

Nuova serie - n. 4, anno 2024

ACHADEMIA LEONARDI VINCI



Federico II University Press



fedOA Press

A Sergio

ACHADEMIA LEONARDI VINCI



Nuova serie
n. 4, anno 2024

Federico II University Press



fedOA Press

ISSN: 2785-4337



ACHADEMIA LEONARDI VINCI

Nuova serie n. 4, anno 2024

Da una idea di SERGIO CARTEI
Rivista in open access pubblicata da
Federico II University Press

con

CIRICE - Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea
dell'Università degli Studi di Napoli Federico II

Federico II University Press



fedOA Press



Direzione

Alfredo Buccaro, Margherita Melani, Annalisa Perissa Torrini

COMITATO SCIENTIFICO

Carmen Bambach, The Metropolitan Museum of Art
di New York

Juliana Barone, Birkbeck, Università di Londra

Pascal Briost, Università di Tours

Francesco Paolo Di Teodoro, Politecnico di Torino

Mauro Guerrini, Università di Firenze

Michael W. Kwakkelstein, Istituto Universitario

Olandese di Storia dell'Arte di Firenze

Domenico Laurenza, Università di Cagliari

Pietro C. Marani, Professore Onorario del Politecnico
di Milano e Presidente dell'Ente Raccolta Vin-
ciana

Sara Tagliagambara, Università di Urbino

Carlo Vecce, Università di Napoli L'Orientale

Frank Zöllner, Università di Amburgo

COMITATO DI REDAZIONE

Francesca Capano, Università di Napoli

Giacomo Cozzi

Eleonora Del Riccio, Università La Sapienza Roma

Lisa Goldenberg

Maria Forcellino, Università di Utrecht

Maria Ines Pascariello, Università di Napoli Federico II

Deborah Elena Tica, Università di Bologna

Stefania Tullio Cataldo, Università di Liegi

Massimo Visone, Università di Napoli Federico II

Alessandra Veropalumbo, Università di Napoli Federico II

Proposte di contributi, manoscritti e pubblicazioni
per recensioni: www.serena.unina.it/index.php/

Tutte le proposte sono valutate secondo il criterio
internazionale di double-blind per review

I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi. L'editore si dichiara a disposizione degli eventuali proprietari dei diritti di riproduzione delle immagini contenute in questa rivista non contattati.

SeReNa (System for electronic peer-Reviewed journals @ University of Naples) è la piattaforma per la gestione e per la pubblicazione online di riviste scientifiche ad accesso aperto, realizzata nel 2007 dal Centro di Ateneo per le Biblioteche "Roberto Pettorino" dell'Università degli Studi di Napoli Federico II con il software Open Journal Systems.

SOMMARIO

EDITORIALE	6
EDITORIAL	8
CARLO PEDRETTI <i>Chastel millimetrico</i>	II
IANTHI ASSIMAKOPOULOU <i>Leonardo's Figure of the Thoughtful Commentator in the Adoration of the Magi: Origin and Interpretation</i>	15
JANIS BELL <i>Dal diagramma al paesaggio: i capitoli sulla prospettiva aerea nel Trattato della pittura</i>	37
ROBERTO MARCUCCIO <i>"This great genius, who preceded Chancellor Bacon in the true method of philosophising near a century". Traduzione e ricezione inglese dell'Essai su Leonardo da Vinci di Giovanni Battista Venturi (1798-1802)</i>	59
EVA RENZULLI <i>Gleanings from the Archive of André Chastel around the rediscovery and edition of Leonardo's Madrid Manuscripts</i>	73
GIACOMO COZZI <i>Tra Leonardo e Pico: Ulisse al bivio della modernità</i>	81
MARIA FORCELLINO <i>Sodoma e la Battaglia di Issa: la fascinazione dalla Battaglia di Anghiari di Leonardo</i>	105
SAMOA COCCO <i>Gli indicatori anatomici nei disegni di Michelangelo: la dimensione chiaroscurale</i>	121
MARCO BORRELLI <i>Recensione a: C. Vecce, Leonardo, la vita. Il ragazzo di Vinci, l'uomo universale, l'errante, Firenze-Milano, Giunti, 2024, 660 pp.</i>	135
MARGHERITA MELANI <i>Recensione a: André Chastel et l'Italie (1947-1990). Lettres choisies et annotées, par Laura de Fuccia et Eva Renzulli, Avant-propos de Sabine Frommel et Michel Hochmann, Roma Campisano Editore, 2019, 660 pp.</i>	141

“*E*T imita quanto puoi li greci e latini...” (Libro di pittura, Cod. Urb. 1270, f. 168r; ca. 1510-15). In piena sintonia con l'incitazione di Leonardo vengono proposte fonti iconografiche, individuate in opere dell'antichità classica, per l'anziano uomo pensieroso, con la mano appoggiata al mento, che osserva la scena dell'Adorazione dei Magi che si compie davanti ai suoi occhi.

Nel Trattato della pittura, edito a Parigi nel 1651, che ha contribuito alla diffusione della teoria della prospettiva aerea vinciana attraverso diagrammi che diventano vere e proprie illustrazioni di paesaggio esemplificative dei precetti della prospettiva aerea che proprio per il loro valore esemplificativo avranno una loro particolare fortuna.

La ricezione di Leonardo è al centro del saggio dedicato alla ricezione inglese dell'Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci pubblicato nel 1797 a Parigi dal fisico reggiano Giovanni Battista Venturi (1746-1822), dopo aver analizzato i codici appena trasferiti dai francesi olttralpe. La traduzione inglese dell'Essai venturiano, ad opera del chimico William Nicholson (1798), favorisce la diffusione delle note vinciane in ambito anglosassone che poi confluiscono nella biografia di Leonardo redatta da John Sidney Hawkins per l'edizione inglese del Trattato della pittura (1802).

Dall'archivio di André Chastel emergono interessanti notizie archivistiche sulla riscoperta dei due Codici di Madrid di Leonardo e le vicende della loro edizione critica.

Viene sottolineata la rilevanza di Leonardo nella storia del pensiero, focalizzando il suo rapporto con i pensatori dell'epoca, in particolare con Pico della Mirandola, nella fondamentale relazione tra immagine e pensiero, che nell'umanista filosofo volgerà verso la trascendenza, mentre in Leonardo si manifesterà nel mondo immanente, verso la capacità espressiva razionale dell'uomo.

Leonardo attraverso gli artisti attivi nella prima metà del Cinquecento è un tema indagato in due saggi. Da un lato il fascino della perduta Battaglia di Anghiari che sopravvive in affreschi di Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma, realizzati solo un decennio più tardi a Roma, nella villa di Agostino Chigi a Roma, meglio nota come la Farnesina. Dall'altro il confronto con gli studi anatomici di Michelangelo apre una riflessione più ampia sulla funzione dei disegni anatomici di entrambi gli artisti. Nei disegni anatomici di Michelangelo si individuano alcuni indicatori visivi in corrispondenza di parti anatomiche, che sembrano connesse con una dimensione chiaroscurale: rivelando, in particolare, zone in piena luce, circondate da un tratteggio più o meno fitto. Il focus di Michelangelo è sul sistema muscolare e le sezioni anatomiche di corpi umani gli servono per capire come funzionavano i muscoli: incentrato sulla cattura della potenza e dell'energia della forma umana, la comprensione dell'anatomia lo aiuta a raggiungere questo obiettivo, una conoscenza dell'anatomia evidente nelle sue sculture incredibilmente realistiche. Leonardo stesso criticò aspramente la tendenza a raffigurare la figura umana enfatizzando eccessivamente la muscolatura. Il dibattuto rapporto tra i due artisti fiorentini, sottolineato già da Vasari, si trova ora al centro di due grandi esposizioni, una a Londra e l'altra a Firenze. Se quest'ultima pone in primo piano il ruolo fondamentale a volte complicato, altre volte sinergico tra il Buonarroti e il potere, politico ed ecclesiastico, – papi, re, illustri letterati e filosofi, principi e cardinali –, mettendo in risalto la determinazione di Michelangelo a porsi come figura autonoma, capace di confrontarsi alla pari con i potenti, e rivendicando l'indipendenza e l'indiscussa autorità dell'arte, l'evento londinese ruota intorno a quel 1504, quando i due grandi fiorentini, fondamentali per

il giovane Raffaello, si scontrano, se pur indirettamente, per la più appropriata collocazione in città del gigantesco marmo del David, appena terminato dallo scultore trentenne: 'che stia nella loggia', disse l'allora cinquantenne Leonardo, membro della commissione d'artisti che tuttavia ignorò il suo parere. La disputa diventa più centrale in quel momento cruciale che fu poi definito "La scuola del mondo".

La recensione alla recente biografia di Leonardo, edita di Carlo Vecce, apre una riflessione sull'importanza, mai superata, di individuare nuove fonti utili a far luce sulle vicende biografiche dell'artista di Vinci. Chiude il volume una recensione che introduce a riflessioni sui testi stessi che possono condurre a piccole 'riscoperte', spesso sfuggite alla letteratura precedente, quale la dimenticata frase di Carlo Pedretti in una sua lettera ad André Chastel del 15 novembre del 1971, dove nel post scriptum scrive: "Le ho mai detto che ho identificato l'autore del Codice Huygens? Si tratta di Gerolamo Figino, allievo del Melzi." Il resto è noto.

“**A**S much as you can, imitate the Greeks and Latins...” (Libro di pittura, Cod. Urb. 1270, f. 168r; ca. 1510–15). In full harmony with Leonardo’s exhortation, iconographic sources are proposed, identified in works of classical antiquity, for the figure of the pensive old man with his hand resting on his chin, observing the scene of the Adoration of the Magi unfolding before his eyes.

In the Treatise on Painting, published in Paris in 1651, which contributed to the dissemination of Leonardo’s theory of aerial perspective through diagrams that became true landscape illustrations, demonstrations of the principles of aerial perspective gained particular renown for their didactic value.

Leonardo’s reception is the focus of the essay dedicated to the English reception of the *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*, published in 1797 in Paris by the physicist Giovanni Battista Venturi (1746–1822) after analyzing the codices recently transported across the Alps by the French. The English translation of the Venturi Essay by the chemist William Nicholson (1798) facilitated the dissemination of Leonardo’s notes in the Anglo-Saxon world, which later converged in John Sidney Hawkins’ biography of Leonardo for the English edition of the Treatise on Painting (1802).

From André Chastel’s archive, interesting archival information emerges about the rediscovery of Leonardo’s two Madrid Codices and the circumstances surrounding their critical edition.

The relevance of Leonardo in the history of thought is highlighted, focusing on his relationship with thinkers of his time, particularly Pico della Mirandola, in the fundamental relationship between image and thought. In Pico, this relationship leaned towards transcendence, whereas in Leonardo, it manifested in the immanent world, aiming at the rational expressive capacity of mankind.

Leonardo’s interaction with artists active in the first half of the sixteenth century is explored in two essays. On the one hand, the allure of the lost Battle of Anghiari, which survives in frescoes by Giovanni Antonio Bazzi, known as *il Sodoma*, created just a decade later in Rome in Agostino Chigi’s villa, better known as the Farnesina. On the other hand, the comparison with Michelangelo’s anatomical studies opens a broader reflection on the function of anatomical drawings by both artists. In Michelangelo’s anatomical drawings, certain visual indicators corresponding to anatomical parts can be identified, seemingly linked to a *chiaroscuro* dimension, particularly highlighting areas in full light surrounded by more or less dense hatching. Michelangelo’s focus was on the muscular system, with anatomical sections of human bodies helping him to understand how muscles functioned. Focused on capturing the power and energy of the human form, his understanding of anatomy helped him achieve this goal, evident in his incredibly realistic sculptures. Leonardo himself sharply criticized the tendency to depict the human figure with excessive emphasis on musculature. The debated relationship between the two Florentine artists, already noted by Vasari, is now at the centre of two major exhibitions, one in London and the other in Florence. The latter highlights the often complicated yet sometimes synergistic fundamental role of Michelangelo with power – political and ecclesiastical – with popes, kings, eminent literati and philosophers, princes, and cardinals, emphasizing his determination to assert himself as an autonomous figure capable of engaging on equal terms with the powerful, claiming independence and the undisputed authority of art. The London event, on the other hand, revolves around 1504, when the two great Florentines, instrumental to the young Raphael, indirectly clashed over the

most appropriate location in the city for the giant marble statue of David, just completed by the thirty-year-old sculptor. "It should be placed in the loggia," suggested the fifty-year-old Leonardo, a member of the artists' committee, whose opinion was, however, ignored. The dispute became central in that crucial moment later defined as "The School of the World."

The review of the recent biography of Leonardo, published by Carlo Vecce, opens a reflection on the never-surpassed importance of identifying new sources useful for shedding light on the biographical events of the artist from Vinci. The volume concludes with a review introducing reflections on the texts themselves, which can lead to small "rediscoveries" often overlooked in previous literature, such as the forgotten phrase by Carlo Pedretti in a letter to André Chastel on November 15, 1971, where, in the postscript, he writes: "Did I ever tell you that I identified the author of the Huygens Codex? It's Gerolamo Figino, a pupil of Melzi." The rest is history.

Nelle pagine seguenti: Pedretti, Carlo, "Chastel millimetrico". *Achademia Leonardi Vinci*, n. 9 (1996), pp. 161-163.
Articolo nuovamente pubblicato per gentile concessione della Nuova Fondazione Rossana e Carlo Pedretti.

NEL VOLUME del 1991 di *Achademia Leonardi Vinci*, l'architetto Francesco Di Teodoro di Firenze pubblicava un saggio che si apre con la seguente nota al titolo: 'Questo saggio ebbe origine dai miei rapporti con André Chastel, per il quale la "ricerca leonardesca, anche se «millimetrica», è sempre attraente". Mi è caro, quindi, dedicarlo alla memoria dell'illustre studioso scomparso.¹

Dal candore di una affermazione di carattere privato emerge qui un ritratto insolito, per non dire inedito, di Chastel, l'immagine che uno studioso arrivato, dal par suo, si guarderebbe bene dal divulgare, conscio del fatto che la propria fama è affidata alla vastità e imponenza dell'opera prodotta, nonché alla reputazione di docente raffinato che non può e non vuole perdere mai di vista l'ampio e complesso contesto storico e intellettuale che ogni problema affrontato comporta. Chastel era così. Poteva sembrare cattedratico, con quel tanto di pompa che incute soggezione prima ancora che rispetto e ammirazione, ma aveva sempre la frase pronta – meglio se in italiano, come preferiva – con la quale redimersi, riscattare l'immagine vera di sé, che era più vicina a quella dei frequentatori dell'Accademia di Careggi che a quella dei partecipanti ai nostri convegni internazionali. E quando s'arrivava, come spesso accadeva, a situazioni di collegialità, dove le posizioni individuali andavano intese in funzione di un programma, allora si rivelava provetto e scaltro coordinatore, capace di creare subito l'atmosfera più propizia e congeniale allo svolgimento dei lavori, ma anche abilissimo pilota nel superare gli scogli, come quando a

¹ Di Teodoro, Francesco P., "Le 'rottture de' muri': cause, rimedi, prevenzioni." *Achademia Leonardi Vinci*, IV, 1991, pp. 158-70.

Chastel millimetrico*

CARLO PEDRETTI



Ms. A, f. 2v

* Il testo inizia con la seguente precisazione (qui anteposta in corsivo): *Riproduco qui il testo della presentazione che mi era stata richiesta per una raccolta di saggi di André Chastel, libro che ora appare – sia pur solo in copertina – come il Leonardo di Chastel (André Chastel, Leonardo. Studi e ricerche 1952-1990. Traduzione a cura di Giancarlo Caccioli. Torino, Einaudi, 1995, pp. xxvi-230. L. 90.000), ciò che l'editore non avrebbe dovuto fare, come non avrebbe dovuto permettere che tante illustrazioni fossero riproposte capovolte o rovesciate. Non accolto perché giudicato 'profilo' e non 'saggio', come la grande tradizione di quell'editore richiede, quel testo appare ora in veste di recensione. Devo però precisare che io stesso l'avrei ritirato essendomi accorto in tempo che il giudizio di Giuseppina Fumagalli così determinante nella retorica della mia conclusione, era del tutto infondato. L'illustre studiosa, vittima di un singolare abbaglio, attribuiva infatti a Chastel una 'millimetrica' ma importantissima scoperta che invece era sua, da lei pubblicata vent'anni prima.*

fronteggiare l'ostinato prolungarsi di una comunicazione, dopo ripetuti, garbati, richiami all'ordine, ricorreva all'arma sempre efficace e infallibile dell'arguzia: 'Ma allora dobbiamo chiamare la polizia'.

Aveva infatti, sebbene mai apertamente dichiarato, il culto della brevità, ma si trattava di una linea di condotta che imponeva a sé stesso, lasciando agli altri l'eloquenza dell'esempio da seguire. Gli allievi che addestrava alla ricerca imparavano subito che c'è sempre troppo da lavorare e da capire per cedere alla seduzione del resoconto ampolloso che rischia di allargarsi a macchia d'olio nello sfocato e nell'inessenziale. Ai seguaci che da lui imparavano ad amare l'italiano, inculcava il rispetto della madre lingua che, come ogni lingua, è insieme strumento di poesia e di scienza.

Poi veniva la generosità. Sempre disponibile con l'aiuto o il consiglio, che offriva con lo stesso slancio ed entusiasmo coi quali sapeva riceverli, sempre pronto a riconoscere i meriti altrui, liberale coi propri, al punto di non aspettarsi la gratitudine dovutagli.

Dopo più di trent'anni di amicizia e colleganza è così che lo ricordo. L'aspetto esteriore di maestà accademica era una maschera che il genuino pudore dello studioso imponeva a una umanità profonda, umile e affettuosa. Avidamente inquisitivo, attento, perfino scrupoloso nei minimi particolari di una citazione bibliografica – e quindi gratificato dall'idea della ricerca 'millimetrica' – André Chastel s'era accostato ben presto a Leonardo. E ben presto ne aveva fatto oggetto d'insegnamento, sapendo che con Leonardo non avrebbe mai finito d'imparare.

La celebrazione del quinto centenario della nascita di Leonardo, nel 1952, fu l'occasione ufficiale del suo debutto come leonardista. Al convegno francese sul tema *Léonard et l'expérience scientifique au seizième siècle*, che

vide la partecipazione dei grandi sapienti del momento, da George Sarton a Pierre Francastell e da Giorgio De Santillana a Bertrand Gille, via via fino a Elmer Belt, Raymond Klibansky e Alexandre Koyré, Chastel appare negli atti del convegno addirittura come una appendice, un fanalino di coda, come avrebbe detto lui, e questo dopo la conclusione di Lucien Febvre, con un testo su *Léonard et la culture*, che è quello di una comunicazione fatta poco dopo a Blois al convegno internazionale degli storici del Rinascimento.

Ed è bene che il suo contributo apparisse subito, accanto a quelli dei massimi storici della scienza e del pensiero convenuti a Parigi da tutto il mondo. La provocazione del suo intervento venne solo *in absentia*, dalle pagine stampate, e con un effetto non solo immediato ma destinato a superare la prova del tempo. E infatti è ancora oggi una valutazione valida e puntuale del rapporto di Leonardo con la cultura del suo tempo. Con questo si apriva la strada agli interventi successivi di Garin sulla cultura fiorentina nell'età di Leonardo del 1954, e di Dionisotti su Leonardo uomo di lettere del 1962.

È giusto quindi che in questa raccolta di suoi scritti su Leonardo, sapientemente ordinata per l'edizione italiana da Giancarlo Caccioli, questo contributo profetico sia posto in apertura non solo per la posizione che gli compete cronologicamente, ma anche per le riflessioni che provoca il passaggio a quello successivo, uno degli ultimi saggi di Chastel, brevissimo e per molti versi insuperato, sui limiti del pensiero scientifico di Leonardo: un saggio del 1982, esattamente trent'anni dopo. L'esordio leonardiano di Chastel fu subito salutato dalle vecchie e nuove forze della ricerca. Anch'io agli esordi, nel 1953, richiamavo la necessità di un metodo di cui Chastel aveva appena dimostrato la validità. E scrivevo: 'Molto resta ancora da studiare,

e occorre intraprendere una vasta opera di revisione, consci della necessità di giovare anche con una semplice nota, pur che offra elementi e considerazioni nuove e che perciò si dimostra ben più utile di una qualsiasi vistosa opera di compilazione, priva di contributi originali'.²

Chastel non poteva non identificarsi nell'auspicato *trend*, che proclamava l'importanza della semplice nota, il contributo basato sulla ricerca millimetrica. E quel suo saggio d'esordio, le cui conclusioni sarebbero state incorporate nella grande silloge sull'arte e l'umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico, che è del 1959, fu subito notato per la sua originalità, per quel suo modo serrato di arrivare alla sintesi attraverso l'acquisizione di nuovi dati di fatto, passati al vaglio paziente dell'analisi vigile e minuziosa. E a rilevarlo, subito dopo, fu infatti Giuseppina Fumagalli con una comunicazione del 1954 sulle insidie allo studio di Leonardo, dove richiamava l'attenzione su una 'piccola scoperta' di Chastel – piccola, ma con quali implicazioni e conseguenze!

'Un altro caso interessante', scriveva la Fumagalli, 'è quello della frase: 'Chi pinge figura e se non pò esser lei, non la pò porre', creduta fino a ieri di Leonardo, mentre è tolta con

qualche leggera modificazione alla Canzone terza (vv. 52-53) del Convivio di Dante.

Il merito della piccola scoperta di André Chastel, che ne ha tratto motivo d'appoggio alla sua convinzione che studi sempre più minuziosi e diligenti restringeranno e menomerranno il campo del pensiero originale di Leonardo, la cui grandezza è da vedere solo nell'arte della della pittura e della parola'.³

Storico dell'arte che si forma alla grande scuola di Henri Focillon, André Chastel affronta ogni aspetto dell'arte e del pensiero di Leonardo, e arriva a un'altra sintesi imponente, l'edizione francese del *Trattato della pittura* di Leonardo, del 1961, integrato con i testi esclusi dalla compilazione cinquecentesca. E poi c'è il Leonardo architetto, il Leonardo maestro nei suoi rapporti con gli allievi, il Leonardo che è ancora presente nella cultura e nel pensiero del nostro tempo.

Tutti i saggi raccolti in questo volume – orchestrati come li avrebbe orchestrati lui – si pongono cronologicamente e tematicamente fra i due poli saldi d'apertura a esaltare la coerenza di una linea programmatica. Si parte con l'entusiasmo della sintesi, frutto di esperienza mirabile. Le parole parche e misurate, scandite nella loro dimensione millimetrica, hanno la forza di un simbolo.

² *Documenti e memorie riguardanti Leonardo da Vinci a Bologna e in Emilia*, Bologna: Editoriale Fiammenghi, 1953, p. xv.

³ Fumagalli, Giuseppina, *Leonardo ieri e oggi*, Pisa: Nistri, 1959, p. 216 e nota 36 [In effetti, il merito della scoperta spetta proprio alla Fumagalli che la pubblicava infatti nel suo *Leonardo*. 'Omo senza lettere' del 1939, p. 264, nota 1, come del resto è riconosciuto dallo stesso Chastel. Si veda inoltre *Leonardo da Vinci, Scritti*, a cura di Carlo Vecce, Milano: Mursia, 1992, nota 1, dove si ripete l'errore della Fumagalli.]



Fig. 1 - Leonardo da Vinci, *Adoration of the Magi*, ca. 1482, oil on wood, 244 cm × 240 cm. Florence, Galleria degli Uffizi (© Gabinetto Fotografico Gallerie degli Uffizi – su concessione del Ministero della Cultura)

Imita quando puoi li greci
(As much as you can, imitate the Greeks)
Codex Urb. Lat. 1270, f. 168r

INTRODUCTION

Leonardo da Vinci's *Adoration of the Magi* (Florence, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 1594) is a highly complex composition, aspects of which are not yet fully explored (Fig. 1). Such are the cases of the two figures flanking the principal scene: the youth at the far right of the panel, making a gesture of invitation to the viewer, and the figure of the middle-aged man at the left. I suggest that the younger figure is reminiscent of the youth in Leonardo's drawing of *A Seated Youth and a Child with a Lamb* (Royal Collection Trust, inv. RCIN 912540), which is known to be after a famous ancient chalcedony *intaglio* in the Medici Collection (now lost). This article focuses mainly on the origins of the elder character and it briefly discusses the preparatory drawings *Studies of Six Figures Including an Old Man Leaning on a Stick* (British Museum, inv. 1886.0609.42) and *Studies for the Adoration of the Magi* (Beaux Arts de Paris, inv. 424), both of which offer insights into the process by which the master articulates the pose of the older figure and brings it into a final form that conveys message and meaning. Furthermore, Leonardo's 'pensive man' will be also related to figures executed by artists namely Donatello, Raphael, Giovanni Francesco Rustici and Giorgio Vasari, while its source of inspiration will be traced back to Roman sarcophagi and ultimately to Attic grave stelae.

THE ADORATION OF THE MAGI

In March 1481 Leonardo, already the owner of an atelier – albeit a small one – was commissioned by the monks of the Augustinian

Leonardo's Figure of the Thoughtful Commentator in the *Adoration of the Magi*: Origin and Interpretation

IANTHI ASSIMAKOPOULOU



The British Museum
1886.0609.42. 2018

monastery of San Donato a Scopeto to paint the major work of his first Florentine period, the *Adoration of the Magi* (ca. 1464/1469–1481/1483). This was a large-scale panel (244 × 240 cm) meant to be placed on the high altar of their Romanesque church located a short distance outside the Porta Romana, on the outskirts of Florence. Leonardo was to complete it within twenty-four or, at most, thirty months.¹

The story of the three kings of the Orient was particularly popular in Florence, where the *Compagnia de' Magi*, a lay confraternity favoured by the Medici, staged an impressive

costume parade on the Feast of the Epiphany, the 6th of January. Today, as in the Renaissance, the pageant re-enacts the kings' journey through the city.² For the fifteenth-century Florentine citizens that day was furthermore important because the Epiphany commemorates Christ's Baptism in the river Jordan by Saint John the Baptist, the patron saint of Florence.

According to André Chastel, Leonardo instilled in the *Adoration of the Magi* a dramatic character which took its final shape in the last stages of the panel's execution, whereas Edoardo Villata argues convincingly that

¹ Bambach, Carmen, "Documented Chronology of Leonardo's Life and Work." In *Leonardo da Vinci: Master Draftsman* (New York, Metropolitan Museum of Art, 22 January – 30 March 2003), Carmen Bambach (ed.), New York / New Haven / London: Yale University Press, 2003, p. 229. In preparation for a siege in 1529, the Florentine government, following its scorched-earth policy, decided that San Donato a Scopeto and other buildings on the south bank of the Arno should be razed to the ground. Since Leonardo's panel was largely unfinished, Vasari documents that the painting was in the home of Amerigo Benci, opposite the Loggia de' Peruzzi. See Bambach, Carmen, "Designing Public Works: The Sculptor-Architect at San Lorenzo." In *Michelangelo: Divine Draftsman & Designer* (New York, The Metropolitan Museum of Art, 13 November 2017–12 February 2018), Carmen Bambach (ed.), New York: Metropolitan Museum of Art, 2017, p. 129. Wallace, William E., "Leonardo da Vinci's 'Adoration of the Magi': Encountering the 'Epiphany'." In: *Encountering the Renaissance celebrating Gary M. Radke and 50 years of the Syracuse University Graduate Program in Renaissance Art*, Molly Bourne and Victor Coonin (ed.), Ramsey (New Jersey): The WAPACC organization, 2016, p. 51. Chastel, André, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique, études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien*, Paris: Presses Universitaires de France, 1959, 242. Vasari, Giorgio, *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, Gaston du C. De Vere (trans), New York / London / Toronto: Knopf, Everyman's library, 1906, repr. 1996, vol. I, p. 631. Natali, Antonio, "Il tempio ricostruito." In *Leonardo da Vinci, Studio per l'Adorazione dei Magi*, Filippo Camerota, Antonio Natali and Maurizio Seracini (ed.), Roma: Argos, 2006, p. 9. Villata, Edoardo, *1478, a Year in Leonardo da Vinci's Career*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2021, p. 12. My special thanks go to Professor Edoardo Villata for reading my paper and offering stimulating remarks. I am also most grateful to Professor Francis Ames Lewis and Professor Claire Farago for their constructive critique. I am also grateful to Professor Chrysa Damianaki for her careful reading of my paper and her valuable suggestions.

² We have no information about the origins of the *Compagnia de' Magi*, yet it must have already existed in 1390, in which year a Festa de' Magi was held and recorded. See Hatfield, Rab, "The Compagnia de' Magi.", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 33 (1970), pp. 107–108. Fiorani, Francesca, "Why did Leonardo not finish the Adoration of the Magi?" In *Illuminating Leonardo: a Festschrift for Carlo Pedretti Celebrating his 70 years of Scholarship (1944–2014)*, Constance Moffatt and Sara Tagliagambara (ed.), Leiden/ Boston: Brill, 2016, p. 138. Kemp, Martin, *Leonardo da Vinci, The Marvellous Works of Nature and Man*, Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 44. Interestingly, portraits of members of the Medici family appear in depictions of the *Adoration of the Magi*: these are the cases of Benozzo Gozzoli's fresco in the Medici chapel of the Palazzo Medici and Sandro Botticelli's painting now in the Galleria degli Uffizi, Florence. Fra Angelico had also painted on the wall of the Cell 39 of the San Marco convent a fresco with the *Adoration of the Magi* (1441–1442) intended for Cosimo de' Medici. A tondo with the same subject, also by Fra Angelico, decorated the Camera terrena (ground floor) of Lorenzo de' Medici in the Medici Palace: see Chastel, 1959, p. 245.

Leonardo reworked the *Adoration* around 1503–1506, more than twenty years after he had abandoned it.³ Yet, the painter's intentions are already present in the attitudes and gestures of the figures illustrated in the preparatory drawings.⁴ The whole composition develops around the Virgin, who, holding the infant Christ in her lap, sits on a rock beneath a laurel tree, probably an allusion to the Tree of Jesse, which in the Gospel of Matthew connects Jesus to the House of King David.⁵ The dramatic effect is heightened by the impressive interplay of light and shadow, which imparts a three-dimensionality to the depiction of form.

Leonardo visualizes the story of the *Adoration* clearly by concentrating on three narrative scenes. In the foreground, the arrival of the Magi and their large retinue unfolds.

Witnessing the divine incarnation with fear, amazement and joy, they approach the Child to venerate Him and to offer their gifts. The composition is dominated by the pyramid formed by the Virgin, the kneeling Magi and their entourage, set within a quasi-semicircle. The space at the back is divided into two parallel scenes: on the right a dramatic clash of men and rearing horses, on the left a half-ruined building. This powerful and balanced composition highlights the attitudes of the bodies and the expressions of the faces by employing an extraordinary *repertoire* of gestures and poses.⁶

At the sides of the painting, as already noted, two outstanding figures flank the principal scene. On the left, a middle-aged man immersed in his thoughts, developed out of early designs for Joseph (Fig. 2),⁷ and on the

³ Villata, Edoardo, "L'Adorazione dei Magi di Leonardo: riflettografie e riflessioni." *Raccolta Vinciana*, 32 (2007), p.27. The conservator of the Florentine Opificio delle Pietre Dure, Roberto Bellucci, demonstrated through technical analysis and stylistic observations, that although Leonardo abandoned the panel when he left for Milan in 1482, he worked on it again later, in about 1500, on his return to Florence. This point was highlighted in Damianaki, Chrysa, "Leonardo da Vinci, un tema per gli storici dell' arte, Lecce, Università del Salento, 21-22 November 2019." *Leonardo da Vinci Society Newsletter*, 47 (2020), p. 8. Damianaki writes: "Bellucci demonstrated through technical and stylistic observations that although Leonardo abandoned the panel when he left for Milan in 1482, he worked on it again later, in about 1500 on his return to Florence. This is proved by the circular scientific drawings visible in the upper right part of the panel which are directly related to the studies of the energy of the movement of bodies in Codex Madrid I (c. 1487), completed in about 1499".

⁴ Chastel, 1959, p. 430. There are two preparatory studies of the composition, one is in the Département des Arts Graphiques at the Louvre, the other in the Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. See Natali, 2006, p. 10.

⁵ Isbouts Jean-Pierre and Brown Christopher H., *Young Leonardo: The Evolution of a Revolutionary Artist, 1472-1499*, New York: St. Martin's Press, 2017, p. 48. In the book of Isaiah, the 'shoot that grows from Jesse's root' symbolizes the one who will come to save mankind. It seems that Leonardo discussed difficult concepts of scripture with a theologian from the monastery of San Donato a Scoperto. See Natali, 2006, p. 20, 24. Interestingly, the tree, under which the Virgin sits, seems to be placed at the golden section, which, along with abstract perfections such as the square and the circle, lies at the root of Renaissance aesthetics. See Clark, Kenneth, *Leonardo*, London / New York: Penguin Books, 1939; repr. 1993, p. 130.

⁶ Chastel, 1959, p. 242. Natali, 2006, pp. 14–16. Delieuvin, Vincent, "Liberté, La licence dans la règle." In *Leonardo da Vinci* (Paris, Musée du Louvre, 24 October 2019–24 February 2020), Louis Frank, Vincent Delieuvin et al. (ed.), Paris: Musée du Louvre, 2019a, pp. 116–120.

⁷ Kemp, 2007, p. 54. Notably, the thoughtful figure on the left handside recalls the same figure in the *Nativity* scenes of Byzantine art. As is known, the art collections of Piero de' Medici and Lorenzo il Magnifico included Byzantine icons. See respectively: Müntz, Eugène, *Les collections des Médicis au XV^e siècle*, Paris-London: Librairie de l'art, 1888, p. 26, "19 tavolette alla Ghreca"; *Il Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*, Marco Spallanzani and Giovanna Gaeta Bertelà (ed.), Firenze: Associazione 'Amici del Bargello', 1992; also, Fusco, Laurie and



Fig. 2 - Leonardo da Vinci, *Adoration of the Magi* (detail), ca. 1482. Florence, Galleria degli Uffizi (© Gabinetto Fotografico Gallerie degli Uffizi – su concessione del Ministero della Cultura)

right, a youth with outstretched right hand inviting the viewer to come and share the feelings of those present at the biblical event (Fig. 3).⁸ The contradictive attitudes of these two key-figures could be taken as “symbols of the active and passive elements in Leonardo’s character”.⁹

They take the form on the one hand, of a man with features expressing vigour and thoughtfulness, and on the other, of an elegant

Corti, Gino, *Lorenzo de’ Medici, Collector of Antiquarian*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 379. I would like to thank prof. Damianaki for drawing my attention to this issue.

⁸ Figures displaying an inviting gesture to the viewer date back to the *sacre rappresentazioni*, the sacred dramas staged since the time of Brunelleschi in Florence which were primarily theatrical performances meant to contribute to people’s moral and religious education. See Baxandall, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford (Oxfordshire) / New York: Oxford University Press, 1988, pp. 70-71. These didactic dramas represented scenes from the Old and New Testaments, from pious legends and from the lives of the saints, and their origin may be traced back to the Byzantine liturgical dramas (for example, the tragedy *Christus Patiens* attributed to St. Gregory the Great Nazianzus). See also, Damianaki, Chrysa, “Movements and Gestures in Donatello’s Narrative Reliefs.” Unpublished MA thesis, University of London, A.A 1983. A copy may be seen in the library of The Warburg Institute, University of London, while some parts of it have been published as follows: Damianaki, Chrysa, “Gesture, expression and theatre. Three narrative reliefs by Donatello.” In *Studi sul Rinascimento italiano / Italian Renaissance Studies. In Memoria di Giovanni Aquilecchia* (International Colloquium: ‘Renaissance Learning and Letters: In Memoriam Giovanni Aquilecchia London, The Warburg Institute), Angelo Romano and Paolo Procaccioli (ed.), Manziana: Vecchiarelli, 2005, pp. 83-126 and Damianaki, Chrysa, “Speech and Movement: Donatello in San Lorenzo, Florence.” *Kronos*, 13 (2009), pp. 41-48.

⁹ Clark, Kenneth, “Leonardo and the Antique.” In *Leonardo’s Legacy; an International Symposium*, Charles Donald O’Malley (ed.), Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1969, pp. 4-6.

and graceful youth.¹⁰ These two contrary figure-types aside, the *Adoration* anticipates themes which Leonardo will develop in later works. The figure of the youth shown in the middle ground, pointing upwards with his hand, and the dramatic scene of the equestrian figures in the background, are such examples.¹¹

It seems, however, that only a few forms fit Leonardo's inner vision, so as to be included repeatedly in his compositions, confirming Aristotle's concept that form is found in the artist's soul.¹² The painter was apparently greatly indebted to ideas promoted by Alberti, such as the recommendation of variety (*varietà*), a principle of ordering through clear contrasts, in things depicted. Accordingly, in the *Adoration* old, young, servants, kings, horses, ruins, a rocky landscape are all mixed together.¹³ In the background in particular, the excitement of servants and horses acquires a vivacity that turns into a sort of bestial madness (as Leonardo was later to call war), while the stable with the meek ox and ass has been displaced to the extreme right.¹⁴

Returning to the characters appearing at the sides of the *Adoration* we note that they might well derive from ideal types remi-



Fig. 3 - Leonardo da Vinci, *Adoration of the Magi* (detail), ca. 1482. Florence, Galleria degli Uffizi (© Gabinetto Fotografico Gallerie degli Uffizi – su concessione del Ministero della Cultura)

niscient of classical art. The young man on the right could be related to the drawing *A Seated Youth and a Child with a Lamb* or *Young Man in Profile*, kept at Windsor Castle (Royal Collection Trust, inv. RCIN 912540) and dated 1503–1506 (FIG. 4). Kenneth Clark

¹⁰ Clark, 1993, p. 121.

¹¹ Ibid., p. 78.

¹² Ibid., p. 79. “[...] ἀπὸ τέχνης δὲ γίνεταί ὄσων τὸ εἶδος ἐν τῇ ψυχῇ”, “Things are generated artificially whose form is contained in the soul” see Aristotle, *Metaphysics* 7. 1032b, 1. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0052%3Abook%3D7> <14 December 2024>.

¹³ Alberti values *copia* and *varietà* “as far as ingegno allows” by which he means diligent practice of nature's gifts subordinate to the demands of decorum. Varietà is a principle of ordering through clear contrasts. See Farago, Claire, *Leonardo da Vinci's Paragone, A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, Leiden/ New York: Brill, 1992, p. 370. Bambach, 2003, p. 320. Alberti, Leon Battista, *Il nuovo De pictura di Leon Battista Alberti, The new De pictura of Leon Battista Alberti*, Rocco Sinisgalli (ed.), Roma: Ed. Kappa, 2006, §40, p. 202; Alberti, Leon Battista, *On Painting and On Sculpture. The Latin Texts of 'De pictura' and 'De statua'*, Cecil Grayson (ed. and trans), London: Phaidon, 1972, §40, pp. 78–79. Wallace, 2016, p. 52. It was customary in Renaissance art to have all kinds of contrapositions for which see Manca, Joseph, “The Unseeing Scholar in Leonardo da Vinci's 'Adoration of the Magi'”, *Notes in the History of Art*, 35, 1–2 (2015–2016), p. 128. Villata, 2021, p. 37.

¹⁴ Kemp, 2007, p. 51. Clark, 1993, p. 200.



Fig. 4 - Leonardo, *A seated youth, and a child with a lamb*, ca. 1503-06. Windsor, Royal Collection Trust, inv. RCIN 12540 (Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2023)

acknowledges that the figure in the drawing may be the most direct of Leonardo's references to an antique work of art.¹⁵ The youth is shown sitting and facing right, his right leg fully extended, his left tucked under his right thigh. This curious pose was known to Renaissance artists, as it was carved on a chalcedony *intaglio* described as *Diomedes and*

the Palladium, which was part of Lorenzo de' Medici's famous collection of antiquities. As Lorenzo states in his *Ricordi*, he acquired the gem in September 1471, when he was elected ambassador to Rome for the coronation of Pope Sixtus IV. From the Caput Mundi he brought back two ancient marble heads, gifted to him by the pope, and in addition took away the Tazza Farnese along with many other cameos and coins, among them the chalcedony *Diomedes and the Palladium*.¹⁶ The gem was admired even before it came into the possession of the Medici, Lorenzo Ghiberti (1378-1455) having already characterized it as "cosa maravgl[i]osa a vederlo". Lorenzo's son Piero *lo Sfortunato* (1472-1503) valued it so much that it was among the precious objects he took with him when he fled into exile in 1494. The traces of the gem were eventually lost, but copies after it were executed by Renaissance artists, the most famous being on one of the eight marble medallions in the courtyard of the palazzo Medici Riccardi.¹⁷ Leonardo could have based the youth in Windsor drawing on the tondo in the Medici courtyard (ca. 1457-1465) and would undoubtedly have known that it derived from the famous gem. We cannot rule out the possibility that Leonardo might even have seen the chalcedony gem after it entered the Medici Collection, since

¹⁵ Clark, 1969, pp. 5, 28. The young man on the right of the *Adoration* was thought to be a self-portrait of Leonardo. Also, Clark, 1993, p. 76.

¹⁶ The former owner of the *Tazza Farnese* and the *Diomedes and the Palladium* gem was the deceased Pope Paul II (1464-71), the best collector of his generation, and this occasion marked a high point in Lorenzo's acquisitions. See Fusco and Corti, 2006, pp. 6-9. Clark, 1969, pp. 28, 32.

¹⁷ Polak, Bettina, H., "A Leonardo Drawing and the Medici Diomedes Gem." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 14 (1951), pp. 303-304. The *Diomedes and the Palladium* gem reappears in 1537 in the list of precious objects inherited by Margherita d'Austria upon the death of her husband, Duke Alessandro de' Medici. Through her second marriage to Ottavio Farnese the gem entered the Farnese collection and in 1734 was transferred to the royal collections in Naples. It is unknown when the gem left the collections. See Gennaioli, Riccardo, "Bottega di Cristiano Dehn, Diomede e il Palladio." in *Pregio e bellezza, Cammei e intagli dei Medici* (Firenze, Museo degli Argenti, 15 March - 27 June 2010), Riccardo Gennaioli (ed.), Livorno: Sillabe, 2010, p. 99, scheda 15.

he was connected through Verrocchio to Lorenzo and, moreover, might have worked as a sculptor in the Giardino di San Marco (1480–1482).¹⁸ It is not surprising therefore that Leonardo gave to the young man at the right edge of the *Adoration* features reminiscent of those of the youth in Windsor drawing, such as the prominent roundness of the head, the curly hair with the tuft on the forehead, the distinctive nose and the hand outstretched as if beckoning.¹⁹

On the other hand, the imposing man at the left, enveloped in long garments falling in heavy folds which accentuate his volume, stands on the border of the painting as if observing in a detached manner the scene unfolding in front of him. With bowed head, down-turned mouth and the left hand on his chin, while the right supports the elbow of the raised arm, he appears to act as Leon Battista Alberti's (1404–1472) beholder inside the pictorial space.²⁰ Is he a learned scholar, a visionary prophet, a neo-Aristotelian philosopher, or an *alter ego* of the thoughtful artist meditating on the phenomenon of the invisible made visible through divine incarnation?

Benvenuto Cellini (1500–1571), the creator of the celebrated group *Perseus and Medusa* in the Piazza della Signoria of Florence, in his

Trattato della Architettura reports that when he was employed by François I (1494–1547): "... the King, being enamoured to an extraordinary degree of Leonardo's great talents, took such pleasure in hearing him talk that he would only on a few days of the year deprive himself of his company... I cannot resist repeating the words which I heard the King say about him, in the presence of the Cardinal of Ferrara, the Cardinal of Lorraine and the King of Navarre; he said that he did not believe that a man had ever been born who knew as much as Leonardo, not only in the spheres of painting, sculpture, and architecture, but that he was also a very great philosopher."²¹

Leonardo may therefore have endowed the pensive character in the *Adoration* with some traits of his own multifaceted personality. Innumerable observations and remarks fill the thousands of pages of his notebooks, showing that he was a keen observer of people and events, and a deeply-lined and original thinker.²² Despite his urbanity and courteous manners, he always remained aloof, and his inner reserve raised barriers between himself and the others. He recorded issues impacting on himself or his professional image, without showing the slightest emotion. Even his description of the damage to the *Battle of*

¹⁸ Marani, Pietro, *Leonardo. Una carriera di pittore*, Milano: F. Motta, 1999, pp. 106–116 as mentioned by Villata, 2007, p. 12.

¹⁹ <https://www.rct.uk/collection/912540/a-seated-youth-and-a-child-with-a-lamb> <14 December 2024>.

²⁰ Alberti, 1972, 82–83. Kemp, 2007, p. 54, as mentioned by Manca, 2015–2016, pp. 128, 133, n. 3.

²¹ "[...] il re Francesco essendo innamorato gagliardissimamente di quelle sue gran virtù, pigliava tanto piacere a sentirlo ragionare che poche giornate dell'anno si spiccava da lui: qual forno causa di non li dar facultà di poter mettere in opera quei sua mirabili studi fatti con tanta disciplina. Io non voglio mancare di ridire le parole che io sentii dire al Re di lui, le quali disse a me, presente il cardinal di Ferrara e il cardinal di Loreno e il re di Navarra; disse che non credeva mai che altro uomo fusse nato al mondo che sapessi tanto quanto Lionardo, non tanto di scultura, pittura e architettura, quanto che egli era grandissimo filosofo." See Cellini, Benvenuto, *Opere di Benvenuto Cellini*, Giuseppe Guido Ferrero (ed.), Turin: Unione tipografico-editrice torinese UTET, 1971, p. 819 as mentioned by Kemp, 2007, p. 347.

²² Wittkower, Rudolf, *Born under Saturn: the Character and Conduct of Artists: a Documented History from Antiquity to the French Revolution*, New York: New York Review Books, 2007, p. 75.

Anghiari cartoon sounds more like a record of a meteorological phenomenon and shows no outward sign of personal disappointment. He notes: “On 6 June 1505 at the stroke of the thirteenth hour, I began painting in the palace; and at the moment of laying the brush down the weather deteriorated [...]. The cartoon became unstuck; the water was spilled and the vessel which carried it was broken; and suddenly the weather became worse and great quantities of rain poured down until evening seemed like night.”²³ At this point Leonardo’s work was probably not irremediably lost, but it is still remarkable that not a word of personal reaction to the damage of his work is given in the account.²⁴ Though personal emotions were strictly excluded, Leonardo introduced in the *Adoration* a new conception of ‘pittura di storia’, focused on expressions of “moti dell’animo”, the motions of the soul. The Epiphany of the divine is therefore manifested through the feelings it arouses in the witnesses: surprise, emotion, fear, even disbelief, made visible through gestures and facial expressions.²⁵

Consequently, Leonardo’s advice to the young painter is to concentrate on rendering the movements appropriate to the mental state of the figures making up his *historia* and not to feel constrained by faithful imitation of external forms. In order to show the figures’ emotions, he does not furthermore hesitate to exaggerate the dynamism of their poses or even to distort their anatomy.²⁶

Poses, expressions and gestures are for Leonardo an eloquent visual language conveying message and meaning.²⁷ Accordingly, his thoughtful commentator in the *Adoration of the Magi* evidently expresses introspection, detachment and profound melancholy (Fig. 2). After all, by the end of the fifteenth century melancholy became for Renaissance humanists a cultural ideal connected with the *vita speculativa*.²⁸ Without denying that Saturn’s typical temperament would generate grave problems, Marsilio Ficino (1433–1499) maintained that people of genius partake of the melancholic mood and so do artists, poets, philosophers, and generally persons inclined to contemplation.²⁹ From this

²³ Madrid II, 1r as mentioned by Kemp, 2007, p. 230.

²⁴ See Barsanti, Roberta [et alia], *La Sala Grande di Palazzo Vecchio e la Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci. Dalla configurazione architettonica all’apparato decorativo*, Firenze: Leo S. Olschki, 2019, particularly the final essay Bellucci, Roberto and Frosinini, Cecilia, “Leonardo, dalla Sala del Papa alla Sala Grande. Tempi, materiali e imprevisti.” in *La Sala Grande di Palazzo Vecchio e la Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci. Dalla configurazione architettonica all’apparato decorativo*, Roberta Barsanti, Gianluca Belli, Emanuela Ferretti e Cecilia Frosinini (ed.), Firenze: Leo S. Olschki, 2019, pp. 283–296.

²⁵ Frosinini, Cecilia, “L’Adorazione dei Magi e i luoghi di Leonardo,” In *Il restauro dell’Adorazione dei Magi di Leonardo: la riscoperta di un capolavoro*, Marco Ciatti e Cellilia Frosinini (ed), Firenze: Edifir, 2017, p. 36.

²⁶ Delieuvin, 2019, “Liberté”, p. 92.

²⁷ Neumann, Gerhard, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*, Berlin: De Gruyter, 1965, pp. 145–150. Margariti, Katia, “Gesturing Emotions: Mourning and Affection on Classical Attic Funerary Reliefs.” *Babesch*, 94 (2019), p. 77. Clark, 1993, p. 132.

²⁸ Lenep, Jacques van, *Alchimie: contribution à l’histoire de l’art alchimique* (Bruxelles, Passage 44, 19 December 1984–10 March 1985), Bruxelles: Crédit communal de Belgique, 1984, p. 302. Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin and Saxl, Fritz, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint, 1979, pp. 350–351.

²⁹ In his *Autobiography* Cellini refers to his melancholic nature, “Essendo io per natura malinconico”. See Cellini, Benvenuto, *Vita di Benvenuto Cellini, orefice e scultore fiorentino, scritta da lui medesimo...*, Francesco Tassi (ed.), Firenze: G. Piatti, 1829, vol. I, p. III. The German polymath Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486–1535),

viewpoint, Ficino and his humanist friends saw in melancholy the highest rank of intellectual life.³⁰

THE ICONOGRAPHY OF GREEK AND ROMAN SOURCES

The iconography of Leonardo's figure of 'philosopher', who holds his chin with his left hand, while the right supports the elbow of the raised arm, seems to have its roots in classical Attic grave stelae with representations of figures expressing grief and mourning for the loss of loved ones. The mourning males are often elderly and bearded, their face belying emotion, while young men are more frequently represented grieving for their own premature death. On these reliefs, dating to the fourth century BC, the sense of painful bereavement is usually expressed by touching the face, head, and neck or supporting the head with one hand. Half of these figures are shown with their other arm crossed over their torso and the hand supporting the elbow of the arm raised to the face. These gestures have been interpreted as "indicating contemplation of death".³¹

A case in point is the famous "Ilissos stele" dating around 340 BC (Fig. 5), on which the bereaved old father, wrapped in a long robe and leaning upon a long staff stands gazing at his dead son. He touches his bearded chin with the right hand, while keeping the left arm crossed, in an attitude suggestive of



Fig. 5 - The grave 'stela of the Ilissos river', ca. 340 BC, Athens, National Archaeological Museum, inv. 869.9 (© Hellenic Ministry of Culture and Sports/Hellenic Organization of Cultural Resources Development)

deep sorrow.³² The same restrained pathos can be seen in the figure of Demokleides, a hoplite killed in the naval battle of Corinth in 394 BC. He is represented sitting on the bow of a ship, with his right hand on his cheek. The accompanying epigram urges the beholder not to lose courage: "I am the

in his treatise *De occulta philosophia* distinguished three grades of melancholy: *melancholia imaginativa*, *rationalis* and *mentalis*. The first category concerned particularly the artists and this explains the title *Melencolia I* that Dürer gave to his engraving. See Lennep, 1984, pp. 302-303; Klibansky, Panofsky and Saxl, 1979, p. 351.

³⁰ Klibansky, Panofsky and Saxl, 1979, p. 348.

³¹ Squire, Michael, "Embodying the Dead on Classical Attic Grave-Stelai." *Art History*, 41.3 (2018), pp. 535; Margariti, 2019, pp. 66-67; see also Himmelmänn-Wildschütz, Nikolaus, *Studien zum Ilissos-Relief*, Munich: Prestel Verlag, 1956.

³² Margariti, 2019, pp. 67-68.



