



Achademia Leonardi Vinci

Publisher: FeDOA Press – Centro di Ateneo per le Biblioteche dell'Università di Napoli Federico II – Registered in Italy. Publication details, including instructions for authors and subscription information: <http://www.serena.unina.it/index.php/achademia>

Dal diagramma al paesaggio: i capitoli sulla prospettiva aerea nel *Trattato della pittura*

Janis Bell

How to cite: Bell J. (2024). Dal diagramma al paesaggio: i capitoli sulla prospettiva aerea nel *Trattato della pittura*. *Achademia Leonardi Vinci*, 4(4), 37-57.

<https://doi.org/10.6093/2785-4337/11418>

FeDOA Press makes every effort to ensure the accuracy of all the information (the “Content”) contained in the publications on our platform. FeDOA Press, our agents, and our licensors make no representations or warranties whatsoever as to the accuracy, completeness, or suitability for any purpose of the Content. Versions of published FeDOA Press and Routledge Open articles and FeDOA Press and Routledge Open Select articles posted to institutional or subject repositories or any other third-party website are without warranty from FeDOA Press of any kind, either expressed or implied, including, but not limited to, warranties of merchantability, fitness for a particular purpose, or non-infringement. Any opinions and views expressed in this article are the opinions and views of the authors, and are not the views of or endorsed by FeDOA Press. The accuracy of the Content should not be relied upon and should be independently verified with primary sources of information. FeDOA Press shall not be liable for any losses, actions, claims, proceedings, demands, costs, expenses, damages, and other liabilities whatsoever or howsoever caused arising directly or indirectly in connection with, in relation to or arising out of the use of the Content.

This article may be used for research, teaching, and private study purposes. Terms & Conditions of access and use can be found at <http://www.serena.unina.it>

It is essential that you check the license status of any given Open and Open Select article to confirm conditions of access and use.

NEL contesto della storia dell'arte, i diagrammi scientifici pubblicati nei libri illustrati non hanno suscitato molto interesse, ad eccezione di alcuni saggi in cui ci si è dedicati ad evidenziare i fini didattici della rappresentazione scientifico-naturalistica.¹ Forse sono state erroneamente considerate immagini che richiedono poca inventiva, o che non sono di alta qualità in confronto con la pittura, la scultura, e la stampa istoriata. Nel caso del *Trattato della pittura* di Leonardo da Vinci, libro illustrato che ha una eccezionale fortuna storiografica, forse uno dei più celebri libri illustrati, penso che non ci sia nemmeno uno saggio dedicato ai suoi diagrammi e anche nell'edizione e traduzione del *Trattato della pittura* pubblicata con Claire Farago e Carlo Vecce, abbiamo dedicato poche parole a questo tema.² Nel contesto della storia della scienza,

Dal diagramma al paesaggio: i capitoli sulla prospettiva aerea nel *Trattato della pittura*

JANIS BELL



Ms A, f. 105v

¹ Ringrazio Tawrin Baker che ha organizzato una giornata di studio all'University of Pennsylvania, il 23 febbraio 2019 sulle immagini, che ha suscitato il mio interesse per l'argomento. La proposta di Panofsky, Erwin, "Artist, Scientist, Genius: Notes on the Renaissance Dämmerung." In *The Renaissance. Six Essays*, W. Ferguson, (ed.), New York: Harper & Row, 1962, pp. 121-182, è stata ripresa da Edgerton, Samuel, "The Renaissance Development of the Scientific Illustration." In *Science and the Arts in the Renaissance*, J. Shirley, F. D. Hoeniger (eds.), Washington: The Folger Shakespeare Library, 1985, pp. 168-197 e "Galileo, Florentine 'Disegno' and the 'Strange Spottedness' of the Moon." *Art Journal* 44, (1985), pp. 225-48, e da Ackerman, James, "Early Renaissance Naturalism and Scientific Illustration." In *The Natural Sciences and the Arts*, A. Ellenius (ed.), Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1985, pp. 1-17. Ringrazio Vita Segreto per aver organizzato le due Giornate di Studi internazionale "Leonardo da Vinci (1452-1519). Dal *Libro di Pittura* al *Trattato*. Trasmissione, Circolazione, Ricezione delle Idee e degli Scritti Vinciani tra Cinquecento e Seicento", tenuto a Roma il 24-25 ottobre, 2019 all'Accademia nazionale di San Luca e per avermi invitato a presentare uno saggio.

² Farago, Claire; Bell, Janis; Vecce, Carlo, *The Fabrication of Leonardo da Vinci's Trattato della pittura with a schol-*

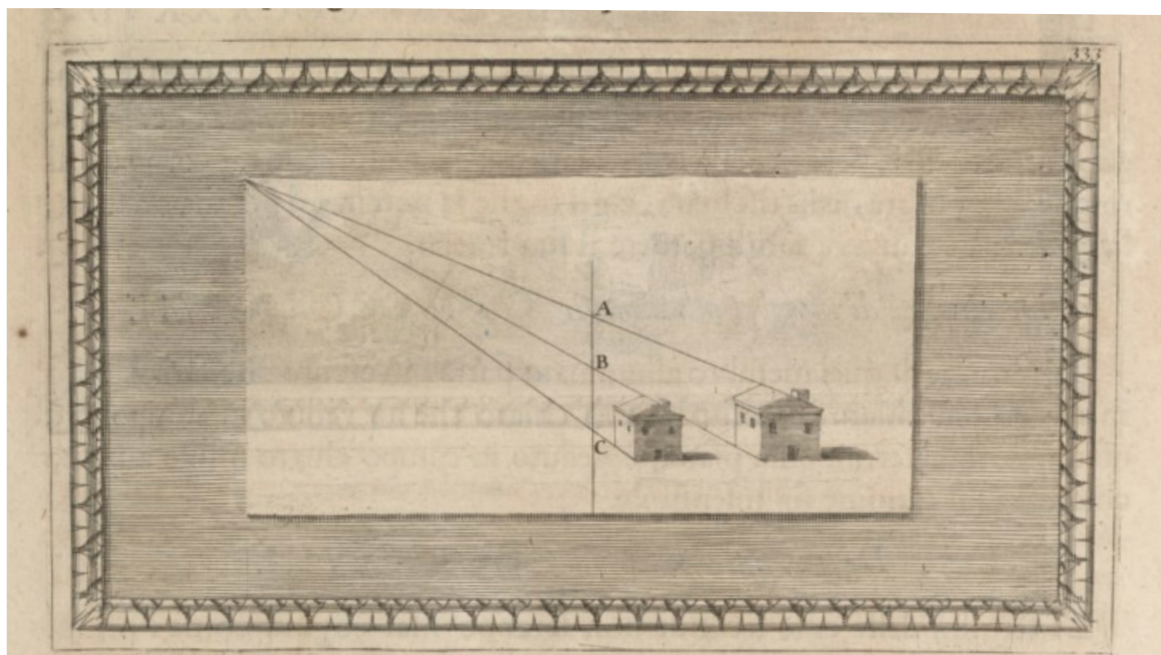


Fig. 1 – Charles Errard, da Gaspare Berti, incisione per il *Trattato della pittura* (Parigi, 1651), capitolo CCCXXXIII, p. 103 (foto: cortesia di Mario Valentino Guffanti)

al contrario, i diagrammi sono stati studiati sia per capirne la diffusione sia per comprenderne la trasmissione finalizzata all'edizione a stampa.³ I libri di René Descartes – ad esempio – hanno avuto una notevole attenzione da parte degli storici della scienza, in

parte perché Descartes aveva richiesto al suo editore di riprodurre le immagini su pagine affiancate dal testo, spesso richiedendo anche di ripetere un'immagine più di una volta.⁴ Spero qui di iniziare a porre rimedio a questa svista dal punto di vista delle arti visive

arly edition of the editio princeps (1651) and an annotated English translation, Leiden: Brill, 2018. Nel capitolo di Bell, Janis ("The Final Text," pp. 300–369), si discute a lungo dell'argomento nel commentario *Reader's Notes*, si veda in particolare, pp. 1069–1071 relative al capitolo 333.

³ Dupré, Sven, "Visualization in Renaissance Optics: The Function of Geometrical Diagrams and Pictures in the Transmission of Practical Knowledge." In *Transmitting Knowledge, Words, Images and Instruments in Early Modern Europe*, a S. Kusakawa (ed), Oxford: Oxford University Press, 2006, pp. 11–39. Raynaud, Dominique, "Building the stemma codicum from geometric diagrams. A treatise on optics by Ibn al-Haytham as a test case." *Archive for History of Exact Sciences* 68/2 (2014): pp. 207–239.

⁴ Baigrie, Brian S., "Descartes's Scientific Illustrations and 'La grande mécanique de la nature.'" In *Picturing Knowledge: Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science*, B. S. Baigrie (ed.), Toronto: University of Toronto Press, 1996, pp. 86–134; Wilkin, Rebecca M., "Figuring the Dead Descartes: Claude Clerselier's *Homme de René Descartes* (1664)." *Representations* 83, (2003), 1, pp. 38–66; Lüthy, Christoph, "Where Logical Necessity Becomes Visual Persuasion: Descartes's Clear and Distinct Illustrations." In *Transmitting Knowledge: Words, Images, and Instruments in Early Modern Europe*, S. Kusakawa, I. Maclean (eds.), Oxford: Oxford University Press, 2006, pp. 97–134; Zittel, Claus, "Conflicting Pictures: Illustrating Descartes' *Traité de l'homme*." In *Silent Messengers: The Circulation of Material Objects of Knowledge in the Early Modern Low Countries*, Dupré, S.; Lüthy, C. (eds.), Berlin: Lit Verlag, 2011, pp. 217–260; Lo, Melissa, "The Picture Multiple: Figuring, Thinking, and Knowing in Descartes's *Essais* (1637)." *Journal of the History of Ideas* 78, (2017), 3, pp. 369–399. Ringrazio T. Baker per il suo consiglio.

e della diffusione della conoscenza artistica. L'editore dell'*editio princeps*, Rafaele Trichet du Fresne, lamentava che i capitoli con le figure geometriche sono incomprensibili. Non c'è dubbio che alcuni siano problematici, specialmente quelli che riguardano l'ottica. Nel diagramma per il capitolo CCCXXXIII [333] (Fig. 1), si notano due problemi: nel disegno che Melzi mette in corrispondenza dello stesso capitolo [481] nel *Libro di pittura* (Fig. 2) vediamo due cerchi, uno più vicino dall'altro, visti dall'occhio sotto angoli eguali; nel disegno inciso da Errard invece sono rappresentate due case. Perché sono diversi?

