

Julius Magnino Schlosser



L'eredità di Leonardo

L'EREDITÀ DI LEONARDO

1 – INTRODUZIONE –

Sulla soglia del nuovo secolo, la cui metà è esattamente segnata da un'opera che fa veramente epoca, la prima edizione delle vite del Vasari, sta la figura problematica di Leonardo da Vinci, il grande ricercatore. Nato dopo la metà del secolo precedente (1452) e morto poco prima di Raffaello (1519), egli appartiene sia al mondo quattrocentesco sia al periodo che si suol chiamare «età dell'oro» italiana. Se il celebre sorriso di Monna Lisa da tanti frainteso e reso anche più misterioso, accenna nel suo arcaismo alla preoccupazione della ricerca e alla costrizione della concezione più antica di fronte ad uno dei più ardui problemi dell'espressione della commozione momentanea (come anche il suo paesaggio ancor tutto dominato dalla tendenza al «verticalismo»), d'altra parte additano già la via alla nuova pittura i problemi da lui posti di moto psichico e fisico. Ma come sulla sua opera artistica, così anche sull'attività di scrittore del massimo fra tutti gli artisti italiani gravò la fatalità di un volere e di un disvolere troppo estensivi. Dobbiamo qui tener conto di questo lato delle sue facoltà, e della sua creazione solo in quanto esso si riferisce alle arti figurative; e rimandiamo per tutto il resto alle indicazioni bibliografiche.

Sappiamo dal *De divina proportione* del Pacioli, e quindi dall'ambiente milanese più vicino a Leonardo, che questi intorno al 1498 aveva già compiuto un trattato pittorico *De pittura e movimenti humani*, e che attendeva ad altri due scritti di meccanica (*Del moto locale e Della percussione e pesi delle forze*), J. P. Richter ha infatti potuto rintracciare un frammento di tali scritti, del 1492, a Ashburnham Hall. Non sembra tuttavia che egli abbia mai terminato il grande trattato sulla pittura, che sarebbe stato il maggior monumento di tutta la letteratura artistica italiana: ma l'abbozzo sommario che ne è conservato (n. 410 nell'edizione del Ludwig) basta a mostrarcene l'architettura d'insieme. Il Lomazzo ci informa che il trattato leonardesco sull'anatomia del cavallo bruciò durante i torbidi milanesi del 1499, nei quali potrebbe essere andato perduto anche l'originale. È assai dubbio in ogni modo che esistesse in forma compiuta, ed è vana ormai la speranza che esso possa comunque tornare alla luce, ora che i manoscritti sono quasi tutti noti completamente.

Leonardo ha lasciato dei libri d'annotazioni e di schizzi che contengono alla rinfusa aforismi, abbozzi un po' più estesi di scritti e disegni tracciati alla svelta o finiti. Per la fortuna notevolissima di questi libri si veda lo Jordan nello scritto citato più sotto.

Dopo la morte del maestro, avvenuta nel 1519 in terra francese, lontano dalla patria da lungo abbandonata, scritti ed abbozzi vennero nelle mani dell'amico e scolaro suo Melzi; del loro ulteriore destino ci informano, un po'

tendenziosamente, gli appunti del barnabita milanese Gio. Ambrogio Mazzenta (1635): appunti che oggi sono stati tutti pubblicati. Gli eredi ignari del Melzi trascurarono questo tesoro, e furono anche sfruttati da gente senza coscienza. Ebbe in questo una parte assai deplorabile Pompeo Leoni, il figlio del celebre scultore Leone Leoni, che fece di queste carte un vero e proprio commercio e sembra averne anche falsificate, e ad ogni modo separò senza scrupolo ciò che andava insieme, ricomponendone dei gruppi a suo arbitrio ecc. : così nacque anche il famoso *Codex Atlanticus*, ciò che era rimasto nelle mani del Leoni pervenne in possesso del milanese Arconati, di cui non ultimo merito è l'aver donato nel 1637 il suo tesoro, fra cui il codice atlantico ora citato, all'Ambrosiana, la quale poté così vantare, nel '600, il possesso di ben 13 volumi leonardeschi.

Le grandi rivoluzioni dell'era napoleonica condussero questi cimeli a Parigi nel 1796. Dodici volumi andarono all'Istituto, l'Atlantico alla Biblioteca Nazionale. In Francia essi furono trattati con autocratico arbitrio; fra l'altro ne furono mutate le segnature, nonostante le antiche indicazioni.

Con la Restaurazione del 1815 solamente il Codice Atlantico è ritornato nella sua antica e legittima sede. La dabbenaggine del commissario austriaco per il regno Lombardo-Veneto, che ritenne «cinese» la scrittura a specchio di Leonardo (ed era F. v. Meyern famoso al suo tempo per i suoi romanzi e per la sua originalità), era quasi riuscita a far restare alla Francia anche questo, oltre ai volumi dell'Istituto di cui neppure si parlò, se non fossero intervenuti il Canova e il Benvenuti, commissari del Papa e della Toscana.

La Francia, dove Leonardo esalò l'ultimo respiro, ha ancor oggi la parte del leone con 17 manoscritti, che portano in parte le antiche segnature A-M (trattato sulla luce e l'ombra; libri di note che son da considerare come fonti per la redazione più tarda del trattato della pittura); complesso questo che fu però menomato dalle ruberie del bizzarro bibliomane Libri. Seguono per numero gli otto manoscritti della Biblioteca Reale di Windsor (proporzioni dell'uomo; anatomia del cavallo, quattro trattati di anatomia), in parte acquistati per Carlo I dal conte Arundel, ben noto mecenate dell'arte. L'Italia possiede, oltre ai gruppi minori (codici nel Castello Sforzesco a Milano e nella Biblioteca Reale a Torino, e fogli singoli a Modena, ecc.), solamente il celebre *Codex Atlanticus* dell'Ambrosiana, che è il maggiore per volume (365 fogli: esatta indicazione del contenuto in Jordan, l. c., 344 sg.). J. P. Richter ha contato in tutto 55 manoscritti e frammenti (fra cui molti *membra disjecta*. Il codice di anatomia di Windsor, che è il più antico sicuramente datato, è del 1489, i più recenti arrivano fino all'anno 1518, sì che possiamo abbracciare nel suo complesso tutta l'attività di Leonardo scrittore.

Due circostanze hanno impedito la divulgazione e la maggiore conoscenza di questo tesoro, oltre al fatto dell'essere qualche pezzo occulto in proprietà privata: la sua forma disordinata e la singolare scrittura *a rovescio*, talvolta difficilmente leggibile, di cui si serviva Leonardo mancino, che disegnava anche, preferibilmente, colla sinistra: circostanza questa messa in rilievo già dal Pacioli e di cui il Lermolieff-Morelli si valse per discernere i disegni originali.

Solamente delle indicazioni isolate ci attestano che il Cinquecento conobbe realmente gli scritti di Leonardo, particolarmente nella sua terra toscana, da cui si era allontanato da tanto tempo. Il Cellini ha posseduto una copia del trattato sulla prospettiva (che egli anzi voleva pubblicare); e il Vasari (ed. Milanese, IV, 37) ci racconta di un pittore milanese (il nome manca nell'edizione del 1568 ed è sostituito con dei punti) che andando a Roma si era fermato da lui in Firenze e gli aveva manifestato l'intenzione di darvi alle stampe il libro di Leonardo sulla pittura e il disegno. Che si trattasse proprio dell'autografo lo dimostra la menzione che fa il Vasari della scrittura a rovescio. Egli non sa dove sia andato a finire; difficilmente è da mettersi in relazione colla copia della Vaticana.

A Milano si ebbe naturalmente fin da allora un interesse più immediato per gli scritti di Leonardo: già si è fatto parola di Pompeo Leoni. Indubbio è l'influsso di Leonardo sul Dürer, che recentemente è stato meglio chiarito, meno nota è la via per cui questi giunse a conoscere gli studii di Leonardo. Anche il pittore milanese Figino possedette uno scritto di lui. Il Lomazzo ci dà un estratto del Paragone. Annibale Carracci e Guido Reni (che possedette delle copie) ebbero familiarità con le teorie di Leonardo; altri, come l'Armenino, non ne conoscono invece nulla.

Nella seconda metà del '500 si cominciò ad occuparsi seriamente di quanto aveva lasciato Leonardo e a pensare a una redazione. Già dicemmo del pittore milanese citato dal Vasari. La più importante di queste elaborazioni è il celebre codice 1270 della Vaticana proveniente dalla Biblioteca ducale di Urbino (e perciò detto *Urbinate*), preparazione alla pubblicazione del trattato della pittura: per lo scritto e per la lingua deve esser stata redatta da un lombardo intorno al 1550.

Vi appare tre volte il nome del Melzi, ma non può essere attribuita a lui (Jordan. 279-284), sebbene recentemente si sia tentato di nuovo di farlo. Il lavoro è certo condotto sugli autografi di Leonardo, che alla fine sono indicati colle loro sigle antiche. Fra essi ve ne sono anche di quelli oggi scomparsi, così che l'*Urbinate* viene ad essere una delle fonti immediate. La disposizione della copiosissima materia è opera originale e notevole dell'ignoto redattore, che vi ha aggiunto anche delle annotazioni e ha copiato i disegni dagli originali di Leonardo. Vi sono certo anche degli errori; ma la straordinaria ricchezza del contenuto (914 capitoli!) e l'uso di fonti oggi perdute o scomparse lo rendono prezioso ed insostituibile. Esiste anche un'altra serie di redazioni abbreviate (cfr. Jordan. 318 sg.): cinque manoscritti all'Ambrosiana di Milano, nella Riccardiana di Firenze con disegni dell'incisore Stefano della Bella (m. 1654). nella Barberiniana di Roma. etc.

