

**Andreina Griseri**



**“ ... interprete infra essa natura e l’arte”**

Per Leonardo l'esperienza è maestra di vita e il disegno gli serve come un linguaggio espressivo nei suoi taccuini pieni di commenti e di scritture accanto a figure e prove grafiche. Toccherà sempre al disegno la chiarificazione finale di quanto viene annotando; ma intanto Leonardo ha sbloccato la materia e la funzione stessa del disegno, svincolandolo dai lacci esclusivi e possessivi delle arti visive, fino a proiettarlo in una direzione ben più aperta, in una dimensione in cui ogni filo è utile a procedere; disegno è appunto questo, per Leonardo. È all'opposto rispetto alla situazione che si era determinata con Brunelleschi-Alberti-Piero; procede in una Natura proliferante: l'idea base che riflette la struttura dell'universo può essere l'albero<sup>1</sup> come la roccia (nella *Vergine* del Louvre e nella versione di Londra è simbolo emergente, persiste fino alla *Sant'Anna*); e ancora l'acqua, nei fogli con il *Diluvio*. Altro punto essenziale: il disegno è ricondotto in uno spazio anche più totale rispetto a quello di Dürer, è posto al servizio dell'esperienza. È salva la bellezza assoluta che il Quattrocento aveva raggiunto; ora meno astratta, perché aderisce al senso vitale della natura: la bellezza è dentro quella stessa vita, ne è una delle risonanze più complesse.

Il segno ha l'urgenza e insieme l'esattezza del suo ritmo mentale; sceglie primi piani a luce zenitale, per concretare una ricerca che segue le strade più diramate, dall'ottica all'anatomia, dalla botanica alla geologia, alla meccanica, alla fisica, mirando a un centro unico, lo stesso che riesce a conferire al segno una vitalità organica. Si inserisce in quest'idea la scelta di un *ductus* a orientamento circolare e a moto ondoso, e su quella strada le ripercussioni si ricollegano a un filo non certo puro visibilista. Se prima il disegno era strumento per meglio perfezionare il mestiere e attuare la prospettiva ideale e la «divina proporzione», con Leonardo è «strumento per conoscere la natura» e con essa le possibilità aperte all'uomo oltre le proposte umanistiche di ambito fiorentino.

Già per Vasari Leonardo

dando principio a quella terza maniera, che noi vogliamo chiamare la moderna, oltre la gagliardezza e bravazza del disegno, et oltre il contraffare sottilissimamente tutte le minuzie de la natura così appunto, come elle sono, con buona regola, miglior ordine, retta misura, disegno perfetto e grazia divina, abbondantissimo di copie e profondissimo di arte, dette veramente alle sue figure il moto et il fiato<sup>2</sup>.

Agli inizi la resa del naturale si confronta con i fiamminghi (Van Eyck), e insieme li supera, spalancando una prospettiva diversamente organizzata. Per questo nel foglio assoluto con il *Paesaggio «addi 5 d'Aghosto 1473»* (Firenze,

---

<sup>1</sup> La distribuzione tematica nei capitoli degli *Scritti* riuniti dal Richter (*Botany for painters and elements of Landscape painting*), riserva a questi argomenti un settore importante: cfr. J. P. RICHTER, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Phaidon, London 1970, I, pp. 271-94. Per il testo del Richter, si confronti C. Pedretti, *Commentary*, Phaidon, London 1977.

<sup>2</sup> VASARI, *Le vite* cit., III, Proemio alla parte III, p. 380; cfr. anche il commento in A. M. BRIZIO, *Vasari. Scritti scelti*, Torino 1948 e ID., *Leonardo da Vinci. Scritti scelti*, Torino 1952.

Uffizi), la verità delle rocce è il punto van-eyckiano di maggiore risalto; ma già è presente una descrizione di alberi in cui le linee-forza definiscono il moto dell'aria, intorno; ogni cosa inserita dentro il nodo dinamico di rapporti moderni, luminosi: il fiume, le lontananze, parte di un macrocosmo che riassume la vitalità della natura, energia «in potenza»<sup>3</sup>. Come tale quel pensiero sarà inserito nel *Battesimo* del Verrocchio (Uffizi).

