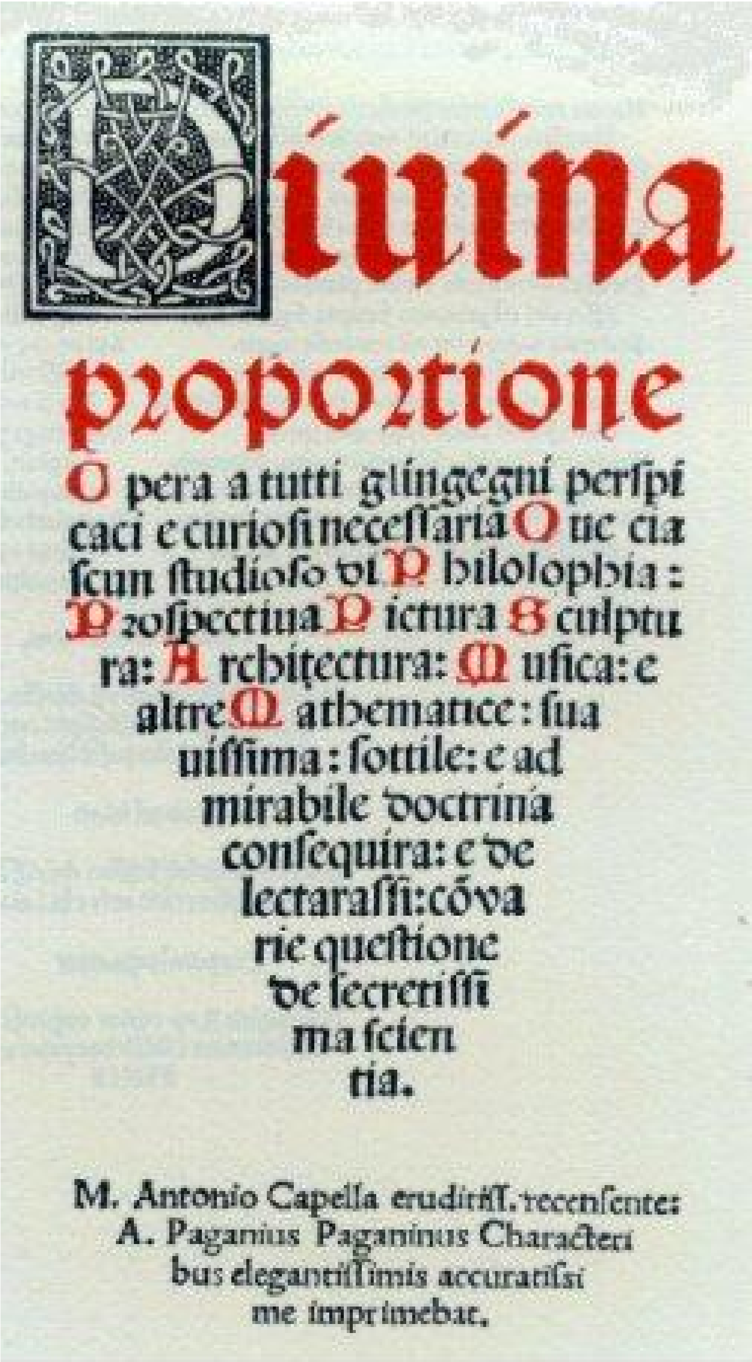
Annotazioni “Della semplice inequalità”
Pagina rovesciata



determinismo al dinamismo che si apre alla evoluzione, alla metamorfosi che l'invarianza matematica non produce.
Certamente il numero, astrazione e gramma simbolico, "vacua fictio" che presuppone la manifestazione evolutiva fenomenica, ne isola e fissa soltanto un momento statico e parziale di osservazione, quale frazione e frattura in ristretta rilevazione.
In antinomia alla cinèsi e complessità dei fenomeni, non condivide il "continuum", la storicità della "φυσις", ma ne è solo frammento, in conflitto con la nozione che "*natura non procedit per saltum*", fondando il contrasto tra statica e dinamica, che caratterizza il paradosso di Zenone e che impedisce ad Achille di raggiungere la tartaruga, come, più in generale,alla eterogenea discontinuità di supplire alla omogenea continuità.
L'"ecce", l'"εκας", l'ecceità, il fenomeno, il processo dinamico, si rende "uno", fondamento di ogni numerazione, nella costituzione in "co-esione"' e continuità, nell'unione e nel riconoscimento in corrispettiva "com-prensione" mentale unitària.
L'"uno" è dinamismo unitario, funzione e finalità in direzione e verso unico, in "*unum versum*", che si coordina in efficienza, atto ed autonoma distinta entità.
"Εν εκ πλεονων μεμαθηκε φυεσθαι", paradossalmente *"l'uno suol risultare da molti*". Nella mente ed in natura l'"uno" compone la pluralità e ne è composto. Presente in ogni altro numero, l'uno, ne è inizio e termine, nella unione ed unitarietà, nella singolarità e globalità, nell'oltre infinito della totalità, che è ritorno alla onnicomprensiva unità.
In tal senso, nel travaglio universale di congiunzione e separazione, ogni altro numero è frattura, contrasto o caos ("χαος" da "χαινω ": aprire, fendere), in discontinuità fisica e psichica, sino alla restituzione in altre confluenze e sequenza unitaria in continuità, nuovo ordine e assetto in coerenza ed unitarietà.
E nella moltitudine si dà dissociazione e rimozione della singolarità, riduzione e ablazione della specificità, del "nomen", del "γνωμη" e conoscenza, l'"id est", l'identità. Parimenti Il "cognitum" per artifizio del numero si riduce a "conto", si astrae a cifra (dall'arabo "sifr", vuoto). e con il calcolo, computabilità ("cum-