Il concetto ottico qui rappresentato viene da Euclide, supposizione settima: "Quelle cose che sotto uguale angoli si veggono ci appaiono eguale."⁵ Tuttavia, il testo di Leonardo è molto più complicato di quello di Euclide in quanto voleva dimostrare che il concetto non è applicabile alla pittura. La prospettiva pittorica viene costruita con il punto di vista di un occhio solo, anche se vediamo il mondo con due occhi. Ma per quanto riguarda la visione binoculare, i filosofi hanno scritto che le immagini di ciascun occhio vengono unite in un'immagine sola; non si resero conto della piccola divergenza tra l'occhio destro e l'occhio sinistro, che spiega come percepiamo la profondità.⁶ Come pittore, Leonardo cercò ripetutamente di poter rappresentare il mondo tridimensionale su una superficie piana, passando dall'esaltazione alle meraviglie che possono essere riprodotte visivamen-

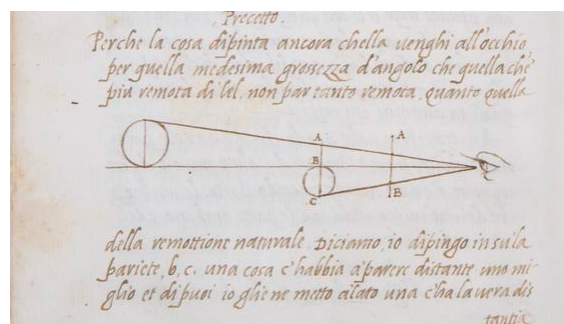


Fig. 2 - Francesco Melzi da Leonardo, *Libro di pittura*, BAV, Cod. Urb. Lat. 1270, particolare di c. 152v (da Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*. Cod. Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana, a cura di C. Pedretti e C. Vecce, Firenze: Giunti, 1995, p. 335)

te allo sconforto per l'incapacità di conciliare la teoria visiva con l'esperienza.⁷ Qualsiasi diagramma basato sul testo doveva scegliere tra l'enfatizzare l'uguaglianza degli angoli o raffigurare le differenze così come appaiono nella visione binoculare. In mancanza del disegno autografo di Leonardo, possiamo immaginare che Francesco Melzi copiò Leonardo fedelmente, come fece in altri casi in cui si può confrontare la copia con l'autografo. Il diagramma di Melzi dà precedenza all'uguaglianza degli angoli, probabilmente perché i precetti didattici di Leonardo erano volti a guidare studenti avanzati che sapevano già usare i colori e il chiaroscuro ma non i principi visivi di base.⁸ Tuttavia, l'incisione di Errard dà precedenza alle differenze nella dimensione apparente alla distanza della superficie pittorica, paragonandola alla sezione

⁵ *La prospettiva di Euclide*, Egnatio Danti (ed.), Firenze: Giunti, 1573, p. 13.

⁶ Si veda Raynaud, Dominique, *Studies on Binocular Vision. Optics, Vision and Perspective from the Thirteenth to the Seventeenth Centuries*, Cham: [Springer] 2016 per un riepilogo.

⁷ Strong, Donald, "The Painter in Despair: 'Trasparentia' and 'Relievo' in Leonardo's *Treatise on Painting*," *Achademia Leonardi Vinci* 1, (1988), pp. 35-48; e sull'esaltazione della pittura, si veda Farago, Claire, *Leonardo da Vinci's 'Paragone': A Critical Interpretation with a New Edition of the text in the Codex Urbinas*, Leiden: Brill, 1992, pp. 289-411.

⁸ Si veda Farago "Introduction," in Farago-Bell-Vecce, 2018, pp. 81-84; e Quiviger, François, *Leonardo da Vinci. Self, Art and Nature*, London: Reaktion Books, 2019, pp. 43-57.

obliqua della piramide visiva (la linea verticale segnata A B C).

Il cambiamento di Errard può essere spiegato con il testo che consultò in cui la parola “cosa” è divenuta “casa”. Il testo, corrotto nelle varie fasi di copiatura intercorse in oltre un secolo, nel *Trattato* diventa: “Diciamo: Io dipingo su la parete B.C. una casa che habbi a parere distante un miglio, e di poi io gliene metto allato una che ha la vera distanza d’un miglio, le qualicose sono in modo ordinate che la parete A.C. taglia la piramide con equal grandezza, nientedimeno mai con due occhi parranno di equal grandezza, né di equal distanza”.⁹ Nella parte finale dello stesso capitolo, dopo “equal” si nota l’aggiunta delle parole “grandezza, ne di equal”, lungo il margine, assegnata alla mano di Cassiano dal Pozzo prima di fare la copia che fu poi regalata a Roma ai francesi fratelli Fréart.¹⁰ È evidente che Errard ha seguito il testo dell’apografo che aveva a disposizione (s1, San Pietroburgo, Ermitage Ms. OR 11706). La differenza non può essere attribuita a una mancata conoscenza di problemi di ottica da parte di

Errard, considerando che il traduttore francese, Roland Fréart de Chambray, con cui Errard collaborò per oltre un decennio, era esperto di ottica e aveva preparato una traduzione francese dell’ottica di Euclide, dando il “privilège” della stampa a Charles Errard nel 1650.¹¹ A mio avviso, la decisione di enfatizzare l’aspetto visivo rispetto alle teorie ottiche derivava dalla necessità che il *Traitté de la peinture* servisse da testo didattico nella nuova *Académie royale de peinture et de sculpture*, progettata nei primi anni Quaranta da François Sublet de Noyers su impulso di re Luigi XIII.¹² I giovani pittori avrebbero apprezzato quanto potevano cambiare l’apparenza delle cose sulla superficie pittorica, come diceva Leonardo, che non sembreranno né la grandezza né la distanza che siano veramente. L’importanza dell’aspetto visivo era ciò che i giovani pittori potevano imparare dai diagrammi per integrare meglio i precetti di Leonardo nella loro pratica pittorica, è evidente nell’approccio di Errard, nei capitoli sulla prospettiva aerea, sui quali ora rivolgiamo la nostra attenzione. Copisti e artisti

⁹ *Trattato della Pittura*, 1651: *Perché la cosa dipinta, ancor che ella venghi all’occhio per quella medesima grossezza d’angolo che quella ch’è più remota di lei, non pare tanto remota quanto quella della remotione naturale*. CAP. CCCXXXIII, pp. 102-103. Mancante nell’apparato critico di Farago-Bell-Vecce 2018, p. 850, ma ben visibile nel facsimile online del *Libro di pittura* a www.treatiseonpainting.org, c. 152v, e notato nel commentario a p. 1069 in cui si sottolinea che la parola “casa” viene da m3, apografo H 228 inf. della Veneranda Biblioteca Ambrosiana di Milano, codice che apparteneva a Cassiano dal Pozzo (c. 116).

¹⁰ In Farago-Bell-Vecce 2018, p. 850, n. 2 al cap. 333: “nientedimeno mai con due occhi parranno di equal grandezza, né di equal distanza.”

¹¹ Fréart de Chambray, Roland, *La perspective d’Euclide, traduite en François sur le text grec, original de l’auteur, e démontrée par Roland Fréart de Chantelou, Sieur de Chambray*, Le Mans: Jacques Ysambert, 1663. Sul privilegio dato a Errard nel 1650, si veda Farago-Bell-Vecce, 2018, p. 339-40, e Coquery, Emmanuel, *Charles Errard. La noblesse du décor*. Paris: Arthena, 2013, p. 143, si riferisce all’inventario postumo di Parigi trascritto in appendice, pp. 401-404.

¹² Per una panoramica sull’iniziativa francese di portare la cultura artistica di Roma a Parigi, si veda Del Pesco, Daniele, “Paul de Chantelou, Roland Fréart e Charles Errard: successi e insuccessi dall’Italia.” In *Rome-Paris 1640: transferts culturels et renaissance d’un centre artistique*, Bayard, Marc (ed.), Paris-Roma: Somogy, Académie de France a Rome, 2010, pp. 141-174. Sull’uso del *Traitté* all’Académie Royale, si rimanda a Farago, Claire, “Historical Introduction”. In Farago-Bell-Vecce, 2018, pp. 34-38. Sugli scritti leonardeschi utilizzati per la formazione degli artisti nelle accademie italiane di Firenze e Roma, si rimanda a Segreto, Vita, “Pomarancio dixit. Una parafrasi critica del ‘Discorso di Messer Cristoforo Roncalli detto in voce e letto nell’Academia’ di Roma il 26 giugno 1594.” In *La scintilla divina*, Albi, S.; Bolzoni, M. S. (eds), Roma: Artemide, pp. 399-409.

hanno spesso cercato di migliorare le immagini, a volte seguendo il testo, altre volte migliorandone l'effetto visivo: cambiamenti paralleli alla consapevolezza, e forse all'uso, della prospettiva aerea. Nel paragonare vari diagrammi dello stesso capitolo, si capisce meglio la storia del *Trattato della pittura* che deve necessariamente considerare le circa cinquanta copie manoscritte conosciute,¹³ attraverso le quali i principi di Leonardo si sono diffusi fino ad arrivare alla pubblicazione di Parigi del 1651.

Cominciando con il testo che diventerà il capitolo CLXV [165] nelle edizioni del 1651, riferendo esclusivamente alla numerazione del *Trattato*, senza dimenticare che i primi manoscritti avevano numerazioni di capitoli diverse. Nel capitolo 165, Leonardo parla del problema di dipingere vari edifici della stessa altezza dietro un muro. Si legge:

Evvi un'altra prospettiva, la quale si dice aerea, imperoché per la varietà dell'aria si possono conoscere le diverse distanze di varii edifici terminati ne' loro nascenti da una sola linea, come sarebbe il veder molti edifici di là da un muro che tutti appariscano sopra l'estremità di detto muro d'una medesima grandezza, e che tu volessi in pittura far parer più lontano l'uno che l'altro. E da figurarsi un'aria un poco grossa. Tu sai che in simil aria l'ultime cose vedute in quella, come son le montagne, per la gran quantità dell'aria che si trova infra l'occhio tuo e dette montagne, paiono azzurre, quasi del color dell'aria, quando il sole è per levante. Adunque farai sopra il detto muro il primo edificio del suo colore, il più lontano fallo meno profilato, e più azzurro; e quello che tu vuoi che sia più in là altrettanto, fallo altrettanto più azzurro, e quello che vuoi che



Fig. 3 - Andrea Verrocchio, *Madonna col Bambino e due angeli*, Londra, National Gallery (foto The National Gallery of Art, London)

sia cinque volte più lontano, fallo cinque volte più azzurro, e questa regola farà che gli edifici che sono sopra una linea parranno d'una medesima grandezza, e chiaramente si conoscerà quale è più distante, e qual maggior dell'altro.

