

André Chastel



Leonardo da Vinci e il Neoplatonismo

In: "Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico", Torino, 1964 pp. 412-451

Sezione terza LEONARDO DA VINCI E IL NEOPLATONISMO

L'impegno morale e il coraggio indomito del Savonarola han fatto esplodere certi equivoci del pensiero umanistico. Il coraggio intellettuale di Leonardo, non meno eccezionale di quello del Savonarola, spezzava nello stesso momento l'equilibrio che, col Verrocchio e il Botticelli, cominciava a stabilirsi fra la cultura fiorentina e i problemi concreti delle botteghe. Tutto ciò che riguarda Leonardo è difficile¹; tuttavia lo studio dei suoi rapporti con l'umanesimo fiorentino è forse il punto più difficile di tutti. Un immenso lavoro intellettuale accompagna e attraversa la sua attività; l'effetto stimolante della cultura umanistica dovrebbe qui palesarsi in modo vistoso. Nessuna dottrina era più di questa propizia all'arte, nessun artista più di lui era interessato alle «idee». Invece l'artista più profondamente fiorentino di Firenze ha lasciato la città a trent'anni, il suo pensatore più esigente e completo non è mai riuscito o non ha mai voluto imporre un ordine sistematico al suo pensiero; ogni volta che il contatto sembra precisarsi, la reazione di Leonardo è imprevista e il risultato non concorda con le premesse. Si è esagerata fuori d'ogni misura l'originalità di Leonardo; un'analisi attenta alle date e ai fatti basta a rivelare quanto egli sia del suo tempo e viva i suoi stessi problemi²; ma egli sembra aver voluto ricostituire la propria cultura al di là delle posizioni confuse o incomplete dei suoi contemporanei. E la figura più tipica di Firenze ha definito se stessa attraverso una critica incessante della cultura fiorentina.

¹ L'enorme bibliografia su Leonardo è stata catalogata, d'altronde in modo non del tutto soddisfacente, da E. VERGA, *Bibliografia Vinciana*, 2 voll., Bologna 1931, ed esaminata metodicamente nei volumi annuali della «Raccolta vinciana». Saranno da tenere particolarmente presenti fra le pubblicazioni recenti: L. H. HEYDENREICH, *Leonardo da Vinci*, 2 voll., Basel 1954 (rielaborazione dell'opera in un volume pubblicata a Zürich nel 1943), e l'opera miscellanea *Leonardo. Saggi e ricerche*, Roma 1954, nella quale lo studio di G. CASTELFRANCO, *Momenti della recente critica vinciana*, pp. 417-77, fa il punto della bibliografia ultima.

Per l'opera pittorica: K. CLARK, *Leonardo da Vinci, an account of his development as "an artist"*, Cambridge 1939, ried. 1952.

Per i disegni: A. E. POPP, *Leonardo da Vinci, Zeichnungen*, Berlin 1928; A. E. POPHAM, *The drawings of Leonard da Vinci*, London 1946 (trad. fr., Bruxelles 1947).

Per i testi: G. FUMAGALLI, *Leonardo «omo senza lettere»*, Firenze 1938, ried. 1952.

Sui manoscritti: G. CALVI, *I manoscritti di Leonardo da Vinci dal punto di vista cronologico, storico e bibliografico*, Bologna 1925. J. P. RICHTER, *The literary works ecc. cit.* (nuova ed.), London 1939, vol. II, pp. 393sgg.

² Cfr. le nostre conclusioni a proposito delle manifestazioni leonardiane del 1952, in «Humanisme et Renaissance», XIV (1952) e XVI (1954).

Il programma delle ricerche è delineato in modo esemplare da A. MARINONI, *Il mito di Leonardo*, in *I rebus di Leonardo*, Firenze 1954, p. 25: «Riesaminare l'attività di Leonardo, i suoi pensieri e le sue opere, per sceverare ciò che è suo da ciò che è d'altri, oppure è frutto di nostre fantasie. Quindi ricostruire i legami che uniscono una produzione così multiforme. Si vedrà allora che non esiste, per esempio, una botanica o una anatomia di Leonardo, in senso moderno, ossia come scienza autonoma; ma solo la ricerca di un artista che, considerando la pittura una vera filosofia e una rappresentazione compiuta e profonda del reale, non poteva accontentarsi di riprodurre la superficie dei corpi ecc.».

Capitolo Primo

Leonardo a Firenze



La giovinezza di Leonardo è stata indagata con estrema attenzione: i suoi primi anni presso il notaio ser Piero da Vinci³, la sua vita a Firenze ai tempi di Piero il Gottoso e di Lorenzo sono abbastanza note per mostrare in modo palese fino a che punto i dati biografici lascino a volte sfuggire l'essenziale⁴.

Leonardo era coetaneo del Magnifico, Il notaio di Vinci, legato all'ambiente mediceo, aveva condotto il figlio a Firenze intorno al 1468; l'aveva posto nella bottega del Verrocchio dove, fra tant'altre commissioni di persone in vista, si lavorava a quell'epoca alla tomba medicea di San Lorenzo (1472). È difficile pensare che il giovane artista sia stato conosciuto ed apprezzato da Lorenzo⁵. L'Anonimo del Codice Magliabechiano informa che Leonardo fu ammesso sin dalla sua prima giovinezza presso Lorenzo de' Medici che gli assicurava un salario e lo faceva lavorare per sé nel giardino di Piazza San Marco⁶, Ammesso che esistesse già nel 1470, il casino di Piazza San Marco era solo un deposito di marmi. Il testo non parla di una «Scuola del Giardino», che non poteva esistere a questa data, ma di un laboratorio di restauro, dove Leonardo, allievo del Verrocchio, può benissimo aver lavorato, per qualche tempo. Un'allusione a l'«Orto dei Medici» nel Codice Atlantico, che è del secondo soggiorno fiorentino, dimostra che l'artista ne ha conosciuto le raccolte⁷. Leonardo ha potuto in certa misura godere, nel 1470-75, di una posizione analoga a quella di cui godrà Michelangelo nel 1490-92⁸. Tra il signore di Firenze e Leonardo esistevano certe somiglianze di carattere, gli stessi contrasti di eleganza e di spirito burlesco, le stesse forme di humour e di spirito toscano. I paesaggini idillici che Lorenzo descrive all'inizio della *Altercatio* sono press'a poco

³ La vita di Leonardo del Vasari è stata commentata da G. POGGI, *La vita di Leonardo da Vinci*, Firenze 1919, e tradotta nel nostro: *Léonard de Vinci por lui-meme*, Paris 1952. R. LANGTON DOUGLAS, *Leonardo's Childhood*, in «Burlington Magazine», LXXXV (novembre 1944), raccoglie fatti relativi ai primi anni dell'artista (che non fu affatto quel figlio illegittimo e infelice che ci descrivono le vite romanzate) traendo alcune conclusioni su «l'instabilità cronica» di Leonardo e il suo interesse profondo per la «maternità» (p. 266). ID., *Leonardo da Vinci, bis Life and bis Pictures*, Chicago 1944, capp. I e III.

⁴ Indicazioni in P. MÜLLER-WALDE, *Leonardo da Vinci, Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältnis zur florentinischen Kunst und zu Raffael*, München 1889-90, pp. 8-26. W-VON SEIDLITZ, *Leonardo da Vinci, der Wendepunkt der Renaissance*, Berlin 1909, ried. Wien 1935, capp. I e II.

⁵ E. SOLMI, *Leonardo e Machiavelli*, in *Scritti vinciani*, Firenze 1924, cap. IX, ha riunito i fatti relativi ai rapporti tra Lorenzo e Leonardo.

⁶ C. VON FABRICZY, in «Archivio storico italiano», serie V, vol. VII (1891); e K. FREY, *Il codice magliabechiano*, Berlin 1892, p. 110.

⁷ K. FREY, *Il codice magliabechiano* cit., p. 64. Su tutti questi punti le discussioni degli storici sono riassunte da W. VON SEIDLITZ, *Leonardo da Vinci ecc.* cit., p. 74.

⁸ La frase misteriosa del Codice Atlantico: «i medici mi crearono e mi destrunono» allude forse ai benefici ricevuti in gioventù e alle disillusioni della maturità: W. VON BODE, *Studien iiber Leonardo da Vinci*, Berlin 1921, p. 73; G. CALVI, *Contributi alla biografia di Leonardo da Vinci*, in «Archivio storico lombardo», XI (1916), p. 419, ammette che sia possibile vedervi un'allusione alla grande famiglia fiorentina (e non ai «medici»). W. R. VALENTINER, *Leonardo as Verrocchio's coworker*, in «The Art Bulletin», XII (1930), pp. 43-89, ripreso in *Studies of italian Renaissance Sculpture*, New York 1950, ha richiamato l'attenzione sui lavori di Leonardo per i Medici.

contemporanei all'Annunciazione di Leonardo agli Uffizi. Entrambi insistono sul disordine degli elementi: i danni dell'alluvione dell'Ombrone sono nell'*Ambra* confrontati a eruzioni vulcaniche e Leonardo descriverà anch'egli l'attività profonda della natura nei suoi disegni geologici. Questa curiosità, ancora abbastanza eccezionale a questa data, questo senso vivo della «vita» e della varietà della natura sono comuni ad entrambi.

A trent'anni, aggiunge l'Anonimo del 1520-30, Leonardo fu inviato dallo stesso Lorenzo con Atalante Miglioretti a portare una lira al duca di Milano, poiché suonava questo strumento con un'arte eccezionale. Con un curioso errore di data il Vasari riprende la spiegazione dell'Anonimo senza però citare Lorenzo:

... L'anno 1494, fu condotto a Milano con gran riputazione Lionardo al duca, il quale molto si diletta del suono della lira, perché sonasse; e Lionardo portò quello strumento ch'egli aveva di sua mano fabbricato d'argento gran parte in forma d'un teschio di cavallo, cosa bizzarra e nuova, acciocché l'armonia fosse con maggior tuba e più sonora di voce.

Leonardo superò tutti i musicisti convenuti alla corte e, aggiunge il Vasari, «[il duca] talmente s'innamorò delle sue virtù che era cosa incredibile»⁹. L'artista non portava solo una lira. È molto probabile che fosse stato inviato da Lorenzo come scultore per fondere la statua equestre di Francesco Sforza e l'accoglienza di Ludovico fu preparata di lunga mano, dato che nell'inverno del 1481-82 Leonardo redigeva la lettera famosa in cui offriva i suoi servizi e enumerava le sue capacità¹⁰. Ad ogni modo Leonardo abbandonava dei lavori, delle commissioni, una posizione già notevole a Firenze. Si è quindi cercato di spiegare questa partenza con ragioni più profonde: cattivi rapporti con Lorenzo dopo un periodo di favore¹¹, irritazione del genio ferito dalle critiche o dall'ostilità di certi ambienti che sembrerebbe attestata, ad esempio, dalla denuncia per sodomia del 1476¹², e infine «l'impossibilità di adattarsi all'ambiente dei platonici formati dal Ficino fra i quali brillava il Magnifico»¹³.

La partenza da Firenze e il suo fissarsi a Milano in un ambiente nuovo e pronto ad accettare la sua influenza, hanno in ogni modo rappresentato l'emancipazione di un artista, che nella città dove viveva non riusciva a realizzare tutte le sue aspirazioni. Leonardo cioè si libera in questo modo dall'ascendente fiorentino e fonda un suo regno intellettuale ed artistico. Svilupperà quindi a suo modo i frutti dell'educazione toscana: L'attività dell'artista prima del 1482 è mal nota, ma Leonardo si può capire solo partendo dal Verrocchio, il maestro più

⁹ VASARI, ed. Milanesi, IV, p. 29.

¹⁰ A. CHASTEL, *Léonard de Vinci par lui-meme* cit., p. 65.

¹¹ J. THIIS, *Leonardo da Vinci, the florentine Years of Leonardo and Verrocchio*, trad. ingl., London 1910, ad esempio, giunge alla conclusione che Leonardo «per una ragione o per l'altra non è stato apprezzato come meritava dal grande mecenate dell'arte fiorentina».

¹² Le ipotesi già esaminate da E. SOLMI, *Leonardo e Machiavelli* cit., sono riprese e discusse da K. CLARK, *Leonardo da Vinci ecc.* cit., pp. 37-39.

¹³ E. SOLMI, *Leonardo e Machiavelli* cit., però l'allusione «alla cerchia dei mistici savonaroliani» (intorno al 1480) è un singolare anacronismo.

originale e più colto di Firenze negli anni 1470-80¹⁴. Egli era musicista e matematico, ed è attraverso di lui che Leonardo ha cominciato a soddisfare le sue curiosità enciclopediche. In scultura lo stile d'Andrea tende ad andar oltre quello drammatico di Donatello. Agli effetti di forza, preferisce i movimenti sottili, le torsioni, le forme serrate che sorprendono¹⁵. Ama i visi raccolti; «il sorriso disincantato» del *San Tommaso*, al quale lavora per tutto questo periodo, la grazia insueta del *David* (1476), l'aria assente di certe figure femminili sono già di una qualità così sottile e consapevole che si è voluto riferirle al suo troppo illustre scolaro¹⁶. Ma ciò che sembra preleonardesco in Verrocchio è spesso solo l'affiorare di un gusto comune a Firenze intorno al 1475; lo scultore cerca di darne un'interpretazione squisita con gli effetti luminosi e le superfici levigate del bronzo, che finora non era mai stato utilizzato in questa forma così sfumata. Leonardo s'adeguava immediatamente a queste ricerche. Le sue prime opere sono ispirate dal desiderio di sorprendere attraverso l'orrore o di affascinare attraverso l'espressione soave e misteriosa: non si ricordano fra le sue opere di gioventù «alcune teste di femmine che ridono» e «teste di putti che parevano usciti di mano d'un maestro»?

Le trovate di Leonardo potevano diventare patrimonio comune dell'intera bottega e non è necessario arrivare ad una attribuzione esclusiva per opere come *l'Annunciazione* del Louvre e la *Madonna dei fiori* di Monaco. Esse devono essere state eseguite da Leonardo sulla base di temi del suo maestro. Questi a sua volta utilizza certe invenzioni di Leonardo che erano un vanto della sua bottega, in particolare nella pala di Pistoia la *Madonna con san Giovanni e san Zanobi*: la composizione è del Verrocchio, ma una fusione nuova traspare sotto l'esecuzione un po' secca di Lorenzo di Credi¹⁷. L'aneddoto del Vasari sulla rivalità tra maestro e allievo, e sul dispetto provocato nel Verrocchio dalla riuscita dell'angelo di Leonardo nel *Battesimo di Cristo* (1472), non è che l'interpretazione tendenziosa di un fatto più verosimile: Verrocchio, richiesto più di frequente come scultore, lasciava al discepolo la direzione dei lavori di pittura nella sua bottega¹⁸. La delicatezza del viso angelico, la morbidezza del modellato, il fremito dorato dei capelli vanno oltre il Verrocchio. Tutti se ne sono accorti. Una miniatura di un messale miniato nella Bottega di Attavante tra il 1483 e il 1485 lascia vedere l'utilizzazione diretta del gruppo, e in un'altra miniatura, eseguita dalla stessa

¹⁴ J. THIIS, *Leonardo da Vinci ecc. cit.*, p. 53; nello stesso senso, M. REYMOND, *L'éducation de Léonard*, in *Conferenze fiorentine*, Milano 1910, pp. 50-79; L. PLANISCIG, *Verrocchio cit.*, p. 35.

¹⁵ K. CLARK, *Leonardo da Vinci ecc. cit.*, p. 5, insiste sull'interesse delle sculture «pre-leonardesche» del Verrocchio

¹⁶ È, in accordo con l'orientamento vasariano, la tesi di E. MUNTZ, *op. cit.*, di W. VON BODE, *Studien über L. da V. cit.*, e di P. MULLER-WALDE, *Leonardo da Vinci ecc. cit.*; questa tesi è stata radicalmente confutata da J. THIIS, *Leonardo da Vinci ecc. cit.*, pp. 57-59.

¹⁷ W. R. VALENTINER, *Leonardo as Verrocchio's coworker cit.*, in «The Art Bulletin», XII (1930), e in «The ArtQuarterly», IV (1941), pp. 3-31, ripresi in *Studies cit.*, pp. 112-77. L'autore però tende troppo a rovesciare i termini del problema a favore del paradosso «Leonardo, maestro del Verrocchio».

¹⁸ K. CLARK, *Leonardo da Vinci ecc. cit.*, p. II.

bottega nel 1487, compare un solo angelo, quello di Leonardo¹⁹, Ma in fin dei conti la «modernità» di Leonardo deriva interamente dal Verrocchio.

La prova si ha nel ritratto di *Ginevra Benci* e nella *Madonna Benois*. La qualità «mentale», la dignità intellettuale, che erano la forza del disegno fiorentino, mai sono state più evidenti che qui: il desiderio di raffinatezza, di eleganza, diviene così tirannico che il limite tra giusta espressione e artificio si fa labile. Leonardo, che è disegnatore quanto mai rapido e spontaneo; assume un atteggiamento coscienzioso e teso allorché passa alla realizzazione del quadro. I disegni preparatori per la *Madonna Benois* rivelano lo stacco che intercorre tra il movimento iniziale di una grazia limpida e l'elaborazione finale carica d'effetti. Leonardo non accetta «né d'improvvisare né di conformarsi alle convenzioni anteriori»²⁰. La strenua applicazione che porta nella pittura è tanto più grave in quanto egli possiede in misura straordinaria la capacità di distinguere l'essenziale dall'inutile, e ha un senso mirabile degli schemi compositivi e, per così dire, dei tracciati semplici e armoniosi. Fin dai suoi primi disegni egli arriva senza lasciar trasparire sforzo alle più felici composizioni a triangolo²¹. Una forzatura intellettuale che appena si avverte conferisce alle forme una sorta di superiore evidenza. E questa si vede già nell'*Adorazione dei Magi*. Il confronto col Botticelli è illuminante²²: essi hanno in comune una sorta di nervosismo, lo stesso gusto dell'«elaborato», che è generale a Firenze intorno al 1470; ma si contrappongono risolutamente per l'interesse al paesaggio, e questo diverso atteggiamento di fronte alla natura corrisponde in ultima analisi ad un antagonismo di stile.

I legami di Leonardo con i musicisti fiorentini sono provati²³; una nota del Codice Atlantico, 12 b, fa i nomi dei dotti toscani, Benedetto dell'Abaco, Carlo Marmocchi e maestro Pagolo, cioè il vecchio Toscanelli (non muore che nel 1482), conosciuti da Leonardo²⁴. Egli era in relazione con gli scrittori e sembra esser stato molto amico del viaggiatore e cronista Benedetto Dei. Non ha frequentato l'ambiente dell'Accademia, dove il suo nome non compare, come del resto non compaiono quelli del Verrocchio e del Botticelli, ma non è passato inosservato dagli umanisti. Nella sua raccolta d'epigrammi (circa 1480-90) Ugolino Verino compone un elogio dei pittori illustri, fra i quali non dimentica

¹⁹ O. G. VON SIMSON, *Leonardo and Attavante*, in «Gazette des Beaux-Arts», novembre 1943, pp. 305 sgg. La prima miniatura è quella del messale di Thomas James, vescovo di Dol (Museo di Le Havre) già segnalato da P. D'ANCONA, *La miniatura fiorentina* cit., vol. I, p. 91. La seconda si trova in un messale di Mattia Corvino (Biblioteca di Bruxelles); cfr. J. VAN DEN GHEYN, *Catalogues deI manuscrits...*, Bruxelles 1901, t. I, p. 277.

