

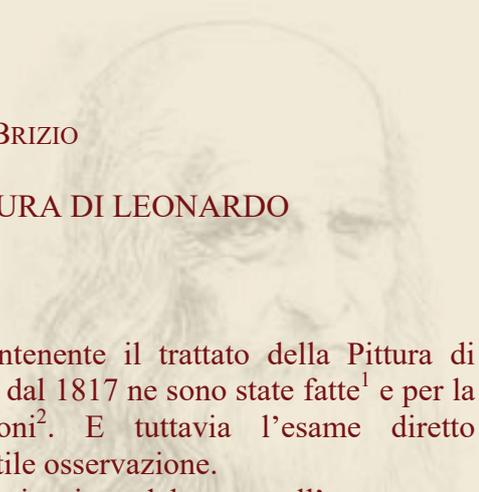
Anna Maria Brizio



Il trattato della pittura di Leonardo

ANNA MARIA BRIZIO

IL TRATTATO DELLA PITTURA DI LEONARDO



Il Codice Vaticano Urbinate 1270, contenente il trattato della Pittura di Leonardo è ben noto per le varie edizioni che dal 1817 ne sono state fatte¹ e per la recente accurata descrizione del Marinoni². E tuttavia l'esame diretto dell'originale può ancora suggerire qualche utile osservazione.

Il codice, nella disposizione e nella impaginazione del testo, nell'accuratezza della scrittura, si presenta come un vero e proprio libro. – pronto per la stampa si sarebbe tratti a dire, ripensando al le parole del Vasari³. Alla fine di ciascuna delle otto parti in cui è suddiviso sono state lasciate alcune pagine bianche per eventuali correzioni o aggiunte. E infatti due ne sono state fatte al termine della prima parte, che il Ludwig trascrive letteralmente posto in cui si trovano nell'originale⁴.

Ma il numero delle pagine bianche fra divisione e divisione non è costante, né è in rapporto con la lunghezza delle singole parti. Sono, rispettivamente, dalla prima all'ottava: 3, 8, 2, 2, 5, 6, 5, 5. Se dopo la prima parte tre sole pagine sono state lasciate in bianco, ci fa pensare che il compilatore considerasse definitiva la

¹ Citiamo soprattutto la prima edizione: *Il Trattato della Pittura di Leonardo secondo il Cod. Lat. Urb. Vat. 1270*, a cura di G. MANZI, Roma 1817, in 2. voll. (testo e tavole); l'edizione critica in 3 voll. del LUDWIG, *Das Buch von der Malerei nach dem Codex Vaticanus Urbinas 1270*, Wien 1882: e infine, per a sua maneggiabilità, l'edizione del Berzelli: *Il Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci*, Lanciano, 1914 in 2 voll.

² A. MARINONI, *I manoscritti di L. da V. e le loro edizioni*, in *Leonardo Saggi e ricerche*. Roma 1954, p. 231.

³ VASARI, *Le Vite*, Ed. Milanese, IV, p. 37: «come anche sono nelle mani di [lo spazio bianco è nel testo del Vasari] pittor milanese alcuni scritti di Lionardo pur di caratteri scritti con la mancina a rovescio, che trattano della pittura e dei modi del disegno e colorire. Costui non è molto che venne a Firenze a vedermi desiderando stampare questa opera, e la condusse a Roma per dargli esito, né so poi che di ciò sia seguito».

⁴ LUDWIG. *op. cit.* 1. p. 98 e 102. La prima correzione a carta 28 del codice così suona : «Notta come il seguente mezzo capitolo va posto dietro l'altro suo mezzo, qual comincia a carte 23 del presente libro e resta diviso a carte 23 fasc. 2. Al segno W et finisce così: «l'opera da quello guasta», errore occorso per la lettera ch'è mancina e perché era tramezzato su 'n'altra carta al contrario». Si tratta del paragrafo 38 del Trattato: «Come la scultura è di minor ingegno che a pittura ...». Questo paragrafo è l'unico del primo libro ch'io abbia potuto ritrovare nei mss. leonardeschi, e precisamente al fo. 25 r. del Cod. Ashburnham, ossia 105 r. del codice A; e infatti il passo finisce in fondo alla pagina con le parole «all'opera da quello guasta», e qui c'è un richiamo, 4, che rimanda al verso del fo. 24 (indizio, e non solo in questo caso, che Leonardo, oltre che scrivere le righe da destra a sinistra, solleva anche spesso riempire i fogli dei fascicoli procedendo da destra a sinistra). Interessante 'e anche l'aggiunta successiva (il paragrafo «Della pittura e della poesia») e la nota che l'accompagna: «questo capitolo de Pittura et Poesia è ritrovato doppo l'aver scrituto tutto 'l libro; però mi pare starebbe bene s'ei seguissi dietro il cap. "Quale scientia è meccanica e quale non è meccanica" a cart. 19 f. 2».