Nella pratica della prospettiva, secondo Leon Battista Alberti, la posizione di un uomo o di un palazzo è data dal suo posizionamento proporzionale misurato in relazione all'altezza di un uomo in primo piano. Alberti consigliò di dividere l'uomo in tre parti uguali, pari a un braccio, poi suddividere la linea frontale in parti uguali di un braccio ognuna, di mettere il punto centrico all'altezza dell'uomo, e di costruire linee

¹³ Per un elenco completo degli apografi si veda Farago-Bell-Vecce 2018, pp. li-lii.

trasversali che formano quadrati degradanti (cioè trapezoidi) i quali diminuiscono in proporzione alla distanza.¹⁴ Questa costruzione di quadrati ripetuti (sebbene degradata in trapezi sempre più piccoli) consente a uno spettatore di calcolare le dimensioni e la distanza di qualsiasi oggetto posto su quella griglia. L'approccio di Alberti è del tutto compatibile con la teoria della percezione visiva proposta dal filosofo arabo Alhacen (il nome Latino per Ibn al-Haytham), formulata dai filosofi scolastici Roger Bacon, Witelo e John Pecham, i cui scritti furono studiati nelle università italiane nel corso del XIV secolo.¹⁵ Secondo i filosofi, la distanza è conosciuta attraverso il giudizio dell'intelletto che somma gli intervalli noti per arrivare al totale:

Thus, when sight perceives a continuous, ordered range of bodies, i.e. of visible objects, that spans a given distance, it will perceive the sizes of those bodies. And when it perceives the sizes of those bodies, it will perceive the sizes of the spaces that lie between their extremities. [...] Therefore, sight perceives the magnitude of the distances of visible objects whose distance is spanned by a continuous, ordered range of bodies by perceiving the

measures of the bodies ranged in order along those distances.¹⁶

Ma cosa succede quando gli intervalli non sono noti, come nell'esempio di Leonardo nel capitolo 165?

Nella *Madonna col bambino e due angeli* di Verrocchio a Londra, datato 1467-9 (Fig. 3),¹⁷ il muro chiude la nostra vista in lontananza e vediamo solo quegli alti alberi e le colline che si innalzano sopra di esso. Non possiamo giudicare facilmente quanto più lontane siano le due conifere più basse di cui si vedono le chiome, dai due alberi più alti i cui tronchi e le fronde sono visibili; sappiamo solo che sono più lontani perché sono parzialmente nascosti dagli alberi più alti. Quando Leonardo affronta lo stesso problema nella sua *Annunciazione* (Firenze, Uffizi, ca. 1472)¹⁸ offre ulteriori indizi. In primo luogo, una rottura nel muro permette di vedere il luogo preciso in cui due alberi si alzano dal terreno, dettaglio, questo, che fornisce una scala di larghezza del tronco e dell'altezza dell'albero. Per gli alberi dietro il muro, che variano in altezza e larghezza del tronco, possiamo dedurne le dimensioni attraverso la resa meno dettagliata del fogliame e delle ramificazioni. Una lezione che Leonardo ha approfondito in un bra-

¹⁴ Alberti, Leon Battista, *De pictura (redazione volgare)*, Bertolini, Lucia (ed.), Firenze: Polistampa, 2011, Libro I, §19 [4-7].

¹⁵ Sulla conoscenza d'Alberti dell'ottica di Alhacen e dei suoi seguaci, F. Vescovini, "La teoria dei colori dei sectantes philosophos nel 'De pictura' di Leon Battista Alberti." In *La prospettiva: fondamenti teorici ed esperienze figurative dall'antichità al mondo moderno: Atti del convegno internazionale di studi*, Istituto Svizzero di Roma, 11-14 settembre 1995, Fiesole: Cadmo-Casolini, 1998, pp. 85-93; Roccasacca, Pietro, "La piramide e le intentiones: Alhacen, Alberti e la composizione della storia in pittura." In *Primavera del Rinascimento*, Paolozzi Strozzi, B., Bormand, M. (eds.), Firenze: Mandragora, 2013, pp. 173-179.

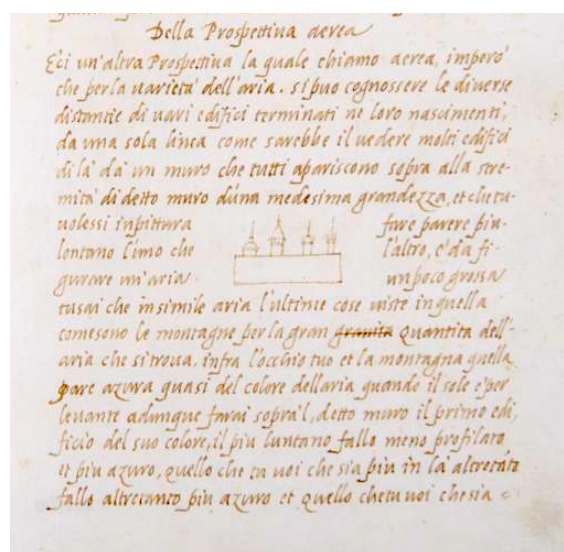
¹⁶ Smith, A. Mark, *Alhacen's Theory of Visual Perception: A Critical Edition and Commentary of the First Three Books of Alhacen's 'De Aspectibus'*, Philadelphia: Transactions of the American Philosophical Society, 2001, vol. 2, Libro II: 3.66-3.93, in particolare, 3.76 (p. 451).

¹⁷ Syson, Luke; Dunkerton, Jill, "Andrea del Verrocchio's first surviving panel painting and other early works." *The Burlington Magazine* CLIII (2011), pp. 368-78. Si vede anche il catalogo della mostra *Verrocchio. Il maestro di Leonardo*, Caglioti, F.; De Marchi, A. (eds.), Firenze: Fondazione Palazzo Strozzi e Marsilio Editore, 2019.

¹⁸ Si veda <https://www.uffizi.it/opere/annunciazione>

no del Ms A, c. 105r da cui deriva questo capitolo in cui prima presenta il problema della rappresentazione e poi la soluzione pittorica. Leonardo sottolinea che la prospettiva aerea permette di indicare tra le cose dipinte quelle che sono più lontane anche quando non è possibile vederne bene la collocazione nello spazio pittorico perché parzialmente oscurate da altre strutture architettoniche, come un edificio o un muro. Il pittore deve diminuire il colore e ridurre i dettagli e l'acutezza, per imitare i veri effetti dell'aria, e deve farlo seguendo proporzioni fisse: un quinto, due quinti, tre quinti, secondo la distanza.

Nel disegno in margine al manoscritto A (Fig. 4), Leonardo fa vedere una linea orizzontale per il muro, dietro al quale ci sono quattro torri profilate, ognuna contornata diversamente, in cui l'inchiostro diventa più chiaro e la linea di contorno più sottile per indicare la prospettiva di colore e di spedizione. Ma il concetto era assai difficile per Melzi che, copiando il piccolo schizzo di Leonardo, diede meno attenzione all'altezza uguale delle torri e più alle sottili guglie sopra queste (Fig. 5) con il risultato che le altezze delle guglie non sembrano uguali. Inoltre, i contorni delle torri sono quasi uguali in larghezza e oscurità. Melzi introdusse tanti dettagli ornamentali, cominciando dalla trasformazione dei diagrammi in illustrazioni, come vedremo fra poco. Allo stesso Melzi dobbiamo il merito di rendere conto dell'importanza dei diagrammi per la diffusione delle idee di Leonardo in un'epoca in cui i libri stampati avevano pochissimi disegni associati al testo. Infatti, impostando i disegni proprio nel mezzo della colonna di testo, conferisce loro un'importanza pari a quella delle parole. Tuttavia, quando le idee di Leonardo inizia-



Figg. 4-5 - Leonardo da Vinci, Ms A, f. 105v (da Edizione Nazionale dei Manoscritti e Disegni di Leonardo); Francesco Melzi da Leonardo, *Libro di pittura*, BAV, Cod. Urb. Lat. 1270, particolare di c. 78v (da Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*. Cod. Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana, a cura di C. Pedretti, trascrizione critica di C. Vecce, Firenze: Giunti, 1995, p. 249)

rono a circolare tra artisti e letterati alla fine del Cinquecento, il *Libro* meticolosamente illustrato di Melzi non faceva più parte della storia. Piuttosto, ciò che circolò fu una versione abbreviata a solo 2/5 dell'intero testo, priva di intere sezioni con evidenti tagli di frasi e paragrafi.¹⁹ I disegni negli apografi fi-

¹⁹ Due ipotesi hanno accesso i recenti dibattiti: [1] lo sradicamento è stato fatto a Milano come conseguenza degli



Fig. 6 – Anonimo, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ott. Lat. 2398, particolare di c. 79v (foto: da www.treatiseonpainting.org)

nalizzati al *Trattato della pittura* non derivano dai disegni di Melzi ma hanno un percorso autonomo che fa capo a un apografo perso. Stando alle copie databili agli ultimi tre decenni del Cinquecento, tutti i disegni erano lungo i margini; questo spinge a credere che anche l'apografo perduto avesse piccoli schizzi posti lungo i margini delle pagine, dando il primato alle parole rispetto alla visione di Melzi e di Leonardo stesso.²⁰ Questo ha avuto un impatto sulla trasmissione e la ricezione delle idee di Leonardo. In alcuni apografi, notiamo che i copisti avevano difficoltà a comprendere l'immagine di questo capitolo. Il manoscritto Ottobiano 2884, conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana, designato come *v02*, (Fig. 6) mostra un disegno a penna e inchiostro perfezionato dal copista con una sottile acquerellatura grigia,

ma il proprietario del manoscritto nota che l'immagine non era corretta ed accanto al disegno scrive: "li edifitij anno a essere uguali". E infatti, le due torri a sinistra sono più alte della torre a destra, la quale dovrebbe essere più lontana, ma non appare lontana proprio perché il disegnatore non interviene né nello spessore delle linee né nel colore.

