



LO SPAZIO DELL'ASCESI

Rodolfo Papa

Nella pittura di Leonardo, la tradizionale iconografia di san Gerolamo acquista nuovi significati simbolici: legati in particolare all'origine naturale delle forme architettoniche e all'identificazione tra il santo – intellettuale cristiano – e Seneca.

Tra il Quattrocento e il Cinquecento, in varie aree culturali e geografiche, il tema pittorico del *San Gerolamo* conosce un grande sviluppo nell'ambito devozionale domestico. Il santo dottore della Chiesa viene rappresentato in vari atteggiamenti, con sfumature di carattere culturale che, su richiesta dei committenti, ne evidenziano l'aspetto intellettuale umanistico, oppure quello ascetico, o non di rado entrambi, sintetizzati nella figura di un eremita penitente che, isolato dal mondo, svolge, in contemplazione dei misteri, l'attività di un intellettuale impegnato⁽¹⁾.

Si possono vedere, quali esempi, il *San Gerolamo* di Washington (1505) di Giovanni Bellini, che, nell'ambivalenza degli elementi simbolici, propone, attraverso la figura dell'eremita, il tema meditativo del discernimento; oppure il *San Gerolamo* del Louvre di Lorenzo Lotto, in cui le istanze del mecenate-committente Bernardo de' Rossi, vescovo di Treviso, condu-



A destra, a sinistra e alla pagina precedente, l'intero e due particolari del *San Gerolamo penitente* (1480-1482) di Leonardo, conservato nella Pinacoteca vaticana. In particolare, nel dettaglio di questa pagina, lo schizzo tracciato sullo sfondo del dipinto con un edificio identificato a volte con la chiesa fiorentina di Santa Maria Novella.



cono all'esaltazione della vita contemplativa in coerenza con il programma cristiano-platonico che informa molta cultura umanistica. Altri artisti, già nella seconda metà del Quattrocento, quali Piero della Francesca o, per rimanere in ambito veneto, Mantegna, raffigurano san Gerolamo più semplicemente come penitente.

UNA DEVOZIONE PRIVATA

Leonardo si inserisce in questa tradizione, con un'opera sicuramente destinata a un uso devozionale privato. Il suo *San Gerolamo* è iconograficamente più vicino al tema del penitente per la positura e l'atteggiamento del santo e per la struttura complessiva, ma nello stesso tempo se ne distanzia in quanto altri temi emergono nella rappresentazione.

La tavola del *San Gerolamo penitente*, attualmente conservata nella Pinacoteca vaticana, nonostante le controverse vicissitudini delle parti in cui fu venturosamente divisa e fortunosamente ricomposta, è stata sempre e senza dubbio attribuita a Leonardo da Vinci, benché le prove documentarie siano scarsissime. L'analisi dell'opera può dunque riposare sulla certezza del suo autore e anche sulla certezza del soggetto rappresentato. Si tratta senza dubbio di un san Gerolamo, rappresentato penitente nel deserto: del tutto riconoscibili i suoi attributi tradizionali, quali il cappello cardinalizio, il teschio, il leone, e anche il luogo in cui è ambientata la scena.

L'opera è incompiuta, ma questo elemento non ostacola la lettura, offrendo anzi la possi-

bilità, come anche per l'*Adorazione dei magi* degli Uffizi⁽²⁾, di studiare la procedura pittorica leonardiana. Così è possibile verificare che Leonardo costruisce i rilievi partendo dalle parti più scure, secondo quanto egli stesso raccomanda nella raccolta postuma nota come il *Libro di pittura*⁽³⁾.

L'opera si presenta assai interessante, soprattutto per la struttura dello spazio, che risulta esaltata dall'assenza dei colori nella sua complessa e scarna essenzialità. La composizione dell'opera è tipica di Leonardo: il volto del santo viene infatti a stagliarsi su un fondo scuro, mentre ai lati ci sono due aperture sul paesaggio. Tale struttura, per esempio, era già stata messa in atto nella *Madonna Dreyfus* (Washington, National Gallery), dove il volto di Maria si staglia fra le due finestre poste sullo sfondo e sfalsate rispetto alla finestra dalla quale si affaccia l'osservatore; mentre nel *Ritratto di Ginevra de' Benci* (della stessa galleria) il volto è posto su un cespuglio scuro di ginepro, interrotto ai lati da aperture di luce.