redazione di questa parte e giudicasse sufficiente uno spazio assai limitato per le correzioni. Quanto alla seconda parte, il numero di 8 pagine bianche non appare sproporzionato alla sua lunghezza e alla grande varietà degli argomenti trattati, che potevano comportare, in proporzione, una maggiore possibilità di errori. Per la terza e quarta parte, più omogenee sebbene la terza molto lunga, le pagine bianche sono solo 2; mentre risalgono a cinque, sei, cinque, cinque, per le ultime quattro parti, di cui la sesta, settima e ottava sempre più brevi e infine brevissime: onde vien spontaneo pensare che non solo a correzioni ma soprattutto ad aggiunte fossero destinate le pagine bianche finali; tanto più che altre pagine vuote, senza numerazione antica (la numerazione che recano è più recente), seguono ancora a queste, prima dell'indice dei capitoli, assai accuratamente redatto, e dell'elenco dei 18 manoscritti di Leonardo a cui il compilatore ha attinto⁵.

Questo aumento di pagine bianche verso la fine del codice e la maggior brevità del testo fanno veramente pensare che il compilatore non ritenesse del tutto concluso il suo lavoro e avesse minor sicurezza di redazione per le ultime che per le prime parti; o almeno sentisse tra queste ultime e l'esercizio della pittura, qual era abitualmente praticato, un nesso più lento, e gliene derivasse un'esitazione e un rallentamento al suo lavoro. Non è senza significato che la sesta («Degli alberi e delle verdure»), settima («De' nuvoli») e ottava parte («Dell'orizzonte») siano contenute soltanto nel Codice Vaticano e manchino in tutti gli altri codici che ci hanno tramandato compilazioni del Trattato della Pittura leonardesco, codici diffusi nel '600 e '700, che, più o meno alterati nel testo originale, dovevano correre per gli studi dei pittori, e sono serviti alle varie edizioni a stampa del trattato, fino al rinvenimento e alla pubblicazione del Codice Vaticano nel 1817 ad opera del Manzi.

Così anche la meditazione dinanzi ad una vuota pagina bianca può suggerire indizi e dare un filo a ripercorrere la strada seguita dal compilatore e cogliere i suoi procedimenti e le sue predilezioni e perplessità.

È un fatto che le ultime tre parti del trattato prendono l'aspetto quasi di appendice: i passi inclusi descrivono bensì fenomeni che interessano il pittore in quanto «il pittore non è laldabile se quello non è universale», ma la loro formulazione si limita molto spesso a pure e semplici constatazioni e descrizioni dei fenomeni, senza includere, come assai più spesso avviene nelle prime parti, una precettistica della rappresentazione.

Basterebbe questo tratto a far pensare, a chi ben conosce lo sviluppo del pensiero di Leonardo, che questi passi sono stati da lui scritti in un periodo avanzato d'età; e infatti quelli che ho potuto riscontrare sugli autografi ancora esistenti risalgono tutti al ms. G e al ms. E. ambedue molto tardi, posteriori al 1510.

Aveva dunque il compilatore del Trattato della Pittura preoccupazioni cronologiche, alla pari di uno storico moderno?

⁵ Se ne veda l'elenco in A. MARINONI, *op. cit.* p. 234 sgg.

Non credo affatto, ma credo che lo portasse a simile risultato il carattere stesso dei manoscritti consultati, ch'egli, non è dubbio, doveva conoscere assai bene. Fra di essi presentavano una trattazione più organica e più direttamente rivolta alla pittura quelli che risalivano ad età più antica, meno i più recenti. Ed è venuto per così dire da sé, per forza di cose, che il compilatore ponesse i primi innanzi agli altri (nel complesso, dico, che molte sono le eccezioni): perché i primi riguardavano più esplicitamente la pittura e si presentavano in redazione più ordinata e continuata.

È la posizione stessa di Leonardo. Se noi lo seguiamo nello svolgersi della sua attività e del suo pensiero su un filo cronologico, noi vediamo chiarissimo che il suo punto di partenza è la pittura: egli comincia a studiare l'anatomia per meglio rappresentare la figura umana. – e il suo primo foglio d'anatomia datato reca infatti la scritta: «adi 2 d'aprile 1489 libro titolato de figura umana» (Windsor 19059 r.); egli comincia a studiare la geometria a scopo di rappresentazione prospettica dello spazio, e ad occuparsi di ottica per le stesse ragioni; i suoi studi sulle ombre sono in relazione alla sottigliezza del suo chiaroscuro; ed anche i suoi studi di meccanica è facile dimostrare che anch'essi inizialmente prendono le mosse dalla pratica delle botteghe artistiche fiorentine quattrocentesche.