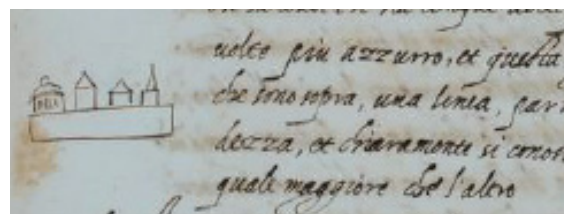
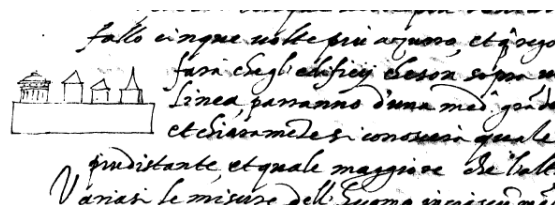
Due copie databili al primo Seicento, *mv2* (Milano, Ente Raccolta Vinciana, Ms. E II 6) e *rc2* (Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 5018),²¹ ripetono il disegno con le tre torri e le diverse altezze degli edifici (Fig. 6) e sembra che i disegnatori abbiano capito meglio il concetto della riduzione dei dettagli. In entrambi i casi i disegnatori riducono le due torri a destra, entrambe di altezza inferiore e chiaramente destinate ad essere più lontane. La linea della penna dei contorni è più sottile

atteggiamenti della Controriforma nella cultura della censura – tesi sostenuta da Claire Farago, "Origin" in Farago-Bell-Vecce, 2018, pp. 213-237; [2] se sia stato fatto a Firenze per soddisfare le esigenze dell'Accademia del disegno al fine di redigere un manuale di istruzioni, tesi sostenuta da F. Fiorani, A. Sconza e V. Segreto, relatori alle sopradette giornate di studio.

²⁰ Sconza, Anna, "The Early Abridged Copies of the Treatise on Painting." In Farago-Bell-Vecce, 2018. p. 245.

²¹ Non essendo possibile riprodurre tutti le immagini, si rimanda a www.treatiseonpainting.org.

e hanno solo pochi dettagli interni. Le sopradette copie sono anonime, come la maggior parte degli apografi, ma ve ne sono alcune di cui conosciamo il nome del disegnatore, del proprietario o del trascrittore. Una copia ora a Los Angeles designata *h* (Ms. Belt 35) apparteneva a Giovanni Berti; il pittore Gregorio Pagani (1559-1605) fu pagato per il frontespizio²² e i disegni ricavati dall'esemplare di Niccolò Gaddi (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze Ms. Magliabecchiana XVII.4, designato *fm2*), come desumibile da una nota all'inizio di una terza copia fatta dal pittore Francesco Furini nel 1632.²³ Gli studiosi, per la maggiore parte attribuiscono i diagrammi e gli schizzi allo stesso Pagani,²⁴ e se condividiamo questa asserzione, il suo diagramma per il capitolo *Della prospettiva aerea* dimostra che non aveva conoscenza dei principi teorici fondamentali per illustrare questo capitolo. Pagani riprodusse l'altezza minore della terza torre per indicarne la lontananza (Fig. 7) seguendo l'esempio dell'apografo Gaddi (Fig. 8), prototipo per la stesura del testo e dei disegni di *fm2*.²⁵ Si può dire che per entrambi i copisti la rappresentazione del diagramma superava il valore illustrativo del disegno ma Pagani (o l'anonimo disegnatore) non poteva



Figg. 7-8 - Gregorio Pagani (attr.), Los Angeles, University of California, MS Belt 35, c. 44v, particolare (foto: UCLA); Niccolò Gaddi (attr.), Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale MS. Magl. XVII.18, c. 43v (foto dell'autore, su concessione del MiBACT)

evitare il piacere d'aggiungere alcuni ornamenti architettonici alla prima torre, come le finestre e le cornici. Con la copia fatta da Furini (*me*), si comincia ad avere uno schema di derivazione che permette il confronto tra diagrammi. Tutte rappresentano le tre torri di forme e altezze simili, a partire da una torre rotonda sormontata da una cupola a sinistra più dettagliata delle altre. Osserviamo che il disegno di *h* (Belt 35) presenta più dettagli di

²² Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 10506F, foto a colori e bibliografia in Barbolani di Montauto, Novella e Chappell, Miles (eds.), *Colorire naturale e vero. Figline, il Cigoli e i suoi amici*, Firenze: Edizione Polistampa, 2008, pp. 92-93, cat. no. 2.5.

²³ Pedretti, Carlo, "Belt 35: A New Chapter in the History of Leonardo's Treatise on Painting." In *Leonardo's Legacy: An International Symposium*, O'Malley, C. (ed.), Berkeley: University of California Press, 1969, p. 151-55 e 159. Sulla copia di Furini, Weddigen, Tristan, "Leonardo seicentesco: Furini e il 'trattato della pittura'." In *Un'altra bellezza: Francesco Furini. Catalogo della mostra*, (Firenze 22 dicembre 2007 a 27 aprile 2008), Gregori, M. e Maffei, R., Firenze: Mandragora, 2007, pp. 121-127.

²⁴ Bambach, Carmen, *Leonardo da Vinci Rediscovered*, 4 vol., New Haven: Yale University Press, 2019, IV, p. 416, n. 376 ha espresso dubbi sull'attribuzione ricordata nella nota di Furini, ipotesi che mi trova concorde.

²⁵ Che Niccolò Gaddi abbia saputo disegnare è evidente dal suo progetto per la cappella Niccolini in cui le linee spezzate della penna e la formazione dei corpi sono simili, particolarmente evidente dove le linee di ombreggiatura parallele si sovrappongono a un contorno (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni 4340A). Sulla propensione del Gaddi di condividere la sua copia con artisti fiorentini, si veda Cole, Michael, *Ambitious Form: Giambologna, Ammanati, and Danti in Florence*. Princeton: Princeton University Press, 2011, pp. 142-154, e Sconza "Earliest Copies", pp. 246-49 in Farago-Bell-Vecce 2018.



Fig. 9 – Stefano della Bella, Firenze, Biblioteca Riccardiana, MS 2275, c. 21r, particolare (foto dell'autore, su concessione del MiBACT)

Gaddi (*fm2*), indicando anche la natura tridimensionale della seconda torre più grande, che Furini (*me*) enfatizzò ancora di più. Ma nessuno dei tre, tuttavia, variò la densità o lo spessore della linea per illustrare gli oggetti lontani “meno profilato”, come raccomandava il precetto leonardesco. Molto probabilmente avevano interpretato “meno profilato” come “meno dettagliato” o “meno ornato”, e infatti, l'uso della parola “profilare” indicava “disegnare per decorazione”, “ornare gli estremi” ed anche “contornare un vestito con un filo di stoffa per decorazione”.²⁶ Oltre al fatto che tutti e tre gli artisti abbiano compreso la necessità di diminuire i dettagli, nessuno ha riproposto le altezze uguali come specificato da Leonardo nel testo: “molti edifici di là da uno muro, che tutti apparisca-

no sopra alla stremità di detto muro d'una medesima grandezza [...]”. È lecito chiedersi come mai. Nel caso di Gaddi (*fm2*), si tratta del desiderio di riprodurre accuratamente il modello, sfortunatamente perso, mentre nei casi di Pagani (*l1*) e Furini (*me*), se hanno avuto il testo davanti agli occhi mentre disegnavano, non lo hanno letto e si sono limitati e inserire il diagramma ai margini del testo.

Il giovane incisore Stefano della Bella (1610-1664) copiò il testo ed i disegni con la propria mano (*f4*), interpretando il testo con schizzi vivaci, come sottolineato da Juliana Barone e Anna Forlani Tempesta.²⁷ Il suo disegno spiritoso per il capitolo 165 (Fig. 9) dimostra un tratto variabile, a volte scuro, a volte leggero e sottile così da far apparire le torri distanti come se fossero viste nella foschia. Prima del 1630 la sua conoscenza dei principi della prospettiva aerea non è evidente, come si nota ne *Il banchetto dei piacevoli a Palazzo Pitti* (1627), *La presa delle due galere di Biserta* (1628) e neppure nel contestato *Ventaglio con il gioco della pallacorda nel cortile della villa Poggio Imperiale a Firenze*.²⁸ Il grande disegno ad acquarello a lui attribuito nella Morgan Library, New York, intitolato *Una festa alle Cascine* e firmato “SDB 1630”, dimostra una conoscenza dei principi della prospettiva aerea piuttosto sofisticata: i colori degradano, le ombre si scuriscono e le figure, come gli alberi, diventano meno dettagliate e profilate.²⁹ Se datazione

²⁶ TLIO s.v. *profilare* a tlio.ovi.cnr.it

²⁷ Barone, Juliana. “Cassiano Dal Pozzo's Manuscript Copy of the *Trattato*: New Evidence of Editorial Procedures and Responses to Leonardo in the Seventeenth Century.” *Raccolta Vinciana* 34 (2011), pp. 253-55, ha indentificato un gruppo di apografi derivati da *fm2* (Gaddi) e ha determinato che quello di Della Bella far parte del gruppo; Barone, Juliana, “Illustrations of figures by Nicolas Poussin and Stefano della Bella in Leonardo's *Trattato*.” *Gazette des Beaux-Arts* 143 (2001), pp. 1-14; Tempesta, Anna Forlani, “Stefano della Bella e Leonardo,” *Artibus et Historiae* 31, (2010), pp. 85-98.

²⁸ Salamon, Silverio, *Stefano della Bella Firenze 1610-1664*, Torino: L'arte antica, 2000, n.p., cat. nn. 25, 173, e 192 (datazione proposta tra 1627-1631).

