

LEONARDO E IL '900

Tra storia e mito

A cura di Simonetta Bassi, Antonietta Sanna, Valentina Serio

P  S A
UNIVERSITY
PRESS





ATTI DI CONVEGNO

Leonardo e il '900 : tra storia e mito / a cura di Simonetta Bassi, Antonietta Sanna, Valentina Serio. - Pisa : Pisa university press, 2022. - (Atti di convegno)

709.2 (23.)

I. Bassi, Simonetta II. Sanna, Antonietta III. Serio, Valentina 1. Leonardo da Vinci - Fortuna - Sec. 20.

CIP a cura del Sistema bibliotecario dell'Università di Pisa



Membro Coordinamento
University Press Italiane

Il volume, pubblicato con il contributo dell'Università di Pisa, raccoglie gli atti del convegno "Leonardo e il '900. Tra storia e mito (17-19 ottobre 2019)" realizzato nell'ambito del Programma di Eccellenza 2018-2022 del Dipartimento "Civiltà e Forme del Sapere" dell'Università di Pisa.

In copertina: Si ringrazia la Fondazione Corriere della Sera per il materiale tratto dall'archivio storico.

© Copyright 2022

Pisa University Press

Polo editoriale - Centro per l'innovazione e la diffusione della cultura

Università di Pisa

Piazza Torricelli 4 - 56126 Pisa

P. IVA 00286820501 · Codice Fiscale 80003670504

Tel.+39 050 2212056 · Fax +39 050 2212945

E-mail press@unipi.it · PEC cidic@pec.unipi.it

www.pisauniversitypress.it

ISBN 978-88-3339-604-0

L'opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons: Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale (CC BY-NC-ND 4.0) Legal Code: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.it>



L'Editore resta a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare, per le eventuali omissioni o richieste di soggetti o enti che possano vantare dimostrati diritti sulle immagini riprodotte.

L'opera è disponibile in modalità Open Access a questo link: www.pisauniversitypress.it

Indice

Introduzione	7
OUVERTURE	
Le “tre prospettive” di Leonardo <i>Marco Collareta</i>	15
I. ALLE ORIGINI DEL MITO	
Parigi: una passione chiamata Leonardo <i>Antonietta Sanna</i>	23
Il Leonardo di Pierre Duhem <i>Enrico Giannetto</i>	39
«A strange variation of the alchemist's dream». Il Leonardo faustiano di Walter Pater <i>Valentina Serio</i>	65
II. INTERPRETAZIONI	
Una <i>serena inclinazione al godimento</i> : il Leonardo di Freud <i>Maria Antonella Galanti</i>	81
«Unter seiner Zauberhand». Aby Warburg interprete di Leonardo da Vinci <i>Salvatore Carannante</i>	113
Il mito di Leonardo filosofo. Le variazioni di Valéry, Benjamin e Merleau-Ponty <i>Danilo Manca</i>	149
Cesare Vasoli interprete di Leonardo <i>Elisabetta Scapparone</i>	171



III. SGUARDI DALL'ITALIA

Leonardo e i moniti del Novecento 199

Antonio Natali

Leonardo in «Emporium» (1895-1919) 209

Sonia Maffei

Leonardo sullo schermo: il servizio del Cinegiornale
Luce sulla *Mostra Leonardesca* di Milano (1939) 233

Antonella Gioli

Restauro e promozione della Sala delle Asse.
Luca Beltrami e il mito di Leonardo 253

Luca Tosi

IV. SGUARDI DALLA RUSSIA E DALL'AMERICA

Il Leonardo architetto di Aleksandr Gabričevskij 275

Nadia Podzemskaia

Carlo Pedretti negli Stati Uniti: Leonardo e la pop-art 295

Sara Taglialagamba

Leonardo sul Pacifico. Grafica, design, cybercultura (e una fake news) 321

Pasquale Terracciano

Indice dei nomi 341

A Maria Antonella Galanti

Introduzione

Nel 2019, in occasione del V centenario della morte di Leonardo, si sono infittiti e non solo in Italia gli appuntamenti celebrativi, concentrati su diversi aspetti della poliedrica personalità del Vinciano e divenuti occasioni di nuove riflessioni su libri, macchine, opere dello straordinario autore.

I saggi che compongono questo volume, esito di un convegno tenutosi presso l'Università di Pisa, hanno voluto focalizzarsi invece su alcuni momenti della fortuna di Leonardo nel corso del '900, periodo cruciale in cui si assiste al duplice movimento di cristallizzazione del mito e di recupero della dimensione storica, grazie soprattutto all'imponente lavoro di analisi e interpretazione dei codici e di ricostruzione dei diversi contesti in cui l'autore ha lavorato.

L'origine di quel mito ha radici antiche, affondando nelle pagine dedicate da Giorgio Vasari a Leonardo da Vinci nelle *Vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, sia nell'edizione del 1550 sia, con alcune significative modifiche e aggiunte, nella seconda edizione del 1568. Quelle pagine infatti rappresentano, pur tra inesattezze ed esagerazioni, uno dei canali principali per la conoscenza di Leonardo fino alla fine del XVIII secolo, e rappresentano dunque uno dei veicoli decisivi per la costituzione e la diffusione di una certa immagine leonardiana che si è imposta nella cultura europea. I saggi qui raccolti hanno l'obiettivo di riconsiderare alcuni momenti della biografia postuma di Leonardo, prendendo le mosse da alcuni momenti della cultura tardo ottocentesca e novecentesca di diverse aree geografiche – Francia, Russia, Italia, America – seguendo gli itinerari di libri e lettori (da Pater e Péladan a Valéry, da Warburg a Disney, per ricordare solo alcuni), per provare a ritessere l'immagine di Leonardo, cercando di guardare oltre i “ritratti” del Vinciano offerti dalla tradizione, inquadrati principalmente nella descrizione della straordinaria varietà di conoscenze, attività e interessi di un artista eccezionale, inteso da un lato come «divinissimo artefice», filosofo e mago, sublime conoscitore



di verità misteriose celate da simboli e allegorie; dall'altro come scienziato, instancabile investigatore del mondo naturale e inventore di macchine geniali. Insomma: Leonardo uomo universale, genio del Rinascimento, grande anticipatore della modernità.

Certamente, si sarebbero potute seguire molte altre piste, riflettendo ad esempio sulla fortuna di Leonardo nel cinema, a partire da Ejzenstein che additava ai suoi allievi nel 1934 il *Cenacolo* come esempio del principio del montaggio; o sulla stroncatura che ne fece Einstein – che affermò che «negli scritti sul nulla di Leonardo si dicono delle vere e proprie sciocchezze» – o per restare in Italia sul Leonardo “non filosofo” di Croce o il Leonardo scopritore attraverso la lingua – «una lingua ispida e nodosa, alla ricerca dell'espressione più ricca e sottile e precisa» – di Italo Calvino.

Quello che però ci preme sottolineare è che non si può celebrare Leonardo senza interrogarsi sul Rinascimento, di cui il celebre artista è diventato un simbolo. Il Rinascimento è stato un periodo di lungimiranza e di coraggio, di svecchiamento della cultura e di investimenti nella conoscenza e nell'educazione. Si rinnova l'interesse per l'arte, la letteratura, la filosofia e la scienza; la caduta di Costantinopoli nel 1453, quando Leonardo aveva solo un anno, spalanca le porte a una nuova atmosfera religiosa e culturale, si assiste al fervore per le nuove scoperte e la nuova arte della stampa contribuisce alla circolazione delle idee in tempi rapidi. «Se non ci fossero i libri», scriveva Bessarione, «la stessa tomba che accoglie i corpi cancellerebbe la memoria degli uomini». Il Rinascimento è frutto di coloro che hanno capito che un nuovo mondo è alle porte, che bisogna investire sulle persone e sui loro talenti (anche il discusso padre di Leonardo, ser Piero, si accorge delle capacità del figlio e lo porta a bottega da Verrocchio).

È un'età complessa in cui ci furono guerre, terrore, omicidi, carneficine, ma anche un periodo in cui vissero e operarono personaggi straordinari – da Alberti a Pico, da Machiavelli a Erasmo, da Leonardo a Michelangelo – e il cui fondo tragico è stato ben messo in evidenza da molti studi, anche recentissimi. A conferma che si tratta di un'età che continua a interrogarci e a riproporsi proprio per le sue contraddizioni e per le coraggiose e inedite prospettive che ha saputo aprire sul mondo umano.

Guardando a quella ricca e convulsa epoca l'Europa sconvolta dai conflitti tra '800 e '900 tenta di rimodellare la sua identità culturale indivi-

duando nelle grandi figure del Rinascimento – e fra queste soprattutto Leonardo – l'espressione più alta dell'elevazione spirituale a cui è giunto l'uomo moderno. Ma perché Leonardo è più genio rinascimentale di Pico, di Alberti e persino di Michelangelo? Perché la potente immagine della sua opera emblematica, *La Gioconda*, miscuglio di mistero e di bellezza secondo Théophile Gautier, ha destato così tanta passione da indurre Napoleone ad appenderla nella camera della moglie Joséphine e il carpentiere italiano Vincenzo Peruggia a trafugarla vivendo un'emozione estetica a tinte risorgimentali tra il 1910 e il 1913? Secondo la ricostruzione del fatto riportato in prima pagina dal giornale «Le Temps» due giorni dopo l'arresto a Firenze avvenuto il 12 dicembre 1913, Peruggia aveva voluto porre rimedio agli strappi della storia restituendo all'Italia un'icona che secondo lui le apparteneva. Ma perché quel racconto e più di tutto quell'immagine continua a riproporsi in vari contesti e il desiderio di appropriazione si rinnova incessantemente? La si ritrova nelle operazioni artistiche di rottura inaugurate da Marcel Duchamp, che ne alterò la famosa indefinitezza aggiungendo al misterioso volto baffetti e barbetta oltre che un irriverentissimo titolo; la si riscopre nelle fantasie di molti scrittori, nella pubblicità e persino nella street art di un quartiere di Rio de Janeiro. Non è il ritratto, ma è piuttosto la figura di Leonardo, genio in anticipo sui tempi, definito già tra il XVIII e il XIX secolo da Giambattista Venturi e da Étienne Delécluze artista, scienziato e filosofo, a determinare un culto destinato ad accrescersi anche in ragione del continuo ritrovamento di parti del suo immenso e disperso lascito. Basti ricordare la scoperta dei codici di Madrid nel 1966, le notizie sul valore inestimabile dei manoscritti che continuano a passare di mano in mano, le cronache sull'autenticità del *Salvator Mundi*, gli scavi di Romorantin alla ricerca delle tracce del progetto di città ideale, gli scavi di Amboise per ritrovare la tomba di Leonardo e restituirlo indiscutibilmente alla sua ultima patria grazie ai miracoli di una possibile analisi del DNA.

Nella storia dell'umanità i geni sono tanti ma Leonardo sembra essere un genio particolare, dotato di potenza e di immaginazione, con il quale si vuole celebrare l'intelligenza. La cultura europea troppo spesso ha consegnato al mito l'immagine di Leonardo di fatto offuscandone talora la grandezza. Partendo da questa consapevolezza gli studiosi che hanno collaborato a questo volume hanno contribuito a liberare l'immagine di Leonardo dalla



mitizzazione per collocarlo nella storia mostrando come in varie epoche il modello conoscitivo e operativo dell'artista sia stato seguito, reinventato, rimodulato.

In capo alle tre sezioni che compongono il volume vi è l'*ouverture* di Marco Collareta, dedicata alle cosiddette "tre prospettive" leonardiane. La nota critica ricostruisce il complesso intreccio tra teoria e pratica artistica attraverso la lettura comparata delle fonti filosofiche e artistiche di Leonardo, accanto alla considerazione della sua personale interpretazione del problema della prospettiva.

A seguire, il lettore è introdotto alla questione della genesi del *mito* leonardiano, cui è destinata la prima sezione, con una serie di saggi che tentano di storicizzarne la creazione. Nel contributo *Parigi: una passione chiamata Leonardo*, Antonietta Sanna offre una puntuale analisi delle ragioni storico-politiche e filosofiche, nonché delle vicende editoriali dei manoscritti leonardiani, che accompagnano l'entusiasmo per l'opera vinciana in Francia tra la metà dell'Ottocento e il primo dopoguerra. Muovendo da tale cornice, Sanna indaga l'originalissima interpretazione della figura di Leonardo elaborata da Paul Valéry. Emblema della mente creatrice, modello dell'uomo europeo, maestro di un filosofare moderno ed esplicitantesi nella vita concreta: Valéry, "creando" il suo Leonardo, consegna all'Europa prostrata e deturpata dalle guerre un simbolo potente della più alta dignità dell'uomo.

Il lavoro di Enrico Giannetto, *Il Leonardo di Pierre Duhem*, affronta il problema del ruolo di Leonardo da Vinci nella scienza moderna, del suo mito e della sua demitizzazione, attraverso una lettura critica dell'interpretazione proposta dal fisico, filosofo della scienza e storico francese. Giannetto prende le mosse dall'operazione ermeneutica condotta da Duhem di ricollocamento del contributo scientifico leonardiano nel solco del pensiero naturalistico medievale, mettendo in crisi la tradizionale linea di faglia storiografica tra fisica medievale e scienza moderna.

Di contro all'immagine del Leonardo scienziato, Valentina Serio nel saggio «*A strange variation of the alchemist's dream*». *Il Leonardo faustiano di Walter Pater* analizza il contributo del letterato vittoriano nel forgiare l'immagine mitizzante dell'artista-mago. Concentrandosi sul saggio pateriano *Leonardo da Vinci*, Serio svolge un'indagine sulle strategie di riscrittura delle fonti utilizzate da Pater e sulle ragioni filosofiche ed estetiche profonde alla

base di tale interpretazione, destinata a incidere fortemente sulla fortuna leonardiana del primo Novecento.

La seconda sezione del volume raccoglie quattro saggi dedicati ad alcune delle più importanti letture della figura di Leonardo del XX secolo. Maria Antonella Galanti propone uno studio dettagliato del contributo psicoanalitico freudiano nel saggio «*Una serena inclinazione al godimento*»: il *Leonardo di Freud*. Viene qui condotta un'analisi della lettura "patografica" condotta da Freud circa il celebre sogno del nibbio, ricorrente nell'infanzia di Leonardo, a partire dalla quale lo psicoanalista offre una ricostruzione più ampia del profilo psicologico dell'artista di Vinci. Galanti, dunque, mette in luce le varie tappe dell'elaborazione freudiana, ne rivela la profondità speculativa senza tacere delle criticità metodologiche ed ermeneutiche. Salvatore Carannante, in «*Unter seiner Zauberhand*». *Aby Warburg interprete di Leonardo da Vinci*, ricostruisce il dialogo ideale che Warburg instaura con l'opera leonardiana a partire dai materiali inediti relativi a un ciclo di conferenze, dedicate appunto al Vinciano, tenute dallo stesso Warburg al Kunstahlle di Amburgo nel 1899. Nel corso della propria indagine, Carannante osserva il concretizzarsi del metodo esegetico di Warburg, nel quale gioca un ruolo centrale il contesto in cui la creazione artistica prende vita, nonché il rapporto tra parola e immagine. Tale approccio gli consente di restituire complessità alla vicenda artistica e intellettuale di Leonardo, strappandolo all'isolamento in cui la critica lo aveva idealmente collocato per recuperare invece i nessi decisivi col *milieu* in cui egli operava e con i suoi modelli antichi e contemporanei.

Nel saggio *Il mito di Leonardo filosofo. Le variazioni di Valéry, Benjamin e Merleau-Ponty*, Danilo Manca indaga alcune interpretazioni novecentesche di Leonardo, espressione in certo senso estrema della mitizzazione della sua figura. Tale percorso muove dalla considerazione di Paul Valéry, il quale, di contro a una definizione tradizionale e storicamente connotata dell'attività filosofica, ricerca nella produzione pittorica leonardiana l'espressione della sua peculiare filosofia. Manca prosegue mostrando come l'interpretazione innovativa di Valéry di un Leonardo filosofo in quanto pittore influisca nelle letture proposte da Benjamin e Merleau-Ponty: nel primo, tale influenza è rintracciabile nel riconoscimento di un elemento di *choc* nelle opere leonardiane, quasi a precorrere la più tarda estetica dell'effetto; nel secondo, essa riguarda le sue riflessioni sul complesso rapporto tra filosofia e linguaggio.



Il contributo che conclude la seconda sezione, *Cesare Vasoli interprete di Leonardo* di Elisabetta Scapparone, affronta l'interpretazione demitizzante dell'opera leonardiana elaborata da Cesare Vasoli, inserendola all'interno dei nuovi indirizzi metodologici e di ricerca adottati dallo stesso Vasoli e dalla scuola gariniana.

Le ultime due sezioni del volume offrono una prospettiva dal taglio storico-geografico nell'esame della fortuna di Leonardo, radunando, rispettivamente, saggi incentrati sul contesto italiano da un lato, e americano e russo dall'altro.

Antonio Natali, nel contributo *Leonardo e i moniti del Novecento*, esprime l'esigenza di conseguire una comprensione globale dell'opera di Leonardo, superando concretamente le consuete distinzioni disciplinari che finiscono col frammentare l'analisi della sua produzione. Nel porre tale istanza, Natali offre un saggio della proficuità di un approccio genuinamente interdisciplinare, attraverso una lettura dell'*Adorazione dei magi* fondata sulla dettagliata ricostruzione delle conoscenze teologiche dell'artista, così come del contesto in cui l'opera è stata prodotta. Grazie alla considerazione della prossimità di Leonardo con l'abate Simone Verrocchio, fratello del suo maestro, e delle fonti scritturali del soggetto, Natali offre un'esegesi profonda e inedita della trama narrativa della pala, i cui fraintendimenti pregressi mostrano come il comune richiamo all'*universalità* del genio leonardiano sia spesso rimasto senza conseguenze sul terreno esegetico.

Sonia Maffei, nello scritto *Leonardo in «Emporium»*, analizza la presenza della figura di Leonardo nei numeri di questa peculiare rivista dal 1895 al 1919, rivelando una particolare predilezione per il periodo milanese dell'artista, assunto come emblema dell'"età dell'oro" sforzesca. Maffei si concentra su alcuni episodi cruciali, come il dibattito sull'attribuzione del ritratto di Beatrice d'Este, e sulle figure di spicco attive nella rivista, quale Luca Beltrami, infaticabile promotore degli studi sul Leonardo milanese. In tal modo, l'autrice mette in rilievo l'intreccio tra il mito leonardiano e l'operazione di ridefinizione dell'immagine di Milano, che proprio da quel mito poteva trarre rinnovato lustro ed energie. Antonella Gioli, in *Leonardo sullo schermo: il servizio del Cinegiornale Luce sulla Mostra Leonardesca di Milano (1939)*, prende in esame le strategie con cui la propaganda del regime fascista si appropriava del mito di Leonardo secondo un'inclinazione nazionalistica e

pro-bellica. Gioli svolge tale indagine attingendo ai materiali relativi a un mezzo popolare (e per questo potentissimo) quale il Cinegiornale, concentrando sul servizio del 1939 dedicato alla Mostra Leonardesca allestita a Milano. Tanto l'allestimento della mostra e la scelta dei materiali esposti quanto il montaggio del servizio mostrano infatti il chiaro intento di elevare Leonardo a simbolo del genio italico, esaltandone soprattutto l'inventività in ambito ingegneristico e bellico.

La sezione dedicata alle interpretazioni del mito leonardiano nel contesto peninsulare si conclude col saggio di Luca Tosi, *Restauro e promozione della Sala delle Asse. Luca Beltrami e il mito di Leonardo*, incentrato sul decisivo contributo di Beltrami agli studi sul Leonardo milanese e nel recupero della sua opera nella città lombarda. In seguito al restauro della Sala delle Asse, spiega Tosi, Beltrami estrapola e rielabora i "nodi" vinciani per trarne un elemento grafico emblematico dell'arte di Leonardo, applicato poi a numerosi prodotti editoriali, all'oggettistica, e presto diffuso come modulo ornamentale.

Il testo di Nadia Podzemskaia, *Il Leonardo architetto di Aleksandr Gabričevskij*, esplora la tormentata vicenda di promozione e avanzamento degli studi leonardiani condotta dall'intellettuale russo. Già animatore di un ambizioso progetto di traduzione ed edizione degli scritti di Leonardo e profondo conoscitore della storia dell'arte, Gabričevskij vide costantemente ostacolato il proprio lavoro di ricerca dal regime sovietico. Il saggio analizza puntualmente le riflessioni di Gabričevskij sulla teoria e pratica architettonica di Leonardo, mostrando l'intreccio di interessi storico-artistici e problemi di teoria dell'architettura attuali che sostanzia il contributo critico del russo.

Sara Taglialagamba ripercorre alcuni snodi centrali del lavoro di Carlo Pedretti come studioso e divulgatore dell'opera leonardiana nel saggio *Carlo Pedretti negli Stati Uniti: Leonardo e la pop-art*. Particolare attenzione è data alle mostre organizzate da Pedretti in America, intese come punto di congiunzione dell'attività scientifica e divulgativa; Taglialagamba illustra questo aspetto attraverso gli echi prodotti da tali mostre nella pubblicistica del tempo, nella cultura di massa e nelle creazioni di alcuni grandi esponenti della pop-art.

Il volume si conclude con il lavoro di Pasquale Terracciano, *Leonardo sul Pacifico. Grafica, design, cybercultura (e una fake news)*, nel quale si indaga



le forme contemporanee del mito leonardiano nella cultura della West Coast. Terracciano rintraccia i molteplici fili attraverso cui tale mito si dipana, attraversando cultura di massa, controcultura e ambito accademico. Vengono così analizzate le modalità di formazione e diffusione di un'immagine di Leonardo quale massima espressione di un atteggiamento visionario, creativo, votato a un sapere pragmatico e innovativo, capace di ispirare le più grandi menti dell'America contemporanea.

Simonetta Bassi
Antonietta Sanna
Valentina Serio

OUVERTURE

Le “tre prospettive” di Leonardo

Marco Collareta

«*Les mots et les couleurs ne sont choses pareilles, / ni les yeux ne sont les oreilles*»¹. Il distico celeberrimo di La Fontaine costituisce per lo storico dell'arte un monito costante, soprattutto quando si trova a confrontarsi con una personalità attiva non solo come pittore ma anche come scrittore. Davanti a Leonardo, ad esempio, se è certamente un'operazione legittima intrecciare i dati visivi che vengono dalle opere d'arte con quelli verbali che vengono dagli scritti, è buona regola prima di tutto operare una sana critica delle fonti visive e testuali, al fine di meglio intendere la collocazione storica di un capolavoro d'arte o di una celebre affermazione teorica.

Quelle che lo stesso genio di Vinci, nell'apografo *Libro di pittura* così come nei taccuini autografi, chiama le “tre prospettive” forniscono al riguardo l'occasione di un proficuo esercizio. La ben nota originalità dei paesaggi leonardeschi e l'effettiva possibilità di rinvenire in essi quella nozione hanno indotto gli studiosi a leggere cose e parole entro la categoria importante ma non per questo sempre esaustiva della personalità creatrice. Leggiamo così in un diffuso e per certi versi utilissimo dizionario dei termini artistici stampato in Italia qualche tempo fa: «I diversi modi di intendere la prospettiva, anche quella più rigorosa, da parte dei maestri del secolo XV, conferma il significato individuale delle interpretazioni prospettiche, l'apporto “soggettivo” dei singoli artisti nell'affrontare un problema, di cui si vuole peraltro esaltare la connotazione scientifica. È il caso soprattutto di Leonardo (1452-1519), nel dividere la prospettiva in tre parti: lineare, di colore (o “aerea”), di spedizione»².

1. J. La Fontaine, *Le tableau*, vv. 226-227, in Id., *Oeuvres complètes*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, vol. I, p. 892. Versione scritta di quanto da me esposto al convegno *Leonardo e il '900 tra storia e mito*, tenutosi a Pisa il 17, 18 e 19 ottobre 2019, la presente nota è stata pubblicata in identica forma anche nella rivista «Critica d'arte», nona serie, LXXVII, 3-4, pp. 101-3.

2. L. Grassi, M. Pepe, *Dizionario della critica d'arte*, Torino, UTET, 1978, vol. II, p. 441.



Ove si prescinda dall'identificazione della prospettiva aerea con la sola prospettiva di colore anziché con questa e quella "di spedizione", la presentazione è sostanzialmente corretta. Essa si basa sul più esplicito passo dedicato da Leonardo alle tre prospettive, citato in effetti subito di seguito dal nostro dizionario sulla base della più autorevole antologia italiana di testi vinciani allora disponibile, il quale suona come segue: «Come sono di tre nature prospettive: la prima s'astende intorno alle ragione del diminuire (e dicesi prospettiva diminutiva) le cose che si allontanano dall'occhio; la seconda contiene in sé il modo del variare i colori che si allontanano dall'occhio; la terza e ultima s'astende alla dichiarazione come le cose devono essere men finite, quanto più s'allontanano; e nomi son questi: prospettiva liniale, prospettiva di colore, prospettiva di spedizione»³.

Il passo si trova ovviamente anche nella più citata antologia vinciana in lingua straniera, nella quale è seguito a ruota da un passo analogo tratto da un manoscritto che gli studiosi datano considerevolmente più tardi di quello da cui è tratto il precedente: «Tre sono le parti della prospettiva di che si serve la pictura, delle quali la prima s'astende alla diminutione delle quantità de' corpi oppachi; la seconda è delle diminutioni e perdimenti de' termini d'essi corpi oppachi; la terza è della diminutione e perdimenti de' colori in lunga distantia»⁴. Significativamente, questo secondo passo è postillato in nota come segue: «La divisione è qui la stessa che nel brano precedente; e ciò è meritevole di nota quando lo colleghiamo al fatto che un lasso di circa venti anni deve essere intervenuto tra la stesura di questi due passaggi». Come nel dizionario da cui siamo partiti, il commentatore si mostra interessato a sottolineare la coerenza interna del pensiero leonardesco e dunque la sua originalità in seno al pensiero rinascimentale sulla prospettiva. Non a caso, trattando altrove dell'interesse di Leonardo per il paesaggio e l'atmosfera, scrive testualmente: «Mentre Alberti conosceva solo una scienza della prospettiva, cioè la prospettiva lineare, Leonardo distingueva fra tre generi: prospettiva di linee, di colore e di dissolvenza [*disappearance*]»⁵.

3. A. M. Brizio (a cura di), *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, Torino, UTET, 1952, p. 200 (dal ms. A, carta 98r).

4. J. P. Richter (ed.), *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London, Phaidon, [1873], 1970, vol. I, p. 118 (dal ms. E, carta 80b).

5. *Ibid.*, pp. 83-4.

L'implicita chiamata in causa del *De pictura* albertiano risulta particolarmente importante per noi. Se è vero, infatti, che la *perspectiva artificialis* di Alberti ruota solo ed esclusivamente intorno alle misure lineari dei corpi, è vero altresì che essa ha le sue radici in quella *perspectiva naturalis* o scienza ottica che induce l'umanista a scrivere: «Questo s'appartiene alla forza del vedere, imperò che mutato il sito le cose parranno o maggiori o d'altro orlo o d'altro colore, quali tutte cose misuriamo col vedere»⁶.

Il passo contiene già in qualche maniera *in nuce* le tre prospettive di Leonardo, così come contiene *in nuce* la leonardesca prospettiva aerea il passo albertiano che lo segue qualche pagina dopo, dove l'indebolimento dei raggi visuali in proporzione alla distanza è così motivato: «Credo ne sia ragione che, carichi di lume e di colore, trapassano l'aere quale, umido di certa grassezza, stracca i carichi razzi. Onde traemmo regola: quanto maggiore sarà la distanza, tanto la veduta superficie parrà più fusca»⁷.

Concludere da quanto detto fin qui che una nozione per noi tipica di Leonardo vada riferita di fatto ad Alberti o al suo mentore Brunelleschi sarebbe precipitoso. L'aggettivo "fusco" con cui termina l'ultimo dei passi citati ci aiuta a capire perché. Come risulta dall'affermazione albertiana secondo cui «fa l'ombra il colore fusco, e il lume fa chiaro ove percuote»⁸, esso è infatti sinonimo di "scuro". Ciò induce a credere che Alberti avrebbe condiviso l'opinione di Cennino che scrive testualmente: «E quanto hai a fare le montagne, che paiano più a lungi, più fa' scuri i tuo' colori; e quanto le fai dimostrare più appresso, fa' i colori più chiari»⁹. Un'opinione che ha più a che fare con la nozione di rilievo che con quella di prospettiva e che comunque è contraddetta dalla pittura di Leonardo e dei suoi modelli fiamminghi; un'opinione, tuttavia, che fornisce un indizio importante per identificare la fonte cui attingono "per li rami" non solo Cennino ed Alberti, ma lo stesso Leonardo.

6. L. B. Alberti, *De pictura*, C. Grayson (a cura di), Roma-Bari, Laterza, 1975, cap. I,5, p. 14.

7. *Ibid.*, cap. I, 7, p. 20.

8. *Ibid.*, cap. I, 9, p. 22.

9. C. Cennini, *Il libro dell'arte*, F. Brunello (a cura di), con una introduzione di L. Magagnato, Vicenza, Neri Pozza, 1971, cap. 85, p. 94.



Il riferimento è ai *Metereologica* di Aristotele. Documentatamente noti a Leonardo¹⁰ – che in essi poteva ritrovare la concezione a lui cara dello spazio naturale non come vuoto pneumatico ma come luogo di azione dei più diversi fenomeni atmosferici – i quattro libri di Aristotele contengono un passo importante per noi là dove essi notano che «gli oggetti lontani appaiono più scuri, più piccoli e più lisci, così come gli oggetti negli specchi o le nubi, sia a chi le guarda riflesse nell'acqua, sia direttamente»¹¹. Il mutamento nel tono cromatico, nelle misure lineari e nella qualità tattile delle cose viste da lontano corrisponde esattamente a quella che è per Leonardo la prospettiva di colore, lineare e di “spedizione” o finitura, e l'accento allo specchio non verrà dimenticato dal genio di Vinci. Quello che cambia è il punto di vista, giacché il pittore che realizza le sue opere attraverso la *perspectiva artificialis* non coincide col filosofo che osserva il mondo attraverso la *perspectiva naturalis*. Significativo allora che, nell'elencare le “tre prospettive”, Leonardo adotti un ordine diverso da quello proposto dal “maestro di color che sanno”, un ordine che, riflettendo l'evoluzione del suo diuturno arrovellarsi intorno alle ragioni della pittura, fa seguire al contorno della figura il colore locale e poi l'articolazione plastica nel primo e più antico dei passi leonardeschi sopra citati, l'articolazione plastica e poi il colore locale nel secondo e più recente. Si apre a questo punto la questione spinosa dell'intreccio tra teoria e pratica artistica nel genio di Vinci, ma noi, fedeli alle nostre premesse, non intendiamo affrontarla e poniamo fine qui a questa breve, speriamo non inutile nota.

10. J. P. Richter, *The Literary Works*, cit., vol. II, pp. 361-62, con due elenchi autografi di Leonardo, che registrano l'uno “*Meteora d'Aristotile vulgare*”, l'altro solamente “*Meteora*”, titoli giustamente identificati in nota dall'editore con i *Meteorologica*.

11. Aristotele, *Meteorologica*, L. Pepe (a cura di), Napoli, Guida, 1982, p. 131 (374b).

Bibliografia

- ALBERTI L. B., *De pictura*, C. Grayson (a cura di), Roma-Bari, Laterza, 1975.
- ARISTOTELE, *Meteorologica*, L. Pepe (a cura di), Napoli, Guida, 1982.
- BRIZIO A. M. (a cura di), *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, Torino, UTET, 1952.
- CENNINI C., *Il libro dell'arte*, F. Brunello (a cura di), Vicenza, Neri Pozza, 1971.
- GRASSI L., PEPE M., *Dizionario della critica d'arte*, Torino, UTET, 1978, 2 voll.
- LA FONTAINE J., *Oeuvres complètes*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, vol. I.
- RICHTER J. P. (ed.), *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London, Phaidon, 1970, vol. I.

I. ALLE ORIGINI DEL MITO





Parigi: una passione chiamata Leonardo

Antonietta Sanna

1. Gli inizi della fortuna francese di Leonardo: i *Carnets*

Alla fine del primo conflitto mondiale il filosofo e critico musicale Edouard Schuré fu fra i primi intellettuali ad attivarsi per creare un asse culturale che potesse portare i paesi dilaniati dalla distruzione verso una rinascita. In quell'ottica egli invitò l'Italia e la Francia a riunirsi attorno al simbolo di Leonardo per dare vita a una nuova Europa:

Léonard nous apparaît, aujourd'hui, comme la plus illustre incarnation d'une idée impérieusement actuelle, à savoir: l'intime et nécessaire coopération de l'âme italienne et de l'âme française. De légers nuages peuvent bien passer, de temps à autre, sur telle alliance, mais elle est indissoluble parce qu'elle est fondée sur les plus hauts intérêts de l'humanité et sur la tradition gréco-latine, qui s'identifie avec celle de la civilisation. [Leonardo ci appare oggi come la più illustre incarnazione di un'idea quanto mai attuale, ovvero: la profonda e necessaria unione dell'anima italiana e dell'anima francese. Qualche nuvola di tanto in tanto ha velato tale legame ma esso resta indissolubile perché è fondato sui più alti interessi dell'umanità e sulla tradizione greco-latina, che coincide con quella della civiltà]¹.

Schuré parlava a nome di quanti davanti alle macerie prodotte dalla guerra invocavano una ricostruzione e si erigevano a difesa dei valori della tradizione greco-latina. La via era percorribile portando lo sguardo verso il Rinascimento come epoca del trionfo dei valori intellettuali e morali dell'umanità. La rotta implicava il riconoscimento della presenza di un'anima latina nell'anima francese e il riconoscimento del primato dell'Italia nell'educazione dell'Europa:

1. E. Schuré, *Les prophètes de la Renaissance*, Paris, Perrin, 1926, p. 95.



N'a-t-elle pas été en effet par trois fois l'institutrice de la civilisation depuis l'ère chrétienne? Elle le fut une première fois par la Rome antique, qui transmit aux peuples du Nord la quintessence de la civilisation gréco-latine. Elle le fut une seconde fois par l'influence souveraine de Rome comme métropole du christianisme en Occident. Elle le fut une troisième fois, avec une énergie redoublée, par la Renaissance, qui restaura le culte de la beauté perdue [...] et qui du même coup révéla au monde un art nouveau, l'art helléno-chrétien. [Non è stata essa di fatto per tre volte dall'era cristiana l'istitutrice della civiltà? Lo fu una prima volta con la Roma antica che trasmise ai popoli del Nord la quintessenza della civiltà greco-romana. Lo fu una seconda volta con la suprema influenza di Roma metropoli del cristianesimo in Occidente. Lo fu una terza volta, con rinnovata energia, con il Rinascimento, che restituì il culto della bellezza perduta [...] e insieme rivelò al mondo un'arte nuova, l'arte elleno-cristiana]².

Ponendosi nel solco del Rinascimento italiano la nuova Europa poteva aspirare a un rinnovamento filosofico, sociale e religioso, guidata dai suoi grandi profeti che come fari l'avrebbero illuminata. Schuré, ardente seguace di Baudelaire, aveva di sicuro presente la strofa della poesia *Les phares* che il poeta maledetto aveva dedicato a Leonardo:

Rubens, fleuve d'oubli, jardin de paresse,
 Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,
 Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse,
 Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer;
 Léonard de Vinci, miroir profond et sombre,
 Où des anges charmants, avec un doux souris
 Tout chargé de mystère, apparaissent à l'ombre
 Des glaciers et des pins qui ferment leur pays.
 [Rubens, fiume d'oblio, giardino di riposo,
 cuscino di carni ove non è concesso amare:
 dentro, la vita s'agita e fluisce senza posa,
 come l'aria nel cielo, come il mare nel mare.
 Leonardo da Vinci, specchio oscuro e profondo
 dove angeli, col fascino d'un ambiguo sorriso,
 sono avvolti nell'ombra, un paese, per sfondo,
 di ghiacciai e di pini, una dolcezza in viso]³.

2. *Ibid.*, *Préface*, p. IV.

3. C. Baudelaire, *I fiori del male*, traduzione e cura di Antonio Prete, Milano, Feltrinelli,

Per il poeta maledetto solo nella tradizione può nutrirsi l'innovazione, solo nei grandi del passato i grandi del futuro possono trovare una forza capace di trasformare in oppio divino una voce incolore elevandola a testimonianza della dignità umana di fronte all'eternità.

La celebrazione baudelairiana è del 1857, data di pubblicazione delle *Fleurs du Mal*. Fino a quel momento di Leonardo in Francia si era scritto relativamente poco. Erano conosciuti i lavori di Giambattista Venturi⁴, quelli di Guglielmo Libri⁵ e di Etienne Delécluze⁶. Molto diffuse invece erano le incisioni che riproducevano alcune delle opere del maestro, come la *Belle Ferronnière*, la *Gioconda*, i dettagli della *Battaglia d'Anghiari*, o che rappresentavano la sua morte tra le braccia del re Francesco I secondo l'immagine diffusa da François Guillaume Menageot.

Proprio negli stessi anni in cui Baudelaire riuniva sotto un unico sguardo l'arte e la poesia, Jules Michelet celebrava Leonardo definendolo «*génie vraiment universel de tout art et de toute science*» [«genio davvero universale nelle arti e nelle scienze»]⁷. Tra i confusi bagliori dell'arte, l'Europa del XVIII secolo, secondo lo storico, vide comparire «*le grand Italien, l'homme complet, équilibré, tout-puissant en toute chose, qui résumait le passé, anticipait l'avenir, [...] unissant les arts chimiques, mécaniques, à ceux du dessin*» [il grande Italiano, l'uomo totale, equilibrato e potente in ogni cosa, che riassumeva il passato e anticipava l'avvenire unendo le arti chimiche e meccaniche a quelle del disegno]⁸. Quell'uomo che aveva scosso fin dalle fondamenta le certezze del sapere costituito, veniva definito nell'epoca della modernità un «*magicien, le frère italien de Faust*» [mago, fratello italiano di Faust]⁹. Un Faust scopritore della macchina a vapore, del mortaio e del termometro, anticipatore di Gëfroy Saint-Hilaire e di Cuvier.

2003, pp. 45-7.

4. G. B. Venturi, *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*, Paris, Duprat, 1797.

5. G. Libri, *Histoire des Mathématiques en Italie*, Paris, Renouard, 1840.

6. E. Delécluze, *Léonard de Vinci, 1452-1519*, Paris, Imprimerie de Schneider et Lagrand, 1841. L'opera era conosciuta anche da Balzac che ne possedeva una copia con la dedica dell'autore.

7. J. Michelet, *Histoire de France, La Renaissance*, Paris, Chamerot, 1855, VII, p. LXXXVII.

8. *Ibid.*, p. LXXXVIII.

9. *Ibid.*, p. XCII.



L'immagine idealizzata di Leonardo, di derivazione settecentesca, che lo vedeva canuto e barbuto uomo di scienza e depositario di saperi, si era diffusa soprattutto nella prima parte dell'Ottocento ed era stata poi moltiplicata su svariati supporti. Carmen Bambach cita a mo' di esempio un dipinto su porcellana eseguito da Nicolas-Marie Mariot, datato 1846, raffigurante una scena in cui è presente Bernard Palissy, celebre artigiano-filosofo del Rinascimento francese, alle cui spalle sta la figura allegorica di Leonardo¹⁰. Il dipinto si basava su una tela che il pittore Charles Alexandre Debacq aveva esposto al *Salon* del 1837.

Ma sarà soprattutto l'ultimo ventennio del secolo a segnare una svolta decisiva nella storia della ricezione di Leonardo. L'impulso sarà dato dal contesto storico che vede sullo sfondo la Francia post Sedan ferita e offesa. Spinta dal bisogno di ricostruire la propria identità, la nazione violata dall'occupante prussiano, dopo il 1870, avvia un ambizioso programma culturale attraverso il quale rivendicare le proprie radici latine per opporle alla natura del nemico, il popolo alemanno.

In questo quadro si inserisce un personaggio chiave: Charles Ravaisson-Mollien, conservatore del Louvre, figlio del filosofo Félix Ravaisson-Mollien, ed eminente filologo. Tra il 1881 e il 1891, lo studioso realizza uno dei più prestigiosi tasselli del progetto di valorizzazione dei tesori della tradizione tracciato da Vivant Denon, nominato alla testa del Louvre da Napoleone. Adattando ai bisogni politico-culturali della sua epoca il progetto, in un decennio egli trascrive, traduce e riproduce i codici di Leonardo che la Francia aveva ribattezzato *Carnets*.

Sottratti come bottino di guerra alla biblioteca Ambrosiana, su richiesta di Napoleone, una volta giunti a Parigi i manoscritti erano stati divisi in due lotti. Uno venne depositato presso la Bibliothèque Nationale, l'altro, più consistente, contenente ben 12 codici di diverso formato, fu destinato alla Bibliothèque de l'Institut. Nel 1815, quando gli austriaci, nuovi occupanti di Milano, ne avevano chiesto la restituzione, i sovrintendenti francesi avevano consegnato solo ciò che era conservato presso la Bibliothèque Nationale, ossia i fogli del cosiddetto *Codice Atlantico*, senza fare menzione alcuna dei

10. C. C. Bambach, *Un'eredità difficile: i disegni ed i manoscritti di Leonardo tra mito e documento*, XLVII Lettura Vinciana, Firenze, Giunti, 2009, pp. 41-3; Id., *Leonardo da Vinci Rediscovered*, New Haven, Yale University Press, 2019.

manoscritti depositati presso l'Institut de France. Nella biblioteca di quella storica istituzione, il matematico italiano Giovanni Battista Venturi li aveva classificati, a mezzo di lettere, li aveva studiati e resi noti nel 1797 con la pubblicazione del suo *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*. I sovrintendenti austriaci dovevano essere poco preparati, e di sicuro meno abili dei loro omologhi francesi, poiché non si resero conto del fatto che i manoscritti cui faceva riferimento Venturi nel volume erano ben altri, e che il vero bottino anziché tornare a Milano rimaneva in Francia. Eppure il frontespizio dell'opera del matematico era chiaro nell'affermare che si trattava di «*fragments tirés des manuscrits, apportés d'Italie*» [«frammenti tratti dai manoscritti provenienti dall'Italia»].

La pubblicazione dei *Carnets* suscitò scalpore, interesse, curiosità. Il manoscritto veniva non solo diffuso ma addirittura riprodotto grazie ai risultati della tecnica anastatica che permetteva di moltiplicare l'immagine di un originale.

La Revue des Deux Mondes, nel numero di dicembre 1880, annunciò con entusiasmo l'uscita del primo volume dei *Manuscrits de Léonard de Vinci* che prometteva di mostrare «*un trésor de connaissance et d'intelligence*» [«un tesoro di conoscenza e di intelligenza»]. Nell'arco di dieci anni sei tomi di riproduzioni, annotazioni, disegni, abbozzi mostrarono al mondo il genio al lavoro, un uomo totale, capace di controllare tutte le facoltà dello spirito. Con quell'operazione editoriale la filologia si trasformava in scienza moderna dei testi, il Rinascimento diventava il serbatoio del sapere e Leonardo acquistava un posto nella storia della scienza e della filosofia. La sua opera scritta, sottratta all'oblio, mostrava un *homo senza lettere*, cioè libero da ogni dottrina, che senza ignorare le conoscenze degli umanisti del suo tempo metteva ogni cosa sotto la lente dell'esperienza e diventava "moderno".

I commentatori dell'evento furono numerosissimi. Durant-Gréville, firma nota delle riviste del tempo, erudito, fine conoscitore della letteratura russa, con interessi per la fisica e la matematica, definì Leonardo un grande idealista e allo stesso tempo il più grande realista e naturalista. In un articolo, apparso sul giornale *Le Temps* il 3 marzo 1881, l'erudito sosteneva che i suoi scritti avrebbero rivelato molti lati oscuri della vita dell'uomo, in particolare certi aspetti riguardanti i suoi presunti viaggi in Oriente, che non cessavano



di solleticare la curiosità di un pubblico attratto dall'esoterismo e dal misticismo.

Il giornale letterario *Gil Blas* il 13 marzo 1886 confermava la doppia natura di Leonardo, sottolineando che accanto alle osservazioni scientifiche, che denotano «*la hardiesse de ce grand esprit*» [«l'audacia di una così brillante mente»], nei manoscritti si trovano «*des conseils aux peintres sur la "manière d'éclairer leurs compositions"*» [«dei consigli per i pittori sul "modo di dar luce alle loro composizioni"»].

Un altro giornale, *Le Gaulois*, il 17 novembre 1889 annunciava con enfasi che l'Académie aveva attribuito a Charles Ravaisson-Mollien un premio di 3000 franchi, per ricompensare il bel lavoro fatto, un lavoro che dava gloria a Leonardo e alla Francia. E l'Académie da parte sua dichiarava che quei preziosi volumi erano una sorta di enciclopedia completa, un patrimonio di cui l'Institut «*eut la bonne fortune d'être doté, pour sa bibliothèque, grâce au jeune et brillant vainqueur de Montenotte et de Marengo*» [«ebbe la fortuna di essere dotato per la sua biblioteca, grazie al giovane e valoroso vincitore di Montenotte e di Marengo»]¹¹. La Francia riconosceva come suo quel patrimonio. Tanto che una delle sue massime istituzioni, l'Académie appunto, lo definiva un'*Encyclopédie* e gli riservava un posto nella Bibliothèque de l'Institut. Con quel lascito Leonardo veniva celebrato e riconosciuto ufficialmente come uno dei fondatori della cultura e dell'identità della Francia moderna.

Le ricadute della pubblicazione dei *Carnets* furono enormi. Storici, filosofi, filologi, artisti e letterati portarono lo sguardo su quell'opera, contribuendo a modificare definitivamente l'immagine dell'uomo e del pittore data da Vasari, ma anche a ritoccare sostanzialmente il ritratto un po' decadente diffuso da Walter Pater e da Michelet, che ne avevano fatto un eroe creatore di immagini sublimi, di sguardi misteriosi, di figure esangui.

L'immagine del nuovo Leonardo diventava parente stretta della figura dell'uomo di scienza, forgiata da Giambattista Venturi, e grande iniziatore del pensiero moderno pronto ad accogliere i principi e i metodi della scienza sperimentale.

11. Il riferimento è alle due battaglie contro gli austriaci vinte da Napoleone durante la I e la II campagna d'Italia (rispettivamente 1796 e 1800).

Tutta una generazione di giovani letterati si lasciò affascinare da quell'eredità singolare, dalle sue pagine scritte al rovescio che mostravano il misterioso farsi dell'opera e il costruirsi e decostruirsi del pensiero che fa l'opera. I migliori discepoli di Mallarmé vi si specchiarono direttamente o indirettamente. Tra questi: Marcel Schwob, André Lebey, André Gide, Paul Valéry. Cioè i simbolisti di seconda generazione, una generazione che aveva completato la propria educazione all'immagine con la lettura di opere come *A Rebours*, di Huysmans, le *Notes sur l'Angleterre* di Taine e con le riviste che riproducevano diffusamente le opere d'arte. Il culto del manoscritto, dello scritto a mano, dell'*unicum* in cui si apprezzava il corpo stesso della scrittura, la sua materialità, fatta di inchiostri, di carte, di tracce, rendeva per loro ancora più affascinante l'opera dell'artista di Vinci.

2. L'“incontro” tra Valéry e Leonardo

Nel giro di pochi anni in tutta Europa le edizioni degli scritti di Leonardo si moltiplicarono: nel 1882 Heinrich Ludwig pubblicò a Vienna il *Codice Vaticano*; nel 1883 Jean-Paul Richter pubblicò *The Literary Works of Leonardo da Vinci*; nel 1891 Luca Beltrami rese noto a Milano il *Codice Trivulziano*; nel 1901 a Torino Teodoro Sabachnikoff rivelò i tesori conservati a Windsor.

La storia complessa dei manoscritti lasciati da Leonardo in eredità all'allievo Francesco Melzi alimentava i sogni dei bibliofili francesi. Il giornale *Le Temps* nel numero del 4 aprile 1894 giunse a proporre una curiosa carta della localizzazione dei manoscritti leonardiani. E in un articolo dedicato alla pubblicazione del sesto e ultimo volume dell'edizione di Ravaisson-Mollien scrisse: «Si [...] nous établissons le classement par nation, de tous les manuscrits répartis en Europe, nous voyons que trois contrées seules en possèdent. La France, qui vient en premier pour le nombre, l'Angleterre, enfin l'Italie» [«Se [...] stabiliamo una classificazione per nazioni di tutti i manoscritti sparsi in Europa vediamo che tre sono i Paesi che li possiedono. La Francia sta al primo posto per il numero, l'Inghilterra e infine l'Italia»]. Con fierezza il redattore del testo concludeva che la Francia custodiva l'opera che Bonaparte aveva definito le «*butin le plus enviable pour une nation*» [«bottino più invidiabile per una nazione»]¹². Di fronte a quel bottino, il redattore della *Revue des Deux*

12. C. Yriarte, *Léonard de Vinci. Publication des manuscrits*, in «Le Temps», 14 avril 1894.



Mondes, nell'articolo del 1880 sopra citato, aveva dichiarato che bisognava attendere che qualche studioso mettesse a frutto quell'opera e rendesse servizio all'arte, alla scienza e alla filosofia mostrando che il pittore di Monna Lisa era uno scienziato.

Verso il 1894 la direttrice della *Nouvelle Revue*, Juliette Adam, legata a un ambiente nazionalista e animata da uno spirito antitedesco, cercava una figura che potesse incarnare il genio della componente latina nella cultura europea da contrapporre all'elemento germanico. Leonardo era il soggetto ideale. Restava solo da trovare una penna che potesse farne il ritratto.

Léon Daudet, figlio del celebre Alphonse, aveva individuato nella cerchia dei mallarméani un giovane che parlava in modo sublime di Leonardo. Il suo nome era Paul Valéry. Aveva al suo attivo un buon numero di poesie, aveva scritto un saggio piuttosto brillante, che andava nella direzione di Juliette Adam, intitolato *Une conquête méthodique*. Un'analisi lucidissima del metodo seguito dalla Germania nel suo progetto di controllo della massa per dominare l'Europa e affermare la forza della sua potenza economica e militare. Attraverso un veloce scambio di lettere con il poeta, la direttrice riuscì a strappare la promessa di un articolo «*sur le Vinci*» [«sul Vinci»]¹³.

Pur disponendo di una ricca bibliografia in cui comparivano le pubblicazioni più importanti dalla fine del Settecento agli anni Ottanta dell'Ottocento, da Giovanni Battista Venturi a Eugène Muntz, Valéry decise di scartare ogni forma di erudizione, di trascurare ogni dato biografico e persino di disertare le biblioteche per immergersi invece nella lettura dei manoscritti. «*Je me propose d'imaginer un homme de qui auraient paru des actions tellement distinctes que si je viens à leur supposer une pensée, il n'y en aura pas de plus étendue*» [«Mi propongo di immaginare un uomo le cui azioni siano state talmente ragguardevoli che se a esse riesco a far corrispondere un pensiero, sarà il più esteso possibile»]¹⁴. Era un'immagine, una rappresentazione immaginaria di Leonardo e della sua mente che egli intendeva proporre. Le di-

13. J. Adam, cartolina datata 24 ottobre 1894, conservata nel dossier «Écrits sur Léonard de Vinci I», Ms, Département des Manuscrits, BNF, N.a.fr. 19054, f. 92.

14. P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, in Id., *Œuvres*, édition, présentation et notes de Michel Jarrety, Paris, Le livre de Poche, La Pochothèque, 2016, vol. I, p. 120 (trad. it. *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, in Id., *Opere scelte*, M. T. Giaveri (a cura di), Milano, Mondadori, I Meridiani, 2014, p. 289).

scussioni con gli amici più dei libri nutrirono le sue conoscenze sia sul piano della forma che su quello del contenuto. L'amico Marcel Schwob aveva dato alle stampe un'interessante opera intitolata *Vies imaginaires*, che proponeva una revisione del genere biografico presentando dei personaggi illustri «[sans] se préoccuper d'être vrai» [«senza preoccuparsi di inseguire il vero»]¹⁵. Il biografo, per l'autore, non doveva essere uno storico, ma uno scrittore che doveva cogliere individui particolari e offrire al lettore ritratti ammirevoli. L'amico André Lebey, invece, era uno storico abituato alle grandi ricognizioni bibliografiche. Questi gli aveva fornito un'ampia bibliografia, rimasta sostanzialmente inesplorata, ma soprattutto gli aveva messo a disposizione la riproduzione dei manoscritti nella costosa edizione di Ravaisson-Mollien.

Figlio di un'italiana che usava abitualmente la lingua materna, al ritratto che andava costruendo Valéry diede un nome italiano. «Figura di Lionardo» lo chiamò. E alle riflessioni sull'arte di "figurare" dell'artista toscano dedicò la più grande attenzione. Figurare significava per Valéry rappresentare, costruire per mezzo di un linguaggio che intreccia l'iconico e il verbale. Costruire immagini, immagini concrete e immagini mentali.

Immerso nelle pagine dell'edizione dei manoscritti, il poeta scopre un Leonardo al lavoro, un'intelligenza di cui segue il movimento, le suspensioni, le sovrapposizioni, gli intrecci. «*Ces cahiers sont le mouvement de sa pensée*» [«Questi quaderni sono il movimento del suo pensiero»], scrive in appunto¹⁶. In meno di un anno consegna alla *Nouvelle revue* il saggio *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1895).

Mallarmé ne rimase estasiato e salutò in quel felice incontro tra il poeta e l'artista una strada promettente per il suo allievo. Minori furono invece gli elogi che gli riservò Ravaisson-Mollien. Il filologo rimproverò al giovane redattore di non aver rispettato le regole del *compte-rendu*, di aver prodotto insomma un testo che non parlava dell'edizione, né invitava il pubblico a scoprirla.

15. M. Schwob, *Préface, Vies imaginaires*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1986, p. 18. Valéry ricevette una copia dell'opera con la seguente dedica: «à mon cher Paul Valéry, son admirateur sincère et son ami dévoué, Marcel Schwob, 20 mai, 1896» (cfr.: B. Stimpson, «*L'Écrivain mort, l'ensemble de ses livres parle encore*»: la bibliothèque personnelle de Paul Valéry, conferenza tenuta al Collège de France il 19 febbraio 2020).

16. P. Valéry, *Léonard de Vinci*, II, Département des Manuscrits, Bibliothèque Nationale de France, N.a.fr. 19055, f. 149r.



Un po' irriverente, in effetti, il giovane si era liberato delle costrizioni della *commande* e anziché compilare una recensione aveva costruito una narrazione filosofica intorno al metodo. Attraverso un vertiginoso gioco di specchiamenti il suo saggio parlava del metodo di Leonardo, del proprio metodo e del metodo che il lettore alla fine della lettura deve essere in grado di costruirsi.

Valéry non parlava né del sorriso della Gioconda, né dell'uomo Leonardo. Il suo Leonardo era un'astrazione attraverso la quale spiegare il funzionamento della mente. Della mente che crea, che pensa, che fissa i legami tra le forme. "Che cosa è Leonardo ai giorni nostri?" si domandava Valéry nel 1894 sentendo l'urgenza di attualizzare quella figura. Cos'è quest'uomo totale che ha saputo scomporre la complessità del reale, individuarne le leggi, modificare la natura delle cose con la potenza dell'immaginazione? Leonardo per Valéry è un genio perché è dotato di un metodo operativo, perché controlla le operazioni mentali ed è abitato da una curiosità che lo muove sempre verso l'esperire.

Nel saggio *Une conquête méthodique*, un testo che illumina l'*Introduction*, Valéry tenta di dare una definizione di due importanti facoltà dello spirito, la genialità e l'intelligenza, e per spiegarsi sceglie tre esempi singolari: Leonardo, Napoleone e Moltke, il generale prussiano che schiacciò la Francia a Sedan. Leonardo e Napoleone sono, secondo Valéry, dei geni. Essi pianificano, osservano, intuiscono e vedono connessioni invisibili. Moltke invece pianifica, prevede, riassume dati. La sua azione è basata sulla strategia, sul prevedibile. L'azione di Leonardo e di Napoleone invece implica la creatività, l'erranza, l'incontro con l'ignoto. Sono geni perché fanno ipotesi. Laddove altri vedono separazioni loro gettano ponti per unire le cose. Sono uomini nati in un bacino in cui si sono realizzate le migliori condizioni di vita per lo sviluppo della civiltà: il Mediterraneo. Uno specchio d'acqua in cui l'uomo ha sfiorato il divino.

Sedotto dalla disciplina mentale di Leonardo, Valéry si dota di uno strumento simile a quello dell'artista e decide di registrare su dei quadernetti i movimenti del proprio pensiero. A uno dà il nome *Tabula*, a un altro il nome *Codex Quartus*. Dal 1894 al 1945 Valéry non cesserà di dialogare con l'opera di Leonardo. *Hostinato rigore* sarà il suo motto. Sotto quella regola lascerà al

Novecento una delle opere più intriganti: i *Cahiers*, ossia il romanzo di una mente. Dal mito o meglio dal sogno di Leonardo Valéry non si separerà mai.

Interessato alle questioni geopolitiche, nel 1905, egli progetterà un nuovo Leonardo, simbolo dell'uomo europeo. «*Léonard [...] le type même de l'esprit européen*» [«Leonardo [...] il modello dello spirito europeo»], «*L'Homme complet*» [«l'Uomo completo»], «*Léonard un des fondateurs de l'Europe*» [«Leonardo uno dei fondatori dell'Europa»], «*Léonard – pas d'analogue hors l'Europe*» [«Non ci sono figure analoghe fuori dall'Europa»], leggiamo negli appunti¹⁷.

Perché per Valéry Leonardo è Europeo? La domanda ha una risposta chiara se si collegano queste note degli inizi del secolo con gli scritti di carattere politico prodotti all'indomani della Prima Guerra Mondiale, quando davanti al declino della civiltà europea precisa cosa significa “Europa” ed “europeo”. Europeo è colui che riconosce e fa suoi gli apporti della radice greca, romana e cristiana. La prima coincide con l'ordine e la simmetria, la seconda con la regola giuridica e amministrativa, la terza con la legge morale. La cultura europea è fatta di realizzazioni e di sogni. E Leonardo è l'uomo europeo per eccellenza perché più di ogni altro ha sognato e realizzato¹⁸.

Poco interessato alla letteratura e alla scrittura pubblica, tra il 1905 e il 1908 Valéry riprende in mano i *Carnets*. La sua lettura si fa più attenta, diventa analisi, lettura profonda, interpretazione.

Les Sentences de Léonard de Vinci si legge in un abbozzo di quegli anni. Di cosa si tratta? Della preparazione di un volume contenente una selezione di frammenti tratti dai *Carnets*. Per comporlo, Valéry si propone di costituire un insieme tematico unitario seguendo l'ordine dei manoscritti originali. Seleziona quindi dei passi del *Manoscritto A* sullo studio dell'aria, la resistenza dei corpi, la forza; delle note del *Manoscritto B* sulla forza dei muscoli, la voce nell'aria, il volo, le macchine militari; degli studi del *Manoscritto C* sulla forza, il peso, l'urto, la percussione, la percezione, il movimento dell'acqua; delle annotazioni del *Manoscritto D* sulla vista; delle pagine del *Manoscritto E* sulla pittura e l'osservazione della natura; degli estratti del *Manoscritto K* sugli uccelli, l'ombra, la luce, l'anatomia. La selezione più importante riguarda

17. *Ibid.*, ff. 131r, 134r, 136r, 188r.

18. P. Valéry, *Variété, La crise de l'esprit*, Œuvres, cit., vol. I, pp. 696-726.



il *Manoscritto E* in cui l'osservazione dei corpi, dell'aria e dell'acqua è accompagnata da disegni che ne rappresentano la forza, la spinta, il movimento. Ne emerge la figura di un Leonardo scrittore, artista e pensatore cosciente del proprio lavoro che si percepisce come soggetto scrivente e in dialogo con il proprio lettore, come nel famoso frammento:

Cominciato in Firenze in casa di Piero di Braccio Martelli addì 22 di marzo 1508; e questo fia un raccolto senza ordine, tratto di molte carte, le quali io ho qui copiate, sperando poi metterle per ordine alli lochi loro, secondo le materie di che esse tratteranno; e credo che avanti ch'io sia al fine di questo, io ci avrò a replicare una medesima cosa più volte; sì che, lettore, non mi biasimare, perché le cose son molte e la memoria non le può riservare e dire: – questa non voglio scrivere, perché dinanzi la scrissi –; e se io non volessi cadere in tale errore, sarebbe necessario che, per ogni caso ch'io volessi copiare, sicché per non replicarlo, io avessi sempre a rileggere tutto il passato, e massime stando co' lunghi intervalli di tempo allo scrivere da una volta all'altra¹⁹.

che Valéry tradusse così:

Commencé à Florence, dans la maison de Pierre di Braccio Martelli, le 22^e jour de mars 1508 – et que ceci soit un recueil sans ordre, tiré de nombreuses notes, lesquelles j'ai recopiées ici, espérant de les mettre en ordre quelque jour, et de les ranger par les matières dont elles traitent.

Et je crois qu'avant même je sois à la fin de ce cahier, je serai obligé d'y répéter plusieurs fois la même chose, – de quoi, lecteur, il ne faut me blâmer, car les choses sont très nombreuses, et que la mémoire ne peut les réserver et (se) dire: celle-ci, je ne veux pas l'écrire, parce que je l'ai déjà écrite.

Et moi si je voulais m'épargner cette erreur, il faudrait nécessairement, chaque fois que je voudrais copier ~~– écrire –~~ et que je voudrais éviter les répétitions, que je me misse à relire tout ce qui est avant, et surtout lorsque je suis resté longtemps entre deux écritures (sur ce cahier).

Con la sua traduzione Valéry intendeva divulgare l'opera scritta di Leonardo e mostrare, con un volumetto dal costo contenuto e accessibile a

19. Il frammento era stato pubblicato nel volume *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, compiled and edited from the original manuscripts by J.-P. Richter, London, 1883, vol. I, p. 12, ed era stato ripreso da Edmondo Solmi nel suo *Leonardo da Vinci, Frammenti letterari e filosofici*, trascelti da Edmondo Solmi, Firenze, G. Barbèra Editore, 1908, p. 108.

un gran numero di lettori, la modernità del pensiero di un uomo che incarnava la nascita dello spirito teorico e poneva la conoscenza della verità come tema della ricerca scientifica. Quel Leonardo era per lui il modello di pensatore da offrire all'Europa degli inizi del XX secolo attraversata da cambiamenti scientifici, ontologici e storici, che annunciavano una profonda trasformazione della concezione del sapere. Con quell'operazione egli intendeva recuperare il Leonardo che la storia del pensiero aveva escluso dal terreno della filosofia. Giudicava grave che la sua opera poco sistematica, che non esprimeva i risultati delle sue speculazioni attraverso la costruzione del discorso, fosse esclusa dall'indice delle grandi produzioni dello spirito. Epurate dal gioco delle forme linguistiche, le carte leonardiane mettevano in scena qualcosa di nuovo, ossia un linguaggio diverso e più articolato che permetteva di assicurare la trasmissione dei fenomeni osservati. Nel disegno intrecciato con la parola, il calcolo, l'ornamento, Valéry coglieva qualcosa di mai tentato prima: la rappresentazione di un diagramma del pensiero. Collocando Leonardo nell'alveo della filosofia, egli intendeva mettere in discussione la storia stessa della filosofia dominata dall'idea che è filosofo solo colui che produce un libro di filosofia. Questo – sosteneva – è oltremodo insensato perché la filosofia «*c'est une connaissance que l'on poursuit par le vivre seul et où les solutions sont entraînées par l'existence, l'action, les réactions, les choix de chacun*» [«è un conoscere che si persegue solo attraverso il vivere, dove le soluzioni sono determinate dall'esistenza, dall'azione, dalle reazioni e dalle scelte di ognuno»]²⁰.

La traduzione dei *Carnets* non fu portata a termine. Joséphin Péladan, bizzarro personaggio, affascinato dall'esoterismo e pronto a sfruttare in quella direzione l'opera di Leonardo, aveva occupato il campo con un progetto che prevedeva la pubblicazione di una selezione di frammenti. La sua operazione per di più aveva inquinato il terreno editoriale con una grave accusa di plagio. Péladan aveva copiato di sana pianta il volume curato da Edmondo Solmi, *Leonardo da Vinci, Frammenti letterari e filosofici*, uscito a Firenze in varie edizioni per i tipi di Barbèra. La disinvoltura del parigino aveva dato luogo a uno scandalo, aggravato dal fatto che fin dalla copertina l'autore ingannava il pubblico annunciando che il suo volume presentava i manoscritti

20. P. Valéry, *Cahiers 1894-1914*, Paris, Gallimard, 2003, vol. IX, p. 20.



di Leonardo tradotti in francese per la prima volta, quando invece erano già stati diffusi e tradotti nella monumentale edizione di Charles Ravaisson-Mollien.

L'abbandono del progetto gettò Valéry nello sconforto. Ma il lavoro fatto non andò perduto. Diventò anzi una tappa fondamentale del ciclo di scrittura che successivamente lo scrittore dedicherà a Leonardo. La traduzione fu per lui un esercizio di tipo ermeneutico, un incontro più profondo con il pensiero e la scrittura di Leonardo che lo portò a un dialogo ininterrotto con il maestro²¹. Tornò infatti a scrivere su Leonardo nel '19, tenne conferenze a Roma e a Bruxelles nel '24, pubblicò altri saggi nel '26, nel '28, nel '29, poi nel '39 e infine nel '42. Nella Parigi invasa dai tedeschi dedicò a Leonardo una parte del suo corso di poetica al Collège de France. E quella fu per lui l'ultima risposta dal fronte latino alla barbarie alemanna.

Bibliografia

ADAM J., Cartolina datata 24 ottobre 1894, dossier «Écrits sur Léonard de Vinci I», Ms, Département des Manuscrits, BNF, N.a.fr. 19054.

BAMBACH C.C., *Leonardo da Vinci Rediscovered*, New Haven, Yale University Press, 2019.

ID., *Un'eredità difficile: i disegni ed i manoscritti di Leonardo tra mito e documento*, XLVII Lettura Vinciana, Firenze, Giunti, 2009.

BAUDELAIRE, C., *I fiori del male*, traduzione e cura di Antonio Prete, Milano, Feltrinelli, 2003.

DELÉCLUZE E., *Léonard de Vinci, 1452-1519*, Paris, Imprimerie de Schneider et Lagrand, 1841.

LIBRI G., *Histoire des Mathématiques en Italie*, Paris, Renouard, 1840.

21. Su questi aspetti rinvio al mio sudio: *Paul Valéry traducteur de Léonard de Vinci. Interprétation, traduction, création*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2019.

- MICHELET J., *Histoire de France*, VII, *La Renaissance*, Paris, Chamerot, 1855.
- RICHTER J.-P. (ed. by), *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London, 1883, vol. I.
- SCHURÉ E., *Les prophètes de la Renaissance*, Paris, Perrin, 1926.
- SCHWOB M., *Vies imaginaires*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1986.
- SOLMI E., *Frammenti letterari e filosofici*, trascelti da Edmondo Solmi, Firenze, G. Barbèra Editore, 1908.
- STIMPSON B., «L'Écrivain mort, l'ensemble de ses livres parle encore»: la bibliothèque personnelle de Paul Valéry, conferenza tenuta al Collège de France il 19 febbraio 2020.
- VALÉRY P., *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, in *Œuvres, édition, présentation et notes de Michel Jarrety*, Paris, Le livre de Poche, La Pochothèque, 2016, vol. I (trad. it. *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, in *Opere scelte*, Maria Teresa Giaveri (a cura di), Milano, Mondadori, I Meridiani, 2014, p. 289).
- Id., *Variété, La crise de l'esprit*, in *Œuvres, édition, présentation et notes de Michel Jarrety*, Paris, Le livre de Poche, La Pochothèque, 2016, vol. I.
- Id., *Léonard de Vinci*, II, Département des Manuscrits, Bibliothèque Nationale de France, N.a.fr. 19055, f. 149r.
- Id., *Cahiers 1894-1914*, Paris, Gallimard, 2003, vol. IX.
- VENTURI G. B., *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*, Duprat, Paris, 1797.
- YRIARTE C., *Léonard de Vinci. Publication des manuscrits*, in «Le Temps», 14 avril 1894.

Il Leonardo di Pierre Duhem

Enrico Giannetto

1. Il problema storiografico

Il problema del ruolo di Leonardo da Vinci nella scienza moderna è ancora aperto. Certamente, si presenta come tale a causa della difficoltà di definire la scienza moderna e il ruolo giocato dalla cultura umanistico-rinascimentale nella sua nascita¹, ma non solo. Seppure nella storiografia recente sono stati presentati lavori sempre più raffinati e specialistici sulle sue opere e sul suo pensiero, Leonardo da Vinci sembra ancora sfuggire a una comprensione profonda². Il mito del genio universale, pure consapevolmente rifiutato, sembra comunque operante celatamente. Se nella storia dell'arte un suo inquadramento è certamente più semplice, nella storia della scienza si deve trattare «il caso Leonardo»³, ma alla fine quasi ne sfugge la reale importanza, al di là di un tributo al suo mito.

Eppure, la de-mitologizzazione di Leonardo era stata operata già dal grande fisico, storico e filosofo della scienza, Pierre Duhem, soprattutto nei suoi *Études sur Léonard De Vinci – Ceux qu'il a lus et ceux qui l'ont lu*, pubblicati

1. Cfr. E. Giannetto, *Nicola Cusano, Giordano Bruno e le radici della relatività*, in *Relatività, quanti, chaos, ed altre rivoluzioni della fisica*, Atti del XXVII Congresso Nazionale di Storia della Fisica e dell'Astronomia, (Bergamo, 2007), E. Giannetto, G. Giannini, M. Toscano (a cura di), Bologna, Guaraldi, 2010, pp. 45-52.

2. Cfr. E. Giannetto, *Leonardo e la scienza moderna*, in *Il Codice Arundel di Leonardo: ricerche e prospettive*, P. Bernardoni, A. Fornari (a cura di), Poggio a Caiano, CB Edizioni, 2011, pp. 65-76; E. Giannetto, *Leonardo e la scienza moderna*, in *Atti del XXX Congresso Nazionale Sisfa* (Urbino 2010), R. Mantovani (a cura di), Urbino, Argalia, 2012, pp. 35-44.

3. P. Galluzzi, *Il caso Leonardo*, in *Storia delle scienze*, W. R. Shea (a cura di), Torino, Einaudi, 1992, *Le scienze fisiche e astronomiche*, vol. II, pp. 148-67; C. Pedretti, *Leonardo e io*, Milano, Mondadori, 2008. Si veda anche: J. H. Randall jr., *Il ruolo di Leonardo da Vinci nella nascita della scienza moderna*, in *Le radici del pensiero scientifico*, P. P. Wiener, A. Noland (a cura di), Milano, Feltrinelli, 1971, rivisto e maggiormente documentato in Id., *The School of Padua and the Emergence of Modern Science*, Padova, Editrice Antenore, 1961, pp. 117-38.



fra il 1906 e il 1913⁴. Opera in tre volumi, parte di uno studio monumentale che faceva riemergere tutto il mondo fino allora sommerso e obliato della scienza medioevale, demitologizzava in effetti non solo Leonardo, ma anche Galileo e la stessa nascita della scienza moderna: la “rivoluzione scientifica” affondava le sue radici molto al di là della stessa rivoluzione copernicana, ovvero nella rivoluzione nominalista di Duns Scoto e di Ockham, nella cinematica e nella dinamica medioevale – soprattutto del Merton College di Oxford, di Buridano e di Oresme, di Niccolò Cusano.

Già il sottotitolo del terzo volume, *Les précurseurs parisiens de Galilée*, denota un modo anacronistico di considerare gli scienziati medioevali in riferimento alla successiva fisica di Galileo, con ciò stesso tradendo anche un modo continuistico di prospettare la storia. Tuttavia, occorre comprendere che dal punto di vista di Duhem questo era il “prezzo da pagare” alla cultura dominante affinché fosse possibile rivalutare la scienza medioevale e il Medioevo, considerati nell’interpretazione illuministica come un’età oscura. Soltanto dopo una simile rivalutazione operata da Duhem è stato possibile riconsiderare la scienza medioevale in maniera autonoma, non anacronistica e non continuistica.

Leonardo, in precedenza visto semplicemente come “uomo senza lettere”, veniva interpretato adesso alla luce dei suoi debiti nei confronti di Giordano Nemorario, di Alberto di Sassonia, nonché di Niccolò Cusano e della sua eredità, raccolta da vari pensatori rinascimentali fino a Galileo. Ma Leonardo non è trattato come un mero epigono della scienza medioevale⁵, ma piuttosto come il suo culmine, come il titolo dell’opera di Duhem, *Études sur Léonard De Vinci*, senza dubbio chiarisce: Leonardo è il centro storico dell’analisi di Duhem, al quale tutto il resto viene riferito.

L’operazione interpretativa di Duhem non rappresenta un appiattimento, secondo la critica espressa da Koyré nel 1953 in *Léonard 500 ans après*⁶. Egli non intende, infatti, sminuire l’originalità di Leonardo rappresentan-

4. P. Duhem, *Études sur Léonard De Vinci – Ceux qu’il a lus et ceux qui l’ont lu*. I-II s.; *Les précurseurs parisiens de Galilée*, III s., Paris, Hermann, 1906-1913.

5. L. Borzacchini, *La solitudine di Leonardo. Il “genio universale” e le origini della scienza moderna*, Bari, Dedalo, 2019.

6. A. Koyré, *Léonard 500 ans après*, in Id., *Études d’histoire de la pensée scientifique*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 99-116.

dolo come semplice allievo dei filosofi della natura medioevali, ma richiama l'attenzione sul riconoscimento di una tradizione rispetto alla luce della quale considerare l'originalità di Leonardo.

Nonostante le sue analisi profonde della scienza moderna, Koyré rispetto a Duhem ha segnato la rinormalizzazione della storia della scienza, istituendo una netta frattura fra scienza moderna e scienza precedente, una discontinuità epistemica e ontologica che permettesse di riaffermare «la legittimità dell'era moderna»⁷ e che avesse una corrispondente discontinuità teoretica all'interno della scienza stessa. La discontinuità epistemica e ontologica, celata dietro formulazioni apparentemente più tecniche, è certamente sintetizzabile nella concezione meccanicistica della Natura, che opera la riduzione della fisica a meccanica come scienza prima fondata sul metodo meccanico-sperimentale, e la riduzione della Natura a macchina, ovvero a materia inerte e passiva. La discontinuità teoretica corrispondente consiste nell'affermazione del principio d'inerzia⁸: rispetto a questo, la teoria medioevale dell'*impetus*⁹ rappresentava, secondo Koyré, un vicolo cieco

7. H. Blumenberg, *La legittimità dell'età moderna*, Genova, Marietti, 1992.

8. H. Blumenberg, *Selbsterhaltung und Beharrung. Zur Konstitution der neuzeitlichen Rationalität*, in «Abhandlungen der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur, geistes- und sozialwissenschaftliche Klasse», 11, 1969, pp. 333-83, ristampato poi in Id., *Subjektivität und Selbsterhaltung. Beiträge zur Diagnose der Moderne*, in H. Ebeling (hrsg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1976, pp. 144-207. Si veda anche per l'evidenziazione dei presupposti teologici del principio d'inerzia in Spinoza, non considerati da Blumenberg: E. Giannetto, *La fisica di Spinoza fra Descartes e Newton, e la sua influenza su Einstein*, in *Da Archimede a Majorana: la fisica nel suo divenire*. Atti del XXVI congresso nazionale di storia della fisica e dell'astronomia (Roma, 2006), E. Giannetto, G. Giannini, M. Toscano (a cura di), Bologna, Guarraldi, 2009, pp. 75-85; E. Giannetto, *Hans Blumenberg, il significato storico del principio di inerzia*, in H. Blumenberg, *Autoconservazione e inerzia. Sulla costituzione della razionalità moderna*, E. Giannetto, A. Doni (a cura di), Milano, Medusa, 2011, pp. 5-30.

9. E. Giannetto, *The Impetus Theory: Between History of Physics and Science Education*, in «Science & Education», 2, 1993, pp. 227-38; E. Giannetto, et. al., *Analogia e metafora nell'opera scientifica di Buridano*, in *Atti del VII congresso nazionale di storia della fisica (Padova, 1986)*, F. Bevilacqua (a cura di), Milano, Overseas, 1987, pp. 197-204; E. Giannetto, G. D. Maccarrone, S. Pappalardo, *Sul concetto di impetus in Giordano Nemorario*, in *Atti del VIII congresso nazionale di storia della fisica (Napoli, 1987)*, F. Bevilacqua (a cura di), Milano, Gruppo nazionale di coordinamento per la storia della fisica del C.N.R., 1988, pp. 211-7; A. Ciancitto, et al., *Nicola Oresme e la relatività del moto*, in F. Bevilacqua (a cura di), *Atti del IX congresso nazionale di storia della fisica (Urbino, 1988)*, Milano, Gruppo nazionale di coordinamento per la storia della fisica del C.N.R., 1989, pp. 47-58; A. Ciancitto, et. al., *La resistenza al moto presso la Scolastica*, in *Atti del X congresso nazionale di storia della fisica (Cagliari, 1989)*, F. Bevilacqua (a cura di), Milano, Gruppo nazionale di coordinamento per la storia della fisica del C.N.R., 1989, pp. 63-72; E.



senza valore per la scienza moderna. Koyré, nei suoi *Études Galiléennes*¹⁰, deve così conciliare, con un'operazione non corretta, l'effettiva attribuzione del principio d'inerzia a Descartes e l'inclusione di Galileo all'interno della prospettiva inerziale e meccanicista, in quanto Galileo costituisce l'inizio irrinunciabile della scienza moderna. Bisognava quindi recidere ogni legame di Galileo con la teoria medioevale e poi rinascimentale dell'impeto.

Ancora oggi ritengo che la prospettiva duhemiana, seppure non esaustiva (non erano a disposizione di Duhem tutti i materiali leonardiani attualmente accessibili) e in parte da correggere¹¹, sia l'unica che ci permetta una reale comprensione di Leonardo all'interno della storia della scienza. E la comprensione di Leonardo all'interno della storia della scienza ci permette una differente comprensione dell'opera complessiva di Leonardo.

Le storie della scienza medioevale successive a Duhem hanno perlopiù proiettato anacronisticamente sul Medioevo e sull'Antichità l'idea di scienza del Seicento e del Settecento: la fisica (cinematica e dinamica) è stata erroneamente identificata con la meccanica e, nella misura in cui la fisica antica, medioevale e anche rinascimentale risultava irriducibile alla meccanica, anche questa presunta "continuità di proiezione" veniva a crollare.

Ho dimostrato in due precedenti lavori la ricchezza ermeneutica della fisica della teoria dell'*impetus*, attraverso un'analisi della fisica e della cosmologia di Giordano Bruno (con l'ulteriore riconoscimento che la teoria dell'*impetus* è all'origine dei concetti di quantità di moto, di momento angolare e di energia come grandezze conservate, nonché del ribaltamento newtoniano dell'inerzia cartesiana in *vis insita*, e quindi di tutta la dinamica

Giannetto, et al., *Impulsus and Impetus in the 'Liber Jordani De Nemore De Ratione Ponderis*, in «Medieval Studies», 54, 1992, pp. 162-85; E. Giannetto, G. D. Maccarrone, R. Moscheo, *Roberto Grossatesta e la rivoluzione scientifica: epistemologie a confronto in Atti dell'XII congresso nazionale di storia della fisica (L'Aquila, 1991)*, F. Bevilacqua (a cura di), Milano, Gruppo nazionale di coordinamento per la storia della fisica del C.N.R., 1993, pp. 137-44; E. Giannetto, Bonera, *Scienza, Cristianesimo e Incanto del Mondo. Per un'interpretazione del 'Tractatus De Sex Dierum Operibus' di Teodorico di Chartres*, in *Cultura e spiritualità*, L. Valle (a cura di), Firenze, Nardini, 1999, pp. 201-21; E. Giannetto, *La relatività del moto e del tempo in Giordano Bruno*, in «Physis», XXX-VIII, 2001, pp. 305-36; E. Giannetto, *Saggi di storie del pensiero scientifico*, Bergamo, Sesante for Bergamo University Press, 2005.

10. A. Koyré, *Léonard 500 ans après*, cit.

11. Per la letteratura successiva a Duhem sulla scienza medioevale, si veda la bibliografia degli articoli citati alla nota 9.

moderna¹²), accanto all'impossibilità di attribuire a Galileo la prospettiva inerziale e lo svincolamento dalla teoria dell'impeto¹³. Conseguenza di questo, e in particolare della riconsiderazione di Galileo come ancora legato ad una prospettiva medioevale e rinascimentale, è l'impossibilità di far coincidere il supposto inizio galileiano della scienza moderna con la prospettiva inerziale e meccanicista cartesiana posteriore; è anche l'impossibilità di fondare l'autonomia della scienza moderna e della modernità tagliando via le sue radici medioevali e rinascimentali di cui rappresentano una secolarizzazione.

Dopo Koyré, la prospettiva rinascimentale, non inerziale e non meccanicista di Leonardo sembrerebbe non avere più nessun valore: si tratterebbe di evidenziare soltanto i suoi errori legati alla tradizione medioevale e qualche intuizione, ma posta fuori contesto rispetto alla verità moderna, dovuta all'eclettismo del non ben precisato genio universale. Oppure, in una prospettiva completamente anacronistica e astorica alla Fritjof Capra¹⁴, si presenta Leonardo come l'autore di un'originale, qualitativa, filosofia della Natura come "scienza universale" del genio precursore della contemporanea scienza della complessità.

Chiaramente, dietro un'apparente questione storiografica disciplinare, e quindi marginale, riguardante i contributi di Leonardo alla fisica, si gioca tutta la questione della legittimità della modernità, del suo meccanicismo funzionale all'antropocentrismo e al dominio tecnico violento della Natura e degli altri viventi da parte dell'uomo, in cui non c'è più alcuno spazio neanche per l'afflato cosmico della religiosità leonardiana¹⁵, della sua antropologia non specista, della sua etica universale riconoscibile nell'amore di Leonardo per gli animali e nella sua dieta vegetariana¹⁶.

12. E. Giannetto, *La relatività del moto e del tempo in Giordano Bruno*, cit.

13. E. Giannetto, *Leonardo e la scienza moderna*, cit.

14. F. Capra, *The Science of Leonardo. Inside the Mind of the Great Genius of the Renaissance*, New York, Doubleday, 2007.

15. La religiosità leonardiana è comprensibile anche attraverso un'analisi della sua opera artistica. Cfr. G. Fornari, *La bellezza e il nulla. L'antropologia cristiana di Leonardo da Vinci*, Genova-Milano, Marietti, 2005.

16. L'amore di Leonardo verso gli animali è attestato dalle prime fonti biografiche, mentre una dieta vegetariana gli viene attribuita in una lettera di Andrea Corsali a Giuliano de' Medici del 1515. Cfr. C. Vecce, *Leonardo*, Roma, Salerno Editrice, 1998, p. 317.



2. La scienza di Leonardo secondo Duhem

La “stellarizzazione” della Terra di cui parla Blumenberg¹⁷, ancora presente in Galileo dopo Bruno¹⁸, deriva a Leonardo da Niccolò Cusano¹⁹, ed è la dimostrazione (mai evidenziata a proposito della sua origine pre-copernicana) che, nella transizione dal sistema aristotelico-tolemaico al sistema copernicano, c’è un passaggio intermedio di grande rilevanza: la distruzione della distinzione sostanziale fra mondo celeste e mondo sublunare, che fu un presupposto storico della rivoluzione copernicana e non una sua conseguenza logica. Questo presupposto è significativamente presente sia nel Cusano²⁰ sia nel Vinciano: Leonardo, infatti, immagina che la costituzione dei corpi celesti sia come quella della Terra, spiegando la loro luce come dovuta alla parte superiore in cui è presente il fuoco.

Questo stesso presupposto – associato alla ripresa dell’idea di Oresme per cui il moto di rotazione intorno al centro del mondo (considerato come possibile anche per la Terra in una prospettiva di relatività del moto) non è classificabile né come naturale né come violento e non è legato né alla leggerezza né alla gravità in quanto non cambia la distanza dal centro del mondo²¹ – comporta una “relativizzazione” della gravità, o la sua completa “artificialità” o “accidentalità”²², in quanto ogni elemento può così pesare, essere grave o leggero, solo relativamente a una distribuzione non naturale degli elementi all’interno di ogni singolo corpo celeste.

17. H. Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, in *Archive für Begriffsgeschichte*, vol. VI, Bonn, Bouvier, 1960.

18. G. Galilei, *Sidereus Nuncius*, in *Le opere di Galilei I-XX*, 1968, vol. III, Firenze, Barbera, 1968, e anche Id., *Sidereus Nuncius*, Padova, Marsilio, 2001, p. 119; G. Bruno, *La cena de le ceneri*, in Id., *Dialoghi italiani. Dialoghi metafisici e dialoghi morali*, Firenze, Sansoni, 1958 e anche in Id., *Ouvres Completes de Giordano Bruno*, vol. II, Paris, Les Belles Lettres, 1995, e ancora in Id., *Dialoghi filosofici italiani*, Milano, Mondadori, 2000.

19. N. Cusano, *De docta ignorantia*, in Id., *Opera omnia*, Leipzig, Meiner, 1932, vol. I, libro II, cap. XII, §§ 162-74; P. Duhem, *Études sur Léonard De Vinci – Ceux qu’il a lus et ceux qui l’ont lu*, op. cit., pp. 97-280.

20. E. Giannetto, *Nicola Cusano, Giordano Bruno e le radici della relatività*, op. cit.

21. A. Ciancitto, et al., *Nicola Oresme e la relatività del moto*, op. cit.

22. F. Frosini, *Il lessico filosofico di Leonardo in tre stazioni dello «spirito»*, in C. Vecce (a cura di), *I mondi di Leonardo. Arte, scienza, filosofia*, Milano, Edizioni Università IULM, 2003, pp. 65-92. Cfr. Id., *Il concetto di forza in Leonardo da Vinci*, in A. Bernardoni, G. Fornari (a cura di), *Il Codice Arundel di Leonardo: ricerche e prospettive*, Poggio a Caiano, CB Edizioni, 2011, pp. 115-28.

Tuttavia, Leonardo si spinge oltre nel negare la centralità della Terra e insieme considerando relativisticamente la Terra quale cielo alla Luna come la Luna a noi (come echeggerà poi Bruno²³). Egli delinea una “relatività del cielo”: considera relativisticamente la gravità, la Luna senza luce propria con macchie come la Terra, e perfino l’immobilità del Sole. Leonardo intuisce quindi un sistema eliostatico se non eliocentrico. Vediamo alcuni passaggi significativi:

Come la terra non è nel mezzo del cerchio del sole, né nel mezzo del mondo, ma è ben nel mezzo de’ suoi elementi, compagni e uniti con lei; e chi stessi nella luna, quand’ella insieme col sole è sotto a noi, questa nostra terra, coll’elemento dell’acqua parrebbe e farebbe officio, tal qual fa la luna a noi²⁴.

Tutto tuo discorso ha a concludere la terra essere una stella quasi simile alla luna, e così proverrai la nobiltà del nostro mondo²⁵.

Come la terra è una stella. La terra mediante la sfera dell’acqua che in gran parte la veste, la qual piglia il simulacro del sole e risplende all’universo sì come fan tutte l’altre stelle, si dimostra ancora lei essere stella²⁶.

Il libro mio s’astende a mostrare come l’Ocean, colli altri mari fa mediante il sole splendere il nostro mondo a modo di luna e a’ più remoti pare stella. E questo provo²⁷.

El sol non si move²⁸.

La luna non ha lume da sé, se non quanto ne vede il sole, tanto l’alumina...²⁹.

Se riguardi l’isola circondata dall’onde ripiene delli simulacri del sole, parratti vedere una delle macule della luna circondata dal suo splendore³⁰.

23. G. Bruno, *La cena de le ceneri*, op. cit.

24. Leonardo, *Ms F*, f. 41 v.

25. *Ibid.*, f. 56 r.

26. Leonardo, *Codice Atlantico* f. 310v [112 va]. Seppure non ci sia una menzione esplicita di Cusano, questo passo non è spiegabile senza la sua influenza.

27. Leonardo, *Ms. F*, f. 94 v.

28. Leonardo, *RL* 12669v.

29. Leonardo, *Codice Arundel*, P 104 v: f. 94 v.

30. Leonardo, *Codice Atlantico*, f. 310v [112 va].



...egli è manifesto segno che tal luna è vestita de' sua elementi, cioè acqua, aria e foco, e così in sé, per sé si sostenga in quello spazio, come fa la nostra terra co' sua elementi in quest'altro spazio, e che tale ofizio facciano le cose grave ne' sua elementi, qual fanno l'altre cose gravi nelli elementi nostri³¹.

Da tale distruzione del dualismo celeste-terrestre deriva la distruzione delle gerarchie antropocentriche dei valori a quello legate, come anche del dualismo platonico anima superiore/corpo, laddove invece il meccanicismo cartesiano baserà il dualismo anima-corpo sulla contrapposizione diretta uomo-Natura.

Questa nuova contestualizzazione cosmologica della teoria dell'*impetus* di Niccolò Cusano e di Leonardo da Vinci (e poi di Bruno) implica una grande variazione di significato, che la rende incommensurabile rispetto alle precedenti formulazioni medioevali. La dinamica dell'*impetus* ha, prima ancora della teoria della gravitazione universale newtoniana, una portata cosmico-universale in una teoria unificata corrispondente a un'ontologia ora unitaria della Natura. Proprio questa ontologia cosmica unitaria, di cui è parte fondamentale l'*impetus*, permetterà a Leonardo, seguace della prospettiva cusana, di superare il dualismo platonico anima / corpo, in quanto l'*impetus* come forza interna legata al moto e ai mutamenti dei corpi è assimilato all'anima³². La nuova fisica cristiana dell'*impetus* (reale impressione di Dio nelle cose, a Sua immagine), che distrugge la cosmologia e la fisica aristoteliche, permette a Cusano di superare la platonizzazione del Cristianesimo, l'onto-teologia ad essa legata³³, e di recuperare l'originaria unità giudaico-cristiana di anima e corpo. Per Leonardo, questa nuova fisica dell'*impetus* assume il senso umanistico-rinascimentale de-divinizzato della similitudine microcosmo-macrocosmo, presente anche se senza la base antropocentrica di questa figura retorica. La Natura, dotata di *impetus*, è animata e vivente, come il sole, la terra e le altre stelle:

31. Leonardo, *Codice Hammer*, 2A: 2r.

32. P. Duhem, *Études sur Léonard De Vinci – Ceux qu'il a lus et ceux qui l'ont lu*, op. cit., in particolare pp. 222 e ss.

33. E. Giannetto, *Nicola Cusano, Giordano Bruno e le radici della relatività*, cit.

L'impeto è una virtù creata dal moto e trasmutata dal motore al mobile. Il quale mobile ha tanto di moto quanto l'impeto ha di vita³⁴.

Forza non è altro che una virtù spirituale, una potenza invisibile, la quale è creata e 'nfusa per accidental violenza da' corpi sensibili nelli insensibili, dando ad essi corpi similitudine di vita; la qual vita è di maravigliosa operazione³⁵.

Forza dico essere una virtù spirituale, una potenza invisibile...³⁶.

O mirabile giustizia di te, Primo Motore, tu non hai voluto mancare a nessuna potenza l'ordini e qualità de' suoi necessari effetti...³⁷.

Come nota De Santillana³⁸ anche a proposito della connessione con il Galileo della lettera a Pietro Dini³⁹, il sole per Leonardo non è solo simbolo della potenza divina come nel platonismo fiorentino, ma è la sorgente stessa della luce e del calore fondamentale per la vita di tutti gli esseri viventi e quindi di tutte le anime:

Levità e gravità son causate dal moto immediate. Il moto è creato dal caldo e dal freddo. Il moto è un accidente nato da inequalità di peso o di forza. Il moto delli elementi nasce dal sole. [...] Il lume e 'l caldo dell'universo vien dal sole, e 'l freddo e le tenebre dalla privation del sole⁴⁰.

E ancora:

Mai non posso fare ch'io non biasimi molti di quelli antichi, li quali dissono che 'l sole non avea altra grandezza che quella che mostra, fra' quali fu Epicuro e

34. Leonardo, Ms. E, f. 22r.

35. Leonardo, *Codice Atlantico*, f. 826r [302 vb].

36. Leonardo, Ms A, f. 34v.

37. *Ivi*, f. 24r.

38. De Santillana, *Leonardo da Vinci*, in Id., *The Renaissance Philosopher. The Age of Adventure*, New York, The New American Library, 1962, pp. 67-87.

39. De Santillana non cita il suo riferimento effettivo; ringrazio Franco Giudice per avermelo ricordato. Si veda: G. Galilei *Lettera a Pietro Dini. 23 Marzo 1615*, in Id., *Scienza e religione. Scritti copernicani*, Roma, Donzelli, 2009, pp. 17-32, in particolare pp. 24-32.

40. Leonardo, *Codice Arundel*, p. 106v: f. 205r.



credo che cavassi tale ragione da un lume posto in questa nostra aria equidistante al centro: chi lo vede, nol vede mai diminuto di grandezza in nessuna distanza. E le ragioni della sua grandezza e virtù le riservo nel quarto libro, ma ben mi maraviglio che Socrate biasimassi questo tal corpo e che dicessi quello essere a similitudine di pietra infocata, e certo chi lo punì di tal errore, poco peccò. Ma io vorrei avere vocaboli che mi servissino a biasimare quelli che vollon laldare più lo adorare li omini che tal sole, non vedendo nell'universo corpo di maggiore magnitudine e virtù di quello. El suo lume allumina tutti li corpi celesti che per l'universo si compartano; tutte l'anime discendan da lui, perché il caldo ch'è in nelli animali vivi, vien dall'anime e nessuno altro caldo né lume è nell'universo, come mosterrò nel quarto libro, e certo costoro che han voluto adorare omini per iddei, come Giove, Saturno, Marte e simili, han fatto grandissimo errore vedendo che ancora che l'omo fussi grande quanto il nostro mondo, che parrebbe simile a una minima stella, la qual pare un punto nell'universo, e ancora vedendo essi omini mortali e putridi e corruttibili nelle lor sepolture. La Spera e Marullo lalda con molti altri esso sole⁴¹.

E in un passo del *Codice Atlantico* leggiamo:

Il sole non vide mai nessuna ombra⁴².

Il sole non si move⁴³.

Qui Leonardo suggerisce non solo la nuova visione eliostatica che poi sarà elaborata da Copernico, ma anche una prima forma di visione solare-termica-luminosa, “termodinamica-elettrodinamica”, della Natura.

Inoltre, Leonardo, come è noto, aveva quanto meno intuito la possibilità di costruzione di un cannocchiale per vedere meglio i corpi celesti: «Fa occhiali da vedere la luna grande»⁴⁴.

La fisica di Leonardo è una filosofia della Natura vivente nella sua interezza, come scienza di tutta la *physis*, una fisica ancora non separata e distinta disciplinarmente dalla biologia: la Natura, come l'impeto o forza, è un continuo *fluxus formae*, una continua trasformazione di forme viventi

41. Leonardo, *Ms. F*, ff. 5r-4 v.

42. Leonardo, *Codice Atlantico*, f. 821r [300 rb].

43. Leonardo, *RL* 12669v.

44. Leonardo, *Codice Atlantico*, f. 518r [190 ra].

in altre forme viventi. Leonardo studia il moto-volo degli uccelli in tutta la sua complessità, i complessi moti viventi di una Natura vivente come ancora percepita nel Rinascimento: la teoria dell'impeto è studiata nell'aria, nei venti, nelle acque, in tutti i casi in cui è presente resistenza e dissipazione, che non permettono alcuna astrazione o idealizzazione riduzionistica. Non si è ancora consumata la perdita della Natura, la perdita del mondo, che contraddistinguerà l'era moderna, con la sua riduzione della Natura a una semplice macchina, a materia inerte e passiva⁴⁵.

La scienza universale delle trasformazioni insieme alla matematica qualitativa di una corrispondente topologia generale, invocata da Capra in Leonardo come precorritrice della contemporanea scienza dei sistemi complessi non è altro – come insegna Duhem – che una originale elaborazione dell'ermeneutica geometrica di Oresme e di altri autori medioevali, di tutti i mutamenti di forme aristoteliche (in cui l'*ormé* si è ormai trasformata, da Giovanni Filopono in poi, nel principio autonomo dell'*impetus*) e non solo del moto locale. Ma l'originalità di Leonardo è radicale nel comprendere che la geometria euclidea o archimedeica è solo un residuo di un più vasto pensiero arcaico visuale-matematico: il disegno e la pittura sono quindi consapevolmente considerati come parte di questo pensiero visuale scientifico, non ancora ridotti a funzioni estetiche soggettive come nella modernità e non ancora oggetto della furia iconoclasta derivata dalla Riforma che porterà come conseguenza anche alla cartesiana algebrizzazione della geometria e ai moderni diagrammi funzionali astratti.

La geometria come *teoria* dell'ottica, come scienza della visione, deve ampliarsi nella contemplazione scientifica di tutte le forme viventi, come nella pittura o nel disegno anatomico, e non ridursi alla considerazione di forme astratte dalla materia a cui ridurre tutte le forme viventi: la geometria meccanica archimedeica è riconsiderata in questa prospettiva di ri-materializzazione corporea delle forme astratte euclidee. Anche la meccanica e l'ingegneria rientrano attraverso il disegno progettuale all'interno di questo pensiero visuale scientifico, e, nel loro aspetto pratico, in generale, sono

45. Per la teoria leonardiana della materia, che non coincide con la Natura, si veda A. Bernardoni, *Elementi, sostanze naturali, atomi: osservazioni sulla struttura della materia nel Codice Arundel di Leonardo*, in Id., G. Fornari (a cura di), *Il Codice Arundel di Leonardo: ricerche e prospettive*, Poggio a Caiano, CB Edizione, 2011, pp. 77-114.



riconsiderate come arti che esprimono la creatività trasformativa umana come parte della creatività trasformatrice della Natura e non come mezzi-tecniche di dominio della Natura da sottomettere all'uomo. Così, la più alta espressione della meccanica in Leonardo non comporta il meccanicismo e la riduzione della scienza a tecnica, del sapere al potere. Prima della moderna riduzione della fisica a meccanica, della scienza a tecnica, c'è stata in Leonardo la riconsiderazione della meccanica come parte della fisica, della tecnica come parte della scienza. Storici successivi della fisica medioevale, come Marshall Clagett, che avrebbero dovuto raccogliere l'eredità duhemiana, hanno invece frainteso questa diversa prospettiva, riconducendo tutta la storia medioevale e rinascimentale a storia della meccanica moderna cui hanno ridotto tutta la fisica⁴⁶.

Non mi soffermo sui vari altri esiti specifici delle ricerche di Leonardo, già evidenziati da Duhem⁴⁷: la legge di composizione di forze statiche, il calcolo di centri di gravità, la legge di equilibrio di due liquidi di differente densità in tubi comunicanti, la legge idrostatica attraverso il principio degli spostamenti virtuali poi elaborata da Pascal, la legge di conservazione della forza-impeto tradotta poi modernamente in quella quantità di moto, momento angolare ed energia («impeto è impressione di moto trasmutato dal motore nel mobile. Ogni impressione attende alla permanenza over desidera permanenza. Ogni moto naturale e continuo desidera conservare suo corso per la linea del suo principio... Ogni moto attende al suo mantenimento, ovvero: ogni corpo mosso sempre si move, in mentre che la impressione da la potentia del suo motore in lui si riserva»; una serie di passi sono qui rilevanti: *Ms. E f. 22 r*; *Ms. G, f. 73 r*; *Codice Trivulziano, f. 43r (81)*; *Ms. A,*

46. Cfr. M. Clagett, *The Science of Mechanics in the Middle Ages*, Madison, University of Wisconsin Press, 1959.

47. Cfr. R. Marcolongo, *La meccanica di Leonardo*, in *Atti dell'Accademia di scienze fisiche e matematiche di Napoli*, Napoli, SIEM, 1932; Id., *Il Trattato di Leonardo da Vinci sulla trasformazione dei solidi. Analisi del codice Forster I*, Napoli, SIEM, 1934; Id., *Studi vinciani. Memorie sulla geometria e sulla meccanica di Leonardo da Vinci*, Napoli, Ricciardi, 1937; Id., *Leonardo artista scienziato*, Milano, Hoepli, 1950; C. A. Truesdell, *The Mechanics of Leonardo da Vinci*, in Id., *Essay in the History of Mechanics*, New York, Springer, 1968; Id., *Fundamental Mechanics in the Madrid Codices*, in E. Bellone, P. Rossi (a cura di), *Leonardo e l'età della ragione*, Milano, Scientia, 1982; P. Rossi, *I filosofi e le macchine. 1400-1770*, Milano, Feltrinelli, 1962; A. Uccelli, *Leonardo da Vinci. I libri di meccanica nella ricostruzione ordinata da Arturo Uccelli, preceduti da un'introduzione critica e da un esame delle fonti*, Milano, Hoepli, 1942, pp. 385-98.

f. 22r), la correlata impossibilità di produrre artificialmente un moto perpetuo, il principio del tempo minimo o della via più breve («Ogni peso desidera cadere al centro per la via più breve. Ogni azione naturale è fatta per la via brevissima. Ogni azione naturale è fatta da essa natura, nel più breve modo e tempo che sia possibile. Nessuna azione naturale si può abbreviare»⁴⁸), la traiettoria elicoidale di un corpo in caduta libera partecipante all'eventuale moto rotatorio della Terra, la mutabilità della Terra, la relatività della gravità, la trasmissione ondulatoria della forza-impeto come campo («L'impeto è molto più veloce che l'acqua: perché molte sono le volte che l'onda fugge il loco della sua creazione, e l'acqua non si move di sito. A similitudine dell'onde fatte il maggio nelle biade dal corso de' venti, che si vede correre l'onde per le campagne, e le biade non si movano dal loro sito»⁴⁹).

Certo, non si deve identificare la legge di conservazione dell'impeto come forza attiva in assenza di resistenza con il successivo meccanicistico principio d'inerzia cartesiano di una materia inerte e passiva⁵⁰. Seppure l'impeto quale proporzionale alla velocità è all'origine della successiva concettualizzazione moderna della quantità di moto, del momento angolare e dell'energia, non si deve parlare dei rispettivi principi di conservazione in Leonardo: c'è un'importante variazione di significato, che rende incommensurabili la prospettiva di Leonardo e quella moderna; c'è continuità di sviluppo, ma anche discontinuità storica («Impeto è impressione di moto trasmutato dal motore nel mobile. Ogni impressione attende alla permanenza over desidera permanenza. Ogni moto naturale e continuo desidera conservare suo corso per la linea del suo principio... Ogni moto attende al suo mantenimento, ovvero: ogni corpo mosso sempre si move, in mentre che la impressione da la potentia del suo motore in lui si riserva». Una serie di passi sono qui rilevanti: *Ms. E* f. 22 r; *Ms. G*, f. 73 r; *Codice Trivulziano*, f. 43r (81); *Ms. A*, f. 22r; etc.⁵¹). Mi limito solo a sottolineare l'errore storiografico comune

48. Oltre ai manoscritti, si vedano per comodità i vari raggruppamenti tematici dei passi corrispondenti in A. M. Brizio (a cura di), *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, Torino, UTET, 1952.

49. *Ibid.*

50. E. Giannetto, *Leonardo e la scienza moderna*, op. cit.

51. Si vedano le discussioni e le citazioni in: P. Duhem, *Études sur Léonard de Vinci – Ceux qu'il a lus et ceux qui l'ont lu*, op. cit., in particolare pp. 222 e ss.



a tutti gli storici⁵², consistente nell'attribuire invece un errore a Buridano, Alberto di Sassonia, Galileo, Descartes, e appunto a Leonardo, nell'affermare contemporaneamente la proporzionalità della velocità al tempo e alla distanza nella caduta di un grave, anche su un piano inclinato: la soluzione sta nel considerare, con i medioevali e Leonardo, i rapporti fra moto uniforme e moto uniformemente difforme (uniformemente accelerato) che permettono di scrivere, attraverso una particolare equivalenza con un moto uniforme, anche nel caso di moto uniforme accelerato in termini di proporzioni $s/s^* = 1/2 vt/(v^*t^*) = 1/2(at/a^*t^*) t/t^* = 1/2(at^2/a^*t^{*2})$, in cui quindi non risulta contraddittorio che la velocità sia proporzionale allo spazio e anche al tempo.

Non si tratta certamente, secondo me, di riprendere l'aspetto più caduco della storiografia duhemiana, ovvero l'intenzione apologetica di attribuire i meriti di fondazione della scienza moderna al Cristianesimo: certamente, la rivoluzione copernicana e l'emancipazione dalla cosmologia e dalla fisica aristoteliche sono l'esito dell'influenza del Cristianesimo in una maniera sempre più propria e più specifica all'interno delle indagini volte a una nuova comprensione della Natura; tuttavia, la scienza moderna meccanicista ha solo usato ideologicamente la teologia riformata per legittimare l'antropocentrismo e il dominio tecnico della Natura da parte dell'uomo. Una frattura netta nella storia della scienza si avrà solo con Descartes, ma, seppure il meccanicismo diventerà dominante attraverso la falsa reinterpretazione meccanicista di Galileo e di Newton, non sarà mai esaustivo della scienza (già Newton e Leibniz ne saranno critici estremi) e sarà poi definitivamente confutato dalla fisica del Novecento⁵³.

Se Galileo non è stato uno scienziato moderno nel senso meccanicista posteriore, cartesiano, ma uno scienziato "tardo-rinascimentale" (seppure, per il suo parziale atomismo, abbia limitato la sua fisica e la sua geometria a una scienza del moto locale e delle qualità primarie), tutto il rapporto fra Medioevo, Rinascimento e scienza moderna va riconsiderato: non c'è soluzione di continuità storica a questo livello e la teoria dell'*impetus* medioevale e poi di Leonardo e di Giordano Bruno, e anche di Galileo Galilei attraverso Benedetti, costituirà comunque la base della scienza moderna, in particola-

52. Cfr. M. Clagett, *The Science of Mechanics in the Middle Ages*, op. cit., p. 591.

53. Si veda E. Giannetto, *Saggi di storie del pensiero scientifico*, op. cit.

re poi della tradizione leibniziana, come alternativa a quella meccanicista e riconoscente una Natura dinamica-vivente, e quindi delle rivoluzioni della fisica del Novecento, della relatività da Poincaré a Whitehead che riprenderà anche la terminologia dell'*impetus* e della fisica quantistica e quanto-relativistica⁵⁴.

Pertanto, benché l'influenza del pensiero scientifico di Leonardo sia stata molto limitata, o quasi nulla, a causa della mancata circolazione dei suoi scritti, nondimeno la prospettiva leonardiana, per i suoi aspetti dinamici, statico-meccanici, ottico-geometrico-visuali, cosmologici e relativistici post-cusani⁵⁵, ricopre un suo posto di grande rilievo all'interno della storia della scienza come evidenziato da Duhem che non ne ha affatto diminuito l'importanza.

3. Oltre Duhem: la filosofia della Natura come arte

Certo, Duhem non ha ricostruito il contesto umanistico-rinascimentale non disciplinare in cui aveva operato Leonardo. Con l'Umanesimo e il Rinascimento, se da un lato prosegue la spinta francescana alla riscoperta della Natura nella sua singolarità e varietà materiale e contingente, dall'altro la Natura è ricoperta nuovamente da una coltre di segni mitologici greci e pagani antropocentrici. Al contempo, si prosegue nella rivalutazione francescana delle arti servili rispetto all'attività teoretica, dell'immaginazione e della fantasia, che dalla teologia francescana passa anche alla cultura secolare: la Natura non può essere colta pienamente dall'esperienza e dalla ragione concettualizzante, e si deve ricorrere all'artificiale che non si oppone più al naturale ma solo ci può indicare la vastità della Natura rispetto al mondo della nostra esperienza. Decostruito il dominio della forma universale, si decostruisce anche il dominio dell'intelletto nella conoscenza e si apre la via a una conoscenza sensibile della Natura (come nella gnoseologia telesiana) e quindi alla conoscenza estetica. Non c'è più quindi la conoscenza intellettuale e concettuale della Natura astratta, ma una conoscenza della singola parte finita della Natura, il "paesaggio". Così, la Natura, da una parte (quella della nostra esperienza) può rientrare come paesaggio nella letteratura (per

54. *Ibid.*

55. E. Giannetto, *Nicola Cusano, Giordano Bruno e le radici della relatività*, cit.



esempio: Poliziano, Boiardo, Ariosto e Tasso, Palingenio) e, dall'altra parte, come paesaggio nell'arte (Leonardo: paesaggio sull'Arno del 1473⁵⁶; Dürer, Piero della Francesca, Giorgione, Albrecht Altdorfer, solo per fare qualche nome).

