

PIETRO C. MARANI

Leonardo

una carriera di pittore

Apparati a cura di
Pietro C. Marani
Edoardo Villata

FEDERICO MOTTA EDITORE

Epilogo con Diluvi

Una nuova rappresentazione della natura

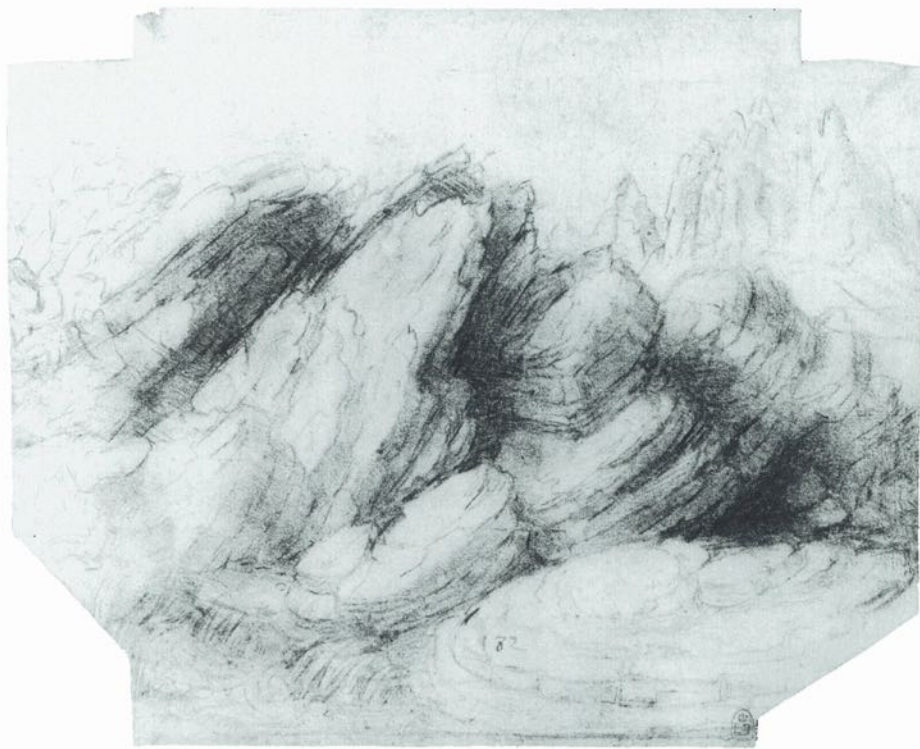
Più ci si addentra nella tarda attività di Leonardo, più ci si rende conto di come in essa interagiscano diverse e apparentemente contraddittorie concezioni dell'arte, del disegno e della pittura. E se il "paragone con li antichi" deve, dopo il 1500, essere tenuto sempre ben presente, pure questa volontà di misurarsi con una concezione classica dell'arte non basta a spiegare i suoi ultimi dipinti e i suoi tardi disegni "artistici". Lo studio diretto della natura non viene infatti mai meno (come si è visto anche nella parte finale del capitolo precedente a proposito delle dissezioni anatomiche che Leonardo continua a compiere stando a Roma dopo il 1513), e come anche dimostrano i suoi studi di paesaggio fino al 1510 circa, ma la rappresentazione delle *forze* di natura, si schematizza al punto da investire la sua stessa concezione della natura, del paesaggio e della pittura. In questo processo risulta evidente come una causa scatenante di questa nuova visione sia da identificare proprio nel mutato rapporto fra l'artista e il mondo naturale, che risulta mediato dallo studio e da una conoscenza sempre più ravvicinata dell'antico. Spiegare la coesistenza e l'apparente contraddittorietà di questi tre aspetti che caratterizzano l'opera tarda di Leonardo, è quanto ci si propone di fare in quest'ultimo capitolo, cercando non solo di conciliare fra loro quelli che appaiono a prima vista tre distinti modi di in-

tendere, da parte di Leonardo, il fine dell'arte, ma anche di far intravedere come talvolta essi agiscano indipendentemente l'uno rispetto all'altro, e, ancora, come l'imitazione dell'antico, essa stessa una conseguenza del mutato rapporto fra arte e scienza che investe l'opera di Leonardo dopo il 1500, possa aver avuto conseguenze decisive sul modo di risolvere i problemi della rappresentazione artistica nella sua tarda maturità o, comunque, possa aver prodotto cambiamenti molto più determinanti di quanto non si sia finora ritenuto¹.

Il modo di raffigurare il paesaggio è, negli anni compresi fra l'ultimo decennio del Quattrocento e gli anni estremi della carriera di Leonardo, assai significativo non solo per le modificazioni che via via introduce in termini concettuali nella rappresentazione artistica, ma anche in quanto manifesta i cambiamenti e gli adeguamenti del segno grafico e della tecnica atti a supportare le nuove concezioni, e può servire da introduzione a questo capitolo. Se si osservano due disegni di paesaggio nella Royal Library a Windsor come il foglio 12395 e il foglio 12394, raffiguranti entrambi vedute di picchi e formazioni rocciose, non si direbbe, a prima vista, che sia passato, fra l'uno e l'altro, quasi un ventennio, il primo essendo databile attorno al 1492-1494, l'altro al 1510-1513 circa², molto simile risultando, in questo caso, il segno incisivo e



Leonardo da Vinci,
Paesaggio roccioso.
Windsor Castle, Royal Library
(inv. 12395).



Leonardo da Vinci,
Stratificazioni rocciose.
Windsor Castle, Royal Library
(inv. 12397).

asciutto della penna a inchiostro seppia con cui sono tracciati i due disegni. Ma se si osserva più attentamente la “concezione” della natura e delle rocce a essi sottesa, si potrà notare che, mentre il primo presenta ancora una visione piuttosto statica della natura, pur con l’accento allo scorrere dell’acqua (con due cigni piuttosto mal disegnati in primo piano) e a un timido insinuarsi delle radici dell’albero, in cima al picco roccioso, fra le sottili lastre squadrate di roccia – ciò che sembra anticipare il più vigoroso senso organico delle radici che, nella Sala delle Asse, pochi anni dopo, sommuovono grandi blocchi rocciosi –, il secondo, Windsor 12394, offre una sconvolgente visione in movimento di colossali stratificazioni geologiche, come se Leonardo avesse voluto fissare il momento del loro assestamento dopo un cataclisma o una catastrofe naturale. La stessa visione metamorfica si avverte nel foglio a Windsor 12397, dove il grande picco inclinato verso destra sembra rappresentato nel momento stesso in cui affonda, o, forse meglio, emerge dal magma primordiale. Qui, allora, il segno a gessetto nero, più morbido e sfumato, come nel contemporaneo disegno di Windsor 12387, serve a generare la sensazione di masse fluttuanti, come avvolte da vapori di condensa, che ci riportano quasi al momento della loro lontana creazione.

Inframmezzo, tuttavia, Leonardo non aveva mai smesso di studiare il comportamento degli elementi, acqua, fuoco, aria