Il disegno è posto alla base di una sottile «speculazione», mezzo per la creazione:

necessità costringe la mente del pittore a trasmutarsi nella propria mente di natura e a farsi interprete infra essa natura e l'arte.

La deità che ha la scienza del pittore fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina imperoché con libera potestà discorre alla generazione di diverse essenze...<sup>4</sup>.

La mano dell'artista lavora in competizione con la natura, e crea a sua somiglianza.

Pari per ricchezza espressiva a una lingua parlata che affronti una «nuova scienza» in rapporto con l'universo, il disegno è parte integrante della ricerca. Tutto è visto nell'ambito di un «furor universalis»: conta ogni espressione della vita, la bellezza o il suo contrario (anche la caricatura assume un taglio drammatico per la serietà che guida il rapporto con la realtà universale)<sup>5</sup>; le stesse pieghe, i «panneggi», studiati come frammenti-paradigma, rivestono monumentalità e verità naturale, da toccarsi, cariche della vita biologica a cui aderiscono.

Il confronto avanzato da Berenson<sup>6</sup> fra le *Madonne* giovanili di Leonardo e quelle di Raffaello è tuttora valido, coglie un dinamismo emblematico al limite del gioco (che poi Raffaello abbandona), incastri e sottigliezze naturali nei capelli e si moltiplica la rapidità eccezionale di percezione e di segno (suggerita dagli studi per la *Madonna del gatto*, del British Museum, Uffizi e Bayonne, per la *Madonna del fiore*, disegni al British, di mano di Leonardo, circa il 1478).

Dopo tante carte preparate, in azzurro, rosa intenso, giallo e ocre tipiche delle botteghe fiorentine, oltre all'impiego delle biacche, Leonardo inaugura un suo inchiostro: bistro e acquarellature per niente esornativi; raccomanda la carta bianca che deve avere una sua funzione nel fissare, anzi dilatare i termini della «prospettiva aerea», carta bella da vedersi e da toccarsi, utile magari per

---

<sup>3</sup> Il foglio degli Uffizi è presente in tutta la bibliografia: G. CASTELFRANCO, *Momenti della recente critica vinciana*, in *Leonardo. Saggi e ricerche*, Roma 1954; ID., *Studi vinciani*, Roma 1966; A. FORLANI TEMPESTI e A. M. PETRIOLI TOFANI, *I grandi disegni italiani degli Uffizi*, Milano 1972, n. 29 (con bibliografia) e ora ROMANO, *Studi sul paesaggio* cit., p. 45.

<sup>4</sup> *Trattato della pittura* cit.

<sup>5</sup> Per il problema, oltre a RICHTER, *The Literary Works of Leonardo da Vinci* cit., II, p. 260 cfr. l'intervento di E. KRIS, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Torino 1967, cap. VII, pp. 185-200; gli accenni in E. GARRONI, s. v. *Creatività*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. IV cit., p. 53 e infine BRUSATIN, *Disegno/progetto* cit.

<sup>6</sup> BERENSON, *I disegni dei pittori fiorentini* cit., pp. 248-49.

riprodurre lo stampo delle foglie: «Molto fia bella la carta bianca fissa fatta di mistura e latte di gichero colato, e fatta tale carta e poi inumidita e piegata e avvillupata a caso e mista colla mistura e così lasciata a seccare».

La sanguigna trova impiego fin dai primi disegni; il carboncino o grafite è di nuova scelta; in più è usato con l'olio, nel colore; per esprimere un divenire non certo fine a se stesso; rinnova le iconografie con il non finito, che è segno «aperto». La pratica del disegno è inserita in una didattica che poggia su momenti tradizionali, allora ben sperimentati:

Il giovane debbe prima imparare prospettiva poi le misure di ogni cosa poi di mano di bon maestro per assuefarsi a bone membra poi di naturale per confermarsi la ragione delle cose imparate poi veder un tempo di mani di diversi maestri poi fare habito à metter in praticcha et operare.

Ma anche:

No resterò però di mettere intra questi precietti una nova inventione di speculatione, la quale benché paia piccola e quasi degna di riso, nondimeno è di grande utilità a destrare lo ingegno a varie inventioni, e questa è se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di varie machie o pietre di vari misti, se avrai a inventionare qualche sito, potrai li vedere similitudini di diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, albori, pianure, grandi valli e colli in diversi modi, ancora vi potrai vedere diverse battaglie...

