

I grandi maestri

LA FINE DEL MONDO FIRMATA LEONARDO

Cinquecento anni fa Leonardo arrivava a Milano. Fra le varie mostre, il Castello Sforzesco espone i disegni dei paesaggi leonardeschi provenienti da Windsor. Sono soltanto studi "scientifici" della natura o qualcosa di più?

TESTO DI KENNETH CLARK

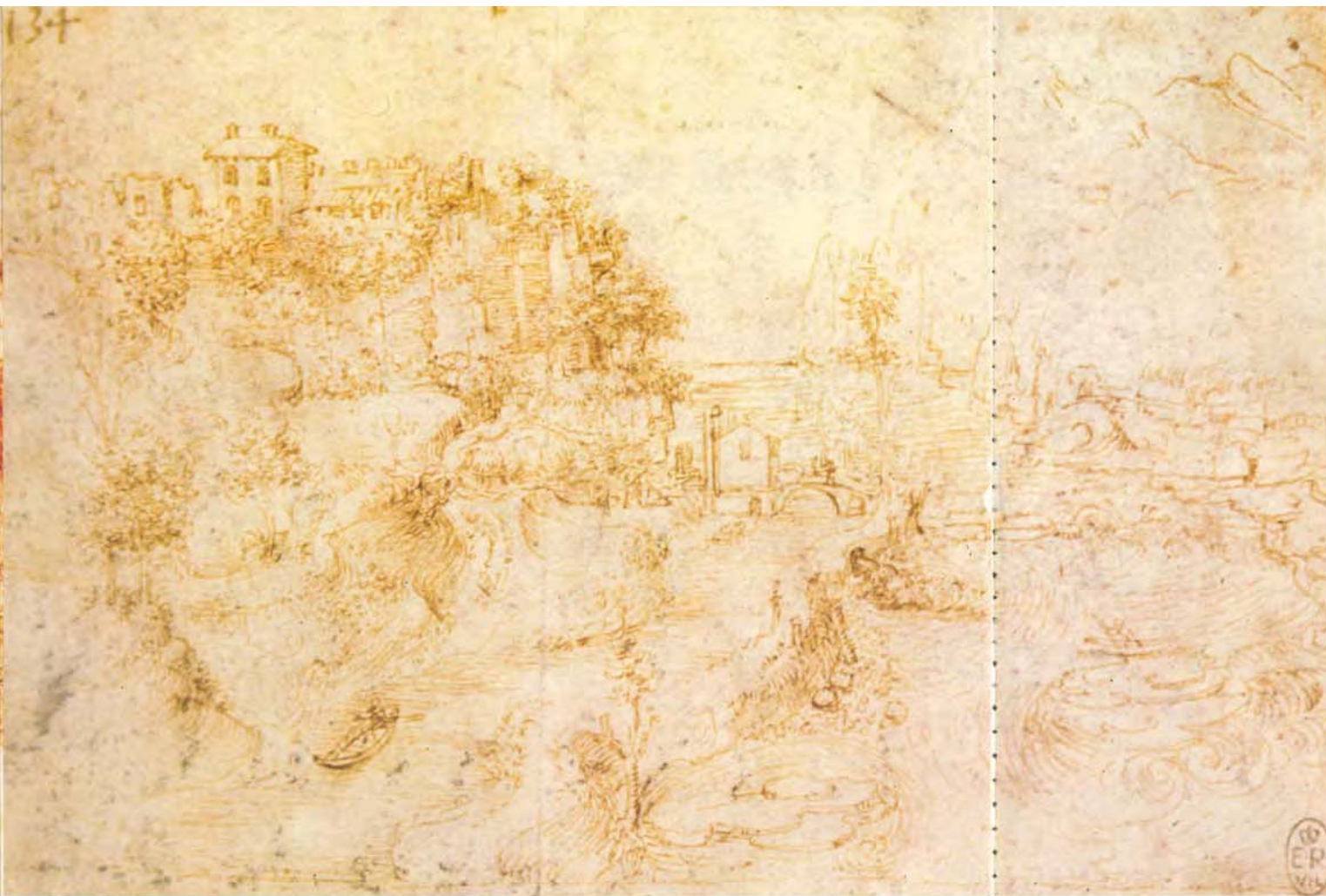
Nella Firenze del Quattrocento erano molti i pittori che si interessavano di paesaggi, fiori e piante. Piante e fiori erano fra i temi preferiti degli artisti del tardo gotico che predominavano nella prima metà del secolo, e uno di questi, Gentile da Fabriano, si era servito di fiori per riempire gli intervalli nella cornice della sua più celebre pala d'altare. Fra Angelico, più o meno allo stesso tempo, non solo aveva voluto porre fiori attentamente studiati nel primo piano dei suoi dipinti, ma sapeva anche metterli in rapporto col paesaggio, in lontananza. E Baldovinetti fu così preso dal fascino delle forme naturali che la sua "Natività" ai Servi potrebbe quasi definirsi un paesaggio con figure. Tutti questi particolari pittorici presuppongono una preparazione basata su un vasto repertorio di disegni di fiori, ma praticamente nessuno di essi è sopravvissuto.