2 – BIBLIOGRAFIA –

Edizioni antiche. Nonostante questo vivo interesse nel '500 non è apparsa nessuna edizione, neppure del codice *urbinate*, che sembra fatto per la stampa, ed

è accuratamente elaborato. Doveva passare un secolo e mezzo dalla morte di Leonardo perché vedesse la luce l'*editio princeps* del suo trattato della pittura e non in Italia, ma in quella Francia, che aveva avuta tanta parte nella vita e nella morte di lui. Questa prima edizione fu curata da un uomo noto nella letteratura artistica, Rafael Trichet Du Fresne; un sontuoso in folio (*Trattato della pittura di Leonardo da Vinci, novamente dato in luce con la vita dell'istesso autore scritta da Raff. du Fresne*) apparso a Parigi nel 1651 presso Langlois. Oltre alla biografia di Leonardo citata nel titolo, contiene anche il trattato *De statua* di L. A. Alberti, ed è dedicato alla regina Cristina di Svezia, la cui corte fu un centro di tali studii di erudizione artistica (fra gli altri il Baldinucci scrisse poi per lei la vita del Bernini). L'edizione del Du Fresne è condotta su copie di seconda e terza mano, segnatamente su una posseduta, dal Sieur de Chantelou (quello stesso a cui dobbiamo il prezioso diario sul soggiorno del Bernini in Francia! e prima dal cavaliere Del Pozzo: i disegni derivano in parte da Poussin (Jordan 277 cfr. anche le espressioni, del resto giustamente sprezzanti, dello stesso Poussin sulla traduzione francese, apparsa nello stesso anno 1651 (v. p. seg.), del Sieur de Chambray, in una lettera all'incisore Abraham Bosse, in GUHL-ROSEMBERG, *Künstlerbriefe*, 2, II, 251). Sui disegni di Poussin, HAUTECOEUR, nel «Bull. d'hist. d'art français» 1913: [KATE TRAUMAN STEINITZ, *Poussin, illustrator of Leonardo da Vinci and the problem of replicas in Poussin's studio*, «The Art Quarterly» XVI (1953) 40-55]. Queste illustrazioni furono disegnate a contorno da Errard per la pubblicazione. L'esemplare del Del Pozzo dipende dal manoscritto della Barberiniana, Il testo contiene quindi anch'esso solamente una redazione incompleta, ed è inoltre trattato abbastanza arbitrariamente. Ciò nonostante questa bella edizione è stato il fondamento di circa altre venti, fino al principio del secolo XIX.

Si basano su di essa la più antica edizione italiana (Napoli 1733), la bolognese del 1786, quella di Perugia 1805 curata da B. Orsini, e quella dei «Classici Italiani», Milano 1804, curata dall'Amoretti, che vi aggiunse delle pregevoli *Memorie storiche sulla vita, gli studi e le opere di L.d.V.* (nuova edizione, Milano 1859, con aggiunte tratte dall'edizione romana del Manzi). Si basa sull'esemplare della Riccardiana solamente l'edizione in quarto apparsa a Firenze nel 1792, a cura del Fontani (*Trattato della pittura ridotto alla sua vera lezione sopra una copia a penna di mano di Stefano della Bella con le figure disegnate dal medesimo*): anche questa di terza mano perché il codice di Stefanino della Bella rimonta al *Codex Pinellianus* dell'Ambrosiana (sec. XVI) [*Advertimenti et discorsi di Lionardo da Vinci, intorno all'arte della pittura*. Con alcuni disegni ed una prefazione di Francesco Furini a chi legge e a chi bisogna che legga 1632. Manoscritto nella Biblioteca Estense a Modena (V, S, 3, 8). Cfr. anche C. L. RAGGHIANI, «La Critica d'Arte» VIII (1950) 399]. L'esemplare completo, l'Urbinate della Vaticana, fu pubblicato dal MANZI, Roma 1817, con un atlante di 22 tavole, e note di Gherardo de' Rossi: edizione dedicata a Luigi XVIII.

Di singole edizioni più antiche sono da citare: la pubblicazione dei disegni fatta da CARLO GIUS. GERLI. *Disegni di L.d.V.*, Milano 1871, ristampata col titolo

*Disegni incisi sugli originali da C. G. Gerli, riprodotti con note illustrative da G. Vallardi con 61 tavole in rame, Milano 1830, in fol. appartengono al sec. XVIII anche le incisioni da teste caricaturali di Leonardo: 1, sulle incisioni di Wenzel Hollar: *Caricatura by L. da V. from drawings out of the Portland Museum*, Londra 1786; 2, del conte di Caylus, pubblicata da J. P. MARIETTE, *Recueil de testes de caractere et charges*, Parigi 1730, Inoltre la *Tabula anatomica* e bibl. *M. Britanniae Hannoveraeque regis* (anatomia del coito), Luneburgo 1830; lo scritto *Del moto e misura dell'acqua* (in una tarda redazione) edito dal Cardinali, Bologna 1828.*

Anche le traduzioni più antiche, fino a quella del Ludwig (v. sotto), derivano di seconda mano dalle antiche stampe. La prima francese, quella di R(oland) F(réard) S(ieur) d(e) C(hambray), appare contemporaneamente all'ed. princ. del Du Fresne, Parigi 1651 in fol., con le incisioni di Errard, vi è poi quella di Ganet de St. Germain, Ginevra 1820, Le più recenti sono quelle del benemerito Rayaisson-Mollien, Parigi 1903, in 2 volumi, e di quel bizzarro visionario che fu Sar Péladan, Parigi 1910, con commento e disegni «estetici» (testo del codice Urbinate). Inglese di J. W. Brown, Londra 1877. La più antica tedesca (ottima) è di J. G. Böhm, Norimberga 1724 e 1747 (e Lipsia 1751), con un notevole tentativo di ordinare originalmente la materia.

Gli studii moderni, che tendono a ristabilire il testo leonardesco, si possono dividere in tre gruppi a seconda del metodo usato nel valersi della materia tradizionale. Noi possediamo i manoscritti originali, le copie, le redazioni posteriori, che ci hanno conservato dei passi in parte perduti. Si attenne a queste ultime (accessibili fin dall'antico) Heinrich Ludwig (1829-1897), un pittore erudito che abitava a Roma (una commossa biografia di lui fu preposta da P. Knapp all'edizione dello scritto lasciato dal Ludwig *Über Erziehung zur Kunstübung und zum Kunstgenuss*, « *Studien zur deutschen Kunstgeschichte* », fasc. 78, Strasburgo 1907). Egli attese alla accuratissima rielaborazione del codice urbinato 1270 della Vaticana, apparsa nei volumi XV-XIII delle "Eitelbergers Quellenschriften", Vienna 1882: i volumi I e II contengono il testo con una buona versione tedesca e i disegni esplicativi, il terzo un ampio commento. La traduzione tedesca è stata pubblicata a parte nel volume XIII: nuova edizione con introduzione di Marie Herzfeld, Jena 1909.

Originalissima è la posizione del Ludwig rispetto al suo autore. Con molto gusto, anche se non sempre senza arbitrio (non conoscendo i manoscritti originali) cerca di ristabilire la retta lezione e intraprende, come gli antichi editori, un nuovo ordinamento della materia, per mezzo di una numerazione progressiva. Con uno scopo pratico che risponde a tutto il suo indirizzo, vuole rendere utile e accessibile all'arte moderna il libro di Leonardo, mettendosi da un punto di vista che è determinato da norme estetiche varie e unilaterali, prescindenti da qualsiasi interesse storico. Quindi la polemica superficiale, poco esauriente e abbastanza inutile, contro gli studiosi d'arte, e specialmente contro il suo avversario J. P. Richter. Anche il Ludwig attinge, come si disse, di seconda mano, non potendo e non volendo, come egli afferma, fare altrimenti: appena allora si cominciava a

studiare i manoscritti in parte difficilmente accessibili. Dopo la pubblicazione del lavoro del Richter, il Ludwig pubblicò un'aggiunta alla sua edizione: *Leonardos Malerbuch, neues Material dem Cod. Vat. 1270 eingeordnet*. Stoccarda 1883: per la massima parte è occupata dalla polemica sciocca e solo in parte giustificabile contro il Richter, senza segnare alcun progresso degno di nota.

Al codice Vaticano risalgono anche le più recenti edizioni italiane del *Trattato*, quella curata dal Tabarrini, con note di G. Milanese e la biografia vasariana di Leonardo, Roma 1890, e quella graziosissima e economica in due volumi del Borzelli, Lanciano 1914.

J. P. Richter batté una strada tutta diversa e nuova. I suoi lunghi viaggi e il soggiorno in Inghilterra gli permisero di vedere e studiare gli originali; si schiusero così per lui dei tesori fin allora inaccessibili o ignoti. Il metodo storico che egli aveva appreso alla scuola di Th. V. Sickel gli ispirò la felice idea di copiare con fedeltà paleografica il materiale originale. Frutto di queste gravissime fatiche è la grande opera in due volumi, di una sontuosità tutta inglese: *The Literaty works of Lionardo*; Londra 1883: con molte ottime tavole. Alla parte architettonica attese H, v, Geymüller; di fronte al testo è la traduzione inglese. L'opera ha purtroppo gravi difetti: il testo contiene degli errori, la traduzione lascia a desiderare, come la disposizione generale della materia, di cui manca anche un indice copioso: difetti sostanziali che non tolgono tuttavia al complesso il grande merito dell'iniziativa. Il Richter fu realmente lo scopritore della prodigiosa ricchezza lasciataci da Leonardo e l'opera sua rimane fondamentale anche se occorra valersene con cautela, [Una seconda edizione dell'opera del Richter, emendata ed arricchita, è uscita nel 1939].

