

Simonetta Prosperi Valenti



**Leonardo e il disegno fiorentino del
primo Cinquecento**

Il Cinquecento segna in Italia il trionfo del disegno, inteso sia come pratica presso botteghe e accademie — a cui dobbiamo il gran numero dei fogli di questo periodo giunti sino a noi — sia come fondamento imprescindibile delle arti figurative, derivato dal diffondersi di quei principi già enunciati a Firenze un secolo prima e ora ribaditi con forza da teorici e artisti.

Un fenomeno importante per la storia della grafica, che inizia con questo secolo e si sviluppa nei successivi, è il *collezionismo* indirizzato ai disegni. Prima di questa data i fogli dei maestri erano conservati nelle botteghe degli artisti, dove venivano utilizzati come modelli di studio; ora sorge, invece, l'interesse per la genesi dell'opera d'arte, e in quest'ottica il disegno assume un importante valore documentario ed estetico. È infatti noto come i fogli dei più grandi artisti italiani — come Leonardo, Raffaello e Michelangelo — fossero già molto ambiti da amatori, che ne chiedevano direttamente agli autori (celebre è il caso già visto dell'Aretino con Michelangelo) o cercavano di procurarseli anche a caro prezzo. Nella seconda metà del Cinquecento il Vasari inizia la sua celebre raccolta di disegni di grandi maestri (oggi smembrata fra i musei del mondo), da considerare la prima grande raccolta di grafica mai esistita. Alla fine del secolo si contavano già vari collezionisti, e il fenomeno si incrementò nei due secoli successivi, quando ebbe inizio un vero e proprio mercato dei disegni antichi.

Sulla strada aperta già a Firenze nella seconda metà del Quattrocento, il disegno era ormai diventato un mezzo di indagine primaria e indispensabile per un artista, tanto nella fase conoscitiva della realtà circostante — e da qui scaturiscono gli studi scientifici di Leonardo e i disegni di paesaggio — quanto per la conoscenza del corpo umano, con lo studio anatomico del nudo, in cui eccelsero gli artisti fiorentini. Rimaneva valido l'uso del secolo precedente di elaborare schizzi per la composizione pittorica e modelli per i committenti, ma si iniziava anche ad affidare alla carta appunti presi dal vero di scene di vita, con uno spirito di osservazione già moderno.

Il diffondersi della pratica disegnativa portò di conseguenza a semplificare le tecniche quattrocentesche: alle carte preparate e disegnate a punta d'argento o di piombo e lumeggiate a biacca — metodi ancora affini alla miniatura — si sostituirono le matite (nera e rossa) e il carboncino, usati su carte bianche o naturalmente colorate, iniziando una prassi che sarà in uso per tutti i secoli successivi.

Anche attraverso l'esercizio grafico si venne determinando la molteplicità di indirizzi assunti dall'arte del Cinquecento: lo studio dall'antico, la copia di opere classiche del Tre e Quattrocento fiorentino, gli studi anatomici, l'interesse al paesaggio e ad altri aspetti naturalistici sconosciuti nel secolo precedente. Nei primi decenni, però, il Cinquecento si mostrò ancora legato alla tradizione disegnativa quattrocentesca, che indicava nella copia il mezzo più idoneo per assimilare la cultura degli artisti precedenti; celebre in questo senso la "rilettura" fatta da Michelangelo giovane degli affreschi di Giotto in S. Croce e di Masaccio nella cappella Brancacci al Carmine, documentata nei fogli del Louvre, dell'Albertina e del Graphische Sammlung di Monaco.

Leonardo

È nella bottega del Verrocchio che fece il suo esordio LEONARDO DA VINCI (1452-1519): i suoi fogli giovanili riprendono infatti la perfezione stilistica e la raffinatezza del segno da orafo del maestro, come nel *Ritratto di condottiero con elmo* del British Museum e la bella *Testa femminile* degli Uffizi a lungo attribuita al Verrocchio, che riassume al meglio l'ideale di bellezza fiorentina del XV secolo e costituisce di per sé un'opera compiuta. Ben presto però egli manifestò una cultura aliena da ogni dogmatismo quattrocentesco, e aperto alla ricerca problematica. Sin dalla sua prima prova grafica, il celebre *Paesaggio con la valle dell'Arno* degli Uffizi, datato 1473 emerge la posizione dell'artista in antitesi alla cultura neoplatonica fiorentina, che tendeva a definire nettamente le forme con una linea di contorno idealizzante. Leonardo invece, partendo dall'osservazione del naturale, immerge il paesaggio nella luce reale, scoprendo attraverso lo studio del fenomeno l'esistenza dell'atmosfera, e velando la realtà di infinite, sottili evanescenze.