I disegni di fiori e paesaggi di Leonardo vanno quindi considerati nel contesto di una pratica di bottega portata avanti per oltre 50 anni. "Molti fiori ritratti di naturale" appaiono menzionati in un elenco di opere giovanili di Leonardo su un foglio del Codice Atlantico. Anche questi studi sono scomparsi.

Per la "Vergine delle Rocce" (vedere riproduzione a pag. 55), commessagli nel 1483 a Milano, Leonardo riprese con fervore lo studio delle piante. Altri fiori "ritratti di naturale" appaiono nel manoscritto B conservato all'Institut de France di Parigi, ma ben presto gli si dovette presentare l'esempio della pratica locale di studiare quei singolari erbari medievali nei quali erano confluiti simbolismi cristiani, modelli decorativi e osservazioni scientifiche, e che quindi dovevano per forza interes-



NELLA PAGINA ACCANTO: "Temporale su una vallata alle pendici delle Alpi", (19,8x15 cm, Windsor, Royal Library), uno dei più celebri disegni di Leonardo, spesso riferito allo sfondo della "Gioconda".
SOPRA: il celebre autoritratto, conservato alla Biblioteca Reale di Torino.



sarlo, come i più diffusi "Bestiari".

"Maestro Giuliano da Marliano à un bello erbolaro" annota intorno al 1493. E finalmente poteva procurarsene uno, come è infatti ricordato nel 1504 fra i libri da lui posseduti ed elencati nel secondo dei manoscritti di Madrid: "erbolajo grande". Si ha inoltre qualche indizio che egli stesso avesse progettato di compilare una raccolta di disegni di piante, e benché la serie di studi di piante, databile dal 1504 in poi, possa ascriversi con tutta probabilità al tema della "Leda", alcuni di essi si avvicinano al carattere dell'esemplare botanico. Uno in particolare, con le no-

te di corredo, potrebbe ascriversi alla stessa categoria di illustrazioni scientifiche del genere introdotto solo più tardi nel Cinquecento con le illustrazioni del Ligozzi alla "Storia Naturale" di Ulisse Aldrovandi.

E poiché il modo di svolgere il tema si era fatto con Leonardo più scientifico di quanto fosse mai avvenuto prima di lui, è del tutto ovvio che egli arrivasse a considerare le piante in rapporto alla qualità del terreno sul quale esse crescono, e da qui quello straordinario senso di vitalità che pervade i suoi disegni di formazioni rocciose, così di frequente integrate in una visione di

piante e acque. E presto l'acqua sarebbe apparsa in tutta la sua impetuosa furia nei terrificanti aspetti di sconvolgimenti tellurici e di uragani.