Nell'Umanesimo e nel Rinascimento, quindi, l'autocomprensione dell'umanità si realizza nelle arti servili, manuali, che vengono rivalutate, e la stessa conoscenza della Natura non si realizza più in una contemplazione teoretico-intellettuale, ma già attraverso un operare artistico e tecnico⁵⁷. Dopo i peculiari tentativi di comprendere quest'epoca nei termini dell'ontologia che la caratterizza o dell'epistemologia che ne qualifica il sapere⁵⁸, fondamentale è il rilievo da riconoscere all'*ethos* che la distingue, l'*ethos* dell'operare tecnico, artistico e letterario, il quale ribalta quella gerarchia che lo vedrebbe subordinato alla contemplazione teoretico-intellettuale. Nonostante il fiorire del neoplatonismo, che risulta fortemente cristianizzato e, per contro, privilegia sempre la dimensione contemplativa. Si tratta dell'epoca che tenta di epistemologizzare (cioè di dare una legittimazione scientifica) la centralità dell'umano nell'universo attraverso l'operatività tecnico-artistica, e attraverso la corrispondenza centrale microcosmo-macrocosmo, la corrispondenza fra uomo e Natura. L'antropocentrismo consapevole è l'esito più comune dell'emergere dall'inconscio collettivo del narcisismo dell'umanità, ma Cusano, Leonardo, Bruno e altri riescono a evitarlo.

La filosofia della Natura che ne risulta è simbolica, artistica o letteraria, e in parte tecnica: anche la matematica continua a essere usata simbolicamente e non in forma strettamente quantitativa. Leonardo esplora la simulazione meccanica dei fenomeni naturali – anche i più complessi come il volo degli uccelli⁵⁹ o il nuoto dei pesci – che poi costituirà il metodo sperimentale: le invenzioni di macchine⁶⁰ non hanno solo uno scopo pratico come

56. Cfr. C. Pedretti, *Leonardo da Vinci. Nature Studies from the Royal Library at Windsor Castel*, op. cit.

57. Cfr. E. Garin, *La cultura del Rinascimento. Dietro il mito dell'età nuova*, Milano, Il Saggiatore, 1996, p. 157.

58. Cfr. M. Heidegger, *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, in *Gesamtausgabe*, vol. XXIV, Frankfurt am Main, Klostermann, 1975; M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

59. A. Uccelli, C. Zammattio, *I libri del volo di Leonardo da Vinci*, Milano, Hoepli, 1952.

60. Cfr. C. Pedretti, *Leonardo. Le macchine*, Firenze, Giunti, 1999; D. Laurenza, *Le macchine*

opere d'ingegneria, ma costituiscono un mezzo per comprendere la Natura. La meccanica diventa parte della scienza della Natura: c'è un'epistemologizzazione della meccanica; l'artificiale serve a comprendere il naturale, e le invenzioni fanno della sua nuova filosofia della Natura un'arte.

L'artificiale umano non si distingue più dal naturale (*l'impetus* eliminava la distinzione dinamica fra moto naturale e moto violento, e, in Cusano e Leonardo, come poi in Bruno, anche la distinzione topologica) e non c'è più differenza fra opera d'arte, opera tecnica e Natura, fra verità e bellezza. Si tratta di un'importante epoca di transizione e di rivalutazione dell'operare pratico che trasformerà la filosofia naturale nella moderna filosofia sperimentale adottata poi da Gilbert, Galileo, Harriot e altri. Forse aveva ragione Domenico Argentieri nel pensare che lo stesso Leonardo avesse inventato o anche utilizzato un cannocchiale per osservare la luna: «fa occhiali per vedere la luna grande»⁶¹.

La stessa teoria dell'*impetus*, come già ricordato, cambia di senso in Leonardo come in tutta l'età umanistico-rinascimentale. Se in Aristotele il moto aveva un senso legato all'*eros* platonico, che a sua volta aveva la sua finalità in un Dio immobile⁶², e in San Tommaso il moto era amore teso verso Dio (per Dante, «l'amor che move il sole e l'altre stelle»), *l'impetus* primariamente nel Medioevo indicava, nel problema della continuazione del moto violento, uno slancio ascendente verso l'alto che si può anche contrapporre alla gravità: come si vede anche nell'architettura dinamica delle cattedrali gotiche, l'azione di una Grazia come forza impressa da Dio non meccanicamente ma finalisticamente, che supera la Natura. Nell'Umanesimo e nel Rinascimento il simbolismo divino viene sostituito da un simbolismo umano: *l'impetus*, che come forza impressa comporta *l'impressio* di una forma, una *signatura rerum* (che non è più divina come nel Medioevo), diviene la figura retorica

di Leonardo. *Segreti e invenzioni nei Codici da Vinci*, Firenze, Giunti, 2017.

61. Leonardo, *Codex Atlanticus* (CA) folio 518; *Codex F* folio 25 r (12 Settembre 1508) and CA f 83 recto, CA f 83v, CA 310r (1513-1514) and 674v (1505-1508); D. Argentieri, *La luna grande di Leonardo*, in «Lettura», 39, 5, 1939, pp. 473-80; Id., *Ritrovamento delle curvature delle lenti del cannocchiale vinciano*, Milano, Lito-Tipografia Macciachini, 1939; Id., *Lottica di Leonardo*, in *Leonardo da Vinci*, Edizione curata dalla mostra di Leonardo da Vinci in Milano, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1939, pp. 405-36. Ringrazio il fisico Alessandro Bettini che mi ha fatto leggere un suo pre-print che porta nuovi argomenti a favore di questa tesi.

62. R. Thom, *Esquisse d'un sémiophysique*, Paris, Interditions, 1988.



di una “semiofisica” all’interno di una episteme della *mimesi iconica*⁶³ realizzata attraverso l’arte. Cioè, anche i concetti della fisica non solo sono ricompresi in un significato nuovo ma presentano una dimensione simbolica, che è legata all’episteme rinascimentale individuata da Foucault, in cui però la mimesi non è realizzata primariamente dalle parole ma dalle immagini dell’arte. Anche da punto di vista terminologico diviene *similitudo*⁶⁴ (nei già citati testi del 1492-1495: «Forza non è altro che una virtù spirituale, una potenza invisibile la quale è creata e infusa, per accidental violenza, da’ corpi sensibili nelli insensibili, dando a essi corpi *similitudine* di vita»⁶⁵), soprattutto con la relativizzazione cusana del cielo ripresa da Leonardo. Essa diviene strumento di realizzazione dinamica di una similitudine universale fra terra e cielo, coerente con un ordine organico dell’universo, fatto di analogie-proporzioni-similitudini, corrispondenze micro-macro-cosmiche, in una prospettiva ermetico-ficiniana. La Natura così è anche un’opera d’arte, e la fisica di Leonardo ce ne restituisce, anche attraverso la matematica, la realtà simbolica.

63. M. Foucault, *Les mots et le choses*, op. cit.

64. Questo termine era comunque già usato senza enfasi nel Medioevo per indicare la specie o similitudine della forza motrice trasmessa al mobile. Cfr. P. I. Olivi, *Quaestiones in secundum librum sententiarum quas primum ad fidem codicum*, vol. I, Quaestiones 1-48, Quaracchi, Frati Editori, 1922, quest. 29, p. 499.

65. *Codice Atlantico*, 826r (c. 1490): «Forza non è altro che una virtù spirituale, una potenza invisibile, la quale è creata e infusa per accidental violenza da’ corpi sensibili nelli insensibili, dando a essi corpi *similitudine* di vita; la qual vita è di maravigliosa operazione». Cfr. E. Garin, *Medioevo e Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1954; P. Rossi, *I filosofi e le macchine. 1400-1700*, cit.

Bibliografia

- ARGENTIERI D., *La luna grande di Leonardo*, in «Lettura», 39, 5, 1 magg. 1939, pp. 473-80.
- Id., *Ritrovamento delle curvature delle lenti del cannocchiale vinciano*, Milano, Lito-Tipografia Macchiachini, 1939.
- Id., *L'ottica di Leonardo*, in *Leonardo da Vinci*, edizione curata dalla Mostra di Leonardo da Vinci in Milano, Novara, Istituto Geografico de Agostini, 1940.
- BELLONE E., ROSSI P. (a cura di), *Leonardo e l'età della ragione*, Milano, Scientia, 1982.
- BERNARDONI A., *Elementi, sostanze naturali, atomi: osservazioni sulla struttura della materia nel Codice Arundel di Leonardo*, in *Il Codice Arundel di Leonardo: ricerche e prospettive*, A. Bernardoni, G. Fornari (a cura di), Poggio a Caiano (PO), CB edizioni, 2011, pp. 77-114.
- Id., FORNARI G. (a cura di), *Il Codice Arundel di Leonardo: ricerche e prospettive*, Poggio a Caiano (PO), CB edizioni, 2011.
- BEVILACQUA F. (a cura di), *Atti del VII Congresso Nazionale di Storia della Fisica, (Padova, 1986)*, Milano, Gruppo nazionale di coordinamento per lo studio della fisica del C. N. R., 1987.
- Id. (a cura di), *Atti dell'VIII Congresso Nazionale di Storia della Fisica, (Napoli, 1987)*, Milano, Gruppo nazionale di coordinamento per la storia della fisica del C.N.R., 1988.
- Id. (a cura di), *Atti del IX Congresso Nazionale di Storia della Fisica. (Urbino, 1988)*, Pavia, Realizzazione Editoriale La Goliardica Pavese, 1989.
- Id. (a cura di), *Atti del X Congresso Nazionale di Storia della Fisica*, Pavia, Realizzazione Editoriale La Goliardica Pavese, 1991.
- Id. (a cura di), *Atti del XI Congresso Nazionale di Storia della Fisica*, Pavia, Realizzazione Editoriale La Goliardica Pavese, 1994.
- BLUMENBERG H., *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, in *Archiv für Begriffsgeschichte*, Bonn, Bouvier, 1960, vol. VI (tr. it. di M. V. Serra Hatsberg, introduzione e cura di E. Melandri, *Paradigmi per una metaforologia*, Bologna, Il Mulino, 1969).
- Id., *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1966, 1974, (tr. it. di C. Marelli, *La legittimità dell'età moderna*, Genova, Marietti, 1992).
- Id., *Selbsterhaltung und Beharrung. Zur Konstitution der neuzeitlichen Rationalität*, in «Abhandlungen der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur,



- geistes- und sozialwissenschaftliche Klasse», jg. 11, 1969, pp. 333-83 (tr. it. di M. Doni, a cura di E. Giannetto, M. Doni, *Autoconservazione e inerzia. Sulla costituzione della razionalità moderna*, Milano, Medusa, 2016).
- ID., *Subjektivität und Selbsterhaltung. Beiträge zur Diagnose der Moderne*, H. Ebeling (hrsg), Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1976.
- BORZACCHINI L., *La solitudine di Leonardo. Il "genio universale" e le origini della scienza moderna*, Bari, Dedalo, 2019.
- BRIZIO A. M. (a cura di), *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, Torino, Utet, 1952, 1966, 1996 e poi Milano, Mondadori, 2009.
- BRUNO G., *La cena de le ceneri*, in Id., *Dialoghi Italiani. Dialoghi metafisici e dialoghi morali*, nuovamente ristampati con note da G. Gentile, terza edizione a cura di G. Aquilecchia, Firenze, Sansoni, 1958 e 1985.
- ID., *La cena de le ceneri*, in *Opere italiane I-II*, testi critici di G. Aquilecchia, prefazione di N. Ordine, Torino, Utet, 2006, vol. II.
- ID., *La cena de le ceneri*, in *Dialoghi filosofici italiani*, M. Ciliberto (a cura di), Milano, Mondadori, 2000.
- ID., *Le souper des cendres* in Id., *Oeuvres Italiennes*, edizione critica a cura di G. Aquilecchia, in *Oeuvres Completes de Giordano Bruno*; trad. fr. di Y. Hersant, Préface de A. Ophir, Paris, Les Belles Lettres, 1995, vol. II.
- CAPRA F., *The Science of Leonardo. Inside the Mind of the Great Genius of the Renaissance*, New York, Doubleday, 2007 (tr. it. di C. Capararo, *La scienza universale. Arte e Natura nel genio di Leonardo*, Milano, Rizzoli, 2007).
- CIANCITTO A., GIANNETTO E., MACCARRONE G.D., PAPPALARDO S., *Nicola Oresme e la relatività del moto*, in *Atti del IX Congresso Nazionale di Storia della Fisica. (Urbino, 1988)*, F. Bevilacqua (a cura di), Pavia, Realizzazione Editoriale La Goliardica Pavese, 1989, pp. 47-58.
- ID., GIANNETTO E., MACCARRONE G.D., PAPPALARDO S., *La resistenza al moto presso la Scolastica*, in *Atti del X Congresso Nazionale di Storia della Fisica. (Cagliari, 1989)*, F. Bevilacqua (a cura di) Gruppo Nazionale di coordinamento per la storia della fisica del C.N.R., 1989, pp. 63-72.
- CLAGETT M., *The Science of Mechanics in the Middle Ages*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1959 (tr. it. di L. Sosio, *La scienza della meccanica nel Medioevo*, Milano, Feltrinelli, 1972).
- CUSANO N., *De docta ignorantia*, in Id., *Opera Omnia*, E. Hoffmann, R. Klibansky (Hrsg), Meiner, Leipzig, 1932, vol. I.
- DE SANTILLANA G., *Leonardo da Vinci*, in Id. *The Renaissance Philosophers. The Age of Adventure*, New York, The New American Library, 1956, 1962, pp. 67-87.

- ID., *The Renaissance Philosophers. The Age of Adventure*, New York, The New American Library, 1956, 1962.
- DUHEM P., *Études sur Léonard De Vinci – Ceux qu'il a lus et ceux qui l'ont lu*, I-II, *Les précurseurs parisiens de Galilée* III, Paris, Hermann, 1906-1913 e poi Paris, De Nobele, 1955.
- FAVARO A. (a cura di), *Le Opere di Galilei I-XX*, Edizione nazionale, Firenze, Barbera, ristampa a partire dal 1968.
- FORNARI G., *La bellezza e il nulla. L'antropologia cristiana di Leonardo da Vinci*, Genova-Milano, Marietti, 2005.
- FOUCAULT M., *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, (tr. it. di E. Panaitescu, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1967).
- FROSINI F., *Il lessico filosofico di Leonardo in tre stazioni dello «spirito»*, in *I mondi di Leonardo. Arte, scienza, filosofia*, C. Vecce (a cura di), Milano, Edizioni Università IULM, 2003, pp. 65-92.
- ID., *Il concetto di forza in Leonardo da Vinci*, in *Il Codice Arundel di Leonardo: ricerche e prospettive*, A. Bernardoni, G. Fornari (a cura di), Poggio a Caiano (PO), CB edizioni, 2011, pp. 115-28.
- GALILEI G., *Sidereus Nuncius*, in ID., *Le Opere di Galilei I-XX*, A. Favaro (a cura di), Firenze, Edizione nazionale 1890-1909, Barbera, 1968, vol. III, parte I.
- ID., *Sidereus Nuncius*, tr. it. con testo latino a fronte di M. Timpanaro Cardini, A. Battistini (a cura di), Padova, Marsilio, 2001.
- ID., *Lettera a Pietro Dini. 23 Marzo 1615*, in ID., *Scienza e religione. Scritti copernicani*, M. Bucciattini, M. Camerota (a cura di), Roma, Donzelli, 2009, pp. 17-32.
- GALLUZZI P., *Il caso Leonardo*, in *Storia delle Scienze*, vol. II (*Le scienze fisiche e astronomiche*), W. R. Shea (a cura di), Torino, Einaudi, 1992, pp. 148-67.
- GARIN E., *Medioevo e Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1954.
- ID., *La cultura del Rinascimento. Dietro il mito dell'età nuova*, Milano, Il Saggiatore, seconda edizione Est, 1996.
- GIANNETTO E., *The Impetus Theory: Between History of Physics and Science Education*, in «Science & Education», v. 2, 1993, pp. 227-38.
- ID., *La relatività del moto e del tempo in Giordano Bruno*, in «Physis», XXXVIII, 2001, pp. 305-36.
- ID., *Saggi di storie del pensiero scientifico*, Bergamo, Sestante for Bergamo University Press, 2005.



- ID., *La fisica di Spinoza fra Descartes e Newton, e la sua influenza su Einstein*, in *Da Archimede a Majorana: la fisica nel suo divenire*, Atti del XXVI Congresso nazionale di storia della fisica e dell'astronomia, in E. Giannetto, G. Giannini, M. Toscano (a cura di), Bologna, Guaraldi, 2009, pp. 75-85.
- ID., *Heidegger e la questione della scienza*, Roma, Donzelli, 2010.
- ID. (2010b), *Nicola Cusano, Giordano Bruno e le radici della relatività*, in *Relatività, Quanti, Chaos ed Altre Rivoluzioni della Fisica*, Atti del XXVII Congresso Nazionale di Storia della Fisica e dell'Astronomia. Bergamo 2007, E. Giannetto, G. Giannini, M. Toscano (a cura di), Bologna, Guaraldi, pp. 45-52.
- ID., *Leonardo e la scienza moderna*, in *Il Codice Arundel di Leonardo: ricerche e prospettive*, A. Bernardoni, G. Fornari (a cura di), Poggio a Caiano (PO), CB Edizioni, 2011, pp. 65-76.
- ID., *Leonardo e la scienza moderna*, in *Atti del XXX Congresso Nazionale SISFA, Urbino 2010*, R. Mantovani (a cura di), Urbino, Argalia, 2012, pp. 35-44.
- ID., *Galileo, Modern Science and the Principle of Inertia*, in «Galilæana», IX, 2012, pp. 137-51.
- GIANNETTO E., *Hans Blumenberg, il significato storico del principio d'inerzia e la creatio continua*, in H. BLUMENBERG, *Autoconservazione e inerzia. Sulla costituzione della razionalità moderna*, E. Giannetto, M. Doni, (a cura di), Milano, Medusa, 2016, pp. 5-30.
- GIANNETTO E., MACCARRONE, G.D., PAPPALARDO S., TINÉ A., *Analogia e metafora nell'opera scientifica di Buridano*, in *Atti del VII Congresso Nazionale di Storia della Fisica. Padova 1986*, F. Bevilacqua (a cura di), Milano, Gruppo di coordinamento nazionale per lo studio della fisica del C.N.R., 1987, pp. 197-204.
- ID., MACCARRONE G. D., PAPPALARDO S., *Il concetto di impetus in Giordano Nemorario*, in *Atti dell'VIII Congresso Nazionale di Storia della Fisica, Napoli 1987*, F. Bevilacqua (a cura di), Milano, Gruppo nazionale di coordinamento per la storia della fisica del C.N.R., 1988, pp. 211-7.
- ID., MACCARRONE G.D., PAPPALARDO S., TINÉ A., *Impulsus and Impetus in the "Liber Jordani De Nemore De Ratione Ponderis"*, in «Mediaeval Studies», 54, 1992, pp. 162-85.
- ID., MACCARRONE G.D., MOSCHEO R., *Roberto Grossatesta e la rivoluzione scientifica: epistemologie a confronto*, in *Atti dell'XII Congresso Nazionale di Storia della Fisica*, F. Bevilacqua (a cura di), Milano, Gruppo nazionale di coordinamento per lo studio della fisica del C.N.R., 1994.
- ID., BONERA G., *Scienza, Cristianesimo e Incanto del Mondo. Per un'interpretazione del Tractatus De Sex Dierum Operibus di Teodorico di Chartres*, in *Cultura e Spiritualità*, L. Valle (a cura di), Firenze, Nardini, 1999, pp. 201-41.

- ID., GIANNINI G., TOSCANO M. (a cura di), *Relatività, Quanti, Chaos ed Altre Rivoluzioni della Fisica*, in Atti del XXVII Congresso Nazionale di Storia della Fisica e dell'Astronomia. Bergamo 2007, Rimini, Guaraldi, 2010.
- HEIDEGGER M., *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, in *Gesamtausgabe*, vol. 24, Frankfurt am Main, Klostermann, 1975 (tr. it. di A. FABRIS, *I problemi fondamentali della fenomenologia*, Genova, Il Melangolo, 1988).
- KOYRÉ A., *Léonard 500 ans après* in *Études d'histoire de la pensée scientifique*, Paris, Puf, 1966 e poi Paris, Gallimard, 1973, pp. 99-116.
- ID., *Études Galiléennes*, Paris, Hermann, 1966 (tr. it. di M. TORRINI, *Studi galileiani*, Torino, Einaudi, 1979).
- LAURENZA D., *Le macchine di Leonardo. Segreti e invenzioni nei Codici da Vinci*, M. Taddei, E. Zanon (a cura di), Firenze, Giunti, 2017.
- LEONARDO DA VINCI, *Codice Atlantico*, trascrizione diplomatica e critica a cura di A. Marinoni, 24 voll. (12 di facsimile e 12 di trascrizioni), Firenze, Giunti, 1973-1980.
- ID., *Corpus of the anatomical studies in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, 3 vol., K. D. Keele, C. Pedretti (a cura di), Londra-New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1978-1980 (ed. italiana, *Leonardo da Vinci. Corpus degli studi anatomici*, Firenze, Giunti Barbera, 1983-1984).
- ID., *The Codex Hammer of Leonardo da Vinci*, C. Pedretti (a cura di), Firenze, Giunti, 1987.
- ID., *Il manoscritto F*, trascrizione diplomatica e critica a cura di A. Marinoni, Firenze, Giunti, 1988.
- ID., *Il manoscritto E*, trascrizione diplomatica e critica a cura di A. Marinoni, Firenze, Giunti, 1989.
- ID., *Il manoscritto A*, trascrizione diplomatica e critica a cura di A. Marinoni, Firenze, Giunti, 1990.
- ID., *L'uomo e la Natura*, M. De Micheli (a cura di), Milano, Feltrinelli, 1991.
- ID., *Il codice Arundel 263 nella British Library*, C. Pedretti (a cura di), trascrizione diplomatica e note critiche a cura di C. Vecce, Firenze, Giunti, 1998.
- Leonardo da Vinci*, edizione curata dalla Mostra di Leonardo da Vinci in Milano, Novara, Istituto Geografico de Agostini, 1939.
- MANTOVANI R. (a cura di), *Atti del XXX Congresso Nazionale SISFA, Urbino 2010*, Urbino, Argalia, 2012.
- MARCOLONGO R., *La meccanica di Leonardo*, Atti dell'Accademia di Scienze Fisiche e Matematiche di Napoli, Napoli, (SIEM), 1932.



- ID., *Il Trattato di Leonardo da Vinci sulla trasformazione dei solidi. Analisi del Codice Forster I*, Napoli, SIEM, 1934.
- ID., *Studi vinciani. Memorie sulla geometria e sulla meccanica di Leonardo da Vinci*, Napoli, Ricciardi, 1937.
- ID., *Leonardo artista scienziato*, Milano, Hoepli, 1950.
- OLIVI P. I., *Quaestiones in secundum librum sententiarum quas primum ad fidem codicum*, vol. I, Quaestiones 1-48, B. Jansen (ed.), Quaracchi, Frati editori, 1922.
- PEDRETTI C., *Leonardo da Vinci Nature Studies from the Royal Library at Windsor Castle*, introduzione di K. Clark, Firenze, Giunti, 1980.
- ID., *Leonardo. Le macchine*, Firenze, Giunti, 1999.
- ID., *Leonardo e io*, Milano, Mondadori, 2008.
- RANDALL J. H. jr., *The Place of Leonardo da Vinci in the Emergence of Modern Science*, in «Journal of the History of Ideas», vol. 14, 1953, pp. 191-202, (tr. it. *Il ruolo di Leonardo da Vinci nella nascita della scienza moderna*, in *Le radici del pensiero scientifico*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 214-27).
- ID., *The Place of Leonardo da Vinci in the Emergence of Modern Science*, in *Roots of Scientific Thought. A Cultural Perspective*, P. P. WIENER, A. NOLAND (eds.), New York, Basic Books, 1957, (tr. it. di M. Carletti Novelletto, *Il ruolo di Leonardo da Vinci nella nascita della scienza moderna*, in *Le radici del pensiero scientifico*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 214-27).
- ID., *The Place of Leonardo da Vinci in the Emergence of Modern Science*, in ID. *The School of Padua and the Emergence of Modern Science*, Padova, Antenore, 1961, pp. 117-38.
- ROSSI P., *I filosofi e le macchine (1400-1700)*, Milano, Feltrinelli, 1962.
- SHEA W. R. (a cura di), *Le scienze fisiche e astronomiche*, vol. II della *Storia delle Scienze*, Torino, Einaudi, 1992.
- THOM R., *Esquisse d'une sémiophysique*, Paris, Intereditions, 1988.
- TRUESDELL C. A., *The Mechanics of Leonardo da Vinci*, in ID., *Essays in the History of Mechanics*, New York, Springer, 1968, pp. 1-84.
- ID., *Essays in the History of Mechanics*, New York, Springer, 1968.
- ID., *Fundamental Mechanics in the Madrid Codices*, in E. Bellone, P. Rossi (a cura di), *Leonardo e l'età della ragione*, Milano, Scientia, 1982.
- UCCELLI A., *Leonardo da Vinci. I libri di meccanica nella ricostruzione ordinata da Arturo Uccelli, preceduti da un'introduzione critica e da un esame delle fonti*, Milano, Hoepli, 1942.

-
- ID., ZAMMATTIO C., *I libri del volo di Leonardo da Vinci*, Milano, Hoepli, 1952.
- VALLE L. (a cura di), *Cultura e Spiritualità*, Firenze, Nardini, 1999.
- VECCE C., *Leonardo*, Roma, Salerno Editrice, 1998.
- VECCE C. (a cura di), *I mondi di Leonardo. Arte, scienza, filosofia*, Milano, Edizioni Università IULM, 2003.
- WIENER P. P., NOLAND A. (eds.), *Roots of Scientific Thought. A Cultural Perspective*, New York, Basic Books, 1957, (tr. it. di M. Carletti Novelletto, *Le radici del pensiero scientifico*, Milano, Feltrinelli, 1971).

«A strange variation of the alchemist's dream».

Il Leonardo faustiano di Walter Pater

Valentina Serio

Mefistofele. Sono una parte di quella forza
che vuole il male e opera sempre il bene.
J. W. Goethe, *Faust*

Il primo biografo di Walter Pater, Thomas Wright, raccoglie in appendice la breve ma significativa testimonianza di un uomo che conobbe personalmente Pater attorno al 1869, ovvero agli esordi della carriera letteraria del nostro autore. Il signor Manson, questo il nome del testimone, descrive Pater come una persona dall'aspetto delicato, non privo di grazia. Tuttavia, aggiunge Manson, il suo riso esprimeva qualcosa di ben diverso dalla grazia: esso aveva un carattere «saturnino» e «mefistofelico»¹.

Manson sta alludendo, naturalmente, alla fama di ateo, di personaggio intellettualmente e moralmente eterodosso che il giovane Pater si era di già guadagnato a Oxford – fama dalla quale non si libererà mai². Tuttavia, l'interesse della testimonianza di Manson rispetto al presente lavoro risiede altrove. In primo luogo, essa sembra indicare come cifra del carattere di Pater una fondamentale ambiguità, quella stessa ambiguità che costituisce una sorta di guida all'interno della sua opera critica. Come osservava Mario Praz, infatti, le ragioni del suo interesse per le grandi figure rinascimentali, nonché, più in generale,

1. «Edward Manson, who first saw Pater in the autumn of 1869. After describing Pater's room 'with a dwarf orange-tree, with real orange on it', on the table, Mr. Manson observes: "In person was slight and gracefully made, though a little round shouldered ... and he walked 'delicately' ... he had one of those faces that laughter does not become. Laughter gave him a *saturnine*, *Mephistophelean* look. Report said that he had sat to Solomon the painter for the portrait of Judas Iscariot», T. Wright, *The life of Walter Pater*, London, Everett & Co., 2 vol., 1907, p. 277; corsivi miei.

2. Cfr. U. C. Knoepfelmacher, *Religious Humanism and the Victorian Novel*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 2016, in particolare il cap. 5, *Walter Pater: the search for a religious atmosphere*, pp. 149-88.



per il complessivo movimento culturale della Rinascenza³, sta proprio nella loro natura ambigua, nella tensione tra il misticismo ereditato dal Medioevo e lo spirito pagano degli Antichi, tra la fresca austerità dell'arte gotica e la dolce decadenza di un mondo ormai perduto, custode di una sensualità vivida e perturbante.

In secondo luogo, aggiungerei, le considerazioni di Manson, con la sua allusione "mefistofelica" (al netto della preoccupazione moralistica sottesa) sorprendono, poiché colgono un altro aspetto della personalità di Pater e della sua funzione nella cultura tardo-vittoriana e del primo Novecento. Come Mefistofele nella leggenda faustiana, Pater rappresentò per la sua generazione e per le successive generazioni di artisti e letterati una voce demonica, seducente, che invitava a superare tanto le ortodossie filosofiche quanto le angustie della morale e della religione cristiane, e così forzare i limiti della loro cultura, spingendosi verso qualcosa di nuovo e di intentato. Non sorprende allora che Pater, questo Mefistofele vittoriano, dovesse cominciare il proprio canto di fascinazione proprio con un mito faustiano⁴, il mito di Leonardo. Ed è esattamente sull'immagine pateriana del "Leonardo mago" che intendo incentrare il presente lavoro, richiamando dapprima le fonti cui Pater trasse ispirazione per una simile rappresentazione (in particolar modo, Michelet e Vasari), e riflettendo poi sulla funzione specifica che essa assume nell'opera di Pater.

3. W. Pater, *Il Rinascimento*, M. Praz (a cura di), Milano, Abscondita, 2007. In particolare, si veda la Postfazione firmata da Praz, pp. 229-230; cfr. anche C. Williams, *Transfigured World. Walter Pater's Aesthetic Historicism*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2016, pp. 79-167.

4. Cfr. E. Garin, *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari, Laterza, 1965, in particolare, *Universalità di Leonardo*, pp. 87-106; H. Stein Jantz, *Goethe's Faust as a Renaissance Man: Parallels and Prototypes*, Princeton, Princeton University Press, 1951, pp. 40-6; P. Barolsky, *Leonardo, Satan and the Mystery of Modern Art*, in «The Virginia Quarterly Review», LXXIV, 3, 1998, pp. 394-414:404 ss.; D.J. Gordon, *L'immagine e la parola. Cultura e simboli del Rinascimento*, Milano, Il Saggiatore, 1989, più in particolare, "La leggenda di Leonardo", pp. 115-42; S. Migliore, *Tra Hermes e Prometeo. Il mito di Leonardo nel Decadentismo europeo*, Firenze, Olschki, 1994, in particolare, cap. I.1, "Walter Pater e la fondazione del mito", pp. 17-44; sulla tematica magica e il rapporto tra magia e filosofia si veda ora F. Frosini, «Artefiziosa natura». *Leonardo da Vinci dalla magia alla filosofia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020, in particolare le pp. XLIV-L dell'Introduzione e il secondo capitolo, pp. 61-102; sul rapporto con l'alchimia si veda almeno C. Vasoli, *Note su Leonardo e l'alchimia*, in *Leonardo e l'età della ragione*, E. Bellone, P. Rossi (a cura di), Milano, Scientia, 1982, pp. 69-77.

1. Il mito faustiano a partire da Michelet

Lo scritto pateriano cui farò riferimento è il saggio *Leonardo da Vinci*, pubblicato per la prima volta sulla rivista «Fortnightly Review» nel 1869 e confluito, senza sostanziali variazioni, nella raccolta intitolata *Il Rinascimento*, data alle stampe quattro anni più tardi. Quest'opera segnerà la grande, benché controversa, fortuna di Pater, e in particolare la sua interpretazione della Gioconda è destinata a esercitare un'influenza straordinaria sui modi e i caratteri della ricezione dell'opera di Leonardo in Inghilterra e nel Decadentismo europeo del Novecento. Qui, dunque, sulla scorta delle nuove direttrici interpretative provenienti dalla critica francese⁵, Pater rappresenta Leonardo come un uomo del tutto singolare, in possesso di un sapere oscuro, misterioso, il cui potere d'incanto continua a trasmettersi attraverso le sue opere.

Come lo sguardo venefico della Medusa attribuita al pittore toscano continuava a esercitare «la sua virtù attraverso tutte le circostanze della morte»⁶, allo stesso modo l'osservatore moderno continua a cogliere gli effetti della magia di Leonardo attraverso i suoi dipinti, gli abbozzi, e attraverso i profili femminili che popolano le carte leonardiane. Dei ritratti di donne del Vinciano, infatti, scrive Pater: «esse sembrano soggiacere a condizioni eccezionali, sentir operare nell'aria comune potenze non sentite da altri, divenirne come i ricettacoli, e trasmetterle a noi in una catena di segreti influssi»⁷. Proprio come il mago che cercava di imprigionare gli influssi celesti nelle immagini, così Leonardo, per sua propria virtù in intimo contatto con le potenze che animano la natura, poté catturare nei suoi dipinti una forza d'incanto insondabile.

5. J. J. Conlon, *Walter Pater and the French tradition*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1982; B. Coste, «*Condamnés à mort*: les mots français de Walter Pater», in «Cahiers victoriens et édouardiens», LXXVIII, 2013, pp. 1-9; B. Bullen, *Walter Pater's Renaissance and Leonardo da Vinci's Reputation in the Nineteenth Century*, «The Modern Language Review», LXXIV, 2, 1979, pp. 268-80.

6. W. Pater, *Leonardo da Vinci*, in Id., *Il Rinascimento*, op. cit., p. 113; sul significato più ampio della figura di Medusa cfr. M. Praz, *The Romantic Agony*, London-New York-Toronto, Oxford University Press, 1951, pp. 23-50; L. Østermark-Johansen, *Serpentine Rivers and Serpentine Thought: Flux and Movement in Walter Pater's Leonardo Essay*, in «Victorian Literature and Culture», XXX, 2, 2002, pp. 455-82; R. Turner, *Words and pictures: the birth and death of Leonardo's Medusa*, in «Arte lombarda», n. s., LXVI, 3, 1983, pp. 103-11.

7. *Ibid.*, p. 120.



Nell'intessere la propria interpretazione in senso magico della figura di Leonardo, Pater fu fortemente influenzato dalla lettura della *Storia di Francia* di Jules Michelet; nella Prefazione al VII volume, più in particolare, egli aveva potuto ritrovare l'idea del profondo mistero e del potere di fascinazione che caratterizzava le opere leonardiane, della loro sublime bellezza nata da una commistione di attrazione e orrore; qui, inoltre, Pater aveva incontrato l'immagine di un Leonardo «profeta della scienza moderna» e insieme «fratello italiano di Faust»⁸, secondo la celeberrima formula dello stesso Michelet. Michelet, come Vasari e Quinet, aveva infatti insistito sull'universalità del genio leonardiano, così versato nello studio della natura da aver anticipato molte scoperte posteriori, incarnando dunque il travaglio dello spirito teso verso la modernità e la sua nuova scienza, la cui realizzazione, tuttavia, è ancora lontana dall'essere compiuta.

Questi motivi, dunque, ispirano e animano l'indagine svolta da Pater sulla personalità e sull'opera di Leonardo, laddove tuttavia, l'immagine del "precursore della scienza moderna" e del "mago" coesistono e si compenetrano secondo un rapporto differente rispetto a quello prospettato da Michelet. A incidere nella elaborazione formulata da Pater, infatti, è uno dei problemi centrali della temperie culturale dell'Inghilterra di metà Ottocento, e la risposta che il pensiero estetico di Pater cerca di fornire, servendosi anche dello studio dei grandi personaggi rinascimentali. Mi riferisco, cioè, al forte impatto che la "nuova realtà", il nuovo mondo portato alla luce dalla ricerca scientifica contemporanea aveva esercitato sulla cultura vittoriana. Come numerosi studi critici hanno dettagliatamente dimostrato⁹, lo stesso Pater si interessò alla letteratura scientifica più recente, da cui attinse ampiamente nella determinazione delle sue posizioni filosofiche e del suo stesso linguaggio: dallo scetticismo empirico alla base della sua concezione estetica¹⁰, con

8. J. Michelet, *Il Rinascimento*, Firenze, Firenze University Press, 2016, p. 46.

9. K. Yannis, *The Aesthete as a Scientist: Walter Pater and XIX c. Science*, in «Victorian Network», II, 1, 2010, pp. 88-105; A. B. Inman, *The Intellectual Context of Renaissance's "Conclusion"*, in «Prose Studies», IV, 1, pp. 12-30; G. Dawson, *Intrinsic Earthliness. Science, Materialism, and the Fleshly School of Poetry*, in «Victorian Poetry», XLI, 1, pp. 113-30; G. Levine, *By Knowledge Possessed: Darwin, Nature and Victorian Narrative*, in «New Literary History», XXIV, 2, pp. 363-91.

10. P. A. Dale, *The Victorian Critic and the Idea of History. Carlyle, Arnold, Pater*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1977.

la centralità delle *impressioni* nello studio dell'arte, fino alla assimilazione del metodo d'indagine del critico estetico al metodo del chimico.

Questo interesse non costituisce però una coincidenza e una totale assimilazione tra ambito estetico e ambito scientifico – e qui sta il punto centrale – ma pone la domanda del ruolo e dello statuto dell'arte nel nuovo mondo inaugurato dalla scienza moderna.

1.1. Pater e Vasari

Prima di affrontare direttamente questo problema, tuttavia, è necessario ricordare un'altra fonte decisiva per lo scritto su Leonardo e per la ripresa del mito faustiano, ovvero le *Vite de' più eccellenti pittori, scultori, architettori* del Vasari. Analizzando le riprese dal Vasari, infatti, sarà possibile osservare più da vicino le strategie messe in atto da Pater per sostanziare il suo paradigma magico nell'interpretazione della figura di Leonardo.

Come aveva già mostrato Eugenio Garin¹¹, l'accostamento di Leonardo alla figura del mago era stata inaugurata proprio da Giorgio Vasari, la cui rappresentazione del genio vinciano è tutta intessuta di elementi allusivi alla sua condizione quasi divina. Nelle *Vite* leggiamo come gli influssi celesti fossero intervenuti a forgiare in Leonardo un individuo ricolmo di ogni virtù nel corpo e nello spirito, nonché della singolare capacità di eccellere in ogni attività, dalla musica e il canto alle arti figurative, allo studio della matematica e della natura. Vasari, inoltre, non manca di riportare nella sua biografia l'inclinazione di Leonardo a realizzare strane invenzioni e curiosi esperimenti con gli specchi, ma anche con intrugli e olii, suggerendo una corrispondenza tra l'attività speculativa e artistica leonardiana con le pratiche proprie dell'alchimia e della magia naturale.

E ancora, occorre osservare come Vasari annotasse persino gli aspetti potenzialmente più oscuri della personalità pur «mirabile e celeste» di Leonardo, così interamente dominato dalla sua curiosità e dal suo profondarsi nei misteri della natura da scivolare nell'eresia. Sono passi notissimi ma è bene richiamarli. Leggiamo dunque nella prima versione della *Vita* di Leonardo: «tanti furono i suoi capricci, che filosofando de le cose naturali, attese a in-

11. E. Garin, "Universalità di Leonardo", in *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, op. cit.; P. Barolsky, *Leonardo, Satan and the Mystery of Modern Art*, cit.



tendere le proprietà delle erbe, continuando e osservando il moto del cielo, il corso della luna e gli andamenti del sole. Per il che fece ne l'animo un concetto sì eretico, che 'e non si accostava a qualsivoglia religione, stimando per avventura assai più lo esser filosofo che cristiano»¹². Vasari, naturalmente, sta qui evocando il fortunato motivo dei potenziali pericoli comportati dalla *curiositas* per l'anima e la sua salvezza.

Pater, come accennato, attinge largamente allo scritto vasariano, di cui conosce accuratamente entrambe le redazioni, riprendendo da qui molti degli episodi della vita di Leonardo e donando ancor maggiore plasticità a quei tratti della biografia leonardiana che più accostavano l'artista toscano alla pratica delle arti occulte. Proprio il riferimento all'«eresia» di Leonardo, presente nella prima versione delle *Vite* ma espunto in quella successiva, viene recuperato da Pater con un rilievo del tutto centrale; esso, infatti, non vale solo a rafforzare l'oscuro alone faustiano del Vinciano, ma risulta funzionale alla sua assimilazione all'ideale estetico pateriano. Pater, infatti, mira a raffigurare Leonardo come un uomo di illimitata libertà intellettuale, insofferente nei confronti delle convenzioni e delle opinioni condivise. Tale indipendenza si estrinseca anche come piena e rotonda indifferenza nei confronti della morale e della religione cristiane, così come per ogni questione politica. Proprio questo tratto, questa forma di ribellione spirituale nei confronti della tradizione che per Pater, più in generale, aveva fatto la grandezza dell'età rinascimentale, è inoltre condizione indispensabile per lasciare sgombro il campo al puro perseguimento della bellezza, è condizione necessaria, cioè, ad abbracciare l'impegno totalizzante nei confronti della religione dell'arte. Rimarcando l'indifferentismo religioso e politico di Leonardo, facendone un segno della sua superiorità intellettuale, Pater dunque compie un'operazione di assimilazione del maestro toscano al proprio ideale estetico, rivolgendo allo stesso tempo un chiaro messaggio ai suoi contemporanei.

Un altro esempio ancor più interessante della rielaborazione da parte di Pater del materiale vasariano riguarda il passaggio sui "progetti impossibili" di Leonardo. Nel passo di Vasari l'allusione al tema magico è piuttosto dissi-

12. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 6 voll., Firenze, S.P.E.S., 1966-1987, vol. III, p. 19.

mulata, ma Pater ne trae invece un elemento assolutamente centrale, capace di informare fortemente la produzione artistica di Leonardo.

Nel passo cui mi riferisco della *Vita di Leonardo*, dunque, Vasari intende celebrare la destrezza retorica del Vinciano, ricordando la sua singolare capacità di convincere gli interlocutori della possibilità di smuovere le montagne o addirittura sollevare il tempio di San Giovanni; «con sì forti ragioni lo persuadeva» scrive Vasari «che pareva possibile». Ma subito aggiunge che «ciascuno poi che e' si era partito, conoscesse per se medesimo la impossibilità di cotanta impresa»¹³. A ben vedere, in queste righe si può riconoscere in velina la descrizione di un incantesimo, ovvero l'evocazione dinnanzi all'interlocutore di *illusioni* tanto meravigliose quanto evanescenti.

Pater sembra cogliere questo aspetto, e sceglie di riscrivere la pagina vasariana trasformando però la mera opera di illusione nel più genuino «amore dell'impossibile», ovvero nel segno della reale aspirazione a perseguire quelle imprese, scrive Pater, «alla cui attuazione la magia naturale professa di avere la chiave»¹⁴.

Come avrò modo di chiarire meglio più avanti, tale tensione verso l'impossibile rappresenterebbe la cifra dell'opera artistica leonardiana; essa lascia tracce nitide e caratteristiche nei ritratti del Vinciano, nella misura in cui tale tensione finisce per fiaccarne la bellezza attraverso i segni dell'esauzione, della fatica. Questo è ciò che Pater definisce, inoltre, come espressione del conflitto tra «curiosità» e «desiderio del bello» nella sua funzione di principio generativo dell'opera vinciana. Ma su questo punto, come dicevo, tornerò più avanti.

Ricapitolando, abbiamo sin qui potuto osservare, in modo sintetico, a quale tipo di materiale critico e biografico Pater attinse per trarre una chiave interpretativa della figura e delle opere di Leonardo, così come i modi specifici del recupero e della rielaborazione di quello stesso materiale. A questo punto è dunque possibile procedere direttamente con l'analisi della funzione che il mito faustiano assume nel saggio del '69, e osservare meglio in che modo esso incontri l'ideale estetico del *don* oxoniense.

13. *Ibid.*, p. 18.

14. W. Pater, "Leonardo da Vinci", in *Id.*, *Il Rinascimento*, op. cit., p. 111.



2. Il Leonardo mago di Walter Pater

Come ho avuto modo di anticipare, per comprendere il ruolo della metafora magica nel saggio su Leonardo occorre tenere a mente il forte impatto che le nuove acquisizioni scientifiche avevano avuto sugli intellettuali della tarda età vittoriana. *L'origine delle specie* di Charles Darwin, gli studi di biologia di Spencer, e ancora i lavori di Huxley e Tyndall, per citare solo alcuni degli scienziati più influenti dell'epoca, avevano rivelato un'immagine dell'uomo e del mondo del tutto nuova, fondata interamente sulla materia e sulla sua struttura atomica, sulle interazioni chimiche e fisiche che regolano la vita in tutte le sue forme.

Questa nuova realtà e questo nuovo mondo costituivano una sfida e, secondo alcuni, una minaccia, alle altre grandi espressioni dello spirito umano e della cultura, quali la religione, la filosofia e l'arte. Pater mostra di voler raccogliere questa sfida: accetta e fa propria la rappresentazione del reale promossa dalla scienza moderna, ma allo stesso tempo mette a fuoco i limiti propri del contributo della scienza alla vita spirituale dell'uomo. Il suo impegno, dunque, è volto a ritagliare uno spazio di autonomia per l'arte e a individuare il significato più alto dell'esperienza estetica in senso lato.

Si tratta di aspetti che emergono con frequenza negli scritti che compongono *Il Rinascimento*. Da un lato, la scienza moderna ha strappato l'uomo al «sogno puerile del mondo»¹⁵, alle gabbie metafisiche e teologiche; con ciò stesso, inoltre, essa ha determinato una positiva reintegrazione dell'uomo all'interno della natura, dimostrando la sua omogeneità sul piano delle connessioni materiali con il resto del mondo fisico. L'individuo, infatti, da questo punto di vista, è pienamente immerso nel flusso sempre mobile di atomi e di energia, configurandosi come «un tessuto i cui fili si estendono oltre i suoi contorni»¹⁶.

Eppure, la funzione svolta dalla scienza non è pienamente liberatoria, poiché essa è al contempo rivelatrice della completa dissoluzione e della morte che permeano l'esistenza, degli sterminati silenzi oltre la volta cele-

15. W. Pater, "Pico della Mirandola", in Id., *Il Rinascimento*, op. cit., p. 53.

16. W. Pater, "Conclusion", *ibid.*; cfr. A.B. Inman, *The Intellectual Context of Renaissance's "Conclusion"*, cit.

ste: essa atterrisce, e si presta ad alimentare nel cuore dell'uomo una nuova e diversa «superstizione»¹⁷.

Pertanto, è all'esperienza estetica, al desiderio del bello, alla passione artistica che spetta il compito di dilatare l'intervallo compreso tra l'aggregazione e la disgregazione molecolari che segnano il ritmo della vita e della morte, potenziando così la dimensione vitale, riempiendo di senso e di concretezza gli istanti evanescenti che compongono quello stesso intervallo. Essa può servirsi del sapere scientifico, così come della filosofia per conseguire i suoi risultati, ma ne resta distinta e abita un ambito dell'esistenza degli uomini del tutto peculiare.

Questa fondamentale distinzione di campo tra scienza e arte, così come l'esigenza di riaffermare l'autonomia di quest'ultima, illuminano l'interpretazione pateriana della figura di Leonardo, e aiutano a comprendere la funzione della metafora magica e la sua preminenza.

Nel suo ritratto di Leonardo, infatti, Pater conserva tanto l'immagine del precursore della scienza moderna quanto quella del mago. Esse sono accomunate dal medesimo impulso fondamentale, ovvero dalla *curiosità* e dall'intimo desiderio di scandagliare i misteri della natura. Tale impulso, da Pater definito come un «*ritorno alla natura*», costituisce l'autentica cifra della modernità di Leonardo: con l'indagine diretta del mondo naturale, con il suo richiamo all'esperienza e al realismo, Leonardo inaugura lo «spirito moderno».

L'oxoniense, inoltre, non manca di menzionare le frequentazioni leonardiane con gli uomini di scienza del tempo, matematici e anatomisti, così come riconosce tra i meriti di Leonardo quello di aver anticipato molte acquisizioni scientifiche successive.

Tuttavia, nello scritto pateriano l'immagine del proto-scienziato non assume, come anticipato, un rilievo realmente significativo. Di più, a ben vedere, Pater tende a ridimensionare quelle letture che proiettano il vinciano verso le magnifiche sorti e progressive della scienza contemporanea; basti pensare al già menzionato esempio dei «progetti impossibili» di Leonardo: laddove alcuni interpreti vi avevano scorto una anticipazione della meccanica moderna, egli vi riconosceva piuttosto *l'amore per l'impossibile* proprio

17. W. Pater, «Pico della Mirandola», *ibid.*, p. 53.



del mago (come abbiamo visto), o persino i «sogni improvvisati dal cervello affaticato e travaglioso»¹⁸. A Pater, infatti, non premeva in quella sede celebrare la scienza moderna e tanto meno guadagnarle un formidabile campione come Leonardo.

A differenza di quanto sostenuto da studiosi come Yannis¹⁹, ritengo che qui l'obiettivo di Pater sia piuttosto quello di mettere in luce i punti di *discontinuità* tra l'ambito scientifico e quello artistico, definire metodi e forme di sapere proprie della creazione artistica, arrivando a mettere in guardia – attraverso l'esempio, certo illustre, di Goethe – dal ricorso massiccio al sapere scientifico nella realizzazione dell'opera d'arte, in quanto potenzialmente deleterio.

Per questo stesso motivo, peraltro, Pater insiste sull'insufficienza tecnica di Leonardo nell'esecuzione dell'opera rispetto al processo creativo: il fatto-re decisivo sta nell'attesa di quello che definisce il «momento felice»²⁰, ovvero il momento di chiarezza e di intuizione che solo consente a Leonardo di compiere (ancora nelle parole di Pater) l'operazione 'alchemica', la trasformazione per così dire *miracolosa* delle idee in immagini.

È proprio in quest'ottica, dunque, che va intesa la metafora magica. Essa dischiude una idea di sapienza che, al pari della scienza, si nutre della profonda conoscenza della natura, ma a differenza di quella si dà nella forma di una *comunione* con la natura, una comunione che consente di cogliere tutti quegli aspetti non misurabili secondo criteri esatti, che giacciono al di là delle forme visibili e delle strutture razionalmente intellegibili. La magia coglie la vita segreta delle cose e degli oggetti, i moti silenti del cuore umano, l'inattesa rivelazione nelle realtà minime, come nelle massime.

18. W. Pater, "Leonardo da Vinci", in Id., *Il Rinascimento*, op. cit., p. 111.

19. K. Yannis, *The aesthete as a scientist: Walter Pater and XIX c. science*, cit.

20. «Ma Leonardo non opera mai finché non giunge il *momento felice* – quel momento di benessere, che è un momento d'invenzione per gli uomini immaginifici. Tal momento egli attende con perfetta pazienza; gli altri momenti non ne sono che una preparazione o un assaporamento. [...] Ma per Leonardo la distinzione è assoluta, e, nel momento di benessere, completa è l'alchimia; l'idea sprizza in colore e in immagine...»; W. Pater, "Leonardo da Vinci", in Id., *Il Rinascimento*, op. cit., p. 119; si veda almeno W. Davis, *Eternal moment*, in *Pater the Classicist: Classical Scholarship, Reception, and Aestheticism*, C. Martindale, S. Evangelista, E. Prettejohn (eds.), Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 81-95.

Il mago-artista, pertanto, ha il compito di riscoprire precisamente questa dimensione, ovvero quel livello dell'esperienza del mondo assimilabile al sacro (all'interno di un mondo desacralizzato) e che si esprime nelle forme più pure del bello; a lui spetta, insomma, il compito di contribuire a costruire una nuova dimensione spirituale²¹. Così, al «sogno puerile del mondo», mandato in frantumi dal sapere scientifico, si può contrapporre la variazione del «sogno dell'alchimista», il sogno di una esistenza che nel suo sacro ardere di una «fiamma gemmea» [*a gem-like flame*] allontana l'ombra della dissoluzione e della morte, il pensiero della tomba²².

Leonardo, nella sua divina solitudine coltiva la sapienza del mago e, come mediatore tra i due mondi, quello occulto e quello ordinario abitato dagli uomini, comunica tale sapienza nell'unico mezzo capace di esprimere ciò che non è divulgabile, appunto attraverso le sue opere d'arte. In questo senso, dunque, i suoi dipinti, i suoi ritratti sono – come abbiamo visto all'inizio – «ricettacoli di forze e potenze» che possono essere apprese dall'osservatore attraverso le *impressioni* in esso suscitate dalle opere stesse.

Il riferimento alle impressioni, peraltro, mi consente di tornare su un punto che è opportuno richiamare in queste battute finali. Pater individua sempre, per ciascun artista analizzato, i principi generatori e caratteristici del loro operare. Nel caso di Leonardo, lo si ricorderà, essi sono costituiti dalla «curiosità» e dalla «ricerca del bello»; proprio ad esse, possiamo ora aggiungere, corrispondono i caratteri del «mago» e dell'«artista». Come il mago, Leonardo scandaglia i misteri occulti della natura per collocarsi su un piano operativo, per divenire autore di opere che producono *effetti* (appunto, le *impressioni*); in quanto artista, incurante delle sovrastrutture politiche e religiose, egli concepisce quegli stessi effetti come un fine in sé – la creazione del bello e dell'impressione del piacere come un fine in sé²³.

21. M. K. Louis, *Gods and Mysteries: the Revival of Paganism and the Remaking of Mythography through the Nineteenth Century*, in «Victorian studies», XLVII, 3, 2005, pp. 329-61; J. S. Harrison, *Pater, Heine and the Old Gods of Greece*, in «PMLA», XXXIX, 3, 1924, pp. 655-86; G. Roberts, «Analysis leaves off»: *The Use and Abuse of Philosophy in Walter Pater's Renaissance*, in «The Cambridge Quarterly», XXXVII, 2008, pp. 407-25; S. Lyons, *The Disenchantment/ Re-Enchantment of the World: Aesthetics, Secularization, and the Gods of Greece from Friedrich Schiller to Walter Pater*, in «The Modern Language Review», CIX, 4, 2014, pp. 873-95.

22. M. Praz, *The Romantic Agony*, op. cit., p. 47 ss.

23. C. Maxwell, *Second sight. The visionary imagination in late Victorian literature*, Man-



In conclusione, ho cercato di mostrare come il mito faustiano assuma per Pater una funzione di vero e proprio paradigma nella costruzione della sua interpretazione della figura e dell'opera di Leonardo. Riconoscere l'importanza di tale paradigma consente al contempo di illuminare alcune delle maggiori preoccupazioni di Pater sullo statuto dell'arte e sulla riscoperta del divino (*lato sensu*) nella modernità, e di arricchire la nostra comprensione del ruolo – centralissimo – che Leonardo svolge nello sviluppo della riflessione estetico-filosofica di uno dei personaggi più influenti della cultura vittoriana, quale fu Walter Pater.

Bibliografia

- BAROLSKY P., *Leonardo, Satan and the Mystery of Modern Art*, in «The Virginia Quarterly Review», LXXIV, 3, 1998, pp. 394-414.
- BULLEN B., *Walter Pater's Renaissance and Leonardo da Vinci's Reputation in the Nineteenth century*, in «The Modern Language Review», LXXIV, 2, 1979, pp. 268-80.
- CONLON J. J., *Walter Pater and the French Tradition*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1982.
- COSTE B., «Condamnés à mort»: les mots français de Walter Pater, in «Cahiers victoriens et édouardiens», LXXVIII, 2013, pp. 1-9.
- DALE P. A., *The Victorian Critic and the Idea of History. Carlyle, Arnold, Pater*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1977.
- DAWSON G., *Intrinsic Earthliness. Science, Materialism, and the Fleshly School of Poetry*, in «Victorian Poetry», XLI, 1, pp. 113-30.
- FROSINI F., «Artefiziosa natura». *Leonardo da Vinci dalla magia alla filosofia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020.
- GARIN E., *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari, Laterza, 1965.

chester and New York, Manchester University Press, 2009, pp. 68-113; K. Hext, *Walter Pater. Individualism and Aesthetic Philosophy*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013.

- GORDON D. J., *L'immagine e la parola. Cultura e simboli del Rinascimento*, Milano, Il Saggiatore, 1989.
- HARRISON J. S., *Pater, Heine and the Old Gods of Greece*, in «PMLA», XXXIX, 3, 1924, pp. 655-86.
- HEXT K., *Walter Pater. Individualism and Aesthetic Philosophy*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013.
- INMAN A. B., *The intellectual context of Renaissance's "Conclusion"*, in «Prose Studies», IV, 1, pp. 12-30.
- KNOEPFLMACHER U. C., *Religious Humanism and the Victorian Novel*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 2016.
- LEVINE G., *By Knowledge Possessed: Darwin, Nature and Victorian Narrative*, in «New Literary History», XXIV, 2, pp. 363-91.
- LOUIS M. K., *Gods and Mysteries: the Revival of Paganism and the Remaking of Mythography through the Nineteenth Century*, in «Victorian studies», XLVII, 3, 2005, pp. 329-61.
- LYONS S., *The Disenchantment/ Re-Enchantment of the World: Aesthetics, Secularization, and the Gods of Greece from Friedrich Schiller to Walter Pater*, in «The Modern Language Review», CIX, 4, 2014, pp. 873-95.
- MARTINDALE C., EVANGELISTA S., PRETTEJOHN E. (eds.), *Pater the Classicist: Classical Scholarship, Reception, and Aestheticism*, Oxford, Oxford University Press, 2017.
- MICHELET J., *Il Rinascimento*, L. Perini (a cura di), Firenze, Firenze University Press, 2016.
- MAXWELL C., *Second sight. The visionary imagination in late Victorian literature*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2009.
- MIGLIORE S., *Tra Hermes e Prometeo. Il mito di Leonardo nel Decadentismo europeo*, Firenze, Olschki, 1994.
- ØSTERMARK-JOHANSEN L., *Serpentine Rivers and Serpentine Thought: Flux and Movement in Walter Pater's Leonardo Essay*, in «Victorian Literature and Culture», XXX, 2, 2002, pp. 455-82.
- PATER W., *Il Rinascimento*, M. Praz (a cura di), Milano, Abscondita, 2013.
- PAZ M., *The Romantic Agony*, London – New York –Toronto, Oxford University Press, 1951.
- ROBERTS G., *'Analysis leaves off': The Use and Abuse of Philosophy in Walter Pater's Renaissance*, in «The Cambridge Quarterly», XXXVII, 2008, pp. 407-25.



- STEIN JANTZ H., *Goethe's Faust as a Renaissance Man: Parallels and Prototypes*, Princeton, Princeton University Press, 1951.
- TURNER R., *Words and pictures: the birth and death of Leonardo's Medusa*, in «Arte lombarda», n. s., LXVI, 3, 1983, pp. 103-11.
- VASARI G., *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 6 voll., Firenze, S.P.E.S., 1966-1987.
- VASOLI C., *Note su Leonardo e l'alchimia*, in *Leonardo e l'età della ragione*, E. Bellone, P. Rossi (a cura di), Milano, Scientia, 1982, pp. 69-77.
- WILLIAMS C., *Transfigured World. Walter Pater's Aesthetic Historicism*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2016.
- WRIGHT T., *The Life of Walter Pater*, London, Everett & Co., 2 voll., 1907.
- YANNIS K., *The Aesthete as a Scientist: Walter Pater and XIX c. Science*, in «Victorian Network», II, 1, 2010, pp. 88-105.

II. INTERPRETAZIONI





Una serena inclinazione al godimento*: il Leonardo di Freud

Maria Antonella Galanti

1. Un sogno ricostruito: ricordo o fantasia?

Ricorre molte volte, in riferimento a Leonardo, il termine qualificativo “enigmatico”. Enigmatico è ritenuto il sorriso della figura femminile ritratta in quella sua opera così famosa, ed è proprio Freud a sottolinearlo, ma enigmatica è ritenuta anche la sua personalità, sulla quale, a torto o a ragione, si è a lungo discusso anche a causa della scarsità di notizie biografiche. Di queste quasi nessuna, eccetto il racconto del sogno di cui si occuperà Freud per dare vita al suo saggio, proviene direttamente da Leonardo. Egli dà anche, a volte, delle definizioni di se stesso; per esempio come di *homo senza lettere*¹. Altre volte si presenta, invece, come “ingegnere militare” oppure anche come pittore-filosofo. Tuttavia, non si spinge molto oltre nel parlare di sé e questa sua particolare riservatezza appare anomala agli occhi dei più e contribuisce ad alimentare quell’alone di mistero che accostato a lui diviene quasi stereotipo: un elemento, cioè, che finisce per semplificare la complessità del suo modo di essere e della sua creatività. Da questo punto di vista un comune destino lega Freud e Leonardo: il fatto che su entrambi siano stati versati fiumi di inchiostro e tentate molte interpretazioni della loro personalità e del loro modo di essere spesso contraddittorio o, almeno, ambivalente, tale da rendere particolarmente arduo comprenderli, senza mai giungere a risultati soddisfacenti.

* «In un punto del suo Trattato della pittura, che ben esprime la sua serena inclinazione al godimento». S. Freud, *Un ricordo d’infanzia di Leonardo da Vinci*, in Id., *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1967-1980, vol. VI, p. 214.

1. La definizione spesso mal interpretata, come è ormai da tempo dimostrato, compare in un foglio del Codice Atlantico, il 327v. «Sanza lettere», cioè “senza obbedienza”, è il rapporto di Leonardo con quanto già conosciuto e attestato. «Le mie cose son più da essere tratte dalla sperienza che dall’altrui parola [...] e così per maestra la piglio e quella in tutt’i casi allegherò». Per la questione si rimanda al saggio di P. Salvi, *Leonardo e le regole della natura*, in R. Barsanti, M. Taddei (a cura di), *Omaggio a Leonardo per i cinque secoli di storia: 1519-2019*, Firenze, Olschki, 2021, p. 108.



Uno degli aspetti più interessanti, tra quelli evidenziati da Freud, è proprio l'idea che Leonardo fosse incompreso dai suoi contemporanei che lo percepivano come un uomo piuttosto bizzarro fin dallo stesso modo di vestirsi, con i suoi strani mantelli, gli stivaletti, le tuniche rosa e i numerosi anelli². Per penetrare nella sua personalità sfuggente e complessa, Freud si serve essenzialmente di un ricordo, l'unico frammento autobiografico riferito all'infanzia cui possiamo attingere. Il ricordo è racchiuso nel *Codice Atlantico* (un insieme di 1119 fogli conservati nella Biblioteca Ambrosiana di Milano che rappresentano una vasta parte di quanto possediamo di Leonardo a partire dal XIX secolo³) e riguarda una specie di sogno ricorrente su un uccello. In traduzione Freud parla di un avvoltoio, ma in realtà, come vedremo più avanti, si tratta di un nibbio:

ne la prima ricordatione della mia infanzia e' mi pareva che, essendo io in culla, che un njbbio venissi a me e mi aprissi la bocca colla sua coda, e molte volte mi percotessi con tal coda dentro alle labbra⁴.

Ci ritorneremo in seguito, ma accenniamo già alle criticità che ruotano attorno alla costruzione ermeneutica freudiana rispetto a questo ricordo di Leonardo e delle quali Freud stesso è consapevole. La prima, a prescindere dal caso in questione, riguarda, più in generale, il rapporto tra la biografia e l'opera di un artista. Si corre spesso il rischio, infatti, nell'accostare le notizie biografiche alla produzione artistica di un personaggio, di postulare dei nessi deterministici di causa-effetto e di stemperare il discorso diretto su un'opera nelle notizie biografiche con le quali la si può interpretare, predispone una sorta di lente di ingrandimento che rischia di rivelarsi, invece, come un vero e proprio strumento deformante. Freud affronta la questione anche nella sua autobiografia⁵, riprendendo temi già proposti ne *Il poeta e*

2. *Ibid.*, pp. 214-15.

3. Leonardo, *Il Codice Atlantico della Biblioteca ambrosiana di Milano*, A. Marinoni (a cura di), Firenze, Giunti Editore, 2000.

4. *Ibid.* Nel saggio di Freud la citazione si trova anche in italiano, in nota, a p. 229, mentre la traduzione citata è quella di Marie Herzfeld, *Leonardo da Vinci: Der Denker, Forscher und Poet*, Jena, Diederichs Verlag, 1906.

5. Freud affronta il problema più volte. Vedi, al proposito: S. Freud, *Autobiografia*, in *Id.*, *Opere*, cit., vol. X, pp. 131-37.

la *fantasia*⁶ e ricordando come la psicoanalisi, nel considerare le relazioni esistenti tra le impressioni dell'infanzia di un artista, le vicende occasionali della sua esistenza e le sue opere, possa ricostruire alcuni fondamentali lineamenti della sua personalità e i moti pulsionali che lo agitavano⁷, senza che l'interpretazione analitica tolga o aggiunga qualcosa all'apprezzamento estetico per le sue opere d'arte.

Non è mai accaduto che il godimento estetico di fronte a un'opera d'arte venisse guastato dalla comprensione analitica che ne avevamo ricavato. Ai profani, che però in questo campo si aspettano troppo dalla psicoanalisi, dobbiamo fare presente che essa non getta luce alcuna su due problemi che ad essi interessano presumibilmente moltissimo: l'analisi non può spiegare in alcun modo il talento artistico, né può assumersi il compito di scoprire i mezzi con cui l'artista lavora, e cioè non può risolvere il problema della tecnica artistica⁸.

La seconda criticità riguarda, poi, la difficoltà di psicoanalizzare una persona che non esiste più e che, dunque, non può interloquire o dissentire rispetto alle ipotesi dello psicoanalista il quale, perciò, diventa padrone assoluto del significato di una vita che non gli appartiene e con la quale non è mai entrato direttamente in contatto. Tale deriva stride pesantemente con la visione del rapporto analitico che si è andata affermando nel corso del XX secolo, soprattutto negli ultimi decenni, concepito non come un legame unidirezionale, ma diadico e bidirezionale. Il rapporto paziente-analista è ormai assimilato, infatti, a un colloquio tra due persone anche quando lo psicoanalista, per lo più, non pronuncia parole o si limiti al minimo indispensabile.

In merito alla sua lettura dell'"uomo Leonardo" Freud dichiara che non pretende di avere ragione, né di avere interpretato e risolto l'enigmaticità del personaggio, ma si tiene, invece, piuttosto sottotono, non mostrandosi mai enfatico. Alla fine del saggio ribadisce persino che la psicoanalisi ha

6. S. Freud, *Il poeta e la fantasia*, in Id., *Opere*, cit., vol. V.

7. *Ibid.*, pp. 378, 383 e sgg. Specifica Freud: «Fu questo l'intento con cui io stesso intrapresi, per esempio, uno studio su Leonardo da Vinci fondato unicamente su un ricordo d'infanzia trasmessoci dal pittore con il fine precipuo di dare una spiegazione del dipinto di *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino*». S. Freud, *Autobiografia*, in Id., *Opere*, cit., vol. X, p. 132.

8. *Ibid.*, p. 132.



vari limiti innegabili nel campo delle ricostruzioni biografiche perché può analizzare tutti i documenti possibili e immaginabili, servirsi di fonti serie e verificate, ma tuttavia non può:

farci comprendere l'inevitabilità del fatto che la persona in questione abbia avuto una determinata reazione e non un'altra [...]. Dobbiamo ammettere qui un certo grado di libertà che non si può ulteriormente risolvere con mezzi psico-analitici⁹.

Proprio nella bella riflessione filosofica messa a chiusura del suo saggio, Freud sottolinea come la causalità abbia un ruolo importante nel dispiegarsi di ogni esistenza umana, anche se può ferire le nostre rassicuranti convinzioni l'idea che possa essere così persino nel caso di uomini geniali come Leonardo.

Ma dimentichiamo troppo facilmente che nella nostra vita tutto è dovuto al caso, sin dalla nostra origine che scaturisce dall'incontro dello spermatozoo e dell'uovo: caso che peraltro ha la sua parte nell'insieme delle leggi e delle necessità della natura e soltanto con i nostri desideri e con le nostre illusioni non ha alcun rapporto. [...] Tutti noi mostriamo ancora troppo poco rispetto per la Natura, la quale, secondo le parole sibilline di Leonardo, precorritrici di quelle di Amleto, "è piena d'infinite ragioni che non furon mai in isperienza". Ogni uomo, ognuno di noi, corrisponde a uno degli innumerevoli esperimenti nei quali queste "ragioni"¹⁰ della natura urgono verso l'esperienza¹¹.

I ricordi infantili – sottolinea ancora Freud – sono, in realtà, per lo più fantasie successive di ricostruzione dell'infanzia¹²; essi sono in un certo senso falsati, così come può avvenire, per le vicende collettive, nel caso della storiografia antica¹³.

9. S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, op. cit., pp. 275-6.

10. Il termine "ragioni" è in italiano nel testo.

11. S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo*, op. cit., pp. 275-6.

12. In realtà il sogno di Leonardo è, per Freud, più una costruzione di fantasia che la riproposizione fedele di un contenuto onirico. Cfr. *ibid.*, p. 228; nota aggiunta nella revisione del 1919, pp. 280-1; Id., *Psicopatologia della vita quotidiana*, in Id., *Opere*, cit., vol. IV, p. 9.

13. S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, op. cit., p. 230.

Per la psicoanalisi i ricordi dell'infanzia ricostruiti in età adulta sono importantissimi, ma non tanto per farci comprendere la storia di una persona in sé, quanto perché dalla rielaborazione più o meno fantasiosa del proprio passato si può scoprire qualcosa sul suo futuro o, meglio, sulla direzione verso cui il suo io si dispiega, cioè sulla sua evoluzione possibile, positiva o negativa che sia.

Freud, del resto, parla del proprio saggio su Leonardo come di una sorta di romanzo psicoanalitico, reso necessario dall'impossibilità di effettuare un'analisi dal vivo. Viene inaugurato, così, un nuovo genere di riflessione scritta: la "patografia", che Freud definisce come una ricostruzione delle patologie psichiche di personaggi noti del passato effettuata sulla base di notizie biografiche e dell'analisi delle loro opere. Si tratta di un'applicazione particolare dei principi psicoanalitici al di fuori della clinica vera e propria; qualcosa che assomiglia a ciò che oggi, in termini più attuali, potrebbe essere definito come una sorta di "medicina narrativa".

La conclusione cui Freud perviene, utilizzando il metodo patografico, è quella di non considerare affatto Leonardo come un nevrotico conclamato dato che non sarebbe possibile distinguere nettamente normalità e patologia servendosi soltanto degli strumenti e delle conoscenze della psicoanalisi. Subito dopo, però, aggiunge che, in qualche modo, Leonardo potrebbe avvicinarsi alla tipologia dell'ossessivo¹⁴.

Freud immaginava che il saggio su Leonardo sarebbe stato oggetto di molte critiche, sia per il suo contenuto, sia per la metodologia utilizzata, e tuttavia si dichiarava tranquillo in proposito, come si evince, per esempio, dalla sua corrispondenza epistolare con Jung¹⁵.

Proprio su questo punto io sono molto tranquillo, perché il Leonardo mi piace molto e so che è piaciuto particolarmente ai pochi che sono in grado di giudicare: a Lei, Ferenczi, Abraham e Pfister¹⁶.

14. *Ibid.*, p. 270.

15. S. Freud, *Lettere tra Freud e Jung (1906-1913)*, Torino, Boringhieri, 1974, p. 273. L'apprezzamento di Jung per il saggio di Freud si può trovare nello stesso volume, Lettera 198J, p. 355 e Lettera 206J, p. 371.

16. *Ibid.*, Lettera 158F, p. 273.



Freud è, dunque, ben conscio non solo delle perplessità che poteva suscitare il suo saggio, ma anche delle critiche che, in generale, si potrebbero rivolgere a una patografia. La prima e più significativa riguarda il pericolo di lasciare in ombra l'importanza delle opere di per sé e degli aspetti legati alla produzione dell'artista, come il suo stile o le sue eventuali innovazioni espressive. Consapevole di ciò, infatti, Freud proclama a chiare lettere che la patografia non vuole interpretare le opere di per sé, né idealizzare il loro autore¹⁷.

Nella prima stesura, tuttavia, il saggio non suscita problemi o dibattiti degni di nota. Verrà criticato in maniera significativa solo tredici anni più tardi, da uno storico dell'arte inglese, Eric Maclagan, con un articolo pubblicato nel 1923 su *The Burlington Magazine*, a Londra¹⁸. In tale articolo si punta il dito sul famoso errore di traduzione del termine "nibbio" con "avvoltoio", aspetto tanto più grave dato che l'elemento centrale dell'interpretazione del sogno di Leonardo da parte di Freud riposa proprio nel valore simbolico del secondo. Tale critica è ripresa da molti altri studiosi, ma risulta particolarmente incisiva nel saggio del 1956 di Meyer Schapiro che in pratica demolisce l'intera costruzione freudiana¹⁹.

Tra le altre critiche, in questo caso positive, è opportuno ricordare quella di Jean Laplanche, per il quale la lettura freudiana riguarderebbe, in particolare, il tema della *seduzione* o, meglio, della *seduzione originaria*, cioè di un conosciuto non pensato che avrebbe dato luogo al sorriso enigmatico, misterioso e seduttivo delle donne dipinte da Leonardo²⁰. Di tale sorriso Freud parla a lungo²¹ sottolineando come abbia sempre generato turbamento, inquietudine e la tensione cogente a interpretarlo dando luogo, talvolta, a riflessioni anche molto raffinate, ma senza mai ottenere risultati del tutto soddisfacenti.

17. S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, op. cit., p. 269.

18. E. Maclagan, *Leonardo in the Consulting Room*, in «The Burlington Magazine», 42, January 1923, pp. 54-7.

19. M. Schapiro, *Leonardo and Freud*, in «Journal of the History of the Ideas», 17, 1956, pp. 147-78. Il saggio è stato tradotto da Elena Cavagnano in «La cultura. Rivista di filosofia, letteratura e storia», 28, 1, 1990.

20. J. Laplanche, *Nuovi fondamenti per la psicoanalisi*, Roma, Borla, 1989.

21. Si veda, in particolare, S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, op. cit., pp. 251-52.

A proposito del saggio su Leonardo, Christopher Bollas, in un'intervista realizzata da Vincenzo Bonaminio²², sottolinea come Freud abbia realizzato sostanzialmente una teoria *paternalistica* dell'inconscio, costruita su un'idea diadica della relazione madre-bambino come legame speciale definito da una forma di conoscenza preriflessiva. In un certo senso, si potrebbe collocare proprio qui anche l'origine dei successivi studi freudiani sulla fase preedipica e sui suoi caratteri narcisistici.

Freud scrive, dunque, il saggio su Leonardo, sulla base di un'unica notizia autobiografica, il sogno del nibbio²³, e di alcuni saggi sulla vita dell'artista. Si tratta, fra altri scritti, del volume di Jean Paul Richter²⁴, di quello di Edmondo Solmi²⁵ e del romanzo storico di Dimitrij Sergeevič Merezhkovskij²⁶, ma soprattutto della biografia di Nino Smiraglia Scognamiglio²⁷ pubblicata proprio nel 1900, nonché del testo di Walter Pater sul Rinascimento²⁸. L'entusiasmo di Freud nell'accostarsi al tema Leonardo trasuda anche dallo stile letterario che lo mostra assai partecipe emotivamente, coinvolto a livello così intenso come non capiterà per altre sue interpretazioni.

Il saggio su Leonardo esce nel 1910, ma Freud sente il bisogno di ritornarci sopra e lo fa, integrando e correggendo, per ben due volte, nel 1919 e poi nel 1923. Il lavoro originario di elaborazione e stesura comprende l'arco di un anno, dal 1909 al 1910, e la notazione sul *Codice Atlantico* da cui prende le mosse Freud si inserisce in una riflessione di Leonardo sul volo degli uccelli. Il ricordo del sogno, secondo l'autore stesso, non sopraggiunge per una associazione involontaria, ma rappresenta proprio la spiegazione del

22. C. Bollas, *Il momento freudiano. Due interviste di V. Bonaminio a C. Bollas e altri scritti*, Milano, Franco Angeli, 2008.

23. A. Marinoni (a cura di), *Tutti gli scritti di Leonardo Da Vinci*, Milano, Rizzoli, 1952. Cfr. nota 1.

24. J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, compiled and edited from The Original Manuscripts, London, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1883.

25. E. Solmi, *Leonardo da Vinci. Conferenze fiorentine*, Milano, Treves, 1910.

26. In italiano il testo è D. S. Merezhkovskij, *Leonardo. La rinascita degli dei*, Roma, Castelvecchi, 2019.

27. N. Smiraglia Scognamiglio, *Ricerche e documenti sulla giovinezza di Leonardo Da Vinci (1452-1482)*, Napoli, Marghieri, 1900.

28. W. Pater, *Il Rinascimento*, Milano, Abscondita, 2013.



suo interesse per tale argomento. Ecco la citazione precedente, questa volta riportata per intero:

Questo scriver sì distintamente del nibbio par che sia mio destino, perché ne la mia prima ricordanza della mia infanzia e' mi pareva che, essendo io in culla, che un nibbio venissi a me e mi aprissi la bocca colla sua coda, e molte volte mi percotessi con la coda dentro alle labbra²⁹.

Già a questo iniziale stadio della riflessione di Freud, però, si inserisce, come già accennato, un elemento di criticità dovuto al nome dell'uccello che compare nel sogno. Freud utilizza una versione del testo di Leonardo tratta dalla traduzione della biografia di Dimitrij Sergeevic Merezhkovskij³⁰ nella quale "nibbio" viene reso con il termine *Geier*, che significa "avvoltoio", e non con il termine *Milan*.

Le differenze tra i due uccelli sono in effetti notevoli: per dimensione (l'avvoltoio è molto più grande del nibbio), per colore e per comportamento. L'avvoltoio, per esempio, a differenza del nibbio, si nutre solo di carogne. Inoltre, è proprio la coda del nibbio a essere biforcuta in maniera significativa ed evidente, esattamente come quella dell'uccello del sogno.

In base all'idea che l'uccello della notazione di Leonardo sia un avvoltoio, Freud propone due possibili interpretazioni, e cioè riconduce la scena del sogno ad una *fellatio*, simbolicamente legata all'esperienza dell'allattamento, ma anche alla dea egizia Mut³¹ che pur avendo cambiato sembianze nel corso del tempo, inizialmente aveva quelle di un avvoltoio o, comunque, in seguito, di una donna con piume di avvoltoio o, ancora, di una donna con copricapo a forma di avvoltoio ornato della duplice corona d'Egitto³². Anche

29. Vedi nota 1. Secondo Jean-Pierre Maïdani-Gérard il ricordo piomba su Leonardo come il nibbio piomba sulla preda, e Leonardo lo trascrive subito nel retro di un foglio del *Codice Atlantico*, in alto, sulla quarta pagina, nel margine superiore del folio 66, verso b, in un giorno dell'anno 1505. J.P. Maïdani-Gérard, *Leonard de Vinci. Mythologie ou Théologie?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

30. D. S. Merezhkovskij, *Leonardo. La rinascita degli dei*, op. cit.

31. S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, op. cit., pp. 233, 238-239.

32. M. Tosi, *Dizionario enciclopedico delle divinità dell'antico Egitto*, Torino, Ananke, 2004; M. Benson, J. Gourlay, *The Temple of Mut in Asher*, London, Murray, 1899; D. B. Redford (ed.), *The Ancient Gods Speak: A Guide to Egyptian Religion*, New York, Oxford University Press, 2002, p. 238; G. Rachet, *Dizionario della Civiltà egizia*, Roma, Gremese Editore, 1994, p. 211; V. Ions,

il geroglifico utilizzato in riferimento alla dea era un avvoltoio. Per essere più precisi, un medesimo geroglifico, l'avvoltoio bianco, era usato sia per indicare una figura materna sia per indicare Mut come dea-madre. Il termine "mut", del resto, significava proprio "madre".

Mut era, dunque, una dea-madre primordiale associata alle acque e quindi all'origine, venerata come creatrice del cosmo stesso e perciò reputata regina di tutti gli dei. L'associazione della dea-madre con l'avvoltoio dipende dal fatto che quest'ultimo era considerato un animale dalle forti attitudini materne. Gli avvoltoi conosciuti dagli egizi non possedevano dimorfismi sessuali, cioè differenze tra individui in base all'appartenenza al sesso maschile o a quello femminile e si riteneva, infatti, che fossero solo femmine e concepissero i propri figli nel vento, cioè per partenogenesi. L'idea di partenogenesi è associata, dunque, anche a Mut, della quale si pensava, originariamente, che fosse nata già adulta e, in seguito, che fosse originata dal nulla.

L'universo religioso egiziano era assai dinamico, fluido e aperto. Vi erano continui assorbimenti di divinità nuove o straniere e questo, forse, ha favorito l'ascesa progressiva di Mut, la dea-madre di tutte le dee, quindi anche di quelle tra le quali era stata diffusa la prerogativa materna. In seguito, però, si cominciò a pensare che essendo Mut priva di genitori non potesse avere a sua volta figli naturali ma dovesse adottarne uno. Ci possiamo chiedere se potesse davvero essere considerata come una diminuzione di potenza la necessità di adottare un figlio non essendo in grado partorirne uno, dato che, invece, avrebbe potuto anche significare diventare, potenzialmente, una sorta genitrice (adottiva) universale³³.

Egyptian Mythology, London, Paul Hamlyn ed., 1973, pp. 90, 99-103; J. Malek, "The Old Kingdom (c. 2686-2160 BCE)", in *The Oxford History of Ancient Egypt*, I. Shaw (ed.), Oxford-New York, Oxford University Press, 2003, pp. 89-117; R. H. Wilkinson, *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*, London, Thames & Hudson, 2003, pp. 150, 203; D. Redford, *Essential Guide to Egyptian Mythology*, Berkley, Berkley Pub Group, 2003, pp. 186-7; P. Montet, *Eternal Egypt*, London Phoenix Press, 2005, p. 149; G. Hart, *A Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*, London, Routledge & Kegan Paul Inc, 1986, p. 6; S. Benko, *The Virgin Goddess: Studies in the Pagan and Christian roots of Mariology*, Leiden, Brill, 2004, pp. 112-4.

33. Nel ciclo tebano, inizialmente, Mut aveva adottato Menthu, dio della guerra, per simboleggiare l'unione dei principi materni femminili e di quelli guerrieri maschili. Poi, dato che l'Isheru, il lago sacro davanti al tempio di Mut a Karnak, aveva la forma di falce di luna, il figlio adottivo divenne Khonsu, dio della luna. Egli possedeva principi androgeni e lunari, cioè femminili. Mut finì, con il tempo, per assorbire altre divinità e avere un'ulteriore complessa evoluzione che si concluse con la diminuzione del potere di Tebe e con la confluenza sincretica



Leonardo, ci dice Freud, era figlio illegittimo, cresciuto con la sola madre, la contadina Caterina, anche se il padre, il notaio Pietro da Vinci, era noto. Era, dunque, in un certo qual modo, simbolicamente figlio di avvoltoio³⁴ o figlio di Mut: una Mut ambivalente come la coda del nibbio, ovvero il pene che secondo Freud Leonardo bambino aveva dovuto per forza di cose attribuire simbolicamente alla madre.

Se, per alcuni critici, l'errore di traduzione scoperto nel 1923³⁵ rischia di far crollare tutta l'interpretazione freudiana basata sulla simbologia dell'antica divinità egizia associata all'avvoltoio, secondo altri non ne sminuisce affatto la validità. Sarebbe comunque ipotizzabile, infatti, che Leonardo fosse di fatto a conoscenza della simbologia dell'avvoltoio e che l'avesse inconsciamente ricondotta al suo ricordo d'infanzia, tanto è vero che sembra utilizzarne la figura anche nel crittogramma del quadro di *Sant'Anna con la Vergine e il Bambino*. Freud stesso, inoltre, nel riferire che nell'antichità l'avvoltoio era considerato una specie solo al femminile, ipotizza che Leonardo potesse essere a conoscenza di questa concezione perché «era un uomo che leggeva molto, i suoi interessi abbracciavano tutti i campi della letteratura e del sapere»³⁶.

Lo scambio di pennuti dovuto all'errore di traduzione, in fondo, potrebbe davvero non essere così dirimente anche per un ulteriore motivo, e cioè perché anche il nibbio, in quanto uccello, è certamente da considerare un simbolo fallico e comunque il valore della simbologia riguarderebbe gli uccelli in generale e non uno in particolare³⁷.

Sull'errore di traduzione nibbio/avvoltoio si sono spese, nel tempo, moltissime parole, disquisendone in termini filologici, ma, dopotutto, usandolo quasi sempre come mezzo per rigettare il saggio di Freud, per denigrarlo o per portarlo come esempio di inaffidabilità scientifica della psicoanalisi. È

di svariate divinità nel culto della dea Iside che si diffuse in tutto il bacino del Mediterraneo. Cfr., a proposito, S. H. D'Auria, *Servant of Mut: Studies in Honor of Richard A. Fazzini*, Leiden, Brill Academic, 2007.

34. S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, op. cit., pp. 235-6.

35. E. MacLagan, "Leonardo in the Consulting Room", op. cit., ma anche M. Schapiro, *Leonardo and Freud*, op. cit.

36. S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, op. cit., p. 235.

37. È quanto sostiene, per esempio, K. Eissler, *Leonardo da Vinci. Psychoanalytic Notes on the Enigma*, New York, International University Press, 1961.

invece ipotizzabile, tra l'altro, che Freud si fosse voluto concedere una licenza di traduzione, dato che aveva messo in nota il testo di Leonardo così come era scritto, cioè in italiano. Possiamo perciò affermare, in conclusione, che quello che da molti critici è considerato un rozzo errore inconsapevole di traduzione, non si concilia con il fatto che Freud conosceva abbastanza bene la lingua italiana e, dunque, avrebbe potuto tradurre correttamente il testo originale di Leonardo. Non si tratta, naturalmente, di una certezza, ma solo di un'ipotesi plausibile³⁸, a suffragare la quale ci sarebbe un'altra possibile interpretazione proposta da Freud, e cioè l'aspetto di grande attaccamento della madre di Leonardo verso il figlio e le sue espressioni affettive, forse anche eccessive, in forma di abbracci e baci (oggi, in termini più moderni, parleremmo di un legame "simbiotico") talmente intense da fargli distorcere il ricordo del sogno. Per Freud, dunque, il nibbio che percuote la bocca di Leonardo con la sua coda potrebbe essere la rappresentazione simbolica degli intensi baci materni. Per questo, allora, poteva anche non trattarsi davvero di un sogno, quanto piuttosto di una fantasia. Secondo lo studioso, infatti, i ricordi infantili non di rado sono mezzi per esprimere fantasie scaturite da tensioni successive e magari, talvolta, ancora attuali e le fantasie hanno un significato comunque importante al di là del principio di realtà inteso in senso stretto, perché si tratta pur sempre di testimonianze della nostra vita psichica e in questo senso di qualcosa di reale. Anche nel caso di presunte violenze familiari, spesso di tipo sessuale e incestuoso, denunciate da pazienti, per Freud non è importante tanto sapere se siano state o no reali, ma il fatto che il soggetto che racconta di averle subite le creda tali. Si può affermare, insomma, che un po' come accade per i sogni, dietro un materiale leggendario si cela sempre una verità storica e che, per questo, fantasia o sogno che fosse, il ricordo ricostruito da Leonardo ha un'innegabile importanza per colmare i vuoti esistenti nella sua biografia.

Sulla base dell'analisi del sogno, dunque, Freud cerca di fare luce su varie e controverse questioni riguardanti l'uomo Leonardo, indagando anche attraverso le opere i lati particolari della sua personalità, dal senso perenne di insoddisfazione e incompiutezza ad alcuni degli aspetti più intimi, i meno

38. Per Erich Neumann, per esempio, il significato simbolico dell'uccello del sogno di Leonardo è legato all'avvoltoio, indipendentemente dal fatto che Leonardo abbia scritto "nibbio". E. Neumann, *Art and Creative Unconscious*, Princeton, Princeton University Press, 1959.



interessanti, forse, ai fini della comprensione del suo modo di essere e della sua instabilità creativa. Si fa riferimento, in particolare, alla questione della sessualità e dell'orientamento erotico di Leonardo, che quando era allievo di Verrocchio aveva subito un processo per sodomia da cui, però, era stato assolto così come i diversi altri coimputati. Leonardo, all'epoca, aveva ventiquattro anni e la denuncia che aveva dato luogo all'indagine, a dire il vero, era affidata a uno scritto anonimo lasciato nella buca della verità.

Notifico a voi Signori Officiali come egli è vera cosa che Jacopo Saltarelli fratello carnale di Giovanni Salterelli, sta co' lui all'orafo in Vachereccia, dirimpetto al buco, veste nero, d'età d'anni 17 o circa. El quale Jacopo va dietro a molte miserie e consente compiacere a quelle persone che lo richiegono di simili tristizie. E a questo modo ha avuto a fare di molte cose, cioè servito parecchie dozzine di persone, delle quali ne so buon date, et al presente dirò d'alcuno [...] [Fra i nomi elencati appare:] Lionardo di ser Piero da Vinci sta con Andrea del Verrochio [...]. Questi hanno avuto a soddomitare decto Jacopo, et così vi fo fede³⁹.

Leonardo e gli altri accusati furono assolti il 7 giugno del 1476, a patto di non essere di nuovo denunciati con denuncia regolare (cioè, con il linguaggio dell'epoca, "tamburati" con "tamburazione"). All'epoca, infatti, il nome di colui che sporgeva denuncia poteva anche essere tenuto segreto, ovvero conosciuto solo dai magistrati, che dovevano mantenere il riserbo in merito, ma non si accettavano denunce anonime.

Guardando a questo aspetto della vicenda biografica di Leonardo con occhi più moderni, non possiamo non chiederci se sia davvero così importante la questione del suo orientamento sessuale per comprenderne la complessa personalità. Freud ne tiene conto nella prima interpretazione del sogno, quando associa l'uccello, nibbio o avvoltoio che fosse, al pene e dunque a una *fellatio*, comparando questa esperienza onirica o di fantasia a quelle di suoi pazienti omosessuali che avevano in comune con Leonardo il fatto di avere vissuto i primi anni di vita in simbiosi con la madre per l'assenza della figura paterna. Freud, dunque, si chiede, dubitoso, «se Leonardo abbia mai stretto

39. Archivio di Stato di Firenze, "Ufficiali di Notte", XVIII (2), fol. 46v., 9 aprile 1476. Citato in G. Fumagalli, *Eros di Leonardo*, Milano, Garzanti, 1952, pp. 97-8.

in amplesso amoroso una donna»⁴⁰ e lo presenta come un esempio di rifiuto della sessualità o, meglio, di indifferenza rispetto a essa.

Dopo avere riportato la notizia dell'accusa di sodomia all'epoca in cui Leonardo era allievo di Verrocchio, ci ricorda come in seguito, una volta divenuto anch'egli maestro, fosse solito circondarsi di molti giovani che assumeva come allievi e dei quali si prendeva cura con modalità quasi materne, arrivando anche ad assisterli nel caso si ammalassero. Se ne conoscono meglio alcuni, fra tanti, e in particolare Gian Giacomo Caprotti, detto Salaino, perché Leonardo lo chiamava con il soprannome di "Salai" cioè "diavolo". Di lui si sa che entrò ancora ragazzino nella bottega di Leonardo, quando aveva appena dieci anni. Un altro personaggio di cui si hanno alcune notizie è Francesco Melzi, forse il più fedele tra gli allievi e che aveva seguito Leonardo anche nell'ultima meta-rifugio, in Francia, rimanendogli vicino fino alla morte. Di Salai, Leonardo scrive per molti anni negli appunti e da essi si ricava che furono assidui dal 1494 fino al 1517, anno del trasferimento in Francia, lo stesso in cui l'allievo, invece, si stabiliva in una casa nella vigna di Leonardo stesso, a Milano; casa di cui quest'ultimo gli lascerà in testamento una parte. La relazione tra Salai e Leonardo non era considerata, all'epoca, di semplice convivenza, ma di tipo sentimentale e sessuale e di questo si potrebbe trovare conferma in certi disegni satirici di altri allievi trovati sul retro dei fogli del *Codice Atlantico* e accompagnati da didascalie. Secondo Freud, invece, non ci sarebbe stata una dinamica di tipo sessuale tra Leonardo e Salai e neanche, più in generale, tra Leonardo e gli altri suoi allievi, ma solo un legame di carattere affettivo, per il semplice motivo che Leonardo non avrebbe manifestato mai, in generale, grande interesse per la sessualità né si sa di sue pratiche di carattere erotico. Rispetto a questo aspetto, inoltre, Freud sottolinea come l'artista e scienziato avesse confessato di ritenere brutale l'atto dell'accoppiamento, funzionale meramente alla riproduzione della specie.

Le stesse opere di Leonardo, sempre secondo Freud, esprimerebbero un rifiuto rispetto alla sessualità. In effetti, all'epoca di Freud e fino alla sua morte, non si avevano notizie discordanti in proposito, ma alcuni decenni dopo, e precisamente nel 1991, fu trovato un disegno di Leonardo a caratte-

40. S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, op. cit., p. 220.



re squisitamente ed esplicitamente erotico dal titolo *Angelo incarnato*, molto somigliante al suo *San Giovanni Battista* ospitato al Louvre. L'angelo ha un pene in erezione di un colore diverso rispetto a quelli usati per la figura e per questo si potrebbe anche ipotizzare che si trattasse di uno scherzo dei suoi allievi che, come si può ricavare dal Codice stesso, avevano l'abitudine di farne⁴¹.

Accenni di Freud alla questione dell'orientamento sessuale di Leonardo si ritrovano anche nella revisione del saggio del 1919, in nota, in riferimento alla rappresentazione anatomica degli organi sessuali e dell'atto sessuale, quando sottolinea i gravi errori anatomici riscontrabili nella figura femminile in confronto alla maggiore accuratezza e correttezza di quella maschile⁴².

L'immagine proposta da Freud, di un Leonardo che avrebbe trasferito nella sete di conoscenza le proprie energie sessuali, trasfigurandole, si inserisce perfettamente nelle sue teorie rispetto alla sessualità infantile. I bambini, secondo Freud, cominciano presto, all'incirca intorno ai tre anni di vita, un'esplorazione sessualizzata del proprio corpo. Dato che tensioni sessuali e tensioni (o impulsi) alla ricerca compaiono abbastanza precocemente nel corso dello sviluppo, i bambini che si interrogano sulla propria sessualità e iniziano a sperimentare, si mostrano, però, incapaci di rispondere concretamente ed esaurientemente alle proprie tensioni conoscitive e a questo punto sviluppano un senso di delusione quasi depressivo che li accompagnerà nella loro crescita. Leonardo, dunque, dopo un primo momento di esplorazione, avrebbe imparato, fin da bambino a trasformare la propria libido in interesse per la scoperta e per la ricerca di nuove conoscenze⁴³.

Freud, in sintesi, definisce Leonardo come "sessualmente non attivo o omosessuale" in virtù delle effusioni materne troppo intense e molto cor-

41. Leonardo, *Codice Atlantico*, op. cit., ff. 132, 133.

42. A Freud sfugge il fatto che, in realtà, non potendo compiere una osservazione diretta dei condotti, Leonardo si rifà alle visualizzazioni delle parti interne diffuse dai testi medievali, come si apprende dagli studi di Paola Salvi, di cui si veda *L'anatomia di Leonardo*. «Figurare e descrivere», presentazione di C. Pedretti, CB Edizioni, Poggio a Caiano, 2013.

43. Questa azione inconscia di rimozione sessuale, che Freud definisce di terzo tipo, non riesce a respingere nell'inconscio una pulsione parziale del piacere sessuale, ma la libido si sottrae alla rimozione rafforzando la pulsione alla ricerca. Le *pulsioni parziali*, come descritte da Freud stesso nel testo *Introduzione alla psicoanalisi*, (in Id., *Opere*, cit., vol. XI) indicano gli elementi ultimi cui si può pervenire nell'analisi della sessualità. Si distingue in esse la fonte (come la pulsione orale o anale, ecc.) e la meta (ad esempio la pulsione di guardare o di afferrare).

poree che aveva ricevuto⁴⁴. I bellissimi, giovani aiutanti di cui si circondava, del resto, avevano più fama per le loro qualità estetiche che non per quelle artistiche, ma lui li amava, sempre secondo Freud, esattamente come sua madre aveva amato lui, di un amore asessuato e puramente affettivo-sentimentale. Leonardo avrebbe, dunque, rimosso l'amore edipico verso la madre sostituendosi simbolicamente a lei con i suoi allievi.

Anche nei confronti delle proprie opere – ed è sempre Freud a sottolinearlo – Leonardo mostrava una sorta di trascuratezza tesa a differire all'infinito la soddisfazione artistica, repressa esattamente come accadeva per i desideri sessuali; cioè sublimata nell'indagine conoscitiva e nella curiosità intellettuale che lo portava a sperimentare continuamente nuovi progetti e ipotesi, senza però sentire in maniera altrettanto cogente il bisogno di verificarne la fattibilità.

Gli allievi di Leonardo fungono non di rado anche da modelli per i suoi dipinti. È il caso, primo fra tutti, del già menzionato Gian Giacomo Caprotti, alias Salai, che sarebbe stato il modello in foggia femminile per Monna Vanna ("Gioconda nuda"), opera da molti e a lungo attribuita al maestro e all'allievo⁴⁵, ma anche per il *San Giovanni Battista*. Di Salai sappiamo poco: morì a quarantaquattro anni, lasciando i suoi averi a due sorelle. Sappiamo, poi, da Leonardo stesso, che era scaltro, seduttore e diabolico: «ladro, bugiardo, ostinato e ghiotto»⁴⁶.

Freud ricava altri spunti di riflessione sul rapporto tra Leonardo e i suoi aiutanti-discepoli scorrendo le sue dettagliate note di spesa dalle quali ap-

44. S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, op. cit., pp. 145-46.

45. La *Gioconda nuda*, disegno a carboncino (di cui esistono numerose copie) preparatorio di un dipinto e conservato al Musée Condé di Chantilly, a lungo attribuito agli allievi di Leonardo e/o a lui stesso, ma anche, in alternativa, a Gian Giacomo Caprotti detto Salai, è questione controversa e ancora aperta. A lungo si è ritenuto che si trattasse, probabilmente, di un'opera rimaneggiata da molte mani. In tempi recenti, e precisamente nel 2019, dopo anni di studi in merito, gli storici e restauratori del *Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France*, sotto la supervisione del Louvre e in particolare da Mathieu Deldicque, coordinatore del percorso di studio, dichiarano che con ogni probabilità il disegno possa essere un'opera di Leonardo. L'aspetto particolare di figura nuda in sembianze maschili e femminili insieme, è interessante proprio per la riflessione sull'orientamento erotico di Leonardo.

46. G. Vasari, *Vita di Lionardo da Vinci*, A. M. Brizio (a cura di), Torino, UTET, 1980, formato e-Book 2017, posizione 598. Da G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Firenze, Sansoni, 1973; M. Zecchini, *Leonardo da Vinci e Gian Giacomo Caprotti detto Salai. L'enigma di un dipinto*, Venezia, Marsilio, 2016.



prendiamo che era abbastanza prodigo verso di loro. Si trattava di un modo indiretto e sobrio di dimostrare affetto, in analogia a quanto si può evincere dalle annotazioni delle ingenti spese sostenute per il funerale della madre Caterina.

Nel ragionare su Leonardo e sulla sua sublimazione dei desideri sessuali repressi che avrebbe tradotto in sete di conoscere, Freud lo accomuna a tutti gli uomini di genio e in particolare a quelli di scienza, che condividono uno smodato amore per la conoscenza e lo alimentano appassionatamente *sublimando* quello che per gli altri e più ordinari esseri umani si traduce in attività erotiche. Per Freud Leonardo si prendeva cura, anche economicamente, dei suoi giovani allievi, in modo da tenere lontane e sotto controllo le sue emozioni più profonde e soprattutto le sue pulsioni carnali, *sublimandole*.

La *sublimazione* è, come sappiamo, un meccanismo che Freud riprende dalla fisica e dalla chimica in riferimento alla capacità di una sostanza di trascorrere dallo stato solido a quello aeriforme in maniera diretta, senza passare dallo stato liquido. Si tratta di una metafora usata per delineare un meccanismo di difesa teso a rendere sublime, cioè socialmente accettabile, un affetto o un sentimento, quando di per sé appaia come troppo materiale o controverso. Il significato della *sublimazione* viene descritto, da Freud, come segue:

ci è noto, infatti, un processo di sviluppo [...], la cosiddetta *sublimazione*, nel quale l'energia degli impulsi di desiderio infantile non viene bloccata, ma rimane a disposizione, perché ai singoli impulsi viene imposta, anziché quella inservibile, una meta più alta, eventualmente non più sessuale. Le componenti della pulsione sessuale si distinguono precisamente per tale capacità di sublimazione, di permuta della loro meta sessuale con una meta più lontana e di maggior valore sociale. Dobbiamo probabilmente ai contributi di energia resi così disponibili per le nostre prestazioni psichiche, le acquisizioni più elevate della civiltà⁴⁷.

Secondo Freud i bambini che diventeranno, in seguito, particolarmente creativi, arguti e vivaci dal punto di vista intellettuale, sono quelli che verso i tre anni cominciano un'intensa attività di esplorazione sessuale collegata a una curiosità principale e cioè le origini e in particolare quelle della propria

47. S. Freud, *Cinque conferenze sulla psicoanalisi*, in Id., *Opere*, cit., vol. VI, p. 174.

vita stessa. La domanda che si pongono è, molto semplicemente: “Da dove vengono i bambini?”⁴⁸ e il fatto che gli adulti provino difficoltà a rispondere a tale interrogativo può generare in loro un’intensa e profonda delusione all’origine di una tensione incessante a ricercare, soprattutto in relazione agli enigmi che riguardano l’esistenza. L’inquietudine insoddisfatta e delusa è, dunque, il prezzo da pagare quando i bambini intraprendono un’esplorazione conoscitiva avendo perso la fiducia nelle persone che dovrebbero guidarla o sollecitarla. Ecco che allora, inquieti e delusi, cominciano anche a costruire fantasie, sempre sulle origini, la più nota delle quali, abbastanza generalizzata, è quella del cosiddetto *romanzo familiare*⁴⁹. Per Freud molti destini psichici derivano da qui, dall’affievolirsi o dall’intensificarsi delle attività di esplorazione che iniziano verso i tre anni. Uno di questi possibili destini è l’inibizione intellettuale, mentre un altro è una sorta di sessualizzazione del pensiero, frutto di un rimuginare quasi ossessivo rispetto a contenuti inconsci; e un terzo, infine, può essere quello che riguarda Leonardo, il più raro, secondo Freud, e in un certo senso il migliore.

2. L’ambivalente creatività di Leonardo

Nell’indole di Leonardo, Freud sottolinea alcune ambivalenze generate dalla compresenza di aspetti opposti e, in generale, dal contrasto tra una certa tranquillità di carattere, un atteggiamento generalmente indulgente verso il mondo e il prossimo, e dall’altra parte la molla impetuosa della passione scientifica e della curiosità frammiste insieme che animano le sue sperimentazioni intellettuali. Questa sorta di duplicità si può evincere, per fare solo un esempio, anche dal fatto che nel mentre Leonardo condanna la violenza, parallelamente costruisce macchine da guerra, cioè macchine di morte, o prova interesse a ritrarre i condannati sulla forca⁵⁰. Tra gli aspetti ambiva-

48. S. Freud, *Un ricordo d’infanzia di Leonardo da Vinci*, op. cit., pp. 225, 237.

49. Sul concetto di “romanzo familiare” si veda S. Freud, *Il romanzo familiare nei nevrotici*, in Id., *Opere*, cit., vol. V, pp. 469-74; Id., *L’uomo Mosè e la religione monoteistica: tre saggi*, vol. XI, pp. 341-44; Id., *L’interpretazione dei sogni*, vol. III, pp. 367-70. Si veda anche il contributo di G. Rubin, *Il romanzo familiare di Freud*, Roma, Alpes Italia, 2018.

50. Vedi, per esempio, il *Disegno di Bernardo Bandini impiccato*, del 1479. Leonardo aveva assistito all’impiccagione di Bernardo Bandini Baroncelli, giustiziato per il suo ruolo nella Congiura dei Pazzi, e l’aveva ritratto sul momento.



lenti che Freud individua nella personalità di Leonardo c'è anche l'apparente freddezza con la quale reagisce alla morte delle figure care, così come si può ricavare dalle scarse annotazioni autografe.

Proprio grazie al meccanismo di *sublimazione* Leonardo si pone, secondo Freud, come insaziabile ricercatore affamato di conoscenza alla continua rincorsa di forme perfette, alle quali lavorava incessantemente, spesso senza pause o riposo, fino a scordarsi di sé. Poteva passare anche un giorno intero su un'impalcatura senza bere né mangiare, in virtù del fatto che non riusciva mai a sentirsi soddisfatto. Leonardo lasciava le opere pittoriche, in generale, per lo più incompiute o, quando le portava a compimento, questo poteva avvenire anche dopo anni. Tutto ciò dipendeva, secondo Freud, dal fatto che:

Sebbene i capolavori da lui lasciati siano pittorici, mentre le sue scoperte scientifiche sono rimaste inedite e inutilizzate, pure il ricercatore, in lui, nel corso della sua evoluzione, non lasciò mai completamente libero l'artista, nocendogli talvolta in modo grave, e verso la fine reprimendolo⁵¹.

La lentezza esecutiva di Leonardo, soprattutto in campo pittorico, era nota, ma al proposito Freud sottolinea che probabilmente non si trattava di insicurezza o indecisione, ma di una vera e propria scelta consapevole.

I suoi affetti erano controllati, sottomessi alla pulsione di ricerca; egli non amava né odiava, ma si chiedeva donde venisse ciò che doveva amare o odiare, e che cosa significasse, e così doveva apparire a prima vista indifferente verso il bene e il male, il bello e il brutto. Durante questo sforzo di ricerca, amore e odio perdevano i loro connotati e si trasformavano regolarmente in interesse intellettuale. [...] Egli aveva semplicemente convertito la passione in sete di sapere; si dedicava alla ricerca con quella continuità, perseveranza e profondità che derivano dalla passione, e al culmine dell'attività intellettuale, raggiunta la conoscenza, lasciava prorompere l'affetto lungamente trattenuto, come un corso d'acqua deviato è lasciato scorrere liberamente dopo che ha compiuto il suo lavoro⁵².

Secondo Freud, una volta innestato questo meccanismo, diventò per lui impossibile ritornare a essere artista dismettendo o ridimensionando l'habi-

51. S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, op. cit., p. 214.

52. *Ibid.*, pp. 221-2.

tus dello scienziato. Nel dipingere individuava problemi che a loro volta ne suscitavano altri, dando origine, così, a un processo di investigazione della natura e delle sue leggi per definizione interminabile, tanto che a un certo punto doveva interrompere un'opera e dichiararla incompiuta perché tale era e sarebbe stata sempre ai suoi occhi, anche se avesse continuato a lavorarci all'infinito.

Nella ricostruzione biografica fornita da Freud, nella quale vengono messi in risalto alcuni aspetti specifici della vita di Leonardo, un rilievo di primo piano è assunto, dunque, dall'insoddisfazione provata dall'artista nei confronti del proprio operato, nonostante gli enormi contributi donati al sapere umano. Ce ne offre una testimonianza anche Vasari, che racconta come le sue ultime parole in punto di morte fossero di rimprovero verso se stesso per aver offeso Dio e gli uomini non avendo fatto ciò che avrebbe dovuto nella propria arte.

Egli per reverenza rizzandosi a sedere sul letto, contando il mal suo e gli accidenti di quello, mostrava tuttavia quanto avea offeso Dio e gli uomini del mondo, non avendo operato nell'arte come si conveniva⁵³.

Leonardo – sembra quasi suggerire Freud – è anch'egli una specie di prodotto incompiuto perché, in un certo senso, mai giunto a una maturità. Un elemento che Freud sottolinea molto è il fatto che Leonardo non aveva sperimentato, da bambino, il timore che si prova solitamente nei confronti del padre⁵⁴, e si comportava come il proprio con i suoi figli simbolici, i libri e gli appunti. Si comportava, cioè, come se fosse il padre dei suoi dipinti e per questo, in un certo qual modo, li abbandonava, proprio come suo padre aveva fatto con lui⁵⁵.

Tra gli aspetti di Leonardo che Freud sottolinea come tratti infantili si possono ricordare le invenzioni concepite anche come oggetti per generare

53. G. Vasari, *Vita di Lionardo da Vinci*, op. cit., posizione 598. Gli studiosi sono sempre più d'accordo nel sottolineare che è necessario ridimensionare i giudizi espressi da Vasari: si vedano a questo proposito C. Vecce, *Leonardo da Vinci*, Salerno Editore, Roma, 1998; P. Salvi, A. Mariani, V. Rosa (a cura di), *Leonardo da Vinci e l'Accademia di Brera*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2020.