Così «abbozzo» e «macchia» riflettono la complessità della visione, protagonista il *lume*, elemento costruttivo: il disegno lo esprime con la convinzione che la realtà è campo da investigarsi dall'interno.

Una delle basi della ricerca, a cui deve appoggiarsi il disegno, è indicata nell'anatomia: «Quest'opera si deve principiare alla concezione dell'omo...», subito proiettata nell'ottica di una dinamica espressiva:

Di poi figura in 4 storie quattro universali casi delli omini: cioè letizia con varianti di ridere, e la figura la cagion del riso, pianto in vari modi, colla sua cagione; contenzione, con vari movimenti di uccisioni, fughe, paure, ferocità, ardimenti, 'micidi, e tutte le cose appartenenti a simili casi. Di poi figura una fatica con tirari, spingere, portare, fermare, sostenere e simili cose. Di poi discrivì de attitudine e movimento. Di poi prospettiva, per lo officio dell'occhio; e dell'auldito dirai di musica; e discrivì delli altri sensi...<sup>7</sup>.

E l'esperienza, disegno alla mano, è la strada maestra:

---

<sup>7</sup> RICHTER, *The Literary Works of Leonardo da Vinci* cit., II, p. 86.

Le cose mentali che non sono passate per il senso son vane e nulla verità partiscano se non danosa [...]. E tu dici, esser meglio il vedere fare l'anatomia, che vedere tali disegni, diresti bene se fusse possibile vedere tutte queste cose che in tal disegni si dimostrano in una sola figura, nella quale con tutto il tutto ingenio no vedrassi, e non avrai la notitia, ò disfatti più di dieci corpi umani, distruggendo ogni altri membri, [...] e un sol corpo non bastava a tanto tempo, che bisognava procedere di mano in mano in tanti corpi, che si finisca la intera cognitione; le qual replicai 2 volte le differentie<sup>8</sup>.

Nelle «attitudini» in movimento per quanto riguarda la tipologia dei volti, rientra una variazione dominante, tesa a cogliere l'animazione psichica che si conclude nel «sorriso» inteso come rapporto in senso universale; e a ragione Kris ha riferito a tale espressione il possibile titolo: «Qui si svolge attività psichica», che significa, nel caso di Leonardo, instaurare un legame a filo continuo con la natura.

L'osservazione scientifica è elemento per la comprensione della bellezza, toccata dalla forza interiore. Su questa strada ogni invenzione risulta tanto più moderna rispetto ai contemporanei: supera di netto il valore della «linea» assoluta, già celebrata come conquista; fissa piuttosto la «linea circonferenziale che forma le proporzionali bellezze d'un angelico viso»<sup>9</sup>; e il pensiero torna al foglio con l'*Angelo* per la *Vergine delle rocce* (Torino, Biblioteca Reale) (probabile ritratto, umanissimo, di Cecilia Gallerani, amata da Ludovico il Moro)<sup>10</sup>; in più consiglia almeno due altri pensieri:

La linia non à in sé materia o sustantia alcuna ma si può nominare più presto cosa spirituale che sustantia, e per essere lei così conditionata, essa non occupa loco.

Li termini delli corpi sono la minima cosa di tutte le cose, provasi essere vero quel che si propone, perché il termine della cosa è una superficie, la qual non è parte del corpo vestito di tal superfite, né è parte dell'aria circundatrice d'esso corpo, ma 'l mezzo interposto infra l'aria e 'l corpo come a suo loco è provato<sup>11</sup>.

Si sarebbe tentati di isolare argomenti a sé stanti: in realtà la punta più originale della ricerca leonardesca consiste nel fare di ogni cosa un centro (così ogni nostro intervento per fissare argomenti, come ha avvertito la Brizio, risulterebbe arbitrario e falsante). Tuttavia, volendo provare a estrarre i nodi più

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, II, p. 85.

<sup>9</sup> *Trattato della pittura* cit.