²⁰ B. BERENSON, nel suo celebre saggio, *Leonardo*, in *The Study and Criticism of italian Art*, vol. III, London 1916, pp. 1-37, è stato il primo a insistere, perfino oltre il giusto, sulla tendenza accademica e l'insincerità di Leonardo. K. CLARK, *Leonardo da Vinci ecc.* cit., p. 22. Per studiare da questo punto di vista le grandi opere occorre sempre rifarsi alle analisi di H. WÖLFFLIN, *Die Klassische Kunst* cit., cap. II.

²¹ K. CLARK, *A Catalogue of the Drawings by Leonardo da Vinci, in the Collection of his Majesty the King at Windsor Castle*, 2 voll., Cambridge 1935, n. 12276.

²² J. MESNIL, *Botticelli* cit., pp. 56 sgg.

²³ I documenti sono stati pubblicati da B. BECHERINI, ne «La Rinascita», n. 17 (1941); cfr. anche E. MAGNI-DUFFLOCQ, *Leonardo e la musica*, in *Leonardo da Vinci*, Novara 1939.

²⁴ J. P. RICHTER, *The literary works ecc.*, ed. cit., n. 1439, II, p. 358; A. CHASTEL, *Léonard de Vinci par lui-meme* cit., p. 48; G. CALVI, *Contributi* cit., p. 432, in «Raccolta vinciana», X (1919), p. 301.

Leonardo. Il Nesi, altro scrittore del gruppo, nutrirà per Leonardo un'ammirazione significativa. Provate son'anche le sue relazioni con i Rucellai, soprattutto Bernardo, che ritroverà a Milano e poi, dopo il 1500, a Firenze²⁵. Un legame particolarmente solido sembra averlo sempre unito ai Benci, Forse già nel 1474, al più tardi nel 1480, dipinge il ritratto di Ginevra, la *Dama dal cespuglio di ginepro* della Galleria Lichtenstein. La gentildonna, di cui il Magnifico ha celebrato affettuosamente in due sonetti la virtù, appare sullo sfondo di arbusti scuri che sono formati dall'intreccio di rami pungenti di valore simbolico: il modellato del volto rivela a meraviglia la prima maniera di Leonardo. Se si reintegrano mentalmente le due mani incrociate, che sono state soppresse dalla mutilazione della tavola, abbiamo già, trent'anni prima, Monna Lisa, cioè la nuova formula del ritratto fiorentino²⁶. Ginevra era figlia del ricco Amerigo, che nel 1463 aveva regalato al Ficino un grande manoscritto di Platone²⁷. Tommaso e Giovanni, due «conphilosophi» cari al Ficino, che egli saluta affettuosamente nelle sue lettere²⁸ erano cugini di Ginevra. Tommaso, che sarebbe stato il sesto personaggio del *Convito* del Ficino, fece nel 1463 una traduzione italiana del *Pimandro* dalla versione latina del Ficino. I legami di Leonardo con questa famiglia non dipendono dall'episodio di una commissione. Una nota che può datarsi al 1502 (Codice Atlantico, fol. 120 r) in cui è detto: «Il mio mappamondo che ha Giovanni Benci», e una allusione a dei diaspri, dimostrano che Leonardo aveva lasciato presso di loro dei libri, degli strumenti di lavoro e delle pietre preziose²⁹. Un'indicazione più significativa ci è fornita dal Vasari a proposito dell'*Adorazione dei Magi* non finita del 1481: Leonardo «cominciò una tavola dell'Adorazione de' Magi, che v'è su molte cose belle, massime di teste, la quale era in casa di Amerigo Benci dirimpetto alla loggia de' Peruzzi»³⁰. Questo Amerigo era il figlio di Giovanni; è verosimile che Leonardo abbia lasciato il suo quadro a quest'ultimo allorché abbandonò Firenze. Tutti questi elementi bastano a dimostrarci a qual punto, negli anni della sua formazione intellettuale e artistica, Leonardo sia stato legato alla cultura fiorentina. Collaboratore del Verrocchio, gratificato di una pensione da Lorenzo, frequentatore delle lezioni dei cosmografi, ospite dei Benci: non dobbiamo quindi immaginarci un giovane pittore solitario e distratto, ignorante delle novità filosofiche e degli argomenti di moda. Non avendo imparato il latino, che permetteva di accedere al mondo umanistico, non poteva essere che uno spettatore come tanti altri, un testimone al margine del movimento dell'Accademia, che era allora nel suo massimo fiore, Qualcosa senza dubbio lo separava da esso, ma ciò che merita di essere indagato è la somma di

²⁵ Cfr. più avanti, p. 515.

²⁶ E. MÖLLER, *Leonardos Bildnis des Ginevra Benci*, in «Müchner Jahrbuch der bildenden Kunst», XII (1937-38), pp. 175-209.

²⁷ A. DELLA TORRE, *Storia dell'Accademia platonica ecc. cit.*, p. 547.

²⁸ *Ibid.*, pp. 555 sgg.

²⁹ Cfr. E. MÖLLER, *Leonardos Bildnis ecc. cit.*, p. 202, n. 29; questa nota deve risalire all'epoca maggio-luglio 1502

³⁰ VASARI, ed. Milanese, IV, p. 27.

interessi che egli ha potuto trarre, la natura delle sue reazioni e le conseguenze che tutto ciò ha avuto per la sua arte³¹.

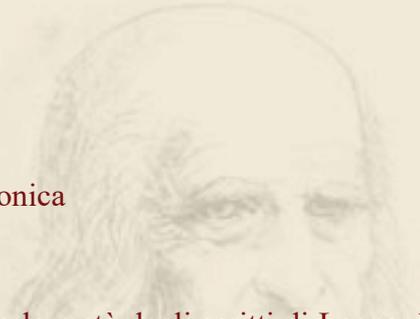


³¹ Le diverse opinioni si possono riunire in tre gruppi:

1) *Leonardo positivista*: Leonardo, precursore della scienza positiva, che rompe con la scienza medievale, non può avere alcun contatto con le «fantasticherie» dell'Accademia: G. SÉAILLES, *Léonard de Vinci, l'artiste et le savant*, Paris 1892; E. SOLMI, *Leonardo*, Firenze 1900, ecc. La sua teoria dell'arte è puramente «positiva» e le idee della cerchia fiorentina non sono prese in considerazione in A. BLUNT, *Artistic Theory in Italy*, ried. London 1954, cap. II. Ci si rende conto dell'inadeguatezza di questo punto di vista in uno studio come quello di A. KONSTANTINOWA, *Die Entwicklung des Madonnentypus bei Leonardo da Vinci*, Strassburg 1907.

2) *Leonardo «ermetico»*: Leonardo sia per il pensiero che per l'arte appartiene alla corrente mistica e «occultistica» che s'andava diffondendo nell'ambiente dell'Accademia fiorentina: PÉLADAN, *La philosophie de Léonard de Vinci*, Paris s. d.; PAUL VULLIAUD, *La pensée ésotérique de Léonard de Vinci*, Paris 1910, ried. Paris 1945. Così anche, F. BÉRENCE, *Léonard de Vinci ouvrier de l'intelligence*, Paris 1945, e, in modo più sfumato, M. BRION, *Léonard de Vinci*, Paris 1952. L'inconsistenza delle interpretazioni esoteriche, nelle quali il *Baccho* del Louvre assume un valore eccezionale, si fa palese in opuscoli del genere di quello della MAIROT-DROMARD, *Le fond de la Joconde et l'esthétique de Léonard de Vinci*, Besançon 1933. Sul piano dell'estetica, R. BAYER, *Léonard de Vinci, la grâce*, riporta del tutto l'arte di Leonardo all'estetica dello «splendore» derivata dal neoplatonismo.

3) *Leonardo platonico suo malgrado*: Il pensiero leonardesco è permeato di elementi derivati dall'umanesimo neoplatonico, contro il quale per altro egli ha di continuo attivamente polemizzato; L. OLSCHKI, *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*, vol. I, Leipzig 1919, ha delineato questa interpretazione, ripresa come ipotesi di lavoro da A. E. POPP, *Leonardo da Vinci*, *Zeichnungen*, München 1928, per lo studio dei disegni e da G. FUMAGALLI, *Leonardo, «omo senza lettere»* cit., ad esempio alle pp. 67-68. Così anche J. VON SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur* cit., p. 152, chiama Leonardo «der umgekehrte Platoniker» (il platonico all'opposizione); G. BOAS, *The Mona Lisa in the History of Taste ecc.*, in «The Journal of the History of Ideas», I (1940), 2, p. 212, nota: «Even in Leonardo, whose interest in reproducing natural objects led to those amazing anatomical and botanical and geological drawings, there are neoplatonic elements». Il problema è stato posto in questo stesso modo da E. GARIN, *La cultura fiorentina nell'età di Leonardo*, in «Belfagor», maggio 1952, pp. 272-89, ripreso in *Medioevo e Rinascimento*, e A. CHASTEL, *Léonard de Vinci et la culture*, nell'opera miscelanea *Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVI^e siècle*, Paris 1954. Ulteriori riferimenti nel capitolo seguente. L'opera recente di J. GANTNER, *Leonardos Visionen, von der Sintflut und vom Untergang der Welt, Geschichte einer künstlerischen Idee*, Bern 1958, insiste sull'importanza dello sviluppo interno delle idee e delle forme nella creazione leonardesca. Pur senza porsi il problema dei rapporti con il pensiero del tempo, l'autore mette in luce gli aspetti della «visione cosmica» di Leonardo, in un senso che viene a coincidere con le osservazioni del nostro studio.



Capitolo secondo

La «scienza» di Leonardo e la reazione antiplatonica

Si ritiene che ci sia rimasta press'a poco la metà degli scritti di Leonardo: taccuini preparatori, studi, conti, aforismi, appunti di lettura. Questi scritti si distribuiscono per quasi quarant'anni. Una pubblicazione metodica e critica sarebbe un'impresa quanto mai difficile, ma, finché non sarà compiuta, lo studio del pensiero di Leonardo corre pericolo di mancare delle articolazioni storiche indispensabili. Si rischia di continuo di prendere degli estratti tratti dalla lettura, e destinati all'esame o alla discussione, per affermazioni personali e di vedere abusivamente intuizioni «moderne» nelle sue osservazioni proprio perché non sono state messe in relazione con la «scienza» del tempo. La straordinaria varietà dei suoi interessi spinge a chiedersi quale fosse il fine che egli si proponeva. Leonardo sembra esserselo chiesto lui stesso. Periodicamente ha elaborato dei progetti di opere che avrebbero dato un ordine all'immenso materiale accumulato; così accadde nel 1489-90, nel 1508. Se avesse realizzato questi progetti sarebbe arrivato ad una sorta di enciclopedia, il cui disegno stesso avrebbe illuminato sulle sue intenzioni; ma l'impresa non gli è riuscita³².

Il problema della «cultura» necessaria all'artista, era stato già dibattuto, sulla metà del secolo, dall'Alberti e dal Ghiberti e non aveva mai cessato di essere attuale. L'Alberti aveva fornito un'indicazione delle conoscenze ritenute necessarie: matematica e «fisiognomica»; per le altre discipline un'infarinatura generale poteva bastare. Ma a che punto limitarsi? Il Pollaiuolo si era fatto una grande esperienza nell'anatomia; altri nella fisica; il Botticelli era attratto dai poeti e da Dante, Giuliano da Sangallo dall'archeologia. È lecito pensare che nella bottega del Verrocchio ci si preoccupasse soprattutto dei fondamenti scientifici dell'arte, cioè di quel gruppo di attività vicine alle Arti liberali. È su questo sfondo che l'infinita ingegnosità di Leonardo, il suo senso critico, la sua tendenza al nuovo, lo portarono a intraprendere una rifusione progressiva di tutti i rami del sapere³³. L'idea fondamentale della sua carriera, ripetuta incessantemente nelle note, è quella della «universalità» dell'arte che non lascia inesplorato alcun aspetto del mondo.

Allorché, alla fine del secolo scorso, furono riscoperti i testi e i taccuini di studi di Leonardo³⁴, essi apparvero così sorprendenti che Leonardo divenne il

³² L; H. HEYDENREICH, *Leonardo da Vinci* cit., p. 103; A. CHASTEL, *Léonard de Vinci por luiMême* cit.

³³ A: CHASTEL, *Léonard de Vinci et la culture* cit.

³⁴ I testi di Leonardo sono stati raccolti da J. P. RICHTER, *The literary works of Leonardo da Vinci*, 2 voll., ried. London 1939, opera che rimane fondamentale. Quella di MCCURDY, *The notebooks of Leonardo da Vinci*, New York 1939, trad. fr.: *Les carnets de Léonard de Vinci*, 2 voll., Paris 1943, è meno sicura e la classificazione degli scritti incerta. Una scelta metodica è stata apprestata da G. FUMAGALLI, *Leonardo, «omo senza lettere»*, la ed., Firenze 1939, ried. 1953. Una pubblicazione integrale è stata iniziata da A. MARINONI, *Leonardo da Vinci*, 1 (*Scritti letterari*), Milano 1953. Noi

«precursore» di tutte le invenzioni e di tutti gli atteggiamenti «moderni». Tutt'al più ci si preoccupò in seguito di sapere se era platonico o aristotelico; come se questa alternativa si fosse davvero affacciata al suo spirito. Ed è parso alla fine che egli fosse sia «un uomo del medioevo» sia «l'iniziatore dell'epoca moderna»³⁵. Si tratta di posizioni sterili; il problema è tutt'altro e non si comprenderà Leonardo, pur nella sua complessità, se non attraverso la complessità stessa della sua epoca, considerando ciò che egli assimila e ciò che respinge, immaginando cioè uno spirito al lavoro³⁶

Gli scritti di Leonardo sono fitti di favole, detti e fantasie tratte dalla cultura popolare; egli conosceva gli «umoristi», ad esempio il Burchiello ed il Pulci, e più d'una delle sue pagine è degna di loro. Conosceva, beninteso, i grandi poeti toscani e fu di quelli che osarono «commentare» Dante. Egli seppe comporsi, grazie alle raccolte di estratti o di *exempla*, tutto un materiale «classico» in cui non mancavano né Ovidio né Lucrezio³⁷.

L'ignoranza del latino rischiava di tenere un «omo senza lettere» escluso dalla letteratura tecnica e scientifica. Ma Leonardo fece di tutto per girare

abbiamo curato, in traduzione francese, un'antologia essenziale: *Léonard de Vinci par lui même* cit., 1951. Cfr. anche A. M. BRIZIO, *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, Torino 1952.

In C. PEDRETTI, *Studi vinciani*, Genève 1957, numerose osservazioni particolari e in appendice: cronologia dei foglietti del Codice Atlantico.

Il *Trattato della pittura* è una compilazione della metà del Cinquecento tratta dagli scritti di Leonardo: pubblicato nel 1651, non sempre corrisponde esattamente al testo del manoscritto, dove questo è conservato. L'edizione di H. LUDWIG, *Il trattato della pittura*, Wien 1879, è accompagnata dalla traduzione tedesca; l'edizione di P. MCMAHON, *Leonardo on Painting*, 2 voll., Princeton 1956, riproduce il manoscritto che servì di base all'edizione del 1651. Le scelte pubblicate in francese da PÉLADAN, *Traité de la peinture*, Paris 1910, e *Morceaux choisis*, Paris 1907, sono state fatte senza discernimento critico e presentano parecchie interpretazioni errate, ripetute poi nelle pubblicazioni di seconda mano.

³⁵ Sulle opere recenti: G. CASTELFRANCO, *Momenti della recente critica ecc.* cit., (1954). La «filosofia» di Leonardo è stata oggetto dei giudizi più contrastanti. B. CROCE, *Leonardo filosofo*, in *Conferenze fiorentine*, Milano 1910, pp. 227-56, accusa Leonardo, naturalista e agnostico, di non aver avuto il senso della coscienza creatrice (p. 246); G. Gentile ha giustamente ricordato che c'è in Leonardo «l'idea di una ragione che si fa natura per giungere alla fine alla coscienza di sé nell'uomo e chiudere il cerchio dell'universo» (p. 200), ed è in questo che si accosta al platonismo del suo tempo e può essere avvicinato a Galileo e Bruno.

Scarso interesse ha la tesi rapidamente presentata da R. HUYGHE, *Leonardo da Vinci et l'humanisme*, in *Actes du XVII^e Congrès d'Histoire de l'art* (1952), L'Aja 1955, pp. 41-58, e *La pensée de Léonard appartient-elle à la Renaissance?*, ne «L'amour de l'art», nn. 67-68-69 (1952), in cui Leonardo è presentato come un pensatore del tutto estraneo alla sua epoca. Così: «Leonardo rifiuta di aderire alla corrente platonica che Leone X, un Medici, aveva posto al centro del secolo che porta il suo nome. Al contrario egli si ricollega a quel filone impetuoso sorto nel Medioevo, esattamente alla fine del XII secolo, in conseguenza dell'urto provocato dalla conoscenza delle opere di Aristotele proprio allora riscoperte, e che nei secoli XIII e XIV si staccò dal filosofo, pur continuando ancora a sentirne l'impulso, per giungere a intravedere e addirittura a fondare, il metodo sperimentale, materialista e positivista, da cui uscirà la scienza moderna...», pp. 49-50. Nessuna di queste affermazioni ci sembra accettabile: la «corrente platonica» nata almeno mezzo secolo prima non deve proprio nulla a Leone X; la «corrente sperimentale» della scolastica parigina non prepara l'avvento della «scienza moderna»; le idee scientifiche del Rinascimento italiano costituiscono una tappa distinta sia dall'occamismo del Trecento che dal cartesianesimo (dr. gli studi di E. Cassirer e le osservazioni di G. SARTON e E. PANOFSKY, in *The Renaissance, a symposium*, New York 1952); l'opposizione tra aristotelismo e platonismo è del tutto relativa e non costituisce il problema più interessante dell'epoca (cfr. gli studi di E. Garin e P. O. Kristeller, citati in *Marsile Ficcin et l'art* cit., p. 21, n. 51: l'uso abusivo dell'idea di aristotelismo è stato notato da G. CASTELFRANCO, *Momenti della recente critica ecc.* art. cit., p. 446). Noi crediamo invece che 1) il pensiero scientifico di Leonardo appartenga chiaramente al suo tempo, e 2) che è erroneo separare l'artista dal dotto la cui attività intellettuale va collocata nel quadro della «cultura delle botteghe».

³⁶ E. SOLMI, introduzione a *Leonardo, Frammenti letterari*, Firenze 1900, ha delineato le tappe delle ricerche scientifiche di Leonardo, ma non quelle del suo pensiero. Uno studio spesso appropriato è quello di F. M. BONGIOVANNI, *Leonardo pensatore*, Piacenza 1955.

³⁷ J. GWYN GRIFFITHS, *Leonardo and the latin poets*, in «Classica et mediaevalia», XVI (Copenaghen 1955), pp. 268 sgg.

l'ostacolo. Ricorse alle traduzioni, al Plinio del Landino, alle *Vite dei filosofi* di Diogene Laerzio pubblicate a Venezia nel 1488 (e già note in latino grazie alla traduzione del Traversari, 1475); da quest'opera trasse un'esposizione delle dottrine astronomiche di Epicuro. Dal trattato di Valturio *De re militari*, tradotto in italiano dal Ramusio, estrasse elenchi di nomi d'ingegneri greci: Callias di Rodi, Epimaco d'Atene ecc. Raccolse ogni genere d'informazioni su Archimede che chiaramente assillava la sua fantasia, con il cannone a lunga portata, *l'architronito*, che gli si attribuisce e le formule di quadratura che vengono a lui riferite. L'indicazione di testi da cercare: «Archimede de centro gravitatis, Archimede del vescovo di Padova» ecc. tornano continuamente nelle sue note³⁸.