Fig. 6 - Mattei sarcophagus with Muses inspiring Authors (right short side), 3rd or 4th century AD. Rome, Museo Nazionale alle Terme (Museo Nazionale Romano) (© Su concessione del Ministero della Cultura – Museo Nazionale Romano)

tomb of a shipwrecked [man], but you continue your journey”.³³ Ultimately, the iconography of Attic grave reliefs representing figures expressing grief and mourning may be traced back to the late Classical period, echoing the celebrated marble relief of the

Pensive or Mourning Athena produced by an Attic workshop circa 460 BC. The goddess of wisdom is depicted wearing a peplos and leaning on a spear.³⁴ Her raised left hand almost touches her face, while her bowed head gazes towards a low commemorative stele on her left side.³⁵

Remarkably, the iconography of classical mourning figures, which Leonardo could not have known, was disseminated, – endowed with new meaning, energy, and vigour – to a select number of Roman sarcophagi carrying representations of the Muses, inspirational divinities associated with other feminine symbols, such as the Hours, the Nymphs and the Graces. The Muses, the nine daughters of Zeus and the Titaness Mnemosyne, preside over the liberal arts, led by Apollo (*Musagetes*) and sometimes by Athena. Through the Muses, mortals receive divine inspiration and their creative process is attested by ancient Greek authors, who name the nine, each with a specific function. Thus, Calliope presides over epic poetry, Clio history, Euterpe lyric poetry, Terpsichore choral dancing, Erato love poetry, Melpomene tragedy, Urania

³³ *Stele of Demokleides*, Athens, National Archaeological Museum, Attic relief gravestone, 1st quarter of 4th century BC. See, Papaioannou, Kostas [et alia], *L'Art grec. L'art et la civilisation de Grèce ancienne. Les sites archéologiques de la Grèce et de la Grande Grèce*, Paris: L. Mazenod, 1972, p. 158. On the Iconography of meditative figures see also Franzoni, Claudio, *Tirannia dello sguardo. Corpo, gesto, espressione dell'arte greca*, Torino: Einaudi, 2006, especially chapter 5 related to 'Eroi tristi'. About the meaning of the gesture expressing waiting and mourning see Steinberg Leo, "Body and Symbol in the Medici Chapel." In *Michelangelo's Sculpture*, Sheila Schwartz (ed.), Chicago / London: University of Chicago Press, 2018, pp. 96-128, esp. 114.

³⁴ Stewart, Andrew, "The Persian and Carthaginian Invasions of 480 B.C.E. and the Beginning of the Classical Style: Part 1, the Stratigraphy, Chronology, and Significance of the Acropolis Deposits." *American Journal of Archaeology*, 112.3 (2008), p. 405.

³⁵ Sears, Matthew, "Mother Canada and Mourning Athena: From Classical Athens to Vimy Ridge", *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 25.3 (2018), p. 44. From the first half of the fifth century BC, the Athenians commemorated those who fell in battle by listing them by name on a marble stone. Thus, Athena's pensive downward gaze was interpreted as a lament over the Athenian war dead. The relief has also been considered to be a votive offering of a victorious athlete to the patron goddess of the city of Athens or even a boundary marker for a palaestra. See Dörig, José, "Die hohe Klassik, 450-400 v. Chr." In *Die griechische Kunst*, John Boardman et al. (ed.), München: Hirmer Verlag, 1984, pp. 130. The relief was brought to light in excavations on the Acropolis of Athens in 1888. See Stewart, 2008, p. 405.

astronomy, Thalia comedy and Polyhymnia sacred music.³⁶

The most conspicuous Quattrocento monument that incorporated a Muse sarcophagus was the tomb of Bishop Balthero Spinelli (1465), at Santa Maria del Priorato in Rome. The re-used third-century AD relief showing Athena and the Muses caught the interest of artists and collectors. By this time, two other sarcophagi on display in Roman churches and easily accessed, began also to attract attention: the Giustiniani sarcophagus of the Muses from the second century AD,³⁷ now in the Kunsthistorisches Museum in Vienna, and the Mattei sarcophagus with Muses inspiring authors, of the third or fourth century AD, now in the Museo Nazionale alle Terme (Museo Nazionale Romano). On the right short end of the later sarcophagus (Fig. 6), Urania, holding with her left hand her attribute a celestial globe, and Polyhymnia flank an elderly man who holds with both hands a crooked staff, probably made from a branch of cypress, a tree that rarely yields a straight staff.

Interestingly, one of the letters attributed to Hippocrates refers to a festival – organized by the Asklepiads in the island of Kos – called the *Lifting of the Staff* (*Ἀνάληψις ράβδου*). The celebration was connected with Asklepios' attribute, a staff often represented roughly trimmed with a snake coiled around it. The festivities included an annual pilgrimage to



Fig. 7 – Mattei sarcophagus with Muses inspiring Authors (left short side), 3rd or 4th century AD. Rome, Museo Nazionale alle Terme (Museo Nazionale Romano) (© Su concessione del Ministero della Cultura – Museo Nazionale Romano)

a cypress grove not far from the city of Kos, which was dedicated to Apollo Kyparissios and where the first temple of Asklepios was built. The relation between the world of tombs and the cypress, the dark tall tree with its everlasting greenery, symbol of the indestructibility of life, has remained unchanged to this day.³⁸

The crooked staff, probably of cypress, carried by the elderly male figure on the Mattei sarcophagus, may characterize him as a 'son of Asklepios', that is, a physician. He is shown addressing Polyhymnia, standing with crossed

³⁶ The Muses, originally water spirits, were associated with other feminine symbols such as the Hours, the Nymphs and the Graces. See Morford, Mark and Lenardon, Robert, *Classical Mythology*, New York/Oxford: Oxford University Press, 2007, pp. 130-131.

³⁷ The 'Giustiniani' sarcophagus of the Muses was in Santa Maria Maggiore during the Quattrocento. See Bober, Phyllis and Rubinstein, Ruth, *Renaissance Artists and Antique Sculpture: A Handbook of Sources*, London: Harvey Miller, 2010, pp. 86-87, no 38.

³⁸ A description of Asklepios' staff, "dei medici baculum", as an unworked branch of tree is to be found in Apuleius' *Golden Ass*: see Kerényi, Carl, *Asklepios: Archetypal Image of the Physician's Existence*, New York: Bollingen Foundation, 1959, pp. 52-54, 118, n. 11.



Fig. 8 - Niobids sarcophagus (right short side). Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano, inv. 10437 (Foto © Governatorato SCV – Direzione dei Musei)

legs on his left, probably entreating her to secure his fame earned through mastery of his special knowledge. The Muse listens to him thoughtfully, having adopted the pose of the mourning figures on classical Attic grave stelae, with her right hand on her chin and the left arm crossed below the raised right one.³⁹

Of particular interest with respect to the *Adoration* is the left short end of the Mattei sarcophagus (Fig. 7). There, an imposing bearded man stands deep in thought between Clio, Muse of History, and Calliope, Muse of Heroic Poetry. One end of his garment is folded over his left shoulder and arm, while the other is swathed around his body. His right hand is raised to his jaw, while his left forearm crosses over his torso. Shown in a light contrapposto, with his weight resting on his right engaged leg, while the flexed left leg indicates readiness to move, the grave elder with his dignified attitude and the scroll in his left hand is recognized as a personage deserving reverence and respect.⁴⁰ The figure might actually reflect a statue of Asklepios (Palazzo Pitti, Oda 1911 no. 669), representing the god deep in thought with his left hand holding a scroll under his chin, in a position often used by artists to depict philosophers and poets. This statuary type appears also on an ivory panel which entered the Gaddi Collection in about 1500.⁴¹

The iconography of the meditative figure appears also on a number of Endymion sarcophagi, since the young shepherd's eternal

³⁹ The figure of Polyhymnia, both on the Giustiniani sarcophagus and in the Roman relief incorporated in the Spinelli tomb, retains the same meditative pose. The 'Mattei' sarcophagus of the Muses was in San Paolo fuori le mura. See Bober and Rubinstein, 2010, p. 86, no 37 iii.

⁴⁰ Bober and Rubinstein, 2010, p. 86, no 37 ii. Christian, Kathleen W., "The Multiplicity of the Muses: the Reception of Antique Images of the Muses in Italy, 1400-1600." In *The Muses and their Afterlife in Post-Classical Europe*, Kathleen W. Christian, Clare E. L. Guest and Claudia Wedepohl (ed.), London: The Warburg Institute, Warburg Institute Colloquia 26, 2014, p. 108.

⁴¹ The colossal statue of Asklepios is an excellent copy from the Antonine period, reproducing one of the masterpieces by the sculptor Nikeratos, who was active between the late third and early second century BC, and made the original work for the Temple of Concord at the west end of the Forum in Rome, at the foot of the Capitoline Hill. See Kerényi, 1959, p. 66-67 and Holtzmann, Bernanrd "Asklepios." In *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, 2,1 (1984), pp. 863-866, 889, no 382, 388. See also https://www.uffizi.it/en/artworks/%2Fworks_asclepius <14 December 2024>. The ivory panel (National Museums Liverpool, M10044) is part of a Late Antique diptych (AD 400-430), known as the 'Gaddi Diptych'. See <https://www.liverpool-museums.org.uk/artifact/asclepius-hygieia-diptych> <14 December 2024>. The family's humanistic interests are testified in Poliziano's writings. See Cummings, Anthony M., "The Company of the Cazzuola and the Early Madrigal." *Musica Disciplina*, 50 (1996), p. 209, n. 11.



Fig. 9 – Leonardo da Vinci, *Studies of Six Figures including an Old Man Leaning on a Stick, and a Head in Profile*, 1480–81. London, The British Museum, 1886.0609.42. 2018 (© Foto The Trustees of the British Museum)

sleep served as a metaphor for death and was an appropriate subject for funerary scenes.⁴² Another example of the ancient meditative type can be seen on the right short side of the Niobids sarcophagus (Fig. 8) now in the

Musei Vaticani (inv. 10437). There, a young, bearded man, possibly a wayfarer, wearing boots and a tunic tied at the waist, stands in a grieving pose, leaning on a long staff in front of the mourning Niobe.⁴³

⁴² Thus, at the right end of the Endymion sarcophagus at the Palazzo Doria-Pamphili, this melancholic type assumes the role of a fellow shepherd in a grieving pose. Following the aforementioned pattern, his right hand is brought up to his cheek and the left is crossed over his chest, supporting the elbow of the raised hand. Significantly, the young shepherd leans on a long staff, as seen in the case of the old father on the *Ilissos stele*, but also the spear held by the pensive figure of the goddess of wisdom from the Acropolis. See Bober and Rubinstein, 2010, pp. 73–74, no. 26. Robert, Carl, *Die antiken Sarkophagreliefs, 3,1: Einzelmythen: Actaeon – Hercules*, Berlin: G. Grote, 1897, pp. 93–94, no. 77b. Figures in traditional mourning poses also appear on Etruscan funerary urns, such as that in Siena showing the daughter of Agamemnon Electra, accompanied by her servant and mourning at her father's grave, a scene from the myth of Orestes. See McCann, Anna M., *Roman Sarcophagi in the Metropolitan Museum of Art*, New York: The Museum, 1978, pp. 57–58.

⁴³ Robert, Carl, *Die antiken Sarkophagreliefs, 3,3: Einzelmythen: Niobiden – Triptolemos, Ungedeutet*, Berlin: G. Grote, 1919, p. 382, no. 315. Newby, Zahra, *Greek Myths in Roman Art and Culture, Imagery, Values and Identity in Italy, 50 BC-AD 250*, Cambridge: Cambridge University Press, 2016, p. 300. The figure might illustrate the epigram of Theodoridas of Syracuse (3rd century BC): “Stand near, stranger, and weep when you look on the infinite mourning of Niobe, the daughter of Tantalus, who held not her tongue under lock and key; whose brood of twelve children is laid low now on earth, these by the arrows of Phoebus, and those by the arrows of Artemis. Now, her form compounded of stone and flesh, she has become a rock, and high-built Sipylus



Fig. 10 - Donatello, *Bearded Prophet*, for east side of Campanile, ca. 1418-1420. Florence, Museo dell'Opera del Duomo (© Su concessione dell'Opera di S. Maria del Fiore di Firenze/Foto A. Quattrone)

THE SUBLIMATION OF THE ANCIENT MEDITATIVE TYPE

Returning to the panel now at the Uffizi, we note that a number of preparatory drawings demonstrate the process Leonardo followed in order to shape the final forms. Suggestive of this process is the *Study of six figures for the Adoration of the Magi* (British Museum, inv. r886,0609.42), in which he explores ways of depicting the thoughtful character at the far left of the panel. In the centre of the sheet his imposing solid figure (Fig. 9), with his hand raised to his bearded chin, has adopted a meditative attitude recalling the mental state of Oedipus striving to solve the riddle asked by the Sphinx. He wears a heavy gown falling over his body with a multiplicity of folds, inspired by the work of his master Verrocchio (1435-1488).⁴⁴

It is generally thought that in articulating this figure, Leonardo was inspired by Donatello's life-size statue the *Bearded Prophet*, sculpted around 1420, which was commissioned for one of the niches on the east face of the Campanile of Santa Maria del Fiore, fifty feet above the ground (Fig. 10). The elderly prophet's face, with deeply-furrowed brow, is turned downwards gazing at the street beneath. He rests the right arm upon the left, so as to bring his right hand to his bearded chin, while in his left hand he holds a vellum scroll, an attribute of prophets. He wears a long mantle whose drapery falls

groans. A guileful plague to mortals is the tongue, whose unbridled madness often gives birth to calamity". For Theodoridas' epigrams see also <http://www.attalus.org/poetry/theodoridas.html> <14 December 2024>.

⁴⁴ Leonardo entered Verrocchio's workshop around 1464-1466 and at the age of 20 enrolled in the *Compagnia di San Luca*, a guild of painters associated with the *Arte dei Medici e Speciali*. See Villata, 2021, p. 13. Verrocchio was a typical craftsman of the Florentine Renaissance, ready to undertake any work which demanded skill in the handling of materials, from the setting of a precious stone to the casting of the sphere of gilded copper which still surmounts the Duomo. See Clark, 1993, p. 43. Radke, Gary M., "Leonardo, Student of Sculpture." In *Leonardo da Vinci and the Art of Sculpture* (Atlanta, Georgia, High Museum of Art, 6 October 2009-21 February 2010 and Los Angeles, California, 23 March - 20 June 2010), Gary M. Radke and Martin Kemp (ed.), New Haven: Yale Univ. Press, 2009, p. 17.

heavily to his feet. His weight rests on the left leg and the right foot is shown as though in movement.⁴⁵ So powerful is the realism of the figure that we may imagine Donatello addressing it angrily (as to his famous *Il Zuccone*), shouting: "Speak, speak, plague take you, speak".⁴⁶ The *Bearded Prophet* is an extremely expressive figure and may have classical roots, not in the sense that it faithfully imitates a Roman model, but that it could not have been conceived without thorough study of poses and gestures of figures on Roman sarcophagi and a good knowledge of free-standing ancient statues.

Actually, Donatello and Brunelleschi were among the first Florentine artists of the early Quattrocento, who travelled to Rome in order to study ancient sculpture at close hand, as we learn from the *Vita di Filippo Brunelleschi* of Antonio Manetti (1423-1497). They had originally agreed to devote themselves to strictly sculptural matters, but in the end they sketched all the buildings in Rome and in most of the surrounding countryside.⁴⁷ During his long stay in Rome,

Donatello might well have studied the aforementioned Muse sarcophagus (or some other sarcophagus with similar iconography) and been particularly attracted to the pensive old man placed between Calliope and Clio. We may therefore speculate that Donatello, when modelling his *Bearded Prophet*, could have drawn inspiration from such a figure. Interestingly, he used again the expressive Greek motif which found its way to the Roman sarcophagi in his *Lamentation over the Dead Christ* (London, Victoria and Albert Museum, 1455-1460). This bronze relief (or test piece) is connected with the ill-fated commission for the bronze doors of the Siena Cathedral, on which he worked in 1458-1459.⁴⁸ It depicts the dead Christ, supported by the Virgin Mary and encircled by other mourners including Saint John the Evangelist. The latter, withdrawn at the far-right edge of the relief, expresses his grief in a quiet reserved manner. He is represented standing in profile, his bowed head in his raised left hand, but his tear-stained face fully revealed.

⁴⁵ Radke, 2009, p. 30. The carving of the figures must have been preceded by the making of full-scale clay or gesso models. See Pope-Hennessy, John, *Donatello Sculptor*, New York / London: Abbeville Press, 1993, p. 57.

⁴⁶ Vasari, 1996, vol. I, p. 367, as mentioned by Galli, Aldo, "Almost like Living People, and no longer Figures of Stone." In *The Springtime of the Renaissance: Sculpture and the Arts in Florence 1400-60* (Paris, Musée du Louvre, 26 September 2013-6 January 2014), Beatrice Paolozzi Strozzi (ed.), Florence: Mandragora, 2013, p. 90.

⁴⁷ They earned their living as goldsmiths and were so skillful in this craft that they were given more commissions than they could handle. Thus, they had the means to pay for excavations in different areas and for a long time. People used to call them 'treasure-hunters', for they thought that they were spending their money and excavating in the hope of finding treasures. In fact, in order to excavate they had to hire porters and other labourers at great expense. No one else did such work, nor was there anyone who understood why they were doing what they were doing. Incidentally, during those excavations Donatello and Brunelleschi found objects of silver or even gold, carved stones, chalcedonies, carnelians and cameos. See Manetti, Antonio, "Brunelleschi and Donatello Discover Ancient Roman Treasures." In *Images of Quattrocento Florence: Selected Writings in Literature, History, and Art*, Stefano Ugo Baldassarri and Arielle Saiber (ed.), New Haven / London: Yale University Press, 2000, pp. 195-199.

⁴⁸ It has been suggested that the relief might have been cast for the cathedral authorities anxious to see a sample of the extensive project. See Pope-Hennessy, 1993, p. 192. Also, Janson, Horst W., *The Sculpture of Donatello*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1963, pp. 206-207. <https://collections.vam.ac.uk/item/O16285/lamentation-over-the-dead-christ-relief-donatello/> <14 December 2024>.

APPROACHES TO AND PERCEPTION OF THE MEDITATIVE FIGURE

Leonardo probably did not know Donatello's trial panel for Siena's Cathedral, although the possibility cannot be excluded, but he was certainly familiar with the sculptor's powerful *Bearded Prophet*. In fact, he had a good knowledge of the Florentine artistic tradition headed by Giotto and continued by Ghiberti and Donatello.⁴⁹ It was formerly thought that Leonardo was uninterested in ancient sculpture, but that view has changed as more and more of his thoroughly reworked motifs have been traced to their original sources. Artists of genius, such as Leonardo, transformed ancient figures and motifs in Greek or Roman works, assimilating them into their own pictorial dialect.⁵⁰ The master therefore studied and derived poses, compositions, and details from his meticulous observation of ancient coins, gems, sarcophagi, and figural sculpture.⁵¹ After all, his adoption and adaptation of ancient models was consistent with the cultural trend prevailing among artists of his day, which was to demonstrate a manifold interest in Greek and Roman culture and to

become familiar with classical myths, literature and philosophy.⁵²

Thus, it would be no surprise if Leonardo had studied the Mattei sarcophagus *in situ*, probably during an early undocumented trip to Rome in the late 1470s. Recent criticism suggests that he travelled more frequently and more extensively than was formerly supposed.⁵³ It cannot be ruled out either that some drawing or print depicting the elderly man on the Mattei sarcophagus was known to Leonardo and used by him for representing not only the powerful pensive figure at the centre of his *Studies of Six Figures Including an Old Man Leaning on a Stick* (British Museum, inv. 1886,0609.42), but also the figure in the *Adoration of the Magi* (Fig. 9). Interestingly, on the left side of the same sheet Leonardo drew a similar but less impressive figure that emulates the meditative gesture of the central one. There, the man bows his head and brings his left hand up to his chin, while the right arm crosses over his torso, supporting the elbow of the raised left arm. An additional detail provides a clue to his origin: the long staff upon which he leans. In another preparatory drawing, *Studies for the Adoration of the Magi*

⁴⁹ Villata, 2021, p. 9.

⁵⁰ Kemp, 2007, p. 264.

⁵¹ Radke, 2009, p. 22.

⁵² Freedman, Luba, "Titian and the Classical Heritage." In *The Cambridge Companion to Titian*, Patricia Meilman (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp. 183–184.

⁵³ Clark, 1969, p. 12. For the hypothesis of an early trip to Rome in the late 1470s, see also Natali, Antonio, *Leonardo, Il giardino di delizie*, Cinisello Balsamo: Silvana, 2002, p. 110. On Leonardo's short Roman sojourn between January and February 1503 (when hired as an architect and military engineer by Cesare Borgia), and his study of the Villa Adriana at Tivoli (Codex Atlanticus, f. 618v), see Marani, Pietro, "The 'Hammer Lecture' (1994): Tivoli, Hadrian and Antinoüs. New Evidence of Leonardo's Relation to the Antique." *Achademia Leonardi Vinci*, 8 (1995), pp. 207–225; Cinque, Giuseppina, "S' el ve piacerà darò modo de notarlo". L'interesse di Leonardo per Villa Adriana." In *Leonardo e L'Antico. Convegno di studi: Una Sintesi Introduttiva*, Andrea Bruciati (ed.), Roma: L'Erma di Bretschneider, 2021, pp. 33–36. On the early impact of classical architecture (Villa Adriana) on Leonardo's architectural drawings of the period 1487–1490 made for the Milanese Cathedral, see Frommel, Sabine and Apollonio, Fabrizio I. [et alii], "L'Osservazione dell'Antico. Possibili interpretazioni del progetto di Leonardo per il Tiburio del Duomo di Milano." In *Leonardo e L'Antico. Convegno di studi: Una Sintesi Introduttiva*, Andrea Bruciati (ed.), Roma: L'Erma di Bretschneider, 2021, pp. 80–81.

(Beaux Arts de Paris, inv. 424), the pensive figure is depicted nude and leaning on a staff, at the lower left of the sheet and again at the lower centre.⁵⁴ Actually, we have come across such a figure in the mourning father on the *Ilissos stele* (Fig. 5). The aforementioned examples on Roman sarcophagi demonstrate furthermore a wide dissemination of the pensive and melancholic type, who through the gesture of placing his hand to the head reveals his contemplative state of mind.

We find this figure immersed in thought, again in a religious context, in the *Preaching of Saint John the Baptist to a Pharisee and a Levite* by Giovan Francesco Rustici (1474-1554). In December 1506 the Arte di Calimala, the Guild of Merchants in Foreign Cloth, had commissioned from Rustici a group of three life-size bronze figures to crown the north door of the Florentine Baptistery. Significantly, Vasari mentions that while Giovanni Francesco was modelling this group in clay, he had at his side Leonardo da Vinci, who possibly intervened in the models before they were cast in 1509 by Bernardino Antonio da Milano.⁵⁵ Taking into consideration that no sculpture so far has been securely attributed to Leonardo, Rustici's *Preaching of Saint John the Baptist* (Fig. 11) may at least reflect da Vinci's approach to sculpture in the early 1500s. Rustici's sculptural group focuses on the moment when the Baptist, raising his hand to point upwards, replies to the Pharisee, who had previously asked him "What do you say of yourself?", using the words of Isaiah's old



Fig. 11 - Giovanni Francesco Rustici, *Preaching of St John the Baptist: the Pharisee*, 1506-11. Florence, Museo dell'Opera del Duomo (© Su concessione dell'Opera di S. Maria del Fiore di Firenze/ Foto A. Quattrone)

⁵⁴Viatte, Françoise, "Leonardo da Vinci, Studies for the Adoration of the Magi (recto and verso)." In *Leonardo da Vinci: Master Draftsman* (New York, Metropolitan Museum of Art, 22 January - 30 March 2003), Carmen Bambach (ed.), New York / New Haven / London: Yale University Press, pp. 329-330. Bambach, Carmen, "Leonardo da Vinci, Six Figures and the Profile of an Old Man Facing to the Right (recto), Allegory with Fortune (verso)." In *Leonardo da Vinci: Master Draftsman* (New York, Metropolitan Museum of Art, 22 January-30 March 2003), Carmen Bambach (ed.), New York / New Haven / London: Yale University Press, 2003, pp. 331-332. Delieuvin, 2019, "Liberté", pp. 116-117.

⁵⁵Vasari, 1996, vol. I, p. 640.

prophecy, “I am the voice of one crying in the wilderness. Make straight the way of the Lord”.⁵⁶ The *Pharisee* on the left expresses his perplexity at the enigmatic response by touching his bearded chin with his right hand, while turning toward the Baptist his curly head, which is rendered as Leonardo preferred, neither in full profile nor in full frontality, but in a daring in-between position.⁵⁷ The *Pharisee*, furthermore, in type and figure is profoundly Leonardesque, recalling the contemplative attitude of the impressive pensive figure in the Uffizi *Adoration*.⁵⁸ Rustici’s figure of the *Pharisee* did not mark the end of the ‘life’ of Leonardo’s *figura penserosa*. We come across it again in the figure of

Saint Paul in Raphael’s famous *Santa Cecilia altarpiece* (ca. 1515–1516).⁵⁹ It is acknowledged that Leonardo and Raphael had a fertile relationship in Rome during the years 1513–1516.⁶⁰ Raphael was deeply drawn to Leonardo’s innovative work, and he had not only absorbed the essential principles of it, but he had also adopted characters encompassed in the master’s paintings. The parallels between Leonardo’s pensive figure and Raphael’s Saint Paul are indeed so numerous that the younger artist might have intentionally referenced the older. Accordingly, Raphael’s monumental figure of Saint Paul, draped in red and green garments, introduces the narrative scene to the observer by means of his pose and gesture: with his

⁵⁶ Mozzati, Tommaso, “Giovanni Francesco Rustici (1475–1554), Predica del Battista.” In *I grandi bronzi del battistero Giovanfrancesco Rustici e Leonardo*, Tommaso Mozzati, Beatrice Paolozzi Strozzi and Philippe Sénéchal (ed.), Firenze: Giunti, 2010, p. 258; The utterances made by the three figures are carved in Hebrew on the oval bases of the statues. See Sénéchal, Philippe, “Giovan Francesco Rustici, with and without Leonardo.” In *Leonardo da Vinci and the Art of Sculpture* (Atlanta, Georgia, High Museum of Art, 6 October 2009–21 February 2010 and Los Angeles, California, 23 March–20 June 2010), Gary M. Radke and Martin Kemp (ed.), New Haven: Yale Univ. Press, 2009, p. 168.

⁵⁷ Fiorani, 2016, p. 141.

⁵⁸ Sénéchal, 2019, p. 163. Clark, 1993, pp. 206–207. Attributed to Giovan Francesco Rustici is a drawing depicting three figures, the right one connected to the *Pharisee* in the *Preaching of Saint John the Baptist to a Pharisee and a Levite* (Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 226F). Interestingly, the pose of the pensive man in this drawing is also reminiscent of the figure standing with crossed legs in a grieving pose on the Niobids Sarcophagus, now in the Musei Vaticani (inv. 10437). Giorgio Vasari, aware of the expressiveness of the classicizing meditating figure as reworked by Leonardo, introduces it in two of his early compositions: at the far left edge of the *Deposition from the Cross* (ca. 1540) for the church of the Camaldoli monks Santi Donato e Ilariano at their monastery outside Florence, and in *The Wedding of Esther and Ahasuerus* (1548) for the refectory of the Badia di SS Flora e Lucilla in Arezzo, now in the Museo Statale d’Arte Medievale e Moderna, Arezzo. See Mozzati, 2010, pp. 266, 270–272. Fornasari, Liletta, “Giorgio Vasari ad Arezzo.” In *Giorgio Vasari, disegnatore e pittore; ‘istudio, diligenza et amorevole fatica* (Arezzo, Galleria Comunale d’Arte Moderna e Contemporanea, 3 September – 11 December 2011), Alessandro Cecchi, Alessandra Baroni and Liletta Fornasari (ed.), Milano: Skira, 2011, pp. 27.

⁵⁹ Scalini, Mario, “V.2 Raphael.” In *Raphael, 1520–1483* (Rome, Scuderie del Quirinale, 5 Marzo–2 Giugno 2020), Milan: Skira, 2020, p. 251. Mozzati, 2010, p. 266. The painting was commissioned by a visionary woman, Elena dall’Olio (1472–1550), for the chapel owned by her family in the church of San Giovanni in Monte, in Bologna. The chapel was dedicated to Saint Cecilia, patron saint of music and musicians, who during her lifetime was reputed to be able to play any musical instrument and was accredited with inventing the organ, which she consecrated to the service of God. See Ferguson, George W., *Signs & Symbols in Christian Art*, London/New York: Oxford University Press, 1954, repr. 1989, p. 112.

⁶⁰ Kleinbub, Christian K., “Leonardo, Raphael, and the Theory of Painting.” In *Leonardo in Dialogue*, Francesca Borgo, Rodolfo Maffei and Alessandro Nova (ed.), Venice: Marsilio, 2019, pp. 297; For quotations and specific elements borrowed by Raphael from Leonardo’s work, see Culotta, Alexis, *Tracing the visual language of Raphael’s circle to 1527*, Leiden / Boston: Brill 2020, p. 26–27.



Fig. 12 - Leonardo da Vinci, *Studies of water, and a seated old man*, ca. 1515. Windsor, Royal Collection Trust, inv. RCIN 912579 (Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2023)

bowed head and his left hand on the chin, he observes sceptically the musical instruments arrayed on the ground,⁶¹ while holding his attributes, the scroll of his Epistles and a long thin sword, hinting at his beheading.⁶² At the centre of the picture stands Santa Cecilia wearing a golden robe. Having attained the

state of ecstasy that enables her to hear singing Angels in the cloud, she lowers the now unnecessary portable organ from which some pipes are ready to fall out. As earthly music gives way to heavenly, the enchanted listeners are overwhelmed by the mystical experience. The work is obviously indebted to Leonardo

⁶¹ According to Mossakowski, Raphael's altarpiece was based on evangelical and patristic sources, and also on Pythagorean-Neoplatonic ones, which overlap, permeate and combine into one whole in this work: see Mossakowski, Stanislaw, "Raphael's St. Cecilia. An Iconographical Study." *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 31 (1968), pp. 5, 14. Many theorists of the Renaissance were touched by the predominant Platonic view of their time that the visual arts were a sort of frozen music. Leonardo goes further and claims that painting is superior to music as it is frozen and can be apprehended immediately and contemplated indefinitely. See Clark, 1993, p. 128. Henry, Tom and Joannides, Paul, "Major Religious Compositions." In *Late Raphael* (Madrid, Museo Nacional del Prado, 12 Giugno-16 Settembre 2012 and Paris, Musée du Louvre, 11 October-4 January 2013), Tom Henry and Paul Joannides (ed.), Madrid: Museo Nacional del Prado, 2012, pp. 103-106.

⁶² Ferguson, 1989, p. 138.

not only for the handling of tone and colour,⁶³ but mainly for the figure of Saint Paul. Meanwhile, Leonardo's pensive character, following in the steps of his aging creator, grew old and tired, as represented in the drawing at Windsor *Studies of Water, and a Seated Old Man* (Royal Collection Trust, inv. RCIN 912579) datable to 1515 (Fig. 12). On this sheet, Leonardo depicts a contemplative, old, and bearded man, a type he had often drawn, seated in profile to the right, his head in his left hand but his face fully revealed. His legs are crossed and his right-hand rests on a stick. The *moti corporali* (motions of the body) reveal indeed the *atti* and *moti mentali* (attitudes and motion of the mind). Kenneth Clark suggests that the features of curly beard, the large deep-set eyes and the downturned mouth of the old man may recall the Leonardo's likeness; or that they may betray the master's melancholy after having deeply felt his failure to bring a work to an end, although he undoubtedly continued to believe that "men of lofty genius accomplish the most when they seek out inventions with the mind. Then the hands may execute the brilliant images conceived in the brain".⁶⁴

Interestingly, at the right of the same Windsor sheet there are studies of swirling water –the most obsessive interest of Leonardo– accompanied with the following lines:

Observe the motion of the surface of water, which resembles that of hair, which has two motions, one of which depends on the weight of the hair, the other by the direction of the curls; thus the water forms turning eddies, one of which follows the impetus of the main course, while the other follows that of incidence and reflection.⁶⁵

The movement of water is not therefore perceived by Leonardo as only the forward pull of the river, but as a dialectic that unfolds between the river's flow and the spiralling movement of the vortex. A similar process, as Aby Warburg remarked – using the term *Bilderfahrzeuge* for the migration of images, forms and ideas to other spaces and times –, follow lines of continuity linking antiquity to the Renaissance. Closely related to the metaphor of *Bilderfahrzeuge* is his key concept of the *Nachleben der Antike*.⁶⁶

An eloquent example of an emigrating

⁶³ Meyer zur Capellen, Jürg, *Raphael: a Critical Catalogue of his Paintings, ca. 1508-1520*, vol. II, Landshut: Arcos Verlag, 2005, pp. 103-106.

⁶⁴ Clark, 1993, pp. 237-238; For the reference to the *moti corporali*, *atti* and *moti mentali* in Leonardo's *Studies of Male Nude Figures; a Virgin and Child; a Hygrometer*: see Viatte, Françoise, "Leonardo da Vinci, Studies of Male Nude Figures; a Virgin and Child; a Hygrometer (recto), Six Studies of Nude or Draped Men (verso)." In *Leonardo da Vinci: Master Draftsman* (New York, Metropolitan Museum of Art, 22 January - 30 March 2003), Carmen Bambach (ed.), New York / New Haven / London: Yale University Press, p. 327. Also, Vasari, 1996, vol. I, p. 632.

⁶⁵ Interpreting these lines, Ernst Gombrich notes that Leonardo saw that the two movements of water could cancel each other out, resulting in a standing wave: see Gombrich, Ernst, "The form of Movement in Water and Air." In *Leonardo's Legacy: An International Symposium*, Charles Donald O'Malley (ed), Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1969, pp. 186-187, n. 40. Clark, 1993 p. 238. Marusic Ivan and Broomhall Susan, "Leonardo da Vinci and Fluid Mechanics." *Annual Review of Fluid Mechanics*, 53 (2021), pp. 8-9. <https://doi.org/10.1146/annurev-fluid-022620-122816>

⁶⁶ The survival of antiquity ('das *Nachleben der Antike*') is a central concept of the Warburgian school of art history. It refers to the survival (the continuity or transformation) of images and motifs, as opposed to their renascence after extinction. The term entails a complex set of operations in which forgetting, transformation, involuntary memory, and unexpected rediscovery work in unison. The idea of tradition is not therefore perceived as a con-

image is, as shown above, the gesture displayed by meditative figures of placing the one hand on the head while the other arm, often crossed over the torso, supports the raised hand. Besides the iconography, the motif conveys multiple meanings and messages since hand and mind, evoking praxis and logos (action and reason), co-operate in seeking to articulate answers to vital questions, such as the meaning of life, the inevitability of disease and death, the miracle of therapy, the wonders of Nature, the magical power of art to make visible the invisible. It is, therefore, no accident that the pensive figure has been used since classical times to express contemplation on major and extraordinary events.

CONCLUSION

Due to their tenacity, but also their inherent flexibility, ancient inventions managed to survive (*Nachleben*), to be adapted and included in Renaissance compositions.⁶⁷ This process is also demonstrated by the survival of the iconography of the contemplative figures seen in classical Attic grave reliefs. On

these stelae the mourning figures are shown sitting or standing with one hand raised to the head, chin or cheek, a gesture that was to become a recognized expression of contemplation on death. This motif passed down to the Renaissance through Roman sarcophagi, its meaning extended and enriched to cover meditation on major and extraordinary events. Such an image, charged with multiple meanings and probably re-worked by Donatello, might have fired Leonardo's imagination. Moreover, we cannot rule out the possibility that on an early trip to Rome in the late 1470s, Leonardo could have studied the Mattei sarcophagus, or another sarcophagus with similar iconography.⁶⁸ The artist, who easily manipulated forms within his mind, could have modelled the *pensieroso* type and introduced him in the major work of his first Florentine period, the *Adoration of the Magi*, today at the Galleria degli Uffizi.

Leonardo also developed the concept of the science of painting, consisting of principles in the theoretician's mind from which the execution of the work proceeds. The painting is therefore the offspring of intellectual reflection ("la pittura è mentale") and not

tinuous river but as a drama that unfolds between the river's flow and its whirling eddies: see Bing, Gertrud, "A. M. Warburg," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 28 (1965), pp. 301-302, 310. Also, Didi-Huberman, George, "Artistic survival: Panofsky vs. Warburg and the exorcism of impure time," *Common Knowledge*, 9 (2003), pp. 273-276. for the metaphor *Bilderfahrzeuge* coined by Warburg which could be translated 'image vehicles', see Krispinsson, Charlotta, "Aby Warburg's Legacy and the Concept of Image Vehicles. "Bilderfahrzeuge": On the Migration of Images, Forms and Ideas. London 13-14 March 2015." *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 84.4 (2015), pp. 244-247. DOI: 10.1080/00233609.2015.1055798 For the project 'Bildfahrzeuge' see <https://bilderfahrzeuge.hypotheses.org/project> <14 December 2024>. For an insight into Warburg's ideas on Leonardo's artistic development, see Warburg, Aby, *Three Lectures on Leonardo*, 1899, London: Warburg Institute, 2019 which were delivered before large audiences in Hamburg with great success. How Warburg intertwines his interpretation of Leonardo with a broader representation of the Renaissance, see Carannante Salvatore, *Warburg, Leonardo, il Rinascimento*, Pisa: Edizioni della Normale, 2023. See also Claudia Cieri Via, "Grisaille: Aby Warburg's Thoughts on Leonardo da Vinci." In *Pathographies of Modernity with Aby Warburg and Beyond: An Astral Map of Warburgian Constellations*, Daniela Padularosa (ed.), Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2024, pp. 23-46.

⁶⁷ Gombrich, Ernst, *Gombrich on the Renaissance, Norm and Form*, vol. I, Oxford: Phaidon, 2003, p. 122.

⁶⁸ Natali, 2002, p. 110.

of manual dexterity.⁶⁹ Though based on scientific principles, the *Adoration* is not a cold demonstration of intellectual analysis. Having acknowledged, along with cruelty and ugliness, the beauty and poetry of human existence and the wonders of nature, Leonardo perfectly represents the wide variety of emotions and states of mind, which are made visible through a highly significant rhetoric of movements, poses and gestures. The pensive figure, with the heavy gown falling over his body with a multiplicity of folds could express introspection, melancholy, and profound awareness of the tragic reality of human existence. His meditative attitude, re-

calling the mental state of a problem-solving character, encourages the viewer to consider the various levels of meaning of the biblical scene unfolding in front of him. Leonardo might therefore have placed the thoughtful commentator on the border of his *Adoration* as a sage witness to the universality of his art and the power of his artistic invention, which, by capturing the movement and dynamism of life, may reflect not only whatever is in the universe by essence, presence or imagination,⁷⁰ but also a divine incarnation that only a creative mind transcending, under the spell of inspiration, the normal space-time consciousness may grasp.

⁶⁹ The painter has ten varied discourses to guide his works to their end: these are light, darkness, colour, body, figure, position, remoteness, nearness, motion and rest. See Farago, 1992, p. 247, 261, 380.

⁷⁰ Leonardo claimed that “whatever is in the universe by essence, presence or imagination, the painter has first in his mind and then in his hands”; “et, in effetto, ciò che ne l’universo per essential, presential o imagination, essol’ha prima nella mente e poi nelle mani”. See Kleinbub, 2019, p. 290, n. 8.

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. Elleenius (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-*

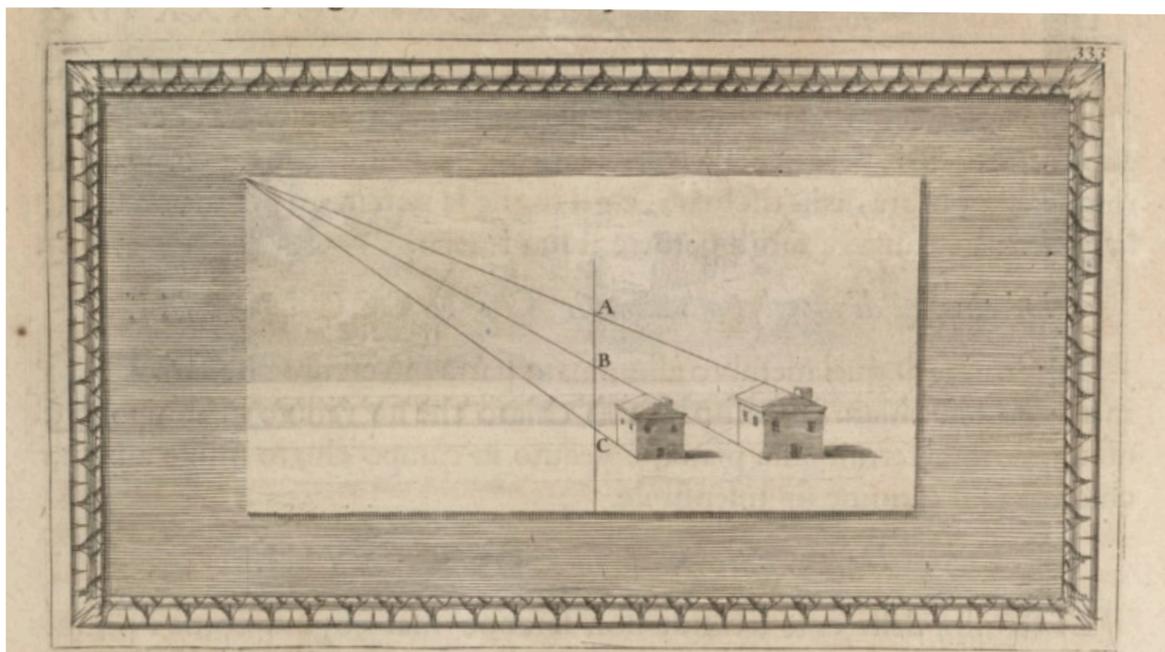


Fig. 1 - Charles Errard, da Gaspare Berti, incisione per il *Trattato della pittura* (Parigi, 1651), capitolo CCCXXXIII, p. 103 (foto: cortesia di Mario Valentino Guffanti)

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. Kusukawa (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. Kusukawa, 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-

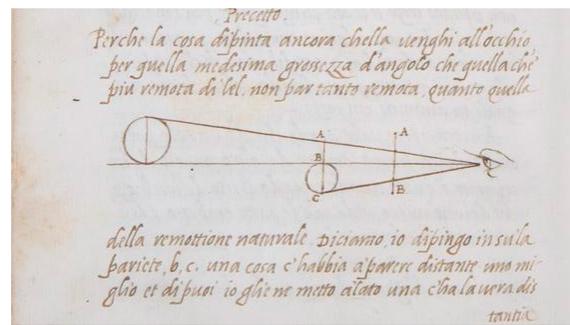


Fig. 2 - Francesco Melzi da Leonardo, *Libro di pittura*, BAV, Cod. Urb. Lat. 1270, particolare di c. 152v (da Leonardo da Vinci, *Libro di pittura. Cod. Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di C. Pedretti e C. Vecce, Firenze: Giunti, 1995, p. 335)

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*." *Academia 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 *Traité 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 *Traité* 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, “Pomarcio 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 nascimenti 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 paranno 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 dedurre 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; Roccasecca, 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.

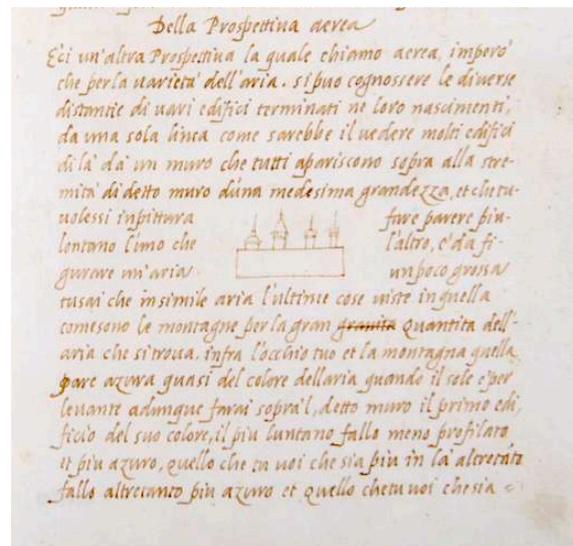
¹⁶ Smith, A. Mark, *Alhacen's Theory of Visual Perception: A Critical Edition and Commentary of the First Three Books of Alhacen's 'De Aspectibus'*, Philadelphia: Transactions of the American Philosophical Society, 2001, vol. 2, Libro II: 3.66-3.93, in particolare, 3.76 (p. 451).

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

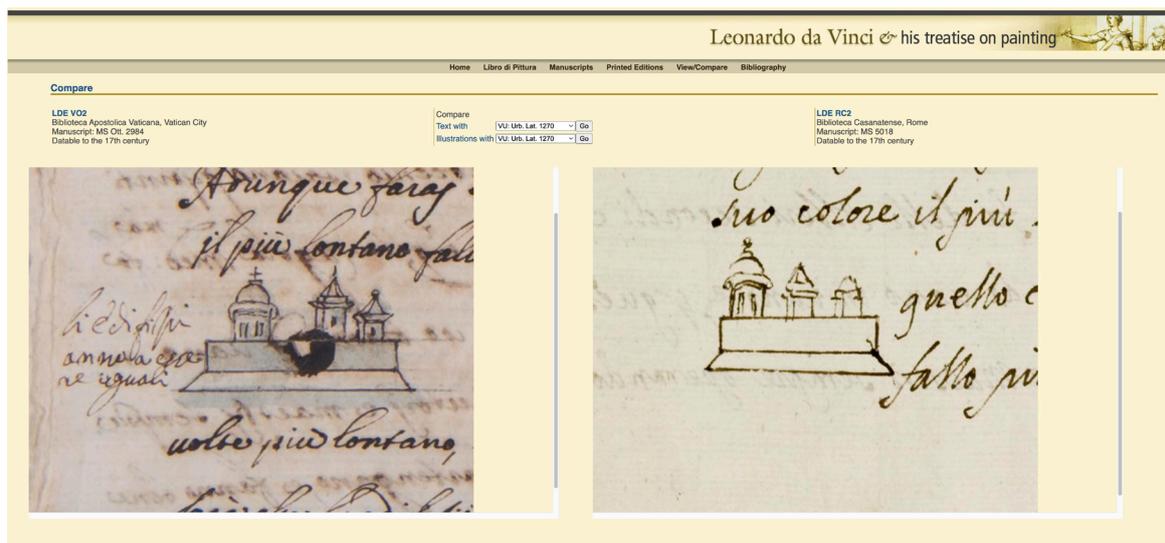


Fig. 6 - Anonimo, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ott. Lat. 2398, particolare di c. 79v (foto: da www.treatiseonpainting.org)

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.

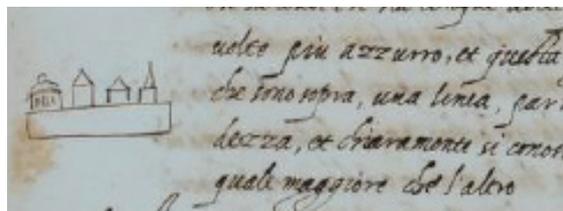
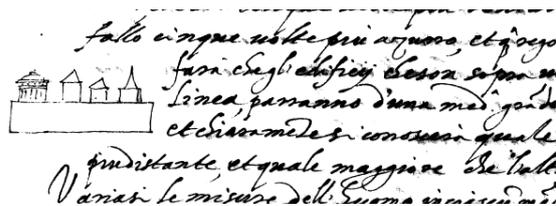
Due copie databili al primo Seicento, *mv2* (Milano, Ente Raccolta Vinciana, Ms. E II 6) e *rc2* (Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 5018),²¹ ripetono il disegno con le tre torri e le diverse altezze degli edifici (Fig. 6) e sembra che i disegnatori abbiano capito meglio il concetto della riduzione dei 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.

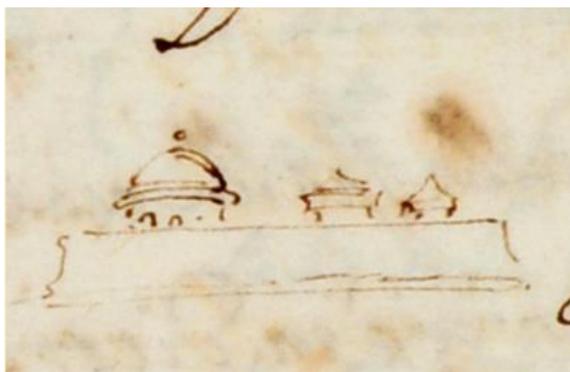


Fig. 9 - Stefano della Bella, Firenze, Biblioteca Riccardiana, MS 2275, c. 21r, particolare (foto dell'autore, su concessione del MiBACT)

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. Habolt & 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 edifitij 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.I.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 Raffaele 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 I, 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'Hotél 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-



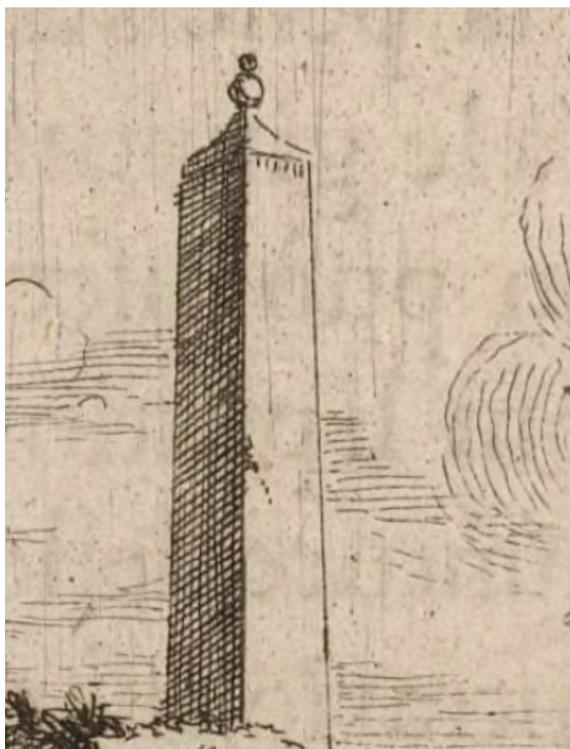
Fig. 12 - Charles Errard, *Traité de la peinture*, acquaforte per il capitolo CLXV, p. 54 (foto dell'autore, su autorizzazione della National Gallery of Art, Washington, DC)

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 la 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 Librerie Paul Jammes a Parigi negli anni Novanta dal presente proprietario (e pubblicato nell'inventario della sua biblioteca presentato all'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 <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2023/bibliotheca-brookeriana-a-renaissance-library-magnificent-books-and-bindings/leonardo-da-vinci-trattato-della-pittura>)<8-12-2023>.

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 seur, 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.

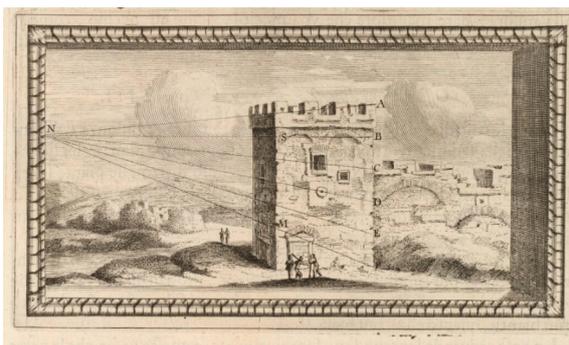


Fig. 16 - Charles Errard, *Trattato della pittura*, incisione per il capitolo CCCIX, p. 104 (foto dell'autore dall'esemplare della Folger Library, Washington DC, ND 1130L291651 cage)

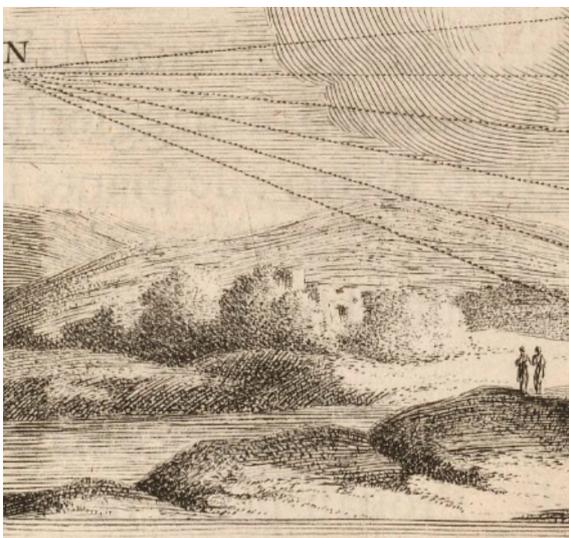


Fig. 17 - Particolare dell'immagine precedente

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. Urbinat. 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.