<sup>10</sup> H. OCHENKOWSKI, *The Quatercentenary of Leonardo da Vinci*, in «The Burlington Magazine», XXXIV, 1919, pp. 186-94; e in anni moderni CASTELFRANCO, *Momenti della recente critica vinciana* cit., p. 454 e ID., *Studi vinciani* cit., p. 34; GRISERI, *I grandi disegni* cit., n. 9.

<sup>11</sup> RICHTER, *The Literary Works of Leonardo da Vinci* cit., I, pp. 128 e 129.

evidenti di quel suo intricato sondaggio universale, anche per il disegno si possono fissare linee di interesse (fittive di intersezioni), a cominciare dal paesaggio, continuando poi con l'anatomia, il movimento e gli atti dell'uomo; ma li riprende come fenomeni governati da leggi che la mente indaga cogliendoli dall'interno, nel loro stesso ritmo universale; moltiplicando le osservazioni: il paesaggio diviene il ritratto delle energie della natura, le stesse che si ritrovano nell'uomo: «Nota il moto del livello dell'acqua, il quale fa [a] uso de' capelli, che hanno due moti: de' quali l'uno attende il peso del vello, l'altro allinamento delle volte...»; si unisce il moto dell'acqua, a quello delle erbe e dei capelli (la discussione che ha visto impegnati Berenson e il Morelli intorno al disegno con il *Ritratto femminile* agli Uffizi, per Morelli fiammingo, per Berenson copia dal Verrocchio, si è risolta a favore di Leonardo proprio grazie alla fermezza vitale dei capelli, non di modi fiamminghi ma di resa attentissima alla realtà scientifica del «particolare»)<sup>12</sup> Il risultato ultimo, su questa strada, sarà nei fogli di Windsor per il moto delle acque.

L'inizio del primo decennio del secolo riflette per tempo quelle scoperte nella straordinaria vicenda che nel 1503-505 vede Leonardo e Michelangelo al lavoro per le *Battaglie di Cascina e di Anghiari*, nel Salone di Palazzo Vecchio. Protagonista del singolare confronto il disegno: se il concorso del 1401, per le formelle della porta fiorentina, aveva messo a fronte due modi di fare scultura, ora sono due modi di fare disegno a confrontarsi. E Vasari ricorda che per la sua storia Leonardo disegnò «un gruppo di cavalli che combattevano una bandiera»; e «in quella fuga [...] non si conosce meno la rabbia, lo sdegno, la vendetta ne gli uomini che ne' cavalli»; «la maestria incredibile che egli mostrò nelle forme e lineamenti de' cavagli: i quali Lionardo meglio ch'altro maestro fece, di bravura, di muscoli e di garbata bellezza»<sup>13</sup>.

I momenti essenziali dell'idea leonardesca si conoscono dai disegni di Venezia, di Budapest e soprattutto di Windsor.

Una lettura «analitica», per argomenti non isolati, può chiarire i soggetti e «il motivo» del foglio di Torino con *Studi di combattenti ignudi e schizzi vari*, dove, se è chiaro che i cavalieri nel vortice della mischia si riferiscono con buona probabilità alla decisiva *Battaglia di Anghiari*, i nudi virili sottolineano un modello che avrà fortuna perdurante nella tipologia monumentale, che da allora in poi verrà messo in connessione con la repubblica fiorentina, ancora negli anni di Cellini e del Bandinelli, circa il 1530. Ma altrettanto importanti i due nudi ad apertura del foglio, di carattere volutamente divergente e ambiguo: uniti al bambino ricostruiscono il tema della maternità con il «motivo» classico dell'Ermes: potrebbe essere avallato da una chiave di lettura offerta *ab initio*, dal particolare della bocca, studio anatomico significativo che apre in all'impaginazione; elemento, insieme ad altri, attinente all'iconografia della

---

<sup>12</sup> Cfr. la scheda relativa in PETRIOU TOFANI, *I grandi disegni* cit., n. 30 (con bibliografia).

<sup>13</sup> VASARI, *Le vite* cit., III, p. 404.

virilità, con sfumature che vanno dall'Erme ai nudi emblematici a quelli dinamici, con i cavalli<sup>14</sup>.