Non solo Leonardo è appassionato di libri e di traduzioni, ma come gli umanisti fiorentini nel loro campo, si sforza di aumentare le possibilità del volgare attingendo, sia al latino che alle parlate popolari, un vocabolario supplementare. Gli elenchi di termini tecnici e dotti del manoscritto B (Institut) e del manoscritto Trivulzio non sono studi per comporre una nuova grammatica, ma più modestamente termini notati nel trattato di Valturio³⁹. Il lavoro di Leonardo in questo campo: liste di vocaboli, notazioni linguistiche ecc., rientra esattamente nel giro d'interessi della Firenze medicea: non è a Milano, ma in Toscana che l'idea di un lavoro del genere gli si è imposta. D'altronde in un bel aforisma egli afferma che la sua lingua materna ha più risorse di quante siano necessarie per poter tutto comprendere e tutto esprimere⁴⁰.

La coscienza delle capacità universali dell'artista che si esprime nella lettera-programma del 1481 è alla base delle ricerche teoriche di Leonardo. È a Milano, sembra, che si è convinto della necessità di arrivare ad un fondamento dottrinario attraverso una serie di trattati relativi alla anatomia, alla meccanica, ecc. che avrebbero costituito una sorta di nuovo Organo. Le varie discipline vengono ordinate in funzione dell'arte, e più particolarmente della pittura, come dimostra un testo ben noto che è necessario rileggere nella sua interezza:

Dicono quella cognitione esser meccanica, la quale è partorita dall'esperientia, e quella esser scientifica, che nasce e finisce nella mente, e quella essere semimeccanica, che nasce dalla scientia e finisce nella operatione manuale.

Ma à me pare, che quelle scientie siene vane e piene di errori, le quali non sonno nate dall'esperientia, madre di ogni certezza, e che non terminano en nota esperientia, 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 dubbitare delle cose ribelli à essi sensi, come dell'assentia di Dio, e dell'anima e simili, per le quali sempre si disputa e contende...

... E se tu dirai tali scienze vere e note essere di spetie di meccaniche, imperoché non si possono finire se non manualmente, io dirò il medesimo di tutte le arti, che passano per le mani

³⁸ Nomi d'ingegneri: J. P. RICHTER, *The literary works ecc. cit.*, § 1381; in SOLMI, *Le fonti cit.*, p. 288. Su Archimede: J. P. RICHTER, *ibid.*, §§ 879, 883, 1381, 1421, 1474, 1475, 1504.

³⁹ A. MARINONI, *Gli appunti lessicali e grammatici di Leonardo da Vinci*, vol. I, Milano 1943; ID., *Leonardo da Vinci. Scritti letterari*, Milano 1952; G. FUMAGALLI, *Leonardo e Poliziano*, in *Poliziano e il suo tempo*, Firenze 1957, pp. 131 sgg.

⁴⁰ «Io ho tanti vocaboli nella mia lingua materna ch'io m'ho piuttosto da doler del bene intendere le cose che del mancamento delle parole colle quali io possa bene esprimere il concetto della mente mia» (*Qu. An.*, 16r).

degli scrittori, le quali sono di spetie di disegno, membro della pittura; e l'astrologia e le altre passano per le manuali operationi; ma prima sono mentali, com'è la pittura, la quale è prima nella mente del suo speculatore e non può pervenire alla sua perfettione senza la manuale operatione⁴¹.

Due idee s'intrecciano qui: quella che il disegno è l'unica forma soddisfacente d'indagine scientifica e l'altra che sarebbe utile abolire la distinzione troppo facile che si trova nel quadro scolastico delle arti. L'attività mentale vera è sempre di tipo artistico. Così quando Leonardo, parafrasando Platone, scrive: «Non mi legga chi non è matematico nelli mia principi» pensa al legame tra matematici ed esperienza che si oppone alla speculazione pura della filosofia propriamente detta:

Nissuna umana investigazione si po' domandare vera scienza, s'essa non passa per le matematiche dimostrazioni, e se tu dirai che le scienze, che principiano e finiscono nella mente, abbiano verità, questo non si concede, ma si nega, per molte ragioni, e prima, che in tali discorsi mentali, non accade esperienza, senza la quale nulla dà di sé certezza⁴².

Ciò che Leonardo raccomanda è di esercitare la propria attività nei campi, per quanto riguarda la tecnica e l'arte, in cui la matematica trova applicazione; con ciò non pretende però di fare delle verità matematiche dei semplici residui dell'esperienza, Questa provoca l'applicazione all'ordine naturale di «ragioni» che non derivano dalla natura: «O speculatore delle cose, non ti laudare di conoscere le cose che ordinariamente per se medesima la natura conduce. Ma rallegrati di conoscere il fine di quelle cose che son disegniate dalla mente tua»⁴³, Il che viene a completare l'aforisma non meno famoso del manoscritto Atlantico: «Nessun effetto è in natura senza ragione; intendi la ragione e non ti bisogna sperienza»⁴⁴: questo in effetti è il limite superiore della conoscenza dove, al di là del neoplatonismo, Leonardo ritrova in certo senso lo spirito stesso del platonismo antico⁴⁵, Ma in ultima analisi l'affermazione del primato della matematica nella conoscenza era nozione comune; e torna spesso nella dottrina del Ficino⁴⁶. L'originalità di Leonardo sta nell'arrivarci partendo dal principio artistico dell'Alberti e di Piero della Francesca che unisce l'arte alle «certezze» della geometria. In nessun momento egli isola la speculazione astratta dalle conseguenze che essa può avere per l'artista o più generalmente per l'ingegnere.

⁴¹ H. LUDWIG, § 33, I, pp. 68-70; G. FUMAGALLI, *Leonardo «omo senza lettere»* cit., pp. 47-49. (Le traduzioni fornite da PÉLADAN, *Traité de la peinture*, p. 10, sono costellate d'errori; questo passo è in lui frammentato e alterato). P. MÜLLER-WALDE, *Lebensskizze ecc.* cit., pp. 43 sgg. Sulla funzione del disegno: O. BENESCH, *Leonardo da Vinci and scientific Drawing*, in «The American Scientist», XXXI (1943), pp. 311-48. M. JOHNSON, *Art and scientific Thought*, London 1944, cap. IV.

⁴² «Non mi legga chi non è matematico nelli mia principi» (*Qu. An.*, IV, 14 v); J. P. RICHTER, *The literary works ecc.* cit., n. 3; FUMAGALLI, *Leonardo «omo senza lettere»* cit., p. 47, *Trattato*, ed. Ludwig, § I, trad. Péladan (con equivoco n. 27, p. 10); J. P. RICHTER, *The literary works ecc.* cit., n. 1157.

⁴³ Manoscritto dell'Institut de France, G. 47 2°; J. P. RICHTER, *The literary works ecc.* cit., n. 1151. FUMAGALLI, *Leonardo «omo senza lettere»* cit., p. 44.

⁴⁴ Codice Atlantico, 147 v-a; FUMAGALLI, *Leonardo «omo senza lettere»* cit., pp. 44 sgg.

⁴⁵ E. CASSIRER, *Individuum u. Kosmos* cit., p. 78; l'autore aggiunge che Leonardo «non è, si può dire, stato toccato dallo spirito del neoplatonismo», il che significa eludere il problema.

⁴⁶ P. SERGESCU, *Léonard de Vinci et les mathématiques*, in *Léonard et l'expérience scientifique* cit., pp. 73 sgg.

Gli argomenti matematici che egli affronta sono problemi di costruzione geometrica e più tardi curiosità scientifiche come ad esempio le lunule.

I. *La visione della natura.*

L'interesse per il paesaggio era entrato nell'arte fiorentina verso il 1460: fin dai suoi inizi Leonardo appare attratto dagli accidenti della natura, dalla lotta delle acque e delle rocce, dai fenomeni misteriosi dell'atmosfera, dall'inazzurrarsi dell'orizzonte, dal diffondersi della luce. Sono altrettanti problemi che si pongono al suo spirito e che non lo abbandoneranno tanto presto. E per giungere alle linee maestre del *Trattato della pittura* fu indotto a seguire la lunga deviazione di una cosmologia la cui ampiezza lascia sbalorditi. Ma il fatto è che ogni teoria della natura restava nel Rinascimento un *De rerum natura*, cioè un'interpretazione della φύσις che s'impegnava a definire la struttura comune di tutti gli aspetti dell'universo: il ruotare delle sfere celesti l'una dentro l'altra doveva essere completato attraverso l'analisi degli elementi e dei rapporti che determinano le apparenze del mondo sublunare⁴⁷.

Le intuizioni di Leonardo sono di due tipi: anzitutto una massa di notazioni e osservazioni non coordinate; in secondo luogo riflessioni di un tono generalmente più sostenuto, addirittura appassionato, sulla luce in cui lo irraggiarsi occupa gli spazi del cosmo, o sulla vita della terra e i suoi movimenti prodigiosi. Proprio questi due temi «sistematici» avevano fornito la loro struttura essenziale alla cosmologia del Ficino⁴⁸ e compaiono costantemente nelle esposizioni del filosofo a partire dalla *Theologia platonica* (1482). L'analogia nel pensiero, e spesso anche nelle formule, è degna di nota. Tuttavia un gruppo di testi della fine del periodo fiorentino dimostra come Leonardo utilizzasse le sue letture per elaborare un'intuizione della natura che non è esattamente quella del filosofo di Careggi.

Il gruppo di testi nei quali si abbraccia tutta la storia geologica si trova in due pagine del Codice Arundel, foll. 155 e 156. La loro scrittura minuta e il loro formato ridotto sono gli stessi di un'altra pagina dello stesso manoscritto (vi si vedono un disegno di moneta e degli schizzi) che riporta agli anni 1480-82⁴⁹. Una parte di questo testo, la descrizione del mostro marino, appare piena di

⁴⁷ Il magistrale studio di P. DUHEM, *Léonard de Vinci, ceux qu'il a lu, ceux qui l'ont lu*, Paris 1900, deve essere utilizzato con precauzione, come suggerisce E. GARIN, *La cultura fiorentina ecc.*, art. cit., in quanto non tiene conto delle dottrine del tempo di Leonardo. E. SOLMI, *Studi sulla filosofia naturale di Leonardo da Vinci*, Modena 1898, e ID., *Nuovi studi sulla filosofia naturale di Leonardo da Vinci*, Mantova 1905, ha raggruppato le osservazioni di Leonardo sulla geologia, la fisica e l'ottica, prescindendo dalla prospettiva storica indispensabile. Egli osserva che mentre Marsilio Ficino costruiva con un sincretismo arbitrario una filosofia che non rispondeva a nessuno dei grandi interrogativi che si affacciavano agli spiriti usciti dalle lotte medievali, due spiriti completamente opposti per origine, educazione e circostanze della vita, il Cusano e Leonardo, rispondevano per la prima volta, in termini opposti, ai problemi della conoscenza. Essi sono, per l'autore, i «rappresentanti del razionalismo e dell'empirismo moderni» (*sic*). Cfr. ancora M. BARATTA, *Leonardo da Vinci e i problemi della terra*, Torino 1903, e ultimamente R. WEYL, *Die geologischen Studien Leonardo da Vincis ecc.*, in «Philosophia naturalis», Meisenheim 1950.

⁴⁸ G. GENTILE, *Il pensiero di Leonardo*, Firenze 1941, e E. GARIN, *Storia della filosofia italiana*, Milano 1940, vol. II, p. 96: «Le ragioni matematiche che Leonardo vuoi scoprire sono di sapore chiaramente platonico, e neoplatonica è tutta la sua natura, viva per un'anima di ragione che ne spiega l'ordine e la simmetria, che giustifica la nostra conoscenza».

⁴⁹ A. M. BRIZIO, *Scritti scelti* cit., p. 55. G. CASTELFRANCO, *Momenti della recente critica ecc.* cit., P.476

cancellature, il che sta a dimostrare lo stato di abbozzo, in una pagina del Codice Atlantico (265 r, a), la cui scrittura è chiaramente anteriore al manoscritto D (circa 1490) e un frammento dello stesso testo ritorna ancora nel Codice Atlantico 71 r, la cui scrittura presenta tutte le caratteristiche del periodo 1478-80⁵⁰.

Il tema centrale è costituito dall'esclamazione ammirata e dolorosa:

«O tempo consumatore delle cose e o invidiosa antichità per la quale tutte le cose sono consummate...» In uno dei fogli è raffigurata Elena che contempla nello specchio il suo viso sfiorito, in un altro sono i giochi d'un mostro marino i cui movimenti atterriscono gli abitanti dei mari. Queste due figurazioni sono tratte dal libro XV delle *Metamorfosi* di Ovidio:

«Elena quando si specchiava vedendo le ville grinze del suo viso fatte per la vecchiezza piagne e pensa seco perché fu rapita due volte». La frase traduce alla lettera il passo di Ovidio: «Flet quoque, ut in speculo...» (XV, 232 sgg.) Il cetaceo che gioca fra le onde si ricollega allo stesso tema, ma mancano i passaggi intermedi. Si deve interpretarlo partendo dai versi di Ovidio che si trovano nello stesso passo:

Vidi ego quod fuerat quondam solidissima tellus
Esse Cetum, vidi factas ex aequore terras
Et procul a pelago conchae jacuere marinae.
(XV, 262-65).

L'enorme animale scherzava nell'acqua prima di trasformarsi sulla riva in una carcassa risecchita e a poco a poco interrata. La vita del gigante primitivo non ci è nota se non attraverso un fossile della collina che in passato era stata il mare. Tutto si perde e si trasforma, il viso d'Elena che invecchia e lo stesso mare divorato dai continenti.

I testi vicini contengono ulteriori sviluppi intorno ai problemi geologici che di continuo interessarono Leonardo. Le conchiglie fossili, ad esempio, si spiegano mediante il sollevarsi del suolo terrestre che non cessa di trasformarsi in seguito alla lotta degli elementi: «essenpli et prouue dell'accrescimento della terra» (ripetuto nel Codice Atlantico, 265 r, a). La conclusione di questi processi potrebbe essere il finale trionfo del fuoco e la consumazione del globo, corroso dalla combustione interna. Il famoso passo sul tumulto spaventoso dei vulcani (Codice Arundel, 155 r) si ricollega dunque a tutta questa meditazione e verosimilmente vi si riporta anche il passo, non meno celebre, che lo segue, dedicato alla esplorazione nella misteriosa caverna de «l'artifiziiosa natura», sulla soglia della quale Leonardo s'arresta affascinato.

I temi principali della riflessione scientifica e, in certa misura, dell'arte di Leonardo, comunque uno degli oggetti fondamentali della sua curiosità (la «vita» della natura nel temp) li troviamo dunque definiti già abbastanza presto, intorno al 1480, alla vigilia della partenza da Firenze o agli inizi del soggiorno milanese. La cosa più interessante è la fonte di questi temi: essi si trovano già tutti riuniti nel

⁵⁰ G. CALVI, *I manoscritti di Leonardo da Vinci* cit., p. 49; C. PEDRETTI, *Studi vinciani* cit., pp. 268 e 278

testo di Ovidio, del quale sono tradotti direttamente parecchi passi, e che altro non è se non il lungo discorso (*Met.*, XV, 60,478) messo in bocca a Pitagora e il compendio della sua dottrina. Il saggio di Samo, dice il poeta, aveva scrutato «*quae natura negabat visibus humanis*», cioè il rovescio delle cose. Egli ne aveva scoperto la legge nella metempsicosi che crea una comunicazione tra tutti gli esseri viventi, cosa che consiglia il regime vegetariano: «[*tellus*] *epulas sine caede et sanguine praebet*». L'anima è dovunque ma tutto è mutamento: «*cuncta fluunt omnisque vagans formatur imago*». I cicli del giorno e della notte, il moto delle stagioni esprimono questo altrettanto chiaramente che le vicende del corpo umano: «*nec quod fuimusve sumusve cras erimus*». Di qui le lacrime del vecchio *Milone*, il dolore di *Elena allo specchio*. Solo il cosmo e gli elementi perdurano e, grazie a loro, nulla mai perisce del tutto, ma nulla anche rimane stabile. Quella che noi crediamo solida terra è stato in passato un braccio di mare e vi troviamo fossili marini. Il globo ha una vita tormentata: colline gonfie di vento, piene di fonti, vulcani che esalano un alito di fiamma. Si possono infine osservare anche le metamorfosi degli animali (api, bruchi, uccelli, o la fenice, nutrita d'amomo che si ricrea da sé) e notare l'evoluzione delle società: caduta di Troia, fondazione di Roma che soggiacciono alla stessa legge. Noi siamo *pars mundi*, l'uomo vi partecipa più strettamente di ogni altro essere, dato che è legato a tutti: «non corpore solum».

Verum etiam volucres animae sumus inque ferinas
Possumus ire domos...

Se ne deve trarre una sorta di saggezza fatta di rassegnazione e rispetto. Questi quattrocento versi compendiano una delle dottrine più spregiudicate dell'antichità pagana, e una delle più articolate in modo da coprire tutti gli aspetti della natura. Le analogie generiche con la cosmologia, la fisica e perfino la morale di Leonardo sono rilevanti. Egli non cesserà di scrutare «ciò che la natura sottrae agli sguardi umani», e si rifarà periodicamente agli elementi essenziali e alle formule stesse del discorso di Pitagora. Nel 1505, durante il suo secondo soggiorno fiorentino, una pagina (Codice Arundel, 57 r), certamente destinata al trattato sulla meccanica dell'acqua, conclude una meditazione esaltata sulla potenza e varietà di questo elemento con la massima: «Col tempo ogni cosa va variando». La formula non è nient'altro che una citazione fatta con lo scopo di collegare all'esposizione delle *Metamorfosi* uno degli aspetti essenziali della cosmologia di Leonardo. Alla stessa epoca risale la prefazione di un trattato d'anatomia; Leonardo denuncia in essa la crudeltà dell'uomo che si ciba della carne degli animali e conclude: La natura non produce abbastanza elementi semplici per saziarsi? (*Qu.*, I, 14r e v). L'esposizione della dottrina presocratica della *physis* fatta sotto il nome di Pitagora⁵¹ conteneva *in nuce* le linee fondamentali del pensiero leonardesco. Egli se n'è appropriato non appena l'ha

⁵¹ Il *Pitagora* d'Ovidio espone in realtà la dottrina di Anassimandro: G. DE SANTILLANA, *Léonard et ceux qu'il n'a pas lu*, in *Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVI^e siècle*, Paris 1951, p.52.

conosciuta e in questo abbiamo un elemento di unità nella sua vasta impresa, che ci aiuta a spiegare gli aspetti positivi e negativi del suo atteggiamento di fronte alla cosmologia platonica⁵².