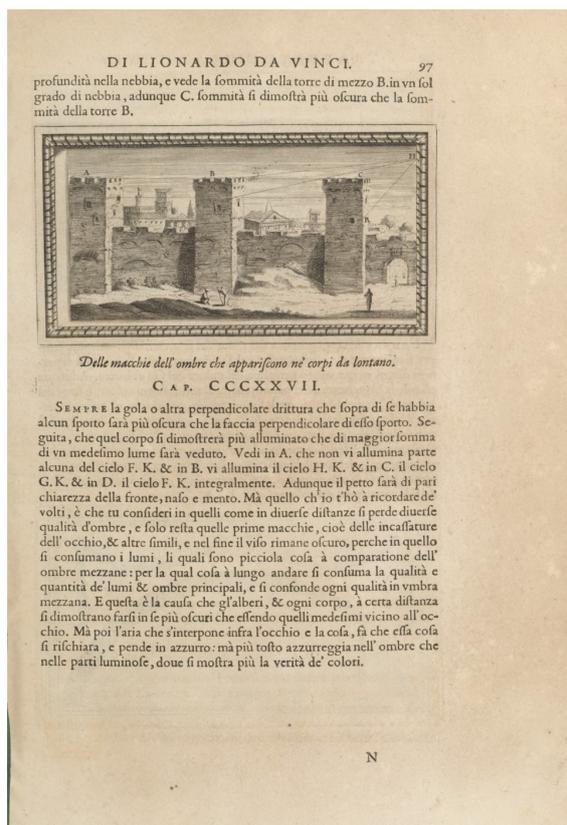


Fig. 18 – Charles Errard, *Trattato della pittura*, incisione per il capitolo CCCXXVI, p. 97 (foto di Mario Valentino Guffanti)

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”.

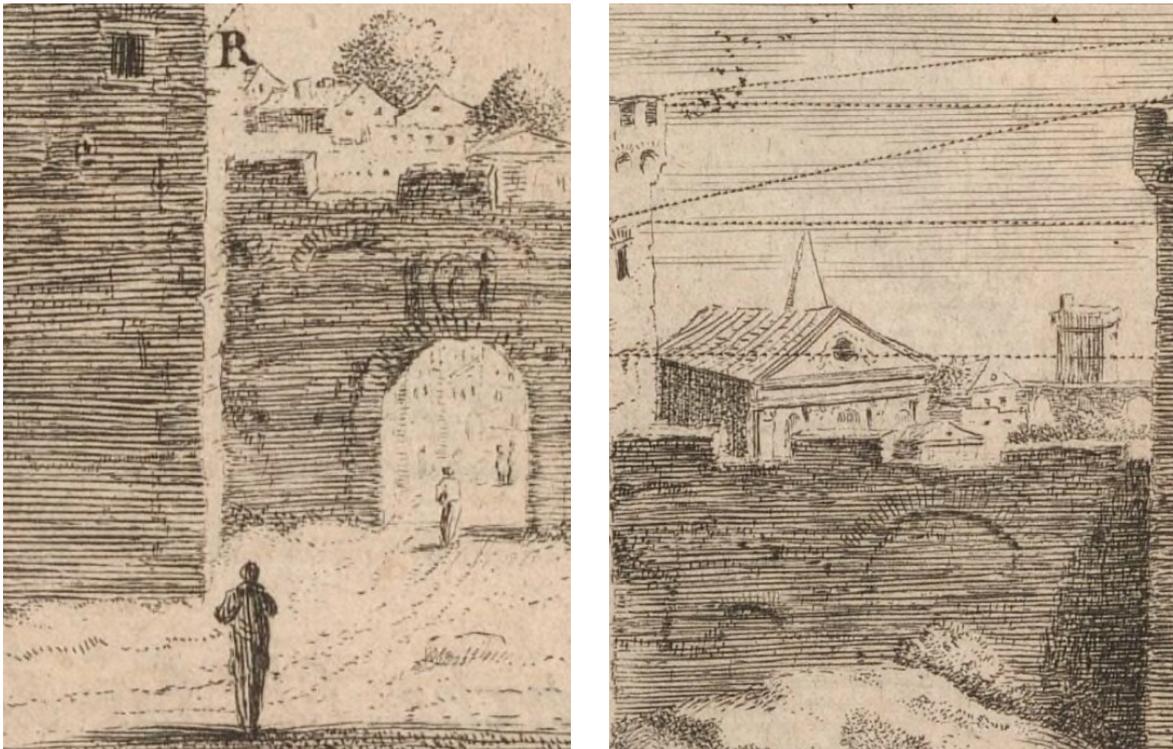
Errard si dimostra un interprete del testo attraverso i suoi paesaggi in cui unisce idee derivate da diversi capitoli, le integra con la sua conoscenza pratica della prospettiva aerea fino ad ideare paesaggi esemplari che potrebbero andare a beneficio degli studenti dell'Académie Royale. In sintesi inventa 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."

UN capitolo imprescindibile della ricezione di Leonardo da Vinci alla fine del Settecento è la pubblicazione, da parte di Giovanni Battista Venturi (1746–1822),¹ dell’*Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci* (Parigi, 1797).²

Allievo di Lazzaro Spallanzani a Reggio Emilia, fisico sperimentale nella riformata

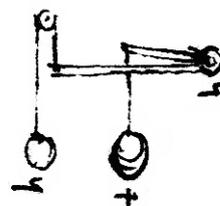
¹ Per una sintesi biografica su G.B.Venturi, con bibliografia aggiornata, ci permettiamo di rimandare a Marcuccio, Roberto, “Venturi Giovanni Battista”. In *Dizionario biografico degli italiani*, 98: Valeriani-Verra, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 2020, pp. 640–642, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-venturi_\(Dizionario-Biografico\)/?search=VENTURI%2C%20Giovanni%20Battista%2F](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-venturi_(Dizionario-Biografico)/?search=VENTURI%2C%20Giovanni%20Battista%2F), <17 agosto 2024>. Vedi anche Venturi, Giovanni Battista, *Giambattista Venturi. Autobiografia. Carteggi del periodo elvetico (1801-1813)*, Spaggiari, William (ed.), Parma: Studium Parmense, 1984; Bernardi, Walter – Manzini, Paola – Marcuccio, Roberto (eds.), *Giambattista Venturi scienziato, ingegnere, intellettuale fra età dei lumi e classicismo*, Firenze: Olschki, 2005.

² Vedi Venturi, Giovanni Battista, *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci, avec des fragments tirés de ses manuscrits apportés de l’Italie, lu à la première Classe de l’Institut national des sciences et arts*, Paris: chez Duprat libraire pour les mathématiques, 1797. Per gli studi vinciani di Venturi, vedi De Toni, Giovanni Battista, *Giambattista Venturi e la sua opera vinciana. Scritti inediti e l’Essai*, Roma: P. Maglione e C. Strini successori E. Loescher, 1924; Marcuccio, Roberto, “La ricezione di Leonardo nel tardo Settecento. Il caso di Giambattista Venturi”. In Nanni, Romano – Sanna, Antonietta (eds.), *Leonardo da Vinci. Interpretazioni e rifrazioni tra Giambattista Venturi e Paul Valéry*, Firenze: Olschki, 2012, pp. [1]–53; Id., “La ricezione di Leonardo da Vinci dal tardo Settecento alle celebrazioni novecentesche (1797–1953)”. In Campioni, Rosaria (ed.), *Con Leonardo da Vinci a Bologna. Atti del convegno, Bologna, 15 maggio 2018*, Bologna: Comune di Bologna, 2019, pp. [85]–106; Id. – Panizzi, Chiara (eds.), *Un fisico reggiano a Parigi. Giovanni Battista Venturi e una nuova immagine di Leonardo da Vinci*, [Reggio Emilia]: Biblioteca Panizzi edizioni, 2020. L’*Essai* di Venturi è ripubblicato integralmente in De Toni, Giovanni Battista, *Giambattista Venturi e la sua opera vinciana*, cit., 1924, pp. [169]–211.

“This great genius,
who preceded
Chancellor Bacon
in the true method
of philosophising
near a century”

Traduzione
e ricezione
inglese dell’*Essai*
su Leonardo
da Vinci
di Giovanni
Battista Venturi
(1798–1802)

ROBERTO MARCUCCIO



Ms E, f. 64v



CAV. GIAMBATTISTA VENTURI.
Gentiluomo Reggiano, Prof. emerito di Pavia,
Membro del Cesareo Reale Istituto di Scienze &c.

Fig. 1 - Giuseppe Rosaspina, *Cav. Giambattista Venturi*, gentiluomo reggiano, 1818, bulino e acquaforte da un dipinto di Elisabeth Pfenninger del 1808 (Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Raccolta Venturi, II.B.68)

Università di Modena, ingegnere dei duchi d'Este con particolare competenza nelle di-

verse branche della scienza idraulica, collaboratore di Girolamo Tiraboschi in opere di archivistica e storiografia, Venturi (Fig. 1) aveva tutti i requisiti per porsi come il candidato ideale allo studio dei codici di Leonardo che i francesi avevano requisito nel 1796 alla Biblioteca Ambrosiana di Milano e trasferito a Parigi, insieme a una mole ingentissima di opere d'arte, libri antichi e manoscritti provenienti dall'Italia occupata dall'armata di Napoleone.³

Non è questa la sede per analizzare lo scavo preparatorio, i contenuti e il grandissimo valore dell'*Essai* vinciano di Venturi. Basti ricordare l'accuratissimo spoglio effettuato dal fisico reggiano sui tredici manoscritti di Leonardo da lui esaminati a Parigi, la riorganizzazione del materiale per temi chiave della filosofia naturale e, in minor parte, delle 'arti meccaniche' del suo tempo (geologia, astronomia, chimica, meccanica, idraulica, ottica, architettura militare, metodo scientifico), l'indagine archivistica volta a ricostruire le notizie certe sulla biografia e l'opera del Vinciano e sull'eredità artistica e documentaria da lui lasciata.⁴

³ Sulla formazione di Venturi, vedi Venturi, Giovanni Battista, *Giambattista Venturi. Autobiografia*, cit., 1984, pp. [43]-49; Marcuccio, Roberto, "La formazione e gli studi di Giovanni Battista Venturi". In Caianiello, Silvia – Generali, Dario – Minazzi, Fabio (eds.), *Seminari di storia e filosofia della scienza*, in preparazione. Sulle vicende dei mss. vinciani, vedi Antonelli, Rosalba, *Leonardo da Vinci e i manoscritti tascabili di età sforzesca. Contenuti, tecniche grafiche e proposte di riordino*, Cargeghe: Documenta, 2019 (con bibliografia precedente alle pp. 425-469); Guerrini, Mauro – Melani, Margherita – Vecce, Carlo, "Nuova edizione aggiornata della mappa dei manoscritti di Leonardo". In *Achademia Leonardi Vinci*, 1 (2021), 1, pp. 41-48, <http://www.serena.unina.it/index.php/achademia/article/view/8634>, <17 agosto 2024>. Un caso di studio sulle modalità di pensiero e sul metodo compilatorio di Leonardo sta in Barone, Juliana, "Water motions, thinking processes and compilatory methods. A case study of cross-codex relationships". In Cordera, Paola – Maffei, Rodolfo (eds.), *Leonardo. Arte come progetto. Studi di storia e critica d'arte in onore di Pietro C. Marani*, Bologna: Bologna University Press, 2022, pp. [39]-43.

⁴ Per approfondimenti sull'*Essai* vedi anche, oltre alle voci citate nella nota 2, Marcuccio, Roberto, "Parigi 1797. Giovanni Battista Venturi e un nuovo volto di Leonardo". In *Atti e memorie. Accademia nazionale di scienze lettere e arti di Modena. Memorie*, s.VIII, 18 (2015), 1, pp. 153-172; Id., "Nel laboratorio vinciano di Giovanni Battista Venturi". In *Bollettino storico reggiano*, 51 (2019), 168, pp. 81-105; Ori, Fabio, "Giovanni Battista Venturi. Leonardo e la scienza nei Manoscritti di Francia e nel Codice Atlantico". In Beggi Miani, Licia – Marcuccio, Roberto (eds.), *Leonardo da Vinci. Percorsi di ricerca e studi sulla ricezione. Dalle Conversazioni vinciane (novembre 2018-novembre 2019)*, Modena: Accademia nazionale di scienze lettere e arti, Artestampa, 2021, pp. 97-124.

Tutto ciò ricordato, non sorprende la fortuna immediata di Venturi nel mondo degli studi, relativamente alle opere pubblicate in francese – prima fra tutte l’*Essai* –, grazie alle eccellenti competenze scientifiche e alle grandi capacità di autopromozione dell’autore.

FORTUNA IMMEDIATA DELL’*Essai* DI VENTURI

Già durante il soggiorno parigino di Venturi, il suo lavoro inizia ad essere noto, testimoniando la rapida circolazione delle notizie nell’Europa di fine secolo XVIII. Sempre nel 1797, è probabilmente Venturi stesso a pubblicare nelle “*Annales de chimie*” un estratto del suo *Essai*.⁵

Il gesuita spagnolo emigrato in Italia Juan Andrés è al corrente dell’apparizione dell’*Essai* e scrive a Lorenzo Mehus da Roma il 7 ottobre 1797:

vedo che in Francia un italiano abate Venturi, professore di Modena, ha incominciato a profittare de’ manoscritti presi dall’Italia. Egli ha esaminati 13 volumi di Leonardo da Vinci e ricavate molte cognizioni di lui anteriori a

quelle vantate da altri per iscoperte, e vuole dare un’ottica di Leonardo, dove pubblicherà vari capi appartenenti alla pittura che or non si trovano nella sua opera della pittura.⁶

Anche due importanti studiosi vinciani sono la testimonianza della rapida fortuna del saggio di Venturi. Carlo Amoretti nel 1804 pubblica a Milano le *Memorie storiche su la vita, gli studj e le opere di Leonardo da Vinci*, la prima biografia organica del Vinciano, apparsa nello stesso anno anche come introduzione all’edizione milanese del *Trattato della pittura*.⁷ L’artista e intellettuale milanese Giuseppe Bossi pubblica nel 1810 (ma in realtà 1811) lo splendido *in folio Del Cenacolo di Leonardo da Vinci libri quattro*,⁸ tanto “esemplare per l’analisi delle sottigliezze compositive e psicologiche di Leonardo”,⁹ da meritare l’elogio di Goethe.¹⁰

Tanto Amoretti, quanto Bossi, dichiarano esplicitamente nella loro opera il debito verso Venturi, di cui erano amici e con cui avevano intrattenuto densi carteggi anche per documentarsi grazie ai precedenti studi e alla grande erudizione del fisico bibbianese.¹¹

⁵ Cfr. «Notice des quelques articles appartenans à l’histoire naturelle et à la Chimie tirée de l’*Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*». In *Annales de Chimie*, 24 (1797), pp. 150-155.

⁶ Andrés, Juan, *Epistolario de Juan Andrés y Morell (1740-1817)*, edición de Livia Brunori, Valencia: Generalitat valenciana, 2006, vol. II, p. 968.

⁷ Vedi: Amoretti, Carlo, *Memorie storiche su la vita, gli studj e le opere di Leonardo da Vinci*, Milano: presso G. Motta al Malcantone, 1804; Id., “Memorie storiche su la vita, gli studj e le opere di Leonardo da Vinci”. In *Leonardo da Vinci, Trattato della pittura*, Milano: dalla Società tipografica de’ classici italiani, 1804, pp. 7-207.

⁸ Vedi Bossi, Giuseppe, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci libri quattro*, Milano: dalla Stamperia reale, 1810 [ma 1811].

⁹ Samek Ludovici, Sergio, “Bossi Giuseppe”. In *Dizionario biografico degli italiani*. 13: *Borremans-Brancazolo*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1971, pp. 314-319:315, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-bossi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-bossi_(Dizionario-Biografico)/), <17 agosto 2024>.

¹⁰ Johann Wolfgang Goethe, che nel maggio del 1788, durante il viaggio di ritorno dall’Italia alla Germania, aveva visitato il *Cenacolo* di Leonardo, restandone fortemente colpito, dedicherà nel 1817 al volume di Bossi un’ampia recensione, che va molto al di là del semplice resoconto bibliografico. Vedi Goethe, Johann Wolfgang, *Il Cenacolo di Leonardo*, con testo a fronte e le versioni inglese e francese approvate dall’autore, traduzione di Claudio Groff, con uno scritto di Marco Carminati, Milano: SE, 2015.

¹¹ Per le lettere di Amoretti a Venturi, vedi Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi (d’ora in poi BPRE), Mss. Regg. A 13/18, Amoretti, Carlo, *Lettere a G.B. Venturi*, 1791-1816; *ivi*, Mss. Regg. A 77/1/1, Id., *Lettere a G.B. Venturi*,

FORTUNA INGLESE DI VENTURI

Meno nota è la fortuna inglese di Venturi, non solo per la traduzione dell'*Essai*, finora inedita per le bibliografie e per la critica e che costituisce il tema principale del presente contributo,¹² ma anche per la traduzione dell'altra opera fondamentale di Venturi, pubblicata a Parigi sempre nel 1797, le *Recherches expérimentales sur le principe de la communication latérale du mouvement dans les fluides*,¹³ e in generale per la ricezione di Leonardo attraverso le edizioni del *Trattato della pittura*.¹⁴ È infatti l'inglese William Nicholson a pub-

blicare, nel 1799 a Londra, la traduzione delle *Recherches* venturiane di fluidodinamica: *Experimental enquiries concerning the principle of the lateral communication of motion in fluids*.¹⁵ Come fa notare giustamente Fabio Ori, nell'*Appendice* alla sua recente traduzione italiana della memoria, Nicholson – che aveva ricevuto l'opera in francese dallo stesso autore –¹⁶ dichiara il proprio sforzo di rimanere fedele in tutto all'originale, a partire dal formato del volume e dai caratteri di stampa, per arrivare alle tavole che illustrano il testo e al testo stesso, tradotto letteralmente e modi-

1798–1800. Per quelle di Bossi, vedi BPRE, Mss. Regg. A 14/67, Bossi, Giuseppe, *Lettere a G.B. Venturi*, 1800–1810. Alcune delle responsive di Venturi, in copia o in minuta, stanno in BPRE, Mss. Regg. A 1–12, Venturi, Giovanni Battista, *Lettere e copialettere a diversi corrispondenti*, 1781–1822. Per descrizioni archivistiche più dettagliate, vedi Marcuccio, Roberto (ed.), *Il Fondo Venturi della Biblioteca Panizzi. Catalogo*, con la collaborazione di Silvia Sassi, Bologna: Pàtron, 2001, pp. 49–52, 59, 190.

¹² La traduzione inglese dell'*Essai* di Venturi, non è infatti censita né da Ettore Verga, né da Mauro Guerrini nei rispettivi repertori (cfr. Verga, Ettore, *Bibliografia vinciana, 1493–1930*, Bologna: Zanichelli, 1931, 2 voll.; Guerrini, Mauro, *Bibliotheca Leonardiana, 1493–1989*, Milano: Bibliografica, 1990, 3 voll.), e non compare negli OPAC della Biblioteca Leonardiana di Vinci (<http://www.catalogo.bibliotecaleonardiana.it/easyweb/w2015/>, <17 agosto 2024>) e della Biblioteca del Museo Galileo di Firenze (<https://www2.museogalileo.it/it/biblioteca-e-istituto-di-ricerca/biblioteca-e-archivi/catalogo-biblioteca.html>, <17 agosto 2024>). Non compare nemmeno nei principali OPAC e metaOPAC nazionali e internazionali. Ne abbiamo invece individuato la citazione in *WorldCat*: <https://www.worldcat.org/it/title/9381170>, <17 agosto 2024>.

¹³ Vedi Venturi, Giovanni Battista, *Recherches expérimentales sur le principe de la communication latérale du mouvement dans les fluides*, Paris: chez Houel et Ducros, Théophile Barrois, 1797.

¹⁴ Per questo aspetto, vedi *infra*.

¹⁵ Vedi Venturi, Giovanni Battista, *Experimental enquiries concerning the principle of the lateral communication of motion in fluids. Applied to the explanation of various hydraulic phenomena, ...* Translated from the French, London: printed for J. Taylor, at the Architectural Library, High-Holborn, 1799. La fortuna e l'interesse per la traduzione inglese delle *Recherches* ad opera di Nicholson, per il quale vedi *infra*, è testimoniata anche dalla ristampa della stessa nella raccolta Tredgold, Thomas (ed.), *Tracts on hydraulics*, London: J. Taylor, 1826, la cui prima edizione compare singolarmente nello stesso anno in cui è pubblicato in Italia il decimo volume della *Raccolta d'autori italiani che trattano del moto dell'acque*, che comprende il trattato leonardesco *Del moto e misura dell'acqua*, curato da Francesco Cardinali. Ulteriori edizioni dei *Tracts on hydraulics* di Tredgold appariranno, sempre a Londra, nel 1836, 1862 e 1899. La traduzione inglese delle *Recherches* apparve anche in sei puntate sul periodico "A Journal of Natural Philosophy, Chemistry and the Arts", curato da Nicholson, fra luglio 1798 e aprile 1799.

¹⁶ Non vi sono al momento prove documentarie di una conoscenza diretta e di uno scambio epistolare fra Venturi e Nicholson. Bisogna però ricordare che nel fondo Venturi della Biblioteca Panizzi è conservato un *Avviso* a stampa del libraio fiorentino Giuseppe Molini, in data "Firenze, 7 giugno 1800", che annuncia l'uscita del primo volume "dell'ultimo trattato di Fisica di Guglielmo Nicholson tradotto per la prima volta sopra la terza edizione dell'originale inglese, con illustrazioni e note" (BPRE, Mss. Regg. A 83/7, Venturi, Giovanni Battista, *Elenchi di libri visionati o acquistati*, 1811–1813, allegato n. 1). Si tratta dell'opera Nicholson, William, *Introduzione alla filosofia naturale di Guglielmo Nicholson tradotta dall'inglese con note ed emendazioni*, Firenze: a spese di Giuseppe Molini mercante di libri in via degli Archibusieri, 1800, 3 voll. Non risulta però, dalle verifiche effettuate, che tale opera abbia fatto parte della biblioteca privata di Venturi.

ficato solo per rispetto della diversa struttura delle due lingue. Lo sforzo del traduttore è, in definitiva, quello di rendere leggibile e fruibile al massimo grado per il pubblico inglese l'opera di Venturi, giudicata di grandissima importanza.¹⁷ Altre traduzioni testimoniano la fortuna di Venturi in ambiente tedesco.¹⁸

SEGNALAZIONE E TRADUZIONE INGLESE DELL'ESSAI (1798)

Tornando all'*Essai* di Venturi su Leonardo, dobbiamo al già ricordato Nicholson se, sul già citato periodico scientifico “A Journal of Natural Philosophy, Chemistry and the Arts”, compariranno una segnalazione dell'*Essai* nel *Supplement* al primo volume (1797-1798) e una traduzione inglese abbreviata del corpo centrale del saggio, comprendente tutta la parte più strettamente storico-scientifica, nel fascicolo del maggio 1798, poi incluso nel secondo volume della rivista (1798-1799).

L'inglese William Nicholson (1753-1815) fu una singolare figura di chimico, ingegnere, inventore, traduttore e divulgatore scientifico.¹⁹ Nel 1772-1773 si impiegò nella East

India Company, viaggiando in India e Cina. Dal 1776 fu agente commerciale ad Amsterdam del costruttore di ceramiche Josiah Wedgwood. Poco dopo tornò in Inghilterra, fondando a Londra una scuola di matematica e dedicandosi principalmente alla ricerca scientifica. Scoprì, insieme a Anthony Carlisle, l'elettrolisi dell'acqua,²⁰ e condusse importanti studi sui logaritmi, perfezionando e ideando numerosi strumenti scientifici, fra cui l'aerometro. Nel 1797 fondò il periodico “A Journal of Natural Philosophy, Chemistry and the Arts” (Fig. 2), noto poi come “Nicholson's Journal” e considerato la prima rivista scientifica indipendente dell'epoca. Il “Nicholson's Journal” continuò le sue pubblicazioni fino al 1813, svolgendo un importante ruolo di divulgazione, in Inghilterra e fra i lettori di lingua inglese, del pensiero e dell'opera di uomini di scienza come Claude-Louis Berthollet, Horace-Bénédict de Saussure, Alexander von Humboldt, Lazzaro Spallanzani, Antoine-François de Fourcroy, Louis-Bernard Guyton de Morveau e tanti altri, fra cui lo stesso Venturi.²¹

Nel *Preface* al “Nicholson's Journal” il chimi-

¹⁷ Cfr. Ori, Fabio, *Giovanni Battista Venturi nella storia della scienza. Traduzione commentata delle Recherches expérimentales*, con testo francese a fronte e un saggio introduttivo, Reggio Emilia: Antiche Porte editrice, 2019, pp. 349-350.

¹⁸ Le *Considérations sur la connoissance de l'étendue que nous donne le sens de l'ouïe* (1796), sono tradotte in italiano, in Venturi, Giovanni Battista, *Indagine fisica sui colori*, 2. ed., Modena: presso la Società tipografica, 1801, pp. [133]-149, e in tedesco: Venturi, Giovanni Battista, “Betrachtungen über die Erkenntnis der Entfernung, die wir durch das Werkzeug des Gehörs erhalten”. In *Archiv für die Physiologie*, 5 (1802), 3, pp. 383-392. La memoria *Dell'origine e dei primi progressi delle odierne artiglierie* (Reggio Emilia: dalla Stamperia Torreggiani, 1815), è anch'essa tradotta in tedesco: Venturi, Giovanni Battista, *Von dem Ursprung und den ersten Fortschritten des heutigen Geschützes*, Berlin: T. Trautwein, 1822.

¹⁹ Vedi, su di lui, Oliver, Samuel Pasfield, “Nicholson William”. In Stephen, Leslie – Lee, Sidney (eds.), *Dictionary of national biography*, London: Smith, Elder, & Co., 1885-1901, vol. 41, pp. 28-30; Durrell, Sue (ed.), *The life of William Nicholson (1753-1815). A memoir of Enlightenment, commerce, politics, arts and science*, written by his son William Nicholson in 1868, afterword by Frank A.J.L. James, London: P. Owen, 2018.

²⁰ Cfr. Nicholson, William e Carlisle, Anthony, «Description du nouvel appareil électrique, ou galvanique de M. Alexandre Volta et expériences faites avec cet appareil». In *Journal de physique, de chimie, d'histoire naturelle*, 51 (1800), pp. 344-354.

²¹ Fra le altre opere di Nicholson, ricordiamo Nicholson, William, *An introduction to natural philosophy*, London: printed for J. Johnson, 1782, 2 voll.; Id., *A dictionary of practical and theoretical chemistry*, London: R. Phil-

co inglese spiega quali sono gli obiettivi e la metodologia che intende perseguire. “Whatever the activity of men of science or of art may bring forward, of invention or improvement, in any country or nation, [...], shall appear in this Journal”.²² Per il raggiungimento di questi obiettivi, non solo Nicholson mette a disposizione la sua esperienza e la sua reputazione, ma intende attivare e accrescere una serie di canali di comunicazione, soprattutto epistolari, per garantire alla rivista l’affluire di tutte le informazioni che possano essere di pubblico interesse per il mondo delle scienze. Il criterio di scelta degli argomenti trattati, afferma Nicholson, sarà fondato sull’utilità, la novità e l’originalità di essi, ma “the aim at originality must nevertheless be subordinate to the less easy but more essential requisites of public utility and interesting research”.²³ Sulla base dei criteri sopra esposti, si può comprendere il motivo che porta Nicholson a pubblicare la segnalazione e la traduzione parziale dell’*Essai* di Venturi.

La prima segnalazione inglese del saggio vinciiano di Venturi appare in forma anonima, ma attribuibile con certezza allo stesso chimico inglese,²⁴ nella sezione delle novità bibliografiche del “Nicholson’s Journal”.²⁵ Buona parte dell’articolo in parte ricalca,

traducendolo in inglese, il testo introduttivo dell’*Essai*, in parte deriva, forse, da una probabile corrispondenza epistolare fra Venturi e Nicholson, al momento non nota.

Among the treasures of science and art which the French have lately brought from Italy, are thirteen manuscript volumes written by Leonardo da Vinci, whose extraordinary powers as a painter, sculptor, musician, geometer, philosopher, and engineer, are well known. Citizen Venturi, who resided in France during the war in his own country, has obtained the communication of these manuscripts, and has selected such parts as appear deserving of publication, which he purposes to print in three separate and complete treatises, on mechanics, hydraulics, and optics. The fragments in the present work are for the most part distinct and separate from those principal matters, and are enriched with notes by the editor.²⁶

Nicholson riassume poi la biografia di Leonardo così come appare nell’introduzione dell’*Essai*, non trascurando, nel citare e parafrasare quanto scrive Venturi, di rilanciare l’immagine di Leonardo in quanto ‘genio universale’. “Nature, which, as C. Venturi observes, is not actuated by considerations of

lips, 1808 e numerose traduzioni di opere di chimici francesi come Fourcroy e Guyton de Morveau, apparse nel “Nicholson’s Journal”.

²² *A Journal of Natural Philosophy, Chemistry and the Arts*, I (1797–1798), p. III.

²³ *Ivi*, p. IV. Nicholson espone nella parte finale del *Preface* le regole per garantire la correttezza e la scientificità dei testi pubblicati, basandosi prima di tutto sull’onestà, l’autodisciplina e lo spirito di emulazione degli autori. Ugualmente garantisce la riservatezza delle fonti, impegnandosi a non pubblicare senza autorizzazione comunicazioni acquisite in forma privata, o ricerche che non siano già state rese note al pubblico. Nel caso invece di informazioni acquisite in forma anonima, egli avrà cura di valutare attentamente il grado di attendibilità da attribuire ad esse.

²⁴ Come scrive Nicholson, concludendo il *Preface*, “such papers as have no name or signature are written by himself” (*A Journal of Natural Philosophy, Chemistry and the Arts*, I (1797–1798), p. IV).

²⁵ “New publications: *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci, avec des fragmens tirés de ses manuscrits apportés de l’Italie*. Lu à la première Classe de l’Institut National des Sciences et Arts. Par J.B. Venturi ... A Paris, chez Duprat, 1797”. In *A Journal of Natural Philosophy, Chemistry and the Arts*, I (1797–1798), p. 599.

²⁶ *Ibidem*.

birth, was prodigal of her gifts to this man. His person was beautiful; his disposition animated and lively, and the powers of his mind wonderful. He applied to geometry, music, and painting, and in each of these pursuits his soon excelled his teachers”.²⁷

Nicholson conclude affermando di astenersi dall’entrare maggiormente nel dettaglio dell’interessante saggio, nel quale “*this great genius, who preceded Chancellor Bacon in the true method of philosophising near a century, has the peculiar felicity of an editor and commentator, whose valuable annotations bespeak him a complete master of the subjects of science and research*”,²⁸ e promettendo di presentare ai propri lettori, in una prossima occasione, alcuni estratti delle parti più originali (“curious”) dell’opera di Venturi.

Dando seguito a questo proposito, William Nicholson pubblica, nel maggio del 1798, gli *Extracts from the manuscripts of Leonard de Vinci, with remarks* (Fig. 3), una traduzione abbreviata delle pagine 7-32 dell’*Essai*, recanti il titolo *Fragmens tirés des manuscrits de Léonard de Vinci, traduits de l’Italien, avec des notes du traducteur* (Fig. 4), in cui il fisico reggiano aveva suddiviso in quindici paragrafi, tradotti e commentati, gli estratti dai codici di Leonardo, dalla natura e moto dei corpi celesti, fino al metodo scientifico.²⁹

Nella prima nota a piè pagina, Nicholson dichiara il titolo originale dell’opera e il lavoro di riduzione svolto: “From the *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*, of which notice is taken in *Philos. Journal*, I. 599. I have abridget the passages in many instances. All the re-

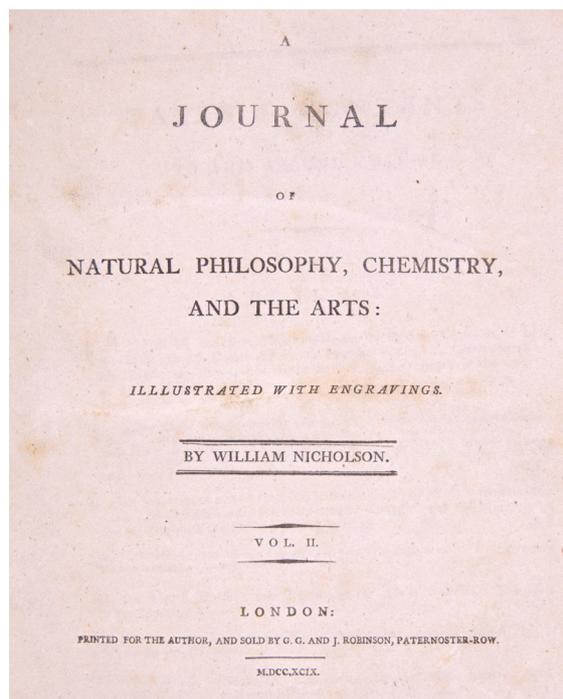


Fig. 2 - “A journal of natural philosophy, chemistry, and the arts”, 2 (1798-1799), frontespizio (Bologna, Biblioteca Universitaria di Bologna, A.XX.E.II.17/2 - © Alma Mater Studiorum Università di Bologna - Riproduzione vietata)

marks in the text are by Professor Venturi”.³⁰ Accostandosi al testo pubblicato nel “Nicholson’s Journal” ci si accorge di come il curatore abbia svolto un complesso lavoro di traduzione, riduzione e adattamento dell’*Essai*, sintetizzando le citazioni dai codici di Leonardo, dando largo spazio ai commenti (“remarks”) di Venturi e aggiungendo a piè pagina note esplicative e di raccordo, firmate con l’iniziale “N.” di Nicholson.

Questo trattamento dell’originale è esercitato in modo relativamente standardizzato da Nicholson nei quattro paragrafi iniziali dell’*Es-*

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*. Corsivo nostro.

²⁹ Vedi Venturi, Giovanni Battista, “Extracts from the manuscripts of Leonard de Vinci, with remarks”. In *A journal of natural philosophy, chemistry, and the arts*, 2 (1798-1799), pp. 84-91.

³⁰ *Ivi*, p. 84n.

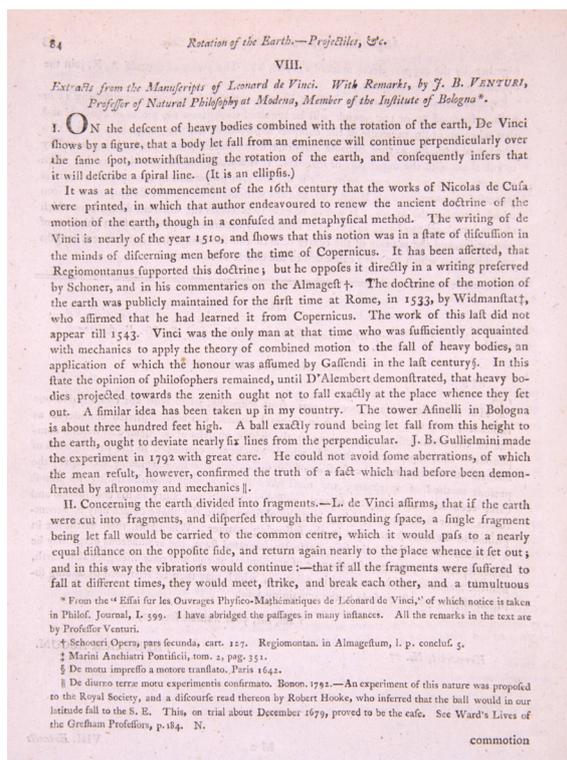


Fig. 3 – G.B. Venturi, *Extracts from the manuscripts of Leonard de Vinci, with remarks*, in “A journal of natural philosophy, chemistry, and the arts”, 2 (1798-1799), p. 84 (Bologna, Biblioteca Universitaria di Bologna, A.XX.E.II.17/2 – © Alma Mater Studiorum Università di Bologna – Riproduzione vietata)

sai, di cui forniamo fra parentesi il titolo della versione inglese: I (“On the descent of heavy bodies combined with the rotation of the earth”), II (“Concerning the earth divided into fragments”), III (“Concerning the earth and the moon”), IV (“On the action of the sun upon the ocean”).

Particolarmente interessante è a nostro avviso il paragrafo V dell’*Essai* (“De l’état ancien de la Terre”), che Nicholson traduce letteralmente “The ancient state of the earth”.³¹

Qui Venturi cita ampiamente i manoscritti E ed F di Francia e il Codice Atlantico, nelle parti in cui Leonardo spiega – in modo convincente – la presenza dei fossili marini sulle vette delle montagne ed espone la sua ipotesi che la maggior parte della terraferma fosse nell’età più antica in gran parte ricoperta dalle acque, e – sempre Venturi – conclude con l’affermazione che “no philosopher since his time has yet thought of a more satisfactory explanation”.³² Nicholson, a differenza dei paragrafi precedenti, riporta i frammenti vinciiani accanto ai commenti del fisico reggiano, e chiude il paragrafo con una sua ampia nota a piè pagina. In essa inizia affermando “I must confess that the difficulties of this theory do not appear to be removed either by the observations of the author or his learned commentator”.³³ Espone quindi le proprie perplessità e si pone alcuni interrogativi.

We are therefore led – scrivo – to the following objects of investigation: 1. Is the earth solid throughout, or does it afford natural cavities into which the water may, in the course of ages, have found its way? 2. As a very large part of the present surface of the earth has been thrown up by the chemical process of volcanic combustion, and these processes must have left cavities beneath the surface, it may become the matter of computation to determine the solid contents of volcanic product above the present level of the sea, in order to ascertain the quantity of depression the sea would have suffered on the supposition of its having sooner or later flowed into those cavities. 3. If, upon careful enquiry into these facts, it should be ascertained, or rendered highly

³¹ *Ivi*, p. 85.

³² *Ivi*, p. 87.

³³ *Ivi*, p. 87n.

probable, that the primitive sea has in a great measure disappeared by flowing into cavities in the solid mass of the earth, would not the globe of the moon afford an instance in confirmation of such a process?³⁴

Prendendo spunto dal parallelo fra la storia della terra e della luna, Nicholson prosegue e conclude:

For the obscure parts of that globe which were at first thought to be seas are observed to be cavities, probably the beds of ancient seas. It seems likely that the component parts of the moon (whatever may be those of the other planets) are nearly the same as of the earth. Yet its atmosphere as well as its surface indicates a great want, if not the total absence of water. Has it required less time for the lunar sea to be absorbed? – Much more might be said: but on an object where facts are wanting, and conjectures plentiful, too much has perhaps been said already.³⁵

Si può leggere nei commenti di Nicholson l’eco del lungo dibattito sulla storia della terra, che interessò la ‘Repubblica delle lettere’ fra Seicento e Settecento. Dalla timida e contraddittoria messa in discussione della cronologia biblica da parte di Thomas Burnet (1635 ca.-1715), alla storia della terra vista da George-Louis de Buffon (1707-1788), in cui

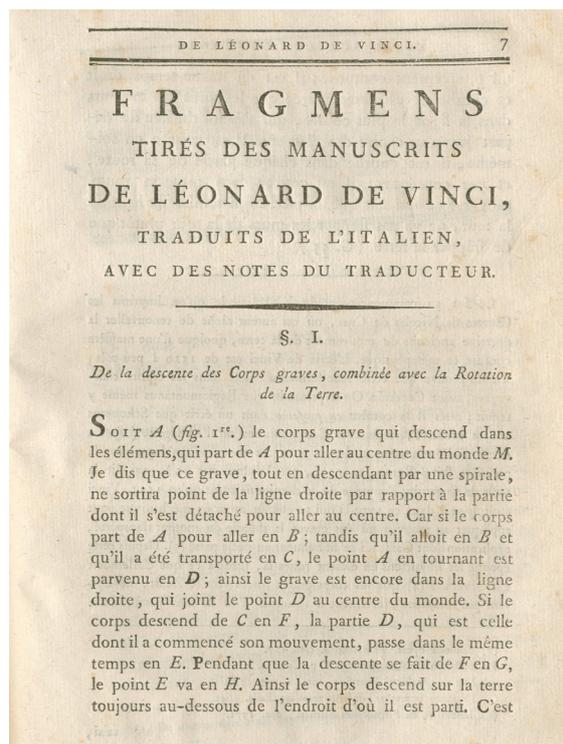


Fig. 4 - G.B. Venturi, *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*, Paris: Duprat, 1797, p. 7 (Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, 10.E.125/16)

compaiono per la prima volta le ere geologiche misurate in migliaia di anni, alla *Theory of the Earth* (1788) di James Hutton (1726-1797), nella quale le cause fisico-chimiche che modellano la terra – quali terremoti, piogge, maree, ecc. – prendono il sopravvento, rispetto alla narrazione del diluvio universale tramandata nell’Antico Testamento.³⁶

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Vedi, sui temi qui accennati, Morello, Nicoletta, *La macchina della Terra. Teorie geologiche dal Seicento all'Ottocento*, Torino: Loescher, 1979; Pasini, Mirella, *Thomas Burnet. Una storia del mondo tra ragione, mito e rivelazione*, Firenze: La nuova Italia, 1981; Vaccari, Ezio, *L'ordine delle montagne. La nascita della geologia storica nel Settecento italiano*, Genova: Brigati, 2003. Gli anni di poco precedenti la pubblicazione dell’*Essai* di Venturi, sono inoltre gli stessi nei quali si sviluppa, in particolare a Napoli, ma non solo, e anche grazie alla circolazione di copie del Codice Leicester, un intenso dibattito sulla geologia e fra le ipotesi dei cosiddetti ‘nettunisti’ e ‘plutonisti’, confronto destinato a proseguire anche nei primi decenni dell’Ottocento, vedendo protagonista, fra gli altri, lo stesso Goethe. Si vedano, su questi aspetti, Laurenza, Domenico, “La storia del Codice Leicester dopo Leonardo. Nuove evidenze”. In Galluzzi, Paolo (ed.), *L’acqua microscopio della natura. Il Codice Leicester di Leonardo da Vinci*, Firenze-Milano: Giunti,

Dopo essersi soffermato in modo più rapido sui paragrafi immediatamente successivi al quinto,³⁷ Nicholson assegna uno spazio considerevole ai conclusivi paragrafi IX (“Concerning water drawn from a canal”), XII (“On military architecture”), XIII (“Concerning certain instruments”), XIV (“Two chemical processes”) e XV (“Concerning method”), la cui traduzione inglese ricalca quasi letteralmente l’originale e qui non aggiunge sue annotazioni, se non per informare il lettore, nella nota in calce al paragrafo XII, che “Mr. Venturi gives a more particular account of this manuscript and its contents in the notices at the end of the present treatise”,³⁸ corrispondente alla parte finale dell’*Essai*, le *Notices plus détaillées sur la vie et les ouvrages de Léonard de Vinci*, che il curatore del “Nicholson Journal” non traduce e non pubblica.³⁹ William Nicholson non solo segnala l’*Essai* e ne pubblica una traduzione inglese abbre-

viata, ma si sforza – in linea con le finalità del suo “Journal” – di mettere il saggio vinciano di Venturi al centro del dibattito del pubblico colto di lingua inglese, evidenziandone i contenuti storico-scientifici e l’opera interpretativa svolta dal fisico reggiano, mentre ne discute le parti considerate meno convincenti.

UN ALTRO EPISODIO DELLA RICEZIONE INGLESE DELL’*ESSAI* (1802)

La conoscenza del grande contributo di Leonardo in campo artistico e scientifico era comunque già diffusa e accettata in Inghilterra fin da tutto il secolo XVIII.⁴⁰

A questo avevano sicuramente contribuito le due traduzioni inglesi del *Trattato della pittura*, pubblicate rispettivamente nel 1721 (con ristampa nel 1796) e nel 1802.⁴¹

Per gli aspetti che ci interessano in questa

2018, pp. 267-287; Id., “La copia di Weimar del Codice Leicester: approcci creativi di Leonardo da Bossi a Goethe”. In *Achademia Leonardi Vinci*, 1 (2021), 1, pp. 49-62, <http://www.serena.unina.it/index.php/achademia/article/view/8639/9347>, <6 dicembre 2024>.

³⁷ Si tratta dei seguenti: VI (“Concerning flame and air”), VII e VIII (“On Statics”), X (“Concerning circular eddies, or whirls and of water”), XI (“On vision”).

³⁸ Venturi, Giovanni Battista, “Extracts from the manuscripts of Leonard de Vinci, with remarks”. In *A journal of natural philosophy, chemistry, and the arts*, 2 (1798-1799), p. 89. Il manoscritto a cui accenna Nicholson è il *Tractatus Pauli Sanctini Ducensis de re militari* (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 7239), citato in Venturi, Giovanni Battista, *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*, cit., 1797, pp. 54-56.

³⁹ Cfr. Venturi, Giovanni Battista, *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*, cit., 1797, pp. 33-56.

⁴⁰ Vedi, su questo aspetto, Quilley, Geoff, “The *Trattato della pittura* and Leonardo’s reputation in Eighteenth-Century British art and aesthetics”. In Fargo, Claire (ed.), *Re-reading Leonardo. The Treatise on painting across Europe, 1550-1900*, Farnham-Burlington, VT: Ashgate, 2009, pp. [497]-507; Craske, Matthew, “A wonderful force of nature: an account of how the image of Leonardo da Vinci supported the Eighteenth-Century English idea of a ‘universal’ genius”. In Frangenberg, Thomas – Palmer, Rodney (eds.), *The lives of Leonardo*, London: The Warburg Institute; Turin: Nino Aragno, 2013, pp. 131-165; Barone, Juliana – Avery-Quash, Susanna (eds.), *Leonardo in Britain. Collections and historical reception. Proceedings of the International Conference, London, 25-27 May 2016*, Firenze: Olschki, 2019.

⁴¹ Vedi Leonardo da Vinci, *A treatise of painting*, translated from the original Italian, and adorned with a great number of cuts, to which is prefixed the author’s life, done from the last edition of the French, London: printed for J. Senex and W. Taylor, 1721; Id., *A treatise on painting*, faithfully translated from the original Italian, and now first digested under proper heads by John Francis Rigaud ... , illustrated with twenty-three copperplates, and other figures, to which is prefixed a new life of the author, drawn up from authentic materials till now inaccessible, by John Sidney Hawkins, London, printed for J. Taylor, 1802. Vedi rispettivamente, sull’ed. 1721: Guffanti, Mario Valentino, “Scheda 33”, In Marani, Pietro C. – Fiorio, Maria Teresa (eds.), *Leonardo. Dagli studi di proporzioni al Trattato della*

sede, occorre soffermarsi sulla traduzione del 1802,⁴² accompagnata da una biografia di Leonardo di John Sidney Hawkins (1758-1842),⁴³ in cui l'autore attinge abbondantemente, citandolo insieme a molte altre fonti, all'*Essai* di Venturi. Il capitolo della ricezione inglese del fondamentale saggio del fisico reggiano non si esaurisce, quindi, nella pur importante traduzione della quale abbiamo finora trattato. Il *Treatise on painting* del 1802 è importante soprattutto per la qualità della traduzione e della riorganizzazione del testo ad opera del pittore inglese John Francis Rigaud (1742-1810), tanto da essere tuttora ristampato.⁴⁴ Non è da meno l'ampia biografia leonardiana del collezionista e scrittore Hawkins, nella quale, secondo il giudizio espresso da Janis Bell, “Hawkins seems to have been exceedingly well versed in the latest Leonardo scholarship”.⁴⁵

Nell'ampia *Life of Leonardo da Vinci*, ad opera di Hawkins, Venturi e il suo *Essai* sono citati, nel testo e nelle note, ben 49 volte, dalle notizie biografiche riportate in apertura, fino a quelle finali, relative ai codici vinciani.

Trattando dell'interesse nato in Leonardo, durante il soggiorno milanese, per le osservazioni e le esperienze in campo scientifico, Hawkins, citando l'*Essai* di Venturi, afferma che “it is with certainty known, that by the month of April 1490, he had already completely filled two folio volumes”.⁴⁶

Poco più avanti, Hawkins ricorda la nota lettera di Leonardo a Ludovico il Moro, traducendone quasi integralmente in inglese il resoconto fornito da Venturi.⁴⁷

Hawkins riprende anche dall'*Essai* venturiano la notizia della morte del padre di Leonardo, Ser Piero da Vinci, nel 1504 e quella che Raffaello avrebbe compiuto un viaggio di istruzione a Firenze, nell'ottobre dello stesso anno, per prendere visione dei cartoni preparatori di Leonardo e di Michelangelo, che avevano ricevuto l'incarico di decorare la Sala del Maggior Consiglio nel Palazzo della Signoria, con affreschi raffiguranti rispettivamente le battaglie di Anghiari e di Cascina.⁴⁸ Completando il resoconto della biografia di Leonardo, Hawkins giudica con una certa sufficienza lo sforzo di Venturi di dimostrar-

pittura, Milano: Electa, 2007, pp. 147-148; Barone, Juliana, “Leonardo’s *Treatise of painting*. The first English edition and the manuscripts owned by Patch, Smith and Johnson”. In Barone, Juliana – Avery-Quash, Susanna (eds.), *Leonardo in Britain*, cit., 2019, pp. [221]-242; sull’ed. 1802: Guffanti, Mario Valentino, “Scheda 45”. In Marani, Pietro C. – Fiorio, Maria Teresa (eds.), *Leonardo. Dagli studi di proporzioni al Trattato della pittura*, cit., 2007, pp. 164-166; Bell, Janis, “Rigaud’s popular translation of Leonardo’s *Treatise on painting* (1802)”. In Barone, Juliana – Avery-Quash, Susanna (eds.), *Leonardo in Britain*, cit., 2019, pp. [243]-265.

⁴² Vedi Leonardo da Vinci, *A treatise on painting*, cit., 1802.

⁴³ Hawkins, John Sidney, “The life of Leonardo da Vinci”. In Leonardo da Vinci, *A treatise on painting*, cit., 1802, pp. [xiii]-lxxiv.

⁴⁴ Cfr. Bell, Janis, “Rigaud’s popular translation of Leonardo’s *Treatise on painting* (1802)”, cit., 2019.

⁴⁵ *Ivi*, p. 264.

⁴⁶ Hawkins, John Sidney, “The life of Leonardo da Vinci”, cit., 1802, p. xxiii.

⁴⁷ *Ivi*, pp. xxv-xxvi. Il passo ricalca quasi interamente, traducendolo in inglese, quello in Venturi, Giovanni Battista, *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*, cit., 1797, p. 44. La lettera di Leonardo a Ludovico il Moro, ca. 1482-1485 (Codice Atlantico, c. 1082r, già 391r-a), si può leggere ora in: Leonardo da Vinci, *Lettres de Léonard de Vinci aux princes et aux puissants de son temps*, édition critique et annotée par P.C. Marani, Roma: De Luca Editori d’arte, 2019, pp. 68-70.

⁴⁸ Cfr. Hawkins, John Sidney, “The life of Leonardo da Vinci”, cit., 1802, p. xlili; Venturi, Giovanni Battista, *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*, cit., 1797, p. 37. Venturi aveva a sua volta ripreso dalle *Vite* del Vasari la notizia relativa a Raffaello.

re che quella della morte di Leonardo fra le braccia del re di Francia Francesco I fosse soltanto una leggenda priva di basi documentarie.