Il tema del *Diluvio* concretizza e matura pensieri indagati a riprese. Se il «ritrarre i movimenti de li uomini», era stata esigenza iniziale, ora importava il ritrarre la natura nel suo scorrere universale, e la serie di Windsor coglie la mimesi di questo divenire in violenta metamorfosi; per altro osservata con intuito razionale, in un'ottica che segna un culmine del maturo rinascimento. I vortici apocalittici visualizzano nel loro rigore forze primigenie; risaltano le rocce, che saranno presenze cosmiche ancora negli sfondi della *Gioconda* e nella *Sant'Anna*<sup>15</sup>.

L'intrico vegetale, alimentato dal nugolo delle acque, è fissato entro una prospettiva emergente per «primi piani»; il segno, nero su nero a ritmo ondosso, è sul punto di fondare una vera e propria poetica del sublime. Ma nella convinzione di Leonardo l'uomo, che può «contraffare» la natura e agire a sua immagine, la domina, anche nel suo scatenarsi universale. Con sfumature e scarti diversi, quell'espressione totale rimarrà esemplare, anche su tempi lunghi.

Nodo altrettanto decisivo è la volontà autobiografica: nell'*Autoritratto*<sup>16</sup> pare esista una identificazione con l'immagine paterna, riconosciuta elemento stimolante già dal Vasari, e assunta da Freud come componente di sicura importanza<sup>17</sup>. Puntualmente collima il ricordo del Lomazzo:

Hebbe la faccia con li capelli longi, con le ciglia, e con la barba longa, che egli pareva la vera nobiltà dello studio, quale fu già altre volte il druido Hermete o l'antico Prometeo<sup>18</sup>.

L'interpretazione dell'aspetto fisico «come filosofo» (avanzata in anni moderni dal Planiscig), è stata sostenuta dalla tradizione che ha presentato Leonardo variamente come Platone o Aristotele, e, sottolinea il Pedretti, creata dallo stesso Leonardo. È un punto chiave: si ricostruisce un filo che raggruppa altri fogli, a cominciare dagli *Studi di proporzioni della testa e dell'occhio* (Torino, Biblioteca Reale), autoritratto ideale (secondo un suggerimento ancora

---

<sup>14</sup> Cfr. la scheda in c. PEDRETTI, *Disegni di Leonardo da Vinci e della sua scuola alla Biblioteca Reale di Torino*, catalogo della mostra, Torino 1975; GRISERI, *I grandi disegni* cit., n. II

<sup>15</sup> Sui disegni di Windsor cfr. K. CLARK, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, catalogo, London 1935; A. E. POPHAM, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, London 1947; K. CLARK e C. PEDRETTI, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, 3 voll., London 1968; COMMISSIONE VINCIANA, *I manoscritti e i disegni di Leonardo da Vinci*, 7 voll., Roma 1928-52.

<sup>16</sup> Il problema dell'*Autoritratto* di Torino resta tuttora aperto; cfr. per la provenienza e per l'autografia, oltre alla scheda del catalogo di BERTINI, *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino* cit., n. 229, PEDRETTI, *Disegni di Leonardo* cit., n. I. Per l'esemplare dell'Accademia di Venezia cfr. L. COGLIATI ARANO, *Disegni di Leonardo e della sua cerchia alle Gallerie di Venezia*, Venezia 1966.

<sup>17</sup> Per la lettura leonardesca di Freud si veda s. FREUD, *Leonardo*, in ID., *Opere*, Torino 1975.

<sup>18</sup> Sugli attributi riferiti da Lomazzo a Leonardo, visto come uno dei sette governatori della pittura assimilati ai pianeti cfr. KLEIN, *La forma e l'intelligibile* cit., pp. 168 sgg.

del Pedretti)<sup>19</sup>; per continuare con gli studi per la *Testa di vecchio* a Windsor, al limite dell'autocaricatura, databile circa il 1515, per la stessa drammatica grafia che si ritrova nei fogli con il *Diluvio*, e perciò pensiero estremo, di suprema saggezza di fronte alla propria decadenza fisica, al pari dell'annotazione:

O tempo, consumatore delle cose, e o invidiosa antichità, tu distruggi tutte le cose, e consumi tutte le cose da duri denti della vecchiezza a poco a poco con lenta morte! Elena quando si specchiava, vedendo le vizze grinze del suo viso, fatte per la vecchiezza, piagnie e pensa seco, perché fu rapita due volte (*Codice Atlantico*, 71a)<sup>20</sup>.