Se le metamorfosi della natura sono paragonabili a quelle del corpo umano, è che esiste una grandiosa e profonda analogia tra il mondo e l'essere vivente. La corrispondenza astratta tra microcosmo e macrocosmo era nel Quattrocento un banale argomento scolastico. Ma il Ficino doveva trarne conseguenze nuove partendo dalle fonti antiche, nelle quali l'ermetismo e il pitagorismo ricompaiono sotto il frasario platonico. Egli li colora di un «animismo» che fiorirà poi in Paracelso e più tardi in Giordano Bruno, e senza il quale la dottrina non avrebbe potuto ritrovare una sua attualità nel Rinascimento. La bella introduzione al *Trattato dell'acqua* sulla «vita» della natura⁵³ si trova esattamente annunciata dal libro IV della *Theologia platonica*. È necessario che negli elementi ci sia una vita capace di creare (*vita fabricatrix*). L'unico modo di farsene un'idea è l'analogia con l'arte umana, l'attività che manipola e trasforma la materia secondo certe ragioni interne: «Similiter efficit ipsa natura, et tanto vivacior sapientioreque arte, quanto efficit efficacius et efficit pulchriora»⁵⁴. Questa vita della terra si manifesta per Leonardo, come per il filosofo platonico, nella diversità delle specie e nel gioco incessante degli elementi che sono anch'essi potenze animate e le cui combinazioni e rotture spiegano la diversità dei fenomeni. Ma dove la sintesi dottrina intravede un ordine maestoso, l'equilibrio sotto il disordine, la percezione più viva dell'artista scopre crisi e convulsioni ininterrotte. Egli concluderà con i formidabili disegni dei cataclismi dell'acqua e del fuoco. La sua fantasia oscilla tra la visione della rovina terrificante del cosmo e la visione del suo ordine armonioso⁵⁵.

Allorché si tratta del firmamento e della sua disposizione, Leonardo sembra considerare con sospetto lo schema tradizionale dell'universo geocentrico. Egli sembra talvolta anticipare la cosmografia di Galileo, ma l'eliocentrismo da lui preconizzato è meno il risultato di calcoli e osservazioni e più invece di una convinzione della vitalità e in un certo senso della «divinità» del sole. Anche qui certe notazioni richiamano la lingua del Ficino: «Il sole ha corpo, figura, movimento, splendore, calore e virtù generativa che emanano da lui senza

⁵² G. CALVI, *Contributi* cit., p. 431 e n., ha rilevato in questo testo «la radice di quella specie di pitagorismo che sembra trovarsi in certe idee del Vinci»; ma egli cerca in direzione di Padova le fonti di un «misticismo cosmico», che è invece d'origine del tutto fiorentina, come ha messo in evidenza E. GARIN, *La cultura fiorentina* cit. L'umanesimo neoplatonico ne aveva colto gli aspetti essenziali; anche per esso l'attività della natura dimostrava la sua vita e la sua «anima», anche per esso l'uomo partecipa essenzialmente di questo dispiegarsi cosmico. Il Ficino ricorda solo che l'anima umana non è determinata completamente dal mondo sublunare e dal regno del tempo, e che il suo destino non si intende solo a questo livello. Cfr. sopra, pp. 218, 222, 269-72.

⁵³ A. CHASTEL, *Léonard par lui-meme* cit., p. 147; G. BILANCIONI, *Leonardo da Vinci e la dottrina del macro e microcosmo*, in *Miscellanea di studi in onore di E. Verga*, Milano 1931, pp. I sgg., deve essere integrato con le osservazioni di E. GARIN, *La cultura fiorentina ecc.* cit., p. 15.

⁵⁴ *Theologia Platonica*, IV, I, *Opera*, pp 122-23: «Terram vero videmus seminibus propriis generare innumerabiles arbores animantesque et nutricem augere. Augere etiam lapides, quasi dentes suos, et herbas quasi pilos, quamdiu radicibus haerent, quae si evellantur et extirpentur et terra non crescunt. Quis foeminae huius ventrem vita carere dixerit, qui tam multos sponte sua parit faetus?» Cfr. *Marsile Ficini et l'art* cit., p. 94.

⁵⁵ M. JOHNSON, *Leonardo's fantastic Drawings*, in «Burlington Magazine», 1942, pp. 141 sgg., 192 sgg.

diminuirlo» (Codice Atlantico, fol. 270 *b*). Leonardo vagheggiò a lungo l'idea di scrivere un trattato sulla luce; esso si apriva con un curioso passo, del resto ripreso in parte dal vecchio trattato di John Peckham sull'ottica:

La luce diletta più li contemplanti. Infra li studi delle naturali considerazioni la luce diletta più i contemplanti; in tralle cose grandi delle matematiche la certezza della dimostrazione innalza più preclaramente l'ingegni delli investiganti; la prospettiva adunque è da esser preposta a tutte le tradizioni e discipline umane, ne 'l campo della quale la linia radiosa complicata dà e modi delle dimostrazioni.

Di qui infine l'invocazione: «Come si degnerà il Signore, luce d'ogni cosa, illustrare me tratatore della luce...»⁵⁶.

Nel 1508 Leonardo esporrà il piano di questo trattato sulla luce il cui punto di partenza è costituito dalla *Lalde del Sole*. Questo testo è curiosamente stipato di allusioni dotte:

Mai non posso fare ch'io non biasimi molti di quelli antichi, li quali dissono che 'l sole non avea altra grandezza che quella che mostra; fra' quali fu Epicuro, e credo che cavassi tale ragione da un lume posto in questa nostra aria, equidistante al centro: chi lo vede, no 'l vede mai diminuto di grandezza in nessuna distanza. E le ragioni della sua grandezza e virtù le riservo nel quarto libro, ma ben mi maraviglio, che Socrate biasimassi questo tal corpo, e che dicessi quello essere a similitudine di pietra infocata; e certo chi lo puni di tal errore poco peccò. Ma io vorrei avere vocaboli che mi servissino a biasimare quelli che voglino laudare più lo adorare li omini che tal sole, non vedendo nell'universo corpo di maggiore magnitudine e virtù di quello: el suo lume allumina tutti li corpi celesti, che per l'universo si compartano, tutte l'anime discendon da lui, perché il caldo, ch'è in nelli animali vivi, vien dall'anime, e nessun altro caldo né lume è nell'universo, come mosterrò nel quarto libro. E certo costoro, che han voluto adorare omini per Iddei, come Giove, Saturno, Marte e simili, han fatto grandissimo errore, che parrebbe simile a una minima stella, la qual pare un punto dell'universo, e ancora vedendo essi omini mortali e putridi e corruttibili nelle loro sepolture. La Spera e Marullo lauda' con molti altri esso sole⁵⁷.

Il pensiero procede molto tortuosamente in questa pagina di erudizione umanistica. Leonardo ha visto chiaramente che l'elogio del sole portava a una critica della religione antica in quanto il Rinascimento li trovava uniti. Se si volevano giustificare i culti pagani, non erano le divinità del mito (interpretate in certi casi in un senso puramente evemerico) ma il sole che si doveva divinizzare. Leonardo si richiama così alla tradizione del *Pimandro* e degli Ermetici, la cui dottrina, più che nel mediocre *Trattato della Sfera* di Goro Dati, pubblicato nel 1478 a Firenze, si trovava esposta negli *Inni* di Marullo. Gli *Hymni et Epigrammata* erano stati pubblicati nel 1497, ma scritti in gran parte a Firenze fra il 1489 e il 1494, allorché il Tarcaniota era ospite di Lorenzo di Pierfrancesco⁵⁸.

⁵⁶ Codice Atlantico, 203 *r a*; G. FUMAGALLI, *Leonardo «omo senza lettere»* cit, p. 72; M. BARATTA, *Leonardo da Vinci ecc. cit.*, p. 272

⁵⁷ Manoscritto F dell'Institut, 4 *v* e 5 *v*; G. FUMAGALLI, *Leonardo «omo senza lettere»* cit., pp. 67 sgg. PÉLADAN, *Morceaux choisis* cit., n. 253, pp. 118-19. Socrate è citato per errore: la teoria che gli è attribuita è quella di Anassagora. Cfr. per altro recenteMente: G. FUMAGALLI, *Leonardo e le favole antiche*, in *Atti del V Convegno di Studi sul Rinascimento* (1956), Firenze 1958, pp. III sgg. La portata eccezionale di questo testo è stata messa in evidenza da R. BAYER, *Léonard de Vinci, la grâce* cit., II, cap. V.

⁵⁸ A. PEROSA, *Studi sulla formazione di raccolte di poesie del Marullo*, in «Rinascimento», I (1950), pp. 125-56

Era il momento in cui la metafisica dello «plendore» riscuoteva un universale successo a Firenze e in cui il Ficino, concludendo un commento allo Pseudo Dionigi, scriveva due trattati sul sole⁵⁹. Negli ultimi anni dell'Accademia queste speculazioni hanno un'importanza primaria, e hanno interessato Leonardo che si è sforzato di utilizzarle.

Per lui il principio matematico, la «vita» della natura, l'irradiare della luce sono essenziali alla meraviglia dell'universo: sono realtà prime e inseparabili, evidenze che si impongono al dotto come al pittore⁶⁰. All'interno di queste «forme» assolute, moltiplicherà le descrizioni concrete e lo studio delle metamorfosi con estensioni di tutti i generi nella sua pittura. Ogni teoria deve ricondurre alla visione e ogni visione all'arte. Questo stesso arricchimento della visione cosmologica rende problematiche le tradizionali affermazioni circa il destino dell'uomo e la sua immortalità. Se l'anima dell'uomo, il calore e la luce s'identificano nel governo dell'universo, l'uomo risulta lui stesso un accidente in seno a un cosmo di cui egli non è il centro. Quella più profonda necessità che l'intelligenza scopre nell'universo individua una legge superiore che si deve riconoscere e venerare⁶¹. L'accordo, cercato dai platonici come il Marullo e Ficino, tra la concezione della natura e la vocazione dell'anima «nodo e centro delle cose», non viene più conservato.

2. Il primato della pittura.

Esaltando come attività elette la poesia, le arti plastiche, l'architettura e la musica, l'umanesimo fiorentino veniva a invocare una trasformazione radicale del «sistema delle arti»⁶². Disinteressandosene i filosofi, furono gli artisti stessi a condurre per un secolo una polemica in cui Leonardo ebbe una parte attiva, addirittura di primo piano. Abbiamo di lui abbozzi di tutti i generi, frammenti di discorsi, echi di conversazioni ufficiali (alla corte di Ludovico il Moro) o private, che dimostrano fino a qual punto egli considerasse una questione personale la nuova polemica sulle arti⁶³; le sue tesi hanno un'eco immensa nel corso del Cinquecento. Il discorso che mette in bocca a re Mattia (Corvino) è tutto polemico: «Con debita lamentazione si dole la pittura per essere lei scacciata dal numero delle arti liberali, conciosiaché essa sia vera figliuola della natura et operata da più degno senso»⁶⁴. A suo avviso ogni attività mentale ha un suo lato

⁵⁹ *Marsile Ficini et l'art* cit., pp. 81 sgg.

⁶⁰ G. FUMAGALLI, *Leonardo «omo senza lettere»* cit., pp. 67-68.

⁶¹ M. JOHNSON, *Art and scientific Thought*, London 1944, IV (*Leonardo as scientist in art*), conclude: «Since we recollect that Copernicus and Kepler far later were pervaded by Neo-Platonic and Pythagorean survivals, these may even more probably have touched Leonardo empirical scientist though he was» (p. 175).

⁶² *Marsile Ficini et l'art* cit., I, i. Sulla portata di questo problema: P. O. KRISTELLER, *The modern system of the art*, in «Journal of the History of Ideas», XII (1951), pp. 496-528, e XIII (1952); pp. 17-45

⁶³ Cfr. *Paragone, A Comparison of the Arts by Leonardo da Vinci*, ed. L. Richter, Oxford 1949, con introduzione; H. LUDWIG, ed. cit., I, 1-5, e MCMAHON, ed. cit., I-58. Questi testi sono posti nella opportuna visuale storica da W. K. FERGUSON, *Humanist views of the Renaissance* cit., pp. 25-26. Un'interpretazione complessiva in L. VENTURI, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, Bologna 1919.

⁶⁴ *Trattato*, ed. Ludwig, § 27 (*in fine*), I, p. 56; ed. McMahon, n. 28, p. 17.

meccanico e non è possibile operare una discriminazione tra le discipline superiori e l'arte«meccanica» della pittura. Non si tratta solo di un argomento difensivo da aggiungere a quelli correnti a Firenze; portando la dottrina alle ultime conseguenze, Leonardo fa esplicitamente dell'arte lo strumento della conoscenza superiore.

Egli in realtà utilizza in un senso suo il tema platonico dell'elogio del vedere: «chi perde il vedere, perde la veduta e bellezza dell'universo e resta a similitudine di un, che sia chiuso in vita in una sepultura». Se il corpo è una tomba, secondo la formula di Platone ripresa dal Ficino, la vista è per l'appunto la facoltà che libera, «finestra dell'humano corpo, per la quale l'anima specula e fruisce la bellezza del mondo, per questo l'anima si contenta dello humano carcere, e senza questo esso humano carcere è suo tormento». Leonardo ignora, o finge di ignorare, la dottrina della «visione trascendente», per celebrare l'operazione sensibile che spalanca l'universo; e immediatamente la estende a tutta l'attività intellettuale.

Or non vedi tu, che l'occhio abbraccia la bellezza di tutto il mondo? egli è capo dell'Astrologia, egli fa la Cosmografia, esso tutte le humane arti consiglia e correggie... è principe delle matematiche... questo l'architettura, e prospettiva, questo la divina pittura ha generata... O, eccellentissimo sopra tutte l'altre cose create da Dio! quali laude fien quelle, ch'esprimere possino la tua nobiltà?⁶⁵.

L'elogio dell'uomo, re dell'universo, che avevano fatto il Manetti, il Ficino e Pico, è divenuto l'elogio esclusivo della vista e del suo strumento maggiore, la pittura. Inoltre l'atto spirituale del giudizio che fonda la conoscenza non è, per Leonardo, distinto in modo radicale dall'operazione sensibile. Al pari dei neoplatonici fiorentini, egli afferma decisamente che il pensiero è solo il grado superiore della vista, che è consustanziale alla visione:

Se tu dirai, che 'l vedere impedisce la fissa e sottile cognitione mentale, co' la quale si penetra nelle divine scientie, e tale impedimento condusse un filosofo à privarsi del vedere, à questo risponde, che tal'occhio, come signore de'sensi, fa suo debito à dare impedimento alli confusi e bugiardi, non scientie, ma discorsi, per li quali sempre con gran gridare e menare de mani si disputa.

Ove non si esercita la visione, non si hanno che vuote parole senza pensiero: Leonardo conclude che questo filosofo era pazzo e il suo ragionare insensato⁶⁶.

Il «discorso mentale» dell'arte è dunque superiore alle possibilità della poesia. L'elogio delle arti veniva talvolta dagli umanisti connesso a quello della

⁶⁵ *Trattato*, ed. Ludwig, § 28; ed. McMahon, n. 34. L'elogio metafisico della vista risale anche in questo caso alla celebre esposizione di PLATONE, *Timeo*, 47; *Marsile Ficino et l'art* cit., pp. 82-83. Tale elogio è completato da studi fisiologici sull'organo, soprattutto nel manoscritto D; questi studi sono stati raccolti e tradotti da N. FERRERO, *Leonardo da Vinci on the eye*, in «American Journal of Archaeology», XXXV (1952), 4.

Il testo «per la quale l'anima specula» è il risultato di una correzione del Ludwig, generalmente accolta. Il manoscritto vaticano reca: «per la quale la sua via specula».

⁶⁶ *Trattato*, ed. Ludwig, § 16, t. I, pp. 56-58; ed. McMahon, nn. 32 e 34. Nel passo «scienze divine» deve essere inteso come: scienze teologiche.

poesia. Leonardo farà l'opposto. Egli sostiene la pittura con un partito preso esclusivo. Le possibilità della pittura sono superiori a quelle della poesia:

Che ti move, o homo, ad abbandonare le proprie tue abitazioni della città e lasciare li parenti et amici, et andare in lochi campestri per monti e valli, se non la naturale bellezza del mondo, la quale, se ben consideri, sol col senso del vedere fruisce?

La bellezza della natura è di competenza del pittore; il poeta può suggerirla.

Ma l'anima non potea fruire il benentio de li occhi, finestre delle sue abitazioni, e non potea ricevere le spetie de li allegri siti, non potea vedere l'ombrose valli rigate dallo scherzare delli serpeggianti numi, non potea vedere li vari fiori, che con loro colori fanno armonia all'occhio, e così tutte le altre cose, che ad esso occhio rappresentare Si possono⁶⁷...

La poesia dunque non può avere sull'anima quell'autorità completa che ha invece la pittura. Né può averla la musica. Questa è «la sorella della pittura», ma è ad essa inferiore; «l'infelice musica» si realizza infatti come una forma temporale e caduca; inoltre «quella cosa è più degna, che satisfà a miglior senso. Adonque la pittura, satisfattrice al senso del vedere, è più nobile della musica, che solo satisfà all'udito». Questa distinzione si trova nel Ficino, ma mai Leonardo sembra ammettere, come facevano i neoplatonici, che la dignità della musica consista nell'esprimere direttamente l'armonia cosmica; egli rimane fedele alla teoria generale dei «modi» e degli effetti psicologici⁶⁸.

È nella pittura che si raggiunge il fondo armonico dell'universo; l'invisibile viene rivelato nel visibile. Nel citato discorso di Mattia Corvino, questi preferisce un ritratto della sua amante a una poesia scritta in suo onore e l'argomento decisivo per questa scelta è di carattere puramente speculativo: «Non sai tu, che la nostra anima è composta d'armonia, et armonia non s'ingenera, se non in instanti, nei quali le proporzionalità delli obbietti si fan vedere, o' udire?»⁶⁹. Infine il tutto che viene abbracciato è più elevato e durevole nella pittura. Ma questa non fa che compendiare un'operazione universale: «La proporzione non solamente nelli numeri e misure fia ritrovata, ma etiam nelli suoni, pesi e siti, e 'n qualunque potenza sua»⁷⁰. Il riecheggiamento neopitagorico è chiaro: la «proporzione» è insieme principio di misura e valore simbolico; si esprime nella forma precisa che viene disegnata, negli accordi che l'avvolgono, nei contrasti che l'accompagnano; è un principio universale in cui l'anima riconosce se stessa. Il vero commento a questo assioma lo abbiamo nel passo

⁶⁷ *Trattato*, ed. Ludwig, § 23; ed. McMahon, § 42.

⁶⁸ Su questa discussione: *Trattato*; ed. Ludwig, n. 31 b, t. I, p. 62; ed. McMahon, § 26. Su Leonardo e la musica: J. P. RICHTER, *The literary works ecc. cit.*, I, pp. 69 sgg.; E. MAGNI DUFFLOCQ, *Leonardo e la musica*, in *Leonardo da Vinci*, Novara 1939: Sui due tipi di bellezza musicale e visiva: *Marsile Ficino et l'art* cit., II, cap. II.

⁶⁹ *Trattato*, ed. Ludwig, § 27; ed. McMahon, § 28; *Paragone*, ed. I. Richter, p. 68.

⁷⁰ Manoscritto K dell'Institut de France, 49, citato in G. FUMAGALLI, *Leonardo «amo senza lettere»* cit., p. 53.

lirico del *Trattato* dedicato al pittore «signore dell'universo» che esprime in forma immediata e istantanea «una armonia di rapporti», una «proportionata armoma»⁷¹.

Queste riflessioni fanno spesso pensare alle dottrine dell'Alberti; e a volte si è tentati di farle derivare da quelle. Ma non si deve dimenticare che i grandi temi albertiani già dal 1480 erano rifluiti nell'insegnamento degli umanisti platonici, soprattutto in quello ficiniano⁷². Erano venuti così ad essere connessi con tutta una metafisica. Ed è collocandosi su questo stesso piano che Leonardo può riconoscere alla pittura tutti gli attributi che i filosofi accordano allo spirito umano. Anzitutto essa gode d'una universalità esteriore e facile. Una delle più belle pagine del *Trattato* si dilunga su questo tema:

La deità, ch'a la scientia del pittore, fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina, imperoché con libera potestà discorre alla generatione di diverse essentie di varij animali, piante, frutti, paesi, campagne, ruine di monti, laghi paurosi e spaventevoli, che danno terrore alli loro risguardatori, et anchora lochi piacevoli, suavi⁷³.