54. S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, op. cit., p. 162.

55. *Ibid.*, p. 261.



stupore e, in ultimo, l'interesse per gli uccelli e le fantasie di volo che si legano a un'esperienza psichica piuttosto frequente per i bambini⁵⁶.

Tornando alle notizie biografiche raccolte da Freud, occorre ricordare che egli segnala un secondo spartiacque nella vita di Leonardo, collocabile dopo la morte della madre e precisamente nel 1499, anno in cui dovette abbandonare Milano, città nella quale, sembra, si era trasferito all'età di trent'anni. Avrebbe, dunque, vissuto e operato a Milano per circa diciassette anni e la necessità di spostarsi si sarebbe creata alla morte del suo mecenate, Ludovico il Moro. Il periodo che si inaugura a questo punto della vita di Leonardo è caratterizzato da traslochi e spostamenti e tra questi ultimi si registrano i ritorni: sia a Firenze, per dipingere *La battaglia di Anghiari*, sia a Milano, su richiesta di Luigi XIII, re di Francia. Nel 1513, infine, Leonardo si sposta a Roma dove è ospitato da Giuliano de' Medici, fratello di papa Leone X. A Roma si ferma circa tre anni, dedicandosi agli studi di geometria e a quelli di anatomia, anche dissezionando cadaveri nell'Ospedale di Santo Spirito. Proprio per quest'ultima attività viene anche denunciato e alla fine la dissezione gli viene proibita. Alla morte di Giuliano dei Medici Leonardo deve rifugiarsi in Francia, nel Castello di Clos Lucé, ad Amboise, nel quale, invitato dal re Francesco I, trascorre gli ultimi anni fino alla morte.

In questo periodo fatto di spostamenti e viaggi i suoi interessi subiscono una deviazione palese dalla pittura verso la ricerca scientifica e le sue possibili applicazioni. Proprio questa svolta, però, viene valutata dai contemporanei come una sorta di bizzarra dedizione a quelli che consideravano solo come dei trastulli lunatici. Freud enumera tutti i passatempi di Leonardo ritenuti stravaganti, come la stessa dissezione dei cadaveri di cavalli e di uomini, ma anche l'ossessione degli apparecchi per volare o l'interesse per le proprietà delle piante e in particolare per i veleni di origine vegetale. Per questo ultimo aspetto, fra l'altro, che si somma alla pratica della dissezione di cadaveri, Leonardo si attira anche l'accusa di esercitare la magia nera o, quanto meno, di essere una sorta di alchimista-stregone. Certamente le sue occupazioni erano tali da mostrarlo più vicino agli alchimisti che non alle discussioni filologico-filosofiche, squisitamente formali, sul pensiero di Ari-

56. *Ibid.*, p. 265.

stotele, anche se ad Aristotele, come a Platone, si richiamava spesso nei suoi ragionamenti⁵⁷.

A rappresentare, però, il motivo principale dell'essere considerato bizzarro e incomprensibile dai contemporanei, era forse la sua nota difficoltà nel portare a compimento le sue opere. Per Freud, al contrario, tale lentezza esecutiva è invece da ricondurre all'indole particolarmente sensibile dell'uomo Leonardo, lontanissima da tensioni competitive di carattere aggressivo⁵⁸.

3. Nonne, madri e bambini senza padre

Una delle questioni più dibattute in relazione alla psicoanalisi è quella del suo rapporto con l'arte. Secondo la critica americana Ellen Handler Spitz, la visione di Freud, proprio con il saggio su Leonardo, inaugura quella che definisce come "critica romantica"⁵⁹, caratterizzata dal mettere in primo piano l'immaginario nel campo della patografia. La studiosa enuncia, quindi, i principi che dovrebbero sovrintendere qualsiasi scritto patobiografico, sostenendo che occorre porsi prima di tutto come attenti lettori delle opere dal punto di vista estetico e soltanto in seconda istanza occuparsi delle biografie dei loro autori. In questo modo è possibile instaurare una circolarità reversibile che consiste nel comprendere la psiche dell'artista attraverso le opere, quindi, in un secondo momento, riconsiderare le opere e approfondirne l'interpretazione attraverso la psiche.

Freud, però, non si limita all'interpretazione delle opere di Leonardo tramite le notizie biografiche; al contrario: per alcune tra le più importanti

57. Leonardo conosceva, ovviamente, le dottrine alchemiche, sia come allievo di Verrocchio, che al pari di altri pittori era alchimista, sia per le letture che egli stesso documenta nel *Codice Atlantico*. Dell'alchimia, i cui testi sono abbastanza diffusi nella seconda metà del '400, in effetti, non critica tanto i fondamenti teorici, quanto i falsi alchimisti, poiché gli uomini, secondo Leonardo, non possono creare i "semplici", essendo questa una prerogativa che attiene soltanto alla natura, ma possono, invece, governare i "composti". Egli mette inoltre in guardia dal pericolo legato al maneggiare sostanze tossiche come il piombo, il mercurio e l'arsenico. Sul tema vedi il recente D. Frau, *L'angelo inquieto. Scienza e magia in Leonardo da Vinci*, Milano, Iduna, 2020. Sulle letture di Leonardo cfr. per esempio, C. Vecce, *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma, Salerno Editore, 2017; Id., (a cura di), *Leonardo e i suoi libri. La biblioteca del genio universale*, Firenze, Giunti, 2019.

58. *Ibid.*, p. 216.

59. E. Handler Spitz, *Arte e psiche. Fenomenologia della creatività da Leonardo a Magritte*, Roma, Il pensiero scientifico, 1993.



di esse, egli parte proprio dalla loro analisi. Rispetto a *Monna Lisa* Freud recupera quanto fino ad allora sottolineato dai critici, senza esasperare le riflessioni sulla questione dell'essere, Leonardo, attratto o meno dalle donne e sulla natura delle sue tensioni erotiche, né sulla potenza seduttiva evocata dal ritratto. Analizzando la caratteristica del sorriso, e cioè la sua enigmaticità, osserva che si ritrova anche in altre opere come, per esempio, nel *S. Giovanni Battista* o in *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino*. Anche Vasari, nelle *Vite*, aveva affermato che il pittore tenta varie volte di rappresentare "teste di femine che ridono"⁶⁰. Per Freud *Monna Lisa* non è altro che la trasfigurazione pittorica della madre Caterina rappresentata come donna ideale, analogamente a quanto accade in *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino*. Analizzando quest'ultima opera Freud conclude che Leonardo aveva voluto dipingere due madri di uno stesso bambino, rappresentando così, in qualche modo, la sua stessa infanzia, e la tesi è suffragata dal fatto che la differenza di età tra le due donne appare minima⁶¹. Nell'ottica freudiana, *Sant'Anna* rappresenta la madre biologica, Caterina, con la quale Leonardo era vissuto in simbiosi nei primi cinque anni di vita. La Vergine, invece, potrebbe essere la rappresentazione della madre adottiva, Monna (o Donna) Albiera, oppure, anche dell'altra donna trovata da Leonardo a casa del padre quando va a vivere con lui, e cioè la nonna, Monna Lucia. La figura di *Sant'Anna*, che non si occupa direttamente del piccolo, avrebbe, nel dipinto, il ruolo di quella che osserva e approva la scena.

Si potrebbe, però, anche ipotizzare un'altra interpretazione e cioè che *Sant'Anna*, la nonna del bambino dipinto, sia Monna Lucia, la nonna di Leonardo, e Maria sia la madre, Caterina. Maria e *Sant'Anna*, infatti, hanno la stessa altezza e mostrano – come già accennato – una minima differenza di età. In questo caso, è *Sant'Anna* a presentare l'enigmatico sorriso femminile già descritto da Freud per altre opere dell'artista. Nell'aggiunta del 1923 al saggio su Leonardo, Freud rimarca la maggiore intimità tra le due donne, quasi come se si trattasse di un unico corpo femminile a due teste. Ecco che riaffiora l'ipotesi interpretativa delle due madri di uno stesso figlio.

60. G. Vasari, *Vita di Lionardo da Vinci*, ed. Giuntina, vol. 4, p. 17.

61. S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, op. cit., p. 255.

Proprio sul *Cartone* di Londra si innesta una discussione tra Jung e Freud. Il primo, il 17 giugno 1910, scrive a Freud tutto il suo apprezzamento per il saggio su Leonardo e avalla l'ipotesi dell'avvoltoio celato nel panneggio del dipinto del Louvre, con il becco posato sulla zona pubica. Tre anni dopo il pastore Pfister, noto allievo di Freud, vede come tratteggiato nel panneggio di Sant'Anna un secondo avvoltoio e Freud rinforza tale identificazione nel 1919, pur avanzando l'idea che si tratti di un riconoscimento non scontato che molti potrebbero non accettare.

Tutte queste figure femminili diverse che finiscono, però, per essere accostate e confluire in una sola, una madre quasi caleidoscopica dalle molte sembianze, sono accomunate dal sorriso leonardesco, connotato dal senso di enigmaticità già menzionato e la cui più celebre rappresentazione si identifica in *Monna Lisa*. Si tratta in primo luogo, secondo Freud, del sorriso della madre naturale, lo stesso che nel *Cartone* di Londra è proprio di Sant'Anna: una donna non troppo giovane, ma neanche tale da mostrare i segni manifesti della vecchiaia.

Leonardo conosce, per ritrarla, Monna Lisa (Lisa Ghirlandini), quando ormai cinquantenne ha abbandonato Milano e nel momento in cui la fortuna di Ludovico Moro, suo protettore che Freud considera quasi come un suo secondo padre, è ormai in declino. Anche nel sorriso di Monna Lisa Leonardo ricrea, sempre secondo Freud, quello di Caterina che accudisce teneramente il figlio.

Quando Leonardo, arrivato al culmine della sua vita, incontrò nuovamente quel sorriso di beatitudine estatica somigliante a quello che aveva sfiorato le labbra di sua madre mentre lo accarezzava, era da lungo tempo preda di un'inibizione che gli vietava di mai più desiderare simili tenerezze da labbra di donna. Ma era diventato pittore, e questo sorriso si sforzò di ricrearlo col pennello, lo impresse in tutti i quadri, eseguito da lui stesso o dai suoi allievi sotto la sua guida, lo diede a Leda, a san Giovanni, a Bacco⁶².

Il sorriso di Caterina riviverebbe, dunque, in molte figure: in Sant'Anna, nella Vergine, in Bacco, in Leda, in San Giovanni. A suffragare l'identificazione di Monna Lisa con la madre Caterina concorrerebbe anche un altro

62. S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, op. cit., p. 258.



aspetto: lo sfondo alle spalle del personaggio appare molto rassomigliante a un paesaggio relativo all'infanzia di Leonardo, e in particolare sembra rappresentare un affluente dell'Arno che nasce dai monti di Vinci.

Nel riflettere sull'enigmaticità del sorriso delle donne dipinte da Leonardo, Freud cita alcuni contemporanei che secondo lui hanno esposto osservazioni attente e interessanti, tra i quali, François-Anatole Gruyer, Richard Muther, Eugène Müntz, Walter Pater e, con particolare apprezzamento, Angelo Conti con il suo *Leonardo pittore*⁶³.

Quando Angelo Conti vede la Gioconda, il quadro è illuminato da un raggio di sole:

La donna sorrideva in una calma regale: i suoi istinti di conquista, di ferocia, tutta l'eredità della specie, la volontà della seduzione e dell'agguato, la grazia dell'inganno, la bontà che cela un proposito crudele, tutto ciò appariva alternativamente e scompariva dietro il velo ridente e si fondeva nel poema del suo sorriso; per un momento uscì un raggio di sole ed io, che m'ero allontanato dal prodigio, corsi e lo vidi intero. La donna era viva dinanzi a me, in tutta la sua vita reale e ideale. Buona e malvagia, crudele e compassionevole, graziosa e felina ella rideva, e il suo riso si prolungava nel paese lontano e nell'anima mia; sino a darle l'oblio che viene dalla presenza delle cose immortali⁶⁴.

Freud prende in esame anche il dipinto ritenuto più vicino alla *Gioconda* dal punto di vista temporale e cioè *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino con l'agnellino*, anch'esso ospitato nel Louvre. Nel riferirsi al sorriso enigmatico femminile Freud descrive così il quadro:

Nel quadro di Leonardo, Maria, protesa in avanti, siede sulle ginocchia di sua madre e tende le braccia verso il figlioletto che gioca con un agnellino trattandolo persino un po' male. La nonna ha l'unico braccio visibile appoggiato sul

63. F. -A. Gruyer, *Léonard De Vinci au Musée du Louvre*, in «Gazette des beaux-arts: la doyenne des revues d'art» – 2, Pée. 36, 1887, pp. 89-107. Digitalizzato <https://doi.org/10.11588/diglit.24190.13> R. Muther, *Leonardo da Vinci*, in *The Langham series of art monographs*, vol. XIX, Siegle, Hill & Company, 1907. E. Müntz, *Léonard de Vinci, l'artiste, le penseur, le savant*, translated into English in 1899 and published as *Leonardo da Vinci, Artist, Thinker and Man of Science*, New York, Parkstone Press, 2006. W. Pater, *Il Rinascimento*, op. cit.; A. Conti, *Leonardo pittore*, in *Conferenze fiorentine*, Milano, Treves, 1910, pp. 83-103.

Digitalizzato in: <https://archive.org/details/leonardodavincic00soci/page/n15/mode/2up>.

64. A. Conti, *Leonardo pittore*, op. cit., pp. 93-4.

fianco e guarda entrambi con un sorriso felice. La disposizione certo non è priva di artificio. Ma il sorriso che aleggia sulle labbra delle due donne, per quanto sia evidentemente lo stesso del quadro di Monna Lisa, ha perduto il suo inquietante ed enigmatico aspetto; esprime tenerezza e pacata beatitudine⁶⁵.

La triade femminile del dipinto, dunque, corrisponderebbe a un processo di *condensazione psichica* di tre donne in una: Caterina, Albiera e la nonna Monna Lucia.

Queste prime osservazioni verranno arricchite da Freud nel 1919, in nota alla nuova edizione del saggio nella quale mostra come Anna e Maria siano quasi un'unica donna e come sia difficile stagliare la figura dell'una da quella dell'altra. In ciò che potrebbe sembrare un'imprecisione, se non un difetto compositivo, Freud legge, dunque, una sorta di «significato segreto»⁶⁶. Nell'aggiunta ancora successiva, relativa all'edizione del 1923, infatti, confronta il dipinto esposto al Louvre e il *Cartone* di Londra notando una fusione delle due figure ancora più marcata.

4. Leonardo, *homo ludens*

Di fronte al saggio freudiano e alle tante scritte critiche che l'hanno apprezzato o demolito, è in qualche modo legittimo chiedersi se la ricostruzione della vicenda umana dell'artista e scienziato che, per sua stessa confessione, tanto lo affascinava, forse (involontariamente) non ci dica più cose del biografo che non del soggetto di cui ricostruisce la storia. È ipotizzabile una sorta di identificazione da parte di Freud rispetto a Leonardo? Il riferimento in termini di analogia potrebbe essere un sogno infantile di Freud stesso, da lui denominato "Persone con becchi d'uccello", trascritto ben dieci anni prima della pubblicazione del saggio su Leonardo⁶⁷. Nell'interpretare questo suo sogno, a distanza di più di trent'anni, Freud cita, tra le varie fonti di ispirazione, la Bibbia:

65. S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, op. cit., p. 256.

66. S. Freud, *Annotazioni aggiunte alla seconda* (1919) e terza edizione (1923) in Id., *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, op. cit., pp. 277-84.

67. S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, in Id., *Opere*, cit., vol. III, p. 532.



Era un sogno molto vivido e mi mostrava la mia cara mamma con un'espressione del volto singolarmente calma, assopita, che veniva portata in camera e deposta sul letto da due (o tre) persone con becchi d'uccello. [...] Le figure lunghissime, con strani drappeggi e becchi d'uccello, provenivano dalle illustrazioni della Bibbia di Philippon; credo che fossero divinità con teste di sparviero di un bassorilievo sepolcrale egizio⁶⁸.

Freud, in effetti, nel riflettere su Leonardo, sembra dismettere quasi completamente le vesti del terapeuta e del medico per assumere un'altra ottica e prospettiva.

Nell'incipit del saggio premette subito che non intende proiettare luci sinistre o «offuscare il risplendente e gettare nella polvere il sublime»⁶⁹, sostenendo di essere costretto a usare gli strumenti della psicoanalisi per riflettere su Leonardo perché l'artista non solo appare enigmatico a noi, oggi, ma appariva poco comprensibile anche ai suoi contemporanei. L'aspetto che lo rendeva tale non era certo la versatilità, cioè la poliedricità dei suoi interessi, perché si trattava di una caratteristica abbastanza comune negli intellettuali e artisti rinascimentali. Freud, però, nonostante Leonardo fosse quasi sicuramente una figura incompresa dai suoi contemporanei, ne parla come di un uomo poliedrico e per niente solitario, anzi, interessato alla socialità.

La storia familiare di Leonardo, riprendendo quanto già in parte ricordato, è, per Freud, caratterizzata dalla mancanza di una figura paterna, dato che è figlio illegittimo di una madre povera e solitaria morta quando lui ha solo cinque anni. Viene quindi affidato al padre e alla matrigna che secondo Freud, anche per il fatto di non avere figli suoi, si mostra piuttosto affettuosa e accudente. Questa serie di vicissitudini, dolorose più di quanto ci si possa ragionevolmente aspettare che sia possibile elaborare a quell'età, avrebbero determinato un precoce e significativo spirito di osservazione e una particolare disposizione per l'autoriflessione. Nonostante ciò, però, Freud sottolinea, in Leonardo, anche un'indole dai tratti infantili presentandolo

68. *Ibid.*, p. 532.

69. La citazione freudiana si riferisce, parafrasandolo, a un verso tratto da un poema di Schiller su Giovanna d'Arco scritto in polemica contro Voltaire che in un suo poema analogo (*La pucelle d'Orléans*) la schernisce. F. Schiller, *Die Jungfrau von Orléans*, prima stampa in Erst-druck in: Kalender auf das Jahr 1802, Berlin, 1801.

quasi come quello che Jung avrebbe definito *puer aeternus*⁷⁰ e sostenendo che questo dato di osservazione sarebbe comune a tutti i grandi uomini⁷¹. Da adulto, infatti, Leonardo amava ancora giocare⁷², travestirsi, raccontare favole e formulare indovinelli, cosa che per la mentalità dell'epoca risultava piuttosto puerile. Questo aspetto ludico, che oggi considereremmo probabilmente come un pregio, un segno distintivo positivo, un'espressione di vitalità, pensiero divergente e creatività, e non come una bizzarria, è connesso al genio inventivo, cioè alla capacità di creare oggetti, per così dire, dal nulla.

Dei due aspetti caratteristici di Leonardo, uno, il più esplorato, e cioè l'indeterminatezza, la tendenza a non concludere mai i suoi progetti, è stato bene analizzato da Freud che ne ha dato una lettura positiva, interpretandolo come conseguenza della curiosità inquieta di Leonardo e cioè quasi come il presupposto alla base della sua creatività.

Forse, con uno sguardo psicopedagogico più attuale, potremmo valorizzare con altrettanto interesse anche il lato di Leonardo che per i contemporanei era il più bizzarro e incomprensibile e che Freud stesso ha lasciato un pochino più in ombra e cioè considerare come la vera e più profonda cifra della sua creatività fossero l'attitudine ironica, l'amare la dimensione dello scherzo e l'abitare volentieri quella ludica.

L'idea vetusta che lo sviluppo umano sia scandito in una temporalità binaria, cioè un primo tempo e un secondo, deputati rispettivamente al dominio del gioco e a quello della razionalità riflessiva, è stata definitivamente sconfitta, anche in ambito psicoanalitico, solo nel XX secolo e in particolare dallo studioso post-freudiano Donald Winnicott, che ha ipotizzato un'ideale linea di continuità tra la condizione infantile e quella adulta, pur nelle differenze profonde e nelle specificità di ciascuna. Tale elemento di continuità è rappresentato proprio dal gioco, che negli adulti si evolve e assume connotati simbolici e metaforici più raffinati, dando luogo alle diverse produzioni culturali e artistiche. La teoria di Winnicott, che individua una sorta

70. C. G. Jung, *L'importanza del padre nel destino dell'individuo*, in Id., *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1909-1949, vol. IV. C. G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, *Psicologia dell'archetipo nel fanciullo*, in Id., *Opere*, cit., vol. IX, tomo I. Si veda anche, sull'argomento, J. Hillman, *Puer Aeternus*, Milano, Adelphi, 1999.

71. S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, *op. cit.*, p. 266.

72. *Ibid.*



di dimensione intermedia tra quella oggettiva della realtà e quella soggettiva delle fantasie e della vita onirica, si può ricollegare, del resto, ad altri saggi di Freud, ma fra tutti, in particolare, a *Il poeta e la fantasia*⁷³.

Anche il poeta fa quello che fa il bambino giocando: egli crea un mondo di fantasia, che prende molto sul serio; che, cioè, carica di grossi ammontari affettivi, pur distinguendolo nettamente dalla realtà. [...] Dalla irrealtà del mondo poetico derivano conseguenze assai notevoli per la tecnica artistica; giacché molte cose che in quanto reali non potrebbero procurare godimento, possono invece farlo nel giuoco della fantasia [...]. L'individuo crescendo smette dunque di giocare, e sembra rinunciare a conseguire il piacere che ritraeva dal giuoco. Ma chi conosce la vita interiore dell'uomo, sa che non vi è cosa più difficile della rinuncia a un piacere già una volta gustato⁷⁴.

Freud resta di fatto abbastanza ancorato a un dualismo tra realtà e fantasia che verrà criticamente ridiscusso nel corso della seconda metà del XX secolo, fino a poter concepire l'esistenza di dimensioni paradossali o ambivalenti che riguardano proprio tutte le costruzioni reali, ma nello stesso tempo legate ad avvenimenti di fantasia, e che comprendono il gioco infantile di drammatizzazione e tutte le forme espressive della cultura degli adulti, dalla letteratura, al cinema, al teatro, alla musica e all'arte. Anche il sogno abita una realtà intermedia tra quella oggettiva degli accadimenti e dei fenomeni sensibili e quella soggettiva delle loro ripercussioni interne; una realtà che racchiude proprio il segreto della creatività, tanto maggiore quanto più intensamente tale dimensione paradossale viene sollecitata e utilizzata. Le persone creative sarebbero caratterizzate, cioè, da una capacità ludica e ironica intensa, fuori dal comune. E proprio così, infatti, anche dalla descrizione di Freud, ci appare Leonardo.

Per Donald Winnicott, per citare l'esempio più noto di quanti condividono tale accezione della creatività, essa si situa nel crocevia paradossale della cosiddetta "area transizionale", soggettiva e oggettiva nello stesso tempo, frutto di un'estensione della riflessione freudiana sulla poesia che avvicina il

73. S. Freud, *Il poeta e la fantasia*, in Id., *Opere*, cit., vol. V, pp. 375-83.

74. *Ibid.*, p. 376.

poeta e, dunque, l'artista, al bambino e alla capacità che gli è propria di creare una realtà parallela attraverso il gioco.

È forse proprio questo l'aspetto che attrae Freud, nell'accostarsi al personaggio Leonardo. Da tale punto di vista, dunque, l'enigma che avvolge Leonardo è quello stesso che riguarda anche il bambino e la sua capacità di creare mondi altri e di abitarli senza perdere l'ancoraggio al principio di realtà. Distaccarsi totalmente da tale competenza ludica infantile, mostrarsi incapaci di trasformarla, sia pure trasfigurandola, perché sia ancora accessibile in età adulta, significa, di contro, rinunciare alla propria tensione creativa.

Bibliografia

- BENKO S., *The Virgin Goddess: Studies in the Pagan and Christian Roots of Mariology*, Leiden, Brill, 2004.
- BENSON M., GOURLAY J., *The Temple of Mut in Asher*, London, Murray, 1899.
- BOLLAS C., *Il momento freudiano. Due interviste di V. Bonaminio a C. Bollas e altri scritti*, Milano, Franco Angeli, 2008.
- CONTI A., *Leonardo pittore*, in *Conferenze fiorentine*, Milano, Treves, 1910; digitalizzato in: <https://archive.org/details/leonardodavincic00soci/page/n15/mode/2up>.
- D'AURIA S. H., *Servant of Mut: Studies in Honour of Richard A. Fazzini*, Leiden, Brill Academic, 2007.
- EISSLER K., *Leonardo da Vinci. Psychoanalytic Notes on the Enigma*, New York, International University Press, 1961.
- FRAU D., *L'angelo inquieto. Scienza e magia in Leonardo da Vinci*, Milano, Iduna, 2020.
- FREUD S., *L'interpretazione dei sogni*, in Id., *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1967-1980, vol. III.
- Id., *Psicopatologia della vita quotidiana*, in Id., *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1967-1980 vol. IV.
- Id., *Il poeta e la fantasia*, in Id., *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1967-1980, vol. V.



- ID., *Il romanzo familiare nei nevrotici*, in ID., *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1967-1980, vol. V.
- ID., *Cinque conferenze sulla psicoanalisi*, in ID., *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1967-1980, vol. VI.
- ID., *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, in ID., *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1967-1980, vol. VI.
- ID., *Autobiografia*, in ID., *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1967-1980, vol. X.
- ID., *Introduzione alla psicoanalisi*, in ID., *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1967-1980, vol. XI.
- ID., *L'uomo Mosè e la religione monoteistica: tre saggi*, in ID., *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1967-1980, vol. XI.
- ID., *Lettere tra Freud e Jung (1906-1913)*, Torino, Bollati Boringhieri, 1974.
- FUMAGALLI G., *Eros di Leonardo*, Milano, Garzanti, 1952.
- ID., *Leonardo omo senza lettere*, Firenze, Sansoni, 1939.
- GAY P., *Freud. Una vita per i nostri tempi*, Bologna, Bompiani, 1988.
- GREEN A., *Révélation de l'inachèvement*, Paris, Flammarion, 1992.
- GRUYER F.-A., *Léonard De Vinci au Musée du Louvre*, «Gazette des beaux-arts: la doyenne des revues d'art», 2, Pée. 36, 1887, pp. 89-107; digitalizzato <https://doi.org/10.11588/diglit.24190.13>.
- HANDLER SPITZ E., *Arte e psiche. Fenomenologia della creatività da Leonardo a Magritte*, Roma, Il pensiero scientifico, 1993.
- HART G., *A Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*, London, Routledge & Kegan Paul Inc., 1986.
- HERZFELD M., *Leonardo da Vinci: Der Denker, Forscher und Poet*, Jena, Diederichs Verlag, 1906.
- HILLMAN J., *Puer Aeternus*, Milano, Adelphi, 1999.
- IONS V., *Egyptian Mythology*, London, Paul Hamlyn ed., 1973.
- JONES E., *Vita e opere di Freud*, Milano, Il Saggiatore, 1965.
- JUNG C. G., *L'importanza del padre nel destino dell'individuo*, in ID., *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1909-1949, vol. IV.
- ID., *Gli archetipi dell'inconscio collettivo, Psicologia dell'archetipo nel fanciullo*, in ID., *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1909-1949, vol. IX.
- LAPLANCHE J., *Nuovi fondamenti per la psicoanalisi*, Roma, Borla, 1989.

- LAVAGETTO M., *Freud la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 2001.
- LEONARDO, *Il Codice Atlantico della Biblioteca ambrosiana di Milano*, A. Marinoni (a cura di), Firenze, Giunti Editore, 2000.
- MACLAGAN E., *Leonardo in the Consulting Room*, in «The Burlington Magazine», n. 42, January, 1923, pp. 54-7.
- MAÏDANI-GÉRARD J. P., *Leonard de Vinci. Mythologie ou Théologie?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
- MALEK J., *The Old Kingdom (c. 2686–2160 BCE)*, in *The Oxford History of Ancient Egypt*, I. Shaw (ed.), Oxford-New York, Oxford University Press, 2003.
- MARINONI A. (a cura di), *Tutti gli scritti di Leonardo Da Vinci*, Milano, Rizzoli, 1952.
- MEREZKOVSKIJ D. S., *Leonardo. La rinascita degli dei*, Roma, Castelveccchi, 2019.
- MONTET P., *Eternal Egypt*, London, Phoenix Press, 2005.
- MÜNTZ E., *Léonard de Vinci, l'artiste, le penseur, le savant*, Paris, Librairie Hachette et Cie, translated into English in 1899 and published as *Leonardo da Vinci, Artist, Thinker and Man of Science*, New York, Parkstone Press, 2006.
- MUTHER R., *Leonardo da Vinci*, Siegle, Hill & Company, 1907, *The Langham series of art monographs*, vol. XIX.
- NEUMANN E., *Art and Creative Unconscious*, Princeton, Princeton University Press, 1959.
- PATER W., *Il Rinascimento*, Milano, Abscondita, 2013.
- PEDRETTI C., *Leonardo e io*, Milano, Mondadori, 2008.
- RACHET G., *Dizionario della Civiltà egizia*, Roma, Gremese Editore, 1994.
- REDFORD D. B. (ed.), *The Ancient Gods Speak: A Guide to Egyptian Religion*, New York, Oxford University Press, 2002.
- ID., *Essential Guide to Egyptian Mythology*, Berkley, Berkley Pub Group, 2003.
- RICHTER J. P., *Scritti letterari di Leonardo da Vinci cavati dagli autografi e pubblicati*, *The Literary Works of Leonardo da Vinci compiled and edited from The Original Manuscripts*, London, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1883.
- RUBIN G., *Il romanzo familiare di Freud*, Roma, Alpes Italia, 2018.
- SALVI P., *L'anatomia di Leonardo. «Figurare e descrivere»*, presentazione di C. Pedretti, CB Edizioni, Poggio a Caiano, 2013.
- ID., A. MARIANI, V. ROSA (a cura di), *Leonardo da Vinci e l'Accademia di Brera*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2020.



- ID., *Leonardo e le regole della natura*, in R. Barsanti, M. Taddei (a cura di), *Omaggio a Leonardo per i cinque secoli di storia: 1519-2019*, Firenze, Olschki, 2021.
- SCHAPIRO M., *Leonardo and Freud*, in «Journal of the History of the Ideas», 17, 1956, pp. 147-78.
- SCHILLER F., *Die Jungfrau von Orléans*, prima stampa in Erstdruck in: Kalender auf das Jahr 1802, Berlin, 1801.
- SMIRAGLIA SCOGNAMIGLIO N., *Ricerche e documenti sulla giovinezza di Leonardo Da Vinci (1452-1482)*, Napoli, Marghieri, 1900.
- SOLMI E., *Leonardo da Vinci. Conferenze fiorentine*, Milano, Treves, 1910.
- TOSI M., *Dizionario enciclopedico delle divinità dell'antico Egitto*, Torino, Ananke, 2004.
- TOSSANI D., *Leonardo da Vinci: il genio, l'inventore*, Bologna, Area51 Publishing, 2015.
- VASARI G., *Vita di Lionardo da Vinci*, A. M. Brizio (a cura di), Torino, UTET, 1980, formato e-Book 2017. Da ID., *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Firenze, Sansoni, 1973.
- VECCE C., *Leonardo da Vinci*, Salerno Editore, Roma, 1998.
- ID., *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma, Salerno Editore, 2017.
- ID. (a cura di), *Leonardo e i suoi libri. La biblioteca del genio universale*, Firenze, Giunti, 2019.
- WILKINSON R. H., *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*, London, Thames & Hudson, 2003.
- ZECCHINI M., *Leonardo da Vinci e Gian Giacomo Caprotti detto Salaì. L'enigma di un dipinto*, Venezia, Marsilio, 2016.

«Unter seiner Zauberhand». Aby Warburg interprete di Leonardo da Vinci

Salvatore Carannante

1. Premessa

Nella dibattuta, ma tuttora imprescindibile, *Intellectual Biography*, pubblicata a Londra nel 1970 e uscita in traduzione italiana nel 1983¹, Ernst Gombrich sottolinea come, per Aby Warburg, «un periodo come il Rinascimento non poteva essere riassunto in una semplice formula. Qualsiasi cosa fosse accaduta, non poteva che essere il risultato di complessi incroci di correnti, e compito del vero storico era di disegnare la mappa e di capirli»². In tale contesto, l'arte del Rinascimento italiano, che pure rappresenta il culmine della produzione artistica occidentale, si configura come l'esito di un processo tutt'altro che lineare, ma anzi contraddistinto dal sovrapporsi di impulsi contrastanti da rintracciare e mappare. Questa compresenza di conflitto e somma perfezione che, nella prospettiva warburghiana, caratterizza la produzione artistica rinascimentale, è secondo Gombrich efficacemente condensata nelle osservazioni intorno a Leonardo da Vinci, svolte da Warburg principalmente in una serie di conferenze tenute presso la Kunsthalle di Amburgo nel settembre del 1899. Di queste conferenze, rimaste inedite, Gombrich – che dal 1936 aveva iniziato a lavorare a Londra, presso il Warburg Institute, che avrebbe poi diretto al 1959 al 1976 – aveva avuto modo di studiare a fondo i materiali manoscritti³, come

1. La discussione intorno allo studio di Gombrich è innescata dalla dura analisi di E. Wind, recensione di *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, in «The Times Literary Supplement», 25 June 1971, pp. 735-6; cfr. poi F. Gilbert, *From Art History to the History of Civilization: Gombrich's Biography of Aby Warburg*, in «The Journal of Modern History», 44, 1972, pp. 381-91; C. Ginzburg, *Da A. Warburg a E. H. Gombrich. Note su un problema di metodo*, in Id., *Miti, emblemi, spie*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 29-106.

2. E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 94.

3. I materiali sono tutt'ora conservati a Londra, presso il Warburg Institute Archive (d'ora in avanti, WIA), con le signature da III.49.1 a III.49.7. I testi predisposti da Warburg come supporto concreto durante le sue tre conferenze sono affidati a tre quaderni, con le signature III.49.1.1.;



testimoniato proprio dalle poche, ma significative pagine che, coerentemente alla decisiva funzione ricostruttiva attribuita agli inediti nella *Intellectual Biography*, vengono dedicate alla lettura warburghiana di Leonardo. L'attenzione riservata da Gombrich al rapporto Warburg-Leonardo è però rimasta praticamente senza seguito sia nell'ambito degli studi warburghiani che in quelli sul Vinciano e la sua fortuna⁴. Riprendendo il filo della riflessione avviata da Gombrich, il presente contributo intende ripercorrere il complesso dialogo ideale instaurato da Warburg con la figura e l'opera di Leonardo, assumendo come punto di riferimento proprio i copiosi materiali relativi alle conferenze amburghesi. Si cercherà, per un verso, di mettere in luce i presupposti metodologici e i principali snodi problematici del "ritratto" warburghiano di Leonardo; per l'altro, di mostrare secondo quali modalità le considerazioni sul Vinciano si innestino nelle prime fasi della ricca riflessione condotta da Warburg intorno all'arte e alla civiltà del Rinascimento. Al contempo, l'intento è mostrare come e con quali motivi di novità Warburg si inserisca nel panorama della critica leonardiana a fine '800, una fase contraddistinta da profondi cambiamenti e dall'introduzione di strumenti di studio che avrebbero consentito, nei decenni successivi, prima di riarticolare, poi progressivamente di decostruire, molti dei miti sorti intorno a Leonardo.

III.49.1.2.; III.49.1.3. (gli ultimi due vergati per la maggior parte dalla mano di quella che, il 13 ottobre 1897, era diventata la moglie di Warburg, Mary Hertz). Tra i materiali vanno poi segnalate alcune trascrizioni dattiloscritte, frutto di una contaminazione tra i differenti abbozzi e appunti preparati da Warburg; si tratta di un lavoro postumo, forse approntato in vista di un progetto di pubblicazione mai portato a termine; cfr. WIA III.49.1.3; III.49.2.4; III.49.3.2.2. Le pagine che seguono si basano prevalentemente sui tre quaderni manoscritti, esaminati da chi scrive in occasione di un soggiorno di studio a Londra nel marzo 2019. E su questi tre quaderni si basa la recentissima traduzione inglese delle conferenze, pubblicata nel dicembre 2019; A. Warburg, *Three Lectures on Leonardo*, London, The Warburg Institute, 2019 (d'ora in avanti *TLL*). Ad ogni modo, le citazioni dai materiali delle conferenze contenute nel presente lavoro sono state tradotte da chi scrive a partire dall'originale tedesco e raffrontate caso per caso con la traduzione inglese.

4. Alcune considerazioni intorno alle conferenze della Kunsthalle sono state svolte da C. Cieri Via, *Introduzione a Aby Warburg*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2011, pp. 44-8.

2. Warburg e gli studi leonardiani di fine '800

Che gli strumenti messi a disposizione dalla critica leonardiana più recente rivestano un ruolo essenziale nella maturazione del “ritratto” tracciato da Warburg è dichiarato esplicitamente in un importante passaggio della prima delle tre conferenze:

Siccome l'attività artistica di Leonardo costituisce solo un lato della sua essenza, risulta ancor più problematico che di questo versante siano sopravvissuti quasi esclusivamente brandelli: resti deteriorati o abbozzi incompiuti. Fortunatamente, però, ci è pervenuta una grossa quantità di disegni autografi e manoscritti scientifici, che rendono possibile la ricostruzione storico-artistica dell'attività leonardiana, specialmente da quando i disegni sono divenuti ampiamente accessibili allo studio grazie alle fotografie di Braun e da quando ricercatori come Ravaisson-Mollien, J.P. Richter, Müller-Walde, Uzielli e da ultimo Müntz hanno pubblicato in facsimile ed esaminato da un punto di vista critico i manoscritti e le opere d'arte di Leonardo, inserendoli in un preciso contesto biografico⁵.

La giusta persuasione che l'opera artistica, condensata in lavori spesso deteriorati o lasciati incompiuti, incarni solo uno dei numerosi versanti della multiforme attività leonardiana viene sostanziata da Warburg facendo riferimento alla «grossa quantità di disegni autografi e manoscritti scientifici», oggetto, a partire dalla seconda metà dell'800, di una rinnovata attenzione da parte degli studiosi e divenuti progressivamente fruibili grazie ad alcune grandi imprese editoriali. Un posto di rilievo è attribuito in tale contesto alle fotografie di Adolphe Braun, grande pioniere delle tecniche di riproduzione fotografica applicate alle opere d'arte, il quale, a partire dal 1868, appronta i cataloghi di varie raccolte di disegni conservate in Italia, tra cui quello – verosimilmente qui richiamato da Warburg – della collezione della Biblioteca Ambrosiana e degli 80 disegni leonardiani in essa custoditi⁶. Altrettanto significativa è per Warburg l'edizione, corredata di *transcription littéraire, traduction française et table méthodique*, dei manoscritti dell'Institut de France data alle stampe da Charles Ravaisson-Mollien tra il 1881 e il

5. III. 49.1.1., p. 1. Questo, e tutti gli altri passi delle conferenze, sono stati tradotti da chi scrive.

6. A. Braun (a cura di), *Milan. Bibliothèque Ambrosienne. Catalogue des dessins reproduits en fac-simile par Adolphe Braun*, Mulhouse, Imprimerie Bader, 1868, nn. 25-105.



1891⁷, prima tra le riproduzioni facsimilari dei codici vinciani e «tra le prime edizioni fototipiche della storia dell'editoria»⁸; in quello stesso decennio vede poi la luce la grande antologia dei manoscritti leonardiani curata da Jean Paul Richter, ancora oggi di riferimento per qualità e quantità, degna di lode anche per le numerose immagini che tramano il corpo del testo e le 122 riproduzioni in collotipia – tecnica di riproduzione fotografica basata sull'impressione, alla luce, di una lastra di vetro cosparsa di una sostanza gelatinosa a partire dal negativo dell'immagine da riprodurre – di alcuni disegni sparsi per l'Europa⁹. Ed è ancora tra gli strumenti che contribuiscono ad agevolare la fruizione e lo studio dell'opera di Leonardo che Warburg evoca l'importante volume su *Léonard de Vinci: l'artiste, le penseur, le savant* pubblicato da Eugène Müntz nel 1899, corredato dal *Catalogue de l'oeuvre peint, sculpté, dessiné et gravé* e da numerose illustrazioni¹⁰. All'ambito della ricostruzione storica e biografica appartengono invece i lavori degli altri due studiosi menzionati da Warburg: da un lato, Gustavo Uzielli, con le sue *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, pioneristiche per l'attenzione riservata alla contestualizzazione e all'analisi delle pagine manoscritte di Leonardo¹¹; dall'altro, Paul Müller-Walde, ricordato soprattutto per il contributo decisivo fornito tra il 1893 e il 1894 alla “riscoperta” dei decori vegetali nella cosiddetta Sala delle Asse del Castello Sforzesco¹², ma già autore, nel 1889,

7. C. Ravaisson-Mollien (a cura di), *Les manuscrits de Léonard de Vinci, avec transcription littérale, traduction française et table méthodique* par M.C. Ravaisson-Mollien, 6 voll., Paris, Quantin, 1881-1891. L'importanza accordata a quest'opera è confermata dalla lettera inviata il 7 maggio 1899 ad August Müller, segretario del direttore della Kunsthalle, in cui Warburg, probabilmente in previsione delle conferenze, si scontra della presenza presso il museo amburghese delle riproduzioni dei codici vinciani, ricevendo, proprio circa l'edizione di Ravaisson-Mollien, risposta affermativa; WIA, General Correspondence, 9965 e 27757.

8. C. Vecce, *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma, Salerno, 2017, p. 16.

9. J.P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, compiled and edited from the Original Manuscripts, 2 voll., London, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1883 (d'ora in avanti *LW*, seguito da volume e numero del brano).

10. E. Müntz, *Léonard de Vinci: l'artiste, le penseur, le savant*, Paris, Hachette, 1889. Il testo, anch'esso posseduto dalla Kunsthalle (cfr. WIA, General Correspondence, 27757), contiene infatti 328 riproduzioni nel corpo del testo più 20 tavole calcografiche e 28 tavole a colori.

11. G. Uzielli, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, 2 voll., Torino, Loescher, 1896.

12. Cfr. almeno P.C. Marani, *Leonardo e le colonne ad tronchonos: tracce di un programma iconologico per Ludovico il Moro*, in Id., *Leonardiana*, Milano, Skira, pp. 155-67 e C. Catturini, *Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco di Milano: una citazione di Luca Pacioli per la “Sala delle Asse” ovvero la “camera dei moroni”*, in «Paragone», 147/148, Luglio-Ottobre 2012, pp. 159-66.

di uno studio monografico su Leonardo assolutamente fondamentale per Warburg¹³. Questa, dunque, la “bibliografia essenziale” di cui Warburg si serve per avviare la sua riflessione su Leonardo, una bibliografia che si rivela un imprescindibile punto di partenza già in quello che può essere definito l’“antefatto” delle conferenze amburghesi, vale a dire la terza sezione della dissertazione su Botticelli del 1891.

3. Botticelli, Leonardo e l’influsso dell’antico

Presentato l’8 dicembre 1891 all’Università di Strasburgo come dissertazione per il conseguimento del dottorato e poi pubblicato l’anno successivo, il saggio sulla *Nascita di Venere* e la *Primavera* di Botticelli si configura, secondo quanto esplicitato nel sottotitolo, come *Un’indagine sulle rappresentazioni dell’antico nel primo Rinascimento italiano*¹⁴ e incarna il primo esito dell’interesse di Warburg per l’arte rinascimentale italiana catalizzato dal soggiorno fiorentino dell’autunno 1888. Confrontandosi direttamente con i due capolavori mitologici che «incarnavano, secondo la prospettiva degli ultimi anni del secolo, l’autentica essenza del Rinascimento fiorentino»¹⁵, Warburg si interroga sul ruolo esercitato dalla riscoperta delle testimonianze artistiche antiche sulla rappresentazione delle figure in movimento e si sforza di decifrare la complessa relazione tra tale influsso e l’avanzamento delle arti figurative verso forme espressive sempre più naturalistiche, secondo uno slancio rischiaratore che, su un piano ulteriore, è strutturalmente intrecciato al progresso scientifico¹⁶. Nel quadro di un’indagine che lascia emergere alcune delle linee di forza che sostanzieranno la sua riflessione

13. P. Müller-Walde, *Leonardo da Vinci. Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältnis zur Florentiner Kunst und zu Rafael*, München, Hirth, 1889. L’importanza di questo studio per Warburg è confermata dalle glosse e dai segni di lettura autografi che costellano la sua copia del volume, anch’essa conservata a Londra; Warburg Institute Library, CNM 31.M84.

14. A. Warburg, *Sandro Botticellis ‘Geburt der Venus’ und und ‘Frühling’: eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, Hamburg, L. Voss, 1893.

15. E. Gombrich, *Aby Warburg*, cit., p. 55.

16. Gombrich, che a questo livello individua peraltro una forte influenza del «radicale progressismo evolucionistico» del maestro di filosofia durante gli studi a Bonn, ossia Karl Lamprecht, sottolinea come Warburg scorga una connessione fortissima tra la dimensione etica e rischiaratrice dell’arte, da un lato, la fiducia scientifica nell’evoluzione dell’umanità, dall’altro, nell’ambito di un progresso dallo stato selvaggio a forme sempre più raffinate di controllo sulla psiche e sui fenomeni naturali; *ibid.*, pp. 58-9.



nei decenni successivi – *in primis* la comprensione della «funzione dell'arte figurativa nella vita della civiltà»¹⁷ –, Warburg varca decisamente i confini della pittura e cerca di leggere l'arte di Botticelli, e in generale della Firenze del tardo '400, alla luce della sua relazione con le altre sfere della «civiltà» del Rinascimento, un intento, quello di «riportare l'arte a stretto contatto con la vita»¹⁸, permeato in profondità dalla grande lezione di metodo offerta da Jacob Burckhardt con la *Civiltà del Rinascimento in Italia*¹⁹. Opponendosi alle interpretazioni in chiave superomistica e decadente di Botticelli, e più in generale delle grandi personalità artistiche del Rinascimento, spesso alimentate proprio da una banalizzazione delle posizioni di Burckhardt, Warburg sottrae gli artisti e la loro opera all'isolamento e li immette nel vivo tessuto della loro epoca, mediante una rinnovata attenzione al dato biografico e una scrupolosa messa a fuoco del *milieu* sociale e culturale che fa da sfondo alla genesi dei loro capolavori²⁰.

È adottando questo stesso angolo visuale che Warburg affronta anche Leonardo, introdotto proprio passando in rassegna le «circostanze esterne» della composizione dei dipinti botticelliani oggetto specifico della dissertazione:

Qualche accenno di Paul Müller-Walde nella prima parte della sua opera su Leonardo ci farebbe desumere che egli si raffiguri l'ambiente in cui hanno avuto

17. G. Bing, *Introduzione*, in A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia, 1987, p. XIV.

18. E. Gombrich, *Aby Warburg*, cit., p. 64.

19. L'opera di cui, come scriverà al fratello Max il 30 novembre 1900, si propone di scrivere il complemento (WIA, General Correspondence, 9712). Ed è sullo storico di Basilea, «illuminista» e «lucido negromante», che Warburg si soffermerà, ponendolo a confronto con Nietzsche, nei seminari tenuti presso l'Università di Amburgo nell'anno accademico 1927-1928 (cfr. Aby Warburg, *[Burckhardt e Nietzsche]*, in Id., *Opere*, volume 2: *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, M. Ghelardi (a cura di), Torino, Aragno, 2008, pp. 895-901. Sul valore paradigmatico rivestito per Warburg dal lavoro di Burckhardt cfr. almeno C. Cieri Via, *Introduzione a Aby Warburg*, cit., pp. 6-8; più in generale, cfr. Y. Maikuma, *Der Begriff der Kultur bei Warburg, Nietzsche und Burckhardt*, Königstein im Taunus, Hain bei Athenäum, 1985; M. Diers, T. Girst, and D. Von Moltke, *Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History*, in «New German Critique», 65, 1995, pp. 59-73.

20. In questo senso, alla lezione di Burckhardt si sovrappone l'eco del metodo di indagine storica delineato da Hyppolite Taine alla celebre introduzione alla *Histoire de la littérature anglaise* (1864); del resto, discepolo di Taine era stato quell'Eugène Müntz incluso da Warburg nella sua «bibliografia» leonardiana; cfr. E. Gombrich, *Aby Warburg*, cit., pp. 99-100.

origine alcuni disegni di Leonardo, in modo simile a quello che abbiamo cercato di descrivere a proposito di Botticelli. Müller-Walde fa però risalire l'ispirazione al torneo e non, anzitutto, all'opera di Poliziano. Eppure proprio i disegni conservati a Windsor (in Müller-Walde) si possono spiegare in modo esauriente tramite le figure del poema d'occasione del Poliziano, mentre *La fanciulla con corazza*²¹, *Il giovane con lancia*²² oppure *Beatrice*²³ possono essere ricondotti difficilmente alla giostra stessa.

Il giovane con lancia è appunto il Giuliano de *La Giostra* di Poliziano, colto nel momento in cui, come cacciatore con corno e lancia, guarda la ninfa che sta inseguendo e che si volta indietro verso di lui. È probabile però che Simonetta sia rappresentata nella figura femminile che Müller-Walde chiama *Beatrice*: camminando essa ha raccolto la veste che, come i capelli della ninfa, svolazza ancora al vento mentre volge la testa indietro verso Giuliano per dirgli – mentre accenna con la mano a Firenze: [...]

La fanciulla con corazza potrebbe essere allora l'immagine di Simonetta che appare in sogno a Giuliano: [...]

In tal caso, *Il giovane a cavallo*²⁴ – Müller-Walde – altri non sarebbe che Giuliano il quale si approssima al torneo. Come afferma Müller-Walde, all'elaborazione dei particolari di questo disegno può aver benissimo contribuito il ricordo del torneo stesso²⁵.

Se, nel caso dell'inquadramento dei capolavori di Botticelli, il punto di partenza è rappresentato dalle osservazioni di Julius Meyer²⁶ e Anton Gaspary²⁷, Warburg si accosta all'*ingens sylva* dell'opera leonardiana assumendo come base la monografia, riccamente illustrata, di Paul Müller-Walde. A questo proposito, nella ricostruzione del contesto fiorentino in cui operano

21. Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 912576.

22. Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 912575.

23. Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 912581.

24. Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 912574.

25. Aby Warburg, *La nascita di Venere e La Primavera di Sandro Botticelli. Un'indagine sulle rappresentazioni dell'Antico nel primo Rinascimento italiano*, in Id., *Opere*, vol. I *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, M. Ghelardi (a cura di), Torino, Arago, 2004, pp. 77-161: 143.

26. J. Meyer, *Zur Geschichte der florentinischen Malerei des XV Jahrhunderts. Sandro Botticelli in der zweiten Periode seiner Thätigkeit – Filippino Lippi, Raffaellino del Garbo, Piero di Cosimo*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», 11, 1, 1890, pp. 3-35.

27. A. Gaspary, *Geschichte der italienischen Literatur*, Strasbourg und Berlin, R. Oppenheim, 1885-1888, vol. II, pp. 232-3.



Botticelli e Leonardo, Warburg si sofferma su quattro disegni posti da Müller-Walde in relazione alla giostra militare tenutasi nel gennaio 1475 e vinta da Giuliano de' Medici; al contempo, però, nella dissertazione viene proposta una parziale correzione dell'ipotesi dello studioso brandeburghese e le raffigurazioni vengono ricondotte, più che al torneo in sé, alla trasposizione encomiastica e mitologica offertane da Poliziano nelle ottave delle *Stanze per la giostra*, avviate proprio nel 1475 e lasciate incompiute verosimilmente per la morte di Giuliano, assassinato il 26 aprile 1478 nella congiura dei Pazzi²⁸. Su un piano più generale, comunque, è l'approccio di Müller-Walde nel suo complesso, imperniato su una grande attenzione ai documenti, al dato biografico e allo sfondo socio-culturale, a condizionare in profondità le battute di Warburg; al contempo, però, l'esame dei disegni leonardiani viene sviluppato in una direzione nuova, come emerge subito dopo, quando, in riferimento al disegno che «Müller-Walde chiama *Beatrice*», figura identificata con Simonetta Cattaneo (amante di Giuliano), Warburg scrive che «la veste molto aderente e dagli orli svolazzanti indossata da Simonetta – *Beatrice* – corrisponde non solo alla descrizione fornitaci da Poliziano, ma per Leonardo costituisce anche la vera caratteristica di una ninfa antica»²⁹. Soffermandosi sulle modalità di rappresentazione della veste e dei capelli agitati dal vento della fanciulla Beatrice/Simonetta, Warburg inserisce Leonardo come testimone nella sua indagine intorno all'influenza esercitata dall'antichità sull'arte fiorentina del secondo '400, un'antichità concepita non più, secondo l'ancora fortunata lezione di Winckelmann, come sorgente ispiratrice di armonia e quiete, ma, all'opposto, come fonte cui gli artisti del Rinascimento guardano per esprimere movimento e passione. In questo senso, Simonetta/Beatrice, con la sua «veste molto aderente e dagli orli svolazzanti», viene posta in relazione alla «ninfa antica»; scorta anche nella filigrana dei capolavori di Botticelli, la ninfa è la figura in cui si rende tangibile il *Nachleben* dell'antichità e che, di pari passo all'elaborazione del concetto di

28. In entrambi i casi, comunque, il collegamento con il torneo fiorentino e le *Stanze* di Poliziano presuppone una datazione rivelatasi poi errata, essendo le quattro rappresentazioni attualmente ascritte all'ultima fase dell'attività di Leonardo, e in particolare al biennio 1517-1518, quando l'artista, stabilitosi ad Amboise nel 1516, risulta impegnato nell'elaborazione di costumi e scenografie per gli spettacoli allestiti alla corte di Francesco I.

29. A. Warburg, *Botticelli*, cit., p. 143.

Pathosformel, diventerà oggetto di una riflessione costante da parte di Warburg, protrattasi fino all'incompiuto atlante delle immagini, *Mnemosyne*³⁰. Il collegamento tra gli "accessori in movimento" che accompagnano Simonetta/Beatrice e la ninfa antica viene approfondito, ed è punto essenziale ai fini del nostro discorso, evocando il *Libro di pittura*:

Questo aspetto risulta da un passo del suo *Libro*:

«Ma solo farai scoprire la quasi vera grossezza delle membra à una ninfa, o'uno angello, li quali si figurino vestiti di sotili vestimenti, sospinti o'inpessi dal soffiare de venti; a questi tali et simili si potra benissimo far scoprire la forma delle membra loro»³¹.

In un altro brano Leonardo esprime in modo ancora più chiaro il fatto che l'Antico è un modello autorevole proprio per i motivi mossi:

«et imita quanto puoi li Greci e Latini col modo del scoprire le membra, quando il vento apoggia sopra di loro i panni»³².

Si rende anzitutto visibile, in queste battute, un ulteriore strumento a disposizione di Warburg e che incarna un'acquisizione decisiva per gli studi leonardiani, vale a dire la «monumentale edizione critica»³³ del *Libro di pittura* di Leonardo, nella versione "integrale" affidata al Codice Urbinato latino 1270³⁴, pubblicata da Heinrich Ludwig nel 1882. Basandosi sull'edizione Ludwig, destinata a soppiantare la diffusissima redazione abbreviata data alle stampe da Raphaël du Fresne nel 1651 e «ad esercitare ben presto un impulso determinante allo studio della teoria artistica di Leonardo», Warburg richiama due luoghi della parte quarta del *Libro di pittura* che sembrano

30. Per alcune indicazioni bibliografiche intorno alla ninfa, cfr. C. Cieri Via, *Introduzione*, op. cit., pp. 176-7.

31. Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei: nach dem Codex vaticanus (Urbinas) 1270*, herausgegeben, übersetzt und erläutert von H. Ludwig, 3 voll., Wien, Wilhelm Braumüller, 1888 (d'ora in avanti *BdM*), § 539, p. 528; Leonardo da Vinci, *Libro di pittura. Codice Urbinato lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di C. Pedretti, trascrizione critica di C. Vecce, 2 voll., Giunti, Firenze, 1995 (d'ora in avanti *LdP*), vol. II, p. 358.

32. *BdM*, §533, p. 522; *LdP*, vol. II, p. 355.

33. C. Pedretti, *Introduzione*, in *LdP*, vol. I, pp. 11-81: 64.

34. Riscoperto negli anni a cavallo tra '700 e '800, il manoscritto, redatto da Francesco Melzi sulla base di materiali autografi di Leonardo, era stato in realtà pubblicato per la prima volta a Roma da Guglielmo Manzoni nel 1817, in un'edizione che però aveva avuto circolazione e impatto poco significativi.



confermare come, anche secondo il Vinciano, la lezione di «Greci e Latini» rappresenti «un modello autorevole proprio per i motivi mossi»; il riferimento alla «quasi vera grossezza delle membra à una ninfa, o' uno angello» fornisce inoltre un valido appiglio testuale per l'impiego del termine «ninfa» a proposito dell'«idealizzata figura femminile in movimento»³⁵.

Dalle considerazioni su Leonardo emerge un altro importante elemento dell'approccio adottato da Warburg; uno dei canali principali per ricondurre l'artista e la sua opera al *milieu* culturale è infatti rappresentato dall'analisi dei rapporti sussistenti tra parola e immagine³⁶, documenti e testimonianze figurative, un confronto che, nel peculiare caso della produzione leonardiana, si rivela, più che una possibilità, una ineludibile necessità. È un aspetto che si confermerà decisivo anche nelle conferenze amburghesi. Per ora va rilevato come il confronto con Leonardo si venga intrecciando all'altra strada che Warburg si appresta a percorrere per inquadrare l'influenza dell'antico, quella del canone proporzionale, questione introdotta a partire da quello che viene definito «l'unico altro luogo» in cui Leonardo si richiamerebbe agli antichi, e più specificamente «a Vitruvio circa le proporzioni del corpo umano», vale a dire, verosimilmente, il foglio conservato presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia recante il celebre studio sulle proporzioni noto come *Uomo vitruviano*³⁷. Collocabile agli anni '90 del '400, e quindi al periodo milanese, il disegno è in verità associato solo in un secondo momento alle proporzioni richiamate discorsivamente nel testo che accompagna la figura, proporzioni identificate con «le misure dell'omo» che «Vetruvio architecto mette nella sua opera d'architectura»³⁸, ma verosimilmente riprese dalle *Tabulae dimensionum hominis* del *De Statua* albertiano³⁹. Su queste basi,

35. E. Gombrich, *Aby Warburg, op. cit.*, p. 64.

36. Cfr. Cieri Via, *Introduzione, op. cit.*, pp. 24-6.

37. L'espressione «an einer einzigen anderen Stelle» presente nel testo originale della dissertazione, pertanto, non può essere resa con «solo in un altro passo del *Trattato*» (cfr. A. Warburg, *Botticelli, op. cit.*, p. 146; sarebbe inoltre più opportuno parlare di *Libro di pittura*), dove del resto il nome di Vitruvio non ricorre mai.

38. Il brano si trova antologizzato in *LW*, vol. I, § 343.

39. Su questo cfr. P. Salvi, *The Midpoint of the Human Body in Leonardo's Drawings and in the Codex Huygens*, in C. Moffatt, S. Tagliagamla (eds.), *Illuminating Leonardo. A Festschrift for Carlo Pedretti Celebrating His 70 Years of Scholarship (1944-2014)*, Leiden-Boston, 2016, pp. 259-284; della stessa autrice, *L'Uomo vitruviano. Il piede, il centro del corpo, il dibattito Bossi-Verri e una copia di Andrea Appiani*, in P. Salvi, A. Mariani, V. Rosa (a cura di), *Leonardo da Vinci e*

Warburg può attribuire a Leonardo un posto decisivo nella ricostruzione dell'influsso dell'Antico sul canone proporzionale nell'arte del Rinascimento italiano:

Se, a proposito della questione delle proporzioni, giungessimo a chiarire l'influsso dell'Antico sulle idee del primo Rinascimento, non potremmo non assumere come riferimento le parole di un artista come Leonardo, che a un insuperato senso per ciò che è particolare e singolare sapeva unire la capacità, altrettanto forte, di cogliere l'elemento comune e generale. Perciò egli, che era solito rifarsi solo a se stesso, ammetteva l'autorità dell'Antico solo là dove esso gli appariva come un modello che incuteva rispetto – per Leonardo e per i suoi contemporanei l'Antico rappresentava ancora una forza vivente⁴⁰.

Pur prendendo le mosse dall'immagine stereotipata, e ancora decisamente vitale a fine '800, di Leonardo «homo senza lettere», che, rivendicando il primato dell'esperienza, «era solito rifarsi solo a se stesso», Warburg problematizza tale visione e coglie con finezza come il “rifiuto” opposto all'«autorità dell'Antico» non sia totale e indifferenziato, ma anzi venga sostituito da ammirazione e desiderio d'emulazione «là dove esso gli appariva come un modello che incuteva rispetto»⁴¹. Solidale, in questo, con i suoi contemporanei, Leonardo scorge nell'Antico «una forza ancora vivente», una fonte di immagini e idee rielaborate con libertà e spregiudicatezza grazie a una personalità unica nel suo genere, che «a un insuperato senso per ciò che è particolare e singolare» seppe unire «la capacità, altrettanto forte, di cogliere l'elemento comune e generale».

l'Accademia di Brera, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2020, pp. 35-53.

40. A. Warburg, *Botticelli*, op. cit., p. 146.

41. Un punto, questo, che la critica leonardiana più avveduta ha poi messo a fuoco e poi acquisito definitivamente nella seconda metà del '900; valga da esempio quanto osservato da Garin in un saggio del 1965: «Leonardo non rinnega né la storia né l'antichità, e neppure la memoria che ci permette di contrastare “la fuga del tempo”. Combatte l'autorità opposta all'esperienza, combatte la cultura intesa come passiva accettazione, combatte un sapere che non sia invenzione ma solo conservazione»; E. Garin, *Universalità di Leonardo*, in Id., *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari, Editori Laterza, 1965, pp. 87-107: 99.



4. Da Firenze ad Amburgo: le conferenze alla Kunsthalle

Il proposito di assumere Leonardo come punto di riferimento per ricostruire alcune linee di forza che permeano l'arte e la civiltà del Rinascimento italiano, annunciato ma poi non concretizzato nella dissertazione su Botticelli, avrebbe trovato effettiva realizzazione nelle tre conferenze amburghesi⁴², svoltesi il 18, 20 e 22 settembre 1899. «*First public appearance as an art historian in his native Hamburg*» [La prima apparizione pubblica come storico dell'arte nella sua natia Amburgo]⁴³, il ciclo di interventi viene concordato con le autorità cittadine nel gennaio del 1899; le conferenze trovano il loro "pretesto", come dichiarato alla fine della terza conferenza, nel desiderio di valorizzare «cinque tra i più bei disegni di Leonardo» conservati alla Kunsthalle e per lungo tempo poco considerati⁴⁴. Forse sollecitato anche dal grande successo di pubblico, dalla mole della documentazione raccolta e dalla forma piuttosto strutturata assunta dai suoi appunti, Warburg esprime ad alcuni suoi corrispondenti l'intenzione di farne la base per la sua *Habilitation*⁴⁵ e di trasformarli in uno studio organico da pubblicare⁴⁶; nonostante tale proposito non sia mai stato realizzato, i materiali manoscritti relativi alle conferenze, dilatando significativamente l'ambito d'indagine tratteggiato nel saggio su Botticelli, fanno emergere i lineamenti di un'interpretazione complessiva e articolata della figura e dell'opera di Leonardo, sui cui snodi principali è ora opportuno soffermarsi. Che sia questo, del resto, il nerbo

42. Gombrich osserva che «con queste conferenze su Leonardo Warburg manteneva una promessa che aveva fatto nella dissertazione su Botticelli»; E. Gombrich, *Aby Warburg, op. cit.*, p. 96.

43. *TLL*, p. 6.

44. WIA, III.49.3.1, p. 53; *TLL*, p. 53. I cinque disegni sono riconducibili al lascito disposto nel 1863 da Georg Ernst Harzen a favore della Städtische Gallerie, poi reindirizzato dalle autorità amburghesi alla Kunsthalle, inaugurata nel 1869 e dove sono tutt'oggi conservati, con i numeri di inventario 21482, 21486 (da ascrivere in realtà ad un imitatore di Leonardo), 21487, 21488 e 21489. Sul patrimonio leonardiano della Kunsthalle, cfr. D. Klemm e A. Stolzenburg (a cura di), *Leonardo da Vinci in der Hamburger Kunsthalle*, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 2019.

45. Secondo quanto riferito ai coniugi Brockhaus in una missiva del 25 settembre 1899; WIA, General Correspondence, 402.

46. Come si evince dalla lettera a Jacques Dweslhauvers del 6 novembre 1899; WIA, General Correspondence, 28112.

delle conferenze, Warburg lo afferma chiaramente fin dalle battute d'esordio:

Il tentativo, che vorrei azzardare qui davanti a voi, di offrire un'immagine chiara dell'attività artistica di Leonardo da Vinci, è ostacolato da difficoltà di vario genere. Nello spirito onnicomprensivo di Leonardo, infatti, alla riflessione e all'attività artistica toccò un ruolo per molti versi ancillare: Leonardo si immerse nella realtà fenomenica, popolata da uomini, animali e piante, non solo per crogiolarsi nell'inesauribile molteplicità del mondo visibile, ma soprattutto per intravedere il regolare e il costante nell'apparente arbitrarietà dell'individuale; egli fu l'apripista dell'odierna visione del mondo propria delle scienze naturali, che, fondandosi sull'esperienza, ricerca leggi immutabili⁴⁷.

Il nesso strutturale che il Warburg di questi anni intravede tra progresso scientifico ed evoluzione artistica si conferma con particolare evidenza nel caso di Leonardo e diviene un dato ineludibile se della sua attività artistica si vuole offrire un'«immagine chiara». Pur muovendo dalla visione convenzionale di Leonardo «apripista» della moderna visione scientifica del mondo, Warburg coglie con acutezza la necessità di non appiattirne lo «spirito onnicomprensivo» sulla sola produzione artistica; il ruolo svolto dall'arte, e più specificamente dalla pittura, può essere quindi inteso correttamente solo tenendo conto dell'immersione di Leonardo nella realtà fenomenica, alla ricerca delle leggi costanti e immutabili di un divenire apparentemente caotico. Questa forte attenzione all'unità sottesa ai diversi versanti della multiforme attività leonardiana è il principio ispiratore dell'intera analisi condotta da Warburg, che passa a esporre il piano generale delle conferenze:

Nella prima lezione vorrei descrivere il periodo di apprendistato fiorentino di Leonardo, mettendo in evidenza come, dopo aver lavorato alla migliore scuola del suo tempo, abbia colto più profondamente le questioni aperte ed elaborato per la loro soluzione un proprio linguaggio formale. Nella seconda lezione il mio compito sarà mostrare come Leonardo nel suo periodo milanese abbia non solo affermato vittoriosamente la propria indipendenza interiore dalla cultura di corte del primo Rinascimento ma anche approfondito la sua forma di rappresentazione fino ad allora maggiormente basata sul disegno in direzione

47. WIA, III.49.1.1, p. 1; *TLL*, p. 8.



di un'espressione pittorica. Lo scopo della terza e ultima lezione sarà infine di illustrare come Leonardo sia stato maestro virtuoso della figura umana in relazione ai due problemi principali di qualsiasi arte che si confronta con la psiche – ossia ritrarre la più intensa reazione psicologica così come il più profondo sentimento interiore – e di come ne abbia elaborato la forma espressiva “classica”, plasmando un ideale ancora oggi insuperato⁴⁸.

Alle tre conferenze, volte a ripercorrere l'itinerario non solo artistico, ma più in generale intellettuale e spirituale, di Leonardo – dall'apprendistato nella bottega di Verrocchio, passando per il decisivo soggiorno alla corte sforzesca, per arrivare ai grandi capolavori della maturità – Warburg intende far seguire una sorta di visita guidata, poi svoltasi il primo Ottobre, tra i tesori, *in primis* quelli leonardiani, custoditi presso la Kunsthalle, lasciando che siano le opere stesse a parlare. Il valore programmatico delle considerazioni svolte all'inizio del primo intervento emerge anche dall'*excursus* biografico tracciato subito dopo, che offre a Warburg l'occasione di introdurre alcuni degli elementi intorno ai quali verrà organizzandosi la sua analisi nell'intero ciclo di conferenze, vale a dire: il *Libro di pittura*, punto di riferimento nella lettura delle opere; l'*Ultima cena*, subito celebrata come armonioso connubio della «più profonda arte di osservazione psicologica» e di «un classico senso di bellezza»; il superamento, negli ultimi anni di vita del «Faust italiano»⁴⁹, dell'attività artistica a favore di un più marcato assorbimento nell'indagine dei fenomeni naturali.

48. WIA, III.49.1.1, p. 2; TLL, p. 8. Nella versione dattiloscritta questa sintesi generale è corredata dall'indicazione dei titoli delle tre conferenze, titoli sensibilmente differenti da quelli rispettivamente presenti sui frontespizi dei tre quaderni manoscritti contenenti le bozze “finali” dei tre interventi.

49. Fonte diretta della suggestiva definizione è verosimilmente E. Müntz, *Léonard de Vinci*, op. cit., pp. 277, 284, che a sua volta si rifà esplicitamente al tomo sulla *Renaissance* della *Histoire de France* di Michelet, che celebra Leonardo come «surprenant magicien, le frère italien de Faust»; J. Michelet, *Renaissance*, in Id., *Histoire de France au seizième siècle*, vol. VII, Paris, Chamerot, 1855, p. XCII. Circa le letture, molto diffuse nel secondo Ottocento, di Leonardo come mago, iniziato e “superuomo”, assai utili S. Migliore, *Tra Hermes e Prometeo: il mito di Leonardo nel Decadentismo europeo*, Firenze, Olschki, 1994; R. Nanni e A. Sanna (a cura di), *Leonardo da Vinci. Interpretazioni e rifrazioni tra Giambattista Venturi e Paul Valéry*, Firenze, Olschki, 2012. Sul punto specifico dell'associazione tra Leonardo e Faust, cfr. H. Stein Jantz, *Goethe's Faust as a Renaissance Man: Parallels and Prototypes*, Princeton, Princeton University Press, 1951, pp. 40-46. Giova richiamare il riaffiorare del nesso nel celebre saggio del 1910 che Sigmund Freud dedica al ricordo d'infanzia di Leonardo, che per la sua «insaziabile e instancabile sete di ricer-

4.1. «Leonardo come fattore artistico progressivo dell'arte fiorentina»⁵⁰

Ma è sugli anni fiorentini fino al 1482, quelli della giovinezza, che anzitutto si concentra Warburg, che prende le mosse da un'attenta ricostruzione del contesto in cui Leonardo si è formato e ha mosso i suoi primi passi da artista. Un ruolo decisivo è attribuito, in quest'ottica, all'apprendistato presso la bottega di Verrocchio, che mediante la sua multiforme attività di «pittore, scultore, incisore e musicista» – illustrata, secondo una struttura ricorrente negli interventi pubblici di Warburg, mediante una rassegna di opere che occupa la parte centrale della conferenza – rappresenta un primo alimento per la versatilità d'ingegno che caratterizza lo stesso Leonardo; più in generale:

Verrocchio, con autentica consapevolezza, incoraggiò i suoi allievi a varcare i limiti delle sue stesse capacità, e a percorrere fino in fondo la strada per la quale egli aveva gettato le basi. In una certa misura, egli lasciò all'arte pittorica il compito di risolvere la duplice questione psicologica di rinvenire, da un lato, una più intensa forma espressiva per la vita emotiva dei caratteri interiormente ripiegati su se stessi e, dall'altro, uno stile misurato per il corpo esteriormente in moto vigoroso. Leonardo, Botticelli, Lorenzo di Credi e Perugino si sforzarono di trovare un linguaggio chiaro, mimetico e fisiognomico in questa duplice accezione, ma solo uno di loro ebbe successo in tale scopo: Leonardo da Vinci⁵¹.

Tramite la sua evoluzione da orafo a scultore raffinatissimo, che accompagna e si intreccia alla sua ricerca espressiva, Verrocchio aprì la strada che i suoi allievi continuarono a percorrere in ambito pittorico, desiderosi di individuare una forma figurativa appropriata, «un linguaggio chiaro, mimetico e fisiognomico», tanto per i moti interiori quanto per il movimento fisico dei personaggi ritratti nelle opere. Tra i numerosi, illustri allievi di Verrocchio solo Leonardo fu capace di rispondere con successo alle questioni lasciate aperte dal maestro, un'osservazione, questa, da cui emerge una peculiarità dell'analisi sviluppata durante le tre conferenze, vale a dire la tendenza di Warburg a non relegare il Vinciano in un geniale isolamento,

ca [...] è stato denominato il Faust italiano»; S. Freud, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, in Id., *Gesammelte Werke*, vol. VIII, London, Imago, 1943, pp. 131-211: 142 [trad. mia].

50. Il dattiloscritto recita «Leonardo e l'ambiente artistico a Firenze» (*Leonardo und das künstlerische Milieu in Florenz*); WIA, III.49.1.3, p. 2.

51. WIA, III.49.1.1, p. 27; TLL, p. 13.



ma piuttosto a sbalzarne l'eccezionalità e i motivi di novità proprio a partire da un'approfondita considerazione delle condizioni storiche e del *milieu* culturale che, sola, può rendere comprensibile la pur sempre straordinaria vicenda artistica e intellettuale di Leonardo.

Esito di questa prima fase della ricerca espressiva leonardiana, ripercorsa mostrando all'uditorio diapositive di vari disegni preparatori, è l'*Adorazione dei magi*, commissionata nel 1481 dagli agostiniani di San Donato a Scopeto. Nonostante la sua incompletezza, l'opera lascia trasparire una spiccata capacità di lavorare sulla luce e impiegare i dettagli per suggerire un movimento dettato da una gioiosa meraviglia, caratteristiche che ne sanciscono la natura «rivoluzionaria» e la distaccano dalle altre rappresentazioni dell'adorazione, come quelle di Filippino Lippi e, soprattutto, di Botticelli⁵². Ed è ancora Botticelli il termine di paragone assunto da Warburg a proposito dell'altra, grande opera del giovane Leonardo, ossia l'*Annunciazione* del 1472; tale confronto viene articolato sulla base di un brano della seconda parte del *Libro di pittura*, in cui, soffermandosi sulla rappresentazione di quei movimenti che «sieno anunziatori del moto de l'animo del motore», e prendendo come esempio «una timorosa reverenzia, ch'ella non sia fatta con tale audazia e prosonzione che tal effetto paia disperazione», Leonardo afferma:

come io vidi in questi giorni un angelo che pareva nel suo annunziare che volessi cacciare la Nostra Donna dalla sua camera, con movimenti che dimostravano tanto d'ingiuria, quanto fa si potessi a un vilissimo nimico. E la Nostra Donna pareva che si volessi, come disperata, gittarsi giù d'una finestra. Sì che siati a memoria di non cader in tali difetti⁵³.

Va anzitutto rilevata una prima occorrenza dell'impiego del *Libro di pittura* come contrafforte teorico e testuale dell'analisi condotta sulle opere, un principio di metodo cui Warburg si attiene durante l'intero ciclo di conferenze. In secondo luogo, l'angelo che, nell'annunciare alla Vergine la prossima maternità, dava in realtà l'impressione di voler «cacciare la Nostra Donna dalla sua camera», è identificato con quello dipinto da Botticelli nella sua *Annunciazione* del 1489-1490, che diventerebbe così la perfetta esem-

52. WIA, III.49.1.1, p. 46, *TLL*, p. 20.

53. *BdM*, pp. 112-4; *LDP*, vol. I, p. 173.

plificazione di come non devono essere rappresentati i movimenti frutto di emozioni repentine. In questo senso, alcuni spunti già riscontrabili nella dissertazione – dov'è presente una prima registrazione del pericolo di degenerazione antinaturalistica implicito nell'arte botticelliana⁵⁴ – vengono svolti nel senso di un'opposizione polare tra Botticelli e Leonardo, l'uno irretito dalle mode, l'altro, per quanto legato a un preciso contesto, capace di distaccarsene, elaborando un linguaggio figurativo autonomo:

Ciò che eleva Leonardo al di sopra dei suoi contemporanei non è la sua maggior capacità di osservazione nei dettagli, ma l'armoniosa distribuzione della sua attenzione per l'intera estensione di un'opera. Mentre altri artisti fiorentini correvano il rischio di essere soggiogati o dal manierismo sentimentalistico, con la sua esagerata tendenza all'estaticità, o da un manierismo ornamentale contraddistinto da linee artificiosamente svolazzanti e da una preferenza troppo marcata per gli accessori in movimento, Leonardo mantenne il suo equilibrio rispetto al mondo esterno.

La stupefacente armonia nella sua capacità artistica, che è in effetti il mistero alla base del carattere di Leonardo, si rivela nella coerenza della sua abilità sia nei suoi avanzamenti circa gli aspetti materiali sia nella sua attenzione a quelli immateriali. Ho cercato di mostrare che durante il suo periodo fiorentino divenne infine un virtuoso del disegno a punta d'argento e a inchiostro, che gli consentirono, da un lato, di rappresentare, tramite un raffinato lavoro di sfumature, ogni gradazione nelle espressioni facciali di figure silenziose e introspettive, dall'altro, di catturare i fugaci movimenti di appassionata eccitazione mediante contorni netti. Eppure, egli non rimase soddisfatto degli avanzamenti nella delineazione dei dettagli: uno scopo nuovo, superiore, gli si rivelò anche più chiaramente, ossia acquisire una maniera che fosse più grande, più organica e puramente pittorica⁵⁵.

A marcare la specificità, o meglio la superiorità di Leonardo rispetto ai contemporanei, non è tanto la capacità di osservare i dettagli, quanto la finalizzazione di tale osservazione a un'armoniosa rappresentazione d'insieme, schivando così il rischio di essere soggiogato dalle tendenze sentimentalistiche e ornamentali che si facevano strada nell'arte fiorentina del tardo '400. Armonia ed equilibrio sono i due concetti-chiave sui quali si fonda la gran-

54. Cfr. Warburg, *Botticelli*, op. cit., pp. 146-7.

55. WIA, III.49.1.1, p. 27; TLL, p. 21.



dezza di Leonardo, armonia ed equilibrio che non sono un privilegio innato, un gratuito dono della natura, ma l'esito di un lungo e faticoso cammino di ricerca tecnica e rischiaramento interiore, destinato a proseguire negli anni successivi, quando il disegnatore fiorentino viene man mano riplasmandosi nel pittore milanese.

4.2. «Leonardo nelle sue relazioni con la cultura del primo Rinascimento alla corte milanese»⁵⁶

La necessità di inquadrare gli straordinari risultati raggiunti da Leonardo in un percorso laborioso e complesso viene ribadita con forza all'inizio della seconda conferenza:

Ci formeremmo un'immagine completamente falsata della personalità di Leonardo se concepissimo la sua evoluzione come un progresso ininterrotto e rettilineo, come il volo ascendente di un genio spregiudicato, che lascia da parte, con silenzioso disprezzo, la tradizione letteraria dei tempi passati, e al contempo ignora le istanze e la crisi spirituale della propria epoca, preoccupandosi unicamente di giungere, come una freccia scoccata da un arco, alla formulazione del proprio linguaggio artistico. Piuttosto il contrario: si rimane stupiti nel constatare quanto scrupolosamente quest'uomo moderno e rivoluzionario si sia confrontato con il passato e il presente⁵⁷.

L'evoluzione di Leonardo non va concepita come un «progresso ininterrotto e rettilineo», sorretto da una infallibile teleologia in cui si esprimerebbe la forza inarrestabile di un «genio spregiudicato»; se Leonardo giunse a configurarsi come un «uomo moderno e rivoluzionario» non fu in virtù di un solitario «volo ascendente», ma grazie ad un confronto scrupoloso e impegnativo «con il passato e il presente». A questo proposito, e si tratta di uno degli aspetti che maggiormente marcano il valore storico e critico delle conferenze amburghesi (anche rispetto al *Botticelli*), Warburg abbozza un primo, pionieristico tentativo di decostruzione del mito dell'«homo senza lettere», ossia della concezione, ancora lungi dall'essere smantellata a fine '800, per la quale Leonardo, nell'atto di rivendicare la centralità dell'esperienza e

56. Nel dattiloscritto «Leonardo e la cultura di corte del primo Rinascimento a Milano» (*Leonardo und die höfische Kultur der Frührenaissance in Mailand*); WIA, III.49.1.3, p. 2.

57. WIA, III.49.2.1, p. 1; *TLL*, p. 22.

dell'osservazione diretta della natura, avrebbe consumato un distacco completo dalla tradizione, dai libri e dal sapere ad essi affidato. Diversamente, anche grazie ai nuovi strumenti critici e filologici a sua disposizione, Warburg compie alcuni primissimi passi nella direzione che la critica leonardiana imboccherà con più decisione nel corso del '900, e in particolare dopo gli studi di Pierre Duhem⁵⁸ e Edmondo Solmi⁵⁹, quando inizierà a emergere l'articolato dialogo che Leonardo intrattenne con le fonti del passato e con la cultura a lui contemporanea. Particolarmente rivelatorio, in quest'ottica, è che Warburg trascriva nei suoi appunti relativi alla seconda conferenza⁶⁰ il primo, nonché l'unico noto all'epoca⁶¹, dei due "inventari" principali compilati da Leonardo per tenere conto dei libri posseduti, quello contenuto nel Codice Atlantico, risalente al 1495 e reso noto nel 1873⁶². È proprio facendo riferimento a questo elenco che Warburg apre al suo uditorio uno spaccato sulla complessità del retroterra culturale leonardiano, che inizia ad arricchiarsi anche e soprattutto grazie al trasferimento a Milano, nel 1482, e ai crescenti contatti con i colti ambienti della corte sforzesca:

Leonardo ha studiato a fondo gli autori medievali. Ci è giunto un breve catalogo della sua biblioteca di consultazione in cui, accanto agli autori antichi (Plinio,

58. P. Duhem, *Études sur Léonard de Vinci. Ceux qu'il a lu et ceux qui l'ont lu*, 2 voll., Paris, A. Hermann, 1906-1913.

59. I due studi dedicati specificamente alle fonti di Leonardo, risalenti al 1908 e al 1911, sono poi confluiti in E. Solmi, *Scritti vinciani. Le Fonti dei Manoscritti di Leonardo da Vinci e altri studi*, Firenze, La Nuova Italia, 1976, pp. 1-344 e 345-405.

60. WIA, III.49.2.5

61. L'altro elenco, contenente ben 116 volumi, è redatto nel 1503 e, affidato al Codice Madrid II, cc. 2v-3r, sarà riportato alla luce solo nel 1968 da L. Reti, *The Two Unpublished Manuscripts of Leonardo da Vinci in the Biblioteca Nacional of Madrid – II*, «The Burlington Magazine», 110, 1968, pp. 10-22, 81-9.

62. Codice Atlantico, c. 559r ex 210r; Warburg trascrive la lista da LW, vol. II, §1469. L'«indice sommario di alcuni pochi libri», 40 in tutto, che componeva la «particolare libreria» del Vinciano viene pubblicato «in fac-simile fotolitografico» da Girolamo D'Adda in quella che può essere considerata la prima ricerca appositamente dedicata ai libri di Leonardo; cfr. G. D'Adda, *Leonardo da Vinci e la sua libreria. Note di un bibliofilo*, Milano, Bernardoni 1873. Più in generale, sulla biblioteca di Leonardo, cfr. C. Vecce, *La biblioteca perduta*, cit.; P. Findlen, *Leonardo's Library: The World of a Renaissance Reader*, Stanford, The Stanford Libraries, 2019; B. Fanini, P. Manni, *Dall'Abacho al Morgante: Leonardo e i suoi primi libri*, in «Rivista di letteratura italiana», 37, 2019, 2, pp. 85-94 e i cataloghi, entrambi a cura di Carlo Vecce, delle mostre su *Leonardo e i suoi libri* svoltesi presso l'Accademia nazionale dei Lincei (Roma, 3 ottobre 2019 – 12 gennaio 2020) e il Museo Galileo (Firenze, 6 giugno-22 settembre 2019).



Livio, Esopo e Ovidio), si trovano le enciclopedie medievali di Isidoro, gli immaginifici resoconti di viaggio di Mandeville ma anche, e soprattutto, alcuni libri medievali circa le meravigliose proprietà di animali e piante. Lapidari e bestiari hanno interessato Leonardo al punto tale da indurlo a trascrivere a mano, per intero, un libro con i racconti fantastici sugli animali. E in un disegno a penna troviamo raffigurata una di queste storie, quella dell'unicorno⁶³.

Ad attrarre particolarmente l'attenzione di Warburg è la presenza, nella biblioteca leonardiana, di autori medievali, come Isidoro di Siviglia («cronica d'esidero»), Jean de Mandeville («giovan dimandivilla») e soprattutto di «alcuni libri medievali circa le meravigliose proprietà di animali e piante», letture che trovano diretto riscontro, sul piano testuale, nella trascrizione di «un libro con i racconti fantastici sugli animali», ossia il Codice H, compilato da Leonardo nel 1493-1494 attingendo a molteplici fonti⁶⁴; a livello figurativo, l'interesse per gli animali fantastici è esemplificato dalla rappresentazione di un'allegoria comprendente un unicorno⁶⁵, connessa da Warburg al *Dialogus creaturarum*, una raccolta di 122 storie dialogate tra animali (ma anche piante, astri e così via) pubblicata per la prima volta a Gouda nel 1480. Ma l'impatto diretto che la biblioteca di Leonardo ha sulla sua multiforme attività è rilevato da Warburg anche in un altro ambito, destinato ad assumere una grande importanza durante il soggiorno milanese, quella di ingegnere preposto alle feste e all'allestimento dei carri allegorici per le celebrazioni religiose, che rappresentano una grande occasione di riflessione intorno alle modalità «per catturare e presentare il corpo umano in un istante di movimento fugace»⁶⁶.

Il nuovo contesto milanese, però, non spinge Leonardo solo verso «l'oscura sapienza medievale»; diversamente:

Leonardo trovò tra i dotti della corte milanese anche uomini che lo sostennero nel suo sforzo per pervenire ad una chiara rappresentazione [pittorica] dell'apparenza fenomenica. Voglio accennare solo ad uno di essi: si tratta di Iacopo

63. WIA, III.49.2.1., pp. 1-2; *TLL*, p. 22.

64. Cfr. Leonardo da Vinci, *Scritti*, C. Vecce (a cura di), Milano, Mursia, 1992, p. 89.

65. Il disegno è conservato al Louvre, INV 2247; una copia successiva a penna e inchiostro è posseduta dal British Museum, Pp, 1.33.

66. WIA, III.49.2.1., p. 2; *TLL*, p. 23.

Andrea da Ferrara, il quale ha probabilmente messo Leonardo a conoscenza dell'opera dell'architetto romano Vitruvio. E le teorie di Vitruvio ebbero il più profondo degli influssi su Leonardo, che cercò di rinvenire lo schema proporzionale dell'architetto nella realtà naturale⁶⁷.

Introducendo un'idea consolidata anche nella critica leonardiana più recente, Warburg connette il progressivo interessamento leonardiano a Vitruvio all'opera svolta da Iacopo Andrea da Ferrara, architetto attivo alla corte milanese e divulgatore dell'opera vitruviana⁶⁸, amico intimo del Vinciano, secondo la testimonianza di Luca Pacioli «suo quanto suo fratello»⁶⁹. Vitruvio divenne per Leonardo una sorta di guida nella ricerca di quegli schemi proporzionali la cui conoscenza avrebbe potuto consentire una rappresentazione efficace non solo dell'uomo, ma delle realtà naturali nel loro complesso. Eppure, lo spunto contenuto già nella dissertazione su Botticelli, dove il nesso Vitruvio-Leonardo sembrava poter rappresentare una chiave d'accesso per la comprensione dell'influenza dell'Antico sul canone proporzionale, nella seconda conferenza viene rimodulato alla luce della nuova

67. WIA, III.49.2.1., p. 4; TLL, p. 23.

68. Si vedano al riguardo gli studi di Claudio Sgarbi, che nel 2010 ha riportato alla luce, in un manoscritto noto come *Vitruvio ferrarese* attribuito a Iacopo Andrea, un disegno raffigurante un uomo inscritto in un cerchio e in un quadrato che parrebbe anticipare la celebre rappresentazione di Leonardo; cfr. C. Sgarbi, *At the Origin of Leonardo's Ideal Man*, in «Disegnarecon», 5, 9, 2012, pp. 177-86 e *Il Vitruvio Ferrarese, alcuni dettagli quasi invisibili e un autore: Giacomo Andrea da Ferrara*, in Giovanni Giocondo. *Umanista, architetto e antiquario*, Atti del Convegno su Fra Giocondo, Vicenza, Marsilio, 2010, pp. 121-39. Cfr. in ogni caso le utili precisazioni di Paola Salvi contenute nei saggi *L'Uomo vitruviano di Leonardo e il De Statua di Alberti: la misura dell'armonia*, in P. Salvi (a cura di), *Approfondimenti sull'Uomo vitruviano di Leonardo da Vinci*, Poggio a Caiano, CB Edizioni, 2012, pp. 21-60, e *L'Uomo vitruviano di Leonardo, il De Statua di Alberti e altre proporzioni del corpo umano*, in A. Perissa Torrini (a cura di), *Leonardo da Vinci: l'uomo universale*, Firenze, Giunti, 2013, pp. 40-57. Sulla questione attributiva intorno al manoscritto, cfr. R. Schoefield, *Notes on Leonardo and Vitruvius*, in *Illuminating Leonardo. A Festschrift for Carlo Pedretti Celebrating His 70 Years of Scholarship (1944-2014)*, Leiden, Brill, 2016, pp. 120-34. Per un'utile, e aggiornatissima, messa a punto intorno al complesso rapporto tra Leonardo e Vitruvio, vanno segnalati i contributi raccolti in F. Borgo (a cura di), *Leonardo e Vitruvio. Oltre il cerchio e il quadrato*, Venezia, Marsilio, 2019.

69. «E suo quanto suo fratello Iacomo Andrea da Ferrara de l'opere de Vitruvio acuratissimo sectatore»; L. Pacioli, *De divina proportione*, Venezia, Paganino, 1509, f. 2v. Pacioli viene peraltro esplicitamente menzionato più avanti nel corso della conferenza, quando Warburg, estendendo nuovamente uno spunto già contenuto nella dissertazione, torna a soffermarsi sull'*Uomo vitruviano*; WIA, III.49.2.1, p. 23; TLL, p. 30.



consapevolezza che Warburg viene acquisendo delle peculiari caratteristiche della mentalità leonardiana:

Pare essere profondamente radicata nella natura dell'uomo la tendenza a rintracciare il segreto potere della bellezza in specifici numeri e rapporti proporzionali. Da Policletto a Schadow e Freising, ogni epoca della storia dell'arte ha fissato il proprio ideale di proporzione, o meglio di ciò che costituisce la bellezza delle proporzioni. E Vitruvio in tal senso ha tramandato uno schema di questa natura che fin dalla metà del XV secolo esercitò una grande influenza sul disegno di certi profili italiani, specialmente per quanto riguarda la modellazione di testa e collo. Leonardo così si sforzò di ritrovare nella natura conferma di questi rapporti regolari tra le parti del corpo umano. Eppure non si è attenuto alle indicazioni di Vitruvio passivamente, ma le ha corrette, convergendo con lui solo nell'intenzione di fondo: ricercare il regolare e il bello canonico nell'ingarbugliata molteplicità di forme dell'apparenza fenomenica. La grande ammirazione che Leonardo nutriva per la varietà inesauribile della natura era eguagliata dalla sua avversione per i pittori irretiti nella monotonia di un unico modello. Sarebbe stato l'ultimo ad avvalersi di uno schema proporzionale, considerando la ripetizione di un unico modello il massimo errore del pittore. Per Leonardo il bello e il simmetrico erano nient'altro che casi particolari, non più interessanti del brutto, che egli esplorò con lo stesso fervore, come attestato dalle sue caricature. Egli intendeva pensare la natura nelle sue forme esteriori, nell'intera scala delle sue manifestazioni, e al tempo stesso, per ciascuna epoca, ritrovare l'idea platonica nell'apparenza fenomenica⁷⁰.

Va rilevato anzitutto come Warburg percepisca con acutezza lo scarto che in realtà separa Leonardo da Vitruvio, e come il celebre disegno non possa essere inteso quale applicazione immediata di indicazioni direttamente ispirate all'architetto romano. In tal senso, ma su un piano ulteriore, per quanto mutui da Vitruvio l'intenzione di fondo, ossia «ricercare il regolare e il bello canonico» nell'apparentemente caotica molteplicità dei fenomeni, Leonardo non si attiene rigidamente all'idea di uno «schema proporzionale» da rinvenire e riprodurre immutato in ogni ambito; anzi, come viene ribadito anche analizzando le famose teste grottesche di Windsor, nell'ottica vinciana, contraddistinta da un'ammirazione profonda per «la varietà inesauribile della natura», l'esplorazione del bello e del simmetrico non è più

70. WIA, III.49.2.1., pp. 4-5; *TLL*, p. 23.

interessante di quella del brutto, essendo entrambi manifestazioni dell'unica, ma intrinsecamente differenziata, forza creatrice e ordinatrice all'opera nel mondo sensibile.

Sulla base della pluralità di impulsi culturali messi in luce grazie all'inventario di libri del Codice Atlantico, Warburg torna a riflettere sui caratteri generali dell'evoluzione di Leonardo, così da inquadrare anche il soggiorno milanese al centro della seconda conferenza:

Oggi dobbiamo accompagnare Leonardo nella difficile tappa nel mezzo del cammino della sua vita. Dovremo un po' soffermarci sull'inferno del suo periodo di attività come ingegnere di corte; trascorreremo poi più tempo accompagnandolo attraverso il purgatorio dei suoi anni come progettista puramente sperimentale, così da poter aprire almeno uno spiraglio sul paradiso della sua opera di pittore, in cui viene a esprimersi la sua intima natura. Pare che Leonardo fosse inizialmente chiamato alla corte di Ludovico per tutte le qualità tranne che per le doti di pittore. Alcuni ritengono che venne convocato per essere un eccellente suonatore di un liuto⁷¹ da lui stesso costruito; inoltre si era presentato come un abile ingegnere militare in una specie di lettera di raccomandazione diretta a Ludovico, nove paragrafi in cui illustra le sue capacità⁷².

Ribadendo la complessità del cammino di Leonardo, sbalzata tramite un parallelismo con il viaggio oltremondano di Dante, Warburg paragona l'attività di ingegnere di corte al purgatorio, che prelude alle vette della maturità artistica, quel paradiso al centro della terza e ultima conferenza. In questo senso, per quanto la natura autentica di Leonardo trovi il suo canale privilegiato d'espressione nella pittura, quest'ultima non esaurisce in sé il complesso profilo umano e intellettuale del Vinciano. Quest'aspetto è rimarcato evocando la famosa lettera che Leonardo, da poco giunto a Milano, indirizza nel 1482 a Ludovico il Moro, articolata in dieci paragrafi, i primi nove dedicati alle abilità utili in tempo di guerra, l'ultimo, ed è quello che Warburg sceglie di leggere ai suoi uditori, alle capacità per il tempo di pace:

71. Si trattava in realtà di una lira d'argento.

72. WIA, III.49.2.1., pp. 5-6; *TLL*, p. 23.



In tempo di pace credo soddisfare benissimo a paragone de omni altro in architectura, in composizione di edificii publici et privati, et in conducer acqua da uno loco ad uno altro.

Item, conducerò in scultura di marmore, di bronzo et di terra, similiter in pictura, ciò che si possa fare ad paragone de omni altro, et sia chi vole.

Item si potrà dare opera al cavallo di bronzo, che sarà gloria immortale et aeterno onore de la felice memoria del Signore vostro patre et de la inclita casa Sforzesca.

Et se alchuna de le sopra dicte cose a alchuno paressino impossibile et infactibile, me offero paratissimo ad farne experimento in el parco vostro, o in quel loco piacerà a VostrA Excellentia, ad la quale humilmente quanto più posso me recomando⁷³.

Queste battute vengono adoperate da Warburg come un compendio delle attività – dall'architettura all'idraulica, dalla scultura alla pittura – che vedranno impegnato Leonardo durante gli anni milanesi, facendo sfoggio di una versatilità che il Moro seppe cogliere e valorizzare, ben oltre l'incarico principale affidatogli, quello di portare a termine il monumento equestre, infine mai realizzato, volto a celebrare la memoria di suo padre, Francesco Sforza. Ludovico, infatti, si servì di Leonardo non solo come ingegnere bellico, architetto, scenografo, ma anche, e soprattutto, come pittore, riconoscendone subito le straordinarie doti artistiche. A tal proposito, di pari passo alla febbrile e multiforme attività legata alla corte sforzesca, Leonardo proseguì nella sua ricerca stilistica, portata avanti anche sul piano teorico mediante l'elaborazione scritta delle prime riflessioni sulla pittura, affidate a quel Codice A che incarna il primo nucleo del *Libro di pittura*. Non a caso, quindi, dopo aver fornito qualche esempio dell'impegno «come ingegnere bellico e architetto», Warburg si sofferma nuovamente sul Leonardo artista e, partendo dagli stessi disegni di presunta ispirazione polizianesca esaminati nel *Botticelli*, torna a interrogarsi intorno all'influenza dell'Antico su Leonardo. A un primo livello, viene ribadito il ruolo che gli esempi di arte classica hanno svolto sulla raffigurazione delle figure in movimento, sullo sfondo generale della persistente opposizione alla visione di Winckelmann

73. Codice Atlantico, c. 1082r ex 391r; *LW*, vol. II, §1340. La lettera è però citata da Warburg nella traduzione tedesca inclusa in A. Rosenberg, *Leonardo da Vinci*, Kuenstler-Monographien 33, Bielefeld und Leipzig, 1898, pp. 38-9.

dell'antichità come “quieta grandezza”; diversamente, per gli artisti del Rinascimento italiano, Leonardo compreso, l'Antichità è un passato che vive e rivive, una sorgente di «immagini di movimentata, pagana gioia di vivere». Su un piano ulteriore, però, anche a seguito del contatto con la cultura e con il carattere “temperante” della capitale lombarda, Leonardo si avvicina all'Antichità mosso da istanze nuove, e divergenti rispetto a quelle della giovinezza fiorentina:

Leonardo è spinto nel primo periodo del suo sviluppo verso la rappresentazione del corpo in movimento mediante contorni pronunciati e permise che questo interesse puramente artistico e originariamente inconscio venisse stimolato dai motivi artistici della tarda Antichità. Ma poi nell'arte e nella scienza egli si rivolse, con la stessa disinvoltura, all'Antichità classica, allorquando era alla ricerca delle leggi della bellezza in quiete e si sforzava di rintracciare per le figure maschili e femminili le regole fondamentali della bellezza⁷⁴.

I due versanti dell'influenza dell'Antico rispetto ai quali Warburg aveva assunto Leonardo come testimone già nel *Botticelli*, figura in movimento e canone proporzionale, vengono qui ripresi e rimodulati in una prospettiva evolutiva: nel periodo iniziale del suo sviluppo, Leonardo guarda ai «motivi artistici della tarda antichità» per trarre ispirazione nella «rappresentazione del corpo in movimento mediante contorni pronunciati»; in seguito, negli anni del «purgatorio» milanese, l'Antichità viene assunta come punto di riferimento, «nell'arte e nella scienza», per il rinvenimento delle «regole fondamentali della bellezza» presenti nella natura, uno sforzo, s'è visto, ispirato dalla lezione, seguita sempre con autonomia e spregiudicatezza, di Vitruvio. Un primo esito della ricerca, al contempo scientifica e artistica, condotta da Leonardo a Milano, e soprattutto del superamento dei «contorni pronunciati», è individuato da Warburg nelle due versioni della *Vergine delle rocce*, oggetto delle battute conclusive della seconda conferenza e connesse a un brano del Codice A:

74. WIA, III.49.2.1., p. 21; *TLL*, p. 29.



Il problema che Leonardo si poneva – Qual è meglio o ritrarre di naturale o d'antico, o qual è più fatica o i proffili o l'onbra o i lumi?⁷⁵ – ci fornisce la dimostrazione più interessante che egli stesso percepì il disegno come il problema del passato e la pittura come la principale sfida del presente. Questa domanda ci porta nel pieno del processo evolutivo compiuto da Leonardo nel suo periodo milanese, processo le cui tappe ho voluto un po' grossolanamente ripercorrere con voi. Nel corso di questo processo la sua forma espressiva incentrata sul disegno lineare fu semplificata in uno stile più grandioso, gradualmente trasformata in una concezione pittorica. [...] Dopo aver imparato a padroneggiare, in un certo senso, il vocabolario e la grammatica di questo nuovo linguaggio, egli provò poi a esprimersi in una forma abbreviata e succinta. Al posto della definizione dettagliata mediante il contorno fa capolino la raffigurazione acutamente accentuata mediante l'impiego di luce e ombra, ossia l'illuminazione chiaroscurale⁷⁶.

La *Vergine delle rocce*, nella sua duplice esecuzione, si rivela quale primo approdo del passaggio dal disegno alla pittura, della semplificazione della forma espressiva della giovinezza fiorentina, «incentrata sul disegno lineare», in uno «stile più grandioso», in una «concezione pittorica», basata sull'impiego sapiente di luce e ombra; in questo senso, la coppia di opere mostra i segni di una crescente padronanza del «vocabolario» e della «grammatica» dell'«illuminazione chiaroscurale». Questo nuovo linguaggio, come sarà evidente dai grandi capolavori oggetto della terza e ultima conferenza, verrà ulteriormente semplificato da Leonardo e impiegato per bilanciare la sua «incomparabile virtuosità nell'osservazione del dettaglio», nel quadro di una sublime armonia che solo «sotto la sua mano fatata»⁷⁷ poteva realizzarsi.

4.3. I capolavori di Leonardo⁷⁸

Il “paradiso” cui Leonardo approda al culmine del suo percorso di maturazione spirituale e artistica, e preannunciato dalla duplice versione della *Vergine delle rocce*, viene esplorato a partire dall'*Ultima cena*, celebrata come «il vero capolavoro di Leonardo»:

75. Codice A, 105v; *LW*, vol. I, § 486.

76. WIA, III.49.2.1., pp. 46-7; *TLL*, p. 37.

77. Espressione presente nel dattiloscritto e ripresa nel titolo del presente contributo; cfr. WIA, III.49.2.4, p. 75.

78. Nel dattiloscritto «Leonardo come classico dell'espressione corporea» (*Leonardo als*

sebbene sia quasi distrutta e sopravviva solo in riproduzioni, nessun'altra opera dell'arte italiana esercita ancora, come immagine devozionale, un simile influsso. È assurda a modello di rappresentazione così naturale e a un ricordo visivo così comune che qualcuno potrebbe interpretare come una profanazione il suo sezionamento mediante l'analisi storico-artistica e la ricostruzione della sua composizione. Eppure, questa genesi è talmente spontanea e mostra così intensamente tutta la serietà e la profondità del nostro maestro, che l'osservazione analitica può solo incrementare la nostra stupita ammirazione; possono pensare che l'analisi storico-artistica porti alla frammentazione solo quanti non possiedono una concezione unitaria dell'arte di un maestro, da concepire come un intero, e sono timorosi dei frammenti che si ritrovano tra le mani proprio nella misura in cui gli manca il legame spirituale che può tenere insieme i pezzi⁷⁹.

Nel sottolineare lo straordinario influsso che, nonostante il suo deterioramento, l'affresco continua a esercitare, quale immagine devozionale assurda a «ricordo visivo comune», Warburg precisa che la ricognizione analitica dell'opera e della sua genesi non rappresenta «una profanazione», non contraddice l'ammirazione che si prova dinanzi ad essa, ma anzi la incrementa, specie se l'analisi storico-critica è condotta tenendo presente la «concezione unitaria dell'arte di un maestro», da concepire «come un intero». E questo duplice versante dell'approccio metodologico proposto nelle conferenze trova riscontro subito dopo, quando Warburg offre un inquadramento storico-evolutivo dell'*Ultima cena*:

Leonardo probabilmente lavorò all'*Ultima cena* per tutto il soggiorno milanese; nel 1497 era ancora molto indietro e Ludovico lo rimproverò duramente. L'opera fu verosimilmente completata nel 1499 e venne subito molto ammirata dai contemporanei. Possediamo disegni preparatori per un'ultima cena risalenti al periodo fiorentino, ossia alla stessa epoca in cui Leonardo abbozza e dà l'imprimitura all'*Adorazione nei magi*. Non sorprende che già allora questo soggetto lo stuzzicasse, da un punto di vista, per così dire, psicologico, essendo l'*Ultima cena* sostanzialmente il contraltare dell'*Adorazione dei magi*. In entrambi i casi l'obiettivo è rappresentare il movimento interiore, provocato da una forte impressione istantanea, che fa disporre un gruppo di persone intorno a un punto centrale: nell'*Adorazione* è lo stupore che coglie gli astanti a determina-

Klassiker des körperlichen Ausdrucks); WIA, III.49.1.3, p. 2.

79. WIA, III.49.3.1., pp. 2-3; TLL, p. 38.



re una gioiosa mobilità, mentre nell'*Ultima cena* possiamo udire la voce di una dolorosa agitazione sublimata nell'emozione trattenuta di una tragedia antica. Il *milieu* milanese, o potremmo dire la temperanza lombarda, contribuisce evidentemente a condurre Leonardo a una maggiore semplicità e quiete. I precedenti abbozzi di *Ultima cena* tradiscono ancora una concezione convenzionale e limitatamente espressiva⁸⁰.

Composta tra il 1495 e il 1499, l'*Ultima cena* fu in realtà l'esito di una riflessione che rimonta al periodo fiorentino, nella stessa epoca in cui venne avviata l'*Adorazione dei magi*; eppure, il trasferimento a Milano, il contatto con il *milieu* milanese e con la temperanza (*Besonnenheit*) che lo contraddistingueva, determinarono una differente articolazione del soggetto rispetto a quanto emerge dagli abbozzi giovanili, molto vicini, sul piano espressivo, all'*Adorazione* stessa. Sullo sfondo della comune esigenza di rappresentare, tramite un movimento fisico, il moto interiore innescato da un'emozione repentina, *Adorazione* e *Ultima cena* mostrano due stadi diversi dell'evoluzione artistica e spirituale di Leonardo: se nel primo caso lo stupore è espresso mediante «una gioiosa mobilità», nel secondo caso la «dolorosa agitazione» causata dall'annuncio dell'imminente tradimento è «sublimata» in una «emozione trattenuta» assimilabile al *pathos* di una tragedia antica. Tra *Adorazione* e *Ultima cena*, e più in generale tra la produzione fiorentina e quella milanese, Warburg individua una netta evoluzione, che assume i contorni di un forte contrasto: se i lavori del giovane Leonardo mostrano i chiari segni di una profonda inquietudine, dovuta anche alle richieste e agli impulsi del *milieu* fiorentino, dalla *Vergine delle rocce* e, in modo ancor più evidente, dall'*Ultima cena*, si rivelano i prodotti di un animo, almeno temporaneamente, approdato a «maggiore serenità e quiete»⁸¹. Coerentemente a quanto affermato all'inizio della seconda lezione, quindi, l'«intero» rappre-

80. WIA, III.49.3.1., pp. 3-4; *TLL*, p. 38.

81. «Dalla *Vergine delle rocce* e dall'*Ultima cena* promana la sensazione di un animo rasserenato. La turbinante e inquieta mimica del periodo fiorentino è superata; adesso, anche quando il corpo mostra una viva espressività emotiva, conserva la sua sobrietà come una sorta di sottofondo statico. Leonardo stesso, nel suo *Libro di pittura*, ha sbizzato l'uomo interiormente eccitato nei termini seguenti: "Il moto mentale muove il corpo con atti semplici e facili, non in qua nè in là, perché il suo oggetto è nella mente, la quale non muove i sensi, quando in se medesima è occupata"; WIA, III.49.3.1., p. 6; *TLL*, p. 38. Il brano è tratto da *BdM*, §371, p. 370; *LdP*, vol. II, p. 289.

sentato dall'arte di Leonardo non va inteso come un monolite, bensì come un oggetto dalle molteplici sfaccettature, e la sua evoluzione non è una linea retta, ma un cammino tortuoso, che contempla incertezze, fratture e, come si vedrà circa la *Battaglia di Anghiari*, moti retrogradi.