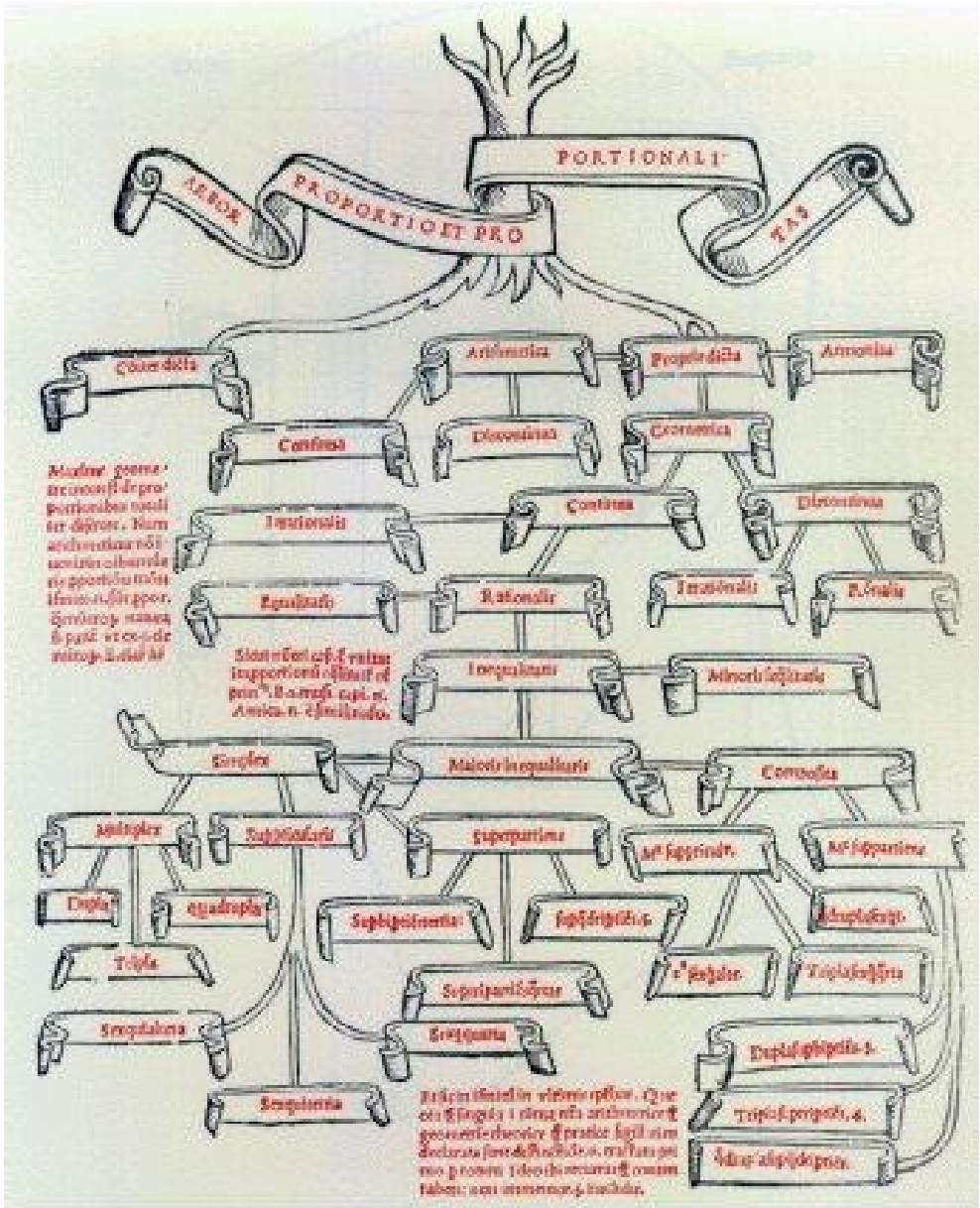
putare"), commutabilità ("cum-mutare"), nella dinamica autonoma e autentica dei processi di specificazione ed individuazione della "φυσις", subentra l'"υβρις", l'ibrida eterodiretta alterativa utilità della "τεχνη".
Nell'antitesi tra "ρυθμος", della proporzione in coordinamento unitario ("συν–μετροσ"), e '"αριθμος", della discontinuità meccanica del numero, si esplicita l'alternativa tra "φυσις" e "τεχνη", tra simmetria e asimmetria, tra armonia e disarmonia.
Leonardo afferma l'antinomia:" *Non po' essere bellezza e utilità*". E la magnificenza del mondo, del "locus mundus", è nel suo dispiegarsi in accordo tra parte e parte e parte e tutto in unità ed armonia, nel "*moto aumentativo*" in naturale evoluzione, in spontanea generazione, nella grazia e gratuità dell'atto generativo e dell'essere, nell'origine, in squarcio e riscatto da restrizione, in opposizione a costrizione e necessità.
Alla luce di queste rilievi va colto il collegamento alla sinossi dell'"*Arbor proportio et proportionalitas"*, allegata alla pubblicazione veneziana a stampa del 1509 del "De Divina Proportione" edita da Paganino de' Paganini, nella quale, come nel disegno del Codice di Madrid, dal tronco d'origine della proportione si ripartiscono e sviluppano identici sviluppi e ramificazioni.
Riemergono le concezioni platoniche espresse nel Timeo sulla natura cosmogonica della proporzione: *"E il più bello dei legami è quello che di se stesso e delle cose legate fa una cosa sola in grado supremo. E questo per sua natura nel modo più bello compie la proporzione".* "*Per queste ragioni, da queste cose cosiffatte, quattro di numero, fu generato il corpo del mondo in accordo con se medesimo, mediante la proporzione.*"
Nel senso della ripartizione ed interrelazione tra parte e intero, nell'unità che si risolve in pluralità e molteplicità e si ricompone in unità, si esplica l'omologia tra microcosmo e macrocosmo, l'"*unus versus*" di un percorso ontologico ed esistenziale che si esplica nel distacco nel finito e definito, per tornare all'indefinito e infinito.

FRONTESPIZIO DELL'EDIZIONE A STAMPA DEL 1509DEL "DE DIVINA PROPORTIONE"


Diuina
proportione
Opera a tutti glingegni perspi
caci e curiosi necessaria Oue cia
scun studioso di Philosophia:
Prospectiua Pictura Sculptu
ra: Architectura: Musica: e
altre Mathematice: sua
uissima: sottile: e ad
mirabile doctrina
consequira: e de
lectarassi: cō va
rie questione
de secretissi
ma scien
tia.