Il tutto ebbe probabilmente inizio negli sfondi del "Diluvio" di Paolo Uccello (vedere riproduzione a pag. 56-57) e del "Ratto di Dianira" del Pollaiuolo, ma nei suoi ultimi disegni di uragani e cataclismi Leonardo non ha precedenti, per il modo appunto di procedere con precisione scientifica alla rappresentazione del soggetto, cogliendone il senso di presagio, attraverso una combinazione drammatica di ombra e luce.

Una nuova consapevolezza dei fenomeni ottici nella prospettiva aerea, che comincia a manifestarsi con Masaccio e che sarà codificata dall'Alberti, ebbe un effetto singolare sui maestri della linea e del colore quali Domenico Veneziano, Benozzo Gozzoli, Paolo Uccello e perfino Piero della Francesca. Allontanandosi dai loro colleghi fiamminghi, essi adottarono una specie di impressionismo convenzionale col quale rappresentare la forma delle montagne e l'aspetto dei campi.

Questo spiega l'attitudine di Botticelli verso il paesaggio quale fu criticata da Leonardo stesso in un celebre



NELLA PAGINA A SINISTRA:
"Case sul canale"
10x14,8 cm,
Royal Library,
Windsor, uno dei disegni
della serie
fluviale,
eseguito
probabilmente
intorno
al 1513.
QUI SOPRA: "Diluvio
al mare",
15,8x21 cm,
Royal Library,
Windsor,
appartenente
al gruppo
di disegni
del Diluvio.
A FIANCO: "Vergine
delle Rocce"
(1483-86),
Parigi,
Louvre.



testo del "Trattato della Pittura": "Se uno non li piace li paesi esso stima quelli essere cosa di breve e semplice investigazione, come disse il nostro Botticella che tale studio era vano perché col solo gittare d'una spongia piena di diversi colori in un muro esso lasciava in esso muro una macchia dove si vedeva un bel paese... e questo tal pittore fece tristissimi paesi".

Il più antico disegno di paesaggio di Leonardo è il ben noto foglio degli Uffizi con l'annotazione: "dj dj scta Maria della neve, addj 5 daghosso 1473". Si tratta infatti del suo primo disegno che ci sia pervenuto, e l'annotazione suggerisce che Leonardo avesse prodotto una serie di studi del paesaggio della Val d'Arno, dei quali solo questo foglio sarebbe sopravvissuto. Si tratta di una immagine del tutto naturalistica, a tratti vigorosi e con una spontaneità di stile che di solito viene definito impressionistico. Solo uno dei disegni a Windsor gli si potrebbe accostare, lo studio dell'argine roccioso di un corso d'acqua.

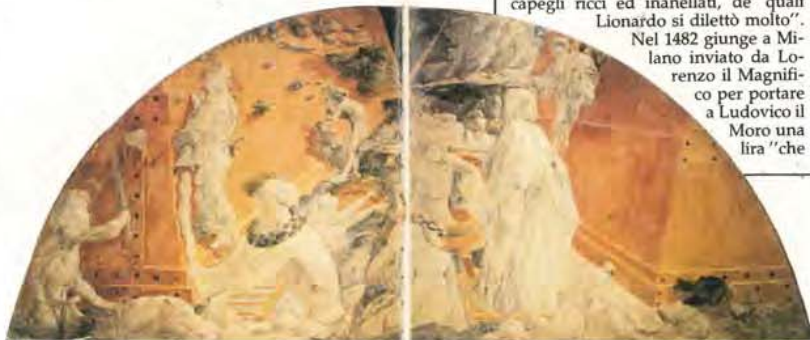
Nella prima edizione del mio catalogo dei disegni di Leonardo a Windsor mi era sembrato che il rapporto stilistico col paesaggio dell'Arno fosse sufficiente a giustificare un riferimento del disegno al primo periodo fiorentino di

Leonardo, ma la rappresentazione delle rocce dimostra una conoscenza scientifica del loro carattere geologico, quale può apparire improbabile negli anni del 1470, e così nella seconda edizione del catalogo venni a spostare la data a un tempo intorno al 1481. E da qui l'ipotesi che potesse trattarsi di uno studio per lo sfondo della "Vergine delle Rocce", il che ci porterebbe a datarlo intorno al 1481-3, secondo una opinione che ora condivido.