History, however – commenta l'erudito inglese –, when incorrect, is more frequently a mixture of true and false, than a total fabrication of falsehood; and it is therefore not impossible, or improbable, that the King might shew such an act of kindness in some of his visits when he was resident at Amboise, and that Leonardo might recover from that sit, and not die till some time after; at which letter time the Court and the King might be absent at St. Germain.⁴⁹

Una volta conclusa la panoramica sulle notizie biografiche di Leonardo, Hawkins ne elenca i manoscritti, riprendendo ancora una volta le osservazioni di Venturi in merito agli scritti vinciani. “They contain – scrive Hawkins – speculations in those branches of natural philosophy nearest allied to geome-

try; that they are first sketches and occasional notes, the Author always intending afterwards to compose from them complete treatises”.⁵⁰ Hawkins riprende anche da Venturi la descrizione dei codici vinciani, ricordando che essi sono scritti specularmente da destra a sinistra, al modo degli orientali, probabilmente con l'intento di proteggerli da curiosi plagari.⁵¹ Citando poi gli estratti dai codici vinciani, suddivisi per argomento e pubblicati da Venturi nell'*Essai*, Hawkins cita i titoli dei 15 paragrafi traducendoli in inglese in una forma diversa rispetto all'edizione del “Nicholson's Journal”,⁵² dimostrando così di avere attinto direttamente all'opuscolo del fisico reggiano e non alla traduzione inglese di Nicholson. Poi Hawkins, nel fornire una panoramica dei manoscritti di Leonardo, pubblica, traducendo dal francese, la versione annotata da Venturi delle memorie dell'architetto barnabita Giovanni Ambrogio Mazenta, testimone diretto delle vicende dei codici vinciani dopo la morte dell'erede Francesco Melzi,⁵³ che a sua volta il fisico reggiano aveva pub-

⁴⁹ Hawkins, John Sidney, “The life of Leonardo da Vinci”, cit., 1802, p. 1. Nelle *Notices plus détaillées*, che chiudono l'*Essai*, Venturi aveva messo fortemente in dubbio il racconto, introdotto da Benedetto Varchi (1564) e confermato da Federico Borromeo (1625), che il sommo artista toscano fosse spirato, il 2 maggio 1519, fra le braccia del re di Francia Francesco I. «J'ose révoquer en doute – aveva scritto il fisico reggiano – que François I ait assisté à la mort de Léonard; parce qu'alors la Cour étoit à S.-Germain-en-Laye; la reine y étoit accouchée; les ordonnances du 1^{er} mai sont datées de cet endroit; le journal ne marque aucun voyage du Roi jusqu'au mois de juillet; et l'élection prochaine de l'Empereur l'occupoit trop, pour lui permettre de s'éloigner du centre des négociations, au sujet d'une dignité qu'il convoitoit ardemment. Enfin Melzo, en annonçant aux frères de Vinci la nouvelle de sa mort, ne dit mot d'une circonstance si remarquable. J'avoue cependant que de tels argumens ne sont pas irrésistibles. Cette circonstance intéresse plus la gloire de François I, que celle de Vinci, qui sans cela n'en est pas moins grand» (Venturi, Giovanni Battista, *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*, cit., 1797, p. 39). Ricordiamo peraltro che la notizia della morte di Leonardo fra le braccia del Re era già stata considerata improbabile da Carlo Amoretti nella prefazione anonima alla raccolta dei *Disegni di Leonardo da Vinci*, incisi e pubblicati da C.G. Gerli milanese, Milano: presso G. Galeazzi regio stampatore, 1784, p. 7, che Venturi conosceva e che sembra qui in parte richiamare.

⁵⁰ Hawkins, John Sidney, “The life of Leonardo da Vinci”, cit., 1802, pp. LI-LII.

⁵¹ Cfr. *ivi*, p. LII.

⁵² Cfr. *ivi*, p. LIII.

⁵³ Cfr. *ivi*, pp. LV-LVIII. Per una più recente edizione di tali memorie, vedi Mazenta, Giovanni Ambrogio, *Le memorie su Leonardo da Vinci di Don Ambrogio Mazenta*, ripubblicate ed illustrate da Luigi Gramatica, Milano: Alfieri & Lacroix, 1919.

blicato nell'*Essai*, traducendole dall'italiano.⁵⁴ Nella parte conclusiva del suo lungo e articolato saggio su *The life of Leonardo da Vinci*, Hawkins si sofferma sul *Trattato della pittura*, anche qui attingendo ampiamente a Venturi,⁵⁵ e fornisce in appendice un *Catalogue of the works of Leonardo da Vinci*, in cui sono elencate le opere non comprese nel saggio e all'epoca attribuite al Maestro di Vinci, suddividendole in “Architecture”, “Models and sculpture”, “Drawings” e “Paintings”.⁵⁶ La fortuna dell'*Essai* di Venturi sul suolo inglese si concentra nell'arco di quattro decisivi anni, dal 1798 al 1802. Per primo il chimico

William Nicholson ne traduce la parte più strettamente storico-scientifica, valorizzando i *remarks* del fisico reggiano. Quindi l'erudito John Sidney Hawkins inserisce ampiamente nella sua *The life of Leonardo da Vinci* gli elementi biografici e codicologici evidenziati da Venturi nell'introduzione e nella parte conclusiva del saggio del 1797.

Grazie a due punti di vista complementari, l'opera di Venturi – tempestivamente tradotta e utilizzata da autori attivi in Inghilterra – contribuisce a un significativo progresso delle conoscenze sulla complessa figura di Leonardo da parte della cultura inglese.

⁵⁴ Cfr. Venturi, Giovanni Battista, *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*, cit., 1797, pp. 33-35. Proseguendo, Hawkins offre ragguagli sul Codice Arundel, sul Ms. K, sul Codice del volo degli uccelli e sul Codice Trivulziano, sempre tratti dall'*Essai* di Venturi (cfr. *ivi*, p. 36).

⁵⁵ Cfr. Hawkins, John Sidney, “The life of Leonardo da Vinci”, cit., 1802, pp. LXII-LXXIV; Venturi, Giovanni Battista, *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*, cit., 1797, pp. 42-44.

⁵⁶ Cfr. [Hawkins, John Sidney], “Catalogue of the works of Leonardo da Vinci”. In Leonardo da Vinci, *A treatise on painting*, cit., 1802, pp. LXXV-XCV.

THE story of how two Leonardo's manuscripts, the *Matritensis* 8936 and 8937, were found in the *Biblioteca Nacional* in Madrid in the 1960s has been told differently by many sources and is still difficult to assess with certainty.¹

Their existence was known from the catalogues of the Spanish National library, but they had been untraceable since 1898. Several attempts had been made to locate them: in the 1950s by André Corbeau² (1898–1971), a distinguished French Leonardo scholar, as well as by Paul Oskar Kristeller (1905–1999), the great scholar of Renaissance Humanism, and in 1964 by Ladislao Reti³ (1901–1973), a History of Technology specialist and associated researcher at the Elmer Belt Library.

Their 'discovery' was announced on the 14th of February 1967 in the *New York Times* article: "700 pages of Leonardo Manuscripts found in Madrid" describing them as 'lost'

¹ For only a few of the accounts on the Madrid mss. see Pedretti, Carlo, "Leonardo's lost notebooks." *Life*, 62, 9, March 1967, p. 24–32 and Id., *Le note di pittura di Leonardo da Vinci nei manoscritti inediti a Madrid* (Lettura vinciana, VIII, 1968), Firenze, Giunti Barbèra, 1969; Reti, Ladislao, "The Two Unpublished Manuscripts of Leonardo da Vinci in the Biblioteca Nacional of Madrid." *The Burlington Magazine*, 778 (January 1968), pp. 10–22 and 779, (February 1968), pp. 81–89; André Corbeau, *La découverte des manuscrits de Léonard de Vinci à la Bibliothèque Nationale de Madrid*, Amboise: chez l'auteur, 1969.

² A French lawyer and Leonardo scholar who had translated into French and edited – with Nando De Toni – the manuscripts A, B, C and D of the Institut de France. See *André Corbeau: un bibliophile et érudit entre France et Italie au nom de Leonardo da Vinci*, Fabrizio-Costa, Silvia (ed.), *Leia*, 42 (2018).

³ An Istrian-born chemist and engineer who studied in Vienna and Bologna, and who pursued his interests in the early modern history of technology, eventually becoming an associate researcher at the Elmer Belt Library in Vinciana. See "The Leonardo da Vinci Medal awarded to Ladislao Reti." *Technology and Culture*, v. 14, no. 3 (July 1973), pp. 423–428.

Gleanings from the Archive of André Chastel around the rediscovery and edition of Leonardo's Madrid Manuscripts

EVA RENZULLI



Ms Madrid II, f. 22r

and rediscovered by Jules Piccus, a professor of Romance languages at the University of Massachusetts, who came across the manuscripts by chance while searching for medieval Spanish ballads.⁴ The Spanish Library did not appreciate the way Piccus' exploits had been presented in the American press, and, though they admitted that the library's indexing system was antiquated and that some mistakes had been made in the catalogue numbers, they categorically denied that any rare manuscripts by Leonardo had ever been 'lost' as claimed in the *New York Times*.⁵ It was argued that the manuscripts had in fact been located since 1965 by the chief curator of manuscripts, Ramón Paz y Remolar, and put on display in April–May 1965 in a small exhibition in the context of a national festival of books in the foyer of the library.⁶

In 1967, not long after Piccus' 'discovery', the distinguished scholar Ladislao Reti was called in to expertise the manuscripts, while the University of Massachusetts, where Piccus taught, immediately contacted the Spanish authorities to acquire the rights to publish them. A contract was signed on 7 February 1967 and Reti was appointed as scientific editor. In the following months the *New York Times* reported (22 and 25 February 1967)

of increasing tensions between the National Library and the University of Massachusetts surrounding the controversy, widely publicised in the media, on when and by whom the manuscripts had been discovered. As a result of the disagreements the publishing project risked falling apart.⁷ To promote reconciliation, the Renaissance Society of America set up a commission to find a diplomatic solution. Chaired by Paul Oskar Kristeller and including Theodore S. Beardsley, a Spanish literature scholar, and Carlo Pedretti, at the time professor at the University of California, the commission was tasked to evaluate all the documents regarding the discovery and publish a report.⁸ Despite the controversy, the McGraw Hill Book Company and the Spanish company Taurus, with the authorization of the Spanish authorities, went on with their project to publish the Madrid manuscripts and Reti was to direct their publication.

In 1968 Chastel was invited to be part of the project and put in charge of studying the notes on painting contained in the ms. Matr. 8936. Thus, in the French scholar's archive, there are various boxes of documents marked as "Leonardo's Notes on Painting".⁹ They contain the material and the manuscripts of two essays that Chastel had already

⁴ See the articles of Walter Sullivan, science editor at the *New York Times*, and Tad Szulc, its representative in Madrid (*New York Times*, 1967: February 14, 15, 17, 21, 22, 25, March 4, 5).

⁵ "Library denies it 'lost' the Leonardo mss." *New York Times*, 15 February 1967.

⁶ See "Library says the Leonardo mss. were put on display in 1965." *The New York Times*, 18 February 1967.

⁷ "Dr. Ladislao Reti, an expert on the engineering drawings of Leonardo da Vinci, withdrew today from a contract with the University of Massachusetts and the Madrid National Library for the publication of two volumes of the Italian master's manuscripts." *New York Times*, 22 February 1967; "Spain may cancel book on Leonardo. Reported Looking for Legal Way to Drop U.S. Contract." *The New York Times*, 25 February 1967.

⁸ The report was not published until 1971 and was in fact a very dry statement that left some of the questions unanswered. "News and Notes." *Renaissance Quarterly*, 24, 3 (1971), pp. 430–431.

⁹ See Paris, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'art, from now on BINHA, Archives Chastel, 090.186–187. Some of these documents have been published as appendices in the volume Chastel, André, *Trois études sur Léonard (1952–1987)*, Frommel, Sabine and Renzulli, Eva (eds.), Paris: EPHE, 2022.

written on the Florentine's notes on painting in 1960 and 1964.¹⁰ They also contain notebooks, transcriptions, photos and various letters to André Corbeau, Oskar Kristeller, Annie Cloulas,¹¹ Ernst Gombrich,¹² Ladislao Reti, and to the editors concerning the Madrid mss. These provide interesting first-hand supplements to the accounts about the 'la tenebreuse affaire' of the 'lost' manuscripts, as well as to our knowledge of the scholarly exchanges related to the Madrid manuscripts.

I. ANDRÉ CORBEAU AND THE 'INTELLECTUAL PATERNITY' OF THE DISCOVERY

In the March 1967 issue of the American magazine *Life*, the manuscripts were presented and described on the basis of a report by

Carlo Pedretti and illustrated with photos.¹³ Pedretti had also sent a more detailed report to many of his fellow Leonardo scholars.¹⁴ On the 11th April 1967, Chastel asked the Italian scholar for permission to write an article based on the information contained therein.¹⁵ However, though the discovery was announced very briefly in *Le Monde* on 17 February 1967,¹⁶ Chastel did not write about it until 2nd April 1970 when his chronicle *Réapparition de Léonard* was published.¹⁷ The following day, Chastel received a letter from André Corbeau in which he contested some of the assertions published in the article. He enclosed an *errata corrige: Note pour M. le Pr. A. Chastel à la suite de ma lettre du 2 avril 1970 à insérer dans Le Monde sans attendre*.¹⁸ Here he claims 'the intellectual paternity' of the discovery, emphasizing the vital input in

¹⁰ Leonardo da Vinci, *Traité de la peinture*, Chastel, André and Klein, Robert (eds.), Paris: Club des libraires, 1960; Leonardo da Vinci, *La peinture*, Chastel, André and Klein, Robert (eds.), Paris: Hermann, 1964.

¹¹ Annie Cloulas was a Casa Velasquez fellow living in Madrid, and a Ph.D. student of Chastel. He had most likely asked her to consult the Mss for him. In the letter to Chastel of 9 May 1967, she describes the content of the two manuscripts and their watermarks. See Paris, BINHA, Archives Chastel, 090.186.9.2

¹² A letter from E.H. Gombrich to Chastel (29 July 1969) in Chastel's general correspondence also refers to the Madrid mss. See Paris, BINHA, Archives 090.346.77.

¹³ Pedretti, Carlo, "Leonardo's lost notebooks." *Life*, 62, 9, March 1967, pp. 24-32. For the chronology of this article, see Pedretti, *Lettura Vinciana VIII*, 1968, p.10, n. 3.

¹⁴ A copy of the report that Pedretti sent to his fellow scholars is present in Chastel's archives, Paris, BINHA, 090.187.12

¹⁵ A letter from Chastel to Pedretti thanking him for the report is dated 11 April 1967 and Pedretti's answer 18 of April have been published in *André Chastel et l'Italie, 1947-1990. Lettres choisies et annotées*, De Fuccia, Laura and Renzulli, Eva (eds.), Rome-Paris: Campisano-Mare et Martin, 2019, p.185.

¹⁶ Chastel, André, "Des manuscrits de Léonard de Vinci découverts à Madrid." *Le Monde*, 17 février 1967.

¹⁷ Chastel, André, "Réapparition de Léonard." *Le Monde*, 2 April 1970.

¹⁸ Paris, BINHA, Archives Chastel, 090.186.2, Corbeau to Chastel, 2 April 1970: "Si la matérialité de la découverte revient au Dr. R. Paz, Chef de la section des mss. à la BN de Madrid, je n'en suis pas moins l'auteur, au sens fort du mot, pour en avoir été le promoteur, méthodique et persévérant dès 1959, qui n'a cessé de réclamer une recherche, selon les indications précises, mais qui ne furent prises en considération qu'à la suite d'une ultime intervention de ma part le 23 avril 1965. Celle-ci fut la cause immédiate de la découverte, arrivée le 28 avril 1965 et qui me fut annoncée par don Lopez de Toro, suivant lettre du 29 avril 1965. Tout ceci a été, sans ambages formellement reconnu par le Dr. Paz et don L. de Toro, ainsi que l'atteste une lettre du 30 novembre 1968 du Pr. P. O. Kristeller, au cours de son enquête". One small paragraph of the note sent by Corbeau was published by Chastel in *Le Monde* without explicitly endorsing all that Corbeau had written in the note.

prompting the librarians.¹⁹ Corroborating the version given by Madrid, Corbeau writes that he had received the news of the discovery from the chief librarian, not in 1967, but on 29th April 1965, one day after the Spanish librarians claimed to have found the manuscript. He also adds that he had proof of this and that Paul Oskar Kristeller, President of the Commission of the Renaissance Society, could confirm this. In fact, Chastel had already written to Kristeller to inquire about the affair and the latter had replied that

On the basis of the information available to us at this time (our report is not yet finished), we cannot sustain M Corbeau's claim in its entirety. We are inclined to think that his insistence over many years was an important contributing factor in the discovery of Leonardo manuscripts in Madrid, but not more than that.²⁰

The brief report was published in autumn 1971 by the Commission.²¹ It did, diplomat-

ically, endorse the fact that the manuscripts had been located during the winter 1964–1965 by the head of the manuscripts division of the Spanish National Library, Ramon Paz, who had been ‘urged’ by the Vice Director who in turn had been ‘prompted’ by Corbeau. Yet, many questions remained unanswered, first and foremost, why had the news not circulated in 1965, at least in the scholarly circles?²²

II. “IL NOSTRO BENAMATO E SCONCERTANTE LEONARDO”

Letters between André Chastel, Ladislao Reti, Carlo Pedretti and Anna Maria Brizio can be cross-referenced to better understand the various stages of the study and publication of the two manuscripts.²³ Though Reti had been appointed to edit the two manuscripts (*Matritensis* 8936 and 8937)²⁴ in February 1967, for various reasons, the project took a while to get off the ground.²⁵ As he writes to Pedretti in February 1968, initial-

¹⁹ For his research preceding the discovery see Corbeau, André, “Les manuscrits de Léonard de Vinci. Contributions hispaniques à leur histoire.”, *Raccolta Vinciana*, XX, (1964), pp. 299–323.

²⁰ Paris, BINHA, Archives Chastel 090.188.10, Kristeller to Chastel, 8 April 1970.

²¹ “News and Notes.”, *Renaissance Quarterly*, *cit.* In his *Lettura Vinciana* Pedretti writes (p. 10, n. 2) that the commission had collected an impressive quantity of documents, that “non potrà essere pubblicata per ovvie ragioni, ma che sarà depositata presso alcuni istituti per gli storici futuri”. Copies of this dossier assembled by Paul O. Kristeller, Theodore Beardsley, Jr., and Carlo Pedretti exists in Kristeller’s archive at the University of Columbia (https://findingaids.library.columbia.edu/ead/nnc-rb/ldpd_4079550) BOX 90, at the Fondazione Rossana and Carlo Pedretti in Lamporecchio and in the archives of the National Library of Madrid. Margherita Melani is currently working on them. A first interpretation of the report has been presented in Julián Martín Abad, “La (in)olvidable historia bibliotecaria de los manuscritos vincianos de la Biblioteca Nacional de España”, in *El imaginario de Leonardo : Códices Madrid de la BNE*, Elisa Ruiz García (ed.), Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2012, pp.270–303.

²² Apart from an article by Nando De Toni, published in 1967, but dated 1966, see De Toni, Nando, “Frammenti Vinciani XXI e Contributo alla conoscenza dei manoscritti 8936 e 8937 della BN di Madrid.”, *Commentari dell’Ateneo di Brescia*, CLXV, 1966, pp. 27–108.

²³ These are held in Chastel’s archives in Paris, but also in Pedretti’s in Lamporecchio and Brizio’s in Milan.

²⁴ Following Pedretti’s *Lettura Vinciana* (1968), which established the chronological precedence of *Matritensis* 8937 over *Matritensis* 8936, they are referred to as Madrid I and Madrid II.

²⁵ At first because of the controversy due to the media. But on a more personal note, thing must have slowed down when Reti’s only son died in a car accident in August 1967.

ly the publisher McGraw and Hill had intended to print a book “senza riguardo ai più elementari principi di scholarship”.²⁶ However, he had managed to persuade them to publish a facsimile edition and, on the side, a more ‘popular’ but still scholarly book that would reveal the novelties contained in the two manuscripts. In the same letter, Reti tells his friend that he was already working very hard on the facsimile project.²⁷ He shares the enthusiasm that he felt as he worked on the project:

Ogni giorno, mentre procede la trascrizione del testo, trovo nuove meravigliose idee nel campo della scienza e della tecnica. Tu certo avrai trovato altre cose. Sono sicuro che anche tu stai meditando sulle misteriose opere progettate, se non eseguite, a Piombino.²⁸

On the other hand he seems concerned about the more ‘popular’ book that he de-

fines a ‘delicate matter’ and expresses the hope that Pedretti would take part in it, so that it would be worthy of Leonardo’s memory and not a “Zibaldone” like the volume published by “Agostini”.²⁹

A meeting of various Vinciani took place in Madrid on the 21st and 22nd of September 1968, to better define the publication programme and select the team of scholars that were to take part in the project.³⁰ As Anna Maria Brizio writes to Chastel, on this occasion it had been suggested that he should study Leonardo’s notes on painting contained in the ms. Matr. 8936 (Madrid II).³¹ He had in fact already published two essays on the Florentine’s *Trattato della Pittura*.³² Reti’s enthusiastic letter, dated 30 November 1968, suggest that the French art historian accepted to take part in the project.³³ Conversely, Pedretti declined Reti’s proposal, as he writes to Chastel, because he was concentrating intensely on the revised edition of Richter’s *Literary*

²⁶ See the letter from Reti to Pedretti, 27 February 1968, held in the archives of the Fondazione Rossana e Carlo Pedretti, Lamporecchio: “Avrai saputo che la McGraw-Hill Book Company acquistò i diritti per la edizione dei codici di Madrid. Al principio volevano lanciarsi in una pubblicazione ‘popolare’, senza riguardo ai più elementari principi di «scholarship». Per fortuna sono riuscito a convincerli di fare una cosa che soddisfi anche gli studiosi. Mi hanno incaricato dell’edizione in facsimile dei codici di Madrid e della preparazione di un’opera di divulgazione (mediante la quale sperano di ottenere un compenso economico)”.

²⁷ L. de Vinci, *I codici di Madrid*, Reti, Ladislao ed., Madrid-Maidenhead: McGraw-Hill & Taurus Ediciones, 1974, 5 vols., with facsimile, semi-diplomatic transcription and English translation. Two more facsimile editions of the two codices have been printed in 2009 and 2023, these are exact reproductions in terms of format and pagination, but do not contain any scholarly commentary. The website of the BNE also offers a digital version of Leonardo da Vinci’s Madrid Codices. An exhibition was organised in 2012 (28 May – 29 July 2012), *El imaginario de Leonardo: Códices Madrid de la BNE* Elisa Ruiz García (ed.), Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2012. A small selection of drawings has been published in *Leonardo da Vinci: los codices Madrid I y II*, Elisa Ruiz García (ed.) Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2022.

²⁸ See the letter from Reti to Pedretti, 27 February 1968, *cit.*

²⁹ The “Zibaldone” to which Reti refers is possibly *Leonardo da Vinci*, published by the editor De Agostini in 1956, and republished in 1964.

³⁰ In addition to Reti and Chastel, the team was made up of Silvio Bedini, Anna Maria Brizio, Maria Vittoria Brignoli, Bern Diebner, Ludwig Heydenreich, Augusto Marinoni, Emanuel Winternitz and Carlo Zammattio.

³¹ See the letter from Brizio to Chastel, 9 November 1968, in *André Chastel et l’Italie*, *cit.*, p. 545.

³² Leonardo da Vinci, *Libro di pittura: Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, Pedretti, Carlo (ed.), transcription by Vecce, Carlo, Firenze: Giunti, 1995.

³³ Paris, BINHA, Archives Chastel, 090.186.9. Reti to Chastel, 30 November 1968.

Works of Leonardo da Vinci and didn't intend to be distracted.³⁴

From the 30th of November 1968 onwards, a series of letters exchanged between Reti and Chastel show how their shared passion for the Florentin polymath became a fruitful collaboration.³⁵ Reti was working on the semi diplomatic transcription and translation into English of both the volumes, Madrid I and Madrid II. Additionally, for *The Unknown Leonardo*, the more 'popular' volume, he was engaged in the study of the Madrid I, the comprehensive treatise on the composition and operation of mechanical devices.³⁶ In this first letter, Reti promises to send the Frenchman the microfilm of the two codices, and redirects Chastel to the editor for practical details, and to Anna Maria Brizio for the exact definition of the limits of the themes that each of them were going to study.³⁷

The French scholar, in order to test his ideas as he elaborated them, chose the *Notes on Painting in the Spanish Manuscripts* as the subject of his graduate seminars at the École pratique des hautes études for the academic year of 1969–1970.³⁸ However, on 29 December 1969, he had still not received the entire transcriptions and all the photocopies he needed and,

quite annoyed, he writes to the European Director of McGraw-Hill, Emil M. Bühner, to reclaim them.³⁹ In February 1970, Reti informs him that he had completed all the transcriptions of the two manuscripts and most of the translation into English and promises to send the transcriptions of all the passages on painting and the microfilm of Madrid I.⁴⁰ At the time, Reti, who had transcribed all the manuscripts, was the scholar with the most accurate overall picture. One month later, in a letter dated 12 March 1970,⁴¹ Reti provides Chastel with additional information that the latter must have asked, on particular pages, then on the different booklets, on the 'sfogliato' and on the dates of the 9 fascicules, stating that the part on the 'Cavallo', – the casting and moulding of the bronze horse for Ludovico il Moro – was to be date to 1491–1493, and not chronologically coherent with the other parts, which could be dated precisely to 1503, 1504 and 1505, and is to date much earlier. In this same letter, Reti also announces that, he and his wife Chiquita were going to move from Los Angeles to Monza, so understandably there are no letters until the 6 July 1970, when Reti writes:

³⁴ Paris, BINHA, Archives 090.16.69 and carbon copy at Lamporecchio, Archivio Fondazione Rosanna e Carlo Pedretti, Pedretti to Chastel, 18 November 1969: "In the last two years, I have been working on a huge commentary to a new edition of Richter's Literary Works of L. da V. and I am now giving it the last touches. I am quite determined to make this my final contribution to Leonardo studies. In fact, this is the main reason why I could not participate in the edition of the Madrid mss." See Pedretti, Carlo, *The Literary Works of Leonardo da Vinci: A Commentary to Jean Paul Richter's Edition*, Berkeley: University of California Press, 1977, 2 vols.

³⁵ It has not been possible to locate Ladislao Reti's archives. The sole surviving account of this dialogue are Reti's letters in Chastel's archives.

³⁶ In the *Unknown Leonardo* he published "Elements of Machines." pp. 264–287.

³⁷ See note 22 and Anna Maria Brizio to Chastel, 16 January 1970. Paris, BINHA, 090.09.17 Anna Maria Brizio archive is kept in Milan in the Biblioteca di Storia dell'Arte, (Fondo Anna Maria Brizio), her correspondence with Chastel has been published in *André Chastel et l'Italie*, cit. pp. 539–556.

³⁸ See Chastel, André, "Histoire de la Renaissance." In *Annuaire de l'École pratique des hautes études, 1969–1970*, cit.

³⁹ Paris, BINHA, Archives Chastel, 090.186.9.1, Chastel to Emil M. Bühner, 29 December 1969.

⁴⁰ Paris, BINHA, Archives Chastel, 090.186.9.2, Reti to Chastel, 2 February 1970.

⁴¹ Paris, BINHA, Archives Chastel, 090.186.9.2, Reti to Chastel, 12 March 1970.

sono lieto di riprendere con lei la conversazione sul nostro beneamato, ma ahimé così sconcertante Leonardo. Comprendo anche troppo bene il suo *plaisir et tremblement*.”

It is a very dense letter of three pages in which Reti replied to more questions that his *carissimo amico* had asked him. To ensure that there was no confusion, he restates the identification of the manuscripts as Madrid I (ms. 8937) and Madrid II (ms. 8936), arguing that “Corbeau e De Toni sono contrari a questo arbitrio, ma le date parlano chiaro”. His comments concern a few folios of the Madrid I, but mainly concentrate on the Madrid II. Pedretti, Corbeau and De Toni are the principal sources that Reti quotes, contradicting the latter two’s hypothesis on dates, and slightly readjusting some dates proposed by Pedretti.

Chastel must have devoted his summer holidays to the study of the notes on painting of the Madrid II. Though it had been postponed, the first deadline for the essay had been set for October 1970. In a letter dated 24 August 1970, Reti acknowledges having received Chastel’s letter and answers “senza indugio alle domande specifiche”, mostly practical: about deadlines, about the language to be used for the quotations, the bibliography, the images, about how to refer to the excerpts Chastel wanted to comment, with internal references or mentioning only the folios. Furthermore, he responds to queries pertaining to the book’s content in relation

to Melzi’s compilation, as well as to the dates of Madrid II in relation to those of the ms. L and comments on the absolute novelty of the information of Leonardo’s *sejour* in Piombino. The scholar expresses the hypothesis that it is Machiavelli who had recommended da Vinci to the ‘Signore’ Jacopo Appiano. A hypothesis that Ludwig H. Heidenreich, in his essay in *The Unknown Leonardo*, has no doubt about.⁴² It would be interesting to find the correspondence that Reti had with the other authors of the book to investigate the extent of Reti’s interactions, particularly in terms of the dissemination of ideas and his role as a catalyst in this process.

III. “PER FORTUNA SONO RIUSCITO A CONVINCERLI DI FARE UNA COSA CHE SODDISFI ANCHE GLI STUDIOSI”

Though far from being finished, in October 1970, ‘dummies’ of the volumes was presented at the Frankfurt Book Festival and had a great success: 10,000 copies of the facsimile and 60,000 copies of *The Unknown Leonardo* were commissioned in various languages (English, French, Italian, German, Spanish and Serbo-Croatian).⁴³

In the autumn of 1970, Chastel presented Reti with his study, which they had discussed during the preceding summer.⁴⁴ It appears that at some stage in the process, either the precise expectations were not articulated with sufficient clarity, or there was a discrepancy in the understanding of which of the two publications Chastel’s essay was to be included in.

⁴² Heydenreich, Ludwig H., “The Military architect.” In *The Unknown Leonardo*, cit. pp. 136–165, cit. p. 152.

⁴³ Paris, BINHA, Archives Chastel, 090.353.28, Reti to Chastel, 8 October 1970.

⁴⁴ Paris, BINHA, Archives Chastel, 090.357.59, Chastel to Emil M. Bühner, 2 February 1972: “J’ai rédigé mon texte et je l’ai montré au Dr. Reti à l’automne 1970. Malheureusement mon étude a paru trop savante et mal adaptée au ton de haute vulgarisation qui doit être celui du livre. Je dois dire que je ne l’avais pas compris ainsi et que je me suis trouvé embarrassé pour savoir exactement ce qu’on attendait.”

The text was an extremely detailed philological analysis of the notes on painting in the Madrid I, which was overly academic for *The Unknown Leonardo* and Reti was obliged to refuse it.⁴⁵ Chastel published the original text in the *Revue de l'art*,⁴⁶ and subsequently produced a more accessible version for Reti's book.⁴⁷ Unfortunately the publication of both the volumes was delayed. In March 1973 Reti suffered a stroke and died the following October. He did not live to see the fruits of his work, which was finally published in 1974 thanks to Marinoni's revision of the text and edition of the glossary and index.⁴⁸ The publication of the facsimile edition of the Spanish manuscripts marked an important date in the history of Leonardo studies. According to Bert Hall, a historian of technology, Reti's facsimile edition was a labour of love and praiseworthy.⁴⁹ At the same time, *The Unknown Leonardo* – which was intended as an attractive and accessible book to offset the cost of the five volumes of the critical edition – had been written by scholars who excelled in each of the fields dealt with in the two Spanish manuscripts, who had previously,

or concurrently, published on the exact same topics in more academic contexts – and who were, mostly, members of the Commissione Vinciana. In fact, as Hall writes, the book was far more insightful than others of its kind, offering a comprehensive and multifaceted perspective on the manuscripts, and, he adds, one should not be “distracted by the graphic treatment and the carnival-like atmosphere” of *The Unknown Leonardo*. Kate Steinitz appears to share Hall's assessment of both the facsimile edition of the Spanish manuscripts, and of the second book, emphasising that the latter united the studies of “ten outstanding Leonardo specialists”.⁵⁰

Ultimately, Reti's unwavering opposition to the editor's idea of publishing a richly illustrated book «senza riguardo ai più elementari principi di «scholarship»»⁵¹ and his subsequent proposal to issue two books proved to be a successful strategy, balancing scholarly integrity with broader accessibility, even though the facsimile edition – because of the diplomatic problems, the haste to publish and Reti's death – did not have the *imprimatur* of the Commissione Vinciana.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ “Les notes de Léonard de Vinci sur la peinture d'après le nouveau manuscrit de Madrid.”, *Revue de l'art*, no.15 (1972), pp. 8–28. He had hoped that Reti and Pedretti would hand in an article to accompany his, see Paris, BINHA, Archives Chastel, 090.353.28 Chastel to Reti 13 January 1971.

⁴⁷ This essay was submitted to Reti and Emil M. Bühner of McGraw-Hill in June 1972. See Paris, BINHA, Archives Chastel, 090.186.9.1, Emil M. Bühner to Chastel, 6 juillet 1972.

⁴⁸ See the review by Steintiz, Kate T., “Ladislao Reti and the *Unknown Leonardo*.” *Technology and Culture*, vol. 17, no. 2 (Apr. 1976), pp. 264–270.

⁴⁹ Hall, Bert S. “The New Leonardo.” *Isis*, vol. 67, no. 3, 1976, pp. 463–75. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/230689>. Accessed 29 August 2024.

⁵⁰ Steinitz, Kate T., “Ladislao Reti and the *Unknown Leonardo*.” *cit.*

⁵¹ See the letter from Reti to Pedretti, 27 February 1968 *cit.* n. 26.

INTRODUZIONE

Per comprendere appieno la rilevanza di Leonardo da Vinci nella storia del pensiero è necessario istituire un dialogo tra le numerose pagine dei *Codici*¹ – e in generale la sua intera opera – e i più importanti pensatori del suo periodo.² Dialogo che il più delle volte non è avvenuto effettivamente, e va dunque istituito all'interno di quel comune contesto culturale entro cui anche l'Artista si muoveva e che necessariamente – per via della sua formazione fiorentina, alla bottega del Verrocchio, e in generale del suo interesse universale – lo ha toccato ed influenzato, più o meno direttamente.³ Le risonanze e le rifrazioni tra le produzioni leonardesche ed il pensiero umanistico non sono solamente innumerevoli, ma devono essere prese in serissima considerazione per ricostruire con una maggiore completezza sia il pensiero del Vinciano che l'intera temperie culturale e filosofica umanistico-rinascimentale. Di questo stesso tono è l'articolo – pubblicato in questa rivista – che del presente è il gemello – *Tra Leonardo e Ficino. Le vie*

¹ Per una visione panoramica e organizzata dei manoscritti di Leonardo si veda Guerrini, Mauro e Melani, Margherita e Vecce Carlo, *Nuova edizione aggiornata della mappa dei manoscritti di Leonardo*. In *Achademia Leonardi Vinci*, I (2021), pp. 41-48.

² Per una panoramica circa i possibili contatti e le conoscenze della temperie culturale più o meno accademica del periodo da parte di Leonardo si veda Vecce, Carlo, *La biblioteca di Leonardo*, Milano, Giunti, 2021.

³ Frosini, Fabio, *Umanesimo e immagine dell'uomo. Note per un confronto tra Leonardo e Giovanni Pico*. In *Leonardo e Pico*, a cura di F. Frosini, Firenze: Olschki, 2005, p. 208: nel Quattrocento vi è “un comune modo di pensare, una *filosofia* che non ha bisogno di contatti diretti per svilupparsi nella stessa direzione, a partire magari da premesse ideologiche anche diversissime, perché confrontata con gli stessi problemi storici, chiamata agli stessi compiti”. Questo testo è fondamentale – e quasi unico nel panorama critico – per riferimenti e spunti circa il confronto tra Leonardo e Pico. Per quanto riguarda il Verrocchio, la sua bottega e il ruolo che ricopre circa l'opera leonardiana cfr. Tagliagambara, Sara, *Andrea Verrocchio*, con una introduzione di Philippe Daverio, Milano, Giunti, 2018.

Tra Leonardo e Pico: Ulisse al bivio della modernità

GIACOMO COZZI



Ms G, f. 27r

dell'anima e il bivio della conoscenza alla fine del Quattrocento⁴ –, e di cui queste pagine sono la naturale continuazione, nel tentativo di realizzare il compito appena indicato.

È individuabile, come si è già indicato,⁵ una discontinuità, nell'opera di Leonardo da Vinci, tra il contesto culturale umanistico da cui sorge e in cui si forma e la direzione verso cui il suo sguardo si volge, il sentiero che porterà, attraverso il Cinquecento, a Giordano Bruno. Una discontinuità tutt'altro che chiara e di facile interpretazione, ricca di contraddizioni e fecondi spunti, sia per via della natura frammentaria e a-sistematica del lascito leonardiano sia per via della difficile comprensione della natura e della misura del rapporto che il Nostro intrattiene con il pensiero del suo periodo.⁶ Ma poiché è a partire da questo contesto che Leonardo inizia a tracciare le linee del suo dipinto del mondo, la forma che egli utilizza per comprendere il vortice vitale, la *res* su cui la città umana, la seconda natura – la forma, appunto –, si fonda, da cui sorge e a cui originariamente si riferisce, acquisendo così senso, risulta necessario istituire tale dialogo.

In questa indubitabile relazione culturale, così chiara e allo stesso tempo così difficile da cogliere chiaramente, si consuma un attrito fecondo di novità, uno scontro che è sintomo di apertura di nuove vie, sentieri, un gesto che indica nuovi orizzonti, cieli nuovi e terra nuova, su cui il mondo cinquecentesco camminerà, vagando alla ricerca di una radura in cui costruire la sua città ideale, solare e viva,

per arrivare a Bruno e poi inabissarsi, questo tentativo, al di sotto delle maree di parole e formule che la modernità produrrà, dopo quel destinale giorno dell'umanità – 17 febbraio 1600 – in Campo dei Fiori a Roma.⁷

Alla luce dell'istituzione di tale dialogo, inoltre, apparirà un rapporto e una tensione generativa tutt'altro che pacifica. Le soluzioni alternative che da Leonardo nascono si pongono al fianco delle istanze umanistiche come delle vere e proprie sfide esistenziali ancora per il nostro tempo, stanca propaggine di quella modernità sulla cui soglia la figura dell'Artista si erge, come è emerso nel precedente articolo e come anche in questo si proverà a mostrare.

Leonardo è il nome della differenza tra il neoplatonismo ermetico e cabalistico di Pico – e di Ficino come suo “maestro” – e la furiosa e poetica “filosofia della Vita” di Bruno, è il perno che segna il radicale momento di rivolgimento circa la dialettica umanistica tra la dimensione della trascendenza e quella dell'immanenza, così come riguardo alla meditazione sul principio teologico, cosmologico ed antropologico, ragionamenti che in quel torno d'anni vengono a porre l'uomo in una posizione totalmente nuova rispetto al mondo, *nella* natura, aprendogli nuove strade e nuove possibilità di azione, disvelando la possibilità di una nuova spiritualità, di una nuova etica. Queste questioni vanno inserite, per meglio comprendere il tono del discorso, nel grande ragionamento quattro e cinquecentesco del rapporto tra

⁴ Cozzi, Giacomo, *Tra Leonardo e Ficino. Le vie dell'anima e il bivio della conoscenza alla fine del Quattrocento*. In *Achademia Leonardi Vinci*, III (2023), pp. 105-123.

⁵ *Ivi*.

⁶ Chastel, André, *Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'Umanesimo platonico*, Torino: Einaudi, 1964, p. 413: “Tutto ciò che riguarda Leonardo è difficile; tuttavia lo studio dei suoi rapporti con l'umanesimo fiorentino è forse il punto più difficile di tutti”.

⁷ Cozzi, 2023, pp. 105-106.

pathos e logos, tra Vita – il sub-strato originario che tutto avvolge e comprende, da cui tutto sorge e a cui tutto ritorna – e forma – la “seconda natura”, la *civitas*, il mondo razionale che l’uomo si costruisce, a partire dal vortice silvano vitale, per poter a questo sopra-vivere, aggrappato alla *navicula* della sua cultura, della sua arte, per navigare il grande mare del mondo, attraversare le onde del fiume *Bios* – che è la più autentica filosofia dell’Umanesimo.

Cacciari espone limpidamente tali questioni in alcune pagine del suo saggio sull’Umanesimo, *La mente inquieta*. Egli qui indica come con Ficino e Pico l’uomo venga a trovarsi posto nel centro del vortice metamorfico naturale, nel cuore del mondo,⁸ e in esso egli debba cercare i principi, le ragioni⁹ che lo animano e lo vivificano, così da poterlo comprendere e ri-produrre entro le mura razionali della sua forma, nella *civitas* – solo luogo in cui l’uomo può sopra-vivere in quanto tale –, così che questa forma, essendo efficace espressione di quel fondo vitale, possa con questo muoversi e non essere invece travolta dalla sua potenza. Ma Cacciari mostra anche come tale azione, nei pensatori fiorentini, sia rivolta ad una finale *omoiosis theoi*,¹⁰ un ‘indarsi’, un volgere lo sguardo dell’anima a Dio¹¹ inteso come principio to-

talmente trascendente, un ritorno dell’uomo nella caligine del Padre,¹² alla condizione originaria. Infine l’uomo abbandonerà la pesantezza naturale per unirsi al divino principio e in esso stare in pace: a questo sono rivolti lo studio e la ricerca di Ficino e Pico, che dall’osservazione e dall’amore – che è conoscenza – delle forme corporee e naturali, volgono lo sguardo e l’animo verso la trascendente divinità, abbandonando la scala naturale per cui erano saliti, o il sentiero vitale che avevano disceso per entrare nel cuore della caverna dell’artefiziosa natura.¹³ Molto diversa questa pace *in Deum* dall’inquietudine bruniana della visione della Diana ignuda a cui giunge il furioso.¹⁴ Quale differenza? Quale rottura? Nella filosofia umanistica che da Ficino e Pico si origina e che con Leonardo si radicalizza si consuma questa differenza, che infine elimina ogni possibilità di unione mistica con il principio, aprendo alla modernità.

Magia questo potere [di indarsi]? Se così ti piace chiamarlo, ma spogliamo il termine da ogni enfasi sovranaturale, ti prego, da ogni disegno provvidenziale. Essa è tutta iscritta nell’ordine delle cose, nell’energia della *artificio-sa natura*. Qui passaggio-e-rottura tra Ficino e Bruno, e tra Pico e Bruno.¹⁵

⁸ È precisamente la posizione dell’Adamo pichiano, cfr. Pico della Mirandola, Giovanni, *La dignità dell’uomo*, a cura di R. Ebgi, Torino: Einaudi, 2021, p. 7.

⁹ Cfr. Leonardo da Vinci, *Ms. I, f. 18r*. Tutte le citazioni di Leonardo sono riproposte nella trascrizione fornita da <http://www.leonardodigitale.com/>.

¹⁰ Cacciari, Massimo, *La mente inquieta. Saggio sull’Umanesimo*, Torino: Einaudi, 2019, p. 70.

¹¹ Cfr. Ficino, Marsilio, *Sopra lo amore, ovvero Convito di Platone*, a cura di Giuseppe Rensi, Milano: SE, 2003.

¹² Pico della Mirandola, Giovanni, *Oratio de hominis dignitate*, a cura di Francesco Bausi, Milano: Guanda Editore, 2003, pp. 12-13.

¹³ Leonardo da Vinci, *Codice Arundel*, f. 155r.

¹⁴ Cfr. Bruno, Giordano, *Eroici furori* (IV), in *Dialoghi italiani*, 2 voll., a cura di Giovanni Aquilecchia, Firenze: Sansoni, 1958, pp. 1005-ss. Per un commento al riguardo cfr. Bruno, Giordano, *Il mito di Atteone*, a cura di Giulio Giorello, Milano: Albo Versorio 2013; Ciliberto, Michele, *Il sapiente furore. Vita di Giordano Bruno*, Milano: Adelphi, 2020; Fantinel, Alfio, *Tracce di assoluto. Agonia dell’infinito in Giordano Bruno*, Milano: Mimesis Edizioni, 2012, pp. 169-172.

¹⁵ Cacciari, 2019, p. 107.

Un passaggio-e-rottura che Cacciari indica, intuisce ma poi non nomina: Leonardo è il suo nome. È nell'azione artistica e scientifica – filosofica – leonardiana che questo passaggio-e-rottura si realizza, segnando l'avvio della *novitas* che sarà quella bruniana.

Indagare questo luogo di rottura è lo scopo del presente lavoro, in particolare mettendo a confronto Leonardo con Pico.¹⁶ Si intende così riuscire a individuare in che modo e in che misura nell'artista di Vinci si consumi questo passaggio intuito da Cacciari, così da aprire la via a più adeguati studi del pensiero leonardiano nel contesto umanistico, di cui è esponente di prima linea.

PICO E LEONARDO: L'ALBA CREPUSCOLARE DELLA MODERNITÀ

Giovanni Pico della Mirandola e Leonardo da Vinci appaiono come due dei personaggi più originali e significativi del particolarissimo ambiente culturale che fu l'Umanesimo italiano di fine Quattrocento, che tanto efficacemente Cacciari arriva a definire *Umanesimo tragico*,¹⁷ per via della complessità e dell'aporeticità delle conclusioni a cui questi pensatori giungono.

Come lo descrive bene Busi, Pico è – parole che valgono altrettanto bene per Leonardo – un “ospite illustre e scomodo della cul-

tura italiana [...] eccentrico già agli occhi dei suoi contemporanei. Troppo ricco ed esibizionista, un dilettaente genio, difficile da collocare”;¹⁸ ugualmente complesso è offrire una definizione della figura di Leonardo.¹⁹ Entrambi possono essere intesi come allievi ribelli della Firenze di Ficino e del suo neoplatonismo ermetico e cristiano, influenzati da questo eppure entrambi insofferenti nei confronti delle soluzioni a cui giunge. Il Conte e l'Artista, infatti, portano alle estreme conseguenze il ragionamento umanistico – che ora brevemente sarà tratteggiato – ed entrambi si sporgono oltre le colonne d'Ercole delle possibilità espressive della loro lingua, facendo splendere di una luce soffusa l'ultima alba, l'inizio del giorno crepuscolare dell'Umanesimo; fondamentale per il nostro tempo è comprendere come i due reagiscano a questa estrema osservazione, comprendere quale strada sia stata intrapresa dalla modernità.

Il contesto culturale e di pensiero in cui i due personaggi di questo discorso operano è lo stesso in cui lavora anche Ficino:²⁰ Leonardo e Pico agiscono nella luce dell'ultima alba del Quattrocento, seguendo, radicalizzando e per certi versi compiendo quello che è lo sforzo della filosofia umanistica più profondamente intesa, ovvero quello di *verba apta rebus invenire*, trovare parole, forme, in grado di espri-

¹⁶ Il presente *deve* essere letto insieme al suo corrispettivo sul confronto tra Leonardo e Ficino.

¹⁷ Cfr. Cacciari, 2019. Per ampliare la lezione cacciariana è necessario porla a dialogo – al riguardo mi permetto di rimandare al mio Cozzi, Giacomo, *Raffigurare la Vita. L'Umanesimo tragico di Leonardo da Vinci*, Firenze: Olschki, 2024 – con le numerosissime pagine di Garin e di Ciliberto – che qui citare sarebbe troppo lungo –, affiancandole alle intuizioni teoretiche di Ernesto Grassi, di cui basti citare *Potenza dell'immagine. Rivalutazione della retorica*, a cura di L. Croce e M. Marassi, Milano: Edizioni Guarini e Associati 1989; Id., *Potenza della fantasia. Per una storia del pensiero occidentale*, a cura di C. Gentili, Napoli: Guida Edizioni, 1990; Id., *Retorica come filosofia. La tradizione umanistica*, a cura di M. Marassi, Napoli: Città del Sole, 1999; Id., *Vico e l'Umanesimo*, Milano: Guarini e Associati, 1992.

¹⁸ G. Busi, *Introduzione*, in Busi, Giulio e Ebgi, Raphael, *Giovanni Pico della Mirandola. Mito, Magia, Qabbalah*, Torino: Einaudi, 2014, p. VII. Per altri importanti riferimenti rispetto al Conte di Mirandola cfr. Garin, Eugenio, *Giovanni Pico della Mirandola. Vita e dottrine*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2011.

¹⁹ Cfr. Cozzi, 2024, pp. 187–268.

²⁰ Cfr. Id., 2023, pp. 105–123.

mere efficacemente le cose, la Vita, senza sacrificarla nella finita espressione umana. Uno sforzo teoretico che deriva da necessità storiche concretissime: istituire una forma, un linguaggio, in grado di indicare l'infinito nel finito, la potenza della natura e della divinità²¹ – la Vita – nelle parole umane appare, agli occhi degli umanisti, come l'unica via di salvezza rispetto al naufragio della nave culturale in cui si trovavano, quella latino-cristiana dell'Europa trecentesca e quattrocentesca – la scolastica tardo medievale –, la quale era avvertita, soprattutto alla luce degli eventi tragici che inquietavano i cuori del secolo – come la caduta di Costantinopoli nella mani dell'Altro-da-sé, evento che testimoniava la non assolutezza della verità detenuta dalla latinità cristiana, ché se una Verità è *ab-soluta* non ammette contraddizione, negativo, Altro: *ergo* quella della scolastica tardo-medievale non era la Verità –, come non più in grado di navigare i marosi del mondo, le vicissitudini del fiume *Bios*, che continuamente minacciano la stabilità delle mura cittadine, la sicurezza del viaggio. Una forma non più adeguata a esprimere in sé – ovvero conoscere, e quindi dominare – la Vita: *verba* non più legate alla loro *res*. Tutto lo sforzo umanistico, dunque, si volge continuamente al tentativo di ri-afferrare la realtà, così da 'dirla' dentro le mura del linguaggio, della seconda natura – il mondo umano – affinché questo non crolli sotto la potenza degli eventi, sotto la molte-

plicità a cui si oppone acquisendo senso. In questa prospettiva si cerca di superare qualsiasi sterile dualismo – tra *logos e pathos*, forma e Vita, anima e corpo, *verba e res*, Dio e natura – ché “separare finito da infinito, sentimento da ragione, fede da intelletto, è arrendersi a cadaveriche determinazioni”;²² questo l'orizzonte su cui sorge quest'ultima alba umanistica, questo il tentativo di Leonardo e Pico: trovare “un sentire fondato sulle *res*”.²³

Vana è ogni conoscenza che non si tenga salda alla cosa – *tenenda res!* – e che non si sforzi di indagarne tutti gli aspetti, studiando ciò che è in relazione a essa, che la definisce e le dona spessore: le sue cause, i suoi effetti, i suoi antecedenti, le sue conseguenze. Ciò però non basta. Necessario è anche scovare la parola adatta (*apta*) a esprimerla, perché nulla può essere compreso dall'uomo se non attraverso il mosaico del linguaggio, tra le cui variegate tessere il reale rifulge e riluce.²⁴

Perciò la filosofia dell'Umanesimo si caratterizza come una filosofia del linguaggio e dell'espressione, profondamente teoretica:²⁵ solo rivoluzionando il linguaggio, ovvero la conoscenza, ovvero il rapporto che l'anima e la mente dell'uomo intrattengono con il luogo del loro soggiorno, gli umanisti sono convinti si potrà effettuare quella *renovatio mundi* necessaria per sopravvivere al terremoto che la forma culturale europea e cristiana stava

²¹ Per la vicinanza e l'indicazione di questi due elementi nel pensiero umanistico si veda Cozzi, Giacomo, *Daedala tellus. La Natura nel Quattrocento*, Milano: Mimesis Edizioni, 2022.

²² Cacciari, Massimo, *Il dramma dell'Uno*, in Pico della Mirandola, Giovanni, *Dell'Ente e dell'Uno*, a cura di R. Ebgi, Milano: Bompiani, 2010, p. 470.

