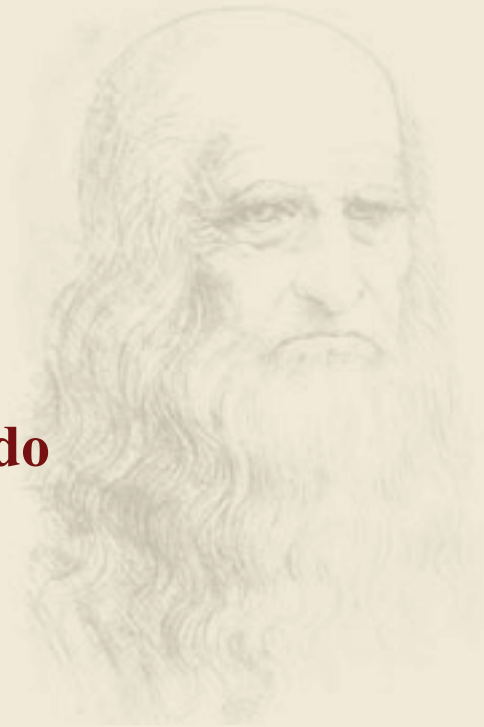
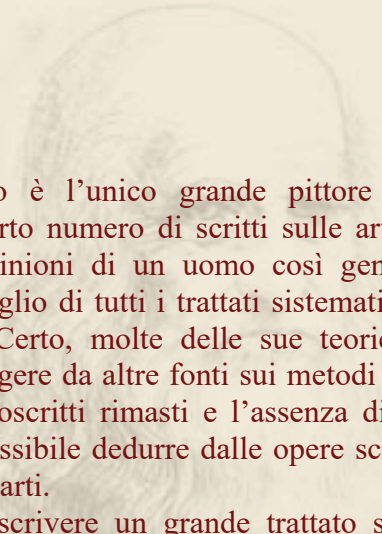


Antony Blunt

Leonardo



In: "Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo", Torino, 1966 pp. 36-51



All'infuori di Michelangelo, Leonardo è l'unico grande pittore del Rinascimento italiano che abbia lasciato un certo numero di scritti sulle arti, e sarebbe logico pensare che i giudizi e le opinioni di un uomo così geniale illuminino le teorie artistiche rinascimentali meglio di tutti i trattati sistematici e filosofici scritti nel XVI secolo da profani. Certo, molte delle sue teorie ci forniscono informazioni che non possiamo attingere da altre fonti sui metodi e le idee di quel periodo, ma il disordine dei manoscritti rimasti e l'assenza di un metodo sistematico negli appunti rendono impossibile dedurre dalle opere scritte di Leonardo una teoria veramente coerente sulle arti.

Leonardo evidentemente aveva intenzione di scrivere un grande trattato sulla pittura, alcune parti del quale, almeno secondo quanto riferisce Luca Pacioli, erano terminate verso il 1498. Se dobbiamo fidarci di questa testimonianza, le parti in questione sono andate perdute, ma rimangono, tra il materiale superstite, molti schemi del piano generale dell'opera, non tutti coerenti fra loro. Ciò che in realtà ci è rimasto degli scritti di Leonardo è un'enorme quantità di appunti, per la maggior parte buttati giù sui margini di album di schizzi. Queste annotazioni consistono in brani che Leonardo copiava da ciò che leggeva o in idee originali che costituiscono teorie e osservazioni personali del maestro.

I manoscritti databili riguardano un periodo che va dal 1489 al 1518. Gli originali si trovano in numerose biblioteche pubbliche e private, specialmente a Parigi e a Windsor, e per la maggior parte sono stati pubblicati¹. Ma ancora più importante per il nostro scopo è una copia degli originali, ora nella Biblioteca Vaticana, fatta da uno studioso del XVI secolo, con l'evidente intenzione di pubblicarla, in cui gli appunti sono in gran parte raggruppati per soggetto². La prima edizione stampata, che si basa su altre due copie manoscritte³, fu pubblicata a Parigi nel 1651 dal Dufresne. Essa ha scarsa importanza per lo studio del testo, essendo incompleta e imprecisa, ma il suo principale interesse è costituito dalle incisioni che la illustrano, eseguite su disegni del Poussin per spiegare alcuni punti degli scritti leonardeschi.

Leonardo nacque nel 1452 e crebbe a Firenze quando questa città era, dal punto di vista intellettuale, sotto l'influenza predominante dei neoplatonici, di cui si è parlato nel capitolo precedente. Ma sebbene essi dominassero nel campo

¹ Soprattutto da J. P. RICHTER in *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London 1880-83 e 1939; da C. RAVAISSON-MOLLIEN in *Les Manuscrits de Léonard de Vinci*, Paris 1881-91; nell'edizione del Codice Atlantico pubblicato dall'Accademia dei Lincei, Roma 1884-1904; e da L. BELTRAMI in *Il Codice di Leonardo da Vinci nella Biblioteca del Principe Trivulzio in Milano*, Milano 1891. La Commissione Vinciana ha iniziato l'edizione completa dei manoscritti.

