PUBBLICAZIONI DELL' ISTITUTO
VINCIANO IN ROMA
DIRETTO DA
MARIO
CERMENATI

LIONELLO
VENTURI

LA CRITICA
E L' ARTE
DI LEONARDO
DAVINCI

I

NICOLA
ZANICHELLI
EDITORE
BOLOGNA

A·MORONI

A George A. Thompson
con amicizia
Lionello Venturi.

Torino, 12. VI. 1919.

PUBBLICAZIONI

DELLO

ISTITUTO DI STUDII VINCIANI

IN ROMA

DIRETTO DA MARIO CERMENATI

VOLUME PRIMO

LIONELLO VENTURI

LA CRITICA E L'ARTE

DI

LEONARDO DA VINCI

BOLOGNA
NICOLA ZANICHELLI
EDITORE

SCHIARIMENTI
SULLE CITAZIONI DEGLI SCRITTI VINCIANI

Il *Trattato della Pittura*, compilazione di uno scolaro dagli appunti sparsi di Leonardo da Vinci, edito per la prima volta nel 1651 a Parigi da una copia di un manoscritto Barberiniano, è redatto nella sua forma migliore nel Codice Urbinate 1270 della Biblioteca Vaticana. La prima ottima edizione, che abbia seguito questo codice, è quella del MANZI (Roma, 1817): ma non dà la numerazione dei capitoli, onde non è comoda per la citazione dei passi. Un' altra assai accurata e precisa edizione è quella del LUDWIG (Wien, 1882, in *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, vol. XV-XVIII), ma, per tentare un ordinamento logico, che è impossibile per la frammentarietà degli appunti vinciani, non segue l' ordinamento del codice. Ho quindi preferito attenermi alla recente e buona edizione del BORZELLI (Lanciano, 1914), la quale segue fedelmente il codice Urbinate, ed è accessibile a tutti i lettori italiani. Perciò al numero del capitolo ho fatto precedere una B., indicante l' iniziale di chi ha curata l' edizione che seguo.

Nel 1885 (Stuttgart) il LUDWIG ha aggiunto ai suoi quattro volumi, pubblicati a Vienna, un quinto volume che contiene complementi al *Trattato*. Ma sin dal 1883, J. P. RICHTER aveva edito i manoscritti originali di Leonardo, relativi all' arte e alle conoscenze che abbiano con essa rapporto, in un' opera che rimane tutt' ora fondamentale per integrare il *Trattato* con i passi autografi di Leonardo: *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London, 1880-1883.

Le pubblicazioni successive dei vari manoscritti di Leonardo, non essendo ancora complete, mi hanno servito soltanto per fare qualche aggiunta al RICHTER e al *Trattato* o per controllare la dizione non sempre felice del RICHTER.

Quando dunque cito i manoscritti di Leonardo, s' intende che li ho controllati sulle seguenti edizioni:

COD. ATL.: « Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Ambrosiana di Milano riprodotto e pubblicato dalla Regia Accademia dei Lincei, Roma MDCCCLXXXXIV-MCMIV ».

E., G., L., H.: « Les Manuscrits de Léonard de Vinci, publiés.... par M. CHARLES RAVAISSON-MOLLIEN, Paris, 1881-1891 ».

TRIVULZIO: « Il Codice di Leonardo da Vinci nella Biblioteca del Principe Trivulzio in Milano, trascritto.... da LUCA BELTRAMI, Milano, MDCCCXCI ».

Quando un medesimo passo si trova tanto nel *Trattato* quanto nel RICHTER, ho seguito la dizione del RICHTER. Quando ho potuto controllare l'edizione del RICHTER, ho citato il codice. Quando ho indicato più di una fonte per un medesimo passo, la prima citazione riguarda la fonte di cui ho seguito la dizione ([1]).

([1]) ADOLFO VENTURI e gli amici ENRICO BRUNELLI, MATTEO BARTOLI, GIORGIO LEVI DELLA VIDA mi hanno recato la loro preziosa collaborazione perchè questo libro esca illustrato e corretto: a loro quindi manifesto pubblicamente la mia viva riconoscenza.

LA CRITICA E L'ARTE
DI LEONARDO DA VINCI

PARTE PRIMA

LA CRITICA DI LEONARDO

I. PREMESSE TEORICHE

Sin dal principio del Quattrocento alcuni artisti fiorentini considerarono l'arte come una « conoscenza », e furono quindi tratti a continuare la conoscenza individuale dell'artista in quella universale dello scienziato. Filippo Brunelleschi, Paolo Uccello, Leon Battista Alberti, e anche il non fiorentino Piero dei Franceschi, perseguirono tutti tale aspirazione, che oltrepassa i dominii dell'arte, e in cui è probabilmente il carattere centrale dello spirito fiorentino nel Quattrocento. Ma più che tutti, contemporanei o predecessori, Leonardo da Vinci fu insofferente di ogni limite imposto dall'arte ai propri dominii, e cercò nella ragione quella certezza, quella solidità, quella precisione che gli negava la sua sempre rinnovantesi sensibilità di artista.