La prospettiva aerea e il disegno scientifico

Attraverso il disegno, che fu per lui il mezzo espressivo per eccellenza, Leonardo arriva alla grande scoperta della prospettiva aerea: le immagini naturali, che si percepiscono attraverso i sensi, subiscono l'influenza dei vapori, dell'umidità, delle nebbie e della luce, che materializzano l'impercettibile movimento vibratorio dell'aria apparentemente immobile. Egli tenta di rendere con il disegno il senso di moto, insito in tutte le cose, e il morbido trapasso della luce che modella i corpi. Pur essendo perfettamente a conoscenza delle conquiste spaziali del Quattrocento fiorentino, prima fra tutte la prospettiva, nell'abbozzo monocromo dell'*Adorazione dei Magi* e nel relativo disegno preparatorio (entrambi agli Uffizi) Leonardo, spinto da un vero e proprio *furor* creativo, approfondisce le problematiche luministiche e psicologiche, focalizzando la sua attenzione sulle espressioni provocate dall'emozione negli atteggiamenti degli uomini. Ciò che lo interessa, al di là dello spunto narrativo del fatto sacro, è l'analisi del dramma che sconvolge l'animo umano, inteso come movente, e il suo ripercuotersi fenomenicamente nei volti e nei gesti degli astanti. Il dinamismo formale-luministico, che pervade il grande abbozzo incompiuto dell'*Adorazione*, dimostra che il giovane artista ha ormai raggiunto la sua piena maturità espressiva.

Per Leonardo il disegno è un mezzo indispensabile per l'indagine in ogni campo dello scibile umano, e non è legato solo all'indagine della storia. Instancabile ricercatore, egli si serve del mezzo grafico per mettere a fuoco molte delle sue scoperte, dalla botanica e dalle scienze naturali all'anatomia e all'ingegneria idraulica e aerea. Gli studi giovanili di piante e animali sono condotti con una meticolosità che tradisce la ricerca scientifica, mentre nello stesso momento gli artisti fiorentini erano protesi a dare nell'espressione artistica un'immagine ideale della realtà.

Anche lo studio anatomico, in cui eccellono i fiorentini, diventa in Leonardo l'esigenza di verificare dal vero. Sappiamo infatti che egli andava di notte — per aggirare il veto delle autorità cittadine — a sezionare cadaveri, non per studiare il nudo (come farà Michelangelo) ma alla ricerca spietata della verità del corpo umano. I suoi codici con disegni anatomici, conservati per la maggior parte nelle collezioni reali inglesi a Windsor Castle e fittamente vergati nella caratteristica grafia speculare, sono i primi studi redatti con metodi rigorosamente scientifici sull'argomento, e nello stesso tempo sono fra le pagine più poetiche scritte sull'anatomia umana.

Leonardo a Milano

L'ambiente neoplatonico fiorentino non condivideva il modo d'intendere l'arte — e il disegno in quanto sua prima espressione — di Leonardo, come strumento di indagine e di esperienza: è forse questo il motivo che spinge l'artista ad accettare nel 1482 l'invito di Ludovico il Moro di recarsi a Milano come ingegnere militare. Qui egli può dedicarsi liberamente ai suoi studi scientifici, elaborati e approfonditi attraverso una vastissima pratica disegnativa, alla quale sono affidate le sue geniali invenzioni. I suoi vasti interessi vertono dal campo dell'ingegneria bellica — progetta macchine da guerra da usarsi contro i Francesi — all'urbanistica, all'idraulica — avanza l'ipotesi di rendere navigabili i canali della città o di coprirli parzialmente — alla meccanica, all'ottica e a numerosi altri campi.

I suoi studi sul movimento lo portano ad approfondire il rapporto fra l'azione e lo spazio circostante: i monumenti equestri di Francesco Sforza e di Gian Giacomo Trivulzio, di cui ci restano numerosi progetti conservati a Windsor, sono concepiti infatti come un tutt'uno — cavallo e cavaliere — travolto dal furore dell'azione, che sconvolge la natura in un turbine caotico; lo stesso che avvolgerà i cavalieri della *Battaglia di Anghiari* dipinta in Palazzo Vecchio a Firenze nel 1504.