² Su questo manoscritto si basò l'edizione degli scritti di Leonardo a cura di H. Ludwig per i *Quellenschriften für Kunstgeschichte* di R. EITELBERGER, che è l'edizione migliore e a cui in genere qui ci riferiamo (H. LUDWIG, *Leonardo da Vinci. Das Buch von der Malerei*, Wien 1882).

³ Il Codice Barberini e un manoscritto della Biblioteca Ambrosiana

filosofico, in quello artistico il vecchio metodo scientifico, che abbiamo riscontrato nelle opere dell'Alberti, sopravviveva sotto forma di una tradizione di bottega, specialmente presso pittori come il Verrocchio, sotto la cui guida Leonardo fece il suo apprendistato.

Alla base delle indagini scientifiche di Leonardo, che si estendevano a ogni ramo degli studi sui fenomeni naturali, dalla zoologia all'anatomia, dalla botanica alla geologia, e riguardavano anche problemi di meccanica e di matematica, stava una fede profonda nel valore dell'esperienza e dell'osservazione diretta. Fu proprio per quanto riuscì a scorgere nel corpo umano, nelle piante o nella formazione delle rocce, che egli superò di gran lunga i suoi contemporanei, compresi gli esperti delle varie scienze da lui studiate. La sua conoscenza dell'anatomia umana non fu uguagliata dai medici di professione se non mezzo secolo dopo la sua morte, mentre molti fatti da lui osservati dovettero attendere ancora più a lungo prima di poter essere inquadrati correttamente in un sistema scientifico dell'universo.

In molte occasioni Leonardo esprime la sua fiducia nel metodo sperimentale. In un gruppo di appunti attacca le speculazioni astratte degli scolastici. Egli rovescia letteralmente il canone medievale, secondo cui una scienza è certa soltanto se è puramente speculativa ed è semplicemente meccanica se viene a contatto con l'universo materiale:

«Dicono quella cognitione esser meccanica, la quale è partorita dall'esperienza, e quella esser scientifica, che nasce e finisce nella mente, e quella essere semimeccanica, che nasce dalla scienza e finisce nella operatione manuale, ma a me pare, che quelle scientie sieno vane e piene di errori, le quali non sonno nate dall'esperienza, madre di ogni certezza, e che non terminano in nota esperienza, cioè, che la loro origine, o' mezzo, o' fine, non passa per nessuno de' cinque sensi. e se noi dubitiamo della certezza di ciascuna cosa che passa per li sensi, quanto maggiormente dobbiamo noi dubitare delle cose ribelli à essi sensi, come dell'assentia di Dio e dell'anima e simili»⁴.

La fede di Leonardo nel mondo materiale e nell'evidenza dei sensi lo ha qui condotto a opinioni che in tempi meno tranquilli gli avrebbero causato fastidi da parte delle autorità ecclesiastiche, ma il brano citato mostra quanto egli fosse contrario alla speculazione non basata sull'esperienza. Il suo vero punto di vista è sintetizzato nella formula, tratta da Aristotele: «Ogni nostra cognitione principia da sentimenti»⁵.

Leonardo applicava la medesima argomentazione tanto al principio di autorità quanto al metodo della speculazione astratta: «Molti mi crederanno ragionevolmente potere riprendere, allegando le mie prove essere contro all'autorità d'alquanti omini di gran reverenza apresso de loro inesperti iuditi, non considerando le mie cose essere nate sotto la senplice e mera speriencia la quale è maestra vera»⁶. Questo significa estendere l'importanza della prova personale

⁴ H. LUDWIG, *Leonardo da Vinci ecc.* cit., §33

⁵ J.P. RICHTER, *The Literary Works ecc.* cit., § 1147

⁶ J.P. RICHTER, *The Literary Works ecc.* cit., § 12

della verità, che l'Alberti e i primi umanisti avevano già sostituito alla prova derivante da un'autorità: «Chi disputa allegando l'autorità, non adopera lo ingegno, ma piuttosto la memoria»⁷.

In un certo senso Leonardo continuava a seguire i principi scientifici che l'Alberti aveva applicato alle arti; ma vi sono differenze importanti tra i loro metodi. Mentre l'Alberti applica i soliti procedimenti deduttivi ai fatti osservati per giungere alle leggi generali, Leonardo si attiene rigorosamente ed esclusivamente all'osservazione dei fenomeni ed è poco propenso a dedurre leggi generali da ciò che osserva. Tuttavia, quando generalizza, si basa strettamente sull'opera dei suoi predecessori, soprattutto su quella dei filosofi medievali.