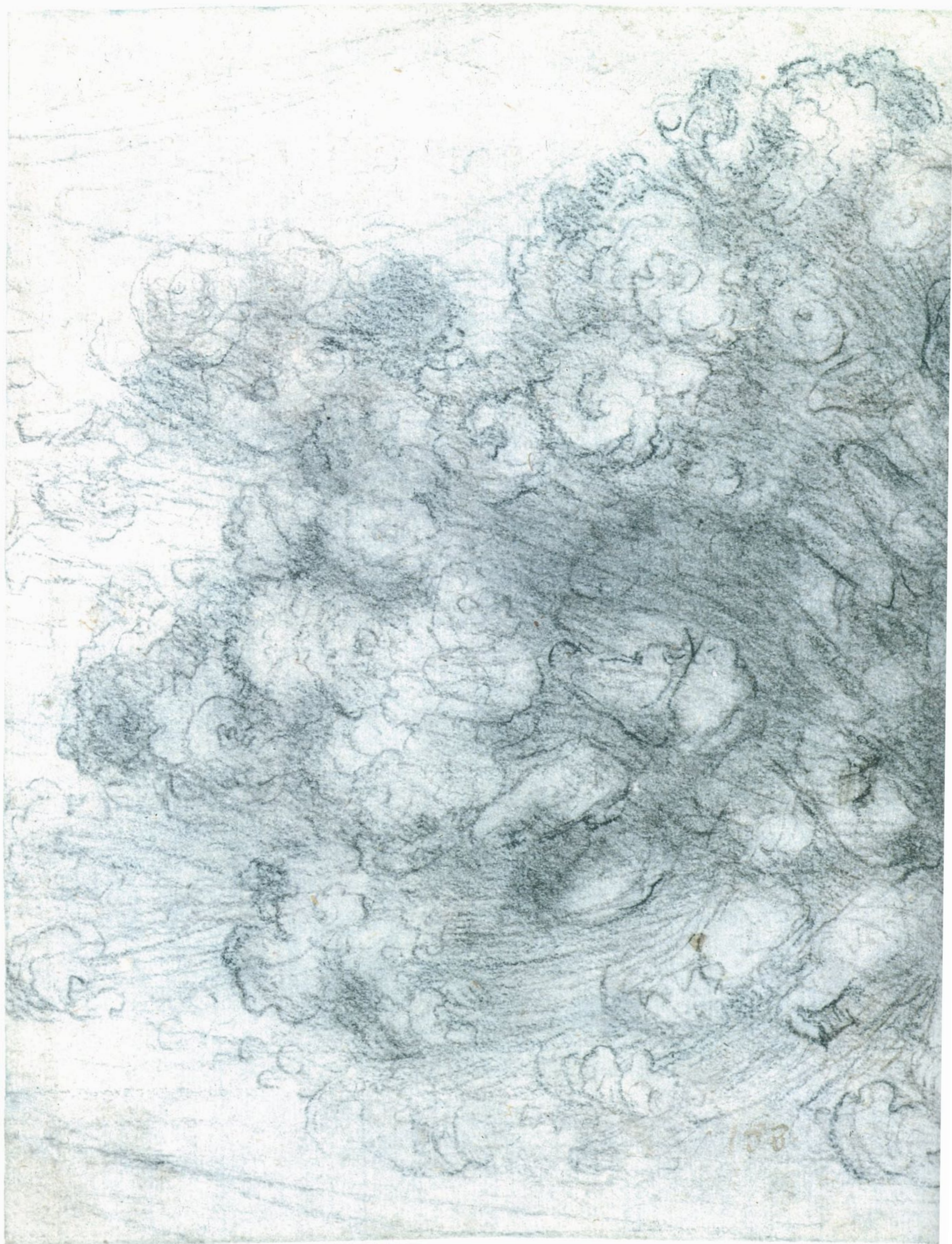
e fumo, adottando una tecnica e una concezione più “didascalica”: un disegno come quello a Windsor 12660 *verso*, databile al 1507-1509, e affine ai molti piccoli disegni che punteggiano le pagine del Codice Leicester³, ben illustra il tentativo di rappresentare non tanto l’acqua in sé, quanto il suo movimento, sia che descriva i suoi gorgi attorno a un ostacolo (come nei due disegni verso l’angolo superiore sinistro della pagina), sia che ricada da una “bocca” formando un intreccio meraviglioso di volute e “riccioli”. Che si tratti qui di una schematizzazione è reso evidente da altri disegni contemporanei o lievemente successivi, dove volute d’acqua o di fumo sono raffigurate “di naturale”, come ad esempio nel foglio a Windsor 12416, preparato in rosso e disegnato a gessetto rosso, raffigurante gli incendi appiccati dagli svizzeri a Desio il 13 dicembre 1511, che, a sua volta, si ricollega a una serie di paesaggi, “in rosso su rosso” (i fogli a Windsor 12411-12415), tratti dall’osservazione diretta di paesaggi e catene montuose, fra i quali è da segnalare almeno il foglio Windsor 12410. Il *medium* diverso, penna e inchiostro seppia per una rappresentazione “concettuale” e schematica degli elementi, gessetti colorati – più morbidi e “atmosferici” – per una resa più naturalistica, sembra dunque dapprima segnalare il diverso approccio di Leonardo alla natura nella sua tarda maturità. Ma c’è di più.

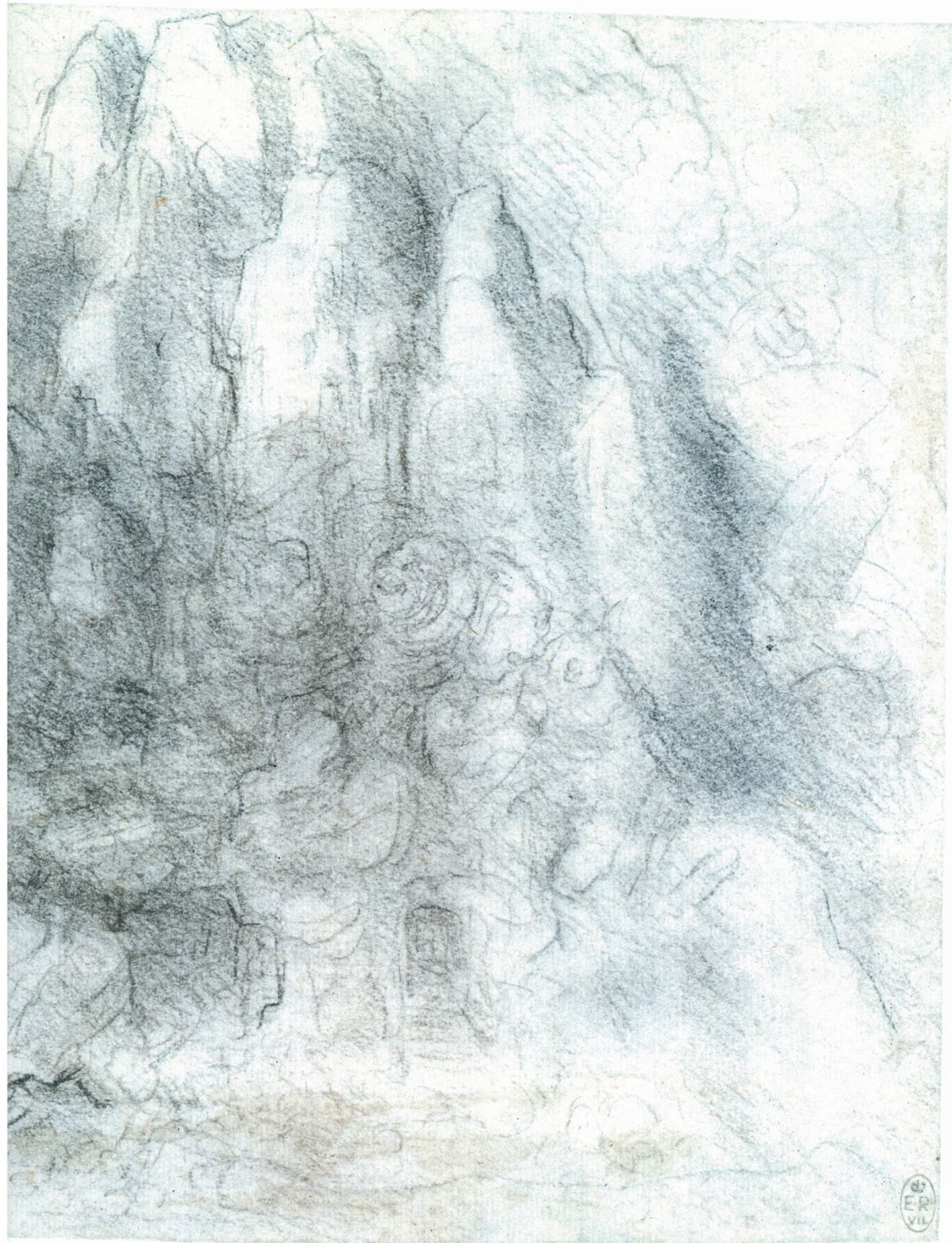
Nell’affrontare il tema della rappresentazione del movimento



Leonardo da Vinci,
Stratificazioni rocciose.
Windsor Castle, Royal Library
(inv. 12394).

pp. 306-307
Leonardo da Vinci,
*Esplosione nel fianco
di una montagna rocciosa.*
Windsor Castle, Royal Library
(inv. 12387).





ER
VII

nell'acqua e nell'aria nell'opera tarda di Leonardo, Ernst Gombrich aveva già notato⁴ come non sia più possibile leggere gli straordinari disegni di viluppi turbinosi d'acqua, di vortici e di spirali d'aria, che si materializzano grazie alla presenza in essi di polvere o fumo (si veda ad esempio Windsor, Royal Library, 12378 e 12387), come il prodotto di un'acuta quanto obiettiva indagine puramente visiva di Leonardo, ma come il risultato di un processo intellettuale in grado di elabo-

borare e rappresentare graficamente anche ciò che risulta impossibile osservare direttamente. In questo si deve porre infatti la "modernità" di Leonardo, non nelle sue presunte "scoperte" o anticipazioni tecnologiche e meccaniche, ma nella sua "scienza" intesa come capacità di elaborazione intellettuale ben oltre la pura e semplice registrazione visiva di un fenomeno. Un atteggiamento analogo si può allora scorgere anche in uno dei dipinti più tardi di Leonardo.