Tali aperture sulla parete di roccia sono di interessante lettura: esse non sono propriamente "finestre" né aperture naturali; quella di destra è stata definita da Redig de Campos «finestrella naturale»⁽⁴⁾, espressione che riesce a raccogliere, con il sostantivo e l'attributo, una sorta di sintesi tra lo spazio artificiale e naturale. Tale apertura sembra aprirsi su un paesaggio lontano: si legge infatti il disegno di una facciata di chiesa (identificata sovente con Santa Maria Novella)⁽⁵⁾ e di una piazza con struttura obelisciale, forse una colonna o addi-



Da sinistra, due opere di Leonardo: *Ginevra Benci* (1474 circa), conservato alla National Gallery di Washington, e la *Madonna Dreyfus* (1469-1470), nello stesso museo.

rittura l'accento del tronco di un albero. L'altra apertura, più simile a una porta, ma forse anch'essa una finestra nell'ipotesi che l'opera dovesse poi essere compiuta mediante il disegno di una sorta di architrave naturale, si apre su un paesaggio montano.

Lo spazio dalla parte dell'osservatore è occupato dagli attributi del santo. Alla sua sinistra è posto il cappello cardinalizio di cui, nonostante l'incompletezza, si legge il colore rosso; il leone, in basso, crea una curva molto caratteristica, tipo decorazione arabescata di un damasco, o la curva di una foglia d'acanto; nell'arco creato dalla coda troviamo il teschio, metafora di riflessione sulla morte; all'estrema destra, sotto gli occhi del santo, un crocifisso quasi di profilo.

Il santo è collocato tra la parete di roccia e i suoi attributi, "dentro" uno spazio circolare che egli stesso individua con il braccio, rivelandone l'ampiezza del raggio.

La struttura della figura ricorda molti preceetti del *Libro di pittura*, ove viene descritto come rappresentare le membra dei vecchi⁽⁶⁾ e la tipica posizione di chi si sta alzando⁽⁷⁾. San Gerolamo, comunque, non si sta alzando: egli infatti è genuflesso in terra, e mentre con un braccio scosta le vesti l'altro braccio è aperto verso l'esterno, con una pietra in mano. Questo gesto, mentre esprime «il concetto della mente» ovvero la condizione interiore del santo⁽⁸⁾, crea anche una sorta di compasso che genera uno spazio all'interno del quale si compie l'azione. Gli attributi del santo sembrano così individuare uno spazio circolare nel qua-

le egli è posto come su una pedana, "separato"⁽⁹⁾ dall'ambiente e circondato da speroni di roccia.

IL LUOGO DEL SANTO

Ma quale spazio viene generato? Il santo dove è collocato? Egli sembra collocato, al pari della *Madonna Dreyfus*, in un interno. Il santo è "dentro".

Dentro cosa? Il gesto del santo si muove dentro lo spazio di una caverna, che diviene, nella tavola leonardesca, l'attributo principale del santo.

La caverna è un luogo archetipico da cui si genera il luogo architettonico. Le architetture a pianta circolare o semplicemente centrale, che dal Quattrocento, come gli studi di Wittkower⁽¹⁰⁾ hanno ampiamente dimostrato, assumono importanza rilevante, hanno la loro origine in ben precisi archetipi formali e luoghi della tradizione che fanno riferimento primario alla caverna.

Già Vitruvio nel II libro del *De Architectura* parla di antiche usanze abitative degli uomini primitivi: «Anticamente, come animali selvatici gli uomini nascevano nelle selve, nelle spelonche e nei boschi»⁽¹¹⁾. Nella periegetica del XII secolo troviamo il racconto di un pellegrinaggio in Terrasanta fatto da un tale Teodorico⁽¹²⁾, che descrive la chiesa del Santo Sepolcro del Signore come simile al Pantheon, mimesi di una spelonca naturale, con un'unica finestra circolare sulla sommità del tetto a travi di cipresso. Anche Jacopo da Varazze nella *Legenda Aurea* of-

cfr.

All'artista "Art e Dossier" ha dedicato i seguenti fascicoli monografici: Leonardo, n. 12, aprile 1987, di C. Pedretti, A. Chastel e P. Galluzzi; Leonardo. Il disegno, n. 67, aprile 1992, di C. Pedretti; Leonardo. I Codici, di C. Pedretti e M. Cianchi, n. 100, aprile 1995; Leonardo, il ritratto, di C. Pedretti, n. 138, ottobre 1998; Leonardo. Il Cenacolo, a cura di C. Pedretti, n. 146, giugno 1999.

fre una descrizione accuratissima del Pantheon, tempio antico per eccellenza, dalla cui cristianizzazione fa derivare l'istituzione della festività di Ognissanti: «E così accadde che il tempio fabbricato in onore di tutti gli idoli è ora divenuto il tempio di tutti i santi»⁽¹³⁾.