Per Leonardo, come per l'Alberti, la pittura è una scienza, essendo basata sulla prospettiva matematica e sullo studio della natura. Essa si fonda su «scientifici e veri principi»⁸; ma questi principî derivano dall'osservazione, come risulta quando Leonardo, dopo aver esposto una serie di indicazioni pratiche per il pittore, afferma che queste sono «figliole della bona sperientia: comune madre di tutte le scienze e arti»⁹.

Considerata come un tipo di scienza, l'arte del dipingere dev'essere giudicata in base alla certezza delle sue premesse e dei suoi metodi e al grado di conoscenza espresso dai suoi prodotti.

La certezza in pittura dipende da vari elementi: anzitutto fa assegnamento sulla vista, che fra tutti i sensi è quello che s'inganna meno facilmente¹⁰; in secondo luogo il pittore non deve fidarsi completamente della vista, ma deve controllarne il giudizio procedendo a misurazioni¹¹; infine la pittura è basata sui principi della geometria¹².

L'importanza attribuita da Leonardo al grado di completezza con cui un'arte riproduce la natura e alla capacità di comprendere il suo particolare tipo di verità, emerge chiarissima dalle dispute intorno alla relativa dignità delle varie arti, il cui significato esamineremo in seguito.

In polemica con i sostenitori della poesia, egli afferma che la pittura è l'arte più nobile perché «fa con più verità le figure delle opere di natura che il poeta»¹³, e in altri punti esprime la stessa opinione in vari modi. La pittura sta alla poesia come la realtà all'ombra¹⁴, e altrove osserva: «poni in iscritto il nome d'Iddio in un locho, e ponvi la sua figura a riscontro, il vedrai quale fia piu riverita»¹⁵. Lo stesso concetto ritorna quando Leonardo rivendica la superiorità della pittura sulla scultura, poiché quest'ultima non può servirsi del colore o della prospettiva aerea, oppure rappresentare corpi luminosi o trasparenti, nuvole, tempeste e molte altre

⁷ *Ibid.*, § 1159

⁸ H. LUDWIG, *Leonardo da Vinci ecc. cit.*, §33

⁹ J.P. RICHTER, *The Literary Works ecc. cit.*, § 18

¹⁰ H. LUDWIG, *Leonardo da Vinci ecc. cit.*, §11

¹¹ H. LUDWIG, *Leonardo da Vinci ecc. cit.*, §47 e cfr. §36

¹² *Ibid.*, § 3

¹³ H. LUDWIG, *Leonardo da Vinci ecc. cit.*, §14

¹⁴ *Ibid.*, § 3

¹⁵ *Ibid.*, § 19

cose¹⁶. Tutto ciò indica che il grado di completezza con cui un'arte rappresenta la natura è, dopo la certezza dei suoi metodi, uno dei punti di vista da cui dev'essere giudicata.

Poiché la pittura è un genere di scienza, il suo sviluppo dev'essere controllato in ogni fase servendosi della ragione. « Tristo è quel maestro, del quale l'opera avanza il giudizio suo, e quello si drizza alla perfectione de l'arte, del quale l'opra e superata dal giuditio»¹⁷. E il fatto che il giudizio in arte sia un processo razionale è espresso in modo ancora più chiaro in un'altra parte dove Leonardo consiglia all'artista di ascoltare le opinioni di tutti gli amici su quanto dipinge: «si che sia vago con patientia udire l'altrui opinione; e considera bene e pensa bene, se'l biasimatore ha caggione o' no' di biasimarti; e se trovi di si, racconcia; e se trovi di no', fa vista di no' l'aver' inteso, o', s'egliè homo che tu stimi, fali conoscere per ragione ch e'gli s'ingana»¹⁸.

Quindi la pittura è una scienza, ma è diversa dalle altre scienze perché implica la produzione di un'opera d'arte concreta. In un passo importante Leonardo enumera gli elementi, come ad esempio la prospettiva, che fanno parte della scienza del dipingere «che resta nella mente de' suoi contemplanti. della quale nasce poi l'operatione, assai più degna della predetta contemplatione o scientia»¹⁹. Ciò costituisce un notevole capovolgimento dell'idea corrente, che Leonardo sembra accogliere in altre circostanze, secondo la quale l'esecuzione vera e propria, essendo manuale, è spregevole.

Secondo Leonardo, dunque, la pittura è una scienza il cui prodotto materiale è un'opera che riproduce alcuni aspetti della natura. Si ritorna così al concetto della pittura come imitazione scientifica della natura, quantunque si vedrà più oltre che le idee di Leonardo in proposito differiscono da quelle dell'Alberti.