Il San Giovanni del Louvre

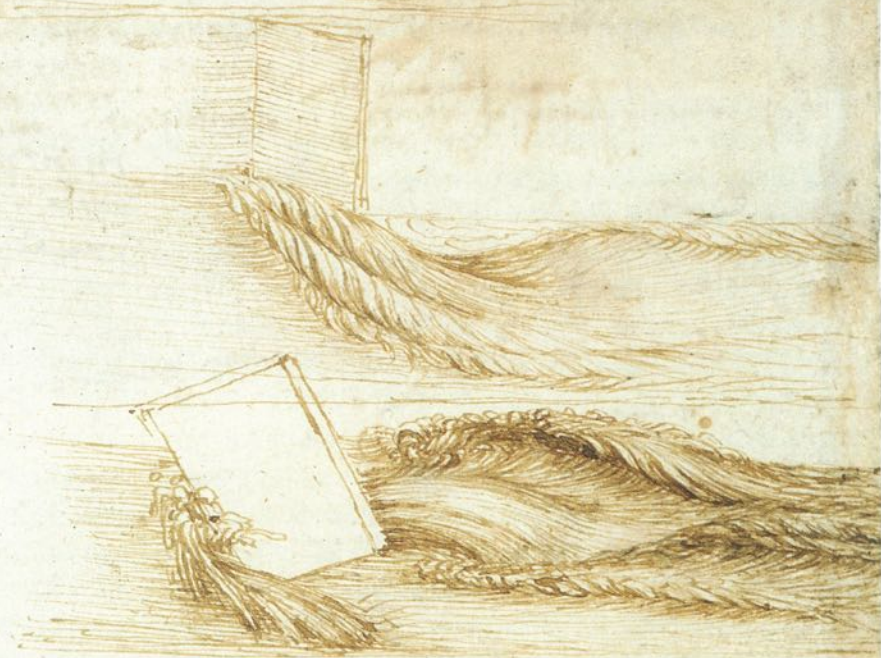
Il *San Giovanni-Bacco* ora al Louvre è considerato una delle ultime opere pittoriche di Leonardo, una fra quelle che più hanno sollecitato interpretazioni psicologiche, psicanalitiche e persino erotiche da parte della critica moderna. E questo a parte considerando le letture che evidenziano l'originalità della sua iconografia, che, derivando da quella già messa a punto da Leonardo per l'*Angelo dell'Annunciazione* (trasmessa da un disegno di allievo corretto da Leonardo, ora a Windsor, n. 12328 *recto*, e da una serie di dipinti di scuola), e facendo perno sulle qualità prettamente plastiche, se non scultoree della forma, fa dello spettatore un protagonista attivo dell'evento: così come il riguardante coincideva, nel caso dell'*Angelo dell'Annunciazione*, con il destinatario dell'Annuncio, così, nel

caso del *San Giovanni*, lo spettatore diviene il destinatario del messaggio di salvezza e purificazione dal peccato che avviene grazie al Battesimo. La successiva, quasi perversa rielaborazione del tema dell'*Angelo dell'Annunciazione*, che produce una sua versione esplicitamente erotica, testimoniata dal disegno di collezione privata tedesca pubblicato recentemente⁵, doveva accrescere di implicazioni erotiche e finanche omosessuali la presentazione del Battista a mezzo busto, poiché se, da un lato, egli indica con il braccio sinistro e il dito indice della mano levato verso l'alto quell'entità ultraterrena, quel Primo Motore da cui tutto si origina, lo sguardo ammiccante e suadente, la sua stessa nudità, mal celata da un'altrettanto lasciva pelle di leopardo, alludono invece a contenuti o for-

se ad aspirazioni omosessuali. La mia personale lettura del dipinto di Leonardo, incentrata proprio sulla combinazione di questi aspetti, che fanno dell'opera di Leonardo la raffigurazione di una specie di "Angelo del male", che ammicca e cerca di coinvolgere il riguardante in un pensiero (e forse in un'azione) dichiaratamente osceno⁶, è stata di recente giudicata da Carlo Pedretti la migliore interpretazione finora tentata del dipinto del Louvre⁷.

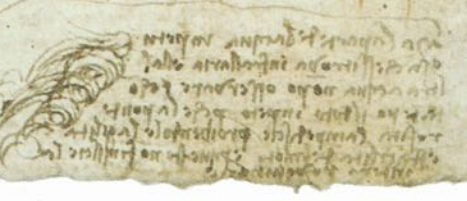
Ciò che qui importa però sottolineare, ed è stato Martin Kemp a rilevarlo per primo⁸, è che si tratta di un dipinto in cui l'attenzione di Leonardo, concentrandosi tutta sull'espressione e il gesto del santo, "rendeva vana ogni sua eventuale intenzione di far proprio qualcosa di simile all'intera gamma degli effetti visivi di cui nei suoi scritti tardi... qui non si ritrova nessuno di quegli effetti di sostegno che avevano tanta parte nelle sue ricette di buona pittura". A parte gli effetti di "ombra illuminata", o meglio di "radianza", di cui Leonardo sembra giovare nella definizione delle parti in ombra del corpo del Battista e che possono rispecchiare la trasposizione alla pittura di sue precedenti osservazioni scientifiche sul *lumen cinereum* della Luna⁹, non sembra essere qui applicato nessuno dei precetti per il pittore e nessuna delle osservazioni scientifiche sulla natura e gli elementi di cui abbondano i manoscritti precedenti e contemporanei al dipinto. Quale, ad esempio, il rapporto fra questo dipinto e le teorie

e gli studi d'ottica databili attorno al 1508? È difficile da stabilire e, se mai, più che con i precetti di pittura (correlativi intelligentemente dal Villata), il rapporto va stabilito con la "pratica" della scultura in cui Leonardo sembra essere coinvolto direttamente in questi anni sia a Milano (studi per il Monumento Trivulzio), sia a Firenze, dove, fra l'agosto del 1507 e l'aprile del 1508, è a fianco (e in casa) del Rustici a sovrintendere all'esecuzione del gruppo della *Predica al Levita*, in terracotta, finito nel 1509, da collocare sul Battistero di Firenze. Diversi "pensieri" di Leonardo di questi anni trovano infatti il loro logico sbocco nella terza dimensione e alcuni di questi proprio grazie al Rustici, che aveva appreso da Leonardo, secondo il Vasari, il modo di "fare cavalli", come ad esempio dimostra non solo il gruppo di cavalli del Bargello ma anche il piccolo bronzo in collezione privata a Palermo, desunto dagli studi di Leonardo (Windsor 12341 e 12344 *recto*) per il Monumento Trivulzio. E la connessione è confermata proprio dal foglio sopra citato, Windsor 12328 *recto*, che contiene, simultaneamente, lo studio per l'*Angelo dell'Annunciazione* e piccoli disegni di cavalli che Leonardo intendeva modellare nella cera ("fanne un piccholo di cera lungho un dito"). Ma qui, nel *San Giovanni* del Louvre Leonardo ha, per usare ancora le parole di Martin Kemp, "intuitivamente posto la propria arte al servizio di un fine sostanzialmente misterioso, vale a dire l'evocazione dell'alterità", di qualcosa di



Handwritten text in a cursive script, likely a Latin or Italian manuscript. The text is arranged in several lines, with some words appearing to be written in a larger or bolder hand than others. The ink is dark and the paper shows signs of age and wear.

Handwritten text in a cursive script, continuing from the previous block. The text is arranged in several lines, with some words appearing to be written in a larger or bolder hand than others. The ink is dark and the paper shows signs of age and wear.



remoto dalla nostra comprensione normale”¹⁰, e, ovviamente, aggiungiamo noi, di impossibile a darsi in natura e a essere registrato con i comuni mezzi di indagine visiva. Se gli studi di ottica, d'ombra e lume, attestati dal Ms C dell'Institut de France, verso il 1490, avevano pur avuto conseguenze decisive anche sulle realizzazioni pittoriche (e valga per tutti l'esempio del *Ritratto di Cecilia Gallerani*, dove tutte le qualità d'ombre, primarie e secondarie, sembrano rappresentate come se si trattasse in quel caso di raffigurare nient'altro che un corpo opaco sottoposto a diverse e sempre variate fonti luminose, come appunto accade negli esperimenti figurati del Ms C)¹¹, le più recenti indagini fisiologiche sull'occhio e la visione (come ad esempio la scoperta del sistema di formazione dell'immagine nell'occhio trasmessa dal disegno del Codice Atlantico, f. 921 *recto*, ex 337 r-a)¹², non sembrano aver avuto ripercussione alcuna sull'arte e le teorie della rappresentazione prospettica.

Singolare ritrovare dunque qui, nella rappresentazione dei capelli morbidamente arricciolati del *San Giovanni* del Louvre, la stessa stilizzazione che presiede alla visualizzazione dei vortici e delle spirali fatte dal moto dell'acqua¹³. E quello che sembrava a prima vista costituire il prodotto di un'acuta osservazione del disporsi dei capelli, appare invece la conseguenza di un'elaborazione tutta mentale, confermata da un'annotazione di Leonardo stesso in un famoso disegno a Windsor:

“Nota il moto del vello dell'acqua, il quale fa a uso de' capelli, che hanno due moti, de' quali l'uno attende al peso del vello, l'altro al liniamento delle volte: così l'acqua ha le sue volte revertiginose, delle quali una parte attende a l'impetto del corso principale, l'altra attende al moto incidente e refresso”¹⁴.