Ma partito di qui, a mano a mano Leonardo sprofondandosi nella indagine e nella ricerca, sempre più prende a perseguirle per se stesse, indipendentemente da scopi rappresentativi. È cosa straordinaria come in lui perpetuamente arte e scienza rampollino l'una dall'altra, inesaurobilmente; ma è altrettanto vero che proprio in lui si può cogliere, alla radice, il diramarsi l'una dall'altra: diramarsi che in lui rimane ancora incluso nel ceppo originario, ma per l'avvenire costituisce l'avvio stesso all'autonomia della scienza dell'arte. Questo si fa sensibile anche nelle sue meditazioni sulla pittura: che è veramente per lui strumento primario di conoscenza, e forma e sintesi in cui tale conoscenza si cala. Per questo, per tutta la vita egli torna a meditare e discorrere di pittura: ma se di un vero e proprio trattato della pittura si può parlare, – ed io non credo che l'abbia mai scritto in tutta l'estensione in cui lo concepiva, ma ritengo probabile che abbia scritto una trattazione abbastanza estesa da potere apparire come un nucleo di trattato, – esso senza alcun dubbio deve risalire al periodo sforzesco. E non solo perché ne attesta l'esistenza Luca Pacioli nel 1498, ma perché non saprei più trovare, nella direzione che presero in seguito le speculazioni di Leonardo, un momento e un posto da collocarvi un trattato della pittura.

Nel periodo sforzesco egli era appena uscito dalla formazione fiorentina, un ambiente e una civiltà dove la pratica pittorica da mezzo secolo era accompagnata da un teorizzare sull'arte tutto confitto in essa pratica, sorto e motivato da un'esigenza rappresentativa. S'era formata ormai una tradizione in proposito: i trattati di Leon Battista Alberti e Piero della Francesca erano modelli a cui doveva corrispondere nelle botteghe fiorentine tutto un più umile e corrente repertorio di precetti, regole e teoremi analoghi. Quando, a Milano, Leonardo cominciò a risalire dalla pratica alla teoria e a scrivere trattazioni sistematiche, era quello il momento in cui doveva presentarglisi più spontanea l'idea d'un trattato della

pittura. E infatti il ms. C e il ms. A, del 1490 e 1492, che in ordine di tempo, fra i manoscritti conservati, vengono tra i primi, appena dopo il ms. B e il Trivulziano, contengono ambedue parti riguardanti la pittura più estese e organiche che qualunque altro manoscritto successivo. Io non sarei anzi aliena dall'identificare proprio nell'ultima parte del ms. A, che, staccata dal codice, ha formato, prima di esservi ricongiunta, il cosiddetto ms. Ashburnham 2038, il nucleo essenziale del Trattato della Pittura. È sommamente significativo, e da sottolineare, il fatto che tutta questa parte del ms. A sia puntualmente trascritta nel Codice Vaticano Urbinate, ciò che non può dirsi per nessun altro manoscritto esistente⁶. Con paziente lavoro ho infatti proceduto a ricercare entro i manoscritti superstiti di Leonardo i riscontri, paragrafo per paragrafo, col Trattato della Pittura. Risultato del confronto: l'identificazione di circa un quarto dei passi del Trattato con corrispondenti passi autografi di Leonardo, che si ritrovano quasi esclusivamente nei mss. A, G, E; un solo passo ho riscontrato nel ms. F, due nel ms. L. Solo dunque cinque dei diciotto manoscritti elencati in fondo al Codice Vaticano risulterebbero superstiti. Una distruzione, o almeno dispersione, davvero impressionante⁷.