Di tutto ciò ch'egli attuò come artista volle fissare le leggi scientifiche. Per usare la prospettiva pittorica Leonardo creò una teoria della prospettiva, per costrurre un corpo umano si fondò una scienza anatomica, per colorire formulò una teoria delle ombre, per rappresentare una pianta conchiuse leggi botaniche dalle osservazioni empiriche; e così via, sempre più allontanandosi dal primo assunto, sino a distaccarsene comple-

tamente e addentrarsi nella meccanica, nella geologia, nell'astronomia, in altre scienze ancora.

E allo sviluppo mentale sembra corrisponda il processo cronologico della sua attività. Non ch'egli abbia atteso la vecchiaia per dedicarsi agli studi scientifici, che anzi appariscono in ogni tempo di sua vita. Ma chi consideri il complesso della attività di Leonardo, s'accorge che nella sua giovinezza, prima del 1483, l'arte prevalse, che nel periodo dal 1483 al 1500 arte e scienza si svilupparono parallelamente, e che solo dopo il 1500 l'attività scientifica predominò nettamente.

Tale processo di successione può essere di doppia natura. Può essere infatti che l'artista senta tanto il suo potere spirituale sulla natura offerta al pubblico, e questa tanto radicalmente trasformi in un proprio originale linguaggio, che finisca per bramare di assottigliare quel linguaggio stesso sino a ridurlo a formula matematica, a causa prima senza residuo di spoglia: allora l'arte ha fine per un eccesso di attività spirituale. E può essere invece che l'artista si abbandoni con tanto scrupolo oggettivo alla natura che l'attornia, per riprodurla, per costruirla, per spiegarla al pubblico quale essa è, che finisca per meccanizzare la sua mano, per consumare la propria individualità dinnanzi la realtà empirica, divenuta oggetto di analisi scientifica: allora l'arte ha fine per un difetto di attività spirituale. E anche se gli estremi si tocchino, un'eventuale identità di risultati nulla toglie alla essenziale diversità dei processi.

Quale dei due fu seguito da Leonardo? La questione è fondamentale, perchè involge tutto l'apprezzamento non solo dell'arte, ma anche della mente di lui. A seconda della soluzione infatti, può apparire l'attività artistica di lui come un semplice ponte trovato per giungere alle ricerche scientifiche, o invece l'attività scientifica come un'appendice, sia pure amplissima e importante, di una vita vissuta nell'arte.

Per risolvere il problema, non restano solo le pitture, ma anche gli scritti di Leonardo.

Come è noto, egli lasciò il suo « Libro di pittura » incompiuto, nello stato di appunti frammentari, ma dai manoscritti di lui uno scolaro raccolse, alquanto meccanicamente, le dottrine del maestro, componendole in un trattato, che s'integra coi brani autografi conservati. Non ne risulta certo una teoria dell'arte che presenti un preciso interesse per la storia dell'estetica; nè si può chiederla mai agli artisti scrittori. Ma si può rintracciare nel trattato la spiegazione dell'arte sua, in quanto dichiara le preferenze artistiche ch'egli ebbe e i limiti che assegnò a se stesso, rivelando ciò che di cosciente era nella sua attività creatrice. Fortuna rara! Per nessun altro grande artista, forse, ci è dato di seguire un più sicuro filo di Arianna per riuscire alla critica dell'arte: Leonardo ci racconta con una coscienza che non potrebbe esser più chiara come egli abbia voluto dipingere. E ogni accento del suo racconto è un raggio di luce che rischiara le penombre delle sue pitture.

Quando dipinge, crea e poi riflette; quando scrive, offre le sue riflessioni non solo su quel che ha creato ma anche su quel che potrebbe creare. Il nostro angusto orizzonte si allarga perciò inaspettatamente; e dal punto ove Leonardo stesso ci conduce possiamo rivolgere lo sguardo alle sue creazioni spontanee nel loro giusto sito, nella loro giusta luce. Possiamo quindi comprenderle.

* * *

Certo, Leonardo riannoda la coscienza dell'arte sua alla coscienza generale della vita e del mondo: non si può astrarre da questa senza fraintendere quella. Ma, appunto perchè Leonardo è a un tempo scienziato e artista, sarebbe erroneo credere ch'egli abbia dato ai problemi dell'essere una

sola soluzione, la soluzione del cultore di scienze esatte, e abbia tarscurato o negato la funzione dello spirito in ogni apparenza della realtà. Ciò ch'egli dice, per esempio, dell'esperienza, unica maestra della mente umana, vale per Leonardo scienziato, non per Leonardo artista. Anzi, quando parla d'arte, giunge a ritenere ogni corpo umano creato dalla preesistente anima individuale, senza contradire, ci sembra, ma certo limitando a un significato ristretto, la sua spiegazione meccanica e fisica del mondo.