Ciò che per il Ficino era la facoltà essenziale dell'anima Leonardo l'attribuisce all'arte. «Ciò, ch'è nell'universo per essentia, presenti a o immaginazione, esso lo ha prima nella mente, e poi nelle mani»⁷⁴. La sua intelligenza e la sua abilità tecnica, non lo spirito del filosofo, costituiscono lo specchio in cui le «qualità» delle cose si riflettono e si rivelano. Disprezzare la pittura è disprezzare il segreto stesso della natura. Infatti nella totalità del mondo concreto, che per diritto è il suo campo d'azione, l'artista è l'unico in grado di cogliere le analogie e le leggi⁷⁵. Come già per l'Alberti il naturalismo si afferma all'interno di una nuova visione della natura. Il pittore riproduce il mondo esterno in «presentia o immaginazione», ma lo celebra come creazione di meraviglie o di mostri. È in questo senso che il pittore ne è «il signore e Dio»: «Sel pittore vol vedere bellezze che lo innamorino, egli n'è signore di generarle, e se vol vedere cose mostruose che spaventino o che sieno bufonesche e risibili, o veramente compassionevoli, ei ne è signore et dio»⁷⁶.

Ogni aspetto dell'attività di Leonardo rientra nel raggio di questi interessi. Anche in certi campi come l'anatomia o la geologia, che successivamente sono stati decisamente sottratti ad ogni considerazione estetica o morale e hanno assunto una loro fisionomia di scienza, escludendo questo tipo di considerazione,

⁷¹ *Trattato*, ed. Ludwig, § 13, I, p. 28; ed. McMahon, n. 35, p. 24; G. FUMAGALLI, *Leonardo «omo senza lettere»* cit., pp. 37-38.

⁷² E. SOLMI, *Le fonti* cit., p. 37 non ha avvertito come numerosi temi leonardeschi si leghino all'Alberti. C. BRUN, *Leonardo da Vinci und L. B. Alberti*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 1892, p. 267, aveva già segnalato tali rapporti, e L. VENTURI, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci* cit., I, cap. III, li conferma. Sul passaggio dall'Alberti al Ficino, cfr. *Marsile Ficino et l'art* cit., II, 4.

⁷³ *Trattato*, ed. Ludwig, n. 68, I, p. 126; ed. McMahon, n. 280, p. 113; G. FUMAGALLI, *Leonardo «omo senza lettere»* cit., p. 257.

⁷⁴ *Trattato*, ed. Ludwig, § 13, t. I, p. 18; McMahon, § 35; G. FUMAGALLI, *Leonardo «omo senza lettere»* cit., p. 38. Anche: *Trattato*, ed. Ludwig, § 56, t. I, p. 110; ed. McMahon, § 71.

⁷⁵ *Ibid.*, § 60, t. I, p. 116, e *ibid.*, § 79 b, I, p. 138; ed. McMahon, §§ 93 e 96

⁷⁶ *Trattato*, ed. Ludwig, § 13; ed. McMahon, § 35. È questo che è stato lasciato in ombra nell'analisi condotta da A. BLUNT, *Artistic Theory* cit., cap. II, della «dottrina» artistica di Leonardo.

in cui giustamente si sentiva il pericolo di un finalismo, Leonardo sviluppa le sue intenzioni fondamentali. Egli lo fa in tre modi: anzitutto attraverso la destinazione generale di questi studi, cioè il posto che egli prevede per loro nell'*organum* completo; poi attraverso il valore stesso del nuovo strumento di ispirazione concreta, cioè il disegno scientifico, che isola e chiarisce un meccanismo o un rapporto di posizione, sostituendosi in questo modo a una esposizione metodica; infine attraverso l'applicazione di schemi che conferiscono alla presentazione scientifica un equilibrio, una simmetria, un ordine espliciti, più spesso fondati su un'analogia precisa con un altro effetto naturale. Leonardo si applica con tanta cura a crearci questi schemi, quanta ne mette lo scienziato moderno ad evitarli. Così ad esempio i movimenti dell'acqua sono analizzati alla stregua di quelli di una chioma, la muscolatura della spalla e del collo come un sistema di cordami e di vele⁷⁷. Leonardo ritorna con grande naturalezza dalla scienza all'arte che non ha mai perso di vista:

Necessaria cosa è al pittore, per essere *bono* menbrificatore nell'attitudine e gesti, che fare si possono per li nudi, di sapere la notomia di nervi, ossa, muscoli e lacerti, per sapere nelli diversi movimenti e forze, qual nervo o muscolo è di tal movimento cagione, e solo far quelli evidenti e questi ingrossati, e non li altri per tutto, come molti fanno, che per parere gran disegnatori fanno i loro nudi legnosi e senza grazia, che paino a vederli sacco di noci più che superficie umana, ovvero fascio di ravani più tosto che muscolosi nudi.

La critica si riferisce al Pollaiuolo e alla sua scuola. Essa ci dimostra anche il modo di procedere unitario di Leonardo⁷⁸.

In questo modo ci si allontana definitivamente dalla creazione ingenua della bellezza. La pittura viene innalzata al vertice dell'attività umana in quanto in ogni suo aspetto tende ad una istanza superiore, la Bellezza. Ma l'importanza di questo avvenimento è tale che sono necessarie infinite precauzioni in chi vi aspira; l'universalità della pittura, che si può estendere di pari passo a quella della coscienza, esige uno sforzo veramente infinito. Occorre accettarla come una forma profana di vita contemplativa, con la sua etica e i suoi sacrifici: «Il pittore debbe essere solitario e considerare ciò, ch'esso vede, e parlare co' seco»⁷⁹. È necessario che le sue amicizie e i suoi divertimenti siano regolati anche in vista di questo fine superiore. Tutte queste posizioni ambiziose suonavano insolite nel mondo delle arti e Leonardo vi era guardato con un misto di diffidenza e d'ammirazione come dimostrano gli aneddoti sui suoi singolari metodi di lavoro. Un'idea di questi si può avere nei suoi disegni e dalle sue note. Bisogna, egli dice, che lo schizzo sia eseguito rapidamente senza impuntarsi ai particolari che verranno definiti più tardi con comodo. L'improvvisazione realizza «l'idea» nella sua forma più intensa e più ispirata; ma occorre lasciare anche delle possibilità per il seguito in vista di un perfezionamento lento e calcolato.

⁷⁷ S. ESCHÉ, *Leonardo da Vinci, das anatomische Werk*, Basel 1954.

⁷⁸ Ed., Richter, I, § 488. G. FUMAGALLI, *Leonardo «omo senza lettere»* cit., p. 258. J. MESNIL, *Botticelli* cit., p. 59.

⁷⁹ *Trattato*, ed. Ludwig, § 58 a, p. 114; ed. McMahon, § 72; E. ZILSEL, *Die Entstehung des Genie begriffs*, Tübingen 1926.

Ricordo a te, pittore, che quando col tuo giudizio, o' per altrui aviso scopri alcun errore nelle opere tue, che tu le ricoreggi acio che nel pubblicare tale opera tu no' publichi insieme con quella la materia tua. E non ti scusare co' te medesimo, persuadendoti di restaurare la tua infamia nella succedente tua opera; perché la pittura no' more mediante la sua creatione, come fa la musicha, ma lungo tempo darà testimonianza della ignoranza tua⁸⁰.

Questa regola per cui l'opera va perfezionata attraverso calcoli infiniti spiega in parte l'impotenza sempre maggiore dell'artista: questa non era conseguenza, come hanno creduto osservatori superficiali, di una sua stanchezza della pittura, ma invece di una distanza sempre maggiore tra l'intuizione e i procedimenti richiesti dalla sua ricostituzione calcolata. In realtà nessun artista prima di lui aveva studiato con tanta lucidità il comportamento del pittore. In un passo che è una celebre variante della formula «ogni depintore depinge sé», egli denuncia la tendenza dei pittori a riprodurre sempre lo stesso tipo umano. Questa inclinazione è una conseguenza dei meccanismi intimi dell'anima, la facoltà cioè che determina il giudizio prima che esso sia il nostro giudizio («il nostro giudizio inanti sia il propio giuditio nostro»), cioè l'energia subconscia. Essendosi adattata al tipo fisico in cui risiede, quest'anima tende a perpetuarlo anche nelle immagini. Occorre dunque sorvegliare da vicino i movimenti della soggettività profonda⁸¹. Leonardo ne avverte i pericoli nel caso in cui la coscienza dell'artista sia poco sensibile. Ma per contro ha preconizzato il ricorso al subconscio in celebri consigli in cui raccomanda di leggere nelle macchie informi dei muri, di evitare le composizioni troppo «finite» che paralizzano il «moto mentale», cioè il movimento interiore⁸². Le compiacenze si vedono soprattutto negli innumerevoli abbozzi e schizzi in punta di penna con cui ha riempito i suoi foglietti personali e nei quali gli psicologi non hanno mancato di cercare i «geroglifici del suo subconscio».

Esisteva così un'unità profonda in tutti i procedimenti di Leonardo. Il legame fra le sue iniziative deve essere cercato in un adeguamento integrale dell'attività intellettuale a quella artistica, le cui esigenze si estendono in proporzione. Nel corso di questo lavoro Leonardo compie una rivoluzione durevole trasformando la coscienza metafisica dell'arte, valorizzata dagli umanisti fiorentini, in coscienza psicologica dell'attività artistica. Ha impiegato tutta la sua vita ad analizzarne le condizioni. Ed è per questo che la sua persona ha esercitato un fascino senza precedenti su quanti erano attratti dai suoi problemi.

3. Scoperta dell'ambiguità.

⁸⁰ *Trattato*, ed. Ludwig, § 65, I, p. 118, dove «materia» è tradotto con «materielle Trägheit» (inerzia materiale). La nota t. III, p. 233 commenta: «Nach der Platonischen Lehre von der Unzulänglichkeith der Materie für die Absichten der Seele» (In base alla dottrina platonica dell'inadeguatezza della materia alle intenzioni dell'anima). Ma G. FUMAGALLI, *Leonardo «omo senza lettere»* cit., p. 252, n. 5, ritiene si tratti di cattiva lettura e propone «miseria» in luogo di «materia». L'edizione McMahon, § 78 mantiene la versione dei mss Urb. e traduce con «what you are made of» (ciò di cui si è fatti).

⁸¹ *Trattato*, ed. Ludwig, § 108; ed. McMahon, § 86. E. H. GOMBRICH, *Leonardo's grotesque Heads, prolegomena to their study*, nel volume collettivo *Leonardo, saggi e ricerche*, Roma 1954, pp. 199-219. Cfr. anche sopra, pp. 109 sg.

⁸² *Trattato*, ed. Ludwig, § 189; ed. McMahon, § 261; E. H. GOMBRICH, *Conseils de Léonard sur les esquisses de tableaux*, in «Etudes d'art», Alger 1953-54, n. 8-10, e sopra, pp. 333,337.

Leonardo è diventato celebre per le innumerevoli fantasie e facezie; «infinite pazzie» dice il Vasari che ha costruito la sua biografia sul tema del genio imprevedibile e capriccioso. Leonardo non era il primo tra gli artisti fiorentini ad amare le invenzioni sorprendenti e gli scherzi; egli è però indubbiamente il primo per il 'quale l'attività «ludica» abbia avuto tanta importanza arrivando a sviluppi inesauribili. A Milano fu incaricato di ordinare e disporre le feste di Ludovico; la sua funzione era quella di regolare i divertimenti, di disegnare i costumi, innalzare gli scenari. Ha messo in scena *l'Orfeo* del Poliziano (sul palcoscenico si vedeva una montagna conica che si apriva rivelando Plutone) e il *Paradiso* del Bellincioni (1490): la prefazione del libretto descrive «i sette pianeti che giravano, rappresentati da uomini», all'interno di una sfera⁸³. I suoi carri da guerra dalla forma fantastica, le sue macchine semoventi, i suoi apparecchi per volare ecc. erano verosimilmente destinati a cortei e a giostre. Al pari dei suoi lavori d'ingegneria, le sue creazioni artistiche spesso toccano il mondo del gioco; questo completa le possibilità della pittura la quale provoca, a piacere, il riso o la paura. Questa potenza dell'arte si deve al fatto che la vita umana si muove nell'immaginario, con una docilità incredibile alle forze dell'illusione. L'artista è per così dire l'animatore di uno spettacolo al quale egli non deve in fondo prendere parte⁸⁴.

Leonardo aggiunge così una nuova dimensione all'estetismo fiorentino. Ma da questo punto di vista il mondo umano viene a dividersi meno in base ai sentimenti morali abituali, l'ammirazione o la riprovazione, e più invece in base alle gradazioni dell'emotività che tendono ad assumere un'importanza insolita: la tenerezza per ciò che è squisito, la repulsione per ciò che è volgare e bestiale. Leonardo ha sempre reagito a questo con vivacità⁸⁵. Ne risulta una sorta di tensione costante fra i sentimenti estremi, un rapido passaggio dall'indulgenza all'impazienza che si coglie in particolare nell'atteggiamento di Leonardo verso l'amore. I suoi punti di vista non costituiscono una dottrina. Leonardo manifesta a volte un disgusto venato di pietà per il modo in cui si propaga la specie; ma troviamo nei suoi schizzi piccole «scene di genere» di tutti i tipi che illustrano la commedia dell'amore. Allorché il suo tono si eleva, egli riprende le idee del platonismo contemporaneo, senza però conservare loro quella prospettiva ascendente che permetteva al Ficino e ai poeti platonizzanti di unificare gli impulsi dell'Eros. Quando egli scrive che l'amante si muove verso la cosa amata per unirsi ad essa, non vede, in questa attrazione, un principio che potrebbe innalzare l'anima a Dio⁸⁶.

⁸³ K. T. STEINITZ, *A reconstruction of Leonardo da Vinci's revolving stage*, in «The Art Quarterly», autunno 1944, ha messo i disegni Ar., 224 r e 231 v in rapporto con la festa del Paradiso del 1490; A. MARINONI, *Il regno e il sito di Venere*, in «Convivium», XXIV (1956) e *Il Poliziano e il suo tempo* cit., pp. 273-87, ha dimostrato che questi disegni si adattavano all'*Orfeo* del Poliziano. Cfr. anche C. PEDRETTI, *Studi vinciani* cit., pp. 90 sgg.

⁸⁴ A. CHASTEL, *Léonard et la culture* cit., III

⁸⁵ M. JOHNSON, *Art and scientific Thought* cit.

⁸⁶ G. FUMAGALLI, *Eros di Leonardo*, Milano 1954; ID., *Leonardo «omo senza lettere»* cit., p. 344; E. GARIN, *La cultura fiorentina* cit., p. 13

L'ambivalenza di questi sentimenti risulta chiara nella descrizione frammentaria del «sito di Venere», scritta senza dubbio nel 1504 e forse destinata ad un apparato di festa, che in tutto risulta l'opposto del soggiorno voluttuoso descritto nelle *Stanze* del Poliziano: Venere non appare; un paesaggio incantevole attira le navi che si infrangono sugli scogli⁸⁷. L'allegoria del piacere strettamente legato al dolore in una stessa figura, l'una un giovane, l'altra un vecchio che esce da un tronco unico, esprimerà la stessa convinzione⁸⁸. E Leonardo distogliendo lo sguardo dall'insopportabile confronto dei sessi, si è compiaciuto nel creare la figura dell'androgino che, del tipo umano conserva solo i caratteri gradevoli per farne dimenticare la bestialità e la bruttezza.

Tutto ciò che fa il valore della vita umana porta al senso della sua precaria età, ma soprattutto della sua fondamentale ambiguità. Per Leonardo l'esistenza non sarebbe concepibile senza la vista che dà accesso alla totalità dell'universo. Grazie ad essa, la prigione del corpo cessa d'essere una tortura per l'anima; anzi questa non lascerà tale prigione se non con dolore dato che ciò sarà un perdere «la bellezza del mondo». È esattamente l'opposto di ciò che aveva affermato il Ficino: «Corpora animis suis et junguntur avidissime et ab eis molestissime sejunguntur»⁸⁹. Per l'umanista la morte significa la dissoluzione del corpo e la liberazione dell'anima per cui il corpo se ne allarma. Per Leonardo è l'anima che rifiuta questa separazione nella misura in cui essa partecipa all'esercizio dei sensi e nella misura in cui la vista s'identifica con l'intera attività dello spirito. Secondo il Ficino la funzione dell'anima era di percepire, unificare e concludere l'universo grazie alla sua vocazione sovranaturale. Questa secondo Leonardo non potrebbe che essere d'impaccio al suo esercizio terrestre e si chiede con insistenza se l'uomo non debba limitare le sue ambizioni: gli orgogliosi ai quali non basta il beneficio della vita e la bellezza del mondo ne sono puniti in quanto perdono essi stessi la loro vita e non possiedono l'utilità e la bellezza del mondo (Codice Atlantico, 91 v, a). Egli non ignora che l'uomo tende all'infinito a trascendere questa condizione terrestre, ma è forse il destino di chi, come la farfalla di fronte alla fiamma, è attratto da ciò che deve annientarlo. Leonardo intravede l'idea di una dissoluzione finale esattamente opposta alla nozione cristiana e neoplatonica della «resurrezione», di cui Michelangelo farà uno dei temi fondamentali della sua arte⁹⁰.

Questo senso della posizione ambigua dell'uomo tra l'orribile e lo squisito, tra il certo e l'illusorio si è venuta accentuando in Leonardo con gli anni. Nella sua opera dipinta vi corrisponde uno sviluppo parallelo del «chiaroscuro». Il principio di esso era anzitutto l'interesse per il contrasto che valorizza i termini

⁸⁷ A. CHASTEL, *Léonard par lui-meme* cit.; A. MARINONI, *Il regno e il sito di Venere* cit., pp. 277 sgg.

⁸⁸ «Questo si è il Piacere insieme col Dispiacere, e figurati binati», Richter, I, tav. LIX; FUMAGALLI, *Leonardo «omo senza lettere»* cit., p. 335; POPHAM, *The Drawings* cit., tav. CVII; c. PEDRETTI, *Studi vinciani* cit., pp. 54 sgg., ha segnalato che questo motivo è menzionato nel LOMAZZO, *Trattato dell'arie della pittura*, Milano 1584, VI, 53

⁸⁹ *Sopra l'Amore*, III, I; N. IVANOV, *Remarques sur la Joconde*, in «Revue d'esthétique», 1952, ha rilevato il legame tra i due testi, senza notare che Leonardo rovescia la posizione del Ficino.