In realtà, l'analogia è più apparente che reale dato che i riccioli dei capelli pesano sull'aria (e solo in minima parte su se stessi), mentre l'acqua pesa su altra acqua e ciò a prescindere dal moto aggiuntivo, prodotto dalla corrente, nel caso dell'acqua, e dal movimento proprio delle “volte” dei capelli: due casi ancora una volta inconfondibili. In questo caso l'analogia proposta da Leonardo appare verosimile, non sul piano scientifico, ma soltanto nei termini della sua rappresentazione grafica e artistica, stante che per disegnare il moto e l'andamento dei capelli, o il moto dell'acqua, egli ricorre allo stesso *medium*, alla punta di un pennello, al lapis o alla punta di una penna che traducono il quasi incorporeo (i capelli) o ciò che proprio non esiste (quell'“essere del nulla” che è il confine di un'onda con l'aria o l'intrecciarsi dell'acqua con altra acqua) in una linea, quanto a dire nella visualizzazione grafica di un concetto¹⁵.

Vengono dunque ad associarsi in questo dipinto alcune delle tendenze più intellettualistiche presenti nei procedimenti

p. 310
Leonardo da Vinci,
Correnti e cascate d'acqua.
Windsor Castle, Royal Library
(inv. 12660 verso).

pp. 312-313
Leonardo da Vinci,
Incendio a Desio. Windsor Castle,
Royal Library (inv. 12416).

pp. 314-315
Leonardo da Vinci,
Vette alpine innevate.
Windsor Castle, Royal Library
(inv. 12410).

adi 16 di dicembre a ore 15
fu spicato il fuoco

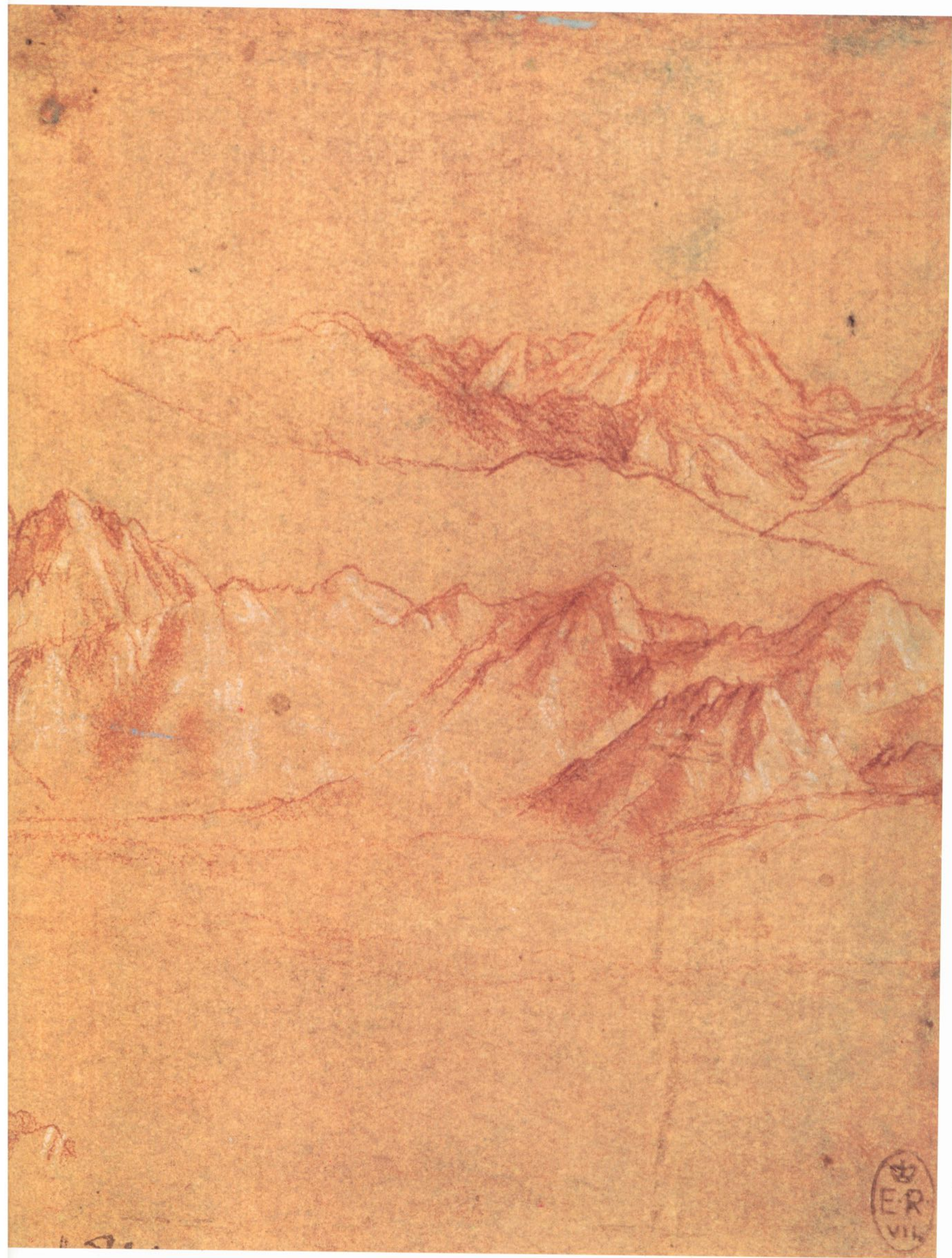
1771
1772
1773

17

191. 13 di dicembre 1511 a hore 15 fu fatto questo
secundo mercurio da s. m. 7. 1550 a. m. m. m.
al luogo detto DEXE

ER





rappresentativi di Leonardo, e tutti si discostano dall'osservazione diretta della natura, sia per suggerire "altro" al

di fuori del conosciuto, sia per offrire, di quanto si ritiene di conoscere, una rappresentazione ai limiti dell'astrazione.

Dall'osservazione all' "idea" della natura

È singolare ritrovare associata questa stilizzazione dei riccioli dei capelli a guisa di onde d'acqua a due altri temi chiaramente ispirati dall'antico. Osservando infatti due tardi disegni di Leonardo di cui si è già discusso nel capitolo precedente, raffiguranti l'uno (Windsor, Royal Library, n. 12553) un profilo virile "all'antica", l'altro (Windsor, Royal Library, n. 12554) un profilo di Salaì realizzato come un cammeo classico, viene fatto di chiedersi se la stilizzazione dei riccioli dei capelli e, di conseguenza, quella delle onde d'acqua alle quali sono stati infatti paragonati i capelli del giovane presentato sul disegno di Windsor 12553¹⁶, non debba essere considerata una conseguenza della conoscenza dell'antico piuttosto che il risultato grafico di un'elaborazione intellettuale dei fenomeni del moto dei capelli e dell'acqua. Il primo disegno è infatti desunto, secondo il Clark, da un antico busto di Lucio Vero, mentre i riccioli di Salaì, nel secondo, sembrano mostrare una conoscenza della toreutica antica, come evidenzia maggiormente la testa virile classicamente presentata sul disegno di Windsor, n. 12556. Leonardo poteva ritrovare una

simile resa dei riccioli, pesanti e ben rilevati, in teste bronzee raffiguranti *Antinoo*, come quella, già nella raccolta dei Medici ora nel Museo Archeologico di Firenze¹⁷. Dopo aver osservato queste straordinarie similitudini, si è costretti a guardare sotto una luce molto diversa la testa grottesca della Christ Church di Oxford, già presentata nel capitolo precedente, tradizionalmente identificata con il ritratto del saltimbanco Scaramuccia che il Vasari dice eseguito da Leonardo¹⁸: nel disegno, databile attorno al 1504-1507, un'eccezionale grottesca di Leonardo in grande formato, già risulta operante la stilizzazione dei riccioli a guisa di onde d'acqua, come nei più tardi disegni di Windsor, e, allo stesso tempo, vi ritroviamo pienamente espresso lo stile "classico" già affermatosi nel precedente cartone di Londra con la *Sant'Anna*: pienezza di forme, veduta di spalla come a suggerire un movimento dello spettatore intorno alla figura, chiaroscuro usato per dare tridimensionalità e stile disegnativo "sprezzato", come in un grande cinquecentista, Raffaello, ad esempio. E il tutto sembra ancora richiamarsi alla classicità, questa volta però in con-



(sopra)

Leonardo da Vinci, Studio per l'*Angelo dell'Annunciazione*, studi di cavalli e cavalieri e altri studi tecnologici. Windsor Castle, Royal Library (inv. 12328).

(a lato)

Anonimo, *Angelo dell'Annunciazione*, copia da Leonardo. Basilea, Kunstmuseum.



p. 317

Leonardo da Vinci, *San Giovanni*. Parigi, Museo del Louvre.

pp. 318-319

Leonardo da Vinci, *San Giovanni* (particolare). Parigi, Museo del Louvre.







trapposizione a essa, quasi che la stupefacente testa grottesca non fosse da considerare che un "esperimento" anticlassico, magari in contrasto proprio con l'ideale di bellezza statuaria rappresentato dal cartone di Londra.