Lo stupendo disegno di formazioni rocciose può sembrare a un primo sguardo che appartenga allo stesso tempo, ma si pone subito su un diverso livello di conoscenza della struttura geologica, e infatti, a esaminarlo bene, ci si rende conto quanto sia coerente al carattere e allo stile dei disegni anatomici databili intorno al 1510.

Un altro disegno da considerarsi è la maestosa veduta di un temporale su una vallata alpina in prossimità di un lago (vedere riproduzione a pag. 52), con una città a mezza via e altissime montagne visibili in lontananza. È questo, forse, il più celebre fra i disegni di paesaggi di Leonardo, e da ogni punto di vista è certo il più importante. Eppure è difficile a datarsi.

Critici recenti ne hanno proposto un rapporto col paesaggio della "San-



l'Anna" (illustrazione a pag. 58), al Louvre. Ma poiché nessuno dei due dipinti può datarsi con sicurezza non c'è modo di procedere oltre, ed è forse più prudente sopprimere che tali disegni siano ricordi della visita di Leonardo alle regioni alpine nel Veneto nel 1500.

Allo stesso gruppo di disegni a sanguigna penso si possa ascrivere lo studio di un boschetto. Tecnicamente, un miracolo! Come ha potuto Leonardo appuntire a tal punto un gessetto rosso per poter delineare con tanta finezza i rami e le foglie dell'albero di destra?

Un eccezionale elemento di certezza

Ingegnere, stratega, compositore, pittore, costruttore, scultore...

Figlio naturale di ser Piero notaio e di una certa Caterina, Leonardo nasce a Vinci il 15 aprile del 1452. Trascorre i primi anni nella casa del nonno paterno, figlio unico affidato alle cure di Albiera e poi di Francesca, le due giovani spose del padre. Educato alle lettere e alla matematica, studia musica, disegna e fa di rilievo, traendone grande profitto ma mostrando già quel carattere "vario ed instabile" che gli rimprovererà Vasari. A 17 anni, trasferitosi con il padre a Firenze, entra nella bottega del Verrocchio, ove non tarda a mettersi in luce.

Nel 1472 risulta iscritto alla Compagnia dei pittori di Firenze; quattro anni dopo viene coinvolto in una duplice denuncia anonima sporta contro un tale Jacopo Saltarelli per aver peccato di sodomia passiva con alcune persone, fra cui Leonardo. Il maestro viene proscioltto, ma il sospetto di omosessualità traspare anche dalle pagine vasariane, allorché si parla del Salai Milanese, un giovane allievo "il quale era vaghissimo di grazia e di bellezza, avendo begli capegli ricci ed inanellati, de' quali Lionardo si diletto molto".

Nel 1482 giunge a Milano inviato da Lorenzo il Magnifico per portare a Ludovico il Moro una lira "che

unico [Leonardo] era in sonare tale strumento". Poco dopo offre per lettera i suoi servigi al duca compilando un curriculum vitae in cui sono elencate le sue molteplici capacità di ingegnere militare, stratega, costruttore d'armi, compositore di edifici, ingegnere delle acque, pittore e scultore. A Milano diventa ben presto il caposcuola.