Ma l'affresco di Santa Maria delle Grazie rappresenta una svolta non solo rispetto alla specifica vicenda di Leonardo, ma anche per la storia dell'arte nel suo complesso, come Warburg mette in luce, nel seguito della conferenza, mediante un confronto con le ultime cene fiorentine, da un lato, di Andrea del Castagno presso il refettorio di Sant'Apollonia (1447), decisamente inferiore quanto a concentrazione e *pathos* complessivo, dall'altro, di Ghirlandaio per il refettorio di San Marco (1486), manchevole di caratterizzazione individuale e movimento drammatico⁸². In questo senso, come rimarcato anche mediante una estesa citazione dal celebre articolo che Goethe dedica all'opera del Vinciano nel 1817⁸³, l'*Ultima cena* si rivela un vertice impareggiabile di visione d'insieme ed equilibrio espressivo, vertice che lo stesso Leonardo non avrebbe più raggiunto, anche a causa del mutato scenario storico, dominato dalla caduta del Moro, nell'autunno del 1499. Warburg ripercorre così le peregrinazioni che, all'alba del XVI secolo, trascinarono l'artista a Mantova, poi a Venezia, in seguito nel centro Italia, al servizio di Cesare Borgia e, nel 1503, di nuovo nella sua patria, il cui *milieu*, profondamente diverso da quello milanese, tornò a esercitare un influsso profondo sul suo linguaggio figurativo:

nel 1503, e precisamente il 25 marzo, la patria fiorentina si ricordò ancora una volta di suo figlio, e gli fu richiesto di partecipare alla decisione della collocazione del David di Michelangelo. Nel luglio di quell'anno fu convocato in tutta fretta come esperto a Pisa, che era sotto assedio, per fornire il suo parere intorno a una questione completamente differente – il progetto di deviazione del corso dell'Arno. Ma soprattutto fu incaricato di dipingere, secondo la “grande maniera”, la battaglia di Anghiari, la gloriosa vittoria dei Fiorentini nel 1440. Egli completò il cartone e iniziò a lavorare al dipinto; entrambi sono oggi distrutti, e possiamo trarre qualche conclusione intorno al soggetto solo tramite schizzi

82. WIA, III.49.3.1., pp. 10-11; TLL, pp. 39-40.

83. J.W. von Goethe, *Joseph Bossi über das Abendmahl Leonardo's da Vinci*, in Id., *Sämmtliche Werke*, Stuttgart und Tübingen, Cotta, 1851, vol. XXV, pp. 36-65: 40; WIA, III.49.3.1., p. 16; TLL, pp. 42-3.



preparatori e riproduzioni. Il centro della composizione era composto da cavalieri in lotta per uno standardo. Cadendo ancora una volta sotto l'influenza del *milieu* fiorentino e del suo bisogno di movimento drammatico, quasi come a cominciare da capo, Leonardo provò a compendiare, in un'immagine eroica e stilizzata, il momento fugace ricolmo di agitazione, e il dispiegamento delle forze umane e animali al loro apogeo. Come se l'anima armoniosamente accordata dell'artista stesse reclamando a gran voce equilibrio nel momento stesso in cui lo metteva in questione, questo dramma trovò espressione anche in una meraviglia di poesia lirica, la *Monna Lisa*⁸⁴.

In queste battute, Warburg sintetizza l'intera fase matura della produzione di Leonardo, il quale, rientrato a Firenze, ebbe una serie di incarichi, tra cui spicca la commissione di un'opera che celebrasse la vittoria, presso Anghiari il 29 giugno 1440, della coalizione fiorentina sulle truppe milanesi. Eseguito tra il 1505 e il 1506, e presto danneggiatosi irreparabilmente, il capolavoro è ricostruibile, e solo nella parte raffigurante la *Disputa per lo standardo*, a partire da due disegni preparatori, conservati a Budapest, e dalle copie di Rubens ed Edelinck, materiali che riescono comunque a trasmettere la vivida immagine dell'anima di un artista del Rinascimento, «in cui le abilità del pittore, lo psicologo naturalista, e l'archeologo operano pacificamente l'uno accanto all'altro, e in un'unità inconscia»⁸⁵, secondo una sinergia che diede luogo all'«ultimo e più potente tentativo leonardiano di rappresentare la vita in movimento». Al tempo stesso, articolando la sua prospettiva evolutiva mediante una nuova opposizione, Warburg definisce la *Battaglia di Anghiari* come la «controparte fiorentina dell'*Ultima cena* di Milano», nella misura in cui, tornando a risentire degli impulsi che attraversavano l'arte fiorentina, Leonardo percepì con rinnovata urgenza il «bisogno di movimento drammatico» ma, non dimentico dell'esperienza maturata a Milano, «provò a compendiare, in un'immagine eroica e stilizzata, il momento fugace ricolmo di agitazione», contraddistinto dal poderoso dispiegamento «delle forze umane e animali al loro apogeo». Pur nella sua grandiosità, la *Battaglia di Anghiari* segnò quindi una perdita del miracoloso equilibrio raggiunto nell'*Ultima cena*, equilibrio che venne d'altronde mantenuto, in parallelo, nella ritrattistica, come testimoniato con massimo nitore nella *Mon-*

84. WIA, III.49.3.1., pp. 7-8; TLL, p. 39.

85. WIA, III.49.3.1., pp. 20-22; TLL, pp. 44-5.

na Lisa, risalente allo stesso periodo della *Battaglia di Anghiari* ed elogiata come «esempio impareggiabile della capacità di rendere la vita spirituale di una persona in completo riposo, una vita che è intensa, profonda e assolutamente unica in natura». Su un piano più generale, che finisce col travalicare l'ambito artistico, la *Monna Lisa* prelude al progressivo esaurimento dell'attività pittorica di Leonardo:

Da questo momento in poi Leonardo persistette nella rappresentazione dell'uomo raccolto nell'interiorità, la quale sa però trasmettere nelle figure più diverse un'amabile cortesia, che dischiuse ai suoi contemporanei un nuovo regno di godimento artistico empatico. Per Leonardo stesso, comunque, negli ultimi anni l'attività artistica divenne sempre meno centrale, mentre in primo piano venne lo speculatore scientifico e l'uomo pratico, intento a devolvere la propria più acuta attenzione nell'osservazione scientifica (o nell'attività pratica). Nell'arte, che per lungo tempo aveva rispecchiato l'intera estensione della sua vita interiore universale, viene in realtà ad esprimersi solo un lato della sua personalità, vale a dire l'attitudine amabile, talvolta in qualche modo ironica, nei confronti del mondo esterno. Gli studiosi hanno assolutizzato questo stereotipo, che rappresenta Leonardo solo in un senso circoscritto: si tratta del lato più facilmente comprensibile ma non di quello che caratterizza in modo più esauriente la sua essenza⁸⁶.

Il "paradiso" raggiunto con l'*Ultima cena* viene riproposto, in forme mutate, nei ritratti, volti a rappresentare l'individuo «raccolto nell'interiorità»; al contempo, però, nel Leonardo del secondo soggiorno milanese e della vecchiaia in terra francese, Warburg individua una crescente marginalizzazione dell'attività artistica. In primo piano vengono «lo speculatore scientifico e l'uomo pratico», a ulteriore conferma di quanto affermato, fin dall'esordio della prima conferenza, circa la necessità di non perdere mai di vista la pluralità di aspetti in cui si articola l'universo leonardiano. «Sedotto dai misteri della natura», il «Faust italiano» pone la ricerca scientifica – che spazia dalla geologia alla botanica, dall'anatomia alla fisica⁸⁷ – al centro del suo orizzonte

86. WIA, III.49.3.1., pp. 8-9; *TLL*, p. 39.

87. A tal proposito, Warburg sottolinea come Leonardo abbia «divinato o direttamente stabilito leggi – leggi che sarebbero divenute parte del patrimonio comune del nostro progresso solo secoli dopo – in ogni ambito di ricerca analitica da lui toccato» (WIA III.49.3.1., p. 50; *TLL*, p. 51). Le conferenze amburghesi sembrano quindi accogliere l'immagine oggi superata, ma



intellettuale; il Leonardo scienziato guadagna il centro della scena mentre il Leonardo «artista visivo» venne sempre più relegato nelle retrovie.

5. Conclusione

L'intreccio inscindibile di unità e molteplicità, di armonia e contrasto, di stridenti antitesi e impareggiabili sintesi, che caratterizza la vicenda intellettuale di Leonardo è il fulcro delle battute poste a chiusura del percorso delineato nelle tre conferenze:

Leonardo è certamente una figura di grande importanza dal punto di vista artistico, e ancora oggi noi percepiamo, con grata ammirazione, il fascino ammaliante delle sue creature come un piacere che ci esalta. Ma il fenomeno davvero impressionante di questo genio divinamente dotato è la sua connaturata risolutezza. Quando si contrappongono idealismo e realismo, moderno e antico, linea e colore, noi crediamo di trovarci dinanzi a opposti inconciliabili; eppure in Leonardo abbiamo ricevuto la consolante conferma che, almeno una volta nel corso di molti secoli, la natura umana si è elevata all'armonioso sviluppo di tutte le sue abilità, che altrimenti sarebbero in lotta o si escluderebbero tra loro: ragione e natura, pensare e osservare. Per chiarire che questa elevazione da parte di Leonardo era un consapevole sviluppo personale, è stato necessario per me fornirvi anzitutto un resoconto dettagliato delle forze, passate e presenti, che esercitarono su di lui un impulso produttivo o frenante⁸⁸.

Nel «genio divinamente dotato» di Leonardo opposti inconciliabili come «idealismo e realismo», «moderno e antico», «linea e colore», hanno trovato un peculiare momento di conciliazione, della quale però Warburg si è sforzato di mostrare nella sua natura di risultato precario, e per certi versi irripetibile, di un percorso lungo e sofferto. Non si è trattato di un cammino solitario, del volo ascendente di un genio isolato dalla tradizione, dalla cultura e dal contesto storico; diversamente, l'opera di Leonardo, nelle sue molteplici sembianze, va intesa come la risultante del complesso intreccio delle medesime «forze, passate e presenti» che concorrono, nel loro incontro e scontro, a definire la fisionomia dell'epoca nota come Rinascimento.

assai diffusa e generalmente condivisa a fine '800, di Leonardo precursore, o addirittura padre, della scienza moderna.

88. WIA, III.49.3.1., pp. 53-4; *TLL*, p. 53.

Bibliografia

- BORGIO F. (a cura di), *Leonardo e Vitruvio. Oltre il cerchio e il quadrato*, Venezia, Marsilio, 2019.
- BRAUN A. (a cura di), *Milan. Bibliothèque Ambrosienne. Catalogue des dessins reproduits en fac-simile par Adolphe Braun*, Mulhouse, imprimerie Bader, 1868, nn. 25-105.
- CATTURINI C., *Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco di Milano: una citazione di Luca Pacioli per la "Sala delle Asse" ovvero la "camera dei moroni"*, in «Paragone», 147/148, Luglio-Ottobre 2012, pp. 159-66.
- CIERI VIA C., *Introduzione a Aby Warburg*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2011.
- D'ADDA G., *Leonardo da Vinci e la sua libreria. Note di un bibliofilo*, Milano, Bernardoni, 1873.
- DIERS M., GIRST T., E VON MOLTKE D., *Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History*, in «New German Critique», 65, 1995, pp. 59-73.
- DUHEM P., *Études sur Léonard de Vinci. Ceux qu'il a lu et ceux qui l'ont lu*, 2 voll., Paris, A. Hermann, 1906-1913.
- FINDLEN P., *Leonardo's Library: The World of a Renaissance Reader*, Stanford, The Stanford Libraries, 2019.
- FREUD S., *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, in Id., *Gesammelte Werke*, vol. VIII, London, Imago, 1943, pp. 131-211.
- GARIN E., *Universalità di Leonardo*, in Id., *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari, Editori Laterza, 1965, pp. 87-107.
- GASPARY A., *Geschichte der italienischen Literatur*, Strasbourg und Berlin, R. Oppenheim, 1885-1888, vol. II, pp. 232-3.
- GILBERT F., *From Art History to the History of Civilization: Gombrich's Biography of Aby Warburg*, «The Journal of Modern History», 44, 1972, pp. 381-91.
- GINZBURG C., *Da A. Warburg a E. H. Gombrich. Note su un problema di metodo*, in Id., *Miti, emblemi, spie*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 29-106.
- GOETHE J.W. VON, *Joseph Bossi über das Abendmahl Leonardo's da Vinci*, in Id., *Sämmtliche Werke*, Stuttgart und Tübingen, Cotta, 1851, vol. XXV, pp. 36-65.
- GOMBRICH E., *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1983.



- KLEMM D., STOLZENBURG A. (a cura di), *Leonardo da Vinci in der Hamburger Kunsthalle*, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 2019.
- LEONARDO DA VINCI, *Das Buch von der Malerei: nach dem Codex vaticanus (Urbinate) 1270*, herausgegeben, übersetzt und erläutert von H. Ludwig, 3 voll., Wien, Wilhelm Braumüller, 1888.
- ID., *Scritti*, a cura di C. Vecce, Milano, Mursia, 1992.
- ID., *Libro di pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, C. Pedretti (a cura di), trascrizione critica di C. Vecce, 2 voll., Giunti, Firenze, 1995.
- MAIKUMA Y., *Der Begriff der Kultur bei Warburg, Nietzsche und Burckhardt*, Königsstein im Taunus, Hain bei Athenäum, 1985.
- MARANI P.C., *Leonardo e le colonne ad tronchonos: tracce di un programma iconologico per Ludovico il Moro*, in ID., *Leonardiana*, Milano, Skira, 2010, pp. 155-67.
- MEYER J., *Zur Geschichte der florentinischen Malerei des XV Jahrhunderts. Sandro Botticelli in der zweiten Periode seiner Thätigkeit – Filippino Lippi, Raffaellino del Garbo, Piero di Cosimo*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», 11, 1, 1890, pp. 3-35.
- MICHELET J., *Renaissance*, in ID., *Histoire de France au seizième siècle*, Paris, Chamerot, 1855, vol. VII.
- MIGLIORE S., *Tra Hermes e Prometeo: il mito di Leonardo nel Decadentismo europeo*, Firenze, Olschki, 1994.
- MÜLLER-WALDE P., *Leonardo da Vinci. Leberisskizze und Forschungen über sein Verhältnis zur Florenter Kunst und zu Rafael*, München, Hirth, 1889.
- MÜNTZ E., *Léonard de Vinci: l'artiste, le penseur, le savant*, Paris, Hachette, 1889.
- NANNI R. E SANNA A. (a cura di), *Leonardo da Vinci. Interpretazioni e rifrazioni tra Giambattista Venturi e Paul Valéry*, Firenze, Olschki, 2012.
- PACIOLI L., *De divina proportione*, Venezia, Paganino, 1509.
- RAVAISSON-MOLLIEN C. (a cura di), *Les manuscrits de Léonard de Vinci*, avec transcription littérale, traduction française et table méthodique par M.C. Ravaisson-Mollien, 6 voll., Paris, Quantin, 1881-1891.
- RETI L., *The Two Unpublished Manuscripts of Leonardo da Vinci in the Biblioteca Nacional of Madrid – II*, «The Burlington Magazine», 110, 1968, pp. 10-22, 81-9.
- RICHTER J.P., *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, compiled and edited from the Original Manuscripts, 2 voll., London, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1883.

- ROSENBERG A., *Leonardo da Vinci*, Kuenstler-Monographien 33, Bielefeld und Leipzig 1898.
- SALVI P., *L'Uomo vitruviano. Il piede, il centro del corpo, il dibattito Bossi-Verri e una copia di Andrea Appiani*, in Id., A. Mariani, V. Rosa, *Leonardo da Vinci e l'Accademia di Brera*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2020, pp. 35-53.
- ID., *The Midpoint of the Human Body in Leonardo's Drawings and in the Codex Huygens*, in C. Moffat, S. Tagliagammba (eds.), *Illuminating Leonardo. A Festschrift for Carlo Pedretti Celebrating His 70 Years of Scholarship (1944-2014)*, Leiden-Boston, 2016, pp. 259-284.
- ID., *L'Uomo vitruviano di Leonardo, il De statua di Alberti e altre proporzioni del corpo umano*, in A. Perissa Torrini (a cura di), *Leonardo da Vinci: l'uomo universale*, Firenze, Giunti, 2013, pp. 40-57.
- ID., *L'Uomo vitruviano di Leonardo e il De statua di Alberti: la misura dell'armonia*, in Id. (a cura di), *Approfondimenti sull'Uomo vitruviano di Leonardo da Vinci*, Poggio a Caiano, CB Edizioni, 2012, pp. 21-60.
- SGARBI C., *At the Origin of Leonardo's Ideal Man*, in «Disegnarecon», 5, 9, 2012, pp. 177-86.
- ID., *Il Vitruvio Ferrarese, alcuni dettagli quasi invisibili e un autore: Giacomo Andrea da Ferrara*, in Giovanni Giocondo. *Umanista, architetto e antiquario*, Atti del Convegno su Fra Giocondo, Vicenza, Marsilio, 2010, pp. 121-39.
- SCHOEFIELD R., *Notes on Leonardo and Vitruvius*, in *Illuminating Leonardo. A Festschrift for Carlo Pedretti Celebrating His 70 Years of Scholarship (1944-2014)*, Leiden, Brill, 2016, pp. 120-34.
- SOLMI E., *Scritti vinciani. Le Fonti dei Manoscritti di Leonardo da Vinci e altri studi*, Firenze, La Nuova Italia, 1976.
- STEIN JANTZ H., *Goethe's Faust as a Renaissance Man: Parallels and Prototypes*, Princeton, Princeton University Press, 1951, pp. 40-6.
- UZIELLI G., *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, 2 voll., Torino, Loescher, 1896.
- VECCE C., *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma, Salerno, 2017.
- WARBURG A., *Three Lectures on Leonardo*, London, The Warburg Institute, 2019.
- ID., *Sandro Botticellis 'Geburt der Venus' und und "Frühling": eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, Hamburg, L. Voss, 1893.
- ID., *La nascita di Venere e La Primavera di Sandro Botticelli. Un'indagine sulle rappresentazioni dell'Antico nel primo Rinascimento italiano*, in Id., *Opere*, vol. I *La*



rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914), M. Ghelardi (a cura di), Torino, Aragno, 2004, pp. 77-161.

Id., *[Burckhardt e Nietzsche]*, in Id., *Opere*, vol. 2: *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, M. Ghelardi (a cura di), Torino, Aragno, 2008, pp. 895-901.

WIND E., recensione di *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, in «The Times Literary Supplement», 25 Giugno 1971, pp. 735-6.

Il mito di Leonardo filosofo. Le variazioni di Valéry, Benjamin e Merleau-Ponty

Danilo Manca

Nel Novecento il dibattito su Leonardo filosofo ha contribuito ad alimentare la mitizzazione così come a intensificare la ricerca storiografica sulla sua figura. Ne è scaturita una vera e propria disputa fra quanti si sono spinti a considerarlo un precursore della rivoluzione scientifica moderna e innalzarlo a vero e proprio simbolo del genio europeo e quanti invece ridimensionano il contributo che Leonardo potrebbe aver dato non solo alla filosofia moderna ma allo sviluppo di una riflessione sul metodo della conoscenza in generale¹.

1. Mi si consenta di richiamare alcuni illustri esempi che sono stati nel corso del tempo confrontati con la posizione di Valéry, rimandando per una rassegna completa a E. Garroni, *Leonardo e il suo tempo*, in «Rassegna di filosofia», IV, 1955, pp. 5-37, e all'ampio studio di E. Franzini, *Il mito di Leonardo. sulla fenomenologia della creazione artistica*, Milano, Unicopli, 1987. Croce esclude che Leonardo meriti un posto nella storia della filosofia come ce l'ha nella storia dell'arte e della scienza perché fu «afilosofo in quanto naturalista, e antifilosofo in quanto agnostico», cfr. B. Croce, *Leonardo filosofo. Conferenza*, in Aa. Vv., *Leonardo da Vinci. Conferenze fiorentine*, Milano, Fratelli Treves, 1910, pp. 225-58; 226; seguendo Randall, Rossi esclude che Leonardo anticipi la figura del filosofo e dello scienziato moderno perché le sue «balenanti intuizioni» e «geniali vedute» non oltrepassano mai «il piano degli esperimenti curiosi per giungere a quella sistematicità che è la caratteristica fondamentale della scienza e delle tecniche moderne», cfr. J. H. Randall, *The Place of Leonardo da Vinci in the Emergence of Modern Science*, in «Journal of the History of Ideas», 14, pp. 191-202; P. Rossi, *I filosofi e le macchine. 1400-1700*, Milano, Feltrinelli (3ª ed.), 2009, p. 47. Sebbene non sia stato «un maestro in filosofia», per Gentile Leonardo è comunque filosofo «dentro alla sua arte e alla sua scienza», cfr. G. Gentile, *Leonardo filosofo*, in «Nuova Antologia», 54, 1137, 1919, pp. 232-50; 21. Criticando l'arretrato concetto crociano di filosofia Luporini sostiene che in Leonardo non bisogna cercare «una filosofia [...] bensì la rilevanza filosofica, rispetto alla sua epoca e al futuro, dei problemi, delle nozioni, delle ricerche effettive, in cui egli si travaglia», cfr. C. Luporini, *La mente di Leonardo*, Firenze, Le Lettere, 1997 (2ª ed.), p. 6. Jaspers volge l'approccio conoscitivo premoderno di Leonardo (la sua frammentarietà o la limitata funzione della matematica, benché spesso richiamata) a vantaggio della tesi secondo cui «in Leonardo ha potere e preminenza non lo spirito di Galilei o di Newton, ma quello di Goethe», ossia un pensiero legato alla visione e al vivente a tal punto da cercare lo «spirituale nel corporeo», cfr. K. Jaspers, *Leonardo filosofo*, Milano, Abscondita, 2001, pp. 37, 27. D'altro canto, Jaspers riscontra la modernità di Leonardo nel rifiuto di qualsiasi sistema che lo porta a indagare i fenomeni non lasciandoli «sussumere sotto il già fondamentalmente noto» ed esercitando così «l'inquietudine dello spirito» (*ibid.*, pp. 73-4). Cassirer



In questo contributo vorrei soffermarmi su una particolare variazione che ha permesso al mito di Leonardo filosofo di affrancarsi dal problema della sua storicità. Prenderò le mosse da *Leonardo e i filosofi* di Paul Valéry, che sulla scia del saggio di Leo Ferrero, *Leonardo o dell'arte*, di cui è l'introduzione, sviluppa la convinzione che Leonardo sia filosofo in quanto pittore e non a margine del suo apporto alla storia dell'arte e della scienza. A differenza di Cassirer, con il quale condivide diverse intuizioni sul funzionamento della mente di Leonardo, Valéry evita così di dover andare alla ricerca della corrente filosofica in cui inserire Leonardo, esponendosi al rischio di una falsificazione storico-filosofica delle sue tesi. Piuttosto porta il processo di mitizzazione alle sue vette presentando Leonardo come quel pensatore che più di tutti ha messo in discussione l'approccio alla conoscenza dei filosofi propriamente detti e il loro stile letterario. Nei due paragrafi successivi mostrerò come questa posizione abbia influenzato importanti esponenti della filosofia novecentesca. In particolare, nel secondo mi soffermerò sul ruolo che Leonardo ha giocato nello sviluppo dell'estetica dell'effetto di Benjamin, mentre nel terzo discuterò la funzione che la figura di Leonardo assolve nella prospettiva filosofica di Merleau-Ponty.

sviluppa la convinzione di Duhem (1906-1913) secondo cui, ereditando l'«*intenzione metodica*» di Cusano, Leonardo si collocherebbe in «quell'ambito che, accanto alla declinante cultura scolastica e alla nascente cultura umanistica, rappresenta una terza forma, specificamente moderna, del sapere e della *volontà di conoscere*», cfr. E. Cassirer, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, pp. 58-9. Più articolato il parere di Garin che meglio di tutti mostra come il dibattito su Leonardo filosofo possa acquisire un senso solo se si riconduce «Leonardo al suo tempo, alle sue dimensioni storiche, alla sua misura umana, fuor di ogni mito» (E. Garin, *La cultura fiorentina nell'età di Leonardo*, in Id., *Scienza e vita nel Rinascimento italiano*, Bari, Laterza, 1965, p. 85) – cosa che a suo avviso è il modo più autentico per onorarlo –; in tal senso, piuttosto che affidarsi a filiazioni difficili da dimostrare come quella cusana (ma sulla possibilità che Garin abbia potuto parzialmente rivedere questa posizione cfr. K. Flasch, *Eugenio Garin tra Medioevo e Rinascimento*, in «Giornale critico della filosofia italiana», LXXXIV, 2005, pp. 27-39 e G. Targia, *Storia di un testo e della sua ricezione in Italia*, in E. Cassirer, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, op. cit., pp. 449-53), è bene mostrare come la cultura di colui che si dichiarava «omo senza lettere» si sia formata negli ambienti più colti e completi d'Europa quali i circoli dell'Italia settentrionale.

1. Filosofo in quanto pittore

Nei primi due saggi che dedica a Leonardo, *Introduzione al metodo di Leonardo* (1895) e *Nota e digressione* (1919), Valéry se non esclude che si possa attribuire a Leonardo una filosofia, sicuramente reputa la questione alquanto marginale rispetto al problema generale che lo guida, ossia come funzioni la mente che più di tutte ha saputo sfruttare le sue potenzialità.

Nell'*Introduzione* Valéry sostiene che, avendo fatto coincidere l'esistenza con il concetto, i filosofi ambiscono soltanto a «discutere quello che vi hanno scorto i loro predecessori, più che cercar di vederci chiaro coi propri occhi»². Leonardo non sarebbe filosofo perché non si dedica all'erudizione, non mette la potenza del proprio intelletto a servizio di una riflessione sulla conoscenza e sui paradigmi concettuali ereditati dall'antichità. Leonardo è innanzitutto un osservatore che si è esercitato a «vedere più cose di quelle che conosce»³; questo lo ha reso un artista e uno scienziato perché ha misurato prima di costruire col pensiero e non viceversa. Percependo «più secondo un lessico che attraverso la retina», i filosofi «avvicinano [...] male gli oggetti»⁴, pensano secondo canoni prestabiliti e non riescono a scorgere quella ricchezza di dettagli e quelle affinità tra i fenomeni più disparati che hanno permesso alla curiosità del pittore di dare un significativo contributo allo sviluppo della conoscenza scientifica.

Queste parole non possono non farci pensare al fatto che Valéry stia descrivendo esattamente il modo in cui il filosofo moderno amava presentarsi, o autolegittimarsi per dirla con Blumenberg. Come sottolinea Cassirer, «dichiarando e difendendo con orgoglio la sua ignoranza contro la cultura ufficiale, [...] Leonardo si era trovato costantemente in lotta contro l'autorità e la tradizione»⁵. Le parole di Valéry non fanno che ribadire quindi l'esigenza di Leonardo di tornare all'«intelletto umano "naturale"», privilegiando gli originari scopritori della natura ai suoi imitatori e commentatori⁶. D'altronde, in *Nota e digressione* Valéry attribuisce a Leonardo una «filosofia stretta-

2. P. Valéry, *Introduzione al metodo di Leonardo*, in Id., *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci seguito da Nota e digressione*, trad. it. a cura di S. Agosti, Milano, Abscondita, 2007, p. 24.

3. *Ibid.*, p. 27.

4. *Ibid.*, p. 25.

5. E. Cassirer, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, op. cit., p. 57.

6. *Ibid.*



mente naturale, ostile a ogni spiritualismo, totalmente solidale alla lettera della spiegazione fisico-meccanica», che non intende il corpo come «uno straccio di vestito da disprezzare» bensì come «un'architettura senza pari» da cui quella «*cosa divina*» che è l'anima non può separarsi «se non fra le più grandi pene»⁷.

Quando nel 1928 Valéry scrive *Leonardo e i filosofi* emerge tutto il carattere astorico della sua argomentazione⁸. La tendenza a escludere Leonardo «dall'elenco dei filosofi riconosciuti e raggruppati come tali dalla tradizione» diventa un fatto «notevole» che smaschera l'arbitrarietà con la quale la filosofia definisce storicamente se stessa⁹. Leonardo è il massimo rappresentante di quegli «individui superiori» che hanno esercitato il loro pensiero astratto e sono stati capaci di ogni sottigliezza e profondità, ma a differenza dei filosofi Leonardo non ha perso mai la preoccupazione per «creazioni figurate»¹⁰. Lo scarto fra Leonardo e quanti nel corso della storia si sono accreditati come filosofi di professione non è quindi storico. Non riguarda il passaggio da un'epoca all'altra, tra generazioni diverse di filosofi. È per Valéry una differenza più sostanziale che intacca il modo in cui (e i fini per cui) Leonardo al contrario del filosofo, di qualsiasi epoca esso sia, mette all'opera le potenzialità della propria mente. Il filosofo agli occhi di chi l'osserva dall'esterno «ha un fine molto semplice: *l'espressione attraverso il discorso dei risultati della sua meditazione*. Egli tenta di costituire un sapere interamente esprimibile e trasmissibile *attraverso il linguaggio*»¹¹. La parola che per il filosofo è «mezzo e fine», per Leonardo invece è «il più piccolo dei

7. P. Valéry, *Nota e digressione*, in Id., *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci seguito da Nota e digressione*, op. cit., pp. 82-3.

8. Ma non per questo falso: una cosa è mitizzare, come fa Valéry, un'altra è attualizzare, come fa Jaspers, quando interpreta Leonardo declinando in chiave esistenziale estetica e metafisica dell'età di Goethe, cfr. K. Jaspers, *Leonardo filosofo*, op. cit. Se la prima è una prospettiva che si eleva al di sopra del problema storico, ed è quindi astorica, la seconda è piuttosto una prospettiva anti-storica. Il rapporto anti-tetico fra la lettura di Valéry e quella di Jaspers è già stato notato, con prospettiva diversa rispetto alla mia, da Masini (2001), cfr. non solo il saggio in appendice a Jaspers (F. Masini, *Un itinerario nel visibile*, in K. Jaspers, *Leonardo filosofo*, op. cit., pp. 123-38), ma anche le note alla fine di ogni capitolo del testo.

9. P. Valéry, *Leonardo e i filosofi*, D. Manca e A. Sanna (a cura di), Pisa, ETS, 2019, p. 44.

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*, p. 45.

suoi mezzi»¹², è un «accessorio del suo lavoro»¹³. Valéry ne deduce che ciò che contrappone e al contempo unisce Leonardo ai filosofi è il fatto di avere *la pittura per filosofia*: «parla della pittura come si parla di filosofia; vale a dire ch'egli vi rapporta ogni cosa», la considera «il fine ultimo dello sforzo della sua mente universale»¹⁴.

Radicalizzando il mito di un Leonardo filosofo nel saggio *Leonardo o dell'arte*, Leo Ferrero aveva insistito sulla funzione conoscitiva della pittura di Leonardo: «Quando Leonardo scrive che la natura è maestra dell'arte e che gli artisti non devono studiare le opere degli altri artisti, quando possono studiar la natura, non li spinge dunque a imitarla, ma li avverte che per creare un piccolo mondo fatto sul modello di quello grande, devono impararne il congegno»¹⁵. Il fine della pittura leonardesca non è imitare la natura ma rivaleggiare con essa, osando riprodurre, attraverso l'applicazione di leggi precise e l'adozione di specifiche tecniche, l'infinito della natura in un microcosmo in cui le cose vivono «non solo come superficie ma anche come soggetti sottomessi a una necessità»¹⁶. Leonardo ammira la natura più per il suo meccanismo nascosto che per la sua apparenza. Perciò il suo scopo da pittore non è la mera restituzione dello spettacolo della natura ma servirsi del carattere universale e al contempo illusivo della pittura per offrire una «sintesi delle cose»¹⁷.

Argomentazioni del genere devono aver convinto Valéry che il rapporto già riconosciuto nei saggi precedenti tra l'atteggiamento filosofico e il modo di guardare alle cose animato dal porsi la pittura come fine ultimo fosse in Leonardo di natura dialettica. Perciò piuttosto che a una contrapposizione *tout-court* si dovrebbe pensare a una relazione che unisce proprio mentre separa¹⁸.

12. *Ibid.*, p. 51.

13. *Ibid.*, p. 53.

14. *Ibid.*, p. 52.

15. L. Ferrero, *Leonardo o dell'arte*, con introduzione di P. Valéry, Torino, Fratelli Buratti, 1929, p. 115.

16. *Ibid.*, p. 100.

17. *Ibid.*, p. 110.

18. Sulle novità introdotte da *Leonardo e i filosofi* rispetto ai due saggi precedenti, nonché per una panoramica sugli autori che influenzò (non solo Benjamin e Merleau-Ponty che qui approfondisco, ma anche Iser, Blumenberg e Derrida) mi permetto di rimandare a D. Manca,



Affinando l'analisi di Ferrero, Valéry evidenzia come la pittura leonardesca «*non si limiti ai caratteri visuali*» ma «*penetri in ciò che è più intimo*», tanto che l'occhio del pittore alla fine si aspetta di «*percepire gli accidenti visibili del modello derivanti dalla sua struttura nascosta*»¹⁹. Per Leonardo dipingere è un'operazione che richiede «tutte le conoscenze e quasi tutte le tecniche»²⁰. Si muove partendo dalle apparenze degli oggetti riducendo i caratteri morfologici a sistemi di forze. Con l'esecuzione di un quadro «raccolge tutto il frutto della sua fatica» ricreando «un aspetto, o una proiezione degli esseri» che contiene «un'analisi profonda delle proprietà di ogni specie»²¹. Queste osservazioni inevitabilmente avvicinano Valéry alla rappresentazione cassireriana di Leonardo.

Cassirer ritiene che il contributo di Leonardo alla fondazione della scienza moderna non risieda nei risultati ma nel suo modo di porre i problemi che porta Leonardo a riconoscere che la natura «è dominata dalla ragione, come dalla legge che è insita e che essa non può, né potrà mai spezzare»²². Il pittore non crea *ex nihilo* ma semplicemente lascia che la natura produca attraverso la sua arte. Suo compito è scoprire e mostrare le leggi che si annidano nei fenomeni²³. Tuttavia, a differenza di Cassirer, Valéry non è spinto sulla scia di Duhem, a inserire Leonardo in quella «corrente dell'osservazione della natura» che, sorta con Cusano, si sviluppa grazie a Galilei e Keplero e la cui caratteristica è «di non accontentarsi dell'efficacia sensibile e figurata dei segni in cui leggiamo la struttura spirituale dell'universo», poiché «il "senso" della natura non può essere percepito soltanto in modo mistico ma deve essere pensato come senso logico»²⁴. Piuttosto, nel suo ragionare in termini universali, Valéry contrappone dialetticamente il pittore che fa filosofia tramite creazioni figurate, affidandosi alla sua «immaginazione esatta»²⁵, al filosofo nella sua ordinaria accezione, la cui peculiarità consiste

Valéry, *i filosofi e la mente di Leonardo*, in P. Valéry, *Leonardo e i filosofi*, op. cit., pp. 63-91.

19. P. Valéry, *Leonardo e i filosofi*, op. cit., p. 52.

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*, p. 53.

22. E. Cassirer, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, op. cit., p. 175.

23. *Ibid.*, p. 183.

24. *Ibid.*, p. 63.

25. L'espressione è tratta da una nota a margine aggiunta nel 1930 da Valéry (cfr. P. Valéry,

invece nell'affidarsi al linguaggio scritto per far parlare la propria mente, obliando il fatto che la propria opera richiede uno stile ed è quindi un genere letterario fra gli altri, un'arte fra le tante possibili.

2. Leonardo e l'arte come choc

Il discorso di Valéry ha pungolato la sensibilità dei filosofi più profondi, inducendoli a trovare in Leonardo un modello per condurre la filosofia su strade meno solcate del solito. È quello che accade a Walter Benjamin e Maurice Merleau-Ponty che dal mito di un Leonardo filosofo in quanto pittore traggono dei suggerimenti rispettivamente per sviluppare un'estetica dell'effetto e riflettere sull'uso letterario del linguaggio in filosofia. Parto dal primo rimandando l'esame del secondo al prossimo paragrafo.

Il nome di Leonardo compare sporadicamente nell'opera di Benjamin, ma spesso in punti strategici e associato all'interpretazione di Valéry. In uno scritto del 1931 per il sessantesimo compleanno di Valéry e poi, in modo un po' più approfondito, in un saggio del 1934, *Sull'attuale posizione sociale dello scrittore francese*, Benjamin scorge nell'*Introduzione al metodo di Leonardo* il primo tentativo giovanile di Valéry di indagare «l'intelligenza dello scrittore, e soprattutto del poeta, in maniera inquisitoria»²⁶. Ai suoi occhi l'atteggia-

Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci, op. cit., p. 38), che parla anche di «logica immaginativa» (*ibid.*, p. 57) per designare quell'abitudine mentale che «associando analogicamente i fenomeni più disparati» riesce a cogliere i loro elementi di continuità, mostrando come la natura non faccia salti. Interessante è notare come, per contrapporsi sia al parere di Croce, che imputa a Leonardo di non riuscire a maturare uno sguardo verso il mondo interiore dello spirito perché tutto proiettato al di fuori, sia a Olschki, che gli rimprovera di cercare nei suoi disegni prove intuitive delle sue ipotesi perché non riesce a rimanere fermo nella più semplice astrazione, Cassirer chiami in causa la nozione goethiana di «fantasia sensibile esatta», di cui Leonardo con il suo ideale del «saper vedere» sarebbe stato maestro perché l'ha intesa come «il veicolo vivo della percezione, a cui indica la strada e a cui conferisce pregnanza, lucidità e determinatezza»; su questi punti cfr. B. Croce, *Leonardo filosofo*, op. cit., p. 218; L. Olschki, *Geschichte der neu sprachlichen wissenschaftlichen Literatur*, Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1919, vol. 1, p. 300; E. Cassirer, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, op. cit., p. 177. Per spiegare il modo di procedere di Leonardo alla fine Cassirer è costretto ad abbandonare il piano storico-filosofico e porsi su un piano universale che peraltro anticipa il punto di vista di Jaspers (K. Jaspers, *Leonardo filosofo*, op. cit., p. 100) secondo cui «Leonardo era filosofo come lo era Goethe», ossia rendendo l'arte «organon della filosofia» (ma nella prospettiva di Valéry si dovrebbe dire il contrario: in Leonardo è la filosofia ad essere un organon della pittura, che rimane il fine di ogni impresa conoscitiva).

26. W. Benjamin, *Sull'attuale posizione sociale dello scrittore francese*, in Id., *Opere complete*,



mento di Leonardo offre a Valéry la possibilità di respingere la convinzione diffusa che la riflessione critica sulla tecnica della scrittura sia per gli scrittori qualcosa di ovvio e che nel poeta addirittura non conti nulla. Leonardo appare infatti a Valéry come «l'artista che in nessun punto della sua opera rinuncia a farsi il concetto più esatto del suo lavoro e del suo metodo»²⁷. Leonardo rappresenta lo «splendore del pensiero» perché nel suo «puro spirito» arte e scienza si presentano come un *continuum* attraverso cui «tracciare vie che non devono essere in nessun caso intese come limiti»²⁸.

A parte questo confronto esplicito con il mito di Leonardo delineato dalla penna di Valéry, si possono riscontrare in Benjamin dei riferimenti ancora più decisivi alla figura di Leonardo filosofo in quanto pittore.

In primo luogo, nell'incipit del decisivo saggio *Breve storia della fotografia* Benjamin ricorda²⁹ come la fotografia affondi le sue radici in un tentativo secolare di «fissare quelle immagini della camera oscura, che al più tardi erano note fin dall'epoca di Leonardo». Proprio quando sottolinea come l'immaginazione di Leonardo non sia confusa e arbitraria ma esatta, Valéry³⁰ ne compara l'oggetto a quello reso sensibile dalla fotografia. Riprende la questione in *Leonardo e i filosofi* quando evidenzia il destino rovinoso di quella «nobile architettura» che ha portato la filosofia moderna ad assumere come oggetti d'indagine gli ideali del buono, del vero e del bello, credendo all'«esistenza di una *Morale* e di una *Bellezza* indipendenti dalle epoche, dai luoghi, dalle razze e dalle persone»³¹. Per quanto riguarda il Vero, Valéry osserva in una delle note a margine che aggiunge nel 1930 che «la fotografia ne ha mostrato la natura e i limiti: la registrazione dei fenomeni attraverso un puro effetto degli stessi esige meno Uomo possibile»³². In altre parole, la fotografia ha rivelato all'uomo i limiti della sua visione a occhio nudo; comporta perciò una

Torino, Einaudi, 2004, vol. VI, p. 19.

27. *Ibid.*

28. W. Benjamin, *Paul Valéry. Per il suo sessantesimo compleanno*, in Id., *Opere complete*, ed. cit., vol. IV, p. 504.

29. W. Benjamin, *Breve storia della fotografia*, E. Gianni (a cura di), in Id., *Opere complete*, ed. cit., p. 476.

30. P. Valéry, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, op. cit., p. 38.

31. P. Valéry, *Leonardo e i filosofi*, op. cit., p. 32.

32. *Ibid.*, p. 33.

disumanizzazione dei connotati del mondo in cui l'uomo ordinariamente vive. È quello che nota Benjamin quando osserva che «la natura che parla alla macchina fotografica è infatti una natura diversa da quella che parla all'occhio»³³, perché rivela come «al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall'uomo» ci sia «uno spazio elaborato inconsciamente». Per esempio «se è del tutto usuale che un uomo si renda conto [...] dell'andatura della gente, [...] di certo non sa nulla del loro contegno nella frazione di secondo in cui "si allunga il passo"». Con tecniche finissime la fotografia mostra all'uomo un inconscio ottico, alla stregua di come la psicoanalisi gli rivela un inconscio istintivo³⁴.

Sicuramente appare strano che il nome di Leonardo possa essere accostato a un'arte così contemporanea come la fotografia che va ad alterare sia il nostro modo usuale di percepire il mondo sia il modo in cui l'uomo per secoli ha inteso l'impresa artistica di cui la pittura di Leonardo è simbolo. Ma proprio qui si comprende cosa significhi diventare un mito.

Leonardo si avvicina all'esperimento della camera oscura per scopi meramente pittorici: il suo intento è studiare la possibilità di disegnare dei paesaggi dal vero lasciando che la luce attraversi un foro («spiraculo» nel suo vocabolario) per finire in una camera oscura («abitazione forte oscura») in cui è debitamente collocato un foglio di carta. Nel momento in cui si rende conto che l'immagine, benché fedele, viene proiettata capovolta e in dimensioni ridotte, Leonardo ipotizza che lo stesso fenomeno possa verificarsi dentro la pupilla³⁵.

Matura così un'ipotesi scientifica prendendo le mosse dalla sperimentazione di una tecnica pittorica. Una volta confermata, quest'ipotesi sarà de-

33. W. Benjamin, *Breve storia della fotografia*, op. cit., p. 479.

34. Una prova che Benjamin abbia letto *Leonardo e i filosofi* è rinvenibile in Benjamin (W. Benjamin, *Dipinti cinesi alla Bibliothèque Nationale*, in Id., *Opere complete*, ed. cit., vol. VII, p. 6), dove evidenziando il debito del collezionista Dubosc rispetto a Valéry, Benjamin ricorda come quest'ultimo «a proposito di Leonardo da Vinci dice che "per filosofia ha la pittura"».

35. Cfr. Leonardo da Vinci, *Manoscritto D (Institut de France)*, foglio 8 recto, pubblicato in entrambe le edizioni conosciute da Valéry, ovvero sia Ravaisson-Mollien (dir. 1881-1891, vol. II, pp. 97-98) e Richter (ed. 1883, § 71, pp. 44-45). Cfr. anche Manoscritto D, fogli 2 verso e 3 verso sul fatto che la «pupilla dell'occhio» riceve «le spezie de' corpi» sottosopra «per minimo spiraculo rotondo», ma «le vede dritte, come sono» grazie alla sua «virtù visiva» (Ravaisson-Mollien, dir. 1881-1891, vol. II, pp. 87-90).



stinata a trasformare la sensibilità umana; permetterà infatti alla scienza di sviluppare una tecnica per produrre artificialmente, attraverso la fotografia, il fenomeno naturale. Questo rientra in quel «fenomeno straordinario» che, come spiega Valéry, consiste nel paradossale ridimensionamento della nozione di sapere ad opera dello sviluppo delle scienze perché «quella parte della scienza che sembrava incrollabile e che il sapere condivideva con la filosofia»³⁶ cede il passo alla convinzione tipicamente moderna che «ogni *sapere* che non corrisponde ad alcun *potere* effettivo non ha che un'importanza arbitraria o convenzionale»³⁷. In altre parole, il progressivo aumento della tecnicizzazione che la rivoluzione scientifica porta con sé implica una brutale separazione della metafisica dalla teoria della conoscenza e un decisivo cambio di paradigma: non è più la contemplazione (*theoria*) il modello del sapere ma la produzione (*poiesis*) che non è tale senza un risvolto pratico effettivo.

Questo cambio di paradigma si riverbera anche sulla concezione estetico-artistica dell'uomo. Valori come la perfezione e la bellezza lasciano il passo a esperienze che intensificano l'effetto, che attraggono il fruitore nella misura in cui gli generano un trauma. Tra Otto e Novecento la bellezza appare progressivamente come «una specie di morte» perché è stata soppiantata da tutti i «*valori dello choc*», come la novità, l'intensità, l'estraneità³⁸. Il desiderio di perfezione che spingeva l'uomo a procurarsi una felicità statica attraverso la contemplazione del bello viene rimpiazzato dalla sete insaziabile di originalità. L'incosciente, l'irrazionale, l'istantaneo divengono le nuove sorgenti cui attinge l'artista nel momento della composizione sostituendosi all'azione volontaria e calcolatrice della mente. È incredibile come quest'analisi di Valéry evochi e quasi riassume quella che sarà di lì a poco la teoria benjaminiana della decadenza o distruzione dell'aura: facendosi riproducibile attraverso il processo della tecnologizzazione l'arte assume come nuovo paradigma l'esperienza dello choc in cui ciò che è vicino e familiare diviene fonte di un'esperienza perturbante. Grazie alla sua «tecnica finissima»,

36. P. Valéry, *Leonardo e i filosofi*, op. cit., p. 33.

37. *Ibid.*

38. *Ibid.*, p. 34.

scrive Benjamin, la fotografia riesce a «conferire ai suoi prodotti un valore magico che un dipinto per noi non possiede più»³⁹.

Ancora più impressionante è il fatto che i due autori insinuino così che anche solo inconsapevolmente Leonardo abbia precorso e contribuito alla trasformazione di paradigma che porta alla sostituzione dell'estetica della bellezza con l'estetica dell'effetto. Quale modello migliore delle opere pittoriche di Leonardo per esemplificare la dimensione auratica in cui si presenta tradizionalmente l'opera d'arte? Si pensi come con la tecnica dello sfumato Leonardo dissolva i contorni dei suoi soggetti in modo da inserirli sempre in un alone di ombre e luci che permettono alle sue opere di suscitare quelle impressioni di lontananza nella vicinanza, di autenticità e unicità che sono per Benjamin alla base dell'arte come esperienza auratica⁴⁰. Eppure nel suo *Trattato o Libro di pittura* Leonardo⁴¹ afferma il primato della pittura sulla scultura sostenendo che la prima «è di maggior discorso mentale e di maggior artificio e meraviglia», mentre la scultura è «aiutata dalla natura, cioè prospettiva, ombra e lumi»⁴². Avendo a che fare con una superficie piana la pittura non può sfruttare lo spazio e la luce naturali, come la scultura; deve servirsi di alcuni artifici che le consentono però di generare nel fruitore un effetto più prorompente della scultura. In pittura la prospettiva diventa «un'investigazione e invenzione sottilissima degli studii matematici, la quale per forza di linee fa parere remoto quello ch'è vicino»⁴³ e l'ombra in quanto fenomeno di «alleviamento del lume»⁴⁴ è riprodotta in assenza di fonte naturale tramite una «mistione de' colori» previo studio scientifico delle sue componenti⁴⁵. Se Leo Ferrero⁴⁶ non le avesse definite leggi ma tecniche, questi «archi di volta del sistema» della pittura leonardesca invece di anticipare la *Critica della capacità del giudizio* di Kant avrebbero dato l'impressione di

39. W. Benjamin, *Breve storia della fotografia*, in Id., *Opere complete, op. cit.*, vol. IV, p. 479.

40. *Ibid.*, pp. 483-85.

41. Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, C. Pedretti (a cura di), Firenze, Giunti, 1995, vol. I, p. 164.

42. *Ibid.*, p. 154.

43. *Ibid.*, p. 168.

44. *Ibid.*, vol. II, p. 361.

45. *Ibid.*, p. 465.

46. L. Ferrero, *Leonardo o dell'arte, op. cit.*, p. 129.



orientare l'arte verso la rappresentazione che di lì a poco ne avrebbe data Benjamin. Peraltro, questo insinuarsi dell'esperienza dello choc nella pittura di Leonardo mostra come il passaggio da un paradigma all'altro comporti più che un'eliminazione una trasformazione dell'esperienza auratica, come molti studiosi importanti di Benjamin si sono sforzati di dimostrare⁴⁷.

A ulteriore prova del ruolo decisivo giocato da Leonardo nello sviluppo di un'estetica dell'effetto, si noti che quando Valéry prova a tradurre dei brani dei manoscritti di Leonardo, corregge la traduzione di Ravaissou-Mollien del termine "colpo" (o a volte "cholo") sostituendo "coup" con "choc"⁴⁸. Come ha sottolineato Frosini, nella filosofia naturale di Leonardo il colpo è una forma di forza «sia in quanto è spinta, cioè origine del moto, sia in quanto è resistenza, vale a dire termine del moto che a sua volta irradia nuova forza»⁴⁹. Se Valéry a "coup" ha preferito "choc" non deve essere stato evidentemente per una scelta stilistica, visto che il primo sicuramente gli evocava il mallarmeano *coup de des*, ma di significato: il termine "choc", "urto", rimanda in maniera diretta al fatto che il fenomeno in questione è effetto, esito di una determinata forza e al contempo generatore di nuovo moto perché implica inevitabilmente una reazione alla forza esercitata. Nella concezione estetica di Benjamin, d'altronde, l'arte è choc nella misura in cui risveglia l'attività del fruitore: invece di limitarsi ad attirare la sua attenzione conservando lo stato passivo della contemplazione, ne richiede una reazione.

47. Cfr. ad esempio G. Didi-Huberman, *L'immagine-aura. Dell'adesso, del Già-stato e della modernità*, in Id., *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 216-43.

48. Cfr. *Manoscritto A (Institut de France)*, foglio 35 verso, trad. di Valéry cit. in A. Sanna, *Paul Valéry traducteur de Léonard de Vinci. Lecture, interprétation, création*, Paris, Editions des archives contemporaines, 2019, p. 64, trad. di C. Raivaissou-Mollien, *Les manuscrits de Léonard de Vinci*, op. cit., vol. I, p. 44; *Manoscritto C*, foglio 6 verso, trad. di Valéry cit. in A. Sanna, *Paul Valéry traducteur de Léonard de Vinci*, op. cit., p. 75, trad. di C. Raivaissou-Mollien, *Les manuscrits de Léonard de Vinci*, op. cit., vol. III, p. 6.

49. F. Frosini, *Il concetto di forza in Leonardo da Vinci*, in *Il codice Arundel di Leonardo. Ricerche e prospettive*, A. Bernardoni e G. Fornari (a cura di), Poggio a Caiano, CB Edizioni, 2011, pp. 113-26:118.

3. Leonardo e il linguaggio del filosofo

Merleau-Ponty dedica uno dei due corsi tenuti nel 1953, al suo primo anno d'insegnamento al Collège de France, all'uso letterario del linguaggio. Dalle note di recente pubblicate scopriamo che Merleau-Ponty⁵⁰ inaugurò il suo corso citando un lungo passo di *Leonardo e i filosofi* in cui Valéry⁵¹ sostiene che il filosofo ponendosi domande del tipo «Che cos'è la realtà?» o «Che cos'è la libertà?» si mette nella condizione di «ignorare l'origine metaforica, sociale, statistica di questi termini» e, prescindendo dalla «storia di un vocabolo che attraversa le epoche», lascia che uno «slittamento verso significati indefiniti» produca «combinazioni più profonde e delicate». Questo modo di rapportarsi al linguaggio rivela per Valéry l'artista che si nasconde dietro lo scienziato, il poeta che s'insinua dietro colui che cerca la verità. Non volendo apparire come un artista, il filosofo si sforza di obliare il fatto che la sua opera è scritta, che adotta specifici canoni di scrittura e quindi che il suo non è che un genere letterario fra gli altri. La parola per lui è «un niente, un mezzo di fortuna anonimamente creato», trasformato attraverso la meditazione e la dialettica in uno strumento straordinario, capace di tormentare il pensiero e nutrire il «desiderio di concepire tutto»⁵².

Davanti a menti capaci di rendere parole d'uso quotidiano codici il cui nuovo significato risuona solo nel contesto in cui sono poste (si pensi al *cogito* cartesiano o alle idee platoniche), o addirittura di coniarne di nuove (come *dynamis* o *noumeno*) per soddisfare la difficile ambizione di portare a espressione i propri stati mentali⁵³, Valéry si chiede (e Merleau-Ponty lo sottolinea) cosa ci sia di più personale di questo travaglio attraverso cui il filosofo trasforma un'attività involontaria e quotidiana, qual è il servirsi del linguaggio di cui si dispone, in un'esperienza traumatica, in uno choc, come abbiamo imparato a definirla. Il filosofo «introduce mille difficoltà nell'espressione comune, [...] crea dubbi e problemi, scopre antinomie, sorprende i costumi della mente attraverso tutto un gioco di sostituzioni che sconcertano e

50. M. Merleau-Ponty, *Recherches sur l'usage littéraire du langage*, texte établi par B. Zaccarello et E. de Saint Aubert, Genève, Métis Presses, 2013, p. 118.

51. P. Valéry, *Leonardo e i filosofi*, op. cit., p. 50.

52. Cfr. *ibid.*

53. Cfr. *ibid.*, p. 58.



s'impongono»⁵⁴. Si convince che questo suo atteggiamento nei confronti del linguaggio, questa sua capacità di fletterlo per perseguire l'esplorazione del proprio sé, lo renda uno specialista dell'universale, ma per Valéry è piuttosto sintomo della sua arte, la cui peculiarità è realizzare qualcosa dal niente. Merleau-Ponty insiste sul gioco di parole di Valéry: *quelque chose de rien*. Prendendo la parola in cui deve tradurre il suo pensiero come un qualcosa da niente, il filosofo realizza qualcosa partendo dal niente: «Le parole – spiega Merleau-Ponty – sono il risultato di una storia semantica; una storia che accumula significati discordanti; il filosofo riceve quest'eredità confusa e si spende per trovare relazioni fra quei significati; costruisce un sistema partendo dal caso, qualcosa da niente»⁵⁵.

Agli occhi di Merleau-Ponty, proprio nella misura in cui si pone alle soglie della modernità, Leonardo incarna l'aporia in cui vive il filosofo. Se il filosofo non accetta di riconoscere gli aspetti letterari del suo linguaggio è perché persegue il rigore. Infatti, Merleau-Ponty appunta: «Errore di un tale potere universale, rifiuto della letteratura a causa dell'esigenza di rigore, Mito di Leonardo da Vinci»⁵⁶. Al contempo il fatto che Leonardo sia filosofo in quanto pittore lo rende modello di una parola che non cerca la comunicazione quanto il silenzio, il linguaggio muto delle cose, come direbbe Benjamin: «Poesia non è più significazione, comunicazione, il testo non svanisce dietro il suo senso, è una specie di silenzio, simile all'assurdità osservata per la prima volta: l'autore non è in esso, il lettore non lo raggiunge. Cfr. la pittura»⁵⁷.

Nell'articolo *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio*, che aveva pubblicato su *Les Temps Modernes* appena un anno prima del suo corso, Merleau-Ponty si era già soffermato sulle potenzialità dell'uso letterario del linguaggio. A differenza di quanto accade nell'uso empirico, dove avendo un obiettivo pratico ci limitiamo a richiamare un segno prestabilito, a comunicare un messaggio che deve essere compreso, nell'uso letterario si ricorre all'opacità del linguaggio, al suo potere allusivo che libera «il senso prigioniero nella cosa»⁵⁸. Secondo Merleau-Ponty, questo rende l'operazione dello scrittore

54. *Ibid.*, p. 51.

55. M. Merleau-Ponty, *Recherches sur l'usage littéraire du langage*, op. cit., p. 119, trad. mia.

56. *Ibid.*, p. 92, trad. mia.

57. *Ibid.*, p. 93, trad. mia.

58. M. Merleau-Ponty, *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio*, in Id., *Segni*, a cura di A.

«non molto diversa» da quella del pittore. Quest'ultimo «ci raggiunge attraverso il mondo silenzioso dei colori e delle linee», smuovendo in noi «un potere di decifrazione non formulato», inconscio e involontario, di cui otteniamo il controllo solo dopo essere riusciti a entrare in sintonia con la sua opera, solo dopo «averlo esercitato alla cieca»⁵⁹. Lo scrittore sicuramente «si installa in segni già elaborati, in un mondo già parlante», ma ciò non significa che esiga da noi soltanto una certa capacità di riordinare i nostri sistemi di significato in funzione del suo; lo scrittore esprime «tanto in virtù di ciò che esso non “dice” quanto in virtù di ciò che “dice”»⁶⁰. Questo gli consente di portare alla luce quel «linguaggio alla seconda potenza» che è nascosto dal suo uso empirico, dove «i segni vivono di nuovo la vita vaga dei colori»⁶¹. È il linguaggio che significa non tanto perché si sforza di trasmettere la vita interiore, non tanto perché permette di «copiare il pensiero» (come secondo Valéry i filosofi si convincono di voler fare), quanto perché «si lascia fare e disfare da esso»⁶².

Leonardo è il modello di quest'operazione perché «è riuscito a trasformare tutto ciò che ha vissuto in un mezzo di interpretazione del mondo», perché «la sua situazione corporea o vitale è stata da lui costituita in linguaggio»⁶³. Più che insistere sulla differenza tra il segno grafico della pittura

Bonomi, Milano, Il Saggiatore, pp. 63-116:69.

59. *Ibid.*, p. 70.

60. *Ibid.*

61. *Ibid.*

62. *Ibid.*, p. 69. Anche il concetto del “disfarsi” ha origine in Leonardo: Valéry tenta di tradurre il *Manoscritto A* 34 verso, in cui Leonardo descrive la forza come una virtù spirituale che scaccia con furia tutto ciò che si oppone alla sua «disfazione» (cfr. C. Ravaisson dir. 1881-1891, I, p. 33 che traduce «destruction», mentre Valéry preferisce «anéantissement», cit. in A. Sanna, *Paul Valéry traducteur de Léonard*, op. cit., p. 64). Beckett vedrà in questo termine un'allusione all'istinto auto-distruttivo che accompagna nell'uomo la sua forza vitale e che nella sua poetica si traduce in uno stile che frammenta il pensiero e fora – per dirlo con le sue parole – il linguaggio. Cfr. C. Carville, *Samuel Beckett and the Visual Arts*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2018, p. 59; D. Manca, *La melancolia messa in scena. Finale di partita di Beckett e le tesi sul tragico di Benjamin*, in «Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories», vol. VI, n. 1, 2018, pp. 159-226:205, A. Winstanley, *Whispered Disfazione*. Maurice Blanchot, *Leonardo da Vinci and the Three Dialogues with George Duthuit*, in «Journal of Beckett Studies», 22, 2, 2013, pp. 135-60.

63. *Ibid.*, p. 92.



e la parola del filosofo⁶⁴, Merleau-Ponty ne coglie le affinità riconducendo entrambi nell'alveo di quel linguaggio che non ha l'obiettivo di comunicare un messaggio, quanto piuttosto di portare a espressione un modo di far uso del corpo, che siano gli occhi e la mano del pittore o la voce e la mano dello scrittore poco importa: «Assai più che un mezzo, il linguaggio è qualcosa di simile a un essere, e proprio per questo riesce così bene a renderci presente qualcuno»⁶⁵. Merleau-Ponty impartisce così alla variazione di Valéry sul mito di Leonardo una nuova torsione.

Leonardo ispira un uso letterario del linguaggio che anela al silenzio come ideale perché con la sua scienza della pittura ha tentato di parlare attraverso opere che esistono nel mondo delle cose, perché ha inteso «l'operazione dell'arte come l'atto di respirare o di vivere»⁶⁶, perché il suo modo inumano di parlare dell'amore e della morte ha tenuto l'uomo nel mezzo della natura. Al contempo il suo votare la pittura a scopi scientifici ha però per Merleau-Ponty remato contro questo processo. Ogni volta che Merleau-Ponty valorizza la pittura come custode di una filosofia tutta da fare è perché quest'ultima rende accessibile agli uomini «lo spettacolo di cui fanno parte senza vederlo»⁶⁷, è perché ricorda al soggetto percipiente il fatto di essere carne. Come Leonardo, quell'altro modello di «pensiero in pittura» che per Merleau-Ponty⁶⁸ è Cézanne si sforza di far sospendere all'uomo il suo modo usuale di stare al mondo rivelando «la base di natura disumana su cui l'uomo si colloca»⁶⁹. Non nega la scienza, pensa che «a dipingere si impari, e che lo studio geometrico dei piani e delle forme sia necessario», «si informava sulla struttura geologica dei paesaggi», convinto che tali relazioni astratte dovessero «operare nell'atto del pittore, ma regolate sul mondo del

64. Come fa Valéry in *Leonardo e i filosofi*, op. cit., p. 60. Derrida sarà invece interessato proprio a questo punto, ma invece di intendere il riferimento alla graficità come un modo di valorizzare la pittura a discapito della filosofia, lo interpreta come il riconoscimento del primato della filosofia quale opera scritta sulla filosofia come linguaggio orale. Cfr. J. Derrida, *Qual Quelle. Les sources de Valéry*, in Id., *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, pp. 325-63.

65. M. Merleau-Ponty, *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio*, op. cit., p. 67.

66. M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, in Id., *Senso e non senso*, Milano, Il Saggiatore, 2016, pp. 27-44:41.

67. *Ibid.*, p. 37.

68. M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989, p. 43.

69. M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, op. cit., p. 35.

visibile»⁷⁰. Cézanne pensa tuttavia che «non può mai essere la prospettiva da sola o la geometria, né le leggi della decomposizione dei colori né qualunque altra cognizione a motivare i gesti del pittore»⁷¹. Questo rende le sue difficoltà di natura diversa da quelle di Leonardo che «aveva adottato come divisa l'ostinato rigore»⁷².

A Merleau-Ponty non interessa il Leonardo che nel far filosofia attraverso la pittura pone le basi per l'avvento di un pensiero cartesiano che «non vuole abitare il visibile e decide di ricostruirlo secondo il modello che se ne crea»⁷³. A Merleau-Ponty, che in questo segue Bergson più che Valéry, interessa il mito di un Leonardo che esercitando il potere della mente si è sforzato di riprodurre a suo modo «lo sforzo generatore della natura»⁷⁴.

70. *Ibid.*

71. *Ibid.*

72. *Ibid.*, p. 36.

73. M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, op. cit., p. 29.

74. H. Bergson, *La vita e l'opera di Ravaisson*, in Id., *Il pensiero e il movimento. Saggi e conferenze*, Milano, Bompiani, 2010, p. 220. Ricordando che per Ravaisson Leonardo rappresenta la «personificazione stessa dell'arte» Bergson sostiene che per Leonardo l'arte della pittura non consiste né nel riportare su tela i tratti di un modello riproducendone così la materialità, né «nel figurarsi un qualsiasi tipo impersonale e astratto, in cui il modello che si vede e si tocca andrebbe a dissolversi in una vaga idealità», quanto piuttosto nel rendere «l'individualità del modello», andando a cercare dietro il movimento «qualcosa di più segreto ancora, l'intenzione originale», cfr. H. Bergson, *La vita e l'opera di Ravaisson*, op. cit., pp. 220-1. Questo porta Bergson a rilevare l'affinità che intercorre tra «l'estetica di Leonardo e la metafisica di Aristotele come Ravaisson la interpreta», ossia come una ricerca negli esseri individuali del pensiero che li anima, della loro *physis*. L'arte sarebbe allora una «metafisica figurata». Sin dalla lezione inaugurale al Collège de France, Merleau-Ponty accosta Valéry e Bergson per la loro comune valorizzazione della «parola vivente» di contro al «linguaggio irrigidito sulla carta o congelato nello spazio in elementi discontinui», cfr. M. Merleau-Ponty, *Elogio della filosofia*, Milano, SE, 2008, p. 34. Tuttavia, questo può essere fuorviante perché non appartiene a Valéry l'idea che il recupero della pittura come filosofia implichi un superamento della posizione della scienza moderna. Per Merleau-Ponty la filosofia condivide con la pittura un certo modo di intuire la vita, la ricerca di un accordo tra i fenomeni e il modo in cui l'uomo vi si rapporta: «Non si tratta più allora di spiegare la vita, ma di decifrarla, proprio come il pittore, dice press'a poco Bergson, decifra un volto», cfr. M. Merleau-Ponty, *Elogio della filosofia*, op. cit., pp. 29-30. Ma non appartiene a Valéry l'istinto di preservare la separazione tra l'atteggiamento esplicativo della scienza e quello espressivo della filosofia e della pittura; inoltre, per Valéry la parola può vivere anche sulla carta esattamente attraverso quell'uso letterario del linguaggio che disfa il pensiero. In questo Benjamin rimane molto più vicino a Valéry di Merleau-Ponty proprio perché cerca di dimostrare come l'artificio sorga dalla natura e si faccia seconda natura. Sullo spinozismo che si cela dietro questa convinzione condivisa da Bergson e Merleau-Ponty che il rivaleggiare con la natura di Leonardo si traduca in uno sforzo di imitarne il gesto creativo cfr. G. Baratta, *Leonardo tra noi. Immagini suoni parole nell'epoca multimediale*, Roma, Carocci, 2007, pp. 106-10.



Bibliografia

- BARATTA G., *Leonardo tra noi. Immagini suoni parole nell'epoca multimediale*, Roma, Carocci, 2007.
- BENJAMIN W., *Kleine Geschichte der Photographie*, ora in ID., *Gesammelte Werke*, Bd. II/1: *Frühe Arbeiten zur Bildungs- und Kulturkritik – Metaphysisch-geschichtsphilosophische Studien – Literarische und ästhetische Essays*, R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser (hrsg.), Frankfurt am Main Suhrkamp, 1977, pp. 368-385 (trad. it. a cura di E. Ganni, *Breve storia della fotografia*, in ID., *Opere complete*, vol. IV: *Scritti 1930-1931*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 476-41).
- ID., *Paul Valéry. Zu seinem 60. Geburtstag*, ora in ID., *Gesammelte Werke*, Bd. II/1: *Frühe Arbeiten zur Bildungs- und Kulturkritik – Metaphysisch-geschichtsphilosophische Studien – Literarische und ästhetische Essays*, R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser (hrsg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, pp. 386-90 (trad. it. a cura di E. Ganni, *Paul Valéry. Per il suo sessantesimo compleanno*, in ID., *Opere complete*, vol. IV: *Scritti 1930-1931*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 502-6).
- ID., *Zum gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers*, Bd. II/2, 1934, pp. 776-803 (trad. it. a cura di E. Ganni, *Sull'attuale posizione sociale dello scrittore francese* in ID., *Opere complete*, vol. 6: *Scritti 1934-1937*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 5-28).
- ID., *Peintures chinoises à la Bibliothèque Nationale*, in *Gesammelte Werke*, Bd. IV/1, 1938, pp. 601-5 (trad. it. a cura di E. Ganni con la collaborazione di H. Riediger: *Dipinti cinesi alla Bibliothèque Nationale*, in ID., *Opere complete*, vol. VII: *Scritti 1938-1940*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 5-8).
- BERGSON H., *La vie et l'œuvre de Ravaisson*, ora in ID., *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1969, (79^a ed.), pp. 138-57 (trad. it. di F. Sforza, *La vita e l'opera di Ravaisson*, in ID., *Il pensiero e il movimento*, Milano, Bompiani, 2010, pp. 211-41).
- CARVILLE C., *Samuel Beckett and the Visual Arts*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2018.
- CASSIRER E., *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, in ID., *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance. Die platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge*, *Gesammelte Werke*. Hamburger Ausgabe, Bd. 14, hrsg. von B. Recki, Text und Anm. bearbeitet von F. Plaga und C. Rosenkranz, Hamburg, 1927 (trad. it. e cura di G. Targia, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, introd. di M. Ghelardi, Torino, Bollati Boringhieri, 2012).

- CROCE B., *Leonardo filosofo. Conferenza*, in Aa.Vv., *Leonardo da Vinci. Conferenze fiorentine*, Fratelli Treves, Milano 1910, pp. 225-58, ora in ID., *Saggi filosofici*, vol. III: *Saggio sullo Hegel seguito da altri scritti di storia della filosofia*, Bari, Laterza, 1913, pp. 213-40.
- DERRIDA J., *Qual Quelle. Les sources de Valéry*, in ID., *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, pp. 325-63 (trad. it. a cura di M. Iofrida, «Qual Quelle». *Le fonti di Valéry*, in ID., *Margini della filosofia*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 351-92).
- DIDI-HUBERMAN G., *L'immagine-aura. Dell'Adesso, del Già-stato e della modernità*, in ID., *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, pp. 216-43.
- DUHEM P., *Études sur Léonard de Vinci. Ceux qu'il a lus et ceux qui l'on lu*, 3 voll., Paris, Hermann, poi Editions des archives contemporaines, 1984.
- FERRERO L., *Leonardo o dell'arte*, con introd. di P. Valéry, Torino, Fratelli Buratti, 1929.
- FLASCH K., *Eugenio Garin tra Medioevo e Rinascimento*, in «Giornale critico della filosofia italiana», LXXXIV, 2005, pp. 27-39.
- FRANZINI E., *Il mito di Leonardo. Sulla fenomenologia della creazione artistica*, Milano, Unicopli, 1987.
- FROSINI F., *Il concetto di forza in Leonardo da Vinci*, in A. Bernardoni e G. Fornari (a cura di), *Il codice Arundel di Leonardo. Ricerche e prospettive*, Poggio a Caiano, CB Edizioni, 2011, pp. 113-26.
- GARIN E., *La cultura fiorentina nell'età di Leonardo*, in ID., *Scienza e vita nel Rinascimento italiano*, Laterza, Bari 2014², pp. 57-85.
- GARRONI E., *Leonardo e il suo tempo*, in «Rassegna di filosofia», IV, 1955, pp. 5-37.
- GENTILE G., *Leonardo filosofo*, in «Nuova Antologia», 54, 1137, 1919, pp. 232-50, ora in ID., *Opere complete*, vol. XIV: *Il pensiero italiano del Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1968 (4^a ed.), pp. 116-49.
- JASPERS K., *Leonardo als Philosoph*, Bern, Francke Verlag, 1953 (trad. it. di F. Masini, Milano, *Leonardo filosofo*, Milano, Abscondita, 2001).
- LUPORINI C., *La mente di Leonardo*, Firenze, Le Lettere, 1997 (2^a ed.).
- MANCA D., *La melancolia messa in scena. Finale di partita di Beckett e le tesi sul tragico di Benjamin*, in «Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics, and New Media Theories», vol. VI, 1. 2018: *Melancholy*, V. Serio (ed. by), pp. 159-226.
- ID., *Valéry, i filosofi e la mente di Leonardo*, in P. Valéry, *Leonardo e i filosofi*, trad. it. di D. Manca, D. Manca e A. Sanna (a cura di), Pisa, Edizioni ETS, 2019, pp. 63-91.



- MASINI F., *Un itinerario nel visibile*, in K. Jaspers, *Leonardo filosofo*, F. Masini (a cura di), Milano, Abscondita, 2001, pp. 123-38.
- MERLEAU-PONTY, M., *Le doute de Cézanne*, in «Fontaine», VI, IX, 47, 1945, pp. 80-100, ora in ID., *Sens et Non-Sens*, Paris, Nagel, 1966 (2^a ed.), pp. 15-44 (trad. it. di P. Caruso, *Il dubbio di Cézanne*, in ID., *Senso e non senso*, introd. di E. Paci, Milano, Il Saggiatore, 2016, 2^a ed., pp. 27-44).
- ID., *Le langage indirect et les voix du silence*, in ID., *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, pp. 49-104 (trad. it. di G. Alfieri, *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio*, in ID., *Segni*, A. Bonomi (a cura di), Milano, Il Saggiatore, pp. 63-116).
- ID., *Éloge de la philosophie*, Paris, Gallimard, 1953 (trad. it. a cura di C. Sini, *Elogio della filosofia*, Milano, SE, 2008).
- ID., *L'Œil et l'Esprit*, préf. de C. Lefort, Paris, Gallimard, 1964 (trad. it. di A. Sordini, *L'occhio e lo spirito*, postf. di C. Lefort, Milano, SE, 1989).
- ID., *Recherches sur l'usage littéraire du langage*, texte établi par B. Zaccarello et E. de Saint Aubert, annotations et avant-propos de B. Zaccarello, Genève, Metis Presses, 2013.
- OLSCHKI, L., *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*, Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1919, vol. 1.
- RANDALL JR J.H., *The place of Leonardo da Vinci in the emergence of modern science*, in «Journal of the History of Ideas», XIV, 1953, pp. 191-202, ora in P. Wiener, A. Noland (eds.), *The Roots of Scientific Thought*, Basic Books, New York 1957, pp. 207-18 (trad. it. di M. Carletti Novelletto, revisione scientifica di E. Bellone, S. Bozzi, *Il ruolo di Leonardo da Vinci nella nascita della scienza moderna*, in P. Wiener, A. Noland (a cura di), *Le radici del pensiero scientifico*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 214-27).
- RAVAISSON-MOLLIEN C. (dir. 1881-1891), *Les manuscrits de Léonard de Vinci*, 6 voll., publiés en fac-similés phototypiques avec transcriptions littérales, traductions françaises, avant-propos et tables méthodiques, par Charles Ravaisson-Mollien, Paris, Maisson Quantin, 1881-1891.
- RICHTER J.-P., *Scritti letterari di Leonardo da Vinci cavati dagli autografi e pubblicati da J.P. Richter / The literary works of Leonardo da Vinci compiled and edited from the original manuscripts by J. P. Richter*, con trad. inglese a fronte, London, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1883.
- ROSSI P., *I filosofi e le macchine. 1400-1700*, Milano, Feltrinelli, 2009(3^a ed.).
- SANNA A., *Paul Valéry traducteur de Léonard de Vinci. Lecture, interprétation, création*, Paris, Editions des archives contemporaines, 2019.

TARGIA G., *Storia di un testo e della sua ricezione in Italia*, in E. Cassirer, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, trad. it. e cura di G. Targia, introd. di M. Ghelardi, Torino, Bollati Boringhieri, 2012 pp. 439-61.

VALÉRY P., *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, in «La Nouvelle Revue», XVII, 85, 1895, pp. 742-70, ora nella versione pubblicata su *Variété*, Paris, Gallimard, 1924 e con note le note a margine aggiunte nel 1930 in ID., *Œuvres, édition, présentation et notes de Michel Jarrety*, Paris, Livre de poche, 2016, tomo I, pp. 865-920 (trad. it. di S. Agosti, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, in ID., *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci seguito da Nota e digressione*, Milano Abscondita, 2007, pp. 9-62).

ID., *Note et digression*, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1919, pp. 8-41, ora nella versione pubblicata su *Variété*, Paris, Gallimard, 1924 e con note le note a margine aggiunte nel 1930, in ID., *Œuvres, édition, présentation et notes de Michel Jarrety*, Paris, Livre de poche, 2016, tomo I, pp. 821-64 (trad. it. di S. Agosti, *Nota e digressione*, in ID., *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci seguito da Nota e digressione*, Milano, Abscondita, 2007, pp. 63-105).

ID., *Léonard et les Philosophes – Lettre à Leo Ferrero*, in «Commerce. Cahiers trimestrels publiés par le soins de Paul Valéry, Léon-Paul Fargue, Valery Larbaud», XVII, inverno 1928, pp. 151-205 poi nel 1929 in L. Ferrero, *Leonardo o dell'arte*, Torino, Fratelli Buratti, pp. 9-61, ora con le note a margine aggiunte nel 1930 e nella versione pubblicata in *Variété*, Paris, Gallimard, pp. 141-94 in ID., *Œuvres, édition, présentation et notes de Michel Jarrety*, Paris, Livre de poche, 2016, tomo II, pp. 355-402 (trad. it. di D. Manca, *Leonardo e i filosofi*, a cura di D. Manca e A. Sanna, Pisa, Edizioni ETS, 2019, pp. 25-62).

VINCI L. da, *Libro della pittura*, 2 voll., C. Pedretti (a cura di), trascrizione critica di C. Vecce, Firenze, Giunti, 1995.

WINSTANLEY A., 'Whispered Disfazione'. Maurice Blanchot, *Leonardo da Vinci and Three Dialogue with Georges Duthuit*, in «Journal of Beckett Studies», 22, 2, 2013, pp. 135-60.

Cesare Vasoli interprete di Leonardo✱

Elisabetta Scapparone

1. Oltre il mito: Leonardo e la cultura filosofica del Rinascimento

Leonardo non può certo essere annoverato fra gli autori maggiormente frequentati da Cesare Vasoli. Se escludiamo un paio di interventi di rilievo minore¹ e il lavoro di respiro più generale *A proposito di scienza e tecnica nel Cinquecento*², nella sua imponente bibliografia³ si registrano infatti appena cinque saggi a lui dedicati, a fronte dei circa quaranta intitolati a Marsilio Ficino, dei quasi quaranta a Francesco Patrizi da Cherso, dei venti a Jean Bodin, ma anche – guardando a figure più singolari – dei quindici dedicati a Francesco Giorgio Veneto e Giorgio Benigno Salviati, o degli otto che hanno per oggetto Giulio Camillo Delminio. Lavori che hanno contribuito a trasformare in maniera sostanziale l’approccio critico a questi autori e il loro profilo intellettuale, catturandone e valorizzandone aspetti fino ad allora trascurati o poco esplorati, o rivendicandone – è il caso, noto, di Bodin – la dimensione propriamente filosofica, «in rapporto con la cultura del tardo Rinascimento e le sue tradizioni [...] metodologiche ed etiche»⁴.

* Una versione abbreviata di questo saggio è stata pubblicata, con il titolo *Cesare Vasoli e i «mondi di Leonardo»*, in G. Garelli, A. Rodolfi (a cura di), *Fructibus construere folia. Omaggio a Vittoria Perrone Compagni*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2020, pp. 259-76.

1. Cfr. per questo C. Vasoli, *Leonardo: la pittura*, «L'Osservatore romano», 5 aprile 1978 (testo di una conferenza tenuta all'Accademia di San Luca di Roma nel marzo di quell'anno); Id., *Leonardo da Vinci: der Künstler als Wissenschaftler und Techniker*, in F. Fehrenbach (hrsg.), *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang. Beiträge zu Wissenschaft, Kunst und Technik*, München, W. Fink Verlag, 2002, pp. 19-36.

2. C. Vasoli, *A proposito di scienza e tecnica nel Cinquecento*, in Id., *Profezia e ragione. Studi sulla cultura del Cinquecento e del Seicento*, Napoli, Morano, 1974, pp. 477-505.

3. Ora raccolta in L. Fedi, *Bibliografia di Cesare Vasoli*, con un *Ricordo* di M. Ciliberto, Pisa, Edizioni della Normale, 2016.

4. C. Vasoli, *Armonia e giustizia. Studi sulle idee filosofiche di Jean Bodin*, A. E. Baldini (a cura di),



I saggi leonardiani di Vasoli sono: *La «Lalde del sole» di Leonardo da Vinci*, pubblicato nel 1973⁵; *Leonardo e l'alchimia*, del 1982⁶; *Leonardo e la filosofia medievale* e *Leonardo e la cultura del suo tempo*, pubblicati rispettivamente nel 2003 e nel 2005⁷. Lavori che si susseguono con un ritmo estremamente dilatato, addirittura decennale o ventennale. E lavori tutti d'occasione: il saggio sulla *Lalde del sole* è infatti il testo di una *Lettura vinciana* del 15 aprile 1972; quelli su *Leonardo e l'alchimia* e *Leonardo e la cultura medievale* sono stati presentati a due convegni milanesi: il primo, del 1982, organizzato da Enrico Bellone e Paolo Rossi e dedicato a *Leonardo e l'età della ragione*; il secondo, del 2002, intitolato *I mondi di Leonardo. Arte, scienza e filosofia*. Infine, l'ultimo intervento, *Leonardo e la cultura del suo tempo*, è il testo di una conferenza tenuta a Lugano, presso l'Università della Svizzera italiana, nella primavera 2004, nell'ambito di un ciclo di lezioni dedicate alla scienza e alla cultura italiana fra Medioevo e prima modernità.

Né si registrano, d'altra parte, riferimenti consistenti alla riflessione del maestro di Vinci in altri scritti di Vasoli, e in primo luogo nelle opere di carattere generale sulla civiltà umanistica e rinascimentale. Non per caso, nel volume dedicato a *Le filosofie del Rinascimento* da lui progettato e diretto nel 2002, il capitolo su Leonardo non è tra quelli che Vasoli decise di riservare per sé – a differenza di quelli dedicati al Rinascimento tra mito e realtà storica; al rapporto fra la tradizione tardoscolastica e la nuova filosofia umanistica; alla crisi religiosa e al rilievo delle tradizioni magico-esoteriche nel Quattrocento; ai nessi fra medicina, profezia, polemica antiastrologica; ai

Firenze, Olschki, 2008, p. 10.

5. C. Vasoli, *La «Lalde del sole» di Leonardo da Vinci*, XII Lettura vinciana, Vinci, Biblioteca Leonardiana, 15 aprile 1972, Firenze, Giunti-Barbèra, 1973, pp. 1-25. Il testo sarà poi ristampato in *Lettture vinciane I-XII (1960-1972)*, *Leonardo da Vinci letto e commentato da Marinoni, Heydenreich, Brizio, Reti, De Toni, Mariani, Salmi, Pedretti, Steinitz, Maccagni, Garin, Vasoli*, Firenze, Giunti-Barbèra, 1974, pp. 327-50; quindi raccolto in C. Vasoli, *I miti e gli astri*, Napoli, Guida, 1977, pp. 285-311, da cui si cita.

6. C. Vasoli, *Note su Leonardo e l'alchimia*, in *Leonardo e l'età della ragione*, E. Bellone e P. Rossi (a cura di), Milano, Scientia, 1982, pp. 69-77. Il saggio è stato poi incluso in C. Vasoli, *Civitas mundi. Studi sulla cultura del Cinquecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1996, pp. 299-311, da cui si cita.

7. C. Vasoli, *Leonardo e la filosofia medievale*, in *I mondi di Leonardo. Arte, scienza e filosofia*, Atti del Convegno di studi, Milano, 21-22 ottobre 2002, C. Vecce (a cura di), Milano, Edizioni Università Iulm, 2003, pp. 29-52; Id., *Leonardo e la cultura del suo tempo*, in *Scienza e cultura italiana*, R. Castagnola e P. Parachini (a cura di), Lugano, Casagrande, 2005, pp. 43-66.

modelli cinquecenteschi di un nuovo ordine del sapere –, preferendo piuttosto affidarlo alla sintesi, nitida, di Pietro Marani⁸.

C'è tuttavia un accenno, un breve passaggio, nel capitolo sul Quattrocento curato da Vasoli nel 1976 per la *Storia della filosofia* Vallardi, dal quale vorrei prendere le mosse per alcune considerazioni. Nella sezione dedicata a *Umanesimo e filosofia nella cultura italiana del tardo Quattrocento*, di scorcio, parlando del *De expetendis et fugiendis rebus*, Vasoli ne sottolinea la conoscenza, o almeno il possesso, da parte di Leonardo, reputando che quel «libro di gorgo valla» citato nel Codice di Madrid II⁹ andasse identificato proprio con l'enciclopedia dell'umanista, e maestro di *artes dicendi*, piacentino, pubblicata presso Aldo nel 1501¹⁰. Un dato, a suo giudizio, non estrinseco, ma tale da confermare il profilo e le potenzialità d'uso di uno scritto nel quale si congiungevano «atteggiamenti e dottrine di schietta tendenza umanistica (specie nel campo delle arti logiche ove le idee e i metodi suggeriti da Lorenzo Valla e dal Trapezunzio prevalgono su certi spunti nominalistici) e concezioni connesse a una lunga tradizione della matematica e della meccanica medioevale»¹¹. Un punto sul quale tornerà più diffusamente nel saggio su *Leonardo e la cultura del suo tempo*, ricordando come Valla, «indubbio conoscitore» delle «grandi opere scientifiche dell'antichità, tra le quali anche quelle di Archimede», avesse del pari «familiarità con filosofi e "scienziati" medievali, specialmente con i più recenti»¹².

Si trattava – continuava – di un'opera esemplare del nuovo enciclopedismo umanista perseguito anche dal Poliziano, che mirava, sia pure in modo compilatorio, a ordinare e connettere tra loro idee ed esperienze ritenute indispensabili per ricostituire l'unità organica del sapere. Ma era un libro che dovè attrarre fortemente Leonardo e aiutarlo a orientarsi nel corso delle sue osservazioni,

8. Cfr. C. Vasoli, *Le filosofie del Rinascimento*, P. C. Pissavino (a cura di), Milano, Mondadori, 2002. Il saggio di P. C. Marani, *Verso nuovi modelli scientifici. Leonardo fra arte, scienza e tecnologia*, *ibid.*, pp. 434-56.

9. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 8936, ff. 2v-3r.

10. Per una diversa interpretazione dell'annotazione di Leonardo si veda C. Scarpati, *Per la biblioteca di Leonardo: «Libro di Giorgio Valla»*, in «Aevum», 74, 3, 2000, pp. 669-73.

11. C. Vasoli, *Il Quattrocento*, in *Storia della filosofia*, diretta da M. Dal Pra, Milano, Vallardi, 1976, vol. VII: *La filosofia moderna: dal Quattrocento al Seicento*, pp. 126-7.

12. C. Vasoli, *Leonardo e la cultura del suo tempo*, cit., p. 56.



indagini e riflessioni sull'infinito mondo della natura, alla ricerca – com'è detto nel *Trattato della pittura* – di “ciò ch'è nell'universo per essenza, presenza o immaginazione” e che l'artista “l'ha prima nella mente e poi nelle mani, e quelle sono di tanta eccellenza che, in pari tempo, generano una proporzionata armonia in un solo sguardo qual fanno le cose”. Nel *De expetendis* – concludeva – si trovano, oltre a tutto, [...] vasti *excerpta* di testi e di autori che potevano far conoscere, in modo forse più semplice ed essenziale, le dottrine, i metodi e i problemi tipici della scienza “scolastica” del suo tempo, ben rappresentata nell'ambiente milanese e pavese¹³.

Affiorano in questa pagina, oltre alle questione dei nuovi, e più ampi, confini degli interessi di Leonardo nel contatto con la cultura milanese, nodi centrali della sua riflessione – dal confronto con una teoria delle arti volta a emancipare la produzione artistica da un'intenzione meramente mimetica al nesso con un'immagine “produttiva” della conoscenza, basata sulla possibilità della mente umana di concepire enti razionali come modelli di rappresentazione, misurazione e interpretazione della realtà. Ma anche una pagina che incoraggia a vedere in Leonardo un pensatore connesso a una dimensione enciclopedica, nel senso che Vasoli ha indicato nei suoi studi fondamentali: un sapere non solo totale, ma capace di collegare i suoi elementi costitutivi secondo modalità e forme ordinate, così che le diverse parti possano integrarsi e richiamarsi a vicenda, riflettendo nei loro reciproci accordi la razionalità dell'universo. Significativamente, in questo stesso contributo Vasoli farà riferimento al carattere enciclopedico della produzione di «alberto magnio» (come è citato il maestro domenicano nell'elenco del Codice Atlantico)¹⁴, ma soprattutto tratteggerà secondo questa linea anche un “ritratto” di Leon Battista Alberti – maestro, sotto questo profilo, di una lezione che Leonardo «comprese bene»:

13. *Ibid.*, pp. 56-7. Per la citazione da Leonardo si veda ora L. da Vinci, *Libro di pittura*, Codice Urbinate Lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana, C. Pedretti (a cura di), trascrizione critica di C. Vecce, Firenze, Giunti, 1995, I, p. 138 [f. 5r].

14. *Ibid.*, p. 47 (la citazione dal Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano alla c. 559r ex 210ra). Sul rapporto di Leonardo con Alberto Magno cfr. anche C. Vasoli, *Leonardo e la filosofia medievale*, cit., pp. 34-5. Sulla composizione e i caratteri della sua biblioteca si veda da ultimo C. Vecce, *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma, Salerno, 2017.

Alberti aveva ben mostrato come il vero architetto e ingegnere dovesse essere un provetto conoscitore della natura e delle sue leggi [...], uno studioso della natura umana, fisica e intellettuale, capace di riconoscerne i mali, i bisogni e i desideri. Insomma: una sorta di “enciclopedista”, dotato, per di più, di una particolare sensibilità nella ricerca dell’armonia, per riprodurre nella sua opera mondana l’ordine e la bellezza del cosmo e saperla difendere dall’implacabile corruzione che minaccia sempre ogni cosa mortale¹⁵.

Ma la pagina che ho citato poco sopra è interessante pure per un altro motivo. Mi sembra infatti che qui l’intento di Vasoli sia anche quello di ricondurre, e ricollegare, il ragionamento su Leonardo ad argomenti e linee di indagine che gli stavano particolarmente a cuore e che egli stesso, in un raro intervento di carattere autobiografico, poneva al centro del «quadruplic» orientamento fondamentale delle sue ricerche: accanto alla «continuità delle tendenze profetiche e “chiliastiche”», alla «fortuna dell’ermetismo e del mito della *prisca theologia*», appunto, le «tradizioni enciclopediche» e le «metodologie logiche rinascimentali»¹⁶. Un asse di ricerca, quest’ultimo, che è davvero assai precoce, originario del suo lavoro. Fra i suoi primi esiti, è ovvio ricordare il saggio *Retorica e dialettica in Pietro Ramo*, incluso nel 1953 nella raccolta di *Testi umanistici su la retorica*, curata da Eugenio Garin, insieme a Paolo Rossi e allo stesso Vasoli, per l’«Archivio di filosofia» di Enrico Castelli¹⁷: un contributo che si pone all’origine delle indagini ampie e impegnative di Vasoli sulla dialettica di tradizione umanistica e sul dibattito intorno alle arti del discorso e all’organizzazione dei saperi, destinata a culminare, nel 1968, in uno dei suoi libri più notevoli e di maggiore impatto,

15. *Ibid.*, p. 53. Sul confronto fra le «imprese enciclopediche» di Leonardo e Poliziano si vedano le osservazioni di C. Dionisotti, *Leonardo uomo di lettere*, in «Italia medioevale e umanistica», 5, 1962, pp. 183-216, ora in Id., *Appunti su arti e lettere*, Milano, Jaca Book, 1995, pp. 21-50: 40-2.

16. C. Vasoli, *Filosofi italiani allo specchio. Cesare Vasoli (Università di Firenze)*, in «Bollettino della Società Filosofica Italiana», n.s., 176 (maggio/agosto 2002), p. 7.

17. *Testi umanistici su la retorica. Testi editi e inediti su Retorica e Dialettica di Mario Nizolio, Francesco Patrizi e Pietro Ramo*, E. Garin, P. Rossi, C. Vasoli (a cura di), in «Archivio di filosofia», 1953, 3 (la rivista dal 1945 pubblicava numeri monografici); il contributo di Vasoli alle pp. 95-134. Al volume si affiancherà poi quello dedicato ai *Testi umanistici sull’ermetismo, Testi di Ludovico Lazzarelli, Francesco Giorgio Veneto, Cornelio Agrippa di Nettesheim*, E. Garin, M. Brini, C. Vasoli, P. Zambelli (a cura di), in «Archivio di filosofia», 1955, 1 (pp. 81-104 per il contributo di Vasoli, dedicato a Francesco Giorgio Veneto).



*La dialettica e la retorica dell'Umanesimo. "Invenzione" e "metodo" nella cultura del XV e XVI secolo*¹⁸. Un saggio pionieristico, quello su Ramo, come del resto tutto il volume che lo ospitava, nel quale si concentrava e si sviluppava una delle linee di ricerca più originali della nuova storiografia sul Rinascimento, per più aspetti post-burckhardtiana, promossa da Garin e dai suoi allievi della prima generazione, in quella straordinaria stagione fiorentina in cui la riconsiderazione della retorica umanistica e poi dei temi ermetici erano poste a sostegno non solo di una nuova interpretazione dell'Umanesimo e del Rinascimento, ma di un concetto rinnovato della filosofia, dei suoi linguaggi, delle sue sedi.

Garin, dunque. Come è noto, al suo maestro Vasoli rimase sempre profondamente legato, rievocando in più occasioni e con accenti intensi il lungo intreccio delle loro vite («un colloquio durato per sessant'anni»¹⁹), ma insistendo soprattutto sulla vera e propria «rivelazione» che, sotto il profilo del discorso di metodo, il suo magistero gli aveva consegnato, liberandolo dalle «incertezze», dalle «pericolose e inconcludenti "dissipazioni" intellettuali», dalle «tentazioni della facile retorica». Lungi dallo scadere «nella stanca ripetizione di vecchi *loci communes* scolastici, di banali formule manualistiche» o nel «giuoco di assurdi "precorrimenti" o "inveramenti"», Garin insegnava, già allora, a «ricercare in tutte le direzioni [...] le profonde radici storiche che sono alle origini di ogni meditazione filosofica, la continuità delle grandi tradizioni, ma anche il loro continuo rinnovarsi, ed il perenne nesso tra tutte le vite e le esperienze che sono la vita di ogni civiltà e di ogni cultura». Un altro aspetto fondamentale del magistero di Garin aveva a che fare, da un lato, con «il proposito di non separare le [...] architetture speculative dalla vita e dalle vicende di chi le aveva elaborate»; dall'altro, con «la capacità di riconoscere e intendere la filosofia che emerge dalle più diverse "fonti": dall'immaginazione e dal "mestiere" degli artisti, dai linguaggi poetici, dalle indagini degli storici, dalle ricerche degli scienziati e dall'espressione di profonde crisi etiche e religiose»²⁰. Se pure sviluppando e dilatando l'im-

18. C. Vasoli, *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo. «Invenzione» e «metodo» nella cultura del XV e XVI secolo*, Milano, Feltrinelli, 1968 (nuova ed., con una Presentazione di E. Hidalgo-Serna e M. Marassi e una Premessa dell'Autore, Napoli, La Città del Sole, 2007).

19. C. Vasoli, *Ricordi per un maestro*, in «Bruniana & Campanelliana», 11, 1, 2005, p. 24.

20. C. Vasoli, *Filosofi italiani allo specchio. Cesare Vasoli*, cit., p. 12.

postazione gariniana secondo una propria linea di interpretazione, come è stato sottolineato da Michele Ciliberto²¹, fino ad assumere nel suo lavoro, in modo sempre più rigoroso e consapevole, la centralità del concetto di cultura e di storia della cultura «come terreno germinativo dei saperi e delle discipline speciali, da cogliere nella loro netta specificità e, al tempo stesso, da connettere nella unità di un tempo storico, e di una cultura, determinati, evitando generalizzazioni astratte o definizioni prive di sostanza storica»²², Vasoli ha sempre inteso mantenersi fedele a quella lezione, peraltro illustrata con massima consapevolezza nell'Avvertenza premessa ai suoi *Studi sulla cultura del Rinascimento*, del 1968. L'unità di quella raccolta di saggi gli appariva «affidata alla [...] dichiarata e costante fiducia in un metodo di ricerca che vuole indagare i problemi filosofici nell'ambito più vasto di una compiuta esperienza culturale e ricondurre anche questa a un preciso contesto [...], ad un unico, inseparabile processo di formazione e di sviluppo nel quale confluiscano le tendenze e le conquiste più vitali di un'intera civiltà e di un momento irripetibile della storia dell'Occidente»²³.

Sono considerazioni che gettano luce anche sull'approccio di Vasoli alla figura e ai «mondi» di Leonardo. Quel che gli interessava non è certo la posizione isolata in ragione di un'eccellenza inarrivabile, la «maschera» del genio²⁴ o quanto meno dell'uomo universale, le cui competenze continuerà peraltro a giudicare, nell'ambito di alcuni saperi, assai limitate (lo considerava, ad esempio, un «mediocre matematico»²⁵). Tipico del suo criterio di interpretazione è piuttosto – come è stato osservato anche a proposito di altri autori²⁶ – l'intento di «spostare l'attenzione dal concetto di originalità a

21. Cfr. M. Ciliberto, *Cesare Vasoli interprete del Rinascimento*, in *Nuovi maestri e antichi testi. Umanesimo e Rinascimento alle origini del pensiero moderno*, Atti del Convegno internazionale di studi in onore di Cesare Vasoli, Mantova, 1-3 dicembre 2010, S. Caroti e V. Perrone Compagni (a cura di), Firenze, Olschki, 2012, pp. 1-17.

22. M. Ciliberto, *Ricordo di Cesare Vasoli*, in L. Fedi, *Bibliografia di Cesare Vasoli*, cit., p. xiv.

23. C. Vasoli, *Studi sulla cultura del Rinascimento*, Manduria, Lacaita, 1968, p. 7.

24. C. Vasoli, *Leonardo e la filosofia medievale*, cit., p. 32: «La vera genialità di Leonardo non consisté – come a lungo si è detto, con una stucchevole retorica – nell'assoluta originalità di idee e scoperte, quanto, piuttosto, nella sua capacità di accogliere e vagliare tutti gli insegnamenti offerti da una civiltà ove si confrontavano le idee di un passato ancora vicino, il ritorno alla scienza degli antichi, e modelli e forme di pensiero del tutto nuovi».

25. C. Vasoli, *Leonardo e la cultura del suo tempo*, cit., pp. 43, 45.

26. Cfr. S. Miglietti, *Al di là dell'«auteur d'un seul livre» Cesare Vasoli lettore di Jean Bodin*, in



quello di tradizione»: uno spostamento che di fatto si concretizza nel lavoro fatto per riconnettere Leonardo, anche attraverso una lettura accorta e sottile dei suoi elenchi di libri²⁷, alle diverse declinazioni della «complessa cultura del suo tempo», provando «a determinare con maggiore esattezza il suo itinerario intellettuale e le fonti alle quali dovè risalire, sia per rielaborare, facendole talvolta proprie, idee tradizionali», ma, più spesso, per discuterle, ricombinarle e innovarle «con l'eccezionale potere della sua "visione" di artista capace di comprendere e rappresentare [...] lo sviluppo e l'andamento dei fenomeni e delle forze intrinseche della natura»²⁸.

Nel saggio *A proposito di scienza e tecnica nel Cinquecento* Vasoli indicava alcuni problemi di metodo, da lui ritenuti validi, «anche al di là della prospettiva "vinciana", per tutto l'arco delle ricerche di storia della scienza, in quel settore delicatissimo costituito dal nesso tra teoria e tecnica, l'attività direttamente connessa con la produzione e la vita economica e l'elaborazione dei principi generali e dei criteri di coerenza logica dai quali dipende sempre, in ultima analisi, la struttura razionale della scienza»²⁹. Il lavoro che ha consentito di portare alla luce il carattere e le attitudini intellettuali di quegli «artigiani, cultori delle "artes mechanicae"», ha permesso di guardare a Leonardo «nella sua vera, reale, misura storica di grande rappresentante di un ceto o gruppo sociale che rivendicava il valore effettuale della propria opera, il senso del concreto e del particolare di contro alla scienza libresca e alla consueta "boria" dei dotti». «Se ne trae [...] la prova indiscutibile di una forte spinta in senso empiristico e pragmatico, legata ai bisogni e alle curiosità delle nuove classi socialmente attive, di un modo di concepire l'"operazione" già altrettanto lontana dai temi magico-alchimistici che dalle tendenze del sapere accademico, ancora prigioniero di problemi e di strumenti logici non più utilizzabili»³⁰. «Aver restituito alla sua vera, umana grandezza questo eccezionale "artista" e "artigiano" [...]; aver compreso la sua stessa or-

«Rinascimento», II s., 54, 2014, pp. 133-46: 137 sgg.

27. Per questo si vedano in particolare C. Vasoli, *Leonardo e la filosofia medievale*, cit.; Id., *Leonardo e la cultura del suo tempo*, cit.

28. C. Vasoli, *Leonardo e la cultura del suo tempo*, cit., pp. 54-5. Cfr. anche Id., *Leonardo e la filosofia medievale*, cit., p. 33.

29. C. Vasoli, *A proposito di scienza e tecnica nel Cinquecento*, cit., p. 479.

30. *Ibid.*, pp. 484-5. E cfr. anche C. Vasoli, *Leonardo e la cultura del suo tempo*, cit., pp. 60-1.

gogliosa professione di “omo senza lettere” nell’esatto contesto di una polemica che aveva un’effettiva incidenza storica» ha recato con sé, come acquisizione importante, l’idea che «proprio da questo *background* emergesse un modo originale e fecondo d’intendere il compito del ricercatore dei segreti naturali, dell’indagatore dei processi mediante i quali può attuarsi il potere umano sugli eventi e le forze del cosmo naturale»³¹.

Un’impostazione che Vasoli ha perseguito, nel caso di Leonardo, e forse anche in ragione di un interesse così tiepido, con una coerenza molto evidente e senza sussulti – tale da lasciare, nel tempo, obiettivamente scarso spazio a margini vistosi di svolgimento. Le linee di forza della sua interpretazione emergono peraltro con chiarezza già in un suo intervento germinale, al quale non ho ancora fatto cenno: mi riferisco alla recensione, apparsa sulla rivista «Il Ponte» del 1954, a *La mente di Leonardo* di Cesare Luporini, uscito l’anno precedente e con il quale si riprendeva, sotto la direzione di Garin, la «Biblioteca storica del Rinascimento» di Sansoni. Pagine dal tratto “militante” e dai toni netti, com’era del resto proprio del Vasoli di quegli anni, ma dalle quali emergono insofferenze e aperture di credito, accanto a quell’interesse per il deciso radicamento della teoria, della «varia forma delle idee» nella storia e nella molteplicità dei suoi piani che sempre definirà il suo metodo di indagine. In apertura, un bilancio severo del centenario vinciano del 1952: «La noiosa e miserevole retorica cui si sono abbandonati molti autorevoli barbassori della cultura ufficiale per tessere ancora una volta le lodi del “genio universale” e del “miracolo umano”» ha finito per rievocare – scriveva – polemiche e discussioni invecchiate, riaprendo la «tenzone» «tra quella certa interpretazione mitica di Leonardo – che ebbe, del resto, proprio a Firenze, tante caratteristiche manifestazioni – e il giudizio di coloro che, sulle orme di certe famose pagine crociane, hanno voluto ridurre in limiti sempre più ristretti e definiti la sua opera scientifica e filosofica»³². E

31. *Ibid.*, pp. 480-1.

32. C. Vasoli, Recensione a C. Luporini, *La mente di Leonardo* (Firenze, Sansoni, 1953), in «Il Ponte», 10, 1954, p. 637. Per una riflessione complessiva sulle celebrazioni del cinquecentenario leonardiano e il loro effettivo apporto al rinnovamento della storiografia vinciana e rinascimentale si veda ora R. Nanni e M. Torrini (a cura di), *Leonardo ‘1952’ e la cultura nell’Europa del dopoguerra*, Atti del Convegno internazionale, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento e Vinci, Biblioteca Leonardiana, 29-31 ottobre 2009, Firenze, Olschki, 2013, con i contributi, fra gli altri, di R. Nanni, *Il concetto di Rinascimento e Leonardo: Febvre, Garin, Pa-*



tra i pochi esiti apprezzabili di quelle celebrazioni Vasoli elencava appunto, accanto ai lavori sull'«origine e la natura della cultura vinciana» di Garin³³ – effettivamente di notevole rilievo ed eco, e ai quali egli continuerà a guardare come a un punto di riferimento, accanto al saggio altrettanto decisivo di Carlo Dionisotti su *Leonardo uomo di lettere*³⁴ –, il libro di Luporini, capace di «cogliere nell'opera di Leonardo non tanto un complesso organico e coerente di formule e riflessioni matematiche, o tanto meno una generica aderenza con lo “spirito” del Rinascimento, quanto piuttosto gli aspetti veramente innovatori e progressivi che, mentre propongono problemi, esigenze e metodi ricchi di futuro, segnarono, d'altra parte, un deciso passaggio dalle forme della vecchia cultura scolastica o umanistico-letteraria ad una concezione della natura e della scienza, attiva e critica»³⁵. Distante dall'ironia pungente di Dionisotti («anche in Inghilterra, a Londra, era corsa la voce che quello era stato “progressivo”. Non era voce credibile»)³⁶, Vasoli, pur segnalando i margini di discussione critica ai quali per alcuni aspetti il lavoro di Luporini si prestava («sia per quanto riguarda l'effettiva portata di certe intuizioni leonardesche che per la giustificazione storica che ne viene qui

nofsky, pp. 3-76 e F. Frosini, *Cesare Luporini e la mente di Leonardo tra temporalità e spazializzazione*, pp. 77-97.

33. *Ibid.* E cfr. E. Garin, *La cultura fiorentina nell'età di Leonardo*, in «Belfagor», 7, 1952, pp. 272-89, poi in *Id.*, *Medioevo e Rinascimento. Studi e ricerche*, Bari, Laterza, 1954, pp. 289-313 e in *Id.*, *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Roma-Bari, Laterza, 1993 (prima ed. 1965), pp. 57-77, da cui si cita; *Id.*, *Il problema delle fonti del pensiero di Leonardo*, in *Studi vinciani. Arte, Letteratura, Filosofia*, Atti del Convegno di Studi vinciani, Firenze, Pisa, Siena, 15-18 gennaio 1953, Firenze, Olschki, 1953, pp. 157-72.

34. C. Dionisotti, *Leonardo uomo di lettere*, cit.

35. C. Vasoli, Recensione a C. Luporini, *La mente di Leonardo*, cit., pp. 637-8.

36. C. Dionisotti, *Appunti su arti e lettere*, cit., p. 8: «In Inghilterra a qualcuno piaceva l'ipotesi che Leonardo [...] anche fosse stato assertore di progresso umano e civile nell'età sua. Era, aggravata da faziosità politica, un'altra e diversa deformazione della storia dell'arte e insieme della storia d'Italia. Credevo allora, e credo tuttora, che il progresso è fatto di verità e di onestà, oltreché di libertà e di giustizia». Cfr. anche *Id.*, *Leonardo uomo di lettere*, cit., *ibid.*, p. 35: «Per Leonardo, non la storia né la letteratura minimamente contavano, ma contava con altrettanto superba febbre il dominio visivo e sperimentale della natura, e da questo solitario dominio si liberava la sua evasione dalla norma. Ed era inevitabile che il contrappasso di una ricerca, così egoisticamente deserta di ogni intelligenza storica e cordialità umana, del meccanismo naturale, fosse poi il vagheggiamento ossessivo non soltanto dell'estremo limite di resistenza di quel meccanismo, ma anche, e conseguentemente, della rottura».

offerta»³⁷), insisteva su quella lettura “progressiva” di Leonardo, su quella soluzione al “problema” della sua filosofia che Luporini aveva inteso proporre – per dirlo con le sue stesse parole, «un abbraccio non conservatore del proprio tempo, spingendolo innanzi» – con «misura critica», nell’intreccio fra «una non comune intelligenza storica» lontana da ogni tentazione di anacronismo e una «estrema aderenza ai testi vinciani», senza temere il confronto, da un lato, con la «stessa natura della meditazione di Leonardo e dalla forma in cui essa ci è pervenuta»; dall’altro, con i giudizi diversi, e spesso fra loro contraddittori, elaborati da studiosi come Edmondo Solmi³⁸ e soprattutto Pierre Duhem³⁹.

Il nome di Duhem punteggerà da allora in poi i contributi leonardiani di Vasoli, richiamato non di rado con toni aspri («tesi insostenibili», «i furori medievistici di alcuni storici dell’inizio del secolo», «equivoci che hanno reso più difficile e incerta la conoscenza e il significato dell’opera leonardesca»⁴⁰). La sua posizione storiografica – pur illustrata con ampiezza nel saggio su *Leonardo e la filosofia medievale*⁴¹ – appare sempre compendiata nell’idea che lo studioso, con le sue ricerche costruite sullo schema fonti/‘precursori’, abbia inteso fare di Leonardo un puro «erede della tradizione scolastica» trecentesca nei suoi principi e modelli scientifici più suscettibili di evoluzione interna, mirando a isolarlo dalla svolta intellettuale del suo tempo, dalle trasformazioni nei rapporti tra “culture”, linguaggi, strutture dottrinali fino ad allora connessi ad ambiti disciplinari distinti e non comunicanti, «liquidando [...] il grande e faticoso travaglio del secolo umanistico, per legare tra loro le origini della scienza moderna e gli esiti della tarda fisica scolastica, gli inizi di un nuovo, rivoluzionario modello del sapere e l’estrema crisi di un venerabile sistema metafisico e teologale»⁴². Il problema

37. C. Vasoli, Recensione a C. Luporini, *La mente di Leonardo*, cit., p. 639.

38. Su Solmi cfr. C. Vasoli, *Leonardo e la filosofia medievale*, cit., pp. 50-2.

39. C. Vasoli, Recensione a C. Luporini, *La mente di Leonardo*, cit., pp. 638-39. Su questo punto cfr. anche C. Vasoli, *Leonardo e la filosofia medievale*, cit., pp. 50-2; Id., *Leonardo e la cultura del suo tempo*, cit., p. 60 e, per la lettura critica delle posizioni di Duhem e Solmi in Eugenio Garin, R. Nanni, *Il concetto di Rinascimento e Leonardo*, cit., pp. 47-56.