« Mi pare che sia da giudicare che quell'anima che reggie e governa ciascun corpo si è quella che fa il nostro giudizio innanzi sia il proprio giudizio nostro. Adunque essa ha condotto tutta la figura dell'uomo, come essa ha giudicato quello star bene, o col naso lungo, o corto, o camuso, e così gli affermò la sua altezza e figura. Ed è di tanta potenza questo tal giudizio, ch'egli muove le braccia al pittore e gli fa replicare sè medesimo » (1). L'anima dunque ha creato il corpo. Non solo, ma anche permane nel corpo con le sue preferenze individuali nello stato di subcoscienza (« nostro giudizio innanzi sia il proprio giudizio nostro »), e in tale stato essa muove « le braccia al pittore », rappresenta cioè l'attività artistica dell'uomo, quasi immediata e materiale impronta di ciascun individuo. In nome della varietà degli effetti, Leonardo chiede siano evitati gli eccessivi legami fra l'opera d'arte e il suo autore: « Sommo difetto è de' pittori replicare i medesimi moti e medesimi volti e maniere di panni in una medesima istoria, e fare la maggior parte de' volti che somigliano al loro maestro, la qual cosa mi ha molte volte dato ammirazione perchè ne ho conosciuto alcuni che in tutte le loro figure pareva si fossero ritratti al naturale » (2). Liberare l'artista dalle ristrette pre-

(1) *Trattato*, B. 105.
(2) *Trattato*, B. 105.

ferenze individuali e abbracciare le molteplici manifestazioni di bellezza, è il compito di « quel proprio giudizio nostro », su cui egli insiste anche altrove, e che pone a base della « scienza » della pittura.

Conosce dunque Leonardo l'origine spontanea e subcosciente dell'opera d'arte, che vuole arricchire e variare con la coscienza. Abbozza un processo di attività artistica : dalla confusa prima impressione alla sicura determinazione di giudizio ; e afferma la convinzione della funzione dello spirito ignoto ai sensi come alla ragione nell'origine dell'opera d'arte.

Puramente spirituale, e non fisica o meccanica, è dunque la concezione vinciana dell'arte. Altri numerosi passi non mancano d'altronde per dimostrare che il brano su riferito non è casuale. Li esamineremo poi. Importa ora intendere la posizione storica di Leonardo di fronte al concetto dell'arte.

Gli studi scientifici di lui l'hanno condotto a conoscere la realtà esterna ne' suoi rapporti fisici ; e poichè la sua esperienza di osservatore acuto e preciso veniva spesso a contradire le opinioni dominanti nella letteratura filosofica e religiosa del tempo suo, avvenne che più volte ne' suoi appunti Leonardo si sia ribellato contro l'autorità filosofica e l'autorità religiosa, e abbia proclamato i diritti dell' « esperienza ». Ma coloro (1) i quali hanno creduto che Leonardo intendesse di applicare al mondo dell'arte e della morale quei medesimi dati che bene servivano allo scienziato, non hanno considerato il processo psicologico di Leonardo. Egli si ribellava contro opinioni radicate nella tradizione dove la coglieva in errore, per esempio nella fisica e nella meccanica, ma non sognava nemmeno di opporre alla grande tradizione d'arte ereditata a Firenze interpreta-

(1) Per esempio il SOLMI, *Nuovi studi sulla filosofia naturale di Leonardo da Vinci*, Mantova, 1905, pag. 16.

zioni positivistiche, che furono il triste vanto di piccoli uomini del secolo scorso.

L' idealismo puro del passo su riferito è di sapore platonico. E chi vorrebbe meravigliarsene? Leonardo è stato educato nella bottega di Andrea del Verrocchio, l'artista ufficiale di Lorenzo il Magnifico; e Andrea non era il puro artefice: era dotto, letterato, scienziato, sopra la media letteraria degli artisti del suo tempo. Orbene, quale vita di pensiero, nel settimo decennio del Quattrocento a Firenze, poteva astrarre dall'Accademia Platonica? E proprio il platonismo, per la concezione puramente spirituale della vita, per la sua reazione contro l'aristotelismo dominante, permetteva agli artisti del Quattrocento di studiare la realtà esterna con occhi limpidi, con un'aderenza perfetta.

L'atteggiamento vinciano di fronte all'arte e alla natura è assai simile a quello di Leon Battista Alberti, checchè si sia detto; la differenza è solo di quantità e d'intensità. Leonardo portò le sue osservazioni su campi molto più numerosi di quelli conosciuti dall' Alberti, e, collegando un numero assai maggiore di osservazioni, approfondì la spiegazione dei fenomeni. Eppure resta simile il processo conoscitivo che ambedue hanno attuato come artisti, e che finì per dar loro risultati scientifici.

Se poi dalla educazione tradizionale di Leonardo si rivolge lo sguardo alle sue pitture, si trova confermata la coscienza della funzione spirituale dell'arte.

