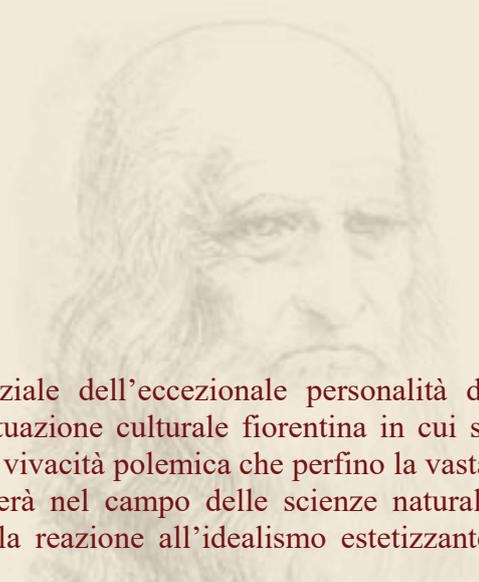


Giulio Carlo Argan



L'esordio fiorentino di Leonardo

In: "Storia dell'arte italiana", vol. II, Firenze, 1968-70, pp. 258-267



L'esordio fiorentino di Leonardo

Non si può separare lo sviluppo iniziale dell'eccezionale personalità di LEONARDO DA VINCI (1452-1519) dalla situazione culturale fiorentina in cui si forma ed a cui ben presto reagisce con tanta vivacità polemica che perfino la vasta e diramata ricerca sperimentale che svolgerà nel campo delle scienze naturali appare sollecitata, se non determinata, dalla reazione all'idealismo estetizzante della cerchia neoplatonica fiorentina.

Al primo tempo dell'attività di Leonardo, ancora sotto l'influenza diretta del Verrocchio, appartengono alcune Madonne (nell'Ermitage di Leningrado, nella Pinacoteca di Monaco), in cui la sorgente luminosa è duplice, frontale e dal fondo. Leonardo tende bensì a ottenere l'effetto del rilievo e a questo scopo accentua l'andamento curvilineo dei contorni; ma le opposte incidenze della luce impediscono al chiaroscuro di «girare» in un senso solo e lo diffondono sulle forme con un primo effetto di «sfumato». La *Madonna del garofano* (Monaco) è molto vicina al busto della *dama col mazzolino* del Verrocchio: la mano (e il Bambino) in avanti; la luce che batte sul petto, vibra nella stoffa increspata allo scollo, si riflette tremula sul volto; il modellato espanso del viso tra i capelli ricciuti in cui s'impiglia e scherza la luce; i contorni volutamente indecisi perché la figura appaia immersa in un mezzo atmosferico imponderabile ma non privo di densità e movimento. Più volte i pittori fiorentini avevano cercato di dare alla forma dipinta la saldezza della forma scolpita: all'opposto, la scultura interessa il giovane Leonardo perché non ha contorni definiti e perché è un corpo immerso nella luce e nell'atmosfera naturali. Nell'angelo dipinto nella parte sinistra del *Battesimo* del Verrocchio, i contorni sono anche più indefiniti e il chiaroscuro più sfumato per l'inclinazione del capo e la massa soffice, arieggiata dei capelli. L'intervento di Leonardo non si limita alla figura dell'angelo; si estende al paesaggio del fondo e precisamente alla valle col fiume in cui s'incanala la luce che dal cielo giunge al primo piano, alla figura dell'angelo. È chiaro che Leonardo vuole controllare la giustezza del rapporto tra sorgente e schermo, e regolare la trasmissione continua e «naturale» della luce.