Lasciata Milano sul finire del secolo, dopo la fuga di Ludovico davanti alle truppe francesi, passa a Mantova per un breve periodo. Gli anni successivi sono anni di peregrinazioni continue che lo portano a Venezia, a Firenze, quindi, al servizio di Cesare Borgia come ispettore alle fortificazioni, in Romagna, Umbria e Marche, nuovamente a Firenze, ancora a Milano, su invito del governatore francese. Da Milano parte definitivamente nel '13, la destinazione questa volta è Roma, dove lo attende la protezione del cardinale Giuliano de' Medici.

Il padrino però non riesce a procurargli alcuna importante commissione che gli consenta di competere con i più giovani Michelangelo e Raffaello, così di moda in quegli anni; Leonardo, ormai ultrasessantenne, accetta quindi l'invito di Francesco I e nel gennaio del '17, con l'amico Melzi, i suoi manoscritti, i disegni e i dipinti più cari, lascia l'Italia per la Francia. Qui gli viene assegnato un castello a Cloux e il titolo di "premier peintre du roi"; una paralisi gli impedisce ormai di dipingere, non di disegnare e di insegnare. Dopo aver fatto testamento, muore il 2 maggio 1519 e viene sepolto nel chiostro del convento di Saint Florentin ad Amboise. □

IN ALTO A SINISTRA: "Catene di monti", 15,8x23 cm, Royal Library, Windsor.
A FIANCO: il lunettone di Santa Maria Novella a Firenze con il "Diluvio Universale" di Paolo Uccello (1447 ca.).

sul quale basarsi per la datazione è una serie di disegni di paesaggi di Leonardo con alcune note che ne spiegano il soggetto come rappresentazione degli incendi appiccati dalle truppe svizzere sulla via di Desio durante la loro ritirata da Milano nel dicembre del 1511. La breve descrizione del fatto storico e i disegni che l'accompagnano sono a sanguigna su carta preparata in rosso, una tecnica che giustifica la facilità con la quale la definizione dei particolari dovette ben presto venir meno.

Tecnica caratteristica, questa della serie rossa, che Leonardo aveva già

adottato nei suoi studi anatomici e che ben poteva prestarsi a dare risalto agli effetti atmosferici nelle vedute di catene montuose che si succedono in lontananza, quali appunto ci si presentano nei più noti disegni di questa serie (vedere la riproduzione a pag. 56). Sono disegni che mostrano il grado di abilità raggiunto da Leonardo nel delineare paesaggi, specialmente per quanto riguarda un interesse più accentuato negli effetti atmosferici, anche se le note di corredo riguardano invece il modo come la vegetazione rifletta la conformazione del terreno.

Simile insistenza sulla precisione dei particolari raffigurati si presenta in una serie di minuziosi e delicati disegni di paesaggi fluviali (vedere la riproduzione a pag. 54), databili intorno al 1513. Sono vedute di località nei pressi della Villa Melzi a Vaprio d'Adda, la residenza di Melzi, allievo di Leonardo. Ci si domanda cosa può avere indotto Leonardo a eseguire queste miniature, se non l'insaziabile desiderio di superare se stesso.

D'altra parte questi paesaggi hanno l'esattezza delle minute e complesse ramificazioni dei vasi sanguigni quali sono rappresentati nei disegni anatomici di Leonardo, databili più o meno alla stessa epoca, e viene spontaneo domandarsi se l'analogia fra l'organismo umano e quello vegetale, postulata da Leonardo, non abbia raggiunto finalmente una dimensione visiva.

Si arriva così a quei disegni a carboncino di formazioni rocciose che per una concatenazione di elementi stilistici possono rapportarsi allo sfondo della "Sant'Anna" al Louvre, e che possono quindi datarsi a dopo il 1506. L'enfasi e la forza che posseggono sono all'opposto della delicatezza e sensibilità di tocco di altre opere dello stesso tempo. Da qui si procede ai dieci disegni della serie del Diluvio (vedere riproduzione a pag. 55).