Come già, nelle redazioni più antiche, anche nel Richter i manoscritti originali, per quanto frammenti e abbozzi di un complesso maggiore, sono sceverati l'uno dall'altro e ordinati secondo determinati punti di vista, dettati da un giudizio estrinseco. Ma già fin dal 1872 da Milano era stata indicata una terza via che non aveva trovato subito seguaci. Si pubblicò in quell'anno il *Saggio sulle opere di Leonardo di Vinci*, a cura di BELGIOIOSO, MONGERI, CAM. BOITO e GOVI, Milano 1872, con 24 tavole in eliotipia riproducenti scritti e disegni del *Codice Atlantico*. Gli editori accennavano fin da allora con ragione ai pericoli che ancora oggi minacciano tali inestimabili tesori di manoscritti, pericoli che l'incendio della Biblioteca di Torino ci ha crudamente rievocati anni or sono; e mettevano d'altra parte giudiziosamente in rilievo le gravi difficoltà e il costo di un'impresa gigantesca come quella di riprodurre in tal modo tutto il materiale leonardesco. Questa è l'unica via che abbia valore scientifico e che conduca allo scopo. L'idea lanciata la prima volta a Milano è divenuta poi una realtà specialmente in Francia, grazie ai progrediti mezzi di riproduzione, sotto gli auspici della Biblioteca dell'Institut de France che custodisce questi tesori. Un dotto francese, il RAVAISSON-MOLLIEN, curò la monumentale pubblicazione dei facsimili: *Les manuscrits de Léonard de Vinci de la Bibliothèque de l'Institut publiés en facsimiles*, Parigi 1881-1891, apparsa in sei grossi in-folio quasi contemporaneamente all'opera del Richter. Le fototipie sono inferiori alle

eliotipie del Richter; in compenso comprendono tutto il materiale francese in 2178 tavole. Vi è stampata anche la traduzione letterale e la versione francese. L'ultimo volume contiene un eccellente indice generale, una cronologia e una bibliografia degli scritti di Leonardo. Il Ravaisson-Mollien si è con questa pubblicazione messo alla testa delle moderne ricerche leonardesche, che rimarranno sempre legate al suo nome più che a quelli del Ludwig e del Richter.

A questa iniziativa altre ne seguirono dagli altri paesi interessati. Un russo THEODOR SABACHNIKOFF, possessore del manoscritto leonardesco già appartenuto al conte Manzoni e rubato dal Libri, pubblicò il suo tesoro in unione col dotto italiano PIUMATI e col RAVAISSON-MOLLIEN che fece la traduzione francese: *Codice sul volo degli uccelli e varie altre materie*, Parigi 1898. Intraprese poi, con gli stessi collaboratori, la pubblicazione dei manoscritti di Windsor: *I manoscritti di Leonardo da Vinci della R. Biblioteca di Windsor. Dell'anatomia foglio A* (con introduzione di Matthias-Duval), Parigi, Rouveyre, 1898. Questa edizione, autorizzata dalla Casa Reale di Inghilterra, rimase però purtroppo incompiuta per dissensi coll'editore: un secondo volume collo stesso titolo (*Dell'anatomia foglio B*) apparve nel 1901 presso il Roux a Torino. Il primo editore francese Rouveyre intraprese poi egli stesso una illegittima pubblicazione, incompleta, con materiale scelto alla rinfusa e senza criterio, senza traduzione del testo, con pessime illustrazioni. Questa pubblicazione alla macchia: *Feuillets inédits, reproduits d'après les originaux manuscrits à la bibliothèque du Château de Windsor*, è apparsa in 22 fascicoli a Parigi negli anni 1891 e ss., ma è scientificamente senza valore come l'altra, pure non autorizzata, della stessa casa: Léonard de Vinci, *Sciences physico-mathématiques, manuscrits inédits d'après les originaux conservés au British Museum*, Parigi 1901 sgg., in 15 volumi. Vedi inoltre: Léonard de Vinci, *Problèmes de géométrie et de hydraulique* (Forster Library, South Kensington Museum), Parigi 1901 sgg., 3 voll. Gli studii anatomici di Leonardo, della Biblioteca di "Windsor, sono stati pubblicati modernamente a Oslo: VANGENSTEIN, FONAHN, HOPSTOK, *Quaderni di anatomia. Fogli della Royal Library di Windsor*, con traduzione inglese e tedesca, Christiania 1911 sgg, (cfr, l'ottima recensione di SEIDLITZ nella «Deutsche Literaturzeitung» 1913). Buon riassunto del FAVARO: *Passato, presente e avvenire delle edizioni Vinciane*, «Racc. Vinciana» X, 165-221.

Esemplare è invece la sontuosa edizione, curata dal PIUMATI e promossa dalla R. Accademia dei Lincei di Roma, del *Codice Atlantico* che si conserva ora a Milano, apparsa presso l'Hoepli dal 1894 al 1903, [G. CALVI, *Pagine inedite del Codice Atlantico*, «Raccolta Vinciana» XII (1923-25) 163-172, GIOVANNI GALBIATI, *Dizionario Leonardesco. Repertorio generale delle voci e cose contenute nel Codice Atlantico*. Con aggiunta di sei disegni inediti del codice stesso, di passi trascritti e di indici speciali. Milano 1939. GUIDO SEMENZA e ROBERTO MARCOLONGO, *Indici per materie ed alfabetico del Codice Atlantico*, Milano 1939]. Edizione del codice della biblioteca del principe Trivulzio [ora nei Musei del Castello Sforzesco a Milano], del BELTRAMI, Milano 1891, con tavole. [*Il Codice Trivulziano* trascritto per cura di NANDO DE TONI, Milano 1939 («Testi

Vinciani» 1), *Il Codice di L.d.V. della Biblioteca di Lord Leicester in Holkham Hall*. pubblicato da GIROLAMO CALVI, Milano 1909. *Il codice sul volo degli uccelli*. Riproduzione in facsimile del codice. Trascrizione ed annotazioni bibliografiche a cura di JOTTIDA BADIA POLESINE, Milano 1946.

Del moto e misura dell'acqua. Libri nove ordinati da F. LUIGI MARIA ARCONATI, Editi sul codice archetipo barberiniano a cura di E. CARUSI ed A. Favaro, Bologna 1923.

In corso di pubblicazione è l'edizione monumentale che pubblicherà tutti i manoscritti Leonardeschi in riproduzione fototipica e trascrizione diplomatica e critica: *I manoscritti e i disegni di Leonardo da Vinci pubblicati dalla R. Commissione Vinciana*. Serie in-4°, Vol. I. Il codice Arundel 263 nel Museo Britannico. Parte 1-4, Roma 1923-30, vol. II-III: Il codice A (2172) nell'Istituto di Francia, 1936-38, Serie minore, vol. I-IV: I codici Forster I-III nel Victoria and Albert Museum, 1930-36. I fogli mancanti al codice di L.d.V. sul volo degli uccelli nella Biblioteca Reale di Torino, 1926 (pubblicazione dei fogli rinvenuti).

Edizione critica sistematicamente ordinata: L.d.V., *Tutti gli scritti*, a cura di A. MARINONI, Vol. I. Scritti letterari, Milano 1932.

A. Marinoni, «I manoscritti di Leonardo da Vinci e le loro edizioni», in Leonardo. Saggi e ricerche. Presentazione di A. Marazza, Roma 1954, 229-274.

Un paio di ottime piccole antologie hanno reso accessibile al pubblico colto questo imponente materiale, ancor difficile ad abbracciare con un solo sguardo. In un grazioso volumetto della nota Collezione Diamante: *Frammenti letterari e filosofici* trascelti dal dr. EDM. SOLMI, Firenze, Barbera 1899, lo studioso ha dato il testo nella lingua originale (con opportune correzioni), con note che informano assai bene sulla letteratura più antica di cui si servì Leonardo. Così i volumi del BELTRAMI, *Scritti di L.*, Milano 1913 e di GIUSEPPINA FUMAGALLI, *L. prosatore*, Milano 1915, [*Leonardo omo senza lettere*, a cura di GIUSEPPINA FUMAGALLI, Firenze 1939]. Assai piccola è l'antologia di ANT. SARNO, *Precetti di pitture e figurazioni pittoriche di L.d.V.*, Napoli 1928. Ottima scelta è quella tedesca di MARIE HERZFELD con una buona introduzione: *Leonardo da Vinci, der Denker. Forscher und Poët*, in molte edizioni di cui l'ultima Lipsia 1926. Inoltre PÉLADAN, *Textes choisis de L.d.V. traduits d'après les mscr, originaux*, Parigi 1907, MC CURDY, *The note books of L.*, rendered into English with introduction, Londra 1906, [rist. New York 1935].

Scritti illustrativi: [Ettore Verga, *Bibliografia Vinciana, 1493-1930*, Bologna 1831, 2 voll. L.H. Heydenreich, *Leonardo-Bibliographie 1939-1952*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte» XV 1952) 195-200]. Un'ottima iniziativa è stata attuata da molti anni presso l'Archivio Storico Civico di Milano (Castello Sforzesco), la «Raccolta Vinciana», che appare sotto forma di bollettino in serie non periodica (dal 1905 in poi). I fascicoli contengono una rubrica bibliografica già redatta da E. Verga, e ottimi brevi riassunti anche delle altre pubblicazioni che entrano a far parte della biblioteca leonardesca presso l'Archivio. Il fascicolo X commemora il quarto centenario (1919); questo e gli altri pubblicati dopo [ultimo XV -XVI,

1934-39] attestano il prodigioso fiorire della letteratura leonardesca, affine ormai assai spesso per la sua complessità alla «dantologia» e alla «Goethephilologie». Nessuno che si occupi di Leonardo può trascurare la «Raccolta Vinciana», a cui si rimanda qui una volta per tutto.

Si indicano qui solamente quelle opere che si riferiscono all'attività di Leonardo scrittore in quanto essa ha attinenza colla storia dell'arte. Un'eccezione deve esser fatta per l'opera incompiuta del MÜLLER-WALDE, *Leonardo da Vinci*, Monaco, Hirth, 1889-1890, anche per le sue belle illustrazioni. Inoltre: KLAIBER, *Leonardo-Studien* («Zur Kunstgeschichte des Auslandes», fasc. 56) e specialmente W. V. SEIDLITZ L.d.V. der *Wendepunkt der Renaissance*, Berlin 1909.