M. Antonio Capella eruditiss. recensente:
A. Paganius Paganinus Characteri
bus elegantissimis accuratissi
me imprimebat.

SINOSSI GRAFICA DELL'"ARBOR PROPORTIO ET PROPORTIONALITAS"
ALLEGATA ALL'EDIZIONE A STAMPA DEL 1509
DEL "DE DIVINA PROPORTIONE "



7. Dalle evidenziate emergenze che precedono, sui dati e riferimenti personali, circostanziali, figurativi ed esegetici, quale potrà in definitiva essere l'esito finale delle ulteriori ricerche ed indagini, se mancherà un rinvenimento documentale, occasionale e fortuito, specifico ed inoppugnabilmente attestativo, e se per stretto rigore i riscontri con gli orientamenti della evidenziata traccia ideativa ed esecutiva non devono ritenersi sufficienti per assurgere a prova, la certezza di una attribuzione del dipinto non potrà mai ritenersi raggiunta, dovendo scaturire soltanto da argomentazioni di genere valutativo e critico.
Ma parimenti difetterà la prova contraria, lasciando integri e validi, seppure senza risposta, i quesiti emersi da precisi e concordanti indizi, aggiungendo ulteriore mistero alle luci ed alle ombre, agli arcani simboli del dipinto. Ed al loro esame ciascuno trarrà dubbi o convinzioni, secondo criteri di giudizio più o meno idonei e probanti per personali opinioni, inclinazioni ed opzioni.
Allo stato solo attraverso una reale analisi introspettiva, di penetrazione della visione trasmessa dal dipinto, in piena partecipazione alla sua contemplazione, in coinvolgimento e adesione alla enigmatica forza visionaria della rappresentazione, nei segni e segnalazioni di un messaggio tramandatoci, si troveranno gli elementi indicanti le tracce del percorso, da effettuarsi a ritroso, per ricollegare il dipinto al suo autore.
Dall'autentica pulsione creativa, dal suo movente psicologico e dalla intenzione originaria, espressa e realizzata in immagine, in manifestazione e simulacro proiettivo dell'artista, può emergere l'indicazione dell'artefice e, conseguenza più ragguardevole, se non proprio la finale soggettiva identità, il senso assoluto e più profondo dell'arte creato ed espresso in pittura nel "Ritratto".
La questione attributiva va riaperta e ricerca e dibattito devono ricominciare.
In tal modo si riconferirà stimolo ad una ricerca prematuramente interrotta senza esiti adeguati, possibilmente determinando, con riguardo al valore artistico storico culturale ed agli specifici contenuti ideativi del dipinto, quel criterio e presupposto di "*adaequatio rei ad intellectum*" - risvolto e sostanziale necessaria equivalenza del criterio fondante di verità che consiste nella

“*adaequatio intellectus et rei*” - dove nella specie per “res” ed “intellectus” devono intendersi e porsi l’opera ed il suo artefice.
Indubbiamente, senza una effettiva “*adaequatio*” del critico ed interprete alla “res” del dipinto, non potrà intervenire alcuna soluzione dell’enigma attributivo del “Ritratto di Luca Pacioli”.
Per certo, non può lasciarsi in dubbia paternità, equivalente ad ignota ed anonima, opera di tanto vigore creativo e pregio estetico, denegando rilevanza all’indagine ed accertamento.
Rimessa alla decifrazione resta con i suoi significati l’immanente pervasiva suggestione iconografica del dipinto e l’arcana apparenza di una realtà passata fissata in immagine, in pittura, negletta nell’oscura teca del silenzio per secoli e riemersa dall’oblio, dal profondo dell’inconscio storico, astante inquietante presenza in lumi ed ombre a cospetto del presente.
Nella stratigrafia di livelli semantici, investigando gli ambiti noetici della persona, da ritratto del personaggio storico, della figura di religioso, di studioso e scienziato, la rappresentazione, diffusa sui contenuti e sulle implicazioni metodologiche della geometria, nell’espandersi della materia figurativa alle connesse tematiche di speculazione filosofica, si risolve in raffigurazione della ideofania, descritta, attraverso la persona del monaco matematico, in misterica ierofania.
In tale sequenza di percorso, l’itinerario ispirativo e speculativo del dipinto perviene al suo approdo gnoseologico, al presupposto di ogni apparenza e forma, all’ideazione, alla manifestazione e configurazione dell’idea, momento di transizione e trasformazione cognitiva, descrivendone la dinamica sorgiva e aurorale in visione e immagine.
Confluenza e congiunzione della molteplicità delle percezioni in unità e totalità, in sinossi e sintesi interpretativa, schema di intellegibilità, formulazione strutturata della alterità fenomenica, nel particolare ed universale, l’idea è insorgenza, fondamento, ordinamento, possibilità evolutiva, teleologica ed ontologica.
Esordio di uno svolgimento, inizio di una dinamica che si esita, dalla rappresentazione all’azione, in atti, fatti, finali eventi, transito dell’essere nella totalità del processo evolutivo universale di attuazione e sostanziazione, l’idea, in interazione dialogica, è

fonte prioritaria d'ogni configurazione, elaborazione ed evoluzione del mondo, di una cosmogonia perenne.
Il "Ritratto di Luca Pacioli", scenario di magnificazione della conoscenza e della scienza, della natività dell'evento ideativo, immagine di un nascimento e rinascimento, della genesi creativa del pensiero in evoluzione e progresso, esplicitando attraverso le tematiche filosofiche una speculazione rivolta, più che alla formulazione di una teoria e di un sistema metafisico, alla ricerca ed elaborazione di uno schema e modello fondativo del sapere, si rende annuncio dei fermenti ed orientamenti dell'epoca, editto e manifesto dei valori propositivi di rinnovazione e rifondazione, sintesi dell'atteggiamento ideologico e culturale dello spirito rinascimentale.
Rivalutando e reinterpretando criticamente i principi di una antica scienza esatta, la geometria euclidea, anticipa inoltre i fondamenti ed introduce le problematiche inerenti al metodo scientifico, sviluppati e portati a maturazione nei secoli successivi.
Si è ipotizzato che lo spirito scientifico moderno, che ha assimilato la razionalità con l'"*esprit de geometrie*", abbia avuto il suo inizio nella geometrizzazione prospettica dell'immagine pittorica nel Rinascimento italiano, implicitamente convalidandosi la prevalenza della "*virtù visiva*" e l'"*universalità*" della pittura, dell'immagine annunciatrice delle idee e dell'arte che precorre la razionalizzazione concettuale dei movimenti culturali.
Nel dipinto la metodologia mediata da teorie e regole della geometria, assunta a sistema, si ritrova coniugata ed estesa alle soluzioni figurative, secondo coerenti concezioni canoni e procedimenti, rilevandosi applicati in pittura gli stessi principi enunciati mediante la pittura, ma in una sovraesposizione ed amplificazione espressiva.
Oltre alla ricerca prospettica e stereometrica, in derivazione dalla geometria ed in funzione ottica, l'impostazione strutturale del dipinto e delle singole immagini è risolta in sviluppi di superfici tipicamente geometriche che definiscono e valorizzano insieme forme e contenuti della rappresentazione, esaltandone i significati e la valenza estetica.