Per esempio, le figure di Leonardo si assomigliano spesso. La ricerca dunque di esteriorizzarsi, per abbracciare con la coscienza le varietà dell' universo, per evitare il « sommo difetto », appartiene al teorico assai più che all'artista: questi anzi s'abbandona a ciò ch'egli crede la sua anima subcosciente, nell'ora della creazione. Parimenti, nelle sue composizioni Leonardo non usa ritratti (e a tutti è noto che la « Gioconda » è

assai poco « un ritratto »); a differenza del suo contemporaneo, Domenico Ghirlandaio, che accumula ritratti ovunque dipinge. Perchè? Per riflettere il proprio spirito, con le sue innate preferenze, anzi che rispecchiare la natura.

* * *

D'altronde, Leonardo conosce bene anche i limiti della sua precettistica. Le regole ch'egli trae dall'esperienza non sono leggi da applicare: sono soltanto riflessioni di coscienza, utile critica per controllare la propria attività. « Queste regole sono da usare solamente per ripruova delle figure... Ma se tu volessi adoperare le regole nel comporre non verresti mai a capo e faresti confusione nelle tue opere » (1).

Concetto necessario per intendere il passo seguente: la pittura « è prima nella mente del suo speculatore, e non può pervenire alla sua perfezione senza la manuale operazione; della qual pittura i suoi scientifici e veri princìpi prima ponendo che cosa è corpo ombroso, e che cosa è ombra primitiva ed ombra derivativa, e che cosa è lume, cioè tenebre, luce, colore, corpo, figura, sito, remozione, propinquità, moto e quiete, le quali solo colla mente si comprendono senza opera manuale; e questa sarà la scienza della pittura, che resta nella mente de' suoi contemplanti, dalla quale nasce poi l'operazione, assai più degna della predetta contemplazione o scienza » (2).

Gli « scientifici e veri principî » sono le regole dell'esperienza, non l'attività artistica, che è « più degna » degli stessi « princìpi ». Non mi pare quindi che in questo passo ci sia la confusione, che altri (3) ha voluto vedere, fra immaginativa e co-

(1) Richter, 18.

(2) *Trattato*, B. 29.

(3) B. Croce, *Leonardo filosofo*, in *Leonardo da Vinci*, Conferenze fiorentine, Milano, 1910, p. 245.

gnizioni astratte, specie perchè Leonardo stesso distingue esplicitamente la scienza della pittura (cognizioni astratte) e la mente dei contemplanti (immaginativa). Anzi, dal passo suddetto si può bene derivare la convinzione in Leonardo del carattere creativo e non imitativo dell'arte, e dell' identità fra attività spirituale ed estrinsecazione dell'opera d'arte.

Più chiaramente altrove: il pittore deve attendere « col disegno a dare con dimostrativa forma all'occhio la intenzione e la invenzione fatta in prima nella [sua] immaginativa » (1).

Qui si ravvisa un pieno accordo con la tradizione, per esempio coll'Alberti: « Seguita ad iscrivere il Pittore, in che modo possa seguire con la mano quanto avrà collo ingegno compreso » (2). Anzi Leonardo riesce a perfezionare, precisando, la concezione albertiana.

Diverso linguaggio egli adopera quando tratta delle cognizioni necessarie al pittore:

« Dice qui l'avversario che non vuole tanta scienza, che gli basta la pratica del ritrarre le cose naturali; al quale si risponde che nessuna cosa è che più c' inganni che fidarsi del nostro giudizio senz'altra ragione, come prova sempre l'esperienza, nemica degli alchimisti, negromanti ed altri semplici ingegni » (3).

Qui è nettamente dichiarata l'opposizione fra scienza e giudizio. In questo caso egli adopera giudizio nel senso della prima subcosciente attività spirituale, e non nel senso di ragion critica. E altra volta, quando deplora che la pittura sia ancora classificata fra le arti meccaniche anzichè fra le liberali, egli chiama quel subcosciente giudizio con il più appropriato fra i nomi che gli siano stati tuttora trovati, « fantasia »:

(1) *Trattato*, B. 73.

(2) *Della Pittura*, in Opere volgari di L. B. ALBERTI, ed. Bonucci, Firenze, 1847, T. IV, pag. 37.

(3) *Trattato*, B. 739.

« Voi (scrittori) avete messa la pittura infra l'arti meccaniche; cierto se i pittori fussino atti a laudare collo scrivere l'opere loro come voi, io dubito non giacerebbe in sì vile cognome; se voi la chiamate meccanica, perchè è prima manuale chè le mani figurano quel che tenevano nella fantasia, voi scrittori disegniate colla penna manualmente quello che nello ingiegno vostro si truova » (1).

E che cos'è l'effetto della fantasia se non la « prima verità » a differenza dell'altra verità, quella del filosofo? « La pittura si estende nelle superficie, colori e figure di qualunque cosa creata dalla natura, e la filosofia penetra dentro ai medesimi corpi, considerando in quelli le lor proprie virtù, ma non rimane satisfatta con quella verità che fa il pittore, che abbraccia in sè la prima verità di tali corpi, perchè l'occhio meno s'inganna » (2).

La « prima verità » non è, come potrebbe credersi, la verità della visione fisica, ma sì della ragione contemplativa che supera i sensi. « I sensi sono terestri, e la ragione sta for di queli, quando contempla » (3).