Sui manoscritti: DOZIO, *Degli scritti e disegni di L.d.V.*, specialmente dei posseduti un tempo e posseduti adesso dalla Bibl., Ambrosiana, Milano 1871 Gli appunti del barnabita milanese Ambrogio Mazzenta, importanti per la fortuna dell'opera leonardesca, furono pubblicati dal GOVI, con un commento incompiuto, nel «Buonarroti», 1873-1878 (e prima in francese, dal PIOT, nel suo *Cabinet de l'amateur*. 1861), poi dall'UZIELLI (v. oltre) nelle sue *Ricerche* II, Roma 1884 («Alcune memorie dei fatti di L.d.V. a Milano e dei suoi libri»). Sono stati poi editi accuratamente dall'allora Prefetto dell'Ambrosiana D. LUIGI GRAMATICA: *Le Memorie su L.d.V. di Don A. Mazenta ripubblicate ed illustrate*. Milano 1919. RAVAISSON MOLLIEN. *Les écrits de L.d.V.*, «Gaz. d. b.-arts» 1881, 225 sg. (eccellente riassunto). J. P. RICHTER. *Bibliographie der Handschriften* L.s., «Zeitschr. f. bild. Kunst». 1882. FAVARO, *Gli scritti inediti di L.d.V.*, Venezia 1885. Lo stesso, *Per la storia codice di L. nella biblioteca di Lord Leicester*, «Arch. Stor. Ital.», 1916. Lo stesso, *Uber L.s. Trattato sul moto e misura, dell'acqua*, «Rendiconti della R- Accad. dei Lincei», Roma 1918, H, DE GEYMÜLLER. *Les derniers travaux sur L.d.V.* (Richter, Ravaisson, Ludwig), «Gaz. d. b. arts» 1886, ottimo come orientamento, LEVEQUE, *Les manuscrits de L.d.V.*, «Journal des Savants», 1892. CARUSI, *Per il Trattato della pittura di L., Contributo di ricerche sui manoscritti, e sulla loro redazione*, nella «Miscellanea dell'Istituto Vinciano in Roma», edita da M. Cermenati, Bergamo 1919, 419 sgg. DOREZ, *Un manuscrit précieux de L.d.V.*, «Gaz. D. b. arts », 3^a ser., XXVIII, 177 (trattato matematico con disegni marginali del Melzi (?) da dipinti e schizzi di L.). RATTI, *Il Codice Atlantico*, Milano 1907, per nozze. MOTTA, *Un ms. vinciano a Roma?* (nel secolo XVIII, perduto), «Racc. Vinciana», 1909, 104. DE MARINIS, *Un ms. sconosciuto di L.* (a Madrid, perduto), ibidem 1906, CERMENATI, *Un codice di L. in Germania?*, «Racc. Vinc.» X, 221 sg. (su quel ms. forse autografo del trattato della pittura, che il Sandrart dice aver avuto in dono a Roma dal suo amico Poussin). Tratta un argomento speciale: BALLET, *L'écriture de L., contribution à l'étude de l'écriture ou miroir*, Parigi 1900. Importante è la pubblicazione del CALVI: *I manoscritti di L.d.V. dal punto di vista cronologico, storico e biografico*, «Pubbl. dell'Istituto Vinciano in Roma» vol. VI, Bologna 1925. Sui manoscritti architettonici di Leonardo, L. H. HEYDENREICH, *Die*

Sakralbau-Studien L.d.V., Diss, Hamburg, Lipsia 1929 (con appendice bibliografica).

Sulle fonti di L. è fondamentale SOLMI, *Le fonti dei manoscritti di L.d.V.*, Torino 1908, e *Nuovi contributi alle fonti dei manoscritti di L.d.V.*, nel «Giornale storico della lett. Ital.» 1911. Inoltre D'ADDA, *L.d.V. e la sua biblioteca*, Milano 1872, DE TONI *L.d.V. e Luca Pacioli*, in «Atti dell'Ist. Veneto» 1903-1906, PIERRE DUHEM, *Études sur L.d.V., ceux qu'il a lus et ceux qui l'ont lu*, ser. I-III, Parigi 1906-1913. MÜNTZ, *L.d.V. et les savants du moyen âge*, «Revue scientifique» 1901, SAPPÀ, *Una fonte di L.d.V.* «Giorn. Stor. letteratura Ital.» 1909.

Sui singoli scritti di Leonardo. *Trattato della pittura*, COMOLLI, *Bibliografia-critica dell'architettura civile*, Roma 1791, III, 189 sgg. GALLENBERG, *L.d.V.*, (con traduzione dall'edizione Amoretti), Lipsia 1834. JORDAN, *Untersuchungen über das Malerbuch des L.d.V.*, in «Zahns Jahrbücher für Kunstwiss.», V (1873) 273 sg. (estratto Lipsia 1873): eccellente e fondamentale per le redazioni e le edizioni dei secoli XVI e XVII, con buoni riassunti, J. P. RICHTER. *L.'s Lehrbuch der Malerei*, «Zeitschr. f. bild. Kunst» XVII (1882) (cfr. LUDWIG nel «Rep. F. Kunstw.». V. WINTERBERG, *L.'s Malerbuch und seine wissenschaftl. und prakt. Bedeutung*, in «Jahrbuch der königl. Preuss, Kunstsammlungen», VII (ben fatto soprattutto dal lato matematico-naturalistico, W. V. SEIDLITZ, *L.d.V., Malerbuch, vollständige Zusammenstellung seines Inhalts*, Berlino 1910; cfr. anche SEIDLITZ, *Für eine neue Ausgabe von L.s Traktat*. «Mitt. des Kunsthist. Instituts in Florenz» 1908. Un accurato riepilogo delle edizioni e delle traduzioni in uno scritto per nozze di L. BELTRAMI, *Il trattato della pittura di L.d.V. nelle varie sue edizioni e traduzioni*. Milano 1919; cfr. tuttavia l'esauriente nota del VERGA nella «Racc. Vinciana» XI, 10 sg. [L. H. HEYDENREICH. *Quellenkritische Untersuchungen zu Leonardos Maleritratat*, «Kunstchronik» IV (1951) 255-258].

Sul notevolissimo *Physiologus* di L. SPRINGER. «Berichte der königl. Sächs, Akad. d. Wiss», Lipsia 1884., GOLDSTAUB e WENDRINER, *Ein toskeno-venezianischer Bestiarius*, Halle 1892 (con appendice al cap. 6 «Exkurs über L.'s Bestiarius»), [K. MCKENZIE, *Per la storia dei Bestiarii italiani*, «Giornale storico della letteratura italiana» LXIV (1914) 358 sgg.]. Su un manoscritto con notizie autobiografiche: MANCINI, *Di un codice artistico e scientifico con alcuni ricordi autobiografici di L.d.V.*, «Arch. Stor. Ital.», IV ser., vol. XV. PORRO, *Leonardo, Libro di memorie*. «Arch. stor. lomb.» VIII, *Sul Fiore di virtù di L.: CALVI, Il manoscritto H di L.; Il fiore di virtù e l'Acerba di Cecco d'Ascoli*, Milano 1898.

SOLMI, *La festa del Paradiso di L.d.V.* (ms. della Bibl. Estense, descrizione di una festa alla corte di Lodovico il Moro, 1490, con invenzioni meccaniche di L.) «Arch. stor. lomb.» s. IV, XXXI (1904).

Scritti generali su L. e sulla sua posizione rispetto alla teoria dell'arte. Su L. come stilista: MAZZONI: *L.d.V. scrittore*, «N. Antologia» 1901. DEL LUNGO, L.

scrittore, ivi, 1909. SPRINGER, *L.'s Selbstbekenntnisse*, nei *Bilder a.d. neueren Kunstgesch.*, 2^a ed., I, 299, Cfr. la profonda (sebbene unilaterale trattazione di FREUD, *Eine Kindheitserinnerung des L.d.V.*, «Schriften zur angewandten Seelenkunde», fasc. 7, Vienna 1910, [3^a ed., 1923: anche nei *Gesammelte Werke*, Vol. VIII (1943)]. J.P. RICHTER, *Lionardo-Studien*, «Zeitschr. f. bild. K.» 1880. Lo stesso, *L. im Orient*. ivi, 1882, Cfr. RAVAISSON-MOLLIEN negli articoli sopra citati della «Gaz. D. b. arts» e DOUGLAS-FRESHFIELD, nei «Proceedings of the Royal Geogr. Society», Londra 1884, vol. IV, 323. UZIELLI, Ricerche intorno a L. da V., tre serie, Firenze 1872, Roma 1884, Torino 1896. Lo stesso, *L. e le Alpi*, Torino 1890. BARATTA, *Curiosità vinciane*, Torino 1905. *L. d. Vinci*, Conferenze fiorentine, Milano 1910 (Solmi, *La resurrezione dell'opera di L. Favaro*, *L. nella storia delle scienze sperimentali*; Bottazzi, *L. biologo e anatomico*; Crocee, *L. filosofo*: Del Lungo, *L. scrittore*: Beltrami *L'aeroplano di L.* etc.), MODIGLIANI, *Psicologia vinciana*, Milano 1913.

Teoria dell'arte. Bossi, *Delle opinioni di L.d.V. intorno alla simmetria de' corpi umani*, Milano 1811 fol. BRUN, *L.'s Ansichten über das Verhältnis der Künste* (insignificante), «Rep. F. Kunstw.», XV. NIELSEN, *L. og hans forhold til perspektiven* (danese ma con riassunto tedesco), Kopenhagen 1897. WOLFF, *L. als Aestetiker*, Diss. Jena 1902. KLAIBER, *L.d.V.'s Stellung in der Geschichte der Physiognomik und Mimik*, «Rep. F. Kunstw.» 1905. BELTRAMI, *L.d.V. negli studi per il tiburio della cattedrale di Milano*, Milano 1903. FAVARO, *Il canone di L. sulle proporzioni del corpo umano*, «Mem. dell'Ist. anatomico della R. Univ. di Padova» 1917. Lo stesso, *Misure e proporzioni del corpo umano secondo L.*, «Atti del R. Ist. Veneto di scienze, lettere ed arti», Venezia 1918, MALAGUZZI-VALERI, *L. e la scultura*, «Pubbl. dell'Istituto Vinciano in Roma» V (1923), LIONELLO VENTURI, *La critica e l'arte di L.d.V.*, Bologna 1919, contiene nella prima parte un'ampia esposizione della teoria artistica leonardesca, acuta e originale. [Molto importante è il libro di ERWIN PANOKSKY, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's art theory, The Pierpont Morgan Library Godex M. A. 1139*, Londra 1940 («Studies of the Warburg Institute», vol. 13). F. S. BASSOLI, *Un prospettografo di Leonardo*. Quinto centenario della nascita eli Leonardo da Vinci, «Sapere» Fascicolo fuori serie, 15 aprile 1952, 76. Su un codice di Francesco di Giorgio postillato da Leonardo (teoria delle proporzioni) v. sopra p. 147].