⁹⁰ Il celebre passo sull'«anima-farfalla [che] non s'avede che desidera la sua disfazione», in J. P. RICHTER, *The literary works ecc.* cit., n. 1162. E. PANOFKY, *Studies in Iconology* cit., p. 182.

opposti: «Le bellezze con le bruttezze paiono più potenti l'una per l'altra»⁹¹. Egli dunque si è compiaciuto nel far scivolare insensibilmente le dolci luci nelle ombre deliziose e a risolvere in questo modo il conflitto tra disegno e modellato⁹². È probabile che i ritocchi e le vernici abbiano accentuato il tono di ambra scura dei quadri che ci sono pervenuti, provocando un'impressione illusoria rispetto a quelli che erano gli effetti iniziali dello sfumato leonardesco. Certo l'osservazione del Vasari sui toni chiari della Gioconda rimane sconcertante⁹³, ma in fin dei conti sono proprio i contrasti spinti tra chiari e scuri che Leonardo raccomanda nelle sue teorie: «Per esser' universale e piacere à diversi giudicii, farai in un medesimo componimento, che vi sia cose di grande oscurità e di gran' dolcezza d'ombre, facendo pero note le cause di tal ombre, e dolcezza»⁹⁴. Egli analizza i fenomeni luminosi con il vocabolario dei filosofi fiorentini: «Adonque le tenebre è il primo grado dell'ombre, e la luce è l'ultimo adonque tu, pittore, farai l'ombra più scura apresso alla sua caggione, et il fine fa che si converti in luce, cioè che paia senza fine». E soprattutto: «L'ombra deriva da due dissimili cose l'una da l'altra, inperò che l'una è corporosa, e l'altra spirituale; corporeo è il corpo ombroso, spirituale è il lume. Adonque lume e corpo son caggione de l'ombra»⁹⁵. La pittura che sarà effetto e composizione d'ombra e di luce, di chiaro e di scuro, susciterà dunque nell'anima un turbamento ed una sorpresa che non riescono a creare i toni limpidi. L'estetica dei chiari e degli scuri appare come un'eresia personale di Leonardo rispetto all'estetica innocente dello splendore, che considerava il fulgore più intenso come il valore supremo ed escludeva le tenebre riservate ai regni inferiori e all'infelicità dell'anima.

Certo lo sfumato è in primo luogo una soluzione tecnica: fa sporgere le forme senza dover ricorrere alla brutalità dei contorni e all'accentuazione del rilievo; esso assicura ad esse una qualità liscia e continua. Il ritratto di *Musico* della Ambrosiana e quello della *Gioconda* mostrano in misura abbastanza evidente quale sorprendente delicatezza raggiunga in questo modo il modellato. La pittura è l'elevazione poetica di un mondo crepuscolare e velato. Il passo celebre: «Pon mente per le strade sul fare della sera a' visi de homini e di donne, quando è cativo tempo, quanta gratia e dolcezza si vede in loro»⁹⁶ è seguito dai suggerimenti per costruire uno studio dove si possono ricreare a volontà quegli effetti di tempo coperto e di luce obliqua che fanno vibrare in modo così misterioso le forme. La vera bellezza è dunque legata al chiaroscuro; mai è così toccante come nei visi che spiccano su un campo scuro. Essa infine risiede nel

⁹¹ *Trattato*, ed. Ludwig, § 139; ed. McMahon, § 277

⁹² Cfr. sopra, p. 328

⁹³ R. LANGTON-DOUGLAS, *Leonardo da Vinci* cit., p. 98.

⁹⁴ R. BAYER, *Léonard de Vinci ecc.* cit., p. 153. *Trattato*, ed. Ludwig, § 61, p. u6; ed. McMahon, § 94; e G. FUMAGALLI, *Leonardo «omo senza lettere»* cit., p. 274

⁹⁵ Ed. Ludwig, §§ 547 e 548, t. II, pp. 2-3; ed. McMahon, §§ 576 e 579. Passi del Ficino: *Marsile Ficin et l'art* cito II. R. BAYER, *Léonard de Vinci ecc.* cit., pp. 77 sgg., ha insistito sul valore «speculativo» della luce in Leonardo e sul suo rapporto con la mistica neoplatonica che «il Vinci trasformava in problema» (p. 143).

⁹⁶ *Trattato* ed. Ludwig, §§ 412 e 549; ed. McMahon, §§ 434 e 577. G. FUMAGALLI, *Leonardo «omo senza lettere»*, p. 273. Da integrare con Ludwig, § 93, p. 148; §§ 137, 138, p. 182; ed. McMahon, §§ 137 e 276

rapporto intimo tra luce ed ombra, Quando vorrà sintetizzare in un simbolo completo l'ambiguità e l'attesa umana Leonardo unirà alla penombra il sorriso incerto e «il dito puntato nelle tenebre»⁹⁷.

Leonardo era un grande inventore di indovinelli ed enigmi. Intorno al 1497 componeva per Cecilia Gallerani a Milano dei rebus lambiccati. Ha disseminato i suoi scritti di domande e «profetie» che fanno apparire le realtà triviali in una luce bizzarra e sorprendente⁹⁸. Anche in questo lo spirito di gioco si mescola all'attrattiva del «mistero»: allorché vuole comporre un simbolo adeguato della sua attività realizzerà quell'intreccio in cui un solo filo si snoda in un labirinto senza fine. Il motivo è di origine orientale ed introduce una nota d'esotismo in un procedimento tecnico singolare⁹⁹; accompagnato da una scritta: «Achademia Leonardo Vinci» questo intreccio costituisce un emblema visivo del nome dell'artista (*Vincio/Vinci*, annodare) con un'eco ermetica. Forse questo simbolo è stato composto in occasione delle conversazioni che raccoglievano a Milano, insieme col matematico Pacioli, ingegneri e dotti lombardi amici di Leonardo¹⁰⁰, Egli amava avvolgersi in un certo mistero e accentuare la sua distanza rispetto ai procedimenti comuni. La posterità in questo non si è sbagliata¹⁰¹.

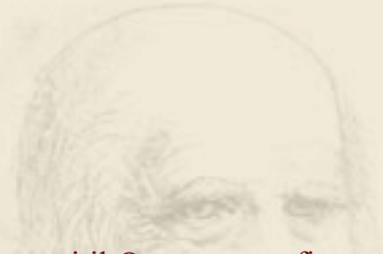
⁹⁷ K. CLARK, *Leonardo da Vinci ecc. cit.*, p. 174.

⁹⁸ M. BARATTA, *Curiosità vinciane*, Torino 1905, cap. II (*Leonardo enigmofilo*); A. MARINONI, *I Rebus ecc. cit.*, pp. 120 sgg.

⁹⁹ A. HIND, *Early Florentine Engravings*, London 1939, vol. 1; J. BALTRUSAITIS, *Le Moyen Age fantastique*, Paris 1955.

¹⁰⁰ A. DELLA TORRE, *Storia dell'Accademia platonica ecc. cit.*, p. 153, n., ha confutato, sulla base dell'Uzielli, l'interpretazione di E. MUNTZ, *op. cit.*, p. 229, che vedeva in questa «accademia» una vera e propria istituzione dotta. Sull'ambiente milanese: MALAGUZZI-VALERI, *La corte di Ludovico il Moro*, Milano 1913, vol. I

¹⁰¹ Cfr. più avanti, pp. 519 sg



Capitolo terzo

La verità dell'arte

L'attività di Leonardo conclude in tutti i campi il Quattrocento fiorentino. Il suo impulso spontaneo è di cercare, in una elaborazione più sottile dei loro elementi fondamentali, il punto in cui gli stili vengono a confluire e ad essere superati. In scultura la presenza dei due stili rivali dei Pollaiuolo da un lato e di Desiderio dall'altro, il tono aspro e quello fine avevano già spinto il Verrocchio verso uno stile complesso, ricco di modulazioni e contrasti. È la via che seguirà Leonardo; ma la costruzione del «gran cavallo» di Milano fu un'impresa troppo grande. Così è nell'influenza esercitata da Leonardo, nell'eco che hanno avuto le sue «idee», ad esempio nel Rustici, che è possibile cogliere il suo orientamento¹⁰². Nel campo dell'architettura si avverte meglio ancora che il ruolo di Leonardo è stato di spostare i problemi, di trasferirli su un piano nuovo, insieme più preciso e più ambizioso. Egli non è mai stato incaricato della costruzione di un edificio, benché sembra aver aspirato qualche volta a commissioni importanti, in particolare a Piacenza¹⁰³. L'Alberti, che forniva i disegni senza curarsi di sorvegliare i cantieri, aveva studiato nei loro caratteri generali i principi dell'arte monumentale; Leonardo ne riprende l'analisi nei suoi taccuini dal punto di vista insieme più tecnico (resistenza dei materiali, funzione dei supporti, composizione delle forze) e più dottrinale, riportando le masse alla loro stretta natura geometrica, lo spazio interno alla sua stessa modulazione ritmica. Egli generalizza i problemi del Brunelleschi e del Sangallo studiando le combinazioni derivanti dalla pianta centrale; questi studi saranno decisivi per l'evolversi delle concezioni monumentali intorno al 1500. La creazione del nuovo San Pietro di Giulio II non si spiega senza l'incontro di Leonardo, del Sangallo e di Bramante¹⁰⁴. L'idea di definire a priori tutti i tipi possibili d'architettura e di dedurre le proprietà di ciascuno, sembra si sia affacciata al suo spirito come una sorta di «filosofia» dell'arte monumentale. L'impressione di equilibrio deve risultare entro una ricca modulazione dei volumi, cioè si moltiplicheranno le tensioni secondarie per far sentir meglio il «miracolo» dell'arte che trova la soluzione per esse. È notevole qui la fedeltà di Leonardo ai tipi fiorentini: questi rimangono al centro delle sue speculazioni¹⁰⁵.

Anche in pittura vediamo Leonardo affrontare il conflitto dello stile con una decisione altrettanto originale di quella con cui affronta i problemi intellettuali. Egli procede in modo opposto al Botticelli che si chiude

¹⁰² F. MALAGUZZI-VALERI, *Leonardo da Vinci e la scultura*, Bologna 1922

¹⁰³ Lettera di Leonardo ai fabbricieri del duomo: *Léonard de Vinci por lui-même* cit., pp. 71 sgg.

¹⁰⁴ L. IL HEYDENREICH, *Die Sakralbau-studien Leonardos da Vinci*, Leipzig 1929. G. GIOVANNONI, *Bramante e l'architettura italiana*, in *Saggi sull'architettura del Rinascimento* cit., p. 72, ha già insistito sul rapporto Leonardo-Bramante, seguendo il MALAGUZZI-VALERI, *La corte di Ludovico il Moro* cit., vol. II, Milano 1915

¹⁰⁵ C. BARONI, *Elementi stilistici fiorentini negli studi vinciani di architettura a cupola* cit., e sopra, sezione III, introduzione e cap. I, in particolare pp. 151 sg

nell'astrazione toscana, al Ghirlandaio o anche a un Piero di Cosimo che accumulano particolari senza assimilarli completamente. Dichiarando che si deve come Giotto e Masaccio, essere unicamente i «figli della natura», egli vuol significare che tutti i problemi della pittura, a tutti i gradi, devono essere ripensati integralmente. Lo sfumato risolve le difficoltà del disegno, assicurando attraverso l'avvolgimento atmosferico l'unità delle forme nello spazio; ignorarlo significa somigliare ai «belli parlatori senza alcuna sentenza»¹⁰⁶. Nel quadro si tratta di combinare intimamente i due principi, quello matematico e quello fisiognomico, realizzando il massimo d'emozione entro al massimo d'ordine e di «simmetria». Occorre infine analizzare il soggetto, la «storia» in modo da individuare, sotto la presentazione tradizionale, il suo significato preciso e di attualizzarne, forse di arricchirne, gli elementi simbolici. La coscienza di Leonardo coglie tutti insieme gli aspetti dell'opera; l'apparente dispersione delle sue curiosità e delle sue ricerche era la preparazione necessaria alla concentrazione voluta.

I. L'«Adorazione dei Magi».

La prima opera in cui questi intenti si manifestano completamente è l'*Adorazione dei Magi* non finita¹⁰⁷. Il quadro gli era stato commissionato nel marzo del 1481, dai monaci di San Donato a Scopeto. Intorno al 1478 Leonardo lavorava ad una *Adorazione dei pastori*. Una pala di questo tema gli era stata chiesta per il palazzo della Signoria¹⁰⁸; si datano al 1479-80 un certo numero di disegni destinati a delle *Natività*. La grande composizione non finita sarebbe stata la conclusione di questi studi. Leonardo vi ha visto l'occasione per rinnovare il soggetto, che già era stato trasformato dal Botticelli, e di fornire così il manifesto del suo stile maturo¹⁰⁹. Si possono in parte decifrare le sue intenzioni utilizzando passi del *Trattato*; benché questi siano stati redatti a un'epoca in cui Leonardo era già fuori dell'atmosfera di Firenze, i principi che in essi propugna chiariscono spesso retrospettivamente le ricerche dell'*Adorazione dei Magi*¹¹⁰. Lo schizzo è chiuso in uno schema prospettico, sottolineato dalle rovine in secondo piano: il punto di fuga cade sull'asse mediano al di sopra della testa della Madonna, il gruppo centrale riproduce la struttura complessiva del quadro. La composizione segue in realtà uno schema molto solido: la Vergine e gli adoratori sono chiusi in un triangolo, che a sua volta si iscrive in un arco di cerchio ripreso dallo scenario del fondo. Quattro linee verticali, quelle dei due alberi posti al centro e quelle dei due personaggi ritti alle estremità, costituiscono, degli elementi di riposo entro

¹⁰⁶ *Trattato*, ed. Ludwig, § 236, t. I, p. 262; ed. McMahon, § 110

¹⁰⁷ Insieme a quella di J. THIIS, *Leonardo da Vinci ecc. cit.*, cap. IX, l'analisi più completa dell'opera è quella di G. CALVI, *L'Adorazione dei Magi di Leonardo da Vinci*, in «Raccolta vinciana», X (1919), pp. 1-44

¹⁰⁸ K. CLARK, *Leonardo's Adoration of the Shepherds and Dragon Fight*, in «Burlington Magazine», LXII (1933), pp. 21-26, sembra però spingersi troppo lontano ponendo a questa data «a transition from realism to fantasy» (p. 25).

¹⁰⁹ N. HAMILTON, *Die Darstellung der heiligen drei Könige* cit., p. 108, e sopra, parte II, sezione I, cap. II, 2

¹¹⁰ S. C. BRUN, *Leonardos Anbetung der Magier im Lichte seines Trattato della Pittura*, in «Raccolta vinciana», x (1919), pp. 45-60

l'agitazione delle figure¹¹¹. Questa stretta unione di un principio statico e di uno dinamico ritornerà sempre più chiaramente in Leonardo.

Ma è attraverso l'intensità «fisiognomica» che l'opera voleva imporsi; essa si fonda su alcuni gesti chiave che saranno per Leonardo la base della pittura:

Le mani e braccia in tutte le sue operationi hanno da dimostrare la intentione del loro motore, quanto fia possibile, perché con quelle, chi l'affettionato giuditio, s'accompagna l'intenti mentali in tutti li suoi movimenti... [L'immobilità] è gran difetto ne'vivi, et molto più nelle figure finte, li quali se no sono aiutate dal suo creatore con atti pronti et acomodati all'intentione, che tu fingi esser'in tal figura, allora essa figura sarà giudicata due volte morta.

Leonardo ha dedicato tanti più studi e osservazioni a questi «moti corporali» rivelatori degli «atti e moti mentali», in quanto la loro varietà costituisce, secondo lui, la qualità dell'«historia»: il più grande difetto del pittore è di fare dei visi che assomigliano gli uni agli altri ed è un gran vizio ripetere gli atteggiamenti¹¹². Tuttavia questa varietà deve avere un suo concatenamento: i gesti si rispondono come momenti successivi d'un'onda, i tratti, i visi si valorizzano reciprocamente all'infinito. La «conformità» dell'opera col suo soggetto consiste in un ritmo; è ciò che si realizza qui nel rapporto tra gli spettatori anziani e i giovani cavalieri, nella parte sinistra dell'opera, nel contrasto tra la concentrazione del gruppo centrale e la calma della Vergine.

Leonardo conferisce un rilievo particolare a tre tipi di personaggi che accompagnano l'avvenimento come un commento. Il Botticelli aveva rappresentato degli astanti che guardano verso lo spettatore; Leonardo introduce degli intermediari per attirare progressivamente lo spettatore verso la scena. Nel disegno a penna del Louvre che sembra uno dei primi studi del soggetto, un personaggio con un grande mantello fa con la mano riparo agli occhi; ha un lungo bastone e si può riconoscere in lui san Giuseppe. Due vegliardi anch'essi drappeggiati fanno un gesto di sorpresa guardando la Madre e il Bimbo: dietro a questo è abbozzato un personaggio che si copre gli occhi¹¹³. Troviamo qui riuniti fin dal primo inizio tre motivi: il personaggio che medita, lo spettatore abbagliato, il gruppo in discussione. Più ci si avvicina al quadro finale, più queste figure si vengono definendo. Nel disegno della Ecole des Beaux-Arts, che contiene studi di particolari, il gruppo in discussione è violentemente contornato al centro e, sopra ad esso, una figura nuda, volta verso destra, con un lungo bastone infilato nel braccio studia il personaggio in meditazione¹¹⁴. In un altro schizzo la figura appoggiata al bastone appare separata dal «filosofo» barbuto che inclina

¹¹¹ K. CLARK, *Leonardo's Adoration ecc. cit.*, pp. 31-32, e R. LANGTON-DOUGLAS, *Leonardo da Vinci ecc. cit.*, pp. 74-75. N. IVANOV; *Remarques sur la Jocande cit.*, arriva a parlare di un principio «eleatico» e di un principio «eracliteo» combinati in quest'opera, quali si trovano al centro di tutta la riflessione di tipo «platonico»

¹¹² *Trattato*, eq. Ludwig, § 368, I, p. 366 (ed. McMahon, § 396). *Ibid.*, § 178, I, p. 214 (ed. McMahon, § 270); cfr. anche *ibid.*, § 180, I, p. 216 (ed. McMahon, § 248) e §§ 362 sgg., t. I, parte III (ed. McMahon, § 374)

¹¹³ J Museo del Louvre; B. B. n. 1068; POPHAM, *The Drawings ecc. cit.*, n. 42

¹¹⁴ Ecole des Beaux-Arts; B. B., n. 1081; POPHAM, *The Drawings ecc. cit.*, n. 48. G. CALVI, *L'Adorazione dei Magi ecc. cit.*, ha notato l'interesse che presenta questa «figura di vegliardo che si fa schermo agli occhi colla mano», senza tuttavia indicare che l'uomo in meditazione (in basso a destra) e il vecchio dagli occhi cavi (al centro a sinistra) ne derivano

pensosamente la testa, prototipo diretto della figura di profilo che occuperà l'angolo sinistro della tavola¹¹⁵. Si vedono anche i due altri tipi differenziarsi rispetto al disegno del Louvre per finire alla grande figura drappeggiata dell'angolo sinistro e alle due figure che si piegano ai due lati della Vergine facendosi schermo agli occhi¹¹⁶. Il personaggio in meditazione incarna la riflessione filosofica; un'eco di esso forse l'abbiamo in certe figure di Raffaello, per esempio il retore cupo che figura all'estremità destra della *Scuola d'Atene*, o anche il san Paolo del quadro della santa Cecilia¹¹⁷. Esso fa riscontro alla figura del cavaliere in piedi a sinistra, drappeggiata come il *San Tommaso* del Verrocchio. Entrambi non sono né ritratti né simboli, ma atteggiamenti contrastati connessi con un tema dell'opera¹¹⁸.

Lo stesso avviene dei due maggiori gruppi di «disputanti» posti a sinistra, tra i due cavalli e a destra del lauro centrale: uno d'essi alza l'indice verso il cielo in un gesto frequente nelle Epifanie, ma già qui il gesto ha l'insistenza che si ritroverà nei quadri di san Giovanni Battista. L'astante abbigliato è più esplicito ancora. Quando Dante arriva al secondo girone del purgatorio, vicino all'Angelo della carità, una luce l'avverte della sua presenza:

Quand'io senti'a me gravar la fronte
allo splendore assai più che di prima,
e stupor m'eran le cose non conte;
Ond'io levai le mani in ver la cima
delle mie ciglia, e fecimi 'l solecchio
che del soverchio visibile lima.

(*Purgatorio*, XV, 10-15).