Leonardo pone costantemente in risalto il fatto che la imitazione artistica è un atto scientifico e non un processo puramente meccanico, e mostra particolare disprezzo per coloro che ignorano la teoria e pensano di poter produrre opere d'arte solo con la pratica: « Quelli, che s'inamorano di praticcha senza scientia, sono com'e li nochieri, ch'entran in naviglio senza timone o' bussola, che mai hanno certezza, dove si vadano. Sempre la praticcha debb'esser' edificata sopra la bona theoricha»²⁰. Inoltre disapprova coloro che per giungere a un'esatta imitazione, ricorrono ad artifici, come il sistema a reticolato dell'Alberti o l'abitudine di dipingere su un pezzo di vetro posto di fronte a ciò che si vede. Questi dovrebbero essere usati soltanto per risparmiare tempo e fatica da parte di chi ha una conoscenza sufficiente della teoria, vale a dire soprattutto della prospettiva, così da essere capace di conformare la propria opera alle norme dettate dalla scienza²¹.

¹⁶ *Ibid.*, § 38

¹⁷ *Ibid.*, § 57

¹⁸ H. LUDWIG, *Leonardo da Vinci ecc. cit.*, §75

¹⁹ *Ibid.*, § 33

²⁰ *Ibid.*, § 80

²¹ H. LUDWIG, *Leonardo da Vinci ecc. cit.*, §39

Come per tutto il suo pensiero, si può afferrare l'originalità della concezione di Leonardo sull'imitazione della natura soltanto quando egli tratta problemi specifici. Una gran parte dei suoi appunti è dedicata all'osservazione scientifica di fatti che interessano il pittore. In alcuni, per esempio in quelli relativi alla prospettiva lineare, egli si muove su un terreno già percorso da autori precedenti, ma nella maggior parte dei casi le sue osservazioni sono del tutto originali e di una sorprendente acutezza. Nelle parti in cui scrive sui movimenti dell'uomo e gli atteggiamenti che assume nell'eseguire azioni diverse, si è forse limitato a esporre ciò che, fino a un certo punto, costituiva patrimonio comune dei pittori fiorentini e a seguire le ricerche di artisti come i fratelli Pollaiuolo. I suoi appunti di botanica, specialmente quelli sulla crescita degli alberi, sono molto più personali, perché prima di Leonardo si era posta scarsa attenzione allo studio scientifico del mondo inanimato come fine a se stesso.

Ma l'esattezza delle osservazioni di Leonardo è di una evidenza assolutamente straordinaria negli appunti relativi al rapporto luce-ombra e in quelli sulla prospettiva aerea. Al rapporto fra la luce e l'ombra egli attribuisce grande importanza perché senza la loro giusta distribuzione un dipinto non offre l'apparenza del rilievo. I particolari sul modo di trattare il soggetto non sono qui pertinenti, ma un esempio può illustrare come Leonardo osservasse attentamente la natura. Egli notò che le ombre gettate dal sole su una superficie bianca sono azzurre²²: osservazione, questa, che fu ripresa soltanto nella seconda metà del XIX secolo e costituì una delle scoperte fondamentali dell'impressionismo. Disgraziatamente, però, ciò non indusse Leonardo a ulteriori ricerche nel campo della teoria dei colori, per la quale non provava un interesse particolare. Quanto alla prospettiva aerea, egli è senz'altro un innovatore. Gli scrittori precedenti, quale l'Alberti, evidentemente non si erano affatto accorti che i contorni degli oggetti diventano meno netti e precisi e i loro particolari meno distinti a mano a mano che si allontanano. Sembra inoltre che non avessero nemmeno osservato che in distanza le colline appaiono azzurre, o che non avessero provato interesse per questo fatto; e, quantunque alcuni pittori prima di Leonardo o contemporanei ma di tendenze diverse, come il Perugino, avessero accennato nei loro dipinti alle possibilità offerte da questo genere di prospettiva, lo avevano fatto soltanto in modo molto vago. Leonardo fu il primo a condurre uno studio veramente sistematico del soggetto, i cui risultati appaiono tanto negli scritti teorici quanto nei suoi dipinti.

Questi esempi di osservazione scientifica in Leonardo mostrano l'importanza da lui annessa alla certezza dei metodi in pittura e la cura con cui cercò di fondare tale certezza su esperienze dirette tratte dalla natura. Altri particolari della sua teoria riguardano l'altro requisito: cioè che la pittura deve rappresentare la natura nel modo più completo possibile.