Su Leonardo naturalista esiste un'abbondante letteratura speciale, che io conosco solo in parte, ma che deve essere qui almeno accennata, poiché non si può pensare L. naturalista separato da L. artista. L'opera più antica è quella di G. B. VENTURI, *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de L.*, Parigi (1797); nuova ed. di Cermenati, Milano 1911, [G. B. DE TONI, *Giambattista Venturi e la sua opera vinciana. Scritti inediti e l'Essai*, Roma 1924 («Vinciani d'Italia», vol. II)], Molto su L. nel libro del come GUGL. LIBRI, colui che nella storia dell'eredità leonardesca ha una parte così equivoca, e che fu coraggiosamente difeso da P,

MÉRIMÉE (nella «Revue des deux mondes» 1852), *Histoire des sciences mathématiques en Italie depuis la renaissance des lettres jusqu'à la fin du XVII siècle*, Parigi 1838-41, spec. il vol. III, 10 sgg. Una visione d'insieme in SEAILLES, *L.d.V. philosophe et savant*, Parigi 1906 (già nella «Revue politique et littéraire», Parigi 1881). Una esposizione dell'enigmatica natura del grande fiorentino, acuta, originale e lontana dalle consuete apoteosi, in OLSCHKI, *Gesch. der neusprachl. Wiss. Lit.*, 252-413, GROTHE, *L. als naturforscher und Philosoph*, Berlino 1874. RAAB. *L. als Naturforscher*. Berlino 1880, PRANTL, *L.d.V. in philosoph. Beziehung*, «Sitzungsber. D. Bayr. Akad. D. W., Phil. Hist.», 1885. CROCE, *L. filosofo* (esposizione acutissima, esauriente, con qualche ironia contro l'eccessivo culto leonardesco d'oggi, nella miscellanea sopra citata, ristampato con maggiori indicazioni bibliografiche nell'appendice a CROCE, *Saggio sullo Hegel*. Bari 1913, 213 sg. SOLMI, *Studii sulla filosofia naturale di L.d.V.* Modena 1898, ID., *nuovi studi sulla filosofia naturale di L.*, Mantova 1905, ID., *Il trattato di L. sul linguaggio*, «Arch. Stor. Lomb.» 1906. VANGENSTEIN, *L. og fonetiken*, nelle «Memorie dell'Accad. di Christiania» 1913. Dello stesso autore (ivi, 1917) anche un saggio sullo stile e la sintassi di L. - FALCHI, *L. musicista*, «Riv. d'Italia» 1902. ELSÄSSER. Die Bedeutung L.s für die exakten Wissenschaften, «Preuss. Jahrbücher » 1899. Bottazzi, *L.d.V., filosofo, naturalista e fisiologo*, nell'«Archivio di antropologia e di etnografia», 1902. ROUNA, *L. peintre-ingénieur-hydraulicien*, Parigi 1902. COOK, *The curves of life ... with special reference to the mss. of Leonard*, Londra 1915; cfr. l'annuncio nel «Burlington Magazine» XXVII, 246. DUHEM, *L.d.V. et Villalpand* (teorie fisiche), «Bulletin Italien» (Bordeaux), V, 1905, ID., Albert de Saxe et L.d.V., ivi, ID., *L.d.V. et les origines de la zoologie*, ivi, VI, ID., *L. e la macchina per volare*, «N. Antologia» 1908. WERNER. *Zur Physik L.d.V.* (con 104 ill.), Berlino 1911. BALDACCI, Su *L. botanico*, in diversi fascicoli delle «Memorie della R. Accad. delle Scienze dell'Ist. di Bologna» 1914-1916. BELTRAMI, *L. e il porto di Cesenatico*, Milano 1902, ID., *L.d.V. negli studi per rendere navigabile l'Adda*. «Rendiconti dell'Ist. Lomb.» XXXV. BARETTA, *L.d.V. e i problemi della terra*, Torino 1903. CANTOR. *Über einige (mathem.) Konstruktionen von L.d.V.*, Lipsia 1890, Un riepilogo recente in FELDHAUS, *L.d.V. der Techniker und Erfinder*, Jena 1913 (con molte ill.). *I Libri di Meccanica nella ricostruzione ordinata di Arturo Uccelli preceduti, da un'introduzione critica e da un esame delle fonti*, Milano 1940. M.A. GUKOVSKII, *Mekhanika Leonardo da Vinci*, Mosca 1947. AUGUSTO MARINONI, *Gli appunti grammaticali e lessicali di L.d.V.*, Milano 1944-1952, 2 voll. C. PEDRETTI, *Nuovi documenti riguardanti Leonardo da Vinci. I. Il codice di Benevento di Lorenzo della Golpaja*. Quinto centenario della nascita di Leonardo da Vinci. «Sapere» Fascicolo fuori serie, 15 aprile 1952, 57-60; lo stesso, *Documenti e memorie riguardanti L.d.V.*, 1953, 242-258.

Anatomia. MARX, *Über M. Antonio della Torre und L., die Begründer der bildl. Anatomie*, Gottinga 1849. LANZILLOTTI-BONSANTI, *Il pensiero anatomico di L.*, Milano 1897, PERROD, *L. anatomico*, Roma 1899, JACKSCHATH, *Die Begründung*

der modernen Anatomie durch L., «Medizin, Blätter) XXV, Vienna 1902, dove è fatto il tentativo (assai discutibile) di attribuire a Leonardo le opere del Vesalius, *De humani corporis fabrica*, e di Carlo Ruini, *Anatomia del cavallo*, HOLL, *L. und Vesalius*, «Archiv. F. Anatomie u. Physiologie» 1905. BOTTAZZI, *Un esperimento di L. sul cuore e un passo dell'Iliade*, «Racc. Vinciana» X, 153, Solmi, *Per gli studi anatomici di L. da V.*, in «Miscellanea di studi critici pubbl. in onore di G. Mazzoni», Firenze 1907. ANGELUCCI (direttore della clinica oculistica di Napoli), *L'occhio e la sua fisiologia nelle scoperte di L.d.V.*, «Giornale d'Italia» 1906, aprile. ELSÄSSER. *Die Funktion des Auges bei L.d.V.*, «Zeitschr. f. Mathematik», XLV, [J. PLAYFAIR, MCMURRICH, *L.d.V. the anatomist*, Baltimora 1930].

Questo elenco non può e non vuole essere completo, ma dare solo un'idea approssimativa di quanto sia stato scritto, di buono e anche di inutile, sul poderoso complesso lasciatoci da Leonardo. L'importanza del grande fiorentino supera di molto gli stretti limiti dell'arte: ma la sua attività in questo campo non si può intendere senza il complemento di tutte le altre sue ricerche.

3 – SULLA TEORIA LEONARDESCA DELL'ARTE –

Alla fine del Quattrocento, Leonardo è per molti rispetti come la realizzazione di ciò che aveva annunciato e cui aveva aspirato L. B. Alberti al principio del secolo. Le loro concezioni del mondo sono solo apparentemente contrarie; ed è anzi certo che Leonardo ha cercato di riconnettersi immediatamente al suo predecessore. In lui, che come l'altro grande fiorentino, Dante doveva morire lontano dalla patria, rivive quel meraviglioso carattere di universalità che distingue da tutti gli altri i genii nati in quel luogo eletto. Gli abbozzi di Leonardo hanno un valore che esorbita molto dal campo più ristretto della sua creazione, la pittura, cui egli portava tuttavia un amore non meno appassionato di quello di Michelangelo per la scultura. Per questo la creazione gli si struggeva fra le mani; pochi hanno potuto più di lui, nessuno ha voluto di più, ma nessuno ha condotto meno a fine di lui, Come per Michelangelo il tragico della sua creazione è in lui stesso, non nelle circostanze esteriori. Dell'artista e del pensatore ci sono pervenute quasi solo rovine e frammenti: delle prime è la maggiore la Cena, dei frammenti il *Trattato della Pittura*; altre opere ebbero una cattiva sorte assai presto, come il modello del suo monumento equestre e il cartone della Battaglia che però insieme a quello del suo grande compatriotta e rivale. Vi fu forse una redazione originale, se anche non definitiva, del suo grande trattato; ma dobbiamo anche questa ritenerla perduta. Ciò che è rimasto delle sue opere originali, soprattutto l'inestimabile tesoro dei suoi disegni, mostra che egli ha condotto ad un'altezza non prima raggiunta due delle principali conquiste del primo Rinascimento: il rilievo sfumato e l'espressione psicologica.

Questo spaziare senza fine, e senza venir mai a termine di nulla, ha d'altra parte un lato positivo assai importante: ciò che egli avrebbe potuto lasciare di più in opere compiute, difficilmente avrebbe potuto compensare l'ampiezza e

l'altezza del volo dal quale egli contemplava il mondo. È di lui come dei maggiori promotori del primo, Romanticismo tedesco. Novalis e Friedrich Schlegel, la cui volontà senza limiti, espressa in frammenti, doveva per interiore necessità rimanere un frammento «magico». Rintracciando incessantemente le leggi della natura, egli ha percorso spesso la scienza e la tecnica posteriori nelle loro conquiste e nelle loro dimostrazioni, proprio come quei romantici. Ha dato agli italiani il primo esempio di prosa scientifica, in un campo che sarà poi seminato da un Galileo, e che sia padrone della lingua in argomenti che fino allora quasi non aver anche più tardi fino al Settecento ed oltre produce esempi di stili veramente classico. È meraviglioso come questo pittore fiorentino vano una loro terminologia se non quella della rigida disciplina scolastica.

È dunque il primo e il maggiore di quegli artisti che inaugurano l'era del progresso naturalistico e matematico, come più tardi Dürer in Germania e Palissy in Francia. Ma non si dimentichi il prezioso contributo fornito prima di lui da scienziati minori, sia a Firenze che a Milano, almeno per ciò che riguarda i fondamenti fisico-matematici dell'arte figurativa, e si pensi anche che Leonardo, lettore attivissimo, ha certamente assimilato in gran parte quegli stessi scritti precedenti che egli combatteva accanitamente.