Lo sforzo dell'attenzione contemplativa viene reso mediante l'atto spontaneo di coprirsi gli occhi di fronte ad una luce accecante. Il gesto ha questo valore nella *Adorazione dei Magi* nella cella di San Marco. Nella tavola leonardesca, trent'anni dopo, il suo significato è completo; la scena materializza, più che un avvenimento storico, una sorta di illuminazione che avrebbe nel Bambino divino e nella Madre il suo centro¹¹⁹. È almeno ciò che ci invita a cogliere in primo luogo la composizione incompiuta in cui, su un soggetto che era allora saturo di senso, tutte l'esigenze spirituali della pittura dovevano essere assolte.

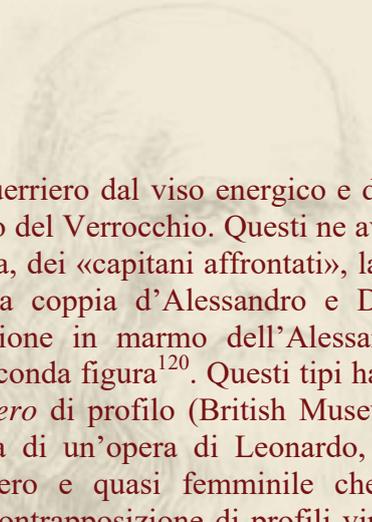
¹¹⁵ British Museum; B. B., n. 1023; POPHAM, *The Drawings ecc.* cit., n. 49. Ci si allontana così da San Giuseppe che forse è stato il motivo iniziale e la cui figura appoggiata al bastone appare negli schizzi per l'*Adorazione dei pastori* (B. B., n. 1010B, 1109, POPHAM, *The Drawings ecc.* cit., nn. 39 e 40 A). Nel disegno di Amburgo (B. B., n. 1021; POPHAM, *The Drawings ecc.* cit., n. 41), la figura appare rivolta verso i due personaggi

¹¹⁶ Museo del Louvre; B. B., n. 1065; POPHAM, *The Drawings ecc.* cit., n. 42, Oxford, Ashmolean Museum; B. B., n. 1058; POPHAM, *The Drawings ecc.* cit., n. 52. Questo disegno non sembra rientrare fra gli studi eseguiti direttamente per l'*Adorazione dei Magi* (Colonia, Museo Wallraf-Richartz B. B., n. 1014; POPHAM, *The Drawings ecc.* cit., n. 47)

¹¹⁷ THIIS, *L'Adorazione dei Magi ecc.* cit., e G. GRONAU, *Leonardo da Vinci*, London 1903, p. 91

¹¹⁸ G. CALVI, *L'Adorazione dei Magi ecc.* cit., p. 31

¹¹⁹ G. CALVI, *L'Adorazione dei Magi ecc.* cit., ha attirato l'attenzione su questo particolare e ha suggerito il richiamo al passo dantesco



2. Il sorriso e il furore.

Le due immagini contrapposte di un guerriero dal viso energico e di un grazioso adolescente, erano proprie del repertorio del Verrocchio. Questi ne aveva cavato il motivo, che ben presto diventò di moda, dei «capitani affrontati», la cui versione più significativa è rappresentata dalla coppia d'Alessandro e Dario destinata al re d'Ungheria. Rimane una versione in marmo dell'Alessandro (Collezione Rauss) e rilievi in terracotta della seconda figura¹²⁰. Questi tipi hanno servito di base al famoso disegno del *Condottiero* di profilo (British Museum), con in capo un elmo fantasioso e, se si tratta di un'opera di Leonardo, allo *Scipione* in marmo (Louvre) dal profilo tenero e quasi femminile che ne costituisce il pendant (forse ritoccato). Questa contrapposizione di profili virili e di bellezza «epicena» ha ossessionato Leonardo¹²¹. Non è da escludere che dopo aver trionfato con la figura angelica del Battesimo, che riprende il tipo soave, abbia partecipato alla elaborazione del *Colleoni* dove ritorna il tipo brutale¹²².

I due visi ritornano spesso nei disegni leonardeschi e si trasformano a seconda delle sue esperienze e delle sue ricerche «fisiognomiche». La faccia glabra del guerriero si presta, grazie alla sua struttura vigorosa, a studi di proporzione e d'anatomia: diventa una sorta d'imperatore romano ritagliato come un profilo di medaglia; poi invecchia, le sue rughe vengono segnate più profondamente e lo stesso tipo serve da manichino ideale per studiare la decrepitezza della vecchiaia; la sua bocca sdentata si contrae, i tendini del collo balzano in fuori e l'occhio chiaro perde a poco a poco il suo fulgore. Non si tratta propriamente di autoritratti dell'artista, quanto piuttosto della proiezione spontanea della sua immagine in un tono a volte distaccato, a volte ironico, a volte doloroso¹²³. I due profili affrontati ritornano in una sanguigna degli Uffizi datata 1500 circa; l'adolescente gentile presenta qui una testa ricciuta, stretta da un nastro, un profilo delicato quanto mai femminile nel quale si riconosce l'immagine del piccolo Salai¹²⁴. È qualcosa di più di un efebo dalla grazia ambigua; è piuttosto, al pari del guerriero «ideale», un tipo simbolico in cui

¹²⁰ J. L. PLANISCIG, *Andrea del Verrocchio's Alexander-relief*, in "Jahrbuch der kunst-historischen Sammlungen", Wien 1933, pp. 89 sgg., e il nostro studio *Les capitaines affrontés dans l'art florentin* cit., sopra, pp. 257 sg

¹²¹ K. CLARK, *Leonardo da Vinci ecc.* cit., p. 8; A. E. POPHAM, *The Drawings ecc.* cit., pp. 48 sgg.; E. H. GOMBRICH, *Leonardo's grotesque Heads* cit., p. 205. Secondo W. R. VALENTINER, "The Art Quarterly", IV, 1941, il disegno di guerriero del British Museum sarebbe di mano di Leonardo (c. 1475), il Dario del Museo di Berlino del Verrocchio (c. 1480), lo Scipione di marmo del Louvre di Leonardo e l'Alessandro di New York del Verrocchio. Leonardo così avrebbe preceduto il suo maestro in tutti i punti (p. 22). È un'ipotesi eccessiva e infondata: L. PLANISCIG, *Leonardo da Vinci ecc.* cit., e R. LANGTON-DOUGLAS, *Leonardo da Vinci ecc.* cito Noi abbiamo dimostrato che l'antitesi esiste già nella Decollazione del Battista dell'altare d'argento del Battistero, opera del Verrocchio

¹²² H. MACKOWSKY, *Michelangelo*, 4^a ed., Berlin 1925. I disegni e le misure della statua sarebbero stati compiuti da Leonardo secondo il MALAGUZZI-VALERI, *Leonardo da Vinci e la scultura* cit. Su questo problema, W. R. VALENTINER, *Leonardo as Verrocchio's coworker* cit., in «The Art Bulletin», XII, 1930, pp. 87-88; prudenti riserve di L. PLANISCIG, *op. cit.*

¹²³ E. H. GOMBRICH, *Leonardo's grotesque Heads* cit.; E. BELT, *The aging Process in the Work of Leonardo*, Los Angeles 1950

¹²⁴ K. CLARK, *Leonardo da Vinci ecc.* cit., p. 69; A. E. POPHAM, *The Drawings ecc.* cit., pp. 49 sgg.; B. BERENSON, *Drawings ecc.* cit., nn. 1019, 141. Cfr. sopra, pp. 296 sg

Leonardo contempla la perfezione d'una specie superiore all'uomo e, per così dire, immune dalle sue miserie.

L'umanità attiva, nella quale si manifestano le passioni, soggiace all'analogia con la vita animale; ne comprende in sé tutte le possibilità come avevano spesso affermato il Ficino e gli umanisti di Careggi¹²⁵. Nel curioso disegno della *Battaglia intorno allo specchio*, il cinghiale, l'orso, il dragone, usciti da un bestiario moralizzato studiato e annotato con molta cura, si divorano a vicenda come le potenze oscure dell'anima; riflettendo il sole in uno specchio convesso l'uomo tenta di abbagliarli¹²⁶. Se questo piccolo dramma simbolico veramente rappresenta la vita dell'anima, ci aiuta ad intendere perché Leonardo si è interessato così intensamente ai furiosi combattimenti degli animali e perché si compiacceva ad avvicinare ad essi le convulsioni dell'umanità: «Vedranosi animali sopra della terra, i quali senpre combatteranno in fra loro e con danni grandissimi,...»¹²⁷. Si sa qual è questo «mostro crudele e spietato» che devasta la natura e meriterebbe di scomparire: l'uomo. La stessa psicosi del combattimento figura nel celebre foglio di Windsor nel quale la «pazzia bestialissima» della guerra scatena gli animali in un carosello folle che s'avvicina all'incubo. Leonardo sembra averci messo tutto il suo orrore per la frenesia delle passioni crudeli; ne descrive la suggestione maligna nella rappresentazione scritta della battaglia equestre: «Le fauci del naso sieno con alquanto grinze partite in arco dalle anarise e terminate nel principio dell'occhio; le anarise alte, cagion di dette pieghe; le labbra arcate scoprino i denti di sopra, i denti spartiti in modo di gridare con lamento»¹²⁸, attribuendo al cavallo la tensione "fisiognomica" dei combattenti. Si sa, attraverso le copie antiche delle parti eseguite, che la battaglia d'Anghiari nella sala del Gran Consiglio fu per l'appunto l'occasione di rappresentare la mischia mostruosa, nella quale il furore dell'uomo trova un'eco esatta nelle smorfie degli animali¹²⁹. Gli studi fisiologici di Leonardo favorivano un genere d'effetti che si distacca di molto dai rilievi confusi di Bertoldo sullo stesso tema.

Le «teste grottesche» che l'artista ha disseminato nei suoi album sono dunque, più che un repertorio scientifico in vista di una sorta di teratologia umana, delle «caricature» fatte per accentuare gli aspetti ridicoli di personaggi sconosciuti¹³⁰. Sono testimonianze del compiacimento che Leonardo prova per le risorse della bruttezza che lo offende e, al margine dei giochi de «l'artifiziosa natura», le risorse della sua immaginazione che fabbrica dei mostri costruiti a fil

¹²⁵ *Marsile Ficini et l'art* cit., p. 94; cfr. sopra, p. 270

¹²⁶ Il «bestiario» del manoscritto H risulta compilato seguendo *Il Fiore di virtù* fiorentino e la vecchia *Acerba*, ripubblicata a Milano nel 1484, opere entrambe più o meno rinnovate sulla *Historia Naturale* di C. Plinio Secondo nella versione in volgare del Landino, Venezia 1474, e forse sugli *Hieroglyphica Horapollinis*: E. SOLMI, *Le fonti* cit., n. LXXXVIII e CL. B. BERENSON, *Drawings ecc.* cit., n. 1964; A. POPP, *Leonardo da Vinci ecc.* cit., nn. 21 (datato 1482) e 110 A (datato circa 1494)

¹²⁷ Codice Atlantico, fo1. 370 v; J. P. RICHTER, *The literary works ecc.* cit., II, p. 302

¹²⁸ G. FUMAGALLI, *op. cit.*, p. 168; J. P. RICHTER, *The literary works ecc.* cit., II, n. 602

¹²⁹ Sulla *Battaglia d'Anghiari*: K. F. SUTER, *Leonardos Schlachtenbild*, Strasbourg 1937, e G. NEUFELD, in «AB», XXXI (1949), pp. 170 sgg

¹³⁰ Come ha dimostrato E. H. GOMBRICH, *Leonardo's grotesque Heads* cit.

di logica¹³¹. La «divinità» dell'arte risulta dall'efficacia psicologica di questi orrori altrettanto che dalla efficacia delle figure raffinate: l'opposizione di questi due generi chiude in sé in qualche modo lo sviluppo intero della vita dell'anima. È difficile comprendere, se non come il segno qualificativo più elevato, cioè come l'impronta stessa dell'anima, il motivo del sorriso come l'ha interpretato Leonardo. Nei marmi arcaici greci, come in certe figure dell'arte romanica, il sorriso è reso attraverso il semplice incurvarsi delle labbra che ha un generico valore di segno dell'anima¹³². Gli scultori fiorentini della generazione anteriore a Leonardo, e prima di ogni altro Desiderio, l'hanno adottato e imposto all'arte fiorentina non solo come una specie di «attributo fisso» del viso umano, ma anche come una funzione già più definita del viso, con un preciso valore «fisiognomico». Questo momento dell'espressione investe le inflessioni fuggevoli e il loro delicato meccanismo. È il segno della coscienza di sé e della distanza interiore. L'insistenza su questo preciso aspetto rientra in una poetica originale e si lega ad uno stile. Essa fa la sua comparsa intorno al 1460, contemporaneamente ad altre curiosità «psicologiche» dell'arte e della Cultura in Toscana. Per i filosofi la bocca e gli occhi sono le sedi naturali dell'anima; la lettera del Ficino a Bernardo Bembo (1478) conclude la descrizione allegorica della bellezza con la luce del «sorriso graziosissimo» che «rappresenta la gioia perfetta, di cui ci colma la sua stessa virtù, e la felicità senza turbamenti»¹³³.

Il sorriso viene così ad aggiungere un elemento essenziale alla dolcezza ed al fascino insinuante delle figure; ma in Leonardo assume un altro valore ancora. È il simbolo della realtà psichica e il manifestarsi d'una sensibilità attenta a se stessa. Questo secondo aspetto viene tuttavia approfondito da un'analisi minuziosa del gioco dei muscoli e delle pieghe degli occhi nel momento in cui i loro movimenti si accennano e non invece nel momento in cui il viso è dilatato da un'allegrezza o da una serenità esplicite. Di questo passo si torna all'impenetrabilità arcaica. Il sorriso è insieme un accidente dell'organismo e un dato simbolico. Viene seguito nel suo sviluppo e diviene così singolare: la qualità espressiva è il più possibile insistente e l'incertezza dell'effetto il più possibile accentuata, per cui la sua vibrazione rimane sospesa e ad essa si sostituisce un'impressione inquieta di esitazione e d'attesa. Il motivo è d'altronde derivato dalla scultura con in più le ombre fuse che, secondo Leonardo, aggiungono un fascino particolare al viso¹³⁴. Il ritratto di *Ginevra Benci* e la *Madonna Benois* esageravano l'uno il riserbo, l'altra la festosità. Nella *Madonna dell'Adorazione dei Magi* e soprattutto nella *Vergine delle rocce* appare, come già nelle figure di Desiderio e del Verrocchio, quel velo di tenera rassegnazione che si stenderà sul viso di Cristo nel *Cenacolo*. È con la *Gioconda* (sia o no il ritratto di Monna Lisa)

¹³¹ L'espressione «artifiziata natura» viene dal FICINO, *Theologia platonica*, XIV, 9, *Opera*, p. 319; riferita alla produzione delle specie animali: cfr. sopra, p. 222

¹³² MEYER SCHAPIRO, a proposito delle sculture di Moissac, in «The Art Bulletin», XIII (1931), pp. 485-86, e in *Leonardo and Freud: an art historical Study* cit., in «Journal of the History of Ideas», XVII (New York 1956), p. 166.

¹³³ *Opera*, p. 807; *Marsile Ficino et l'art* cit., p. 94

¹³⁴ Cfr. sopra, pp. 437 sg.

che il gioco dell'espressioni contrarie tocca, grazie al sottile avvolgimento tonale, il punto d'ambiguità voluto da Leonardo; tale gioco sollecita e rende inutili già in partenza gli innumerevoli commenti letterari che hanno accompagnato questo insidioso capolavoro¹³⁵. Si trattava in fondo dell'estensione in senso profano di un effetto calcolato che si trova con maggiore profondità nel cartone della *Sant'Anna*. Nessun altro elemento dell'arte di Leonardo ha avuto più successo: è diventato come un marchio di bottega. Già nelle figure dipinte dal Melzi e da Marco d'Oggiono si è ridotto ad una sorta di piega mendace che rende il viso una maschera inerte: questo segno di maniera verrà attenuandosi a poco a poco¹³⁶.

3. *La caverna e le lontananze.*

Leonardo è, fra tutti i maestri fiorentini (tranne forse Piero di Cosimo, che tuttavia deve molto a lui) quello per il quale il paesaggio ha maggiore importanza. Ma ciò che gli assicura una posizione ancora più particolare, sono gli studi scientifici che in certa misura permettono di valutare le sue intenzioni artistiche. Anche in questo si tratta di un problema tipico delle botteghe fiorentine che è stato risolto attraverso la lunga deviazione della speculazione, nella quale l'osservazione oggettiva ubbidisce ai movimenti della fantasia¹³⁷.

Una delle pagine più famose di Leonardo è quella del Codice Arundel che descrive la battaglia degli elementi: la tempesta sotto il vento del nord, le fiamme del vulcano che scagliano la terra e le pietre, e «rendan il male tenuto elemento, rivomitandolo e spigniendolo alla sua regione»¹³⁸. Questa visione degli aspetti violenti della natura sembra propria del periodo 1480-1485; è un prolungamento della meditazione sul discorso di Pitagora e annuncia i temi di catastrofe cosmica che verranno sviluppati trent'anni dopo. Tuttavia il quadro viene bruscamente interrotto; all'immagine del cataclisma subentra una visione in cui Leonardo rappresenta se stesso:

E tirato dalla mia bramosa voglia, vago di vedere la gran copia delle varie e strane forme fatté dalla artificiosa natura, raggiratomì alquanto in fra gli ombrosi scogli, pervenni all'entrata d'una gran caverna, dinanzi alla quale, restato alquanto stupefatto e igniorante di tal cosa, piegato le mie reni in arco, e ferma la stanca mano sopra il ginocchio, e colla destra mi feci tenebre alle abbassate e chiuse ciglia, e spesso piegandomi in qua e in là per vedere dentro vi discernessi alcuna cosa, e questo vietatomi per la grande oscurità che là entro era. E stato alquanto, subito salsero in me due cose: paura e desiderio; paura per la minacciante e scura spilonca, desiderio per vedere se là entro fusse alcuna miraculosa cosa.

¹³⁵ Cfr. R. BAYER, *Léonard de Vinci ecc. cit.*, p. 215; C. DE TOLNAY, in «Revue des arts», II (1952), pp. 18 sgg. G. BOAS, *The Mona Lisa in the History of Taste* cit., in «Journal of the History of Ideas», I (1940), 2. Le ragioni per cui si debba escludere l'identificazione (relativamente tarda) del Vasari sono state esposte da C. PEDRETTI, in «Humanisme et Renaissance», XVIII (1956), ripreso in *Studi vinciani cit.*, «Storia della Gioconda», pp. 132 sgg.

¹³⁶ R. LANGTON-DOUGLAS, *Leonardo da Vinci ecc. cit.*, pp. 55 sgg.

¹³⁷ Su Leonardo e il paesaggio fiorentino: L. GOLDSCHIEDER, *Leonardo da Vinci, Landscape and Plants*, London 1952, e i riferimenti allegati, sopra, p. 321, n. 3

¹³⁸ Codice Arundel, 155 r (Londra, British Museum), ed. Vinciana, vol. II, Roma 1930. G. FUMAGALLI, *Leonardo ecc. cit.*, p. 35; J. P. RICHTER, *The literary works ecc. cit.*, n. 1339; PÉLADAN, *Morceaux choisis cit.*, n. 224 (traduzione confusa ed errata)

Questo testo di un notevole pregio letterario¹³⁹ non è il racconto di una spedizione speleologica così come le descrizioni fantastiche del Monte Tauro non sono appunti di un viaggiatore. Quest'immagine di «Leonardo sulla soglia della caverna» coglie un atteggiamento tipico: è in certo senso un ritratto allegorizzato, l'equivalente letterario di quegli schizzi in base ai quali si potrebbe tracciare una sorta di «autobiografia ideale», e tra i quali uno degli ultimi rappresenta un vecchio malinconico inserito tra fogli pieni di turbini¹⁴⁰.