Leonardo usa spesso la caverna come concetto base del suo linguaggio pittorico: per esempio nella duplice versione della *Vergine delle rocce* (Parigi, Louvre e Londra, National Gallery), dove Maria è caverna e monte, in quanto porta del cielo. In un suggestivo frammento egli descrive i suoi sentimenti proprio di fronte all'entrata di una «gran caverna», e questi sentimenti sono paura e desiderio: «Paura per la minacciosa e scura spelonca, desiderio per vedere se là dentro fusse alcu[n]a miracolosa cosa»⁽¹⁴⁾. Quale miracoloso evento ha luogo dentro la scura spelonca di Gerolamo? Perché Gerolamo è posto dentro un archetipo architettonico?

Per rispondere bisogna interrogare anche la figura storica di Gerolamo, e nella sua vita incontriamo proprio una grotta. Il santo, infatti, visse a lungo a Betlemme, proprio nei pressi di una grotta: quella della natività⁽¹⁵⁾.

Dentro la grotta possiamo trovare il significato del dipinto. Nei Vangeli viene narrato dell'arrivo della sacra Famiglia a Betlemme e della difficoltà di trovare alloggio. Luca afferma che «non c'era posto per essi nell'albergo» (Lc. 2,7). Il termine greco «tò katàluma» indica l'albergo, che in realtà doveva essere un caravanserraglio più o meno come l'odierno «khan» palestinese, ovvero un luogo a cielo aperto, cintato e fornito di una sola porta d'accesso. È evidente che in un simile luogo, «per essi», nelle condizioni in cui si trovava Maria, non poteva esserci posto: ne occorreva uno più appartato. E su tale luogo il racconto evangelico dà alcuni indizi: «E avvenne che, mentre essi erano colà, si compirono i giorni per il parto di lei, e partorì il suo primogenito, e lo fasciò e lo pose in una mangiatoia» (Lc. 2,6-7). I termini usati rivelano che la scena avviene in una stalla, e la stalla esige, secondo le costumanze d'allora, una piccola caverna scavata sul fianco di qualche collinetta nei pressi del villaggio. Le testimonianze a questo proposito sono molte nel corso dei secoli, e proprio Gerolamo è una delle fonti più autorevoli sui luoghi santi. Egli, narrando il progetto di paga-

nizzazione dei luoghi cristiani messo in atto a partire dall'imperatore Adriano, esprime il proprio dolore perché «nella grotta dove un tempo Cristo vagò bambino era pianto l'amante di Venere»⁽¹⁶⁾. Nei pressi era stato infatti piantato un bosco dedicato al culto di Adone-Tammuz, che rimarrà fino a quando Costantino nel 325 edificò sulla grotta una grande basilica, risparmiata dall'invasione persiana del 614 e ancora oggi esistente⁽¹⁷⁾.

I LUOGHI DELLA NATIVITÀ

A questi fatti si aggiungono le interpretazioni dei padri della Chiesa e dei maggiori commentatori ai vangeli sinottici, enormemente diffuse in un ambiente legato alla tradizione medievale quale quello milanese: basti ricordare tutta l'esperienza architettonica relativa al tiburio del duomo⁽¹⁸⁾.

La caverna, il bosco, il tempio, la chiesa sono elementi che descrivono il luogo della natività e che ricorrono nelle rappresentazioni pittoriche di *San Gerolamo eremita*. Pisanello e/o Bono da Ferrara nella tavola conservata alla National Gallery di Londra collocano san Gerolamo seduto presso delle rocce, con lo sguardo che lambisce un boschetto, e una chiesa sullo sfondo; Piero della Francesca nella tavola di Berlino lo pone dentro un bosco solcato da un fiume, e tra gli alberi sembra d'intravedere un edificio antico; Andrea Mantegna lo rappresenta penitente tra alberi e ruderi di edifici antichi (National Gallery, Washington) oppure presso delle rocce accanto a un bosco (San Paolo, Museo de Arte). Il tema del san Gerolamo penitente nel deserto viene in tutte queste opere risolto comunque con una connotazione geografica (Betlemme) e un carattere topografico molto vicino alle descrizioni dei luoghi santi. L'edificio pagano, il boschetto dedicato al culto di Adone-Tammuz, le roccecaverne, il corso d'acqua delle descrizioni mistiche, la chiesa edificata da Costantino sono elementi presenti in quasi tutti i dipinti devozionali dedicati al dottore dalmata.