Ma dall'esame dei manoscritti leonardeschi superstiti risulta anche che non tutti i passi riguardanti la pittura furono utilizzati dal compilatore del Trattato, – anche da quei manoscritti di cui abbiamo la prova, perché ancora esistenti, ch'egli si è servito. Se il ms. A, o meglio l'ultima parte del ms. A designato come ms. Ashburnham, è stato tutto travasato nel Trattato, numerose sono invece le commissioni dai mss. G e E. Alcuni di questi passi sono di sommo interesse, e in

⁶ MARINONI (*op. cit.*, p. 235-6), avendo constatato che nei manoscritti leonardeschi passi riguardino la pittura trascritti nel Trattato sono contrassegnati da un cerchietto sbarrato (così Ø), e non avendo riscontrato questo segno nel ms. C, che pur contiene tanti passi e formulati in modo tanto simile ad altri sulle ombre e lumi del Trattato della Pittura, ha supposto che ciò fosse avvenuto proprio a causa di una totale utilizzazione del ms. C che rendesse superflua l'indicazione caso per caso. Ma nel ms. Ashburnham, tutto utilizzato, i contrassegni sono pure stati fatti. Nel ms. C i contrassegni non ci sono, perché il manoscritto non è stato utilizzato: non ho riscontrato nel Trattato nessun passo che corrispondesse puntualmente al testo del ms. C, ciò che mi induce ad escludere ch'esso sia stato fra quelli consultati dal compilatore del Codice Vaticano, avendo io sempre constatato una corrispondenza esatta e puntuale fra i passi del Trattato gli autografi leonardeschi. Il compilatore doveva avere a disposizione un altro manoscritto simile, oggi smarrito.

⁷ Nel Codice Vaticano Urbinate qua e là in margine, con calligrafia diversa dal testo, sono fatti richiami ad un *Libro A* e ad un *Libro B*. Ho potuto constatare, nel corso dei miei riscontri, che il Libro B altro non è che l'attuale ms. E: i richiami corrispondono foglio a foglio. Non ho trovato invece riscontri al Libro A, che pertanto va annoverato fra i perduti. Il MARINONI (*op. cit.*, p. 235) afferma che non recano né contrassegni né trascrizioni nel Trattato mss. K, L, M e il cod. Arundel. Ma il ms. L reca due passi segnati Ø ed entrambi trascritti nel Trattato, il ms. M un passo segnato e non trascritto, onde potrebbe il ms. M aggiungersi ai cinque conservati, riducendo il numero dei perduti a dodici. E forse tal numero potrebbe diminuire ancora, perché, sebbene abbia già condotto assai innanzi i riscontri, non escludo di poterne trovare altri: penso soprattutto ai fogli di Windsor, per i quali il modo sistematico con cui sono stati pubblicati rende più difficile il riscontro. Molti di essi trattano di anatomia, dei venti, dei nuvoli, temi tutti presenti nel Trattato.

più d'un caso ci possiamo anche rendere ragione del perché essi siano stati tralasciati. Alludo qui soprattutto a quelli analizzati recentemente da J. White nel contesto di un articolo dedicato agli sviluppi della prospettiva del Rinascimento⁸. Egli ne trae la dimostrazione di come, meditando sulle discrepanze, in taluni casi, fra le immagini quali appaiono all'occhio e quali risultano dalla proiezione sulla parete secondo i canoni della prospettiva piana quattrocentesca, Leonardo risentisse ben presto una insoddisfazione per tale sistema; – e come gradualmente pervenisse, nell'età tarda, ad elaborare un sistema prospettico diverso, su superficie concava.

Il primo oscuro accenno s'incontra già nel ms. A, fo. 8 r.: «Perché le cose da lontano paiono all'occhio grandi, e la ripruova fatta nella parete le dimostra piccole». Accenni analoghi anche ai fo. 38 r., 40 v., 41 r. e v. Ma gli svolgimenti pieni e la chiara enunciazione dei principi si ha soltanto molto più tardi, nel ms. G (fo. 13 v. e 32 r. – manca purtroppo il fo. 31, su cui, nel verso, cominciava il passo) e nel ms. E, fo. 16 r. e v. Rimandiamo per la loro precisa illustrazione all'articolo del White. Qui importa rilevare come Leonardo sia giunto a fare la critica e infine a negare la prospettiva quattrocentesca fiorentina da cui era partito: la prospettiva «accidentale», com'egli la chiama, «cioè quella ch'è fatta dall'arte», cioè, aggiungiamo noi, la prospettiva piana che Brunelleschi aveva posto a base della raffigurazione dello spazio e che tutti gli artisti toscani del 400 avevano accolto con entusiasmo; – e vi opponesse quella ch'egli denomina prospettiva «naturale» (oppure, con qualche oscillazione di linguaggio, prospettiva o «composta») in contrapposizione alla prima, perché l'occhio non è fermo in punto «come vogliono li prespettivi», ma si muove, e movendosi traccia una linea curva.