In Leonardo la fede nell'imitazione esatta della natura è ancora più grande che nell'Alberti. Egli attribuisce costantemente a questa esattezza il carattere di una

²² *Ibid.*, § 196, 467

prova decisiva sulla validità di un dipinto, ed afferma per esempio: «Quella pittura è più laudabile, la quale ha più conformita Co.' la cosa imitata»²³; e sebbene in altri passi la sua opinione al riguardo sembri diversa, di certo considera la cosa molto importante, dato che raccomanda al pittore di Portare sempre con sé uno specchio per controllare se l'immagine da questo riflessa corrisponda esattamente a quella dipinta²⁴, mentre altrove parla dell'immagine riflessa da uno specchio come della «vera pittura»²⁵.

L'artista quindi deve imitare fedelmente la natura e non cercare di superarla, poiché ciò lo porterebbe soltanto a essere artificioso e manierato²⁶. Su questo punto Leonardo è, ancor più dell'Alberti, sinceramente contrario a qualsiasi idealizzazione. Nei suoi consigli pratici ai pittori non ve n'è traccia, ed egli non invita mai l'artista a rendere la natura conforme a una qualche idea esistente nel suo spirito, pur essendo ovviamente anche la natura sottoposta a leggi generali.

Leonardo dà scarso rilievo al processo di selezione dalla natura di ciò, che è più bello, proprio dell'Alberti. Dai brani sopra citati risulta evidente che egli vuole che il pittore copi tutto quanto esiste in natura e non si ponga limiti tralasciando determinate classi di oggetti; in molti altri appunti parla della bellezza di tutte le opere della natura, senza formulare distinzioni tra i diversi gradi di bellezza²⁷.

Tuttavia, possiamo notare in altre parti che Leonardo si rende conto come non tutto in natura sia ugualmente bello, pur ritenendo che tutto sia ugualmente meritevole d'imitazione da parte del pittore. Sia il pittore che il poeta descrivono «la bellezza o' bruttezza di qualonque corpo»²⁸, e inserire la bruttezza giova anche a uno scopo preciso, perché il contrasto fra parti belle e brutte serve a far risaltare maggiormente ciascuna di esse²⁹, il contrasto, che altrove Leonardo raccomanda come una qualità da ricercare sempre³⁰, costituisce un elemento molto importante nella sua teoria e può essere ricollegato a uno degli aspetti più generali del suo pensiero: quello che lo interessa soprattutto non è il bello ma l'individualizzato e il caratteristico. Viene così a trovarsi in una posizione assolutamente antitetica a quella dell'Alberti, il quale nel ricercare la proporzione perfetta, il tipo universale di figura umana, ecc., era sempre intento a perseguire il bello. Sembra invece che a Leonardo non importi che le sue figure non risultino conformi a un canone assoluto d'armonia, purché riesca a crearle autentiche, vive e dotate di una propria individualità. In pratica egli seguì costantemente questo principio, come appare dalla straordinaria serie di caricature dei suoi album di schizzi³¹.

²³ H. LUDWIG, *Leonardo da Vinci ecc. cit.*, §411

²⁴ *Ibid.*, § 408

²⁵ *Ibid.*, § 410

²⁶ H. LUDWIG, *Leonardo da Vinci ecc. cit.*, § 411

²⁷ Per esempio. *Ibid.*, § 23,24

²⁸ *Ibid.*, § 32

²⁹ *Ibid.*, § 139

³⁰ *Ibid.*, § 187

³¹ Un brano dei suoi scritti è in contrasto con il suo consueto punto di vista. Egli afferma che aggiunge «non piccola gratia» a un dipinto l'artista il quale dia un bell'aspetto alle sue figure, e ciò si può ottenere scegliendo le parti migliori da bellezze riconosciute; ma si tratta di un esempio isolato (H. LUDWIG, *Leonardo da Vinci ecc. cit.*, § 137).

Leonardo dissente dall'Alberti per quanto concerne la esclusiva ricerca in natura del bello, come del tipico e dell'universale che a quello è strettamente connesso. Ciò dipende dal suo interesse per l'individualizzato e il caratteristico, di cui si è detto or ora, e appare con particolare evidenza quando egli si occupa delle proporzioni della figura umana. L'Alberti aveva tentato di fissare un canone unico di proporzioni applicabile a tutte le figure umane; Leonardo è esattamente agli antipodi, poiché pone in rilievo l'infinita varietà dispiegata dalla natura nella figura umana: può infatti «uno homo essere proportionato et essere grosso e corto, o' longo e sottile, o' mediocre, e chi di questa varietà no' tiene conto, fa sempre le figure sue in istampa, che paiono, che sieno tutte sorelle. la qual cosa merita grande riprensione»³². Leonardo si trova costretto ad ammettere che le proporzioni umane sono immutabili in altezza (probabilmente per una deduzione erronea tratta dalla lunghezza fissa delle ossa), ma esorta il pittore a variarle il più possibile in larghezza³³. Di vitale importanza non è il fatto che le membra di una figura obbediscano a una regola fissa di proporzione, ma che esse siano armoniche fra loro e non accada di vedere, per esempio, una mano femminile su un braccio muscoloso³⁴.