Questi disegni del Diluvio sono, sotto molti aspetti, quanto di più strano ci è pervenuto della strana eredità leonardesca, e per poterli valutare per quello che sono occorre risalire agli studi leonardeschi dei moti d'acqua, a una lunga serie di indagini che risale al 1490, e che dal 1508 in poi si sviluppa e si intensifica fino a portare alla formulazione dell'analogia fra il moto dell'acqua e quello del sangue o dei capelli.

Questi studi si prestano facilmente a una giustificazione pratica o a una interpretazione scientifica. Durante tutta la sua vita Leonardo si era occupato dello sfruttamento dell'energia idraulica, affrontando problemi scientifici attraverso applicazioni pratiche. Nella rappresentazione delle correnti d'acqua si possono quindi riconoscere i risultati di osservazioni oggettive compiute allo scopo di formulare specifiche leggi della dinamica dei liquidi. E questa interpretazione viene a essere corroborata dalle note.

Eppure, penso che questa interpretazione possa portare a una idea erronea del carattere di Leonardo. Contrariamente al testo, i disegni sono ben lontani dalla razionalità della osserva-



zione oggettiva. Perfino le straordinarie facoltà visive di Leonardo non avrebbero potuto registrare un moto vorticoso dell'acqua come quello rappresentato in alcuni disegni in cui si manifesta, in termini astratti, una attitudine emotiva verso il moto delle acque. Si tratta di un sentimento o per meglio dire di una ossessione.

Si può quindi vedere la genesi di questo vortice simbolico in uno stupendo disegno della serie del Diluvio in cui, accanto agli studi d'acqua turbolenta, presi direttamente dal vero, espone una mirabile visione di forme mutevoli, che assume l'aspetto di un fiore o di una corona di fiori circondata da viticci, e nella quale si può ancora percepire qualcosa dell'energia e dell'impeto dell'acqua. La nota di commento di quest'opera è strettamente informativa, e ci induce a riconsiderare il disegno come illustrazione scientifica. Ma invano. Qualunque fosse il suo scopo, si è trasformato in simbolo.

Questa conclusione mi porta a chiedermi se i disegni raggruppati nella serie del Diluvio non possano avere avuto, nella mente di Leonardo, un rapporto con l'idea della fine del mondo. Questa ipotesi è favorita da altri disegni chiaramente apocalittici. Tutto questo ci induce a credere che, sebbene le sole note che si trovano su questi ultimi disegni non siano che appunti di osservazioni visive, lo scopo di tali opere non sia puramente scientifico.

È vero che Leonardo poteva avere assistito a qualche cataclisma, sia in Toscana (in particolare il 3 luglio 1514), sia sulle Alpi al confine con la Svizzera. Ma non poteva certo credere che un uragano, sia pure di inaudita violenza, potesse sconvolgere montagne rocciose e farle crollare come pile di mattoni, o che enormi getti d'acqua potessero prorompere dalle viscere della terra in curve gigantesche. Egli rappresenta questi fenomeni impossibili per farne un simbolo di distruzione universale. Questi disegni del Diluvio non sono scientifici, ma simbolici.

In alcuni casi, essi incutono effettivamente spavento: in altri, l'intrinseco motivo floreale si fa più decorativo che terrificante. E infine, la stessa turbolenza di nubifragi e delle acque vorticosi dei fiumi in piena appare nelle vesti, agitate dal vento, della Donna in piedi, all'aperto, rivolta allo spettatore e col gesto della mano diretto all'opposto: anch'essa un simbolo enigmatico dei processi naturali, maestosa e seducente come una dea antica, melodica

Il mago delle acque, signore del petrolio

Uno dei più famosi manoscritti di Leonardo, il codice Leicester, è giunto a un punto cruciale della sua storia. Dopo 260 anni ha cambiato nuovamente proprietario, e d'ora in poi sarà conosciuto come codice Hammer. Solo più uno scalino lo separa dalla sua destinazione ultima, il County Museum of Art di Los Angeles, secondo il legato ereditario del petroliere Armand Hammer che lascerà al museo californiano l'intera sua collezione.