Se a questi pochi esempi scelti fra la produzione artistica e scientifica di Leonardo di età tarda sommiamo alcune sue annotazioni coeve, il divario fra osservazione scientifica della natura e rappresentazione artistica cresce ancora di più, così come cresce la consapevolezza di Leonardo che la scienza da sé sola non possa spiegare tutto: "O speculatore delle cose, non ti laldare di conoscere le cose che per sé medesima la natura conduce, ma rallegrati di conoscere il fine di quelle cose che son disegnate dalla mente tua"¹⁹. Come ha rilevato André Chastel²⁰ si assiste, nell'opera tarda di Leonardo, a un incrinarsi delle sue certezze "scientifiche" e diversi passi tardi lo confermano, come quello rifluito, significativamente, nel *Trattato della pittura*²¹:

"Dice qui l'adversario che non vole tanta scientia, che gli basta la pratica per ritrarre le cose naturali",

o come quello del Codice Arundel (f. 180 verso):

"Siccome un regno in sé diviso è disfatto, così ogni ingegno diviso in diversi studi si confonde e indebolisce"²²,

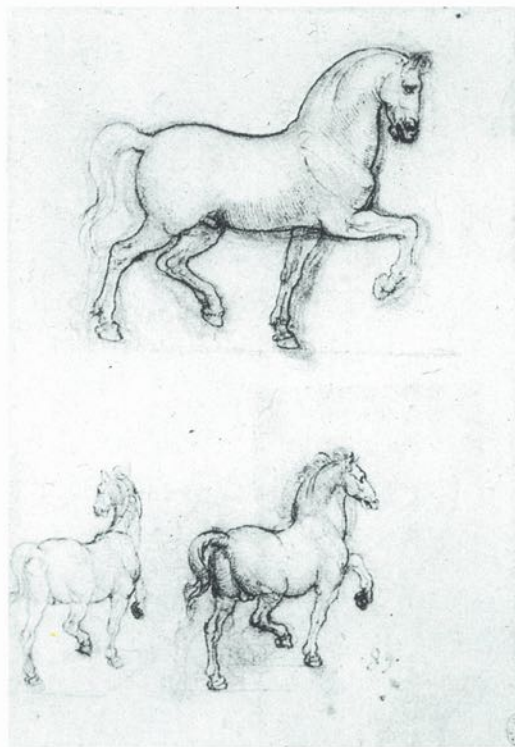
dove sembra di cogliere addirittura un'autocritica, la consapevolezza che i suoi studi troppo diramati l'avessero allontanato dal vero fine dell'arte. Una tale consapevolezza era del resto già adombrata fin dal tempo del Ms Madrid 8936, del 1505 circa, dove al f. 127 verso, dopo una dimostrazione sul funzionamento della pupilla egli asserisce:

"Benché queste tali speculazioni sieno superflue alli operatori, elle no<n> mi son parute de pretermetterle perché spesso danno ammirazione alli speculativi ingegni".

Certo, queste asserzioni, contraddicono le precedenti lodi all'esperienza, o alla matematica, o alla "deità" della pittura, che, in età tarda è definita eccellente scienza semplicemente se riesce anche solo a rappresentare "il chiaro e lo scuro insieme colli scorti"²³, ma esse danno la misura di un enorme cambiamento intercorso nei processi mentali di Leonardo. Il rapporto fra studio della natura e rappresentazione artistica era profondamente mutato poiché profondamente mutati erano proprio i suoi modelli intellettuali rispetto alle "scienze". Egli, dopo il Cinquecento, non solo abbandonò molte teorie precostituite, specialmente aristoteliche, come nel campo dell'anatomia o della geologia, ma mise in dubbio "i vecchi modi di pensare", anche se questo non facilitò "un sostanziale 'progresso' in qualcuna delle discipline scientifi-



Giovan Francesco Rustici,
Giovanni Battista. Firenze, Battistero.



Leonardo da Vinci,
Studio di *Cavalli* per il Monumento
a Gian Giacomo Trivulzio.
Windsor Castle, Royal Library
(inv. 12344 recto).



Leonardo da Vinci,
Studio di *Cavalli* per il Monumento
a Gian Giacomo Trivulzio.
Windsor Castle, Royal Library
(inv. 12344 verso).

che” che lo avevano appassionato, come ha mostrato Martin Kemp²⁴, poiché si era spinto, per forza di ragionamento logico, e non più in base allo studio degli *auctores*, a un punto in cui non esistevano più modelli di riferimento, né egli era del resto in grado di fornirne di nuovi. Ecco dunque il ripiegamento su se stesso e la scoperta dell’inutilità della scienza tradizionale ai fini della rappresentazione artistica. E il suo modello intellettuale della natura “fondato su di una relazione semplicistica fra principi e strutture”²⁵, fra causa ed effetto, così come non gli permetteva di poter tutto spiegare in campo scientifico, non poteva fornire la base esclusiva su cui fondare l’operazione artistica.

Questo tuttavia permetteva una grande libertà proprio alla creazione artistica, che risultava svincolata sia dall’asservimento alle scienze tradizionali ormai ritenute obsolete, sia dai modelli teorici approntati da Leonardo stesso negli ultimi due decenni del Quattrocento. L’arte era dunque anche libera d’ispirarsi, dopo il Cinquecento, ad altro che non fosse soltanto la natura.

Da qui anche il recupero dell’antico, della possibilità cioè offerta all’artista di potersi ispirare a modelli nati anch’essi dall’osservazione diretta della natura e prodotti, si poteva presumere, in base alla “pratica” delle cose naturali, senza il ricorso a “tanta scientia”.

Dalla scienza al “mito”

Come si è cercato di dimostrare nel capitolo precedente, Leonardo aveva, del resto, sempre dialogato con l’arte antica, anche prima del 1500.

Successivamente a questa data, alcune sue indicazioni sembrano tuttavia contrastare e mettere in discussione il precetto, formulato attorno al 1490-1491, secondo cui “l’imitazione delle cose antiche è più laudabile che le moderne”²⁶, come questa che segue, tratta dal Codice Atlantico, f. 534 verso (ex 199 v-a) e databile attorno al 1508:

“Dello studio e suo ordine.

Dico che prima si debbe imparare le membra e sua travagliamenti; e, finita tal notizia, si debbe seguitare li atti secondo li accidenti che accadano all’omo; e, terzo, comporre le storie, lo studio delle quali sarà fatto dalli atti naturali fatti a caso mediante li loro accidenti, e porli <a> mente per le strade, piazze e campagne, e notarli con brieve descrizione di liniamenti, cioè che per una testa si faccia uno O e per uno braccio una linia retta o piegata, e ’l simile si faccia delle gam-



Giovan Francesco Rustici
(attribuito a), *Cavallo*
(da Leonardo). Palermo, collezione
principessa dell’Arenella.



Arte ellenistica, *Antinoo*.
Firenze, Museo Archeologico.



Leonardo da Vinci,
Diluvio. Windsor Castle,
Royal Library (inv. 12386 recto).



Leonardo da Vinci,
*Parete che crolla sotto la pressione
 dell'acqua*. Windsor Castle,
 Royal Library (inv. 12380 recto).

pp. 324-325
 Leonardo da Vinci, *Diluvio*.
 Windsor Castle, Royal Library
 (inv. 12376).