Avevo già per parte mia riportato nella mia antologia uno dei passi citati dal White, il fo. 13 v. del ms. G, ed anche un altro analogo del Cod. Arundel, 62r.⁹; ma siccome senza i disegni che li accompagnano il loro significato non risulta chiaro, mi ero soffermata a rilevare i dubbi mossi da Leonardo al sistema prospettico della tradizione fiorentina a proposito di un altro passo del breve ms. D, in genere poco studiato, dedicato ai fenomeni della visione. Scrive Leonardo a fo. 4 v.: «Che sia vero che ogni parte della popilla abbia virtù visiva, e che tal virtù non sia ridotta in punto, come vogliono li prespettivi, cioè che tutte le spezie degli obietti venghino all'occhio per piramide e si riduchino in angolo, nel quale si fa il giudizio delle cose vedute, qui la sperienza mostra in contrario». Qui le riserve al sistema prospettico fiorentino non nascono dalla constatazione di divergenze di proporzioni, in determinati casi, fra la cosa veduta dall'occhio e la sua proiezione sulla «pariete», ma da un'osservazione fisica sul fenomeno della visione. Ma nell'uno e nell'altro caso la speculazione leonardesca perviene ad una negazione della giustezza della prospettiva qual era intesa e praticata dagli artisti fiorentini del quattrocento, e di qui ad una nuova teoria prospettica.

⁸ J. WHITE, *Developments in Renaissance Perspective*, I, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XII, 1949, p. 58.

⁹ A. M. BRIZIO, *Scritti scelti di Leonardo*, Torino, 1952, p. 410 e 420.

Ricorda ancora il White, e lo mette in relazione colle proposizioni dei mss. G e E da lui studiate, un passo del Discorso sulla scultura del Cellini¹⁰. Quand'era in Francia alla corte di Francesco I, il Cellini aveva acquistato da un gentiluomo francese una copia manoscritta di un trattato di Leonardo sulla prospettiva, «il più bello che mai fusse trovato da altro uomo al mondo, perché le regole della prospettiva mostrano solamente lo scortare della longitudine e non quello della latitudine e altitudine. Il detto Lionardo aveva trovato le regole e le dava ad intendere con tanta bella facilità et ordine che ogni uomo che le vedeva ne era capacissimo». Trattasi qui evidentemente della prospettiva sintetica curvilinea. Cellini mostrò il libro a Sebastiano Serlio, «avendo lui volontà di trar fuori questi libri di prospettiva»; «e il detto ne trasse in essere un poco, tanto quanto il suo ingegno potette capire». Sia la copia posseduta dal Cellini che il trattato autografo di Leonardo sono oggi perduti. Il Richter, che conosceva il testo del Cellini, aveva già notato che tal libro di Leonardo non doveva essere tra i manoscritti ereditati dal Melzi. Infatti il suo contenuto non appare trasfuso nel Trattato della pittura, che, a quanto può dedursi dai manoscritti ancora esistenti, parrebbe redatto sui manoscritti in possesso del Melzi. Ma è significativo che non siano stati trascritti nel Trattato neanche i passi dei mss. G e E usufruiti dal compilatore, che accennano già, sia pure in modo sommario e un po' astruso, al nuovo sistema: prova che il compilatore seguiva ancora i criteri più tradizionali, e a lui più familiari, della prospettiva fiorentina quattrocentesca, di cui certamente aveva trovato uno svolgimento più chiaro e più organico nei manoscritti stessi di Leonardo di cui disponeva. E quest'è un'altra prova che il presunto trattato della pittura autografo di Leonardo, se mai è esistito, fu redatto in periodo sforzesco, continuando bensì in seguito Leonardo a scrivere note sulla pittura, ma senza più pervenire ad una sistematica trattazione proprio per il crescere continuo delle nuove idee sovvertitrici delle vecchie.

Sarebbe pertanto di sommo interesse tentare ancora una volta sui manoscritti leonardeschi una nuova redazione del trattato della pittura.

Ritengo che non si possa, ciò facendo, prescindere dalla prima: non soltanto perché essa ha ormai acquistato una fisionomia, vorrei dire una vita sua nella storia: ma perché essa ci conserva una quantità di passi leonardeschi che sarebbero altrimenti perduti per noi (ben i tre quarti dell'intero Trattato) e ci fornisce inoltre una prima traccia, ricca di indizi e di orientamenti.