In questi anni milanesi approfondisce anche lo studio del fenomeno naturale della luce, iniziato già a Firenze negli anni giovanili e indagato ora più a fondo nei vari aspetti della realtà atmosferica; tutte le sue implicazioni psicologiche, si colgono evidenti nell'affresco del *Cenacolo* di S. Maria delle Grazie e nella *Vergine delle Rocce*.

Quando nel 1501, tornato a Firenze da Milano, Leonardo espone tra lo stupore generale il suo cartone con la *Madonna e Sant'Anna*, oggi alla National Gallery di Londra, il suo stile grafico ha trovato ormai il mezzo tecnico più idoneo per definire l'effetto provocato dalla luce sui corpi: lo sfumato che traduce sulla carta, attraverso un infinito spezzettarsi della linea di contorno, l'incidenza dell'elemento atmosferico sulle superfici, il cartone è l'opera di Leonardo che ha avuto maggiori ripercussioni nello sviluppo della grafica cinquecentesca a Firenze, per la nuova profondità spaziale, per la moderna concezione compositiva delle figure in contrapposto e, infine, per la grande innovazione tecnica dello sfumato. Questo particolare uso dei carboncini nasce dal contorno lineare del disegno fiorentino quattrocentesco: il segno grafico insistito e ripetuto incessantemente si frantuma in un infinito e minuscolo tratteggio parallelo, sino al punto da perdere la caratteristica incisività verrocchiesca per acquistare valori atmosferici ed effetti dinamici del tutto nuovi.

La Battaglia di Anghiari

Fra il 1503 e il 1505 la Repubblica Fiorentina affida a Leonardo la commissione di affrescare la *Battaglia di Anghiari* nel Salone di Palazzo Vecchio, accanto alla *Battaglia di Cascina* di Michelangelo. Distrutto l'affresco per un'infelice sperimentazione tecnica, rimaneva il grande cartone che insieme a quello di Michelangelo servì a formare generazioni di artisti — dai primi manieristi sino a Rubens — che si esercitavano a copiare questi prototipi, ricalcando i cartoni e perciò distruggendoli in un breve lasso di tempo.

Il cartone è perciò a noi noto da derivazioni più tarde. Nella copia esuberante di Rubens, conservata al Louvre, si nota come Leonardo porti alle estreme conseguenze la ricerca di vitalità, di espressività psicologica, di fusione delle forme nell'atmosfera e di luminismo drammatico, già impostata nella giovanile *Adorazione dei Magi* degli Uffizi. Il cartone della *Battaglia di Anghiari* e quello della *S. Anna*, opere essenzialmente, grafiche, insieme al ritratto della *Gioconda* e alla *Leda con il cigno* costituiscono tappe fondamentali per l'evoluzione del disegno fiorentino del Cinquecento.

Influenze leonardesche

L'influenza di Leonardo nella grafica contemporanea è assai diffusa: a lui si rifà PIERO DI COSIMO (1462 ca.-1521) nei finissimi studi di paesaggio di gusto nordico, ma imitatore più diretto si rivela Giovanni Antonio Bassi detto il SODOMA (1477-1549), eclettico pittore piemontese attivo a Siena, che nel disegno riesce a fondere le morbidezze atmosferiche di Leonardo con l'incisività del Signorelli e la grazia di Raffaello, da lui visto a Roma.

Se dal luminismo leonardesco partono certe sperimentazioni soggettive dei primi manieristi come Rosso, Pontorno o Beccafumi è con l'interpretazione classica datane da FRA BARTOLOMEO (1475-1517) che lo sfumato e le novità atmosferiche del pittore entrano a far parte integrante del repertorio grafico toscano. Nella solennità degli studi di figure panneggiate — come la *S. Caterina* degli Uffizi — nei paesaggi e nelle vedute campestri, e nell'impianto equilibrato dei progetti delle pale d'altare, Fra Bartolomeo riesce a fondere la tradizione del Quattrocento fiorentino con la nuova concezione spaziale cinquecentesca e con le innovazioni di luce e movimento offerte da Leonardo, formulando un linguaggio figurativo classicheggiante comprensibile alle generazioni dei giovani pittori.