Un'ultima notazione su un aspetto della produzione leonardesca, anomalo ed eccezionale, quando il disegno nei manoscritti si accompagna a pensieri «oltre la pittura», in una linea che rimarrà senza seguito; si può scegliere dal codice G (Parigi, Institut de France), tra le osservazioni «moralì», illustrate con l'aiuto dell'appunto grafico, come nel caso esemplare, per un incomparabile memento machiavellico sulle vicende umane e la storia: «L'un caccia l'altro. Per questi quadretti s'intende la vita e li stati umani»<sup>21</sup>.

\* \* \*

Negli anni di Leonardo risalta lo scambio, ambizioso anche per quanto riguarda il disegno, con i fiamminghi e le loro finezze, ben note a Firenze anche prima dell'arrivo del *Trittico* di Hugo van der Goes. Sono applicate soprattutto a un tipo di ritratto realistico per commissioni di prestigio: Ghirlandaio per il suo *nonno e il nipotino* (Louvre) lavora una superba *Testa di vecchio* nel disegno ora a Stoccolma<sup>22</sup>, su carta preparata (ogni piega e ogni ruga è toccata da lumeggiature); appaneneva alla collezione di Vasari che ne apprezzava la manualità, le «similitudini vivissime», ai nostri occhi prestigiosa indagine biologica, al limite surreale, se raffrontato ai più sintetici ritratti di Lorenzo di Credi, Ghirlandaio è sul punto di fissare un'idea di bellezza e insieme un carattere di attualità puntando sul costume, divulgato poi dagli affreschi come ritratto di *quella* borghesia, come ha dimostrato Aby Warburg nel suo saggio rimasto insuperato<sup>23</sup>.

E si può anche ricordare che alcuni di quei particolari potevano essere reimpiegati a distanza di anni per commissioni diverse (Berenson lo ha notato per

---

<sup>19</sup> Cfr. C. PEDRETTI, *Leonardo*, Bologna 1979; G. FAVARO, *Il canone di Leonardo sulle proporzioni del corpo umano*, in «Atti del R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti», LXXVII, II, 1917 e 1918.

<sup>20</sup> RICHTER, *The Literary Works of Leonardo da Vinci* cit., II, p. 242.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 243 (1166).

<sup>22</sup> Cfr. COLLOBI RAGGHIANI, *Il «Libro de' disegni» del Vasari* cit., fig. 201. Il disegno è incorniciato con un intervento di Vasari molto impegnato, con ben quattro figure che reggono l'ovale, identiche a quelle per il disegno per la pala di Volterra all'Albertina di Vienna.

<sup>23</sup> A. WARBURG, *Arte del ritratto e borghesia fiorentina: Domenico Ghirlandaio in Santa Trinità: i ritratti di Lorenzo de' Medici e i Suoi familiari*, in *La rinascita del paganesimo antico* cit., pp. 109-46.



studi di panneggi per la *Vocazione* nella parete della Sistina, 1482 e per il coro di Santa Maria Novella, 1486-90); mentre le strutture d'insieme impiantavano una stringata scenografia, che nell'affresco sarà riempita di costumi e matrone; e perciò tanto più preziosa nei primi pensieri, sorprendenti anche come soluzione di segno. Il ritratto costituisce per parte sua, direttamente, uno status symbol, e l'immagine deve riuscire tanto più tangibile per essere vera.

Mestiere, impulso espressivo, disciplina e indisciplina in atto nelle botteghe, si incontrano in esempi non casuali a tergo di parecchie tavole rinascimentali. Viene scartata la bellezza come ipotesi assoluta, perché non si attende a confezionare un oggetto privilegiato; ma viene scelta la concretezza fino alla caricatura. Sono pezzi d'antologia, alla National Gallery di Londra, immuni da restauri o riprese successive<sup>24</sup>.