²⁹ Si veda il sito www.themorgan.org/drawings/item/247931. Messo all'asta dal Bob B. Habelt & Co., *Fifty Paintings by Old Masters*, New York: Collectors Editions, 1995, p. 80, no. 7, il dipinto è stato esposto in Italia nel

e attribuzione sono corrette, si può supporre che Della Bella abbia imparato i principi leonardeschi nel momento in cui trascrive e illustra il suo apografo del *Trattato*.

L'apografo *v02* (Ottoboniano 2984), dove il revisore ha scritto "li ediftij anno a essere uguali," ha solamente tre torri, a differenza della maggiore parte degli apografi in cui si contano quattro torri. Non è possibile determinare la fonte utilizzata da Stefano Della Bella ma la maggiore parte dei ricercatori ipotizzano che possa aver utilizzato una variante ignota di *fm2* perché il testo ha caratteristiche ben precise, come notato da Juliana Barone nel 2011.³⁰ In questo caso, mi sembra possibile ipotizzare che il disegnatore di *v02* a Roma abbia avuto modo di guardare l'apografo di Della Bella, che era a Roma tra il 1633 e il 1636, mentre lavorava per la tipografia Barberini e forse poté condividere il suo apografo con Cassiano dal Pozzo.³¹

Numerose le copie manoscritte superstiti in cui il copista ha lasciato spazio per diagrammi e immagini che non sono mai state aggiunte,³² particolare questo che evidenzia come una suddivisione del lavoro tra testo e immagini non fosse insolita, come abbiamo visto nella copia di Berti (*lt*) e nella copia di Furini (*me*). In secondo luogo, alcune copie sono del tutto prive di illustrazioni, ma quelle che ne derivano hanno delle illustrazioni, il che indica che i proprietari hanno consultato più di un apografo. Un esempio è il manoscritto



Figg. 10-11 – Milano, Biblioteca Ambrosiana, MS H 228 inf., c. 79r (da *The Fabrication of Leonardo da Vinci's Trattato della pittura with a scholarly edition of the editio princeps (1651) and an annotated English translation*, Leiden: Brill, 2018, p. 981); Anonimo, atelier di Cassiano dal Pozzo, MS Brooker I, disegno in penna ed inchiostro marrone per il capitolo 166 [np], New York, Morgan Library, inv. MA 23865 (su gentile concessione della proprietà)

Barberini (*vb*): trascritto da Antonio d'Orazio da Sangallo dalla sua copia (*fl2*), che è privo di disegni salvo un diagramma, mentre *vb* ha numerose illustrazioni aggiunte dopo la stesura di Sangallo.³³

Merita inoltre soffermarsi su un terzo aspetto: i disegnatori miglioravano le loro fonti secondo i loro giudizi. In una cultura in cui la copia di disegni e dipinti era parte essenziale

1922, 1930, 1931 e 1965 (catalogo della mostra a Palazzo Strozzi (*70 Pitture e sculture del '600 e '700 fiorentino*, Gregori, Miina (ed), Firenze, pp. 48-49, con bibliografia precedente) quando era ancora parte della collezione privata dei Lotteringhi della Stufa.

³⁰ Barone 2011, pp. 253-255.

³¹ Farago in Farago-Bell-Vecce, 2018, p. 426, n. 102; Petrucci Nardelli, Franca. "Il Cardinale Francesco Barberini Senior e la stampa a Roma." *Archivio della Società romana di storia patria* 108 (1985): 133-98, in particolare pp. 154-55.

³² Alcuni esempi sono *f5* (Riccardiana 2275), *fa* (Accademia di Belle Arti, Firenze, E.2.1.23), e *v02*.

³³ Ringrazio Pauline Maguire Robison che ha presentato l'argomento al convegno al University of Virginia in 2012 e che lo sta sviluppando per pubblicazione, avendo identificato la fonte dei disegni. Si veda Sconza in Farago-Bell-Vecce 2018, p. 521, n. 92 per elencare 5 loci critici in cui *vb* segue *fl2*.

della formazione artistica, in cui i mecenati ordinavano regolarmente copie di opere famose per decorare le proprie collezioni e in cui la pratica del ‘lucidare’ era abbastanza diffusa da suscitare critiche per il danno arrecato alle opere originali, dobbiamo riconoscere che le modifiche apportate dai disegnatori erano molto probabilmente deliberate.³⁴ Come suggerisce Sconza, l’albero genealogico dei manoscritti è complicatissimo, non solo perché chi copia i disegni è spesso diverso da chi copia il testo, ma anche per lo scambio delle copie tra padroni ed artisti come dimostrano le lettere fra Vincenzo Pinelli a Padova e Lorenzo Giacomini a Firenze negli anni 1585-86.³⁵ Allo stesso tempo, paragonare i testi derivanti fa vedere quanto spesso il copista cambiasse una parola o due, qualche volta si tratta di errori ma in altri casi prevale la volontà di chiarire e migliorare il testo. È il caso dei disegni visti fino ad ora, modificati con lo scopo di migliorarli.

Verso l’inizio degli anni trenta, Cassiano dal Pozzo, lavorando per il cardinale Francesco Barberini, nipote del papa Urbano VIII, progettava una pubblicazione dei manoscritti di Leonardo pensata per una edizione a stampa che doveva includere anche la biografia di Leonardo scritta da Vasari, le *Memorie* di Giovanni Ambrogio Mazenta, e diversi “li-

bri” con estratti derivati dai manoscritti autografi nella collezione del nobile Milanese Galeazzo Arconati, possessore di 13 codici di Leonardo.³⁶ Come ben noto, alla fine, il libro fu pubblicato sotto il titolo, *Il trattato della pittura*, senza le aggiunte progettato da Dal Pozzo, ma con una vita di Leonardo nuovamente scritta da Raffaello Trichet du Fresne ed i trattati di Leon Battista Alberti, *Della pittura* e *Della scultura*. Per il progetto originale, Dal Pozzo aveva commissionato a Nicolas Poussin (1594-1665) nuovi disegni per i capitoli sul moto umano e a Gaspare Berti (1601-1643) i diagrammi. Il nome di Gaspare Berti è poco noto agli storici dell’arte ma risulta più conosciuto nella storia di scienza dove Berti occupa un posto di primo piano per il suo lavoro sul vacuo e per le sue conoscenze matematiche che gli hanno permesso di ottenere la cattedra di matematica alla Sapienza poco prima della sua morte prematura.³⁷

Il manoscritto *m3* (Veneranda Biblioteca Ambrosiana H 228 inf.) contiene i disegni autografi di Poussin e Berti. Berti aveva capito bene la prospettiva aerea, e nel disegno per il capitolo “Della prospettiva aerea” non seguì la tradizione delle tre o quattro torri viste dietro un muro. Invece, il disegnatore presentò una bellissima veduta di una città murata e turrita. Si nota chiaramente che

³⁴ Le variazioni linguistiche dei testi sono soggette a diversi motivi; sull’argomento si veda Sconza in Farago-Bell-Vecce 2018, p. 250 e pp. 252-254, e Bell in Farago-Bell-Vecce, pp. 302-306.

³⁵ Sconza, Anna, “La prima trasmissione manoscritta del *Libro di pittura*.” *Raccolta Vinciana* 33, (2009), pp. 307-366.

³⁶ Si rimanda a Bell, Janis, “Zaccolini, Cassiano dal Pozzo, and Leonardo’s Writings in Rome and Milan.” *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz*, 61/3 (2019), pp. 308-333; per la storia dettagliata dall’origine del *Libro di pittura* fino alla pubblicazione del *Trattato della pittura* si veda Farago-Bell-Vecce 2018.

³⁷ Si rimanda a Favino, Federica, “Gaspare Berti’s Legacy.” *Nuncius* 32/3 (2017), pp. 709-773; in questo contributo l’autore dimostra che si tratta della famiglia Berti di Mantova. Massimiliano Ghilardi, nei suoi studi su Bosio, *Roma sotterranea*, ha corretto un errore promulgato nella letteratura leonardesca che assegnava i diagrammi a Pier Francesco Alberti; si veda Ghilardi, Massimiliano, *Gli arsenali della fede. Tre saggi su apologia e propaganda*. Roma: Aracne Editrice, 2006. Al convegno internazionale RSA tenutasi a San Juan, Puerto Rico, il 9 marzo 2023, chi scrive ha presentato la corretta attribuzione a Gaspare Berti che sarà pubblicato in *Matteo Zaccolini (1574-1630): Artists-Author - Erudite*, Turnhout: Brepols, c.d.s.

con l'aumentare della distanza diminuisce lo spessore delle linee e i particolari. Parimente riduce il contrasto tra luce e ombra, cioè il chiaroscuro, riducendo la densità dell'ombra e la quantità dell'ombra così che le torri più lontane sono dello stesso colore del cielo.

Anche la ricezione del disegno merita un approfondimento. Oltre l'originale del Berti in *m3*, l'immagine è riproposta nel manoscritto *b1* (Brooker 1, ora nella Pierpont Morgan Library, NY) (Fig. 11), un manoscritto dell'atelier di Dal Pozzo recentemente venuto in luce.³⁸ Una nota ottocentesca del venditore, ricorda che fu comprato dagli eredi di Fréart de Chambray, l'editore e traduttore della *Traité de la peinture* edito a Parigi nel 1651. Chi scrive, nel 2018 ha proposto che *b1* sia un manoscritto arrivato in Francia e consultato dagli editori francesi del *Trattato*.³⁹ Si ipotizza che il disegno distaccato del capitolo 165, ora perso dal manoscritto all'Ermitage (*s1*) poteva essere una terza copia, poiché l'apografo contiene tutti gli altri disegni ricavati dal manoscritto *m3*, la sua fonte. Rosenberg e Prat informano di una vendita avvenuta a Parigi, nel 1861, presso l'Hotel Drouet di un piccolo disegno dal *Trattato* di Leonardo,⁴⁰ oggi ignoto, che avrebbe potuto essere il cartoncino ricavato da *s1*. L'invenzione fu ripensata da Charles Errard a cui si deve l'ultima trasformazione del diagramma in paesaggio. Invece di una città murata, che forse evocava l'antica Roma circondata dalle mura aureliane, Errard recupe-