Ma come conciliare il criterio cronologico, che anche in questo lavoro ritengo indispensabile seguire per veder chiaro entro gli sviluppi del pensiero leonardesco, con l'utilizzazione dei passi non autografi del Trattato? Le difficoltà, già grandi quando si tratta di dare una sequenza cronologica a testi autografi di Leonardo, risultano in questo caso ancora aggravate per la mancanza anche di quegli elementi: datazione del codice, caratteri calligrafici, e simili, che per gli autografi di Leonardo forniscono pure una prima guida. E tuttavia, anche in queste

¹⁰ B. CELLINI, *Trattato dell'Oreficeria e della Scultura*, a cura di C. Milanese. Firenze, 1857, p. 226.

condizioni, credo che parecchio si possa fare. Confesso che quando lessi a carta 28 del Codice Vaticano, in fine alla prima parte, la nota apposta dal compilatore al capitolo o «Della Pittura e della Poesia»: o «Questo capitolo è ritrovato dopo l'aver scritto tutto il libro», risentii un moto di gioia: perché in quella annotazione trovavo la riprova di una mia opinione, che il primo libro del Trattato, nel suo complesso, fosse opera risalente al periodo sforzesco. Ma quel paragrafo echeggiava assai dappresso un passo del fo. 19101 r. Windsor, ch'è invece senza dubbio cosa tarda¹¹. Ed ecco la nota del compilatore mi diceva ch'esso era stato ritrovato dopo aver scritto tutto il libro, e toglieva così un ostacolo alla diversa datazione del complesso. Ch'esso risalga al periodo sforzesco mi pare si possa sicuramente dedurre dal modo con cui il paragone delle arti è condotto, anzi dal paragone stesso, di carattere così spiccatamente quattrocentesco. Ma un altro indizio credo di potere addurre, più sottile ma più specifico: nel *De Divina Proportione* di Luca Pacioli mi sono imbattuta in un lungo periodo che riecheggia con tale assonanza il ritmo del periodare leonardesco («Se questi dicano la musica contentare l'udito...¹²»), che non potendo presumersi che quello sciatto e bislacco scrittore ch'era il Pacioli desse modello di stile a Leonardo, l'inversa dunque è vera. S'aggiunga che quel modo d'impostare e ritmare il periodo è ricorrente in Leonardo, e s'incontra qui la sola volta in Pacioli; e per di più proprio a questo punto il Pacioli ricorda ed esalta gli apostoli del Cenacolo. Questo è un caso che può dimostrare le possibilità di una ricerca cronologica, e la sua delicatezza.

Per i passi autografi la sequenza cronologica appare, nella maggior parte dei casi, più agevole. Ne ho già tentato un abbozzo nella mia antologia¹³; e seppure non ho affrontato tutti i problemi e i casi, che certamente si moltiplicheranno e si complicheranno quando un giorno ci si accingerà a raccogliere e disporre in ordine cronologico tutti, e non solo parte, dei passi autografi di Leonardo sulla pittura (e per di più in inserzione con quelli del Trattato!); – tuttavia anche così, pur nella sommarietà e incompiutezza di un primo disegno, i risultati che ne sono conseguiti mi paiono di grande interesse.

I passi anteriori al 1500 mostrano molto maggiori appigli un la tradizione fiorentina. Anche qui, naturalmente, la speculazione di Leonardo è molto più profonda e sottile, e va più lontano: in particolare è tutto suo quel cercar sempre di rendersi ragione del fenomeno (siano o non siano accettabili le sue interpretazioni)

¹¹ Dal confronto dei due passi analoghi, del Trattato e di Windsor, mi pare che potrebbe dedursi – con quel tanto di opinabilità inevitabile in simili disamine – una più sottile approssimazione cronologica, e cioè una priorità del passo del Trattato su quello di Windsor, tanto più vivido nell'espressione e maturo (si veda questo passo a p. 463 della mia antologia).

¹² L'intero passo suona così : «Se questi dicano la musica contentare l'udito, uno dei sensi naturali, e quella [la prospettiva] e vedere, quale tanto è più degno quanto egli è prima porta a l'intellecto. Se dichino quella s'atende al numero sonoro e a la misura... e quella al numero naturale secondo ogni sua diffinizione e a la misura della linea visuale. Se quella recrea l'animo armonia, e questa per debita distantia e varietà de' colori ... » ecc. (capitolo III del *De Divina Proportione*).

¹³ Si vedano i capitoli VII e XV, raggruppati passi sulla pittura, tratti, nel primo capitolo da manoscritti anteriori al 1500, nel secondo posteriori al 1500.

e cogliere d'ogni caso, con acutezza, le eccezioni e le contraddizioni, dal cumulo delle singole osservazioni traendo poi le premesse che lo porteranno a scalzare e infine negare le teorie precedenti da cui era partito (nel caso specifico, la prospettiva piana fiorentina). E cosa tutta nuova e tutta sua anche l'importanza e l'ampiezza della casistica, invero sottilissima e raffinatissima, sulle «nature e varie qualità delle ombre originali e derivative»; e le prime proposizioni sulla «prospettiva aerea» e la «prospettiva di spedizione»¹⁴. Ed è molto più acuta e universale la sua meditazione sull'arte della pittura di quanto non sia, ad esempio, in Leon Battista Alberti, pervenendo Leonardo attraverso il paragone delle arti ad una vera e propria teoria dell'arte, considerata «e in specie la pittura, come fatto teoretico e forma di conoscenza». Son parole di Croce scritte nel 1906.