40. Cfr. C. Vasoli, *La «Lalde del sole» di Leonardo da Vinci*, cit., pp. 286-8, 290; Id., *Leonardo e la cultura del suo tempo*, cit., p. 60; Id., *Leonardo e la filosofia medievale*, cit., p. 41.

41. C. Vasoli, *Leonardo e la filosofia medievale*, cit., pp. 43-9.

42. C. Vasoli, *La «Lalde del sole» di Leonardo da Vinci*, cit., p. 286. Per le critiche al metodo



– messo a fuoco e affrontato analiticamente in quei primi anni Cinquanta sia nel capitolo iniziale del libro di Luporini, *Per una interpretazione non formalistica del pensiero di Leonardo*, sia nel saggio di Garin sulle fonti, entrambi frutto delle relazioni presentate al convegno vinciano del gennaio 1953⁴³ – è evidentemente, anche agli occhi di Vasoli, quello del nesso che si dà tra interpretazione di Leonardo e interpretazione del Rinascimento, eredità e collocazione dell'uno rispetto a una "frontiera" considerata incerta e contestabile, e periodizzazione e legittimità non meramente letteraria, artistica ed etico-retorica dell'altro – specialmente (e sono parole stavolta di Luporini) del Rinascimento italiano e dei suoi «caratteri di epoca profondamente innovatrice e generatrice del mondo moderno»⁴⁴.

2. "Lodare" il Sole: «magnitudine», «virtù», «vita delle cose»

Per comprendere Leonardo occorre dunque, a giudizio di Vasoli, abbandonare sia l'immagine del «pensatore che avrebbe addirittura precorso Copernico e rivoluzionato radicalmente la nostra visione del mondo», sia quella dell'«esperto conoscitore delle dottrine filosofiche antiche» e dei maggiori, e più ardui, filosofi del secolo, a partire da Cusano, ma in primo luogo quella del mediatore tra le dottrine scientifiche di Buridano e della sua scuola e la futura scienza galileiana. Quel che importa – un esempio su tutti – del suo confronto serrato con Alberto di Sassonia sulla natura dei corpi celesti, la causa del loro splendore, l'origine della luce e del calore non è tanto l'alternativa fra accettazione passiva o discussione critica, in un dibattito «necessariamente determinato dal linguaggio, dalla terminologia, dai presupposti delle scienze [dei *recentiores*] con le quali doveva pur misurarsi»⁴⁵;

seguito da Duhem si veda pure C. Vasoli, *Leonardo e la filosofia medievale*, cit., p. 50.

43. E. Garin, *Il problema delle fonti del pensiero di Leonardo*, cit.; C. Luporini, *Per una interpretazione non formalistica del pensiero di Leonardo*, in *Studi vinciani. Arte, Letteratura, Filosofia*, cit., pp. 173-96. Il saggio di Garin è stato poi ripubblicato, con alcune aggiunte di carattere bibliografico, in Id., *La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti*, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 388-401. Alcune considerazioni sull'originale dattiloscritto preparato da Garin per il convegno, e ora conservato presso la Biblioteca Leonardiana di Vinci, in R. Nanni, *Il concetto di Rinascimento e Leonardo*, cit., pp. 44-5.

44. C. Luporini, *Per una interpretazione non formalistica del pensiero di Leonardo*, cit., p. 174. E cfr. pure C. Vasoli, *Leonardo e la filosofia medievale*, cit., pp. 42-3.

45. C. Vasoli, *Leonardo e la cultura del suo tempo*, cit., p. 58. Su Leonardo e Alberto di Sasso-

ma è piuttosto la presenza, sullo sfondo di queste riflessioni, di immagini che portano Leonardo a supporre nuovi rapporti tra la Terra, il Sole e l'ordine universale, tra il principio generatore di vita e di forza e la logica più generale delle forze che operano nella vicenda di tutti gli enti naturali.

A mostrare in modo esemplare il metodo seguito da Vasoli nel leggere l'opera di Leonardo è proprio il suo approccio ai testi – in questo caso, a un frammento tanto celebre quanto discusso e controverso come la *Lalde del sole*, consegnato a un passo del Codice F dell'Institut de France⁴⁶. Una proposta di lettura, la sua, che sarà particolarmente apprezzata da Garin, con parole non di circostanza, nel contesto di una severa recensione al libro di Bertrand Gille su *Leonardo e gli ingegneri del Rinascimento*, proprio per la lezione di metodo contenuta in quelle pagine, «per la fruttuosa indicazione di fonti che in esse è presente, senza arroganza e con esattezza». In quella «lettura elegante» Vasoli, a giudizio di Garin, «ha finemente mostrato come si possa ricercare con rigore il tessuto culturale in cui si mosse Leonardo, distinguendone i vari livelli, senza perciò diminuirne in nulla l'originalità, ma anche senza alterarne le proporzioni, privilegiandone, o esaltandone aspetti che, al contrario, si inseriscono perfettamente in ambienti precisi»⁴⁷.

In apertura del saggio, Vasoli avvertiva di «non attendersi da questa lettura degli esiti molto peregrini e, meno che mai, delle conclusioni che innovino le caute prospettive entro le quali dovrebbe sempre procedere l'onesta considerazione» di questi temi. Piuttosto l'analisi del frammento porta a «ribadire alcuni canoni interpretativi» – il riferimento è, ancora una volta, alla linea Dionisotti-Garin –, riprendendo, da un punto di vista peculiare e

nia cfr. anche Id., *Leonardo e la filosofia medievale*, cit., pp. 46-9, 51-2.

46. Il testo, che qui si cita dall'edizione curata da Carlo Vecce (L. da Vinci, *Scritti*, Milano, Mursia, 1992, pp. 204-5), risale al 1508 ed è conservato nel Codice F (Parigi, Bibliothèque de l'Institut de France, 2177), cc. 5r e 4v. Sulla *Lalde* si vedano, e sono discusse da Vasoli nel suo saggio, le interpretazioni di G. Fumagalli, *Leonardo e le favole antiche*, in *Il mondo antico nel Rinascimento*, Atti del V Convegno internazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze, 2-6 settembre 1956, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 111-47; e di V.P. Zoubov, *Le soleil dans l'oeuvre scientifique de Léonard de Vinci*, in *Le soleil à la Renaissance. Sciences et mythes*, Colloque international tenu en avril 1963, Bruxelles-Paris, Presses Universitaires de Bruxelles-Presses Universitaires de France, 1965, pp. 177-98.

47. E. Garin, *Leonardo da Vinci: la sua cultura, la sua opera* (Recensione al libro di B. Gille, *Leonardo e gli ingegneri del Rinascimento*, Milano, Feltrinelli, 1972), in «Rivista critica di storia della filosofia», 28, 3, 1973, pp. 335-41: 335.



parziale, «quel discorso sui nessi tra l'esperienza dell'artista-scienziato Leonardo e la civiltà filosofica e letteraria del tardo Quattrocento che è stato così spesso viziato da preconcetti e deformazioni di ogni genere»⁴⁸.

Per comprenderla in maniera conveniente occorrerà [...] mettere da parte almeno due pregiudizi [...] del tutto infondati. Il primo è l'insistenza di alcuni studiosi sulla totale incompatibilità tra la mente "limpida" e "rigorosa" di Leonardo e le "fumose", "magiche" fantasticherie del canonico Ficino e dei suoi seguaci. Il secondo è la tenace certezza ostentata da altri, ben convinti che il Sole oggetto dei suoi studi e ricerche sia esclusivamente "un corpo celeste reale e concreto che risplende e brucia" [...] e non quel simbolo o immagine allegorica ricorrente in tante pagine ficiniane, quasi che l'astro "statua di Dio" di cui si parla nel *De sole* non fosse [...] una forza cosmica generatrice e, come fonte perenne di energia, il centro ideale del cosmo⁴⁹.

In realtà quel frammento che registra «un flusso di temi, riflessioni e spunti polemici assai diversi» (la visione di una notte stellata; i punti luminosi «seminati per esso spazio tenebroso» che Leonardo cerca di osservare eliminando il fenomeno della scintillazione; la loro grandezza apparente e reale in rapporto con la Terra; la critica agli antichi che male hanno inteso del Sole e alle loro favole morali; il nostro mondo contemplato, come una minima stella, da un altrove lontanissimo), e spesso sovrainterpretati in senso cusaniano o copernicano, appare guidato «dall'unico filo di una costante intuizione [...], bene espressa nel termine "lalde"». Termine che non sta a indicare una mera ispirazione religiosa o poetica, «ma riflettendo forse la memoria di un antico modello, la *Laus Solis* di Giuliano, spesso ricordata e ripresa da Ficino», mostra come Leonardo avesse saputo cogliere, intrecciando codici alti e bassi – isticamente compendiate nella nota aggiunta a margine del frammento («La Spera e Marullo lalda[n] con molti altri esso sole»), che accosta un modesto poemetto in volgare di argomento astronomico-geografico come la Sfera di Goro Dati all'opera, non priva di echi lucreziani ed epicurei, di uno dei più raffinati poeti latini del suo tempo⁵⁰ –, alcuni dei temi filosofici predominanti, e addirittura correnti, negli ambien-

48. C. Vasoli, *La «Lalde del sole» di Leonardo da Vinci*, cit., p. 285.

49. C. Vasoli, *Leonardo e la cultura del suo tempo*, cit., pp. 48-9.

50. C. Vasoli, *La «Lalde del sole» di Leonardo da Vinci*, cit., pp. 299-300.

ti fiorentini della sua giovinezza e maturità (Cristoforo Landino con il suo commento a Dante, fitto di spunti platonici, Matteo Palmieri, i volgarizzamenti della filosofia d'amore, ma anche «libri, diari, scartafacci e documenti [...] di uomini d'arte, di mercatura o di guerra»⁵¹), ponendoli alla base della «folgorante intuizione di uno smisurato universo popolato di eterne luci, reso vivo e vivente dalla potenza generativa del sole»⁵².

Certo, anche se nelle parole di Leonardo riecheggiano le frequentazioni e le speculazioni fiorentine su luce, Sole, astri e ombre e la concezione della natura come specchio della bellezza e armonia divina, il Sole al quale egli rivolge la sua lode non è più un «simbolo di verità oltremondana», luce fisica che nel suo splendore rimanda alla propria origine sopraceleste, espressione delle perfezioni invisibili del mondo divino e, in quanto tale, fonte della conoscibilità della natura, ma è ormai chiamato a rappresentare, pur senza approdare a un rovesciamento della *imago mundi* tradizionale, «la stessa natura nella sua più alta ed eminente virtù, la fonte, la scaturigine prima della vita»⁵³: «El suo lume allumina tutti li corpi celesti che per l'universo si compartano. Tutte l'anime discendan da lui, perché il caldo ch'è nelli animali vien dall'anima, e nessun altro caldo né lume è nell'universo»⁵⁴.

Ma Vasoli va oltre nella sua indagine, per ricordare che anche «quando sia riconosciuto il carattere peculiare dell'intuizione leonardiana», così come il suo «nesso evidente con le indagini concrete di cui è ricco il Codice F», resta aperta la riflessione circa l'«incidenza positiva che certe immagini iconolo-

51. *Ibid.*, p. 303. Per i rapporti e le frequentazioni fra Leonardo e la cerchia dei ficiniani si veda V. Arrighi, A. Bellinazzi, E. Villata (a cura di), *Leonardo da Vinci: la vera immagine. Documenti e testimonianze sulla vita e sull'opera*, Firenze, Giunti, 2005, pp. 206-7.

52. *Ibid.*, pp. 309 e 294. E cfr. anche C. Vasoli, *Leonardo e la cultura del suo tempo*, cit., p. 52. Una interpretazione dell'accostamento istituito da Leonardo tra la *Sfera* e gli *Hymni naturales* di Marullo sulla base di una comune «accezione letterale del sole [...] in quanto pianeta realmente presente e operante nel cielo e non mera allegoria morale o ente intellettuale» in F. Frosini, *Vita, tempo e linguaggio (1508-1510)*, L. Lettura vinciana, Vinci, Biblioteca Leonardiana, 17 aprile 2010, Firenze, Giunti, 2011, pp. 1-32: 16-7. Più in generale, sulla concezione leonardiana della natura e sul suo approdo finale a una concezione delle forme viventi come trascorrere continuo e instabile di flussi e di energie si veda ora, dello stesso autore, «*Artefiziosa natura*». *Leonardo da Vinci dalla magia alla filosofia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020.

53. *Ibid.*, p. 309.

54. L. da Vinci, *Scritti*, cit., p. 205.



giche hanno esercitato anche sulla storia delle idee scientifiche», sulla persistenza di alcuni fondamentali “archetipi” «sullo sfondo delle nuove conoscenze e delle dottrine che stavano ormai mutando gli stessi fondamenti del sapere scientifico», come dimostrano i celebri luoghi “eliosofici” del primo libro del *De revolutionibus* o dell'*Harmonices mundi* – tradotti in una logica ormai «ben lontana dai dubbi e dalle incertezze tante volte testimoniate dai frammenti vinciani», eppure registro di luoghi letterari ancora diffusissimi e di un lessico tributario di una visione del mondo analogica, simbolica, fondata su una centralità ideale del Sole. Anche i miti dei metafisici, così, a differenza di quanto pensano storici «troppo preoccupati di avallare le loro ideologie», «possono contribuire a predisporre le menti a una nuova visione del cosmo e a proporre a chi coltiva la scienza nuove prospettive di ricerca»⁵⁵. Un punto sul quale Vasoli tornerà a insistere nell'Introduzione a *I miti e gli astri* (dove il saggio sulla *Lalde* viene ripubblicato nel 1977), collegando la linea di ricerca espressa in quel volume a quella già proposta in *Profezia e ragione*, il capitale lavoro del 1974 presentato a suo tempo come parte «di una più vasta indagine storica sull'incontro, la partecipazione e il conflitto tra antichi e nuovi “sogni” magici [...] e il progressivo “disincantamento” del mondo»⁵⁶. Qui egli affrontava, impiegando come filo rosso le vicende intellettuali di autori diversi, il tema della «tensione dialettica», caratteristica dei secoli centrali della modernità, fra «le tradizioni profetiche, escatologiche, magiche e il contemporaneo sviluppo dei processi di razionalizzazione della conoscenza e della vita» che porteranno alla costruzione della scienza moderna⁵⁷. Indagare una relazione di questo tipo è stata, per Vasoli, la via maestra per comprendere «la contraddittoria ricchezza di contenuti, le profonde inquietudini» di «una civiltà estremamente ricca e suscettibile degli esiti più opposti e contrastanti»; non più sondabile – se non al rischio di una visione parziale e deformante – adottando quei «termini storiografici ormai consunti, come il “neoplatonismo cinquecentesco” o la “filosofia dell'amore”». Ineludibile, soprattutto, la riconsiderazione del rapporto tra magia e scienza, troppo spesso, e troppo male scandito dalla mera opposizione tra la

55. C. Vasoli, *Leonardo e la cultura del suo tempo*, cit., p. 49.

56. C. Vasoli, *Profezia e ragione*, cit., Prefazione, p. 7.

57. *Ibid.*

sfera delle “illusioni” o delle “favole” e quella di una cultura che sceglie di affidarsi a puri criteri di ragione. Al contrario, è da un «denso intrico di dottrine (profetismo, cabbalismo, tradizione ermetica e metafisiche neoplatoniche)» che emersero non solo nuove alternative della vita religiosa [...], ma anche diverse cosmologie e “*imagines mundi*” e, con esse, [...] rivendicazioni della vocazione dell’uomo e della sua mente» poste «addirittura all’origine di esperienze che si conclusero sotto un segno del tutto diverso»⁵⁸.

E si potrà sempre costruire una storia astratta e irreale, isolando la pura razionalità (e, magari, la pura ortodossia) dei filosofi e degli scienziati [...]. Ma la vita di un’età così drammatica e travagliata come quella che corre tra il maturo Quattrocento e l’avvento delle nuove metodologie scientifiche non fu davvero così pacifica, limpida e razionale quale ce la presentano certe rappresentazioni di maniera [...]. La storia della cultura [...] è sempre storia di zone avanzate e arretrate, di progressi e di residui, di processi discontinui nei quali il passato riemerge spesso con imponente suggestione⁵⁹.

Un «discreto ammonimento» a chi sia abituato a valutare «senza tenere conto della lentezza molecolare con cui si compiono le grandi trasformazioni ideologiche e della lunga sopravvivenza di idee e modi mentali per noi assolutamente contrastanti»⁶⁰. Ne *I miti e gli astri*, dunque, Vasoli sottolinea come i lemmi che danno il titolo al volume intendano fissare, ancora una volta, «due linee costanti della sua ricerca: l’individuazione di quei filoni di religiosità profetica, esoterica [...] così influenti su molte vicende culturali del Cinquecento italiano ed europeo, e il ruolo centrale della speculazione astrologica ed astronomica nel corso della lunga crisi intellettuale da cui nacque la “nuova scienza”⁶¹». Così l’analisi della *Lalde*, che nel volume precede il saggio notevole sugli anni italiani di Copernico⁶², «non mira soltanto a discutere e a respingere certe fantasiose interpretazioni “precopernicane” di questo frammento, bensì a individuare, attraverso una serie di indicazioni testuali», la funzione di «catalizzatori [...] di un nuovo modo di considerare

58. *Ibid.*, p. 8.

59. *Ibid.*, pp. 9 e 12.

60. *Ibid.*, p.12.

61. C. Vasoli, *I miti e gli astri*, cit., p. 7.

62. C. Vasoli, *Copernico e la cultura filosofica italiana del suo tempo*, *ibid.*, pp. 313-50.



i rapporti tra la Terra e il “grande astro”» che metafore e miti solari esercitarono anche su Leonardo, «inducendolo a scrivere una delle sue pagine più intense, ma anche più enigmatiche»⁶³.

3. Necessità naturale e curiosità umana: il ruolo dell'alchimia

Un'impostazione affine governa pure il secondo, e più breve, saggio dello stile di indagine dei testi leonardiani proposto da Vasoli, affidato alla sua «lettura ravvicinata» di quei passi dei fogli 19045v e 19048v di Windsor e del breve inserto del Codice Atlantico in cui Leonardo si confronta, «in modo quasi casuale e per inciso», con «il problema della validità scientifica dell'alchimia, dei suoi propositi, opere e risultati»⁶⁴. Ancora una volta, «per una spiegazione storica del suo modo di concepire la stessa funzione operativa del sapere» e dei suoi nessi con la «gran copia delle varie e strane forme generate dalla artificiosa natura»⁶⁵ occorre, a giudizio di Vasoli, focalizzare l'attenzione, piuttosto che sull'indiscutibile fascino di pagine scandite da una logica interna e da passaggi concettuali particolarmente arditi – che trascorrono dall'anatomia dell'apparato muscolare della lingua alla riflessione su tempo e linguaggi e sul carattere accidentale della civiltà umana, alle immagini assai suggestive collegate al motivo dell'oro –, sulla «effettiva natura degli argomenti proposti», nel contesto di una discussione di cui sono proprio alcuni scritti alchemici, con la loro rinnovata fortuna di inizio Cinquecento, a registrare e perpetuare le coordinate essenziali⁶⁶. È questo il

63. C. Vasoli, *I miti e gli astri*, cit., pp. 9 e 324. Nelle pagine ficiniane della *Comparatio orphica Solis cum Deo* e del *De lumine*, sottolinea Vasoli, «si esprimeva non certo un preciso contenuto dottrinale e scientifico, ma piuttosto l'oscura coscienza ed aspettazione di un mutamento degli antichi rapporti cosmici tra l'uomo, la Terra e il nuovo “centro” solare» (pp. 324-5). E su questi testi di Ficino come luogo genetico dell'«atmosfera psicologica dell'eliocentrismo», grazie all'insistenza sulla «necessità della centralità del Sole» cfr. anche E. Garin, *La cultura fiorentina nell'età di Leonardo*, cit., pp. 70-1 e 75-7.

64. C. Vasoli, *Note su Leonardo e l'alchimia*, cit., p. 299. Per un'analisi di questi fogli di Windsor anche in relazione alla contrapposizione istituita da Leonardo tra la filosofia naturale, che indaga correttamente le ragioni delle cose, e la superstizione che, ignorando tali ragioni, alimenta di fatto l'uso politico dell'inganno ai danni della «stolta moltitudine» cfr. F. Frosini, *Vita, tempo e linguaggio (1508-1510)*, cit., pp. 10-4; *ibid.*, pp. 16-20, per alcune ipotesi sull'intreccio tra filosofia, religione e governo della moltitudine sotteso pure ad alcuni passaggi della *Lalde del sole*.

65. L. da Vinci, *Scritti*, cit., p. 162 (Londra, British Library, *Codice Arundel 263*, c. 155r).

66. C. Vasoli, *Note su Leonardo e l'alchimia*, cit., pp. 299-300.

caso dello statuto scientifico dell'*ars* alchemica e della sua possibilità di farsi effettivamente ministra di una natura «la qual non varia le ordinarie spezie delle cose da lei create», in quanto opera nella dimensione dell'essenziale e dell'eterno, mentre, al contrario, «si variano di tempo in tempo le cose create dall'omo», pure «massimo strumento di natura, perché la natura sol s'astende alla produzion [di quei] semplici» che invece l'arte umana, confinata nella sfera dell'accidentale e perciò variabile, non ha la possibilità di creare⁶⁷. E di questa distinzione tra i «semplici», generati dalla natura, e i composti accidentali, frutto dell'ingegno umano, «mi saran testimoni li vecchi archimisti, li quali mai, o a caso, o con volontaria sperienza, s'abbattero a creare la minima cosa che crear si possa da essa natura». Come mostra, per contrasto, la deriva pericolosa alla quale «questa tal generazione» di alchimisti contemporanei, pur lodevole nella sua prassi, si è esposta, nel tentativo infruttuoso (e indizio di un'attitudine foriera di prossime «ruine di vita o di mente») di riprodurre addirittura la più eccellente e imperitura delle cose create, l'oro, «vero figliol del sole». Ed è anche il caso di uno dei passi più noti e belli del testo leonardiano, quello che fa sprofondare il lettore nel cuore delle miniere, là dove davvero l'oro si genera, cresce e si dirama, attraversato da un principio vitale e proteso ad assimilare a sé tutti i metalli che tocca:

E se pur la stolta avarizia in tale errore t'invia, perché non vai alle miniere dove la natura genera tale oro e quivi ti fa' suo discepolo, la qual fedelmente ti guarirà della tua stoltizia, mostrandoti come nessuna cosa da te operata nel foco, non sarà nessuna di quelle che natura adoperi al generare esso oro? Quivi non argento vivo, quivi non zolfo di nessuna sorte, quivi non foco, né altro caldo che quel di natura vivificatrice del nostro mondo, la qual ti mosterrà le ramificazione dell'oro sparse per il lapis ovvero azzurro ultramarino, il quale è colore esente dalla potestà del foco. E considera bene tale ramificazione dell'oro, e vederai nelli sua stremi, li quali co' lento moto al continuo crescano, e' convertano in oro quel che tocca essi stremi, e nota che quivi v'è un'anima vigiativa, la qua[l] non è in tua potestà di generare⁶⁸.

67. *Ibid.*, pp. 304-5.

68. L. da Vinci, *Tutti gli scritti. Scritti letterari*, A. Marinoni (a cura di), nuova ed. accresciuta, Milano, Rizzoli, 1974, p. 163.



Un passo che Vasoli accosta alla dottrina della conversione naturale dei metalli vili («patet experientia veridica naturam continuo mutare reliqua metalla ad aurum»⁶⁹) affidata a un manuale di teoria e «propaganda» alchemica come la *Pretiosa margarita novella*, opera stampata più volte a partire dal 1546, ma già ampiamente circolante in forma manoscritta da più di un secolo⁷⁰.

La generazione in vero dei metalli nelle minere diversamente dai cavatori si ritrova, benché il generato sia fatto uno solo. Perciò che alcuna volta si ritrova l'oro generato nella pietra e con la pietra corporato quasi sia la marcasita aurea; alcuna volta non corporato con la pietra, ma quasi fosse una vena trapassante per la pietra e separata dalla sostanza [...]. E ritrovarono più sovente i cavatori dalla stessa miniera, prima cavato l'argento l'oro in ultimo [...] Ma ritrovasi ancora alcuna volta quest'oro in pietra, ed è pietra che ha un buco aperto, che spira alla pietra superiore nella quale consecutivamente eravi argento, adunque e quasi dall'istesso luogo evaporò essa stessa materia, ma la natura salva nell'origine la parte più pura, e per evaporazione e sublimazione ascende la parte più impura, e la diversità della digestione e depurazione ha operata specie diversa di metallo⁷¹.

E d'altra parte pure in questo testo il principio alchemico che vuole i metalli vili naturalmente ordinati alla conversione in oro viene spiegato impiegando l'analogia tra anima vegetativa e sensibile e i vari metalli che si danno in potenza rispetto a una forma superiore⁷². Ma, una volta registrate suggestioni e affinità (di cui non mancano ulteriori esempi, non limitati al repertorio fornito dalla *Pretiosa margarita* e legati in primo luogo al moti-

69. *Theatrum chemicum, praecipuos selectorum auctorum Tractatus de chemiae et lapidis philosophici antiquitate, veritate, jure, praestantia et operationibus continens*, vol. V, Argentorati, Sumptibus Haeredum Lazari Zetzneri, MDCXXII, p. 759.

70. C. Vasoli, *Note su Leonardo e l'alchimia*, cit., pp. 303-6.

71. P. Bono da Ferrara, *Preziosa margarita novella*, C. Crisciani (Introduzione e note a cura di), Firenze, La Nuova Italia, 1976, pp. 241-22. Per il testo latino si veda *Theatrum chemicum*, pp. 507-712.

72. Cfr. P. Bono da Ferrara, *Preziosa margarita novella*, cit., p. 241: «Donde quasi alla guisa [che] nella generazione dell'embrione si fa comparazione dell'anima vegetabile alla sensibile e della sensibile alla ragionevole: perché quelle sono come disposizioni alla ragionevole e non a guisa di forme: così similmente paiono gli imperfetti metalli aver convenienza con l'oro: ancorché queste non siano gradi permanenti, come nei metalli»; *Theatrum chemicum*, cit., p. 681.

vo del Sole come principio generatore dell'oro⁷³), e l'adesione di Leonardo a un'idea della formazione dell'oro naturale davvero non molto diversa da quella sostenuta da difensori e propagatori dell'*ars nobilissima*, resta fermo che invano potremmo riconoscere in opere del genere incunaboli di quello che Vasoli considera «l'aspetto davvero più nuovo dell'atteggiamento leonardiano»: vale a dire, la valorizzazione dei risultati utili raggiunti dall'alchimia quando essa sappia mantenere il suo dispositivo nella polarizzazione tra uomo e natura, farsi «ministratrice de' semplici, prodotti dalla natura», attraverso un'arte fondata su quanto la natura non possiede: vale a dire, gli «strumenti organici» e in primo luogo le mani. «E questa tal generazione merita infinite lalde, mediante la utilità delle cose da lor trovate a utilità dell'omini»⁷⁴. Liberando la sua prassi non solo dalla contaminazione con l'orizzonte di quanti arrivano a «scorrere ne' miraculi e scrivere e dar notizia di quelle cose di che la mente umana non è capace, e non si possion dimostrare per nessuno essemplio naturale», dalla «credulità della negromanzia, sorella della archimia» – eppure del tutto falsa e bugiarda, e «tanto più degna di repressione» proprio per la sua pretesa di produrre effetti attraverso spiriti che «senza lingua parlino, e senza strumenti organici, senza i quali parlar non si pò» –, ma affrancandola pure da quel nesso tra operazione alchemica e fede profonda nell'ispirazione divina che attraversa anche la *Pretiosa margarita*, dell'alchimia, a parere di Vasoli, Leonardo mostra piuttosto di apprezzare la capacità inventiva e sperimentale connessa al lavoro delle mani e all'impiego di strumenti in grado di plasmare la natura grazie all'osservazione e imitazione dei suoi processi perfetti, per il tramite ineliminabile dell'esperienza sensibile:

Le cose mentali che non son passate per il senso, son vane e nulla verità partoriscono se non dannosa; e perché tal discorsori nascan da povertà d'ingegno, poveri son sempre tal discorsi, e se saran nati ricchi, e' moriran poveri nella lor vecchiezza, perché pare che la natura si vendichi con quelli che vo[g]lian far miraculi abbin men che gli altri omini più quieti, e quelli che vogliono arricchire 'n un dì vivino lungo tempo in gran povertà come interviene e interverrà in eterno agli archimisti, cercatori di creare oro e argento e all'ingegneri che voglian che

73. C. Vasoli, *Note su Leonardo e l'alchimia*, cit., pp. 307-8.

74. L. da Vinci, *Tutti gli scritti. Scritti letterari*, cit., p. 163.



l'acqua morta dia vita motiva a se medesima con continuo moto, e al sommo stolto, negromante e incantatore⁷⁵.

Il lavoro su Leonardo affrontato con rigore filologico e con l'impegno critico dello storico – così Vasoli concludeva la sua conferenza di Lugano – ha comportato la rinuncia a un'icona: «i suoi prodigi e i suoi segreti sono scomparsi e, persino, i suoi progetti di macchine». Per converso, questo lavoro ci ha restituito non solo la vera immagine di Leonardo, ma «la sua vera grandezza»: quella di «artista, tecnico e uomo di scienza» che, in una cultura in trasformazione e sulla soglia di un decisivo cambiamento di paradigma dei saperi, ha incarnato l'aspirazione alla conoscenza della realtà attraverso l'intreccio fra riconoscimento del nucleo razionale della natura ed esperienze pratiche, arrivando a concepire «un universo ubbidiente a principi e leggi immutabili, animato da una sua intima forza che la mente umana poteva comprendere e riprodurre con [...] tecniche forgiate dalle certezze della "pratica" non meno che dalla verità della ragione»⁷⁶.

Ma, in conclusione, mi piace ricordare una pagina di Garin in cui si concentra molto di quanto ho cercato di dire in questa nota. Pagina notevole, non solo per la sua consueta efficacia, ma perché qui l'immagine della miniera custode e nutrice della generazione dell'oro si lega a un'altra classica ed enigmatica figura della scrittura di Leonardo, spesso privilegiata dallo studioso fiorentino: quella discesa nella «gran caverna» del mondo annidata fra gli «ombrosi scogli», «quasi grembo in cui è custodito il mistero della potenza metamorfica della natura»⁷⁷, di fronte alla quale il sapiente è preda di un nodo ambiguo di sentimenti: «paura per la minac[cian]te scura spilonca, desiderio per vedere se là entro fusse alcu[na] miracolosa cosa»⁷⁸. Nei frammenti di Leonardo – scriveva dunque Garin – «con quelle influenze dotte, non pochi riflessi di altre esperienze, di un mondo ora bizzarro, ora umile e

75. *Ibid.*, p. 168 (Windsor, Royal Library, f. 19070v).

76. C. Vasoli, *Leonardo e la cultura del suo tempo*, cit., p. 62.

77. R. Ebgi (a cura di), *Umanisti italiani. Pensiero e destino*, con un saggio di Massimo Cacciari, Torino, Einaudi, 2016, p. 405.

78. L. da Vinci, *Scritti*, cit., pp. 162-5 (*Codice Arundel* 263, cit., c. 155r). Per il tema della caverna, sul quale Leonardo torna a più riprese, e le possibili fonti di questo passo, cfr. A. Chastel, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 446-51.

artigiano, d'artisti e di cultori delle "scienze degli esperimenti", ai quali, curioso e disdegnoso insieme, s'intuisce che Leonardo si avvicinò, per la brama d'afferrare il segreto nascosto nella tenebrosa caverna. E pur ne ritrasse l'alto insegnamento: "vai alle miniere, dove la natura genera tale oro, e quivi ti fa suo discepolo"»⁷⁹.

Bibliografia

BONO DA FERRARA P., *Preziosa margarita novella*, C. Crisciani (Introduzione e note a cura di), Firenze, La Nuova Italia, 1976.

L. DA VINCI, *Scritti*, C. Vecce (a cura di), Milano, Mursia, 1992.

ID., *Tutti gli scritti. Scritti letterari*, A. Marinoni (a cura di), nuova ed. accresciuta, Milano, Rizzoli, 1974.

EBGI R. (a cura di), *Umanisti italiani. Pensiero e destino*, con un saggio di Massimo Cacciari, Torino, Einaudi, 2016.

Theatrum chemicum, praecipuos selectorum auctorum Tractatus de chemiae et lapidis philosophici antiquitate, veritate, jure, praestantia et operationibus continens, vol. V, Argenterati, Sumptibus Haeredum Lazari Zetzneri, 1622.

ARRIGHI V., BELLINAZZI A., VILLATA E. (a cura di), *Leonardo da Vinci: la vera immagine. Documenti e testimonianze sulla vita e sull'opera*, Firenze, Giunti, 2005.

CHASTEL A., *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*, Torino, Einaudi, 1964.

CILIBERTO M., *Cesare Vasoli interprete del Rinascimento*, in *Nuovi maestri e antichi testi. Umanesimo e Rinascimento alle origini del pensiero moderno*, Atti del Convegno internazionale di studi in onore di Cesare Vasoli (Mantova, 1-3 dicembre

79. E. Garin, *Il problema delle fonti nel pensiero di Leonardo*, cit., p. 170.



- 2010), S. Caroti e V. Perrone Compagni (a cura di), Firenze, Olschki, 2012, pp. 1-17.
- DIONISOTTI C., *Appunti su arti e lettere*, Milano, Jaca Book, 1995.
- FEDI L., *Bibliografia di Cesare Vasoli*, con un *Ricordo* di M. Ciliberto, Pisa, Edizioni della Normale, 2016.
- Filosofi italiani allo specchio. Cesare Vasoli (Università di Firenze)*, in «Bollettino della Società Filosofica Italiana», n.s., n. 176 (maggio/agosto 2002), pp. 4-8.
- FROSINI F., *Vita, tempo e linguaggio (1508-1510)*, L. Lettura vinciana, Vinci, Biblioteca Leonardiana, 17 aprile 2010, Firenze, Giunti, 2011.
- ID., *Cesare Luporini e la mente di Leonardo tra temporalità e spazializzazione*, in *Leonardo '1952' e la cultura nell'Europa del dopoguerra*, Atti del Convegno internazionale (Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento e Vinci, Biblioteca Leonardiana, 29-31 ottobre 2009), Firenze, Olschki, 2013, pp. 77-97.
- ID., «*Artefiziosa natura*». *Leonardo da Vinci dalla magia alla filosofia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020.
- FUMAGALLI G., *Leonardo e le favole antiche*, in *Il mondo antico nel Rinascimento*, Atti del V Convegno internazionale di Studi sul Rinascimento (Firenze, 2-6 settembre 1956), Firenze, Sansoni, 1958, pp. 111-47.
- GARIN E., *La cultura fiorentina nell'età di Leonardo*, in «Belfagor», 7, 1952, pp. 272-89.
- ID., *Il problema delle fonti del pensiero di Leonardo*, in *Studi vinciani. Arte, Letteratura, Filosofia*, Atti del Convegno di Studi vinciani (Firenze, Pisa, Siena, 15-18 gennaio 1953), Firenze, Olschki, 1953, pp. 157-72.
- ID., *Medioevo e Rinascimento. Studi e ricerche*, Bari, Laterza, 1954.
- ID., *La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti*, Firenze, Sansoni, 1961.
- ID., *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari, Laterza, 1965.
- ID., *Leonardo da Vinci: la sua cultura, la sua opera* (Recensione a B. Gille, *Leonardo e gli ingegneri del Rinascimento*, Milano, Feltrinelli, 1972), in «Rivista critica di storia della filosofia», 28, 3, 1973, pp. 335-41.
- Lecture vinciane I-XII (1960-1972). Leonardo da Vinci letto e commentato da Marinoni, Heydenreich, Brizio, Reti, De Toni, Mariani, Salmi, Pedretti, Steinitz, Maccagni, Garin, Vasoli*, Firenze, Giunti-Barbèra, 1974.
- LUPORINI C., *La mente di Leonardo*, Firenze, Sansoni, 1953.

- ID., *Per una interpretazione non formalistica del pensiero di Leonardo*, in *Studi vinciani. Arte, Letteratura, Filosofia*, Atti del Convegno di Studi vinciani (Firenze, Pisa, Siena, 15-18 gennaio 1953), Firenze, Olschki, 1953, pp. 173-96.
- MARANI P. C., *Verso nuovi modelli scientifici. Leonardo fra arte, scienza e tecnologia*, in *Le filosofie del Rinascimento*, P. Pissavino (a cura di), Milano, B. Mondadori, 2002, pp. 434-56.
- MIGLIETTI S., *Al di là dell' 'auteur d'un seul livre'. Cesare Vasoli lettore di Jean Bodin*, in «Rinascimento», II s., 54, 2014, pp. 133-46.
- NANNI R., *Il concetto di Rinascimento e Leonardo: Febvre, Garin, Panofsky*, in *Leonardo '1952' e la cultura nell'Europa del dopoguerra*, Atti del Convegno internazionale (Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento e Vinci, Biblioteca Leonardiana, 29-31 ottobre 2009), Firenze, Olschki, 2013, pp. 3-76.
- ID., TORRINI M. (a cura di), *Leonardo '1952' e la cultura nell'Europa del dopoguerra*, Atti del Convegno internazionale (Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento e Vinci, Biblioteca Leonardiana, 29-31 ottobre 2009), Firenze, Olschki, 2013.
- SCARPATI C., *Per la biblioteca di Leonardo: «Libro di Giorgio Valla»*, in «Aevum», 74, 3, 2000, pp. 669-73.
- Testi umanistici su la retorica. Testi editi e inediti su Retorica e Dialettica di Mario Nizolio, Francesco Patrizi e Pietro Ramo*, E. Garin, P. Rossi, C. Vasoli (a cura di), in «Archivio di filosofia», 1953, 3.
- Testi umanistici sull'ermetismo, Testi di Ludovico Lazzarelli, Francesco Giorgio Veneto, Cornelio Agrippa di Nettesheim*, E. Garin, M. Brini, C. Vasoli, P. Zambelli (a cura di), in «Archivio di filosofia», 1955, 1.
- C. Vasoli, Recensione a C. Luperini, *La mente di Leonardo* (Firenze, Sansoni, 1953), in «Il Ponte», 10, 1954, pp. 637-39.
- VASOLI C., *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo. «Invenzione» e «metodo» nella cultura del XV e XVI secolo*, Milano, Feltrinelli, 1968 (nuova ed., con una Presentazione di E. Hidalgo-Serna e M. Marassi e una Premessa dell'Autore, Napoli, La Città del Sole, 2007).
- ID., *Studi sulla cultura del Rinascimento*, Manduria, Lacaita, 1968.
- ID., *La «Lalde del sole» di Leonardo da Vinci*, XII Lettura vinciana, Vinci, Biblioteca Leonardiana, 15 aprile 1972, Firenze, Giunti-Barbèra, 1973.
- ID., *Profezia e ragione. Studi sulla cultura del Cinquecento e del Seicento*, Napoli, Morano, 1974.
- ID., *Il Quattrocento*, in *Storia della filosofia*, diretta da M. Dal Pra, Milano, Vallardi, 1976, vol. VII: *La filosofia moderna: dal Quattrocento al Seicento*.



- ID., *I miti e gli astri*, Napoli, Guida, 1977.
- ID., *Leonardo: la pittura*, in «L'Osservatore romano», 5 aprile 1978.
- ID., *Note su Leonardo e l'alchimia*, in *Leonardo e l'età della ragione*, E. Bellone e P. Rossi (a cura di), Milano, Scientia, 1982, pp. 69-77.
- ID., *Civitas mundi. Studi sulla cultura del Cinquecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1996.
- ID., *Le filosofie del Rinascimento*, P.C. Pissavino (a cura di), Milano, Mondadori, 2002.
- ID., *Leonardo da Vinci: der Künstler als Wissenschaftler und Techniker*, in F. Fehrenbach (hrsg.), *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang. Beiträge zu Wissenschaft, Kunst und Technik*, München, W. Fink Verlag, 2002, pp. 19-36.
- ID., *Leonardo e la filosofia medievale*, in *I mondi di Leonardo. Arte, scienza e filosofia*, Atti del Convegno di studi, Milano, 21-22 ottobre 2002, C. Vecce (a cura di), Milano, Edizioni Università Iulm, 2003, pp. 29-52.
- ID., *Leonardo e la cultura del suo tempo*, in *Scienza e cultura italiana*, R. Castagnola e P. Parachini (a cura di), Lugano, Casagrande, 2005, pp. 43-66.
- ID., *Ricordi per un maestro*, in «Bruniana & Campanelliana», 11, 1, 2005, pp. 11-25.
- ID., *Armonia e giustizia. Studi sulle idee filosofiche di Jean Bodin*, A. E. Baldini (a cura di), Firenze, Olschki, 2008.
- VECCE C., *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma, Salerno, 2017.
- ZOUBOV V.P., *Le soleil dans l'oeuvre scientifique de Léonard de Vinci*, in *Le soleil à la Renaissance. Sciences et mythes*, Colloque international tenu en avril 1963, Bruxelles-Paris, Presses Universitaires de Bruxelles-Presses Universitaires de France, 1965, pp. 177-98.

III. SGUARDI DALL'ITALIA





Leonardo e i moniti del Novecento

Antonio Natali

1. La mente di Leonardo

Nel 1953 Cesare Luporini pubblica *La mente di Leonardo*¹. Siamo un anno dopo il quinto centenario della nascita di lui. E il libro si può annoverare fra gli esiti più originali degli studi pubblicati in occasione di quella ricorrenza. Quel titolo è sintesi icastica d'una raccolta di saggi trascorsi dall'aspirazione a un'esegesi dell'opera vinciana non già episodica, bensì il più possibile integrale. Una cinquantina d'anni dopo, nel 2006, si apre agli Uffizi un'esposizione di opere che, insistendo sul medesimo concetto, significativamente assume dal libro di Luporini la titolazione²: *La mente di Leonardo*, appunto; e per sottotitolo: *Nel laboratorio del Genio Universale* (col solito ossequio all'esigenze della promozione pubblicitaria).

Nella premessa al catalogo, Paolo Galluzzi dichiarava sottesa a quella rassegna l'intenzione di proporre «una risposta alternativa alla tradizionale tendenza di frammentare la personalità di Leonardo nei diversi ambiti tematici nei quali si misurò»³. E di Leonardo, in funzione di quest'assunto, furono esposti nelle stanze degli Uffizi dipinti e sculture accanto a realizzazioni pratiche d'invenzioni meccaniche, e poi disegni di figura insieme a fogli di pensieri scientifici, dove peraltro non di rado schizzi d'intuizione o empirici si giustappongono a studi veloci di figura o di composizione. Ne sortiva chiara l'ambizione di divulgare appunto l'idea di un'unica intelligenza e di un unico spirito, final-

1. C. Luporini, *La mente di Leonardo*, Firenze, Sansoni, 1953.

2. P. Galluzzi (a cura di), *La mente di Leonardo. Nel laboratorio del Genio Universale*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 28 marzo 2006-7 gennaio 2007), Firenze, Giunti, 2006.

3. *Ibid.*, p. 17.



mente legittimando la «stessa definizione largamente acquisita di Leonardo come “genio universale”»⁴.

Fin da subito la mostra denunciava questo suo interesse. N'era attestato esplicito l'accostamento conclamato, in due sale attigue, dell'*Adorazione dei magi* di Leonardo e d'un video che ammoniva a tener conto di quanto le conoscenze matematiche fossero state da lui spese nell'impaginazione di quella pala monumentale destinata alla chiesa di San Donato a Scopeto. Chi si fermava a prestare ascolto (e quasi tutti lo facevano) alle nozioni che quel video medesimo porgeva, poteva apprezzare – avendo ancora negli occhi l'impaginazione incalzante e stipata dell'*Epifania* – come quel testo lirico, informato a un patetismo così esibito, fosse invero percorso da una trama di sottili calcoli geometrici. E, siccome i numeri sono per solito reputati perfino antitetici alla poesia, quella voluta contiguità fra la tavola non finita e la sua decrittazione digitale era utile a fare da introito a un'esposizione allestita giustappunto con l'intento di ricondurre all'unicità d'una mente la grande varietà di esiti che da essa sortirono.

È un postulato, questo, che procedeva dalla convinzione espressa da Luporini, quando scrive che «Leonardo artista [...] non si spiega, sia nella forma sia nel contenuto poetico, senza Leonardo scienziato»⁵. La prospettiva pertanto era quella di praticare e favorire un'indagine sui lavori del Vinci che restituisse di lui un'immagine complessiva. Si trattava insomma «di presentare Leonardo, per così dire, tutto intero»⁶.

Già al tempo della mostra agli Uffizi mi posi però il quesito (sul quale ora torno) se sia sufficiente ragionare d'arte e scienza per dire d'aver tentato quell'approccio all'universalità di Leonardo cui a buon diritto si aspira. Mi domando, in definitiva, sulla scia d'un concetto espresso da Carlo Pedretti sul catalogo della mostra degli Uffizi, se la “mente” di Leonardo non sia ancor più multiforme di quanto per solito si creda quando se ne considerino le sue riflessioni sull'anatomia, sulla fisica, sulla matematica, sulla geometria, sull'arte, e via scorrendo⁷. Insomma, al di là dei consueti campi di cui

4. *Ibid.*

5. C. Luporini, *La mente di Leonardo*, cit., p. 13.

6. P. Galluzzi in *La mente di Leonardo*, cit., p. 17.

7. Si tratta del concetto sotteso a tutto il saggio di Carlo Pedretti nel catalogo della mostra *La mente di Leonardo*, intitolato *Introduzione a un percorso cronologico nella mente di Leonardo*

riguardo a Leonardo si ragiona, mi chiedo, per esempio, che valore si dia alla sua aspirazione poetica e alla sua cognizione filosofica. Concetto che dovrebbe suonare elementare e addirittura scontato; e tuttavia non so quanto dagli storici dell'arte davvero recepito e soprattutto condiviso nel loro esercizio critico; che poi, al di là delle parole, è il vero banco di prova d'un effettivo consenso.

Riguardo all'aspirazione poetica di Leonardo, Pedretti evocava la sua «lunga consuetudine con poeti del suo tempo» e rammentava la familiarità che ebbe con alcuni di essi⁸. Senza dire della sua considerazione per i grandi della tradizione poetica, Dante e Petrarca. Uomini che, infine, col loro pensiero, erano anche parte della cultura filosofica del Vinci.

Quanto, poi, alle nozioni teologiche che Leonardo poté avere, è sempre Pedretti a rilevare i molti riferimenti alle esegesi bibliche sottesi agli appunti vinciiani, così concludendo: «È ormai indubbio che Leonardo, almeno avanti negli anni, ascoltasse la voce dei Padri della Chiesa»⁹. E vengono segnatamente evocati san Tommaso e sant'Agostino¹⁰. Ma anche quello dei rapporti del Vinci con la religione e col pensiero connesso all'ermeneutica cristiana è argomento talora affrontato senza distinguere la fede dalla cultura religiosa. Allora come oggi, una cosa è credere, altra cosa è la conoscenza delle Scritture e dei testi di chi le ha interpretate. E almeno in questo secondo aspetto non credo sia da dubitare che Leonardo avesse i suoi fondamenti.

Basterebbe pensare al suo apprendistato nella bottega di Andrea Verrocchio e alle relazioni strette che da subito corsero fra lui e il maestro, in un luogo che già di suo favoriva lo scambio serrato d'idee; non foss'altro per via d'un lavoro che definir comune è poco. E quindi si ricorderà che il Verrocchio era fratello d'un religioso di rango e che fra i due Cioni – a desumere dai fatti che c'è dato conoscere – dovette esserci un'abituale frequentazione.

(*ibid.*, pp. 23-43).

8. *Ibid.*, p. 40.

9. *Ibid.*, p. 28.

10. *Ibid.*, pp. 28-9.



2. Il fratello del Verrocchio e l'iconologia

Simone – questo era il nome del fratello del Verrocchio – era monaco vallombrosano e fu una figura importante all'interno dell'Ordine¹¹. Era già monaco nel 1454, quando il padre nel testamento lo nomina come tale nell'abbazia fiorentina di San Salvi, di cui poi sarebbe stato abate nel 1464 e per qualche mese dell'anno seguente, nel 1468, dall'estate del 1471 alla primavera del 1473, e ancora dal 1475 al 1478. Si capirà che queste date non sono state richiamate a caso: sono la prova del prestigio di Simone tra i Vallombrosani ma, nel contempo, anche dell'autorità di cui godette nel monastero per il quale Andrea Verrocchio dipinse, con la partecipazione non esigua di Leonardo, il *Battesimo di Cristo*. E, per inciso, si dovrà ricordare la notizia d'una «grossa campana [...] a bassirilievi con figure ed ornamenti» fusa nel 1474 dal Verrocchio per l'abbazia di San Cassiano a Montescali, quando era Simone l'abate di San Cassiano¹². Così come, appunto, lo era di San Salvi quando si mette mano al *Battesimo di Cristo* e quando, dopo una sosta di qualche anno, si riprende il lavoro: e a riprenderlo è proprio Leonardo, di cui è acclarata l'esecuzione dell'angelo di profilo, ma che dipinge tutto quanto sulla pala sia condotto a olio invece che a tempera¹³.

Quest'inserito, che ha valore soprattutto storico, serve a render credibile la consuetudine appunto d'Andrea col fratello, monaco di riguardo e per conseguenza più d'altri verisimilmente pratico di Scritture. Non pare

11. Sulla carriera del vallombrosano Simone Cioni, fratello del Verrocchio, si veda A. Natali, *Leonardo. Il giardino di delizie*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002, pp. 36-40; e più recentemente A. Natali, La quale poi fu posta in San Salvj. *Osservazioni sulla destinazione e sulla cronologia del Battesimo di Cristo di Verrocchio e Leonardo*, in *La memoria del chiostro. Studi di storia e cultura monastica in ricordo di Padre Pierdamiano Spotorno O.S.B. archivista, bibliotecario e storico di Vallombrosa (1936-2015)*, F. Salvestrini (a cura di), Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2019, pp. 743-7.

12. Emanuele Repetti parla della «grossa campana lavorata a bassirilievi con figure ed ornati dall'artista insigne Andrea del Verrocchio, che la fuse a Montescali nell'ottobre del 1474. I dettagli relativi a quest'opera perduta, raccolti dal Pad. D. Fulgenzio Nardi, si conservano Mss. nella Biblioteca del Seminario di Firenze. Dopo la soppressione della famiglia Vallombrosana traslocata nel 1775 nel mon. di S. Vigilio a Siena, la campana del Verrocchio fu acquistata dal pievano di San Pancrazio nel Val d'Arno superiore, dove nel 1815 si ruppe, e quindi fu ignotamente rifusa» (E. Repetti, *Dizionario geografico fisico storico della Toscana*, Firenze, presso l'autore, 1833-1846, I, p. 19).

13. Cfr. A. Natali, *Il giardino di delizie*, cit., pp. 15-26 (per le mani impegnate nell'esecuzione del *Battesimo di Cristo*) e in particolare pp. 18-20 (per l'intervento ascrivibile a Leonardo).

dunque idea astrusa quella che contempli la possibilità di colloqui attinenti proprio a temi religiosi, ch'erano in ultima analisi quelli che il Verrocchio doveva illustrare nelle opere affidate alla sua bottega. E mi riesce assai difficile figurarmi un Leonardo che – prossimo com'era ad Andrea e lui pure, comunque, per ragioni di mestiere coinvolto nelle problematiche poste dai soggetti sacri – rimanesse estraniato e disinteressato al cospetto di quelle dotte (e insieme domestiche) conversazioni.

Mi viene naturale pensare che si possa convenire senza troppe difficoltà che il quadro composto da storici di rango del pensiero, della scienza e dell'arte, nell'importante contingenza della celebrazione centenaria di metà Novecento, sia non solo plausibile ma anche molto ben fondato. Nondimeno, vien di rilevare parimenti che tutta quella varietà, anzi, tutta quella complessità che, partendo dai postulati sanciti allora, ci piace avvalorare e ribadire, sempre più convinti dell'intreccio e della commistione di aspirazioni differenti nella "mente" di Leonardo, assai di rado sfoci in conseguenti e coerenti meditazioni.

Se davvero si ammette che quella "mente" e – aggiungerei – quel cuore (di cui è necessario tener conto per aver più chiaro che le sue opere di pittura vertono su aneliti poetici) fossero dotati d'uno spessore e di un'estensione inusuali, a maggior ragione per forza ne discende la necessità d'una riflessione che non sia circoscritta all'ambito quasi esclusivamente linguistico. E invece nei nostri studi l'indagine formale e le relazioni stilistiche (di dipendenza o d'ascendenza) paiono assorbire gran parte degli'interessi; e la trama sottesa, il soggetto, i contenuti, vengono relegati – quando va bene – in angoli d'appendice, come se invece non fossero proprio questi aspetti la spia più sicura di quella cultura profonda e multiforme di cui ci si dice convinti fosse fornito Leonardo.

Subito si dovrà aggiungere che si tratta comunque d'un vizio legato alla diffidenza (anche un po' ruvida) riservata all'iconologia, reputata, specialmente qui da noi, una disciplina ancillare, quando non addirittura una maniera svagata d'accostarsi ai testi figurativi. È una considerazione – questa – che trova però un buon pretesto nella disinvoltura e nell'approssimazione che sovente impronta le indagini di chi la pratica. Quasi che per pronunciarsi sui contenuti espressi in un'opera d'arte non fossero richiesti lo stesso impegno e la stessa acribia che pretendono gli altri metodi di lettura. Rima-



ne non di meno il fatto che, a differenza della critica letteraria, quella storico artistica – per vizio antico – si esime il più delle volte dall'interpretazione del soggetto.

3. Isaia e l'Adorazione dei magi

Valutando la reputazione dell'iconologia – ora che si ragiona di Leonardo e dei pensieri su di lui maturati intorno al quinto centenario della sua nascita – suonerà emblematico l'esempio dell'esegesi d'André Chastel sull'*Adorazione dei magi*, che si può appunto leggere in *Art et Humanisme à Florence*, addirittura in due distinti capitoli (in un libro ch'è teso proprio a esaltare la cultura del Vinci¹⁴). Ne parla una prima volta inserendolo nel contesto più ampio delle figurazioni dell'Epifania, e lo fa in modo da evidenziarne l'indubbia originalità¹⁵. Quello che però uno s'aspetterebbe dopo essere stato istruito sulle varie e profonde conoscenze di Leonardo, invero poi in quel libro non lo trova.

Questa è la descrizione che Chastel disegna dell'incompiuta pala per San Donato a Scopeto: Leonardo «ci mostra una folla sorpresa e sconvolta. Intorno al gruppo centrale appaiono gli angeli sotto forma di creature sorridenti e meravigliose. Anziché celebrare animatamente un avvenimento gioioso sembrano circolare gravemente intorno a un avvenimento misterioso [...]. In terzo piano il corteo dà luogo ad una agitazione estrema: suggerisce l'ignoranza e la confusione di coloro che non sono ancora iniziati. Due figure a contrasto, un filosofo in meditazione a sinistra e un giovane cavaliere a destra, servono ad equilibrare questo insieme drammatico»¹⁶.

Ecco, dopo una parafrasi così, il lettore credo s'aspetti di conoscere di lì a poco la ragione dello sconvolgimento della folla, delle attitudini degli angeli, del rapporto fra agitazione e ignoranza e infine della presenza d'un giovane cavaliere, ma soprattutto di quella d'un filosofo. Il quale – si badi bene – non è qualificato come tale tanto per sottolinearne la pensosità. Una quindicina

14. A. Chastel, *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. Edizione consultata: *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'Umanesimo platonico*, Torino, Einaudi, 1979.

15. Cfr. *ibid.*, pp. 247-9.

16. *Ibid.*, pp. 247-8.

di righe sotto, dovendo riferirsi al vecchio cogitabondo, lo definisce infatti: «il filosofo in meditazione»¹⁷. E in altra parte del libro (nel capitolo titolato *La verità dell'arte*) sempre di lui scrive: «Il personaggio in meditazione incarna la riflessione filosofica»¹⁸.

Come un filosofo sia capitato in un'*Adorazione dei magi*, penso sia la prima domanda che ogni lettore si ponga. Subito dopo – istigato dalla stessa descrizione di Chastel – uno si chiederà perché quell'agitazione convulsa suggerisca la «confusione di coloro che non sono ancora iniziati». E poi «iniziati» a che cosa, se il soggetto è la manifestazione di Dio a tutti i popoli? Ammettiamo che il lettore accolga queste congetture; non sarebbe poi doveroso giustificarle e confortarle ricomponendole in un'unica trama che sia avvalorata da testi cui Leonardo si sarebbe attenuto per la sua esposizione?

A scanso d'equivoci voglio senza tentennamenti chiarire che queste mie chiose a Chastel son fatte nella convinzione che lui sia stato uno degli storici dell'arte più eminenti del Novecento e, soprattutto, che ampia sia stata la sua conoscenza del Rinascimento. Ma sono proprio queste convinzioni che inducono a riflettere su una disposizione critica sottesa a gran parte degli studi di storia dell'arte, in generale, e su Leonardo, in particolare.

Se si ammette che anche un artista (almeno fra quelli più valenti) possa esser dotato d'una sua cultura laica o religiosa (quest'ultima peraltro anche più plausibile per via d'una più agevole diffusione delle nozioni teologiche) e se – a maggior ragione – si conviene che Leonardo, in virtù di frequentazioni ma pure di letture, ne possedesse una anche più multiforme d'altri artefici, non mi par pensabile che una sua opera (tanto più se articolata e inusuale come l'*Adorazione dei magi*) possa esser commentata solo sul piano della filologia (e dunque della forma), relegando in poche righe qualche intuizione avulsa dal contesto storico.

Con quale componimento letterario della medesima stagione ci si conterrebbe criticamente allo stesso modo? Non si vorrebbe, d'una poesia o d'una prosa coeve, ricostruire il tessuto tematico? E il tessuto tematico non ne sarebbe, anzi, la spina dorsale, lo stigma che la rende superiore ad altre magari formalmente più forbite?

17. *Ibid.*, p. 249.

18. *Ibid.*, p. 442.



Credo che proprio l'*Epifania* degli Uffizi con quelle accensioni improvvise di episodi insoliti (se non stravaganti) e con la partecipazione di figure perfino inattese, reclami un'esegesi attenta della sua trama. Non tornerò su un argomento che ho già reso noto; ma credo che la proposta di giustificare quegli episodi e quelle figure con le parole d'Isaia – cui, com'è risaputo, si deve la profezia diretta della nascita dell'Emmanuele¹⁹ e della sua rivelazione a tutti i popoli della terra²⁰ – rappresenti una buona chiave di lettura.

Nel libro di Isaia (che non a caso è – a mio avviso – ritratto proprio nel vecchio pensoso, che Chastel senza ragione identifica in un filosofo) trovano una spiegazione coerente l'architettura in secondo piano (non già in rovina, bensì in ricostruzione), l'albero giovane con le radici (vecchie) bene in vista che s'ergerà prossimo alla testa del re bambino, l'attitudine di venerazione nei riguardi dell'alberello medesimo da parte del barbaro venuto al séguito dei magi, e finalmente lo scontro di cavalli e cavalieri dirimpetto all'edificio in restauro.

Ricondurre quello scontro all'idea della guerra e, per converso, la fabbrica che gli fa contraltare, all'idea della pace recuperata, significa collegare l'impaginazione complessa del fondo giustappunto al pensiero conduttore del libro d'Isaia, dove scene di guerra e di morte s'alternano a eventi di pace, rappresentati dal tempio ricostruito. Non a caso l'architettura disegnata da Leonardo è letteralmente esemplata sul presbiterio di San Miniato al Monte, proprio a dar l'idea della sua sacralità; che tutti i fiorentini (orgogliosi e amanti di San Miniato) avrebbero riconosciuto. Un tempio, insomma. E il tempio – dice la profezia – sarà ricostruito dal virgulto, dal giovane albero, dal germoglio, dall'alberello, che, nato dalle radici antiche di Iesse, s'alzerà a stendardo dei popoli; e tutte le nazioni accorreranno ad esso²¹.

Mi pare che la ricomposizione della trama non sia influente nella formulazione d'un giudizio sulla pala vinciana. Ma soprattutto mi sembra che l'illustrazione dell'assunto teologico da parte di Leonardo sia un attestato, non dirò delle sue competenze teologiche (giacché alla definizione dogmatica del soggetto avrà preso parte qualche dotto canonico di San Donato a

19. Is 7, 14.

20. Is 60, 6.

21. Is.11 10,12 e Zc 6, 12-13.

Scopeto), ma – di sicuro – della sua capacità (che definirei da umanista) di giostrare quello stesso complesso soggetto in formule inedite.

Nell'*Adorazione dei magi*, dunque, non convivono soltanto il pittore e l'uomo di scienza; come ben s'intuisce osservandone la perfetta geometria dell'impianto prospettico. Nell'*Adorazione* c'è di più. Pulsa forte in quella figurazione la vena d'un poeta ch'è partecipe – spiritualmente e culturalmente – dei pensieri di cui gli è stata allogata l'illustrazione. Ed è questa creazione che lo storico dell'arte è chiamato a commentare. Nel suo codice linguistico, certamente; ma non meno nella sua elaborazione concettuale.

Come a dire che l'indagine sul contenuto presuppone la stessa oculata disposizione che si riserva all'analisi della lingua, all'interpretazione delle carte d'archivio, alla ricostruzione della committenza, e via di seguito. È quanto esige la definizione medesima di poesia; ch'è sublimazione di forma e contenuto, appunto. E mi pare sia anche quanto imponga il disegno dei contorni della "mente" di Leonardo; della cui complessità e universalità ci si dice convinti, ma che nella pratica esegetica ognuno di noi mostra di non tenere in considerazione.

Bibliografia

CHASTEL A., *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 (trad. it. *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*, Torino, Einaudi, 1979).

GALLUZZI P. (a cura di), *La mente di Leonardo. Nel laboratorio del Genio Universale*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 28 marzo 2006-7 gennaio 2007), Firenze, Giunti, 2006.

LUPORINI C., *La mente di Leonardo*, Firenze, Sansoni, 1953.

NATALI A., *Leonardo. Il giardino di delizie*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002.



ID., La quale poi fu posta in San Salvj. *Osservazioni sulla destinazione e sulla cronologia del Battesimo di Cristo di Verrocchio e Leonardo*, in *La memoria del chiostro. Studi di storia e cultura monastica in ricordo di Padre Pierdamiano Spotorno O.S.B. archivista, bibliotecario e storico di Vallombrosa. (1936-2015)*, F. Salvestrini (a cura di), Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2019.

REPETTI E., *Dizionario geografico fisico storico della Toscana*, vol. I, Firenze, presso l'autore, 1833-1846.

Leonardo in «Emporium» (1895-1919)

Sonia Maffei

La rivista «Emporium», nella sua natura di contenitore variegato e nella funzione di divulgazione culturale, si pone come un punto di contatto tra l'ambiente specialistico degli studiosi e il lettore medio: per questo si rivela un terreno di analisi molto interessante per verificare alcuni aspetti del ruolo culturale che il mito di Leonardo ha assunto nel Novecento.

Nata nel 1895 presso l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo ad opera di Paolo Gaffuri e Arcangelo Ghisleri¹, «Emporium» mostra di declinare il suo generico sottotitolo «rivista di arte e cultura» in innumerevoli ambiti, legati non solo all'arte, alla musica, alla letteratura, alla moda, ma anche alle innovazioni tecnologiche e industriali, alle nuove forme di vita sociale del tempo, all'etnografia, alla divulgazione storica². Le informazioni su artisti, opere, mostre, restauri, musei venivano dunque inserite in una trama di spunti ampi e variegati, dove era l'immagine a risultare centrale. Come ricorda Massimo Ferretti, per «Emporium» «le illustrazioni sono la struttura portante, e il loro

1. Per la storia della rivista molto utile risulta l'analisi storica proposta in G. Mangini, *L'Istituto italiano d'Arti Grafiche (1873-1915)*, in «Emporium» e l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1895-1915, G. Mirandola (a cura di), Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1985, pp. 39-80. Per un fondamentale inquadramento culturale dell'attività della rivista si veda la premessa di Massimo Ferretti al volume degli atti di convegno incentrati sull'archivio informatizzato della Scuola Normale Superiore dedicato alla rivista *La fototeca di Emporium* <http://www.artivisive.sns.it/fototeca/index.php>, cfr. M. Ferretti, *Un archivio di cognizioni visive*, in *Emporium. Parole e figure tra il 1895-1964*, G. Bacci, M. Fileti Mazza (a cura di), atti del convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore, 30-31 maggio 2007), Pisa, Edizioni della Normale, 2009, pp. VII-XXXVIII. Per ulteriori approfondimenti sulla rivista cfr. il volume monografico dell'«Archivio storico Bergamasco», IX, 1985 e G. Bacci, M. Ferretti, M. Fileti Mazza (a cura di), *Emporium II. Parole e figure tra 1895 e 1964*, atti del convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore, 4-5 novembre 2011), Pisa, Edizioni della Scuola Normale Superiore, 2014.

2. Sui vari temi cfr. gli articoli contenuti in G. Mirandola (a cura di), «Emporium» e l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1895-1915, cit.



impiego richiede un'organizzazione industriale che è ormai quello della cultura di massa»³. Nelle illustrazioni e negli articoli di «Emporium», oltre ad innumerevoli spunti sull'arte, la musica, la cultura letteraria, il pubblico poteva ad esempio osservare come era costruito un apparecchio per la riabilitazione delle articolazioni della mano⁴ o come funzionava una caldaia di una locomotiva⁵. Vi si poteva leggere un articolo sulla storia del velocipede⁶ o dell'ombrello⁷, ma si potevano anche osservare molte illustrazioni di tipo etnografico, ad esempio su come vivevano i lapponi a Capo Nord⁸ o come si vestivano le donne dei Tuareg⁹.

Non dobbiamo, però, farci ingannare da queste ricognizioni su scala globale: per quanto la rivista si connotasse con interessi geograficamente estesi, dalle sete della Cina ai costumi dell'Abissinia, dai pigmei dell'Africa Equatoriale, ai treni transandini, trasparivano comunque nelle scelte editoriali influenze culturali specifiche. Ne è un esempio la visione di Leonardo, che appare in tutta evidenza all'interno della rivista – almeno per il periodo che abbiamo scelto di analizzare (dagli esordi al 1919, anno delle celebrazioni per il quarto centenario della morte dell'artista) – soprattutto come quella di un Leonardo milanese, indagato in molti aspetti del suo mito, ma comunque strettamente ancorato al suo ruolo di simbolo dell'età dell'oro estense. Del resto, come ha fatto notare Anchise Tempestini¹⁰, l'arte del passato ebbe per «Emporium» sempre come luoghi eletti Venezia e il Veneto, e non c'è dunque da stupirsi che la territorialità bergamasca, storica e geografica, si esprima anche per Leonardo con queste inclinazioni identitarie.

3. M. Ferretti, *Un archivio di cognizioni visive*, cit., p. VII.

4. G. Franceschini, *Il lavoro nella igiene e nell'arte*, in «Emporium», XXVIII, 167, 1908, pp. 367-82, in particolare foto a p. 376.

5. P. Verole, *I trasporti per le vie ferrate all'esposizione internazionale di Milano*, in «Emporium» XXIV, 142, 1906, pp. 291-312, in particolare, pp. 300 sgg.

6. F. (Anonimo), *Storia del velocipede*, in «Emporium», I, 4, 1895, pp. 302-11.

7. (Anonimo), *Storia dell'ombrello*, in «Emporium», IX, 50, 1899, pp. 155-60.

8. J. Rusconi, *Ritorno a capo nord*, «Emporium», XXXIII, 197, 1911, pp. 393-406, in particolare p. 396.

9. A. Ghisleri, *Genti e costumi del Sahara secondo le ultime ricognizioni*, in «Emporium», XXVIII, pp. 196-212, in particolare pp. 205-27.

10. A. Tempestini, *Emporium e la storia dell'arte veneta: un regesto*, in *Emporium. Parole e figure tra il 1895-1964*, G. Bacci, M. Fileti Mazza (a cura di), Atti del convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore, 30-31 maggio 2007), Pisa, Edizioni della Normale, 2009, pp. 317-49.

Nella rivista, immagini e parole si muovono su binari complementari, ma distinti: oltre ad analizzare i saggi veri e propri dedicati a Leonardo, molto utile risulta lo studio delle illustrazioni collegate alla vita e alle opere dell'artista, talvolta inserite in rassegne generali e in saggi di vario argomento e di ampio respiro. Così, se per leggere il primo vero e proprio saggio dedicato ad un'opera di Leonardo bisogna aspettare il 1902 (con l'annuncio del restauro e le foto della sala delle Asse del castello sforzesco)¹¹ e poi il 1909 (con il saggio di Diego Sant'Ambrogio sul ritrovamento di una versione della cosiddetta *Nuda* proveniente dalle collezioni milanesi di Ludovico Settala, oggi all'Accademia Carrara¹²), già i precedenti richiami grafici alla statua equestre di Francesco Sforza¹³, e l'immagine del Cristo del cenacolo¹⁴ rivelano una specifica attenzione all'area milanese.

Inoltre, le illustrazioni ci rivelano una tendenza interessante degli esordi della rivista: nei primi numeri, infatti, dal 1895 al 1900 Leonardo viene citato come protagonista di quadri aneddotici, realizzati da pittori ottocenteschi che sul finire del secolo avevano cavalcato il mito milanese dell'età dell'oro sforzesca intorno al tema di Leonardo e la corte di Ludovico il Moro¹⁵. Fin dalla prima annata di «Emporium», nell'aprile 1895, la rassegna di Onorato Roux sul pittore romantico Francesco Podesti¹⁶ è illustrata dalla foto di un quadro, ora alla Reggia di Caserta, che mostra Ludovico il Moro con Leonardo da Vinci mentre gli presenta il bozzetto del *Cenacolo*¹⁷. Nel numero

11. (Anonimo), *La sala delle "asse" di Leonardo da Vinci nel castello Sforzesco*, in «Emporium», XV, 90, 1902, pp. 475-77.

12. D. Sant'Ambrogio, *Un quadro leonardesco disperso del Museo di Settala*, in «Emporium», XXIX, 171, 1909, pp. 221-30.

13. L. Beltrami, *Le corti italiane del secolo XV. Gli sponsali di Bianca Maria Sforza*, in «Emporium», III, 14, 1896, pp. 83-93, in particolare p. 87, dove si cita il cavallo leonardesco, esposto tra gli apparati del 1493 in occasione delle nozze per procura di Bianca Maria e Massimiliano I. Da notare che il cavallo è un altro dei temi che emergono tra quelli dedicati a Leonardo, che sono più trattati nella rivista.

14. P. Gaffuri, *Il "Sacro Volto" nell'arte*, in «Emporium», VII, 40, 1898, pp. 257-70, in particolare pp. 264, 269.

15. Sul tema cfr. S. Maffei, *Beatrice d'Este, Leonardo e il Rinascimento lombardo: aneddoti storici e rivendicazione municipale nella Milano ottocentesca*, in «Fontes», N. S. I, 2020, pp. 115-135.

16. O. Roux, *Francesco Podesti*, «Emporium», I, 4, 1895, pp. 273-86, in particolare p. 282.

17. F. Mazzocca, *The Renaissance Repertoire in the History Painting of Nineteenth-Century Italy*, in *Reviving the Renaissance. The Use and Abuse of the Past in Nineteenth-Century Italian Art and Decoration*, R. Pavoni (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp.



XII del 1900 è la volta del dipinto di Cherubino Cornienti, *Lodovico il Moro che con sua moglie Beatrice ed il cardinale Ascanio suo fratello, visitano Leonardo da Vinci occupato a dipingere il Cenacolo* (fig. 1). La comunicazione del paratesto ha una sua importanza: il quadro, pur ottenendo solo una velocissima citazione «tra la serie di pitture convenzionali» nell'articolo di Gian Pietro Lucini dedicato alla XIX Permanente di Milano, compare tra le poche illustrazioni dell'articolo, con una logica che sembra concedere spazio più alla fama dell'aneddotica leonardesca di fine Ottocento, che all'analisi critica delle emergenze artistiche contemporanee¹⁸.

Una terza fotografia era comparsa l'anno precedente, nel 1899, a compendio della recensione di Giulio Carotti della mostra retrospettiva dedicata Giuseppe Bertini¹⁹. Si tratta del quadro *Leonardo da Vinci che dipinge il ritratto di Beatrice d'Este* (fig. 2), nel quale il pittore aveva scelto di raffigurare il momento di creazione di uno dei quadri allora più famosi del *corpus* leonardesco²⁰. Giocando con la capacità di riconoscimento dell'osservatore, Bertini aveva assemblato nella scena alcuni tra i quadri milanesi più noti²¹: la figura del duca era tratta da un ritratto del Moro nelle raccolte del Prin-

238-67, pp. 258-60; cfr. anche G. Cucco, s. v. *Podesti, Francesco* in E. Castelnuevo (a cura di), *La pittura in Italia, Ottocento*, Milano, Electa, 1990, pp. 968-9.

18. G. P. Lucini, *La pittura lombarda del secolo XIX alla Permanente di Milano*, in «Emporium», XII, 68, 1900, pp. 83-105:92. Sul quadro cfr. S. Maffei, *Beatrice d'Este, Leonardo e il Rinascimento lombardo*, cit., pp. 122-124.

19. G. Carotti, *Artisti contemporanei: Giuseppe Bertini*, «Emporium», IX, 51, 1899, pp. 163-94:171, fig. a p. 167. Su Giulio Carotti e le sue ricerche in ambito leonardesco cfr. M. Fumagalli, *La raccolta vinciana e i suoi protagonisti Luca Beltrami ed Ettore Verga*, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, A. Rovetta, R. Cioffi (a cura di), Milano, Vita e Pensiero, 2007, pp. 317-32, in particolare p. 320.

20. Il quadro, che fu esposto all'esposizione di Milano a Brera nel 1869, oltre che nella mostra retrospettiva del 1899, si trova oggi in una collezione privata cfr. *International Auction Records*, New York – Paris, Editions Publisol, 1981, p. 643; sul quadro, cfr. S. Maffei, *Beatrice d'Este, Leonardo e il Rinascimento lombardo*, cit., pp. 126-133.

21. G. Carotti, *Artisti contemporanei: Giuseppe Bertini*, cit., p. 167: «La scena presenta pregi di distinzione ed eleganza... L'interesse è ravvivato maggiormente dalla testa della giovane duchessa copiata dal ritratto di una sposina lombarda del De Predis che si trova all'ambrosiana, ritratto che al tempo in cui Bertini componeva il suo quadro era ritenuta l'effigie di Beatrice d'Este e di mano del Vinci. La figura del duca tratta da un ritratto suo di man del Boltraffio, che è nel palazzo del Principe Trivulzio, ed anche al Boltraffio è ispirata la testa di una delle due dame».



Fig. 1 - C. Cornienti, *Lodovico il Moro che con sua moglie Beatrice ed il cardinale Ascanio suo fratello, visitano Leonardo da Vinci occupato a dipingere il Cenacolo* in G. P. Lucini, *La pittura lombarda del secolo XIX alla Permanente di Milano*, in «Emporium», XII, 68, 1900, p. 92.



Fig. 2 - G. Bertini, *Leonardo da Vinci che dipinge il ritratto di Beatrice d'Este*, in G. Carotti, *Artisti contemporanei: Giuseppe Bertini*, in «Emporium», IX, 51, 1899, p. 167.



cipe Trivulzio, allora attribuito al Boltraffio²², ed anche ad un altro quadro allora attribuito allo stesso pittore era ispirata una delle due dame²³. Ma il fulcro intorno a cui ruotava la composizione era il ritratto di dama, creduto di Beatrice d'Este, allora attribuito a Leonardo²⁴. Si trattava di uno dei pezzi più famosi della Pinacoteca Ambrosiana e uno dei capolavori più amati della città. Giunta nella collezione del cardinale Federico Borromeo tra il 1607 e il 1611, l'opera vantava un'attribuzione a Leonardo molto antica, ed infatti era stata donata al museo nel 1618 come «un ritratto d'una Duchessa di Milano dal mezzo in su, di mano di Leonardo». Durante la prima metà dell'Ottocento l'ipotesi che la tavola fosse opera di Leonardo e riproducesse il volto di Beatrice d'Este non venne messa in dubbio. Anzi, l'opera, insieme al ritratto di musico (allora identificato come Ludovico il Moro), divenne parte di una sorta di dittico della coppia ducale²⁵.

Nel 1880 Giovanni Morelli espunse la dama dal *corpus* leonardesco e la attribuì alla mano meno famosa del ritrattista di corte Ambrogio de Predis, dando il via a diverse proposte attributive degli studiosi, e a svariate ipotesi sulla identificazione della donna raffigurata²⁶. Tuttavia, nel sentire comune il quadro continuò a lungo ad essere considerato il volto leonardesco di Beatrice d'Este. Le pagine di «Emporium» offrono testimonianze di grande

22. L'opera è ora attribuita all'ambito di Bernardino de' Conti, cfr. P. C. Marani, *Ritratto di Ludovico il Moro*, in *Seta oro cremisi. Segreti e tecnologia alla corte dei Visconti e degli Sforza*, C. Buss (a cura di), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, pp. 162-63.

23. La dama a sinistra si ispira nei tratti del viso e nella foggia dell'abito ad una tavola a lungo attribuita al Boltraffio e poi ricondotta ad Andrea Solario, oggi conservata alla Pinacoteca del castello Sforzesco. Il quadro di Bertini mostra che l'opera era conosciuta a Milano anche prima del suo inserimento nella collezione del marchese Pietro Isimbardi, cfr. D. A. Brown, *Andrea Solario*, Milano, Electa, 1987, pp. 144-5.

24. Sull'opera cfr. da ultimo P. C. Marani, B. Meijer, M. Rossi, A. Rovetta (a cura di), *Pinacoteca Ambrosiana*, Tomo I, Milano, Electa, 2005, pp. 342-5.

25. Il ritratto, prima dei restauri di Luigi Cavenaghi del 1905 non mostrava lo spartito musicale e l'ipotesi che rappresentasse il Duca, proposta da Carl Friedrich von Rumohr (*Drey Reisen nach Italien* Brockhaus, Leipzig, Brockhaus, 1832, p. 72) venne registrata nell'inventario della pinacoteca del 1837 e accettata a lungo; sul quadro cfr. *Pinacoteca Ambrosiana*, cit., 147, pp. 342-5.

26. G. Morelli [I. Lermolieff], *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch*. Leipzig, 1880, p. 69. La figura fu poi identificata con altri personaggi: Cecilia Gallerani, Bianca Maria Sforza, ma anche Isabella d'Aragona, e Bianca Giovanna, figlia del Moro; cfr. P. C. Marani, B. Meijer, M. Rossi, A. Rovetta (a cura di) *Pinacoteca Ambrosiana*, cit., pp. 342 sgg.

interesse in questo senso, documentando un caso interessante che attesta anche come il quadro di Bertini fosse inteso quale simbolo incontrastato della magnificenza quattrocentesca: proprio questa scena, infatti, fu scelta come soggetto di uno dei “quadri plastici” che animavano il padiglione tessile dell’Esposizione internazionale delle industrie e del lavoro di Torino del 1911. Qui, come episodio esemplare dello splendore e della raffinatezza di vita dell’Italia rinascimentale, venne messo in scena in tre dimensioni *Leonardo da Vinci nell’atto di ritrarre le fini sembianze di Eleonora d’Este*. È proprio «Emporium» a fornirci un’interessante recensione dell’evento e una rarissima fotografia dell’allestimento (fig. 3) ispirato al quadro di Bertini²⁷:

Così il complesso lavoro tecnico della Manifattura della seta è, nel davanti, illuminato da belle ricostruzioni di ambienti e soggetti storici italiani, che mettono abilmente in rilievo, in quattro grandi vetrine, i progressi della produzione serica dal Medioevo all’epoca moderna. In un primo gruppo è rappresentato Leonardo da Vinci nell’atto di ritrarre le fini sembianze di Eleonora d’Este e i due protagonisti e gli altri personaggi del quadro son vestiti di sete fabbricate dal 1450 al 1550.

I temi scelti nei quadri plastici rivelavano una scansione cronologica e geografica volta ad esaltare le quattro città italiane più importanti, come ricorda il catalogo stesso dell’Esposizione di Torino²⁸: l’allestimento voleva mostrare «l’impiego della seta nel costume delle epoche del 1400 a Milano, del 1500 a Firenze, del 1600 a Torino e del 1700 a Venezia»²⁹.

Leonardo, richiamato nel catalogo anche per l’invenzione dei “nodi leonardeschi”, divenuti di moda dopo il restauro della Sala delle Asse del castello sforzesco del 1902³⁰, era dunque stato scelto come simbolo insieme di Mila-

27. P. De Luca, *L’arte all’Esposizione di Torino*, in «Emporium», XXXIV, 202, 1911, pp. 271-89; 282.

28. Il catalogo dell’industria serica dell’Esposizione internazionale di Torino del 1911 dichiara esplicitamente che il quadro plastico era ispirato al lavoro di Bertini, cfr. *La mostra serica italiana all’Esposizione Internazionale delle industrie e del lavoro in Torino nel 1911 per il 50° anniversario della proclamazione del Regno d’Italia*, Torino, Doyen, 1911, p. 36 e fig. p. 37).

29. *La mostra serica italiana all’Esposizione Internazionale delle industrie e del lavoro in Torino nel 1911*, cit. p. 33.

30. *Ibid.*, p. 36: «Noi la vediamo a Milano alla Corte di Lodovico il Moro dove nel costume della nobiltà e delle classi dirigenti, anche nell’abbigliamento virile si sfoggiano i broccati a



Fig. 3 - Leonardo da Vinci ritrae Eleonora d'Este, quadro plastico del padiglione tessile dell'Esposizione internazionale delle industrie e del lavoro di Torino, 1911. De Luca, *L'arte all'Esposizione di Torino*, in «Emporium», XXXIV, 202, 1911, p. 285.

no e del Rinascimento italiano. Il quadro di Bertini consentiva agli allestitori della mostra di far convergere l'attenzione su Beatrice d'Este non solo per la bellezza dei suoi abiti, ma anche perché la forza del suo simbolo, le virtù di grazia e di eleganza del suo vivere, non erano intaccate da valutazioni storicamente ambigue, come accadeva per Ludovico il Moro, sul quale la storiografia aveva fatto gravare giudizi negativi per la spregiudicatezza della sua condotta politica e personale.

Beatrice e Leonardo incarnavano senza ombre lo splendore culturale della Milano sforzesca e un'interessante riprova della forza di questo messaggio si trova ancora nelle pagine di «Emporium», in un importante saggio di Raffaele Calzini del 1911³¹:

doppia trama d'oro detti "rizzo sopra rizzo", i velluti di Venezia, i rasi, i damaschi dalle tinte unite, spesso decorati da fili d'oro e d'argento sapientemente disposti a nodi simmetrici di gusto leonardesco avvicendati a bottoni d'oro massiccio, a perle ed altre pietre di grande valore».

31. R. Calzini, *Le corti italiane del secolo XV. La corona di rose sotto il Nembo*, II, in «Empo-

Nello stesso anno Leonardo poneva l'ultimo segno di pennello sulla parete del refettorio e moriva Beatrice d'Este. I due destini di quell'opera e di questa vita, si compiono presso a poco sotto una medesima data. Tutta quest'epoca pare sia stata vissuta per il compimento di quella bellezza colla vita di Beatrice, che muore improvvisamente nella notte del 3 gennaio 1497.

La tavola dell'Ambrosiana, per il pubblico milanese era da tempo parte di questo simbolo dell'età dell'oro lombarda, per questo non è un caso che il presunto ritratto di Beatrice d'Este venga analizzato con particolare frequenza nelle pagine di «Emporium». Nel periodo che stiamo analizzando, tra il 1895 e il 1919, l'opera è tra le più illustrate del *corpus* leonardesco: compare in figura tre volte come la Gioconda, ma rispetto al capolavoro francese riceve l'attenzione di una tavola a colori, particolare pregio che era uno dei vanti della rivista, in un'epoca in cui le riproduzioni a colori erano un traguardo tecnico tutt'altro che diffuso³². Nel dibattito sull'attribuzione del quadro, inoltre, «Emporium» si schiera nettamente tra coloro che la ritengono opera leonardesca³³. Dietro questa presa di posizione c'è la figura di Luca Beltrami, che partecipa ai contenuti della rivista in modo discontinuo ma costante, fino all'apice delle iniziative leonardesche del 1919 quarto centenario della morte dell'artista.

L'ostinazione con cui Luca Beltrami continuerà a combattere Morelli e a rivendicare l'autografia leonardesca del quadro si spiega probabilmente con la connessione profonda che la *Dama con la reticella di perle* aveva con la ricostruzione del mito storico della città. Perché, come afferma Pietro Marani³⁴:

rium», XXXIII, 193, 1911, pp. 19-42:39; il saggio è diviso in due parti: la prima parte, con lo stesso titolo, si trova in «Emporium», XXXII, 191, 1911, pp. 363-81.

32. *Madonna Cecilia*, in «Emporium», XLVIII, 288, 1918 p. 320 (tavola fuori testo).

33. Appoggia l'attribuzione a Leonardo Raffaele Calzini, che riprende le posizioni di Luca Beltrami (R. Calzini, *Le corti italiane del XV secolo. La corona di rose sotto il nembro*, in «Emporium» XXXII, 191, 1911, pp. 363-83:369); l'attribuzione viene confermata anche in un articolo anonimo (*Madonna Cecilia*, in «Emporium», XLVIII, 288, 1918, p. 322) che pubblicizza la prossima uscita del volume di Beltrami *Madonna Cecilia di Leonardo da Vinci* (Milano, Allegretti, 1919). Ancora nell'annata 1918 lo stesso Beltrami ribadisce le sue posizioni sull'attribuzione leonardesca del quadro in un saggio dedicato alle emergenze della collezione dell'ambrosiana (L. Beltrami, *Il museo del card. Federico Borromeo in Milano*, in «Emporium», XLVIII, 283, 1918 pp. 3-14:7).

34. P. C. Marani, *Gli studi su Leonardo di Luca Beltrami*, in *Luca Beltrami 1854-1933. Storia,*



di fronte a tanto acume nel rivendicare a Leonardo la *Dama con l'ermellino*, la *Belle Ferronière* (del Musico s'è detto all'inizio), sconcerta invece il riferimento a Leonardo fatto da Beltrami per il *Ritratto femminile* (la cosiddetta *Dama con la reticella di perle*) dell'Ambrosiana, [...] attribuzione portata avanti sempre in chiave antimodelliana, ma con argomenti logici che smontano i confronti iconografici e le deduzioni di chi vorrebbe vedervi un'opera di Ambrogio de' Predis raffigurante Beatrice d'Este. Qui sono evidenti i limiti di Beltrami, spesso accecato nelle sue letture da una cavillosità e da una foga polemica che gli impedivano di leggere obiettivamente il dipinto, molto diverso per stile e tecnica dagli altri ritratti milanesi di Leonardo.

Architetto, storico dell'arte, ma anche incisore, museologo e collezionista³⁵, Beltrami non solo con i suoi studi leonardeschi aveva fatto di Milano uno dei centri più attivi per lo studio del grande artista³⁶, ma con i restauri del castello sforzesco aveva anche inciso profondamente sull'immagine della città, utilizzando la fama di Leonardo come elemento essenziale di una nuova visione urbanistica, nutrita dal sogno della corte di Ludovico il Moro. I restauri, infatti, cancellando l'idea negativa del castello come prigione austriaca, avevano retrospettivamente riportato l'edificio alla sua fase sforzesca, con una vera e propria "reinvenzione" del monumento³⁷.

Anche se su «Emporium» gli articoli leonardeschi di Luca Beltrami si concentrano soprattutto nei numeri che vanno dal gennaio al maggio 1919, in collegamento con le celebrazioni del IV centenario della morte dell'artista, l'influsso dello studioso è rilevante anche per tutto il periodo precedente. Beltrami inizia a collaborare con «Emporium» fin dal primo volume del 1895, mantenendo una continuità dalle prime annate fino al 1901 – anno in cui viene celebrato con una onorificenza cittadina di particolare prestigio: la coniazione di una medaglia in suo onore, cui il periodico dedica un articolo³⁸. Lo studioso collabora direttamente alla rivista con ampi articoli

arte e architettura a Milano, S. Paoli (a cura di), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2014, p. 104.

35. Sullo studioso si vedano gli interventi contenuti nel volume curato da S. Paoli, *Luca Beltrami 1854-1933. Storia, arte e architettura a Milano*, cit.

36. P. C. Marani, *Gli studi su Leonardo di Luca Beltrami*, cit., pp. 97-105.

37. Cfr. gli interventi di C. Di Biase, G. Magistrelli, F. Tasso, in S. Paoli (a cura di), *Luca Beltrami 1854-1933. Storia, arte e architettura a Milano*, cit., pp. 121-81.

38. *Medaglie italiane*, in «Emporium», XIII, 73, 1901, fig. p. 76, cfr. p. 77.

divulgativi che illustrano le sue ricerche sull'arte lombarda³⁹ e veneta⁴⁰, ma compila anche brevi note autobiografiche come i resoconti su escursioni in montagna e ascensioni di vette alpine⁴¹. Fin dai primi numeri appaiono fondamentali soprattutto i suoi contributi sulla storia della corte degli Sforza, presa in oggetto dal punto di vista dei documenti, che vengono affiancati alla lettura delle strutture del castello: nel 1895, prima annata di «Emporium», troviamo il suo affondo documentario sulla morte di Dorotea Gonzaga, fidanzata a Galeazzo Maria Sforza, che si rivela occasione propizia per mostrare le foto di parti del castello in corso di ristrutturazione⁴². L'anno seguente, l'articolo sugli *sponsali di Bianca Maria Sforza*⁴³ mostra uno schizzo, derivato dai disegni leonardeschi di Windsor, del colossale modello della statua equestre di Francesco Sforza, esposta negli apparati effimeri del 1493 in occasione dell'arrivo a Milano degli ambasciatori di Massimiliano I per firmare il contratto di nozze. In questi articoli, Beltrami espone pubblicamente i suoi primi risultati del lavoro di indagine sul castello sforzesco, a cui si era interessato fin dal 1884, sventando la sua demolizione, con la cura dei restauri iniziati nel 1893 e allora ancora in corso.

Il castello è al centro della nuova immagine di Milano e Beltrami è il protagonista assoluto del vincente processo di riconfigurazione del monumento, che opera nelle strutture una propria reinvenzione del rinascimento lombardo, con abbattimenti e ricostruzioni (come la Torre del Filarete) che ne segnano per sempre l'aspetto⁴⁴. Il restauro, che rimodella il castello

39. Importanti sono i suoi articoli che divulgano i risultati dei suoi studi su Bergognone, Foppa, Luini, cfr. L. Beltrami, *Ambrogio Fossano, detto il Bergognone*, in «Emporium», I, 5, 1895, pp. 339-45; Id., *Arte antica: Vincenzo Foppa e le pitture della Cappella di S. Pietro martire a Milano*, in «Emporium» VIII, 47, 1898, pp. 341-56, Id., *Arte antica: la Chiesa di S. Maurizio in Milano e le pitture di Bernardino Luini*, in «Emporium», IX, 49, 1899, pp. 51-6.

40. Anchise Tempestini (*Emporium e la storia dell'arte veneta: un regesto*, cit., p. 322) ha recentemente segnalato l'importanza del suo lavoro su Tiepolo, cfr. L. Beltrami, *Arte retrospettiva: G. B. Tiepolo*, in «Emporium», IV, 24, 1896, pp. 441-50.

41. Cfr. L. Beltrami, *L'ascensione del Todi*, in «Emporium», VI, 32, 1897, pp. 101-10; Id., *Da Grimsel a Grindelwald*, in «Emporium», VIII, 45, 1898, pp. 205-11.

42. L. Beltrami, *Le corti italiane del secolo XV. La morte di Dorotea Gonzaga fidanzata a Galeazzo Maria Sforza, in base a nuovi documenti inediti*, in «Emporium», VII, 2, 1895, pp. 2-17.

43. L. Beltrami, *Le corti italiane del secolo XV. Gli sponsali di Bianca Maria Sforza*, «Emporium», III, 14, 1896, pp. 83-95:87 per la figura del cavallo.

44. C. Di Biase, «La resurrezione del Gran Monumento». *Beltrami e l'invenzione del Castello Sforzesco*, in S. Paoli (a cura di), *Luca Beltrami 1854-1933. Storia, arte e architettura a Milano*, cit.,



retrodatando l'architettura al periodo aureo di Milano dei Visconti-Sforza, si basa sulle figure chiave di Bramante e Leonardo. La fortezza non è più l'oscuro simbolo della dominazione austriaca ma diventa la culla del rinascimento lombardo.

«Emporium» si mostra sempre a fianco dell'architetto non solo accogliendo i suoi contributi diretti, ma anche appoggiando le sue posizioni con un'attenzione partecipe. Va in questa direzione, ad esempio, la segnalazione nel giugno 1902 della fine del restauro della Sala delle Asse del castello con l'inaugurazione del 10 maggio nel 1902, che dà il merito alle «ostinate ed intelligenti investigazioni» di Luca Beltrami «a cui il rinnovato Castello Sforzesco deve l'interessamento pubblico e il suo splendore»⁴⁵. L'entusiasmo dell'autore dell'articolo, rimasto anonimo, è massima: «Tutti ammirarono l'intreccio genialissimo di tronchi, di rami, di foglie, che trasformano in un vero pergolato l'intera volta della sala [...] e il folto dei fogliami lascia intravedere lembi di cielo... [dove] serpeggiano tra vaghe spire le corde dorate»⁴⁶.

È interessante notare che l'articolo sceglie deliberatamente di ignorare le polemiche che avevano accompagnato il restauro, dovute a personalità autorevoli come Adolfo Venturi, che aveva ridicolizzato i risultati dei restauri paragonando il pergolato della volta alle decorazioni di una Gambinus Halle, tipica birreria tedesca ornata da decori liberty⁴⁷.

In quegli anni Beltrami aveva le chiavi del castello sforzesco, che non cessava di rivelarsi una fonte di scoperte continue e sorprendenti per il Leonardo milanese. Tra i vari articoli di «Emporium», basti segnalare qui i continui riferimenti allo studioso contenuti in un bellissimo articolo di Francesco Novati⁴⁸ del 1898, volto a dimostrare l'infondatezza dell'attribuzione a Leo-

pp. 121-42.

45. (Anonimo), *La sala delle "Asse" di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, «Emporium», XV, 90, 1902, pp. 475-7 in particolare p. 475; cfr. C. Catturini, *La Sala delle Asse di Luca Beltrami: alcuni riscontri documentari dalle commissioni di Ludovico Maria Sforza ai restauri novecenteschi*, in S. Paoli (a cura di), *Luca Beltrami 1854-1933. Storia, arte e architettura a Milano*, cit., pp. 211-20.

46. (Anonimo), *La sala delle "Asse" di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, «Emporium», XV, 90, 1902, p. 477.

47. A. Venturi, *Bibliografia artistica*, in «L'Arte», 11-2, 1902, pp. 395-404: 403.

48. F. Novati, *Scoperte artistiche. Argo nel Castello Sforzesco di Milano*, in «Emporium», VII, 38, 1898, pp. 154-60.

nardo data dallo studioso berlinese Paul Mueller-Walde dell'affresco di Argo nella sala del tesoro del castello, da poco reso noto da Beltrami.

Il lavoro di Beltrami aveva largo seguito nella città⁴⁹: la segnalazione da parte dello studioso che sui capitelli pensili delle sale ducali era presente un motto sforzesco con la scritta AMOMON, spinse la *Domenica del Corriere* del 7 gennaio 1900 a indire un concorso a premi per chi avesse dato un'interpretazione convincente del motto.

Sono anni, questi, in cui si preparava la grande impresa della *Raccolta vinciana*, promossa da Beltrami in un articolo sul *Corriere della Sera* con data 25 dicembre 1904 e istituita a partire dall'anno successivo. Associata all'archivio storico municipale di Milano, la *Raccolta* si proponeva di raccogliere e sistematizzare tutti i materiali prodotti dagli studi leonardeschi su scala internazionale, in vista delle celebrazioni del IV centenario della morte dell'artista (2 maggio 1519). Beltrami si gettò entusiasticamente in questa impresa, non solo finanziando personalmente la pubblicazione della rivista, ma anche facendo importanti donazioni di libri, incisioni, fotografie, oggetti e rarità⁵⁰.

Benché sia Beltrami che Ettore Verga avessero già scritto articoli per «Emporium», nella rivista non ci sono riferimenti specifici all'iniziativa, almeno finché Beltrami partecipa alla *Raccolta* (cioè fino al 1910). Dalla fine del 1910, quando l'impegno di Beltrami nell'iniziativa vinciana inizia a scemare, gradatamente il contributo dell'architetto in «Emporium» si fa sempre più corposo, fino all'apice dei primi cinque numeri del 1919 per le celebrazioni vinciane.

Già nel 1911 l'importante intervento, sopracitato⁵¹, di Raffaele Calzini, dedicato alla corte di Ludovico il Moro, faceva il punto sulle più rilevanti acquisizioni degli studi di Beltrami. L'articolo, formato da due parti, oltre ad appoggiare, come abbiamo già visto, l'attribuzione leonardesca della dama dalla reticella di perle proposta da Beltrami, sottolineava il ruolo dell'archi-

49. In particolare, grande popolarità ebbe il volume di Beltrami: *Il castello di Milano durante il dominio dei Visconti e degli Sforza (1368-1535)*, Milano, Hoepli, 1894.

50. E. Villata, *Luca Beltrami tra mito di Leonardo, metodo storico e utopia: la fondazione della "Raccolta vinciana"*, in S. Paoli (a cura di), *Luca Beltrami 1854-1933. Storia, arte e architettura a Milano*, cit., pp. 267-72.

51. Cfr. l'articolo pubblicato in due parti, R. Calzini, *Le corti italiane del secolo XV. La corona di rose sotto il Nembo*, cit. Si veda qui la nota 31.



tetto nell'attribuzione leonardesca del *Musico*, negata da Morelli. In particolare, si metteva in rilievo l'importanza dei nuovi dati sul quadro acquisiti dopo il restauro di Luigi Cavenaghi, promosso da Luca Beltrami, che aveva rivelato la presenza dello spartito musicale e aveva dunque portato all'identificazione del personaggio con Franchino Gaffurio – già presente negli studi di Beltrami del 1906 pubblicati nella *Raccolta vinciana*. Soprattutto Calzini sottolineava l'importanza del castello come nucleo cruciale della storia milanese, dando ampio rilievo alla nuova riacquisizione alla città della *Sala delle Asse*. La personalità di Leonardo veniva qui esplicitamente chiamata a caratterizzare il periodo della corte, prima di tutto con la statua equestre di Francesco Sforza, anch'essa simbolo della supremazia culturale della Milano sforzesca, anche se in un'occasione mancata⁵². Interessante notare come il genio toscano sia visto dal punto di vista della storia milanese, e perfino i manoscritti siano visti come fonti, come "appunti di vita milanese"⁵³:

I manoscritti leonardeschi sono un'immensa tomba di parole e di segni. Pare, leggendoli, di dissotterrare una città sepolta, come all'archeologo inginocchiato sulla fossa si presenta nella terra scavata l'ossatura d'un tempio o d'un palagio e il cavatore dona con mano che non trema oggetti di lusso e di guerra, frammenti di collane e di corazze, arredi sacri e domestici, al lettore una pagina del codice atlantico rivela aspetti nuovi della civiltà cinquecentesca. Frequentemente si colgono appunti di vita milanese negli eterni volumi.

Molto interessante e in stretto rapporto con l'attualità è l'enfasi straordinaria con cui, nella seconda parte dell'articolo⁵⁴, si descrive il *Cenacolo* nel refettorio di Santa Maria delle Grazie, immediatamente a ridosso dei restauri. Luca Beltrami e Gaetano Moretti avevano affidato il difficilissimo compito a Luigi Cavenaghi. Tutte le operazioni, dai saggi preliminari al restauro definitivo, si erano protratte dalla fine del 1903 al settembre 1909 e l'intera

52. R. Calzini, *Le corti italiane del XV secolo. La corona di rose sotto il Nembo I*, cit., p. 377: "L'opera del Vinci avrebbe superato quella del Verrocchio e di Donatello così come Francesco Sforza aveva in vita superati Bartolommeo Colleoni e il Gattamelata".

53. R. Calzini, *Le corti italiane del secolo XV. La corona di rose sotto il Nembo, II*, cit., pp. 34 e 36.

54. *Ibid.*, pp. 38-9, fig. pag. 34.

iniziativa era stata documentata e celebrata con l'uscita di un volume di Cavenaghi e Beltrami, da cui Calzini attinge a piene mani.

Importante per la costruzione dell'immagine sacrale di Leonardo è il modo con cui il *Cenacolo* si irradia di un'aura religiosa e diviene il simbolo sublime di tutta la città, così come la visita al cenacolo appare come un vero e proprio rito di purificazione⁵⁵:

Delle religioni si dice che tanto più umile è l'iniziatore e tanto più grande sarà il numero dei convertiti. Non più umile potrebbe essere il sacerdote, non la sua voce più modesta, non la sua fede più grande. Tanti gesti di volgarità, tante azioni si compiono nella vita d'ognuno bestiali od inutili, tanti pensieri d'interesse si pensano in questo crepuscolo d'ideali, che ben una volta varrebbe la pena di compiere un gesto di purificazione (non adempirà alcuno questo rito?) Io vorrei che quello fra i giovani che alimenta a un ideale d'arte una piccola lampada di speranza e d'ingegno nella penombra più sacra di se stesso, quello andasse a raccogliere l'ammonimento e il viatico, innanzi l'affresco sgretolato sbiadito che non è ormai che l'eco di un suono spento, l'ombra di una tragedia che vi palpitò animata per pochi anni e risentì nella sua fatale distruzione l'ala del nembro che incominciava a scrosciare.

Calzini sembra farsi portavoce di Beltrami e attinge ai suoi studi più recenti: lo conferma anche l'enfasi data nell'articolo ad un disegno dell'Accademia di Venezia con attribuzione a Leonardo⁵⁶. Uzielli e Morelli avevano espunto il disegno dal *corpus* leonardesco, ma Calzini, pur non citandolo, probabilmente si basa su uno studio recentissimo di Beltrami che lo aveva riattribuito a Leonardo. Nell'articolo Beltrami, per dimostrare la sua pertinenza al cenacolo, aveva realizzato un disinvoltato fotomontaggio che spostava dalla parte inferiore a quella superiore una parte del foglio per riallineare gli apostoli in una posizione che risultasse più vicina a quella del muro del refettorio⁵⁷.

Procedimenti di manipolazione delle immagini e un certo sperimentale combinatorio si colgono in quello che è il primo importante contributo

55. *Ibid.*, pp. 38-9.

56. *Ibid.*, fig. p. 34.

57. L. Beltrami, *La ricomposizione di uno studio di Leonardo per il Cenacolo* (con una illustrazione), in «Raccolta Vinciana», VI, 1910, pp. 118-22.



di Beltrami nelle celebrazioni di «Emporium» del IV centenario della morte di Leonardo del 1919: si tratta di un saggio dedicato al volto dell'artista⁵⁸. Qui, dopo l'analisi dei ritratti noti ed un'attenta disamina dei possibili modelli, lo studioso riduce ad un solo esemplare, cioè il ritratto della Biblioteca reale di Torino, l'unica traccia attendibile del volto del genio toscano. Beltrami introduce nell'articolo le sperimentazioni ottenute misurando il ritratto leonardesco, nel quale riscontra alcuni elementi fondamentali: «il giro e l'ampiezza della fronte accigliata, l'orbita incassata, gli zigomi pronunciati per la infossatura delle guance, il naso lievemente adunco, il labbro superiore alquanto sporgente»⁵⁹. Questi elementi vengono ritrovati in alcuni disegni leonardeschi utilizzati poi per la realizzazione del disegno che ha fornito la base del busto di Emilio Quadrelli presentato da Beltrami per i festeggiamenti del 1919 (fig. 4). Un Leonardo in tre dimensioni, a cui attinge anche la pubblicità, come rivela questa pagina della rivista che pubblicizza la gomma Pirelli (fig. 5)

Le celebrazioni leonardesche del 1919 di «Emporium» vedono Luca Beltrami impegnato direttamente nel progetto fin dalla veste grafica: i primi sei fascicoli della rivista, da gennaio a maggio, celebrano Leonardo milanese fin dalle copertine, che sono ornate di interessanti elaborazioni dei noti leonardeschi e che nel numero di aprile prendono ispirazione direttamente dalla Sala delle Asse (fig. 6). I sei numeri prevedono sempre un primo saggio di argomento leonardesco oltre a numerosi articoli in cui l'impegno beltramiano risulta evidente: la maggior parte degli interventi leonardiani hanno come autore Beltrami oppure recensiscono i suoi libri⁶⁰. Tra gli scritti spicca un saggio sulla vita di Leonardo che lo studioso stesso seleziona all'interno della sua bibliografia vinciana⁶¹. Nel saggio, i due periodi milanesi della vita

58. L. Beltrami, *Il volto di Leonardo*, in «Emporium», XLIX, 289, 1919, pp. 3-17.

59. *Ibid.*, p. 13.

60. Oltre all'articolo citato nelle note precedenti, cfr. L. Beltrami, *Il volto di Leonardo*, cit.; (Anonimo), *Il prezzo della "Vergine delle rocce"*, *ibid.*, pp. 55-6 (recensione non firmata di un recente volume di Beltrami sull'opera); Polifilo [L. Beltrami], *Le vicende dei manoscritti di Leonardo e l'attesa edizione nazionale*, in «Emporium», XLIX, 290, 1919, pp. 59-74; Id., *La Vita di Leonardo da Vinci*, in «Emporium», XLIX, 293, 1919, pp. 227-71; (Anonimo), *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di L. da Vinci*, Milano, Treves, 1919 (recensione non firmata al volume di L. Beltrami uscito nello stesso anno), *ibid.*, pp. 282-3; E. J., *Leonardo e i disfattisti suoi*, *ibid.*, pp. 284-9.

61. L. Beltrami, *La Vita di Leonardo da Vinci*, cit., cfr. *Bibliografia vinciana di Luca Beltrami*,

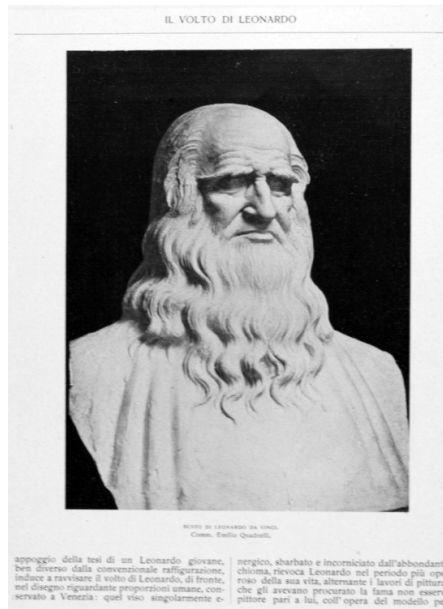


Fig. 4 - Emilio Quadrelli, busto di Leonardo, in L. Beltrami, *Il volto di Leonardo*, in «Emporium», XLIX, 289, 1919, p. 16.

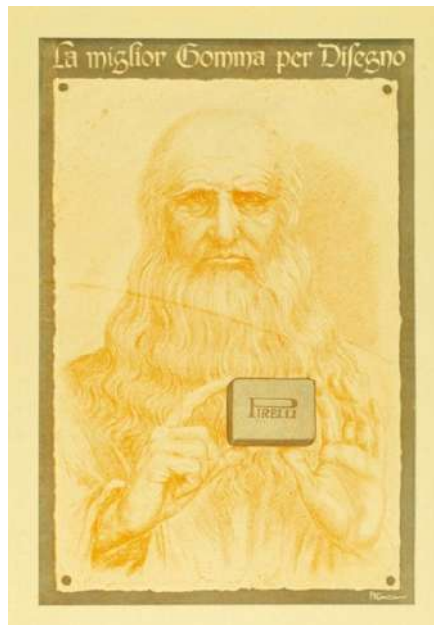


Fig. 5 - Leonardo da Vinci, in Pubblicità della gomma Pirelli.