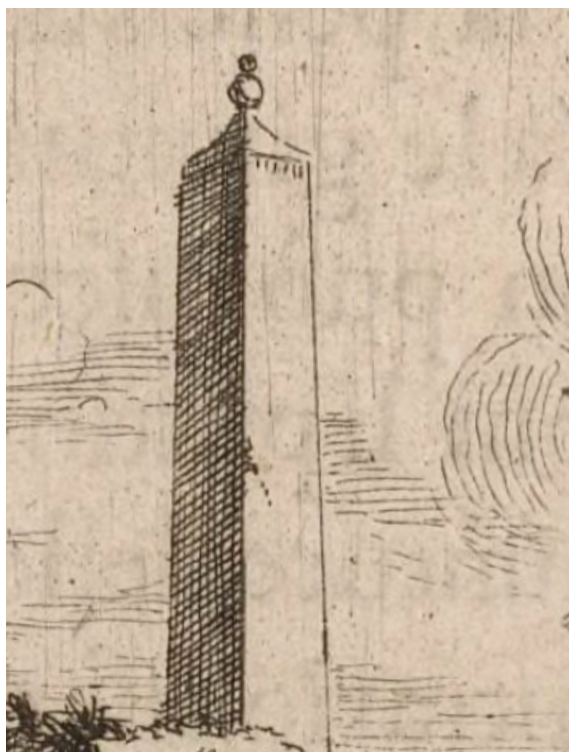
Fig. 12 - Charles Errard, *Traité de la peinture*, acquaforte per il capitolo CLXV, p. 54 (foto dell'autore, su autorizzazione della National Gallery of Art, Washington, DC)

rando l'idea di esemplificazione di Berti unisce l'antico con il diagramma delle quattro torri poste dietro un muro (Fig. 12). Errard quindi modernizzò l'idea di Leonardo della prospettiva aerea che permette al pittore di procedere sistematicamente, come specifica il testo di cap. 165, verso "l'ultime cose vedute [...] come son le montagne" che "paiono azzurre" ed "il primo edificio del suo colore"; gli oggetti raffigurati dovrebbero avere un passaggio cromatico graduale dal loro vero colore al colore blu del cielo. Come diceva Leonardo: "e quello che tu vuoi che sia più in là altrettanto, fallo altrettanto più azzurro, e quello che vuoi che sia cinque volte più lontano, fallo cinque volte più azzurro." Nel paesaggio di Errard abbiamo cinque piani: il primo vicinissimo alla finta cornice dove il muro in ombra sembra continuare a destra mentre a sinistra, dopo un angolo, si allontana dietro un campo con cespugli diversi. Die-

³⁸ Comprato dal Librairie Paul Jammes a Parigi negli anni Novanta dal presente proprietario (e pubblicato nell'inventario della sua biblioteca presentato al *Association Internationale de Bibliophilie*, Chicago, 2007); si veda Farago-Bell-Vecce 2018, pp. 1127-1128. Il manoscritto è stato venduto all'asta di Sotheby's il 11 ottobre 2023 (si veda [<8-12-2023>](https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2023/bibliotheca-brookeriana-a-renaissance-library-magnificent-books-and-bindings/leonardo-da-vinci-trattato-della-pittura)).

³⁹ Farago-Bell-Vecce 2018, p. 319.

⁴⁰ Rosenberg, Pierre e Prat, Louis-Antoine, *Nicolas Poussin, 1594-1665: catalogue raisonné des dessins*, Milano: Leonardo Editore, 1994, pp. 129-131.



Figg. 13-14 – Particolari della fig. 12

tro, la torre più antica, in rovina, è scura per l'ombra che la copre in gran parte; alla sua sinistra una torre medioevale (che somiglia a un campanile) che è la più chiara, quindi la più lontana, alla sinistra l'obelisco e la cupola con una lanterna. Entrambi sono in chiaroscuro, con la parte destra illuminata e la sinistra in ombra, ma presentano variazioni nella rappresentazione del chiaroscuro: la cupola ha una luce più diffusa e dolce, l'obelisco ha un chiaroscuro più gagliardo, quasi tagliente. Inoltre, dietro le quattro torri, il cielo bianco è arricchito da nuvole appena tratteggiate che possono nascondere altri edifici verso l'orizzonte. Charles Errard ha concepito un paesaggio ricco di sfumature in cui ben rappresenta i diversi principi della prospettiva aerea e mette in pratica la lezione di Leonardo del capitolo 165, forse combinando gli insegnamenti di vari capitoli in un

unico esempio di buona pratica. Leonardo insegna che si perde la percezione visiva dei dettagli piccoli prima delle parti più grandi, e immaginava che questo processo di perdita procedesse sistematicamente, così come la diminuzione delle dimensioni in prospettiva lineare. A ben vedere Errard nota che la perdita non è nemmeno come nella prospettiva lineare ma accelera in lontananza, dissolvendo i contorni e oscurando i dettagli nella foschia, mentre la luce determina anche chiarezza della visione e gli oggetti visti in piena luce appaiono più nitidi, più a lungo di quelli visti in parziale o piena ombra. Errard inoltre completa la trasformazione del diagramma in paesaggio, mettendoci lo spettatore nella stessa posizione dell'artista che sta raffigurando la scena: la luce viene dal lato, è il silenzioso inizio di giornata di sole splendente con poche nuvole leggere, non certo minacciose.

Per creare questi effetti, Errard ha utilizzato l'acquaforte.⁴¹ Esaminando la copia del *Trattato* stampato nel 1651 ora nella Folger Library, Washington DC, con l'ausilio dell'ingrandimento e della fotografia digitale, giunsi alla conclusione che l'intera scena era realizzata ad acquaforte forse dallo stesso Errard piuttosto che da uno dei suoi abili incisori, quali Georges Tournier e René Lochon. Le linee sono irregolari, variano in larghezza e profondità, indicando la variabilità dei tratti nel rivestimento di cera apposto sulla lastra prima di sottoporla all'acido. Lo si vede abbastanza bene in un oscuro tratteggio che descrive l'ombra dell'obelisco giustapposta alle sottili nuvole sottili del cielo (Fig. 13). La tessitura del vecchio muro pienamente illuminato dalla luce all'estrema sinistra è descritta con linee ondegianti e irregolari che non hanno il tradizionale gonfiore e restringimento degli strumenti del bulino, ma per far apparire in piena ombra le erbe e cespugli non tagliate, le linee incise sono state rese più profonde con un bulino (Fig. 14).

Il successo delle immagini di Errard è stato considerato da Pierre-François Giffart (1677-1758), editore parigino della seconda edizione del *Traité de la peinture* stampata nel 1716, la prima edizione tascabile. Giffart voleva che la sua edizione fosse un'alternativa economi-

ca alla costosa prima edizione come spiega nella prefazione (viii-viiij): "Les deux éditions de 1651 n'étoient que pour les Bibliothèques & le Cabinet; elles étoient en grand volume *in folio*, celle-cy est d'un volume commode, les Peintres & les Curieux peuvent toujours l'avoir avec eux les uns pour étudier en toute occasion les règles de leur Art, & les autres pour se former un goût sûr, capable de juger sainement des beautés & des défauts des ouvrages qu'ils verront." Giffart ha semplificato i diagrammi rispetto all'edizione del 1651, ridisegnandoli senza cornici e bordi di carta, e ha realizzato xilografie che potrebbero essere inserite tra le righe del testo, entro i limiti delle colonne, a volte sconfinando oltre i margini, distinguendosi fortemente per le linee più spesse e scure tipiche della xilografia. Se fossero stati incisi, sarebbero stati stampati separatamente, prima o dopo il testo, il che avrebbe aumentato significativamente i costi ed avrebbe creato problemi con l'allineamento.⁴² Giffart ha ridotto i disegni delle figure ai loro semplici contorni, sostenendo che l'ombreggiatura non era necessaria per trasmettere le idee di Poussin,⁴³ sicuramente influenzato dalla pubblicazione di Abraham Bosse di una lettera di Poussin in cui l'artista si lamentava delle impostazioni del paesaggio che Errard aveva aggiunto ai suoi disegni.⁴⁴

⁴¹ Coquery 2013, pp. 385-390; sulla tecnica di stampa del *Trattato* si veda Farago "Introduction." In Farago-Bell-Vecce 2018, I: pp. 37-54.

⁴² Sui problemi d'allineamento nel *Trattato/Traité*, si veda Farago in Farago-Bell-Vecce, 2018, pp. 41-47 e sulle difficoltà nella procedura, Gaskell, Robert, "Printing House and Engraving Shop. A Mysterious Collaboration." *The Book Collector* 53, (2004), pp. 213-251.

⁴³ P. Giffart, prefazione a *Traité de la peinture par Léonard de Vinci, revû et corrigé. Nouvelle édition, Augmenté de la vie de l'auteur*, Paris, 1716, p. v, che dichiara che i disegni sono ricavati da una copia da lui individuata a Parigi (identificabile con b2, ex Ganay, ora alla Pierpont Morgan Library, New York; si veda Steinitz, Kate Traumann, *Leonardo da Vinci's Trattato della Pittura*, Copenhagen: Munksgaard, 1958, pp. 80-82. Giffart aggiunge "J'ai crû que ces figures non doivent être qu'au simple trait [...]". Sull'edizione di Giffart nel panorama dell'edizioni stampati del *Trattato/Traité*, si rimanda all'appendice di Guffanti, Mario Valentino, "The Visual Imagery of the Printed Editions of Leonardo's Treatise on Painting." In Farago-Bell-Vecce 2018, pp. 377.

⁴⁴ Dall'enorme bibliografia sulla critica di Bosse, si rimanda a Frangenberg, Thomas, "Abraham Bosse in Context:



Fig. 15 – Pierre-François Giffart, *Traité de la peinture*, Parigi, 1716, incisione per il capitolo 165, p. 147 (foto: National Gallery of Art Library, David K. E. Bruce Fund)

Guardando il disegno pubblicato per capitolo 165, tuttavia, ci si rende conto di quanto sia diverso dai semplici disegni al tratto delle figure umane (Fig. 15). Il suo paesaggio a tutta pagina è molto efficace nel trasmettere le maggiori distanze dell'obelisco e del campanile della chiesa. I forti contrasti di luce e ombra definiscono lo spazio in primo piano, mentre i gradienti di contrasto decrescente distinguono successivamente gradi maggiori

di distanza. Le differenze tonali definiscono la solidità delle strutture rappresentate e il loro posto nello spazio. Giffart ha riorganizzato gli elementi del disegno di Errard per adattare l'immagine in uno spazio alto e stretto. Il senso di una foschia atmosferica distante viene attenuato a favore di una luce brillante e un punto essenziale del testo viene trasmesso in modo inequivocabile: più la torre sembra distante, meno evidenti sono i suoi contorni e i suoi dettagli. In francese il testo dice: “il le faudra profiler plus légèrement”. Nella traduzione di Fréart de Chambray del 1651, sia nell'edizione ‘corretta’ di Giffart del 1716, le parole aggiunte “plus légèrement” chiariscono che i contorni di forme lontane dovrebbero essere appena percettibili.