Ma accanto a queste grandi differenze, l'attacco con le precedenti posizioni teoriche della tradizione fiorentina è ancora molto sensibile e evidente: e innanzi tutto l'accettazione della «prospettiva liniale» quale principio e base d'ogni rappresentazione; e l'interesse prevalente per la figurazione dell'uomo, onde gli studi «de attitudine e movimento», delle proporzioni, concordanza e grazia delle membra, la dimostrazione degli effetti e operazioni dell'uomo, il comporre le storie, e così via.

Poi Leonardo s'allontana da Firenze; e passo passo, a mano a mano che sempre più si sprofonda nello studio della fisica delle grandi forze della natura, sempre più s'allontana anche dalla concezione antropomorfa del mondo. E l'acqua e l'aria e gli astri, e le incessanti trasmutazioni degli elementi l'uno nell'altro in una circolazione di energie senza posa, sempre più occupano la sua mente e la sua fantasia, – e si riflettono anche sulle note che continua a scrivere sulla pittura. Non che manchino nei manoscritti tardi ripetizioni di proposizioni del tutto simili o analoghe alle precedenti: ma accanto crescono e acquistano sempre maggior predominio le note che vertono sulle variazioni dei colori nelle varie distanze (la prospettiva aerea; e già s'è visto come anche la prospettiva

¹⁴ A due riprese, in fine alla recensione fatta alla mia antologia su *Selearte* n. 6, maggio-giugno 1953, p. 38, e nell'articolo «Inizio di Leonardo», in *Critica d'Arte*, fasc. 1, gennaio 1954, p. 18. C. L. Ragghianti intende e definisce la leonardesca «prospettiva di spedizione» come prospettiva «di velocità, di rapidità» (egli usa in entrambi i luoghi le stesse parole), aggiungendo: «fondata perciò sul valore del tempo applicato alla percezione visiva». Ma non è così. Che Leonardo abbia vivissimo il senso del tempo e pervenga meravigliosamente a renderlo in pittura, nessun dubbio; ed io stessa ne ho scritto nel recente saggio «Delle Acque», in *Leonardo. Saggi e ricerche*. Roma, 1954, p. 244. Ma la «prospettiva di spedizione» è altra cosa. *Spedizione* è sostantivo corrispondente all'aggettivo spedito («termini spediti delle cose») e più riprese Leonardo ne ha dato la definizione: a fo. 98 r. del ms. A: «*Di tre nature prospettive.... la terza ed ultima s'astende alla dichiarazione come le cose devono essere meno finite quanto più s'allontanano; e nomi [delle tre prospettive] son questi: prospettiva liniale, prospettiva di colore, prospettiva di spedizione*». E a distanza di molti anni nel ms. G, fo. 53 v., tornando a definire le tre prospettive, ripete: «*terza è quella che diminuisce la notizia delle figure e termini che hanno essi corpi in varie distanze*». Ciò può ben applicarsi anche a corpi fermi e non necessariamente solo a corpi in movimento. E ancora ripete la definizione nel ms. E. fo. 80 v. Tempo e movimento esistono nella teoria leonardesca, ma occorre cercarli in altre note e definizioni.

liniale da piana si faccia curva, con tutte le implicazioni di più vasto spazio e movimento ch'essa comporta); le note sugli alberi e le verzure, i lumi e i lustri, l'azzurro dell'aria, del fumo, la pioggia, la figurazione dei paesi nelle varie illuminazioni, nella nebbia o nell'aria chiara, il rosseggiare dei nuvoli, e tutta un'infinita gamma di osservazioni sull'atmosfera e gli elementi, l'orizzonte e perfino i colori dell'arcobaleno. «Descrivi i paesi con vento e con tramontare e levare del sole» (Arundel 172 v.) – «Li paesi fatti nella figurazione del verno» (E 19 r.) – «Discrivi un vento terrestre e marittimo; descrivi una pioggia» (Ar. 169 r.) – «Perché il bianco non è colore ma è in potenza recettivo d'ogni colore, quando esso è in campagna alta tutte le sue ombre sono azzurre» (F 75 r.) – «Il lume del nero che lustra pende in azzurro» (Ar. 255 v.) – «Lo azzurro si sparge sopra il giallo e fallo verde, e si sparge sopra il rosso e fallo pagonazzo» (Cod. Ad. 112 r. a) – «Fa l'arco celeste nell'ultimo libro della pittura, ma fa prima il libro delli colori nati dalla mistion delli altri colori, acciò che tu possa provare mediante essi colori de' pittori la generazion de' colori dell'arco» (Windsor 19076r.).