Il contrasto fra le vedute di Leonardo e quelle dell'Alberti sulla proporzione è da collegare ad alcuni cambiamenti nel modo di dipingere che si erano verificati nel corso del XV secolo. Al tempo dell'Alberti, allorché gli artisti, dopo lo stile non-realistico del Medioevo, si stavano adoperando per un ritorno al realismo, era necessario, nell'interesse del realismo stesso, stabilire quali fossero approssimativamente le proporzioni dell'uomo, trattandosi di un soggetto che non era stato ritenuto importante dagli artisti medievali. Quindi le teorie dell'Alberti sulla proporzione costituirono uno strumento per una prima attuazione del realismo. Al tempo di Leonardo invece le cose erano mutate. Il realismo aveva trionfato in pieno, e gli artisti conoscevano fin troppo bene le proporzioni esatte del corpo umano, tanto è vero che tendevano a servirsene in modo meccanico, cadendo così in una uniformità accademica. Era quindi necessario esprimere un'opinione contraria a quella che giustamente aveva avuto l'Alberti, e perciò Leonardo, opponendosi alla stilizzazione e alla monotonia in cui minacciavano di finire gli artisti fiorentini, sottolineò l'importanza della varietà nelle proporzioni della figura umana.

La sincera fede di Leonardo nella natura lo induce a disapprovare coloro che imitano lo stile altrui: «mai nessuno debbe imitare la maniera de l'altro, perche sarà detto nipote e non figliolo della Natura inquanto a l'arte»³⁵. Fa un'eccezione per i pittori giovani, i quali devono studiare le opere dei maestri per esercitarsi, ma devono anche abbandonare questo esercizio il più presto possibile³⁶. Il pericolo insito nel copiare lo stile di un altro pittore è che in tal modo si giunge al

³² *Ibid.*, § 78

³³ *Ibid.*, § 270

³⁴ *Ibid.*, § 272

³⁵ H. LUDWIG, *Leonardo da Vinci ecc. cit.*, § 81

³⁶ *Ibid.*, § 47

manierismo, uno dei peggiori difetti agli occhi di Leonardo, perché il manierismo esclude la fedeltà al reale³⁷. Generalmente il manierismo deriva dalla ripetizione costante di un qualsiasi espediente senza rifarsi alla natura, il che infine genera involontariamente l'abitudine e l'artista non si accorge di andare contro la natura³⁸. Da una sorte analoga è facilmente colpito un artista che faccia affidamento sulla memoria anziché studiare direttamente la natura³⁹.

Un altro punto chiarisce le opinioni di Leonardo sulla imitazione della natura, cioè l'importanza da lui attribuita al rilievo in pittura. Se un dipinto non dà la sensazione del rilievo, non soddisfa proprio quella che è la prima condizione necessaria per la somiglianza con la cosa rappresentata. Secondo Leonardo questa qualità è più importante della bellezza del colore o dell'esattezza del disegno: «La prima intenzione del pittore è fare, ch'una superficie piana si dimostri corpo rilevato e spiccato da esso piano, e quello, ch'in tal'arte più eccede gli altri, quello merita maggior laude, e questa tale investigazione, anzi corona di tale scienza nasce da l'ombre e lumi, o' voi dire chiaro e scuro»⁴⁰. È una lode un po' esagerata solo per la apparenza del rilievo, ma Leonardo la considera una qualità talmente essenziale per qualsiasi genere di buona pittura che nulla di quanto può dire in merito gli sembra eccessivo e nei suoi appunti non si stanca mai di parlarne⁴¹.

La visione del mondo di Leonardo è antropocentrica, ma molto meno rigidamente di quella dell'Alberti. Per quest'ultimo ogni cosa è in funzione dell'uomo, mentre Leonardo s'interessava profondamente agli animali e alle piante per se stessi, e non soltanto in rapporto alla loro utilità per l'uomo. Perciò, quando Leonardo dice che dipingendo si imita tutta la natura, include non solo l'uomo, ma anche le altre creature viventi e il mondo inanimato. Sappiamo che egli dedicò una parte del suo trattato alle proporzioni del cavallo, e un grandissimo numero dei frammenti rimasti riguardano gli alberi e gli aspetti generali del paesaggio. Titoli ricorrenti di capitoli si riferiscono al modo di rappresentare in pittura la notte o l'uragano, e tutti gli appunti relativi alla prospettiva aerea tendono a una resa più completa del paesaggio. Senza una conoscenza del paesaggio l'artista non diverrebbe mai universale e la sua imitazione della natura sarebbe incompleta.