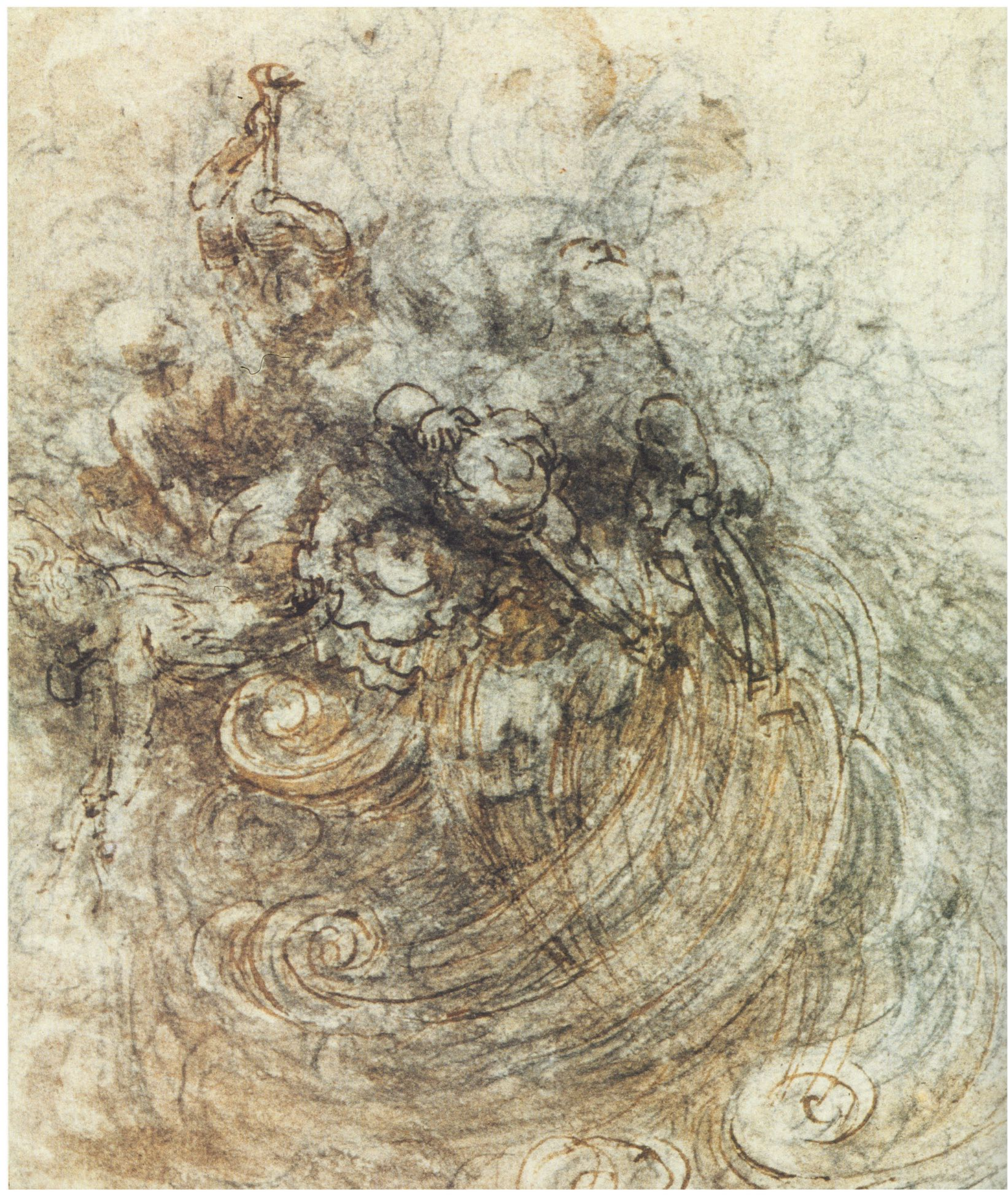
pp. 326-327
 Leonardo da Vinci, *Diluvio*,
 particolare. Windsor Castle,
 Royal Library (inv. 12376).











be e busto, e poi tornando alla casa fare tali ricordi in perfetta forma.

Dice l'avversario che per farsi pratico e fare opere assai, ch'elli è meglio che 'l tempo primo dello studio sia messo in ritrarre vari componimenti fatti per carte o muri per diversi maestri, e in quelli si fa pratica veloce e bono abito. Al quale si risponde che questo abito sarebbe bono, essendo fatto sopra opere di boni componimenti e di studiosi maestri; e perché questi tali maestri son sì rari che pochi se ne trova, è più sicuro andare alle cose naturali, che a quelle d'esso naturale con gran peggioramento imitate, e fare tristo abito; perché chi può andare alla fonte, non <vada> al vaso"²⁷.

Dove si desume che lo studio del naturale consiste, incredibilmente, e piuttosto sbrigativamente, nello "stenografare" le figure e i loro movimenti, con pochi segni grafici elementari, una "O" o una linea, che saranno poi rifiniti nella "casa", e che, d'altro lato, è sempre meglio andare alla "fonte" piuttosto che ricopiare opere o storie di cattivi maestri. Ma la "fonte" in che consiste? Se alla fine del primo decennio del Cinquecento il riferimento alla natura sta, paradossalmente, solo nell'abbozzare poche linee a suggerire i movimenti e le attitudini, dove potrà attingere il pittore per i sottili moti dell'animo, per il riverbero delle luci sulle superfici, il gioco dei volumi, per il chiaroscuro? Mi chiedo se l'inda-

gine della natura e la sua imitazione tanto sottolineata sia in età sforzesca, nel *Paragone*, che, più tardi, in molti precetti da far confluire nel *Trattato della pittura* (le osservazioni, ad esempio, sul modo di rappresentare gli alberi, i rami e le foglie)²⁸, non sia consistita piuttosto in una teoria tutta giocata in opposizione ai cattivi maestri del Quattrocento, molto lontani da una pittura "naturale", piuttosto che in un'indicazione veramente operativa per il pittore. Essa, comunque, lasciava aperte molte scappatoie e possibilità alternative. Da qui l'insistenza, nei suoi precetti per il pittore, sulla necessità di risalire alla natura per ottenere un completo affrancamento dai vecchi maestri del Quattrocento. Il passo sull'imitazione degli antichi sopra citato, scritto nel bel mezzo del periodo in cui egli riempiva il Ms A di precetti sull'imitazione della natura, circa 1490-1492, costituisce la spia di un atteggiamento mentale che rivela come egli si sentisse autorizzato, una volta sbarazzatosi del bagaglio quattrocentesco, a considerare anche "le cose antiche" meritevoli di imitazione quanto le "cose naturali".

È dunque da chiedersi se, dopo ripetuti contatti con le opere degli antichi quali quelli che si sono discussi nel V capitolo, questa conoscenza non possa essa stessa aver contribuito a un progressivo distaccarsi dall'abitudine all'osservazione diretta del mondo naturale. Per motivare la legittimità del quesito sopra avanzato, mi sembra legittimo e opportuno citare,

p. 328
Leonardo da Vinci,
Diluvio (particolare).
Windsor Castle, Royal Library
(inv. 12376).

fra le tarde descrizioni di diluvi che si abbinano ai disegni in cui abbiamo visto operante la schematizzazione grafica dei fenomeni e il prevalere di un atteggiamento mentale che va oltre l'osservazione diretta dei fenomeni, il passo tratto dal Ms G, f. 6 *verso*, del 1510 circa, intitolato appunto "Figurazione del diluvio", dove, dopo un'accurata descrizione degli effetti provocati dalla pioggia e dal vento, con l'oscurarsi dell'aria e il modificarsi dei colori, che sembrerebbe il prodotto di una minuta osservazione di un fenomeno naturale, spuntano dal cielo e dal mare nientemeno che Eolo e Nettuno:

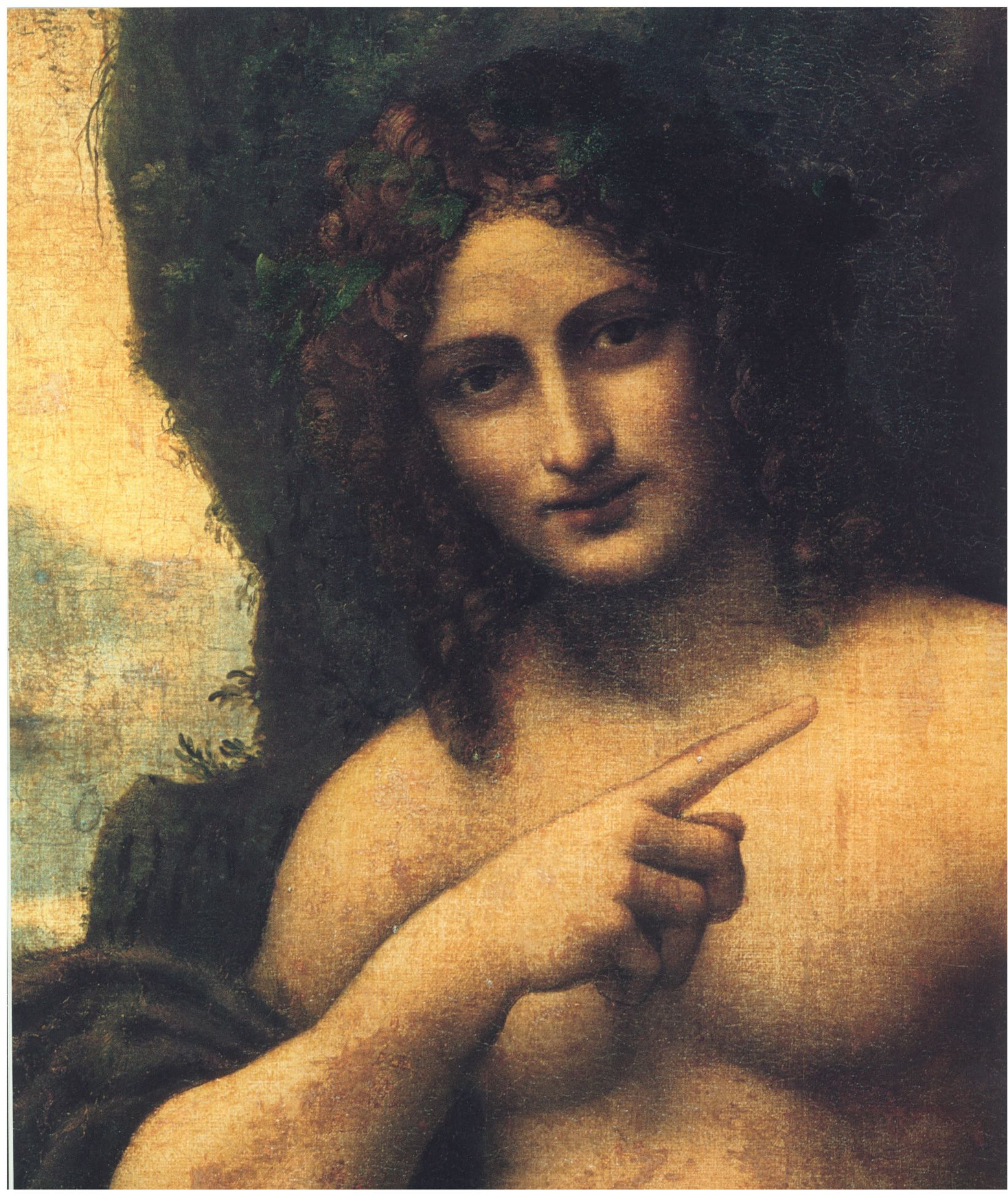
"L'aria era oscura per la spessa pioggia, la qual con obliquo disceso, piegato dal traversal corso de' venti, faceva onde di sé per l'aria, non altrimenti che far si vegga alla polvere; ma sol si variava perché tale inondazione era traversata delli liniamenti che fanno le goccioline dell'acqua che discende.