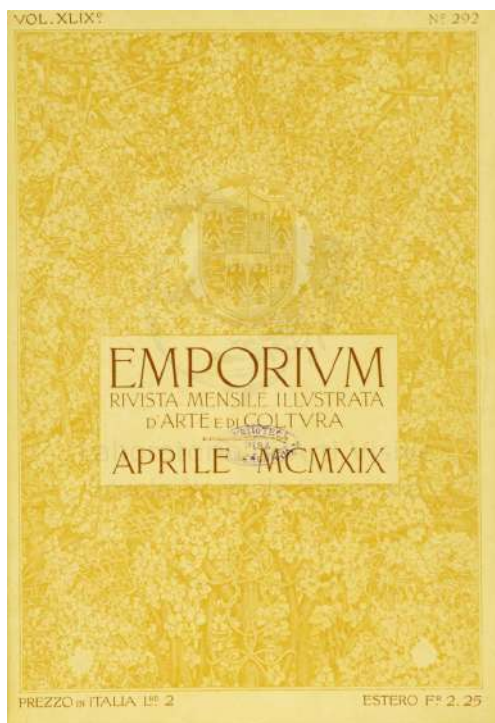


Fig. 6 - Decorazione della Sala delle Asse, Copertina del numero in «Emporium», XLIX, 292, 1919.

dell'artista sono gli assoluti protagonisti e l'influenza della città su di lui è anticipata al 1471, quando si suppone il primo incontro di Leonardo con la corte milanese nella bottega del Verrocchio, impegnata nei lavori degli apparati per la solenne entrata di Galeazzo Maria Sforza e Bona di Savoia. Milano è vista come la città che più di altre, rispetto all'inospitale Firenze e alla concorrenziale Roma, aveva favorito l'artista. Nell'articolo, grande spazio è riservato agli interventi nel castello e alla Sala delle Asse oltre che al *Cenacolo*.

Interessanti sono anche altri due saggi in cui emergono la passione e la verve polemica di Beltrami. Nel primo, del maggio di quell'anno⁶², lo studioso, firmandosi con lo pseudonimo di Polifilo, espone senza remore il

1885-1919, Roma, Tipografia del Senato, 1919, p. 5.

62. Polifilo [L. Beltrami], *Le vicende dei manoscritti di Leonardo e l'attesa edizione nazionale*, cit.

suo disappunto per i mancati sviluppi dei lavori per l'Edizione Nazionale degli scritti di Leonardo, avviata con grande pompa ma senza alcun finanziamento nel 1902 dal ministro dell'istruzione pubblica Nunzio Nasi, e poi riavviata dal ministro Emanuele Orlandi nel 1904. Ancora nel 1919 non era stata intrapresa nessuna attività, nonostante la creazione di una Reale Commissione vinciana e poi anche di un Istituto Vinciano presieduto da Mario Cermenati. L'elefante aveva partorito un topolino e lo stesso volume realizzato per celebrare i quattrocento anni dalla morte dell'artista (recensito sul numero di maggio di «Emporium»⁶³) viene presentato polemicamente come un'iniziativa frettolosa, «una delle solite miscellanee di articoli stesi affrettatamente, messe insieme senza possibile coordinamento, magari per ordine alfabetico dei nomi degli autori»⁶⁴. Qui trapelano evidenti le polemiche vivissime con Ettore Verga, che accusava Beltrami di aver beneficiato del suo lavoro di trascrizione di documenti leonardeschi, pubblicati in vari fascicoli della raccolta vinciana, senza citarlo.

Ancora più forte è la verve polemica che si coglie nella autorecensione che Beltrami riserva al proprio volume *Leonardo e i disfattisti*⁶⁵, un testo che nel titolo riecheggia le tematiche belle di Caporetto e dei “disfattisti” che lavoravano contro la patria. In questo lavoro, lo studioso aveva cercato di combattere le teorie di quegli storici dell'arte che negli ultimi trent'anni a suo avviso avevano tentato di sminuire l'opera di Leonardo cercando sistematicamente di eroderne il *corpus*. Nel saggio, Beltrami riassume i temi essenziali del dibattito metodologico tra i cosiddetti “storici” e i “conoscitori”, biasimando l'operato dei conoscitori che affidano le loro interpretazioni solo all'abilità del loro occhio, senza tener conto delle fonti e giungendo persino a falsare la realtà documentaria per comprovare le loro ipotesi. La polemica si concentra su Ivan Lermolieff (pseudonimo di Giovanni Morelli), contro il quale viene ripreso ancora una volta il caso della *Dama dell'ambrosiana*, che, come abbiamo già visto, Beltrami (con l'appoggio autorevole di Wilhelm Bode) riteneva di Leonardo. Questa insistenza sul tema mostra come la *Dama dalla*

63. A. P., *Per il IV centenario della morte di Leonardo da Vinci (2 maggio 1519) Editore Istituto italiano d'arti grafiche Bergamo*, in «Emporium», XLIX, 290, 1919, pp. 291-3.

64. *Ibid.*, p. 74.

65. L. Beltrami, *Leonardo e i disfattisti suoi*, Milano, Treves, 1919; cfr. E. J., *Leonardo e i disfattisti suoi*, in «Emporium», XLIX, 293, 1919, pp. 284-9.

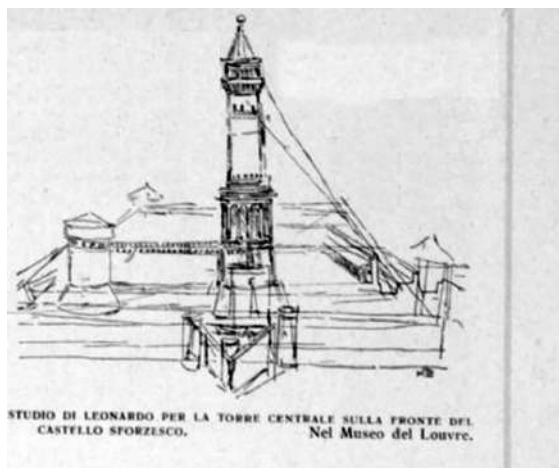


Fig. 7 - Studio leonardesco per la torre del castello sforzesco, in A. Annoni, *Considerazioni su Leonardo da Vinci architetto*, in «Emporium», XLIX, 292, 1919, p. 171.

reticella di perle fosse uno degli elementi del mito milanese che non poteva essere sottratto al *corpus* dell'artista. Nel saggio, Leonardo è affrontato con una venerazione quasi sacrale che rivela le contraddizioni di un metodo radicato nel pensiero positivistico e storicista, ma anche legato ad un culto artistico ancora di stampo romantico. Le celebrazioni leonardesche di «Emporium» mostrano luci e ombre di questa riappropriazione milanese di Leonardo ad uso e consumo delle posizioni beltramiane. Persino l'articolo di Ambrogio Annoni che apre il volume di aprile della rivista, *Considerazioni su Leonardo da Vinci architetto*⁶⁶, mostra nella prima pagina uno schizzo dell'artista che riproduce un progetto del castello sforzesco dove spicca una torre molto simile a quella di Filarete (fig. 7): il cerchio si chiude e la Milano esce dalla guerra mostrando il suo passato in un gioco di specchi.

66. A. Annoni, *Considerazioni su Leonardo da Vinci architetto*, in «Emporium», XLIX, 292, 1919, p. 171.

Bibliografia

- ANONIMO, *Storia dell'ombrello*, in «Emporium», IX, 50, 1899, pp. 155-60.
- ANONIMO, *La sala delle "asse" di Leonardo da Vinci nel castello sforzesco*, in «Emporium», XV, 90, 1902, pp. 475-7.
- ANONIMO, *Il prezzo della "Vergine delle rocce"*, in «Emporium» XLIX, 289, 1919, pp. 55-6.
- ANONIMO, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di L. da Vinci*, Milano, Treves, 1919 (recensione non firmata al volume di L. Beltrami uscito nello stesso anno), in «Emporium», XLIX, 1919, pp. 282-3.
- ANNONI A., *Considerazioni su Leonardo da Vinci architetto*, in «Emporium», XLIX, 292, 1919, p. 171.
- A. P., *Per il IV centenario della morte di Leonardo da Vinci (2 maggio 1519) Editore Istituto italiano d'arti grafiche Bergamo*, in «Emporium», XLIX, 290, 1919, pp. 291-3.
- BACCI G., FILETI MAZZA M. (a cura di), *Emporium II. Parole e figure tra 1895 e 1964*, Atti del convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore, 4-5 novembre 2011), Pisa, Edizioni della Scuola Normale Superiore, 2014.
- BELTRAMI L., *Il castello di Milano durante il dominio dei Visconti e degli Sforza (1368-1535)*, Milano, Hoepli, 1894.
- ID., *Ambrogio Fossano, detto il Bergognone*, in «Emporium», I, 5, 1895, pp. 339-45.
- ID., *Le corti italiane del secolo XV. La morte di Dorotea Gonzaga fidanzata a Galeazzo Maria Sforza, in base a nuovi documenti inediti*, in «Emporium», VII, 2, 1895, pp. 2-17.
- ID., *Le corti italiane del secolo XV. Gli sponsali di Bianca Maria Sforza*, «Emporium», III, 14, 1896, pp. 83-95.
- ID., *Arte retrospettiva: G. B. Tiepolo*, in «Emporium», IV, 24, 1896, pp. 441-50.
- ID., *L'ascensione del Todi*, in «Emporium», VI, 32, 1897, pp. 101-10.
- ID., *Da Grimsel a Grindelwald*, in «Emporium», VIII, 45, 1898, pp. 205-21.
- ID., *Arte antica: Vincenzo Foppa e le pitture della Cappella di S. Pietro martire, a Milano*, in «Emporium», VIII, 47, 1898, pp. 341-56.
- ID., *Arte antica: la Chiesa di S. Maurizio in Milano e le pitture di Bernardino Luini*, in «Emporium», IX, 49, 1899, pp. 51-6.



- ID., *Le corti italiane del secolo XV. Gli sponsali di Bianca Maria Sforza*, in «Emporium», III, 14, 1896, pp. 83-93.
- ID., *La ricomposizione di uno studio di Leonardo per il Cenacolo* (con una illustrazione), in «Raccolta Vinciana», VI, 1910, pp. 118-22.
- ID., *Il museo del card. Federigo Borromeo in Milano*, in «Emporium», XLVIII, 283, 1918, pp. 3-14.
- ID., *Il volto di Leonardo*, in «Emporium», XLIX, 289, 1919, pp. 3-17.
- ID., *La Vita di Leonardo da Vinci*, in «Emporium», XLIX, 293, 1919, pp. 227-71.
- ID., *Leonardo e i disfattisti suoi*, Milano, Treves, 1919.
- ID. [POLIFILO], *Le vicende dei manoscritti di Leonardo e l'attesa edizione nazionale*, in «Emporium», XLIX, 290, 1919 pp. 59-74.
- BROWN D. A., *Andrea Solario*, Milano, Electa, 1987.
- CALZINI R., *Le corti italiane del XV secolo. La corona di rose sotto il nembo*, in «Emporium», XXXII, 191, 1911, pp. 363-83.
- ID., *Le corti italiane del secolo XV. La corona di rose sotto il Nembo*, II, in «Emporium», XXXIII, 193, 1911 pp. 19-42.
- CAROTTI G., *Artisti contemporanei: Giuseppe Bertini*, «Emporium», IX, 51, 1899, pp. 163-94.
- CATTURINI C., *La Sala delle Asse di Luca Beltrami: alcuni riscontri documentari dalle commissioni di Ludovico Maria Sforza ai restauri novecenteschi*, in *Luca Beltrami 1854-1933. Storia, arte e architettura a Milano*, S. Paoli (a cura di), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2014, pp. 211-20.
- CUCCO G., s. v. *Podesti, Francesco* in E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. Ottocento*, Milano, Electa, 1990.
- DE LUCA P., *L'arte all'Esposizione di Torino*, in «Emporium», XXXIV, 202, 1911, pp. 271-89.
- DI BIASE C., *“La resurrezione del Gran Monumento”. Beltrami e l'invenzione del Castello Sforzesco*, in *Luca Beltrami 1854-1933. Storia, arte e architettura a Milano*, S. Paoli (a cura di), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2014, pp. 121-42.
- E. J., *Leonardo e i disfattisti suoi*, in «Emporium», XLIX, 293, 1919, pp. 284-9.
- F. (ANONIMO), *Storia del velocipede*, in «Emporium», I, 4, 1985, pp. 302-11.
- FERRETTI M., *Un archivio di cognizioni visive*, in *Emporium. Parole e figure tra il 1895-1964*, G. Bacci, M. Fileti Mazza (a cura di), atti del convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore, 30-31 maggio 2007), Pisa Edizioni della Normale, 2009, pp. VII-XXXVIII.

- FRANCESCHINI G., *Il lavoro nella igiene e nell'arte*, in «Emporium», XXVIII, 167, 1908, pp. 367-82.
- FUMAGALLI M., *La raccolta vinciana e i suoi protagonisti Luca Beltrami ed Ettore Verga, Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, in A. Rovetta, R. Cioffi (a cura di), Milano, Vita e Pensiero, 2007.
- GAFFURI P., *Il "Sacro Volto" nell'arte*, in «Emporium», VII, 40, 1898, pp. 257-70.
- GHISLERI A., *Genti e costumi del Sahara secondo le ultime ricognizioni*, in «Emporium», XXVIII, pp. 196-212.
- LUCINI G. P., *La pittura lombarda del secolo XIX alla Permanente di Milano*, in «Emporium», XII, 68, 1900, pp. 83-105.
- MAFFEI S., *Beatrice d'Este, Leonardo e il Rinascimento lombardo: aneddoti storici e rivendicazione municipale nella Milano ottocentesca*, in «Fontes», N. S. I, 2020, pp. 115-135.
- MANGINI G., *L'Istituto italiano d'Arti Grafiche (1873-1915)*, in «Emporium» e l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1895-1915, G. Mirandola (a cura di), Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1985, pp. 39-80.
- MARANI P. C., MEIJER B., ROSSI M., ROVETTA A. (a cura di), *Pinacoteca Ambrosiana*, Tomo I, Milano, Electa, 2005.
- MARANI P. C., *Ritratto di Ludovico il Moro*, in *Seta oro cremisi. Segreti e tecnologia alla corte dei Visconti e degli Sforza*, C. Buss (a cura di), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2009.
- ID., *Gli studi su Leonardo di Luca Beltrami*, in *Luca Beltrami 1854-1933. Storia, arte e architettura a Milano*, S. Paoli (a cura di), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2014.
- MAZZOCCA F., *The Renaissance Repertoire in the History Painting of Nineteenth-Century Italy*, in *Reviving the Renaissance. The Use and Abuse of the Past in Nineteenth-Century Italian Art and Decoration*, R. Pavoni (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- MIRANDOLA G. (a cura di), «Emporium» e l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1895-1915, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1985, pp. 39-80.
- MORELLI G. [I. LERMOLIEFF], *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch*, Leipzig, Seemann, 1880.
- NOVATI F., *Scoperte artistiche. Argo nel Castello Sforzesco di Milano*, in «Emporium», VII, 38, 1898, pp. 154-60.
- PAOLI S., *Luca Beltrami 1854-1933. Storia, arte e architettura a Milano*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2014.



- SANT'AMBROGIO D., *Un quadro leonardesco disperso del Museo di Settala*, in «Emporium», XXIX, 171, 1909, pp. 221-30.
- ROUX O., *Francesco Podesti*, «Emporium», I, 4, 1895, pp. 273-86.
- RUMOHR (VON) C. F., *Drey Reisen nach Italien* Brockhaus, Leipzig, Brockhaus, 1832.
- RUSCONI J., *Ritorno a capo nord*, in «Emporium», XXXIII, 197, 1911, pp. 393-406.
- TEMPESTINI A., *Emporium e la storia dell'arte veneta: un regesto*, in *Emporium. Parole e figure tra il 1895-1964*, G. Bacci, M. Ferretti, M. Fileti Mazza (a cura di), Atti del convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore, 30-31 maggio 2007), Pisa, Edizioni della Normale, 2009, pp. 317-49.
- VENTURI A., *Bibliografia artistica*, in «L'Arte», 11-12, 1902, pp. 395-404.
- VEROLE P., *I trasporti per le vie ferrate all'esposizione internazionale di Milano*, in «Emporium», XXIV, 142, 1906, pp. 291-312.
- VILLATA E., *Luca Beltrami tra mito di Leonardo, metodo storico e utopia: la fondazione della "Raccolta vinciana"*, in S. Paoli (a cura di), *Luca Beltrami 1854-1933. Storia, arte e architettura a Milano*, cit., pp. 267-72.
- AA. Vv., *La mostra serica italiana all'Esposizione Internazionale delle industrie e del lavoro in Torino nel 1911 per il 50° anniversario della proclamazione del Regno d'Italia*, Torino, Doyen, 1911.
- AA. Vv., «Archivio storico Bergamasco», IX, 1985.

Leonardo sullo schermo: il servizio del Cinegiornale Luce sulla *Mostra Leonardesca* di Milano (1939)

Antonella Gioli

La presenza della figura di Leonardo sugli schermi – quelli del cinematografo dapprima, quelli televisivi poi, fino ad arrivare a quelli più recenti dei dispositivi digitali – costituisce una sorta di filo rosso che ne rafforza, rispecchia e diffonde il mito durante tutto il Novecento.

A cominciare dal cortometraggio muto *Le Tragique amour de Mona Lisa. La Joconde* (1912) del francese Albert Capellani¹, o dal primo film *Leonardo da Vinci* (1919) diretto da Mario Corsi e dall'eclettica Giulia Cassini-Rizzotto² in occasione del IV centenario della morte, innumerevoli sono i prodotti e di conseguenza i temi, i linguaggi e le interpretazioni, anche forzate e strumentali, con cui si costruisce e si rappresenta il mito leonardiano. Temi, linguaggi e interpretazioni che è inoltre opportuno considerare in senso “circolare”: per un verso, come risultato delle diverse visioni di Leonardo presenti nel Novecento; per l'altro, come elemento di diffusione di quelle stesse visioni presso un pubblico ampio.

Tra le tante, indago qui una fonte imprescindibile negli studi sulla “educazione” o “nazionalizzazione” delle masse e sulla formazione di un immaginario visivo collettivo nel XX secolo, e cioè i Cinegiornali prodotti dall'Istituto Nazionale Luce, visionati ogni settimana dal Duce in persona e proiettati obbligatoriamente nelle sale cinematografiche e dai “cinemobili” viaggianti. Il

1. *Le Tragique amour de Mona Lisa. La Joconde* (titolo originale), regia di Albert Capellani, 1912, muto, 22 minuti, prodotto da Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (S.C.A.G.L.) e da Série d'Art Pathé Frères (S.A.P.F.) che inoltre lo distribuì nelle sale il 17 maggio 1912. Intitolato *Un tragico amore di Monna Lisa, la Gioconda* in Italia e *Mona Lisa* negli USA, dove venne distribuito dalla Warner's Features.

2. *Leonardo da Vinci* regia di Mario Corsi e Giulia Cassini-Rizzotto, 1919, muto, 60 minuti, prodotto da Historica Film. Giulia Cassini-Rizzotto fu una delle prime donne italiane a lavorare dietro alla macchina da presa. La pellicola, considerata perduta, fu casualmente rinvenuta nella Cineteca di Helsinki nel 1996 e restaurata nel 2008 dalla Cineteca Nazionale di Roma.



presente lavoro prende perciò in esame un servizio dedicato alla *Mostra Leonardesca* del 1939, analizzandolo alla luce sia dei caratteri dell'esposizione, sia del contesto storico e della propaganda di Regime.

1. La *Mostra Leonardesca*

La *Mostra di Leonardo da Vinci*, detta *Mostra Leonardesca*, e la collegata *Mostra delle Invenzioni italiane* si svolsero dal 9 maggio – giorno del terzo anniversario della proclamazione dell'Impero – al 1° ottobre 1939, al Palazzo dell'Arte nel Parco Sempione di Milano.

Le due grandi mostre, unite in un unico disegno ideologico e di propaganda, erano state promosse dal Comune di Milano e dalla Federazione dei Fasci di Combattimento, e fortemente volute dai più alti gradi del Regime: le presiedeva, infatti, il maresciallo Pietro Badoglio, presidente del Consiglio Nazionale delle Ricerche, coadiuvato dai ministri della Cultura popolare Dino Alfieri e dell'Educazione nazionale Giuseppe Bottai.

La *Mostra Leonardesca*, che occupava gran parte del Palazzo dell'Arte, fu la prima grande esposizione dedicata a tutto tondo al lavoro sia artistico sia scientifico di Leonardo. La *Mostra delle Invenzioni italiane*, che dal piano terra dell'ala settentrionale del Palazzo si estendeva ai padiglioni nel Parco, presentava centoventisette prototipi e invenzioni di grandi aziende (Ansaldo, Breda, Fiat) e di istituzioni pubbliche (Ministeri, Esercito Italiano).

Snodo spaziale e concettuale tra le due mostre era la *Sala delle celebrazioni o degli scienziati italiani*, che nel luminoso spazio vetrato verso il Parco espose, insieme alla maschera funebre di Guglielmo Marconi, le invenzioni italiane dal Rinascimento alla contemporaneità. Al suo ingresso, una scritta su un pilastro esplicitava il rapporto tra le due mostre: «ALLA CELEBRAZIONE DEL GENIO INVENTIVO DI LEONARDO E DEGLI ALTRI GRANDI SEGUE QUELLA DEGLI INVENTORI MODERNI PERCHÉ COME HA DETTO IL DUCE “NOI NON SIAMO GLI IMBALSAMATORI DI UN PASSATO, MA SIAMO GLI ANTICIPATORI DI UN AVVENIRE”».

La citazione di Benito Mussolini, tratta dal Discorso di Milano del 1° novembre 1936³, forniva la chiave interpretativa dell'intera iniziativa: essa

3. Più in esteso: «E sarebbe ora di finirla con il mettere in antitesi il Fascismo e la democrazia. Veramente si può dire che questa nostra grande Italia è anche la grande sconosciuta. Se

non intendeva semplicemente affermare la continuità del genio italico da Leonardo fino all'orgogliosa risposta autarchica alle Sanzioni, ma ambiva a proiettarla verso l'uomo nuovo e la nuova società fascista che il Duce stava costruendo.

Non è qui possibile ripercorrere per intero la *Mostra Leonardesca*, già oggetto di recenti studi ed esposizioni⁴, ma risulta certamente utile ricordarne in estrema sintesi alcuni aspetti e caratteristiche, anche ai fini dell'analisi del servizio del Giornale Luce.

molti di questi ministri, deputati e "generi affini" che parlano per sentito dire, si decidessero una buona volta a varcare la frontiera d'Italia, si convincerebbero che, se c'è un Paese dove la vera democrazia è stata realizzata, questo Paese è l'Italia fascista. Poiché noi, o reazionari di tutti i Paesi, veri ed autentici reazionari di tutti i Paesi, noi non siamo gli imbalsamatori di un passato, siamo gli anticipatori di un avvenire. Noi non portiamo alle estreme conseguenze la civiltà capitalista, soprattutto nel suo aspetto meccanico e quasi antiumano; noi creiamo una nuova sintesi e, attraverso il Fascismo, apriamo il varco alla umana, vera civiltà del lavoro». E oltre: «Le direttive di marcia per l'anno XV sono le seguenti: pace con tutti, con i vicini e con i lontani, pace armata. Quindi il nostro programma di armamenti del cielo, del mare e della terra sarà regolarmente sviluppato». *Discorso del Duce al popolo di Milano (1 novembre 1936)*, in «Rivista di Studi Politici Internazionali», III, 3-4, luglio-dicembre 1936, pp. 343-7:346-347.

4. Cfr. in particolare: C. Sangiorgi, *La mostra di Leonardo del 1939. Brevi note critiche sulla mostra e sul ruolo svolto da Giuseppe Pagano*, 2004, <<https://www.infobuild.it/approfondimenti/la-mostra-di-leonardo-del-1939/>>; C. Vecce, *Materiali per la "Mostra Leonardesca": postille alla "Guida ufficiale", appunti e abbozzo autografo del saggio; Per la Mostra Leonardesca: dall'abbozzo autografo. Nota e "Avvicinare Leonardo": Carlo Emilio Gadda alla Mostra Leonardesca*, in «I Quaderni dell'Ingegnere. Testi e studi gaddiani», Nuova serie, 5, 2014, pp. 33-93, 189-98, 201-21; S. Colombo, *La fortuna museale ed espositiva di Leonardo tra le due guerre: due episodi milanesi a confronto*, in «Raccolta Vinciana», X, fasc. 36, 2015, pp. 329-74; R. Cara, *La Mostra di Leonardo da Vinci a Milano tra arte, scienza e politica*, in *All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-1940). Storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda*, M. Toffanello (a cura di), Mantova, Il Rio, 2017, pp. 136-61; D. Iacobone, *La mostra su Leonardo da Vinci del 1939 a Milano, attraverso le carte di Ignazio Calvi*, in «edA. Esempi di Architettura», 2, settembre 2017, pp. 1-29: <<http://esempiarchitettura.it/sito/eda-2017/>>; M. Beretta, E. Canadelli, C. Giorgione (a cura di), *Leonardo 1939. La costruzione del mito*, Atti del Convegno Milano, Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia, 18 gennaio 2018, Milano, Editrice Bibliografica, 2019. Tra le mostre: C. Giorgione (a cura di), *Leonardo 1939. La costruzione di un mito*, Milano, Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia, 19 gennaio-20 giugno 2018; D. Iacobone (a cura di), *Memorie della Leonardesca. Una mostra storica*, Milano, Politecnico di Milano, Archivi Storici, 27 settembre-29 novembre 2019. Si veda infine il video *La Mostra Leonardesca del 1939*, C. Giorgione (a cura di), 2020, 4'42", <<https://www.youtube.com/watch?v=CbyUZ7QyrGM>>.



1.1. Il percorso

La *Leonardesca* si sviluppava in ventitré sale tematiche dedicate a tre aspetti fondamentali della figura di Leonardo: contesto (sei sale), arte (otto), scienza (nove).

Il percorso di visita iniziava al piano terra con otto sale. Sei trattavano ciascuna un tema introduttivo o del contesto storico-culturale: *Iconografia vinciana*; *Documenti e luoghi vinciani*; *Firenze medicea*; *Lombardia sforzesca*; *Francia al tempo di Leonardo*; *Biblioteca di Leonardo*. Le successive due avviavano la presentazione per discipline della ricerca scientifico-tecnologica vinciana: *Astronomia, matematica e geografia*; nella zona dell'impluvium *Idraulica, marina e cartografia*.

Il percorso proseguiva al piano superiore con quindici sale. Le prime cinque continuavano la parte scientifico-tecnologica: *Anatomia*; *Botanica*; *Ottica*; *Arti meccaniche*; *Volo*. Quindi le otto sale dedicate alla produzione artistica, le uniche con ordinamento storico: *Scultura*; *Verrocchio*; *Salone d'onore* con dipinti e disegni di Leonardo; *Copie di dipinti di Leonardo*; *Gallarati Scotti e Melzi d'Eril*; *Scuola di Leonardo*; *Bernardino Luini*; *Architettura civile e religiosa*; a chiusura, di nuovo due sale scientifico-tecnologiche, *Urbanistica* e *Ingegneria militare*.

1.2. I materiali esposti

Nelle sale relative al contesto culturale e all'arte era esposta un'ampia gamma di materiali: documenti d'archivio, oggetti storici, libri, codici, modelli di architetture, disegni e dipinti di Leonardo e di altri artisti concessi in prestito, grazie a un grande lavoro organizzativo e diplomatico che venne sfruttato anche a fini promozionali, da musei e da collezionisti italiani e stranieri.

Nelle sale dedicate alla ricerca scientifico-tecnologica erano esposti numerosi disegni e soprattutto un apparato di circa duecento modelli e macchine, diverse funzionanti a mano o a motore, ricavate con una certa (e criticata) libertà interpretativa dai disegni vinciani. La loro realizzazione era stata condotta dall'Ufficio Modelli, sotto la direzione dell'ingegnere Arturo Uccelli e con il coinvolgimento di una folta équipe di tecnici, progettisti e artigiani.

La difficoltà di raggiungere un equilibrio nell'esposizione di questa variegata congerie di materiali emerse già in fase di organizzazione della mostra, ma si rivelò in maniera ancor più evidente nella ricezione del pubblico. Come attestano cronache e testimonianze, infatti, ad attrarre l'attenzione dei visitatori non furono tanto le opere d'arte, quanto i modelli e le macchine. Verniciate a colori forti (rosso, rosa, nero), le macchine risaltavano sul bianco dominante degli allestimenti; raggruppate per temi o collocate in maniera suggestiva, sostenevano il dialogo con gli ampi spazi del Palazzo dell'Arte.

L'impressione suscitata dalle macchine leonardiane, a discapito delle opere d'arte, è testimoniata ad esempio da quanto scritto sul quotidiano milanese *L'Ambrosiano* il giorno prima dell'inaugurazione dall'ingegnere e letterato Leonardo Sinisgalli, che pure vedeva in Leonardo il modello di sintesi tra cultura tecnica ed umanistica: «Chi vedrà alla Mostra prossima le sue macchine edificate, chi si fermerà a guardare la sua balestra, così emozionante con quei bracci di legno arcuati e carichi di slancio, potrà ricavare, noi crediamo, un'immagine di lui più genuina di quella che ci danno le sue pitture e le sue facezie»⁵.

La "concorrenza" esercitata dalle macchine è solo una, e forse nemmeno la più grave, delle criticità presentate dalla parte artistica – e questo nonostante la partecipazione all'organizzazione della mostra, a vario titolo, di numerosi e importanti storici dell'arte, tra cui il più che ottantenne Adolfo Venturi, Mario Salmi, Giovanni Poggi, Pietro Toesca, Costantino Baroni, Gino Chierici, e diversi studiosi stranieri.

Nel generale silenzio degli specialisti spiccherà la feroce stroncatura di Roberto Longhi, che dichiarerà la mostra «abominevole»⁶.

5. L. Sinisgalli, *Meccanica, paradiso...*, in «L'Ambrosiano», 8 maggio 1939.

6. R. Longhi, *Ampliamenti nell'Officina ferrarese*, supplemento a «La critica d'arte», IV, 1940; riedito in Id., *Officina ferrarese 1934 seguita dagli Ampliamenti 1940 e dai Nuovi Ampliamenti 1949-55*, Firenze, Sansoni, 1956, pp. 123-71:142, ed edizioni successive. Ancora vent'anni dopo ricorderà «la discutibile e discussa Mostra leonardesca di Milano» (Id., *Vicenda delle mostre d'arte antica*, in «L'Approdo Letterario», 8, 1959, p. 7; riedito col titolo *Editoriale. Mostre e musei (un avvertimento del 1959)* in Id., *Critica d'arte e buongoverno*, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 59-74).



1.3. L'allestimento

All'allestimento delle sale lavorarono diversi architetti, tra cui Giuseppe Pagano, che poco prima dell'inaugurazione venne nominato supervisore generale. Pur nella diversità di linguaggi e risultati, i criteri espositivi comuni della mostra, esposti e difesi da Pagano⁷, furono il rifiuto dell'ambientazione in stile, la razionalistica evidenziazione di materiali e strutture espositive, l'utilizzo – già rodato nelle fiere campionarie, alle Triennali e nelle mostre di propaganda – delle riproduzioni fotografiche ingrandite, ritagliate, montate, così come delle grandi scritte a parete. Immagini e scrittura fuoriescono dagli spazi tradizionali per invadere pareti e pilastri, per divenire elemento d'impatto visivo ed espressivo in rapporto con oggetti, opere d'arte e modelli. Fin dall'atrio, il visitatore è accolto dalla grande parete "libera" sovrastata dalla scritta «l'italia dei fasci e delle corporazioni a leonardo da vinci» e coperta dalla gigantografia del disegno delle Collezioni reali di Windsor *La fonderia di cannoni*, in cui un paranco sta sollevando un enorme cannone tra piccoli uomini che gli si agitano intorno, sulla quale è applicato il rilievo dorato *Cavallo rampante* di Lucio Fontana⁸. Sulla parete accanto spicca la gigantografia del *Ritratto di Pippo Spano* di Andrea del Castagno, con il condottiero Filippo Buondelmonti degli Scolari ben saldo sulle gambe, armatura e spada sguainata; sulla rampa del vicino Scalone troneggia, infine, il grande modello della *Macchina per sollevare artiglierie*.

7. Cfr. G. Pagano, *Criteri di allestimento della Mostra Leonardesca*, in «Le Arti», I, 6 agosto-settembre 1939, pp. 601-4; Id., *La mostra di Leonardo a Milano nel Palazzo dell'Arte*, in «Casabella Costruzioni», XII, 141, settembre 1939, pp. 6-19. Sulle modernità delle sue scelte espositive oltre ai titoli già citati cfr. S. Cecchini, *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale*, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1939-1940)*, M.I. Catalano (a cura di), Roma, Gangemi, 2014, pp. 57-105, in particolare pp. 89-95.

8. All'opera, di cui è ignota la sorte, è stata dedicata la piccola mostra *Lucio Fontana. Omaggio a Leonardo*, D. Colombo (a cura di), Milano, Museo del Novecento, 15 giugno-12 settembre 2019; cfr. D. Colombo, *Lucio Fontana e Leonardo da Vinci: un confronto possibile*, Milano, Scalpendi, 2017.

1.4. Il pubblico

La mostra fu accompagnata, in tempi diversi, da tre pubblicazioni ufficiali⁹, due opuscoli¹⁰, una buona copertura di stampa nazionale e internazionale, numeri speciali e monografici di riviste specialistiche e non¹¹. Grazie a tali operazioni editoriali e pubblicistiche, all'ampia promozione, al precoce merchandising, alle iniziative collaterali, alle riduzioni del biglietto (intero 7 lire), la mostra ebbe fin da subito grande successo di pubblico: il primo mese i visitatori furono 73.000, nel periodo estivo la media giornaliera aumentò a 4.000¹², raggiungendo al suo termine i 400.000 visitatori. Al pubblico accennò anche l'ingegnere idraulico e scrittore Carlo Emilio Gadda in una lunga recensione su *Nuova Antologia* frutto di due visite, in maggio per la parte artistica e in giugno-luglio per quella tecnologica. In relazione al massiccio ricorso a ingrandimenti di disegni, a modelli e macchine, Gadda scrisse: «A tutta quest'apparenza è demandato l'ufficio di mediare tra la rapida scorsa dopolavoristica e quel lento e lontano fuoco, di tentare il recupero dell'antica scena per la nostra anima intasata di rotocalchi. Non era un problema de' più facili questo: scoprire un accesso al castello di Mago Atlante, traverso il quale insinuarvi le moltitudini vigorose sbarcate dai tram, o certe signore

9. *Mostra di Leonardo da Vinci. Guida ufficiale*, Milano, S.A.M.E., 1939, pp. 44, Lire 2; stampata per l'inaugurazione con timbro in alto a destra "Edizione provvisoria" e senza inserzioni pubblicitarie. *Mostra di Leonardo da Vinci. Catalogo*, Milano, Officina d'Arte Grafica A. Lucini e C., 1939 (4 ottobre), pp. 264 + 132 tavole su carta pesante impresse in color seppia a rotocalco nello Stabilimento Geografico De Agostini di Novara. S. Piantanida, C. Baroni (a cura di), *Leonardo da Vinci. Edizione curata dalla Mostra di Leonardo da Vinci in Milano*, presentazione di Pietro Badoglio, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1939 (29 ottobre), 512 pp., in folio, edizione di lusso in 1000 esemplari 500 lire; 1940 edizione economica con sovracoperta. A questi si aggiungono per l'altra esposizione: *Mostra di Leonardo e delle Invenzioni Milano. Guida ufficiale della Mostra delle invenzioni*, Milano, S.A.M.E., 1939; *Mostra di Leonardo da Vinci e delle invenzioni italiane. Catalogo ufficiale della Mostra delle invenzioni*, Milano, Arti Grafiche Ponti & C., 1939 (26 giugno), pp. 285, con in copertina disegno di Leonardo *Il condottiero* del British Museum, all'interno autografo del Maresciallo d'Italia Pietro Badoglio e numerosi inserti pubblicitari di industrie italiane. Vi furono infine pubblicazioni in altre lingue della *Mostra Leonardesca* e di varie aziende partecipanti alla *Mostra delle Invenzioni*.

10. Stampati a Milano il primo da Pizzi e Pizio, marzo 1939, il secondo da Carlo Matti.

11. Vedi ad esempio i numeri monografici di «L'esame artistico e letterario», VI nuova serie, 2, maggio 1939; «Emporium», XLV, 533, maggio 1939.

12. Vedi R. Cara, *La Mostra di Leonardo da Vinci a Milano tra arte, scienza e politica*, op. cit., p. 157, nota 68.



un po' distratte, e subito stanche, dopo il subito entusiasmo de' loro zoccolotti e la breve vivacità dei loro piccoli gridi, così dolcemente inconsci»¹³.

2. La *Mostra Leonardesca* ricostruita e raccontata dal Cinegiornale

Fin qui sono state richiamate alcune delle caratteristiche principali della *Mostra Leonardesca*. A questo punto occorre domandarsi che cosa passasse di tutto questo nel breve servizio Luce, quale estrema sintesi di elementi e significati della mostra e di Leonardo venisse trasmessa al numeroso pubblico che affollava le sale cinematografiche e le piazze in attesa del film.

Il servizio non venne realizzato per l'inaugurazione della mostra il 9 maggio, bensì in occasione della visita del Principe ereditario Umberto di Savoia il 20 giugno. Secondo la cronaca che ne fa il *Corriere della Sera*, il Principe giunse in auto alle 17.00, «quando le sale erano affollatissime di visitatori, molti dei quali stranieri», accolto con «una calorosissima manifestazione, al grido di viva Savoia. Il grido augurale doveva poi rinnovarsi più volte, durante la minuziosissima visita che l'augusto ospite ha fatto alla Mostra». Dopo aver assistito alla conferenza su Leonardo del senatore Giovanni Gentile nel Salone d'onore «pieno di personalità e d'invitati», Umberto guidato dai dirigenti e responsabili «comincia la visita della Mostra, che sarà, come si è già accennato, minuziosissima, poiché non v'è settore che non richiami l'interesse del Principe. [...] Dai quadri e dai disegni, il Principe passa alle macchine belliche di Leonardo e quindi ad alcuni dei reparti scientifici»¹⁴. Prosegue quindi, con analoga attenzione, visitando la *Mostra delle Invenzioni* e infine il teatro all'aperto al Castello Sforzesco, anche qui con un bagno di folla. L'articolo non fa alcun riferimento – invero abbastanza raro – alla presenza di operatori dell'Istituto Luce inviati per l'occasione a Milano.

Le riprese divennero il servizio *La celebrazione di Leonardo da Vinci*¹⁵, che venne proiettato nel Cinegiornale del 28 giugno 1939, dunque con la mostra

13. C. E. Gadda, *Esposizioni. La "Mostra Leonardesca" di Milano*, in «Nuova Antologia», 74, 404, 1618, (16 agosto 1939), pp. 470-9, qui p. 476.

14. *Umberto di Savoia alla celebrazione vinciana*, in «Il Corriere della Sera», 21 giugno 1939. La conferenza di Giovanni Gentile *Il pensiero di Leonardo* sarà pubblicata nel lussuoso volume S. Piantanida, C. Baroni (a cura di), *Leonardo da Vinci*, op. cit., 1939.

15. GIORNALE LUCE B / B1536, *La celebrazione di Leonardo da Vinci*, 28/06/1939, 00:01:43, B/N, sonoro, codice filmato: B153607, Casa di produzione Istituto Nazionale Luce,

aperta da una cinquantina di giorni. Il servizio è diretto dal regista dell'Istituto Luce Arturo Gemmiti, dura 1'43" (1'46" nella visualizzazione qui utilizzata), di cui solo i primi 45 secondi sono accompagnati dal parlato, dal tipico tono enfatico, per poi continuare con la sola musica. Trascrivo:

S. A. R. il Principe di Piemonte si reca al Palazzo dell'Arte per la solenne celebrazione di Leonardo da Vinci. Milano onora quest'anno il grande che soggiornò lungamente tra le sue mura lasciandovi nel *Cenacolo* del Convento delle Grazie la sua opera più famosa con una grande mostra meta costante di innumerevoli visitatori dall'Italia e dall'estero, dove accanto ai capolavori d'arte figurativa del Maestro sono raccolti in perfette ricostruzioni i modelli di macchine che egli progettò. La scienza idraulica, l'arte militare, la meccanica, gli studi per il volo umano hanno trovato nel genio di Leonardo un precursore che oggi con questa mirabile mostra viene finalmente posto agli occhi di tutti nella sua piena luce.

Nell'organizzazione del lavoro del cinegiornale, in genere, veniva prima realizzato il montaggio delle immagini e su questo veniva registrato il sonoro. In questo servizio, però, l'efficacia del parlato nel sintetizzare la mostra, così come nel corrispondere – seppur anticipandolo – all'ordine delle sequenze, fanno ipotizzare una stretta collaborazione tra montatore e compilatore del parlato, in una sorta di lavoro parallelo su testo e immagini.

L'incipit riporta l'arrivo del Principe di Piemonte per la «solenne celebrazione di Leonardo da Vinci», ma non fa riferimento alla conferenza di Gentile né alla visita alla mostra. Viene sottolineato il legame tra l'artista e Milano citando il *Cenacolo*, e finalmente si arriva alla mostra, accompagnata dall'ormai usuale topos della stampa, cioè il successo di pubblico soprattutto straniero, funzionale ovviamente a ribadire la grandezza di Leonardo e dell'iniziativa. Segue un veloce passaggio sui «capolavori d'arte figurativa», quasi liquidati, e

direzione artistica Arturo Gemmiti. Visibile su <<https://patrimonio.archivioluce.com>> (durata 1'46"). Sul valore dei Cinegiornali come fonte storico-documentaria della politica culturale del Regime, soprattutto nell'ambito dell'arte contemporanea, cfr. S. Mandolesi, *L'Istituto Nazionale Luce e l'informazione artistica nei cinegiornali dal 1929 al 1939*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 73, 2001, pp. 89-97; T. Casini, *Mostre e musei nei cinegiornali dell'Archivio Luce tra le due guerre*, in «Il capitale culturale», XIV, 2016, pp. 407-27, numero monografico *Musei e mostre tra le due guerre*, S. Cecchini e P. Dragoni (a cura di): <<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/1395>>; Id., *Per uno smontaggio critico delle cronache artistiche nei cinegiornali LUCE*, in *L'entre-deux-guerres in Italia. Storia dell'arte, storia della critica, storia politica*, M. Dantini (a cura di), Perugia, Aguaplano, 2019, pp. 141-52.



al contrario un'enfasi sui «modelli di macchine che egli progettò». L'accento cade, dunque, sul Leonardo scienziato, inteso non tanto nel suo valore di indagatore della natura in rapporto al suo contesto storico (come tentavano di fare le sezioni della mostra), e nemmeno come iniziatore di una linea di inventori (come faceva la scritta con la citazione del Duce all'ingresso della *Sala delle celebrazioni*), ma direttamente come «genio precursore», anticipatore della contemporaneità.

Veniamo ora alle sequenze che compongono il servizio, dall'usuale ritmo veloce, in cui si alternano riprese di sale, con scorci di spazi e allestimenti, e primi piani di opere, probabilmente anche per facilitare attacchi di montaggio e dare a questo maggiore vivacità.

La prima sequenza è rapida (0-0.17): vista totale del Palazzo dell'Arte; particolare della scritta «LEONARDO» replicata su sette righe – efficace elemento visivo ai due lati dell'ingresso –; veloce arrivo in auto di Umberto di Savoia in uniforme estiva bianca, accompagnato da Vittorio Emanuele d'Aosta e altri; il gruppo davanti all'ingresso tra militari e autorità cittadine. Il Principe non si vedrà più: nessuna immagine mentre entra nel Palazzo, oppure assiste alla conferenza di Gentile, oppure attraversa una sala o osserva un'opera.

Una stranezza rispetto agli usuali schemi narrativi delle inaugurazioni o visite di Biennali, Quadriennali e mostre collettive, che in genere seguono il Duce o i gerarchi attraverso le sale. Diverse sono le ipotesi di questo scarto: dalla voluta limitazione dell'immagine del Principe nel quadro dei difficili rapporti fascismo-monarchia, a problemi tecnici nelle riprese che spiegherebbero anche l'impressione di inserimento, soprattutto nella parte finale, di materiali girati in altri momenti.

Il servizio entra nella mostra, di cui farà vedere sette sale secondo un ordine diverso rispetto al percorso di visita, tutte al piano superiore (ma l'implyvium del piano terra verrà fatto vedere dall'alto).

Riprende tre sale della parte artistica, ma non le più importanti (0.18-0.37). La *Sala del Verrocchio* (allestimento G.T. Carrer, ordinamento Pietro Toesca), vuota di pubblico, con dipinti ai lati e in una teca il calco della testa del cavallo del *Monumento a Bartolomeo Colleoni* che viene poi inquadrato in primo piano. La *Sala delle copie di dipinti di Leonardo* (allestimento Renzo Zavanella, ordinamento Pietro Toesca) con alcuni visitatori tra i quattro tra-

mezzi su cui sono esposti i dipinti: in quello in primo piano si vedono le due improbabili versioni nude della *Gioconda*, le cosiddette *Monna Vanna* delle Collezioni Spencer di Londra e Kaupe di Pallanza, in quello dietro la *Leda col cigno* della Galleria Borghese (fig. 1).

Non vi è alcuna ripresa della sala più importante, il *Salone d'onore* dove erano esposti 105 tra studi, disegni e dipinti di Leonardo (tra cui *Musico* e *Dama con reticella* dalla Pinacoteca Ambrosiana; *Annunciazione*, *Adorazione dei Magi* e *Battesimo di Cristo* dalla Galleria degli Uffizi; *San Giovanni Battista* e *Ritratto di Isabella d'Este* dal Museo del Louvre, i disegni dalle Collezioni reali di Windsor), ma vengono inseriti primi piani di due di questi, *Annunciazione* e *Battesimo di Cristo* degli Uffizi. Un terzo primo piano torna indietro sul tramezzo con le due versioni nude della *Gioconda*, della quale si vede ora anche la copia della Collezione Luchner di Innsbruck: un'insistenza del tutto infondata per interesse artistico, ma che probabilmente solleticava la curiosità degli spettatori al cinema.

Infine, una panoramica nella *Sala dell'architettura civile e religiosa* (allestimento Piero Portaluppi, ordinamento Giulio Arata, Costantino Baroni, Gino Chierici, Cesare Chiodi, Piero Gazzola) mostra sul lungo bancone la serie di undici plastici in terracotta di chiese a pianta centrale.

La parte del servizio dedicata all'arte di Leonardo termina qui, in tutto 19 secondi. Poco dice dell'arte di Leonardo, qualcosa delle scelte espositive: linearità nelle teche, dipinti su tubolari bianchi, leggeri tramezzi.

Il servizio passa quindi alla parte scientifica e tecnologica (0.38-1.46), con riprese in quattro sale con modelli e macchine, non corrispondenti al percorso di visita ma alle scienze elencate nel parlato. Alcune riprese mostrano una persona, che qui si identifica con l'ingegnere Carlo Zammattio, collaboratore dell'ingegnere Uccelli, intento ad azionare le macchine.

Lunga 25 secondi (0.38-1.02) è la ripresa dall'alto, dalla "balconata" del piano superiore, dell'impluvium con pareti in mattoni che chiudeva il percorso al piano terra con la *Sala dell'idraulica, della marina e della cartografia* (fig. 2). I visitatori si muovono tra ruote, mulini e macchine idrauliche, tra cui la *Taglia quadrangolare* e l'imponente *Pompa ad alta prevalenza* collocata nella vasca quadrata della fontana di Mario Sironi (allestimento Paolo Chiolini e Giovanni Sacchi).



Pressoché della stessa durata è la sequenza (1.03-1.29) nella *Sala dell'Ingegneria militare* (allestimento Giulio Ulisse Arata e Alberto Alpago Novello) (fig. 3), di cui si scorgono sia l'ingrandimento sul tramezzo di parte del disegno di Leonardo *Studi di balistica* dell'ENSBA di Parigi, raffigurante bombe esplosive e uomini che scappano, sia la scritta su parete tratta dalla lettera a Ludovico il Moro in cui, com'è noto, Leonardo offre al Duca le sue molteplici abilità, in primis quelle nell'ingegneria civile e militare:

ho modi de ponti leggerissimi e forti, e atti a portare facilissimamente, e con quelli seguire, e alcuna volta fuggire li inimici. so in la obsidione de una terra togliere via l'acqua de' fossi, e fare infiniti ponti, gatte, e scale e altri instrumenti pertinenti a dicta expedizione. ho ancora modi di bombarde comodissime e facile a portare, e con quelle battute minuta tempesta. item, occorrendo di bisogno, mortari e passavolanti di bellissime e utile forme, fora del comune uso¹⁶.

E infatti nella sala, animata da alcuni visitatori, si vedono modelli di ponti, di cannoni e di balestre (1.03-1.12), quindi un primo piano su un *Modello di mitragliatrice* (1.13-1.15). Segue, con perfetto "attacco" per corrispondenza di forma e punto di ripresa, una sequenza con probabilmente Zammattio che "apre" il *Modello di cannone multiplo* (1.16-1.24) (fig. 4).

Da questo momento il servizio segue l'ingegnere, ripreso mentre aziona le macchine o le illustra ai visitatori e alle autorità. È sicuramente lui che muove una fila di ventole del *Dispositivo per allontanare le scale dalle mura* spiegandolo a una visitatrice, mentre in primo piano resta inquadrato un altro cannone (1.25-1.29). Poi viene ripreso, insieme a un civile e un militare, davanti a una grande macchina tessile in funzione nella *Sala delle Arti meccaniche* (1.30-1.31) e, dopo un inserto ancora della *Sala dell'Ingegneria militare* con primo piano su due modelli (1.32-1.35), mentre aziona un *Filatoio* (1.36-1.39).

Sempre Zammattio chiude il servizio nella *Sala del Volo* (allestimento Luigi Figini e Gino Pollini), con ingrandimento a parete del disegno *Tempesta* delle Collezioni reali di Windsor, ripreso mentre sta illustrando a un'autori-

16. Il passaggio «battute minuta tempesta» è uno dei tanti errori e refusi delle scritte e pannelli in mostra: l'originale è «buttare minuti sassi a similitudine quasi di tempesta».

tà, sotto l'occhio vigile di un carabiniere, il grande modello sospeso di *Macchina volante* (1.40-1.46) (fig. 5).

È questa parte finale del servizio con "protagonista" Zammattio insieme a un'altra autorità a far sorgere il dubbio che si tratti di una ripresa effettuata non durante la visita del Principe di Piemonte, ma in un altro momento.

In sintesi, le sette sale visibili non sembrano selezionate secondo criteri di importanza dei temi o dei materiali esposti, o di qualità dell'allestimento. Complessivamente, i 106 secondi del servizio sono così ripartiti: 17 secondi al Principe, 19 alle sale artistiche, 70 alle sale tecnologiche. Se la mostra aveva cercato di bilanciare, per spazi e materiali esposti, i due volti del Leonardo artista e scienziato, il servizio Luce tende invece a enfatizzare il secondo, sia nel parlato, sia, e soprattutto, nella sua comunicazione per immagini e nell'organizzazione del tempo/spazio. Non solo. Tra i 70 secondi dedicati alle sale tecnologiche, quasi trenta sono dedicati alle macchine belliche.

3. Una chiave di lettura, un grido di battaglia

Anche nella mostra erano esposti numerosi modelli bellici, e a ben vedere nella *Mostra delle Invenzioni* l'Esercito Italiano aveva il padiglione più grande: 1000 mq più spazio esterno. Qui, inoltre, a rafforzare attraverso Leonardo il nesso bellico tra le due mostre, era stata ingrandita a parete la stessa citazione tratta dalla lettera a Ludovico il Moro vista nella *Sala dell'Ingegneria militare*, completa anche dell'ultima parte: «Ho ancora modi di bombarde comodissime e facile a portare, e con quelle buttare minuti sassi a similitudine quasi di tempesta e con el fumo di quella dando grande spavento all'inimico con grave suo danno e confusione».

Nei tempi ridotti di un servizio di cinegiornale, riservare alle macchine belliche un tale tempo complessivo, e ancor più una attenzione e varietà linguistica di ripresa (intero della sala – primi piani – messa in funzione e spiegazione pur se non diretta allo spettatore), difficilmente può essere considerata una circostanza casuale. E, associata alla rapidità con cui vengono trattati e presto liquidati il Principe di Piemonte e la parte artistica di Leonardo, appare evidente lo sbilanciamento della rappresentazione della mostra verso il tema bellico.

Ciò è probabilmente da porre in relazione con quanto stava avvenendo in Europa: nel marzo 1938 il Reich con l'Anschluss aveva annesso l'Austria,



nel settembre 1938 con la Conferenza di Monaco i Sudeti, nel marzo 1939 il resto della Cecoslovacchia. Il 22 maggio 1939, nella Cancelleria del Reich a Berlino, il Ministro degli Esteri italiano Galeazzo Ciano e il suo omologo Joachim von Ribbentrop avevano firmato il Patto d'acciaio.

Il nesso con il contesto storico appare rafforzato dall'insieme del cine-giornale nel quale il servizio sulla mostra è inserito.

Il Giornale Luce n. B1536 del 28 giugno 1939 si compone di sette servizi, tutti curati da Arturo Gemmiti, che vengono proiettati e, dunque, visti dagli spettatori nella suggestione della sala buia e del grande schermo nell'ordine che segue.

1. *La rappresentanza delle squadre d'assalto tedesche* da Roma: sulle note dell'inno *Giovinezza*, ufficiali tedeschi vengono accolti alla Stazione Termini dal Capo di Stato Maggiore e da alti ufficiali della Milizia, passano in rassegna i miliziani, ricevono il pugnale legionario in uno scambio con ufficiali della Milizia ospiti in Germania (01:24).
2. *Le scuole elementari* da Addis Abeba: nella «capitale dell'Impero», visita del Podestà, insegnanti e bambini in saluto fascista e inneggianti (01:00).
3. *La festa dell'arma del Genio* da Civitavecchia: le autorità alla Scuola del Genio hanno presenziato ai «brillantissimi saggi offerti dai vari specialisti dimostranti l'ottimo grado di addestramento raggiunto dalla Scuola» (01:18).
4. *Una esercitazione di bombardamento diurno* da Berlino: decollo degli aerei, segnali, bombe sganciate e esplosioni sul terreno con cui «nell'impeccabile formazione delle squadriglie, nelle manovre perfettamente sincrone, nei lanci infallibilmente precisi, l'aviazione da bombardamento del Reich dà una esatta dimostrazione della sua formidabile efficienza» (01:28).
5. *La prima prova del campionato ciclistico* da Napoli, unico servizio leggero con il duello tra Gino Bartali e Cino Cinelli (01:33).
6. *Secondo anniversario della liberazione* da Bilbao: il caudillo Francisco Franco, folla entusiasta a braccio teso, sfilate di soldati nell'anniversario dell'entrata in città dell'Armata di Navarra e delle «forze legionarie rappresentate allora dalla Brigata mista di Frece Nere», cioè la brigata italo-spagnola che nella durissima battaglia di Bermeo aveva dato

«una delle pagine più eroiche del valor militare italiano in Spagna» (01:19).

7. In chiusura, il servizio più lungo, *La celebrazione di Leonardo da Vinci a Milano* (01:43).

La successione di argomenti del palinsesto del Giornale pare dunque sviluppare un messaggio chiaro e coerente di costruzione di consenso intorno alla guerra. Ricapitolando: l'alleanza con i militari tedeschi, l'Impero italiano, l'addestramento militare, l'apice con l'aviazione militare tedesca; piccola pausa sportiva (ma pur sempre di "combattimento" si tratta); la gloria militare italiana nella Guerra civile spagnola – a cui aveva contribuito l'Aviazione Legionaria; infine, l'ascendenza nobile di Leonardo, delle sue macchine belliche e – forse – del modello della *Macchina volante* che, a dispetto dell'effettivo percorso espositivo, chiude il servizio sulla mostra e l'intero Giornale.

Simile a uno strumento bellico, con la sua grande elica e la sua forma "a siluro", è anche il prodotto a cui è dedicato l'unico servizio Luce relativo alla *Mostra delle Invenzioni*, e cioè *Il progresso meccanico nell'ambito della Mostra milanese delle Invenzioni italiane. La vettura ad elica lanciata su una "guidovia", strada dell'avvenire*: un'auto a elica di cui non viene citata l'azienda produttrice, oggetto di un servizio piano, stranamente privo di toni enfatici, inserito nel Giornale Luce del 20 settembre 1939¹⁷.

Se nella mostra Leonardo è il genio italico piegato alla ideologia fascista, il Giornale Luce proseguendo nella "fascistizzazione" del mito lo svela e lo asservisce alla propaganda interna, ovvero all'obiettivo di assicurare sulla efficacia e modernità dell'apparato bellico, facendone elemento di un discorso sulla guerra sempre più pressante.

Quando la *Mostra Leonardesca* chiuse i battenti, il 22 ottobre 1939, da 52 giorni la Germania aveva invaso la Polonia: la Seconda guerra mondiale era iniziata.

17. GIORNALE LUCE B / B1589: *Il progresso meccanico nell'ambito della Mostra milanese delle Invenzioni italiane. La vettura ad elica lanciata su una "guidovia", strada dell'avvenire*, 20/09/1939, 00:01:00, b/n, sonoro, codice filmato B158901, Casa di produzione Istituto Nazionale Luce, direzione artistica Arnaldo Ricotti: <https://patrimonio.archivioluice.com>.



Fig. 1 - Sala delle copie di dipinti di Leonardo. Frame cinematografici estratti dal "GIORNALE LUCE La celebrazione di Leonardo da Vinci" di Archivio Storico Luce.



Fig. 2 - Sala dell'Idraulica, della Marina e della Cartografia. Frame cinematografici estratti dal "GIORNALE LUCE La celebrazione di Leonardo da Vinci" di Archivio Storico Luce.

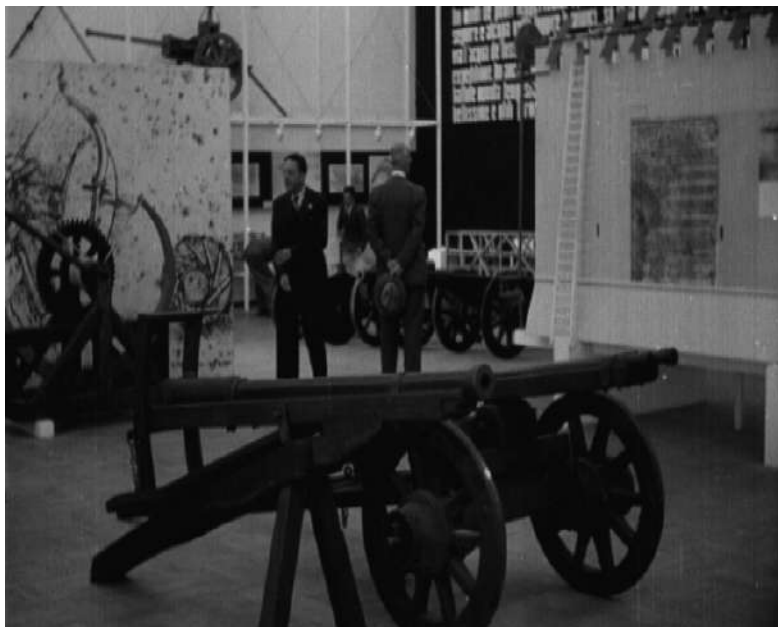


Fig. 3 - Sala dell'Ingegneria militare. Frame cinematografici estratti dal "GIORNALE LUCE La celebrazione di Leonardo da Vinci" di Archivio Storico Luce.



Fig. 4 - Sala dell'Ingegneria militare, apertura del *Modello di cannone multiplo*. Frame cinematografici estratti dal "GIORNALE LUCE La celebrazione di Leonardo da Vinci" di Archivio Storico Luce.

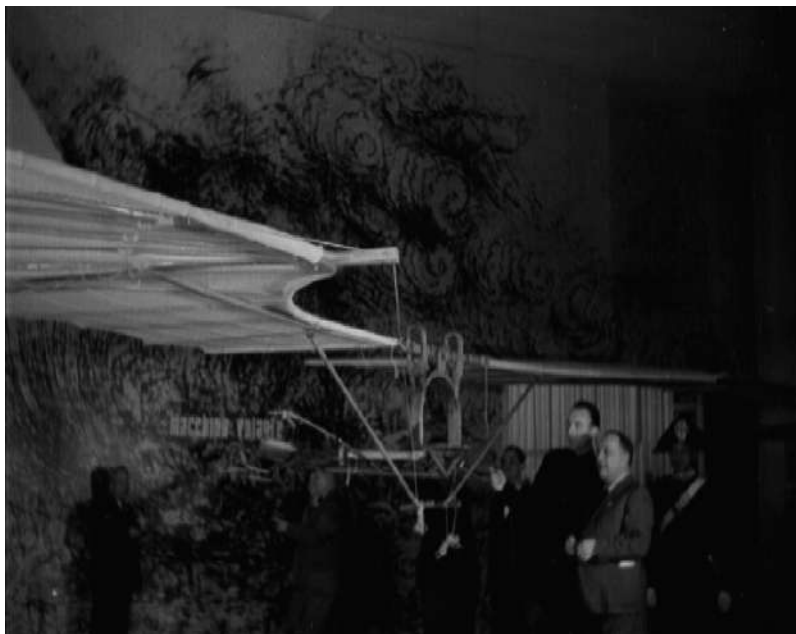


Fig. 5 - Sala del Volo con modello di *Macchina volante*. Frame cinematografici estratti dal "GIORNALE LUCE La celebrazione di Leonardo da Vinci" di Archivio Storico Luce.

Bibliografia

- BERETTA M., CANADELLI E., GIORGIONE C. (a cura di), *Leonardo 1939. La costruzione del mito*, Atti del Convegno di Milano, Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia, 18 gennaio 2018, Milano, Editrice Bibliografica, 2019.
- CARA R., *La Mostra di Leonardo da Vinci a Milano tra arte, scienza e politica*, in *All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-1940). Storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda*, M. Toffanello (a cura di), Mantova, Il Rio, 2017, pp. 136-61.
- CASINI T., *Mostre e musei nei cinegiornali dell'Archivio Luce tra le due guerre*, in «Il capitale culturale», XIV, 2016, n. mon. *Musei e mostre tra le due guerre*, S. Cecchini e P. Dragoni (a cura di), pp. 407-27, <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/1395>.

- ID., *Per uno smontaggio critico delle cronache artistiche nei cinegiornali LUCE*, in *L'entre-deux-guerres in Italia. Storia dell'arte, storia della critica, storia politica*, M. Dantini (a cura di), Perugia, Aguaplano, 2019, pp. 141-52.
- CECCHINI S., *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale*, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1939-1940)*, M. I. Catalano (a cura di), Roma, Gangemi, 2014, pp. 57-105.
- COLOMBO D., *Lucio Fontana e Leonardo da Vinci: un confronto possibile*, Milano, Scalpenti, 2017.
- COLOMBO S., *La fortuna museale ed espositiva di Leonardo tra le due guerre: due episodi milanesi a confronto*, in «Raccolta Vinciana», X, 36, 2015, pp. 329-74.
- GADDA C. E., *Esposizioni. La "Mostra Leonardesca" di Milano*, in «Nuova Antologia», 74, 404, 1618, (16 agosto 1939), pp. 470-9.
- GENTILE G., *Il pensiero di Leonardo*, in *Leonardo da Vinci. Edizione curata dalla Mostra di Leonardo da Vinci in Milano*, S. Piantanida, C. Baroni (a cura di), presentazione di Pietro Badoglio, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1939.
- IACOBONE D., *La mostra su Leonardo da Vinci del 1939 a Milano, attraverso le carte di Ignazio Calvi*, in «edA. Esempi di Architettura», 2, settembre 2017, pp. 1-29, <<http://esempiarchitettura.it/sito/eda-2017/>>.
- LONGHI R., *Ampliamenti nell'Officina ferrarese*, supplemento a «La critica d'arte», anno IV, 1940; riedito in ID., *Officina ferrarese 1934 seguita dagli Ampliamenti 1940 e dai Nuovi Ampliamenti 1949-55*, Firenze, Sansoni, 1956.
- ID., *Vicenda delle mostre d'arte antica*, in «L'Approdo Letterario», 8, 1959, p. 7; riedito col titolo *Editoriale. Mostre e musei (un avvertimento del 1959)* in ID., *Critica d'arte e buongoverno*, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 59-74.
- MANDOLESI S., *L'Istituto Nazionale Luce e l'informazione artistica nei cinegiornali dal 1929 al 1939*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 73, 2001, pp. 89-97.
- PAGANO G., *Criteri di allestimento della Mostra Leonardesca*, in «Le Arti», I, 6, agosto-settembre 1939, pp. 601-4.
- ID., *La mostra di Leonardo a Milano nel Palazzo dell'Arte*, in «Casabella Costruzioni», XII, 141, settembre 1939, pp. 6-19.
- PIANTANIDA S., BARONI C. (a cura di), *Leonardo da Vinci. Edizione curata dalla Mostra di Leonardo da Vinci in Milano*, presentazione di Pietro Badoglio, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1939.
- SANGIORGI C., *La mostra di Leonardo del 1939. Brevi note critiche sulla mostra e sul ruolo svolto da Giuseppe Pagano*, 2004, <https://www.infobuild.it/approfondimenti/la-mostra-di-leonardo-del-1939/>.



SINISGALLI L., *Meccanica, paradiso...*, in «L'Ambrosiano», 8 maggio 1939.

VECCE C., *Materiali per la "Mostra Leonardesca": postille alla "Guida ufficiale", appunti e abbozzo autografo del saggio*; Id., *Per la Mostra Leonardesca: dall'abbozzo autografo. Nota*; Id., «Avvicinare Leonardo»: Carlo Emilio Gadda alla Mostra Leonardesca, in «I Quaderni dell'Ingegnere. Testi e studi gaddiani», Nuova serie, 5, 2014.

Mostra di Leonardo da Vinci. Guida ufficiale, Milano, S.A.M.E., 1939.

Mostra di Leonardo da Vinci. Catalogo, Milano, Officina d'Arte Grafica A. Lucini e C., 1939.

Mostra di Leonardo e delle Invenzioni Milano. Guida ufficiale della Mostra delle invenzioni, Milano, S.A.M.E., 1939.

Mostra di Leonardo da Vinci e delle Invenzioni italiane. Catalogo ufficiale delle invenzioni, Milano, Arti Grafiche Ponti & C., 1939.

AA. Vv., «L'esame artistico e letterario», VI nuova serie, 2, maggio 1939, numero monografico.

AA. Vv., «Emporium», XLV, 533, maggio 1939, numero monografico.

Umberto di Savoia alla celebrazione vinciana, in «Il Corriere della Sera», 21 giugno 1939.

Discorso del Duce al popolo di Milano (1 novembre 1936), in «Rivista di Studi Politici Internazionali», III, 3-4, luglio-dicembre 1936, pp. 343-7.

Restauro e promozione della Sala delle Asse. Luca Beltrami e il mito di Leonardo

Luca Tosi

Il recente progetto di restauro della Sala delle Asse del Castello Sforzesco di Milano ha stimolato una fioritura di studi sull'argomento dopo anni di sostanziale disinteresse, dovuto anche al precario stato conservativo delle pitture leonardesche¹. Da queste ricerche è emersa ulteriormente la figura sfaccettata di Luca Beltrami², protagonista sia della fase di scoperta delle decorazioni che della successiva valorizzazione, momento in cui difese strenuamente ragioni e risultato del pesante intervento di ridipintura e integrazione condotto da Ernesto Rusca dietro sue direttive.

Oggetto del presente contributo è un aspetto della vicenda sostanzialmente ignorato³: il ruolo di precursore dell'architetto nell'individuare e codificare

1. Per una panoramica sui contributi apparsi a partire dal 2012, anno dell'avvio del cantiere si rimanda a C. Catturini, L. Tosi, *Bibliografia ragionata*, in *Leonardo da Vinci. La sala delle Asse del Castello Sforzesco. The Sala delle Asse of the Sforza Castle. La diagnostica e il restauro del 'Monochrome'. Diagnostic Testing and Restoration of the 'Monochrome'*, M. Palazzo, F. Tasso (a cura di), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2017, pp. 277-89 e il successivo volume C. Salsi, A. Alberti (a cura di), *Leonardo da Vinci. La Sala delle Asse del Castello Sforzesco. All'ombra del Moro*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2019. Un puntuale intervento precedente, ricco di riferimenti archivistici e bibliografici, è quello di P. Costa, *La Sala delle Asse di Luca Beltrami*, in «Archivio Storico Lombardo», VII, 2001, pp. 195-217.

2. A Beltrami sono state dedicate due mostre di approfondimento corredate dai volumi L. Baldryghi (a cura di), *Luca Beltrami architetto. Milano tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Triennale, 10 novembre – 31 dicembre 1997), Milano, Electa, 1997 e S. Paoli (a cura di), *Luca Beltrami 1854.1933 Storia, arte e architettura a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 27 marzo – 29 giugno 2014), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2014.

3. Nei precedenti studi sulla fortuna del motivo ornamentale della Sala delle Asse ho approfondito la ripresa novecentesca del concetto globale della decorazione, evidenziando cantieri con produzioni editoriali e di arte applicata in cui palese era il rimando e l'omaggio all'idea leonardesca di un pergolato dipinto fatto di rami flessuosi, costellati da bacche rosse e impreziositi da sfavillanti corde dorate: L. Tosi, *Fortuna e diffusione novecentesca del motivo vinciano della Sala delle Asse del Castello Sforzesco di Milano. Prima parte*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXIX, XLIII,



alcuni stilemi decorativi sviluppati da Leonardo in modo da creare, attraverso la loro rielaborazione in chiave contemporanea, un linguaggio grafico identificabile come prettamente vinciano. Beltrami, in sostanza, estrapola dal disegno della Sala delle Asse e da altre creazioni leonardesche la composizione di linee intrecciate che l'artista toscano, ispirandosi ad una tradizione decorativa già in voga in ambito editoriale e sontuario⁴, aveva portato a estremi livelli di complessità inventiva dando vita ai famosi "gruppi di corde" dietro ai quali, secondo Vasari, aveva "perso tempo"⁵.

2017, pp. 13-33; Id., *Fortuna e diffusione novecentesca del motivo vinciano della Sala delle Asse del Castello Sforzesco di Milano. Seconda parte*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», XL, XLIV, 2018-2019, pp. 129-52. Tra i primi a evidenziare echi del concetto ornamentale vinciano in editoria e decorazioni del XX secolo ci furono Carlo Pedretti ('*Nec ense*', in «Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies & Bibliography of Vinciana», III, 1990, pp. 82-90) e Maria Teresa Fiorio ('*Infra le fessure delle pietre: la Sala delle Asse al Castello Sforzesco, in Il codice di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 24 marzo – 21 maggio 2006), P. C. Marani, G. M. Piazza (a cura di), Milano, Electa, 2006, pp. 20-9).

4. Sul tema si veda P. Venturelli, «Una bella invenzione». *Leonardo e la moda a Milano*, in Id., *Leonardo da Vinci e le arti preziose. Milano tra XV e XVI secolo*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 123-43; Id., *La moda alla corte degli Sforza. Leonardo da Vinci tra creatività e tecnica*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2019; F. Pizzoni, *Di nodi e intrecci: la decorazione della Sala delle Asse e i suoi legami con il giardino cinquecentesco*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», XL, XLIV, 2018-2019, pp. 241-66.

5. L'argomento ha lungamente attratto gli studiosi ed è stato oggetto di innumerevoli studi ed ipotesi, non sempre sensate. Tra i contributi più significativi A. Coomaraswamy, *Iconography of Dürer knots and Leonardo's concatenations*, in «The Art Quarterly», VII, 1944, pp. 109-28; C. Pedretti, '*Nec ense*', cit.; C. Bambach Cappel, *Leonardo, Tagliente, and Dürer. "La scienza di far di groppi"*, in «Achademia Leonardi Vinci», IV, 1991, pp. 72-98; C. Bambach Cappel, L. Whitaker, '*The Lost Knots*', in «Achademia Leonardi Vinci», IV, 1991, pp. 107-10 e la recente sintesi di M. Melani, *Questioni di nodi*, in *Leonardo a Donnarregina. Il Salvator Mundi per Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Diocesano, 12 gennaio – 30 marzo 2017), N. Barbatelli, M. Melani (a cura di), Roma, Elio de Rosa Editore, 2017, pp. 53-60. A proposito dell'affermazione di Lomazzo sul ruolo di Bramante nell'invenzione dei nodi ("negl'arbori altre si si è trovato una bella invenzione da Leonardo di far, che tutti i rami si facciano in diversi gruppi bizzarri, la qual foggia usò canestrando tutti Bramante ancora": G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*, Milano, 1584, p. 430, R. P. Ciardi (a cura di), *Scritti sulle arti*, II, Firenze, Marchi e Bertolli, 1975, p. 374) Beltrami, che per primo aveva ragionato sulla paternità della creazione, asseriva che le ricerche dell'urbinate si fossero svolte in parallelo a quelle di Leonardo e dunque "l'accertata predilezione per i motivi di intrecci arborei induce[va] a ritenere che anche Bramante possa avere avuto parte nell'ideare la decorazione per la volta". Una proposta raccolta con convinzione dal solo Francesco Malaguzzi Valeri (F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro. La vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento*, I, Milano, Hoepli, 1913, pp. 316-7), che ribaltando la prospettiva, attribuì a Bramante l'intera composizione della Sala delle Asse. Per il lungo interesse di Beltrami verso l'artista, cfr. P. C. Marani, *Gli studi di Leonardo di Luca Beltrami*, in *Luca Beltrami 1854.1933...*, cit., pp. 96-105.

Nei quasi dieci anni che separarono l'entusiasmante ritrovamento nel Castello Sforzesco (1894) dall'apertura al pubblico della sala restaurata (1902), lo studioso ebbe modo di riflettere sui motivi lineari riapparso sotto gli intonaci del soffitto e delle lunette, maturando attente riflessioni che espose nella monografia pubblicata in concomitanza dell'inaugurazione. Alla "singolare decorazione della volta" Beltrami dedica diverse pagine del volume *Leonardo da Vinci e la Sala delle Asse nel Castello di Milano*⁶, individuando sia i precedenti ornamentali (come le iniziali presenti in numerosi volumi rinascimentali influenzate dai *moreschi* di derivazione islamica, che avrebbero influenzato l'immaginario del toscano giunto in Lombardia) sia alcune opere milanesi testimoni del vivo interesse di quegli anni nei riguardi degli intrecci annodati. Grovigli di tozzi cordami coprono le volte del cortile di Palazzo Ponti Aliprandi⁷, ma ancora più stringenti sono i paragoni con i raffinati merletti dipinti sul soffitto della Sacrestia di Santa Maria delle Grazie (oggetto di un puntuale rilievo dell'architetto⁸), mentre numerosi *gropi* sono tratteggiati su più fogli del Codice Atlantico. Gli esempi più eclatanti di questo filone risultano essere le sei stampe raffiguranti composizioni di nodi "infiniti" (conservate presso la Biblioteca Ambrosiana e risalenti alla fine del Quattrocento) che recano il riferimento all'*Accademia Leonardi Vinci* e sono definite da Beltrami "vari motivi di intrecci dall'artista pazientemente ide-

6. L. Beltrami, *Leonardo da Vinci e la Sala delle Asse nel Castello di Milano*, Milano, Tipografia Umberto Allegretti, 1902, pp. 33-41.

7. Per la storia della decorazione e dell'edificio (odierno civico 11 di via Bigli): G. Mongeri, *La residenza d'un insigne patrizio milanese al principio del secolo XVI ora Casa Ponti*, in «Archivio Storico Lombardo», VIII, 3, settembre 1881, pp. 411-48; M. Pavesi, *Una proposta per il Maestro di Ercole e Girolamo Visconti*, in «Raccolta Vinciana», 34, 2011, pp. 137-85. Suggestive e poco note immagini del palazzo, contemplanti anche le pitture del cortile, sono pubblicate nell'album di G. Biagi, *La renaissance en Italie. Architecture et décoration. Première époque*, Paris s.d. (1913?), p. 13, tav. nn. 24-26.

8. Il foglio (fig. 1) si conserva presso il Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco di Milano, tra i materiali grafici del fondo Beltrami: RB 2252. Molto precoce è la segnalazione degli "ornamenti a corda e della volta nella sagrestia" delle Grazie da parte di Giuseppe Mongeri (*L'arte in Milano. Note per servire di guida nella città*, Milano, Società Cooperativa fra tipografi, 1872, p. 212, fig. a p. 213), che descrive una "singolarissima decorazione dipinta e messa ad oro ed argento; un composto di funi annodate e a cappi: coteste funi, dalla grossa gomina alla minuta cordicella, contornano, intrecciandosi in guise svariatissime, gli spigoli della volta e si estendono ai timpani dei piedritti del muro: lumeggiate d'oro e d'argento, i segni dei metalli che ancor si ravvisano, ricordano i congegni ornamentali della scuola del Vinci".

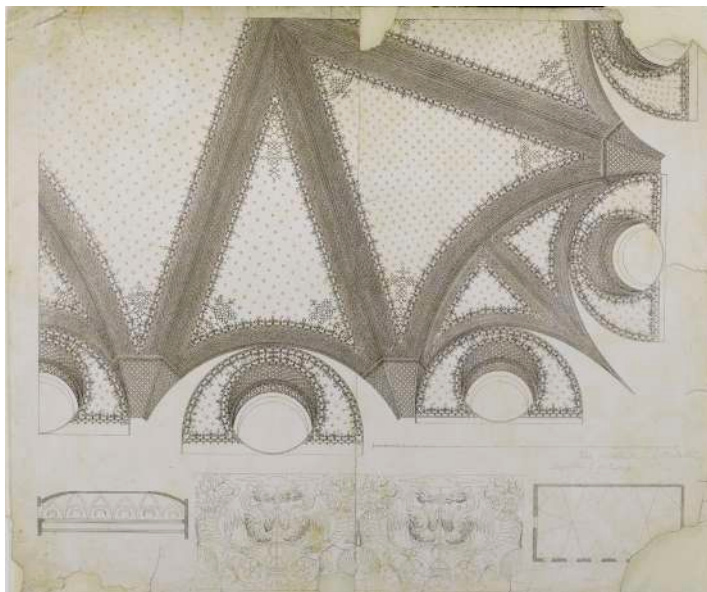


Fig. 1 - L. Beltrami, Rilievo delle decorazioni della volta della sacrestia di Santa Maria delle Grazie a Milano, matita e inchiostro su carta, ultimo quarto del XIX sec., inv. RB 2252. © Comune di Milano, tutti i diritti riservati - Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, Milano.

ati e disegnati⁹. Straordinario esempio di fantasia e virtuosismo tecnico, le cartelle già ammirate e copiate da Dürer colpiscono l'immaginazione dell'architetto, interessato alle strutture antiche ma pure agli aspetti decorativi e pittorici dei monumenti, manifestazione tangibile dello stile del tempo¹⁰.

Forte della sua esperienza come incisore, maturata negli anni del soggiorno parigino e con la guida di Luigi Conconi¹¹, Beltrami estrapolò gli intrecci

9. L. Beltrami, *Leonardo da Vinci...*, cit., p. 40. Una delle tavole è riprodotta sulla copertina del volume L. Beltrami, *Disegni di Leonardo e della sua Scuola alla Biblioteca Ambrosiana*, Milano, Tipografia Umberto Allegretti, 1904.

10. Sin dalla pubblicazione del volume *Il Lazzaretto di Milano* del 1882 (corredato da diversi rilievi dell'edificio elegantemente acquarellati dal fidato collaboratore Giuseppe Mentessi; cfr. L. Beltrami, *Il Lazzaretto di Milano*, Milano, Tipografia Umberto Allegretti, 1882) emerge l'attrazione di Beltrami nei riguardi di questo aspetto tutt'altro che secondario: O. Selvafolta, "Il ricordo e l'intuito": la decorazione nelle architetture di Luca Beltrami, in *Luca Beltrami architetto...*, cit., pp. 152-73. Sul tema dei *groppi* adottati nei progetti architettonici vinciani vedasi C. Pedretti, *Leonardo architetto*, Milano, Electa, 1978, pp. 296-303.

11. R. Bossaglia, *La cultura artistica di Beltrami*, in *Luca Beltrami architetto...*, cit., pp. 42-53; G. Mori, *Note su Luca Beltrami acquafortista*, in *Luca Beltrami 1854.1933...*, cit., pp. 220-37.

vinciani dell'Ambrosiana e della Sala delle Asse riproponendoli nella grafica accessoria di libri, saggi, corrispondenza, pubblicistica e su oggetti particolari prodotti nella scia della riscoperta del Leonardo milanese e del contesto culturale legato alla corte di Ludovico il Moro¹². Rimise così in circolazione motivi totalmente dimenticati¹³, ancorandoli saldamente nell'immaginario comune all'arte del grande artista toscano.

È possibile valutare l'impatto di questa interpretazione novecentesca consultando volumi di argomento vinciano oppure osservando stampe raffiguranti opere leonardesche risalenti ai secoli precedenti: le innumerevoli trasposizioni a stampa di creazioni come l'*Ultima Cena*¹⁴ non mostrano nelle incorniciature e nelle parti ornamentali nessun motivo decorativo a nodi infiniti, segno che già nel XVI secolo si era perso il collegamento tra questo linguaggio grafico e l'arte leonardesca. Nelle svariate riproposizioni del *Trattato della pittura*, il compito di introdurre l'argomento vinciano è invece affidato al consueto profilo del vecchio artista barbuto (di derivazione

12. Si vedano i capilettere imbrigliati di numerose pubblicazioni (ad esempio L. Beltrami, *Le vicende del Cenacolo di Leonardo da Vinci nel secolo XIX*, Milano, Tipografia Umberto Allegretti, 1906; della questione parla anche P. Cordera, *Ernesto Rusca e Luca Beltrami: pittura e decorazione tra progetto e restauro*, in *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto. La storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, F. Mangone (a cura di), Napoli, Electa, 2005, pp. 98-105:100) o le cornici adornanti biglietti o inviti, come quello per la vendita all'asta della raccolta d'arte dell'architetto (cfr. L. Tosi, *Beltrami tra collezionismo e mecenatismo*, in *Luca Beltrami...*, cit., pp. 106-13:108, fig. 3).

13. Un'analogia operazione venne promossa nel cantiere di restauro del Castello Sforzesco: i frammenti delle ornamentazioni a scarlioni, ritrovati e identificati come reliquie decorative dell'età viscontea e sforzesca, furono riprodotti capillarmente all'esterno e all'interno dell'edificio ricostruito per evidenziarne il carattere rinascimentale. A realizzare buona parte di esse fu la bottega di Ernesto Rusca, celebre per la riproposizione di decori a graffito e ritenuta a fine Ottocento la migliore interprete del revival neo-quattrocentesco tanto in voga nell'architettura lombarda post-unitaria: R. Pavoni, *Gli artefici nell'opera di Luca Beltrami. Riflessioni per una ricerca sull'artigianato d'arte in Lombardia*, in *Luca Beltrami architetto...*, cit., pp. 174-85; O. Selvafolta, *Orientamenti del gusto e figure di artefici nell'architettura Lombarda tra '800 e '900: il neosforzesco e il caso del decoratore Ernesto Rusca*, in *Architettura e arti...*, cit., pp. 83-97; P. Cordera, *Ernesto Rusca e Luca Beltrami...*, cit., pp. 98-105; I. De Palma, *Prima e dopo la Sala delle Asse: Ernesto Rusca e il repertorio decorativo neosforzesco nel Castello di Milano*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», XL, XLIV, 2018-2019, pp. 153-85.

14. Per l'argomento risulta ancora fondamentale il volume di C. Alberici (a cura di), *Leonardo e l'incisione. Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV e XIX secolo*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, gennaio – aprile 1984), Milano, Gian Alvise Salamon, 1984, ma si veda anche il recente volume P. C. Marani e G. Mori (a cura di), *Archeologia del Cenacolo. Ricostruzioni e fortuna dell'icona leonardesca: disegni, incisioni, fotografie*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 1 aprile – 25 giugno 2017), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2017.



vasariana), che ad esempio si ripeté con poche, classicheggianti varianti sul frontespizio delle edizioni curate da Raphaël Trichet du Fresne nel 1651 e da Carlo Amoretti nel 1804, mentre la novità degli studi *Del Cenacolo* di Giuseppe Bossi (1810) consistette nel sostituire l'immagine tradizionale con una riproduzione dell'allora inedito volto di Leonardo della Biblioteca Reale di Torino. Va comunque ricordato che già Amoretti e poi Gustavo Uzielli (*Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, Firenze 1872), avevano intuito il potenziale evocativo degli intrecci dell'Ambrosiana, riportando sulla prima pagina l'uno e sulla copertina l'altro il dettaglio centrale della composizione con l'iscrizione *Accademia Leonardi Vinci*, senza però sottoporlo ad alcuna rielaborazione. Esemplare è pure il contrasto tra l'assenza di tali elementi sul basamento del monumento milanese dedicato all'artista toscano – scolpito da Pietro Magni e inaugurato in piazza della Scala nel 1872 – e l'esistenza di una «ricca targa in bronzo» con un'iscrizione «circondata da un fregio formato dal caratteristico nodo vinciano»¹⁵, ideata dal solito Beltrami, fusa dalla fidata ditta Johnson e aggiunta alla base soltanto nel 1919, in occasione del quarto centenario della scomparsa dell'artista e dell'avvio dei lavori del porto per un canale mai completato che avrebbe dovuto collegare Milano al fiume Po.

I capilettera arzigogolati del volume dedicato al restauro del complesso decorativo vinciano sono uno dei primi esempi di questa ripresa e insieme ad uno specifico carattere tipografico verranno adottati pressoché in tutte le successive pubblicazioni di Beltrami legate al maniero milanese e dintorni. A garantire l'ampio successo del motivo furono però iniziative di più ampio raggio, a partire dalla realizzazione del marchio della neonata *Raccolta Vinciana*, disegnato da Ernesto Rusca rielaborando l'idea dello sviluppo organico dei nodi leonardeschi¹⁶. Grazie al prestigio della figura dell'artista rinascimentale e ai contatti di Beltrami con studiosi, bibliotecari, archivisti

15. S. A. (Anonimo), *Leonardo e il porto di Milano*, in «Il Monitore Tecnico», giugno 1919, p. 237. Come riferito in quest'ultima pubblicazione, all'epoca persino la decorazione floreale dell'aiuola sottostante echeggiava il disegno degli intrecci leonardeschi.

16. Per la storia di «Raccolta Vinciana» e la sua promozione all'estero: M. Fumagalli, *La nascita di «Raccolta Vinciana» e i suoi protagonisti: Luca Beltrami ed Ettore Verga*, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, atti del convegno (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 30 novembre – 1 dicembre 2006), R. Cioffi, A. Rovetta (a cura di), Milano, Vita e Pensiero, 2007, pp. 317-32.

e direttori di musei esteri, l'istituzione fondata nel 1903 raggiunse in breve tempo dimensioni internazionali, potendo contare su soci e corrispondenti inglesi, tedeschi, francesi, russi, americani e di altre nazioni che favorirono la trasmissione della rivista della *Raccolta Vinciana* e il relativo logo stampato in copertina, veicolando il messaggio di una stretta corrispondenza tra questa immagine e l'arte leonardesca. Beltrami, per ringraziare Leo Achim Wolynski (uno dei più generosi sostenitori dell'istituto), fece realizzare un *ex libris* da apporre ai volumi da lui donati: un monogramma stagliato su un fitto reticolato di corde intrecciate¹⁷.

Significativa fu anche la vicenda del pregiato cofanetto contenente l'edizione di lusso della prima riproduzione eliotipica del Codice Atlantico¹⁸ (fig. 2), donato dalla città di Milano al presidente della Repubblica francese Émile Loubet nel corso della sua visita in Italia del 1904. L'elaborazione dell'opera fu affidata ai massimi leonardisti lombardi dell'epoca: oltre all'immane Beltrami, furono coinvolti il restauratore Luigi Cavenaghi (che aveva rinunciato a intervenire in Sala delle Asse solo perché impegnato nel complica-

17. A. Bellini (a cura di), *Il fondo di carte e libri "Raccolta Beltrami" nella Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco di Milano*, vol. II, Milano, Grafiche Serenissima, 2006, p. 762, fig. 29 (l'*ex-libris* conservato in Milano, Castello Sforzesco, Biblioteca d'Arte, Raccolta Beltrami, C IV, 27, fig. 50). Per celebrare la donazione dell'intera biblioteca dello studioso russo venne fusa anche una placchetta metallica, raffigurante un dettaglio della volta della Sala delle Asse: L. Tosi, *Fortuna e diffusione...*, cit., p. 21, fig. 8.

18. «Lo stipo che racchiude i due volumi del Codice Atlantico [...] è in ebano con intarsiature d'argento, e riproduce le linee di uno stipo dell'epoca di Leonardo. La parte centrale del coperchio è occupata da un medaglione in argento cesellato, colla figura di Leonardo di profilo, modellata dal professor Lodovico Pogliaghi, cui si deve la direzione del lavoro. [...] Le cartelle che contengono le tavole in eliotipia del Codice e la trascrizione sono in cuoio impresse a dorature secondo il tipo delle legature del Rinascimento [...]. Le pareti interne sono pure ad intarsi d'argento e ricoperte in velluto e raso ricamati ad intrecci leonardeschi. [...] Collaborarono all'esecuzione del lavoro [...] i fratelli Annoni, il sig. Saronni, della ditta Mosini; lo stabilimento Johnson; la ditta Lomazzi; la ditta Quadrelli; il signor Colombo, della ditta Speluzzi; il signor Gaggini; nonché le ditte Ugo Ceruti, Gerosa, Radice già Binda e la tipografia U. Alleghetti». S.A. (Anonimo), *Corriere Milanese. Milano per Loubet*, in «Corriere della Sera», 113, XXIX, domenica 24 aprile 1904, p. 3; A. Bellini, *Luca Beltrami architetto restauratore*, in *Luca Beltrami architetto...*, cit., pp. 92-139: 134-5. La fotografia, che ripubblichiamo, faceva parte di un servizio fotografico realizzato dallo studio milanese di Achille Ferrario donato da Beltrami alla Raccolta Vinciana e oggi conservato presso il Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco (*Elenco dei doni. Gennaio-Giugno 1905*, in «Raccolta Vinciana», I, gennaio-giugno 1905, pp. 15-36:36; *Il Naturalista, Avvenimenti, varietà, rivista delle riviste. Omaggi a Loubet*, in «Natura ed Arte», XI, 1903-1904, pp. 780-81, figg. a pp. 782-3). L'attuale collocazione dello stipo risulta ignota.



Fig. 2 - Studio fotografico Achille Ferrario, Stipo neorinascimentale del Codice Atlantico donato al presidente francese Loubet, 1904-1905, gelatina ai sali d'argento, inv. RB 10. © Comune di Milano, tutti i diritti riservati - Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, Milano.

tissimo cantiere del Cenacolo¹⁹) e l'artista Lodovico Pogliaghi (membro della commissione governativa per il salvataggio dell'*Ultima Cena* e grande estimatore dell'arte vinciana²⁰), che elaborarono una sontuosa creazione neorinascimentale in cui la dimensione leonardesca era affidata al tradizionale profilo dell'artista (presente sul coperchio) e alle composizioni di nodi infinite, che caratterizzavano anche le eleganti legature in cuoio dei due volumi²¹. All'anno

19. L. Cavenaghi, *Relazione sul consolidamento eseguito al dipinto nel 1908*, in L. Beltrami, *Vicende del Cenacolo vinciano dall'anno MCCCCXCV all'anno MCMVIII*, Milano, Tipografia Umberto Allegretti, 1908, pp. 49-53; P. C. Marani, *Il Cenacolo di Leonardo e i suoi restauri nella Milano fra il XV e il XX secolo fra arte e fede, propaganda politica e magnificenza civile*, in «I Tatti Studies», 7, 1997, pp. 191-229; A. Bellini, *Luca Beltrami e il Cenacolo di Leonardo*, in «Raccolta Vinciana», XXXVII, 2017, pp. 171-208.

20. Il ritratto del maestro rinascimentale da lui realizzato fu riproposto tempo dopo su una medaglia, prodotta dallo Stabilimento Johnson nel 1952, per commemorare i cinque secoli dalla nascita del toscano. Pogliaghi subì come altri il fascino della Sala delle Asse: in un suo bozzetto preparatorio ad acquerello per la decorazione del soffitto di una chiesa non identificata (passato nella sessione del 14 febbraio 2015 dell'asta online n. 90 organizzata della Casa d'Aste Vincent di Napoli, lotto n. 5: <https://www.vincentgalleria.it/dettaglioLotto.aspx?idLotto=22575>), ripropose a mo' di incorniciatura gli intrecci annodati e le fronde incrociate del pergolato dipinto del Castello Sforzesco.

21. Eloquente, anche in questo caso, è il confronto con l'antica legatura in cuoio rosso del

successivo risalgono invece la medaglia e la placchetta prodotti (quasi certamente su iniziativa di Beltrami) a ricordo del già menzionato Convegno Internazionale di Navigazione, svoltosi a Milano nel 1905 con Leonardo e Cristoforo Colombo come “testimonial” ideali²²: i profili dei due campeggiano infatti entro una lievissima imbastitura liberty di sottili corde annodate, strette parenti di quelle del manifesto della *Raccolta Vinciana*²³ (fig. 3).

Nel primo decennio del Novecento i numerosi esempi che consolidano l'immagine delle funi intrecciate come linguaggio e invenzione vinciana sono dunque da ascrivere a Beltrami e ai suoi stretti collaboratori, molti dei quali attivi nella grande fabbrica della ricostruzione del Castello Sforzesco. Campione di questa promozione fu soprattutto Ernesto Rusca, che cavalcò il successo ottenuto a seguito del restauro interpretativo della Sala delle Asse riproponendo in altri cantieri di restauro e di nuove costruzioni neorinascimentali i motivi estrapolati dal repertorio vinciano. Trasformati in greche puramente ornamentali, le flessuosità delle corde annodate si rilevarono funzionali ad ingentilire prospetti e ambienti di servizio di spazi privati, come i corridoi di passaggio del cortile del Villino Sessa a Milano (1908-1909) – realizzate a graffito sui costoloni delle volte – o l'atrio d'accesso del vicino Istituto delle Marcelline (fig. 4), dove il collaboratore di Beltrami (seguendo in entrambi i casi la direzione e il progetto di Luigi Arpesani) scatenò la sua fantasia realizzando un eclettico e straboccante florilegio di funi intrecciate

Codice Atlantico voluta da Pompeo Leoni verso la fine del Cinquecento e decorata con semplici motivi impressi in oro non ascrivibili al modello vinciano.

22. L'artista viene scelto in questa circostanza per i suoi studi sui Navigli. La scena raffigurata sulla placchetta pare ispirata all'omonimo episodio presente sul rilievo di Cesare Magni alla base del monumento a Leonardo di Piazza della Scala e al dipinto di Cherubino Cornienti, *Leonardo e Ludovico il Moro alla prima Conca del Naviglio*, del quale si conservano due bozzetti presso la Galleria d'Arte Moderna di Milano: M. Rosci, in *Mostra dei Maestri di Brera. 1776-1859*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, febbraio – aprile 1975), Milano, Centro Grafico Linate, 1975, p. 200, n. 209, fig. a p. 434.

23. Entrambe le fusioni si devono allo Stabilimento Stefano Johnson di Milano, che realizzò le medaglie coniate per celebrare il restauro del Castello Sforzesco (tra cui quella in onore di Beltrami, a cui fu donato anche un esemplare unico fuso in oro), quello dell'*Ultima Cena* (con il profilo di Cavenaghi) e molte altre. A sottolineare il legame tra il mondo dell'architetto e la manifattura vi è anche la copertina di un loro catalogo di vendita (*Stabilimento Stefano Johnson Milano. Medaglie placchette fusioni. Rassegna annuale MCMX. Omaggio*, Milano 1910), caratterizzato da un'incorniciatura a funi annodate attornianti una targa a testa di cavallo replicata dalla decorazione di Sala delle Asse.

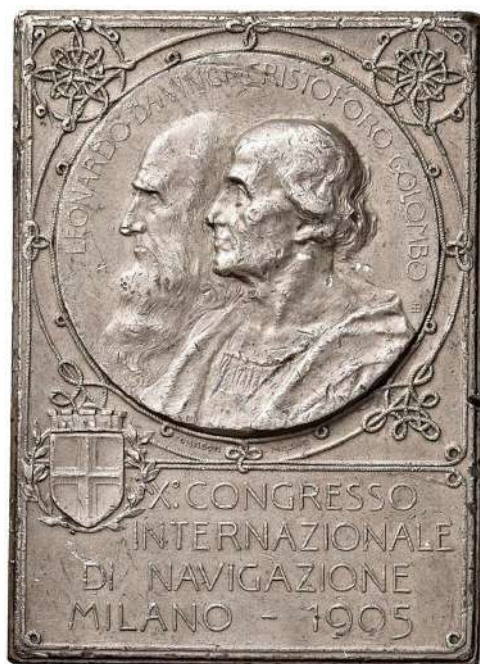


Fig. 3 - Stabilimento Stefano Johnson, Placchetta del X° Congresso Internazionale di Navigazione a Milano, 1905, bronzo-coniazione, Milano, collezione privata.



Fig. 4 - Ernesto Rusca e bottega, Decorazione dell'atrio di ingresso, 1906, pittura a graffito, Milano, Istituto delle Marcelline.



Fig. 5 - Ernesto Rusca, Tondo con lo stemma Savoia e i nodi sabaudi e vinciani, mosaico pavimentale, 1911, Milano, Galleria Vittorio Emanuele II.

(1906)²⁴. Ma anche in contesti pubblici di enorme visibilità, come nel caso della pavimentazione musiva della Galleria Vittorio Emanuele II²⁵, Rusca, probabilmente spalleggiato dall'architetto, sfruttò la somiglianza tra nodi sabaudi e vinciani per realizzare la vivace incorniciatura di corde del grande stemma Savoia posto al centro dell'ottagono (fig. 5), così da omaggiare attraverso tale composizione sia il sovrano che Leonardo²⁶. Non era la prima

24. Per il Villino Sessa: Anonimo, *Palazzina Sessa*, in «L'Edilizia Moderna», a. XVIII, fasc. X, ottobre 1909, pp. 77-8; L. Tosi, *Fortuna e diffusione...*, cit., pp. 15-6, 30, nota 14, fig. 2; per l'Istituto delle Marcelline: *Istituto delle Marcelline in Milano*, in «L'Edilizia Moderna» 1907, VIII, XVI, agosto 1907, pp. 49-50, tav. XXXIX-XLI; (Anonimo), *Nel primo cinquantennio dell'istituto delle Marcelline di piazza Tommaseo*, Milano, Industrie Grafiche L. Reali, 1957.

25. La notizia della realizzazione di cartoni per i mosaici pavimentali della Galleria Vittorio Emanuele II è riportata in Biblioteca Comunale Centrale "Palazzo Sormani" di Milano, Archivio Roberto Aloï, busta 184 e dallo stesso Rusca: si veda Catturini 2013 cit., p. 68 nota 31 e a p. 76 e L. Gioeni, *L'affaire Mengoni. Piazza Duomo e la Galleria Vittorio Emanuele. I concorsi, la realizzazione, i restauri*, Milano, Guerini e Associati, 1995, p. 182.

26. I nodi sabaudi vengono spesso adottati in chiave puramente ornamentale in vari contesti, ad esempio per adornare l'ingresso di Casa della Vittoria, capolavoro del liberty torinese dell'ingegner Gottardo Gussoni (1918-1920): A. Magnaghi, M. Monge, L. Re, *Guida all'architettura moderna di Torino*, Torino, Designers Riuniti Editori, 1982, p. 89, n. 99.



volta che venivano ibridate le due tipologie di nodi in chiave celebrativa: l'inaugurazione nel 1905 della ricostruita Torre del Filarete, che si decise di dedicare a Umberto I dopo il suo omicidio, venne accompagnata dalla fusione di una placchetta commemorativa recante il rilievo del re a cavallo su un lato (copia della scultura di Luigi Secchi realizzata per la facciata del monumento) e l'immagine della struttura neorinascimentale sull'altro, delimitata dai disegni a funi annodate²⁷. Al decoratore andrà probabilmente assegnata anche la composizione ad asole annodate sulle nervature della volta della cosiddetta *Stanza di Ludovico il Moro*²⁸ del Castello Sforzesco – attuale Sala XX del percorso museale –, apprezzabile soltanto grazie alle fotografie storiche in quanto cancellata dai restauri puristi promossi dopo la Seconda Guerra Mondiale.

Oltre alla solida promozione dovuta a queste imprese, fu l'efficacia visiva del motivo a decretarne il successo, sbocciando in un momento di grande sensibilità verso le linee flessuose del liberty e di crescente attenzione verso la grafica pubblicitaria ed editoriale.

Il modello, riesumato da Beltrami e dal suo seguito in chiave strettamente neosforzesca, cominciò a diffondersi autonomamente: Aldo Nosedà fece disegnare un brioso *ex libris* ispirato alle composizioni di nodi dell'Ambrosiana²⁹ e dal medesimo modello fu creato il logo della Casa editrice Giuseppe Laterza, adottato dal 1907 in concomitanza della pubblicazione della collana "Classici della filosofia moderna" ideata da Benedetto Croce e Giovanni Gentile³⁰. Ai serpeggianti sviluppi della decorazione leonardesca del Castello Sforzesco si rifanno invece i festoni a cordami intrecciati, disegna-

27. Incisa dal medaglista Angelo Cappuccio. Il ruolo primario di Beltrami in quest'impresa – che cedette la propria collezione d'arte per raccogliere fondi da destinare alla ricostruzione della torre – non lascia dubbi sul fatto che sia da imputare a lui anche questa scelta decorativa.

28. De Palma, *Prima e dopo...*, cit., pp. 173-4, fig. 14.

29. J. Gelli, *Gli ex-libris*, in «Emporium», XVII, 100, aprile 1903, pp. 299-308 (in part. fig. a p. 307). Si rimanda al contributo di C. Fiaccadori, *Aldo Nosedà e Bernard Berenson*, in «Concorso», V, 2011, pp. 31-56 per un approfondimento su Nosedà, critico musicale del «Corriere della Sera», raffinato collezionista e benefattore. Sull'intervento di decorazione storicista della Ponticella (restaurata a sue spese dietro direzione di Moretti e Beltrami nel 1902-1903) si veda De Palma, *Prima e dopo...*, cit., pp. 165-8.

30. G. Annibaldis, *I luoghi del mito nelle spire del labirinto*, Fasano (Brindisi), Schena editore, 2001, pp. 75-81, fig. 8. Ringrazio Barbara Amadei della casa editrice per la segnalazione e Pasquale Terracciano per avermi fatto notare la stretta parentela tra nodi e logo.

ti da Giuseppe Grondona che, sul retro di copertina dell'annata del 1909, inquadrano il titolo della rivista *Rassegna d'Arte*. Diretta da Guido Cagnola e Francesco Malaguzzi Valeri, la pubblicazione aveva assunto quell'anno una veste esplicitamente vinciana, a suggello della conclusione del restauro dell'*Ultima Cena* (agli abbonati veniva fatto omaggio di una riproduzione in tricromia dell'opera) e in concomitanza della seconda riapertura della Sala delle Asse, riccamente allestita in stile neosforzesco³¹: la copertina, infatti, presenta una cornice che in forme semplificate riproduce i rami e le fronde intrecciate della volta leonardesca³².

Le composizioni a nodi entrarono presto a far parte dei repertori grafici di decoratori, illustratori e pittori, che come già avvenuto con Rusca furono essenzialmente proposte per rendere una veste leonardesca o un aspetto eclettico (assemblate a soli raggianti, scarlioni o "esse" graffite) a determinati ambienti di palazzi storici o eclettici non solo milanesi: ad esempio a Bergamo, le volte e le pareti di un ambiente dell'antico palazzo di via Osmano vengono completamente invase dai decori neovinciani che l'artista Giovanni Fasciotti realizza nei primi anni del secondo decennio del Novecento (forse ispirato alla sistemazione post-restauro, compiuta da Rusca, degli interni della Loggia degli Osii³³). L'efficacia delle linee intrecciate come simbolo vinciano è tale che diventa, assieme all'immane volto stilizzato del maestro, il logo di una casa di produzione cinematografica fondata nel 1913, la Leonardo Film di Torino³⁴.

31. M. T. Fiorio, *"Infra le fessure..."*, cit., pp. 20-9; C. Catturini, *La Sala delle Asse di Luca Beltrami: alcune novità documentarie sull'attività di Ernesto Rusca decoratore e restauratore, con qualche nota sull'allestimento di questo ambiente nella prima metà del Novecento*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXVI, 2013, pp. 63-76.

32. Opera quest'ultima di Alfredo Montali, autore assieme al già citato Grondona delle illustrazioni del libro di Giacomo Casanova *Historia della mia fuga dalle prigioni della Repubblica di Venezia dette "li Piombi"*, Milano, Alfieri e Lacroix, 1911. In precedenza Beltrami aveva pubblicato numerosi interventi sulla rivista, ma ne era stato anche temporaneo finanziatore e persino "parte della direzione": F. Canali, *Luca Beltrami, Gaetano Moretti e Corrado Ricci amicissimi: gli epistolari inediti tra storia, cultura e conservazione dei monumenti*, in «Ravenna studi e ricerche», XXV, 2018, pp. 283-352: 297.

33. Per un profilo biografico dell'artista: C. Solza, *I pittori bergamaschi dell'Ottocento. La generazione del Novecento*, Bergamo, Edizioni Bolis, 1992, vol. IV, pp. 158-9. Le decorazioni di Rusca sono presentate in L. Beltrami, *La Loggia degli Osii e il suo restauro*, in «L'Edilizia Moderna», III, XV, marzo 1906, pp. 14-8, tav. IV; De Palma, *Prima e dopo...*, cit., p. 177, figg. 18-19.

34. L'immagine della società è riprodotta in *Official Gazette of United States Patente Office*,



Ma il motivo fece breccia anche in contesti totalmente estranei grazie alla sua essenzialità e gradevolezza, talvolta svuotato da qualsiasi riferimento all'artista: è il caso delle copertine di una collana letteraria avviata a Milano nel 1921, la "Collezione Universale" della casa editrice Caddeo; oppure dei ghirigori che decorano le volte della cappella cimiteriale di un camposanto di provincia come quello di Desio, fuori Milano (1915-1920 circa) o arricchiscono l'allegria composizione del soffitto del Salottino delle Ventiquattro ore di un luogo come il Casino delle Civette a Roma, esaltazione della famiglia Torlonia dipinta da Giovanni Capranesi nel 1909-1910³⁵. Qualche tempo dopo, riappaiono le corde annodate (ora non più esistenti) a ornamento delle pareti e del soffitto di un atrio dell'Istituto Carlo Feltrinelli di Milano (compiute attorno al 1936) e gli intrecci a nodi sul verso della medaglia bronzea fusa per i cinquant'anni del Politecnico (1935), forse entrambi alludenti alle propensioni scientifiche di Leonardo.

Come già evidenziato per i decori a rami intrecciati ispirati alla Sala delle Asse, anche per i nodi infiniti di corde si giunge all'apice della diffusione nel 1919, quando per commemorare i quattro secoli dalla scomparsa dell'artista toscano divennero uno dei motivi grafici più utilizzati nella pubblicistica edita per l'occasione. La copertina del numero speciale del 4 maggio de «L'Illustrazione Italiana» affida all'inflazionato ritratto di Leonardo (scegliendo in questo caso il busto scolpito da Emilio Quadrelli) il compito di introdurre la rivista, cingendolo in una cornice di corde annodate e affiancando al titolo due groppi intricati; mentre spettò ad «Emporium» l'idea di dare una veste vinciana ai frontespizi dell'intera annata, ideati in dodici diverse vivaci elaborazioni di Archimede Albertazzi³⁶. Altre pubblicazioni cavalcarono la

vol. CCXI, february 1915, p. 263; si veda inoltre A. Friedemann, *Dati economici relativi alla fondazione delle società cinematografiche torinesi. 1896-1929*, in *Tracce. Documenti del cinema muto torinese nelle collezioni del Museo Nazionale del Cinema*, C. Ceresa, D. Pesenti Campagnoni (a cura di), Milano, Il Castoro, 2007, pp. 38-61: 42-3. Per altre raffigurazioni su certificati azionari e manifesti. Devo a Serena D'Italia, che ringrazio, la segnalazione bibliografica.

35. A. Campitelli (a cura di), *Il Museo della Casina delle Civette*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1997, pp. 52-3, fig. 20. Grazie a Lucia Bergamo per la segnalazione.