È inutile ripetere che l'estro (o la fatalità) di una volontà e di una incompiutezza ugualmente gigantesche ha dominato anche la sua opera di scrittore. Abbiamo già detto ciò che più importa della storia e del destino dei suoi manoscritti: ci occuperemo ancora solamente del grande trattato della pittura, il cui inizio deve risalire all'ultimo decennio del Quattrocento, ma che ci è tramandato solo in una postuma struttura provvisoria.

Nel trattato della pittura di Leonardo (citato d'ora innanzi secondo l'ottima edizione del Ludwig) troviamo tutti i temi della critica del Rinascimento, a cominciare dalla disputa sul primato delle arti, da quella esercitazione accademica cioè che egli ha trattato più genialmente di qualunque altro, ma che è insieme irremissibilmente connessa ai tempi anteriori a lui.

La cosa più meravigliosa è tuttavia la posizione fondamentale di Leonardo nella scienza e la sua teoria della conoscenza rispetto alla natura. Quando parla dell'arte sua, la pittura, come di una, scienza, anzi di una scienza naturale, a cagione delle sue basi fisico-matematiche, sostenendo fociosamente questo assunto, egli procede per una strada già calcata dall'ingenuo empirismo dei primi teorici toscani: ma le sue parole hanno sempre l'impronta del suo spirito elevato e originale e quella di un tempo nuovo; è dubbio se in lui sia prevalso il giudizio del ricercatore o l'intuizione dell'artista, facoltà che certo si compenetrano in lui a vicenda. Le sue vedute si possono conoscere in forma riassuntiva nelle antologie del Solmi o di M. Herzfeld.

Leonardo si pone fin da principio sul terreno del sapere conquistato coll'esperienza: è uno spontaneo realista il cui pensiero è determinato dagli oggetti. Sta in questo anche il limite del suo genio, libero e grande, limite che è conseguenza, inevitabile della sua stessa natura. L'esperimento sta per lui al centro di ogni cosa: e da questo suo baluardo, nel quale presume di essere

solidamente piantato sulla terra, egli fa le più impetuose sortite contro le fallaci «scienze spirituali», cioè contro la tradizionale filosofia, naturale speculativa su base platonico-aristotelica. È la completa rinunzia alla scolastica da parte dello spirito positivistico che si desta, la prima aurora della nuova scienza sperimentale. Leonardo combatte la definizione tradizionale che marchia dell'epiteto di «meccanico» il sapere derivato dall'esperienza e che riconosce valore scientifico solo alla speculazione che procede dallo spirito. Egli capovolge completamente la cosa: tutto il sapere che non deriva, immediatamente dall'esperienza sensibile è per lui nullo e fallace, proprio al contrario dei platonici: arriva anzi ad emettere opinioni che un poco più tardi avrebbero portato lui e il suo libro al tribunale dell'Inquisizione, come Galileo. «E se noi dubitiamo della certezza di ciascuna cosa che passa per i sensi, quanto maggiormente dobbiamo noi dubitare delle cose ribelli ad essi sensi, come dell'essenza di Dio e dell'anima e simili, per le quali sempre si disputa e contende. E veramente accade che sempre dove manca la ragione suppliscono le grida, la qual cosa non accade nelle cose certe» (Ludwig, n. 6). Non è certo da dimenticare che accenni a simili modi di vedere si trovavano già nella scienza anteriore sia dell'oriente che dell'occidente, specialmente nella celebre scuola padovana dei così detti averroisti. L'artificiosa distinzione di fede e scienza, aveva permesso di trovare una sufficiente conciliazione col dogma della chiesa: ma ora entra in campo per la prima volta un empirico vero e spontaneo, con sensibilità fresca, che partendo dalla sua forma di intuizione, artistica si libera energicamente del vecchio bagaglio scolastico. Il filosofo antico che si priva della vista perché non turbi la sua visione interiore non è per lui che un povero pazzo degno di compassione. È come un profondo respiro in un'aria purificata dal temporale: ed era inevitabile che, come già fu detto, egli portasse il suo principio ad una assoluta parzialità, nel suo realismo spontaneo e quasi primitivo.

Molto significativo per il pensiero di Leonardo è che egli concepisca, l'arte sua come uno dei valori più alti e la consideri scienza, anzi filosofia in quanto essa tratta del «moto»: parola, memorabile e densa di contenuto, anche per i suoi significati originarii di cui forse neppure lui era pienamente consapevole! Ma Leonardo mette la, pittura anche più in alto, perché l'occhio si inganna meno facilmente dell'orecchio e dell'intelligenza.

Caratteristico è anche il modo con cui Leonardo si appropria delle parole di Dante sull'arte come «nepote di Dio». L'antico poeta aveva, come sappiamo, inteso evidentemente la dipendenza, dell'arte dalla natura in senso scolastico; nei quattrocenteschi questo concetto prende forma positiva, «arte è imitazione della natura», il concetto cioè che nella pratica del Rinascimento ha condotto a conclusioni molto più ampie che nella teoria sempre bisognosa di compromessi. La storia della ceroplastica ne fornisce i più notevoli documenti fino alla fine dell'arte antica. E qui riappaiono le vecchissime storielle delle illusioni ottiche nell'uomo e negli animali, insieme a ricordi personali.

Come nella sua lotta, contro la metafisica scolastica, anche in questo campo più limitato Leonardo tace delle opinioni anteriori. Se il Medio Evo aveva preposto lo scritto e la parola all'immagine (Rabano Mauro), Leonardo, in

conformità del suo punto di vista, spiega, perché egli ritenga l'immagine più determinata e più chiara dello scritto, che procede dall'intelligenza. È qui così del tutto o superata la teoria delle dottrine artistiche simboliche, quale era stata elaborata fino alla raffinatezza dallo «stil novo».

Col valore elevatissimo che Leonardo dà alla sua, arte preferita, la pittura, si spiega anche la sua posizione di fronte alle altre arti. Per primo egli affronta ampiamente il tema del «paragone» delle arti, svolto più tardi fino a sazietà e divenuto alla fine vuoto di senso; tema che è intimamente connesso con quello dei limiti delle arti, trattato dal Lessing e da altri dopo di lui. Il «paragone» deriva dalla letteratura popolare di tenzoni e contrasti medievali (cfr. l'ampia raccolta di materiale dello Steinschneider, *Rangstreitliteratur. Ein Beitrag zur vergleichenden Literatur und Kulturgeschichte*, nei « Sitzungsberichte der kais. Akademie der Wissenschaften in Wien, Phil.-hist. Kl.», CLV [1908] 4). Anche quelli di Leonardo sono in gran parte sofismi, sia pure di un uomo di grande ingegno: ma non sono neppure esclusivamente suoi. I suoi argomenti riappaiono però in parte nel tardo Cinquecento, quando i suoi manoscritti, ancora sconosciuti, pervennero al Melzi; un'eco se ne può riscontrare persino nel primo atto del *Timone di Atene*, di Shakespeare. Il contrasto con le opinioni anteriori è già nella posizione di Leonardo rispetto alla più eccellente delle arti, la poesia. La poesia dà le ombre, la pittura le cose stesse, i corpi ombrosi. Non si potrebbe più ingenuamente rivelare la fede oggettiva non inquinata dall'influsso della teoria della conoscenza. Riappare qui la sopravvalutazione dell'elemento sensibile, del fatto sperimentale tangibile ed immediato, così caratteristica di Leonardo cui deriva dalla sua qualità di pittore. È ripresa anche una, vecchia immagine, che rimonta fino alla più oscura antichità, quella della pittura che è una poesia muta, immagine che egli acutamente inverte a suo modo, chiamando la poesia, con parodia arguta, una pittura cieca, «Or guarda», domanda ironicamente, «qual è più dannoso mostro, o il cieco, o il muto?», e dal suo punto di vista la risposta non può essere dubbia. L'esempio che adduce è in perfetta opposizione all'antica iconoclastia: il nome d'Iddio, scritto su una parete, sarà meno venerato della sua immagine, Ciò si potrebbe dire certamente del popolo della scrittura $\chi\alpha\tau' \acute{\epsilon}\xi\omicron\chi\eta\upsilon$, che aborre dalle immagini, il semitico: solo qualche tempo dopo la morte di Leonardo una nuova iconoclastia ha spazzato le chiese del Settentrione, purificandole talvolta troppo radicalmente da ogni presunta idolatria.

Leonardo non si stanca di far risaltare sempre più l'effetto sensibile della pittura, il maggior vigore che essa ha in confronto della parola incorporea: ed è anche abbastanza spregiudicato nella sua rigorosa oggettività per far servire alla sua teoria persino il quadro lascivo. Anche questo è un segno del suo grande spirito di ricerca, che non si arresta dinanzi ad alcuna manifestazione della vita, che lo ha spinto a trattare scientificamente dell'anatomia della procreazione.

L'argomento contrario più grave che gli si parò dinanzi e che mantenne a lungo la sua forza era nella teoria del significato (e quindi della giustificazione) simbolico della pittura, derivante dalle dottrine medievali sull'arte. Leonardo retrocede qui di un passo, come un agile schermidore, sforzandosi di dimostrare

che anche al pittore è accessibile il linguaggio simbolico; l'esempio che adduce è quello scolastico, celebre, della Calunnia di Apelle, già noto a noi dall'Alberti. Ma mentre il pittore imita le cose naturali per vocazione propria, ribatte Leonardo, il poeta raggiunge una minore efficacia di rappresentazione sensibile, e se vuole avere un contenuto significativo, deve ricorrere alle scienze, come la retorica, la filosofia, la teologia. È inutile dire che qui Leonardo deprime il valore della fantasia poetica, per amore del suo assunto; il poeta è per lui un ricettatore di cose rubate a diverse scienze; e così dicendo Leonardo mira a colpire addirittura la poetica ancora in voga al tempo suo. Il pittore è in questo modo equiparato al poeta, ma questa «è la più debole parte della pittura», conclude trionfalmente. È impossibile disconoscere quanto ci sia di moderno in queste parole che, nonostante l'espressione antiquata, rivelano l'opposizione a ciò che è al di fuori o al di là della forma, il dottrinario e l'aneddotico. Leonardo si mette completamente dal lato dell'espressione; quello che conta per lui è ciò che è sulla tavola, non ciò che si vede attraverso questa nel senso della poetica scolastica.