La persona del Pacioli è inclusa in una cornice di spazio triangolare e dal triangolo trae le implicite suggestioni dinamiche e simboliche.
Prima figura piana, base di ogni altra figura geometrica e riferimento mediativo della quadratura del cerchio, la forma triangolare per la progressiva rastremazione in altezza induce il senso della vettorialità ascendente, di selettiva elevazione al culmine e vertice, e nella delimitazione e proporzione del dipinto pone lo scienziato e matematico in contrasto con la tetragona e orizzontale stabilità della cattedra, in simbolico significato di eccellenza sapienziale, di superamento del livello del contesto culturale e scientifico, nella antitesi e distinzione tra "διανοια" e "δοξα", tra "scientia" e "opinio", tra idea e concetto, tra intelletto e memoria, tra visione dinamica generatrice e rigida nozione.
Le direttrici diagonali che si diramano dal centro verso gli angoli estremi del dipinto conferiscono dilatazione al quadro visivo, amplificano ed accrescono proiettivamente le raffigurazioni in una generale dimensione espansiva.
La strutturazione della proporzione ritorna come segno e forma di una energia espressa e compiuta, di un dinamismo concluso e consolidato restituendo nella configurazione il senso di un evento e di un fatto, la traccia di una attività e finalità.
Aldilà della riproduzione e simulazione, si esplicita l'intrinseca omologia tra pittura e realtà, nella condivisa funzione fondativa e creativa della "*proporzione*", nel dispiegamento e regolazione dimensionale, nell'orientamento e relazione spaziale, che si costituiscono in assetto strutturale, in rapporto e disposizione formale, ragione di espressione, senso e significato.
Funzione della dinamica di configurazione, della transizione dall'indistinto al distinto, dall'informe alla forma, fase evolutiva diretta all'atto ed all'esito in particolarità e specificità, in "de-limitazione" e "de-finizione" *"de' termini de' corpi"* in dimensione e struttura; momento della individuazione e consolidamento della "res" nella "realtà" e criterio della alterità e diversità, di un "di-vergere", di un separare e volgere altrove, in un mutato e nuovo "verso" e "senso", la "proporzione" si rivela estrinsecazione di una autonoma "ratio", che anche nella traccia semantica lessicale è: per un verso, "razione", separazione e partizione, misura di

estensione; per altro verso, “ragione”, causa efficiente e modalità di esplicazione delle forze e dinamiche dei fenomeni naturali; infine, nella dimensione mentale, “razionalità”, “mensura” della “mens”, sua disposizione in ordine e struttura, costituzione in sistema cognitivo.
Principio normativo del divenire, della transizione dall’indefinito al definito, regola dei processi di attuazione e di consistenza, matrice e calibro della fenomenologia della estrinsecazione ed espressione di ogni singolo fenomeno, si manifesta come origine della diversificazione, della genesi e polimorfismo del mondo, e norma assoluta universale della creazione, vera e propria, autentica, “*divina proportione*”.
E della razionalità umana, dell’ideazione, nel dipinto si evidenzia l’attimo straordinario ed evolutivo, il momento originario, sacrale e possente, nativo, spontaneo e naturale, dell’intuizione creativa, l’evento imprevedibile ed irriproducibile, incoercibile nella manifestazione e dispiegamento, che avvince e trascina in adesione e coinvolgimento al quesito, al richiamo interrogativo ed alla sua intrinseca necessità, all’enigma, evocando la risposta esplicativa, il superamento che genera e fa apparire il “quid novi”, definendo e manifestando nuove forme, altri ambiti e confini in amplificati spazi e dimensioni, in metamorfosi dell’intelletto e, in reciproca interazione proiettiva e speculare, dell’intera realtà, in trasformazione ed evoluzione.
In associazione ai significati del dipinto, nel dispiegamento in centralità della razionalità ideativa dell’uomo, espressi nella figura del monaco matematico e nella sua scienza, si rapportano, in equivalente esposizione argomentativa, i contenuti effigiati nel disegno delle “Proporzioni del corpo umano secondo Vitruvio”, sintesi di misura, di proporzione e perfezione della figura e natura umana.
Le stesse indicazioni ideologiche, in pura astrazione simbolico-geometrica nel disegno ed in concretezza esistenziale e storica nel dipinto, si presentano accomunate e si amplificano da diretta testimonianza ad enunciati di valori assoluti e propositivi nel tempo, quale prospettazione di una visione e immagine, per valutazione, riferimento e misura razionale.

In evocazione psicagogica, si manifesta il valore esortativo alla meditazione, alla riflessione sul senso e sacralità della conoscenza, invito all'approfondimento epistemologico della concezione, definizione e fini della scienza.
Gli accertamenti, l'analisi e la rivalutazione delle tematiche del dipinto, in superamento dei soli frammentari rilievi di interesse estetico, filologico e storiografico, in effettiva esegesi unitaria del "logos", del senso e discorso dell'opera, potranno conferire indicazione e stimolo per una rinnovata attenzione ad eventi e concezioni categoriali, manifestazione nella storia di una "humana dignitas".
In coincidenza con l'attuale momento storico di transizione della civiltà, in fase segnata da modificazioni e trasformazioni tecnologiche dei processi naturali e di riflesso della stessa specificità umana, riemerge e si esplica la fantasmatica presenza del dipinto, monito di una immagine remota e imminente, che mostra in regola aurea la "*divina proporzione*", indicazione di armonia e perfezione, di magnificenza, forma ed idea catartica, che attraverso la "εμφασις" e la "ποιησις", il sacro impeto dell'arte, si stabilisce in fondamento, nel riferimento e misura ad un'esperienza ed identità, per sua memoria e conferma in continuità nel tempo.
In tale esito, quale pittura che "*riservi in vita le caduche bellezze de' mortali"*, il "Ritratto di Luca Pacioli", nel ripristino dei significati in integrità e pienezza, nel restauro e rinnovato valore dei suoi simboli, verrebbe restituito all'intensità della ispirazione, al travaglio dell'opera, manifestando, "ut pictura poesis", la "*verità*" del suo tuttora misconosciuto Autore, "ut philosophia pictura".