36. In un primo momento era stata avanzata l'attribuzione di tali elaborati allo stesso Beltrami (A. Bellini, *Luca Beltrami architetto...*, cit., fig. a p. 136), ma un articolo dell'epoca ha stabilito la paternità di Albertazzi: *Le copertine dell'«Emporium»*, in «Emporium», L, 298, 1919, pp. 219-24 (in part. p. 224, fig. a p. 223). Costui potrebbe identificarsi come il continuatore, anche

moda ornamentale di quell'anno, come il volume di Giuseppe Lesca *Leonardo da Vinci. Saggio sulla vita e sulle opere*, edito dall'Istituto d'Arti Grafiche di Bergamo come strenna del milanese Pio Istituto Rachitici per l'anno 1919-1920, o l'edizione di lusso del *Leonardo e la scultura* di Francesco Malaguzzi Valeri, prodotta con una copertina in pelle con impressioni a freddo e in oro dalla casa editrice Zanichelli di Bologna (1922). Negli anni successivi il gusto e le arti si allontanarono progressivamente da quanto rappresentato da tali intrecci. Ciò portò, soprattutto dopo gli anni Trenta, a una sempre più sporadica e occasionale adozione delle composizioni annodate, anche se ancora oggi può capitare di incappare in libreria in nuove pubblicazioni di argomento leonardesco dalla copertina abbellita da groppi di corde: segno che, seppur indebolito, sopravvive un collegamento visivo tra l'immagine dei nodi e la dimensione vinciana.

in epoche avanzate, dell'eclettico decorativismo neovisconteo-sforzesco di Ernesto Rusca: sue sono le pitture e i graffiti (ripresi da invenzioni di Rusca, come le vedute del cortile di Palazzo Bagatti Valsecchi di via Santo Spirito 7 o i decori della sottogronda dell'ex Ospedale Spagnolo al Castello Sforzesco) del padiglione lombardo eretto per la Fiera di Roma del 1911 e quello italiano all'Esposizione internazionale del libro e d'arte grafica di Lipsia del 1914 (cfr. le fotografie di Achille Ferrario in A. Zacchi, *Il Padiglione Lombardo a Roma nel 1911. Comitato Regionale Lombardo per le feste commemorative del Cinquantenario del Regno d'Italia*, s.l. 1911, tavv. XX-XXI; *Il padiglione lombardo*, a cura del Comitato Regionale Lombardo per l'Esposizione del 1911 in Roma, Milano 1911, p.s.n.; *Relazione sulla partecipazione ufficiale dell'Italia alla Esposizione internazionale del libro e d'arte grafica. Lipsia 1914*, Bergamo 1915, p. 9). Albertazzi, come già Rusca, si divise tra l'impegno come decoratore e quello di restauratore, realizzando ex-novo alcuni importanti cicli pittorici (Sala XIII e XIV della Pinacoteca Ambrosiana) e intervenendo su antichi affreschi di edifici milanesi quali Santa Maria delle Grazie (a fianco di Oreste Silvestri e in un cantiere dove già era intervenuto Rusca), San Marco, la Certosa di Garegnano e Casa degli Atellani. Sulla partecipazione dei tre tecnici nella chiesa delle Grazie si veda la relazione di Paola Villa, Libero Corrieri e Bruno Soranzo del 2007-2008: http://www.paolavillarestauri.it/allegati/smg/intervento_santi_navata.pdf. In San Marco il suo apporto è documentato per la Cappella del Crocefisso (poi della Pietà), restaurata tra il 1924 e il 1927, e per il progetto non attuato di eliminare le antiche pitture del presbiterio per realizzarvi un'*Apocalisse*: M. L. Gatti Perer, *Introduzione*, in *La chiesa di San Marco in Milano*, M. L. Gatti Perer (a cura di), Milano, Silvana Editoriale, 1998, pp. 10-9: 13; A. Spiriti, *La vicenda della pittura barocca dalla fine della Maniera all'Arcadia*, in *La chiesa di San Marco in Milano*, cit., pp. 165-229 (in part. pp. 191, 228, nota 49). Per la sistemazione delle pitture del prospetto esterno sul giardino dell'abitazione degli Atellani, assieme al restauratore Francesco Annoni: P. Portaluppi, *La Casa de gli Atellani in Milano*, Milano, Bestetti & Tumminelli, 1922, p. 58. Ringrazio Rossana Sacchi per quest'ultima segnalazione.



Bibliografia

- ALBERICI C. (a cura di), *Leonardo e l'incisione. Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV e XIX secolo*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, gennaio – aprile 1984), Milano, Gian Alvise Salamon, 1984.
- ANNIBALDIS G., *I luoghi del mito nelle spire del labirinto*, Fasano (Brindisi), Schena editore, 2001.
- (ANONIMO), *Nel primo cinquantennio dell'istituto delle Marcelline di piazza Tommaseo*, Milano, Industrie Grafiche L. Reali, 1957.
- (ANONIMO), *Leonardo e il porto di Milano*, in «Il Monitore Tecnico», giugno 1919.
- (ANONIMO), *Le copertine dell'«Emporium»*, in «Emporium», L, 298, 1919, pp. 219-24.
- (ANONIMO), *Relazione sulla partecipazione ufficiale dell'Italia alla Esposizione internazionale del libro e d'arte grafica. Lipsia 1914*, Bergamo, 1915.
- (ANONIMO), *Istituto delle Marcelline in Milano*, in «L'Edilizia Moderna», VIII, XVI, agosto 1907, pp. 49-50.
- BALDRIGHI L. (a cura di), *Luca Beltrami architetto. Milano tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Triennale, 10 novembre – 31 dicembre 1997), Milano, Electa, 1997.
- BAMBACH CAPPEL C., *Leonardo, Tagliente, and Dürer. "La scienza di far di groppi"*, in «Achademia Leonardi Vinci», IV, 1991, pp. 72-98.
- ID., L. WHITAKER, *"The Lost Knots"*, in «Achademia Leonardi Vinci», IV, 1991, pp. 107-10.
- BELLINI A., *Luca Beltrami e il Cenacolo di Leonardo*, in «Raccolta Vinciana», XXX-VII, 2017, pp. 171-208.
- ID. (a cura di), *Il fondo di carte e libri "Raccolta Beltrami" nella Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco di Milano*, Milano, Grafiche Serenissima, 2006, vol. II.
- ID., *Luca Beltrami architetto restauratore*, in *Luca Beltrami architetto. Milano tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Triennale, 10 novembre – 31 dicembre 1997), L. Baldrighi (a cura di), Milano, Electa, 1997, pp. 92-139.
- BELTRAMI L., *Le vicende del Cenacolo di Leonardo da Vinci nel secolo XIX*, Milano, Tipografia Umberto Allegretti, 1906.

- Id., *La Loggia degli Osii e il suo restauro*, in «L'Edilizia Moderna», III, XV, marzo 1906, pp. 14-8.
- Id., *Leonardo da Vinci e la Sala delle Asse nel Castello di Milano*, Milano, Tipografia Umberto Allegretti, 1902.
- Id., *Disegni di Leonardo e della sua Scuola alla Biblioteca Ambrosiana*, Milano, Tipografia Umberto Allegretti, 1904.
- Id., *Il Lazzaretto di Milano*, Milano, Tipografia Umberto Allegretti, 1882.
- BIAGI G., *La renaissance en Italie. Architecture et décoration. Première époque*, Paris s.d. (1913?).
- BOSSAGLIA R., *La cultura artistica di Beltrami*, in *Luca Beltrami architetto. Milano tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Triennale, 10 novembre – 31 dicembre 1997), L. Baldrighi (a cura di), Milano, Electa, 1997.
- BRIZIO A. M., ROSCI M. (a cura di), *Mostra dei Maestri di Brera. 1776-1859*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, febbraio – aprile 1975), Milano, Centro Grafico Linate, 1975.
- CAMPITELLI A. (a cura di), *Il Museo della Casina delle Civette*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1997.
- CANALI F., *Luca Beltrami, Gaetano Moretti e Corrado Ricci amicissimi: gli epistolari inediti tra storia, cultura e conservazione dei monumenti*, in «Ravenna studi e ricerche», XXV, 2018, pp. 283-352.
- CASANOVA G., *Historia della mia fuga dalle prigioni della Repubblica di Venezia dette "li Piombi"*, Milano, Alfieri e Lacroix, 1911.
- CATTURINI C., TOSI L., *Bibliografia ragionata*, in *Leonardo da Vinci. La sala delle Asse del Castello Sforzesco. The Sala delle Asse of the Sforza Castle. La diagnostica e il restauro del "Monocromo". Diagnostic Testing and Restoration of the "Monochrome"*, M. Palazzo, F. Tasso (a cura di), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2017, pp. 277-89.
- CATTURINI C., *La Sala delle Asse di Luca Beltrami: alcune novità documentarie sull'attività di Ernesto Rusca decoratore e restauratore, con qualche nota sull'allestimento di questo ambiente nella prima metà del Novecento*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXVI, XL, 2013, pp. 63-76.
- CAVENAGHI L., *Relazione sul consolidamento eseguito al dipinto nel 1908*, in *Vicende del Cenacolo vinciano dall'anno MCCCCXCV all'anno MCMVIII*, L. Beltrami (a cura di), Milano, Tipografia Umberto Allegretti, 1908, pp. 49-53.
- CERESA C., PESENTI CAMPAGNONI D. (a cura di), *Tracce. Documenti del cinema muto torinese nelle collezioni del Museo Nazionale del Cinema*, Milano, Il Castoro, 2007.



- COOMARASWAMY A., *Iconography of Dürer knots and Leonardo's concatenations*, in «The Art Quarterly», VII, 1944, pp. 109-28.
- CORDERA P., *Ernesto Rusca e Luca Beltrami: pittura e decorazione tra progetto e restauro*, in *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto. La storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, F. Mangone (a cura di), Napoli, Electa, 2005, pp. 98-105.
- COSTA P., *La Sala delle Asse di Luca Beltrami*, in «Archivio Storico Lombardo», VII, 2001, pp. 195-217.
- DE PALMA I., *Prima e dopo la Sala delle Asse: Ernesto Rusca e il repertorio decorativo neosforzesco nel Castello di Milano*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», XL, XLIV, 2018-2019, pp. 153-85.
- FIACCADORI C., *Aldo Noseda e Bernard Berenson*, in «Concorso», V, 2011, pp. 31-56.
- FIORIO M. T., «*Infra le fessure delle pietre*»: *la Sala delle Asse al Castello Sforzesco*, in *Il codice di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 24 marzo – 21 maggio 2006), P. C. Marani, G. M. Piazza (a cura di), Electa, Milano 2006, pp. 20-9.
- FUMAGALLI M., *La nascita di "Raccolta Vinciana" e i suoi protagonisti: Luca Beltrami ed Ettore Verga*, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, atti del convegno (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 30 novembre – 1 dicembre 2006), R. Cioffi, A. Rovetta (a cura di), Milano, Vita e Pensiero, 2007, pp. 317-32.
- GATTI PERER M. L. (a cura di), *La chiesa di San Marco in Milano*, Milano, Silvana Editoriale, 1998.
- GELLI J., *Gli ex-libris*, in «Emporium», XVII, 100, aprile 1903, pp. 299-308.
- GIOENI L., *L'affaire Mengoni. Piazza Duomo e la Galleria Vittorio Emanuele. I concorsi, la realizzazione, i restauri*, Milano, Guerini e Associati, 1995.
- IL NATURALISTA, *Avvenimenti, varietà, rivista delle riviste. Omaggi a Loubet*, in «Natura ed Arte», XI, 1903-1904, pp. 780-1.
- LOMAZZO G. P., *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*, in *Scritti sulle arti*, II, R. P. Ciardi (a cura di), Firenze, Marchi e Bertolli, 1975.
- MAGNAGHI A., MONGE M., RE L., *Guida all'architettura moderna di Torino*, Torino, Designers Riuniti Editori, 1982.
- MALAGUZZI VALERI F., *La corte di Lodovico il Moro. La vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento*, I, Milano, Hoepli, 1913.
- MARANI P. C., MORI G. (a cura di), *Archeologia del Cenacolo. Ricostruzioni e fortuna dell'icona leonardesca: disegni, incisioni, fotografie*, catalogo della mostra (Milano,

- Castello Sforzesco, 1 aprile – 25 giugno 2017), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2017.
- MARANI P. C., *Il Cenacolo di Leonardo e i suoi restauri nella Milano fra il XV e il XX secolo fra arte e fede, propaganda politica e magnificienza civile*, in «I Tatti Studies», vol. 7 (1997), pp. 191-229.
- MELANI M., *Questioni di nodi*, in *Leonardo a Donnaregina. Il Salvator Mundi per Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Diocesano, 12 gennaio – 30 marzo 2017), N. Barbatelli, M. Melani (a cura di), Roma, Elio de Rosa Editore, 2017, pp. 53-60.
- MONGERI G., *La residenza d'un insigne patrizio milanese al principio del secolo XVI ora Casa Ponti*, in «Archivio Storico Lombardo», VIII, 3, settembre 1881, pp. 411-48.
- ID., *L'arte in Milano. Note per servire di guida nella città*, Milano, Società Cooperativa fra tipografi, 1872.
- MORI G., *Note su Luca Beltrami acquafortista*, in *Luca Beltrami 1854.1933 Storia, arte e architettura a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 27 marzo 2014 – 29 giugno 2014), S. Paoli (a cura di), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2014, pp. 220-37.
- PAVESI M., *Una proposta per il Maestro di Ercole e Girolamo Visconti*, in «Raccolta Vinciana», 34, 2011, pp. 137-85.
- PAOLI S. (a cura di), *Luca Beltrami 1854.1933 Storia, arte e architettura a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 27 marzo 2014 – 29 giugno 2014), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2014.
- PAVONI R., *Gli artefici nell'opera di Luca Beltrami. Riflessioni per una ricerca sull'artigianato d'arte in Lombardia*, in *Luca Beltrami architetto. Milano tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Triennale, 10 novembre – 31 dicembre 1997), Baldrighi L. (a cura di), Milano, Electa, 1997, pp. 174-85.
- PEDRETTI C., 'Nec ense', in «Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies & Bibliography of Vinciana», III, 1990, pp. 82-90.
- ID., *Leonardo architetto*, Milano, Electa, 1978.
- PIZZONI F., *Di nodi e intrecci: la decorazione della Sala delle Asse e i suoi legami con il giardino cinquecentesco*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», XL, XLIV, 2018-2019, pp. 241-66.
- PORTALUPPI P., *La Casa de gli Atellani in Milano*, Milano, Bestetti & Tumminelli, 1922.
- S.A. (Anonimo), *Corriere Milanese. Milano per Loubet*, in «Corriere della Sera», 113, XXIX, domenica 24 aprile 1904, p. 3.



- ID., *Palazzina Sessa*, in «L'Edilizia Moderna», XVIII, X, ottobre 1909, pp. 77-8.
- SALSI C., ALBERTI A. (a cura di), *Leonardo da Vinci. La Sala delle Asse del Castello Sforzesco. All'ombra del Moro*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2019.
- SELVAFOLTA O., *Orientamenti del gusto e figure di artefici nell'architettura Lombarda tra '800 e '900: il neosforzesco e il caso del decoratore Ernesto Rusca*, in *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto. La storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, F. Mangone (a cura di), Napoli, Electa, 2005, pp. 83-97.
- ID., «Il ricordo e l'intuito»: la decorazione nelle architetture di Luca Beltrami, in *Luca Beltrami architetto*, in L. Baldryghi, (a cura di), *Luca Beltrami architetto. Milano tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Triennale, 10 novembre – 31 dicembre 1997), Milano, Electa, 1997.
- SOLZA C., *I pittori bergamaschi dell'Ottocento. La generazione del Novecento*, Bergamo, Edizioni Bolis, 1992, vol. IV.
- SPIRITI A., *La vicenda della pittura barocca dalla fine della Maniera all'Arcadia*, in *La chiesa di San Marco in Milano*, M. L. Gatti Perer (a cura di), Milano, Silvana Editoriale, 1998, pp. 165-229.
- TOSI L., *Fortuna e diffusione novecentesca del motivo vinciano della Sala delle Asse del Castello Sforzesco di Milano. Prima parte*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXIX, XLIII, 2017, pp. 13-33.
- ID., *Fortuna e diffusione novecentesca del motivo vinciano della Sala delle Asse del Castello Sforzesco di Milano. Seconda parte*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», XL, XLIV, 2018-2019, pp. 129-52.
- ID., *Beltrami tra collezionismo e mecenatismo*, in *Luca Beltrami 1854.1933 Storia, arte e architettura a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 27 marzo 2014 – 29 giugno 2014), S. Paoli (a cura di), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2014.
- VENTURELLI P., «Una bella invenzione». Leonardo e la moda a Milano, in ID., *Leonardo da Vinci e le arti preziose. Milano tra XV e XVI secolo*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 123-43.
- ID., *La moda alla corte degli Sforza. Leonardo da Vinci tra creatività e tecnica*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2019.
- ZACCHI A., *Il Padiglione Lombardo a Roma nel 1911. Comitato Regionale Lombardo per le feste commemorative del Cinquantenario del Regno d'Italia*, s.l. 1911.

**IV.
SGUARDI
DALLA RUSSIA E
DALL'AMERICA**





Il Leonardo architetto di Aleksandr Gabričevskij

Nadia Podzemskaja

In memoria di Ol'ga Severceva*

1. Gabričevskij, uno studioso marginalizzato

Abbiamo introdotto il nostro saggio sulle celebrazioni del Cinquecentenario leonardiano, organizzate in URSS con grande pompa, con una lettera scritta nella primavera del 1952 da Aleksandr Gabričevskij alla moglie Natal'ja Severcova, in cui lo studioso enumerava le sue partecipazioni alla «liturgia commemorativa su Leonardo»¹. In primo luogo, articoli divulgativi per periodici, come il settimanale «Sovetskaja kul'tura» («Cultura sovietica»), ma anche per giornali settoriali, come quello degli insegnanti delle scuole, «Učitel'skaja gazeta» («Giornale degli insegnanti»), o il quotidiano della Marina sovietica, «Krasnyj flot» («Flotta rossa»). Poi, a seguire, Gabričevskij elenca la sua partecipazione a conferenze visibilmente più specialistiche, all'Università di Mosca, alla Società di esploratori della natura, all'Accademia delle scienze, all'Unione degli architetti. Proprio sul tema Leonardo architetto. «Stanco morto» da questo giubileo di stato, Gabričevskij dichiarava di «non capire un'acca in questo vecchio pederasta», come del resto – aggiungeva – «non ne capivo prima del giubileo». Nella loro crudezza, queste parole testimoniano una certa familiarità con il Vinciano da parte dello studioso russo, ormai ultrasessantenne, che «stava errando» tra i «labirinti leonardiani» ormai da più di quindici anni².

* Ol'ga Severceva, 2 settembre 1931-13 luglio 2021. Cfr. <https://www.colta.ru/articles/literature/28160-nadezhda-podzemskaya-pamyati-olgi-severtsevoy>.

1. Cfr. N. Podzemskaja, *Un incontro in margine alle celebrazioni del Cinquecentenario in URSS: l'edizione russa degli scritti di Leonardo negli anni 1950*, in *Leonardo '1952' e la cultura dell'Europa nel dopoguerra*, R. Nanni, M. Torrini (a cura di), Firenze, Olschki, 2013, pp. 427-53:427.

2. Cfr. la dedica di Vasilij Zubov a Gabričevskij sull'esemplare delle *Opere scelte sulle scienze naturali*, conservato nell'archivio Zubov a Mosca: «Al caro Saša in ricordo di tanti anni di erranze comuni tra i labirinti leonardiani – V. Zubov il 16 dicembre 1955».



Era stato in effetti proprio lui, Aleksandr Gabričevskij (1891-1968), a concepire e a portare a termine, riunendo attorno al suo progetto gli amici filologi, filosofi e storici dell'arte di alto livello, le prime due edizioni scientifiche dei testi leonardiani in lingua russa nel 1934 (*Libro di pittura*) e nel 1935 (*Opere scelte*). Esse preannunciavano un programma d'edizione molto vasto elaborato in parallelo, sullo sfondo del suo insegnamento di storia e teoria dell'architettura, nel quale cominciava a specializzarsi in quegli anni grazie all'autorevole architetto Ivan Žoltovskij. Su suo invito, Gabričevskij insegnò all'Istituto d'architettura di Mosca (MARKhI) e all'Accademia pansovietica dell'architettura creata nel 1934 e diretta da Žoltovskij. Gabričevskij vi diresse il dottorato e fu incaricato dell'insegnamento in storia e teoria d'architettura alla Facoltà di perfezionamento architettonico (*Fakul'tet arkhitekturnogo usovershenstvovanija*, FAU) dell'Accademia. Destinato agli architetti già praticanti, quest'ultimo si contraddistingueva per un approccio in cui la teoria veniva considerata in uno stretto legame con la pratica. Il nocciolo del corso era costituito dalle conversazioni attorno alle analisi delle opere. L'idea era di far lavorare insieme storici, architetti operanti, tecnici e meccanici. In questo modo, le componenti teoriche, storiche, estetiche e tecniche delle opere analizzate dovevano essere viste e discusse insieme. Progettato da Gabričevskij, questo insegnamento pionieristico partiva dall'attenzione particolare che Žoltovskij rivolgeva alla storia dell'architettura nello sviluppo del pensiero creativo degli architetti. Žoltovskij considerava prioritario per lo studente attingere all'analisi delle opere concrete; per fare un esempio, realizzando schizzi e disegni della sezione della cupola di Santa Maria del Fiore, egli avrebbe potuto acquisire una conoscenza intima dell'opera brunelleschiana³. Spiegando il suo metodo basato sullo studio della storia dell'architettura, Žoltovskij voleva che lo studente considerasse il patrimonio storico non come un ammasso di fatti sconnessi, una biblioteca da cui assumere forme e motivi, ma un insieme da cui trarre principi, da cui comprendere l'evoluzione delle varie tipologie di pensiero architettonico in successione e in continuità⁴. In qualità di consulente scientifico della casa

3. Ivan Vladislavovič Žoltovskij (1867-1959), in M. Barkhin et al. (a cura di), *Mastera sovetskoi arkhitektury ob arkhitekture* [Maestri dell'architettura sovietica sull'architettura], Moskva, Iskusstvo, 1975, vol. I, pp. 23-55: 33-5.

4. *Ibid.*, p. 36.

editrice creata presso l'Accademia, Gabričevskij fu l'iniziatore del programma di edizione in russo dei classici della teoria architettonica: Leon Battista Alberti, Daniele Barbaro, Vitruvio, Jacopo Barozzi da Vignola, Andrea Palladio, Vincenzo Scamozzi... Per tutte queste edizioni che curò personalmente, Gabričevskij scrisse le prefazioni, anche se non tutte sono firmate e il nome del curatore non è menzionato.

Nel *Libro di pittura* (*Kniga o živopisi*) di Leonardo, infatti, il nome di Gabričevskij compare come curatore e commentatore, mentre lo cercheremmo invano nelle *Opere scelte* (*Izbrannye proizvedenija*), pubblicate dalla casa editrice «Akademia» (Mosca-Leningrado), presentate come il frutto del lavoro del gruppo (organizzato e guidato da Gabričevskij) di cui facevano parte Aleksej Guber, Aleksej Dživelegov, Vasilij Zubov, Vera Šilejko e Abram Ėfros: il ruolo determinante dello studioso in questa impresa è stato, dunque, fino ad oggi ignorato. I documenti dell'archivio della casa editrice «Akademia» rivelano invece che egli ne fu il curatore generale, che fu autore della prefazione e che scrisse un saggio intitolato *Leonardo teorico dell'arte*. Di questo rimane solo la bozza impaginata, mentre la composizione tipografica venne distrutta all'ultimo momento prima che il libro andasse in stampa il 18-19 maggio 1935⁵: il 20 aprile di quell'anno, Gabričevskij venne arrestato e imprigionato, accusato di partecipazione alla cosiddetta «Organizzazione tedesco-fascista sul territorio dell'URSS» – accusa ovviamente montata dagli organi della NKVD. Esiliato in una piccola città di provincia di nome Kašira, lo studioso continuò a lavorare alle edizioni di Alberti e Vitruvio, e alla fine gennaio del 1936, poté tornare a Mosca. Quello del 1935, era il suo secondo arresto, dopo l'imprigionamento durato un mese nell'aprile 1930, al termine del quale si era impegnato per iscritto a non lasciare Mosca (divieto che scadeva a novembre 1933). Arrestato di nuovo per la terza volta in piena battaglia di Mosca nel novembre 1941 e rimasto in prigione fino all'estate successiva, fu mandato al confino negli Urali, a Kamenec-Ural'skij fino all'estate 1944, quando grazie all'intercessione del Comitato per gli affari dell'architettura, del MARKhI e personalmente degli architetti

5. Cfr. N. Podzemskaia, *Alle origini di «tanti anni di erranze comuni tra i labirinti leonardiani»: Aleksandr Gabričevskij e Vasilij Zubov all'Accademia di stato delle scienze dell'arte*, in *Leonardo in Russia: temi e figure tra XIX e XX secolo*, R. Nanni, N. Podzemskaia (a cura di), Milano, Bruno Mondadori, 2012, pp. 173-225: 179-80.



Ivan Žoltovskij e Viktor Vesnin, fu liberato e autorizzato a tornare a Mosca, dove riprese servizio presso l'Accademia dell'architettura e al MARKhI. Fino al 1947, lavorò quindi in stretta collaborazione con Žoltovskij sul metodo di "educazione dell'architetto alla creatività". Ma già nel 1948, sia Žoltovskij che soprattutto Gabričevskij diventarono oggetto di persecuzione nel quadro della cosiddetta campagna di "lotta contro il cosmopolitismo": mentre il primo non ebbe troppi guai, Gabričevskij fu licenziato dal MARKhI e dall'Accademia dell'architettura. Il 22 marzo 1949, il quotidiano «*Kul'tura i žizn'*» («Cultura e vita»), creato da poco come organo della Direzione di propaganda presso il Comitato centrale del Partito comunista, pubblicò l'articolo *Cosmopoliti borghesi nella teoria e critica architettonica*, in cui la "scuola formalista" di Žoltovskij veniva criticata aspramente per una «concezione idealistica dell'architettura della Grecia antica e del Rinascimento italiano», abbinata alla mancata attenzione all'originalità dell'architettura russa; come sostenitore di questa dottrina ideologica ritenuta fundamentalmente falsa era indicato Gabričevskij⁶. Largamente stimato come massimo conoscitore dell'arte rinascimentale, Gabričevskij fu sostenuto e aiutato dai colleghi. Assunto con un piccolo contratto come ricercatore al Museo d'architettura grazie all'intervento del direttore, l'architetto Aleksej Ščusev, fu contemporaneamente invitato all'Università dal suo ex-compagno di studi, lo storico dell'arte Boris Vipper, a tenere un seminario e un corso sull'arte del Rinascimento. Fu in quel contesto cupo che lo studioso partecipò alle celebrazioni leonardesche del 1952. All'inizio della campagna propagandistica contro i "medici assassini", temendo nuove persecuzioni, chiese una pensione anticipata motivata dalle sue condizioni di salute e partì per la Crimea dove dal 1947 possedeva una casa. Fino alla sua morte, nel 1968, mantenne l'abitudine di trascorrervi parecchi mesi lavorando lontano dalla capitale alla traduzione delle *Vite* di Vasari, della *Mandragora* di Machiavelli, del *Convivio* di Dante, delle *Lettere* di Michelangelo, e di altre opere, ed occupandosi inoltre dell'edizione della *Storia dell'architettura*.

Queste brevi note fanno capire come mai uno studioso di quel livello, universalmente rispettato dagli storici dell'arte e dagli architetti per le va-

6. Cfr. un estratto dell'articolo citato in O. Severceva (a cura di), *Aleksandr Georgievič Gabričevskij: Biografija i kul'tura. Dokumenti, pis'ma, vospominanija* [Gabričevskij: Biografia e cultura. Documenti, corrispondenze, memorie], Moskva, ROSSPĖN, 2011, pp. 578-79.

stissime conoscenze dell'arte in generale, e di quella italiana del Rinascimento in particolare, a partire dalla metà degli anni '30 dovette accontentarsi di lavori dietro le quinte spesso nemmeno riconosciuti, come nel caso delle *Opere scelte* di Leonardo. In realtà, la sua posizione sociale era marginale già nel secondo decennio del secolo, da quando la famiglia (composta dalla madre, due fratelli e due sorelle) emigrò in Italia e in Germania e a lui venne impedito di viaggiare all'estero, quindi anche in Italia, Paese che non poté mai visitare malgrado le varie richieste di missione avanzate a metà degli anni '20, e di cui trovò un surrogato nella Crimea orientale, la Cimmeria omerica⁷.

2. Saggio come ritratto ed autoritratto

Nel 1935, nel saggio su *Leonardo teorico dell'arte*, Gabričevskij descriveva un Leonardo triste, vecchio e solitario rimasto in una lingua di sabbia tra i due letti di un fiume, quello della vecchia Firenze di Masaccio e Brunelleschi e quello di una Firenze della corte di Lorenzo il Magnifico e dei tumultuosi anni successivi. Un Leonardo che, sia come artista che come teorico, occupa una posizione transitoria, tra il Quattrocento ormai alla fine e il Cinquecento, periodo in cui rimane poco gradito⁸. In questa descrizione profondamente partecipe della tragedia del creatore solitario, incompreso dai suoi contemporanei in un'epoca di cambiamenti, non possiamo non intravedere qualche nota autobiografica. Gabričevskij era infatti consapevole di non aver potuto dare prova delle sue forze e delle sue capacità in un periodo così poco favorevole allo studio umanistico, al quale pure si sentiva predestinato⁹. Ed è senz'altro quest'approccio empatico che conferisce una particolare

7. Cfr. A. Gabričevskij, *Il paesaggio eroico e la Cimmeria*, N. Podzemskaia (a cura di), in «Hebenon. Rivista internazionale di letteratura», XIII, Quarta Serie, 1-2, Aprile-Novembre 2008, pp. 58-73.

8. Il saggio fu pubblicato nella prima edizione postuma degli scritti dello studioso nel 2002 a partire dal dattiloscritto conservato nel suo archivio sotto il titolo *Leonardo i iskusstvo* [*Leonardo e l'arte*]. Non conoscendo la storia dell'edizione delle *Opere scelte* di Leonardo e la partecipazione in essa di Gabričevskij, il curatore suppose che si trattasse del testo destinato per l'edizione del *Libro di pittura*. Cfr. A. Gabričevskij, *Leonardo i iskusstvo* [*Leonardo e l'arte*], in Id., *Morfologija iskusstva* [*Morfologia dell'arte*], F. Stukalov-Pogodin (a cura di), Moskva, Argaf, 2002, pp. 647-69: 652.

9. Egli disse una volta all'amico compositore Nikolaj Karetnikov: «Non puoi non capire che io in realtà non mi sono realizzato», citato in N. Karetnikov, *Temy s variacijami* (*fragment*)



forza ed originalità ai testi dello studioso russo dedicati a Leonardo. Parliamo sia del saggio del 1935, pubblicato postumo, sia di quello del 1952, intitolato *Leonardo architetto*, apparso sulla «Sovetskaja arkhitektura», una rivista specialistica destinata agli architetti. È soprattutto il secondo saggio che ci interessa in questa sede.

Riprendendo le ricerche sulle teorie architettoniche del Rinascimento e sugli scritti di Leonardo iniziate a metà degli anni '30, *Leonardo architetto* riassume a grandi linee le investigazioni leonardiane di Gabričevskij, conservate nei frammenti inediti, nei saggi e nelle conferenze. Per noi, la lettura oggi di questi studi è spesso ostacolata dagli stereotipi sovietici che vi si trovano. Ed è per questo che è necessario fare un importante sforzo archeologico e filologico per leggere tra le righe di quei testi nati come atto di resistenza nella lotta per la salvaguardia della cultura russa.

Nel saggio sul *Ritratto come problema della raffigurazione*, pubblicato dall'Accademia di Stato delle Scienze Artistiche (GAKhN) nel 1928 in un volume collettivo sull'*Arte del ritratto* da lui curato, Gabričevskij si soffermava sulla qualità specifica del genere di ritratto, da lui chiamata una «personalità di ritratto», risultante delle tre forze: 1) la *facies* del quadro che riflette sia 2) la personalità del modello che 3) quella dell'artista. Dalla fusione di questi tre elementi nasce un essere assolutamente nuovo, un volto artistico, la cui sfera d'esistenza è solamente l'arte¹⁰. Qualcosa di questa dimensione artistica del ritratto, che è in parte sempre un autoritratto, si trova nei saggi su Leonardo di Gabričevskij, ma anche in quelli del suo amico e collega più giovane Vasilij Zubov, compagno fedele nelle comuni «erranze tra i labirinti leonardiani». Zubov, che si occupò soprattutto dei testi leonardiani sulle scienze, fu meno colpito dalla censura ideologica e godette alla fine degli anni '50 di una relativa apertura verso l'estero. Nella prefazione al suo volume su Leonardo uscito nel 1961 (e tradotto in inglese nel 1968), Zubov ribadiva di aver scritto una biografia di Leonardo, intesa nel senso greco della parola, «come una descrizione della vita», e proponeva un confronto con il ritratto. Una tale biografia-ritratto doveva «illuminare il volto di Leonardo, non tanto fare

[*Temi con variazioni (frammento)*], in O. Severceva (a cura di), *Aleksandr Georgievič Gabričevskij: Biografija i kul'tura*, op. cit., pp. 694-99:699.

10. A. Gabričevskij, *Portret kak problema izobraženija* [Ritratto come problema della raffigurazione], ripubblicato in Id., *Morfologija iskusstva*, op. cit., pp. 280-98:297.

il bilancio delle sue scoperte, quanto cercare di capire in quale modo egli giungeva ad esse, chiarire i suoi procedimenti, il suo stile, la sua “grafia”»¹¹. Questo metodo era basato sull’idea dell’unione tra l’opera e la vita, un’idea presente anche nel saggio di Georg Simmel su *Goethe* tradotto da Gabričevskij nel 1928 e pubblicato dalla GAKhN, dove Gabričevskij e Zubov lavoravano negli anni ’20.

3. Scienze artistiche ed arti interpretative

L’immagine di Leonardo che Zubov costruisce soprattutto a partire dai frammenti scritti, viene da Gabričevskij ricomposta sfogliando i disegni architettonici. Entrando in dialogo con gli scritti dell’artista rinascimentale, entrambi si fidano, come vedremo a breve, del loro sviluppato orecchio musicale. È per questo che i saggi di Gabričevskij sul Leonardo teorico dell’arte e architetto e di Zubov sul Leonardo scienziato rientrano in quell’ambito particolare denominato negli anni ’20 «scienze artistiche» («*khudožestvennye nauki*»), che si sviluppò nel quadro della GAKhN di cui Gabričevskij fu membro fondatore. La particolarità di queste scienze stava nel modo di approcciare l’oggetto di studio, facendo dialogare espressioni artistiche diverse. Il concetto di «scienze artistiche», teorizzato nel 1927 dall’antichista amico di Gabričevskij, Dimitrij Nedovič¹², si trova in germe già in una lettera del 1912 indirizzata a Hans Arp da Vasilij Kandinskij, principale membro fondatore dell’Accademia nel 1921. Riflettendo sulla maniera più coerente e appropriata per parlare dell’opera d’arte, Kandinskij suggerisce di adottare la traduzione del linguaggio di un’arte verso quello dell’altra arte:

So kann man ein Bild spielen, ein Musikstück dichten, ein Gedicht meißeln, eine Plastik tanzen, einen Tanz malen usw. in allen Kombinationen [«Così si può suonare un quadro, comporre poeticamente un brano musicale, scolpire un poema, ballare una scultura, dipingere una danza, ecc. in tutte le combinazioni»]¹³.

11. V. Zubov, *Ot avtora [Dall'autore]*, in V. Zubov, *Leonardo da Vinci 1452-1519*, 2ª ed. arricchita, M. Zubova (a cura di), Moskva, Nauka, 2008, pp. 16-8:16.

12. Cfr. D. Nedovič, *Zadači iskusstvovedenija: Voprosy teorii prostranstvennykh iskusstv [Obiettivi della scienze dell’arte: Questioni di teoria delle arti dello spazio]*, Moskva, GAKhN, 1927.

13. W. Kandinsky, *Brief aus Odessa an Hans Arp*, in Id., *Gesammelte Schriften 1889-1916. Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte*, München-Berlin-London-New York, Prestel, 2007, pp. 489-90:490.



Valorizzando l'interpretazione artistica, le scienze artistiche si avvicinavano alle arti d'esecuzione interpretativa: musica, teatro, recitazione, per le quali l'interesse nell'ambito della GAKhN era molto forte.

In una recensione al libro di Anton Švarc¹⁴, conosciuto per la recitazione di opere letterarie, Gabričevskij parlava dell'esperienza del recitatore come interprete e critico letterario. Le analisi letterarie di Švarc incluse nel libro recensito da Gabričevskij svelano infatti degli aspetti che rimangono nascosti ad un critico tradizionale non abituato a prendere in considerazione l'esperienza dell'interpretazione recitativa. Quest'ultima, invece, è impossibile senza l'analisi preliminare e l'identificazione con l'immagine del narratore, dell'«io lirico». Le leggi della recitazione, scrive Gabričevskij, sono importanti per le «arti nel tempo» e possono essere confrontate con le leggi dell'esecuzione musicale, come quella di Heinrich Neuhaus, suo amico pianista professore di Svjatoslav Richter e di tanti altri (fig. 1). L'importanza della componente musicale nel processo dell'interpretazione filologica è stata ribadita da Gabričevskij nel suo necrologio di Zubov (morto nel 1961), *In memoria dell'amico*, dove ricorda che leggendo i testi antichi, Zubov «sentiva in modo chiaro le voci degli studiosi e dei saggi, ridotti da tanto tempo in polvere nelle loro tombe, come se conversasse con i suoi conoscenti, non a caso era un eccellente musicista!»¹⁵.

In un'evocazione del musicologo e compositore Boleslav Javorskij, scritta all'inizio degli anni '60 per un volume di ricordi e rimasta inedita, Gabričevskij ricordava come durante la Prima guerra mondiale egli, giovane filologo che «aveva fermamente deciso già da tempo di consacrarsi alla scienza dell'arte» specializzandosi nelle «arti nello spazio», «si occupava parallelamente sempre anche delle altre arti, in particolare della musica che amava in modo appassionato, cercando di giungere in quanto creatore professionale ad una comprensione più profonda delle particolarità specifiche del lin-

14. *Neopublikovannyj otzýv A. G. Gabričevskogo o sbornike «Anton Švarc. Zapiski čteca. Stat'ji. Vyskazyvanija» (Moskva, 1960)* [Recensione inedita di A. Gabričevskij sul libro di Anton Švarc, «Appunti del lettore. Saggi. Dichiarazioni»], in Aleksandr Georgievič Gabričevskij: *Biografija i kul'tura*, op. cit., pp. 635-7.

15. A. Gabričevskij, *Pamjati druga* [In memoria dell'amico], in V. Zubov, *Iz istorii mirovoj nauki. Izbrannye trudy 1921-1963* [Dalla storia della scienza mondiale. Opere scelte 1921-1963], M. Zubova (a cura di), Sankt-Peterburg, Aleteja, 2006, pp. 529-31: 531.



Fig. 1 - Aleksandr Gabričevskij e Heinrich Neuhaus al pianoforte, primi anni '50. Archivio familiare di Ol'ga Severceva, Mosca.

guaggio e della forma artistica»¹⁶. Egli andò quindi da Javorskij pregandolo di aiutarlo; studiò con lui solo per uno o due anni, ma questa esperienza lasciò una traccia indelebile nella sua anima e nel suo pensiero. Di quelle lezioni ricordava soprattutto le analisi che Javorskij proponeva delle forme musicali e delle opere concrete, importanti per la comprensione della dinamica interna della forma artistica, della costruzione del suo tessuto vivo, che portavano direttamente a svelare l'essenza dell'immagine artistica in tutta la sua complessità.

Considerato alla luce di questa prospettiva teorica, il lavoro rigorosamente filologico e storico-artistico prodotto da Gabričevskij e da Zubov sui testi degli artisti del Rinascimento assumeva una dimensione profondamente artistica e creativa, in cui le traduzioni commentate erano vicine ad un'interpretazione musicale fatta sulla partitura originale. Questa dimensione, di

16. *Neopublikovannyj otzyv A. G. Gabričevskogo o B. L. Javorskov [Recensione inedita di A. Gabričevskij su B. Javorskij]*, in *Aleksandr Georgievič Gabričevskij: Biografija i kul'tura*, op. cit., pp. 633-5: 633-4.



cui Gabričevskij era ben consapevole, non va dimenticata se vogliamo capire come egli rielabora in chiave personale la ricerca internazionale dell'epoca sull'opera di Leonardo da Vinci.

4. Leonardo vs Alberti, o la questione della formazione del pensiero architettonico

Nell'archivio di Gabričevskij è conservato un quaderno intero dedicato alle ricerche bibliografiche per la preparazione del saggio su *Leonardo architetto*. Su numerosi fogli sono elencati i disegni architettonici di Leonardo, con i rimandi ai codici in cui sono collocati. Sono riportati inoltre i contributi degli studiosi fra gli anni 1900-1930. Tra questi, quelli di Ambrogio Annoni, Costantino Baroni, Luca Beltrami, Ludwig Heydenreich, Ignazio Calvi, Agnoldomenico Pica¹⁷; in corrispondenza di alcuni sono persino indicate le sigle delle Biblioteche moscovite: della Biblioteca Lenin, della Biblioteca dell'Accademia delle scienze, di una biblioteca musicale non identificata (fig. 2). In modo particolarmente dettagliato è annotato il saggio di Costantino Baroni su *Leonardo architetto*, del 1939, e quello di Agnoldomenico Pica su *La città di Leonardo*, del 1935¹⁸.

Testimonianza della conoscenza molto vasta della letteratura fino all'anno 1939, questo quaderno dimostra soprattutto l'intenzione di riconsiderare il lascito architettonico del Vinciano nella varietà delle sue tipologie. Questa è, infatti, la prima considerazione che Gabričevskij fa nel saggio del 1952, in cui mette in risalto l'incredibile molteplicità di problemi posti dal Leonardo architetto, dal progetto della stalla perfetta fino alla pianta della città ideale, dalla costruzione dei bagni pubblici o dalle misurazioni di una base attica secondo Vitruvio fino alle conclusioni più generali sulla teoria della resistenza dei materiali.

Gabričevskij si sofferma poi, a proposito dell'opera di Leonardo, su quel che chiama "un'immagine architettonica", e in particolare sul problema centrale nell'arte dell'epoca, presente in tutti gli artisti suoi contemporanei: il

17. Tengo a ringraziare Monica Taddei per il prezioso aiuto nell'identificare i titoli e procurarmi i materiali necessari per la ricerca.

18. C. Baroni, *Leonardo architetto*, in *Leonardo da Vinci*, ed. curata dalla Mostra di Leonardo da Vinci in Milano, present. di P. Badoglio, Novara, De Agostini, [1939], pp. 239-59; A. Pica, *La città di Leonardo*, Milano, [s. n.], 1935, estr. da «Casabella», settembre 1935, pp. 10-2.

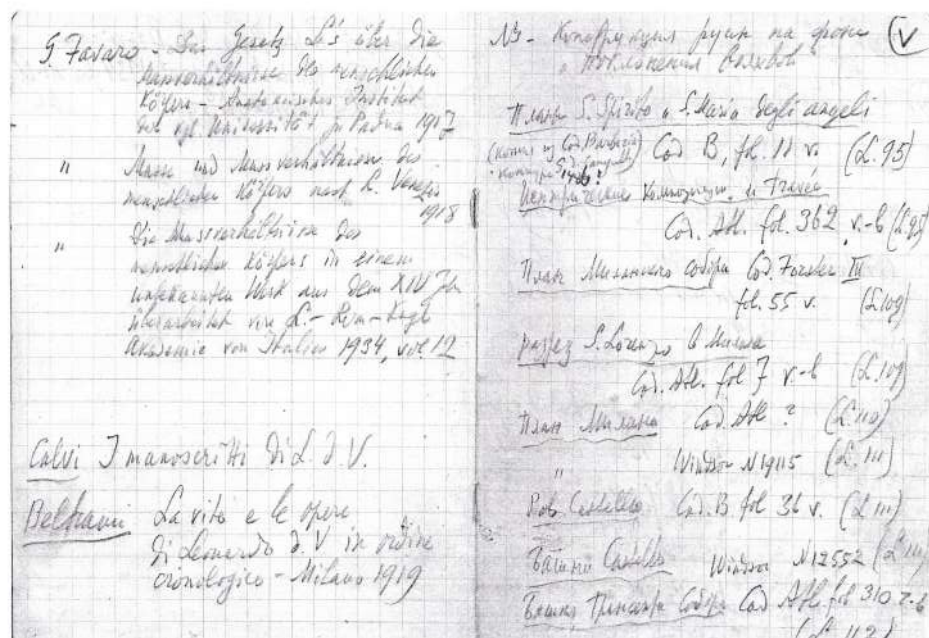


Fig. 2 - Pagine del quaderno di Aleksandr Gabričevskij con gli appunti su Leonardo architetto, senza data. Archivio familiare di Ol'ga Severceva, Mosca.

problema di un edificio a cupola centrale, che riflette l'ideale dell'uomo perfetto, l'armonia tra l'individuo e il cosmo. Nella sua soluzione, dove la rielaborazione del patrimonio romano e medievale italiano è stato arricchito dagli elementi provenienti dal Vicino Oriente (Bisanzio, Georgia e Armenia), il ruolo di Leonardo che opera a Milano accanto a Bramante è determinante. I numerosi disegni dedicati a questo problema, ribadisce Gabričevskij, non sono pure fantasie geometriche, come spesso vengono viste dagli studiosi. Anche nella forma di schizzi veloci, essi si rivelano realizzabili nella loro chiara logica costruttiva, e si lasciano organizzare in una continuità certa. Ma soprattutto, insiste, sono legati a lavori costruttivi concreti: la partecipazione al concorso dei modelli per il completamento del tiburio del Duomo di Milano nel 1487-1490, o ancora, nel 1490, la partecipazione alla costruzione del Duomo di Pavia, insieme con Francesco di Giorgio Martini – due compiti che ebbero ruolo propulsivo nelle elaborazioni creative. Nel primo caso, Leonardo cerca una soluzione architettonica moderna, in armonia con



l'edificio gotico esistente. Come Brunelleschi per la cupola fiorentina, usa tutte le possibilità costruttive e tettoniche dell'arco ogivale per creare una cupola rinascimentale. Nel secondo caso, tenta di armonizzare la cupola con la basilica – un problema che nel XV e XVI secolo rimase a lungo irrisolto e per cui egli trova una soluzione rivoluzionaria, inventando una specie di “teatro per la predica”.

Ritroviamo in nuce questo ragionamento di Gabričevskij nel suo testo *Leonardo teorico dell'arte*, destinato a introdurre la sezione dei frammenti sull'arte inclusi nel secondo volume delle *Opere scelte* di Leonardo del 1935. In questo saggio rimasto inedito fino al 2002, dopo aver fatto un riassunto delle idee leonardiane sulla pittura e, molto brevemente, sulla scultura, Gabričevskij si rivolgeva al rapporto del Vinciano con l'architettura che riteneva «molto più complesso e interessante». Tra i numerosi frammenti architettonici ancora poco studiati, si soffermava sui progetti dell'edificio a cupola centrale, un'idea che sorgeva dalle reminiscenze paleocristiane e bizantine e si opponeva, come simbolo della suprema statica e compiutezza, alla dinamica gotica. Per il ruolo giocato nel pensiero architettonico del Rinascimento, Gabričevskij confrontava il concetto dell'edificio a cupola centrale con “l'invenzione del quadro”, altrettanto importante per la cultura pittorica dell'epoca, in quanto meccanismo di conoscenza, dettagliato e matematicamente misurato, grazie al quale l'uomo vide forse per la prima volta il mondo reale così come lo percepiva con l'occhio. Il quadro si riferisce sia all'artista, sia allo spettatore, poiché la “pariete di vetro” di Leonardo era non solo una finestra, ma anche uno specchio. Non essendo illusionistico, il sistema prospettico era selettivo, “temperato”, come il sistema musicale, cosicché il quadro, la *pictura* di Brunelleschi, Alberti e Leonardo aveva un'analogia con il *wohltemperiertes Klavier*, il clavicembalo temperato dell'epoca di Bach.

Il sistema pittorico, introdotto grazie all'invenzione del quadro, e il nuovo sistema architettonico, legato in particolare alla genesi del progetto di un edificio a cupola centrale, erano considerati da Gabričevskij nel saggio del 1935 come le due conquiste più straordinarie del Rinascimento¹⁹. Nella pittura, secondo lo studioso, quest'invenzione era avvenuta in modo non particolarmente difficile, poiché nel passato non esisteva niente al di fuori

19. A. Gabričevskij, *Leonardo i iskusstvo*, op. cit., p. 655.

delle rovine di qualche vecchio sistema di raffigurazione sul piano, alterato durante i lunghi anni di sincretismo antico e bizantino. La situazione dell'architettura invece, ragionava Gabričevskij, era ben più complessa, e il nuovo sistema architettonico non poté che essere il risultato di grande lavoro e sforzo, dovuto al senso esagerato di responsabilità nei confronti dell'eredità dell'età antica e al peso eccessivo di Vitruvio, che per secoli costituì un punto di riferimento costante generando un certo eclettismo accademico. Gabričevskij lo sapeva meglio di tanti altri giacché, nel 1936, curò la traduzione russa del *De architectura* di Vitruvio, accompagnandola con un saggio informativo sulla fortuna e la ricezione dell'opera vitruviana nella tradizione europea. Come molti altri suoi saggi apparsi nella collana da lui curata presso l'Accademia dell'architettura, anche questo fu pubblicato in forma anonima, e la sua paternità fu stabilita solo dopo la morte dello studioso, grazie alla testimonianza del traduttore, il suo amico Fëdor Petrovskij²⁰.

Soffermandosi a più riprese sul mancato interesse da parte di Leonardo per il sistema vitruviano degli ordini architettonici, Gabričevskij insisteva sull'originalità di quest'approccio nel contesto italiano dominato all'epoca dalla cultura umanistica. Nei suoi giudizi, lo studioso si basava prima di tutto sulle sue ricerche su Leon Battista Alberti, considerato un "Vitruvio italiano". Esse inauguravano nel 1934 il ciclo di studi sulle teorie architettoniche del Rinascimento all'Accademia dell'architettura. Gabričevskij intervenne in quell'occasione con una conferenza sull'Alberti, che collocava in una posizione intermedia tra l'Umanesimo e la pratica artistica del Rinascimento: Alberti, secondo lo studioso russo, giunse all'architettura partendo dall'Umanesimo. Scrivendo il suo trattato sull'architettura in latino, anziché in volgare come quelli sulla pittura e sulla scultura, Alberti lo destinava evidentemente non agli architetti praticanti, ma a dei committenti a cui presentava un'opera basata su numerose fonti e assai erudita²¹. La componente umanistica dell'opera albertiana veniva all'epoca studiata da Zubov, che lavorava alla traduzione russa del *De re aedificatoria*, la quale uscì nel 1935

20. Cfr. la testimonianza in O. Severceva (a cura di), *Aleksandr Georgievič Gabričevskij: Biografija i kul'tura*, op. cit., p. 701.

21. A. Gabričevskij, *Alberti i arkhitekturnye teorii Renessansa* [Alberti e le teorie architettoniche del Rinascimento], articolo del 1934 ripubblicato in A. Gabričevskij, *Morfologija iskusstva*, op. cit., pp. 586-97:586.



in due volumi, a cura di Gabričevskij. Il secondo volume era costituito dal commento di Zubov particolarmente dettagliato, orientato ad approfondire le fonti del trattato albertiano.

Contrariamente a Zubov, grande erudito, uomo di biblioteche e di archivi, Gabričevskij nelle sue ricerche sugli scritti teorici degli artisti prestava attenzione soprattutto alla pratica che stava alla base delle loro considerazioni teoriche. Da qui la sua decisione di completare l'edizione del *De re aedificatoria* con un saggio su *Alberti architetto*. Una vera e propria scommessa, perché non aveva a disposizione nessuno studio su cui basarsi. L'unico ad averne parlato era stato Vasari, per il quale, però, Alberti era soprattutto uno scienziato e un letterato che non conosceva la pratica e che per i lavori concreti aveva dovuto ricorrere ad aiutanti²². Tale giudizio, secondo Gabričevskij, andava riformulato. Analizzando in modo accurato e dettagliato tutti i monumenti attribuiti all'Alberti, o legati al suo nome, egli lo descriveva nel suo saggio come un architetto enciclopedista e uno studioso teorico, mosso dalla passione per la sperimentazione tipologica, e in ciò paragonabile a Leonardo e a Bramante. Provando a creare ogni volta una nuova tipologia di edificio, un mausoleo eroico (San Francesco a Rimini), un edificio con pianta a croce greca (San Sebastiano a Mantova), Alberti era il primo a ripensare in modo consapevole l'eredità dell'architettura antica. Nello stesso tempo, come anche altri maestri di quell'epoca, incluso Leonardo, egli non solo sapeva adattarsi bene al patrimonio gotico, ma aveva anche un'idea molto estesa della "buona" architettura antica, includendovi anche quella paleocristiana, bizantina, e in parte anche romanica, in alcune delle varianti italiane. Così in lui il mausoleo eroico nasceva da un intreccio particolare dell'arco di trionfo romano con certi elementi delle basiliche ravennati e della tomba di Teodorico. Pertanto, invece di continuare a vedere Alberti come uno studioso eclettico lontano dalla pratica architettonica, Gabričevskij era propenso a considerarlo come un vero predecessore del Bramante e giungeva alla conclusione che le sue opere architettoniche, con tutti i loro difetti e incompiutezze, costituivano comunque un anello indispensabile nel processo

22. A. Gabričevskij, *Al'berti – arkhitektor* [*Alberti architetto*], ripubblicato in A. Gabričevskij, *Morfologija iskusstva*, op. cit., pp. 597-619: 597.

di maturazione dello stile, in armonia con l'intero paesaggio architettonico italiano²³.

Analizzato da Gabričevskij, l'atteggiamento di Alberti verso la tradizione antica appariva quindi come un processo creativo libero, capace di stimolare e influenzare l'esperienza artistica e che, in ogni caso, non era opposto alla realtà della pratica architettonica. Contrapponendo il modo albertiano di trattare il patrimonio artistico a un atteggiamento eclettico, Gabričevskij interveniva di fatto nel dibattito sui destini dell'architettura e sul ruolo del patrimonio tradizionale. Questa discussione iniziata in URSS già negli anni '20, sullo sfondo della formazione e dello sviluppo del costruttivismo e del razionalismo, fu fortemente deviata nei decenni successivi, con la sempre più insistente esigenza ideologica orientata verso la costituzione dello stile Impero. Le attività d'insegnamento e di edizione basate sui classici dell'architettura elaborate da Gabričevskij all'Accademia dell'architettura, su iniziativa di Žoltovskij, rispondevano direttamente a quella particolare situazione storica, che vedeva scontrarsi quanti dichiaravano di rispettare il patrimonio culturale del passato, senza però riuscire a sviluppare un atteggiamento libero e convincente nei suoi riguardi, e quanti semplicemente lo ignoravano²⁴. Il dibattito si rivelò molto stimolante e promettente all'inizio, ma fu presto appiattito e condizionato dal controllo ideologico sempre più opprimente. Le idee innovatrici dei costruttivisti, infatti, cominciarono ad essere attaccate, criticate come puramente formali, mentre il concetto di continuità artistica fu sostituito dall'eclettismo più semplicista. Provando a diffondere negli ambienti architettonici russi a metà degli anni '30 le conoscenze del patrimonio architettonico antico e rinascimentale, Gabričevskij sosteneva Žoltovskij, la cui posizione era influenzata da un certo panteismo goethiano, mirando a un'idea di edificio-organismo e di armonia tra architettura e paesaggio. Proprio questo orientamento, pertanto, sembrò a Ga-

23. *Ibid.*, pp. 618-9.

24. Cfr. una delle prime e più preziose testimonianze sul ruolo di Gabričevskij nel dibattito architettonico dell'epoca, scritta da un suo discepolo, storico e teorico dell'architettura Vladimir Markuzon, che vi si appoggia tra l'altro sui lavori di Moisej Ginzburg: V. Markuzon, *Aleksandr Georgievič Gabričevskij (1891-1968)*, in «Sovetskoe iskusstvoznanie» 76», 1, Moskva, Sovetskaja kul'tura, 1976, pp. 344-66: 350.



bričevskij il più convincente ed equilibrato, il più aperto sia alla tradizione che alle idee nuove.

Tra la metà degli anni '30 e gli anni '40, Gabričevskij vedeva in Žoltovskij un modello di pensiero architettonico che, nascendo dall'esperienza pratica, si sviluppava arricchendosi di una rielaborazione creativa delle tradizioni del passato. Nel saggio su Žoltovskij come teorico, scritto nel 1940 e molto letto e discusso negli ambienti architettonici sotto forma dattiloscritta²⁵, Gabričevskij proponeva, sull'esempio di Žoltovskij, un concetto di teoria della creazione, che aveva illustri esempi nel passato, includendo le teorie della prospettiva di Brunelleschi, Alberti e Leonardo, o la teoria del temperamento di Bach, con collegamenti recenti con la teoria teatrale di Konstantin Stanislavskij²⁶. Tuttavia, verso il 1950, Gabričevskij dovette rivedere il giudizio sull'opera architettonica di Žoltovskij, vedendo ormai nelle sue ultime costruzioni uno spirito poco innovativo, e nelle sue teorie un'espressione delle sue inclinazioni personali più che il frutto di ragionamento equilibrato²⁷.

5. Leonardo architetto e la “teoria pratica” dell'arte

Non ci sorprende, quindi, se in questo periodo Gabričevskij ritorna a occuparsi del Leonardo architetto, poco conosciuto e studiato, il cui pensiero architettonico poggiava esclusivamente sull'esperienza pratica, opponendosi ad un approccio umanistico basato sulle fonti librerie. Descrivendo nel suo saggio del 1952 la parte la più elaborata dei testi e dei disegni architettonici di Leonardo riguardante la resistenza dei materiali e la statica degli edifici, lo studioso russo faceva vedere ai suoi lettori che, ad eccezione di Alberti, in quell'epoca non esisteva nessuna contrapposizione tra il costruttore e l'architetto, e la base dell'architettura era costituita dalla logica costruttiva e ingegneristica. Tutta una serie di codici composti dal Vinciano sulle questioni tecniche, come le fessure dei muri e degli archi, preannunciava infatti le scoperte scientifiche di Galileo e di molti altri scienziati. Quan-

25. Il saggio fu pubblicato postumo. Cfr. A. Gabričevskij, *I.V. Žoltovskij: opyt kharakteristiki [I.V. Žoltovskij: tentativo di caratteristica]*, in Id., *Morfologija iskusstva, op. cit.*, pp. 778-93. Sulla sua diffusione negli anni 1940, cfr. S. Khan-Magomedov, *Ivan Žoltovskij*, Moskva, Gordeev, 2010, pp. 302-3. Questo saggio rappresentò il principale pretesto per le persecuzioni di Gabričevskij nel 1949.

26. A. Gabričevskij, *I.V. Žoltovskij: opyt kharakteristiki, op. cit.*, pp. 791-2.

27. V. Markuzon, *Aleksandr Georgievič Gabričevskij (1891-1968), op. cit.*, p. 358.

to alle svariate esperienze accumulate grazie alle numerose e spesso casuali committenze, esse servivano da base e da fondamento teorico per le attività costruttive che svolgeva in qualità di ingegnere militare e civile, con abilità non certo inferiori a quelle di Francesco di Giorgio Martini e dei fratelli Sangallo. E se Leonardo faceva riferimento a un confronto tra l'architetto e il medico, laddove il primo deve sapere cosa sia "la natura del peso" proprio come il secondo sa che cosa siano la vita e la salute²⁸, questa metafora, che da Alberti e Filarete ha un carattere filologico-letterario, rappresentava per lui la sostanza stessa del pensiero pratico del costruttore²⁹.

Gabričevskij faceva notare come nei numerosi progetti concreti in cui Leonardo cerca di soddisfare le richieste del committente, ad esempio per il progetto della stalla o per quelli delle abitazioni, egli si interessa soprattutto degli aspetti funzionali e costruttivi, senza nemmeno menzionare quelli artistici, che però si dichiarava disposto a illustrare alla prima richiesta. Nello stesso ordine d'idee, Gabričevskij notava l'indifferenza di Leonardo per il patrimonio antico, legata verosimilmente alla sua sfiducia verso le correnti dell'Umanesimo fiorentino, troppo libresche e distaccate dalla vita. Solo in pochi casi, infatti, si interessa alle misurazioni dei dettagli architettonici fatte da Vitruvio. Nei tre anni del suo soggiorno romano, egli parla di sfuggita della Villa Adriana e se misura la basilica protocristiana di San Paolo, lo fa probabilmente in connessione con le questioni del restauro, mentre si infiamma d'entusiasmo alla visita del porto antico di Civitavecchia, rapito dalla maestria antica nella costruzione della muratura.

Nel suo saggio del 1952, Gabričevskij si soffermava a lungo sui disegni e sui testi di Leonardo risalenti agli anni milanesi e agli ultimi anni di vita in Francia, e riguardanti i progetti urbanistici nati – come sempre – per risolvere problemi pratici. Tra il 1485 e il 1486 Milano venne colpita dalla peste, che disseminò morte e scatenò manifestazioni di malcontento popolare. L'evento spinse Leonardo a proporre al Duca un progetto della nuova città concepita rigorosamente secondo criteri sanitari. Nell'immaginare la città futura, egli fece tesoro di tutta la sua esperienza nel campo idrotecni-

28. C. A. 270 r, in Leonardo da Vinci, *Izbrannye proizvedenija* [Opere scelte], A. Gabričevskij (a cura di), Moskva, Akademia, 1935, vol. I, pp. 313-8.

29. Nell'esemplare dell'edizione russa di *De re aedificatoria* di Alberti Gabričevskij marcò questo passaggio scrivendo a matita: «Cfr. Leonardo», (cfr. A. Gabričevskij, *Leonardo i iskusstvo*, op. cit., p. 658 nota 3).



co per progettare il sistema di canalizzazione e creare migliori condizioni igieniche e un microclima cittadino più favorevole. L'aspetto principale del progetto consiste nel disegno della città su due piani e senza mura esterne, per via delle funzioni strategiche e difensive delle costruzioni idrotecniche. Verso la fine della sua vita, Leonardo torna a quei progetti non realizzati per disegnare la residenza reale di Romorantin, immaginando un sistema dei canali tra la Loira e la Senna e una città con delle case rimovibili.

Tutti questi progetti leonardiani furono spesso criticati, notava Gabričevskij, sia per l'utopismo che per la concentrazione sugli aspetti utilitaristici a scapito di quelli artistici. E anche se l'utopismo era certo un tratto generalmente condiviso dagli artisti rinascimentali, il confronto dei progetti urbanistici di Leonardo con la città ideale di Filarete, Alberti o Martini dimostra, ribadisce Gabričevskij, una differenza di principio tra i suoi progetti sempre concreti e le altre concezioni prevalentemente astratte, perché dipendenti dallo schema geometrico centrale che risale a Vitruvio e al concetto medievale delle fortificazioni. Quanto alla seconda critica, basta guardare i disegni di Leonardo per riconoscerne l'infondatezza, poiché qui la grandezza stessa della fantasia architettonica si lascia percepire come qualità artistica. Leonardo, con la stessa nitidezza, chiarezza e precisione con cui raffigurava ciò che vedeva, era altresì in grado di disegnare quanto immaginava.

Come nel caso dell'edificio a cupola centrale, le osservazioni di Gabričevskij sui progetti urbanistici di Leonardo sono manifestamente orientate verso il dibattito degli architetti della sua epoca su come progettare una città moderna conciliando le esigenze funzionali e utilitarie con quelle estetiche. Così nel 1952, lo studioso russo tornava a ragionare sulla natura della teoria artistica spostando ormai lo sguardo dalla questione circa l'atteggiamento da tenere verso le tradizioni del passato al problema essenziale, quello, cioè, dell'intreccio tra la pratica artistica e la teoria e l'estetica. L'opera di Leonardo era in questo senso esemplare, perché costituiva una svolta verso l'estetizzazione di tutta la problematica artistica, e la lettura dei suoi frammenti permetteva di seguire da vicino come le considerazioni di tipo estetico cominciano a scindersi da quelle tecnico-scientifiche. E qui, come scriveva Gabričevskij ancora nel 1935, era evidente il ritardo catastrofico della teoria nei riguardi della pratica³⁰.

30. *Ibid.*, p. 659.

Mentre l'arte di Leonardo, come quella di Bramante e di Raffaello, non aveva ancora un *pendant* in una teoria ben articolata, saranno i manieristi a fornire più tardi fondamenta neoplatoniche alla teoria dell'arte, che non avrà più niente a che vedere con l'estetica pratica dei grandi del Quattrocento, come l'estetica classica del XVIII e XIX secolo che da quei grandi si allontanerà ancora di più. Saranno infine Konrad Fiedler e Adolf von Hildebrand, cercando di stabilire le leggi aprioristiche della visione artistica, a tradurre la concezione rinascimentale nella lingua della gnoseologia kantiana, togliendola definitivamente dal concreto contesto storico. Sullo sfondo di questo ragionamento³¹, il lavoro filologico e storico-artistico sul Leonardo architetto e teorico dell'arte prodotto da Gabričevskij nel 1934-1952 doveva permettere agli artisti suoi contemporanei di rinnovare il pensiero artistico ed architettonico attraverso il dialogo con l'artista rinascimentale.

Bibliografia

- BARKHIN M. ET AL. (a cura di), *Mastera sovetskoj arkhitektury ob arkhitekture* [Maestri dell'architettura sovietica sull'architettura], Moskva, Iskusstvo, 1975, voll. I, II.
- BARONI C., *Leonardo architetto*, in *Leonardo da Vinci*, ed. curata dalla Mostra di Leonardo da Vinci in Milano, presentazione di P. Badoglio, Novara, De Agostini, [1939], pp. 239-59.
- GABRIČEVSKIJ A., *Morfologija iskusstva* [Morfologia dell'arte], F. Stukalov-Pogodin (a cura di) Moskva, Argaf, 2002.
- ID., *Il paesaggio eroico e la Cimmeria*, N. Podzemskaia (a cura di), in «Hebenon. Rivista internazionale di letteratura», XIII, quarta s., 1-2, aprile-novembre 2008, pp. 58-73.
- KANDINSKY W., *Brief aus Odessa an Hans Arp*, in ID., *Gesammelte Schriften 1889-1916. Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte*, München-Berlin-London-New York, Prestel, 2007, pp. 489-90.

31. Cfr. A. Gabričevskij, *Leonardo i iskusstvo*, op. cit., pp. 659-62.



- KHAN-MAGOMEDOV S., *Ivan Žoltovskij*, Moskva, Gordeev, 2010.
- LEONARDO DA VINCI, *Izbrannye proizvedenija [Opere scelte]*, A. Gabričevskij (a cura di), Moskva, Akademia, 1935, in 2 voll.
- MARKUZON V., *Aleksandr Georgievič Gabričevskij (1891-1968)*, in «Sovetskoe iskusstvoznanie '76», 1, Moskva, Sovetskaja kul'tura, 1976, pp. 344-66.
- NEDOVIČ D., *Zadači iskusstvovedenija: Voprosy teorii prostranstvennykh iskusstv [Obiettivi delle scienze dell'arte: Questioni di teoria delle arti dello spazio]*, Moskva, GAKhN, 1927.
- PICA A., *La città di Leonardo*, Milano, [s. n.], 1935, estr. da «Casabella», settembre 1935, pp. 10-2.
- PODZEMSKAIA N., *Alle origini di «tanti anni di erranze comuni tra i labirinti leonardiani»: Aleksandr Gabričevskij e Vasilij Zubov all'Accademia di stato delle scienze dell'arte*, in Id., R. Nanni (a cura di), *Leonardo in Russia: temi e figure tra XIX e XX secolo*, Milano, Bruno Mondadori, 2012, pp. 173-225.
- ID., *Un incontro in margine alle celebrazioni del Cinquecentenario in URSS: l'edizione russa degli scritti di Leonardo negli anni 1950*, in R. Nanni, M. Torrini (a cura di), *Leonardo '1952' e la cultura dell'Europa nel dopoguerra*, Firenze, Olschki, 2013, pp. 427-53.
- SEVERCEVA O. (a cura di), *Aleksandr Georgievič Gabričevskij: Biografija i kul'tura. Dokumenty, pis'ma, vospominanija [Gabričevskij: Biografia e cultura. Documenti, corrispondenze, memorie]*, Moskva, ROSSPÈN, 2011.
- ZUBOV V., *Iz istorii mirovoj nauki. Izbrannye trudy 1921-1963 [Dalla storia della scienza mondiale. Opere scelte 1921-1963]*, M. Zubova (a cura di), Sankt-Peterburg, Aleteja, 2006.
- ID., *Leonardo da Vinci 1452-1519*, 2ª ed. arricchita, M. Zubova (a cura di), Moskva, Nauka, 2008.

Carlo Pedretti negli Stati Uniti: Leonardo e la pop-art

Sara Tagliagamba

La fortuna di Leonardo negli Stati Uniti, fino all'inizio degli anni Sessanta del secolo scorso, è stata legata a pochi e circoscritti episodi, il più eclatante dei quali fu certamente l'arrivo della *Gioconda* nel 1963. Tale fortuna era inoltre incentrata principalmente sulle sue opere maggiori e per lo più confinata in un ristretto seguito di appassionati. Le due grandi mostre di Los Angeles (1980) e di New York (1981) curate da Carlo Pedretti – intervallate dalla notizia dell'acquisto all'asta del Codice Leicester da parte del magnate del petrolio Armand Hammer – accesero invece l'attenzione su aspetti fino a quel momento poco noti di Leonardo. In particolare, l'esposizione di cinquanta disegni appartenenti alla Royal Library di Windsor restituì al pubblico americano un Leonardo più sfaccettato e rafforzò la sua notorietà. L'impatto sul panorama culturale fu immediato e potente, come dimostrano sia la ricezione da parte del grande pubblico, sia le testimonianze nelle opere degli artisti più famosi dell'epoca. Il merito fu di Pedretti, che riuscì a fare degli studi del genio vinciiano una disciplina sistematica che lo collocò tra i più grandi studiosi leonardiani a livello mondiale. In questo saggio mi propongo di ricostruire con dati documentari e materiale inedito, provenienti dall'Archivio Pedretti e dal The Andy Warhol Museum di Pittsburgh, quanto l'arrivo di Carlo Pedretti sia stato determinante nella percezione e nella ricezione di Leonardo negli Stati Uniti, sia in campo scientifico che artistico.

1. Carlo Pedretti e gli Stati Uniti

Come dimostrano i carteggi – ancora inediti – conservati nell'Archivio Pedretti a Lamporecchio, i contatti tra Carlo Pedretti e l'America iniziarono nei primi anni Cinquanta. Il giovane studioso iniziò a ricevere numerose lettere piene di ammirazione per il successo della mostra da lui organizzata a Bolo-



gna¹ e fortemente voluta dal ministro Achille Marazza, al tempo a capo del comitato nazionale per le celebrazioni leonardiane del 1952. Tra gli ammiratori statunitensi vi era anche Elmer Belt, medico urologo appassionato di Leonardo. Dalla fitta rete di scambi epistolari tra i due, si apprende che Pedretti fu incaricato di acquistare materiale e rarità bibliografiche attorno a temi leonardeschi che avrebbero costituito il nucleo principale della biblioteca personale del medico, poi donata nel 1961 alla University of California di Los Angeles². Le idee riguardanti progetti futuri – spesso mediati dalla segretaria dello stesso Belt, Kate T. Steinitz, storica dell'arte e artista appartenente al movimento della Bauhaus – si concretizzarono quando Carlo accettò l'offerta di insegnare Storia dell'Arte Italiana presso la UCLA ed arrivò con la moglie Rossana a Los Angeles il 2 settembre 1959. Con Pedretti si venne così a costituire la prima ed unica cattedra di *Leonardo Studies* al mondo³.

Tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Ottanta, si consolidò il successo di Pedretti sulle due sponde dell'Atlantico, come insigne studioso ma anche brillante divulgatore di Leonardo. Da un punto di vista accademico, il merito di Pedretti fu quello di portare avanti con estremo rigore l'impresa, mai tentata prima, di una puntuale opera di ricostruzione filologica delle carte di Leonardo basata sul riordino tematico e cronologico dell'intero *corpus*. Tra le tappe essenziali di quel lavoro si segnala l'edizione nel 1957 del *Leonardo da Vinci: Fragments at Windsor Castle from the Codex Atlanticus*⁴. Si trattava di un lavoro pionieristico nel quale lo studioso riusciva a ricostruire la corretta disposizione di alcuni dei frammenti dei manoscritti della Royal Library di Windsor e del Codice Atlantico della Biblioteca Ambro-

1. La mostra fu edita l'anno successivo: C. Pedretti (a cura di), *Documenti e Memorie riguardanti Leonardo da Vinci a Bologna e in Emilia, In Appendice Scritti e disegni inediti di Leonardo da Vinci*, presentazione di Achille Marazza, Bologna, Editoriale Fiammenghi, 1953.

2. Come è noto, la biblioteca personale del dottor Belt entrò a far parte delle Special Collections della UCLA con il nome di Elmer Belt Library of Vinciana.

3. Pedretti fu professore di Storia dell'Arte Italiana presso l'Università della California a Los Angeles, dove era anche titolare della Cattedra di Studi su Leonardo e direttore dell'Hammer Centre for Leonardo Studies con sede presso il museo Hammer.

4. C. Pedretti (a cura di), *Leonardo da Vinci: Fragments at Windsor Castle from the Codex Atlanticus*, foreword by Sir Owen Morshead, London, Phaidon, 1957.

siana⁵. Tra il 1968 e il 1969, seguì il catalogo dei disegni appartenenti alla regina Elisabetta II, il cosiddetto *Windsor Catalogue* in tre volumi, allestito insieme al curatore della raccolta Sir Kenneth Clark. Il lavoro consistette nel riordino e nell'ampliamento dell'iniziale catalogo redatto dallo studioso inglese; Pedretti vi contribuì proponendo non soltanto una nuova cronologia e un'analisi approfondita dei disegni, ma convincendo i responsabili della raccolta reale a sottoporre gli autografi a un'attenta opera di restauro e recupero che ebbe il merito di staccare i fogli dai vecchi supporti sui quali erano stati incollati nel corso del tempo. Veniva così "liberata" una facciata che poteva essere a sua volta studiata acquisendo la sua giusta collocazione cronologico-tematica all'interno del vasto *corpus*. Altra fatica portata a termine furono i due tomi del *Codex Atlanticus of Leonardo da Vinci: a catalogue of its newly restored sheets*, editi tra il 1978 e il 1979, nei quali Pedretti non soltanto prende una posizione contro il restauro, a cui i fogli erano stati al tempo sottoposti, ma riordina filologicamente le 1119 carte datandole in maniera il più possibile precisa in modo da mettere in luce connessioni prima ignote⁶. A questi lavori vanno aggiunte le numerose edizioni critiche e facsimilari dei disegni e dei manoscritti editi da Giunti sotto l'egida della commissione per l'Edizione Nazionale dei Manoscritti e dei Disegni di Leonardo.

Accanto alla ricerca accademica, Pedretti avvertì però anche l'esigenza di operare per una divulgazione corretta e scientificamente rigorosa rivolta al grande pubblico. Il crescente interesse per Leonardo in Europa era testimoniato sia dall'attenzione che registrava la stampa sia dal grande numero di visitatori delle mostre. Il fenomeno era spiegato così dallo stesso Pedretti: «C'entra molto il fascino della tecnologia leonardesca. E poi c'è questa attrazione dell'uomo rinascimentale, dell'artista-scienziato che ha una visione profetica del futuro, che parla per esempio di energia solare già nel XVI

5. Mi riferisco alla sua prima opera in lingua inglese pubblicata a Londra nel 1957 e dedicata all'amico e maestro Emil Möller: la ricomposizione di più di cinquanta frammenti ritagliati dai fogli del Codice Atlantico e viceversa. Si trattava di un'operazione che avrebbe anticipato l'edizione monumentale dei disegni di Leonardo a Windsor edita tra il 1968 e il 1969 con Sir Kenneth Clark in tre volumi: C. Pedretti (a cura di), *Leonardo da Vinci: Fragments at Windsor Castle from the Codex Atlanticus*, op. cit. Per ogni voce rimando sempre a: M. Melani (a cura di) *Bibliografia completa di Carlo Pedretti (1928-2018)*, con un inedito di Carlo Pedretti, Poggio a Caiano, CB Edizioni, 2019.

6. C. Pedretti (ed.), *Codex Atlanticus of Leonardo da Vinci: a catalogue of its newly restored sheets*, New York, Johnson Reprint Corporation, Harcourt Brace Jovanovich, 1978-1979, 2 voll.



secolo. È la spiegazione di un mio amico petroliere, Armand Hammer, e mi pare esemplare»⁷.

2. La fortuna di Leonardo negli Stati Uniti

Certamente anche prima dell'arrivo di Carlo Pedretti vi erano state negli Stati Uniti forme più o meno estese di interesse per le opere e la figura di Leonardo. Sulla scia di due mostre, una organizzata a New York nel 1940 presso il Museo della Scienza e dell'Industria con prestiti che provenivano direttamente dal Ministero della Cultura italiano e una a Los Angeles presso il Country Museum a cura di Ludwig H. Heydenreich del 1949⁸, negli anni Cinquanta Walt Disney aveva creato il cosiddetto "Mickey Mouse vitruviano" realizzando una contaminazione tra la sua creazione e l'opera ideale di Leonardo. Nel 1957 l'architetto americano Richard Buckminster Fuller scriveva a Carlo Pedretti – al tempo ancora in Italia ma diventato già un'autorità – di essersi ispirato a Leonardo per la progettazione della sua cupola geodesica. Così come affermava Pedretti nelle sue lettere a Buckminster Fuller, l'idea si poteva rintracciare proprio in alcuni disegni stereometrici di Leonardo che rappresentano sistemi di copertura lignei a cupola composti da elementi modulari che si sarebbero aperti mediante una pressione simultanea effettuata da ogni punto del suo perimetro⁹.

7. Intervista realizzata da Salvatore Giannella per *L'Europeo* (31 agosto 1981).

8. La mostra di New York espose i modelli delle macchine realizzati dall'ingegnere milanese Roberto Guarelli e già esposti nella famosa mostra dedicata a Leonardo a Milano presso il Palazzo delle Esposizioni voluta nel 1939 da Benito Mussolini. Si veda: *An Exhibition of the Scientific Achievements of Leonardo da Vinci*, catalogue of the exhibition (New York, Museum of Science and Industry, 1940), New York, The Vigo Press, 1940. Per la mostra di Los Angeles si veda invece: *Leonardo da Vinci: an Exhibition of His Scientific Achievements*, catalogue of the exhibition (Los Angeles, Country Museum, June, 3 – July, 17, 1949) with an introduction by L. H. Heydenreich, Los Angeles, 1949.

9. La singola struttura di rapido allestimento progettata da Leonardo in alcuni fogli del Codice Atlantico aveva necessità militari ma poteva essere impiegata anche per allestimenti temporanei in occasione di feste. Queste strutture disegnate da Leonardo sono del tutto simili alla cupola progettata nel 1957 da Fuller e poi adottata da musei e parchi in tutto il mondo. Il caso vuole che fosse adottata nel 1982 nel parco dell'Epcot di Disney a Orlando, in Florida. Lamporecchio, Archivio Pedretti, R. Buckminster Fuller (già pubblicato in C. Pedretti (a cura di), *1505-1515: dalla pianta centrale allo spazio sferico*, in *La mente di Leonardo: al tempo della Battaglia di Anghiari*, catalogo della mostra (Firenze, 3 ottobre 2005-7 gennaio 2006), Firenze, 2006, pp. 37-47, in particolare pp. 41, 44.

Un evento importante fu il già menzionato trasferimento della *Gioconda* dal Louvre di Parigi alla National Gallery of Art di Washington, l'8 gennaio 1963. L'operazione, voluta dalla first Lady Jacqueline Kennedy, fu resa possibile dal ministro della cultura francese André Malraux. In via eccezionale il dipinto arrivò negli Stati Uniti: fu esposto prima alla National Gallery of Art di Washington e poi al Metropolitan Museum di New York. Da lì rientrò in Francia dove, dopo aver fatto tappa nel 1974 a Tokyo e a Mosca, fu definitivamente classificato opera inamovibile. Questo fu il primo evento ad avere un impatto considerevole sul panorama culturale e sociale, come documentano una serie di fortunate riprese di Leonardo nelle idee e nell'arte contemporanea.

Nel 1976 la Royal Library rese possibile per la prima volta l'arrivo negli Stati Uniti di una selezione di cinquanta fogli anatomici di Leonardo appartenenti alla raccolta di Windsor. I disegni autografi furono esposti al National Museum of History and Technology dello Smithsonian Institution a Washington e al Country Museum di Los Angeles. Il catalogo a cura del medico Kenneth Keele era introdotto da Carlo Pedretti¹⁰. Il successo riscosso da questi due appuntamenti americani portò tra il 1977 e il 1979 alla realizzazione in Europa di importanti mostre: gli stessi disegni furono esposti alla Royal Academy di Londra, a Palazzo Vecchio a Firenze e al Kunsthalle di Amburgo¹¹.

Tuttavia, per trovare un evento di pari entità rispetto all'esposizione della *Gioconda* a Washington e alla prima mostra negli Stati Uniti dei disegni anatomici a Washington e a Los Angeles, bisognerà aspettare il marzo del 1980, con la mostra dei disegni autografi organizzata al Getty Museum. Secondo le pagine del *Los Angeles Times* Leonardo era senza dubbio l'artista «più

10. K. D. Keele (ed.), *Leonardo da Vinci, anatomical drawings from the Queen's Collection at Windsor*, catalogue of the exhibition (Washington, National Museum of History and Technology, Smithsonian Institution, 2 July-1 August 1976; Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 5 August-5 September 1976), Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1976.

11. Rispettivamente: *Leonardo da Vinci: anatomical drawings from the Royal Collection*, catalogue of the exhibition (London, Royal Academy of Arts, 1977) introduction by Carlo Pedretti, London, Royal Academy of Arts, 1977; *Leonardo da Vinci: disegni anatomici dalla Biblioteca Reale di Windsor*, Firenze, catalogo della mostra (Palazzo Vecchio, maggio-settembre 1979) prefazione di Carlo Pedretti, Firenze, Giunti Barbera, 1979; *Leonardo da Vinci: anatomische Zeichnungen aus der Königlichen Bibliothek auf Schloss Windsor*, catalogus van de tentoonstelling (Hamburger, Kunsthalle, 1979) einleitung von Carlo Pedretti, Gütersloh, Prisma, 1979.



conosciuto del globo»¹². L'occasione fu creata da Carlo Pedretti, definito «*the foremost contemporary authority on the works of Leonardo*»¹³, che fece da tramite con i conservatori di Windsor, con cui collaborava attivamente. La Royal Library intendeva far conoscere cinquanta disegni autografi con studi di natura ancora inediti oltreoceano¹⁴, seguendo il modello già sperimentato nel 1976 con l'esposizione dei fogli anatomici.

Il catalogo della mostra di disegni del 1980, intitolato *Leonardo da Vinci. Nature Studies from the Royal Library at Windsor Castle*, era curato da Carlo Pedretti e accompagnato da una prefazione di Sir Kenneth Clark, oltre che dalle introduzioni istituzionali. Il bibliotecario della Royal Library di Windsor, Robin Mackworth-Young, volle sottolineare nella sua introduzione il grande impatto dei disegni di Leonardo: «*The impact of his genius has been preserved for us more directly than that of most of his contemporaries by his extraordinary talent for drawing*»¹⁵.

12. «Los Angeles Times», ritaglio di giornale, 23 marzo 1981, a firma di Robert Hughes, Lamporecchio, Archivio Pedretti. Così si leggeva sulle pagine dedicate alla cultura «the multi-faceted genius of Leonardo da Vinci not only amazed his contemporaries but continues to fascinate us today», «Los Angeles Times», ritaglio di giornale, 10 gennaio 1981, a firma Betje Howell. Riguardo alle mostre come strumento di conoscenza nel 2001 Pedretti affermava che «Chi un giorno volesse scrivere la storia delle ormai numerose iniziative culturali intese a diffondere la fama di Leonardo nel mondo, non tarderà a riconoscere che la forma di divulgazione più rapida ed efficace, specialmente in questi ultimi tempi, è quella delle mostre». Si veda la citazione in: M. Melani (a cura di), *Bibliografia completa di Carlo Pedretti*, cit., p. 24.

13. *Leonardo da Vinci: nature studies from the Royal Library at Windsor Castle*, catalogue of the exhibition (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 15 November 1980-15 February 1981; New York, The Metropolitan Museum of Art, New York, 4 March-7 June 1981) catalogue by Carlo Pedretti, introduction by Kenneth Clark, New York, Johnson Reprint Corporation, 1980, p. 5.

14. I cinquanta disegni autografi rappresentavano una selezione ordinata tematicamente e cronologicamente, appartenente ai disegni di natura conservati a Windsor che sarebbero stati poi pubblicati a New York nel 1982. C. Pedretti (ed.), *The drawings and miscellaneous papers of Leonardo da Vinci in the collection of Her Majesty The Queen at Windsor Castle*, London, New York, Johnson Reprint Company Ltd., Harcourt Brace Jovanovich, 1982, Vol. I: *Landscapes, plants and water studies*. Il volume II con *Horse Studies and other animals* verrà pubblicato nel 1987. Rispetto al piano generale mancano ancora alcune sezioni: *Figure studies, profiles and caricatures* (vol. III), *Miscellaneous papers: rebus, emblems and allegories, scientific notes, hydraulics, architecture and technology cartography* (vol. IV). Gli ultimi volumi dell'Edizione Nazionale dei Disegni e dei Manoscritti di Leonardo edita da Giunti e Treccani a cura del professore e mia (e a cui va aggiunto anche il mio quarto volume con introduzione di Carlo Pedretti e premessa di Paolo Galluzzi) nasceva con il desiderio di colmare idealmente questa lacuna.

15. C. Pedretti (ed.), *Leonardo da Vinci: nature studies from the Royal Library at Windsor Castle*, op. cit., p. 5.

La mostra prevedeva due tappe: Los Angeles nel 1980 e New York nel 1981. La prima esposizione fu organizzata a Malibu al J. Paul Getty Museum di Los Angeles dal 15 novembre 1980 al 15 febbraio 1981. Il primo dicembre 1980 il direttore del Getty Museum Stephen Garrett scriveva a Pedretti per ringraziarlo per il successo della mostra confermando la grande affluenza di pubblico «*in the euphoria following the opening of the Leonardo exhibition*»¹⁶. Il successo dell'esposizione di Los Angeles è confermato dai molti articoli apparsi sulle testate giornalistiche. La giornalista Suzanne Muchnic, nella rubrica «Art Review» del *Los Angeles Times*, definì la mostra di Los Angeles «*the most significant major exhibition*» organizzata sulla costa occidentale degli Stati Uniti riconoscendo a Pedretti il merito di aver reso «*Los Angeles the main centre of Leonardo studies in the Western hemisphere, if not the world*»¹⁷.

A conferma di questo, il 12 dicembre 1980 irruppe sulle testate giornalistiche di tutto il mondo la notizia dell'acquisto all'asta di Christie's del Codice Leicester da parte del magnate del petrolio Armand Hammer per l'ingente cifra di 5,6 milioni di dollari¹⁸. Fu Pedretti a segnare una svolta importante nella storia di questo codice. Il manoscritto si presentava in forma di libro,

16. Lamporecchio, Archivio Pedretti, 1 dicembre 1980, lettera di Stephen Garrett.

17. Lamporecchio, Archivio Pedretti, «Los Angeles Times», ritaglio di giornale, 19 novembre 1980, a firma di Suzanne Muchnic.

18. Una volta arrivato a Los Angeles con il codice, Hammer ha subito accolto la proposta di smontaggio del manoscritto avanzata da Carlo Pedretti. Fu dunque grazie agli studi di Pedretti e anche alla lungimiranza di Hammer che il codice rivedeva nuovamente la luce nel modo in cui lo stesso Leonardo lo aveva compilato, ovvero in fogli sciolti, con la sua originaria successione cronologica e possibilmente tematico-compilatoria. A testimonianza del nuovo nome, infatti, ogni doppio foglio è stato denominato da Pedretti con la lettera H e un numero di successione a seguire (da 1 a 18 essendo bifogli), pur mantenendo anche la stessa numerazione ormai storicizzata. Il codice, così smontato, fu custodito presso l'Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center dell'Università della California per volere testamentario di Hammer che legava al museo anche la sua straordinaria raccolta di arte moderna e contemporanea. Il codice è anche il simbolo della metodologia di lavoro di Carlo Pedretti. Il suo lavoro di ricerca impeccabile, esatto, sempre attento a considerare nuove prospettive di lavoro, il suo infallibile occhio critico e la sua inarrivabile conoscenza di Leonardo e dei suoi tempi non avrebbe mai potuto scindersi dal desiderio di poter mettere a disposizione di molti i risultati del suo duro lavoro. E così il Codice nella sua nuova veste non fu solo messo a disposizione degli studiosi, ma anche di un pubblico ancora più vasto attraverso un *tour* in giro per il mondo. Le prime tappe ufficiali portano il Codice a Washington con il saluto del Presidente degli Stati Uniti d'America, in Inghilterra alla Royal Academy di Londra, in Italia nel 1982 Firenze a Palazzo Vecchio in mostra nella Sala dei Gigli, ottenendo uno straordinario successo di pubblico (oltre 400.000 visitatori in poco più di tre mesi) e ancora in Francia, Germania, Svezia e altri Paesi europei.



così come era stato esposto nel 1952 a Londra in occasione del cinquecentenario della nascita di Leonardo. Pedretti propose di smontarlo poiché con l'attento studio delle note era riuscito a dimostrare che Leonardo lavorava su un foglio doppio alla volta e ogni foglio veniva poi riposto entro un'altra pagina doppia. La delicata operazione di smontaggio fu realizzata presso i laboratori del Los Angeles County Museum e proprio grazie a questo intervento il codice rivedeva nuovamente la luce nel modo in cui lo stesso Leonardo lo aveva compilato, ovvero in fogli sciolti, con la sua originaria successione cronologica e tematico-compilatoria.

Nonostante il grande impatto che ebbe questa notizia e il grande lavoro che si prospettava per Pedretti, dopo Los Angeles la mostra di Malibu fece puntualmente tappa al Metropolitan Museum di New York. I disegni, esposti dal 4 marzo al 7 giugno 1981, attirarono l'attenzione della stampa e dei più importanti esponenti dell'ambiente culturale newyorchese: artisti, potenti, magnati, teste coronate provenienti da tutta Europa e la stessa Jacqueline Kennedy¹⁹. Anche in questo caso la rassegna degli articoli della stampa, sia specialistica che generalista, offre utilissimi indizi sulle direzioni della ricezione di Leonardo. Tra gli articoli, accanto ai più neutri titoli come *Nature Studies* e *The Nature Studies by Leonardo da Vinci*, spiccava quello del

19. Così come anticipato alla nota 4, appena diventata First Lady, Jacqueline Kennedy dette alle politiche culturali della Casa Bianca un'impronta decisiva di apertura grazie anche alla stretta amicizia con il direttore della National Gallery of Art di Washington, John Walker, che le prestò due paesaggi di Cézanne da appendere nella Green Room della Casa Bianca. Durante una visita diplomatica in Francia a fianco del marito John Kennedy, con il suo perfetto francese e la sua conoscenza approfondita della storia e della cultura francese, ottenute grazie al soggiorno di studio alla Sorbonne di Parigi, Jacqueline riuscì a conquistare il ministro della cultura André Malraux e a convincerlo, nonostante le resistenze del Louvre, a cedere in prestito il dipinto. Il successo dell'operazione superò ogni aspettativa, così come attesta Margaret Leslie Davis nel 2008 nella seconda edizione edita dall'organizzazione no-profit *White House Historical Association* del suo libro *Mona Lisa in Camelot: How Jacqueline Kennedy and Da Vinci's masterpiece charmed and captivated a Nation* (New York, 2008). Recentemente il libro ha ricevuto una brillante recensione di Lisa Fayne Cohen che, in chiusura del suo articolo su «Galerie» (28 febbraio 2018), afferma che «*Jacqueline Kennedy had brought the best of the visual arts to the American people and, in doing so, created a blockbuster show that made history*». Si veda: <https://www.galeriemagazine.com/how-jacqueline-kennedy-brought-the-mona-lisa-to-america-and-captivated-a-nation/>.

Per l'importanza culturale della stessa Jacqueline anche nella organizzazione della mostra del Metropolitan Museum nel 1981 si veda un ritaglio di giornale in italiano tratto dal settimanale *Grazia*: Lamporecchio, Archivio Pedretti, «New York Times», ritaglio di giornale.

«New York Times» intitolato *The Apocalypse on a postcard*²⁰. Oltre al titolo colpisce la definizione per cui «*It still seems epic for us. There can never be another Leonardo, because no man today can even hope to compass as many of the available facts about the natural world and its contents within the frame of twentieth century knowledge as Leonardo gathered within the frame of his own time*»²¹. Se a Los Angeles la mostra aveva consacrato il suo curatore, Carlo Pedretti, a New York è Leonardo la *superstar* assoluta. In particolare, la mostra si chiudeva con la serie dei paesaggi simbolici e dei diluvi: furono proprio questi disegni a conquistare pubblico e critica. Il «New York Times» concludeva che, se Michelangelo aveva affrescato un'intera parete per raffigurare la fine del mondo (ovvero il *Giudizio Universale* del 1535-1541), «*Leonardo managed to put it, so to speak, on the back of a postcard, which may be one reason to claim him, despite our ignorance of him and his vast cultural distance from us, as a modern artist*»²².

3. La risposta della pop-art americana

Le scoperte e le mostre leonardiane hanno spesso smosso forze creative e talvolta sono intervenute nell'evoluzione dei movimenti artistici. Una delle reazioni più emblematiche alla ricezione di Leonardo nel Novecento è stata quella portata avanti dall'artista tedesco Joseph Beuys a seguito del grande impatto mediatico che ebbe la scoperta dei codici di Madrid nel 1966. Assecondando la propria personale idea di arte come esperienza totale volta alla valorizzazione sia della creatività sia del retaggio culturale del passato, Beuys realizzò cento disegni ispirati ai due codici poi presentati in una mostra nel 1988 presso la Dia Art Foundation di New York²³.

Nello stesso modo, Andy Warhol aveva recepito e incluso nel suo repertorio Leonardo già nel 1963 a seguito dell'esposizione della *Gioconda* a Wa-

20. Lamporecchio, Archivio Pedretti, «New York Times», ritaglio di giornale, 23 marzo 1981, a firma Robert Hughes.

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*

23. L. Cooke, K. Kelly (eds.), *Joseph Beuys: Drawings After the Codices of Madrid of Leonardo da Vinci in 1965*, with essays by Ann Temkin, Martin Kemp, and Cornelia Lauf, New York, Dia Art Foundation, 1998. Per la recensione rimando all'articolo di David D'Arcy del 1 marzo 1999 pubblicato su «The Art Newspaper»: <https://www.theartnewspaper.com/archive/beuys-takes-notes-on-leonardo>.



shington e a New York. La sua familiarità con Leonardo è tale che nel 1976 Warhol è uno degli ospiti più attesi alla mostra dei disegni anatomici organizzata a Los Angeles. Grazie al ricorso a documenti inediti e ad un rigoroso controllo cronologico delle opere, è possibile, come vedremo, mostrare l'impatto che la mostra degli originali di Leonardo del 1981 ebbe sulla scena artistica del tempo. Riflettendo sulla ricezione di Leonardo nel XX secolo, lo stesso Pedretti affermava nel 1990 che «*everything today, one way or the other, has something to do with Leonardo, and that New York far more than Los Angeles has shown to be the right place for the kind of Leonardo's revival especially in graffiti art*»²⁴. Fu proprio a partire dal 1981 che i più giovani Keith Haring e Jean-Michel Basquiat iniziarono a interessarsi a Leonardo in maniera sistematica. Anche per loro, così come per Warhol, la visione degli originali fu un evento spartiacque: è a partire da questo momento che Leonardo diventa uno dei soggetti più diffusi, citati e impiegati nelle loro opere.

4. Andy Warhol

Warhol conosceva già molto bene il *corpus* delle opere di Leonardo, come provano i volumi e alcuni documenti inediti rintracciati nel suo archivio personale²⁵ conservato a Pittsburgh²⁶. La prima citazione della Gioconda

24. La citazione si trova in E. Hauser, *The Leonardo addiction of Jean-Michel Basquiat*, in «Achademia Leonardi Vinci», 3, 1990, pp. 93-100:100.

25. The Andy Warhol Museum, Pittsburgh (Pennsylvania), The Archive Collection, *Misc. Box 25*: R. Langton Douglas, *Leonardo da Vinci: His Life and His Pictures*, Chicago, Chicago University Press, 1944, e anche *T003 magazine*, *Mona Lisa*, *L. Da Vinci*, 1947, France. A queste due pubblicazioni si aggiungeranno altri libri che scandiscono un interesse per Leonardo esteso nel tempo e per soggetti vari. Si vedano: *BOOKS: [Folder 2]: TC443.7: Exhibition catalogues*: Exhibition catalogue in French language entitled "Les Fabuleuses Machines de Leonard de Vinci au Clos Luce D'Amboise" with cover stained with sticky brown residue and pages stuck together at the bottom of the catalogue; *Misc. Box 25*, Leonardo da Vinci. Il Cenacolo by Anna Maria Brizio, Florence, Giunti Martello, 1983, 29 pages; e naturalmente il catalogo della mostra newyorchese *BOOKS: [Folder 6]: TC319.24, TC319.176-TC319.27: Exhibition catalogues*: soft cover catalogue for exhibition "Leonardo da Vinci Nature Studies from the Royal Library at Windsor Castle by Carlo Pedretti" at the J. Paul Getty Museum, November 15, 1980-February 15, 1981. Come non aggiungere a questo repertorio librario, anche la fotografia scattata dal fotografo Robert J. Levin nel maggio del 1981 (ma riprodotta nel 2015) che raffigura il luminoso ufficio della The Factory con Andy Warhol sullo sfondo impegnato in una telefonata mentre in primo piano sulla scrivania si vede il grande busto di Leonardo e varie paia di scarpe Halston perfettamente ordinate: The Andy Warhol Museum, Pittsburgh (Pennsylvania), The Archive Collection, 2015.6.3.

26. Ringrazio il The Andy Warhol Museum di Pittsburgh (Pennsylvania) per aver reso pos-

fatta da Andy Warhol fu testuale e svincolata da ogni evento: il nome del ritratto divenuto icona²⁷ compare già in data 24 dicembre 1962 in un articolo del magazine *Newsweek* con il titolo evocativo *New Girl in Town*. Vennero poi le famose riproduzioni in serie della *Gioconda*: nel 1963, nello stesso anno in cui l'opera originale fu esposta a Washington e a New York, essa venne riprodotta e moltiplicata nell'opera di Warhol *Thirty Are Better Than One*. Nel 1968 l'*Ultima Cena* fu posta sul retro del collage di copertina di *Other Scenes*, il libro edito in occasione della prima retrospettiva di Warhol in Europa organizzata al Moderna Museet di Stoccolma, tra febbraio e marzo del 1968²⁸. Val la pena ricordare che si tratta degli anni dell'inizio del rapporto con Mario Schifano, giunto negli Stati Uniti proprio nel dicembre 1963, dopo l'esposizione alla Sidney Janis Gallery di New York nella mostra "The new realists", che permise il contatto con Frank O'Hara, Jasper Johns e

sibile la consultazione e la pubblicazione del loro materiale inedito, in particolar modo sono grata a Matthew Gray (archivista al The Andy Warhol Museum). Per l'articolo in questione rimando a: The Andy Warhol Museum, Pittsburgh (Pennsylvania), The Archive Collection, Misc. Box 41, *Newsweek* – December 24, 1962, "New Girl in Town" Leonardo's "Mona Lisa" U.S. touring exhibition, AW quoted.

27. Si veda: A. Chastel, *L'Illustre incomprise. Mona Lisa*, Paris, 1988. Il celebre studioso si propone di ricostruire la storia del mito della Gioconda e ne interpreta storicamente i molteplici aspetti. A proposito della *Gioconda* come icona riporto le parole dello studioso francese: «*En 1963, au Metropolitan Museum de New York, Mona Lisa, accomplissant un nouveau voyage avec l'escorte des forces publiques cette fois, fut triomphalement exposée. Et il fallut recommencer à Tokyo quelques années plus tard (1974). L'idolâtrie du chef-œuvre absolu triomphe avec une puissance qu'on n'avait jamais connue. Mais, chacun de ces voyages constituant un événement aux yeux du public, a été l'occasion d'une nouvelle éclosion de caricatures et de facéties. Et l'idolâtrie entraîna également, comme cela existait de l'Antiquité grecque, l'attentat de dément et des exhibitionnistes. Mona Lisa fut l'un des tableaux les plus exposés à ces aventures: encore en 1957 eut lieu un geste, dont les journaux purent étaler (et illustrer) le scénario scandaleux. Aujourd'hui le panneau est à l'abri d'un pare-balles. Cette évolution irrésistible éclaire sans doute en profondeur les exigences et la pauvreté de la culture de masse. Cette notoriété douteuse, populaire, prêtant à rire et à pleurer, concerne un objet qui n'a plus rien à voir avec l'œuvre d'un certain Léonard de Vinci, peintre à un certain moment de la Renaissance. Elle appartient dans la fabrique insatiable des media à un autre règne, celui des fictions qui assaillent les vedettes, les figures destinées à une large consommation. Elle est détachée de toute réalité historique et humaine. L'écart avec les connaissances historiques et critiques, est devenu incommensurable. Mais le plus curieux est justement que Mona Lisa n'existe pas*».

28. The Andy Warhol Museum, Pittsburgh (Pennsylvania), The Archive Collection, 12.2009.7.297, Clippings published by Other Scenes. *Other Scenes* fu anche il libro edito in occasione della prima retrospettiva di Warhol in Europa organizzata al Moderna Museet a Stoccolma tra il febbraio e marzo del 1968. A queste testimonianze potrebbe aggiungersi anche la stampa 3D, datata 1970 e qui conservata: The Andy Warhol Museum, Pittsburgh (Pennsylvania), The Archive Collection, TC63.34.2, Lenticular prints, ca. 1970.



lo stesso Warhol. Il 1963 è anche l'anno in cui Schifano a sua volta realizza una magnetica interpretazione dell'autoritratto di Leonardo di Torino²⁹.

Nel 1976 Andy Warhol è uno degli ospiti attesi all'inaugurazione della già ricordata mostra dei disegni anatomici di Leonardo al County Museum of Art di Los Angeles³⁰ dall'agosto al settembre dello stesso anno. Di tale evento è conservato l'invito che ricevette per posta³¹.

Più di quanto registrato in precedenza, per Warhol gli anni Ottanta segnarono in effetti una stagione di confronto costante e di sperimentazione con i grandi capolavori di Leonardo. Nel 1984 ripropose lo sfondo lacustre dell'*Annunciazione* a colori psichedelici in *Leonardo Da Vinci, The Annunciation* 323. Nello stesso anno, il commerciante d'arte egiziano Alexander Iolas gli commissionò una serie di dipinti e stampe ispirati all'*Ultima Cena*. Nel 1987 veniva inaugurata a Palazzo delle Stelline a Milano, nei pressi del refet-

29. L'opera intitolata *Leonardo*, così come Schifano scriveva nell'angolo superiore, è composta di due tele di grandi dimensioni (200 x 200 cm) ed è datata 1963. Il soggetto sarà ripreso anche nel 1981 in una dimensione più piccola (120 x 120 cm) nel dipinto *Leonardo, 1981*, anch'esso passato recentemente all'asta (Vienna, Dorotheum, 29 novembre 2018). Il dipinto del 1963 fu esposto alla biennale di Venezia nel 1984 ed è stato recentemente battuto all'asta da Christie's nel 2016 (Lotto 35 A, appartenente alla collezione di Chiara e Francesco Carraro) triplicando il suo valore di partenza. Rimando anche per le informazioni bibliografiche di riferimento e l'inquadramento di Schifano negli anni Sessanta a: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/mario-schifano-1934-1998-leonardo-6038657-details.aspx>.

30. Come già anticipato, la mostra fu l'occasione per esporre per la prima volta in America i disegni autografi di Leonardo. L'operazione fu organizzata da Windsor a cura di Kenneth Clark e Jane Roberts e inizialmente fece tappa a Los Angeles e a Washington (vedi nota 10). Dall'anno successivo, il 1977, una selezione ancora più numerosa avrebbe permesso di esporre i disegni anatomici a Londra, Firenze, Amburgo, Mexico City, Adelaide e Melbourne. Nel 1983, l'edizione ampliata vide l'organizzazione di una nuova selezione e un catalogo più articolato a cui parteciparono anche Robin Mackworth-Young e naturalmente Carlo Pedretti. Quest'ultimo, proprio dal 1967, era già al lavoro a Windsor con il maestro e mentore, Kenneth Clark, al catalogo dei disegni di Leonardo e, già nel 1963, scriveva a proposito del restauro dei disegni anatomici di Windsor esposti a Los Angeles, facendo cenno anche alla preparazione di un'edizione facsimilare a sua firma nel suo articolo di giornale dal titolo *Painstaking restoration of Leonardo's anatomical drawings*. Si veda: Lamporecchio, Archivio Pedretti, «Los Angeles Times» *Calendar*, 15 agosto 1976, p. 80, a firma Carlo Pedretti.

31. L'invito riporta sulla busta il suo nome: The Andy Warhol Museum, Pittsburgh (Pennsylvania), The Archive Collection, TC147.166, Invitation. Leonardo da Vinci: Anatomical drawings from the Queen's collection at Windsor Castle, Los Angeles County Museum of Art, August 7-September 5, 1976. Addressed from Los Angeles County Museum of Art to Mr. Andy Warhol, postmarked July 21, 1976, Los Angeles. Stamped in red ink: "Folk Sculpture USA/Now through Aug. 29". Invitation admits two. Includes reproduction of an anatomical illustration by da Vinci of the human lungs. Andy Warhol Museum accession number bottom right on verso.

torio di Santa Maria delle Grazie dove Leonardo aveva dipinto l'affresco, la mostra *Warhol. Il Cenacolo*³². Le ventidue grandi tele con l'*Ultima Cena* furono rielaborate dall'originale attraverso riproduzioni in grande formato tratte da stampe fotografiche e in particolare da un'incisione tratta da una pubblicazione, il *Cyclopedia of Painters and Painting* del 1913. L'iconico affresco di Leonardo fu riprodotto su grandi teli con l'aiuto della videoproiezione, tecnica sperimentata da Warhol almeno a partire dagli anni Sessanta, e tracciando a mano i contorni così come era solito fare con l'aiuto di Francesco Clemente e Jean-Michel Basquiat. L'idea era quella di rendere riproducibile in modo seriale un capolavoro universale.

Innovativa fu invece l'installazione *Ten Punching Bags (Last Supper)* realizzata nel 1986 con il giovane Basquiat³³. Si tratta di una scultura composta da dieci sacchi da boxes su cui campeggia il volto del Cristo dell'*Ultima Cena* reiterato in serie e su cui Basquiat iscrive ripetutamente la parola giudice (*judge*) nel suo caratteristico stile. L'opera provoca forti emozioni a causa del contrasto tra il Cristo con le mani aperte dell'*Ultima Cena* e il sacco da pugilato che invita invece a colpirlo.

Sebbene Pedretti non incontrò mai di persona Andy Warhol, ne era stato un grande ammiratore, tanto da possedere nella sua collezione non soltanto la litografia numerata di Marilyn Monroe, ma anche la prima riproduzione fotografica di uno degli scatti più belli realizzati dall'artista-performer Fabrizio Garghetti, scelto dallo stesso Warhol come unico fotografo accreditato per l'evento alle Stellite.

32. Un mese dopo essere rientrato a New York da Milano, dove si era appena concluso l'opening della mostra, Warhol fu ricoverato d'urgenza all'ospedale morendo nel febbraio 1987 per le complicazioni di un intervento chirurgico alla cistifellea. Nel 2017 si è tenuta una mostra al Museo del Novecento a Milano per commemorare l'evento realizzato trent'anni prima al Palazzo delle Stellite. Rimando all'articolo di Jessica Beck, associate curator della Andy Warhol Museum di Pittsburgh, anche per l'approfondito rimando alla scena culturale e il riferimento all'AIDS come malattia che spinse l'artista a riflettere sul significato della religione e su sé stesso: <https://gagosian.com/quarterly/2017/05/01/andy-warhol-sixty-last-suppers/>.