Il tema del personaggio curvo che si ripara gli occhi per meglio vedere appare nella tavola dell'*Adorazione dei Magi*; ai lati del gruppo centrale un giovane e un vecchio fanno anch'essi questo gesto d'attenzione. È la tensione dello spirito di fronte al mistero divino, e ugualmente, nel Codice Arundel, di fronte al mistero della natura. La luce che irraggia al centro dell'*Epifania* si oppone all'oscurità della grotta rocciosa; la tensione dello spettatore è la stessa. Il tema della caverna non è isolato negli scritti leonardeschi: ritorna più volte nel Codice Atlantico a proposito dell'oro e dei metalli destinati a mettere in agitazione l'umanità, che escono «dalle oscure e tenebrose spelonche»¹⁴¹. La grotta ha per l'appunto il valore di un simbolo in questo passo che si conclude con l'esclamazione: «animale mostruoso, sarebbe meglio per gli uomini che tu tornassi nell'inferno». Nei suoi appunti geologici Leonardo intuisce la circolazione di fiumi immensi «nelle cave, late spelonche delle viscerali interiora d'essa terra» e parla del disseccarsi di ossami mostruosi «per le cavernose e ritorte interiora»¹⁴². La caverna è il ricettacolo della vita geologica, dei movimenti enormi nello spazio e nel tempo che costituiscono il suo segreto; essa compendia «l'artificiosa natura» e il suo organismo gigantesco¹⁴³.

Tuttavia il testo del Codice Arundel insiste più del solito sugli effetti d'ombra e di luce, sullo strano chiaroscuro della caverna; e si è tentati di avvicinare questo all'effetto crepuscolare e umido della *Vergine delle rocce*. L'atmosfera coperta che esalta e insieme addolcisce il rilievo delle forme viene ad accrescere l'intensità della bellezza. Se il momento della grazia più espressiva esige questo avvolgimento scuro, una grotta che crea un campo scuro intorno alla figura è come una sede ideale in cui le figure assumono tutta la loro seduzione: collocando i personaggi divini in questo ambiente fantastico, Leonardo, per una di quelle risolte trasposizioni che gli sono abituali, conferisce alla scena tradizionale il valore di un simbolo più generale. Sovrappone la sua visione

¹³⁹ Giustamente si è insistito sul valore degli aggettivi, il ritmo dei gerundi e le sonorità suggestive di questo testo di uno stile elaborato: «la minacciante e scura spilonca...»; G. FUMAGALLI, *Leonardo ecc. cit.*, p. 35, n. 2. Il termine-chiave «artificiosa natura» ritorna ancora nel Codice Atlantico, 86 r; G. FUMAGALLI, *Leonardo ecc. cit.*, p. 45; n. I

¹⁴⁰ K. CLARK, *Drawings ecc. cit.*, n. 12 579; A. E. POPHAM, *The Drawings ecc. cit.*, tav. CCLXXXII, contesta il rapporto tra le due parti del foglietto (figura e vortici) e l'identificazione con Leonardo

¹⁴¹ Codice Atlantico, 57 v e 370 r; G. FUMAGALLI, *Leonardo ecc. cit.*, pp. 193-94

¹⁴² Codice Arundel, 234 r; J. P. RICHTER, *The literary works ecc. cit.*, n. 961; G. FUMAGALLI, *Leonardo ecc. cit.*; p. 92; Codice Arundel, 156 r; G. FUMAGALLI, *Leonardo ecc. cit.*, p. 158; J. P. RICHTER, *The literary works ecc. cit.*, n. 954

¹⁴³ Si ritrova per questa via l'antro creatore rappresentato, ispirandosi a Claudiano, sul fregio di Poggio a Caiano: cfr. sopra, p. 230

all'immagine devota: la luce azzurrina che filtra attraverso i prismi minerali sembra suggerire una radura del mondo sotterraneo, più che un libero orizzonte; i ghiacciai appaiono in lontananza e richiamano l'immensità della natura.

Il motivo della Madonna col Bambino è d'altronde complicato: il san Giovannino indicato dall'angelo e accarezzato da Maria attira l'attenzione sul Salvatore. La grotta, che non ha più nulla in comune con il luogo della Natività¹⁴⁴, si giustifica piuttosto con il soggetto, venuto di moda da poco a Firenze; dell'incontro di Gesù Bambino e di san Giovannino. Nella seconda versione del quadro il san Giovannino reca gli attributi del precursore nel deserto: tunica di pelo di cammello, croce di canna, e l'angelo non ha più bisogno di indicarlo col dito. Questa «visitazione» dei due bambini avveniva in un paesaggio di rocce e fonti a giudicare da un quadro attribuito al Ghirlandaio (Kaiser Friedrich Museum), a volte davanti una grotta (particolare d'un *San Girolamo* attribuito al Perugino). Leonardo ha sviluppato a suo modo questa immagine di natura primitiva, così come ha rinunciato al candore toccante della scena, per trasformarla in una immagine del «mistero» cristiano¹⁴⁵.

Il passo del Codice Arundel e la prima versione della *Vergine delle rocce* sono verosimilmente contemporanei e risalgono alla fine del periodo fiorentino. È possibile chiedersi se non ci sia in questo interesse per la grotta tenebrosa, come fosse il ricettacolo di una sorta di rivelazione, qualcosa di più che un incontro fortuito con l'allegoria dei filosofi. Il «mito» che paragona la vita umana al soggiorno in una caverna della natura, da cui lo spirito deve emergere attraverso la contemplazione delle «idee», è una di quelle favole platoniche che colpiscono l'immaginazione ma che sono difficili a interpretarsi. Adattandolo al suo programma pedagogico, nel libro VII della *Repubblica*, Platone aveva attribuito ad esso questo preciso valore: la «caverna» è il regno dell'illusione: non vi si scoprono che ombre, non si può capire ciò che vi avviene se non dopo esserne miracolosamente usciti. Il trattato della *Filosofia* d'Aristotele, conosciuto da Cicerone, aveva rovesciato il senso del mito. Se anch'esso supponeva «degli uomini che avrebbero sempre abitato sotto terra», era per far loro scoprire quando fossero emersi «nei luoghi dove noi abitiamo», il cielo, i movimenti degli astri e la bellezza dell'universo sensibile, che costringe ad ammettere che «gli dei esistono e che queste grandi cose sono opera loro». La caverna rappresenta quindi l'esistenza dimidiata di coloro che non hanno scoperto, la bellezza sublime del cosmo¹⁴⁶. Ma una terza interpretazione aveva corso nell'antichità, quella che

¹⁴⁴ Sul problema sollevato dalle due versioni: M. DAVIES, *Earlier italian Schools* cit., pp. 204 sgg.; L. VENTURI, *La critica e l'arte* cit., pp. 188-89 avvicina la casa divenuta grotta al passo del *Trattato*, ed. Ludwig, §§ 86 e 93; ed. McMahon, §§ 137 e 140; G. FUMAGALLI, *Leonardo ecc.* cit., p. 276. Un disegno del Mantegna (noto da un'incisione e riprodotto in L. GOLDSCHIEDER, *Léonard de Vinci* cit., fig. 61, p. 36), per il trittico degli Uffizi, presenta la *Vergine col Bambino*, circondata da angeli, sotto un arco di rocce. A proposito della versione posteriore dello stesso soggetto che si trova alla National Gallery di Londra, M. DAVIES, *The Virgin of the Rocks in the National Gallery*, London 1947, ritiene che il ricordo della grotta della Natività sia qui di scarsa importanza: «such things would be at the most what put the idea of rocks into Leonardo's head: their strange prominence in this picture is due to Leonardo's original genius» (p. 13)

¹⁴⁵ M. A. LAVIN, *Giovannino Battista ecc.*, in «The Art Bulletin», XXXVII (1955), 2, pp. 96 sgg

¹⁴⁶ Sulla storia del tema nella filosofia antica: P.-M. SCHUHL, *La fabulation platonicienne*, Paris 1947: «Autour de la caverna», pp. 45-74. CICERONE, *De natura deorum*, cap. 37, citato in P.-M. SCHUHL, *ibid.*, p. 66, n. 2

faceva del mondo sotterraneo un luogo di meraviglie e di forme prodigiose che non si affrontava senza sgomento. Un curioso passo delle *Questioni naturali* di Seneca ricorda una spedizione inviata da Filippo di Macedonia (a seconda che si tratti di Filippo II o Filippo V l'avventura sarebbe contemporanea o posteriore ad Aristotele) in certe miniere abbandonate per cercarvi dei tesori: «Videro dei fiumi immensi, vaste distese d'acque stagnanti simili alle nostre... con un grande spazio vuoto sopra... e tutto ciò non videro senza un fremito d'orrore». È il terrore sacro che circondava gli antri nel mondo mediterraneo¹⁴⁷. Porfirio potrà così trasformare la caverna di Platone, regno delle illusioni, in un luogo privilegiato, dove la divinità si rivela agli iniziati. Il suo *Antro delle Ninfe* precisa infatti che Platone, seguendo Empedocle, chiama il mondo «un antro e una caverna» e aggiunge:

Ciò dimostra che i teologi hanno preso gli antri come simboli del mondo e delle forze ch'esso rinchiude, ma anche come simbolo dell'essenza intelligibile... dato che gli antri raffigurano il mondo sensibile, poiché sono oscuri, rocciosi e umidi... Ma essi simboleggiano anche il mondo intelligibile perché l'essenza è invisibile, stabile e fissa...¹⁴⁸.

Il tema ha la stessa importanza nel *Pimandro*, la raccolta ermetica tradotta nel 1468 dal Ficino¹⁴⁹; tutti i valori filosofici sono stati così successivamente riferiti al motivo della caverna. Le pagine di Leonardo sulla «visione nella grotta», in cui egli è diviso tra il desiderio e lo sgomento perfino nella terminologia presentano analogie con queste favole dotte. Come per Aristotele, l'invenzione mira a rivelare la bellezza dell'universo; ma come per i neopitagorici la scoperta avviene nella caverna stessa e la grotta è un luogo «ominoso» e strano dove l'uomo non penetra se non tremando. Siamo alle soglie dell'enigma universale. Tuttavia Leonardo sembra raccontare un'esperienza personale. Anziché una favola utile alla pedagogia filosofica (come è ancora nel Ficino) l'immagine della caverna viene trasposta in una esperienza diretta, diviene

Il testo viene dal *Περὶ φιλοσοφίας*, fr. 12; R. W. JAEGER, *Aristoteles, Grundlegung einer Geschichte seiner Entwicklung*, Berlin 1923, pp. 167-68

¹⁴⁷ I. J. TOUTAIN, *Les cavernes sacrées dans l'antiquité grecque*, Bibliothèque du Musée Guimet, XXXIX, Paris 1913, pp. 137-87. Una celebre pagina del geografo Pomponio Mela (secolo I d. C.), nella sua *Corografia*, descrive una visita all'antro coricio di Cilicia; anche qui si passa dall'esplorazione scientifica al rispetto religioso. Nel punto dove sprofonda la caverna «lo spettacolo è così bello e meraviglioso che a prima vista turba lo spirito»; un secondo antro si apre in fondo al primo, e qui si sentono rumori strani, un torrente scompare in un orrido: questo abisso «reca un'impronta augusta e sacra, veramente degna degli dei che si crede abbiano fissato qui la loro dimora» (POMPONIO MELA, *Chorographia*, I, 13, ed. C. Frick, Leipzig 1880)

¹⁴⁸ PORFIRIO, *L'antro delle ninfe*, cap. IX, trad. fr. J. Trabucco (con un saggio di P. SAINTYVES, su *Les grottes dans les cultes magico-religieux*), Paris 1916, p. 11. La basilica neopitagorica di Porta Maggiore è stata pensata come una cappella sotterranea in modo che avesse l'aspetto di un «adytum» o cripta mistica: J. CARCOPINO, *op. cit.*, pp. 211 sgg. PLOTINO, *Enneadi*, IV, 8, I, fonde nell'intuizione filosofica l'idea di una evasione dalla caverna-illusione e quella dell'illuminazione nella caverna-tempio

¹⁴⁹ *Pimandro*, VIII, ed. Nock, I, 89. Il Ficino è tornato più volte sul mito della caverna, in un capitolo della *Theologia platonica*, e in una lettera ad Angellerio Ricardo Anglariense (del 1477 circa), in cui ricopia un lungo passo della sua traduzione: *Opera*, ep. IV, pp. 773-74. La traduzione del libro VII della *Repubblica* è preceduta da un commento che dichiara il significato del mito.

Secondo E. SOLMI, *Le fonti dei manoscritti cit.*, n. CXLVIII, Leonardo aveva l'*Opera omnia* di Platone nella traduzione del Ficino. E. GARIN, *Il Rinascimento italiano*, Milano 1941, p. 135, ha indicato la possibilità di un accostamento di Leonardo al Ficino

un romanzo segreto; l'elemento essenziale ora è l'«esitazione» dell'artista e quei giochi d'ombra e di luce che egli osserva insieme da esploratore affascinato e da pittore.

Vent'anni dopo Leonardo risolverà in modo diverso il legame tra figura e paesaggio cosmico. Egli disporrà in lontananza gli stessi picchi, resi azzurri dall'atmosfera e simili a ghiacciai, nel ritratto della *Gioconda*¹⁵⁰ e nel cartone della *Sant'Anna*. La loro somiglianza è palese; le due opere appartengono al secondo periodo fiorentino; Leonardo ha adattato al ritratto un motivo sviluppato in modo più completo nella composizione sacra. Rendendo pubblico il cartone Leonardo ha voluto esporre, come già nell'*Epifania*, le sue soluzioni originali dei problemi dell'arte¹⁵¹. Egli infatti accentua all'estremo la torsione e l'incastro delle figure e spinge a fondo l'avvolgimento atmosferico¹⁵². Lo schema della composizione tende con molta fluidità alla piramide; i temi del dito levato e del sorriso ricompaiono nei punti sensibili, definiti dall'intrecciarsi delle forme e dal chiaroscuro. I contemporanei hanno chiaramente avvertito la singolarità di un'opera così carica d'intenzioni. L'agente di Isabella d'Este insiste sul fatto che i personaggi sembrano sfuggire gli uni agli altri: il Bambino si protende fuori delle braccia della Madre, questa si solleva dalle ginocchia della sant'Anna che accenna a un movimento per trattenerla. Egli vi vede un'allegoria della Chiesa che non può permettere a Maria di impedire la passione di Cristo. Per quanto sottile appaia, l'interpretazione non ha nulla di inverosimile: la *Madonna del gomito*, nota attraverso copie antiche, aveva anch'essa per tema la gioia del Bambino e l'orrore della Madre alla vista della Croce¹⁵³. Leonardo era particolarmente incline a mostrare insieme l'attrattiva profonda e lo sgomento che suscita il destino. La *Sant'Anna* assurge così a simbolo universale tanto più intenso in quanto l'incatenarsi dei personaggi, che non riescono né a sfuggire gli uni agli altri, né ad unirsi, sembra fare di una «stabilità instabile» il fine stesso dell'arte. La lunga prospettiva rialzata del paesaggio e il rapido scolorarsi dei piani remoti aggiungono a quest'accordo preciso e sottile il rapporto armonico ocra e verde che suggerisce una natura concepita come regno delle metamorfosi della terra e dell'acqua. Un particolare che appena si vede sembra mostrare chiaramente che

¹⁵⁰ Nelle fantastiche provocate da quest'opera spesso si è insistito su queste implicazioni «Cosmologiche», N.

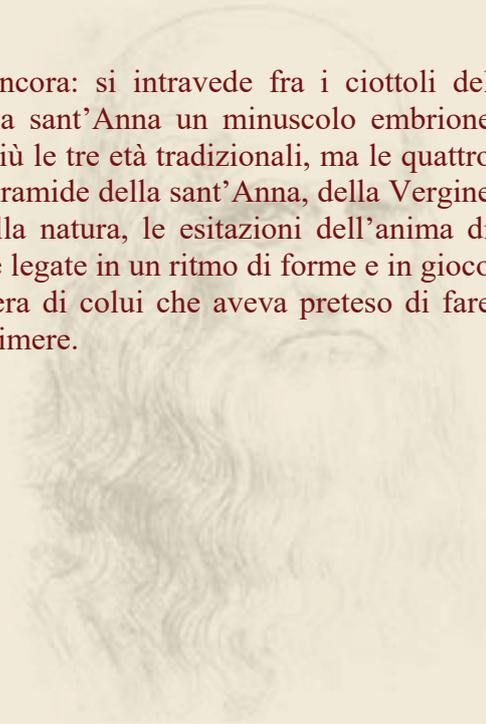
IVANOV, *Remarques ecc. cit.*, vede nel ritratto femminile l'incarnazione dell'«anima mundi», quale la concepiva il Ficino

¹⁵¹ L. H. HEYDENREICH, *La «Sainte Anne» de Léonard de Vinci*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1933, II, pp. 205 sgg. Il cartone minuziosamente apprestato (Burlington House) non è servito per il quadro del Louvre, che deriva da un secondo cartone noto da una descrizione del tempo: la lettera di frate Pietro de Nuvolaria a Isabella (aprile 1501) e dalla testimonianza del Vasari. È possibile che siano trascorsi molti anni tra il cartone (perduto) e il quadro. Il testo della famosa lettera in L. BELTRAMI, *Documenti su Leonardo da Vinci*, Milano 1919, e J. CARTWRIGHT, *Isabelle d'Este*, trad. fr., Paris 1912, p. 180. W. SUIDA, *A Leonardo profile ecc. cit.*, p. 131, ha negato che la descrizione di fra Pietro si riferisca al quadro del Louvre; è necessario aderire alle conclusioni di L. H. HEYDENREICH, *La «Sainte Anne» ecc. cit.*, p. 212, accolte da A. E. POPHAM, *The Drawings ecc. cit.*, p. 73; cfr. anche *Hommage à Léonard de Vinci*, Museo del Louvre, 1952, pp. 35 sgg

¹⁵² K. CLARK, *Leonardo da Vinci ecc. cit.*, p. 112

¹⁵³ E. M. ÖLLER, *Leonardo's Madonna with the yarn winder*, in «Burlington Magazine», XLIX (1926), pp. II sgg.; A. E. POPP, *Leonardo da Vinci ecc. cit.*, p. 18; R. LANGTON-DOUGLAS, *Leonardo da Vinci ecc. cit.*, p. 29 e tav. XLVIII, la copia del Luini. Sulle riflessioni di Leonardo circa la necessità ineluttabile, G. FUMAGALLI, *Leonardo ecc. cit.*, pp. 338 e 341, e il saggio di M. JOHNSON, *Art and scientific Thought cit.*

Leonardo ha voluto andare più lontano ancora: si intravede fra i ciottoli del terreno sotto l'alluce del piede destro della sant'Anna un minuscolo embrione simile a un grumo di sangue¹⁵⁴. Non sono più le tre età tradizionali, ma le quattro età della vita che sono rappresentate dalla piramide della sant'Anna, della Vergine e di Gesù. La legge organica, le forze della natura, le esitazioni dell'anima di fronte al destino si trovano così intimamente legate in un ritmo di forme e in gioco di valori luminosi senza precedenti, ad opera di colui che aveva preteso di fare della pittura l'unica arte che possa tutto esprimere.



¹⁵⁴ R. S. STITES, *More on Freud's Leonardo*, in «College Art Journal», VIII (1948-49), I, p. 40