²³ Ebgi, Raphael, *Umanisti italiani. Pensiero e Destino*, Torino: Einaudi, 2016, p. 147.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Il riconoscimento di questo valore alla cultura umanistica è un compito ancora da compiere appieno – e questi articoli vogliono inserirsi anche in questo sforzo. Riguardo alla necessità di questo riconoscimento si veda Grassi, Ernesto, *L'Umanesimo italiano e la tesi di Heidegger della fine della filosofia*, in Id., 1992; anche Cacciari, 2010.

attraversando in quel torno d'anni. Perciò l'Umanesimo è tentativo di tenere insieme *verba et res*, così da trovare concettualità – modalità di comprensione del mondo, e quindi possibilità di starvici – non astratti da quella ben fondata terra delle cose (*res*) cui occorre fare ritorno.²⁶

Leonardo e Pico, sulla traccia di Ficino, si adoperano in questo tentativo. Tutta la loro opera può essere intesa come la ricerca di una forma adatta a esprimere la Vita per costruire una città umana in grado di stare sul terreno naturale da cui sorge, senza essere travolta dai suoi movimenti. Per realizzare questo compito era necessario tornare alla “terra delle cose”, fare ritorno all'origine della forma razionale, sfoltoando le fronde del sapere umano che crescendo nel tempo avevano nascosto la loro radice – la natura stessa – e una volta giunti di fronte a questa terra trovare delle parole adatte ad esprimerla, in armonia con le sue metamorfosi infinite. Così con forza filologica l'umanista scende attraverso le stratificazioni culturali e storiche del suo mondo alla ricerca del *Grund* su cui queste poggiano, per raggiungere i più antichi saperi e, oltre a questi, la natura stessa, la *res* a cui riferire i suoi *verba*, che scopre essere un orizzonte onniavvolgente, dalle caratteristiche divine, divino esso stesso.²⁷

Sentinella sulle mura della civiltà, l'umanista, alla fine del Quattrocento, scruta nell'oscura *sylva* per dettare alla sua penna parole ispirate capaci di ricordare all'uomo e alle sue forme la loro origine, e spirare in esse movimento di

Vita, renderle non barbaramente razionali ma umanamente appassionate. Così si struttura il ‘pensare per immagini’, estremo slancio dell'Occidente – umanistico – verso l'Altro.²⁸ Il rapporto tra immagine e pensiero, come lo era per Ficino, è fondamentale per Leonardo e per Pico.²⁹ Essendo la *res* a cui i *verba* si riferiscono la natura-Vita che è “energia infinita e vivente”,³⁰ degna immagine di Dio,³¹ viene in questi anni messo a tema, nella trama di pensiero dei Nostri, grazie agli studi platonici ficiniani, la questione dell'ispirazione, del furore erotico e poetico della memoria, dimensioni che sfondano il dominio razionale per giungere al suo fondamento ultra-razionale. Tale questione nel *Fedro* si articola in questi termini: le anime prima dell'esistenza terrena contemplavano le idee perfette ed ineffabili, che abitano un luogo che non è un luogo e un tempo che non è un tempo; discendendo nel mondo attraversano il fiume Lete e dimenticano questa visione, la quale viene però risvegliata dalle immagini corporee in cui traspare la bellezza divina. Il recupero di questo *mythos*, unito alla considerazione sulla sacralità e la divinità del corpo che nel Quattrocento si va sviluppando, rende proprio i corpi e la loro bellezza, la loro immagine, l'ispirazione per la potenza rammemorante del mondo iperuranico. La memoria di questo luogo, tuttavia, non è costellata di concetti: richiede l'utilizzo della sfera immaginale – che si incarna nella corporeità del mondo. Questo perché la sfera della Vita è dominata non dalla logica razionalità delle forme ma

²⁶ Cozzi, 2023, p. 109.

²⁷ Cfr. Id., 2022, p. 152.

²⁸ Id., 2023, p. 109.

²⁹ Per quanto riguarda Leonardo si veda Cozzi, 2024. Per un'analisi del pensiero per immagini di Pico si veda Busi, Giulio, *Pico visivo. Objets trouvés philosophici e arte quattrocentesca*, in Busi-Ebgi, 2014, pp. LIII-CIII.

³⁰ Chastel, 1964, p. 216.

³¹ Cfr. *Ivi*, pp. 218-219.

dal vorticoso *pathos*, il quale si esprime nella bellezza corporea, che evoca piacere (*voluptas*) ed amore, cioè movimento e Vita nelle forme. Tale *manía* amorosa, generata dalla *voluptas* dei corpi e dalla bellezza, è ciò che ispira il *poietes*, colui che è “capace di varcare l’orizzonte della ragione e di tradurre in figura l’immateriale presenza del divino”,³² ovvero la Vita della natura, del Tutto.³³

È proprio qui che Leonardo e Pico si incontrano, dove Ficino li conduce, ovvero alle soglie della capacità espressiva razionale dell’uomo, sulle mura più estreme della forma umana, di fronte alla *sylva* del mondo, al mare del Tutto. Qui l’Artista e il Conte si pongono seriamente di fronte a questo *thau-mazein*, e mentre Ficino volge le spalle per seguire la Venere celeste nel mondo iperuranio, i due affondano lo sguardo nell’oscurità della Natura, e si interrogano su che rapporto l’uomo, essere razionale, debba avere con questo luogo originario, divino e ultra-razionale. Sentono l’appello abissale della Vita e poeticamente, innamorati di questa, si affaticano per trovare una parola che la possa indicare senza astrarvisi. E proprio nell’esito di questa relazione tra la razionalità umana ed il suo fondamento ultra-razionale, tra la *navicula* dell’uomo e la sua originaria terra patria, che Pico volgerà la prua nuovamente verso la trascendenza, mentre Leonardo si addenterà totalmente nel mondo dell’immanenza, aprendo la via a Bruno.

LA CAVERNA DELLA NATURA E IL TEMPIO DI DIO

Lo sforzo filosofico di Pico e di Leonardo, dunque, è accomunato dal tentativo di *dire l’Inizio*, il fondo originario da cui Tutto, uomo compreso, sorge e a cui ultimamente dovrà tornare. Esso è propriamente la Vita, lo strato omnicomprensivo che anche Ficino aveva trovato filologicamente sotto le fondamenta della *civitas* razionale. Questa meraviglia, che innamora l’animo umano, è ciò a cui vanno ri-legate le parole – immagini, forme linguistiche –: solamente riproducendo nelle concettualità umane la *res*, ricordando nei *verba* la bellezza che le ha ispirate, il *pathos* da cui sono sorte si potrà attuare la *renovatio mundi*. Per entrambi i pensatori qui analizzati tale sub-strato vitale è il Tutto che tutto genera ed anima, essere divino, in quanto Vita e totalità.³⁴ Ma come testimoniare questo nella città? Come legare i propri *verba* a questa viva *res*, il fisso finito al mobile infinito, l’umano all’orizzonte divino?

Come già nel caso di Ficino, anche Pico e Leonardo – così come tutto l’Umanesimo – si esprimono *per immagini*:³⁵ l’immagine è la forma che per questi pensatori meglio riesce a far risuonare in sé a ricchezza della visione originaria, più della de-finitoria parola razionale. Il Pittore in maniera evidente, ma anche Pico “scrive per immagini [...] incolla tra notti orfiche e Veneri vogliose. È lui, l’artista filosofico, a mutare i frammenti in opera, a trasformarli, bretonianamente, da

³² Ebgi, 2016, p. 280.

³³ Cozzi, 2023, p. 110.

³⁴ Cfr. per Pico si veda Cozzi, 2022, pp. 67–73. Per un confronto con Leonardo, cfr. Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura: Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di Carlo Pedretti, trascrizione critica di Carlo Vecce, Firenze: Giunti, 1996, II, 77.

³⁵ Cfr., Ebgi, 2016, p. 287: “Le immagini hanno una qualità che manca ai concetti: esse sono duttili, polisemiche, colorate, e per questo possono dare ragione della variopinta tessitura del mondo, salvaguardandone al contempo la coerenza e l’unità. Adottato con criterio, questo metodo poteva [...] offrire un’immagine della natura del mondo più efficace di qualsiasi esposizione concettuale”.

reliqui di pensiero, antichissimi e travisati, in oggetti di arte euristica”.³⁶ Le immagini che i due mettono in campo, sulla tele e sui fogli, tratteggiano due figure incredibilmente vicine, che per molti aspetti si rispecchiano l’una nell’altra, che avvicinano i due *enfants prodiges* della tarda Firenze laurenziana: la Caverna della natura per quanto riguarda Leonardo e il Tempio del mondo per quanto riguarda Pico. Immagini potenti, espressive, mobili come mobile è l’oggetto che rappresentano e che permettono ai due di analizzare e com-prendere, in forme umanamente afferrabili, l’in-com-prensibile fondo, dove Dio e Natura, Logos e Pathos, razionalità e irrazionalità danzano in unità. Ma anche qui, in questo confronto, come già era emerso in quello con il filosofo di Careggi, le strade che verranno prese dai due pensatori, dopo la discesa nella caverna e la contemplazione del tempio, saranno diametralmente opposte, aprendo in Leonardo quel passaggio-e-rottura tra la Firenze di Ficino e Pico, e Bruno.

I due pensatori si trovano al limite della *civitas* razionale, sulle mura della città dell’uomo, la seconda natura, di fronte alla *sylva* del mondo, all’infinito mare della Natura. Come Ulisse di fronte alla dimora di Calipso³⁷ sono dalla bellezza di questo spettacolo divino attratti, lì si avverte l’appello dell’origine, il richiamo dell’ultra-razionale, il desiderio che solo l’elemento divino – origine di ogni cosa – può generare nel cuore umano.³⁸

Pico descrive la Natura che qui si trova come la creazione del Dio-Architetto,³⁹ un Tempio da lui creato per la celebrazione della sua potenza nella perfezione e bellezza di detta creazione. L’azione creativa di questo Dio è molto particolare e la struttura del mondo naturale che ne segue risulta interessante proprio in relazione all’incontro concettuale con Leonardo – il passaggio che tra i due si può riscontrare. Nel *Commento sopra una canzone de amore*,⁴⁰ infatti, il Conte descrive il mondo come tripartito – tre piani del tempio: la volta superiore decorata dai profili angelici, la sezione centrale dedicata alle sfere celesti, mentre quella inferiore sarebbe abitata dalla molteplicità degli esseri viventi –, ma allo stesso tempo inscindibilmente interconnesso nei suoi diversi livelli. Proprio per questa profonda interconnessione il tutto appare a Pico non solo come opera di Dio, ma come immagine perfetta di Dio, *ergo* essa stessa ciò di cui è immagine, ovvero Dio – o quanto meno divina. La perfezione come segno della divinità di un esistente è un elemento antico, che Pico recupera nel mosaico di immagini che sta costruendo per la sua com-prensione del Tutto, e che gli permette di mantenere, nell’immagine di questo Tempio, l’unità inscindibile del Principio legata alla molteplicità infinita del creato, come specifica nell’*Hep-taplus* quando afferma che

Tutto ciò che dopo l’unità è numero [il mondo] è perfetto e compiuto per via dell’unità.

³⁶ Busi, *Pico visivo*, 2014, p. LII.

³⁷ Busi-Ebgi, 2014, pp. 73-81. Calipso è per Pico figura fondamentale, immagine della ricca, bellissima, voluttuosa, eterna e divina Natura, simile alla natura incontaminata dell’isola su cui abita secondo Omero (*Odissea*, I, 52), l’Ogigia, in una caverna (qui il confronto con Leonardo si fa evidente, il quale pone il luogo della artefiziata natura, proprio sul fondo della profonda caverna, simbolo esattamente dei reconditi misteri divini del naturale). Una natura corporea e sensuale.

³⁸ Cfr. Cozzi, 2023, p. 110-111: “Questa meraviglia, che inamora l’animo umano, è ciò a cui vanno ri-legate le proprie parole”.

³⁹ Cfr. Ebgi, Raphael, *Introduzione*, in Pico, 2021, p. X. E poi Pico, 2021, p. 5.

⁴⁰ Pico, Giovanni, *Commento sopra una canzone de amore*, Lodi: Arpeggio Libero, 2019, p. 25.

La sola unità, del tutto semplice, per sé perfetta, non esce da sé; nella sua indivisibilità semplice e solitaria, aderisce a sé stessa, poiché basta a sé stessa, di niente bisognosa, piena delle sue ricchezze. Il numero, essendo per propria natura molteplice, è semplice, per quanto è capace, in grazia dell'unità.⁴¹

Il molteplice che procede dall'Uno e l'Uno che procede nel molteplice, senza però mai allontanarsi, uscire da sé.⁴² Questa dinamica è la quella della creazione della natura dal principio divino – dinamica che è la stessa che intraprende l'artista per dipingere il suo quadro, nella tradizione di estetica mimetica dell'Umanesimo italiano, di cui anche Leonardo fa parte⁴³ – il quale crea in sé stesso, senza staccarsi, uscire da sé: la natura, quindi, risulta divina, e il divino risulta la natura stessa, che da sé crea e produce le sue stesse forme e le sue apparenze, in una continua danza metamorfica che è la sua Vita, ovvero la sua animazione divina. Per descrivere il processo logico della creazione, però, Pico mantiene separate le immagini del Dio e della sua creazione, la natura – separazione che risulterà ultimativamente determinate circa la rottura operata da Leonardo. Nel *Commento* il Conte chiarisce quale sia la base logica della creazione, recuperando il platonismo ficiniano:

Ogni causa che con arte o con intelletto opera qualche effetto, ha prima in sé la forma di quella cosa che vuole produrre, come uno architetto ha in sé e nella mente la sua forma dello edificio che vuole fabbricare, e riguardando a quella come a esempio, ad imitazione sua produce e compone l'opera sua.⁴⁴

Questa l'azione creativa. Il mondo tripartito, infatti, sorge dal suo primo momento logico, il Dio-Architetto, l'*essere causale*, il quale per creare deve farsi un'idea del mondo, un pro-getto del Tempio che vuole edificare, il quale corrisponde al secondo momento logico della tripartizione del mondo – che quindi si nota essere sì 'separato', ma solamente da un punto di vista, si potrebbe dire, narrativo e non ontologico – ovvero la mente angelica. Il mondo che si pone in questa mente è il divino che si presenta nel suo *essere formale*: Dio prende forma – questo è l'atto creativo, il dare forma al mondo, dipingere di forme il *Caos* –, o meglio la sua stessa potenza creativa prende forma, nella mente angelica che risulta quindi non essere altro dal divino ma una sua specifica modalità d'essere, l'essere formale che è l'angelo *di* Dio. Stesso discorso vale anche per il terzo momento della tripartizione, ovvero quello dell'anima come *essere partecipato*: è il divino che si dà nella sua forma partecipata, ma sempre in sé stesso, senza compiere un solo passo al di fuori della

⁴¹ Pico, Giovanni, *Heptaplus*, tr. it. E. Garin, Torino: Arktos, 1996, p. 61.

⁴² Cfr. anche Id., 2019, pp. 28-30: "Che Dio produsse *ab aeterno* una sola creatura incorporea ed intellettuale, tanto perfetta quanto essere poteva. Seguendo adunque noi la opinione di Plotino [...] dico che Iddio *ab aeterno* produsse una creatura di natura incorporea ed intellettuale, tanto perfetta quanto è possibile e' sia una cosa creata. E però oltre a lei niente altro produsse, imperocchè *da una causa perfettissimo non può procedere se non uno effetto perfettissimo* [i.e. la natura risulta così essere necessariamente perfetta, per via della perfezione del suo creatore], e quel che è perfettissimo non può essere più che uno come, verbigrazia, el colore perfettissimo fra tutti e' colori non può essere più che uno, però che se fussino dua o più, forza saria che uno di loro fussi o più o meno perfetto che l'altro; altrimenti sarebbe l'uno quel medesimo che l'altro, e così non sarebbero più, ma uno".

⁴³ Cozzi, 2023, pp. III-III2.

⁴⁴ Pico, 2019, p. 31.

sua divinità. Il *corpo* infine, che è il *simulacro* di tutta questa struttura, è nulla di più che la manifestazione nella dimensione immaginale dell'essere partecipato: è anch'esso legato al divino in quanto da questo pervaso, causato e governato, partecipe, appunto, di Dio, in quanto presenza reale del suo santo tempio.⁴⁵ Non c'è quindi alcuna differenza ontologica tra le varie forme del divino: tutto è il divino, secondo diversi e molteplici volti; in ogni momento logico si riverbera la totalità degli altri: tutto è in tutto e in tutti in unità.⁴⁶ Ora:

se questa è l'azione creativa, e la divinità che la attualizza è il Dio cristiano, il quale è perfettissimo – secondo dogma – allora la creatura – la natura – essendo creazione interna al divino stesso, sarà anch'essa perfettissima, divina e divinità essa stessa. La perfezione della creazione è necessaria conseguenza del suo essere, poiché essendo null'altro dalla divinità, la quale è perfetta, lo sarà necessariamente anch'essa: la natura è necessitata da sé stessa alla sua perfezione, e risulta in questo modo essere essa stessa necessità che necessita sé stessa.⁴⁷

⁴⁵ Cfr. Busi, 2014, p. XXVI: "Ogni grano di realtà è abbastanza capiente per accogliere il mondo intero".

⁴⁶ Pico, 1996, p. 20: "Tutto ciò che è nella totalità dei mondi è anche in ciascuno, né vi è alcuno di essi in cui non sia ciò che è in ognuno degli altri [...] Dunque ciò che è nel mondo inferiore è anche nei superiori ma in forma più elevata; del pari, ciò che è nei superiori si vede anche nel più basso". Simile la dinamica creativa strutturata – così come la struttura tripartita del mondo, cfr. anche Ficino, Marsilio, *Teologia Platonica*, a cura di E. Vitale, Milano: Bompiani, 2011, pp. 247-249 [IV, 1] – dal maestro di Pico, Ficino, 2003, p. 21 [I, 2]: "Tre mondi pongono (i Platonici), tre ancora saranno e caossi. Prima che tutte le cose è Iddio auctore di tute, el quale noi esso Bene chiamiamo. Iddio imprima crea la mente angelica, dipoi l'anima del mondo come vuole Platone, ultimamente el corpo dello universo. Esso sommo Iddio non si chiama mondo, perché el mondo significa ornamento di molte cose composto, e lui al tutto semplice intendere si debbe. Ma esso Iddio affermiamo essere di tutti e mondi principio e fine. La mente angelica è il primo mondo facto da Dio, e secondo è l'anima dell'universo, el terzo è tutto questo edificio el quale noi veggiamo. [...] In principio Iddio crea la substantia della mente angelica, la quale noi ancora essentia nominiamo. Questa nel primo momento della sua creazione è senza forme e tenebrosa, ma perché ella è nata da Dio per uno certo appetito innato a Dio su principio si volge; voltandosi a Dio dal suo razzo è illustrata, e per lo splendore di quel razzo s'accende l'appetito suo; acceso tutto a Dio s'accosta; accostandosi piglia le forme, imperò che Iddio, che tutto può, nella mente che a lui s'accosta scolpisce le nature di tutte le cose che si creano. In quella adunque spiritualmente si dipingono tutte le cose che in questo mondo sono". Veramente vicine risultano le visioni della creazione dal primo principio in Ficino e Pico. Anche qui infatti Dio crea la mente angelica, senza forma e tenebrosa – altro elemento che Pico recupera per descrivere il primo *caos*: tenebra e privazione – che però per sua essenza, volgendosi a Dio, ovvero rimanendo presso di Lui, *in Lui*, si *in-forma* – diviene l'*essere formale* pichiano – attualizzando, grazie all'amore del Padre – è infatti per la forza, il moto d'Amore, vero principio vivificatore del Tutto, che la mente si volge al suo principio e prende tutte le forme che la costituiscono come Natura: questo gesto d'Amore è la creazione del mondo, del cosmo (caratteristica che farà identificare a Ficino la bellezza del mondo alla sua grazia, proprio perché causata da questo originario moto animatore d'Amore) – le forme che in lei sono in potenza – la mente angelica, infatti, per questa sua caratteristica è avvicinata da Ficino (*Sopra lo amore*, I, 2) proprio a *caos*, abisso primordiale, ricettacolo di tutta la potenza della Natura: "la sua essentia senza forme e tenebrosa, la quale essentia, per ancora di forme privata, vogliamo che caos certamente sia". Il mondo, la Natura, è anche per Ficino, quindi, compartecipazione di momenti creativi, e risulta per questo essere uno e unitario, senza alcun dualismo tra creatore e creatura.

⁴⁷ Anche questo elemento è presente, *mutatis mutandis*, in Ficino, per via della struttura della creazione simile a quella di Pico. Ponendo infatti il moto d'amore come causa del volgersi a Dio e quindi dell'assumere forma da parte del *caos* che diviene in questo modo cosmo è anche ciò che causa la vita del mondo, la quale, per Ficino, è una danza, condotta insieme a Venere *anima mundi*, che segue le matematiche – *i.e.* necessarie – leggi della musica. Venere, regina del mondo, pone quindi due domini interconnessi a governo della Natura, quello d'Amore, causa della vita, e quello della Necessità, per il governo della perfezione dei movimenti della danza vitale del Tutto. "Colui per amor produce – Amore – e costei per necessità procede – Necessità –; quivi incomincia el dominio dell'Amore, e qui el dominio della necessità. [...] E così le potentie dell'amore e della necessità subcedono scambievolmente l'una all'altra. La qual successione nelle cose divine s'intende secondo ordine di natura, nelle cose naturali secondo intervallo di tempo, in modo che l'Amore sia el primo di tutti e l'ultimo" (*Sopra lo amore*, V, 11): Ficino esplica così la vita dell'universo in un procedere da Caos a Necessità (Cosmo) tramite Ordine, processo che poi continuamente si rinnova poiché la potenza generativa di Amore fa continuo moto e metamorfosi della Natura. Una struttura questa che Ficino recupera da Orfeo – "Orpheo cantò questi

Questa quindi, da un punto di vista teoretico la struttura della creazione del Tempio di Dio – ovvero la natura. Una processione che richiama estremamente da vicino quel cerchio da Dio a Dio passando per la natura che anche Ficino aveva utilizzato per descrivere il processo creativo.⁴⁸ Una processione che affascina anche l'ingegno di Leonardo, sicché spalanca le porte per quell'immanentismo radicale che l'Artista prediligerà, rispetto alla confusa tensione di trascendenza e immanenza che inquieta i fiorentini dell'epoca. Ma è da un punto di vista simbolico – e di conseguenza di quella filosofia naturale che nel Quattrocento, essendo raccolta da quegli spiriti universali che sono gli *artisti*, parla per immagini – che la vicinanza tra Leonardo e Pico si fa davvero impressionante, andando a sovrapporre i due nell'unica figura dell'eroe pre-moderno che si staglia contro l'orizzonte inesplorato che sarà la terra di caccia del Cinquecento.

Nella Prima Esposizione dell'*Heptaplus*, intitolata *Del mondo elementare*, e che si apre proprio in riferimento a “i filosofi naturalisti che trattano della natura”, infatti, Pico afferma, riguardo al principio della natura, che essi pensano sia una “materia grezza di forme, ma benché priva per sua natura di forme, capace, d'altronde, di accoglierle tutte quante”⁴⁹ – condizione che è la stessa dell'Adamo dell'*Oratio*.⁵⁰ Oltre questo principio materiale e *capax*, vi è quello della privazione che ha in sé tutte le forme non ancora in atto. Si può quindi affermare, con le parole di Mosè, che in principio vi erano due cause

La causa agente e la causa materiale, cioè la potenza e l'atto; chiama quella *cielo*, questa *terra* [...] Chiama *abisso* la terra, cioè la materia estesa secondo tre dimensioni e in grandi profondità. Sopra questa sono le *tenebre*, cioè la *privazione*, principio famosissimo tra i peripatetici, a cui nessuna denominazione

dua imperii in due hymni: lo imperio della necessità nello *Ymno della nocte*, così dicendo: La forte necessità a tutte le cose signoreggia; el regno dell'Amore cantò così nello *Ymno di Venere*: Tu comandi a' tre fati e tutte le cose generi. Divinamente Orpheo pose due regni, e fece comparatione fra loro, e alla necessità antepose l'Amore quando disse questo comandare a' tre fati, ne' quali la necessità consiste” (*ibid.*) –, stessa fonte che anche Pico recupererà per questa associazione: al riguardo cfr. Busi-Ebgi, 2014, pp. 274-283; anche Pico, 2019 pp. 91-95; e Id., 1996, p. 35: “infatti le cause naturali non fanno nulla che l'arte divina non abbia preordinato”. Altro luogo capitale per l'analisi ficiniana del rapporto tra Natura e Necessità è nella *Teologia Platonica*, 2011, p. 161 [II, II]: “La natura di ogni cosa è una certa forma e potenza limitata in modo stabilito alla realizzazione di una determinata opera, la quale fa tutto ciò che fa totalmente per impulso e necessariamente”; la natura di ogni cosa dà ad ogni cosa il suo necessario compito secondo la sua necessaria legge. Se si considera la natura nella sua totalità allora essa è, di per sé stessa, necessitata secondo le sue leggi. L'impulso (*impetus*) è un impulso spontaneo, immanente, proprio di ogni cosa naturale: è la legge di natura, che con Leonardo diventerà Necessità. Leonardo arriverà ad identificare la natura con la Necessità, che è ciò che governa e crea dal suo interno la Natura, e quindi è anche la divinità: vi è identità tra Natura, Necessità e divinità. Elemento questo che tornerà in un altro pensatore “maledetto” della modernità: Spinoza. Egli infatti, in sostanza, riconduce l'intera realtà al principio unitario della sostanza infinita, ovvero a Dio: Dio è la natura per Spinoza: *Deus sive Natura*, la quale è anche, di conseguenza, ordine matematico-geometrico, necessario. Questo ordine caratterizza da un lato l'immanenza di Dio nella Natura, e dall'altro il monismo del Tutto, di contro al dualismo cartesiano.

⁴⁸ Cfr., Ficino, 2003, p. 30 [II, 2]: “Imperò che se Idio ad sé rapisce el mondo e el mondo è rapito da lui, un certo continuo attramento è tra Dio e el mondo, e da Dio comincia e nel mondo passa. Si che un cerchio solo è quel medesimo da Dio nel mondo, e dal mondo in Dio, e in tre modi si chiama: in quanto e' comincia in Dio e allecta, bellezza; in quanto e' passa nel mondo e quello rapisce, amore; in quanto, mentre che e' ritorna nell'Auctore, a lui congiunge l'opera sua, dilectatione. L'amore adunque cominciando dalla bellezza termina in dilectatione”. Cfr. anche Cozzi, 2022, p. 43.

⁴⁹ Pico, 1996, p. 31.

⁵⁰ Id., 2021, pp. 7-9.

meglio si conviene che quella di tenebre.⁵¹

Ecco la prima retrocessione che fa Pico di fronte all'immanenza che aveva intuito nell'osservazione della immensa *sylva*, dall'osservatorio a cui lo aveva condotto Ficino. In principio erano *due* cause: la causa agente e la causa materiale, il *cielo* – principio celeste, maschile, inseminatore di forme: trascendente – il quale è descritto come *Tenebra* o *Privazione*; è lo Spirito di Dio che aleggia sul secondo principio – tellurico, femminile, capace di accogliere e fecondare tutte le forme –: la *Terra* che è chiamata *Abisso*. Da qui si in-forma la natura, il Tempio, Tabernacolo di Dio.

E qui abbiamo un primo contatto con Leonardo – contatto, passaggio in cui ovviamente andranno anche stressate le differenze, le rotture. Il passo a cui riferirsi è quello della Caverna, che risale agli anni Ottanta del Quattrocento, poco prima dei testi di Pico: il terreno culturale/mitologico era lo stesso.

E tirato dalla mia bramosa voglia, vago di vedere la gran copia delle varie e strane forme della artificiosa natura, raggiratommi alquanto infra gli ombrosi scogli, pervenni all'entrata d'una gran caverna. Dinanzi alla quale, restato alquanto stupefatto e ignorante di tal cosa, piegate le mie reni in arco, e ferma la stanca mano sopra il ginocchio, e colla destra mi feci tenebre alle abbassate e chiuse ciglia, e spesso piegandomi in qua e in là per vedere se dentro vi discernessi alcuna cosa, e questo vietatomi la grande oscurità che là dentro era. E stato

alquanto subito salse in me due cose, paura e desiderio: paura per la minacciante e scura spilonca, desiderio per vedere se là entro fusse alcuna miracolosa cosa.⁵²

Leonardo definisce la natura, che egli trova dentro l'oscura caverna, "artefiziosa natura" – gli echi lucreziani sono più che evidenti⁵³ –, un luogo *oscuro* – tenebra/privazione – e *profondo* – dentro la terra/abisso –: qui le infinite forme della natura si producono,⁵⁴ ma a differenza del Conte, l'Artista non identifica un principio celeste separato che in-formi quello terreno. Per Leonardo le forme sono già tutte entro la caverna, è la natura che si produce all'infinito, secondo le sue leggi per necessità.

Si mantengono, nei due autori, certe identificazioni. La natura è un grande ed unico essere vivente per Leonardo⁵⁵ che continuamente fa morte e vita di sé stesso producendo sempre nuove forme; essa è governata dalla necessità delle sue leggi, è egli stessa Necessità. Questo elemento per il Vinciano assume un ruolo centrale poiché non solo si identifica come la regola eterna e divina che vive nella natura e le dà Vita, bensì, alla luce del suo profondo immanentismo, si identifica con la natura stessa.

La necessità è maestra e tutrice della natura.

La necessità è tema e inventrice della natura, è freno e regola eterna.⁵⁶

Necessità che diviene maestra e tutrice della natura, sua regola nel senso di sua governa-

⁵¹ Id., 1996, p. 33.

⁵² Leonardo da Vinci, *Codice Arundel*, f. 155 r.

⁵³ È la *daedala tellus* del *De Rerum Natura* [I,7], che sarà ripresa anche da Pico nell'*Oratio*. Cfr. Pico, 2003, pp. 8–9, nota 9.

⁵⁴ Leonardo da Vinci, *Codice Arundel*, f. 128 v.

⁵⁵ Cfr. Id., *Codice Leicester*, f. 34r. Per un'analisi al riguardo cfr. Cozzi, 2024, pp. 274–sgg.

⁵⁶ Id., *Codice Forster III*, f. 43 v.

trice, sua anima, ne definisce il moto, ovvero la Vita. Come per Pico, in cui la voce di Dio risuona per le aule del suo Tempio – ovvero la natura – ed ogni moto di Vita accade secondo il suo dettato,⁵⁷ così in Leonardo la Necessità si fa regola della natura, causa dei suoi moti in modo assolutamente necessario poiché “la natura è costretta dalla ragione della sua legge *che in lei infusamente vive*”,⁵⁸ e soprattutto essa “non rompe sua legge”.⁵⁹ La Necessità, le *ragioni* che animano la natura, fanno essere l’Essere in moto, lo mantengono in continuo dinamico mutamento: vivo.

La natura è, dunque, per Leonardo, la totalità divina; un organismo vivente dominato dalle sue leggi necessarie; queste sono, secondo il dettato quattrocentesco, manifestazione della perfezione del divino e delle sue leggi, ma essendo la natura stessa divina, questo vuol dire che le sue regole, che essa stessa si dà, sono sua stessa manifestazione di perfezione: il cerchio che Ficino tracciava per unire Dio alla natura e la natura a Dio⁶⁰ si ritrova anche nell’Artista, trasformato però piuttosto in una spirale che si avvolge su sé stessa, senza muoversi al di fuori della natura che è ora a tutti gli effetti Dio. Tale caratteristica divina è anche ciò che definisce la profonda imperscrutabilità del mondo naturale, l’oscurità che abita il fondo della Caverna nel quale giacciono le infinite ragioni – appunto le leggi necessarie della Vita – che

non sono mai in “ispirazione”,⁶¹ ovvero che non riescono ad essere colte, ad apparire nella forma umana: sono i moti della Vita. Da questo fondo, grazie a queste leggi, sempre infinitamente si origina la Vita delle infinite forme della natura, epperò rimane in sé inafferrabile poiché divina, sebbene tutta interna alla natura. Da un punto di vista ontologico, dunque, l’orizzonte naturale, il mare del mondo, per Leonardo e Pico è di fatto lo stesso. Tanto per l’uno quanto per l’altro, infatti, la natura è manifestazione necessaria di Dio, perciò sua immagine perfetta, *ergo* non diversa da Lui: Dio e natura vengono ad unirsi nelle immagini ideate dal Conte e dall’Artista.

Un’immagine in particolare, dipinta da Leonardo, risulta essere la perfetta forma per esprimere questo incontro: la *Vergine delle Rocce*,⁶² nella versione milanese del 1486, *annus mirabilis* in cui anche le *Conclusiones*⁶³ di Pico avrebbero dovuto essere discusse a Roma. Il dipinto di Leonardo è, secondo chi scrive, la più efficace raffigurazione pittorica della Caverna dell’“artefiziosa natura”, e di conseguenza, per le associazioni fin qui fatte, anche del Tempio di Dio, che è la natura per Pico. La scena rappresentata è particolarmente evocativa: l’incontro tra Gesù bambino e San Giovanni Battista bambino, riportato nella *Vita di Giovanni secondo Serapione*.⁶⁴ L’evento è ambientato in un umido anfrat-

⁵⁷ Cfr. Pico, 1996, p. 35.

⁵⁸ Leonardo da Vinci, *Ms. C*, f. 23 v.

⁵⁹ Id., *Ms. E*, f. 43 r.

⁶⁰ Cfr. Ficino, 2003, p. 30 [II,2].

⁶¹ Leonardo da Vinci, *Ms. I*, f. 18 r.

⁶² Per un’analisi completa del lavoro, con riferimenti bibliografici, si veda Zöllner, Frank, *Leonardo da Vinci. Tutti i dipinti*, Colonia-Milano: Taschen, 2017, pp. 92-115. Cfr. anche Donà, Massimo, *Miracolo naturale. Leonardo e la Vergine delle Rocce*, Milano: Mimesis, 2019; Rovetta, Alessandro, *Leonardo. Natività*, Novara: Interlinea Edizioni, 2019.

⁶³ Pico, Giovanni, *Conclusiones nongentate*, in Farmer, Sharon A., *Syncretism in the West. Pico’s 900 Theses (1486). The evolution of Traditional Religious and Philosophical Systems*, Tempe: Medieval and Renaissance Text & Studies, 1998.

⁶⁴ Cfr. *Vita di Giovanni secondo Serapione*, in *Gli Apocrifi*, a cura di E. Weidinger, Alessandria: Piemme, 1992, pp. 575-577.

to roccioso, orchestrato architettonicamente come una profonda caverna, ornata da fiori e piante acquatiche; sullo sfondo si intravede, sfumato secondo la prospettiva aerea, un corso d'acqua. Al centro del dipinto i quattro personaggi si dispongono in una formazione piramidale: Maria allunga la mano destra a proteggere il piccolo San Giovanni in preghiera, inginocchiato e rivolto verso Gesù Bambino, che si trova più in basso, a destra, in atto di benedirlo. Dietro di lui l'Arcangelo, che guarda verso lo spettatore con un lieve sorriso, coinvolgendolo nella rappresentazione, e con la mano destra indica verso la coppia composta dal Battista e dalla Vergine, rinviando lo sguardo verso il centro da cui si dispiegano una moltitudine di linee di forza, che per Leonardo sono immagine della vitalità di ogni cosa. Le figure emergono dallo sfondo scuro – proprio come oscura è la Caverna – con una luce diffusa tipica dello sfumato leonardesco, che crea un'atmosfera avvolgente di “pacata Rivelazione”.⁶⁵

Il soggetto è doppio: da un lato, sullo sfondo, la rappresentazione pittorica della Caverna

dell’“artefiziosa natura”, luogo della creazione continua e infinita delle infinite forme della natura,⁶⁶ che continuamente fa metamorfosi di sé rinnovandosi e danzando la propria Vita; dall'altro, al centro della scena – la Vergine con il Bambino, San Giovanni e l'Arcangelo – perfettamente inquadrata e in armonia con l'ambiente naturale che la circonda, simbolo per eccellenza della fecondità divina e della generazione dell'Uomo. I due elementi generativi quindi, la natura – nella sua pesante, geologica, materialità – e Maria – che assumendo il dettato religioso possiamo elevare a simbolo della dimensione spirituale – sono qui uniti, o meglio, sovrapposti, non lo stesso elemento, ma con-presenti nello stesso *luogo*, il centro fecondo del Tutto. Qui, con la forza e l'efficacia dell'immediatezza della pittura che secondo Leonardo è in grado di presentare concetti ed articolazioni di pensiero nella loro totalità in modo immediato ed universale,⁶⁷ si può individuare il luogo del passaggio che condurrà alla rottura tra Leonardo e Pico. È qui infatti manifestata la posizione di Leo-

⁶⁵ Magnano, Milena, *Leonardo*, Milano: Mondadori, 2007, p. 72.

⁶⁶ Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, III, 501: “Ed è tanto dilettevole natura e copiosa nel variare, che infra gli alberi della medesima natura non si troverebbe una pianta che appresso somigliasse all'altra, e non che le piante, ma i rami, o foglie, o frutti di quelle, non si troverà uno che precisamente somigli a un altro”.

⁶⁷ Cfr. *Ivi*, I, 7–28. Sono i passi del *Paragone* in cui si frequenta l'annoso tema del rapporto tra pittura e poesia, tra immagine e parola, che rimarrà presente nelle parole della discussione italiana almeno fino a Vico, che porrà ad apertura della sua *Scienza Nuova* insieme all'introduzione una *Dipintura allegorica*, di cui l'introduzione è l'esplicazione, così da riuscire, con questo dispositivo, a restituire voce all'immagine, ovvero mediazione all'immediato, e donare immagine alla voce, ovvero immediatezza alla mediazione. Per quanto riguarda questo tema in Leonardo fondamentali sono ad esempio le righe di Frosini, Fabio, *Artefiziosa natura, Leonardo da Vinci dalla magia alla filosofia*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2020, pp. 260–261: “L'immagine non arresta il tempo: più propriamente, essa sembra rendere possibile un assorbimento del tempo dentro lo spazio, perché si tratta di uno spazio organizzato: di uno spazio che, grazie alla prospettiva, traduce il flusso del tempo in un linguaggio che può essere padroneggiato. Insomma, l'immagine si appropria del tempo perché lo rende *sinteticamente compresente*, grazie allo spostamento di esso nella dimensione dello spazio. La pittura imita la natura non perché vi aderisca senza mediazioni, ma perché riesce ad appropriarsi del tempo nella sua complessità: non mera *successione* ma *articolazione* di tempi, che si intrecciano e costituiscono una struttura. La parola, viceversa, non può esporre il tempo, perché nel tentativo di farlo deve corrispondere perfettamente a esso, distendendosi nel suo flusso, abitando dentro, e patirne la natura lineare e sfuggente. Per la poesia la ricostruzione del tempo, la sua sintesi nel significato (atemporale, intuitivo) della parola è sottoposta alla presenza di un'altra facoltà, la memoria, che è per definizione esposta al pericolo della dispersione [...] la linearità del significato verbale può essere oltrepassata solo grazie ad un'astrazione, che allontana dalle cose nel loro essere immediato, rendendole dei fantasmi bloccati in un tempo fittizio”.

nardo riguardo alla fondamentale questione rispetto al rapporto tra trascendenza ed immanenza, tra infinito e finito, che il Quattrocento pone: è una posizione non ancora assolutamente definitiva ma certamente che sposta l'ago della bilancia nettamente verso l'immanenza e quindi verso ciò che sarà Giordano Bruno. Si può comprendere questa manifestazione prestando attenzione alla mano dell'Arcangelo. Secondo Dall'Asta, come espone nel suo saggio su *La mano dell'angelo*,⁶⁸ infatti, l'Arcangelo non starebbe indicando il Battista, bensì il ventre di Maria, luogo dell'accoglienza della Vita, quel vuoto che accoglie e dona Vita all'Uomo, quel *nihil* che dà senso all'esistenza. La donna Maria, nel vuoto del suo ventre accoglie il Signore donandogli la Vita, poiché letteralmente lo porta al mondo, ovvero lo pone nella natura in atto, nel gioco sfrenato delle sue metamorfosi, ma così facendo gli dona anche la morte naturale che ogni forma nel suo essere comporta;⁶⁹ in sostanza l'Angelo, se indica, come suggerisce Dall'Asta, il ventre di Maria, che tra l'altro è posto proprio al centro della grande Caverna che abbraccia la scena, sta indicando il luogo della generazione e del finale ritorno di ogni cosa: il grembo della Madre-Terra-Natura, il luogo dell'inizio del Tutto, il centro della riflessio-

ne filosofica più alta, il luogo del fine e della scaturigine di ogni cosa, l'Inizio e la Cosa Ultima. Madre che è onnicomprensiva, tanto della generazione quanto della distruzione di ogni forma e di ogni Vita. Si presenta il principio di ogni cosa che è la Totalità stessa, nelle sue due possibilità di una natura la cui potenza divina è immanente e di una presenza divina trascendente – che però si è fatta carne, *immanenza pura nella materia del mondo*. Le due possibilità sono qui forse non unite ma quantomeno compresenti, in unità, poiché l'Angelo indica tanto l'una quanto l'altra nel centro originario d'ogni cosa.

È nello sguardo che entrambi i protagonisti di queste pagine gettano in questo oscuro fondo originario, che infine le loro vie si separano e il bivio verso la modernità è intrapreso da Leonardo.

ULISSE AL BIVIO

Entrambi gettano lo sguardo nel luogo dell'indicazione dell'Angelo, eppure, alla fine, le strade che intraprendono rimangono distinte. Per Leonardo quel fondo oscuro è tutto interno alla natura, al mondo, e perciò per tornare all'origine e comprenderla, lì bisogna rimanere, studiandola e affaticandosi a trovare una parola, un colore adatto a raffigurarla; per

⁶⁸ Dall'Asta, Andrea, *La mano dell'angelo. La Vergine delle rocce di Leonardo. Il segreto svelato*, Roma: Ancora, 2019.

⁶⁹ Cfr. Leonardo da Vinci, RL19045v: "Il corpo di qualunque cosa la qual si nutrica [con questo Leonardo intende tanto la singola forma di vita quanto la Natura intesa nel suo essere un unico grande organismo vivente], al continuo muore e al continuo rinasce, perché entrare non può nutrimento se non in quelli lochi dove il passato nutrimento è spirato, e s'elli è spirato, elli più non è vita. Se tu non li rendi nutrimento eguale al nutrimento partito, allora la vita manca di sua validudine, e se tu li levi esso nutrimento, la vita in tutto resta destrutta. Ma se tu ne rendi tanto quanto se ne destrugge alla giornata, allora tanto rinasce di vita quanto se ne consuma, a similitudine del lume fatto dalla candela col nutrimento d'atoli dall'omere d'essa candela, il quale lume ancora lui al continuo con velocissimo soccorso restaura di sotto quanto di sopra se ne consuma morendo, e di splendida luce si converte morendo in tenebroso fumo. La qual morte è continua siccom'è continuo esso fumo, e la continuità di tal fumo è eguale al continuato nutrimento in istante tutto il lume è morto e tutto rigenerato insieme col moto del nutrimento suo; e la sua vita ancora lei riceve il flusso e reflusso, come ci mostra la ventilazione della sua cima e il medesimo accade nelli corpi delli animali mediante il battimento del core". Con questa vivida similitudine Leonardo mostra la sua visione della danza metamorfica della Vita della Natura, con tutti gli esseri al suo interno, tra cui anche il Signore, nelle carni di Cristo, che altro non è che la manifestazione di sé stessa – della natura: natura che in questo suo circolo da sé a sé, continuamente fa morte e vita di sé, da sé stessa.

Pico, invece, quel fondo oscuro è l'ingresso per ritornare nella silenziosa caligine del Padre, ritrarsi nel *nihil* originario, abbandonando la danza metamorfica del mondo.

È in questo tremore sfumato di trascendenza e immanenza della finale destinazione esistenziale dell'uomo, in cui i definiti contorni delle figure iniziano a vibrare e svanire l'uno nell'altro che Pico volta lo sguardo nella direzione opposta a Leonardo.

Nella più alta e più profonda rappresentazione della Caverna Leonardo dipinge il luogo dell'origine e del ritorno di ogni cosa, il principio della Vita ed il suo ultimo fine: il grembo di Maria, posto al centro del grembo della natura, è, in una continuità eccezionale tra pittura e scienza, filosofia e teologia, il grembo della *Madre-Mater-Materia* che è il centro del Tutto, la complicazione di ogni opposto. Riflettere questo è filosofia.⁷⁰ Egli qui pensa l'intero regno dell'incessante metamorfosi di sé in sé della natura, che posta simbolicamente – in immagine – nel ventre della Vergine indica come l'infinito – il divino – non sia pensato come al di là dello spazio e del tempo, ma *nel finito*, nella materia, al suo centro e in ogni sua *varietas*, ovvero molteplice manifestazione, anzi come l'infinito sia la natura stessa, complicata ed esplicita, la Vita che si genera e tornando in sé si rigenera in infinito, una *Materia-Mater* che «vive e sente e sé in sé rigira».⁷¹ L'immagine di questo dipinto è il *nihil* originario, il caos primigenio da cui

tutto sorge e a cui tutto tornerà, è la complicazione di Inizio e Fine, *coincidentia oppositorum*, che dona Vita – e di conseguenza destina anche a morte – a ogni ente. Tale luogo è, per Pico, la soglia d'ingresso nella caligine del Padre dove ogni possibile determinazione, anche negativa, collassa nella ni-entità.⁷²

Qui il passaggio si fa rottura.

L'oscurità di questo luogo è l'origine di ogni ente del mondo, che da esso sorge e in esso ultimativamente ritorna. L'uomo, in quanto *pars mundi*, avverte questo richiamo abissale verso la sua origine e l'umanista, sensibile a questo appello, non può che sporgersi oltre le mura della città umana per osservare cosa vive oltre quelle, dimenticato e rimosso. Pico lo afferma: “Io definisco così la felicità: il ritorno di ciascuna cosa al suo principio”,⁷³ Leonardo lo percepisce: “or vedi la speranza e ‘l desiderio del ripartirsi o *ritornare nel primo chaos*”.⁷⁴ Ma se per il Conte questo ritorno alla terra del Padre, l'*omoiosis* con il *nihil* che è il Principio che si trova oltre l'oscurità del ventre della *Materia-Mater*, è il raggiungimento finale della felicità, costituisce una “*dignitas* ancora più alta”,⁷⁵ per Leonardo invece tale identificazione, il perdersi nella *sylva* del mondo abbandonando la propria de-finizione, la razionalità luminosa che lo caratterizza risulta una follia: “non s'avede che desidera la sua disfazione”?⁷⁶

E così l'uomo-umanista, alle soglie della Modernità, l'eroe scopritore di cieli nuovi e terre

⁷⁰ Cacciari, 2010, pp. 454-455: “Filosofia è *affaticarsi* a conoscere le determinazioni dell'Unità, nella loro ‘*grosse Vielheit*’ e nel loro concreto *differire*. Unità è relazione, non semplice Principio, né semplice risultato, ma Principio come fondamento del prodursi delle determinazioni stesse, e risultato come dimostrazione della loro inseparabilità”.

⁷¹ Dante Alighieri, *Divina Commedia. Purgatorio*, XXV, v. 75.

⁷² Cacciari, Massimo, *Dell'Inizio*, Milano: Adelphi, 1990, pp. 478-483.

⁷³ Pico, 1996, p. 110.

⁷⁴ Leonardo da Vinci, *Codice Arundel*, f. 156 v.

⁷⁵ Ebg, 2021, p. XVIII.

⁷⁶ Leonardo da Vinci, *Codice Arundel*, f. 156 v.

nuove, Colombo dei mari e degli universi, il novello Ulisse si trova ad un bivio. Le destinazioni possibili sono due diverse etiche, due modi di stare al mondo.

La domanda sull'uomo e sul suo destino avvolge sempre i pensatori dell'Umanesimo, Pico e Leonardo inclusi; e proprio qui si dischiude lo spazio per la sua posizione nell'architettura di pensiero dei due. L'uomo, per l'Umanesimo, è tale fintanto che sopra-vive nella *civitas* che si costruisce, fintanto che la *navicula* della sua arte riesce a navigare nel fiume *Bios*: in altre parole l'uomo è tale se riesce a dominare le vicissitudini del mondo e a queste resistere in quanto uomo. Per fare ciò egli deve conoscere la *sylva* oscura a cui le mura della sua città dovranno opporsi e agire, affinché queste siano sempre efficacemente in relazione oppositiva e dominante rispetto al movimento metamorfico, creativo e distruttivo del Mondo. Conoscere l'Inizio per vivere in esso in quanto esseri umani, che sono finiti, di contro all'infinità del principio. Il finito è ciò che è de-terminato, de-finito; l'uomo è tale nella sua identità, definita esattamente nella capacità di porsi di fronte all'Altro da sé – la *sylva* oltre le mura, il fiume *Bios* sotto la *navicula* della propria arte culturale, l'*Inizio* nel centro-fondo della Caverna – e “riconoscendolo come differente [...] *determinarsi e definirsi*”.⁷⁷ Per fare ciò egli *deve* continuamente gettarsi nel vortice delle metamorfosi della Natura, nella Vita per de-finire, dare una forma al mondo opponendovisi de-finendolo, de-terminandolo, rendendolo il suo mondo, la seconda natura entro la quale poter sopra-vivere.

Impiger mens quella dell'uomo, aveva detto Lucrezio (*De rerum natura*, V, 1452). *Mente* che

può risolversi in mera incostanza, in una vana instabilità, preda della Fortuna e delle passioni, così come all'opposto, immaginare e costruire le supreme misure del Sant'Andrea. Sempre instancabile rimane, sempre incapace di quiete. *Plastes et fctor* sia quando inscena il carnevale tragico-grottesco del *Momus*, sia quando dà forma e organizza la propria esistenza, i propri *nec-otia* nel febbrile tumulto, nella competizione che segna la vita cittadina, e che in ogni momento può trasformarsi in guerra, in *stasis*. Un *camaleonte* l'animale uomo, sia quando inventa maschere per travestirsi e ingannare, che quando ri-vela in forme sempre nuove, dietro facciate come quella di Palazzo Rucellai, i propri interessi, i propri affari e le proprie cure. Plasmare, *ingere* bisogna sempre, se si vuole affrontare il mestiere che Leon Battista, come poi Machiavelli e lo stesso Guicciardini, sanno per personale esperienza essere il più faticoso di tutti: il vivere – e per affrontarlo non basterà industria, consiglio, arte, saranno necessari *mani, piedi e nervi*. Tutte le 'ragioni del corpo' dovranno allearsi a quelle della diligenza, della sollecitudine, della cura per navigare il fiume della Vita, sfidarne tempeste e naufragi. Poiché la *machina* che siamo è complessione indissolubile di corpo e mente, e se anche l'uomo avesse il doppio dell'ingegno e non avesse la mano, 'organo degli organi', non esisterebbero dottrine, istituzioni, edifici e città (la famosa pagina della *Cabala del cavallo pegaseo* sembra venire direttamente da qui).⁷⁸

Anche qui è la *filosofia-pittura* di Leonardo a esprimere, prima di Bruno, la posizione più radicale: il corpo – la natura *in actu* –, per la sua formidabile organizzazione, è cosa divina. Lui è il miracolo grande, e anima non è

⁷⁷ Ebgi, 2021, p. XXIV.

⁷⁸ Cacciari, 2019, pp. 60-61.

che il suo *essere-animato*. L'uomo è tale e come tale può vivere solo all'interno di un mondo che egli ha ordinato e che di conseguenza può comprendere e governare, una seconda natura: la Città, *civitas*. Solo qui, nella forma, l'uomo è uomo. Il suo occhio fisso nella caverna delle *res* deve esserne consapevole, e così immaginare figure, forme mobili, mutevoli come il loro soggetto, la Vita. "Ma il *soggetto* della rappresentazione non può rientrare nella rappresentazione stessa",⁷⁹ i tratti sul foglio rimarranno sempre fissi, mai si muoveranno come la Vita, l'immagine è inquieta come l'umanista, eppure non riesce ad essere veramente viva.

Leonardo giunge a questa consapevolezza, Pico non può accettarla. Per entrambi l'uomo si pone nel mondo come elemento asimmetrico nella danza del tutto. Consapevolezza estetica dell'esistente,⁸⁰ specchio della natura,⁸¹ che si de-finisce di contro all'infinità del vortice vitale per poter *stare*, sopra-vivere ad esso. L'uomo di per sé non ha forma, bensì è in grado di assumerle tutte, a suo piacimento. L'Adamo di Pico, così come il Pittore – immagine più alta dell'uomo per Leonardo – si presentano, nella loro purezza, come superfici neutre, senza forma, e che perciò possono divenire tutto ciò che intendono conoscere, *ergo* rappresentare, costruire come forma del *loro* mondo – seconda natura. L'uomo è perciò fatto, in origine, ad immagine di Dio, dell'*Inizio*: privo di Forma, *capax* di tutte. Questa la sua potenza ed il suo tragico destino.