Perciò chi è « eccellente operatore, » è tale perchè possiede perfetto « giudizio »; e chi non ha perfetto « giudizio » non può essere buon operatore.

« Quando l'opera sta pari col giudizio, quello è tristo segno in tal giudizio; e quando l'opera supera il giudizio, questo è pessimo, come accade a chi si maraviglia d'aver sì bene operato; e quando il giudizio supera l'opera, questo è perfetto segno; e se vi è giovane in tal disposizione, senza dubbio questo sarà eccellente operatore, ma sarà componitore di poche

(1) Richter, 654.

(2) *Trattato*, B. 6.

(3) Cod. Trivulzio, 33 r. *Il Codice di Leonardo da Vinci nella Biblioteca del Principe Trivulzio*, trascritto da Luca Beltrami, Milano, MDCCCXCI tav. 60.

opere, le quali saranno di qualità che fermeranno gli uomini con ammirazione a contemplar le loro perfezioni » (1). Concetto questo che ritorna altrove di frequente (2), e assume particolare rilievo dal suo evidente significato di programma personale, di confessione autobiografica.

Di fronte alla natura, l'arte, secondo Leonardo, assume il carattere di superamento, perchè finita è la natura, infinita la fantasia.

« L'occhio abbraccia la bellezza di tutto il mondo..., supera la natura, perchè i semplici naturali sono finiti, e le opere che l'occhio comanda alle mani sono infinite, come dimostra il pittore nelle finzioni d'infinite forme di animali ed erbe piante e siti » (3).

Dopo di che, il celebre passo « dico ai pittori che mai nessuno deve imitare la maniera dell'altro, perchè sarà detto nipote e non figliuolo della natura; perchè, essendo le cose naturali in tanta larga abbondanza, piuttosto si deve ricorrere ad essa natura che ai maestri, che da quella hanno imparato » (4) facilmente s' intende nel suo rapporto con un altro passo: « tristo è quel discepolo che non avanza il suo maestro » (5). Si tratta cioè di una esortazione alla originalità, alla personalità necessaria nella interpretazione della realtà, perchè l'opera prodotta sia veramente opera d'arte, non di una esortazione a imitare puramente e semplicemente la natura. Tanto più che il concetto della necessità di essere originali in pittura ritorna altrove, accentuato fino al parossismo: fra le scienze « la pittura è la prima; questa non s' insegna a chi natura nol concede, come fan le matematiche, delle quali tanto ne piglia il disce-

(1) *Trattato*, B. 400.
(2) Per esempio, *Trattato*, B. 54 e 59.
(3) *Trattato*, B. 24.
(4) *Trattato*, B. 78.
(5) Richter 498.

polo, quanto il maestro gliene legge. Questa non si copia, come si fa le lettere, che tanto vale la copia quanto l'origine. Questa non s'impronta, come si fa la scultura, della quale tal è la impressa qual è l'origine in quanto alla virtù dell'opera. Questa non fa infiniti figliuoli come fa i libri stampati; questa sola si resta nobile, questa sola onora il suo autore, e resta preziosa e unica, e non partorisce mai figliuoli eguali a sè. E tal singolarità la fa più eccellente che quelle che per tutto sono pubblicate » (1).

Dunque, la fantasia umana, superatrice della natura, scopre una prima verità del mondo, che è assolutamente individua. Ma la fantasia stessa di che natura è? Platonicamente risponde Leonardo: è di natura divina.

« Tal proporzione è dalle opere degli uomini a quelle della natura, qual'è quella ch'è dall' uomo a Dio » (2). Ne consegue che la pittura riflette direttamente Dio, in quanto opera con le immagini della natura.

Con maggiore chiarezza: il « disegno è di tanta eccellenza, che non solo ricerca le opere di natura, ma infinite più che quelle che fa natura.... E per questo concluderemo non solamente essere scienza, ma una deità essere con debito nome ricordata, la qual deità ripete tutte le opere evidenti fatte dal sommo Iddio » (3).

E ancora: « La deità che ha la scienza del pittore fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina » (4).

Infine Leonardo, che oggi troppi studiosi considerano uno scienziato più che un artista, per amor della pittura proclama

(1) *Trattato*, B. 4.
(2) *Trattato*, B. 10.
(3) *Trattato*, B. 130
(4) *Trattato*, B. 65.

la superiorità dell'arte sulla scienza e determina i limiti di ciascuna attività: compito quantitativo alla scienza, qualitativo all'arte.

« Nessuna parte è nell'astrologia che non sia ufficio delle linee visuali e della prospettiva, figliuola della pittura; perchè il pittore è quello che per necessità della sua arte ha partorito essa prospettiva.... E se il geometra riduce ogni superficie circondata da linee alla figura del quadrato, ed ogni corpo alla figura del cubo, e l'aritmetica fa il simile con le sue radici cube e quadrate, queste due scienze non si estendono se non alla notizia della quantità continua e discontinua, ma della qualità non si travagliano, la quale è bellezza delle opere di natura ed ornamento del mondo » (1).