Notevole è anche il «paragone» della musica, di quell'arte cioè che lo stesso Leonardo coltivava e che stimava tanto da chiamarla «sorella della pittura». Ambedue operano attraverso l'armonia e la proporzione, ma anche in questo l'orecchio è inferiore all'occhio. Leonardo esprime un vecchio risentimento dei teorici dell'arte quando, conscio delle nuove conquiste, dice che non è giusto che fra le arti liberali figurino la musica, e non la sua «sorella». Anche in seguito la teoria leonardesca toccherà di frequente il campo musicale.

Non ritiene invece necessario prender posizione di fronte all'architettura, che sta a sé e cui è sempre stato di ostacolo l'oscillare fra le arti «liberali» e le «meccaniche».

Malissimo se la cava la scultura, che pure è la vera sorella gemella della pittura, in cui Leonardo stesso si è talvolta provato. Come l'Alberti, non ha, simpatia per la preponderanza che è in quella del lavoro meccanico: e riecheggia quelle stesse idee antiche che appaiono nell'elegante narrazione fatta da Luciano del sogno in cui la scultura gli apparve in sembianza di una fantesca sordida in veste da lavoro.

I sofismi di Leonardo. – ché tali sono in gran parte, – continuano a vivere anche dopo di lui, che li aveva tuttavia non inventati, ma, solo formulati: e rivelano pur sempre l'artista pieno d'ingegno e di pensiero. La «natura» stessa dà la luce, le ombre lo scorcio prospettico nella scultura a tutto tondo, che manca quindi della elaborazione artistica, della speculazione teoretica, dell'«elemento» scientifico della pittura. Agli occhi di Leonardo il rilievo è superiore alla scultura a tutto tondo; non invano dai tempi del Ghiberti e di Donatello si era calcato sempre più il sentiero del «pittorico». Leonardo ne mette tuttavia in rilievo i difetti prospettici: non si dimentichi che solo nel secolo successivo il matematico Del Monte doveva dare fondamento scientifico alla difficile prospettiva del rilievo. Molto significativo rispetto alle opinioni del tempo suo è che Leonardo esponga già la dottrina della scultura incolore propria del pieno Rinascimento e che egli

conservi l'antico punto di vista dei due aspetti principali che doveva presto essere negato dall'arte di Michelangelo e dei suoi seguaci.

Nonostante tutti questi residui delle teorie anteriori, il pensiero di Leonardo è più profondo e più moderno di quello dei suoi contemporanei. Dalle sue stesse parole risulta che egli intende l'«imitazione» non in senso letterale, ma come fatto spirituale, come intima essenza dell'espressione artistica: quindi la sua valutazione delle due arti sorelle, che gli fa quasi colpire il segno, per ciò che riguarda la scultura. Fa notare il lavoro spirituale del pittore che deve coi propri mezzi provvedere alle tre cose principali, modellatura, luce colorata, profondità spaziale, mentre la scultura, come si è detto, le riceve direttamente dalle mani della natura. Per Leonardo il naturalista puro, il «non scienziato», quello cioè che lavora senza conoscenza, dei fondamenti teorici, specialmente della prospettiva, e riproduce il modello naturale come un semplice empirico (così lo scultore popolare, un Guido Mazzoni ad es.) non è che un imbrattatele.

Perciò egli dice che «dove lo scultore intende le parti del pittore, esso è pittore, e dove esso non le intende, ch'egli è semplice scultore»; e combatte l'uso di rozzi espedienti come il prospettografo, o la rete albertiana, buoni per alleviare la fatica di chi è padrone della teoria, ma non per i puri empirici e naturalisti. Queste cose devono essere sottomesse all'ingegno e sono utili solo a chi sa «fare di fantasia appresso li effetti di natura»; qui è la linea di separazione tra l'artista e il copiatore volgare. Facendo la scultura rappresentante del naturalismo empirico Leonardo dice, come sempre, molto di vero e di profondo accanto a ciò che è intenzionalmente parziale e falso.

La pittura è dunque per lui l'arte *κατ' ἐξοχήν* consistente nell'imitazione che non è però meccanica, ma intima, spirituale elaborazione del modello naturale; concetto in fondo già sviluppato sia dal pensiero aristotelico che da Quintiliano nella sua stilistica, sempre molto letta. E di «stile» si parla sempre e dappertutto. Per questo Leonardo chiama la pittura una «seconda natura», insistendo sulla parola «seconda», sì che è evitata la sciocca tautologia delle teorie posteriori, sempre risorgenti accanto alla pratica. Certo anche peggiore è la imitazione della maniera di un altro artista: chi vi si piega è non più figliolo ma nipote della natura; evidentemente la famosa antichità non ha alcuna parte in Leonardo.

Dalle numerose aggiunte e ripetizioni la dottrina artistica vera e propria di Leonardo balza fuori con chiarezza nelle parti in cui essa gli si era nettamente concretata. Il nocciolo della pittura sta per lui nel rilievo, nella rigorosa modellatura per mezzo della luce e dell'ombra. Tutti i precetti partono da questa esigenza e ad essa mirano come scopo. La sua stessa creazione si interrompe a questo punto; per questo l'Adorazione incompiuta degli Uffizi è un documento così importante, anche per tutto un periodo del Rinascimento nell'Italia centrale. Apprendiamo da essa come egli applichi la sua dottrina della modellatura per mezzo della «mezzana oscurità», intendendo con questa non il colore, ma la rappresentazione formale plasticamente chiara, da vero fiorentino, la cui patria non senza una ragione profonda aveva tenuto già fino dal secolo XIII un primato

quasi indiscusso nella scultura, in quell'aorte cioè che egli tanto disdegna! Solo i «putti», dice, «mai finiscono con ombre le loro cose». Non dovevano essere di suo gusto i lavori di Piero della Francesca, che è il primo *pleinairiste* e il maestro dell'amico suo Luca Pacioli. Eppure nessuno prima di Leonardo, e anche per molto tempo dopo di lui, ha inteso e descritto teoricamente con tanta esattezza gli effetti della luce solare, e nessuno, fino ai romantici tedeschi, ha valutato come lui i fenomeni atmosferici. Ma questo rimane per lui teoria, cognizione scientifica, sulla cui applicazione alla pratica pittorica dà ammonimenti assai seri e efficaci, «non pingere mai foglie trasparenti al sole, perché sono confuse», dice allo scolaro. La luce piena, distrugge la forma e la rende piatta, dice con ragione; ed è naturale che la eviti, visto che egli si basa più che altro sul rilievo. Luce diffusa, cielo coperto sono le condizioni preferite, appunto perché rendono con la massima, chiarezza e naturalezza la forma plastica. E insegna anche a portare all'aria libera le figure dipinte nella luce dello studio secondo un processo usato poi anche dagli Olandesi. Su tali massime riposa soprattutto il suo insegnamento, quale ci appare attraverso la seconda parte del trattato della pittura nella redazione del codice Urbinato e del Ludwigo.

Il secondo fondamento della pittura è per Leonardo l'espressione psicologica, che si manifesta attraverso il moto nel senso più ampio («movimenti» nel Pacioli), il linguaggio dei gesti e la fisionomia. Le opere di Leonardo hanno allora mostrato la via in questo campo; perciò egli insiste con tanta energia su questa necessità, senza la quale la pittura è «due volte morta». La chiarezza con cui descrive i singoli affetti, specialmente in rapporto ai gesti suscita subito il ricordo dell'opera sua più celebre e più studiata fino ai nostri giorni; e gli studi fisionomici, come la tavola delle forme dei nasi, riconducono alle sue non meno celebri caricature. Leonardo insiste sempre e indaga sulle singolarità naturali; mette in guardia, dall'impiego di tipi uniformi che sembrano «fratelli»; in pieno ed esplicito contrasto, qui, col suo grande contemporaneo e compatriota, Michelangelo.

Il terzo elemento, il colore, è per Leonardo l'ultimo non soltanto esteriormente. Lo dice esplicitamente e duramente; per chi dà il maggior peso alla modellatura nella luce astratta, il colore è merito del mesticatore, non del pittore, e un quadro, se è ben modellato, ha del pregio anche se i colori son brutti. Con altrettanta asprezza biasima quei pittori antichi che amano la bellezza dei colori e dipingono quasi senza ombre. È sempre il toscano schietto che parla, in opposizione piena ed evidente alla scuola pittorica veneziana, come riapparirà anche in seguito. Ciò non toglie che Leonardo, sempre ricercatore, abbia fatto le più fini osservazioni su questo argomento: si vedano ad esempio le belle considerazioni sulle ombre colorate, sui riflessi (737: l'immagine modernissima della donna vestita di bianco in piena luce solare sul prato verde!); risultati questi di una ricerca naturalistica che Leonardo non vuole affatto trasferire nella pratica artistica. Nella teoria dei colori il suo punto di vista è quello della scuola di Aristotele e di Teofrasto, seguito anche da Goethe e dai romantici: stabilisce una scala di sei colori, dal bianco al nero, cioè dalla luce all'oscurità, tra i quali si

inserirono gli altri quattro, che hanno origine dalla composizione di luce e di tenebre. Leonardo li fa scolasticamente paralleli ai quattro elementi (giallo = terra, verde = acqua, azzurro = aria, rosso = fuoco).

Come ha dimostrato il Solmi, Leonardo si è occupato molto intensamente delle speculazioni medievali, senza pregiudizio della sua opposizione al metodo e alle opinioni scolastiche. Come si diletta di rimettere a nuovo il vecchio *Physiologus*, così in una disciplina moderna, quale la dottrina della prospettiva, non si peritò di risalire a un manuale del Medio Evo gotico, la *Perspectiva communis* del Peckham (m, 1292), prendendone letteralmente degli interi passi (nell'antologia del Solmi, p. 407). Il libro gli fu certo noto nell'edizione milanese o in quella veneziana del 1504 curata da Luca Gaurico (fratello di Pomponio). La sua connessione coll'erudizione medievale non è meno evidente che nel Ghiberti un secolo prima. Non si può qui illustrare i singoli contributi di Leonardo alla scienza della prospettiva lineare: ma è notevole che sia stato lui a portare quella disciplina elaborata in Toscana, dall'Alberti fino a Piero della Francesca, coi suoi metodi sottili, nel settentrione d'Italia, dove già milanesi e padovani si erano posti problemi nuovi, ancora ignoti ai fiorentini. Le osservazioni di Leonardo sulle costruzioni prospettive apparenti dimostrano che egli ebbe una parte importante anche in questo campo che proprio nell'Italia settentrionale ebbe uno sviluppo così notevole dal Mantegna attraverso il Correggio fino al padre Pozzo. È il primo a fare osservazioni fondamentali sulla prospettiva aerea e luminosa che egli studia indipendentemente da quella lineare con osservazioni delle più sottili e acute.