L'uomo è simile al *nihil* originario, al fondo della caverna, e dunque, come quel luogo, è

incomprensibile alla sua forma. L'origine infinita sfugge continuamente alla de-finizione, l'infinità del tutto si fa gioco della ragione umana, la profondità della Caverna l'avvolge e la annulla: solo attraverso le nostre forme possiamo vedere la Vita, e queste sono finite. La nostra esperienza è sempre mediata da queste – l'uomo è tale solo in città, nel suo linguaggio – e perciò la Vita e l'infinito ci sfuggono, la loro visibilizzazione, cioè conoscibilità, "è dannata dalla ragione e per conseguente dalla speranza".⁸²

Alla domanda sull'essenza dell'uomo, la risposta dovrebbe dunque essere che l'uomo è una natura senza nome. E senza mondo. Ogni possibilità rimane aperta nel vuoto che abita l'uomo. Accanto a esso danzano infiniti destini e infinite maschere. Alcune hanno il volto di fiere, altre di angeli, e altre ancora assomigliano a formazioni vegetali. Tutte identità che l'uomo può indossare e togliere. Nessuna però capace di comprenderlo, e questo perché la sua natura (il suo *nihil* [che è quello dell'Inizio, di Dio, della Vita]) non può che eccedere ogni volto che lui stesso via via deciderà di assumere.⁸³

L'uomo per essere uomo, ovvero per essere-in-quanto-tale deve continuamente assumere una maschera – forma – dalla Vita, nella danza delle metamorfosi. Ma questo, si è detto, è causa di inquietudine. E di pericolo. Assumere continuamente una maschera, una forma, significa de-finirsi rispetto all'in-de-finito dell'origine, e quindi separarsi da esso. Non farlo, al contrario, implica sprofondare

⁷⁹ *Ivi*, p. 68.

⁸⁰ Cfr. Pico, 2021, pp. 8-9.

⁸¹ Cfr. Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, II, 56.

⁸² *Id.*, *Ms. I*, f. 102 v.

⁸³ Ebgi, 2021, p. XII.

nel non-essere-uomo: divenire *nihil*. L'umanista si scopre perciò condannato a vivere in una forma separata dalla Vita; destino inevitabile, dettato dall'"impotenza a stare che abita in noi"⁸⁴ che ci costringe ad istituire una forma che ci de-termini, separandoci dal fiume *Bios*, in cui altrimenti rischieremmo di annegare, ma che ci risulta fatale, ci fa perdere la Vita, per poter sopra-vivere.

Essere o non essere uomo, essere-animato, identità, *ergo* un Io de-finito? È l'indecidibile dell'Umanesimo, la sua tragicità: l'impossibilità di com-prendere l'*Inizio*, l'origine, la Vita entro la forma. Solo annullando la de-finizione della *civitas* si potrebbe giungere all'in-finito della *sylva*, al fondo della Caverna. Solo calando ogni maschera si potrebbe giungere di fronte alla verità ignuda, vedere Diana. Ma a che prezzo? È la morte la condizione della libertà dalla maschera, ed essa è l'uscita dall'essere presente dell'uomo, è la sua fine.⁸⁵ L'uomo, in quanto identità, non è più. Sarà il dramma di Atteone, che è qui anticipato.

Di fronte all'insondabile insuperabilità della separazione Atteone è costretto a rinunciare a uno dei due lati dell'Abisso: o alla sua de-terminazione, così da unirsi al Principio, ma senza la possibilità di poterlo testimoniare, poiché andrà incontro alla sua morte, che lo porterà nell'in-de-finito – l'infinito stesso –, oppure all'unione con il Principio, conservando la sua de-terminazione e la sua vita, certo, ma assumendo tutto il tragico peso dell'Abbandono, della separazione. Non vi è una reale soluzione a questa aporia. Bruno

– conoscitore fine di Ovidio, nel cui racconto Diana punisce il cacciatore⁸⁶ – non lascia morire Atteone a cuor leggero, mostra e sottolinea la tragicità di questo fatto, il peso di questa morte: Atteone non potrà tornare e edificare una *nova civitas* sulla base della sua scoperta dell'infinito, del cuore che anima e vivifica il tutto – il Principio stesso –, poiché non vi è nessuna scoperta: o morendo ad esso si unirà – perdendo la sua identità nell'in-de-finito, e non potendo così più *essere nella città*, luogo de-finito: non vi è ritorno dalla *sylva* – o, girando il capo, non vedendo Diana, accetterà l'Abbandono del Padre, il Silenzio che la non-unione comporta, che non *dice* la verità del Principio ma solo la *indica*, e, in questa unigenita natura – entro cui sta anche la *civitas* umana – nella sua vicissitudine e molteplicità, continuerà a vivere.⁸⁷

È necessario rinunciare a una delle due sponde dell'abisso.

Leonardo e Pico, estremi esploratori del mare del mondo, figure di Ulisse prima della modernità, sono ora al bivio. Come l'eroe alle soglie della fine del mondo conosciuto – della forma – alle colonne d'Ercole, luogo dove la bella Calipso,⁸⁸ ninfa la cui dimora è una meravigliosa e magica caverna, ricca delle mille metamorfosi della natura, mostra all'eroe la *varietas* del mondo, il luccichio invitante delle onde dell'oceano infinito. Egli ora deve decidere se tornare alla terra del Padre, o avventurarsi tra l'infinità delle onde.

⁸⁴ M. Cacciari, 2019, p. 57.

⁸⁵ Cfr. Ciliberto, Michele, *Il nuovo Umanesimo*, Roma: Laterza, 2017, pp. 20-21.

⁸⁶ Ovidio, *Metamorfosi*, Torino: Einaudi, 2015, pp. 100-105, [III, 173-252]: «nec nisi finita per plurima vulnera vita | ira pharetratae fertur satiata Dianae».

⁸⁷ Cozzi, Giacomo, *Il grido eretico. La risemantizzazione della seconda persona della Trinità nell'ontologia dell'infinito di Bruno e l'apokalipsis del furioso: è possibile un'ontologia trinitaria bruniana?* In "Quaderni di Inschibboleth", n. 20 (2/2023), pp. 279-280.

⁸⁸ Cfr. Busi-Ebgi, 2014, pp. 73-81.

CONCLUSIONE

Una figura, in piedi sulle coste del mare del Mondo, si staglia contro il cielo. È Ulisse. Nel punto più lontano dalla sua Patria, dalla sua origine, la sua prima terra – il primo *chaos*, da cui è uscito –, dal suo Inizio, che egli ama e a cui brama tornare. La possente figura dell'eroe è illuminata dal sole della Modernità, che gli sta di fronte e getta due ombre: una è quella di Leonardo, l'altra di Pico. Sono le ombre di due destini differenti alle soglie dell'evo nuovo.

Il colto Pico ha letto Omero, conosce l'Odissea e sa come il grande viaggiatore riesca a sottrarsi alla voluttuosa bellezza di Calipso, che lo tiene lì invischiato nella meraviglia corporea della metamorfosi infinita della natura e tra i giochi di maschere luccicanti delle onde dell'oceano, per tornare alla sua prima Patria – la terra del Padre. Leonardo invece ama Dante, che racconta non del ritorno dell'eroe, bensì del suo folle volo. Ulisse non può vivere nella terra del Padre, nel suo *nihil* in unità con lui, deve conoscere tutte le infinite metamorfosi del mondo, deve viaggiare, deve vivere. E così naviga verso il suo tragico e glorioso naufragio.

Ecco il bivio. Di fronte alla Caverna, Pico e Leonardo, a differenza di Ficino, hanno il coraggio di entrarvi, “per vedere se là entro fusse alcuna miracolosa cosa”,⁸⁹ “discendendo, smembrando l'Uno in una moltitudine di pezzi con la stessa violenza dei Titani contro Osiride”.⁹⁰ Solo lì dentro, nella molteplicità del mondo, si può trovare l'immagine di Dio, dell'origine, la Vita. Bisogna danzare la danza delle metamorfosi per conoscerle tutte,

per visitare l'intero Tempio di Dio. E qui la tragedia si apre. Leonardo e Pico, i campioni del sapere, coloro i quali erano in grado di portare il linguaggio quattrocentesco oltre le sue possibilità, fino al limite estremo della sua potenza, incontrano ora il suo limite. Il fondo della Caverna è pieno di infinite forme di vita finite, che continuamente muoiono e rinascono in nuove apparenze, nuove maschere. L'uomo deve assumerle tutte, per poterle comprendere e quindi testimoniare entro la città, nella Forma, così questa possa *stare*. Ma come? Quale potenza può fare questo? Finito è lo sguardo dell'uomo, finita la sua potenza, e il finito “non s'astende in fra lo 'nfinite”.⁹¹ Leonardo si pone il problema fondamentale dell'Umanesimo: “Qual lingua fia quella che displicar possa tal meraviglia?”, la risposta è una tragica sentenza “Certo nessuna”.⁹²

Il Conte avverte il peso di questa sentenza. E soccombe.

Quel Dio esistente-vivente [quel vortice sfumato di immanenza e trascendenza la cui immagine è la totalità naturale], argomenta Pico per rispondere alla *questione*, comprende in sé tutte le perfezioni non soltanto come giustapposte le une alle altre, ma unite-armonizzate in una forma perfetta, infinita e semplicissima. Se Dio fosse un 'composto' di un numero infinito di perfezione, ma tutte per sé finite e determinate, un composto di enti perfetti ciascuno nel suo genere particolare, non sarebbe *il* Perfetto, perfettamente semplice nella sua Unità. Ma come è possibile toccare una simile intuizione? *Togliendo via* da ogni determinazione tutto ciò che la costringe ad essere

⁸⁹ Leonardo da Vinci, *Codice Arundel*, f. 155 r.

⁹⁰ Pico, 2021, p. 23.

⁹¹ Leonardo da Vinci, *Ms. H*, f. 67 r.

⁹² Leonardo da Vinci, *Codice Atlantico*, f. 949 v [354 v.b].

soltanto tale, distinguendola dalle altre. [...] L'Ente sommo [l'*Inizio*] è dunque sostanza che comprende in sé l'infinità degli attributi, ma una volta che essi siano stati, per così dire, depurati da ogni terrena imperfezione.⁹³

Il Conte dunque, dopo aver disceso la scala della molteplicità naturale, si trova di fronte al fondo scuro, indicibile, della Caverna, che Leonardo gli conferma non poter essere testimoniato da nessuna lingua, nessuna forma umana. Come agire? Imitando. La *mimesi* è l'azione di comprensione per eccellenza nel Quattrocento umanistico. Forme simili alla Vita, *quasi vive*, sono ciò che di più efficace l'uomo può produrre per *stare*.

L'imitazione del Padre è la via per la comprensione del fondo originario. E il Padre, il Principio è ciò che lascia essere l'essere.⁹⁴ Così la mente dell'artista, del pensatore, del *poietes*, deve farsi uno con la cosa da comprendere, deve rendersi come una sostanza neutra, senza forma e che perciò può divenire tutto ciò che vuole raffigurare. Da Dante – “poi chi pinge figura, se non può essere lei, non la può porre. Onde nullo dipintore potrebbe porre alcuna figura, se intenzionalmente non si facesse prima tale e quale la figura essere dee”⁹⁵ – a Leonardo – “a similitudine dello specchio, il quale si tramuta in tanti colori, quanti sono quelli delle cose che gli si pongono dinanzi; e facendo così, gli parrà essere seconda natura”⁹⁶ – questa

unione della mente dell'artista a ciò a cui la sua raffigurazione si riferisce, così da annullarsi su di essa, da eliminare la sua presenza e lasciar essere l'Essere, lasciarlo apparire, è la cifra del pensiero umanistico, che tenta di trovare la forma che *stando* lascia essere l'Essere, ovvero la Vita. Principio estetico che è anche teologico. È, questa, esattamente l'azione creativa del *Poietes*, del Creatore stesso, che “quel *cabbalista cristiano* che fu Pico della Mirandola”⁹⁷ intuì.

Ma l'annullamento di Leonardo è un annullamento per via positiva, un farsi nulla per lasciar essere l'Essere che è la totalità dell'esistente, così da toccare Dio nel suo corpo naturale, che non è altro che Dio stesso. La via dell'annullamento di Pico è invece negativa. Come il Padre anche Pico si vuole rendere *nihil*:

Il desiderio che spinge l'uomo a darsi forma è certo espressione del suo illimitato volere. Quel che Pico sembra però suggerire nell'*Oratio* è che esiste una *dignitas* ancora più alta, e che essa risiede nel sapere rinunciare a quel desiderio. Del resto, se la volontà di questa creatura finisce sempre per incarnarsi in una maschera, e se nessuna maschera può rappresentare il vero dell'uomo, allora unica via percorribile per intuire la sua autentica fisionomia rimane quella della rinuncia alla danza delle rappresentazioni.⁹⁸

⁹³ Cacciari, 2010, p. 462.

⁹⁴ Cfr. Id., 1990, p. 480.

⁹⁵ Dante Alighieri, *Convivio*, IV, 10.

⁹⁶ Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, II, 56. Su questo tema comune in Dante e Leonardo si vedano C. Vecce, *La biblioteca perduta*, Roma: Salerno Editore, pp. 104-108; C. Scarpati, *Leonardo scrittore*, Milano: Vita e Pensiero Editrice, 2001, pp. 26-27.

⁹⁷ Cacciari, 1990, p. 480: “Il *Poietes*, il Padre, la Causa una col suo effetto, distinto-inseparabile da esso, ignora *quis est*, poiché il suo Sé *non est quid* – è inarrestabilmente attratto al Punto della sua stessa ignoranza. Inoltrandosi al proprio Sé, contraendosi ad esso, *fa-luogo*, costituisce l'Aperto per l'apparire dell'ente”

⁹⁸ Ebg, 2021, p. XVIII.

Rinunciare alla danza delle rappresentazioni, uscire dal vortice delle metamorfosi, astrarsi nella caligine del Padre, nella terra trascendente rispetto alla natura, ritornare nel nulla, procedendo non “verso i colori del mondo” – come fa Leonardo – “ma verso il proprio fondo [scuro]”.⁹⁹ Un ripiegamento nel nulla che, secondo Pico, è lo stesso che compie Dio quando, ritirandosi dalla creazione la lascia essere. E in quel *nihil*, per il Conte, finalmente l’uomo raggiungerà “la felicità della teologia, riposando finalmente nel grembo del Padre”.¹⁰⁰

Il Pittore Leonardo, invece, facendosi specchio riflette in sé la natura e la Vita, rende sé stesso privo di ogni colore, di ogni forma, capace di assumere tutti i colori, tutte le forme, e in questo modo diventare, secondo *mimesis*, come l’oggetto che vuole raffigurare, che vuole portare ad Essere nella forma: la Vita. E così l’ingegno del pittore che si fa specchio è la manifestazione più alta della postura umanistica leonardiana: l’*homo sine glossa* che lascia essere l’Essere e permette al fiume della Vita di attraversare la forma, vivificandola e facendola essere, ed essere viva. In questo senso, dunque, si può parlare di *imitazione del Padre*, risemantizzando la fortunata espressione papiniana, e davvero “la mente del pittore si trasmuta in similitudine di mente divina”.¹⁰¹

L’uomo pichiano invece, nella sua assenza di forma, è una figura che deve imparare a corrispondere a questa sua natura in maniera diversa, ovvero “imparare a esistere nell’assenza di nomi”,¹⁰² e la cui potenza trova la sua realizzazione nella capacità di ritrarsi da ciò che esiste.

Ma può l’uomo vivere così, in questo silenzio, in questa assenza di nomi?

La risposta è negativa. L’uomo è tale solo all’interno della sua città, nel suo linguaggio: ha necessità di parlare, *deve* dire questa sua esperienza originaria;¹⁰³ d’altronde “tra noi, uomini d’oggi [uomini della modernità], chi vorrebbe avere la pretesa che i suoi tentativi di pensare si trovino come a casa propria sul sentiero del silenzio?”.¹⁰⁴

O Conte di Mirandola, sembra dire Leonardo, davvero sei disposto a rinunciare a te stesso per una ipotetica finale *omoiosis theoi*? L’Ulisse di Pico abbandona il luogo di continua ricca metamorfosi, nella sua ricerca, per arrivare alla patria propria dell’animo: il mondo intelligibile; e per fare questo, dice Pico, bisogna, dopo averlo tutto provato, abbandonare il gioco delle metamorfosi del mondo, ovvero la magia di Calipso: abbandonare il corpo. Di diverso avviso il Vinciano, che con bramata voglia si infilerà nella caverna della natura: entrare nelle metamorfosi della natu-

⁹⁹ *Ivi*, p. XIX.

¹⁰⁰ Pico, 2021, p. 25.

¹⁰¹ Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, II, 68.

¹⁰² Heidegger, Martin, *Lettera sull’«umanismo»*, a cura di F. Volpi, Milano: Adelphi, 1995, p. 39

¹⁰³ Utile qui Buber, Martin, *Confessioni estatiche*, Milano: Adelphi, 2010, pp. 34-35: “L’estatico non può dire l’indicibile. Dice l’altro, immagini, sogni volti; ma non dice l’unità. Parla, *non può fare a meno di parlare* perché la parola arde dentro di lui [...] *Dice le forme e i suoni, e si accorge di non dire l’esperienza vivente, il fondo, l’unità, e vorrebbe fermarsi ma non può, e sente l’ineffabilità come una porta con sette chiavistelli, una porta che egli scuote sapendo che mai si aprirà, ma che a lui non è lecito cessare di scuoterla.* Perché la parola arde dentro di lui [...] E l’estatico parla, parla, non può tacere, la fiamma lo trascina nella parola, lui sa di non poterla dire ma prova senza sosta, finché la sua anima è stremata e la parola lo abbandona. È questa l’*exaltatio* di chi è tornato nell’ingranaggio nel quale non può più raccapezzarsi; è questa la sua esaltazione, l’esaltazione di colui che parla: imparentata all’esaltazione del poeta, è di questa più misera nel possesso, più potente nel suo esserci come tale. È questa la tensione a dire l’ineffabile, un lavorare all’impossibile, un creare al buio. Il suo esito, la confessione, ne reca il segno”.

¹⁰⁴ Heidegger, 1995, p. 75.

ra, viverla completamente per comprenderla e studiarla, è l'unica vera possibilità per *stare*. Pico sparisce per sempre nell'oscurità della Caverna, Leonardo invece ne riemerge, trasfigurato, avvolto da quello stesso ritmo vorticoso che è la Vita. Prova a segnarlo sulla carta, a comunicarlo agli uomini, tradendo certo in questo modo la *res* nei *verba*, ma non può farne a meno, *deve* parlare, *deve* indicare alla forma la via per la Vita, pena la morte. E così di volta in volta Leonardo assume, a similitudine dello specchio, l'immagine di ciò che studia, e alla fine della sua vita disegna una enigmatica figura indicante: una giovinetta, che sembra danzare, sul ritmo delle linee vorticosose che la avvolgono. È Leonardo stesso che, attraverso i decenni, sembra ammonire il suo successore – Bruno – di ricordare la

sua semenza di uomo, “fatti non foste a viver come bruti”,¹⁰⁵ ovvero bestie, al di fuori della forma umana, nella *sylva*. L'uomo *deve* testimoniare il gioco delle metamorfosi nella forma. E così, con picciola orazione Leonardo, e dietro lui Bruno, si addentra nella Caverna non per annullarvisi in una mistica unione con la Vita – che significa la morte dell'uomo in quanto tale –, bensì per comprenderla e testimoniarla.

Una figura, in piedi sulle coste del mare del Mondo, si staglia contro il cielo, è Ulisse, in cui Leonardo e Pico si sfumano e confondono. È ora il momento di decidere quale dei due destini la modernità vuole seguire. Il ritorno alla terra del Padre, o il folle volo; la via di Dio o quella dell'Uomo *nella* natura, verso una nuova età.

¹⁰⁵ Dante Alighieri, *Divina Commedia. Inferno*, XXVI, v. 118.

LA fascinazione di Leonardo sul Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi, 1477-1549) è una questione ben nota negli studi benché ad oggi tutt'altro che delucidata.¹ Tracce dell'influsso di Leonardo sulla

¹ Si veda da ultimo Calzona, Lucia, "Sodoma e Leonardo." In *Leonardo a Roma. Influenze ed eredità* (Roma, Villa Farnesina, 3 ottobre 2019-12 gennaio 2020), Roberto Antonelli, Claudia Cieri Via, Antonio Forcellino, Maria Forcellino (ed.), Roma: Bardi Edizioni, 2019, pp. 263-275; su Sodoma si veda almeno la bibliografia principale: Meyer, "Sodoma". In *Allgemeines Künstlerlexikon*, Berlin 1885, s. v.; Priuli Bon, Lilian, *Sodoma*, London: Bell, 1900; Cust, Robert H., *Giovanni Antonio Bazzi, hitherto usually styled "Sodoma"*, London: John Murray, 1906; Suida, Wilhelm, "Sodoma, wirklichen Name Giovanni Antonio Bazzi." In *Allgemeines Lexikon der Bildenden Kunstler*, XXXI(1937), pp. 198-202; *Mostra delle opere di Giovanni Antonio Bazzi, detto "Il Sodoma"* (Vercelli, Museo Borgogna - Siena, Pinacoteca), Enzo Carli (ed.), Vercelli: Ed. Savit, 1950; Hayum, Andrée, "A new dating for Sodoma's frescos in the Villa Farnesina." *The Art Bulletin*, 48 (1966), pp. 215-217; Hayum, Andrée, *Giovanni Antonio Bazzi "Il Sodoma"*, New York e London: Garland, 1976 (ristampa tesi di laurea 1968); Carli, Enzo e Morandi, U, "Un documento per il Sodoma." *Bullettino senese di storia patria*, 1977-1978, pp. 212-222; Sricchia Santoro, Fiorella, "Ricerche senesi. 4. Il giovane Sodoma." *Prospettiva*, 30 (1982), pp. 43-58; Vasari, Giorgio, *le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*. Testo a cura di Rosanna Bettarini commento secolare a cura di Paola Barocchi, in 6 voll, Firenze: Sansoni, 1966-1987, "Vita di Giovannantonio detto il Sodoma da Verzelli pittore", vol. V (testo) 1984, pp. 381-390; Bisogni, Fabio, "La pittura a Siena nel primo Cinquecento." In *La Pittura in Italia, Il Cinquecento*, tomo I, Milano: Electa 1988, pp. 335-349; Bartalini, Roberto, "Sodoma the Nozze and the Vatican Stanze." *The Burlington Magazine*, CXLIII (2001), pp. 544-553; Radini Tedeschi, Daniele, *Giovan Antonio Bazzi detto il Sodoma*, Roma, 2008; Bartalini, Roberto e Zombardo, Alessia, *Giovanni Antonio Bazzi, il Sodoma: fonti documentarie e letterarie*, Vercelli: Biblioteca della Società Storica Vercellese, 2012; Bartalini, Roberto, "Da Raffello al Sodoma: sulla camera nuziale di Agostino Chigi alla Farnesina" in *Late Raphael. Proceeding of the International Symposium* (Madrid: Museo Nacional del Prado) Miguel Falomir (ed.), Madrid: Museo Nacional del Prado 2013, pp. 80-89, cit. pp. 80-81; Bartalini,

Sodoma e la *Battaglia di Isso*: la fascinazione dalla *Battaglia* *di Anghiari* di Leonardo

MARIA FORCELLINO



Gallerie dell'Accademia, 214r



Fig. 1 - Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Sala delle Nozze*, affreschi, Roma, Villa Farnesina (Su gentile concessione Archivio Accademia dei Lincei)

sua pittura sono generalmente riferite all'adozione dello sfumato leonardesco e circoscritte ad aspetti dello stile del pittore che si è soliti collocare, sulla base di un presunto incontro fra i due, non documentato, sul finire del Quattrocento e riaffiorare vagamente nella produzione successiva. Poca attenzione ha ricevuto infatti negli studi l'influsso di Leonardo sulla produzione del Sodoma a Roma nel secondo decennio del Cinque-

cento, quando realizza gli affreschi della *Sala delle Nozze* (Fig. 1) della villa suburbana del banchiere Agostino Chigi. In quegli affreschi, data l'importanza della contiguità spaziale e temporale con l'attività di Raffaello nella villa, è stato valutato soprattutto quello dell'Urbinate.² In realtà negli affreschi della Farnesina la fascinazione di Leonardo sul Sodoma sembra rinvigorita anche nell'affresco delle *Nozze*, per i riferimenti iconografi-

Roberto, "Sulla camera di Alessandro e Rossane alla Farnesina e sui soggiorni romani del Sodoma (con una nota su Girolamo Genga a Roma e le sue relazioni con i Chigi)." *Prospettiva*, 153/154, 2014 (2015), pp. 39-73; Fagiani, Marco, "Il Sodoma (eigl. Bazzi, Giovanni Antonio)." In *Allgemeine Künstler Lexikon*, 104(2019), pp. 412-414; Bartalini, Roberto, "Raffaello e il Sodoma nella Stanza della Segnatura. Nuove evidenze." *Prospettiva*, 181-182 (Gennaio-aprile 2021), pp. 86-95. Il presente saggio è la seconda parte di uno studio pubblicato nella stessa rivista nel numero precedente e conclude lo studio di Leonardo iniziato in occasione della ricorrenza del Cinquecentenario della morte dell'artista. Ringrazio il presidente dell'Accademia dei Lincei, prof. Roberto Antonelli, per la proficua collaborazione di questi anni e la curatrice di Villa Farnesina, dott.ssa Virginia Lapenta.

² Bartalini, 2014 (2015).



Fig. 2 - Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma, *La Battaglia di Isso*, affresco, Roma, Villa Farnesina (Su gentile concessione Archivio Accademia dei Lincei)

ci che contiene nel paesaggio al dipinto della *Leda Borghese*, opera di sicura derivazione dai cartoni originali del maestro e convivere quindi con quella per Raffaello.³ Non solo, ma una fascinazione anche maggiore di Leonardo si trova, a mio avviso, in un altro affresco della stessa sala, nella *Battaglia di Isso* (Fig. 2) con conseguenze forse non trascurabili per una migliore comprensione anche dell'opera di Leonardo.

LA BATTAGLIA DI ISSO

La Battaglia di Isso (Fig. 2) è uno degli affreschi dipinti dal Sodoma nella villa suburbana del banchiere senese Chigi, meglio nota come la Farnesina.⁴ Si trova sulla parete sud fra le due finestre della camera da letto che prende il nome dal suo affresco più famoso, le *Nozze di Alessandro e Rossane* sulla parete nord. Il tema raccontato come gli altri della stessa sala è un episodio della vita di Alessandro Magno noto attraverso le *Historiae Alexandri Magni Macedonis* di Quinto Curzio Rufo,

³ Forcellino, Maria, "Suggerzioni leonardesche nella sala delle Nozze di Alessandro e Rossane alla Farnesina." *Accademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies & Bibliography of Vinciana*, 3 (2023), 124-139; <https://doi.org/10.6093/2785-4337/3>.

⁴ Sulla Farnesina si veda Frommel, Christoph L., *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Fruehwerk*, Berlin: de Gruyter, 1961; *La Villa Farnesina a Roma*, Frommel, Christoph L. (ed), Modena: Panini 2003; sui problemi connessi alla cronologia degli affreschi con una proposta a sostegno di una loro datazione intorno al 1516/17 rinvio da ultimo a Forcellino, 2023.

scelte quali *exempla virtutis*.⁵ Con la *Battaglia di Isso* combattuta nel 333 a. C., Alessandro il Grande riportò la vittoria sull'esercito del re persiano Dario III che subì una completa disfatta benché numericamente superiore. Il giorno dopo la vittoria Alessandro si recò a rendere omaggio alla famiglia del vinto re persiano dando prova di grande magnanimità verso la madre di Dario, Sisigambi, la moglie Statira e le sue due figlie, soggetto dell'affresco sul muro contiguo e noto come la *Magnanimità di Alessandro*.⁶ (Fig. 3)

La *Battaglia di Isso* dipinta dal Sodoma rappresenta un momento della battaglia attraverso lo scontro che avviene fra due cavalieri contrapposti al centro, Alessandro in groppa ad un cavallo nero con la spada sguainata pronto a colpire e il suo avversario, chino dietro al collo del suo cavallo. Alessandro si fa riconoscere perché indossa la stessa armatura che porta nell'episodio adiacente, la *Magnanimità di Alessandro*, e l'elmo della battaglia dei soldati macedoni. Lo scontro fra i due cavalieri coinvolge anche i due cavalli, in opposizione fin dal colore. Intorno diversi fanti sono colti in varie posizioni mentre un ampio paesaggio domina la seconda metà della parete. Il paesaggio contiene riferimenti ai luoghi storici della battaglia in quanto presenta un fiume, una chiara allusione al fiume Pinarus lungo il confine turco-siriano, e più oltre nella parte alta, il golfo di Isso, con la

città (di Isso) lungo la costa, al tramonto. In questo affresco è stata segnalata recentemente, in occasione della preparazione della mostra di Roma per il Cinquecentenario della morte di Leonardo, la citazione di un *topos* leonardiano dalla *Battaglia di Anghiari* dipinta solo in parte nella Sala Grande (poi Sala del Maggior Consiglio e successivamente Salone dei Cinquecento) di palazzo Vecchio a Firenze, nelle zampe anteriori dei due cavalli che si intrecciano le une alle altre nella foga dello scontro.⁷ Tale segnalazione merita approfondimenti per le domande che suscita e le questioni che solleva. Il dettaglio iconografico segnalato fu proprio dell'opera di Leonardo e colpì subito la fantasia dei contemporanei e successivamente di Vasari:

Per il che, volendola condurre Lionardo, cominciò un cartone alla sala del papa, luogo in Santa Maria Novella, dentrovi la storia di Niccolò Piccinino, capitano del Duca Filippo di Milano, nel quale disegnò un groppo di cavalli che combattevano una bandiera, cosa che eccellentissima e di gran magisterio fu tenuta per le mirabilissime considerazioni che egli ebbe nel far quella fuga. Percioché in essa non si conosce meno la rabbia, lo sdegno e la vendetta ne gli uomini che ne' cavalli; *tra' quali due, intrecciatisi con le gambe dinanzi, non fanno men vendetta coi denti, che si faccia chi gli cavalca nel combattere detta bandiera*.⁸

⁵ Faedo, Lucia, "L'impronta delle parole. Due momenti della pittura di ricostruzione." In *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Salvatore Settis (ed.), t. II (*I generi e i temi ritrovati*), Torino: Einaudi, 1985, pp. 23-37.

⁶ Hayum, 1968, p. 167 che riferisce l'episodio dalle *Vite* di Plutarco.

⁷ Calzona, 2019, cit. p. 271; segnalazioni analoghe si ritrovano anche in Nardinocchi, Elisabetta, "La lotta per lo stendardo della fondazione Horne equivoci e conferme." In *L'arte di governo e la Battaglia di Anghiari* (Anghiari, Museo della Battaglia e di Anghiari, 1 settembre 2019-12 gennaio 2020), Gabriele Mazzi (ed.), 2019, pp. 24-27, cit. p. 25, anche questo un contributo legato a un'esposizione del Cinquecentenario.

⁸ Vasari, Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori Italiani, da Cimabue insino a' nostri tempi*. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino Firenze 1550, Luciano Bellosi e Aldo Rossi (ed.), Torino: Einaudi, 1986, *Vita di Lionardo da Vinci*, pp. 552-553 (il corsivo è di chi scrive); su questa annotazione del Vasari sui cavalli che "non fanno men vendetta coi denti" si rimanda più avanti nel testo.

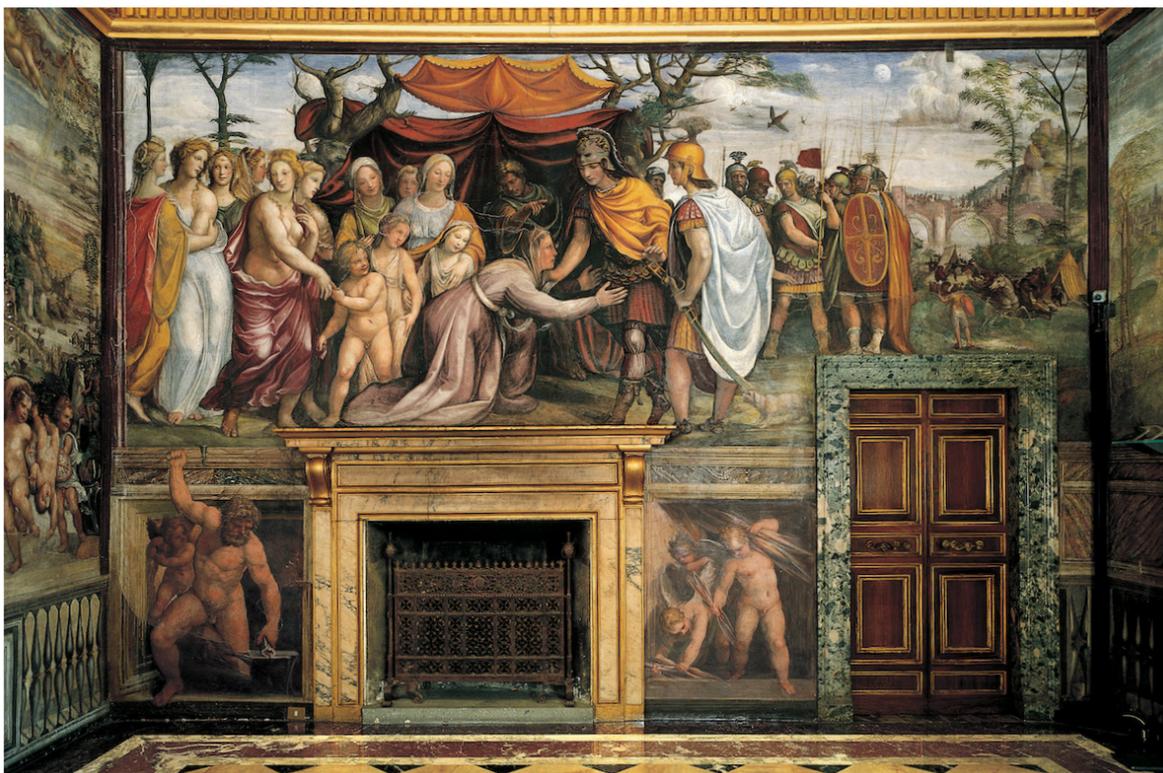


Fig. 3 - Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma, *La Magnanimità di Alessandro*, affresco, Roma, Villa Farnesina (Su gentile concessione Archivio Accademia dei Lincei)

Il motivo dei due cavalli che presentano le zampe anteriori intrecciate le une alle altre sembra comparire già nei primi schizzi di Leonardo per la composizione della scena principale della *Battaglia*, e si ritrova infatti disegnato nello schizzo oggi a Venezia, (*Lotta per lo stendardo presso un ponte*, disegno a pen-

na, 101 x 142 mm, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 216).⁹ (Fig. 4) Come è noto Leonardo cominciò la *Battaglia di Anghiari* con l'episodio della *Lotta per lo stendardo* nell'autunno del 1503 e lo lasciò incompiuto nella primavera del 1506.¹⁰ Tuttavia negli ultimi tempi è stato suggerito ne-

⁹ Zöllner, Frank, *La Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci fra mitologia e politica. XXXVII Lettura Vinciana, 18 aprile 1997*, Firenze: Giunti, 1998, *Appendice*, II p. 31; Melani, Margherita, *Il fascino dell'opera interrotta. La battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci*, Poggio a Caiano: CB Edizioni, 2012, VI p.71; per i disegni autografi di Leonardo a Venezia (inv. nn. 214, 215 e 216) si rimanda adesso alle schede in *Leonardo da Vinci: l'uomo modello del mondo* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 17 aprile-14 luglio 2019), Annalisa Perissa Torrini (ed.), Cinisello Balsamo, Milano: Silvana editoriale, 2019, nn. 51, 50, 52.

¹⁰ Sulla *Battaglia di Anghiari* di Leonardo la bibliografia è ormai sconfinata, si rimanda di seguito solo ad una selezione di saggi più strettamente pertinenti all'argomento trattato: Pedretti, Carlo, "Nuovi documenti riguardanti la "Battaglia d'Anghiari." In Pedretti, Carlo, *Leonardo da Vinci inedito, Tre saggi*, Firenze: Barbèra, 1968, pp. 53-78; Pedretti, Carlo, *La "Tavola Doria"*, *ibidem*, pp. 79-86; Clark, Kenneth e Pedretti, Carlo, *The Drawings of Leonardo Da Vinci in the Collection of her Majesty The Queen at Windsor Castle*, 3 voll, London: Phaidon, 1968-1969; Dalli Regoli, Gigetta, "Leonardo e Michelangelo: il tema della battaglia agli inizi del Cinquecento." *Achademia Leonardi de Vinci*, 7 (1994), pp. 98-106; Zöllner, 1998; Zöllner, Frank, *Leonardo da Vinci (1452-1519)*, Köln: Taschen,



Fig. 4 - Leonardo, *Lotta per lo stendardo presso un ponte*, disegno a penna, 101x142 mm, Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 216 (Edizione Nazionale dei Manoscritti e Disegni di Leonardo)

gli studi che Leonardo in realtà non realizzò molto sulla parete e che si deve la conoscenza dell'opera piuttosto al cartone o ai cartoni e ai disegni da lui approntati.¹¹ Una ripresa dalla *Battaglia di Anghiari* di Leonardo da parte del Sodoma è stata richiamata in passato già per uno degli affreschi di Monteoliveto, la *Predizione della distruzione di Montecassino* forse uno degli ultimi riquadri del ciclo (1508).¹² La recente pulitura della parete con la *Batta-*

glia di Issa, eseguita in occasione del restauro della *Sala delle Nozze* nel 2022, ha restituito una maggiore visibilità a tutto l'affresco permettendo oggi di apprezzare meglio particolari figurativi che finora erano meno visibili per lo stato di conservazione dell'opera. Questo è vero soprattutto per quanto riguarda la sua parte inferiore dove è possibile valutare con maggiore chiarezza alcuni aspetti iconografici dell'affresco. La ripresa della *Battaglia di Anghiari* a mio avviso è non solo, come è stato giustamente osservato, nel motivo delle zampe incrociate dei due cavalli in primo piano nella figurazione, ma anche in almeno altri due motivi dell'affresco: nella figura del fante rannicchiato sotto il cavallo a sinistra che si protegge con lo scudo alzato e nel gruppo dei due soldati che lottano al centro, al di sotto dell'intreccio delle zampe dei due cavalli.¹³ L'impostazione stessa dell'affresco del Sodoma che si sviluppa intorno ai due soldati che si scontrano stando sui rispettivi cavalli al centro della figurazione stabilisce subito un rapporto con la più famosa battaglia a cavallo dell'epoca, sia pure con alcuni scarti iconografici nel numero di soldati e

2003, p. 164; Melani, 2012; Marani, Pietro C., "La Tavola Doria dalla "battaglia di Anghiari" di Leonardo: un riesame." *Raccolta Vinciana*, XXXV (2013), pp. 69-85; Forcellino, Antonio, *Leonardo genio senza pace*, Bari: Laterza, 2016, pp. 211-232; *La Tavola Doria tra storia e mito*, "Atti della giornata di studio (Firenze, salone Magliabechiano della Biblioteca degli Uffizi, 22 maggio 2014)", Cristina Acidini e Marco Ciatti (ed.), Firenze: Edifir, 2015; Bambach, Carmen, *Leonardo da Vinci rediscovered*, 4 voll, New-Haven, London: Yale University Press, 2019, vol. II; *La Sala Grande di Palazzo Vecchio e la Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci: dalla configurazione architettonica all'apparato decorativo*, Roberta Barsanti, Gianluca Belli, Emanuela Ferretti e Cecilia Frosinini (ed.), Firenze: Leo S. Olschki editore, 2019; Vecce, Carlo, "Leonardo e il racconto della battaglia." In *Leonardo da Vinci: l'uomo modello del mondo* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 17 aprile-14 luglio 2019) Annalisa Perissa Torrini (ed.), Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale, 2019, pp. 67-73; Barone, Juliana e Kemp, Martin, "The "Head of a Soldier" in the Ashmolean Museum and the Size of Leonardo's "Battle of Anghiari." In *Götterhimmel und Künstlerwerkstatt, Festschrift zum 60. Geburtstag von Frank Zöllner*, Julia Dellith, Nadja Horsch und Daniela Roberts (Hg.), Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2019, pp. 67-82.

¹¹ Sulla questione riguardo a cosa fosse visibile dell'opera di Leonardo nella Sala Grande, se la pittura murale o solo il cartone e i disegni, rimando alla discussione più avanti nel testo.

¹² Sricchia Santoro, 1982, cit. p. 51.

¹³ Conclusioni analoghe sono anche in Nardinocchi 2019, lette al termine della stesura di questo saggio.



Fig. 5 - Raffaello, Schizzo ispirato alla Battaglia di Anghiari, ante 1505, disegno a punta d'argento, 211x274 mm., Oxford, Ashmolean Museum (da *La Tavola Doria tra storia e mito*, "Atti della giornata di studio (Firenze, salone Magliabechiano della Biblioteca degli Uffizi, 22 maggio 2014)", Cristina Acidini e Marco Ciatti (ed.), Firenze: Edifir, 2015, p. 43)

nell'ambientazione paesaggistica, un tratto questo proprio del Sodoma.

LA BATTAGLIA DI ANGIARI DI LEONARDO: LA LOTTA PER LO STENDARDO

Come è noto la *Battaglia di Anghiari* ci è pervenuta attraverso i disegni originali di Leonardo superstiti legati soprattutto all'episodio della *Lotta per lo stendardo*.¹⁴ Oltre ad essi testimoniano l'opera alcune copie e derivazioni disegnate e dipinte a partire dal XVI secolo



Fig. 6 - Francesco Morandini detto il Poppi (?), *Tavola Doria*, olio su tavola, 857x1156 mm, Firenze, in deposito presso la Galleria degli Uffizi (da *La Tavola Doria tra storia e mito*, "Atti della giornata di studio (Firenze, salone Magliabechiano della Biblioteca degli Uffizi, 22 maggio 2014)", Cristina Acidini e Marco Ciatti (ed.), Firenze: Edifir, 2015, p. 92)

e su cui la critica non ha raggiunto però un giudizio unanime lasciando aperta la questione della loro maggiore o minore fedeltà con quanto realizzato e lasciato incompiuto da Leonardo sulle pareti della Sala Grande.¹⁵ Fra esse sono sicuramente documenti molto fedeli all'originale un disegno di Raffaello oggi ad Oxford (Schizzo ispirato alla *Battaglia di Anghiari*, ante 1505, disegno a punta d'argento, 211 x 274 mm, Ashmolean Museum), (Fig. 5) la *Tavola Doria* (Fig. 6) in deposito presso gli Uffizi (Francesco Morandini detto il Poppi (?), olio su tavola, 857 x 1156 mm, Firenze,

¹⁴ Sui disegni di Leonardo per la *Battaglia di Anghiari* di cui la *Lotta per lo stendardo* è l'episodio raccontato cfr. Clark e Pedretti, I 1968 (text), pp. 25-26; 33-35, II 1969 (illustrations) inv. 12326 r/v, 12338 r/v, 12339 r/v; Zollner 1998, *Appendice I* pp. 31-32; Zöllner 2003, pp. 166-174 e cat. disegni nn. 42-54, pp. 280-287; Melani, 2012, I-XVI pp. 53-89.

¹⁵ Per un punto sulla questione delle copie e derivazioni dall'opera di Leonardo cfr. Barsanti, Roberta, "Copie e derivazioni della battaglia d'Anghiari: una questione aperta." In *La Sala Grande*, pp. 307-332; Ruffini, Marco, "La battaglia di Leonardo. Fortune alterne del dipinto e del cartone." In *La Sala Grande*, pp. 333-346; per una perduta tavola sperimentale cui fa riferimento l'incisione dello Zacchia cfr. da ultimo Melani, 2012, p. 108; Frosinini, Cecilia, "Del cartone e della pittura nella vexata quaestio della Battaglia di Anghiari." In *La Tavola Doria*, p. 29.

Galleria degli Uffizi); la copia degli Uffizi (Anonimo, copia della *Lotta per lo stendardo nella Battaglia di Anghiari*, olio su tavola, 866 x 1545 mm, Firenze, Galleria degli Uffizi, in deposito presso il Museo di palazzo Vecchio); la stampa del lucchese Lorenzo Zacchia il Giovane del 1558 (*Riproduzione del 1558 della tavola dipinta da Leonardo nella Sala del Papa in S. Maria Novella*) e il disegno di Anonimo di Parigi, già attribuito in passato a Rubens (Ignoto fiorentino del XVI secolo, *Battaglia di Anghiari*, ca. 1600-1608, Parigi, Musée du Louvre). La critica si è a lungo interrogata su quanto Leonardo riuscì a realizzare sulla parete della Sala Grande della *Battaglia di Anghiari*.¹⁶ Recentemente è stato suggerito però attraverso un'interpretazione non sem-

pre condivisibile di alcuni documenti e delle fonti storiche che in realtà le copie e derivazioni che conosciamo siano tratte non dai lacerti di pittura rimasta sul muro rovinata per la tecnica sperimentale adottata da Leonardo, bensì dai cartoni approntati dall'artista nella Sala del Papa in Santa Maria Novella, poi spostati nella Sala Grande per la messa in opera della pittura che non fu in realtà mai realizzata.¹⁷ Una siffatta interpretazione mi sembra difficilmente conciliabile non solo con i documenti e le testimonianze storiche note ma anche con l'immagine storicamente fondata perché tramandata da diverse fonti, del Leonardo "sperimentatore" che compromise la sopravvivenza delle sue stesse opere, come avvenne effettivamente prima a Mila-

¹⁶ Pedretti, 1968; Melani, 2012, pp. 33-34; Forcellino, 2016, pp. 211-232; Acidini, Cristina, "Riflessioni sulla tavola Doria." In *La Tavola Doria*, pp. 41-50; Barone e Kemp, 2019, pp. 67-82.

¹⁷ Frosinini, 2015; Barsanti, 2019; tuttavia non convincono interpretazioni delle fonti storiche come quella che segue: "[Francesco Albertini] nella sala grande nova del consiglio maggiore" segnala "una tavola di fra Philipppo, li cavalli di Leonardo da Vinci et li disegni di Michelagnolo". Solo per l'opera leonardiana non si menziona il supporto. Anche se quest'ultimo sintatticamente viene assimilato dalla critica ai disegni michelangioli per la *Battaglia di Cascina*" (Barsanti, 2019, p. 309 e nota 8). L'associazione sintattica fra "li cavalli di Leonardo" e "li disegni di Michelagnolo" non appare affatto automatica. Analogamente non si comprende perché riferire ad un cartone un documento che riguarda l'innalzamento di un telaio a protezione di quello che con linguaggio chiaro nel documento si riferisce a "figure dipinte" di Leonardo: "Non vedo infatti come una cornice lignea potesse essere disposta intorno ad una porzione di muro e come potesse ottemperare allo scopo di proteggere un brano di intonaco dipinto. Mentre proprio una cornice di legno si adatta molto più alla conservazione o all'inquadramento di una serie di fogli di carta che uniti insieme costituiscono il cartone" (Frosinini, 2015, p. 30); "Tale elemento [un'armatura lignea] confermerebbe l'avvenuta esposizione del cartone al tempo del Soderini, dal momento che una protezione siffatta mal si accorderebbe con una porzione di muro dipinta, mentre troverebbe giustificazione per un'opera mobile quale un cartone". (Barsanti, 2019, pp. 311-312); il documento del febbraio del 1513 recita con chiarezza: "1513 die xxvi februarii, [...] A Francesco di Chappello legnaiolo lire 8 s. 12 per braccia 43 d'asse di o/3 d'albero levò Rinieri Lotti, disse per armare intorno le figure dipinte nella sala grande della guardia, di mano di Lionardo da Vinci per difenderle che non le sieno guaste" (Villata, Edoardo, *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, Milano: Castello Sforzesco, 1999, doc. 289 del 26 febbraio 1513, p. 246.) Sorge poi spontanea una domanda: se quello che era rimasto nella Sala Grande era solo il cartone perché non fu semplicemente trasferito, come quello di Michelangelo, di nuovo nella Sala del Papa a Santa Maria Novella e magari anche incorniciato lì se lo si voleva proteggere? Sembra più probabile, per quanto difficile da interpretare nella sua esatta articolazione che l'armatura, cioè l'incorniciatura, fosse a protezione della porzione di muro già dipinta, ancora visibile e non trasportabile. A quell'intelaiatura hanno dato significato credibile in passato molti studiosi, a cominciare da Pedretti (Pedretti, 1968, p. 77 nota 33) e seguito da molti altri. Il dibattito tuttora in corso scaturito da questa nuova interpretazione si è colorato di molte voci con echi anche nella stampa (specializzata) di cui sono un esempio recente Gatti, Gloria, "Il "processo" alla Battaglia di Anghiari: fu affrescata o solo disegnata? Una polemica ancora non chiusa." *About art online* <22 novembre 2020> <https://www.aboutartonline.com/il-processo-alla-battaglia-di-anghiari-fu-affrescata-o-solo-disegnata-una-polemica-ancora-non-chiusa/>

no con il *Cenacolo* di Santa Maria delle Grazie e poi a Firenze.

Fra le fonti importanti prima del Vasari sulla pittura mal riuscita di Leonardo a Firenze per il suo carattere sperimentale è sicuramente la testimonianza dello storico Paolo Giovio intorno al 1523-1527 che vi si riferisce come a un'“opera interrotta”:

[...] e nella sala del Consiglio della Signoria fiorentina rimane una Battaglia e vittoria sui Pisani, magnifica ma sventuratamente incompiuta a causa di un difetto dell'intonaco che rigettava con singolare ostinazione i colori sciolti in olio di noce. Ma il rammarico per il danno inatteso sembra avere straordinariamente accresciuto il fascino dell'opera interrotta.¹⁸

Vent'anni dopo (17 agosto 1549) il fiorentino Anton Francesco Doni a Venezia suggeriva

all'amico Alberto Lollio cosa visitare a Firenze e si raccomandava: “[in Palazzo Vecchio] date una vista a un gruppo di cavalli e d'uomini, un pezzo di battaglia di Leonardo da Vinci, che vi parrà cosa miracolosa.”¹⁹

Lo stato di realizzazione dei lavori di pittura di Leonardo sulla parete si deduce oltre che dalle fonti storiche dalla contabilità della committenza fiorentina che specifica in dettaglio i pagamenti per i materiali usati dall'artista e dai suoi collaboratori (Ferrando spagnolo e Tomaso di Giovanni Masini) per la stesura della pittura fra la primavera e l'estate del 1505 e i compensi per essa dovuti a Leonardo.²⁰ Per quanto interessata anche la testimonianza degli stessi committenti di Leonardo, la Signoria di Firenze, nella corrispondenza con il governatore di Milano, Charles d'Amboise, suggerisce in più punti che Leonardo andando a Milano nel 1506 aveva lasciato l'opera

¹⁸ Giovio, Paolo, “Vita di Leonardo.” *Scritti d'arte del Cinquecento*, Paola Barocchi (ed.), tomo I, Milano Napoli: Ricciardi 1971, pp. 8-9; sulla *Vita* di Leonardo di Giovio cfr. Vecce, Carlo, “Le biografie antiche di Leonardo.” In *Leonardo da Vinci, la vera immagine; documenti e testimonianze sulla vita e sull'opera*, (Firenze, Archivio di Stato, 19/10/2005-21/01/2006), Vanna Arrighi e Anna Bellinazzi (ed.), Firenze: Giunti, 2005, pp. 62-71, cit. pp. 67-69; alla tecnica sperimentale di Leonardo quale causa della rovina della pittura si riferiscono anche il *Libro di Antonio Billi*, redatto fra 1506 e 1540: “El qual comincio a mettere in opera [la Battaglia di Anghiari] nella sala del Consiglio di materia, che non ferraua, in modo che rimase imperfetta. Dettesi la colpa, che lui fu ingannato nello olio del seme del lino, che gli fu falsato” (*Il libro di Antonio Billi esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, Carl Frey (ed), Berlin: Grote, 1892, p. 52); l'Anonimo Gaddiano o Magliabechiano, composto fra 1537 e 1542: “E da Plinio cavò quello stucco, con il quale coloriva, ma non l'intese bene. E la prima volta lo provò in uno quadro nella sala del Papa, ché in tal luogo lavorava, e davanti a esso, ché l'aveva appoggiato al muro, accese un gran fuoco di carboni, dove per il gran calore di detti carboni rasciugò e seccò detta materia, e di poi la volse mettere in opera nella sala, dove giù basso il fuoco aggiunse e seccolla, ma lassù alto, per la distanza grande, non vi aggiunse il calore e colò.” (*L'Anonimo Magliabechiano*, Annamaria Ficarra (ed.), Napoli: Fiorentino, 1968, p. 122); e lo stesso Vasari: “Et imaginandosi di volere a olio colorire in muro, fece una composizione d'una mistura sì grossa, per lo incollato del muro, che continuando a dipignere in detta sala, cominciò a colare, di maniera che in breve tempo abbandonò quella”. (Vasari, 1550 (1986), *Vita di Leonardo*, p. 553); per la tecnica ad olio o a stucco su muro adottata probabilmente da Leonardo a Firenze cfr. Melani, 2012, pp. 34-37.