33. L'opera appartiene alla collezione dello Andy Warhol Museum a Pittsburgh. Per i rapporti tra Warhol e Basquiat rimando a M. D. Hermann (ed.), *Warhol on Basquiat. The Iconic Relationship Told in Andy Warhol's Words and Pictures*, Cologne, Taschen, 2019.



5. Keith Haring

La mostra al Metropolitan ha avuto risonanza duratura negli ambienti culturali e artistici di New York. Anche Keith Haring ne fu colpito. Nel 1986, Haring realizzò il City Kids Speak on Liberty Banner, raffigurando la *Statua della Libertà* nel grande murale commemorativo in occasione della celebrazione per i cento anni dalla realizzazione della grande scultura, al Jacob K. Javits Convention Center in collaborazione con la City Kids Foundation.

Sulla scena newyorchese si muoveva l'uomo d'affari colombiano Enrique Hauser, amico carissimo di Carlo e Rossana Pedretti, appassionato collezionista e in rapporti di lavoro con i maggiori commercianti d'arte della città. Nel 1986, Hauser acquistò per la sua collezione personale un disegno di Haring realizzato come studio preparatorio per il murale della *Statua della Libertà*. Fu Pedretti a riconoscere nel disegno di Haring una Statua della Libertà interpretata secondo un andamento che avrebbe ricordato proprio i *Diluvi* di Leonardo. Era come se il titolo del «New York Times», *The Apocalypse on a postcard* – e quindi l'obiettivo della mostra di Pedretti – si fosse materializzato in un'opera, che Hauser volle donare a Pedretti (fig. 1)³⁴. Appartiene al 1988 un'altra testimonianza del fascino di Leonardo su Haring: in quell'anno collaborò al progetto *Apocalypse* con dieci illustrazioni, accompagnate da testi di William S. Burroughs e, su quattro delle dieci immagini, decise di inserire la *Gioconda*.

6. Jean-Michel Basquiat

L'incontro di Carlo Pedretti con l'opera di Jean-Michel Basquiat conferma la potenza mediatica che la mostra del 1981 aveva saputo esercitare sui più importanti giovani artisti che si muovevano sulla scena culturale newyorchese. Da quel momento, così come Haring, Basquiat iniziò a interessarsi a Leonardo in maniera sistematica. Nell'agosto 1989 Carlo Pedretti si trovava al Louvre di Parigi per la mostra *Léonard de Vinci: les études de*

34. L'opera apparteneva alla collezione di Enrique Hauser: sono in corso le ricerche presso l'archivio privato della famiglia Hauser al fine di ritrovare documenti o qualsiasi altra attestazione che potrebbe confermare le circostanze nelle quali Haring realizzò l'opera. È comunque stata inviata la pratica per ricevere l'attestazione di autografia ufficiale da parte della Keith Haring Foundation, che purtroppo dal 2012 non rilascia più autenticazioni a causa delle ingenti richieste, come da mia mail del 14 luglio 2020.



Fig. 1 - Lamporecchio, Archivio Pedretti, acquarello su carta pesante di Keith Haring, Statua della Libertà come i diluvi di Leonardo, 1986, dono di Enrique Hauser.

*draperies*³⁵ e con il già citato Enrique Hauser si recò alla Galerie Enrico Navarra in rue du Faubourg St. Honoré dove era stata organizzata una mostra postuma di Basquiat, da poco scomparso. Pedretti riconobbe in alcune sue opere elementi e composizioni di Leonardo. Il cubo *Sans titre* del 1985 (fig. 2) raffigurava la *Madonna Litta*, mentre sull'altro lato del cubo era riportata la scritta «Leonardo da Vinci. On the eye»: fu possibile identificare – grazie alla memoria di Pedretti – nella parte inferiore un diagramma della visione contenuto al foglio 921 r del Codice Atlantico attraverso le parole PORTA e GLASS SPHERE, e nella parte centrale il testo intitolato «Dell'occhio dell'omo», tratto dal foglio 5 r del Manoscritto D conservato all'Institut de France. Caso voleva che l'Institut si trovasse a poca distanza dalla stessa galleria che stava

35. La mostra parigina sarebbe poi stata inaugurata nel dicembre dello stesso anno: *Léonard de Vinci: les études de draperies*, catalogue (Musée du Louvre, Hall Napoléon, 5 décembre 1989-26 février 1990), Paris, 1989.



celebrando Basquiat un anno dopo la sua morte. Forse anche nello spelling italiano sbagliato della scritta BRACCO (per braccio) presente nell'opera *Back of the neck* del 1983 si può ritrovare un implicito omaggio all'artista vinciario.

Si tratta di opere molto rappresentative dei due modi di Basquiat di rapportarsi a Leonardo attraverso l'inserimento di immagini, sia pittoriche sia grafiche, o attraverso citazioni sparse, spesso connesse agli studi anatomici. Solo Diego Cortez, il suo primo curatore, ha messo in luce questa attenzione di Basquiat per Leonardo, attestata fin dalle prime frequentazioni del giovane artista, conosciuto poco più che ventenne nel febbraio 1981 quando, ancora con il nome di Samo, espose alla mostra collettanea "New York/New Wave"³⁶. La traccia della sua segnalazione non era stata ripresa e i cataloghi delle mostre più importanti di Basquiat, come ad esempio quella organizzata tra ottobre e novembre 1989 alla Baghoomian Gallery di New York e quella del novembre 1990 alla Robert Miller Gallery nella stessa città³⁷, tacevano ogni riferimento a Leonardo. Furono dunque gli articoli di Enrique Hauser, stesi in dialogo con Pedretti, a chiarire il perimetro dell'influenza di Leonardo su Basquiat³⁸.

L'impiego di elementi tratti da Leonardo si fa, in effetti, presente solo dopo il 1981. Nel 1983 si registra un'ossessiva ripresa della *Gioconda* nel collage *Boone*, ne *La Gioconda (Mona Lisa)* e nel quadro *Lye*, venduto poi in asta da Sotheby's. In quest'ultima opera, la Monna Lisa, in un'inedita raffigurazione in cui era ritratta quasi per intero, campeggiava sotto il nome del

36. Questo si deduce da una intervista pubblicata su «Vanity Fair» nel novembre 1988 scritta da Anthony Haden-Guest, consultabile al link <https://archive.vanityfair.com/article/1988/11/burning-out>.

37. E. Hauser, *Basquiat's 'Madonna Litta'*, *op. cit.*, pp. 262-63 e figg. 1-4. Ricompare il dipinto della *Madonna Litta*, ma anche immagini macchine, meccanismi e altri diagrammi grafici.

38. Il colombiano Enrique Hauser, amico strettissimo di Carlo e Rossana Pedretti, era insieme a Coco Brown uno dei più grandi collezionisti di Basquiat e Haring. Era una persona generosa e ottimamente introdotta nella scena artistica newyorchese del tempo, tra i suoi amici i più grandi commercianti d'arte del tempo tra cui Vraj Baghooming e Annina Nosei. La bibliografia della presenza di Leonardo in Basquiat si fonda su tre contributi fondamentali: E. Hauser, *The Leonardo addiction of Jean-Michel Basquiat*, *op. cit.*, pp. 93-106; Id., *Basquiat's 'Madonna Litta'*, in «Achademia Leonardi Vinci», 4, 1991, pp. 262-63; C. Pedretti, *Deluge after Leonardo: Basquiat & Matta*, in «Achademia Leonardi Vinci», 9, 1996, pp. 218-19. Recentemente è stato edito un catalogo generale che tengo come testo di riferimento: *Basquiat: Boom for Real*, catalogue of the exhibition (London, Barbican Art Gallery) edited by Dieter Buchhart and Eleanor Nairne with Lotte Johnson, Munich-London-New York, Prestel, 2017.



Fig. 2 - Lamporecchio, Archivio Pedretti, archivio fotografico, Jean-Michel Basquiat, *Sans titre*, 1985.

cantante Nat King Cole che, nel 1950, aveva cantato la hit *Mona Lisa* pubblicandola nell'album *Unforgettable*.

Il vocabolario leonardesco di Basquiat non si limita all'utilizzo di immagini di culto facilmente riconoscibili come la *Gioconda* e la *Madonna Litta*, ma si compone piuttosto di frasi e di piccole immagini grafiche, diagrammi della visione, figure geometriche spesso mimetizzate all'interno di un contesto più grande, in cui emerge quel meccanismo di composizione fatto di associazione e somiglianze che era fondamentale per Basquiat. La sua musa ispiratrice Suzanne Moullock, ad esempio, ha sottolineato a più riprese la sua ammirazione per i grandi artisti rinascimentali (come pure per gli impressionisti³⁹). È da segnalare anche l'abitudine all'inserimento colto di nomi di artisti nell'opera, come ad esempio in *Untitled (Titian)* nel 1982, dove, oltre a iterare il nome del pittore veneziano, inserisce in prossimità di una pallina da baseball la scritta «first drawing of moon. Galileo». Si tratta per Basquiat

39. J. Clement, *Widow Basquiat. A love story*, New York, Broadway Book, 2014, p. 34.



di una modalità del conoscere mediata dalla scrittura e dalle immagini che poteva presumibilmente osservare nei libri a sua disposizione⁴⁰. Vale la pena soffermarsi su una ristretta selezione di opere che ben evidenziano la potenza espressiva di Basquiat⁴¹. Memorabili sono due elementi presenti nel quadro *Untitled* del 1988 (fig. 3) dove, nella parte superiore, si trova la riproduzione della cosiddetta “bicicletta di Leonardo”, per lungo tempo falsamente ritenuta un progetto autografo e, in basso, l’etichetta di vendita di un libro dal titolo *Leonardo* con il codice di distribuzione e il prezzo di 14.000 lire⁴². Si noti anche l’indicazione “QUADERNI.II 17 v” in *Untitled* (1987) in riferimento al foglio RL 19087 v con studi sul movimento del cuore, appartenente agli studi anatomici di Windsor. Anche la tecnologia leonardesca irrompe nell’immaginario caotico di Basquiat: l’articolazione dell’ala meccanica con iscrizione campeggia isolata nella parte inferiore della composizione nell’*Untitled* (1985), mentre alcuni congegni tecnologici di *Untitled* (*Caucasian/Negro*)(1985) sembrano provenire dal foglio 399 r del Codice Atlantico.

40. Non è ancora chiaro quale libro fosse appartenuto a Basquiat e costituisse la sua fonte di informazioni su Leonardo. In una conversazione recentemente avuta con Suzanne Moullock, che ringrazio per la sua generosità, neppure lei è riuscita a ricordarsi quali e quanti libri possedesse. Come Hauser prova in maniera convincente, il libro da cui Basquiat traeva frasi e immagini dovrebbe essere stato *Leonardo* edito da Reynal a New York (E. Hauser, *The Leonardo addiction of Jean-Michel Basquiat*, op. cit., pp. 95-97), idea condivisa anche da Eleonor Nairne (E. Nairne, *Encyclopaedia*, in *Basquiat: Boom for Real*, op. cit., pp. 226-27). La copertina del libro appare in un collage realizzato da Ivane della Tane intitolato *Portrait of JMB* (1987) passato alla Vrej Baghoomian Gallery di New York (Hauser 1990, fig. 10). Nel quadro *Untitled* (1988), come vedremo in seguito, le indicazioni del libro che appare in basso potrebbero far pensare a un’edizione Giunti, magari la traduzione di un libro che al tempo andava per la maggiore, *The Unknown Leonardo*, che Basquiat avrebbe potuto comprare in Italia al tempo della sua mostra a Modena nella galleria di Emilio Mazzoli nel maggio del 1981. Pedretti aggiunge a questi riferimenti con certezza i *Notebooks* di MacCurdy, vedi testo più avanti e note 35-36.

41. Per una precisa corrispondenza delle puntuali e interessanti citazioni di frasi e immagini di Leonardo rimando ai saggi di Hauser e a quello di Pedretti sopra citato.

42. Hauser 1990, figg. 25 e 26. Hauser ipotizza possa trattarsi del libro acquistato in Italia nel 1985 quando Basquiat visita, con i coniugi May, Firenze, Uffizi compresi. Per il clamoroso falso della bicicletta, già Augusto Marinoni, nel 1974, notava lo stile maldestro del disegno (A. Marinoni, *The bicycle*, in L. Reti (ed.), *The Unknown Leonardo*, New York, Mc Graw-Hill, 1974, pp. 28-29) ma fu soprattutto Carlo Pedretti che, nel 1978-1979, affermava perentoriamente che non si trattasse di una recente manipolazione – chiamata proprio “scherzo di un frate buon-tempone” – da porre in relazione all’incauto restauro realizzato dai monaci di Grottaferrata a cui tutto il Codice fu sottoposto in tutta segretezza (C. Pedretti, *The Codex Atlanticus of Leonardo da Vinci*, op. cit., pp. 82-3).



Fig. 3 - Lamporecchio, Archivio Pedretti, archivio fotografico, Jean-Michel Basquiat, *Untitled*, 1988.

Nel febbraio del 1990 Pedretti è a New York per attendere al meeting annuale del College Art Association e con Enrique Hauser visita la celebre Baghoomian Gallery. Qui riconosce in *Riding with Death* del 1988 (fig. 4) l'allegoria di Leonardo della virtù che cavalca l'invidia, conservata alla Christ Church di Oxford. Nel 1992 altri elementi vennero ritrovati da Pedretti nella retrospettiva su Basquiat organizzata al museo di arte contemporanea di Marsiglia dove era esposto *Untitled* (1985)⁴³. Nella parte inferiore del dipinto Pedretti notò due disegni e alcune iscrizioni tratte da Leonardo. I due disegni, che rappresentano rispettivamente il comportamento dell'acqua in prossimità di diversi ostacoli e un Diluvio, furono collegati da Pedretti rispettivamente ai fogli RL 12579 e RL 12376 di Windsor; mentre le iscrizioni *Representation of Deluge* (rappresentazione del diluvio) e *Nature of Water* (natura dell'acqua) furono collegate dallo studioso agli incipit che si ritrovano

43. C. Pedretti, *Deluge after Leonardo: Basquiat & Matta*, op. cit., p. 218, figg. 1-3.



al capitolo XXI del secondo volume dei *Notebooks* di MacCurdy, che si suppone Basquiat possedesse⁴⁴.

Dalle ultime ricerche⁴⁵ è possibile concludere che, tra i numerosi indizi sparsi nei dipinti di Basquiat, uno degli elementi più interessanti è il continuo rimando ad alcuni fogli anatomici, in particolare i nudi erculei visti da tergo realizzati da Leonardo come studi per la *Battaglia di Anghiari* (tra cui quelli appartenenti alla Biblioteca Reale di Torino o quelli conservati al Metropolitan Museum oppure ancora il foglio RL 12596). Questi fogli potrebbero essere motivi ispiratori per il grande *Leonardo da Vinci's greatest hits* (1982) (fig. 5), sebbene la didascalia reciti forzatamente «*Studies of human leg plus the bones of the leg in man and dog*». L'abbaglio di *dog* per *horse*, che farebbe pensare al foglio RL 12625 di Windsor con uno studio miologico della gamba e studi comparati tra le ossa degli arti inferiori dell'uomo e quelli del cavallo su carta preparata arancio, è riprodotto anche nei disegni del 1983 dal titolo *Dog leg studies* e *Leg of a Dog from Da Vinci*, quest'ultimo affine ai cinque screen-print su carta conosciuti come *Untitled (suited of five)*. In uno di questi ultimi campeggia anche il titolo del *De humani corporis fabrica* di Andrea Vesalio, uno dei padri della medicina moderna. Senza ovviamente dimenticare le scritte «LEONARDO DA VINCI» che campeggiano leggere (ma pesanti per il loro secolare bagaglio culturale) nella parte superiore di alcune opere come il disegno *Untitled (Leonardo Da Vinci) 1982* e nei quadri in collezione privata *The real and fake Leonardo da Vinci* (1983), qualche anno fa esposti entrambi alla monografia organizzata dal Mudec di Milano.

Riassumendo, ho cercato qui di mostrare come Carlo Pedretti fosse non soltanto uno studioso eccezionale dell'opera di Leonardo, ma anche un importante divulgatore⁴⁶: lo ha reso riconoscibile da tutti, prima in Europa e

44. *Ibid.*, p. 218.

45. Per molto tempo, Pedretti ed io abbiamo studiato la ricezione di Leonardo nelle opere di Basquiat. Iniziammo la nostra "caccia" al MoMA di New York passando al MOCA e al LACMA di Los Angeles e poi al Mudec di Milano raccogliendo interessanti evidenze con l'obiettivo di realizzare una pubblicazione. Tra quelle trovate da me, segnalo un'eco dell'*Uomo Vitruviano* nell'uomo di colore nel dipinto *Levitazione* (1987), ora conservato in collezione privata a Praga, un'opera in cui Basquiat affronta i problemi razziali. Credo inoltre che vada colta e apprezzata l'operazione di ribellione che voleva identificare nell'uomo di colore l'uomo perfetto per eccellenza – non a caso sotto la gigantesca scritta «IDEAL».

46. Riporto le parole di Margherita Melani (M. Melani (a cura di), *Bibliografia completa di Carlo Pedretti*, op. cit., p. 43) che così si esprime: «Pedretti era riuscito così a rendere semplici



Fig. 4 - Lamporecchio, Archivio Pedretti, archivio fotografico, Jean-Michel Basquiat, *Riding with Death*, 1988.

poi in America con lo strumento che riteneva più potente, le mostre. È, infatti, attraverso il confronto diretto con le opere e i disegni autografi che è possibile ricostruire i riflessi, gli echi e gli effetti che tracciano la fortuna e la ricezione di Leonardo su larga scala. Segno tangibile di questa fortuna furono le opere di quegli artisti che riuscirono a raccogliere questa eredità culturale. Il rapporto tra Carlo Pedretti e gli artisti contemporanei ha radici profonde. Se in alcuni casi, in particolare come ho cercato di ricostruire con Basquiat, fu lo stesso Pedretti a rintracciare motivi leonardeschi nell'opera di molti artisti che si avvicinarono a Leonardo in maniera spontanea, in altri lo studioso ne fu causa diretta. Molto spesso gli artisti erano desiderosi della sua compagnia per conoscere quanto più possibile su Leonardo: tra que-

anche le cose più complesse e, cosa ancor più ardua, a divulgare in modo efficace la complessità di Leonardo. Con Pedretti Leonardo è letteralmente uscito dalle più rigide classificazioni accademiche di stampo ottocentesco diventando al tempo stesso oggetto e soggetto di un nuovo approccio metodologico. [...] Pedretti era un uomo sempre proiettato verso il futuro», e capace – aggiungerei – di apprezzare l'arte in tutte le sue forme, comprendendo naturalmente anche quella contemporanea, essendo essa stessa ricezione di idee, impulsi ed emozioni.



Fig. 5 - Lamporecchio, Archivio Pedretti, archivio fotografico, Jean-Michel Basquiat, *Leonardo da Vinci's greatest hits* (1982).

sti, gli scultori Arnaldo Pomodoro, con il suo concetto di spazio⁴⁷; Christo, con cui discettava a New York nel 1989 su Leonardo come pioniere della land-art; pittori come gli esponenti della Transavanguardia, in particolare Sandro Chia che gli donò delle incisioni ancora inedite; archi-star internazionali come Richard Buckminster Fuller, inventore della cupola geodetica. Pedretti ha continuato ad incoraggiare gli artisti più giovani a dialogare con Leonardo e a farlo “rivivere”. Il suo ultimo lascito per l’arte contemporanea è una mostra: i *Tredici testimoni*⁴⁸. Questa collettiva, in via di definitiva

47. Riporto un ricordo orale. Pomodoro e Pedretti si trovarono a Los Angeles e parlarono delle sfere di bronzo di Arnaldo che si rompono per andare a scoprire il loro meccanismo interno in un contrasto crescente tra la levigatezza perfetta della forma e la complessità nascosta dell’interno. A seguito della conversazione e lo scambio di osservazioni che immancabilmente riguardavano Leonardo, Pomodoro donò una sua opera, con dedica sul basamento, a Carlo e Rossana Pedretti che fa parte della loro collezione ancora oggi.

48. Si tratta del progetto di una mostra itinerante di tredici quadri tutti in possesso della collezione Pedretti in fase di preparazione con cui si vuole porre l’accento e valorizzare lo straordinario amore di Pedretti per l’arte contemporanea e in particolare per quegli artisti che dialogano con Leonardo dietro suo incoraggiamento.

organizzazione, raccoglie tredici opere per un numero simbolico di tredici artisti – Pedretti compreso, con un dipinto realizzato su suggerimento di Giorgio Morandi⁴⁹ – che hanno dialogato o ancora oggi dialogano con Leonardo: Franco Bulletti, Aligi Sassu, Romano Gazzera, Giuliano Ghelli, Fabrizio Garghetti, Stefano Giraldi, Andrea Granchi, Alessandro Reggioli, Aligi Sassu, oltre ai già citati Buckminster Fuller, Chia, e naturalmente Haring e Warhol. Un dialogo tra “amici nel segno di Leonardo” con Pedretti animatore, o meglio un cenacolo di artisti che, attraverso le loro opere, hanno enormemente contribuito a rendere popolare Leonardo a partire dalla seconda metà del Novecento⁵⁰.

Bibliografia

BUCHHART D., NAIRNE E., JOHNSON L. (eds.), *Basquiat: Boom for Real*, catalogue of the exhibition (London, Barbican Art Gallery), Munich-London-New York, Prestel, 2017.

BRIZIO A. M., *Leonardo da Vinci. Il Cenacolo*, Firenze, Giunti Martello, 1983.

CHASTEL A., *L'Illustre incomprise. Mona Lisa*, Paris, 1988.

CLEMENT J., *Widow Basquiat. A love story*, New York, Broadway Book, 2014.

COOKE L., KELLY K. (eds.), *Joseph Beuys: Drawings After the Codices of Madrid of Leonardo da Vinci in 1965*, with essays by Ann Temkin, Martin Kemp, and Cornelia Lauf, New York, Dia Art Foundation, 1998.

HAUSER E., *The Leonardo addiction of Jean-Michel Basquiat*, in «Achademia Leonardi Vinci», 3, 1990, pp. 93-100.

49. Ne parla lui stesso nella nota di chiusura della sua Lettura vinciana: C. Pedretti (a cura di), *Le macchie di Leonardo. «Perché dale cose confuse il cervello si desta a nove invenzioni»* (Libro di pittura, f. 35 v, cap. 66), XLIV Lettura Vinciana, Vinci, Biblioteca Leonardiana, 17 aprile 2004, Firenze, Giunti Barbera, 2004, Appendice III. Morandi e il *Trattato della pittura* di Leonardo, pp. 60-2.

50. Desidero ringraziare Ilaria Bianchi e Pasquale Terracciano per l'incoraggiamento continuo e per il loro prezioso aiuto nella revisione del mio saggio.



- ID., *Basquiat's "Madonna Litta"*, in «Achademia Leonardi Vinci», 4, 1991, pp. 262-3.
- HERMANN M. D. (ed.), *Warhol on Basquiat. The Iconic Relationship Told in Andy Warhol's Words and Pictures*, Cologne, Taschen, 2019.
- KEELE K. D. (ed.), *Leonardo da Vinci, anatomical drawings from the Queen's Collection at Windsor*, catalogue of the exhibition (Washington, National Museum of History and Technology, Smithsonian Institution, 2 July-1 August 1976; Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 5 August-5 September 1976), Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1976.
- LANGTON DOUGLAS R., *Leonardo da Vinci: His Life and His Pictures*, Chicago, Chicago University Press, 1944.
- LESLIE DAVIS M., *Mona Lisa in Camelot: How Jacqueline Kennedy and Da Vinci's masterpiece charmed and captivated a Nation*, The White House History Association, New York, 2008.
- MELANI M. (a cura di), *Bibliografia completa di Carlo Pedretti (1928-2018)*, con un inedito di Carlo Pedretti, Poggio a Caiano, CB Edizioni, 2019.
- PEDRETTI C. (a cura di), *1505-1515: dalla pianta centrale allo spazio sferico*, in *La mente di Leonardo: al tempo della Battaglia di Anghiari*, catalogo della mostra (Firenze, 3 ottobre 2005-7 gennaio 2006), Firenze, Giunti, 2006.
- ID., *Le macchie di Leonardo. «Perché dalle cose confuse il cervello si desta a nove invenzioni» (Libro di pittura, f. 35 v, cap. 66), XLIV Lettura Vinciana*, Vinci, Biblioteca Leonardiana, 17 aprile 2004, Firenze, Giunti Barbera, 2004.
- ID., *Deluge after Leonardo: Basquiat & Matta*, in «Achademia Leonardi Vinci», 9, 1996, pp. 218-9.
- ID. (ed.), *The drawings and miscellaneous papers of Leonardo da Vinci in the collection of Her Majesty The Queen at Windsor Castle*, London, New York, Johnson Reprint Company Ltd., Harcourt Brace Jovanovich, 1982, Vol. I: *Landscapes, plants and water studies*. Il volume II con *Horse Studies and other animals* verrà pubblicato nel 1987. Rispetto al piano generale mancano ancora alcune sezioni: *Figure studies, profiles and caricatures* (vol. III), *Miscellaneous papers: rebus, emblems and allegories, scientific notes, hydraulics, architecture and technology cartography* (vol. IV).
- ID. (ed.), *Leonardo da Vinci: nature studies from the Royal Library at Windsor Castle*, catalogue of the exhibition (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 15 November 1980-15 February 1981; New York, The Metropolitan Museum of Art, New York, 4 March-7 June 1981), introduction by Kenneth Clark, New York, Johnson Reprint Corporation, 1980.

- Id. (ed.), *The Codex Atlanticus of Leonardo da Vinci: a catalogue of its newly restored sheets*, New York, Johnson Reprint Corporation, Harcourt Brace Jovanovich, 1978-1979, 2 voll.
- Id. (ed.), *Leonardo da Vinci: Fragments at Windsor Castle from the Codex Atlanticus*, foreword by Sir Owen Morshead, London, Phaidon, 1957.
- Id. (a cura di), *Documenti e Memorie riguardanti Leonardo da Vinci a Bologna e in Emilia*, In *Appendice Scritti e disegni inediti di Leonardo da Vinci*, presentazione di Achille Marazza, Bologna, Editoriale Fiammenghi, 1953.
- Leonardo da Vinci: anatomical drawings from the Royal Collection*, catalogue of the exhibition (London, Royal Academy of Arts, 1977) introduction by Carlo Pedretti, London, Royal Academy of Arts, 1977.
- Leonardo da Vinci: disegni anatomici dalla Biblioteca Reale di Windsor*, Firenze, catalogo della mostra (Palazzo Vecchio, maggio-settembre 1979) prefazione di Carlo Pedretti, Firenze, Giunti Barbera, 1979.
- Leonardo da Vinci: anatomische Zeichnungen aus der Königlichen Bibliothek auf Schloss Windsor*, catalogus van de tentoonstelling (Hamburger, Kunsthalle, 1979) einleitung von Carlo Pedretti, Gütersloh, Prisma, 1979.
- An Exhibition of the Scientific Achievements of Leonardo da Vinci*, catalogue of the exhibition (New York, Museum of Science and Industry, 1940), New York, The Vigo Press, 1940.

MATERIALE D'ARCHIVIO

- T003 magazine, *Mona Lisa*, L. Da Vinci 1947, France, The Andy Warhol Museum, Pittsburgh (Pennsylvania), The Archive Collection, *Misc. Box 25*.
- Leonardo da Vinci. Il Cenacolo by Anna Maria Brizio*, Florence, Giunti Martello, 1983, The Andy Warhol Museum, Pittsburgh (Pennsylvania), The Archive Collection, *Misc. Box 25*.
- Les Fabuleuses Machines de Leonard de Vinci au Clos Luce D'Amboise*, exhibition catalogue, The Andy Warhol Museum, Pittsburgh (Pennsylvania), The Archive Collection, *BOOKS: [Folder 2]: TC443.7: Exhibition catalogues*.
- Lettera di Stephen Garrett a Carlo Pedretti, 1 dicembre 1980, Lamporecchio, Archivio Pedretti.
- «Los Angeles Times», ritaglio di giornale, 19 novembre 1980, a firma di Suzanne Muchnic, Lamporecchio, Archivio Pedretti.
- «Los Angeles Times», ritaglio di giornale, 10 gennaio 1981, a firma di Betje Howell, Lamporecchio, Archivio Pedretti.



«New York Times», ritaglio di giornale, 23 marzo 1981, a firma Robert Hughes, Lamporecchio, Archivio Pedretti.

«Los Angeles Times», ritaglio di giornale, 15 agosto 1976, a firma di Carlo Pedretti, Lamporecchio, Archivio Pedretti.

«Vanity Fair» nel novembre 1988 scritta da Anthony Haden-Guest, <https://archive.vanityfair.com/article/1988/11/burning-out>.

Immagini delle opere d'arte contenute in questo saggio, Lamporecchio, Archivio Pedretti, collezione fotografica

Leonardo sul Pacifico. Grafica, design, cybercultura (e una fake news)

Pasquale Terracciano

1. I codici di Leonardo come “campo magnetico”

La storia della ricezione di Leonardo da Vinci è stata spesso legata alle vicende dei suoi codici. La presenza delle carte leonardesche in luoghi specifici ha comportato delle conseguenze dirette sulla ricerca e ha esercitato altre volte un vero e proprio “campo magnetico” culturale intorno alla figura di Leonardo. In questo saggio partirò da un luogo apparentemente eccentrico quale è Seattle, per allargare il campo all’analisi della fortuna del mito di Leonardo nella cultura della costa occidentale degli Stati Uniti. Si tratta di un ambito invero molto vasto, ed effettuerò dunque dei carotaggi su specifici ambienti: dall’architettura all’informatica, dall’accademia al design, dal mondo della produzione cinematografica alle riviste culturali. Affrontare la fortuna di Leonardo in tale contesto ha in realtà l’ambizione di cogliere una parte consistente del mito contemporaneo dell’artista di Vinci. Il nostro mondo è vivacemente multicentrico, ma sarebbe ingenuo non fare i conti con quanto è stato elaborato da quella specifica industria culturale, stante anche la sua impressionante capacità di diffusione globale. Su questo aspetto possono valere delle considerazioni forse scontate, ma non estemporanee rispetto a quanto indagato in questo saggio. Se ci si riferisce alla sola California, parliamo di una regione che da sola è la quinta economia del mondo. Se si somma anche l’area di Seattle vuol dire aggiungere due colossi, economici e simbolici, come la Boeing e la Microsoft. Si tratta dell’economia che ha trainato il sistema produttivo americano nel momento del crollo del manifatturiero e del modello della *Rust Belt*. Si tratta altresì di un luogo che, in maniera almeno duplice, ha creato l’immaginario del mondo in cui abbiamo vissuto negli ultimi anni. Innanzitutto, in una prima fase, con il cinema di Hollywood e la cultura pop; e poi, nell’ultimo quarantennio, con la rivoluzione digitale, che ha avuto cuore e mente poco più a nord, nella Silicon



Valley, simbolicamente posizionata a metà strada tra Los Angeles e Seattle. A tal proposito, un paradigma che si è fatto sempre più forte negli ultimi anni per spiegare questa seconda fase della cultura della costa pacifica degli Stati Uniti è quello che la interpreta come stretta tra i due poli della *controcultura* e della *cybercultura*, e in particolare secondo un'evoluzione che va dall'una all'altra¹. Per quanto non possa essere questa la sede per un'analisi approfondita e ad ampio raggio dei caratteri della cultura della West Coast dell'ultimo cinquantennio, mi pare possa essere utile testare l'esistenza o meno di quello che abbiamo definito "campo magnetico" generato dalla presenza delle carte di Leonardo da Vinci sul Pacifico. Con i frammenti ottenuti, si spera di riuscire a offrire un portolano utile alla navigazione. L'ipotesi è di dimostrare che sia esistita una ricezione del mito di Leonardo con caratteri specifici e che questa ricezione abbia attraversato trasversalmente l'accademia, la controcultura, la cultura di massa².

Dunque Seattle. Si tratta del luogo dove è attualmente conservato il codice Leicester, manoscritto di 36 fogli databili tra il 1506 e il 1510. È l'unico manoscritto di Leonardo che non si trova in istituzioni delegate per mestiere alla conservazione, all'esposizione e alla ricerca, come biblioteche o musei. Il codice Leicester è infatti in mano privata: è di proprietà del fondatore di Microsoft, Bill Gates, che negli ultimi anni lo ha affiancato con un *device* (chiamato *Codescope*) che consente di sfogliarlo, di leggerlo e di approfondire le questioni che vi sono enucleate. Che sia Gates a possedere il codice Leicester non colpisce più di tanto, ma spinge a porsi qualche domanda. Nel 1994, anno in cui venne acquistato, il codice Leicester era, da un punto di vista meramente economico, alla portata di molti altri miliardari, al costo, per loro non eccessivo, di circa 30 milioni di dollari: uno yacht particolarmente accessoriato o un giocatore di calcio. Il mito di Leonardo è trasversale: è dunque significativo che a voler possedere delle pagine autografe di Leonardo sia stato uno dei protagonisti della rivoluzione informatica. Più

1. F. Turner, *From Counterculture to Cyberculture*. Stewart Brand, *The Whole Earth Network, And The Rise Of Digital Utopianism*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008. Inoltre W. Isaacson, *The Innovators: How a Group of Inventors, Hackers, Geniuses, and Geeks Created the Digital Revolution*, New York, Simon & Schuster, 2014.

2. Sul sostrato di questa ricezione si veda J. Brewer, *The American Leonardo. A 20th Century Tale of Obsession, Art & Money*, London, Constable, 2009.

di altri, Gates ha subito il fascino del “grande genio” rinascimentale, capace ai suoi occhi di unire la cultura scientifica e artistica, di vedere connessioni invisibili tra ambiti prima eterogenei, di innovare e di pensare il futuro, con attenzione alla tecnologia e con un costante senso di visionarietà (siamo, come si vede, all’interno del nocciolo più duro del mito di Leonardo). Le interviste che ha rilasciato in questi anni al riguardo del suo rapporto con Leonardo lo confermano. Al tempo stesso, si può supporre che Bill Gates abbia anche inteso omaggiare se stesso, e il mito di chi si è costruito al di fuori dei percorsi accademici, nei garage e non nelle università. Un elemento – questo dei garage come laboratori tecnici e al tempo stesso prime, precarie, sedi di quelle che sarebbero in seguito diventate multinazionali, – che viene fin troppo spesso ricordato nelle biografie dei vari *tycoon* dell’informatica, ed è frutto di una narrazione per molti versi esagerata: senza le università, senza l’incubazione della Xerox e senza alcuni progetti militari, molte delle innovazioni non vi sarebbero state³. Ma indubbiamente si tratta di un elemento simbolicamente importante a segnalare i percorsi non “ufficiali” che hanno portato alla rivoluzione dei computer, e che ai fini della nostra ricerca assume valore poiché uno degli aspetti che colpì del mito del Leonardo era proprio la sua formazione tra percorsi da autodidatta e il lavoro di bottega.

Il codice Leicester non era giunto in California direttamente nelle mani di Bill Gates, ma era stato precedentemente acquistato nel 1980 dall’imprenditore e mecenate Armand Hammer, per la sua collezione che si trova all’interno del campus di UCLA a Los Angeles. Dietro l’acquisto, vi erano l’expertise e i suggerimenti di uno dei più grandi esperti di Leonardo del ’900, cioè Carlo Pedretti, che a UCLA insegnava alla cattedra di *Leonardo Studies* e che fu indubbiamente fondamentale per la fortuna statunitense del Vinciano⁴. Pedretti provvide anche a risistemare l’ordine delle carte del codice, restituendogli la presumibile forma originaria. Alla morte del suo possessore, dopo essere rimasto ancora per qualche anno all’Hammer Museum

3. D. K. Smith, R. C. Alexander, *Fumbling the Future: How Xerox Invented, Then Ignored, the First Personal Computer*, New York, William Morrow, 1988; ma anche M. Mazzuccato, *Lo Stato-innovatore*, Roma-Bari, Laterza, 2014.

4. Per una mappa provvisoria delle direzioni degli interessi suscitati da Pedretti si rimanda a C. Moffatt, S. Tagliagammba (eds.), *Illuminating Leonardo. In Honor of Professor Carlo Pedretti on the Occasion of his 70 Years of Leonardo Scholarship*, Leiden, Brill, 2016, (Leonardo Studies Series, vol. I).



di UCLA, il codice venne battuto all'asta e acquistato da Gates. Si tratta, dunque, di una permanenza ormai quarantennale di quelle pagine di Leonardo sulla costa Ovest degli Stati Uniti.

A partire da questa lunga presenza del codice Leicester, che ha visto intrecciare mecenatismo privato e istituzioni accademiche, è opportuno far interagire alcune domande sul mito di Leonardo, con un campo di applicazione potenzialmente molto proficuo. Come ha inciso questa presenza nella cultura americana e soprattutto nella cultura della West Coast? Vi era un precedente "mito" di Leonardo, tipicamente californiano, che ha costituito terreno fertile per l'interesse verso quel codice?

2. Elmer Belt e Carlo Pedretti

L'anniversario leonardesco è stato l'occasione per numerose celebrazioni e giornate di studi. Un convegno importante si è svolto presso UCLA, cioè nell'università che, come abbiamo già accennato, è stata legata per diversi tramiti all'eredità di Leonardo. Il convegno, intitolato *Inventing the Future: Flight, Automata, Art, Anatomy, Biomorphism*, ha dedicato particolare attenzione all'interazione con la medicina e con la robotica. Va in effetti notato che l'inizio del rapporto tra Leonardo e Los Angeles è legato alla medicina. Prima ancora di Armand Hammer, a costruire quel legame fu Elmer Belt, professore emerito della UCLA School of Medicine. Belt era medico, urologo, chirurgo (fu pioniere delle operazioni sui cambi di sesso) e per tutti questi motivi appassionato del Leonardo anatomista⁵. Tale passione si riversò in un collezionismo entusiasta di libri su Leonardo e sulla cultura scientifica rinascimentale che lo portò a costituire una notevole biblioteca di studi leonardeschi, la *Elmer Belt Library of Vinciana* di Los Angeles, che venne donata nel 1961 all'università californiana. Fu questa collezione a rafforzare il legame con Carlo Pedretti – già suo corrispondente, e tramite fondamentale per la scelta e il reperimento dei volumi in Europa – e a spingere Pedretti verso la California, dove insegnò dal 1960 al 1993. Si ponevano dunque indirettamente le condizioni perché il codice Leicester giungesse negli Stati Uniti.

5. Si segnala al riguardo E. Belt, *Leonardo the anatomist*, Logan Clendening lectures on the history and philosophy of medicine, Ser. 4, Lawrence, University of Kansas Press, 1955.

Ha tratti interessanti, per i nostri fini, il modo con cui nel 1951 Belt presentava, sulle pagine del *College Art Journal*, la biblioteca che stava costituendo:

When, as all Easterns do you make your long anticipated visit to California we invite you to visit our Leonardo da Vinci Library in Los Angeles [...] You will be busy here in Los Angeles, feeling the strong surge of modern life and the thrill of new and western ideas but we invite you too to a few hours of quiet contemplation in our Library which is concerned with the life and thoughts of Leonardo da Vinci who lived in an age so very like our own; an age vibrant with energy, popping with new discoveries and yet sobered by the constant threat of war [...] To Leonardo's mind there was no distinction between art and science. So, too, in our Library art and science intermingle, fusing into one. Here both the artist and the scientist are at home and thrill with revelations of the working of the greatest machine which ever was a human mind. [Quando, come fanno tutti quelli dell'East Coast, pianificherai la tua visita in California, ti invitiamo a visitare la nostra Biblioteca Leonardo da Vinci a Los Angeles.[...] Sarai molto impegnato qui a Los Angeles, sentendo l'impeto dirompente della vita moderna e il fremito delle nuove idee dell'Ovest, ma ti invitiamo anche a concederti qualche ora di quieta contemplazione nella nostra biblioteca incentrata sulla vita e il pensiero di Leonardo da Vinci, che ha vissuto in un'epoca così simile alla nostra: un'epoca vibrante di energia, animate da nuove scoperte e tuttavia anche frenata dalla costante paura della guerra [...]. Per la mente di Leonardo non c'era distinzione tra arte e scienze. Così anche nella nostra biblioteca arte e scienza si intrecciano, fondendosi in una cosa sola. Qui sia l'artista che lo scienziato sono a casa e si entusiasmano con le rivelazioni sul funzionamento della più grande macchina che sia mai stata una mente umana]⁶.

Al netto del tono in alcuni punti quasi pubblicitario, al centro della pagina vi è indubbiamente la relazione tra arte e scienza, che sarà in effetti una delle costanti della fortuna americana di Leonardo. Il paragone tra la Firenze del Rinascimento e la Los Angeles del secondo dopoguerra può destare diverse perplessità storiografiche, ma è pieno di spunti interessanti per lo specifico osservatorio di questa ricerca. Lo è innanzitutto il richiamo denso alla guerra, come pure la consapevolezza che si tratta di luoghi ed epoche piene di energie. Leonardo da Vinci insegna come tenere insieme le due culture,

6. E. Belt, K. Trauman Steinitz, *The Elmer Belt Library of Vinciana in Los Angeles*, in «College Art Journal», 11, 1, 1951, pp. 30-3.



scientifica e letteraria, ispira ed entusiasma; viene anche lui da un'epoca che ha avuto senso tragico ma al tempo stesso una forza vitale che lo ha spinto al centro dei processi di innovazione. Per questo ha un posto d'onore tra le attrazioni di Los Angeles: per Elmer Belt, Leonardo è a tutti gli effetti un californiano *ad honorem*.

3. Immaginazione, innovazione, semplicità

Nella passione californiana per Leonardo giocarono un forte ruolo gli elementi della visionarietà, dell'originalità, della capacità di innovazione al confine tra le discipline. A San Francisco è tuttora attiva la rivista «Leonardo», incentrata sulle interazioni tra arte, scienza e tecnologia, sui nuovi materiali e sulle tecniche artistiche sperimentali. La rivista venne fondata nel 1968 da Frank Malina; formatosi al *California Institute of Technology* fu ingegnere aeronautico esperto di missilistica (lavorò al progetto del lancio del primo razzo al di fuori dell'atmosfera terrestre), pioniere dell'astronautica ma anche artista «cinetico». Malina, di simpatie comuniste, era caduto in disgrazia durante il maccartismo e si era dunque trasferito nel secondo dopoguerra in Francia per lavorare all'UNESCO. Qui diede vita a «Leonardo», che si trasferì solo successivamente negli Stati Uniti. La sua esigenza era di creare un canale internazionale di comunicazione tra gli artisti, una «bottega» globale di sperimentatori che parlassero lo stesso linguaggio, dove mettere a confronto le innovazioni tecniche: Leonardo gli parve il più adatto ispiratore di tale progetto⁷ (fig. 1).

Diverso invece il Leonardo di Charles Eames, designer e architetto americano allievo della lezione di Eero Saarinen, noto per le linee pulite e scarse delle sue abitazioni come anche degli oggetti da lui progettati, in particolar modo delle sue iconiche sedie. Eames si era trasferito a Los Angeles partire dagli anni '40; qui fondò il suo studio insieme alla moglie Ray con cui costituì un fortunato sodalizio artistico che, con consapevole ambizione, intese dare letteralmente forma al volto degli Stati Uniti del secondo dopoguerra⁸.

7. Sulla rivista si guardi J. Thomas, *Arts & Culture: A Journal for the Polymath*, in «Physics» 11, 128, oltre alla presentazione contenuta in <https://www.leonardo.info/history> [ultima consultazione: 23/01/2022].

8. D. Albrecht (ed.), *The Work Of Charles And Ray Eames: A Legacy Of Invention*, New York, Harry N. Abrams, 1998.

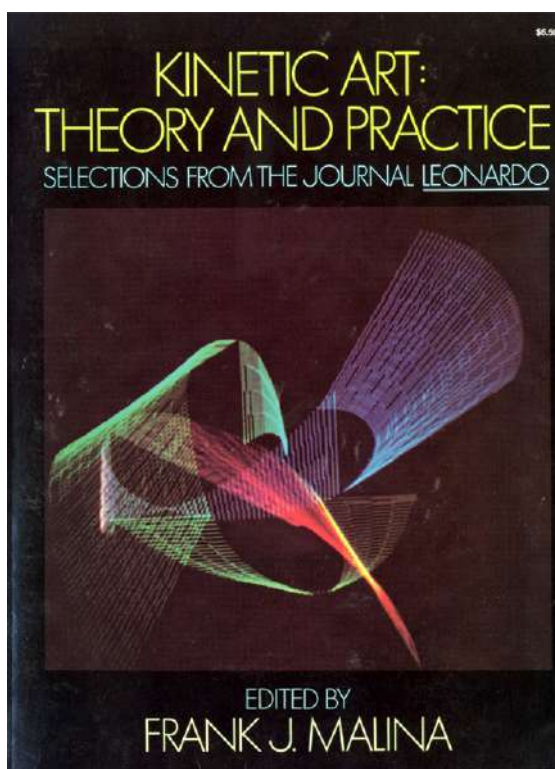


Fig. 1 - Copertina della rivista "Leonardo".

Per Eames, Leonardo era una figura importante, innanzitutto come maestro degli architetti e dei designer. Quando, prendendo spunto da un volume sull'arte e sulla cultura fiorentina, Eames descrive una pagina manoscritta di Leonardo la considera appunto come tratta dal «notebook of a designer» profondamente appassionato del suo lavoro⁹. Lo colpisce l'ispirazione per

9. «The accompanying illustration is from the notebook of a designer who is not apt to be considered weak in character – yet certainly here no evil of personality hangs between the information and the viewer. Da Vinci was completely involved in any subject he attacked. In such a climate of involvement and concern, any drive toward self-conscious originally would quickly disappear. Enthusiasm for the subject is contagious, and information fairly leaps from the page» [«L'illustrazione che accompagna proviene dal taccuino di un designer che non è suscettibile di essere considerato debole nel carattere, ma certamente qui nessun problema di personalità si frappone tra l'informazione e lo spettatore. Da Vinci era completamente coinvolto in qualsiasi argomento affrontasse. In un tale clima di coinvolgimento e preoccupazione, qualsiasi spinta di autocoscienza all'origine scomparirebbe rapidamente. L'entusiasmo per l'argomento è contagioso e



le forme semplici, e il modo di relazionarsi al proprio mestiere senza che la propria personalità faccia velo al progetto grafico. Leonardo è a tutti gli effetti, per Eames, un designer trascinato da un entusiasmo che straborda dalla pagina, e che viene incanalato nella realizzazione attraverso la creatività e l'attenzione ai dettagli. Insieme a queste caratteristiche Eames era interessato al modo in cui Leonardo trasferiva il suo studio e l'osservazione della realtà alla creazione di oggetti, anche apparentemente futili e infantili: ad esempio gli aquiloni¹⁰. Sulle caratteristiche del lavoro di Leonardo come progettista, torna più compiutamente in un discorso tenuto ad Aspen davanti a una platea di manager e designer:

*When we think of great imagination and far-reaching perspective combined with infinite patience and attention to detail, we think of Leonardo Da Vinci. We are often apt to think there are no Leonardos today, and as usual we are wrong, because there are. It's just that it is never a snap to apply such attitudes, even though in the long run they offer by far the greatest odds. Among such great original thinkers we must all certainly be grateful for is Buckminster Fuller. [...] He has pointed out that originality for the sake of being original is simply no good and can only lead to something that is, in the worst sense, derivative. To this we would all agree – whether we ourselves can avoid it completely or not. [Quando pensiamo a una grande immaginazione e a un'amplissima prospettiva unite a infinita pazienza e attenzione ai dettagli, pensiamo a Leonardo Da Vinci. Spesso siamo portati a pensare che oggi non ci siano dei "Leonardo", e come al solito ci sbagliamo, perché ce ne sono. È solo che non è mai un gioco da ragazzi adottare tali atteggiamenti, anche se a lungo termine offrono di gran lunga le maggiori probabilità. Tra questi grandi pensatori originali ai quali dobbiamo certamente essere tutti grati c'è Buckminster Fuller. [...] Egli ha sottolineato che l'originalità per il gusto di essere originale semplicemente non va bene e può solo portare a qualcosa che è, nel senso peggiore, derivato. Su questo potremmo essere tutti d'accordo, sia che siamo capaci di evitarlo completamente oppure no]*¹¹.

le informazioni saltano giustamente dalla pagina», C. Eames, *A Prediction: Less Self-Expression for the Designer*, in «Print» 14, 1, January 1960, pp. 77-9 ora in *An Eames Anthology* by C. and R. Eames, D. Ostroff (eds.), New Haven, Yale University Press, 2015, p. 206. Il volume al centro dell'articolo è M. McCarthy, *The Stones of Florence*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1959.

10. Charles Eames to Mr. Andrew Knox, London, June 19, 1956 in *An Eames Anthology*, cit., p. 150.

11. C. Eames, *Design, Designer, Industry*, in «Magazine of Art», 44, 8, December 1951, pp.

Creatività, attenzione al dettaglio, passione, pazienza, semplicità, sono le regole del designer Leonardo¹². Ma in questo brano colpisce anche un altro elemento, cioè l'affermazione dell'esistenza di un Leonardo contemporaneo a Eames. Un personaggio che, quantomeno al lettore italiano, può forse suonare un po' inatteso: si tratta di Buckminster Fuller.

4. Leonardo da Disney

Prima però di spendere qualche parola in più su Fuller, è il caso di introdurre un altro nome, più noto, che negli Stati Uniti della metà del secolo venne accostato all'artista toscano. Nel 1942 David Low, il famoso fumettista politico, pubblicò infatti un saggio dall'esplicito titolo *Leonardo da Disney* in cui indicava Walt Disney come il genio visivo contemporaneo le cui opere permettevano l'accostamento al vinciiano¹³. Low piegava Leonardo per favorire i termini del confronto: sottolineava come la filosofia dell'artista di Vinci fosse improntata all'energia che pervade ogni singolo elemento della natura, e come la sua pittura seguisse movimento e forza cinetica. Per questo alcuni suoi disegni apparirebbero quasi dei cartoni. Leonardo stesso ebbe molto del fumettista: amava gli elementi caricaturali e inusitati, detestava le forme ordinarie. Dal canto suo, Walt Disney non è classificato e apprezzato dai suoi contemporanei in quanto artista, eppure l'evoluzione tecnica che è riuscito a dare ai cartoni rivelano una grande osservazione e comprensione del significato del movimento cui corrisponde una strabiliante capacità di creare arte cinetica. Al centro dell'articolo vi è la constatazione che l'animazione è la più grande rivoluzione nell'arte grafica negli ultimi secoli; la rappresentazione dei movimenti in movimento consente una vasta gamma di possibilità espressive ed emotive che l'artista deve esplorare. Il fatto che Disney diriga centinaia di persone e sia tutto sommato estraneo ad alcune delle evoluzioni tecniche che permettevano la realizzazione dei suoi film contava poco: era Disney a dare la direzione per capolavori come *Fantasia*, non semplici successi commerciali, ma vere opere d'arte. Low insisteva inoltre sul ruolo della

320–21, ora in *An Eames Anthology*, cit., p. 98.

12. Si veda ora anche S. Tagliagambara, *Leonardo industrial designer*, in «Incontri. Rivista Europea di Studi Italiani» 35, 2020, pp. 46–58.

13. D. Low, *Leonardo da Disney*, in «The New Republic», 5 January 1942.



bottega – e dunque del lavoro collettivo organizzato, delle *factories* di artisti, delle case di produzione – come elemento centrale nella realizzazione delle arti; e insisteva sulla multiforme figura di Walt Disney che, come Leonardo, era capace di suscitare meraviglie grazie alla sperimentazione di nuove tecniche. L'affinità non consisteva però tanto nella poliedricità, quanto nello stupore che forme di raffinato artigianato sanno dare. La domanda che si poneva Low non riguardava, in ogni caso, chi fosse il nuovo Leonardo ma piuttosto cosa avrebbe fatto un Leonardo contemporaneo. E Low non aveva dubbi: «*But I know what Leonardo would be up to if he were alive today. He would be in his back room inventing simplification of animating process and projection devices*» [So cosa farebbe Leonardo se fosse vivo oggi. Starebbe nella sua stanzetta di lavoro a inventare modi di semplificare i processi di animazione e dispositivi di proiezione]¹⁴. Torneremo su questa affermazione.

5. Tralicci e palle da golf

Scopriamo ora chi era il Leonardo contemporaneo che aveva in mente Charles Eames. Richard Buckminster Fuller (1895-1983) aveva un lontano rapporto con l'Italia. Era pronipote infatti della scrittrice e giornalista Margaret Fuller, grande amica di Mazzini, compagna del conte Orsini, e impegnata in prima fila nei fatti della Repubblica romana del 1849¹⁵. Richard Buckminster fu figura poliedrica (come del resto quasi inevitabile per raccogliere un'investitura da novello Leonardo): designer, architetto, inventore, futurologo, a lungo presidente del MENSA (la società che raccoglie le persone con alto QI). Inventò i concetti di “efemeralizzazione” – cioè la tendenza della tecnologia di progredire verso sistemi capaci di essere più efficienti con minore spazio e funzioni – e di “sinergica”, lo studio dei sistemi in trasformazione visti nel loro insieme. Tra le altre cose, dal suo nome trae origine una molecola chimica: il fullerene, caratterizzata da una particolare forma di poliedro regolare. Il fullerene ricorda infatti una delle tipiche architetture di Fuller, cioè le cupole geodetiche, delle strutture emisferiche autoportantesi formate da poligoni: quasi delle palline da golf cave. Si tratta di strutture che

14. *Ibid.*

15. Le principali informazioni le ho ricavate da L. S. Sieden, *Buckminster Fuller's Universe: His Life and Work*, New York, Perseus Books Group, 2000.



Fig. 2 - Struttura geodetica nel parco giochi di Disneyworld. Flickr, pubblicato sotto licenza Creative Commons 2.0, scattata dal signor Michael Huey il 12 agosto del 2009.

diventano sempre più resistenti man mano che aumentano le dimensioni. Ne costruì diverse negli Stati Uniti, e molte altre ne ispirò, come ad esempio la cupola presente nel parco giochi di Disneyworld, in Florida (fig. 2).

Tali cupole hanno un'indubbia somiglianza (che nasconde forse una vera e propria ripresa) di alcune immagini leonardesche, abbozzate in un foglio del codice Atlantico (foglio 899v; ex 328 v-a) e in una pagina del Manoscritto G di Parigi¹⁶ (fig. 3). Così ne scriveva Pedretti: «L'idea del traliccio riappare in un ingegnossissimo sistema di copertura "geodetica" smontabile per vaste aree di terreno, che si vede in un foglio più tardo del Codice Atlantico f. 328 v-a del 1508-10 circa, che anticipa le ardite costruzioni di Buckminster Fuller»¹⁷. E, sempre riferendosi a progettazioni di Leonardo:

Singolare struttura di rapido allestimento, questa, finalizzata a necessità militari è del tutto simile a quella che nel 1957 veniva riproposta dall'architetto america-

16. "Studi di stereometria", 1510-15 Parigi, Institut de France, Ms. G, 66v-67r, particolare.

17. C. Pedretti, *Leonardo architetto*, Milano, Electa Editrice, 1978, p. 151.



Fig. 3 - "Studi di stereometria", Parigi, Institut de France, Ms. G, 67r, particolare.

no Buckminster Fuller ispirandosi proprio a Leonardo [...]. La cupola geodetica di Fuller è stata davvero adottata da musei e parchi in tutto il mondo. Quella del parco dell'Epcot di Disney a Orlando in Florida, del 1982, è quasi una sfera completa, un'idea il cui germe si può rintracciare nei disegni di Leonardo di cinque secoli fa¹⁸.

Fuller è un personaggio sorprendente e si comprende perché Eames e Pedretti lo avessero in tale stima. Fuller e Walt Disney potevano in ogni caso convivere come diverse "reincarnazioni" di Leonardo. Fuller, infatti, era il poliedrico Leonardo moderno, capace di applicarsi a diversi ambiti facendo perno sull'originalità, la capacità sintetica, l'essenzialità e l'attenzione ai dettagli: un Leonardo nell'attitudine. Con le sue realizzazioni grafiche e tecniche, Disney faceva invece quello che Leonardo avrebbe fatto nel ventesimo secolo, almeno secondo Low: un Leonardo in atto. Che una delle strutture di Disneyworld, il luogo dove trova concretezza fisica l'immaginario Disney, venne costruita, sul modello di Fuller, quasi come un'architettura leonardesca contemporanea, sviluppando disegni del codice Atlantico, è in questo

18. C. Pedretti, *La mente di Leonardo. Al tempo della Battaglia di Anghiari*, Catalogo della mostra (Firenze, 28 marzo 2006-7 gennaio 2007), Firenze, Giunti, 2006, p. 41, p. 44.

contesto un duplice omaggio al mito di Leonardo e alla sua forza ispiratrice, la sintesi dei due Leonardo del dopoguerra.

6. «Stay hungry, stay foolish»

Nel 1995 uscì nei cinema il primo cortometraggio interamente sviluppato in computer grafica. La casa di produzione – che sfidava in tal modo il sostanziale monopolio Disney – era la Pixar. Si tratta della casa di produzione di Steve Jobs, che aveva intrapreso quel progetto dopo aver fatto in tempo a lanciare il primo personal computer e a essere però poco dopo licenziato dalla sua stessa creatura, la Apple. Steve Jobs è poi tornato alla casa madre, portandola a una seconda grande ondata di innovazione con la creazione dei mercati dei lettori mp3, degli smartphone e dei tablet: un successo dato da tecnologie spesso già mature, ricodificate però in una “visione” futuristica, attenta a un design semplice e a una fruibilità immediata. Sebbene l’esperienza Pixar si configuri come una parentesi nella biografia di Jobs, essa ha gettato le basi per legare in un nesso più stretto di quanto appaia a prima vista Steve Jobs e la figura di Walt Disney. Il successo dei cartoni in computer grafica spinse infatti la Disney ad acquistare la Pixar, ma soprattutto, se Steve Jobs non fosse prematuramente scomparso, Apple e Disney si sarebbero forse fuse in un’unica azienda, che avrebbe in effetti realizzato la sintesi di tecnologia e arte visiva a un livello senza precedenti, quantomeno sul piano industriale¹⁹.

Jobs è il prototipo degli innovatori della prima generazione della rivoluzione informatica, e certamente uno dei personaggi di maggiore carisma: ci interessa perché – sebbene sia stato il suo collega-rivale Bill Gates a acquistare il codice Leicester – nel momento in cui scrivo queste righe se si cerca su un motore di ricerca la query «Steve Jobs-Leonardo da Vinci» si ottengono circa cinque milioni di pagine web: cinque milioni di pagine che spiegano perché Steve Jobs vada considerato come la definitiva “reincarnazione” di Leonardo da Vinci. Se ne intuiscono i motivi, e non ultimo, tra essi, l’aver raccolto il testimone Disney. Nella creazione di tale genealogia ha in ogni caso un’indiretta responsabilità, nuovamente, Buckminster Fuller.

19. R. Iger, *The Ride of a Lifetime: Lessons Learned from 15 Years as CEO of the Walt Disney Company*, New York, Random House, 2019.



In un discorso tenuto a Stanford nel 2005 in occasione delle lauree degli studenti – forse uno dei *motivational speeches* più noti degli ultimi anni – Jobs ripercorreva il cammino delle sue esperienze professionali e umane. In quel contesto riservò un'attenzione specifica a una particolare pubblicazione che lo aveva segnato in giovinezza, il *Whole Earth Catalogue*. Si tratta di un oggetto editorialmente bizzarro: un catalogo postale, pubblicato per la prima volta nel 1968, in cui novità cibernetiche e materiali per avanguardie artistiche si intrecciavano a prodotti da casa e da giardino. Il catalogo era costruito con connotati ideologici al tempo stesso saldi ed eterogenei: sul piano sociale e politico, proposte ambientaliste radicali incrociavano ossessioni da guerra fredda, aspirazioni utopiche ed elementi di cultura dei nativi americani. Gli oggetti trattati dovevano avere alcune caratteristiche: essere utili, rilevanti per un'educazione indipendente e non essere già generalmente noti. La lista degli ambiti di interesse esplicitata nel primo fascicolo del catalogo ha una tassonomia che si direbbe borghese nella sua apparente caoticità²⁰, ma in realtà ben esemplificativa delle direzioni della rivista: «Comprendere i sistemi nell'interezza», «Riparo e uso della terra», «Comunità», «Nomadismi», con sottocategorie quali «La maniera in cui le cose funzionano», «Biocomputer umano» e così via. Allo stesso modo la dichiarazione di intenti del primo numero era emblematica della (letteralmente) prometeica ambizione del progetto:

We are as gods and might as well get used to it. So far, remotely done power and glory – as via government, big business, formal education, church – has succeeded to the point where gross defects obscure actual gains. In response to this dilemma and to these gains a realm of intimate, personal power is developing – power of the individual to conduct his own education, find his own inspiration, shape his own environment, and share his adventure with whoever is interested. [Siamo come dei e dovremmo abituarci ad esserlo. Finora, potere e gloria esercitati a distanza – attraverso il governo, i grandi affari, l'istruzione formale, la chiesa – sono arrivati al punto in cui enormi difetti oscurano i vantaggi effettivi. In risposta a questo dilemma e a questi vantaggi si sta sviluppando un dominio di potere personale, intimo: il potere dell'individuo di condurre la propria educazione, trovare la

20. Il riferimento è all'*Emporio celeste di conoscenze benevoli*, curiosa enciclopedia cinese citata in J.L. Borges, *El idioma analítico de John Wilkins* in Id., *Otras Inquisiciones* (1937-1952), Buenos Aires, Sur, 1952.

propria ispirazione, modellare il proprio ambiente e condividere la sua avventura con chiunque sia interessato]²¹.

Il fondatore di *Whole Earth Catalogue* era il futurologo Stewart Brand, uno dei principali protagonisti di quel passaggio di paradigma «dalla controcultura alla cybercultura» che abbiamo precedentemente citato. Ma il nume tutelare e ispiratore di Brand era qualcun altro. Nella prima pagina del *Catalogue* Brand chiarisce che sono le visioni di Buckminster Fuller a ispirare l'intero progetto; i primi oggetti reclamizzati sono i suoi libri e le sue idee; la sua filosofia la cornice ideologica del catalogo. E se non manca qualche sporadica apparizione di temi del Leonardo rinascimentale nel catalogo, sono proprio le invenzioni di Fuller ad essere studiate e vivisezionate in quelle pagine, e in particolare le sue cupole geodetiche, che ben si prestavano a una delle utopie del catalogo, la costruzione di città semimobili nel deserto (un progetto che segnerà effettivamente la controcultura americana tramite il *Burning Man Festival*).

Il *Whole Earth Catalogue* fu il libro culto di un'intera generazione di innovatori che anche grazie a quelle pagine si appassionarono ai progressi dell'informatica e della robotica, e, quantomeno alcuni, fecero proprio un modo di pensare fuori dagli schemi. Quando il catalogo cessò le sue pubblicazioni, lo fece con una frase icastica «Stay hungry, stay foolish», «Sii affamato, sii folle». Alcuni lettori avranno forse riconosciuto la frase con cui Steve Jobs concluse il suo *speech*; è la frase che rese noto quel discorso. Nel *Whole Earth Catalogue* Leonardo non era presente se non sotto le mentite spoglie del suo epigono contemporaneo Fuller; ma l'intreccio di design, tecnologia, informatica, che ruotò intorno a Fuller e a Brand, continuerà a influenzare l'immagine di Leonardo di inizio millennio. In Jobs innanzitutto, in cui, come si vede, confluivano sia l'eredità di Fuller che quella di Disney. Il modello Fuller nella controcultura, e il modello Disney nel mainstream ancora una volta coesistevano e si rafforzavano a vicenda.

21. *The Whole Earth Catalogue. Access to tools*, s.l., fall 1968, [2].



7. «Simplicity is the ultimate sophistication»

Cercare il mito di Leonardo nella cultura popolare, ad esempio nella fortuna degli aforismi a lui ispirati, presenta alcune insidie [immagine 4]. Come quella di trovare moltissime frasi apocrife. Nei libri per pubblicitari o futuri imprenditori di successo c'è un motto che spesso circola sotto il suo nome: «*Simplicity is the ultimate sophistication*», [«La semplicità è la massima raffinatezza»]. Nei codici di Leonardo però non si trova nulla di simile. Come è nata questa falsa attribuzione?

Riprendiamo per un attimo un elemento accennato precedentemente e lasciato in sospeso. Immaginando quali sarebbero state le attività di un Leonardo a lui contemporaneo, David Low scriveva «*he would be in his back room inventing simplification of animating process and projection devices*»²² [«sarebbe stato nella sua stanzetta di lavoro a inventare modi di semplificare i processi di animazione e dispositivi di proiezione»]. Una frase, come detto, pensata per Walt Disney, eppure, senza poterlo prevedere, perfettamente adeguata anche al riguardo dei protagonisti della rivoluzione informatica dei decenni successivi. Per le tecniche, e per quel richiamo alla «*back room*» che fa in qualche modo da tramite tra il mondo della bottega rinascimentale e una sua possibile versione contemporanea, quella rete di garage che fanno da sfondo al mito della genesi artigianale della rivoluzione informatica.

Nel 1977 la locandina che pubblicizzava il primo personal computer prodotto in serie poteva apparire piuttosto stramba, a pensarci bene, sebbene ora possa avere tratti familiari. Non c'era nessun elemento che richiamava un computer o alcun altro prodotto tecnologico, ma su uno sfondo bianco si stagliava la foto di una mela rossa, tra due scritte in nero: in alto «*Simplicity is the ultimate sophistication*», e in basso «*Apple II, the personal computer*». La locandina può essere visualizzata al seguente link <https://www.computerhistory.org/brochures/doc-43729572aada/> [ultima consultazione 22/02/2022]. Il messaggio era però chiarissimo: la mela (*Apple*), aveva ridotto quegli oggetti ingombranti e poco maneggevoli – che erano i computer degli anni Settanta – a una forma minimale, immediata ed elegante. «*La semplicità è la massima raffinatezza*». Con alti e bassi, sarà la direzione dell'azienda nel successivo trentennio. Lo slogan non era però interamente frutto della mente

22. D. Low, *Leonardo da Disney*, cit.



Fig. 4 - Apocrifi leonardeschi nelle botteghe fiorentine (copyright: foto dell'autore).

dei grafici pubblicitari della società: circolava almeno dagli anni '30 nella letteratura (ad esempio in *Recognition* di William Gaddis) e da lì aveva iniziato ad essere usata rapsodicamente nel mondo del design. Ma Leonardo, come era naturale che fosse, non compariva come il suo autore.

A quel che sono riuscito ad appurare, fu una pagina sul *New Yorker* del 2000 ad attribuire per la prima volta la frase a Leonardo²³, in un articolo sponsorizzato che pubblicizzava la Campari e aveva introdotto Leonardo presumibilmente per rafforzare la genesi italiana del concetto, legandola così ai più brillanti momenti della cultura nazionale: «*As we bask in the full warmth of summer's embrace we at Inizio take note of the advice of Leonardo da Vinci who wrote: "Simplicity is the ultimate sophistication"*» [«Mentre ci cro-

23. Multipage advertising insert from Campari; title: *Inizio: Stimulating the Appetite for Food Life and Excitement*; sub-section: *Editor's Note*; guest editor: Pietro Logaldo, in «The New Yorker», 31 July, 2000.



giolavamo nel pieno tepore dell'abbraccio estivo, a *Inizio* abbiamo preso atto del consiglio di Leonardo da Vinci che scrisse: "La semplicità è la massima raffinatezza"»]. Nella scelta di Leonardo – e non invece di altri personaggi simbolo dell'Italia – agiva forse quel mito della semplicità nell'eleganza che era una delle caratteristiche attribuite a Leonardo sin da Charles Eames (quantomeno nel mondo culturale americano); il fatto che Leonardo avesse affermato un tale concetto doveva avere dunque una sua plausibilità alle orecchie del pubblicitario che scrisse quella pagina. Nel medesimo tempo, la stessa elegante semplicità – in ambito tecnologico – era rivendicata con i suoi prodotti dalla Apple, l'azienda che aveva reso la frase famosa con la sua locandina. Steve Jobs non era ancora glorificato ma aspirava già al ruolo di "Leonardo dei nostri tempi". Tutto, insomma, complottava per la diffusione della falsa attribuzione. Negli Stati Uniti la frase non fu così più orfana, ma piuttosto con duplice paternità, venendo attribuita alternativamente a Leonardo oppure a Steve Jobs, e talvolta a entrambi. Qualcuno poteva concedere che potesse essere al più Steve Jobs che citava Leonardo. Fatto sta che le ultime biografie di Jobs, retrodatando l'impronta leonardesca della frase, paiono dare ormai per certo che egli fosse solito galvanizzare i suoi team di lavoro facendo proprie quelle parole, come se fossero effettivamente di Leonardo²⁴. Non è un caso allora che il più famoso biografo di Jobs, Walter Isaacson (che pure non casca in questa fake news), dopo aver scritto la vita dell'imprenditore di Cupertino decise di dedicarsi pochi anni dopo alla stesura di una biografia di Leonardo. *Great minds think alike*.

24. S. E. Klein (ed.), *Steve Jobs and Philosophy: For Those Who Think Different*, Chicago, Open Court, 2016, p. 195: «*Steve Jobs encouraged his team to design with a principle from Leonardo da Vinci "Simplicity is the ultimate sophistication"*». In realtà è un'esagerazione di quanto scritto nella più nota biografia di W. Isaacson, *Steve Jobs*, New York, Simon & Schuster, 2011, p. 80.

Bibliografia

- ALBRECHT D. (ed.), *The Work Of Charles And Ray Eames: A Legacy Of Invention*, New York, Harry N. Abrams, 1998.
- BELT E., *Leonardo the anatomist*, Logan Clendening lectures on the history and philosophy of medicine, Ser. 4, Lawrence, University of Kansas Press, 1955.
- BELT E.- TRAUMAN STEINITZ K., *The Elmer Belt Library of Vinciana in Los Angeles*, in «College Art Journal», 11, 1, 1951, pp. 30-3.
- BORGES J. L., *El idioma analítico de John Wilkins* in ID., *Otras Inquisiones* (1937-1952), Buenos Aires, Sur, 1952.
- BREWER J., *The American Leonardo. A 20th Century Tale of Obsession, Art & Money*, London, Constable, 2009.
- EAMES C. AND R., *An Eames Anthology*, eds by Daniel Ostroff, New Haven, Yale University Press, 2015.
- IGER R., *The Ride of a Lifetime: Lessons Learned from 15 Years as CEO of the Walt Disney Company*, New York, Random House, 2019.
- ISAACSON W., *Leonardo da Vinci: The Biography*, New York, Simon & Schuster, 2017.
- ID., *The Innovators: How a Group of Inventors, Hackers, Geniuses, and Geeks Created the Digital Revolution*, New York, Simon & Schuster, 2014.
- ID., *Steve Jobs*, New York, Simon & Schuster, 2011.
- KLEIN S. E., (ed.), *Steve Jobs and Philosophy: For Those Who Think Different*, Chicago, Open Court, 2016.
- LOW D., *Leonardo da Disney*, in «The New Republic», 5 January 1942.
- MAZZUCCATO M., *Lo Stato-innovatore*, Roma-Bari, Laterza, 2014.
- MCCARTHY M., *The Stones of Florence*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1959.
- MOFFATT C. – TAGLIALAGAMBA S. (eds.), *Illuminating Leonardo. In Honor of Professor Carlo Pedretti on the Occasion of his 70 Years of Leonardo Scholarship*, Leiden, Brill, 2016, (Leonardo Studies Series, vol. 1).
- PEDRETTI C., *Leonardo architetto*, Milano, Electa, 1978.
- SIEDEN L. S., *Buckminster Fuller's Universe: His Life and Work*, New York, Perseus Books Group, 2000.



SMITH D. K. – ALEXANDER R.C., *Fumbling the Future: How Xerox Invented, Then Ignored, the First Personal Computer*, New York, William Morrow, 1988.

TAGLIALAGAMBA S., *Leonardo industrial designer*, in «Incontri. Rivista Europea di Studi Italiani» 35, 2020, pp. 46-58.

The Whole Earth Catalogue. Access to tools, s.l., fall 1968.

THOMAS J., *Arts & Culture: A Journal for the Polymath*, in «Physics» 11, 128.

TURNER F., *From Counterculture to Cyberculture. Stewart Brand, The Whole Earth Network, And The Rise Of Digital Utopianism*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008.

Indice dei nomi

- A. P. (anonimo), 227, 229
Abraham, Karl, 85
Adam, Juliette, 30, 36
Agosti, Stefano, 151, 169
Agostino d'Ipbona, 201
Alberici, Clelia, 257, 268
Albertazzi, Archimede, 266-267
Alberti, Alessia, 253, 272
Alberti, Leon Battista, 8-9, 16-17, 19, 133, 147, 174-175, 277, 284, 286-292
Alberto di Sassonia, 40, 52, 182
Alberto Magno, 174
Albiera di Giovanni Amadori, 102, 105 174
Albrecht, Donald, 326, 339
Alessandro di Mariano Filipepi, (Sandro Botticelli), 117-120, 122-124, 127-130, 133, 136-137, 146, 147
Alexander, Robert, 323, 340
Alfieri, Dino, 234
Alighieri, Dante, 55, 135, 185, 201, 278
Alpago-Novello, Alberto, 244
Altdorfer, Albrecht, 54
Amadei, Barbara, 264
Amoretti, Carlo, 258
Ambrogini, Agnolo, (Poliziano), 54, 119-120, 173, 175
Andrea di Bartolo (Andrea del Castagno), 141, 238
Annibaldis, Giacomo, 264, 268
Annoni, Ambrogio, 228-229, 284
Annoni, Francesco, 267
Antonio di Pietro Averlino, (Filarete), 219, 228, 264, 291-292
Aquilecchia, Giovanni, 58
Arata, Giulio Ulisse, 243-244
Archimede, 41, 60, 173
Argentieri, Domenico, 55, 57
Ariosto, Ludovico, 54
Aristotele, 18-19, 55, 101, 165
Arp, Hans (Jean), 281, 293
Arpesani, Luigi, 261
Arrighi, Valentina 185, 193
Bacci, Giorgio, 209-210, 229, 230, 232
Bach, Johann Sebastian, 286, 290
Badoglio, Pietro, 234, 239, 251, 284, 293
Baldini, Artemio Enzo, 171, 196
Baldrigghi, Luciana, 253, 268, 269, 271-272
Bambach, Carmen Cappel, 26, 36, 254, 268
Baratta, Giorgio, 165-166
Barbaro, Daniele, 277



- Barbatelli, Nicola, 254, 271
 Barkhin, Mikhail, 276, 293
 Barolsky, Paul, 66, 69, 76
 Baroni, Costantino, 237, 239-240, 243, 251, 284, 293
 Barsanti, Roberta, 81, 112
 Bartali, Gino, 246
 Basquiat, Jean-Michel, (Samo), 304, 308, 310-319
 Battistini, Andrea, 59
 Baudelaire, Charles, 24-25, 36
 Bellinazzi, Anna, 185, 193
 Bellini, Amedeo, 259-260, 266, 268
 Bellone, Enrico, 50, 57, 62, 66, 78, 168, 172, 196
 Belt, Elmer, 296, 324-326, 339
 Beltrami, Luca, 11-12, 29, 211-212, 217-232, 253-272, 284
 Benjamin, Walter, 11, 149-150, 153, 155-157, 159-160, 162-163, 165-167
 Benko, Stephen, 89, 109
 Benson, Margaret, 88, 109
 Beretta, Marco, 235, 250
 Bergamo, Lucia, 266
 Bergson, Henri, 165-166
 Bernardoni, Andrea, 44, 49, 57, 59-60, 160, 167
 Bertini, Giuseppe, 212-216, 230
 Bessarione, 8
 Bevilacqua, Fabio, 41-42, 57-58, 60
 Biagi, Guido, 255, 269
 Bigordi, Domenico (Ghirlandaio), 141
 Bing, Gertrud, 118
 Blumenberg, Hans, 41, 44, 57, 60, 151, 153
 Bode, Wilhelm von, 227
 Bodin, Jean, 171, 177, 195-196
 Boiardo, Matteo Maria, 54
 Bollas, Christopher, 87, 109
 Boltraffio, Giovanni Antonio, 212, 214
 Bonaminio, Vincenzo, 87, 109
 Bonaparte, Napoleone, 9, 26, 28-29, 32
 Bonera, Gianni, 42, 60
 Bonomi, Andrea, 163, 168
 Borges, Jorge Luis, 334, 339
 Borgia, Cesare, 141
 Borgo, Francesca, 133, 145
 Borromeo, Federico, 214, 217, 230
 Borzacchini, Luigi, 40, 58
 Bossaglia, Rossana, 256, 269
 Bossi, Giuseppe, 122, 141, 145, 147, 258
 Bottai, Giuseppe, 234
 Botticelli, Sandro, vedi: Alessandro di Mariano Filipepi
 Bramante, vedi: Donato di Angelo di Pascuccio, detto il
 Brand, Stewart, 322, 335, 340
 Braun, Adolphe, 115, 145
 Brewer, John, 322, 339
 Brini, Mirella, 175, 195
 Brizio, Anna Maria, 16, 19, 51, 58, 95, 112, 172, 194, 269, 305, 318, 320
 Brown, Coco, 311
 Brown, David, 214, 230
 Brunelleschi, Filippo, 17, 279, 285-286, 290
 Brunello, Franco, 17, 19
 Bruno, Giordano, 39, 42-46, 52-55, 58-60
 Bucciattini, Massimo, 59
 Buchhart, Dieter, 311, 318

- Beuys, Joseph, 303, 318
Bullen, Barrie, 67, 76
Bulletti, Franco, 317
Buonarroti, Michelangelo, 8-9, 141, 278, 303
Buondelmonti degli Scolari, Filippo, 238
Burckhardt, Jacob, 118, 146, 148
Buridano, Giovanni (Buridan, Jean), 40-41, 52, 60, 182
Burroughs, William Seward, 309
Buss, Chiara, 214, 231
- Cacciari, Massimo, 192-193
Cagnola, Guido, 265
Calvi, Ignazio, 235, 251, 284
Calvino, Italo, 8
Calzini, Raffaele, 216-217, 221-223, 230
Camerota, Michele, 59
Camillo Giulio, (Delminio), 171
Campitelli, Alberta, 266, 269
Canadelli, Elena, 235, 250
Canali, Ferruccio, 265, 269
Capararo, Carlo, 58
Capellani, Albert, 233
Cappuccio, Angelo, 264
Capra, Fritjof, 43, 49, 58
Capranesi, Giovanni, 266
Caprotti, Gian Giacomo, 93, 95, 112
Cara, Roberto, 235, 239, 250
Carletti Novelletto, Margherita, 62-63, 168
Caroti, Stefano, 177, 194
Carotti, Giulio, 212-213, 230
Carrer, G. T., 242 eliminare voce
Caruso, Paolo, 168
- Carville, Conor, 163, 166
Casanova, Giacomo, 265, 269
Casini, Tommaso, 241, 250
Cassini-Rizzotto, Giulia, 233
Cassirer, Ernst, 149-151, 154-155, 166, 169
Castagno, Andrea del, vedi: Andrea di Bartolo
Castagnola, Raffaella, 172, 196
Castelli, Enrico, 175
Castelnuovo, Enrico, 212, 230
Catalano, Maria Ida, 238, 251
Cattaneo, Simonetta, 119-121
Catturini, Carlo, 145, 220, 230, 253, 265, 269
Cavagnano, Elena, 86
Cavenaghi, Luigi, 214, 222-223, 259-261, 269
Cecchini, Silvia, 238, 241, 250-251
Cennini, Cennino, 17, 19
Ceresa, Carla, 265, 269
Cermenati, Mario, 227
Chastel, André, 192-193, 204-207, 305, 318
Chia, Sandro, 317
Chierici, Gino, 237, 243
Chiodi, Cesare, 243
Chiolini, Paolo, 243
Christo, Vladimirov Javašev, 317
Ciancitto, Antonio, 41, 44, 58
Ciano, Galeazzo, 246
Cieri Via, Claudia, 114, 118, 121-122, 145
Ciliberto, Michele, 58, 171, 177, 193-194
Cinelli, Cino, 246
Cioffi, Rosanna, 212, 231, 258, 270



- Cioni, Adrea, (Verrocchio), 8, 92, 93,
 101, 126-127, 201,-203, 208, 222,
 226, 236, 242
 Cioni, Simone, 12, 201-202
 Clagett, Marshall, 50, 52, 58
 Clark, Kenneth, 62, 297, 300, 307, 319
 Clement, Jennifer, 312, 318
 Clemente, Francesco, 308
 Cole, Nat King, 312
 Conlon, John J., 67, 76
 Colombo, Cristoforo, 261
 Colombo, Davide, 238, 251
 Colombo, Silvia, 235, 251
 Conti, Angelo, 104, 109
 Cooke, Lynn, 303, 318
 Coomaraswamy, Ananda K., 254, 270
 Copernico, Niccolò, 48, 182, 187
 Cordera, Paola, 257, 270
 Cornienti, Cherubino, 212-213, 261
 Corrieri, Libero, 267
 Corsi, Mario, 233
 Cortez, Diego, 310
 Costa, Patrizia, 253, 270
 Coste, Bénédicte, 67, 76
 Crisciani, Chiara, 190, 193
 Croce, Benedetto, 8, 149, 155, 167,
 264
 Cucco, Giuseppe, 212, 230
 Cusano, vedi: Niccolò da Cusa
 Cuvier, Georges, 26

 D'Adda, Girolamo, 131, 145
 D'Auria, Sue, 90, 109
 D'Este, Beatrice, 12, 211-218, 231
 D'Este, Eleonora, 215
 D'Este, Isabella, 243
 D'Italia, Serena, 266
 Da Vinci, Pietro, 90
 Dal Pra, Mario, 173, 195
 Dale, Peter A., 68, 76
 Dantini, Michele, 241, 251
 Darwin, Charles, 68, 72, 77
 Dati, Gregorio (Goro), 184
 Daudet, Alphonse, 30
 Daudet, Léon, 30
 Dawson, Gowan, 68, 76
 De Luca, Pasquale, 215-216, 230
 De Micheli, Mario, 61
 De Palma, Ilaria, 257, 264-265, 270
 De Predis, Ambrogio, 212, 214, 218
 De Santillana, Giorgio, 47, 58
 Debacq, Charles Alexandre, 26
 Delminio, vedi: Camillo Giulio
 Delécluze, Étienne, 9, 25, 36
 Denon, Dominique Vivant de, 26
 Derrida, Jacques, 153, 164, 167
 Descartes, René, 41-42, 52, 60
 Di Biase, Carolina, 218-219, 230
 Didi-Huberman, Georges, 160, 167
 Diers, Michael, 118, 145
 Dini, Pietro, 47, 59
 Dionisotti, Carlo, 175, 180, 183, 194
 Disney, Walt, 7, 298, 329-330, 332-
 333, 335-336, 339
 Donato di Angelo di Pascuccio, det-
 to Bramante, 220, 254, 257, 268,
 285, 288, 293
 Doni, Martino, 58, 60
 Dragoni, Patrizia, 241, 250
 Duchamp, Marcel, 9
 Fresne, Raphaël Trichet du, 121, 258
 Duhem, Pierre, 10, 39, 40-42, 44, 46,
 49-51, 53, 59, 131, 145, 150, 154,
 167, 181-182

- Durant-Gréville, Émile, 27
 Dürer, Albrecht, 54, 254, 256, 268, 270
 Dweslhauvers, Jacques, 124
 Dživelegov, Aleksej, 277
- E. J. (anonimo), 224, 227, 230
 Eames, Charles, 326-330, 332, 338-339
 Eames, Ray, 326, 328, 339
 Ebeling, Hans, 41, 58
 Ebgi, Rapahel, 192-193
 Efros, Abram, 277
 Einstein, Albert, 8, 41, 60
 Eissler, Kurt, 90, 109
 Elisabetta II d'Inghilterra, 297
 Epicuro, 47
 Erasmo, 8 [aggiungere voce]
 Evangelista, Stefano, 74, 77
 Ejzenštejn, Sergei Michailovič, 8
- F. (anonimo), 210, 230
 Fanini, Barbara, 131
 Fasciotti, Giovanni, 265
 Faust, 25, 65-66, 68, 78, 126-127, 143, 147
 Favaro, Antonio, 59
 Fedi, Laura, 171, 177, 194
 Fehrenbach, Franz, 171, 196
 Ferenczi, Sándor, 85
 Ferrario, Achille, 259-260, 267
 Ferrero, Leo, 150, 153-154, 159, 167, 169
 Ferretti, Massimo, 209-210, 230, 232
 Fiaccadori, Chiara, 264, 270
 Ficino, Marsilio, 171, 184, 188
 Fiedler, Konrad, 293
- Figini, Luigi, 244
 Filarete, vedi: Antonio di Pietro Averlino
 Fileti Mazza, Miriam, 209-210, 229-230, 232
 Filopono, Giovanni, 49
 Findlen, Paula, 131, 145
 Fiorio, Maria Teresa, 254, 265, 270
 Flasch, Kurt, 150, 167
 Fontana, Lucio, 238, 251
 Fornari, Giuseppe, 39, 43-44, 49, 57, 59-60, 160, 167
 Foucault, Michel, 54, 56, 59
 Franceschini, Giovanni, 210, 231
 Francesco I, re di Francia, 25, 100, 120
 Franco, Francisco, 246
 Franzini, Elio, 149, 167
 Frau, Dalmazio, 101, 109
 Freud, Sigmund, 11, 81-112, 126-127, 145
 Frosini, Fabio, 44, 59, 66, 76, 160, 167, 180, 185, 188, 194
 Fuller, Margaret, 330
 Fuller, Richard Buckminster, 298, 317, 328-333, 335
 Fumagalli, Giuseppina, 92, 110, 183, 194, 212, 231, 258, 270
- Gabričevskij, Aleksandr, 13, 275-294
 Gadda, Carlo Emilio, 235, 239-240, 251-252
 Gaddis, William, 336
 Gaffuri, Paolo, 209, 211, 231
 Gaffurio, Franchino, 222
 Galilei, Galileo, 40, 42-44, 47, 52, 55, 59-60, 131, 149, 154, 290, 312



- Galluzzi, Paolo, 39, 59, 199-200, 207, 300
- Ganni, Enrico, 166
- Garghetti, Fabrizio, 308, 317
- Garin, Eugenio, 54, 56, 59, 66, 69, 76, 123, 145, 150, 167, 172, 175-176, 179-183, 188, 192-195
- Garrett, Stephen, 301, 320
- Garroni, Emilio, 167, 149
- Gaspary, Anton, 119, 145
- Gates, Bill, 322-324, 333
- Gatti Perer, Maria Luisa, 267, 270, 272
- Gautier, Théophile, 9
- Gay, Peter, 110
- Gazzera, Romano, 317
- Gazzola, Piero, 243
- Geffroy Saint-Hilaire, Étienne, 26
- Gelli, Jacopo, 264, 270
- Gemmiti, Arturo, 241, 246
- Gentile, Giovanni, 58, 149, 167, 240-242, 251, 264
- Ghelardi, Maurizio, 118-119, 148, 166, 169
- Ghelli, Giuliano, 317
- Ghirlandaio, vedi: Bigordi Domenico
- Ghisleri, Arcangelo, 209-210, 231
- Giannetto, Enrico, 39, 41-44, 46, 51-53, 58-60, 62
- Giannini, Giulia, 39, 41, 60-61
- Giaveri, Maria Teresa, 30, 37
- Gide, André, 29
- Gilbert, Felix, 113, 145, 155
- Gilbert, William, 55
- Gille, Bertrand, 183, 194
- Ginzburg, Carlo, 113, 145
- Ginzburg, Moisej, 289
- Giorgio di Trebisonda, detto il Trapezunzio, 173
- Giorgione da Castelfranco, 54
- Giorgione, Claudio, 235, 250
- Giraldi, Stefano, 317
- Girst, Thomas, 118, 145
- Giuliano l'Apostata (Flavio Claudio Giuliano), 184
- Goethe, Johann Wolfgang, 65-66, 74, 78, 126, 141, 145, 147, 149, 152, 155, 281
- Gombrich, Ernst H., 113-114, 117-118, 122, 124, 145
- Gonzaga, Dorotea, 219, 229
- Gordon, Donald J., 66, 77
- Gourlay, Janet, 88, 109
- Granchi, Andrea, 317
- Grassi, Luigi, 15, 19
- Grayson, Cecil, 17, 19
- Green, André, 110
- Grondona, Giuseppe, 265
- Gruyer, François-Anatole, 104, 110
- Guber, Aleksej, 277
- Gussoni, Gottardo, 263
- Hammer, Armand, 295, 298, 301, 323-324
- Handler Spitz, Ellen, 101, 110
- Haring, Keith, 304, 308-311, 317
- Harriot, Thomas, 55
- Harrison, John S., 75, 77
- Hart, George, 89, 110
- Harzen, Georg Ernst, 124
- Hauser, Enrique, 304, 308-314, 318
- Heidegger, Martin, 54, 60-61
- Hermann, Michael D., 308, 318
- Hersant, Yves, 58

- Hertz, Mary, 114
 Herzfeld, Marie, 82, 110
 Hext, Kate, 76, 77
 Heydenreich, Ludwig Heinrich, 172, 194, 284, 298
 Hidalgo Serna, Emilio, 176, 195
 Hildebrand, Adolf von, 293
 Hillman, James, 107, 110
 Hoffmann, Ernst, 58
 Huxley, Thomas Henry, 72
 Huysmans, Joris-Karl, 29

 Iacobone, Damiano, 235, 251
 Iacopo Andrea da Ferrara, 132-133
 Iger, Robert, 333, 339
 Inman, Billie A., 68, 72, 77
 Ions, Veronica, 88, 110
 Isaacson, Walter, 322, 338-339
 Isidoro di Siviglia, 132

 Jarrety, Michel, 30, 37, 169
 Jaspers, Karl, 149, 152, 155, 167-168
 Javorskij, Boleslav, 282-283
 Jean de Mandeville, 132
 Jobs, Steve, 333-335, 338-339
 Johns, Jasper, 306
 Johnson, Lotte, 312, 318
 Johnson, Stefano, 261
 Jones, Ernest, 110
 Jung, Karl Gustav, 85, 103, 107, 110

 Kandinskij, Vasilij, 281-282, 293
 Keele, Kenneth D., 61, 299, 318
 Kelly, Karen, 303, 318
 Kennedy, Jacqueline, 299, 302, 318
 Khan-Magomedov, Selim O., 290, 294

 Klein, Shawnlo E., 338-339
 Klemm, von David, 124, 146
 Klibansky, Rymond, 58
 Knoepflmacher, Samuel B., 65, 77
 Koyré, Alexandre, 40-43, 61

 La Fontaine, Jean de, 15, 19
 Lamprecht, Karl, 117
 Landino, Cristoforo, 185
 Langton Douglas, Robert, 305, 318
 Laplanche, Jean, 86, 110
 Laurenza, Domenico, 54, 61
 Lavagetto, Mario, 111
 Lebey, André, 29, 31
 Lefort, Claude, 168
 Leibniz, Gottfried Wilhelm von, 52, 346
 Leone X, vedi: Giovanni di Lorenzo de' Medici
 Leoni, Pompeo, 261
 Lermolieff, Ivan, vedi: Giovanni Morelli
 Lesca, Giuseppe, 267
 Leslie Davies, Margaret, 302, 318
 Levine, George, 68, 77
 Libri, Guglielmo, 25, 36
 Lippi, Caterina di Meo
 Lippi, Filippino, 119, 128, 146
 Lomazzo, Giovan Paolo, 254, 270
 Longhi, Roberto, 237, 251
 Loubet, Émile, 259-260, 270-271
 Louis, Margot K., 75, 77
 Low, David, 329-330, 332, 336, 339
 Lucia di Zosi da Bacchereto, 102, 105
 Lucini, Gian Pietro, 212-213, 231
 Ludwig, Heinrich, 29, 121, 146



- Luporini, Cesare, 149, 167, 179-182, 194-195, 199-200, 207
 Lyons, Sara, 75, 77
 Maccarrone, Gaetano Daniele, 41-42, 58, 60
 Machiavelli, Niccolò, 8, 278
 Maclagan, Eric, 86, 90, 111
 Mackworth-Young, Robin, 300, 307
 Maffei, Sonia, 211-212, 231
 Magnaghi, Agostino, 263, 270
 Magni, Cesare, 261
 Magni, Pietro, 258
 Maïdani-Gérard, Jean-Pierre, 88, 111
 Maikuma, Yoshihiko, 118, 146
 Malaguzzi Valeri, Francesco, 254, 265, 267, 270
 Malek, Jaromir, 89, 111
 Malina, Frank, 326
 Mallarmé, Stéphane, 29, 31
 Malraux, André, 299, 302
 Manca, Danilo, 152-153, 163, 167, 169
 Mandolesi, Sveva, 241, 251
 Mangini, Giorgio, 209, 231
 Mangone, Fabio, 257, 270, 272
 Manni, Paola, 131
 Manson, Edward, 65-66
 Mantovani, Roberto, 39, 60-61
 Manuzio, Aldo, 173
 Manzi, Guglielmo, 121
 Marani, Pietro C., 146, 173, 195, 214, 217-218, 231, 254, 257, 260, 270-271
 Marassi, Massimo, 176, 195
 Marazza, Achille, 296, 319
 Marcolongo, Roberto, 50, 61
 Marconi, Guglielmo, 234
 Marelli, Cesare, 57
 Mariani, Anna, 99, 111, 122, 147, 172, 194
 Marinoni, Augusto, 61, 82, 87, 111, 172, 189, 193-194, 313
 Mariot, Nicolas-Marie, 26
 Markuzon, Vladimir, 289-290, 294
 Martelli, Piero di Braccio, 34
 Martindale, Charles, 74, 77
 Martini, Francesco di Giorgio, 285, 291-292
 Marullo Tarcaniota, Michele, 48, 184-185
 Masaccio, vedi: Tommaso di ser Giovanni di Mone
 Masini, Ferruccio, 152, 167-168
 Massimiliano I D'Asburgo, 211, 219
 Maxwell, Catherine, 75, 77
 Mazzini, Giuseppe, 330
 Mazzocca, Fernando, 211, 231
 Mazzuccato, Mariana, 323, 339
 McCarthy, Mary, 328, 339
 Medici, Giovanni di Lorenzo (Leone X), 100
 Medici, Giuliano de', 43, 100, 119-120, 184
 Medici, Lorenzo, (il Magnifico), 192-193, 204, 207, 279
 Medusa, 67, 78
 Mefistofele, 65-66
 Meijer, Bert, 214, 231
 Melandri, Ezio, 57
 Melani, Margherita, 254, 271, 297, 300, 316, 318
 Melzi, Francesco, 29, 93, 121, 236
 Menageot, François Guillaume, 25
 Mentessi, Giuseppe, 256

-
- Merezkovskij, Dimitrij Sergeevič, 87, 88, 111
 Merleau-Ponty, Maurice, 11, 149-150, 153, 155, 161-162, 164-165, 168
 Meyer, Julius, 119, 146
 Michelet, Jules, 25, 28, 36, 66-68, 77, 126, 146
 Miglietti, Sara, 177, 195
 Migliore, Sandra, 66, 77, 126, 146
 Mirandola, Giorgio, 209, 231
 Moffat, Constance, 122, 147, 323, 339
 Moltke, Von Dorothea, 118, 145
 Moltke, Helmuth Karl Bernhard Graf von, 32
 Monge, Mariolina, 263, 270
 Mongeri, Giuseppe, 255, 271
 Monroe, Marylin, 308
 Montali, Alfredo, 265
 Montet, Pierre, 89, 111
 Morandi, Giorgio, 317
 Morelli, Giovanni, 214, 217, 222-223, 227, 231
 Moretti, Gaetano, 222, 264-265, 269
 Mori, Giovanna, 256-257, 270-271
 Moro, vedi: Sforza, Ludovico
 Moscheo, Rosario, 42, 60
 Moullock, Suzanne, 312
 Müller, August Wilhelm Friedrich, 116
 Müller-Walde, Paul, 115-120, 146
 Müntz, Eugène, 30, 104, 111, 115-116, 118, 126, 146
 Mussolini, Benito, 234, 298
 Muther, Richard, 104, 111
 Nairne, Eleanor, 312, 318
 Nanni, Romano, 126, 146, 179, 181-182, 195, 275, 277, 294
 Nasi, Nunzio, 227
 Natali, Antonio, 202, 207
 Naturalista (Il), 259, 270
 Nedović, Dmitrij, 281, 294
 Nemorario, Giordano, 40-41, 60
 Neuhaus, Heinrich, 282-283
 Neumann, Erich, 91, 111
 Newton, Isaac, 41, 52, 60, 149
 Niccolò da Cusa (Cusano), 39, 40, 44-46, 53-55, 58, 60, 150, 154, 182
 Noland, Aaron, 39, 62-63, 168
 Nosedà, Aldo, 264, 270
 Novati, Francesco, 220, 231

 O'Hara, Frank, 306
 Ockham, Guglielmo da, 40
 Olivi, Pietro Giovanni, 56, 62
 Olschki, Leonardo, 155, 168
 Ophir, Adi, 58
 Ordine, Nuccio, 58
 Oresme, Nicola, 40-41, 44, 49, 58
 Orlandi, Emanuele, 227
 Østermark-Johansen, Lene, 67, 77

 Pacioli, Luca, 116, 133, 145-146
 Pagano, Giuseppe, 235, 238, 251
 Palazzo, Michela, 253, 269
 Palingenio, Marcello, 54
 Palissy, Bernard, 26
 Palladio, Andrea, 277
 Palmieri, Matteo, 185
 Panaitescu, Emilio Alessandro, 59



- Paoli, Silvia, 218-221, 230-232, 253, 271-272
- Pappalardo, Salvo, 41, 58, 60
- Parachini, Paolo, 172, 196
- Pascal, Blaise, 50
- Pater, Walter, 28, 65-78, 87, 104, 111
- Patrizi, Francesco, 171, 175, 195
- Pavesi, Mauro, 255, 271
- Pavoni, Rosanna, 211, 231, 257, 271
- Pedretti, Carlo, 39, 54, 61-62, 94, 111, 121 n-122, 133, 146-147, 159, 169, 172, 174, 194, 200-201, 254, 256, 271, 295-305, 307-320, 323-324, 331-332, 339
- Pedretti, Rossana, 296, 308, 311, 317
- Péladan, Joséphin, 7, 35
- Pepe, Lucio, 18, 19
- Pepe, Mario, 15, 19
- Perissa Torrinì, Annalisa, 133, 147
- Perrone Compagni, Vittoria, 171, 177, 194
- Peruggia, Vincenzo, 9
- Pesenti Compagnoni, Donata, 265, 269
- Petrarca, Francesco, 201
- Pfister, Oskar, 85, 103
- Piantanida, Sandro, 239-240, 251
- Pica, Agnoldomenico, 284-285, 294
- Pico della Mirandola, Giovanni, 72, 73
- Piero della Francesca, 54
- Pietro Bono da Ferrara, 190, 193
- Pissavino, Paolo C., 173, 195-196
- Pizzoni, Filippo, 254, 271
- Plaga, Friederike, 166
- Platone, 101
- Podesti, Francesco, 211, 212, 230, 232
- Podzemskaia, Nadia, 275, 277, 279, 293-294
- Poggi, Giovanni, 237, 259
- Pogliaghi, Lodovico, 259-260
- Poincaré, Henri, 53
- Polifilo, vedi: Luca Beltrami
- Poliziano, vedi: Agnolo Ambrogini
- Pollini, Gino, 244
- Pomodoro, Arnaldo, 317
- Portaluppi, Piero, 243, 267, 271
- Praz, Mario, 65-67, 75, 77
- Prettejohn, Elizabeth, 74, 77
- Quinet, Edgar, 68
- Rachet, Guy, 88, 111
- Ramo, Pietro (Pierre de la Ramée), 175-176, 195
- Randall Jr, John Herman, 39, 62, 149, 168
- Ravaisson-Mollien, Charles, 26, 28, 29, 31, 36, 115-116, 146, 157, 160, 163, 165-166, 168
- Ravaisson-Mollien, Félix, 26
- Re, Luciano, 263, 270
- Recki, Birgit, 166
- Redford, Donald, 88-89, 111
- Reggioli, Alessandro, 317
- Reiter, Rudolf eliminare voce
- Repetti, Emanuele, 202, 208
- Reti, Ladislao, 131, 146, 172, 194, 313
- Ribbentrop, Joachim von, 246
- Richter, Jean Paul, 16, 18-19, 29, 34, 36, 87, 111, 115-116, 146, 157, 168
- Roberts, Gabriel, 75, 77
- Roberts, Jane, 307

- Rosa, Valter, 99, 111, 122, 147
 Rosci, Marco, 261, 269
 Rosenberg, Adolf, 136, 147
 Rosenkranz, Claus, 166
 Rossi, Marco, 214, 231
 Rossi, Paolo, 50, 56-57, 62, 66, 78, 149, 168, 172, 175, 195-196
 Roux, Onorato, 211, 232
 Rovetta, Alessandro, 212, 231, 258, 270
 Rubin, Gabrielle, 97, 111
 Rumohr, von, Carl F., 214, 232
 Rusca, Ernesto, 253, 257-258, 261-263, 265, 267, 269, 270, 272
 Rusconi, Jahn A., 210, 232

 Saarinen, Eero, 326
 Sabachnikoff, Teodoro, 29
 Sacchi, Giovanni, 243
 Sacchi, Rossana, 267
 Saint Aubert, Emmanuel de, 161, 168
 Salai, vedi: Caprotti, Gian Giacomo
 Salmi, Mario, 172, 194, 237
 Salsi, Claudio, 253, 272
 Salvestrini, Francesco, 202, 208
 Salvi, Paola, 81, 94, 99, 111, 122, 133, 147
 Salviati, Giorgio Benigno, 171
 Samo, vedi: Basquiat, Jean-Michel
 Sangallo, Antonio da, 291
 Sangallo, Giuliano da, 291
 Sangiorgi, Claudio, 235, 251
 Sanna, Antonietta, 126, 146, 152, 160, 163, 169
 Sant'Ambrogio, Diego, 211, 232
 Sassu, Aligi, 317
 Savoia, Umberto di, 240, 242, 252
 Scamozzi, Vincenzo, 277
 Scarpati, Claudio, 173, 195
 Schapiro, Meyer, 86, 90, 112
 Schifano, Mario, 306
 Schiller, Friedrich, 75, 77, 106, 112
 Schoefeld, Richard, 133, 147
 Shaw, Ian, 89, 111
 Schuré, Edouard, 23-24, 37
 Schweppenhäuser, Hermann, 166
 Schwob, Marcel, 29, 31, 37
 Šćusev, Aleksej, 278
 Secchi, Luigi, 264
 Selvafolta, Ornella, 256, 257, 272
 Serio, Valentina, 167
 Settala, Ludovico, 211
 Severceva, Ol'ga, 275, 278, 280, 283, 285, 287, 294
 Severcova, Natal'ja, 275
 Sforza, famiglia, 214, 219-221, 229, 231, 251, 256, 272
 Sforza, Bianca Maria, 211, 214, 219, 229-230
 Sforza, Francesca, 166
 Sforza, Francesco, 136, 211, 219, 222
 Sforza, Galeazzo Maria, 219, 226, 229
 Sforza, Ludovico (il Moro), 100, 103, 116, 135-136, 141, 146, 211-216, 218, 221, 231, 244-245, 253-254, 257, 261, 264, 270, 272
 Sgarbi, Claudio, 133, 147
 Shea, William R., 39, 59, 62
 Sieden, Lloyd S., 330, 339
 Šilejko (Andreeva), Vera, 277
 Silvestri, Oreste, 267
 Simmel, Georg, 281
 Sini, Carlo, 168
 Sinisgalli, Leonardo, 237, 252
 Sironi, Mario, 243



- Smiraglia Scognamiglio, Nino, 87, 112
 Smith, Douglas K., 323, 340
 Socrate, 48
 Solmi, Edmondo, 34-35, 37, 87, 112, 131, 147, 181
 Solza, Cinzia, 265, 272
 Soranzo, Bruno, 267
 Sordini, Anna, 168
 Sosio, Libero, 58
 Spano, Pippo, 238
 Spencer, Herbert, 72
 Spiriti, Andrea, 267, 272
 Stanislavskij, Konstantin, 290
 Stein Jantz, Harold, 66, 78, 126, 147
 Steinitz, Kate Trauman, 296, 325, 339
 Stimpson, Brian, 31, 37
 Stolzenburg, Andreas, 124, 146
 Stukalov-Pogodin, Fedor, 279, 293
 Švarc, Anton, 282
- Taddei, Mario, 61
 Taddei, Monica, 81, 284
 Taine, Hippolyte, 29, 118
 Targia, Giovanna, 150, 166, 169
 Tasso, Francesca, 218, 253, 269
 Tasso, Torquato, 54
 Tempestini, Anchise, 210, 219, 232
 Terracciano, Pasquale, 264, 317
 Thom, René, 55, 62
 Thomas, Jessica, 326, 340
 Tiedemann, Rolf, 166
 Timpanaro Cardini, Maria, 59
 Tiné, Antonio, 60
 Toesca, Pietro, 237, 242
 Toffanello, Marcello, 235, 250
 Tommaso d'Aquino, 55, 201
- Tommaso di ser Giovanni di Mone (Masaccio), 279
 Torrini, Maurizio, 61, 179, 195, 275, 294
 Toscano, Marco, 39, 41, 60-61
 Tosi, Luca, 253, 257, 259, 263, 269, 272
 Tosi, Mario, 88, 112
 Tossani, Danila, 112
 Trauman Steinitz, Kate [eliminare voce, già presente alla lettera S]
 Truesdell, Clifford A., 50, 62
 Turner, Fred, 322, 340
 Turner, Richard, 67, 78
 Tyndall, John, 72
- Uccelli, Arturo, 50, 54, 62, 236, 243
 Uzielli, Gustavo, 115-116, 147, 223, 258
- Valéry, Paul, 7, 10, 11, 29-37, 126, 146, 149-158, 160-169
 Valla, Giorgio, 173, 195,
 Valla, Lorenzo, 173
 Vallardi, Francesco, 173
 Valle, Luciano, 42, 60, 63
 Vasari, Giorgio, 7, 28, 66, 68-71, 78, 95, 99, 102, 112, 254, 278, 288
 Vasoli, Cesare, 66, 78, 171-195
 Vecce, Carlo, 43-44, 59, 61, 63, 99, 101, 112, 116, 121, 131-132, 146-147, 169, 172, 174, 183, 193, 196, 235, 252
 Venturelli, Paola, 254, 272
 Venturi, Adolfo, 220, 232, 237
 Venturi, Giovanni Battista, 9, 25, 27-28, 30, 37, 126, 146

- Verga, Ettore, 212, 221, 227, 231, 258, 270
 Verole, Piero, 210, 232
 Verrocchio, Andrea Cioni *vedi* Cioni, Andrea
 Vesalio, Andrea, 315
 Vesnin, Viktor, 278
 Vignola, Jacopo Barozzi, 277
 Villa, Paola, 267
 Villata, Edoardo, 185, 193, 221, 232,
 Vinci, Leonardo da [eliminare voce]
 Vipper, Boris, 278
 Visconti, famiglia, 214, 220-221, 229, 231
 Visconti, Ercole, 255, 271
 Visconti, Girolamo, 255, 271
 Vitruvio Pollione, Marco, 122, 133-134, 137, 145, 147, 277, 284, 287, 291-292
 Vittorio Emanuele, duca di Aosta, 242
- Warburg, Aby, 7, 11, 113-148
 Warhol, Andy, 295, 303-308, 317-318, 320
 Whitaker, Lucy, 254, 268
 Whitehead, Alfred North, 53
 Wiener, Philp P., 39, 62-63
 Wilkinson, Richard H., 89, 112
 Williams, Carolyn, 66, 78
 Winckelmann, Johann Joachim, 120, 136
 Wind, Edgar, 113, 148
 Winnicott, Donald, 107
 Winstanley, Adam, 163, 169
 Wolynski, Leo Achim, 259
 Wright, Thomas, 65, 78
 Yannis, Kanarakis, 68, 74, 78
 Yriarte, Charles, 29, 37
 Zaccarello, Benedetta, 161, 168
 Zacchi, Adolfo, 267, 272
 Zambelli, Paola, 175, 195
 Zammattio, Carlo, 54, 63, 243-245
 Zanon, Edoardo, 61
 Zavanella, Renzo, 242
 Zecchini, Maurizio, 95, 112
 Žoltovskij, Ivan, 276, 278, 289, 290, 294
 Zorzi, Francesco (Francesco Giorgio Veneto), 171, 175, 195
 Zubov, Vasilij, 275, 277, 280-283, 287-288, 294

Finito di stampare nel mese di marzo 2022
da Tipografia Monteserra Srl – Vicopisano (PI)
per conto di Pisa University Press - Polo Editoriale CIDIC - Università di Pisa