Carlo Pedretti, il maggiore specialista di Leonardo vivente, ha analizzato il metodo seguito da Leonardo nella composizione di questo codice, che per la maggior parte contiene studi sui movimenti delle acque: circa un terzo dei 360 disegni che contiene rappresentano flussi di corrente, cascate e vortici. Leonardo non scrisse e disegnò direttamente sulle pagine di un volume rilegato, ma lavorò su singoli doppi fogli sciolti. Teneva i fogli l'uno dentro l'altro intervenendo su di essi a varie riprese, come se fossero uno schedario suddiviso per argomenti. In essi si nota infatti l'uso di diversi inchiostri e penne. Può essere poi stato lo stesso Leonardo a decidere di rilegare insieme i fogli e farne un libro.

Il codice ha una storia in parte oscura. Alla morte di Leonardo, nel 1519, tutti i suoi disegni e manoscritti furono ereditati dal suo allievo Francesco Melzi, ma a quanto ci risulta il codice Leicester non era compreso fra di essi. L'unica iscrizione che riporta è quella dovuta allo scultore Guglielmo della Porta, suo primo proprietario, che morì a Roma nel 1577. Più di un secolo

dopo, nel 1690, il pittore Giuseppe Ghezzi ritrovò e comprò "con il grande potere dell'oro" il manoscritto di Leonardo.

Sempre il potere dell'oro lo persuase a venderlo nel 1717 a Thomas Coke, che più tardi doveva diventare il primo conte di Leicester, e che a quel tempo faceva il grand tour per l'Italia. Prima di portarlo in patria, Thomas Coke permise che il manoscritto si fermasse per qualche mese a Firenze per poter essere copiato. E difatti furono realizzate tre copie. Una è ancora nella biblioteca Leicester a Holkham, un'altra nella biblioteca granducale di Weimar, e la terza, eseguita più tardi sulla base della prima copia, è data ora per dispersa.

I disegni contenuti nel codice sono concettualmente e stilisticamente correlati con la serie di studi d'acqua e diluvi conservata a Windsor. È su uno dei disegni di Windsor che Leonardo annota la famosa osservazione che il movimento dell'acqua è paragonabile a quello dei capelli.

Anche se solo nel 1883 furono pubblicati i primi estratti del codice Leicester, il suo contenuto era conosciuto, almeno in parte, già da molto tempo, attraverso le copie rimaste in Italia. Gli studiosi vi fanno riferimento, per la spiegazione in esso contenuta del *lumen cinereum* della luna nuova. □



NELLA PAGINA A SINISTRA: "Sant'Anna con la Vergine, il Bambino e l'agnello", di Leonardo (1506-13), Parigi, Louvre. A DESTRA IN ALTO: il miliardario Armand Hammer mostra il codice Leicester di Leonardo. DI FIANCO: lo storico dell'arte Carlo Pedretti (a destra) a colloquio con Hammer.

ed eterea come una vergine gotica. Questo rapporto reciproco fra scienza e simbolismo è certo uno degli aspetti più affascinanti del pensiero di Leonardo quale si manifesta negli ultimi anni della sua vita. E può aiutarci a capire perché i suoi contemporanei vedevano in lui non tanto l'artista quanto il vecchio mago nella cui mente s'erano adunati i terribili segreti dell'universo. E può inoltre aiutarci a comprendere perché questi disegni

non vennero mai tradotti in dipinti. "Un altro dei primi pittori del mondo", avrebbe scritto Baldassare Castiglione nel suo "Cortegiano", "sprezza quell'arte dove è rarissimo, ed essi posto ad imparare filosofia; nella quale ha così strani concetti e nove chimere, che esso con tutta la sua pittura non sapria dipingerle". □

Kenneth Clark

© 1982 Johnson Reprint Corporation, New York. Traduzione italiana: © Carlo Pedretti, Los Angeles.