La pittura di storie, in cui si richiede all'artista di mostrare tutti gli aspetti del suo talento, è il genere più alto e nobile di pittura. Per essa occorre un sapere universale, quantunque l'elemento di gran lunga più importante sia la rappresentazione dell'uomo. Questa, tuttavia, consiste nel ritrarne non soltanto il corpo, ma anche lo spirito: «Il bono pittore a da dipingere due cose principali, cioè l'homo e il concetto della mente sua. il primo è facile, il secondo difficile perche s'ha à figurare con gesti e movimenti delle membra»⁴². È per questa ragione che

³⁷ *Ibid.*, § 58

³⁸ *Ibid.*, § 411

³⁹ *Ibid.*, § 76

⁴⁰ H. LUDWIG, *Leonardo da Vinci ecc. cit.*, § 412

⁴¹ L'Alberti ha accentuato molto l'importanza del rilievo in pittura, ma per ottenerlo si ricollega alla tradizione plastica della pittura fiorentina del Quattrocento: contorni netti e accurata disposizione delle ombre. Leonardo raccomanda contorni morbidi e ombre sfumate.

⁴² H. LUDWIG, *Leonardo da Vinci ecc. cit.*, § 180

Leonardo sviluppa completamente la sua teoria dell'espressione, a cui dedica molto spazio, e che sarà ripresa e ulteriormente sviluppata da quasi tutti i trattatisti successivi, specialmente in Francia. Leonardo non fa che ripetere quanto sia importante rivelare le emozioni e i pensieri di una persona mediante i gesti e le espressioni del viso, e fornisce varie indicazioni sulla possibilità di ottenere questo risultato. È tipico della sua fede nella natura che consigli al pittore soprattutto di studiare le persone mentre discutono, si adirano, appaiono tristi o mostrano qualsiasi altra emozione, per vedere con quali gesti esprimono i loro sentimenti⁴³, badando al tempo stesso che non si accorgano di essere osservate per evitare la mancanza di naturalezza. Completa tuttavia questo consiglio esponendo il modo in cui devono esprimersi determinate emozioni⁴⁴; e, quantunque questi particolari siano senza dubbio basati su sue osservazioni personali, sembra che egli getti qui le basi di quel sistema di norme che regolano la rappresentazione del gesto e dell'espressione, portato in seguito al più alto livello dai teorici francesi del XVII secolo. Un ulteriore passo nella medesima direzione è compiuto quando suggerisce che i gesti appropriati si possano trovare nello studio dei muti, i quali sono costretti a servirsi della mimica per esprimere i propri sentimenti⁴⁵.

Strettamente connessa con quella dell'espressione è un'altra teoria che riscosse in seguito grande successo e che si trova per la prima volta in Leonardo: la teoria del «decoro». I gesti fatti da una figura devono non solo esprimerne i sentimenti, ma essere appropriati all'età, al rango e alla posizione. Altrettanto si deve dire per le vesti, l'ambiente in cui si muove e tutti gli altri particolari della composizione.

«Osserva il decoro, cioè della convenientia del atto, vestigie, e sito, e circospetti delle dignità o' vilta delle cose, che tu voi figurare, cioè, ch'il Re sia di barba, aria et abito grave, et il sito ornato, e li circostanti stieno con riverentia e admiratione, e abiti degni et convenienti alla gravita d'una corte Reale... li atti d'un vecchio non sieno simili à quelli del giovane, né la femina con l'atto del maschio, né quello del huomo con quello del fanciullo»⁴⁶.

In mano a Leonardo il decoro è soltanto un elemento per la rappresentazione completa del mondo esterno, senza il quale la pittura di storie risulterebbe imperfetta e non convincente. Più tardi questa teoria fu posta al servizio di scopi del tutto diversi.