® Il testo e la presente copia sono stati redatti per uso di ricerca e studio. E' vietata la riproduzione, la pubblicazione e la vendita senza autorizzazione dell'autore al quale tutti i diritti sono riservati. ©

BIBLIOGRAFIA

L.Pacioli - De Divina Proportione - Silvana Editoriale
L.Pacioli - De Viribus Quantitatis - Raccolta Vinciana
Leonardo - Trattato della Pittura - F.lli Melita Editori
G.Vasari - Le vite - Orsa Maggiore Editrice
AA.VV. Catalogo Mostra - Leonardo & Venezia - Ed. Bompiani
M.Guerrini - Bibliotheca Leonardiana - Comune Vinci - Ente Raccolta Vinciana
C.Vecce - Leonardo - Salerno Editrice
S.Bramly - Leonardo da Vinci - A. Mondadori Editore
Pietro C. Marani - Leonardo - Ed. Cantini
A.Venturi -Leonardo e la sua scuola - Ed. De Agostini
C. Pedretti - Leonardo - Ed. Capitol
A.Marinoni - I Rebus di Leonardo - Raccolta Vinciana
G.Bora - Due tavole leonardesche - Neri Pozza Editore
G. Fumagalli – Leonardo ieri e oggi – Niatri Lischi
Alessandro Bevilacqua Scienza natura pittura nei frammenti di Leonardo – Editrice Canova
I Monogrammi dei Pittori - F.lli Melita Editori
G.B.Pellegrini - Toponomastica italiana - Ed. Hoepli
D.Olivieri Dizionario di toponomastica lombarda
Dizionario dei nomi geografici italiani - Ed. TEA UTET
Archivio documentario della Pinacoteca di Capodimonte

Si ringraziano per la collaborazione fornita il Museo Leonardiano di Vinci e la Biblioteca Vinciana di Milano.

ESERGO

Nella introduzione alla ristampa del 1986 del "De Divina Proportione", edita dalla Silvana Editoriale in riproduzione facsimile, il professor Augusto Marinoni, umanista, filologo, storiografo, studioso di Leonardo e curatore di altre edizioni delle opere di Luca Pacioli, assunse le difese dell'autore dalla accusa di plagio rivolta da Giorgio Vasari nella "Vita di Piero della Francesca, pittore, dal Borgo a San Sepolcro".

"Infelici - dice il Vasari - sono veramente coloro, che affaticandosi negli studi per giovare altrui e per lasciare di sé fama, non sono lasciati o dall'infirmità o dalla morte alcuna volta condurre a perfezione l'opere che hanno cominciato; e bene spesso avviene che lasciandole o poco meno che finite o a buon termine, sono usurpate dalla presonzione di coloro che cercano di ricoprire la pelle d'asino con le onorate spoglie del leone. E se bene il tempo, il quale si dice padre della verità o tardi o per tempo manifesta il vero, non è però che per qualche spazio di tempo non sia defraudato dell'onor che si deve alle sue fatiche colui che ha operato; come avvenne a Piero della Francesca dal Borgo a S. Sepolcro. Il quale, essendo stato tenuto maestro raro nelle difficoltà de' corpi regolari e nell'aritmetica e geometria, non potette, sopraggiunto nella vecchiezza dalla cecità corporale e dalla fine della vita, mandare in luce le virtuose fatiche sue et i molti libri scritti da lui, i quali nel Borgo, sua patria, ancora si conservano. Se bene colui che doveva con tutte le forze ingegnarsi di accrescergli gloria e nome, per aver appreso da lui tutto quello che sapeva, come empio e maligno cercò d'annullare il nome di Piero suo precettore, et usurpar quello onore, che a colui solo si doveva, per sé stesso, pubblicando sotto suo nome proprio, cioè di fra' Luca dal Borgo, tutte le fatiche di quel buon vecchio, il quale, oltre le scienze dette di sopra, fu eccellente nella pittura."

Queste parole gravi e dolorose lasciano trasparire una introiezione intensa, una personalizzazione, quasi per un vissuto analogo, che accentua i giudizi del Vasari, esasperando la realtà dei fatti e la loro valutazione.

Nel riportarli alle più giuste proporzioni del tempo, che non possono essere quelle della odierna sensibilità, o del tempo del Vasari, il Marinoni così esponeva:

"Non si conoscono i motivi che stanno alla base di questa vicenda, ma è certo che i rapporti cordiali di stima e amicizia reciproche esistenti tra il Pacioli e Piero dovrebbero escludere dalle intenzioni del primo una vera malvagità. Tanto più che egli è incline ad esaltare anche enfaticamente le opere altrui, come nel caso di Leonardo, lodato non solo come artista ma anche come scrittore. Probabilmente la

valutazione del fatto non doveva apparire così grave come oggi lo si intende, nè il Pacioli aveva alcun bisogno di accrescere la propria fama rubando le idee e le parole di un amico che tra l'altro lo aveva già ritratto col volume della "Summa" e, in alto, alcuni dei suoi poliedri costruiti in cristallo".

Va considerato che una vera originalità scientifica innovativa nella ricerca di Piero della Francesca può rinvenirsi negli studi sulla prospettiva più che nella geometria, divulgata nei testi del Pacioli secondo il tradizionale riferimento all'insegnamento di Euclide.

L'atto di accusa del Vasari appare perciò eccessivo ed anche immotivato, mancando una specificazione degli addebiti, rimasti imprecisati riguardo ai contenuti attinenti ad una effettiva originalità inventiva.

D'altra parte non può porsi un paragone tra la sensibilità del tempo del Pacioli e quella di oggi e neppure con quella del tempo in cui scriveva il Vasari, quando l'ormai diffusa tecnica di riproduzione a mezzo della stampa aveva modificato i rapporti di valore tra libro, materialmente inteso, il suo contenuto e l'autore.

Il metodo di Gutemberg non consentiva soltanto una più agevole diffusione e conoscenza dei testi, ma restituiva all'autore la piena signoria sull'opera, impedita dai limiti e costrizioni della trascrizione manuale, dalla quale era - letteralmente - esautorato.

I codici manoscritti, oggetti unici o limitati a pochi esemplari, legavano, non solo in sequenza di affoliazione, le idee trasferite in scrittura, ma ne ipostatizzavano il pensiero, richiudendo ed incorporando in preziosi scrigni di pelle, fregi e dorature il contenuto e l'utilità dell'opera.

Trascritti da altre mani, riprodotti in copiatura, dedicati e riservati al detentore, i volumi restavano reliquia cultuale del pensiero, prevalente sull'autore.

L'invenzione della stampa era fatto recente e la sua utilizzazione ancora poco diffusa al tempo del Pacioli, che pubblicò opere a stampa a Venezia solo in tarda età.

Aiuta a comprendere i fatti la dedica del manoscritto del "De Divina Proportione" a Ludovico il Moro, nella quale il Pacioli, riportando le esemplari parole espresse dal duca, definite "aurea verba ducis", così le trascriveva: "Essere di grandissima commendatione degno appresso Dio e '1 mondo colui che d'alcuna virtù dotato volentieri agli altri la comunica."