In modo analogo, peraltro, viene tradizionalmente ambientata la natività di Gesù: si consideri, quale significativo esempio, la *Natività di Cristo con due angeli e i santi Bernardo e Tommaso d'Aquino* dipinta da un

artista amico di Leonardo, Francesco di Giorgio Martini (Siena, Pinacoteca nazionale): il presepe è ambientato presso una struttura naturale-architettonica che sintetizza la grotta e la capanna (ovvero le due tradizionali letture della «stalla» evangelica), sovrastante il rudere di un tempio antico circolare, ovvero il tempio di Adone-Tammuz. Nella *Madonna delle cave* di Mantegna (Firenze, Uffizi) possiamo addirittura individuare il momento della costruzione del tempio. Impropriamente infatti si è parlato di «cave» (addirittura identificate con quelle di Carrara): sembra iconograficamente più corretto supporre che Mantegna abbia voluto rappresentare la natività nel suo luogo contestualmente alla reazione pagana.

COLLEZIONISTA E INTENDENTE

Anche san Gerolamo, dunque, viene rappresentato presso il luogo della natività: Leonardo, con la profondità che contraddistingue le sue opere pittoriche, compie un passo ulteriore ponendolo dentro la grotta, che non è solo lo sfondo, ma è un attributo dell'identità del santo, il luogo di origine della sua contemplazione. Leonardo coniuga al tema intellettuale dell'origine archetipica dell'architettura e del riutilizzo dell'antico il tema devozionale della penitenza e della contemplazione. Il «campione della cristianità», come viene descritto nella *Legenda aurea*, è nel luogo originario dell'architettura sacra.

Lo spazio di san Gerolamo è spesso rappresentato come uno spazio di sintesi: tra il vecchio e il nuovo (così in Dürer, *San Gerolamo nello studio*, xilografia) o tra lo studio e l'eremitaggio (così in Tiziano, *San Gerolamo nel deserto*, all'Escorial di Madrid).

Gerolamo è infatti la figura che esprime il passaggio dal paganesimo al cristianesimo, come ben esprime il suo drammatico sogno, con il giudizio divino che lo qualifica «ciceronianus» e non «Christianus». Questa valenza sintetica viene sottolineata da Leonardo nel volto stesso del santo. Il pittore commette un'inesattezza storica molto comune a quel tempo, quella cioè di rappresen-

tare un vecchio, mentre sembra che l'eremitaggio sia stata un'esperienza giovanile (Mantegna, nel dipinto di Washington, dà invece un volto più giovanile al santo penitente); questa inesattezza storica è entrata nella consuetudine della pittura devozionale, concorrendo alla creazione dell'iconografia saggia e rassicurante di uno dei dottori della Chiesa più illustri.