È a questo punto che il lavoro del compilatore del Codice Vaticano rallenta e infine cessa; egli giunge all'orizzonte (parte ottava), non giunge alla «generazion de' colori dell'arco»; e nel complesso tralascia molti più passi tra questi tardi che non facesse dei precedenti.

In una nuova redazione del Trattato della Pittura essi dovrebbero invece, verso la fine, campeggiare. Così adunati l'uno accanto all'altro, folti e numerosi, il loro complesso sarà rivelatore in qual mondo andasse spaziando la fantasia leonardesca nella tarda età. Sono brani bellissimi, così belli e completi nella loro espressione, che par divengano autonomi da ogni problema di rappresentazione pittorica, perfetti e conchiusi, sufficienti in se stessi. Ad esempio questo, così limpido e sgranato nelle sue note in crescente espansione: «Quando il sole s'innalza e caccia le nebbie e si comincia a rischiarare i colli, da quella parte donde esse si partono ei fansi azzurri, e fumano inverso le nebbie fuggenti» (Arundel 169 r.). Oppure quest'altro, che al cader degli accenti prende un suono opaco e ovattato come sarebbe nella figurazione pittorica: «Nessun corpo opaco è senza ombra o lumi, se non è nella nebbia sopra terra coperta di neve; e el simile fa quando fiocca in campagna; essa fia senza lume e sarà circondata dalle tenebre» (Windsor 19076 r.).

Ho già detto prima che una nuova redazione del Trattato della Pittura non potrebbe prescindere dall'antica, riferendomi con ciò non soltanto alla inclusione dei capitoli che in essa ci conservano un testo altrimenti perduto, ma proprio agli orientamenti e la traccia ch'essa ci può fornire. Infatti è proprio il carattere delle ultime parti del trattato come già fu redatto, e soprattutto la sesta, settima e ottava del Codice Vat. Urbinato, a suggerire e legittimare l'inclusione nel trattato stesso di passi come i sopratrascritti, che altrimenti il lettore, ammirato, sarebbe portato a considerare a se stanti, e a contemplare unicamente nella loro bellezza espressiva e poetica, indipendentemente da ogni nesso con un trattato della pittura. E non può nemmeno negarsi la legittimità di un simile modo di considerarli: tant'è, sempre, l'apertura e la polivalenza delle espressioni e direzioni leonardesche. Ma

si rischierebbe con ciò di divagare, di far brillare una gemma solitaria, quasi edonisticamente. Invece a me pare che ogni espressione, ogni tendenza e ricerca leonardesca si potenzi, e sveli tutte le sue infinite possibilità e sfumature e implicazioni, soprattutto se serrata entro un contesto: perché così è nata, perché ogni idea, ogni immagine in Leonardo è presa dentro una così formidabile unità di processo mentale e inestricabile diramarsi di nessi, che solo lasciandola inserita il più possibile entro questa continuità e circolazione, può cogliersene tutto il significato e la vibrazione profonda e prolungata. È forse questa la ragione più vera delle difficoltà in cui si è urtato, fino ad esserne sopraffatto. Leonardo stesso, quando faceva programma di scrivere dei trattati: la materia gli cresceva in tutte le direzioni; gli stessi principi potevano applicarsi e farsi premessa a trattazioni diversissime; e così l'impulso si dipartiva in cento direzioni divergenti, e infine si disperdeva senza concludere. E chiunque s'accingerà a raccogliere e ordinare gli autografi leonardeschi urterà nello stesso scoglio. Soltanto, spenta quella formidabile forza propulsiva che spingeva lui a procedere innanzi in tutte le direzioni incessantemente e inesaustamente, il compilatore si trova ad esercitare le sue operazioni su materia non più in crescita, ormai «espedita», per usare un termine leonardesco, e il suo compito, tanto più modesto, ne diverrà forse possibile. Ma si tratta di non lasciarsi sedurre da falsi miraggi di ordine materiale, esteriore, e invece cogliere il filo conduttore e da quello farsi guidare entro i labirintici meandri dei processi mentali leonardeschi, senza volerne sorvolare pur uno, memori del suo grave ammonimento: «Li abbreviatori delle opere fanno ingiuria alla conoscenza e all'amore».