Ma il colore suo era del foco generato dalle saette fenditrici e squartatrici delli nuvoli, el vampo delle quali percoteano e aprivano li gran pelaghi delle riempite valli; li quali aprimenti mostravano nelli lor ventri le piegate cime delle piante. E Nettuno si vedea in mezzo all'acque col tridente, e vedesi Eolo colli sua venti ravviluppare le notanti piante diradicate, miste colle immense onde. L'orizzonte con tutto lo emisferio era turbo e focoso per li ricevuti vampi delle continue saette. Vedesi li omini e uccelli che riempievan di sé li grandi

alberi scoperti dalle dilatate onde componitrici de' colli, circondatori delli gran bàlati"²⁹.

L'andamento della seconda parte del brano, con i suoi accenti letterari e d'effetto, indica che l'intendimento di Leonardo è di descrivere una scena pittorica, forse finalizzata a illustrare il suo *Trattato della pittura*, anche senza accogliere le ipotesi di Clark e Gombrich³⁰ che vedono, il primo nella Sala dei Giganti di Giulio Romano a Mantova, e il secondo nel *Diluvio* della volta e nel *Giudizio Universale* della Sistina di Michelangelo, gli approdi del virtuosismo catastrofico di Leonardo. Gli stessi tardi disegni di *Diluvi* a Windsor, e, particolarmente il foglio 12376³¹, mostrano, fra le nuvole, giganteschi putti svolazzanti che, sulla sinistra, addirittura soffiano e suonano lunghe trombe. Queste figure, evidentemente il prodotto di una visione pagana della natura, se non figure antichizzanti *tout-court*, sono avviluppate a loro volta in nuvole dai contorni netti e innaturalmente frastagliati, aspetto che, come nell'intera serie dei *Diluvi* a Windsor (ad esempio nn. 12382, 12383, 12384 e 12385), fa da controparte ai riccioli d'acque, solidi come giganteschi trucioli di legno (ad esempio n. 12380), e che risulta l'indizio di un riaffiorare del gusto decorativo, di un naturalismo di maniera, che risale indietro alla concezione dell'arte e della natura propria del Verrocchio, cui non è certo estranea la conoscenza della





bronzistica antica. Ed è singolare che la fonte della descrizione sul foglio 6 verso del Ms G. di Parigi, cui corrisponde il disegno citato Windsor 12376, sincrono anche per la sua cronologia (1511-1515 circa), sia stata individuata nelle *Metamorfosi* di Ovidio, un testo posseduto da Leonardo, là dove racconta di Deucalione e Pyrra sopravvissuti al Diluvio mandato da Zeus³². Rappresentazione schematica degli elementi naturali, mediata dalla conoscenza dell'antico, e ricorso ai testi dell'antichità vanno dunque di pari passo a definire una visione del mondo e della natura che non è, di per sé, pessimistica o negativa, e che non necessariamente presuppone un giudizio morale sull'umanità, ma che contempla la possibilità di superare il reale, scardinandone l'equilibrio con la forza e il furore della fantasia.

La combinazione di linearismo astratto, con il quale Leonardo dà forma al movimento dell'aria e dell'acqua, ricorrendo al repertorio della mitologia classica, Nettuno con il tridente, Eolo e i suoi emuli soffianti e suonanti, si ritrova dunque riproposta qui, nei tardi disegni di *Diluvi* e nelle annotazioni coeve, così come già si era presentata nel caso del tardo *San Giovanni* del Louvre o nei disegni di profili all'antica nel modo di presentare il "moto del vello". Molto di più, dunque, di un semplice indizio circa l'affacciarsi alla mente di Leonardo dell'immaginario dell'antichità contemporaneamente al tentativo di schematizzazione grafica del movimento. E la sche-

matizzazione grafica del movimento è, a sua volta, motivata da esigenze didattiche, così come il ricorso all'antico è giustificato dalla necessità di assumere buoni modelli e buoni maestri. Leonardo era ormai lontano da una pura e semplice registrazione di un'osservazione diretta di un fenomeno, come avveniva alla fine degli anni Novanta del Quattrocento. Allora, nello studio dei casi *de attrito e resistenza*, cioè dei corpi sottoposti a movimenti di rotazione e sfregamento documentati dalle annotazioni del Ms. 8937 della Biblioteca Nacional di Madrid, l'osservazione diretta del movimento dei corpi ruotanti avrebbe prodotto un cambiamento radicale nello stile disegnativo di Leonardo, con l'invenzione di tratti grafici "following the form", e che si sarebbe rivelato idoneo a contraddistinguere la "svolta" classicista dopo il Cinquecento³³. Ma, in quei casi, la registrazione grafica del fenomeno fisico e meccanico era avvenuta in perfetta aderenza e sintonia con la sua rilevazione visiva: le linee incise che si producevano sui corpi cilindrici in confregazione fra loro, coincidevano con i segni curvati a seguire la convessità o la concavità delle forme nel tratteggio di Leonardo. Ora, invece, l'arte non sembra più essere mezzo di conoscenza scientifica, ma avere scopo dimostrativo o illustrativo.

Al termine di un lungo e famoso passo (Windsor, Royal Library, 12665 verso), che, significativamente, si intitola "Diluvio e sua dimostrazione in pittura"³⁴, – e che riporta tutte

p. 332
Leonardo e aiuti,
San Giovanni-Bacco (particolare).
Parigi, Museo del Louvre.

le osservazioni sulla natura dei vortici d'acqua, dagli effetti del vento e dagli atteggiamenti degli uomini e degli animali terrorizzati e in fuga, al problema della rappresentazione pittorica e cioè all'arte –, Leonardo precisa, rispondendo a un ipotetico suo contestatore, come egli abbia potuto figurare il vento: "... a questa parte si risponde che non il moto del vento, ma il moto delle cose da lui portate è sol quel che per l'aria si vede". È dunque qui il caso della giustificazione di una rappresentazione schematizzata del moto: la spiegazione scientifica giustifica quindi la licenza artistica che, per questo, può dunque raffigurare anche ciò che non si vede.

E l'arte non è dunque più soltanto rappresentazione scientifica, ma strumento al tempo stesso didattico e trascendente il reale. Ecco dunque come Leonardo poteva aver conciliato con questa concezione della natura e dell'arte il ricorso all'antico: l'arte antica forniva anch'essa esempi di una bellezza superiore al reale, al dato oggettivamente disponibile, e, anch'essa, trascendeva la natura. Perdoneremo dunque Leonardo se, nel bel mezzo della sua "naturalistica" descrizione del diluvio egli abbia concepito come possibile che le voci delle madri urlanti per aver visto annegare i propri figli potessero fare eco e riprendere "l'ira delli dei".

Note

¹ Questo capitolo sviluppa e aggiorna una mia comunicazione presentata al Kulturwissenschaftliches Institut di Essen, nel 1995, diversamente poi pubblicata in "Raccolta Vinciana", fasc. XXVII, 1997, pp. 155-185.

² Per i disegni di paesaggi a Windsor, cui si fa riferimento in questo capitolo, oltre che il rimando al catalogo di K. Clark, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, (1935) Second Edition revised with the assistance of C. Pedretti, London 1968-1969, *sub numeri*, è d'obbligo rinviare almeno a C. Pedretti, *The Drawings and Miscellaneous Papers of*

Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, vol. I, *Landscapes, Plants and Water Studies*, London - New York 1982. Si vedano anche M. Kemp - J. Roberts, *Leonardo da Vinci*, London 1989, soprattutto i capitoli 4 (*The Body of Earth and Body of Man*), 5 (*The Vortex*) e 6 (*The Forces of Destruction*), pp. 104-136.