Si passa da un *Ritratto* di Girolamo Romanino del 1525 a un *Profilo fiorentino*; ma forse il momento più interessante e precoce è raggiunto da un *Profilo caricaturato*, uno scherzo nordico, ritratto certo non commissionato in quanto dotato di uno humour spinto fino allo sberleffo; ed è interessante sapere che è a tergo di una tradizionalissima *Madonna dell'Umiltà*, della fine del secolo XIV - inizio XV. È precedente molto valido per condensare l'incisività tipica di una «caricatura gestuale», e rientra così a piena ragione nell'analisi di Kris e di Gombrich; esempio anche raro perché, secondo quelle osservazioni, in quegli anni era di solito assente la «sicurezza» e il «distanziamento» dall'azione che caratterizzano quel «piacere aggressivo»<sup>25</sup>.

Significativi i *Nudi* a tergo delle *Allegorie* attribuite a Giusto di Gand, già nel Palazzo Ducale di Urbino; si tratta di abbozzi di un maestro italiano; ed è chiaro che in quella bottega, dove lavoravano Pedro Berruguete spagnolo e Giusto fiammingo, gli italiani andavano e venivano con idee ben precise; in questo caso si tratta di un artista la cui intensità si ricollega agli ambienti veneti e cremonesi.

L'area lombarda, in corrispondenza di Romanino<sup>26</sup>, riserva sorprese per il fatto di sganciarsi completamente dagli schemi prefissi. Il suo fare disegno interessa quindi come quello di pochi altri: gioca la parte di un *sermo rusticus*, con grande abilità compositiva, che è poi un vigoroso muoversi e arrancare dei gruppi, fondando una tradizione che si riconosce in pale d'altare della provincia cremonese; una sorta di «antibattaglia di Anghiari», per puntare sul versante dell'antieroico, che trovava in quegli anni i suoi eroi e il suo linguaggio in Rabelais. Il segno rinuncia alla malinconia sottile di Lotto, per una deformazione altrettanto espressiva, studiando i tipi della commedia.

Quanto a Lotto (che si conosce ora nella ricostruzione del Pouncey sensibile a ogni filo di quell'autografia)<sup>27</sup> nel *Ritratto d'uomo* al British la misura di

<sup>24</sup> M. DAVIES, *Paintings and Drawings on the Backs of National Gallery Pictures*, London 1946.

<sup>25</sup> KRIS, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte cit.*, pp. 169 sgg.

<sup>26</sup> M. L. FERRARI, *Il Romanino*, Milano 1961, ha inserito nell'insieme degli affreschi i fogli essenziali a quel percorso. Cfr. inoltre G. PANAZZA, *Girolamo Romanino*, catalogo della mostra, Brescia 1965; FENYÓ, *Disegni veneti del Museo di Budapest*, catalogo, Venezia 1965

<sup>27</sup> P. POUNCEY, *Lotto disegnatore*, Vicenza 1965, esemplare ricostruzione con inediti.

Antonello entra in una dimensione tanto più «naturale». Ogni foglio del suo percorso artistico segue poi da vicino l'incrinatura di quegli anni tra il 1530-40: si possono scegliere, con Pouncey, la *Sacra conversazione* del Louvre, o il *Giovane ecclesiastico nella sua stanza*, British Museum, per conoscere nel primo una «rembrandtiana scaletta mezza illuminata dal sole», il porcellino che accompagna sant'Antonio, il divertimento della Vergine, e la mezza benedizione del bambino, «San Giuseppe che interrompe la cura dei propri piedi e alza il capo sorpreso»; mentre l'ecclesiastico in relax ha sospeso la lettura, fra tanti oggetti che affiorano nell'ombra, l'alcova con tappeto, lo scrigno aperto sul tavolo; si direbbe piuttosto un notaio, e può stare a pari di un nordico, accanto al *Ritratto dei due coniugi* (di Amsterdam). Ma sono i disegni per le tarsie di Bergamo ad aprire uno spiraglio sui rapporti tra pittore e committenti: il carteggio venuto alla luce, in relazione a questi fogli preziosi, rivela richieste puntigliose, da eseguire in tempi brevissimi; e Lotto sollecita l'invenzione iconografica (9 maggio 1527) «perché me ne voglio resolver e non star aspectando inventione e poi esser inculpato di presteza». Sarà pagato nel settembre e dovrà metter mano a modifiche per i cartoni: «Ho l'assetato li dai disegni con gran impaccio et perso tanto tempo...» (10 febbraio 1528).