Il modo di rappresentare questo paesaggio lontano, pervaso da una luce densa e vibrante, è chiaramente spiegato da un disegno a penna, datato 1473, e rappresentante *un tratto della valle dell'Arno*. Il segno non delinea i contorni delle cose, ma forma un fitto tessuto di tratteggio orizzontale, obliquo e, in alcune parti (alberi), semicircolare, ad alone. Prima o più che le cose il pittore vuol qui rappresentare l'atmosfera vibrante che riempie lo spazio e che le cose illuminano coi loro riflessi od oscurano con le loro ombre. È già importante che Leonardo

abbia osservato come l'atmosfera non sia perfettamente trasparente ed abbia una densità e un colore; più importante ancora è che attribuisca maggior valore al *fenomeno*, così come si dà ai sensi (l'aria interposta illuminata, oscurata, colorata), che alla nozione che si ha delle cose (la forma degli alberi o delle rocce). Il Botticelli partiva dall'immagine o dalla nozione abituale delle cose, e la raffinava, spiritualizzava, sublimava fino a consumare la cosa e a raggiungere l'*idea*; Leonardo esclude la nozione proprio perché è ancora portatrice di un'*idea a priori*, e parte dal puro fenomeno, da ciò che si vede con gli occhi prima di sapere che si tratta di alberi, di fiumi o di rocce. Nell'*Annunciazione* (Uffizi) Leonardo non ha ancora deciso di abbandonare i principi di visione abituali, anche se cerca di sintetizzare nell'angelo l'ultimo slancio e la subita frenata del volo; ma colloca la Madonna al limite di una cavità d'ombra, sfiorata dalla lama obliqua di luce che giunge dal fondo, cioè rappresenta la figura insieme con l'atmosfera che l'avvolge.

Il ritratto detto di *Ginevra Benci* si direbbe già compiuto nello spirito di polemica anti-botticelliana che caratterizza gli ultimi anni della prima attività fiorentina di Leonardo. La figura è presentata quasi frontalmente eliminando così i profili lineari e affidando la determinazione formale alle tenui variazioni chiaroscurali sul viso largo e appiattito; un tipo di bellezza muliebre in netto contrasto con quello del Botticelli. Ma si noti come Leonardo prospetti l'immagine sul fondo di un cespuglio stagiato in controluce sul cielo, esattamente come nella *Primavera* del Botticelli; ed accetti perfino, quasi per sfida, il riferimento simbolico-onomastico del cespuglio di ginepro al nome della donna. Questo cespuglio spinoso, però, forma dietro la testa uno schermo scuro, che mette in risalto la luminosità del viso e dei capelli, trasmessa dal fondo attraverso il diaframma più rado dell'alberello lontano che trasforma il raggio incidente in luce diffusa.

L'opera conclusiva, e incompiuta, del primo periodo fiorentino è l'*Adorazione dei Magi*. È il soggetto che più frequentemente ricorre nella pittura fiorentina del Quattrocento: trattandolo, nel 1481-82, Leonardo prende posizione rispetto a tutta una tradizione, che parte da Lorenzo Monaco e giunge all'interpretazione recentissima del Botticelli (1477 c.), che elimina il carattere sacro della rappresentazione e la trasforma in una celebrazione della famiglia e della dotta corte dei Medici. A questo dipinto, che esalta la pietà religiosa della cerchia neoplatonica, si riferisce esplicitamente Leonardo interpretando il tema in chiave simbolica, e non storica o fiabesca, e raggruppando le figure a cerchio intorno alla sacra apparizione invece di farle arrivare in corteo. Andando ancora più in là del Botticelli, elimina anche la capanna; e confonde i Magi in una ressa di persone agitate, accorrenti, gesticolanti, prostrate. Anche il Botticelli sviluppa il tema più come *epifania*, o manifestazione del divino, che come *adorazione*; ma Leonardo rifiuta di considerare l'aspetto sociale del tema (l'omaggio dei signori e dei dotti a Dio) e va diritto al nucleo filosofico. Poiché concetto fondamentale del pensiero neoplatonico è l'ispirazione o il *furor* (anche come grazia divina

concessa a pochi spiriti superiori, a una *élite*), espone e dimostra il proprio concetto, completamente diverso; del *furor*.