* * *

Dai passi citati, e vari altri si potrebbero aggiungere, risultano le premesse teoriche della critica artistica di Leonardo. Risulta quindi ingiustificata l'affermazione « non si può dire... che Leonardo avesse vivace coscienza intellettuale dell'attività creatrice dell'artista, della interiorità che si concreta nell'opera, della fantasia che è la vera generatrice dell'arte » (2). Certo, poichè gli appunti di Leonardo non ebbero mai un organismo definitivo, i passi citati di lui rappresentano soltanto semplici spunti, mancanti del loro necessario sviluppo per costituire una teoria dell'arte. Certo, molti passi e molte osservazioni occasionali sembrano distrarre la mente dell'artista dalla funzione prettamente spirituale dell'arte, ch'egli ha affermata. Ma quando si pensi all'assenza di un sistema estetico organico nel tempo in cui visse, quando si pensi alle opinioni correnti sul ca-

(1) *Trattato*, B. 13.
(2) B. Croce, *Leonardo filosofo*, op. cit. p. 244.

rattere puramente edonistico e imitativo dell'arte, si può ammirare la vivace coscienza che Leonardo ebbe della funzione teoretica dell'arte.

La grande tradizione critica, formatasi a Firenze durante il Quattrocento, senza aver raggiunto l'organismo del sistema filosofico, era sufficiente a intendere la natura speciale dell'arte. Le confusioni del linguaggio, ancora sussistenti e che dovevano lungo tempo sussistere, erano periferiche: il centro dell'attività artistica era bene veduto e sentito. Non è ora possibile affermare se Leonardo abbia o no fatto progredire tale tradizione critica nelle premesse teoriche, come fece nelle constatazioni pratiche. Troppo poco quella tradizione divenne letteraria; troppo poco quindi la conosciamo. Si può dire soltanto che di fronte al massimo teorico dell'arte del Quattrocento, Leon Battista Alberti, Leonardo accentua e approfondisce la considerazione della natura spirituale dell'arte, appunto perchè si preoccupa dei rapporti fra il « giudizio » e la « manuale operazione », rapporti che l'Alberti trovava risolti nel suo ingenuo luminoso idealismo. Comunque sia di ciò, resta dimostrato che la mente di Leonardo, quando si rivolge all'arte, si riallaccia a una grande tradizione idealistica.

Origine teorica, che è pur necessario tenere presente per intendere lo sviluppo ulteriore della sua critica d'arte.

LEONARDO – MADONNA COL BAMBINO

Parigi, *Louvre.*

II. LA VISIONE DELLA NATURA

Ogni artista vede la natura in modo diverso dagli altri, e il suo modo di vedere è il primo principio dello stile.

Quando parla della natura, anche Leonardo dice quel che vede nella natura. La ama, come più non si può, la vuole tutta abbracciare, tutta conoscere per amarla vieppiù — « l'amore è tanto più fervente quanto la cognitione è più certa » — (1); supera tutti i predecessori e contemporanei per la vastità della sua amorosa esplorazione; eppure ogni parola tradisce le preferenze, la scelta: anch'egli, con tutta la sua passione per l'oggetto, guarda e contempla nella natura, come in uno specchio immenso, se stesso.

« Un cieco nato.... mai vide nessuna cosa di che si compone la bellezza del mondo, cioè luce, tenebre, colore, corpo, figura, sito, remozione, propinquità, moto e quiete; le quali sono dieci ornamenti della natura » (2).

Ecco: un cieco apre gli occhi. S'egli non fosse artista, vedrebbe uomini e animali, alberi e case, fiumi e montagne. Ma il cieco di Leonardo è un artista, e subito s'accorge della qua-

(1) Richter, 1210.
(2) *Trattato*, B. 16.

lità delle cose, della bellezza del mondo. E le vede come in un quadro, anzi in un quadro di lui, di Leonardo. Prima di tutto s'accorge della luce e dell'ombra, e solamente dopo vede il colore; e si occupa del rilievo (corpo) delle immagini prima che dei loro contorni (figura), indi della collocazione delle immagini sul piano (sito), e della loro distanza o vicinanza, e infine del movimento o della quiete.

La bellezza del mondo diviene così la bellezza dell'arte sua, come la bellezza dell'arte si fa uguale alla bellezza del mondo.

« Mi pare uno tristo maestro quello che solo una figura fa bene. Or non vedi tu quanti e quali atti sieno solo facti da li omini? Non vedi quanti diversi animali, e così albori, erbe, fiori, varietà di siti montuosi e piani, fonti, fiumi, città, edifiti publici e privati, strumenti opportuni all' uso umano, vari abiti e ornamenti e arti? Tutte queste cose appartengono d'essere di pari operazione e bontà usate da quello che tu vogli chiamare bon pittore » (1).

Predecessori e contemporanei dipingevano sopra tutto bene la figura umana e i casamenti tirati in prospettiva. Leonardo non vuole limiti al suo amore pittoresco per la natura: in tutte le cose egli vede la bellezza, anche nel moto. E la visione si allarga agli animali, alle piante, al paesaggio, persino agli « strumenti opportuni all'uso umano ». È in essi nobiltà artistica come nella figura umana; è necessaria al pittore uguale coscienza a ritrarli. Non è questo già un programma di « nature morte »?