In questo senso e significato ed in quei durevoli valori di trasferimento e partecipazione e non in un interesse patrimoniale o di accrescimento di fama, già goduta, va comunque inquadrata la vicenda.

Peraltro il Pacioli proseguiva un percorso di ricerca e di insegnamento del maestro e non è certo che abbia utilizzato direttamente materiale già elaborato da Piero della Francesca, rimasto o lasciato a sua disposizione. Ciò che si fa notare è, piuttosto, l'omissione di una qualsiasi citazione del Pacioli a riguardo di Piero della Francesca, soprattutto nel contrasto con le ricorrenti attestazioni di elogio per Leonardo.

Il silenzio potrebbe ritenersi deplorevole con riguardo alla "Summa de Arithmetica" ed anteriormente alla frequentazione con Leonardo, mentre tardive attestazioni avrebbero conferito, per implicito, un significato improprio ed inopportuno di esaltazione di un altro artista, sminuente quelle rivolte a Leonardo, sia nel "De Divina Proportione" che nel "De Viribus Quantitatis".

Le vere e proprie lodi e magnificazioni dirette a Leonardo sono un tributo dovuto per la sua collaborazione nella stesura dei disegni dei poliedri nel primo testo, ma non sembrano trovare completa e specifica occasione in relazione al "De Viribus Quantitatis".

In proposito non può essere omesso il rilievo che, per il contenuto più leggero e ludico, di intrattenimento cortese - in particolare per la sezione intitolata "Problemata vulgari a solicitar ingegno et a solazzo" - argomenti e contenuti - non solo suggerimenti - siano più compatibili con la personalità e lo stile di Leonardo che con quella del monaco Pacioli.

Al riguardo di questo uso spurio potrebbe acquistare più completo senso e causa, se non precisa occasione, la considerazione di Leonardo di essere "omo sanza lettere", mentre per strano contrasto il Pacioli lo esalta anche come "scrittore".

Probabilmente la carenza di formazione in studi e lingua dotta incise come ostacolo alla diretta pubblicazione di suoi scritti in vita e suoi materiali furono lasciati al Pacioli.

Ma ciò che soprattutto rileva nelle osservazioni del Marinoni è la segnalazione di un ritratto del Pacioli "col volume della "Summa" e, in alto, "alcuni dei suoi poliedri costruiti in cristallo", eseguito per mano di Piero della Francesca ed attestante il vincolo di amicizia e l'impossibilità morale di un plagio.

Quale spiegazione può essere data alla singolare, innovativa e, per certi versi, sorprendente affermazione?

In essa sono contenuti tre rilevanti elementi informativi: l'esistenza di un ritratto dell'autore della "Summa de Arithmetica" eseguito da Piero della Francesca; la rappresentazione in esso di più poliedri sospesi; l'esistenza reale, non solo pittorica e figurativa, dei poliedri costruiti in cristallo e utilizzati dal Pacioli.

La sintetica descrizione del dipinto sembra corrispondere almeno parzialmente allo stesso impianto compositivo del "Ritratto " del Museo di Capodimonte, per la comune raffigurazione del volume della "Summa de Arithmetica", delle figure geometriche dei poliedri, ugualmente in cristallo e sospese dall'alto, salva la presenza differenziatrice di "alcuni dei suoi poliedri costruiti in cristallo", anzi che di uno solo.

Il "De Divina Proportione" riferisce dei disegni di Leonardo e di esemplari "materiali", senza specificare l'uso di cristallo o vetro per la costruzione.

Il contenuto referenziale non esplicita alcun richiamo al dipinto di Capodimonte, che pure si presentava immediato e pertinente per rafforzare con efficacia visiva l'argomento scagionante dall'accusa di plagio.

Il ritratto non poteva certo essere ignoto allo storico e curatore di ristampe delle opere del Pacioli, tenuto conto della diffusa notorietà del dipinto ed emblematicità rappresentativa della persona del monaco matematico. Inoltre l'assegnazione del dipinto a Piero della Francesca, ufficialmente inesistente, si presentava, insieme alla pluralità dei poliedri, con aspetti di novità.

Va considerato, che una eventuale adesione del Marinoni ad ipotesi marginali di attribuzione non si sarebbe esaurita in una semplice affermazione incidentale, postulando, di sicuro, più articolate motivazioni ed una approfondita verifica della questione all'esito di studi sul dipinto, incompatibili, poi, con l'errore descrittivo sul numero dei poliedri di cristallo.

La descrizione di una pluralità di poliedri di cristallo consente di supporre l'esecuzione di un secondo ritratto del Pacioli, dipinto da Piero della Francesca? Oltre ad essere di per sé un fatto eccezionale ed improbabile, un secondo ritratto del Pacioli avente lo stesso impianto compositivo non trova riscontro nelle opere conosciute del pittore di Borgo San Sepolcro e neppure risultano testimonianze storiche note che lo attestino eseguito.

L'unico dipinto di Piero della Francesca, di cui la tradizione abbia dato indicazione della rappresentazione del Pacioli, ma non quale protagonista, persona e soggetto storico, bensì nella effigie di S.Pietro Martire, risulta essere la Pala Montefeltro di Brera.

Il "Ritratto di Luca Pacioli", che solo per composizione, ma non per stile pittorico, potrebbe ricondursi alle maniere di Piero della Francesca, sia per la datazione al 1495 ricavabile dal dipinto, sia per l'età apparente del Pacioli, si colloca posteriormente alla morte dei pittore, avvenuta nel 1492, quando già da tempo era afflitto da problemi alla vista ed era inabile a dipingere.

La pubblicazione stessa della "Summa", avvenuta nel 1494 ed i riferimenti alla compilazione del "De Divina Proportione", posteriori alla scomparsa del pittore, escludono l'esecuzione del dipinto ed almeno il completamento autografo di un originario progetto.

Il tutto, allora, potrebbe essere consistito in una imprecisione descrittiva sul numero dei poliedri di cristallo. Ma l'errore come è potuto permanere e passare inosservato al vaglio di una successiva rilettura di riesame del testo?

E come spiegare una attribuzione a Piero della Francesca? Può essere ritenuta sufficiente soltanto una sottesa convinzione del Marinoni che un ritratto del matematico non potè essere stato opera di altri, se non di un pittore che fu pratico di geometria, sodale ed estimatore del Pacioli?