Notevole specialmente, per i suoi rapporti anche coll'importantissima dottrina delle proporzioni, è la legge delle distanze nella diminuzione prospettiva, scoperta e formulata da Leonardo, per la quale oggetti di uguale grandezza, le cui distanze dall'occhio aumentano in progressione aritmetica (1:2:3 :4), vengono rimpiccioliti in ragione inversa, cioè in proporzione armonica ($\frac{1}{2}:\frac{1}{3}:\frac{1}{4}$). La cosa è significativa perché in altri luoghi (25, 32 e 34) Leonardo si riferisce direttamente alla sorella della pittura, cioè alla musica. È facile capire la ragione di tali speculazioni: il desiderio di adeguarsi alla teoria già determinata dell'antica arte liberale. Di altissimo valore per il Rinascimento era il tema delle progressioni aritmetiche ed armoniche, ampiamente svolto da Plutarco nel suo libretto sulla musica degli antichi e derivante dalla dottrina platonico-aristotelica: esso è schematicamente rappresentato nella tavola musicale pitagorica così chiaramente esibita dal rappresentante della musica nella Scuola di Atene di Raffaello (Naumann, nella «Zeitschr. f. bild. K.» XIV, I). Si tratta della teoria delle consonanze, così importante per la nuova musica polifonica e che poi a Venezia nel Cinquecento, attraverso le celebri *Institutioni armoniche* dello Zarlino (1558), ha condotto alla dottrina della dualità di ogni armonia, accolta e compresa solo dalla teoria moderna (progressione armonica, dei toni superiori in maggiore, aritmetica degli inferiori in minore): dottrina del resto già adombrata nella teoria araba. Ritroveremo questo tema anche in seguito, p. es. nel Lomazzo, forse in rapporto con Leonardo, che anche di questo si occupò, col suo ingegno sempre intento a chiarire le relazioni formali tra le singole arti e i loro fondamenti.

Circa la dottrina delle proporzioni, Leonardo non la considera secondo il rigido sistema tradizionale, ma nelle sue mutazioni attraverso il moto; «vita in movimento» era uno dei suoi principali postulati nella teoria come nella pratica. Nel rimanente ritorna anche in lui la teoria della elezione artistica, che è già nella tradizione letteraria dell'antichità. Col suo precetto di riunire accuratamente in un insieme gradevole gli studii fatti su modelli ben proporzionati, egli vuole ovviare a un pericolo che minaccia il pittore, e riecheggia un ricordo dell'ingenuo realismo del Quattrocento: Leonardo ha osservato che il pittore inconsciamente prende a modello il proprio corpo, specialmente le mani, cosa, su cui egli ritorna più volte; «il pittore pinga se stesso». Questo, nel Rinascimento, ha un significato tutto diverso da quello del verso dantesco: «chi pinga figura, se non può esser lei, non la può porre» (cfr. libro I). Non è qui luogo di diffondersi sull'importanza di Leonardo anatomista. Nel *Trattato* sono svolte delle indagini che erano addirittura ignote ai precedenti scritti sulla pittura, e in cui l'interesse per l'argomento lo conduce molto al di là dei limiti dell'arte. La sezione dei cadaveri, sconosciuta nell'antichità, e praticata solo di rado e in segreto nelle università italiane del Medio Evo, era, perfettamente nota a Leonardo; attesta un contemporaneo che egli aveva sezionato più di trenta cadaveri, cosa allora certo non comune per un artista. Egli giunse così a cognizioni e a deduzioni cui si inchina anche la scienza moderna: e rimando per questo all'ottimo capitolo di M. Herzfeld nella pregevole introduzione alla sua antologia leonardesca.

Lo studio della muscolatura (parte III del *Trattato della pittura*) è tracciato da Leonardo con particolare interesse al suo valore nell'arte: è già prevista l'esagerazione che si verificherà in questo senso poco dopo la sua morte: il suo ammonimento contro le muscolature troppo accentuate, che fanno sembrare il corpo un «sacco pieno di noci», è pieno di arguzia efficace, e sembra rivolto a un Bandinelli o a un altro dei michelangioleschi. Anche in questo l'*aurea mediocritas* oraziana gli sembra la sola mèta da perseguire. Le dottrine di Leonardo scaturiscono tutte dalla vita e dalle cognizioni pratiche; non è affar suo la grigia teoria, come lo era per il suo predecessore L. B. Alberti in cui prevale il carattere umanistico, e a cui tuttavia in qualche cosa egli attinge. Dove se ne immischia come quando parla della composizione non può naturalmente rinnegare il tempo suo. Così c'è ancora in lui l'antico concetto scolastico retorico del *πρέπου-decorum*; ma egli supera il Quattrocento al quale fisicamente e artisticamente appartiene e inizia il Cinquecento come dimostra fra l'altro il biasimo rivolto all'ingenuità dello stile più antico (cfr. il n. 369 dove è riprovato lo stare a gambe larghe nei fanciulli e nelle donne).

Leonardo non parla molto del suo mestiere vero e proprio; nonostante i suoi molteplici esperimenti, relativamente poche sono le ricette e i precetti che stima degni d'esser riferiti. Un altro punto di contatto coll'Alberti è nel sentirsi, lui naturalista, estraneo a qualsiasi interesse storico, che gli sembra troppo meno importante del dato di fatto immediato. Di rado rammenta l'arte e gli artisti del tempo suo, e quasi sempre per biasimarli. Sintomatico è il suo giudizio sfavorevole sul Botticelli come paesista, che apparteneva del resto a una

generazione quasi scomparsa. Tanto più notevole è quindi un aforisma storico del *Codice Atlantico* (Solmi, *Pensieri*), che, ricollegandosi all'antico aneddoto giottesco, mette Masaccio, morto in ancor giovane età, accanto al grande rinnovatore dell'arte: espressione questa della sua viva sensibilità per i grandi genii come lui che hanno conquistato all'arte quei «valori tattili» e quel «rilievo» che gli sta a cuore. Nessun interesse ha per lui lo *stultum imitatorum pecus*; e perciò egli attribuisce solo scarso valore ai periodi che gli sembrano di soli epigoni, come l'arte romana e quella dei giotteschi.

Al cadere del Quattrocento, Leonardo è il banditore poderoso del nuovo tempo, come il suo geniale contemporaneo precorre il tardo Rinascimento. Da ciò derivano il suo frequente sdegno e le sue polemiche di fronte al periodo precedente e ai suoi mezzi artistici più ingenui e primitivi, su cui pure egli stesso era cresciuto. Così ad esempio biasima il pittore che rappresenta un bambino di un anno colle proporzioni di un adulto, cioè di una statura che è otto volte la testa, mentre tale rapporto è nella natura di 5:8, arcaismo questo così tenace nell'arte fiamminga, tanto stimata allora in Italia. Qualunque fretteolosità e impetuosità nella composizione spiace a lui, severo profeta dello stile dell'«età d'oro»; l'esempio che egli dà del modo con cui non si deve fare un'Annunciazione sembra ricalcato dallo stile tardo di Filippino. Leonardo protesta per primo contro la forma di rappresentazione discorsiva, tramandata dalla più remota antichità, che sviluppa in uno stesso quadro l'azione nei suoi istanti successivi. Il suo precetto in proposito è stato certo già applicato nel Quattrocento, nella porta ghibertiana del Paradiso; cioè quello di collocare le scene secondarie più piccole sullo sfondo digradante, sulle colline del paesaggio, in modo che servano solo a inquadrare la scena principale del primo piano, completamente svolta. È tuttavia evidente l'abbandono della concezione più antica, cioè la tendenza, che si riscontra già nell'Alberti, verso una composizione assolutamente unitaria che il Cinquecento ha, nonostante qualche diversione, raggiunto pienamente nel grande stile del periodo romano di Raffaello. Leonardo disapprova anche l'ingenuo uso che l'età anteriore aveva fatto dei costumi moderni, come contrarii nella loro singolarità alla legge fondamentale del *decorum* e come nocivi alla linea essenziale: e per le stesse ragioni considera meschino espediente quello di fissare i panneggi umidi sui modelli, frequente nel Quattrocento, specie nell'Italia settentrionale, e, per riflesso, ancora nel secolo XVI, nella scuola del Vischer.

Notevolissima è infine in Leonardo la parte assolutamente secondaria fatta all'antichità, allora tanto venerata. Solo incidentalmente essa è citata a modello del trattamento dei panneggi, come nel passo ora citato; ma generalmente rimane quasi completamente al di fuori del suo processo mentale, ciò che del resto è perfettamente comprensibile, se si pensi alla sua tendenza verso il dato di fatto immediato, e al suo desiderio di essere non nipote, ma figlio della natura. A differenza dei suoi contemporanei, Leonardo non è andato al di là di una fredda lode generica della sua eccellenza (nel *Cod. Atlant.*, fol. 147, Richter. II, 1445: «L'imitazione delle cose antiche è più laudabile delle moderne»); e questo perché

essa doveva sembrare come una natura di seconda mano a lui, il grande ricercatore della realtà. E anche in questo è la sua originalità e la sua importanza.

I frammenti di Leonardo sono il più grandioso monumento che ci abbia lasciato tutta la letteratura artistica italiana, non foss'altro per il fatto che nessun altro scrittore ha avuto ingegno più potente del suo; solo l'opera letteraria, del Dürer può stare accanto alla sua, con la quale è congiunta da parecchi legami. Quella del Vasari, che come storico è certamente maggiore, è pur sempre una personalità di gran lunga inferiore. Come all'inizio del Quattrocento è la figura veneranda del vecchio Ghiberti, il patriarca degli artisti, così quella anche maggiore e incommensurabile di Leonardo artista conchiude quel secolo e ci guida alle soglie del Cinquecento.