La fantasia di Leonardo si concreta e si esalta quando parla di ciò che può figurar la pittura:

« Il pittore ti mostrerà varie distanze con variamento del colore dell'aria interposta fra gli obietti e l'occhio; egli le neb-

(1) Richter, 500. *Trattato*, B. 70.

bie, per le quali con difficoltà penetrano le specie degli obietti; egli le pioggie, che mostrano dopo sè i nuvoli con monti e valli; egli la polvere che mostrano in sè e dopo sè i combattenti di essa motori; egli i fumi più o men densi; questo ti mostrerà i pesci scherzanti infra la superficie delle acque e il fondo loro; egli le pulite ghiaie con varî colori posarsi sopra le lavate arene del fondo de' fiumi circondati delle verdeggianti erbe dentro alla superficie dell'acqua; egli le stelle in diverse altezze sopra di noi, e così altri innumerabili effetti, ai quali la scultura non aggiunge » (1).

Nessuna visione mai è stata più pittorica di questa. Di proposito sceglie Leonardo fra gli effetti della pittura quelli che lo scultore non può raggiungere. La sua rievocazione è tutta un guizzare di luci, dal brillare notturno delle stelle alle trasparenze tremolanti delle acque, al vagare caotico per l'aria dei corpi divenuti eterei, nebbie, polvere, fumo. L' uomo, il dio di tutti i suoi maestri, il dio di Michelangelo, nemmeno è ricordato.

Altrove, perchè nega l' importanza del paesaggio in arte, Sandro Botticelli cade sotto l'ira del Vinci:

« Quello non sarà universale che non ama egualmente tutte le cose che si contengono nella pittura; come se uno non gli piace i paesi, esso stima quelli esser cosa di breve e semplice investigazione, come disse il nostro Botticella, che tale studio era vano, perchè col solo gettare di una spugna piena di diversi colori in un muro, essa lascia in esso muro una macchia dove si vede un bel paese. Egli è ben vero che in tale macchia si vedono varie invenzioni di ciò che l' uomo vuole cercare in quella, cioè teste d' uomini, diversi animali, battaglie, scogli, mari, nuvoli e boschi ed altre simili cose; e fa come il suono delle campane, nelle quali si può intendere quelle dire quel che

(1) *Trattato*, B. 36.

a te pare. Ma ancora ch'esse macchie ti dieno invenzione, esse non t' insegnano finire nessun particolare. E questo tal pittore fece tristissimi paesi » (1).

Il paesaggio, dunque, è necessario all'arte. E fra i paesaggi si può bene scegliere:

« Più bello azzurro hanno i paesi, quando per li tempi belli el sole è a mezzodì che in nessuna altra età del dì, perchè l'aria è disgrossata d'umori e risguardando per quell'aspetto tu vedi li alberi belli in verde nei loro stremi e l'onbre inverso il mezzo oscure, e nelle lunghe distantie l'aria che s'interpone infra te e loro si fa più bella quando dopo lei è cosa più oscura, e però l'azzurro è bellissimo.

« Molto sono piu belli li alberi infra le campagnie, che sono infra 'l sole e te, che quelli ai quali tu sei infra 'l sole e loro, e questo accade che quelli, che sono di verso il sole, mostrino inverso li stremi le lor foglie transparenti, e chi non è trasparente, cioè insù li stremi, lustro vero, e che l'onbre sono oscure perchè da niente sono occupate » (2).

Le preferenze dunque si fondano sul colore e non sulla forma dei paesaggi. I coloristi dei secoli successivi ameranno le nubi stracciate, i grandi distacchi di luce e di ombra: romanticismi ignoti a Leonardo. Altra volta egli stesso chiede l'ombra della sera; ora, come fanciullo, gradisce il bel tempo e il sole a mezzodì, dietro le foglie, perchè faccia a caponascondere.

* * *

Appunto, come il suo cieco che apre gli occhi, Leonardo vede nella natura luce e colore.

Del colore, sa intendere la bellezza qualitativa oltre che la tonale. Perchè sian vivi e belli, i colori siano trasparenti ed ab-

(1) *Trattato*, B. 57.
(2) Richter, 458.

biano preparazione candidissima: così si avvicinano ai colori dei vetri (1).

E ricerca la regola per cui i colori siano giusti e posti con « grazia ». C'è una regola, « la quale non attende a fare i colori in sè di più suprema bellezza che essi naturalmente sieno, ma che la compagnia loro dia grazia l' uno all'altro, come fa il verde al rosso, e il rosso al verde, come fa il verde con l'azzurro. Ed evvi un'altra regola generativa di disgraziata compagnia, come l'azzurro col giallo, che biancheggia, o col bianco e simili » (2).