¹⁹ Cito da Pedretti, *Presentazione* a Melani, 2012; cfr. su questo passaggio anche le recenti osservazioni di Ruffini, 2019, pp. 339-340.

²⁰ I due collaboratori sono menzionati nel pagamento di agosto del 1505 (in Villata, 1999, doc. 221 del 31 agosto, p. 186); significativi a tal proposito risultano i documenti del 1505 ripubblicati da Villata, 1999 (n. 218 del 30 aprile, pp. 184-185; n. 219 del 6 giugno, pp. 185-186; n. 221 del 31 agosto, p. 186; n. 222 del 31 ottobre, pp. 186-187); Forcellino, 2016 (pp. 211-232) fornisce una plausibile lettura dello stato di realizzazione dell'opera sulla parete attraverso i pagamenti dei materiali forniti a Leonardo fra 1504 e 1505.



Fig. 7 - Leonardo, *Studi per la Battaglia di Anghiari*, disegno a penna, 162 x 154 mm, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 215 (Edizione Nazionale dei Manoscritti e Disegni di Leonardo)

“incominciata”²¹ nella Sala Grande a Firenze e “dato un picciolo principio a una opera grande doveva fare.”²² Il che presuppone ovviamente che qualcosa Leonardo e due collaboratori, a partire da quel mattino infausto del 6 giugno 1505 che l'artista con meticolosità notarile annota come l'inizio dei lavori alla Sala, e per tutta l'estate dovettero pur realizzarla.²³ Più condivisibile risulta pertanto la lettura di chi, come Cristina Acidini, tenendo conto di tutte le testimonianze storiche e dei documenti, ritiene che le derivazioni

dalla *Battaglia di Anghiari*, fra le quali spicca la *Tavola Doria*, (Fig. 6) proprio per lo stato incompleto in cui ci sono pervenute, con parti molto dettagliate alternate ad altre meno definite, traducano quanto effettivamente realizzato da Leonardo e visibile per la prima metà del secolo sul muro della Sala Grande.²⁴ Dai documenti figurativi superstiti la critica è abbastanza unanime nel ritenere che Leonardo cominciò a dipingere sulla parete un episodio della battaglia di Anghiari raccontata dagli storici, la *Lotta per lo stendardo*, che ebbe come protagonisti due capitani dell'esercito del duca di Milano, Niccolò Piccinino e suo figlio Francesco da una parte e dall'altra Ludovico Scarampo Mezzarota a capo delle truppe fiorentine e Pietro Giampaolo Orsini di quelle papali.²⁵ In tutte le copie e derivazioni più fedeli dell'episodio oltre ai quattro protagonisti a cavallo che si affrontano per la conquista dello stendardo ve ne sono altri. Uno di essi è il fante rannicchiato sotto il cavallo di Francesco Piccinino, sulla sinistra, che si protegge con lo scudo. Questa figura trova la sua ideazione fin dai primi schizzi di Leonardo per l'episodio, in particolare in quello oggi a Venezia (*Studi per la Battaglia di Anghiari*, disegno a penna, 162 x 154 mm, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 215) (Fig. 7), dove compare a terra sulla destra.²⁶ La sua presenza in una scena di battaglia è

²¹ Villata, 1999, doc 235 del 28 agosto 1506, pp. 202-203.

²² Villata, 1999, doc. 236 del 9 ottobre 1506, p. 203.

²³ Nota nel Codice di Madrid II Ms II di Madrid; sulla nota di Leonardo del Ms II di Madrid è d'obbligo il rinvio a Pedretti, 1968, pp. 53-78; cfr. anche Villata, 1999, doc. 219 del 6 giugno 1505, pp. 185-186 e più recentemente Borgo, Francesca, “Summoned by bells: the soundscape of Leonardo Da Vinci's Battle of Anghiari.” *Source: Notes in the History of Art*, 42/3 (Spring 2023), pp. 170-178.

²⁴ “[...] una pittura che nonostante i danni irradiava una potenza e una bellezza tali da suscitare stupore per alcuni decenni, forse per mezzo secolo dopo la sua esecuzione” (Acidini, 2015, p. 49).

²⁵ Pedretti, 1968; Dalli Regoli, 1994, pp. 100-101; Zöllner, 1998, pp. 10-15 (e per la sua interpretazione politica pp. 28-30); Melani, 2012, pp. 11-15; Vecce, 2019, pp. 67-68.

²⁶ “A destra in basso è sviluppata l'idea del fante rannicchiato a terra che nella composizione più tarda comparirà,

prevista da Leonardo anche nei suoi scritti. Nella descrizione su come dipingere una battaglia destinato al suo *Libro di pittura* intorno al 1490 Leonardo si soffermava infatti già anche su questa figura: “Vedresti alcuno storpiato, caduto in terra e farsi copritura col suo scudo, e lì ‘l nemico chinato in basso fare forza di dare morte a quello.”²⁷ La figura è documentata in tutte le copie e derivazioni della *Lotta per lo stendardo* più importanti che ci sono pervenute, anche nella *Tavola* di Anonimo di Firenze dove fino a oggi non era presente nel visibile. Le recenti indagini riflettografiche che sono state condotte sull’opera ne hanno documentato infatti l’esistenza nel disegno sottostante.²⁸ Nella *Battaglia di Isso* (Fig. 2) è evidente che il soldato sulla sinistra che si protegge con lo scudo è una chiara citazione del soldato “rannicchiato” sotto il cavallo di Francesco Piccinino della pittura di Leonardo. È possibile anche stabilire, nel confronto con i vari documenti figurativi superstiti, con quali di essi presenti una maggiore somiglianza. La figura del soldato dipinta da Sodoma presenta una grande sovrapposibilità con quella del disegno di Raffaello (Fig. 5), sia per la posizione delle braccia e delle gambe, che per l’inclinazione del volto sotto lo scudo. Questa figura, che in Raffaello è appena schizzata e raffigurata nuda, ha la stessa posizione: nell’atto di rialzarsi da terra, poggia sul suo braccio destro e sul ginocchio sinistro puntato mentre solleva con il braccio sinistro lo scudo per proteggersi il volto. Nel disegno di Raffaello il braccio del soldato sollevato per sorreggere lo scudo si presenta incerto (l’inclinazione del-

lo scudo non è congruente con la posizione del braccio che lo sostiene che ne risulta mal raffigurato). Nell’affresco del Sodoma questa figura è completata dalla presenza di un altro soldato disteso per terra che con le sue gambe e piedi in scorcio, uno scorcio quasi di memoria michelangiolesca, va a coprire l’esatta disposizione delle gambe del primo soldato. Quest’ultimo è raffigurato con una grande barba, un elmo a calotta e una corazza metallica che lo protegge lungo il corpo fino a poco sopra le ginocchia. Nella *Tavola Doria* (Fig. 6) questo personaggio è sfuggente, un “mostruoso bozzolo”²⁹ testimoniando che a questa data forse non era più molto ben leggibile, mentre è ben visibile nella stampa dello Zacchia con cui appare del tutto sovrapposibile. Considerando la datazione del disegno di Raffaello, necessariamente legato al suo soggiorno fiorentino fra 1503 e 1508, l’affresco di Sodoma potrebbe rivelarsi una nuova fonte, e fra le più antiche, a documentare un aspetto della pittura muraria di Leonardo diventata ben presto meno chiara. Oltre questa figura anche il combattimento dei due soldati che si affrontano a terra proprio sotto le zampe dei cavalli al centro è inequivocabilmente una citazione dalla *Lotta per lo stendardo* di Leonardo. Non è casuale infatti la loro disposizione al centro dell’affresco all’intreccio delle zampe dei due cavalli. Questo gruppo è ugualmente presente fin dai primi schizzi di Leonardo sia pure in un’idea successivamente modificata. Si ritrova infatti la sua prima ideazione nella coppia di fanti che combattono a terra sulla destra nello schizzo di Venezia (inv. 216) (Fig. 4) e

in forma diversa, sotto il cavaliere all’estrema sinistra (Francesco Piccinino)” (Zöllner, 1998, *Appendice I*, p. 31).

²⁷ Cito questo passaggio del Manoscritto A (ff IIII-IIIIV) da Melani, 2012, p. 48.

²⁸ Le indagini a infrarosso sono discusse in Barsanti, 2019, p. 320.

²⁹ Secondo la felice definizione di Marani, 2013, p. 79.

sarà spostato poi al posto del soldato che nello stesso disegno occupa il centro fra i due cavalli ma a terra.³⁰ I due uomini in lotta sono poi oggetto di studio in un altro schizzo di Leonardo oggi a Venezia (Leonardo, *Studi di due uomini in lotta*, disegno a penna, 87 x 152 mm, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 214).³¹(Fig. 8)

I due combattenti che a terra lottano l'uno contro l'altro all'incrocio dei due cavalli sono variamente restituiti nelle diverse derivazioni, forse a causa della loro indeterminatezza già nell'originale di Leonardo,³² ed appaiono liberamente reinterpretati da Sodoma. La lotta avviene nell'affresco della Farnesina fra un soldato caduto a terra, che tenta di rialzarsi, e un altro in piedi, colto nell'atto di aggredire il suo avversario dall'alto, con il braccio sollevato pronto a colpire con un pugno. Va forse segnalato che nell'affresco del Sodoma il soldato che occupa la posizione dominante, pronto all'aggressione, non impugna un oggetto per colpire l'avversario ma lo fa a mani nude. Se c'è un punto ambiguo nell'interpretazione visiva offerta dalle derivazioni e dalle copie dalla *Lotta per lo stendardo* di Leonardo è proprio il gesto che compie il soldato aggressore: sembra affrontare a mani nude l'avversario e colpirlo al collo nel disegno di Raffaello, mentre simula con un dito allungato un'arma nella *Tavola Doria* (Fig. 6) e nella tavola di Anonimo degli Uffizi.³³ Bisogna aspettare il racconto di Vasari perché quell'oggetto si trasformi in un coltello e come tale venga raffigurato nelle derivazioni più tarde che

non vedono più la pittura di Leonardo ma leggono evidentemente il biografo aretino:

Oltra che in terra, fra le gambe de cavagli, v'è dua figure in iscorto, che combattendo insieme, mentre uno in terra ha sopra uno soldato, che alzato il braccio quanto può, con quella forza maggiore gli mette alla gola il pugnale, per finirgli la vita, e quello altro con le gambe e con le braccia sbattuto, fa ciò che egli può per non volere la morte.³⁴

Lo stesso Vasari ne prese nota per una citazione nel gruppo dei due fanti in combattimento a terra nel suo affresco con la *Vittoria di Cosimo I a Marchiano* nel Salone dei Cinquecento, l'opera che ricoprì definitivamente la *Battaglia di Anghiari* nel 1563.³⁵ Sodoma, come in fondo il disegno di Raffaello, ne dà un'interpretazione diversa da quella fornita dalle altre derivazioni evidentemente più tarde della *Lotta per lo stendardo*, che non presuppone l'impugnatura di un'arma bensì la lotta a mani nude. Del corpo a corpo fra i due soldati dell'opera di Leonardo Sodoma restituisce la violenza della colluttazione e il braccio pronto a colpire con il pugno. Anche questo elemento introduce un nuovo spunto di riflessione rispetto all'interpretazione fin qui data di questo passaggio nei disegni e nella pittura di Leonardo.

C'è ancora un altro elemento degno di nota nell'affresco del Sodoma per una migliore comprensione della *Lotta per lo stendardo* di Leonardo. La recente pulitura ha evidenziato gocce di sangue sul collo del cavallo bianco.

³⁰ Zöllner, 1998, *Appendice II*, p. 31.

³¹ Melani, 2012, VII p. 72.

³² Se ne veda l'analisi puntuale in Acidini, 2015, pp. 44-45.

³³ Si veda su questo punto anche l'analisi di Pedretti, 1968, pp. 85-86.

³⁴ Vasari, 1550 (1986), *Vita di Lionardo da Vinci*, p. 553.

³⁵ Melani, 2012, p. 37.

La critica ha molto dibattuto sulla disposizione dei cavalli nell'affresco di Leonardo. I musi dei cavalli che si scontravano al centro della *Lotta per lo stendardo* per alcuni si mordono per altri si insinuano l'uno sotto l'altro.³⁶ In un foglio oggi a Windsor, *Lotta di cavalli e cavalieri* 1504 ca. (penna e tracce di carboncino, 168 x 140 mm, RL 12330r) Leonardo esplora le possibilità della lotta fra due cavalli in due schizzi, uno di essi presenta proprio il momento in cui il cavallo di sinistra morde quello di destra raffigurato più in basso perché ricaduto sulle zampe anteriori ripiegate.³⁷ Nella *Battaglia di Isso* Sodoma raffigurando il sangue sul collo del cavallo bianco fornisce, probabilmente, la giusta lezione di quella sequenza: il sangue presuppone la ferita riportata dal cavallo bianco per il morso ricevuto dal cavallo nero. Lo scontro fra i due cavalieri è esteso così anche ai due cavalli come forse già suggeriva anche Vasari quando scriveva che “non fan men vendetta coi denti.”³⁸ È evidente che in questo passaggio Sodoma non inventa ma ripropone un motivo leonardesco che aveva destato stupore già nei contemporanei e proprio per la rappresentazione dei cavalli. Nell'intenzione di rendere il “furor” bellico della lotta Leonardo coinvolse anche il “gropo di cavalli” nella battaglia, rendendoli partecipi allo stesso modo della mischia di cui sono protagonisti gli uomini che li cavalcano. Non a caso è questa l'unica parte della pittura a colpire la fantasia dei contemporanei di Leonardo anche perché probabilmente l'unica rimasta visibile almeno fino al momento in cui l'Albertini annota “li cavalli di Leonardo da Vinci” nel 1510.



Fig. 8 - Leonardo, *Studi di due uomini in lotta*, disegno a penna, 87x152mm, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 214 (Edizione Nazionale dei Manoscritti e Disegni di Leonardo)

Nelle restituzioni pittoriche (*Tavola Doria*, copia di Anonimo degli Uffizi, copia museo Horne) questo dettaglio non è riprodotto, né si legge nelle derivazioni grafiche (disegno di Raffaello, stampa dello Zacchia, disegno di Anonimo di Parigi (già Rubens), dunque un motivo in più per ritenere che Sodoma avesse ben presente la pittura di Leonardo sul muro. Anche in questo particolare iconografico pertanto Sodoma sembra contribuire a chiarire un aspetto rimasto a lungo ambiguo.

SODOMA E LA FASCINAZIONE DI LEONARDO

La *Battaglia di Isso* (Fig. 2) testimonia molto chiaramente la conoscenza del Leonardo fiorentino da parte del Sodoma. Non abbiamo fonti o documenti che ci informino sul fatto che Sodoma, come Raffaello, fosse fra gli artisti che poterono ammirare i primi tentativi di Leonardo di realizzare il dipinto nella Sala

³⁶ Acidini, 2015, p. 42.

³⁷ Un altro esempio di lotta fra cavalli che si mordono - ma non sulla bocca - è rappresentato dal disegno del British Museum di Londra n. 1854-5-13-17r e Windsor RL 12330r.

³⁸ Cfr. nota 8.

Grande o ancora prima i disegni preparatori nella *Sala del Papa* in Santa Maria Novella. Secondo Vasari infatti Raffaello avrebbe lasciato Siena e la collaborazione in corso con Bernardino di Betto, detto il Pinturicchio, per recarsi a Firenze a vedere i cartoni di Leonardo e Michelangelo avendone sentito tessere le lodi da pittori di passaggio in città.

La cagione ch'egli non continuò, fu che in Siena erano venuti pittori che con grandissime lode celebravano il cartone che Lionardo da Vinci aveva fatto nella sala del papa in Fiorenza in un groppo di cavalli, per farlo nella sala di palazzo, e Michele Agnolo un altro d'ignudi a concorrenza di quello più mirabile e più divino.³⁹

Il disegno di Oxford ne è chiaramente una conferma. Nello stesso momento in cui Raffaello era a Siena vi era anche il Sodoma, impegnato a realizzare gli affreschi di Sant'Anna in Camprena (1503-1505), ed è difficile credere che non sapesse quanto avvenisse a Firenze, poco distante benché un suo soggiorno in città non sia documentato dalle fonti prima del 1514 e successivamente del 1515 quando vi si reca per partecipare alle corse di cavalli del Palio.⁴⁰ Un passaggio del Sodoma per Firenze prima del 1514, e più precisamente fra il ciclo di Sant'Anna in Camprena e quello di Monteoliveto, è stato sostenuto in passato negli studi su base stilistica.⁴¹ Riflessi di questo aggiornamento,

che includerebbero anche proprio la *Battaglia di Anghiari* con la *Lotta per lo stendardo*, si sarebbero ritrovati a Monteoliveto (1505-1508) ma ancora più, a mio avviso, nella *Battaglia di Isso* che, data la sua datazione precoce, presumibilmente al 1516/1517, rischia di essere un'altra fonte per la migliore conoscenza anche della *Lotta per lo stendardo* di Leonardo da cui dipende per la puntualità delle riprese. Va qui poi ricordato che in passato un emerito conoscitore come Bernard Berenson riteneva del Sodoma una delle derivazioni pittoriche della *Lotta per lo stendardo*, il dipinto della collezione Horne di Firenze (Ambito del Sodoma, *Episodio dello stendardo dalla Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci*, XVI sec., olio su tela, 154 x 212 cm)

considerandola una delle più precoci e importanti derivazioni dall'opera leonardiana per la chiarezza compositiva e le notevoli dimensioni, avanzandone una datazione coeva all'esecuzione del disegno raffaellesco.⁴²

Il rapporto fra il dipinto della collezione Horne e il Sodoma della *Sala delle Nozze* si è arricchito recentemente in maniera persuasiva dell'analisi stilistica proposta fra il paesaggio della Tavola Horne e quello della *Battaglia di Isso*. Le conclusioni della Nardinocchi sono che Sodoma sarebbe stato con le sue visite a Firenze documentate degli anni 1514, 1515 e 1516 un testimone diretto della pittura di Leonardo, "l'anello mancante",

³⁹ Vasari, 1550 (1986), *Vita di Rafael Da Urbino*, p. 613.

⁴⁰ Bartalini, Zombardo, 2012, p. 52 n. 20; i documenti relativi al palio di Firenze del 1514 e 1515 sono analizzati in Forcellino, 2023, nota 47 p. 140; tanto nella lettera a Francesco II Gonzaga, Marchese di Mantova, del 3 maggio 1518 (Bartalini, Zombardo, 2012, p. 70 n. 31) che in quella al duca di Ferrara, Alfonso d'Este, sempre del 3 maggio 1518 (Bartalini, 2012, p. 68 n. 30), Sodoma fa riferimento poi alla sua presenza a Firenze contemporaneamente a papa Leone X (22 dicembre 1515-19 febbraio 1516).

⁴¹ Sricchia Santoro, 1982b, p. 49.

⁴² Berenson, 1970, p. 179; Barsanti, 2019, pp. 326-327; cfr. su questo le precisazioni di Nardinocchi, 2019, p. 24.

con i suoi disegni, fra la pittura incompleta sul muro e le sue derivazioni pittoriche.⁴³ È possibile che Sodoma conoscesse il disegno di Raffaello da cui trasse ispirazione piuttosto che l'opera di Leonardo? Questa possibilità non è da escludere del tutto e chiamerebbe in causa altri disegni di Raffaello usati nella stessa *Sala delle Nozze* dal Sodoma, in particolare per la scena delle *Nozze di Alessandro e Rossane*, (Fig. 1) sulla parete nord per la quale esistono due disegni di riferimento inequivocabili (Raffaello, *Nozze di Alessandro e Rossane*, Haarlem, Teylers Museum e Idem, *Nozze di Alessandro e Rossane*, Vienna, Graphische Sammlung Albertina).⁴⁴ Se così fosse Raffaello avrebbe fornito al Sodoma l'ispirazione non solo per il riquadro delle *Nozze* ma anche per la *Battaglia di Isso*.

Un'ultima riflessione va fatta in merito all'autografia della *Battaglia di Isso*. Per questo affresco è stata avanzata in passato, su base stilistica, la presenza di un collaboratore del Sodoma, Bartolomeo di David (1482-1545/46), un pittore senese contemporaneo di Domenico Beccafumi.⁴⁵ Tuttavia il profilo di Bartolomeo di David in questi anni è ancora quello di un collaboratore, l'artista si affermerà come comprimario di Beccafumi

(e per molto tempo rimarrà ancora in debito con lo stile del Sodoma) soltanto più tardi, dalla metà degli anni venti, quando si propone come un interprete alternativo al pittore senese.⁴⁶ Se anche Bartolomeo di David prese parte all'esecuzione dell'affresco, non c'è dubbio che questo avvenisse sotto la direzione del Sodoma, il vero responsabile della commissione, in questa fase artista di fiducia dei Chigi come testimonia anche Vasari.⁴⁷ L'affresco, pur presentando un'esecuzione diversa rispetto al riquadro delle *Nozze* e della *Magnanimità di Alessandro*, è stato sicuramente concepito da Sodoma. La continuità per esempio con i paesaggi di Sodoma che presenta l'affresco, più vicino nella sua impostazione alla tradizionale organizzazione "in lontananza" già vista a Monteoliveto, benché realizzato forse più sommariamente, sembra indubbia. Del resto la riconoscibilità dello stile di Sodoma nel paesaggio della *Battaglia di Isso* è stata sottolineata anche da chi ne attribuiva l'esecuzione a Bartolomeo di David.⁴⁸ Così come il repertorio di barche e ponti e staccionate che trovano precise corrispondenze nella stessa stanza. Anche quella notazione cromatica del tramonto che domina la parte alta del riquadro ricalca in forma

⁴³ Nardinocchi, 2019, p. 25.

⁴⁴ Rinvio da ultimo su questo a Forcellino, 2023, p. 129.

⁴⁵ Per prima la Sricchia Santoro ha proposto di riconoscere su base stilistica l'intervento di Bartolomeo di David nel riquadro con la *Battaglia di Isso* (Sricchia Santoro, Fiorella, "Ricerche senesi. 3. Bartolomeo di David?" *Prospettiva*, 29 (1982), pp. 32-40); la proposta è condivisa da Bagnoli (Bagnoli, Alessandro, "Bartolomeo di David." In *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, (Siena, Chiesa di Sant'Agostino/Palazzo Bindi Sergardi, 16 giugno-16 settembre 1990), Milano: Electa, 1990, pp. 313-315, cit. pp. 312-313), Dacos, 1990, p. 58; Bartalini, 1996, pp. 76-77 e Bartalini, 2014 (2015), p. 40.

⁴⁶ Bagnoli, 1990, cit. 312-313.

⁴⁷ "Ma Agostino [...] gli diede a dipingere nel suo palazzo di Trastevere in una sua camera principale, che risponde nella sala grande, la storia d'Alessandro quando va a dormire con Rosana:" (Vasari, 1568 (1984) cit. p. 384); non mi pare si sia evidenziata negli studi la confluenza in quegli anni intorno ai Chigi di un altro vercellese, quella del medico di Sigismondo Chigi.

⁴⁸ "Bartolomeo [...] si adegua all'accresciuto classicismo raffaellesco del maggior compagno e alle sue preferenze nel comporre un paesaggio frondoso e pieno di acque, senza rinunciare ad una stesura pittorica di gran prestezza più congeniale ai modi del Beccafumi". (Bagnoli, 1990, pp. 312-313)

più veloce il cielo delle Nozze. A lato (sinistro) della Battaglia di Isso, oltre la finestra, la scena prosegue con effetto illusionistico raccordandosi con un paesaggio al riquadro della parete contigua con la Magnanimità di Alessandro. Soprattutto l'agglomerato urbano, che presenta la stessa disposizione degli edifici della Battaglia di Isso, ed è situato pressappoco alla stessa altezza, al limite superiore della finestra, assicura unità visiva e continuità alla parete nonostante l'interruzione rappresentata dall'apertura della finestra.

La ripresa dalla *Battaglia di Anghiari* del Sodoma alla Farnesina sembra dare ulteriore sostegno a quei "ripensamenti leonardeschi del secondo decennio" nell'opera dell'artista già indicati dalla critica per altre opere coeve.⁴⁹ E danno nuovo fondamento a sostegno dell'e-

sistenza di una cospicua presenza della pittura di Leonardo nella Sala Grande da cui sembra prendere spunto attraverso la citazione di precisi rimandi iconografici (il fante che scivola sotto il cavallo di Francesco Piccinino; il soldato aggressore pronto a colpire a mano nuda; le gocce di sangue sul cavallo bianco) che farebbero datare quella ripresa alla fase iniziale dell'opera, prima che fossero definitivamente alterati dalla tecnica sperimentale adottata sul muro e dalla narrazione vasariana, entro il 1514-1515 quando è documentato a Firenze. Tracce della fascinazione del Sodoma da Leonardo nella Villa di Agostino Chigi sono evidenti nel riquadro con la *Battaglia di Isso* per i motivi che contiene dalla *Lotta per lo stendardo* così come in quello delle *Nozze* per le sue derivazioni dalla *Leda*.⁵⁰

⁴⁹ Sricchia Santoro, 1982, p. 55.

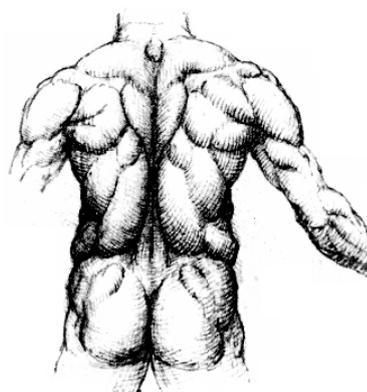
⁵⁰ Forcellino, 2023.

TRA la fine del XIV e il XVI secolo si verificò un crescente interesse per le dissezioni e l'anatomia, scienza che divenne sempre più popolare, non solo tra medici e scienziati, ma anche tra gli artisti. Nel Cinquecento l'interesse per l'anatomia in campo artistico si sviluppa a tal punto da registrare l'esistenza della figura dell'artista-anatomista.¹

Nel corso della loro carriera, Leonardo e Michelangelo, due esempi per eccellenza di questo fenomeno, maturarono visioni opposte, ed estremamente diverse dell'anatomia artistica. Leonardo, 'artista-scienziato' a tutti gli effetti, attento conoscitore dei testi anatomici antichi che compiva personalmente dissezioni.² Leonardo non si limitò a studiare l'anatomia in funzione strettamente artistica, ma se ne interessò anche scientificamente. Intento che lo portò a studiare il corpo umano andando oltre lo studio di ossa e muscoli, la cui conoscenza invece era sufficiente per l'anatomia artistica. A tal scopo, Leonardo indagò ogni campo dell'anatomia, e lo fece quasi come un medico: i suoi studi fondono insieme capacità artistiche, conoscenze teorico-scientifiche ed empiriche. Al contrario, l'interesse anatomico di Michelangelo fu in funzione del nudo artistico: studiò l'anatomia esteriore e, come Leonardo, anche lui eseguì in prima persona delle dissezioni. La ricerca di Michelangelo si incentrò sulla comprensione di come variava l'aspetto della super-

Gli indicatori anatomici nei disegni di Michelangelo: la dimensione chiaroscurale

SAMOA COCCO



Windsor, RL 919044

¹ Laurenza, Domenico, "Art & Anatomy in Renaissance Italy." *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 69, n. 3 (2012), pp. 5-10.

² Laurenza, Domenico e Nova, Alessandro, *Leonardo da Vinci's anatomical world. Language, Context and "Disegno"*, Venezia: Marsilio, 2011, pp. 47-49. Per una visione complessiva sui testi anatomici che erano parte della biblioteca di Leonardo si veda Vecce, Carlo (a cura di), *La biblioteca di Leonardo*, Firenze: Giunti, 2021.



Fig. 1 - Leonardo da Vinci, *Studi di figura erculea*, ca. 1506-1510, Metropolitan Museum di New York, inv. 2000.328a, b r-v (Edizione Nazionale dei Manoscritti e Disegni di Leonardo)

ficie esterna del corpo in relazione al movimento. L'anatomia per lui fu prima di tutto lo studio attento di queste metamorfosi di forme fatte da rilievi e avvallamenti in continuo cambiamento. Più in generale, Michelangelo si interessò – fin da subito ed esclusivamente – alla figura umana.³

Il diverso approccio al tema dell'anatomia artistica permette di porre l'accento su come anche in pittura i due artisti appaiano assolutamente differenti. Michelangelo incentra interamente la sua produzione artistica sull'e-

saltazione del corpo maschile nudo: tutto ruota attorno a un "ideale di bellezza virile, che viene dallo splendore divino". All'opposto, Leonardo ha una visione più globale, 'armonica', in cui ricerca artistica e scientifica sono strettamente connesse tra loro, che lo porta a concepire un ideale di bellezza estremamente differente.⁴

Nella prima decade del Cinquecento, sia Leonardo che Michelangelo, si trovavano a Firenze.⁵ L'interazione di due forti personalità, così complesse e diverse, probabilmente

³ Laurenza, 2012, pp. 13-14; Laurenza, Domenico, "Duality in Art and Anatomy. Men and Animals: youth and old age in Leonardo and Michelangelo." In *Michelangelo Sculptor in Bronze. The Art, Anatomy, Technology and Design of the Rothschild Bronzes*, Avery, Victoria (ed.), Cambridge: University of Cambridge / London: The Fitzwilliam Museum, 2018, pp. 223-225.

⁴ Berenson, Bernard, *I pittori italiani del Rinascimento*, Firenze: Sansoni, 1974, pp. 112-115; Joannides, Paul, *Michelangelo and his influence: drawings from Windsor Castle*, Washington: National Gallery of Art / London: Lund Humphries Publishers, 1996, p. 114; Laurenza, Domenico, "Leonardo and Michelangelo anatomists: a comparative study." In *Paragone. Leonardo in comparison*. In Atti del convegno internazionale di studi (18-21 luglio), Johannes Gebhardt, Frank Zöllner (eds.), Lipsia: Università di Leipzig, Petersberg: Micheal Imhof Verlag, 2021, p. 85. Varchi, Benedetto, *Due lezioni di M. Benedetto Varchi*, Firenze: Lorenzo Torrentino, 1549, pp. 154-155.

⁵ *Ivi*, pp. 221-223. Leonardo e Michelangelo, durante il loro soggiorno fiorentino dei primi anni del Cinquecento, si incontrarono in almeno due occasioni. Una prima volta durante la fase di scelta della collocazione del *David*. Per l'occasione venne istituita una commissione di cui Leonardo faceva parte. Il secondo incontro

stimolò la creatività di entrambi. I due maestri si sfidarono mettendo in gioco le loro visioni opposte. Leonardo realizzò agli inizi del XVI secolo disegni che lo portarono “a entrare nella visione michelangeloesca del nudo eroico, sfidando Michelangelo alle sue condizioni”, come afferma Laurenza.⁶ Leonardo potrebbe aver ripreso gli studi di anatomia artistica, iniziati già in età giovanile, intorno al 1478-1487, ma diradatisi, a favore di temi più scientifici, nel corso del prosieguo del soggiorno a Milano fino al 1499. La ripresa, nei primi anni del Cinquecento, di temi anatomico-artistici, può essere anche connessa con la presenza a Firenze, in questi anni di Michelangelo, la cui vicinanza lo portò a riflettere sull’ideale di bellezza virile.⁷

Risalgono al periodo del secondo soggiorno fiorentino, alcuni studi di nudi virili e di figure erculee.⁸ Ma è su due disegni in particolare che vorrei richiamare l’attenzione, visibili al recto e al verso di un foglio del Metropolitan Museum di New York (Fig. 1).⁹ Entrambi i disegni, raffiguranti Ercole con clava visto di fronte e di tergo, sono eseguiti a carboncino; mentre, per i disegni posti nella parte alta del recto, Leonardo ha usato penna e inchiostro

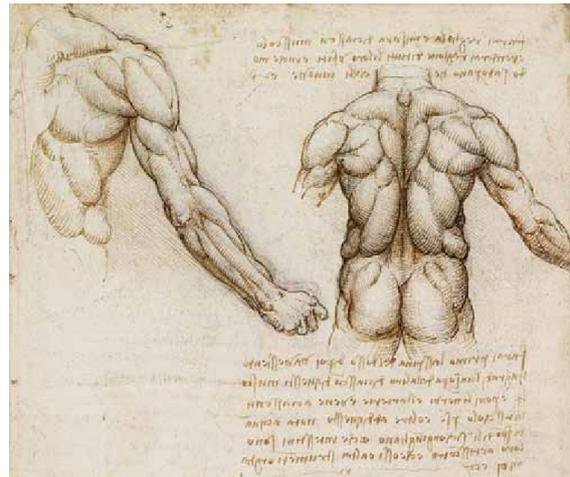


Fig. 2 - Leonardo da Vinci, *Muscoli del tronco*, ca. 1508, Windsor, RCIN 919044, particolare (Edizione Nazionale dei Manoscritti e Disegni di Leonardo)

bruno. Gli studiosi ipotizzano che Leonardo, in questi anni, stesse lavorando al progetto di una statua dedicata al semidio. La Bambach ritiene che la posa scelta da Leonardo, in particolare il modo in cui tiene la clava tra le mani, sia allusiva al *David* di Michelangelo, in un’ottica di rivalità tra i due grandi artisti.¹⁰ Ipotesi avvalorata dalla possibile connessione del foglio newyorchese con la celebre polemica che vide protagonisti i due maestri. Leo-

risale invece al periodo in cui Leonardo e Michelangelo vennero scelti dal gonfaloniere Pier Soderini per affrescare due pareti, una accanto all’altra, della Sala del Gran Consiglio o Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio. L’incarico prevedeva la realizzazione di due affreschi raffiguranti due celebri scontri militari in cui era coinvolta Firenze: la battaglia di Anghiari del 29 giugno 1440 e la battaglia di Cascina del 28 luglio 1364. Leonardo fu incaricato di dipingere la *Battaglia di Anghiari*. Mentre la *Battaglia di Cascina* fu affidata al giovane Michelangelo, autore del *David* (1501-1504), colosso marmoreo dedicato all’omonimo eroe biblico, grazie al quale la fama dello scultore crebbe esponenzialmente. Per una biografia aggiornata di Leonardo si veda Vecce, Carlo, *Leonardo, la vita. Il ragazzo di Vinci, l’uomo universale, l’errante*, Firenze: Giunti, 2024.

⁶ *Ivi*, p. 227.

⁷ Laurenza, Domenico, *Leonardo. L’anatomia*, Firenze: Giunti, 2009, p. 8.

⁸ *Ivi*, pp. 92-93. Cito come esempio due disegni, appartenenti alla Collezione Reale di Windsor, raffiguranti: uno studio di nudo virile visto di fronte con braccia e gambe divaricate (RCIN 912596r); e un nudo virile di spalle con braccia parallele alle gambe divaricate (RCIN 912596r).

⁹ Leonardo da Vinci, *Studi di figura erculea*, 1506-1508, r-v, pietra nera, penna e inchiostro bruno (recto), pietra nera (verso); Metropolitan Museum di New York, Inv. n. 341703; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/341703> <16 dicembre 2024>

¹⁰ Bambach, Carmen, *Leonardo da Vinci Rediscovered*, New Haven: Yale University Press, 2019, vol. 2, pp. 436-443.

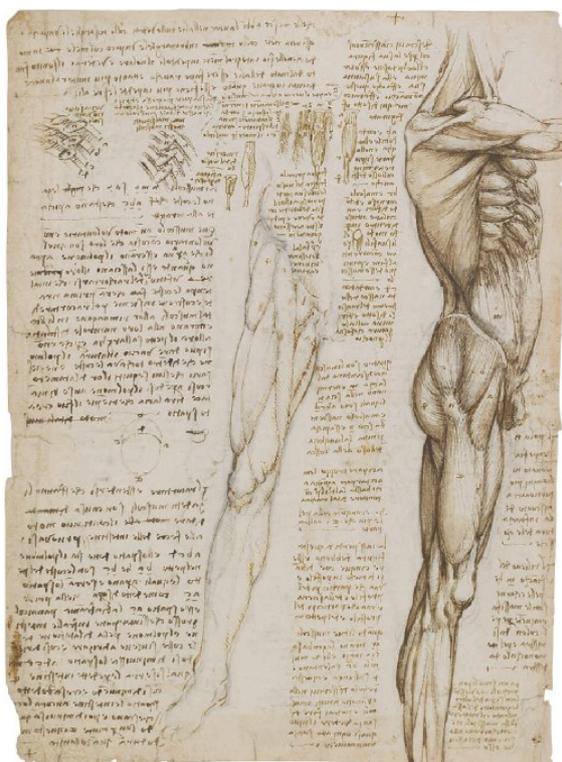


Fig. 3 - Leonardo da Vinci, *Muscoli di tronco e gamba*, ca. 1510-1511, pietra nera, penna e inchiostro; Windsor, RCIN 919014v (Edizione Nazionale dei Manoscritti e Disegni di Leonardo)

nardo, come è ben noto, criticò aspramente la tendenza a raffigurare la figura umana enfatizzando eccessivamente la muscolatura.¹¹ Il confronto-scontro con Michelangelo

emerge poi in un disegno con un nudo virile di spalle, disegnato a carboncino e ripassato a penna e inchiostro (Fig. 2).¹² Le note in cui precisava le sue intenzioni: “dimostrare attraverso ciascun muscolo misura, movimento, scopo”. Dunque, in questo foglio di Windsor, Leonardo scelse di enfatizzare ogni muscolo, in un modo che ricorda Michelangelo, ma per scopi anzitutto scientifici: evidenziare “misura, movimento, scopo” di ogni singolo muscolo.¹³

Nel caso di Michelangelo invece l'enfasi dei rilievi muscolari è finalizzata alla rappresentazione del corpo in movimento, mettendo in risalto la potenza della muscolatura sotto sforzo fisico. Nel disegno di Leonardo, il risalto enfatico si limita alla fase più scientifica o prettamente anatomica.

Due disegni appartenenti alla Collezione Reale di Windsor, uno realizzato da Leonardo (Fig. 3),¹⁴ e l'altro attribuito a Michelangelo (Fig. 4),¹⁵ mettono in luce il parallelismo e le differenze tra i due maestri. Sebbene simili dal punto di vista iconografico, differiscono per l'intento. Leonardo manifesta chiaramente il suo interesse di natura scientifica: i segni da lui apposti sono richiamati nei testi del foglio, così come avverrà nei trattati di anatomia scientifica, ad esempio in Vesalio, il

¹¹ Pedretti, Carlo, *La mente di Leonardo. Al tempo della Battaglia di Anghiari*, Firenze: Giunti, 2006, p. 134. All'interno del testo curato da Carlo Pedretti, Domenico Laurenza sottolinea come nel disegno di fig. 2, Leonardo volle dare risalto all'aspetto analitico del citato studio miologico. Probabilmente “il disegno non è inteso da Leonardo come figura artistica, ma come una dimostrazione anatomica di carattere molto analitico”.

¹² Leonardo da Vinci, *Muscoli del tronco*, ca. 1508, pietra nera, penna, inchiostro; Windsor, RCIN 919044; <https://www.rct.uk/collection/search#/1/collection/919044/recto-the-muscles-of-the-back-and-arm-verso-studies-of-the-intercostal-muscles> <16 dicembre 2024>.

¹³ Pedretti, 2006, p. 134.

¹⁴ Leonardo da Vinci, *Muscoli di tronco e gamba*, 1510-1511, pietra nera, penna e inchiostro; Windsor, RCIN 919014v; <https://www.rct.uk/collection/919014/recto-the-muscles-of-the-leg-verso-the-muscles-of-the-trunk-and-leg> <16 dicembre 2024>.

¹⁵ Attribuito a Michelangelo, *Studi scorticati di gamba sinistra vista da dietro e di lato*, ca. 1520, sanguigna; Windsor, RCIN 990803; <https://www.rct.uk/collection/search#/14/collection/990803/anatomical-studies-of-a-male-leg> <16 dicembre 2024>. De Tolnay, Charles, *Corpus dei Disegni di Michelangelo*, presentazione di Mario Salmi, Novara: Istituto Geografico De Agostini, 1975-80, p.114.

suo disegno del resto molto probabilmente era finalizzato a un trattato di anatomia.¹⁶ Lo stesso non può dirsi per il disegno michelangeloesco: i segni non sembrano rinviare ad alcun testo. Secondo Achim Gnann è possibile che lo scultore avesse elaborato una legenda per questi segni.¹⁷ Tuttavia, ad oggi non è ancora emerso alcun foglio che possa essere correlabile ad un disegno dell'Albertina, di cui tratta Gnann, o ad altri disegni anatomici di Michelangelo contenenti indicatori anatomici. Sappiamo che Michelangelo distrusse parecchi suoi disegni. Forse anche per questo, i suoi studi anatomici a noi giunti sono molto pochi.¹⁸ La perdita di una parte considerevole della produzione grafica dello scultore rende difficoltoso stabilire se Michelangelo avesse intenzione di realizzare un trattato di anatomia, come dichiarato dal suo allievo e biografo Ascanio Condivi.¹⁹

Da quanto detto finora si evince che una delle differenze sostanziali tra Leonardo e Michelangelo è l'interesse prettamente artistico del secondo per lo studio della anatomia. A tal proposito è interessante analizzare due disegni di Michelangelo che riportano tutta una serie di segni, il cui effettivo significato e la cui funzione, non sono stati ancora decifrati con assoluta certezza. Mi riferisco allo studio preparatorio della *Sibilla Libica* (Fig. 5).²⁰ e a un disegno con *Studi di brac-*

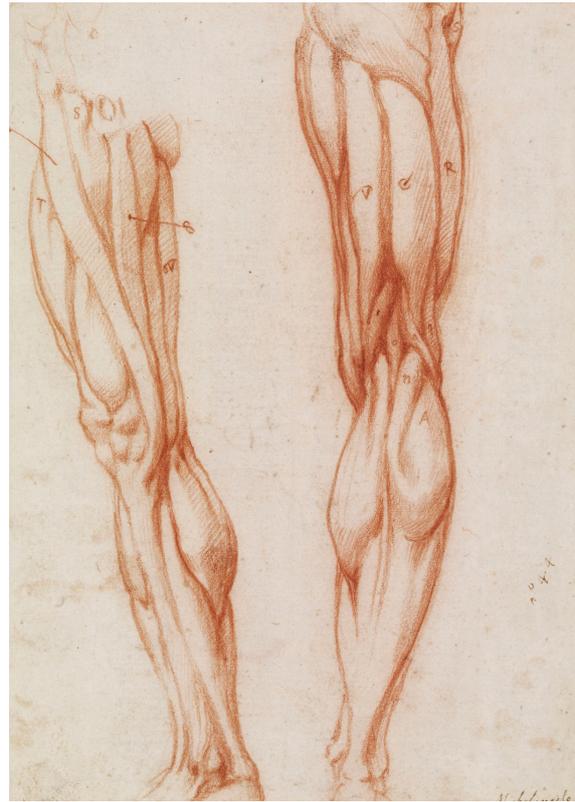


Fig. 4 - Attribuito a Michelangelo, *Studi scorticati di gamba sinistra vista da dietro*, ca. 1520, Windsor, RCIN 990803 (da C. De Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, Novara, 1975-80, p. 114)

cia custodito all'Albertina di Vienna (Fig. 9). Il foglio dedicato allo studio della *Sibilla Libica* presenta tutta una serie di piccoli simboli che a prima vista sembrano dare al disegno una valenza scientifica. Tuttavia, non vi è alcun rimando a dei testi, come invece nel caso

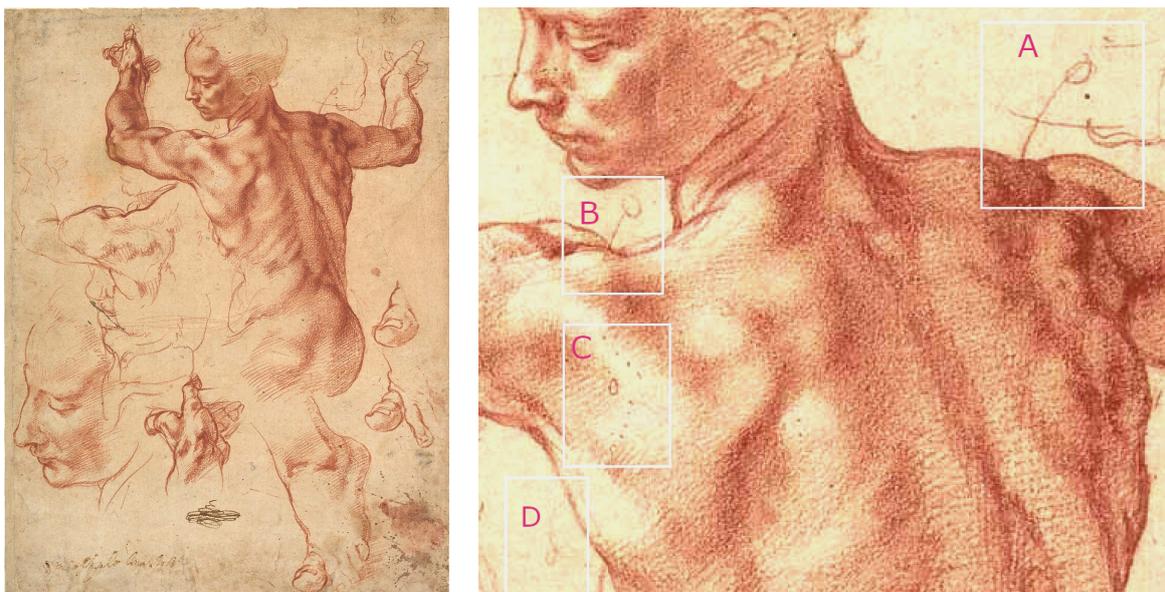
¹⁶ Laurenza e Nova, 2011, pp. 61-74.

¹⁷ Gnann, Achim, *Michelangelo. The Drawings of a Genius*, with a preface by Klaus Albrecht Schröder, Vienna: Hatje Cantz, Albertina Museum, 2010, p. 96.

¹⁸ Thoenes, Christof, Zöllner, Frank, *Michelangelo. Tutte le opere di pittura, scultura e architettura*, Hohenzollernring (Köln): Taschen Biblioteca Universalis, 2017, p. 549.

¹⁹ Condivi, Ascanio, *Vita di Michelangelo Buonarroti di Ascanio Condivi*, 1553, pp. 72-73. "Or per tornare alla Notomia, lasciò il tagliar de' corpi [...] il lungo maneggiargli di maniera gli aveva stemperato lo stomaco, che non poteva né mangiar, né bere [...] Più volte ha avuto in animo di fare un'opera che tratti di tutte le maniere de' moti umani, e apparenze, e dell'ossa, con una ingegnosa teorica [...]".

²⁰ Michelangelo Buonarroti, *Studio per la Sibilla Libica*, ca. 1510-1511, sanguigna, biacca, Metropolitan Museum, New York, Inv. n. 24.197.2; [Michelangelo Buonarroti | Studies for the Libyan Sibyl \(recto\); Studies for the Libyan Sibyl and a small Sketch for a Seated Figure \(verso\) | The Metropolitan Museum of Art <16dicembre 2024>](#).



Figg. 5-6 - Michelangelo, *Studio per la Sibilla Libica* e relativo particolare delle spalle, ca. 1510-1511, Metropolitan Museum, New York, Inv. n. 337497 (da Laurenza, Domenico, "Art & Anatomy in Renaissance Italy." *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 69, n. 3 (2012), p. 14)

del disegno di Leonardo (Fig. 3). Laurenza, sviluppando precedenti proposte interpretative, ipotizza che questi simboli potrebbero aver avuto un senso di studio personale, o uno scopo didattico.²¹

Sviluppando quest'ultima chiave di lettura è utile notare come la particolare disposizione di questi segni sembra evidenziare la differenza chiaroscurale tra le due spalle: la zona in ombra della spalla destra e quella in luce della spalla sinistra. Si potrebbe ipotizzare che Michelangelo li abbia apposti in questi specifici punti per spiegare e mostrare ai suoi allievi alcune importanti differenze in relazione alla raffigurazione dei muscoli delle spalle, con particolare attenzione ai risvolti chiaroscurali del loro aspetto e rappresentazione (Fig. 5).

Michelangelo, con questi segni, sembra voler richiamare l'attenzione, su come luce e ombra modificano la percezione e il modo

di raffigurare una stessa parte del corpo, nel caso specifico i muscoli delle spalle. La posa di spalle della Sibilla Libica è ideale per il confronto diretto tra questi muscoli analoghi. Muscoli che Michelangelo contrassegna sia sulla spalla destra (A), che su quella sinistra (B), con un cerchietto e una linea. Probabilmente inserisce questi segni al di fuori delle spalle per richiamare meglio l'attenzione sulla parte indicata, senza, per così dire, invadere il disegno con ulteriori segni rispetto a quelli già presenti e che analizzeremo fra breve (a riprova dell'alta e specifica valenza artistica del disegno). Se osserviamo l'inclinazione delle linee sembra che queste siano orientate proprio in direzione dell'area anatomica oggetto del confronto. Tuttavia, Michelangelo sul segno esterno al muscolo della spalla destra (A) aggiunge anche una linea trasversale. Forse lo fa per evidenziare appunto che la

²¹ Laurenza, 2012, pp. 14-15.

parte destra è totalmente in ombra: la linea è come barrata, per indicare una assenza, una mancanza, per l'appunto, di luce.

Più probabilmente, la dimensione chiaroscuro domina questo studio anatomico-artistico. Per rappresentare una parte priva di luce si deve ombreggiare la zona con decisione, e per far ciò Michelangelo usa soprattutto un fitto tratteggio incrociato. Al contrario, per disegnare i muscoli esposti alla luce occorre ombreggiare in maniera quasi impercettibile l'area che circonda la zona di massima luce (priva di ombre), e poi man mano che ci si allontana da essa, aumentare sempre di più l'intensità del chiaroscuro, fino a ottenere per contrasto una ombra più netta.