UN VOLTO DA FILOSOFO

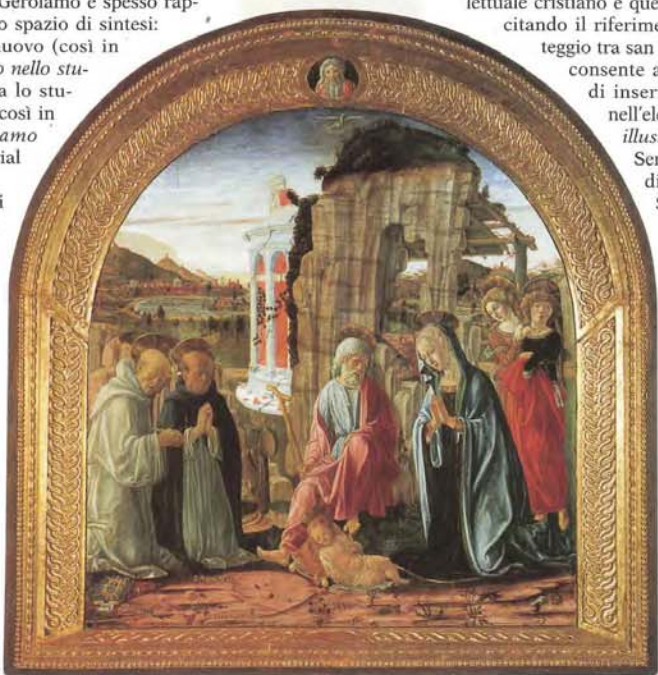
Il volto che Leonardo assegna a Gerolamo, anziano, scarno e insolitamente senza barba, è stato considerato tipologicamente riconducibile all'immagine di Seneca⁽¹⁹⁾. Leonardo traduce, con un salto qualitativo, una norma che è già presente in tutta la tradizione cristiana⁽²⁰⁾. I medesimi tratti che individuano genericamente il tipo dell'intellettuale vengono usati per ritrarre figure di patriarchi, santi e dottori della Chiesa, ma all'antica, col volto vecchio e barbuto. Leonardo, invece, sovrapponendo al tradizionale volto di Gerolamo quello imberbe di Seneca si colloca originariamente nella tradizione che lega la testa di epoca romana conosciuta come Seneca al filone medievale, dando un nuovo sapore antiquario al tema dell'intellettuale cristiano. Quella testa di Seneca e le sue copie fiorentine porteranno alla ricostruzione fantastica del cosiddetto «Seneca morente» che Sandrart propone nel 1680 con una incisione di Richard Collin⁽²¹⁾. Leonardo, in questo modo, fonde in un unico tipo generico l'iconografia dell'intellettuale cristiano e quella del filosofo, esplicitando il riferimento all'apocrifo carteggio tra san Paolo e Seneca⁽²²⁾ che consente allo stesso Gerolamo di inserire il filosofo stoico nell'elenco del suo *De viris illustribus*: «Lucio Anneo Seneca, nato a Cordova, discepolo dello stoico

Sozione e zio paterno del poeta Lucano, ebbe vita assai morigerata. Non lo porrei in un catalogo di autori cristiani, se non mi inducessero a farlo quelle celebri lettere di Paolo a Seneca e Seneca a Paolo, che moltissimi leggono. In esse, quale maestro di Nerone e persona molto influente del suo tempo, dichiara di ambire presso i pagani la stessa posizione di Paolo presso i cristiani. Fu mandato a morte da

Qui sotto,
la *Vergine
delle rocce* (1508),
di Leonardo,
conservato
alla National Gallery
di Londra.



Qui sotto,
la *Natività
con i santi Bernardo
e Tommaso
d'Aquino*
(1475-1476),
di Francesco
di Giorgio Martini,
conservato
alla Pinacoteca
nazionale di Siena.



**Qui a lato,
la cosiddetta Madonna
delle cave (1488-1490),
di Andrea Mantegna,
conservata agli Uffizi,
a Firenze.**



**Qui sopra,
San Gerolamo
nello studio (1492),
di Albrecht Dürer,
xilografia conservata
alla Kunstsammlung
di Basilea.**

Nerone, due anni prima che Pietro e Paolo ricevessero la corona del martirio»⁽²³⁾. Leonardo dunque, pur rifacendosi a una tradizione esistente e riproponendo una iconografia tradizionale, approfondisce e arricchisce la figura del santo di attributi che lo qualificano originalmente: la caverna e il volto antico.

È stata più volte notata l'analogia tra la posizione del *San Gerolamo* leonardiano e la copertina del componimento poetico – attribuito talvolta a Bramante – *Antiquarie prospettive romane* (1498-1500), dove una figura genera lo spazio, quasi compasso geometrico cosmico. In questa opera, dedicata a Leonardo, gli viene rivolto l'invito a recarsi a Roma, in quanto luogo dell'arte poiché luogo dell'antico e dell'origine. Ebbene, il *San Gerolamo* è il manifesto teorico di Leonardo che risponde a questo invito: egli si interroga su un'altra origine, che precede e fonda quella dell'antichità e la cerca nella natura, nelle rocce forate di finestre naturali. La caverna di Gerolamo è, dunque, un primo esempio di luogo naturale, di protoarchitettura, in cui Leonardo si esercita negli anni, fino alla prova decisiva della *Vergine delle rocce* e all'ultima poesia della *Sant'Anna* del Louvre nella quale rappresenta, ricapitolandolo nella contemplazione dell'incarnazione, il mistero dell'origine del mondo. L'idea, che sempre lo ha affascinato, di ricondurre tutta la natura a un unitario corpo di leggi si compie qui in una cosmografia di natura geologica, e l'insieme di monte e mare, con i detriti lasciati nel lento trascorrere del



tempo, è analogia di Cristo-roccia e Maria-montagna-mare, che insieme misticamente fondano l'universo.