Il contestuale richiamo nella citazione a Leonardo sembrerebbe confermarlo, per similitudine dei rapporti, situazioni, ruoli e vicende.

Ma, così come formulata, l'attribuzione non viene espressa e non si presenta certamente come una elaborazione critica, bensì come un dato acquisito e certo in una tematica che, invece, si presenta incerta e discutibile.

Ed in effetti il Marinoni, senza alcuna intenzione di dare una soluzione critica, non emergente e non motivata, esplicita non una ipotesi ma afferma soltanto un fatto, una cognizione.

Come sia sorta la convinzione di quanto riferito o come e dove sia stata attinta la cognizione non è dato ricavarlo.

L'attribuzione a Piero della Francesca poteva scaturire per collegamento e per analogia alla soluzione inventiva della Pala Montefeltro con l'incombente uovo sospeso dall'alto, con la sua funzione prospettica di decantazione volumetrica e spaziale della volta absidale in cui sono inseriti i personaggi e meno per quella simbolica di rappresentazione della genesi e rigenerazione ciclica.

La citazione potrebbe essere stata mediata da una fonte, da una testimonianza, ritenuta attendibile e forse recante una descrizione del "Ritratto" di Capodimonte in una fase elaborativa anteriore al completamento, con gli altri poliedri ancora in evidenza e poi coperti dalla stesura di colore nero e, per esigenza di simmetria, dal secondo personaggio. un ambito di plausibilità può rinvenirsi negli interventi successivi sul dipinto evidenziati dai rilevi radiografici che hanno riscontrato la sovrapposizione delle scritturazioni alfabetiche sul volume, nel cartiglio e lavagna.

L'ulteriore informazione del realismo dei poliedri di cristallo sospesi, aldilà dell' invenzione pittorica, come oggetti materialmente costruiti ed a disposizione del Pacioli, sembrerebbe invece confermare una precisa acquisizione documentale.

Ma quale fonte ha potuto farlo attestare, posto che non risulta storicamente documentata, acquisita e pacifica? Lo stesso testo del "De Divina Proportione"non ne parla, ma accenna genericamente ad esemplari materiali ed i disegni ne danno una descrizione in sostanza lignea e non di cristallo.
Peraltro la costruzione dei poliedri di cristallo, di sfarzosa spettacolarità, si inserisce meglio nella documentata attività di Leonardo di organizzatore di feste di corte e la loro esposizione trova adeguata occasione, aldilà della dubbia data aggiunta al "cartiglio", nella fastosa e solenne cerimonia del dibattito culturale tra le più insigni personalità scientifiche dell'epoca, "lo laudabile scientifico duello", riferito dallo stesso Pacioli nelle prime pagine del "De Divina Proportione" e tenutosi a Milano il 9 febbraio 1498 alla presenza di Ludovico il Moro, con intenti di celebrazione ed esaltazione del mecenatismo del Duca.
Un eventuale reperto, se non completo ed esplicito nel riferimento al pittore di Borgo S.Sepolcro con la indicazione del suo nome, riferendo ellitticamente solo circostanze ed elementi relativi ai rapporti con il Pacioli, alla pratica della pittura e della geometria, alla conterraneità toscana, in ogni caso atterrebbe a circostanze e vicende estensibili anche a Leonardo.
Situazioni e rapporti dei due artisti con il Pacioli possono aver favorito un equivoco e scambio di persona, ma anche l'effettiva sostituzione nella prosecuzione e completamento di ricerche e studi estesi dalla geometria alla prospettiva ed alla ricerca figurativa e forse al dipinto, dopo la scomparsa di Piero della Francesca.
Per certo lo stesso plagio riferito dal Vasari, se di plagio può parlarsi, in danno di Piero della Francesca, si presenta ambivalente, riscontrandosi nei testi del Pacioli l'utilizzazione di idee e di argomenti di chiara provenienza da Leonardo. Al riguardo una seconda esplicita accusa di plagio al Pacioli è riportata proprio in danno di Leonardo nel testo "Champ fleury" del 1529 da Geoffroy Tory riferita ai tipi alfabetici inclusi nel "De Divina Proportione".
A complicare le cose interviene la stessa sinossi dell'"Arbor proportio e proportionalitas"e la sua ideazione.
Allegato, in diretta coerenza argomentativa, all'edizione a stampa del 1509 del "De Divina Porportione", l'"Arbor" si ritrova nella edizione del 1523 della "Summa de Arithmetica"ed è presente in abbozzo tra anteriori carte di Leonardo.
Aveva necessità Leonardo, potendo disporre del testo del Pacioli, di eseguire una sciatto scolaresco esercizio di apprendimento, come generalmente viene ritenuto? Le correzioni ed incompletezze del grafico di Leonardo indicano una ricerca e non una copiatura. La priorità della pubblicazione della "Summa" nel 1494

attesterebbe una concezione" anteriore al "De Divina Proportione" ed alla collaborazione con Leonardo a Milano. Ma andrebbe ricostruita filologicamente la prima edizione della "Summa" con il riscontro degli originari allegati, essendo frequente, nell'uso editoriale, arricchire le pubblicazioni con aggiunte di materiali testuali e tipografici a disposizione, come risulta per gli allegati dell'alfabeto e dei disegni architettonici per il "De Divina Proportione".

Non va, poi, trascurato il rilievo di chi nella cornice del frontespizio dell'edizione del 1494 ha colto motivi leonardeschi ed analogie con la decorazione della volta del refettorio di S. Maria delle Grazie, anticipando anche, per ragioni di conterraneità e soggiorno in Firenze, la conoscenza tra Leonardo ed il Pacioli. Risulterebbero di grande interesse più precisi riscontri sul generico addebito di plagio mosso dal Vasari, come pure sulla notizia della realizzazione ed uso dei poliedri in cristallo da parte del Pacioli e sulla attribuzione del dipinto, per la estensibilità dei fatti a Leonardo.

La formulazione della frase del Marinoni:"…nè il Pacioli aveva alcun bisogno di accrescere la propria fama rubando le idee e le parole di un amico che tra l'altro lo aveva già ritratto col volume della "Summa" e, in alto, alcuni dei suoi poliedri costruiti in cristallo", indica il coetaneo Leonardo, piuttosto che Piero della Francesca, di circa trentanni più vecchio e che, più che amico, fu maestro e precettore del Pacioli.

Se si esclude una acquisizione documentale del Marinoni, l'affermazione più che un "lapsus memoriae"sul numero dei poliedri si presenta, per gli altri specifici contenuti, come una emergente idea non pervenuta a definizione e compimento.