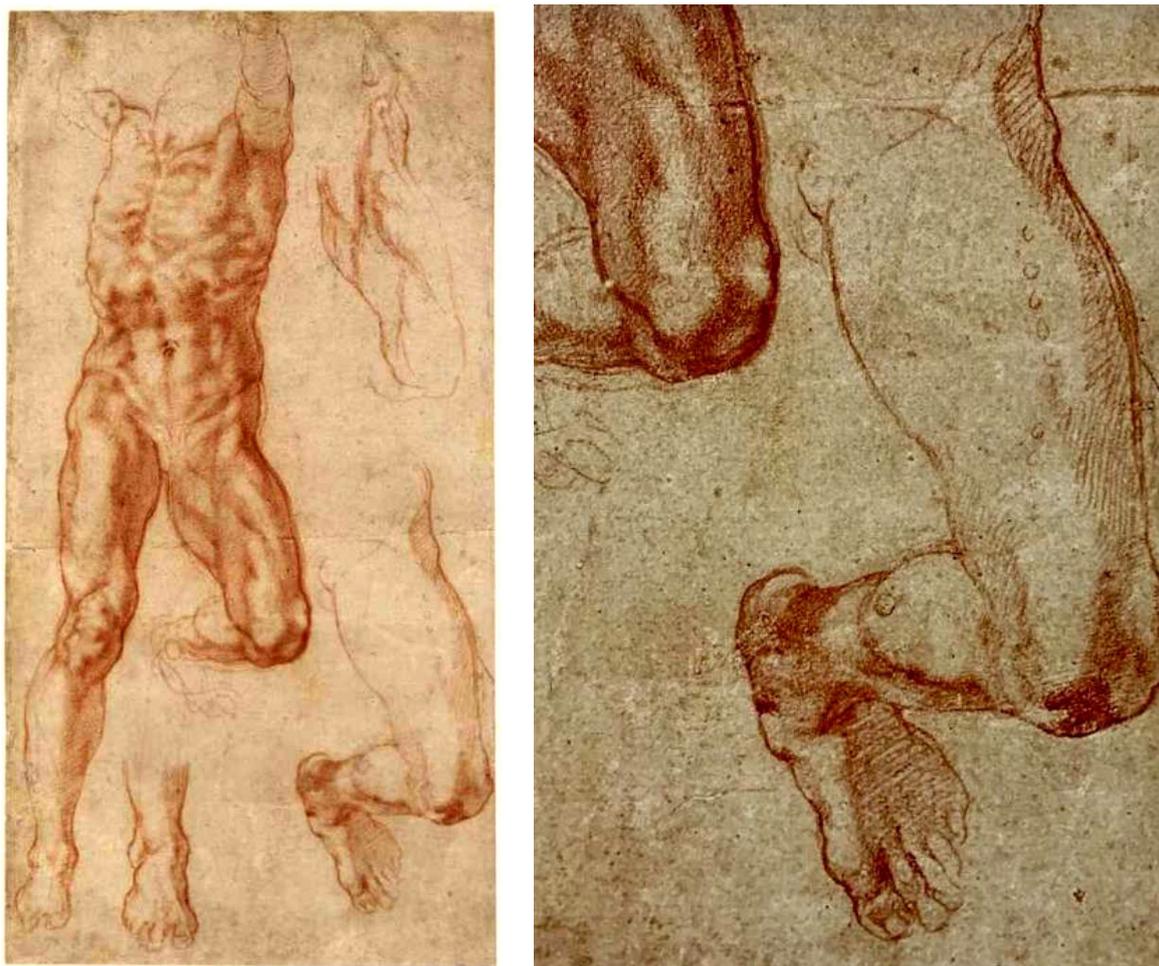
Il disegno preparatorio della Sibilla Libica è interessante per gli spunti tecnici che fornisce proprio al fine di comprendere come Michelangelo arriva al processo di raffigurazione dei muscoli, in questo caso delle spalle. Ad esempio, i muscoli che mette in evidenza con i segni descritti (in "A e in B" nella ricostruzione in Fig. 6) emergono dal corpo assumendo una caratteristica forma a 'noce', per usare lo stesso termine che Leonardo impiega in chiave polemica.²² Questo effetto si ottiene con due fattori: la 'positura' e l'esposizione a luci e ombre scelta da Michelangelo. Modulare quest'ultimo contrasto gli consente di intensificare a piacimento l'effetto sferico del muscolo stesso. Nella spalla sinistra, oltre all'indicatore fino ad ora considerato, Michelangelo inserisce almeno altri tre segni: un piccolo cerchietto e una serie di punti

(C); e un ulteriore segno, cerchietto munito di linea, apposto all'esterno della parte bassa della spalla (D) (Fig. 6). I segni evidenziati nei riquadri "B e D" sembrano presentare una doppia funzione: se li osserviamo singolarmente, essendo posti in corrispondenza di alcuni muscoli della spalla, potrebbero svolgere la funzione di indicatori anatomici. Tuttavia, se li osserviamo in una visione di insieme, sembrano condurre l'osservatore in un percorso visivo che inizia dall'indicatore esterno "B", e viene condotto attraverso la serie di punti (evidenziati nel riquadro C), al segno esterno "D". Concluso questo 'tour visivo' automaticamente lo sguardo si sposta nuovamente verso la spalla opposta e, quindi, verso il segno "A", indicante l'area priva di luce, innescando l'impulso istintivo di ricercare le differenze, nonché un'osservazione ancora più accurata. Alla fine di questa esperienza visiva non si può che notare la maestria di Michelangelo nell'uso del chiaroscuro: la muscolatura delle spalle sembra emergere dal foglio, appare quasi tridimensionale nella sua alternanza di rilievi e avvallamenti. Assunto ciò, i cinque segni menzionati (A, B, C, D) potrebbero considerarsi anche indicatori chiaroscurali.

Per quanto riguarda i segni in "C", al British Museum è conservato un foglio che riporta uno studio a sanguigna per la Crocifissione e studi di gambe e piedi, in cui ritroviamo degli indicatori molto simili (Fig. 7).²³ Osservando il dettaglio della coscia di Amman, scorgiamo una serie di cerchietti (Fig. 8), la cui funzione

²² Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura. Cod. Urbinate 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di C. Pedretti, trascrizione critica di C. Vecce, Firenze: Giunti, 1995, vol. II, pp. 275-276. Leonardo affronta la polemica sull'eccessiva enfaticizzazione dei muscoli nel capitolo 334 del *Libro di Pittura*: "[...] E s'altrimenti farai, più tosto un sacco di noci che figura umana arai imitato".

²³ Michelangelo Buonarroti, *Studio per crocifissione e studi di gambe e piedi*, ca. 1512, sanguigna; British Museum, Londra; Inv. n. 1895.0915.497; https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-0915-497 <16 dicembre 2024>.

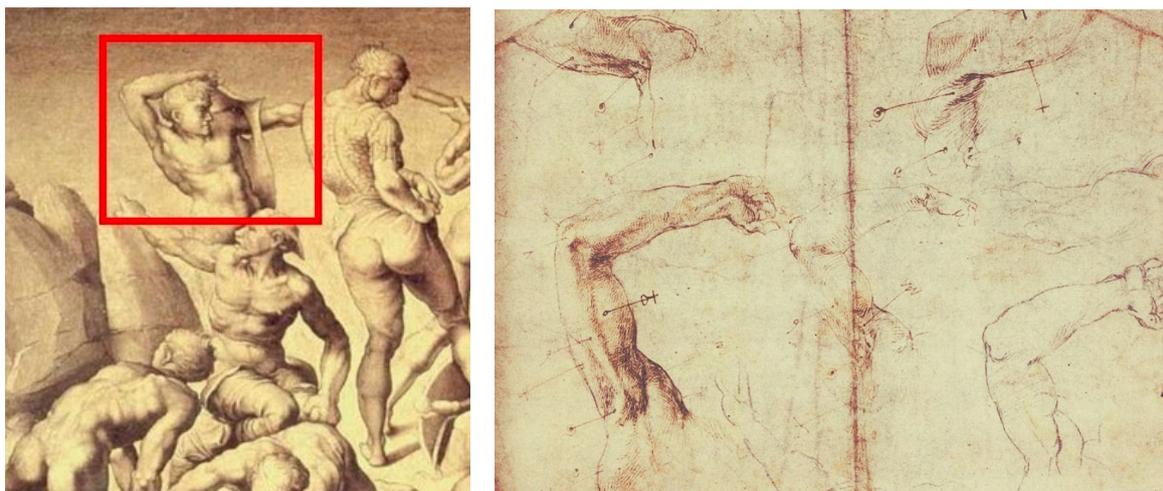


Figg. 7-8 - Michelangelo, *Studi per Crocifissione e di gambe e piedi*, ca. 1512, British Museum, Londra, Inv. n. 1895.0915.497 (da C. De Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, Novara, 1975-80, p. 163)

secondo Hirst potrebbe essere quella di indicare zone da lumeggiare, che ricordano quelli apposti sulla Sibilla nella spalla sinistra.²⁴ Il discorso sugli indicatori anatomici/chiaroscurali presenti nel disegno della Sibilla di Libi può concludersi dopo un'ultima osservazione sulla scelta di Michelangelo di posizionare esternamente alla spalla i tre segni (nelle aree evidenziate come A, B, D), che presentano sia un cerchietto che una linea, sia perché in questo modo evita di appesantire

eccessivamente il disegno della spalla con troppi segni, che per la funzione di catalizzare l'attenzione dell'osservatore, come asserito poc'anzi. In particolare, la linea che collega il cerchietto all'area relativa, oltre a questa funzione, gli consente, come abbiamo visto, anche di barrare una delle due linee per esprimere attraverso indicatori puramente visivi, la diversa situazione luministica. E questo evitare caparbiamente testi verbali in rapporto a studi anatomici conferma l'intenzione

²⁴ Hirst, Michael, *Michelangelo. I disegni*, Torino: Einaudi, 1993, pp. 94; Tolnay, 1975-80, vol. I, p. 120; Joanides, 1996, pp. 132-133.



Figg. 9-10 - Aristotele da Sangallo, *copia della Battaglia di Cascina di Michelangelo*, Norfolk, Holkham Hall, particolare (a sinistra) e Michelangelo, *Studi di braccia con articolazione della spalla*, ca. 1504, Albertina, Vienna, Inv. n. 132 (a destra) (da C. De Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, Novara, 1975-80, p. 14)

di Michelangelo, attestata da Condivi,²⁵ di volere occuparsi di anatomia da artista, a dimostrazione di un approccio completamente diverso da quello di Leonardo. I fogli anatomici di Leonardo sono in modo crescente accompagnati da testi: poche righe, singole parole accompagnano i disegni anatomici databili al 1487 circa; lunghi testi circondano, e in alcuni casi sostituiscono completamente i disegni, le immagini nei tardi studi sul cuore. Michelangelo, poeta oltre che artista, sarebbe stato in grado di utilizzare dei testi che avrebbero messo in luce le sue conoscenze. La loro assenza nei fogli anatomici potrebbe essere il segno di una scelta deliberata: limitarsi al linguaggio più proprio degli artisti, prediligendo immagini e disegni ai testi. Differenziandosi così dai trattati anatomici dei medici

che all'epoca erano occupati da testi, con pochissime o nessuna figura.

All'Albertina si trova un altro disegno (Fig. 10),²⁶ attribuito a Michelangelo con indicatori visivi in corrispondenza di parti anatomiche, alcuni corrispondenti a quelli del disegno del Metropolitan Museum (Fig. 5). Il foglio contiene studi di braccia realizzati a pietra nera in parte ripassati a penna e inchiostro bruno. Achim Gnann ha evidenziato la grande attenzione di Michelangelo alla rappresentazione anatomica e ha notato la corrispondenza tra le tre braccia nella metà inferiore del foglio, sollevate verticalmente all'altezza della spalla e piegate all'altezza del gomito, e quella di uno dei bagnanti della *Battaglia di Cascina*, vale a dire al soldato in procinto di indossare la sua armatura, raffigu-

²⁵ Condivi, 1553, pp. 66-67. "È stato Michelangelo, fin da fanciullo, uomo di molta fatica; e al dono della natura ha aggiunto la dottrina [...] Perciocchè non è animale, di che egli notomia non abbia voluto fare, e dell'uomo tante, che quelli, che in ciò tutta la loro vita hanno spesa, e ne fan professione, appena altrettanto ne sanno; parlo della cognizione, che dall'arte della Pittura e Scultura è necessaria; non dell'altre minuzie, che osservano i Notomisti".

²⁶ Michelangelo Buonarroti, *Studi di braccia con articolazione della spalla*, ca. 1504, penna, inchiostro bruno, pietra nera; Albertina Museum, Vienna; Inv. n. 132; [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[132\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[132]&showtype=record) <16 dicembre 2024>.

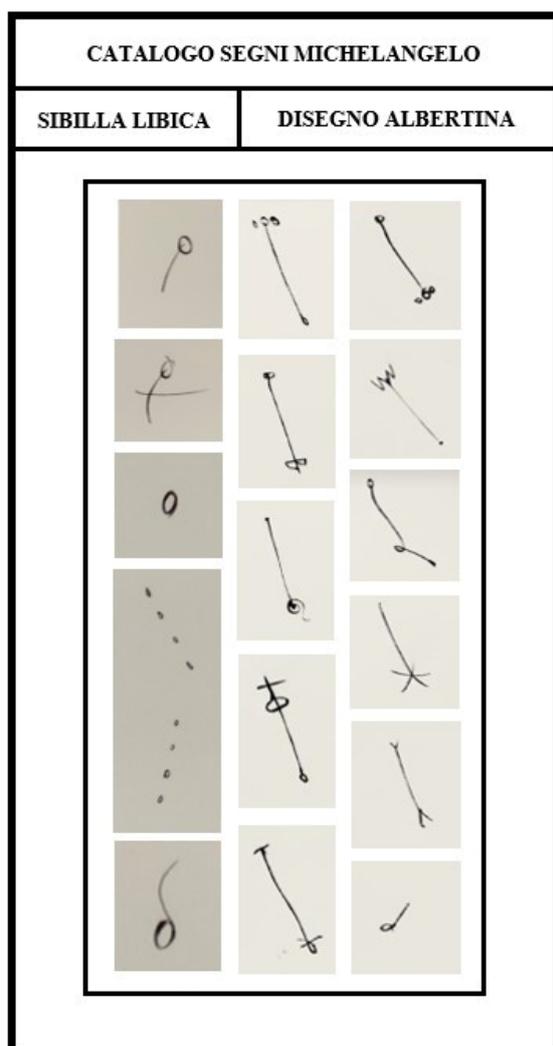


Fig. 11 - Catalogo dei segni Michelangelo: colonna sinistra segni disegno preparatorio Sibilla Libica; colonna centro/destra segni disegno Albertina, Inv. n. 132 (schema dell'autore)

rato nella parte sinistra della composizione. Ma è in particolare il braccio al centro con la mano rivolta verso il basso del foglio dell'Albertina ad essere quasi esattamente la stessa

del cartone (Fig. 9). Se questa corrispondenza è corretta il disegno risalirebbe agli anni in cui Michelangelo era impegnato nei lavori a Palazzo Vecchio, e non come invece riteneva Tolnay²⁷ al 1499-1500 circa, datazione che escludeva un collegamento con la scena della *Battaglia di Cascina*.²⁸

Nel disegno dell'Albertina, proprio come nel disegno preparatorio della Sibilla Libica, Michelangelo aggiunge una serie di segni su specifici punti. Ogni segno è evidenziato attraverso delle linee direttrici che richiamano l'attenzione, ancora una volta, su delle aree specifiche, evitando di coprire il disegno di nudo con questi indicatori. E, anche in questo caso, queste indicazioni anatomiche sembrano connesse con una dimensione chiaroscurale: indicando, in particolare, zone in piena luce, circondate da un tratteggio più o meno fitto.

Come è ben noto, Michelangelo ha enfatizzato la dimensione intellettuale dell'operazione artistica: l'artista usa le mani, ma per esprimere, faticosamente, nella materia, una 'idea' già formata nella sua mente. Gli indicatori anatomici e chiaroscurali potrebbero essere parte di questo processo creativo che enfatizza le componenti mentali, immaginative del processo creativo.²⁹ Elkins ha già suggerito che i segni indicativi sui muscoli potrebbero essere una sorta di codificazione ideata da Michelangelo come *input* visivo e mnemonico.³⁰ Nel disegno dell'Albertina, ad esempio, Michelangelo rappresenta l'arto superiore nella sua interezza solo in un caso, in basso a destra. Questo disegno più completo

²⁷ Tolnay, 1975-80, vol. I, pp. 116-117.

²⁸ Gnann, 2010, p. 96. Aristotele da Sangallo, copia della *Battaglia di Cascina* di Michelangelo, Norfolk, Holkham Hall, dettaglio. Acidini, Cristina, "Michelangelo." In *Art Dossier* n. 9, Firenze-Milano: Giunti, 2016, p. 21.

²⁹ Laurenza, 2021, pp. 86-87.

³⁰ Elkins, James, "Michelangelo and the Human Form: His Knowledge and Use of Anatomy." *Art History*, 7, no. 2, (1984), Oxford: Oxford University Press, pp. 179-180.

funge da immagine base di riferimento per i disegni-abbozzi di braccia che riempiono il foglio. Questi ultimi però presentano la peculiarità di riportare gli stessi segni apposti sul braccio in fondo a destra, indicanti le stesse parti anatomiche o aree di interesse. Così il disegno più completo diventa come la visualizzazione di una 'idea' base, che poi, negli altri schizzi viene variata. I segni, che indicando parti anatomiche corrispondenti, assicurano che il processo inventivo e di variazione avviene anche in base a nozioni anatomiche; ma, la loro indicazione con segni invece che con testi, assicura che tutto si svolga in una dimensione prettamente visiva e mentale: scientifica e immaginativa allo stesso tempo.

Il catalogo degli indicatori anatomici redatto da Schultz ed Elkins evidenzia la possibile corrispondenza tra questi segni e aree anatomiche o precisi i muscoli del braccio e delle ossa del gomito.³¹ Qui, in figura II, si riassume la corrispondenza, tra gli indicatori dei due disegni qui considerati. Ne deriva un piccolo catalogo di 16 indicatori (Fig. II).

Elkins ha interpretato i segni di muscoli o aree del nudo come fossero indicatori mnemonici, usati per marcare le varie parti anatomiche al variare del punto di vista o per ricordare a sé stesso o a uno studente delle caratteristiche importanti.³² Senza escludere questa possibilità, proposta anche da altri studiosi, in questo lavoro si è cercato di connettere l'uso degli indicatori anatomici con la dimensione chiaroscurale dei disegni di nudo di Miche-



Fig. 12 -Leonardo, *Studio di nudi e scena di battaglia*, ca. 1506-1508, Windsor, RCIN 91264or (Edizione Nazionale dei Manoscritti e Disegni di Leonardo)

langelo e con la dimensione intellettuale e visiva dell'invenzione artistica. Anche i disegni di Leonardo contengono spesso segni, in particolare lettere, ma si tratta di indicatori che rinviano a dei testi, note e commenti secondo una modalità che ricorre soprattutto nel caso delle illustrazioni anatomiche che, a partire dalla metà del Cinquecento, cominceranno a comparire sempre più numerose anche nei trattati anatomici. A tal proposito è significativo il disegno di Leonardo con lo studio del busto di un uomo nudo, realizzato a sanguigna e ripassato a penna, in un più ampio foglio con studi associati alla *Battaglia di Anghiari* (Fig. 12).³³ Qui Leonardo indica i muscoli che muovono la spalla con delle let-

³¹ *Ivi*, pp. 184-185; Schultz, Bernard, *Art and Anatomy in Renaissance Italy*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1985, p. 89. Nella nota 27 Elkins del suo saggio ha redatto un catalogo segni molto interessante, che approfondisce quello fatto da Schulz (nel testo sopraccitato), dove a ciascun segno corrisponde uno specifico muscolo del braccio e ossa del gomito.

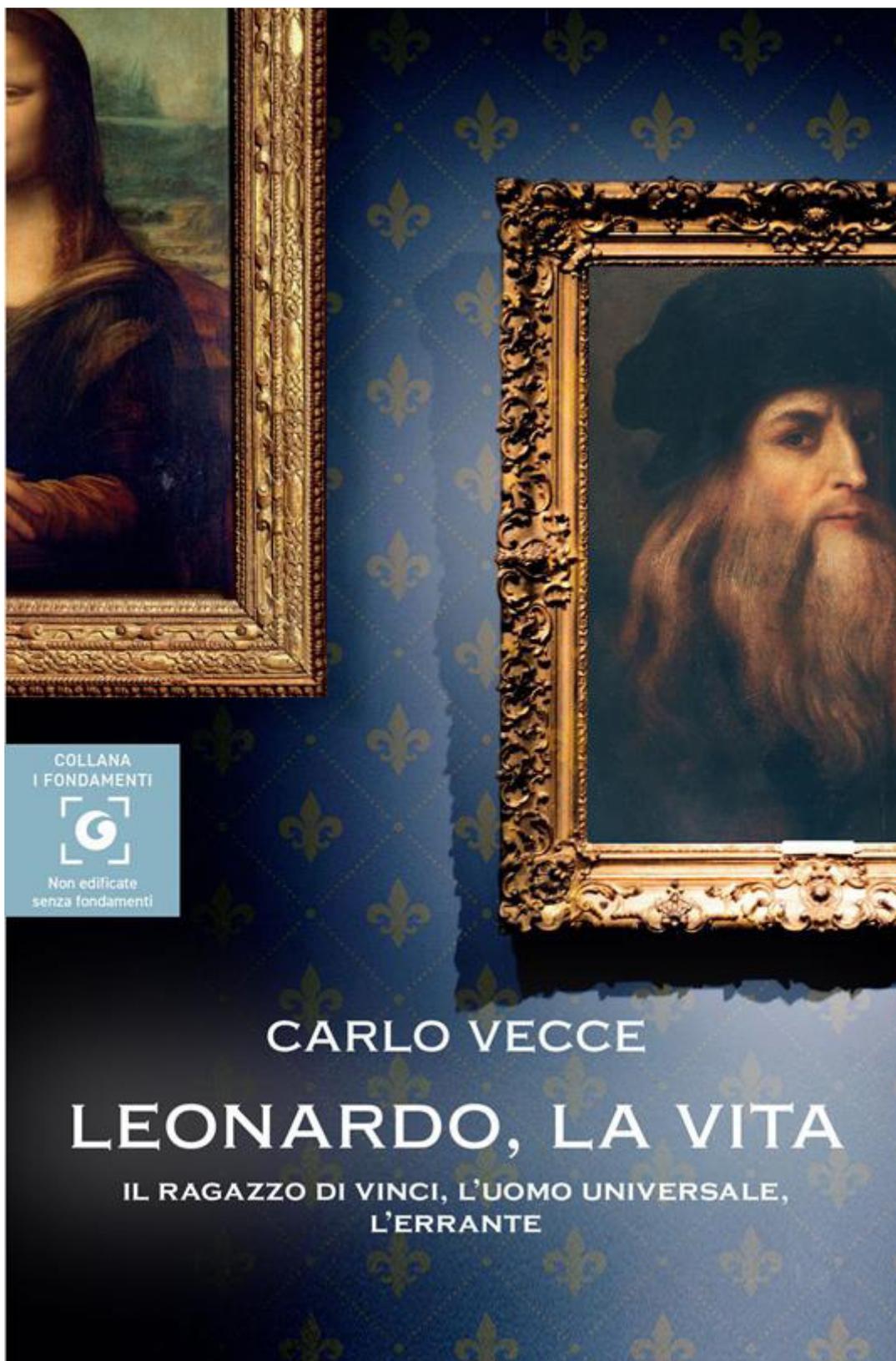
³² *Ivi*, p. 179.

³³ Leonardo da Vinci, *Studio di nudi e scena di battaglia*, 1506-1508, sanguigna, inchiostro bruno; WRCIN 91264or; [Leonardo da Vinci \(1452-1519\) - The muscles of the shoulder, torso and leg, and a skirmish <16 dicembre 2024>](#).

tere (*a, b, c, d, o*), che sono richiamate nel testo che affianca il disegno.³⁴ Le lettere in questo caso hanno chiaramente una funzione estremamente diversa da quelle apposte da Michelangelo nello studio della Sibilla Libica. Anche Leonardo fa anatomia da artista e la dimensione dei suoi studi anatomici è anzitutto visiva: disegni prima di tutto. Ma Leonardo intende rinnovare l'anatomia anche come scienza e, gioco forza, è costretto ad usare, sempre di più, parole, oltre che immagini. Michelangelo, al contrario, evita programmaticamente questa ambizione: si

limita a studiare l'anatomia utile per la invenzione e rappresentazione del nudo artistico. Privi, fino a prova contraria, di rinvii testuali, l'enigmaticità degli indicatori anatomici di Michelangelo è più apparente che reale. È, come questo contributo ha tentato di mostrare, parte integrante di un processo creativo che, pur utilizzando nozioni scientifiche e anatomiche, resta un atto mentale di tipo prettamente visivo: elaborazione e variazione intorno ad una certa idea del nudo, tra mimesi 'rinascimentale' e fantasia 'manierista'.

³⁴ Bambach, 2019, vol. 3, pp. 158-160, con bibliografia precedente.



Carlo Vecce, *Leonardo, la vita. Il ragazzo di Vinci, l'uomo universale, l'errante*, Firenze-Milano: Giunti, 2024, 660 pp.

DINANZI a una delle personalità artistiche più iconiche del Rinascimento nonché all'ingegno di colui che tra i primi ha contribuito a delineare la figura dello scienziato moderno, il rischio di trasformare la biografia in un'opera celebrativa, se non mistica, è un'insidia con cui fare bene i conti. La lunga frequentazione di stampo filologico che lo studioso Carlo Vecce ha avuto con i codici e con l'opera di Leonardo basterebbe, di per sé, a sostenere che non sia decisamente questo il caso e a scongiurare ogni rischio di tal sorta. In effetti, a onore del vero, la prima impressione che questo libro suscita nell'animo del lettore è quella di aver colto la dimensione profondamente umana di Leonardo; il lettore, cioè, si rende conto che, nelle ricerche plurime dell'artista, la sete inappagabile di conoscenza si mescola a delle importanti lacune affettive, derivanti da un'infanzia sofferta e turbolenta. Come già le tre definizioni accostate nel sottotitolo di questa biografia lasciano intuire, l'uomo universale rappresenta soltanto una delle anime di Leonardo. Le tria corda messe subito in risalto costituiscono i tre macro-capitoli in cui Vecce sceglie di suddividere il racconto della vita di Leonardo, prestando attenzione, tramite una meticolosa tessitura, a far emergere il dialogo costante tra questi aspetti reconditi dell'anima dell'artista. Basti pensare che perfino negli anni della piena maturità, quando l'uomo universale ha ormai raggiunto la fama tanto agognata, in occasione dell'impugnazione da parte dei suoi fratellastri del testamento dello zio a lui più caro, la reazione di Leonardo sarebbe difficilmente spiegabile senza prendere in considerazione i motivi personali del ragazzo di Vinci. I beni lasciati dallo zio Francesco costituiscono un'eredità modesta e, pertanto, non sono interessi di tipo economico a richiamarlo a Firenze. Neppure la nostalgia per la città, perché in questo

periodo della sua vita, tra il 1506 e il 1507, quando è al servizio dell'Amboise, egli è sordo pure ai richiami pressanti della Signoria. Allora, suggerisce Vecce, il ritorno a Firenze e la reazione spropositata corrispondono "al grande dolore che prova per questa vicenda inaspettata, per la ferita antica che essa riapre: le sue origini, la sua condizione di figlio illegittimo, il non aver mai saputo, nella sua vita, quale fosse la sua vera famiglia" (p. 459). Proprio perché finora non ha trovato posto nell'immaginario collettivo leonardesco, grazie allo spoglio attento e minuzioso di tutta una serie di documenti notarili e privati, Vecce indaga sull'infanzia tormentata di Leonardo e sulle ripercussioni a lungo raggio dei piccoli traumi legati ai primi anni di vita, che probabilmente sono tali da condurlo alla condizione cronica di errante, di migrante in giro tra le corti rinascimentali, dove i fasti dell'accoglienza non riescono mai a trasmettergli la sensazione di sentirsi finalmente a casa. A tal proposito – forse un caso di rimozione freudiana – è interessante che, tra la miriade di pagine lasciate da Leonardo, i ricordi di infanzia sono pressoché assenti, fatta eccezione per un testo criptico scritto in tarda età, nel 1505, in margine a un foglio dedicato al volo degli uccelli e che l'artista chiama "prima recordatione": Il volo del nibbio (p. 39). Secondo Vecce, il testo rappresenta simbolicamente il distacco forzato dalla madre, Caterina, la schiava circassa di cui il padre Ser Piero da Vinci è stato segretamente innamorato. Rapportati alla Firenze del XV secolo, dei veri e propri atti d'amore nei confronti della donna risultano l'atto di liberazione dalla schiavitù e il successivo matrimonio combinato con un contadino spiantato della zona: in questo modo il notaio fiorentino le concede la possibilità di continuare a crescere quel primo figlio illegittimo. Al di là delle ipotesi interpretative di un te-

sto che Leonardo, ben oltre i cinquant'anni, sente l'esigenza di scrivere, è chiaro che uno dei meriti della biografia di Vecce è la ricostruzione dell'infanzia perduta del ragazzo di Vinci, che fino a quando, all'età di dieci anni, non viene condotto dal padre a Firenze per la prima volta, è essenzialmente la storia di un ragazzo di campagna, nato sulla collina di Anchiano e cresciuto scorrazzando tra la casa del nonno Antonio al borgo di Vinci e la nuova dimora della madre, sposata con l'Attaccabriga, a Campo Zeppi.

Nel primo capitolo del libro, mediante lo studio di documenti riguardanti persone che si muovono negli stessi anni e negli stessi luoghi di Leonardo, Vecce mette insieme dei tasselli che consentono, se non di entrare nel dettaglio di eventi che riguardano direttamente questo piccolo figlio naturale, quanto meno di restituire il clima familiare nel quale cresce. Con un passo indietro, lo studioso fa luce pure su quella trama di relazioni che, chiamando in causa personaggi semiconosciuti al lettore medio, permettono di sapere qualcosa in più sulle vicende della madre, nelle cui braccia il piccolo Leonardo trova sempre rifugio nonché rimedio alla prolungata assenza del padre, dovuta un po' al lavoro e un po' alla reputazione da salvare. Ecco che allora il lettore può scoprire che Caterina, prima di fare breccia nel cuore di Ser Piero, dopo lunghe peregrinazioni era approdata a Firenze nella casa di Ginevra di Antonio Redditi e di suo marito Donato di Filippo di Silvestro Nati. E di certo anche il futuro marito di Caterina, Antonio di Piero d'Andrea di Giovanni Buti, detto l'Attaccabriga, non è figura nota. Insomma, dopo *Il sorriso di Caterina*, Vecce impugna gli strumenti della filologia e della ricerca archivistica, per ridare il giusto peso ai valori che una madre straniera, legata ad altre tradizioni, ad altri miti, hanno avuto nella formazione di Leonardo: soprattutto

per la genesi di un'immaginazione talmente fervida da far poi insospettare il padre. Questi, un giorno, guardando di nascosto dentro la cassetta dove il figlio custodisce gelosamente i propri disegni, resta intimorito più che entusiasta: "il ragazzo va oltre la pura e semplice riproduzione del reale. Prende il volo verso mondi immaginari che vede lui solo, crea forme viventi che non sono mai esistite" (p. 56). Con questo spirito, decide di portarlo a bottega dal Verrocchio. Una scelta che segna, con molti alti e bassi, l'inizio dell'ascesa artistica di Leonardo.

Da questo momento in poi, la biografia vinciana diventa progressivamente molto di più: un punto d'osservazione privilegiato dal quale seguire lo sviluppo incredibile cui va incontro la penisola italiana durante il Rinascimento. Come accade spesso a Firenze, nelle migliori botteghe circolano non solo nuove idee artistiche, bensì tutta una serie di testi letterari, che accentuano la passione di Leonardo per le lettere e per il pensiero degli antichi. Una passione non accompagnata però da uno studio serio e continuativo, soprattutto per la grammatica e per il latino, con il quale nel corso della sua esistenza Leonardo non finirà mai di confrontarsi. La scarsa costanza non riguarda soltanto lo studio del latino, secondo Vasari già durante l'apprendistato nella bottega del Verrocchio è possibile cogliere i prodromi di questo suo 'difetto': i troppo variegati interessi lo inducono a non portare a termine ciò che comincia; le sue opere restano cantieri sempre aperti. Nella lunga attività di Leonardo, sono tanti e vari gli esempi che possono confermare quest'attitudine, che spesso lo costringe a fughe improvvise dai committenti. Come Vecce mette bene in evidenza, da questi spostamenti dettati dal fallimento trapelano la dimensione umana e l'inaffidabilità di Leonardo: dopo aver intascato una quota dei pagamenti per

le opere da realizzare, egli lascia ai committenti solo qualche disegno o qualche cartone preparatorio e scappa via senza restituire un soldo. Il primo periodo fiorentino termina con un nulla di fatto, con le sue aspirazioni artistiche del tutto frustrate.

Nel 1482, la prima fuga dai creditori lo porta a Milano. Negli anni trascorsi alla corte di Ludovico il Moro, prende finalmente forma l'immagine dell'uomo universale. Non limitandosi a una sola arte – si presenta alla corte sforzesca addirittura come musicista e costruttore di strumenti musicali – mette a disposizione del nuovo mecenate le proprie conoscenze nei settori più disparati: dall'architettura all'ingegneria civile e militare, dalla pittura alla scultura. A quest'ultimo campo, affrisce l'opera incompiuta per la quale forse Leonardo nutre più rimpianti: un monumento equestre in bronzo in memoria di Francesco Sforza. Per diverso tempo, la fama di ingegnere/inventore passa anche per questo progetto monumentale; tra l'altro, uno dei pochi casi in cui l'interruzione dei lavori non è soltanto responsabilità sua. Infatti, quando il gigantesco modello di creta è pronto, il bronzo non è più disponibile perché era stato utilizzato per scopi bellici, per difendere il ducato dall'invasione francese. Proprio la guerra, qualche anno dopo, mette fine a una delle esperienze più serene di Leonardo, ormai decisamente inserito negli ambienti milanesi. Tra le tante attività, Vecce ricorda le spettacolari scenografie realizzate dall'uomo universale per rendere più suggestive le rappresentazioni teatrali a corte: le feste religiose e tutti i rituali mondani cui la corte sforzesca era avvezza. Inoltre, se nessuno dei 'libretti' del primo periodo fiorentino è pervenuto, in merito a questo soggiorno, i codici sono pieni di testimonianze. Leonardo lascia traccia di tutto: da un lato annota ciò che riguarda la quotidianità della vita, i luoghi visitati, i

libri che legge o quelli che vorrebbe procurarsi (in prima istanza i testi di Archimede), le spese cui deve far fronte per sé e per i suoi garzoni (soprattutto per quel discolo di Salai dalla mano lunga); dall'altro accumula pagine e pagine di appunti tecnici, disegni, intuizioni, progetti artistici. Al termine del libro, Vecce inserisce degli apparati che sono uno strumento di grande utilità per gli studiosi vinciani. Oltre alle fonti e alla vasta bibliografia, l'autore indica le modalità di formazione dei codici di Leonardo e l'arco cronologico lungo il quale si estendono le carte: si va dal più antico Codice B, alle grandi raccolte postume, come il Codice Atlantico e il Libro di Pittura secondo la compilazione di Francesco Melzi. Tra gli apparati c'è anche una cronologia delle opere, che lungi dall'essere un semplice elenco, si presenta come una pratica tabella atta a verificare se e quando l'artista ha portato a compimento i propri lavori o a che punto della lavorazione si è arrestato.

Il soggiorno milanese termina nel 1499, quando la permanenza di Leonardo nel ducato è interrotta forzatamente dalla caduta del governo del Moro. In altre parole, i grandi turbamenti che interessano la grande storia, da questo momento in poi, diventano un fattore determinante per le scelte dell'artista fiorentino. Cominciano le disavventure dell'errante. I tempi così incerti e il pericolo corso a Milano dovrebbero averlo edotto a tenersi buoni i nuovi committenti o i nuovi mecenati, correggendo il suo 'difetto'. Invece no. È incredibile il modo in cui riesca sempre a sottrarsi alle richieste di Isabella d'Este, bramata per lunghissimo tempo di avere un ritratto per mano del grande Leonardo; alla fine dopo un 'duello' epistolare che si protrae oltremodo, a più riprese e passando per diversi interlocutori, la marchesa è costretta a capitolare. Un altro episodio cui Vecce dedica ampio spazio è quello riguardante la Bat-

taglia di Anghiari. Dopo gli anni trascorsi al servizio di Cesare Borgia – incuriosito dai progetti di ingegneria militare di Leonardo – in occasione del ritorno a Firenze, sul finire del 1503, l'artista viene commissionato dalla Signoria, alla presenza di Machiavelli, di riempire la grande campitura vuota della parete orientale della Sala Grande del Consiglio con un'opera pittorica raffigurante la battaglia di Anghiari. È un incarico di prestigio che addirittura spinge Leonardo a lasciare in sospeso la Gioconda e la Sant'Anna. La Signoria, forse anche per assicurarsi che stavolta finisca l'opera, decide di dar luogo a una sorta di competizione, affidando a Michelangelo, sempre nella grande sala del Palazzo, la raffigurazione di un'altra battaglia: la Battaglia di Cascina. Per un breve periodo, i due condividono così lo stesso posto di lavoro: dei rivali ben consapevoli di poter apprendere molto l'uno dall'altro. Tuttavia, la strategia fallisce ed entrambi gli artisti non porteranno a termine le rispettive opere. Michelangelo va a Roma dal Papa; Leonardo, per non incorrere in rischi eccessivi, decide di trasferire sulla parete almeno la scena della Lotta dello Stendardo realizzata sul cartone. Qui come altrove, Leonardo si rivela troppo preso dal fare *sperientia* del mondo; Vecce rintraccia nei suoi codici l'ossessione per il tempo che passa, distruttore di tutte le cose, ragion per cui il desiderio di conoscere, diventato oramai speculazione filosofica, preme affinché l'esistenza non giunga al termine senza che egli abbia provato a carpire fino in fondo i segreti della natura. Con calma e dedizione l'autore tiene il passo di tutti gli spostamenti e dei rinnovati interessi di Leonardo. Tra le tappe principali vi sono di nuovo Milano, cui segue un entusiastico soggiorno romano, il ritorno a Firenze, e infine il tramonto francese, al tempo di re Francesco II, che lo ha voluto personalmente presso la sua corte. Nel frattempo, i suoi interessi

continuano a spaziare in tutte le regioni della conoscenza: studia la morfologia dei luoghi per trovare il modo di costruire armoniosamente sul territorio, si interessa del moto dei fiumi e delle acque, di geometria, di meccanica o, ancora, come non citare il capitolo in cui Vecce descrive, con viva partecipazione, i momenti in cui Leonardo sfida la leggi vigenti cimentandosi, in gran segreto, nello studio dell'anatomia umana su cadaveri ancora tiepidi di vita. Si giunge con grandi peripezie all'atto conclusivo della sua vita. In Francia, Leonardo gode finalmente "del lusso di un vero Studiolo, come quello di Isabelle d'Este, una stanza privata che non debba condividere lo spazio con l'officina" (p. 553). Nell'ultima dimora, egli porta con sé tutti i codici e i dipinti che ancora non ha terminato, e sui quali di tanto in tanto dà ancora delle pennellate, apportando delle correzioni anatomiche o facendo delle aggiunte al paesaggio. Una delle ultime pagine di quest'avvincente biografia, testimonia quanto l'autore sia entrato in sintonia con il suo oggetto di studio, con lo spirito di Leonardo, con i suoi affanni e l'imperitura ansia di vivere e conoscere. Vecce dà risalto a una frase semplice, che richiama la routine quotidiana del pranzo, ma che al tramonto di una vita straordinaria assume un sapore tutto particolare. Il vecchio filosofo, probabilmente con la gatta acciambellata sulle gambe, sta ricopiando in bella copia una lunga dimostrazione geometrica, quando a un certo punto è costretto a interrompere il lavoro "perché la minestra si fredda". Leonardo ci tiene a specificare il motivo dell'interruzione: la fantesca lo chiama a tavola perché è tutto pronto per mangiare. Così, nell'atmosfera di questo bel focolare domestico, finalmente il ragazzo di Vinci, sembra suggerire Vecce, ha trovato una serenità che gli permette di affrontare la morte pacificato con se stesso e con il mondo.



HAUTES ETUDES
histoire de l'art / storia dell'arte

André Chastel et l'Italie, 1947-1990

Lettres choisies et annotées

par Laura de Fuccia et Eva Renzulli
Avant-propos de Sabine Frommel et Michel Hochmann

CAMPISANO EDITORE
mare & martin

Institut
national
d'histoire
de l'art

INHA

André Chastel et l'Italie (1947-1990). Lettres choisies et annotées, par Laura de Fuccia et Eva Renzulli, Avant-propos de Sabine Frommel et Michel Hochmann, Roma: Campisano Editore, 2019, 660 pp.

IL recupero della breve nota biografica di Carlo Pedretti su “Chastel millimetrico” – qui riproposta in apertura – era stata pensata come introduzione per una nuova edizione italiana del Leonardo di André Chastel (1912-1990), voluta da Einaudi nel 1995, un testo che per il suo carattere fortemente biografico fu rigettato dall’editore e quindi pubblicato da Pedretti nelle pagine del suo *Journal*. Effettivamente si tratta di un testo con un taglio fortemente biografico, non di un saggio introduttivo tradizionalmente inteso, tuttavia interessante per l’attenzione allo studioso Chastel fa emergere l’immagine di uno studioso che, recuperando le parole di Pedretti, era un “docente raffinato che non può e non vuole perdere mai di vista l’ampio e complesso contesto storico e culturale che ogni problema affrontato comporta”. Chastel agli occhi di Pedretti era “un uomo che poteva sembrare cattedratico con quel tanto di pompa che incute soggezione ancor prima che rispetto e ammirazione, ma aveva sempre la frase pronta, meglio se in italiano, come preferiva, con la quale redimere e riscattare la vera immagine che aveva di se”. È evidente che nonostante la differenza di età (sedici anni), tra i due c’era un rapporto privato molto forte che emerge dal carteggio intercorso pubblicato nel volume *André Chastel et l’Italie (1947-1990). Lettres choisies et annotées*, curato da Eva Renzulli e Laura de Fuccia, introdotto da Sabine Frommel e Michel Hochmann, pensato come naturale conseguenza della valorizzazione dell’archivio di André Chastel presso l’INHA di Parigi, lavoro iniziato nel 2012 in occasione del centenario della nascita dello studioso francese. Il testo, edito da Campisano nel 2019, permette di mettere a fuoco le relazioni tra Chastel e alcuni suoi colleghi italiani, ma soprattutto consente di avere una visione della sua straordinaria apertura

verso il contesto italiano, quindi europeo; non a caso il volume, nel 2022 ha ricevuto il Premio Italia-Francia quale opera di storia dell’arte testimone dei profondi legami tra le due nazioni.

Il volume oltre ad essere uno strumento può essere un modello di riferimento per la pubblicazione, selezionata, di complessi carteggi della seconda metà del Novecento in cui ha un ruolo degno di nota anche la fotografia. L’importanza del volume è anche nell’importante apparato critico che accompagna il carteggio e permette di contestualizzare l’attività storiografica di Chastel che si snoda lungo tutta la seconda metà del Novecento. Un carteggio vario sia per tipologia che per varietà di temi, che spaziano dallo studio e/o allo scambio di libri a informazioni personali; un epistolario eccezionalmente ricco in cui si notano missive eccezionalmente legate ad aspetti pratici, ed altre incentrate su scambi teorici di altissimo livello, come nel caso del carteggio con Carlo Ludovico Ragghianti (1910-1987). Una selezione che mostra, in modo netto, la capacità di Chastel di dedicarsi alla storia dell’arte senza mai perdere di vista la contemporaneità.

Le lettere seguono un ordine cronologico di ‘incontri’ in cui agli storici dell’arte si aggiungono letterati e il celebre regista Federico Fellini (1920-1993). Ciascuna sezione è aperta da fotografie dei singoli studiosi e in alcuni casi la sezione è impreziosita da immagini d’archivio inedite. Le lettere, in rigoroso ordine cronologico, permettono di seguire gli scambi che intercorrono in modo più o meno incessante. Già scorrendo le pagine stupisce notare che una delle due immagini di gruppo pubblicate è proprio nella sezione dedicata al carteggio Pedretti-Chastel: è una foto scattata a Parigi, nel 1963, sul balcone dell’appartamento parigino di Chastel, in Rue de Lübeck, in cui si vede lo

studioso francese affiancato da Rossana Pedretti (1928-2019), Robert Klein (1918-1967) e Carlo Pedretti (1928-2018). La cosa che più colpisce è il sorriso di tutti: si trattava chiaramente di un momento conviviale vissuto in pienezza che era parte integrante del loro modo di condividere gli studi vinciani.

Ricordo ancora l'entusiasmo con cui Pedretti stesso acconsentì alla pubblicazione del suo carteggio con Chastel confluito in questo volume, testo che ora è punto di partenza per una più ampia riflessione sul rapporto Chastel-Pedretti. Degli oltre trenta corrispondenti italiani in contatto con Chastel, una decina erano in rapporti epistolari anche con Pedretti: se nel caso di Carlo Ludovico Ragghianti (1910-1987), Bernard Berenson (1865-1959), Roberto Longhi (1890-1970) e Stefano Bottari (1907-1967) la corrispondenza di Pedretti è limitata a poche occasioni circoscritte e ben delimitate, non si può dire altrettanto per gli scambi intercorsi con Giorgio Castelnovo (1929-2014), Eugenio Garin (1909-2004), Eugenio Battisti (1924-1989), Ugo Procacci (1905-1991), Anna Maria Brizio (1902-1982), Alessandro Parronchi (1914-2007) e Teresio Pignatti (1920-2004), con cui i rapporti erano più intensi, anche e soprattutto per ovvi motivi di studio. L'epistolario di Chastel, come ben evidenziato nell'introduzione a doppia firma, è testimonianza viva di relazioni personali in cui le preoccupazioni scientifiche si intrecciano con questioni personali: le lettere sono dei veri e propri luoghi in cui colleghi e amici si incontrano.

Ai nostri occhi il carteggio è soprattutto una ulteriore dimostrazione del ruolo che Chastel e Pedretti hanno avuto nella storiografia artistica del secondo dopoguerra: il primo, partendo da una valutazione storiografica artistica francese – che giudicava troppo chiusa in se stessa e concentrata su temi di stampo nazionale – sente la necessità di ampliare il

suo campo d'azione su temi di caratura europea; l'attività del secondo invece è segnata da una esigenza primaria e personale di studio: dare ordine alle carte vinciane, obiettivo dichiarato che è una costante di tutta la sua lunga carriera. Due punti di partenza diversi che, in entrambi i casi, hanno avuto esiti dirompenti per la storiografia artistica e che hanno dato un contributo fondamentale per lo sviluppo degli studi vinciani. A solo titolo di esempio merita notare che Chastel con la sua felice definizione di 'umanesimo matematico' ha dato consistenza epistemologica alla necessità di compiere ricerche inter- e transdisciplinari che nel caso di Leonardo stanno diventando una costante; Pedretti ha il merito di aver letteralmente riordinato cronologicamente le pagine di Leonardo ad oggi conosciute fornendo una chiave di lettura organica di oltre cinquemila pagine eccezionalmente complesse.

Il carteggio Chastel-Pedretti verte proprio su temi cari ad entrambi; Leonardo è *trait d'union* di questa corrispondenza quasi trentennale in cui Chastel torna più volte su temi vinciani, entra ed esce dal mondo di Leonardo che lui aveva già affrontato in occasione della sua tesi di laurea. In questo periodo, tra le molte pubblicazioni dedicate a Leonardo, mi piace ricordare un contributo a mio avviso particolarmente raffinato: la sua splendida lettura vinciana dedicata alle Madonne di Leonardo, tenuta nel 1978 e pubblicata l'anno successivo, come da prassi, un testo che già nell'introduzione è manifesto della visione di Chastel che procede per grandi temi, riesce ad isolarli e con grande umiltà e dedizione li affronta in modo sistematico.

A differenza degli altri rapporti epistolari che emergono in questo volume, le relazioni tra Pedretti e Chastel non iniziano tramite una frequentazione diretta avvenuta durante i numerosi soggiorni italiani dello studioso

francese. In questo caso la conoscenza molto probabilmente risale al soggiorno americano di Chastel e si deve soprattutto a Kate Trauman Steinitz (1889-1975) – la ‘madre di tutti i vinciani’ – che è stata capace di unire studiosi internazionali intorno al nome di Leonardo: vero e proprio ‘collettore’, è riuscita a mettere in contatto tutti gli studiosi di grande caratura nel secondo dopoguerra, a creare relazioni che hanno contribuito in modo determinante allo sviluppo degli studi vinciani. La prima lettera conosciuta di Pedretti a Chastel risale al 1961: lo studioso bolognese all’epoca stava pubblicando la sua tesi di laurea e Chastel, con grande generosità, gli fornì contributi puntuali. Fin da questa prima missiva emerge la grande disponibilità dello studioso francese nei confronti dei suoi colleghi, una predisposizione che è una costante in tutto il suo carteggio. Pedretti impossibilitato a verificare di persona i manoscritti di Francia, in assenza dell’edizione nazionale dei dodici volumi francesi (che sarà edita dal 1986 al 1990), era solito chiedere al collega francese verifiche puntuali sugli autografi. Da queste lettere emergono due dei principali temi di studio di Pedretti: l’architettura di Leonardo e le sue pagine perdute. Dopo la pubblicazione della tesi (1963), Pedretti si dedica allo studio del progetto vinciano di Romorantin: tema a lui caro (oggetto di una monografia edita nel 1972) che è argomento di numerose lettere della seconda metà degli anni ‘60 del ‘900. Nella stessa tornata di anni il carteggio, un po’ in inglese un po’ francese, affronta i problemi contemporanei legati allo studio di Leonardo come il restauro del Codice Atlantico e la sua consistenza fisica (tema che Chastel affronta anche con Anna Maria Brizio): gli studiosi sentivano sempre più la necessità di un intervento che permettesse la lettura di tutte le carte di Leonardo, recti e versi, all’epoca ancora in gran parte inse-

riti negli antichi *passe-partout* di montaggio. Pedretti stesso, in una lettera a Chastel, sottolinea che il suo unico obiettivo era quello “to have the entire codex dismounted and folios reconstructed” in fondo le esigenze di studio di Pedretti, come quelle di Chastel, erano mosse da grande concretezza. Da qui l’ipotesi di un progetto editoriale corale in cui Pedretti, con il suo consueto entusiasmo, chiede a Chastel di farne parte e di organizzare un comitato apposito: “The Committee, in my opinion, should not only promote the project, but also work on it, because the edition of the C.A. cannot be carried out by one person only, unless the work is limited to cataloguing the folios and transcribing and translating them. I can do the painstaking work of reconstructing the folios, and arranging them chronologically, but the greater task of commenting upon them can be carried out satisfactorily only through the combined efforts of a group of specialists. Would you like to be one of the editors? Because of your authority and position you and the Raccolta Vinciana in Milan could be the organizers of the Committee and invite the persons who, in your and in Miss Brizio’s opinion, are the best qualified for this kind of work. I am writing also to Miss Brizio about this. This a great opportunity that will never arise again [...]” (lettera di Pedretti in Los Angeles a Chastel in Parigi, datata 24 aprile 1963).

Negli stessi anni ebbero sicuramente modo di parlare a lungo anche di un altro tema altrettanto importante e dibattuto: i criteri di edizione dei manoscritti di Leonardo, tema che viene rilanciato anche dal 1966/67 con la riscoperta dei codici madrileni. Il ritrovamento dei manoscritti spagnoli diventa ben presto un tema *princeps*, cambia letteralmente la natura delle lettere dello studioso bolognese. Pedretti, come ha spesso ricor-

dato, ebbe la fortuna di vedere le prime immagini dei codici spagnoli per redigere un articolo *Leonardo's Lost Notebooks* edito nelle pagine del magazine *Life* (vol. 62, n. 9, 3 March 1967, pp. 24-32). Per l'occasione si era spostato da Los Angeles a New York, un viaggio organizzato in velocità, senza materiale di studio, nato dalla necessità di redigere un testo di accompagnamento di quelle prime immagini inedite che erano state fatte per l'occasione. La ricchezza dei codici madrileni offre numerosi spunti di ricerca, da allora in poi Pedretti differenzia la sua corrispondenza in chiave tematica e il carteggio con Chastel si concentra su due grandi temi importanti per lo studioso francese: le note architettoniche di Leonardo e la biblioteca del vinciano.

Temi a parte, quando gli studiosi si perdevano di vista, perché oberati dai troppi impegni, entrambi erano soliti chiedere notizie dell'altro a un amico comune: Alessandro Parronchi, spesso evocato nelle missive intercorse.

La corrispondenza si interrompe per quasi un decennio tra la primavera del 1977 l'inverno del 1981, ma verosimilmente i due studiosi si erano incontrati più volte nell'arco di quel decennio. E appunto gli incontri personali sono la cosa più difficile da ricostruire.

Le ultime lettere risalgono al 1988/89, momento in cui Pedretti lavora alla realizzazione del suo annuario – *Achademia Leonardi Vinci* – e in prima istanza aveva pensato di coinvolgere anche Chastel all'interno del

comitato scientifico e a partecipare con un breve saggio che purtroppo non poté arrivare. Chastel mancò il 18 luglio del 1990.

Mi piace concludere con un aneddoto che ho sempre sentito raccontare e che lo stesso Pedretti ricorda, in modo sibillino, nella sua nota dedicata a Chastel. Castelfranco Veneto 29 e 31 maggio 1979, Pedretti e Chastel erano insieme a numerosi altri colleghi al convegno organizzato in occasione di 500 anni della nascita di Giorgione. Pedretti, come era sempre, era accompagnato dalla moglie Rossana. Ricordavano spesso che in quell'occasione Terisio Pignatti fece uno splendido quanto lungo intervento sulla fortuna storiografica di Giorgione, ogni volta che il moderatore cercava di interrompere Pignatti rispondeva che non avrebbe potuto attendere il successivo Centenario – all'epoca lo studioso aveva già sessant'anni – e proseguiva senza alcuna remora, indefesso. Dopo oltre un'ora – stando ai racconti di Rossana e Carlo – Chastel con la sua consueta concretezza condusse Pignatti alla conclusione con una semplice osservazione “We must call the police!”. Da allora, ad ogni convegno, a chiosa di interventi troppo lunghi, Rossana e Carlo, si guardavano e ripetevano la frase di Chastel con un sorriso pieno di complicità. Ora mi rendo conto che per loro era il ricordo di un amico che emerge in modo evidente anche dalle pagine del volume *André Chastel et l'Italie (1947-1990). Lettres choisies et annotées*.



ACHA

LEVI