Ed è proprio questo che vediamo nelle immagini di Errard e Giffart, dove le linee sottili e le grandi superfici di carta bianca in forme distanti contribuiscono all'impressione di colore azzurro chiaro in lontananza. Infatti, il capitolo 165 affronta la diminuzione del colore che perde la sua quiddità e diventa sempre più blu in proporzione alla distanza. Il tipografo può solo suggerire questi toni di azzurro rendendo i toni di grigio chiaro e equivalenti al colore del cielo, come vediamo nel lontano campanile.

Chiaramente questa lastra a tutta pagina non ha contribuito a ridurre i costi del volume tascabile. Né le sette immagini aggiuntive per i capitoli 294, 309, 312, 328, 326, 332, 365, né i due disegni di panneggi per i capitoli 360 e 362, tutti a piena pagina. Tuttavia, lo scopo dichiarato da Giffart rispondeva a ben più importanti fattori culturali che hanno

French Responses to Leonardo's Treatise on painting in the Seventeenth Century.” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 75, (2012), pp. 223-260 e Le Goff, Pierre, «Abraham Bosse, lecteur de Vinci: ou querelle à l'Académie Royale autour du *Traité de la Peinture* de Léonard de Vinci: l'argumentaire d'Abraham Bosse.» In *Léonard de Vinci entre France et Italie: 'miroir profond et sombre': actes du colloque international de l'Université de Caen*, Caen: Presses universitaires de Caen, 1999, pp. 55-80.

influenzato la sua scelta. Uno di questi è stata la grande importanza del paesaggio nella pittura tardo seicentesca in Francia. Sebbene l'*Académie Royale de peinture et de sculpture* avesse classificato la pittura di storia al di sopra di tutti gli altri generi, gli specialisti francesi nella pittura di paesaggi della metà Seicento, come Claude Lorraine, richiedevano somme elevate per le loro tele di grandi dimensioni da cabinet. All'inizio del XVIII secolo, in Francia, prosperava un mercato internazionale dei dipinti di paesaggi olandesi e fiamminghi e di stampe di paesaggio italiane e francesi. Sempre più il paesaggio, nelle rappresentazioni sacre e profane, aveva un ruolo maggiore e rispondeva alla necessità, in costante aumento, di composizioni pensate con particolare attenzione per proporzioni più naturalistiche, soprattutto tra le figure e le loro ambientazioni.

Pierre-François Giffart fu un uomo d'affari che all'epoca aveva da poco ereditato la tipografia e la casa editrice paterna.⁴⁵ La nuova edizione tascabile del *Traité* gli diede l'opportunità di mostrare la sua grande abilità a un vasto pubblico di potenziali acquirenti in un momento critico della storia dell'azienda di famiglia. Dimostrando quanto i precetti di Leonardo fossero rilevanti per la pratica pittorica contemporanea, Giffart poteva aumentare il mercato del suo libro e, attraverso la sua dimostrazione di virtuosismo, aumentare la domanda dei suoi servizi.

Al tempo stesso, i teorici francesi stavano promuovendo la prospettiva aerea ("la perspective aeriennne") come il principale contributo francese al progresso delle arti pittoriche. Leonardo era stato il primo a nominarlo e descriverlo e poteva essere rivendicato come francese per scelta perché aveva lavorato a Milano per il re di Francia e soprattutto aveva lasciato l'Italia per servire re Francesco I ad Amboise.⁴⁶ Poussin, tuttavia, era stato il primo a 'dominarlo', dando l'esempio a tutti coloro che lo seguirono.

Abraham Bosse (1604-1676) e André Félibien (1619-1695), che conoscevano personalmente Poussin, hanno sottolineato l'importanza della prospettiva aerea nelle sue opere.⁴⁷ Verso la fine del secolo, questa visione fu riassunta da Claude Niçaise, un abate in rapporto epistolare con Giovan Pietro Bellori di cui tradusse la sua *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaele d'Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico Vaticano* (Roma, 1695). Niçaise scrive:

Je connoissois l'illustre Mr. Poussin la gloire des Peintres de notre siècle, qui a surpassé les anciens en beaucoup des choses, et surtout dans l'optique et dans la perspective aérienne, dont il nous a découvert les mystères les plus cachez d'entre diverses teintes de couleurs, la dégradations des figures, le clair obscure, et tous les autres secrets de cette science, qui n'a pas été connue des anciens, et dont notre siècle lui est particulièrement redevable.⁴⁸

⁴⁵ Morto il 21 luglio 1714 (data.bnr.fr)

⁴⁶ Soussloff, Catherine, "The Vita of Leonardo da Vinci in the Du Fresne Edition of 1651." In *Re-Reading Leonardo*, Farago, C. (ed.) Burlington, VT: Ashgate, 2009, pp. 175-196. Si rimanda anche a Barone, Juliana, *Leonardo nella Francia del XVII secolo: eredità paradossali* (Lettura vinciana 52), Vinci: Biblioteca Leonardiana, 2009; ed a Barone, Juliana. "The 'Official' Vita of Leonardo: Raphael Trichet Du Fresne's Biography in the *Trattato della Pittura*." In *The Lives of Leonardo*, Thomas Frangenberg and Rodney Palmer, London: Warburg Institute, 2013, pp. 61-82.

⁴⁷ Heck, Caroline-Michèle, *LexArt: Les mots de la peinture (France, Allemagne, Ingleterre, Pays-Bas 1600-1750)*, Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2018, p. 38.

⁴⁸ Beaune, Bibliothèque municipale, MS 180, citato da Previtali, Giovanni, introduzione a Bellori, Giovan Pietro, *Le vite dei pittori, scultori, e architetti moderni*, Borea, E. (ed), Torino: Einaudi, 1976, p. xxvii.

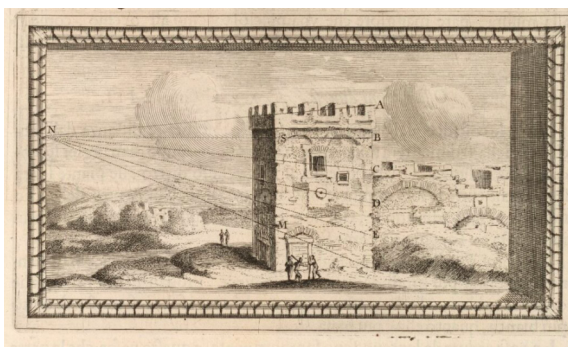


Fig. 16 - Charles Errard, *Trattato della pittura*, incisione per il capitolo CCCIX, p. 104 (foto dell'autore dall'esemplare della Folger Library, Washington DC, ND 1130L291651 cage)

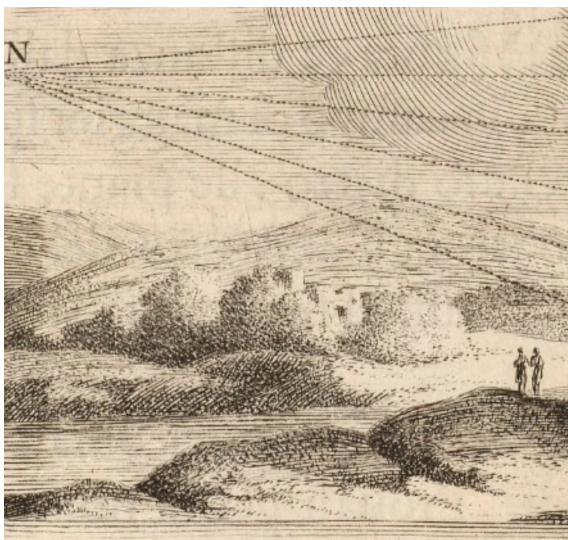


Fig. 17 - Particolare dell'immagine precedente

A mio avviso, il capitolo 165 “Sulla prospettiva aerea” ha ricevuto più attenzione rispetto alle altre immagini, sia nell'edizione del 1651 che del 1716, a causa della convinzione che la prospettiva aerea fosse la scoperta più im-

portante dell'epoca, in cui Leonardo da Vinci aveva contribuito in modo significativo con i precetti.

Tra i capitoli che trattano della prospettiva aerea nel *Trattato/Traitté* del 1651, ci sono ancora tre passaggi nei capitoli 309, 312, e 326. Tutti e tre erano affiancati da diagrammi prima della loro trasformazione in paesaggi da parte di Charles Errard. Il disegno per il capitolo 309 (Figg. 16 e 17) non è stato fatto con incisione a bulino, come la maggiore parte delle immagini del volume, bensì con l'acquaforte per aumentare i passaggi chiaroscurali, avere neri più intensi e parti più chiare delicate e leggere. Il diagramma originale di Melzi nel *Libro di pittura* mostra una torre in profilo con linee che si estendono dal punto di osservazione per dividere l'altezza della torre in quattro livelli uguali.⁴⁹ Nelle copie del tardo Cinquecento e primo Seicento, i copisti lo avevano migliorato con dettagli naturalistici, come cornici, merli, porte o finestre, seguendo lo schema che abbiamo visto per il capitolo 165 finché Gaspare Berti non lo ha trasformato in un'immagine tridimensionale con ombreggiatura.

La maggior parte dei copisti precedenti si accontentava di fare diagrammi schematici, a volte un po' astratti, mantenendo sempre i contorni e le linee di vista dall'occhio in accordo con la tradizione dei diagrammi illustrativi. Non c'è dubbio che un copista come Benedetto Pangoni, pittore iscritto all'Accademia del disegno dal 1639 a 1670,⁵⁰ avesse potuto rendere un'immagine più il-

⁴⁹ CU 144r; si rimanda al IATH sito web www.treatiseonpainting.org per il disegno FID53 ed a Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*. Cod. Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana, a cura di C. Pedretti, trascrizione critica di C. Vecce, Firenze: Giunti, 1995, n.° 446 per il testo, datazione, e bibliografia.