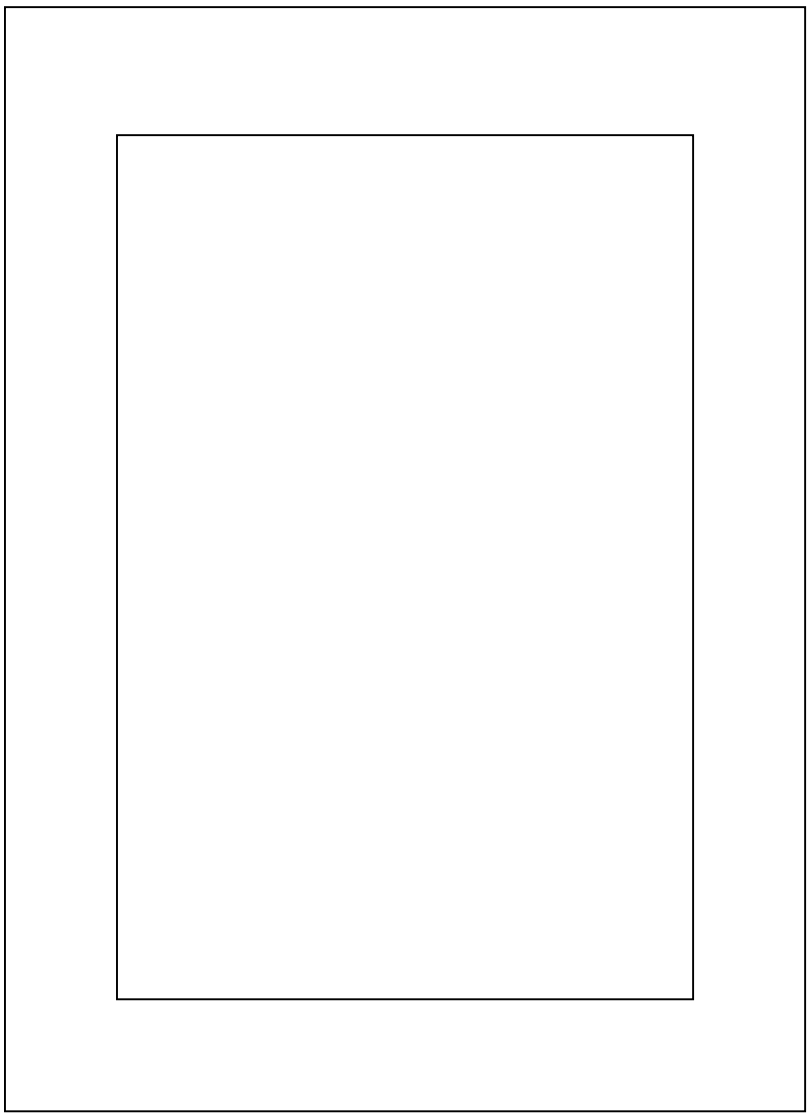
Mancando più esplicite indicazioni su eventuali reperti storici, non è possibile una verifica dell'origine dell'asserzione, ma resta l'indicazione di una riferibilità a Piero della Francesca che, per analogia di situazioni, si attaglia a Leonardo, accrescendo gli enigmi, che, in assenza di una soluzione documentale, continuano a mantenersi in ermetica chiusura.

* * * * *

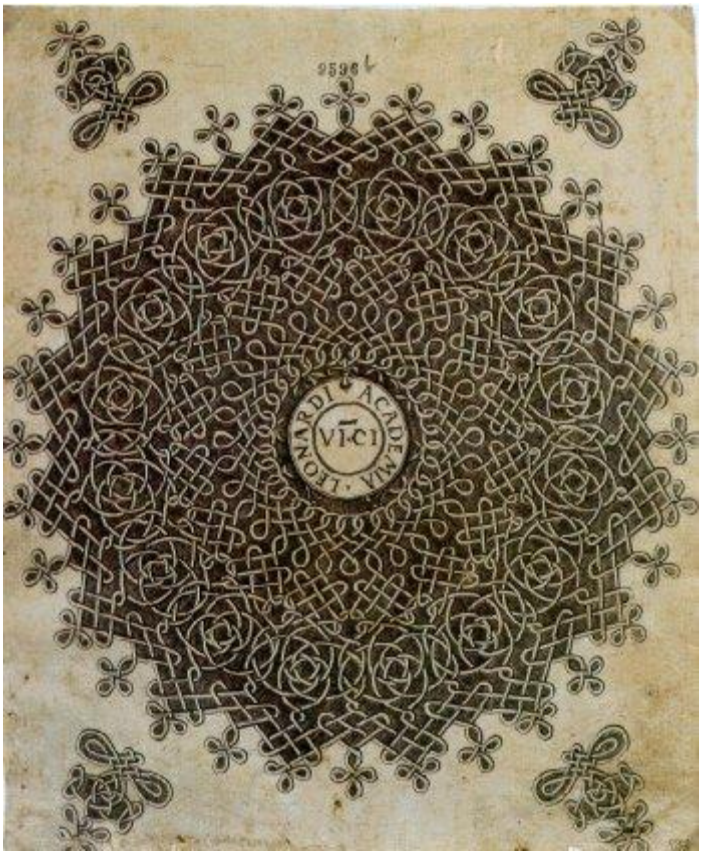
Certamente nel disvelarsi di un mistero emerge un risvolto empio ed in ogni transizione dall'ignoto al noto si compie un misfatto, un annichilimento. Nell'evidenza si estingue un fuoco, si svuota e dissolve la cosa, si riduce e sminuisce il mondo: la sfinge crolla con la soluzione dell'enigma e così in ogni apocalisse si palesa la verità ed annienta la realtà.

E' nel responso all'assegnato quesito che si pone la sostanza dell'essere ed in esso si dischiude e conclude.

“E tu uomo, che consideri in questa mia fatica l’opere mirabili della natura, se giudicherai essere cosa nefanda il distruggerla, or pensa essere cosa nefandissima il torre la vita all’omo, del quale, se questa sua composizione ti pare di meraviglioso artifitio, pensa questa essere nulla rispetto all’anima che in tale architettura abita, e veramente, quale essa si sia, ella è cosa divina; sicchè lasciala abitare nella sua opera a suo beneplacito, e non volere che la tua ira o malignità distrugga una tanta vita, che veramente, chi non la stima, non la merita.”



“…D'ogni cosa la parte ritiene in sé la natura del tutto...”



“...Per signum et sigillum omnia...”