Il pensiero di Leonardo è scritto nel suo trattato più autentico, ovvero nella sua pittura, che è "figliuola" della natura: «Dico agli pittori che mai nessuno debbe imitare la maniera de l'altro, perché sarà detto nipote e non figliuolo della natura in quanto a l'arte; perché, essendo le cose naturali in tanta larga <a>bondanza, più tosto si vole e si debbe ricorrere a quella ch'alli maestri, che da quella hanno imparato»⁽²⁴⁾. □

(1) Su questo aspetto si vedano gli sviluppi del tema nei capitoli dedicati a san Gerolamo in A. Gentili, con la collaborazione di M. Lattanzi e F. Polignani, *I giardini di contemplazione*, Roma 1985.

(2) Le due opere dovrebbero essere quasi contemporanee, all'inizio degli anni Ottanta del XV secolo.

(3) «Modo per ritrarre di rilievo e preparare la carta per questo. I pittori, per ritrarre le cose de rilievo, debbon tingere le superficie delle carte di mezzana oscurità e poi dare l'ombre più oscure, e ultimo i lumi principali in piccolo loco, li quali son quelli che in piccola distanza sono li primi che si perdano all'occhio». Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*,

ed. a cura di C. Pedretti, Firenze 1995, vol. II, p. 234, n. 219.

(4) R. de Campos, *San Gerolamo*, in AA. VV., *Leonardo*. La pittura, Firenze 1977, pp. 65-68.

(5) C. Pedretti, *Leonardo architetto*, Milano 1988, scheda di Dell'Innocenti, p. 280.

(6) «Come si de' figurare i vecchi. I vecchi debbono esser fatti con pigri e lenti movimenti, e le gambe piegate nelle ginocchia quando stanno fermi, e piedi pari e distanti l'uno da l'altro; [schiene declinanti] in basso, la testa inanzi chinata e le braccia non troppo distese». Leonardo, op. cit., vol. II, p. 205, n. 143.

(7) «Del rizzarsi dell'uomo da sedere di sito piano.

Stando l'uomo a sedere nel pavimento, la prima cosa che fa nel suo levarsi è che trae da sé il piede, e posa la mano in terra da quel lato che si vol levare, e gitta la persona sopra il braccio che posa, e mette il ginocchio in terra da quel lato che si vol levare». Ivi, vol. II, p. 294, n. 388.

(8) «Il bono pittore ha a dipingere due cose principali, cioè l'omo e il concetto della mente sua. Il primo è facile, il secondo è difficile, perché s'ha a figurare con gesti e movimenti delle membra». Ivi, vol. I, p. 219, n. 180.

(9) «Sanctus» in quanto participio passato di «sancire», verbo appartenente alla radice di «sacer» (sacro), allude a una dimensione intangibile, lontana, separata.

(10) R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino 1964.

(11) Marco Vitruvio Pollio, *De Architectura*, Portofino 1990, libro II, p. 65.

(12) E. G. Holt, *Storia documentaria dell'arte*, Milano 1972, pp. 56-60.

(13) Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, Torino 1995, cap. CLXII, pp. 883-884.

(14) Leonardo da Vinci, *Scritti letterari*, Milano 1980, pp. 184-185.

(15) Jacopo da Varazze, op. cit., cap. XLVI, p. 809.

(16) *San Gerolamo*, Opere scelte, a cura di E. Camisani, Torino 1971, epist. 58.

(17) G. Ricciotti, *Vita di Gesù Cristo*, Roma 1941, p. 260.

(18) P. C. Marani, *Leonardo*, Francesco di Giorgio e

il tiburio del Duomo di Milano, in *Arte lombarda*, n. LXII, 1982-1983, pp. 81-92.

(19) H. Ost, *Leonardo Studien*, Berlin-New York 1975.

(20) L. F. Dell'Orto, *Sull'iconografia di Seneca*, in AA. VV., *Seneca*. Mostra bibliografica e iconografica, Roma 1999, pp. 27-41.

(21) F. Haskell, N. Penny, *L'antico nella storia del gusto*. La seduzione della scultura classica, Torino 1984, pp. 445-448.

(22) *Epistolario apocrifo di Seneca e san Paolo*, a cura di L. Bocciolini Palagi, Firenze 1985.

(23) *San Gerolamo*, *De viris illustribus*, cap. X, op. cit.

(24) Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, cit., vol. I, p. 184, n. 81.