⁵⁰ Stando al sito dell'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze (aadfi.it) Pangoni fu eletto Accademico il 2 gennaio del 1639 (f. 10 c. 41r), è stato squittinato 3 volte fino al 1648; fu inoltre eletto Conservatore il 20 dicembre 1649 (f. 60 c. 59r) e il 10 dicembre del 1656 (f. 11 c. 47v); nominato Consigliere il 16 settembre del 1652 (f. 60 c. 64r) ed l'8 settembre del 1658 (f. 11 c. 55r); fu inoltre Festaiolo il 10 maggio 1654 (f. 60 c. 67r) e il 22 agosto del 1660

lusionistica se lo avesse voluto ma forse lui, e gli altri che all'epoca studiavano il *Trattato*, non avevano la necessità di un'immagine illusionistica.⁵¹ Forse i lettori, avendo compreso che l'aria densa impediva la visibilità, non credevano che la dimostrazione geometrica sarebbe stata utile perché l'esperienza forniva raramente esempi di osservazione da punti di vista sopraelevati in cui la densità dell'aria stratificata era notevole. Certamente c'erano molte opportunità di vedere nebbia e nuvole che si aggrappavano alle colline e oscuravano i bordi delle torri e delle abitazioni, ma raramente c'erano condizioni adatte a percepire la differenza di densità dell'aria.

Errard notò la difficoltà e trovò una soluzione creativa per trasformare il disegno ombreggiato di una torre uniforme, senza grandi differenze dalla base alla sommità, in un paesaggio convincente che illustrava i principi leonardeschi. Leonardo aveva scritto che l'aria era più sottile sopra e quindi non avrebbe impedito la visione tanto quanto l'aria più spessa vicino alla terra, con la conseguenza che gli oggetti più alti venivano visti più chiaramente e con un colore più veritiero.⁵² Per non contraddire Leonardo, e per non rappresentare qualcosa di irrealistico, Errard ha dovuto escogitare un'impostazione che gli permettesse di raffigurare le parti superiori con maggiore chiarezza e le parti inferiori con minore precisione. Ha quindi scelto l'ambientazione accanto a un fiume con il

primo piano in ombra, la luce abbagliante colpisce la torre e le sue merlature profilate contro il cielo. In quest'ambiente, la parte superiore della torre è più dettagliata della parte inferiore e anche le figure in piedi di fronte mancano di dettagli perché sono in ombra profonda.

Nel caso di capitolo 326, dove Leonardo affronta un argomento simile al capitolo 309 sulla visibilità delle cose più alte in confronto con quelle basse, il testo è stato modificato: la parola "profonda", associata alla nebbia, diventa "oscura". Confrontandolo il testo con il piccolo diagramma di Melzi⁵³ e quello illusionistico di Berti,⁵⁴ possiamo concludere che qui, come negli esempi precedenti, Errard trasformò il diagramma in un paesaggio esemplare in cui le torri e il muro vicine sono in ombra, e quindi più scuri, delle torri e delle chiese e degli edifici lontani (Fig. 19). Il suo paesaggio include anche la lezione del capitolo precedente, in cui Leonardo afferma: "Ne gl'edifitii veduti in longa distanza da sera o da mattina nella nebbia, o aria grossa, solo si dimostra la chiarezza delle loro parti alluminate dal sole, che si trovano inverso l'orizzonte [...]". Guardando parte della città dietro il muro, gli edifici lontani sembrano essere visti nella nebbia, in luce come nell'ombra, rivelando una padronanza delle gamme tonali che vanno da una varietà di tratti e segni. Infatti, dimostra tutti i principi della prospettiva

(f. 12 c. 4r) ma non si conosce la sua attività pittorica. Autore dell'apografo *vm2* realizzato insieme al pittore Francesco Morosini (m. 1646) e il Senatore Giuliano Bagnesi (m. 1635, eletto luogotenente dell'Accademia del disegno il 12 febbraio 1634). Ringrazio Lisa Goldenburg Stoppato che ha consultato Manni, D. M. (*Il Senato fiorentino*, Firenze, 1771, p. 16).

⁵¹ Per il diagramma di Pangoni si vedono *vm2*, c. 77v, al sito web di IATH treatiseonpainting.org, FID42.

⁵² Farago-Bell-Vecce 2018, Chapter 309, capitolo CCCIX, pp. 826-827.

⁵³ BAV, MS Urb. lat. 1270 148r, si rimanda a Pedretti-Vecce 1995, n.° 465 o online a www.treatiseonpainting.org, FID54.

⁵⁴ BAMi, MS. H 228 inf, fol. 108v, si vede www.treatiseonpainting.org, FID48.



Fig. 18 – Charles Errard, *Trattato della pittura*, incisione per il capitolo CCCXXVI, p. 97 (foto di Mario Valentino Guffanti)

va aerea dalla diminuzione di colore verso il blu chiaro del cielo alla diminuzione di chiaroscuro, di acutezza, e di dettagli, come si vede nei particolari delle figure che se ne vanno via e che perdono rapidamente i toni della modellazione e la definizione rivelando una padronanza delle gamme tonali che vanno da una varietà di tratti e segni (Fig. 19). Queste linee sensibili e la modellatura variata contrastano con le linee punteggiate che indicano le linee visuali e le divisioni in livelli d'altezza (Fig. 20). Sono linee astratte

che hanno la loro esistenza solo come convenzioni matematiche ma che permettono di leggere i quattro livelli dal primo piano allo sfondo remoto per meglio capire i cambiamenti, nonostante la mancanza del principio di Leonardo: “quella sia tanto più nota, che sarà più alta”. E mi pare che Errard non abbia cercato di imitare la conclusione di Leonardo: “adunque C sommità si dimostra più oscura che la sommità della torre B”.

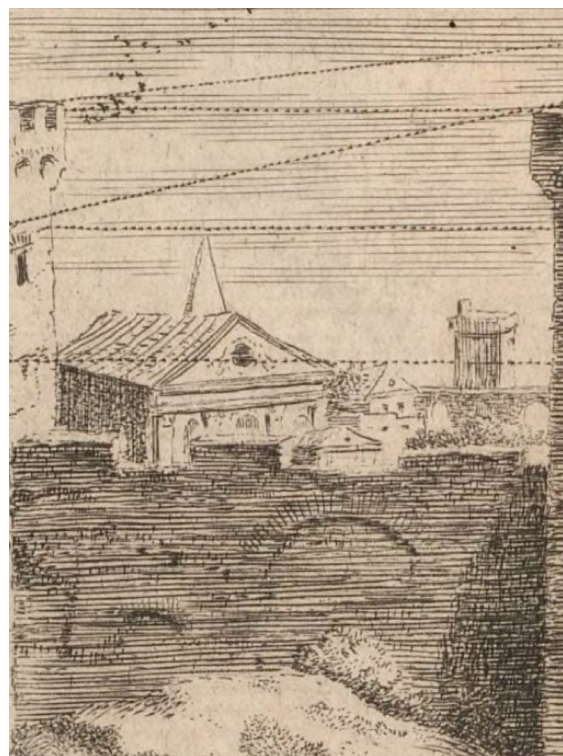
Errard si dimostra un interprete del testo attraverso i suoi paesaggi in cui unisce idee derivate da diversi capitoli, le integra con la sua conoscenza pratica della prospettiva aerea fino ad ideare paesaggi esemplari che potrebbero andare a beneficio degli studenti dell'Académie Royale. In sintesi inventa ambientazioni naturalistiche per illustrare i principi e dare valore senza inseguire pedissequamente il testo.

Non abbiamo l'abitudine di dare molto credito a Charles Errard, in parte perché la calunnia di Bosse ha avuto il peso dell'opinione di Poussin, in parte perché la convinzione che Errard abbia rovinato le idee di Poussin ha prevalso nelle successive edizioni del *Trattato*.⁵⁵ Inoltre, l'opera di Errard si è persa per diversi secoli, le sue opere giovanili erano considerate come prodotti della “cerchia di Poussin” e le sue opere mature ignorate o trascurate. Solo recentemente Emmanuel Coquery,⁵⁶ seguendo il precedente lavoro di Jacques Thuillier,⁵⁷ è riuscito a ricostruire la sua opera artistica mostrando le sue qualità di pittore e decoratore di talento e competenza. Fu anche un designatore di talento di libri e illustrazioni in genere. Le invenzioni

⁵⁵ Si veda Bell, Janis, “Rigaud’s Popular Translation of Leonardo’s ‘Treatise on Painting’ (1802).” In *Leonardo in Britain: Collections and Historical Reception*, Barone, Juliana e Avery-Quash, Suzanne (eds.), Firenze: Olschki, 2019, pp. 262–264.

⁵⁶ Coquery 2013.

⁵⁷ Thuillier, Jacques, “Propositions pour Charles Errard, peintre.” *Revue de l’art* 40/41 (1978), pp. 151–172.



Figg. 19-20 - Particolari della fig. 18 (foto dell'autore dall'esemplare della Folger Library, Washington DC, ND 1130L291651 cage)

di Errard sui paesaggi per illustrare i principi della prospettiva aerea di Leonardo hanno dimostrato il suo valore, mettendo in rilievo lo scopo del trattato come testo per i giovani allievi dell'Académie royale de peinture et de sculpture di cui Errard era fondatore e

direttore.⁵⁸ Fiero della sua realizzazione, nel suo ritratto dipinto da Carlo Maratta come il primo Direttore dell'Accademia di Francia a Roma, Errard gli fece includere il volume del *Trattato della pittura*.⁵⁹ Quanto era giustificato il suo orgoglio!

⁵⁸ Farago in Farago-Bell-Vecce 2018, pp. 34-37.

⁵⁹ Descritta dal Bellori nella sua *Vita di Maratti* manoscritto, pubblicato postumo in Giovan Pietro Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Borea, Evelina (ed). Torino: Einaudi, 1976, p. 606: "Questi è dipinto in mezza figura a sedere avvolto in un mantello nero fodrato di velluto nel volgersi in faccia con una mano al fianco com'egli avea per so, e l'altra ad un libro in contrasegno dell'opere da lui date in luce di Leonardo da Vinci, Leon Battista Alberti, ed altri d'architettura e 'ornamenti."