Tutti gli appunti di Leonardo finora citati si basano sull'artista concepito come scienziato. Ma in contrapposizione a questa figura vi è quella dell'artista come creatore e inventore. Per quanto senta profondamente che la pittura è un'attività scientifica, Leonardo comprende che non si tratta soltanto di una scienza e che a un buon pittore occorrono certe qualità che non sono necessarie allo scienziato. Il giovane artista non può fare a meno di un talento naturale, mentre secondo Leonardo lo studioso di scienze matematiche può apprenderle grazie alla semplice

⁴³ *Ibid.*, § 173

⁴⁴ *Ibid.*, §§ 380-82

⁴⁵ *Ibid.*, § 115

⁴⁶ H. LUDWIG, *Leonardo da Vinci ecc. cit.*, § 337

applicazione⁴⁷. L'impossibilità di produrre opere d'arte con mezzi esclusivamente scientifici è anche implicita quando afferma, a proposito della geometria e dell'aritmetica, che «queste due scienze non s'estendono, se non alla notizia della quantità... ma della qualità non si travaglia, la quale è bellezza delle opere di natura et ornamento del mondo»⁴⁸. La pittura tuttavia «con filosofica e sottile speculatione considera tutte le qualità delle forme»⁴⁹. Inoltre, il pittore deve tendere «col disegno à dare con dimostrativa forma al occhio la intentione e la inventione fatta inprima nella... imaginativa»⁵⁰. E in un altro capitolo afferma in maniera più generica: «in effetto, ciò, ch'è nell'universo per essentia, presentia o' immaginazione, esso lo ha prima nella mente, e poi nelle mani»⁵¹. In un caso Leonardo giunge a paragonare la facoltà inventiva al potere divino di creare il mondo: «La deità, ch'a la scienza del pittore, fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina, imperoche con libera potestà discorre alla generatione di diverse essentia di varij animali, piante, frutti, paesi, campagne, ruine di monti, loghi paurosi e spaventevoli»⁵².

Il pittore quindi non è unicamente uno scienziato che copia la natura, è anche un creatore: egli può disegnare «non solo... l'opere di natura, ma infinite più che quelle, che fa natura»⁵³ e supera la natura «nelle fintioni d'infinite forme d'animali et erbe, piante e siti»⁵⁴. In un altro capitolo Leonardo fornisce esempi delle cose che l'artista può inventare: mostri, sconosciuti paesaggi, montagne e pianure, ecc.⁵⁵.

Ma Leonardo non incoraggia mai l'artista a dare libero corso alla fantasia. Ciò che inventa deve sempre trovare il più esattamente possibile la propria base e giustificazione in natura. Se si tratta di qualcosa che non esiste realmente, deve apparire allo spettatore come se esistesse. Se la visione immaginata non è costruita con materiale raccolto direttamente dalla natura, risulterà vaga e incompleta poiché «non vede l'immaginazione cotal eccellentia, qual vede l'occhio»⁵⁶, e «tal proportionione è dall'immaginazione al'effetto qual'è dall'ombra al corpo ombroso»⁵⁷. Perfino se l'artista intende dipingere un mostro del tutto fantastico, deve costruirlo con elementi osservati in animali diversi, altrimenti non sarà convincente⁵⁸.

⁴⁷ La pittura «non s'insegna à chi natura no' l concede, come fan le matematiche, delle quali tanto ne piglia il discepolo, quanto il maestro gli ne legge» (H. LUDWIG, *Leonardo da Vinci ecc. cit.*, § 8).

⁴⁸ *Ibid.*, § 17

⁴⁹ H. LUDWIG, *Leonardo da Vinci ecc. cit.*, § 12

⁵⁰ *Ibid.*, § 76

⁵¹ *Ibid.*, § 13

⁵² *Ibid.*, § 68

⁵³ *Ibid.*, § 133

⁵⁴ *Ibid.*, § 28

⁵⁵ *Ibid.*, § 213

⁵⁶ *Ibid.*, § 15

⁵⁷ *Ibid.*, § 2

⁵⁸ J. P. RICHTER, *The Literary Works ecc. cit.*, § 585

Quindi, per alimentare e stimolare la fantasia, Leonardo dà in ultimo all'artista il seguente consiglio: «conoscendo tu pittore no' poter' essere bono, se no' sei universale maestro di contraffare co' la tua arte tutte le qualità delle forme che produce la Natura, le quali no' saprai fare se no' le vedi e ritraile nella mente, onde, andando tu per campagne, fa', ch'el tuo giuditio si volti a' varij obbietti, e di mano in mano riguardare hor questa cosa, hor quella, facendo un fascio di varie cose ellette e scielte»⁵⁹.

In tal modo l'artista si riempirà la mente di immagini che si fondano sulla conoscenza esatta della natura e la sua fantasia avrà così una base sicura per le proprie invenzioni.

Questa doppia concezione della funzione dell'artista, che osserva da scienziato e crea per mezzo della fantasia, è compiutamente espressa nei dipinti e soprattutto nei disegni di Leonardo, dove il materiale raccolto attraverso lo studio minuzioso dei fenomeni naturali sembra essere trasformato dalla fantasia mediante un processo quasi magico di cui il Maestro non dà alcun ragguaglio nei suoi scritti.

⁵⁹ H. LUDWIG, *Leonardo da Vinci ecc. cit.*, § 56