³ Sul Codice Leicester si veda, da ultimo, C. Pedretti, *The Codex Hammer of Leonardo da Vinci. Translated into English and Annotated*, Los Angeles 1987; e il più agevole R. Turner - C. Pedretti, *The Leonardo da Vinci Codex Hammer*, Christie's, New York, ven-

dita dell'11 novembre 1994, entrambi con bibliografia precedente.

⁴ E.H. Gombrich, *The Form of Movement in Water and Air*, in *Leonardo's Legacy. An International Symposium*, a cura di C. O'Malley, Berkeley - Los Angeles 1969, pp. 131-204, ripubblicato in E.H. Gombrich, *The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance*, Oxford 1976 (ed. italiana: *L'eredità di Apelle. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino 1986, pp. 51-79). Sul gruppo dei disegni a Windsor raffiguranti *Diluvi* e sulla rappresentazione schematica del movimento dell'acqua, si veda ora l'importante volume

di F. Fehrenbach, *Licht und Wasser. Zur Dynamik Naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis*, "Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte", Band 16, Tübingen 1997, specie pp. 291-331.

⁵ Cfr. C. Pedretti, *The Angel in the Flesh*, in "Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana", vol. IV, 1991, pp. 34-48, pl. 14, anche per le connessioni del tema con *San Giovanni* del Louvre e con il perduto *Angelo dell'Annunciazione*.

⁶ P.C. Marani, *Leonardo. Catalogo completo*, Firenze 1989, p. 118. Sul *San Giovanni* si

veda E. Villata, *Il San Giovanni Battista di Leonardo: un'ipotesi per la cronologia e la committenza*, in "Raccolta Vinciana", fasc. XXVII, 1997, pp. 187-236, con una proposta di datazione verso il 1507.

⁷ C. Pedretti, *The Angel...* cit., 1991, p. 44, nota 39.

⁸ M. Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, London-Toronto 1981, ed. italiana, Milano 1982, p. 323.

⁹ *Ibidem*, 1982, p. 320. Il passo sul *lumen cinereum* della Luna è nel Codice Hammer, f. 2A (2 r), cfr. R. Turner - C. Pedretti, *op. cit.*, 1994 p. 53.

¹⁰ M. Kemp, *Leonardo...* cit., 1982, p. 323.

¹¹ Per il rapporto fra la *Cecilia Gallerani* e gli studi *d'ombra e lume* del Ms C di Parigi, si veda P.C. Marani, *Leonardo pittore a Milano 1482-1499*, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, a cura di V. Terraroli, Milano 1994, pp. 331-334.

¹² Cfr. M. Kemp, *The Crisis of Received Wisdom in Leonardo's Late Thought*, in *Leonardo e l'età della ragione*, a cura di E. Bellone - P. Rossi, Milano 1982, pp. 27-42, e fig. 2 a p. 40. Lo schema è datato da C. Pedretti (*The Codex Atlanticus of Leonardo da Vinci. A Catalogue of Its Newly Restored Sheets, Part Two, Vols. VII-XII*, 1979, p. 183) a circa il 1490.

¹³ Il Pedretti (*Leonardo. A Study in Chronology and Style*, London 1973, p. 170), aveva già paragonato i riccioli del *San Giovanni* ai disegni sul moto dell'acqua.

¹⁴ Windsor, Royal Library, f. 12579 *recto*: cfr.

A.M. Brizio, *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, Torino (1952) 1968, p. 538, che però trascrive erroneamente, nella prima riga, "Nota il moto del livello...".

¹⁵ Sull'immaterialità del confine dei corpi e le considerazioni di Leonardo si veda A. Marinoni, *L'essere del nulla*, I Lettura Vinciana (1960), ora in *Leonardo da Vinci letto e commentato da...*, Firenze 1974, pp. 7-28.

¹⁶ Cfr. K. Clark, *op. cit.*, 1968-1969, vol. I, pp. 102-103. Il disegno è ritenuto datare attorno al 1513 circa.

¹⁷ Sulla testa in bronzo di *Antinoo* del Museo Archeologico di Firenze si veda M. Cristofani, in *Palazzo Vecchio: Committenza e collezionismo mediceo*, catalogo della mostra, Firenze 1980, n. 33, pp. 29-30. Sulla possibile conoscenza da parte di Leonardo di esempi della statuaria antica si rimanda al capitolo precedente.

¹⁸ Su questo disegno, Oxford, Christ Church, inv. 0033, si veda il V capitolo.

¹⁹ Parigi, Institut de France, Ms G, f. 47: cfr. A.M. Brizio, *op. cit.*, (1952) 1968, p. 617.

²⁰ Cfr. A. Chastel, *Les Limites du savoir scientifique chez Léonard de Vinci*, in *Leonardo e l'età della ragione*, cit., 1982, pp. 7-12.

²¹ *Trattato della pittura* (ed. a cura di A. McMahon), paragrafo 686.

²² A.M. Brizio, *op. cit.*, 1952, p. 609; P.C. Marani, *Recensione a M. Kemp, Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man* (London-Toronto 1981), in "Annali dell'Istituto e Museo di Storia della Scienza", vol. VII, 1982, pp. 126 sgg.

²³ *Trattato della pittura*: CU 196 r, McM 840. Il passo è datato da C. Pedretti, *Leonardo on Painting. A Lost Book (Libro A)*, Los Angeles 1964, n. 671, a circa il 1508-1510. Cfr. anche A. Chastel, *op. cit.*, p. 11.

²⁴ M. Kemp, *The Crisis...* cit., 1982, pp. 27-42 e p. 51 della traduzione italiana.

²⁵ *Ibidem*, p. 51.

²⁶ Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice Atlantico, f. 399 *recto* (ex f. 147 r-b), su cui si vedano A.M. Brizio, *op. cit.*, (1952) 1968, p. 238, e C. Pedretti, *The Codex Atlanticus...* cit., *Part One, Vols. I-VI*, 1978, pp. 191-192.

²⁷ Cfr. ancora A.M. Brizio, *op. cit.*, (1952) 1968, p. 460; C. Pedretti, *The Codex Atlanticus...* cit., *Part One, Vols. I-VI*, 1978, p. 248 (con altra bibliografia).

²⁸ Per un'ampia scelta dei materiali che avrebbero dovuto entrare a far parte del *Trattato della pittura* si veda ora *Leonardo on Painting. An Anthology of Writings by Leonardo da Vinci with a selection of documents relating to his career as an artist*, a cura di M. Kemp, scelti e trascritti da M. Kemp e M. Walker, New Haven - London 1989, che tuttavia, presentando la selezione ordinata per argomenti (e non cronologicamente) e collegando fra loro passi provenienti da diversi manoscritti, non rende sempre chiaro e agevole ricostruire i percorsi mentali di Leonardo. Cfr. ora *Leonardo da Vinci. Libro di pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di C. Pedretti, trascrizione critica di C. Vecce, Firenze 1995.

²⁹ A.M. Brizio, *op. cit.*, (1952) 1968, p. 422.

³⁰ Cfr. K. Clark, *Landscape into Art*, London 1949 (trad. it. *Il paesaggio nell'arte*, Milano 1962); E.H. Gombrich, *The Form and Movement...* cit., 1986 p. 73.

³¹ Per questo e i successivi disegni citati di *Diluvi* a Windsor si veda K. Clark, *op. cit.*, 1968-1969, *sub numeri*.

³² Sul riaffiorare del gusto decorativo del Verrocchio nelle opere tarde di Leonardo si veda il I capitolo, mentre per le fonti dei *Diluvi* di Leonardo e, in specie, per la descrizione del Ms. G, fol. 6 *verso*, e per il disegno Windsor 12376, si veda F. Fehrenbach, *op. cit.*, 1997, pp. 297-304, dove il tema del *Diluvio* è connesso, oltre che con Ovidio e Dante, con la "Caduta di Fetonte", altro soggetto cui sembrano doversi riferire i tardi disegni di Leonardo a Venezia (nn. 233 e 259) e a Windsor (12581) che rappresentano figure danzanti e "ninfe", discussi nel capitolo precedente come disegni ispirati dall'antico. Sulla conoscenza di Ovidio da parte di Leonardo si veda il IV capitolo, nota 42.

³³ Cfr. P.C. Marani, *Leonardo dalla scienza all'arte: un cambiamento di stile, gli antefatti, una cronologia*, in *Fra Rinascimento, Manierismo e Realtà. Scritti di Storia dell'arte in memoria di Anna Maria Brizio*, a cura di P.C. Marani, Firenze 1984, pp. 41-52.

³⁴ Si veda il lungo passo trascritto in A.M. Brizio, *op. cit.*, (1952) 1968, pp. 425-427, e l'accenno in E.H. Gombrich, *The Form and Movement...* cit., 1986, p. 73.