Epifania è fenomeno; dunque nel fenomeno e non nell'astratta *idea* si manifesta il divino. Il fenomeno sorprende, emoziona, turba, suscita reazioni diverse, mette in moto tutta la realtà; anche i cavalli imbizzarriscono al fenomeno dell'apparizione divina. Il fenomeno si vede e si medita: a destra un giovane si volge verso l'esterno e invita la gente a guardare, a sinistra un vecchio china il capo e riflette. Il fenomeno accade nella natura: la Madonna appare in un paesaggio aperto fino all'ultimo orizzonte e siede su un risalto del terreno, presso un albero di cui si vedono in basso i rami troncati e in alto le nuove fronde. Nel fondo, grandiose architetture in rovina: con l'apparizione-fenomeno cadono i rami secchi e rifiorisce il tronco della vita, crolla lo scenario remoto della storia e rinasce la natura. Tanto le figure vicine quanto le lontane sono agitate dal *furor*; ma nelle lontane (quelle della storia ormai «antica») il *furor* è lotta di guerrieri a cavallo, nelle vicine (toccate dal fenomenizzarsi del divino) è incontenibile impeto di affetti e di moti. È dunque il fenomeno che lega in una continuità ciclica, in un'orbita di moto perenne, il mondo naturale e il mondo umano, le perturbazioni cosmiche e i turbamenti dell'animo, i sentimenti.

La Madonna non troneggia: è un'esile figura risolta con poche linee curve e leggermente inclinata. E come un fuso che ruoti su se stesso e formi, intorno, un vortice di vuoto e un risucchio. La massa delle figure si precipita, ma è fermata dalla barriera invisibile di quello spazio vuoto: il movimento è dunque incompiuto, perché nulla nella realtà è compiuto, tutto è conflitto di forze contrarie, travaglio di un divenire continuo. Non vi sono *gesti* di figure bene individuate, ma solo atti che rientrano nell'orbita vorticoso (ben diversa dal ritmo botticelliano) del movimento della massa, dello spazio, del cosmo. E come se tutti gli astanti, pervasi da un *furor* che in ciascuno ha accenti e moti diversi, formassero una sola figura, con molte mani protese, molti volti ansiosi o stupiti o penserosi; e il moto orbitale della massa, suscitato dalla luce proveniente dagli spazi lontani, ritornasse allo spazio, in una circolazione vorticoso, senza fine. Infatti non esiste *il* fenomeno, ma la serie incalzante dei fenomeni, delle infinite cause e degli infiniti effetti. Il mondo di Leonardo non è più *natura naturata*, ma *natura naturans*.

Qual è dunque la posizione del pensiero di Leonardo alla data dell'*Epifania* quando nel 1482, sentendosi incompreso a Firenze, offre i suoi servizi di scienziato e di tecnico al duca di Milano? Si è accostato alla cerchia dei neoplatonici: e lo prova l'insistenza sul motivo del *furor*, ma se ne allontana bruscamente perché non accetta il vago estetismo, lo spiritualismo astratto di quella filosofia di corte; passa all'opposizione, e sia pure ancora sul terreno del neoplatonismo. L'*Epifania* e il *San Gerolamo*, altro quadro incompiuto, sono ancora opere neoplatoniche, benché sicuramente eretiche rispetto al neoplatonismo ufficiale di Lorenzo, del Ficino, del Botticelli. E che non godesse del favore della corte medicea è provato dal fatto che circa a Milano un ambiente culturale totalmente diverso; e si presenta al duca più come ingegnere che come

artista, sapendo che in quella società l'analisi e la diretta conoscenza delle cose, la novità delle invenzioni, l'ingegnosità delle tecniche contavano più dell'astratto pensiero dei filosofi.

Alla polemica antibotticelliana dell'*Epifania* il Botticelli non risponde: del resto, l'avversario è fuggito lasciando l'opera allo stato di abbozzo. Risponderà più tardi, corrucciato e sfiduciato, con la *Natività mistica*, apocalittica e reazionaria, nel 1501: l'anno in cui Leonardo tornerà da Milano già carico di gloria e portando a Firenze una nuova pittura.