La misura dell'importanza del suo classicismo per la tradizione grafica fiorentina ci è data dalla ripercussione percepibile nei disegni di Raffaello giovane, giunto a Firenze nel 1502 e subito orientato verso queste caratteristiche stilistiche di compostezza e armonia; e, ancora, nei fogli di ANDREA DEL SARTO (1486-1531), di FRA PAOLINO (1490 ?-1547), di MARIOTTO ALBERTINELLI (1474-1515), del FRANCIABIGIO (1482-1525), più vicino al Sarto nei suoi «sghiribizzi» disegnativi, del PULIGO (1492 ca.-1527), celebre per la purezza neoquattrocentesca dei suoi ritratti a matita nera,

e più tardi del SOGLIANI (1492-1544). Coerenti con la tradizione grafica fiorentina del XV secolo, di cui perpetuavano i canoni stilistici classicheggianti, tutti questi artisti hanno disegnato molto, applicandosi con vivace spirito realistico a studi dal modello e dal vero — ed è qui che va colta la loro migliore eredità disegnativa — o ricomponendosi in una solenne monumentalità, talvolta retorica, nei modelli per le pale d'altare.

Fra questi ANDREA DEL SARTO e l'artista che maggiormente riflette nei suoi disegni i ritmi chiari e fermi e il linguaggio aulico di Fra Bartolomeo, irrobustito da una conoscenza diretta delle opere romane di Raffaello e arricchito da spunti tratti dalla grafica düreriana, dal mondo classico e da Michelangelo. Il suo gusto eminentemente narrativo si coglie nei disegni preparatori per gli affreschi del chiostro della SS. Annunziata, eseguiti insieme al Franciabigio, o per il *Cenacolo* di S. Salvi. Si tratta per lo più di studi di particolari a sanguigna — teste, mani o panneggi — nei quali meglio si esprime la fusione sartesca di elementi della cultura contemporanea e l'attenzione diligente verso brani di vita naturale; ricordiamo, tra i suoi intensi ritratti, la *Testa di giovane* della Collezione Drury Lowe a Locko Park, preparatorio per il S. *Giovanni Battista* oggi a Pitti (1523).

Nota bibliografica

BACCI M., *Piero di Cosimo*, Milano 1966.

BUCOU R., VATTE F., *Dessins du Louvre. École italienne*, Parigi 1968.

BELT E., *Leonardo the Anatomist*, Kansas 1955.

BELTRAME QUATTROCCHI E., *Disegni toscani e umbri del primo Rinascimento*, Roma 1979.

BERENSON B., *The Drawings of the Florentine Painters*, Chicago 1938 (trad. it. *I disegni dei pittori fiorentini*, Milano 1961).

CLARK K., PEDRETTI C., *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1968.

CLARK K., PEDRETTI C., *Leonardo da Vinci, studi di natura della Biblioteca Reale del Castello di Windsor*, Milano 1982.

COGLIATI ARANO L., *Disegni di Leonardo e della sua cerchia alle Gallerie dell'Accademia, Venezia* 1980.

DALLI REGOLI G., *Lorenzo di Credi*, Pisa 1966.

Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento: il primato del disegno, Firenze 1980.

FORLANI A., *I disegni italiani del Cinquecento*, Venezia 1962.

FOSSI M., *Mostra di disegni di Filippino Lippi e Piero di Cosimo*, Firenze 1955.

I manoscritti e i disegni di Leonardo da Vinci, Biblioteca Vaticana, Roma 1928-52.

KEELE K., PEDRETTI C., *Leonardo da Vinci. Corpus of Anatomical Studies in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London-Firenze 1979.

PAZZINI A. (a cura di), *Leonardo da Vinci, il Trattato dell'Anatomia*, Roma 1962.

PEDRETTI C., *The Literary Works of Leonardo da Vinci. A Commentary to Jean Paul Richter's Edition*, London 1977.

PETRIOLI TOFANI A.M., *Andrea del Sarto*, Firenze 1985.

POPHAM A.E., *The Drawings of Leonardo da Vinci*, London 1946.

POPHAM A.E., WILDE J., *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London 1949.

RAGGHIANI COLLOBI L., *Il Libro de' Disegni del Vasari*, Firenze 1974.

SHERMAN J., COFFEY C., *Maestri toscani del Cinquecento*, Biblioteca dei Disegni, vol. XX, Firenze 1978.

VERTOVA L., *Maestri toscani del Quattrocento e Cinquecento*, Biblioteca dei Disegni, vol. XIX, Firenze 1981.