Parole queste che palesano semplicemente il risultato di un'esperienza visiva, senza alcun fondamento teoretico. La teoria è quella dei « complementari », già conosciuta dagli antichi, e a cui Leonardo assegna, sia pur con incerta coscienza, un compito di distinzione anzi che di qualità:

« De' colori di egual perfezione, quello si dimostrerà di maggior eccellenza che sarà veduto in compagnia del color retto contrario. Retto contrario è il pallido col rosso e il nero col bianco, benchè nè l' uno nè l'altro sia colore; azzurro e giallo come oro, verde e rosso. Ogni colore si conosce meglio nel suo contrario che nel suo simile, come l'oscuro nel chiaro e il chiaro nell'oscuro » (3).

Ma la varia distanza dei colori dall'osservatore induce Leonardo a riflettere sul loro rapporto tonale:

« Quando un colore si fa campo dell'altro, sia tale che non paiano congiunti ed appiccati insieme, ancor che fossero di medesima natura di colore, ma sieno varî di chiarezza, tale quale richiede l' interposizione della distanza e della grossezza dell'aria che fra loro s' inframmette, e con la medesima regola

(1) *Trattato*, B. 187.
(2) *Trattato*, B. 186.
(3) *Trattato*, B. 254.

vada la notizia de' loro termini, cioè più o meno espediti o confusi, secondo che richiede la loro propinquità o remozione » (1).

Quale sia l'effetto dell' inframmettenza dell'aria osserva Leonardo: « Delle cose più oscure che l'aria, quella si dimostrerà di minore oscurità la quale sarà più remota; delle cose più chiare che l'aria quella si dimostrerà di minor bianchezza che sarà più remota dall'occhio. Le cose più chiare e più oscure che l'aria in lunga distanza scambiano colore, perchè la chiara acquista oscurità e l'oscura acquista chiarezza » (2).

Per intendere la portata di tale affermazione basti ricordare un passo dell'Alberti: « Quanto maggiore sarà la distanzia, tanto la veduta superficie parrà più fosca » (3). L'Alberti cioè riduce il rapporto tonale dei colori, dovuto alla prospettiva aerea, al semplice chiaroscuro. Nella figura umana il chiaro rileva e lo scuro indietreggia: riduzione dell'effetto pittorico all'effetto plastico. Leonardo ha troppo guardato la natura per commettere un simile errore: egli ha veduto tutta la libertà della luce del mondo, irriducibile al semplice chiaroscuro. Il rapporto tonale fra i colori, quando c'è di mezzo l'aria, è indiretto; è inversamente proporzionale all'oscurità del colore rispetto all'aria. Onde si offrono infinite possibilità agli effetti pittorici. Senza la conoscenza di tale rapporto non sarebbero stati gli sfondi luminosi di Paolo Veronese.

Ma Leonardo non dà alla sua scoperta quella felice interpretazione cromatica che le diede, per esempio, Paolo Veronese. S' interessa al problema esclusivo della luce, in rapporto colla distanza, e mette in secondo piano il colore:

« La prima cosa che de' colori si perde nelle distanze è il lustro, loro parte minima, e lume de' lumi; la seconda è il lume,

(1) *Trattato*, B. 151.
(2) *Trattato*, B. 189
(3) *Della pittura*, in Opere volgari di L. B. Alberti, T. IV, 1847, pag. 21.

perchè è minore dell'ombra; la terza sono le ombre principali; e rimane nell' ultimo una mediocre oscurità confusa » (1).

Le varietà della luce egli raggruppa in quattro categorie:

« I lumi che illuminano i corpi opachi sono di quattro sorta, cioè universale, com'è quello dell'aria che è dentro al nostro orizzonte; e particolare, com'è quello del sole, o di una finestra, o porta, o altro spazio; il terzo è il lume riflesso; quarto è quello il quale passa per cose trasparenti, come tela o carta e simili, ma non trasparenti come vetri, o cristalli, od altri corpi, i quali fanno il medesimo effetto, come se nulla fosse interposto infra il corpo ombroso ed il lume che lo illumina » (2).

Anzi considera l'osservazione sulla luce trasparente come una sua scoperta:

« I quattro accidenti delle ramificazioni delle piante sono questi, cioè: lustro, lume, trasparenza ed ombra ». La trasparenza « è d' importanza alla figurazione delle piante, benchè dinanzi a me non è stata usata, che ce ne sia notizia » (3).

« Le foglie delle piante per essere trasparenti non mandano integrali tenebre alle foglie da loro ombrate, ma mandano ombre di piccola oscurità che acquistano bellezza di verde... Tutte le erbe e foglie dell'albero interposte infra l'occhio ed il sole sono vedute per trasparenza aiutata dal lume del sole, la qual trasparenza è in suo sommo grado di bellezza di verde, ed è di più virtù de' raggi solari, che dall'opposita parte l'illuminano, che per suo naturale colore » (4).

Nei riflessi di luce, Leonardo ama la presenza d'un solo colore:

« Nessuna cosa dimostrerà mai il suo proprio colore se il

(1) *Trattato*, B. 423.
(2) *Trattato*, B. 650.
(3) *Trattato*, B. 839.
(4) *Trattato*, B. 881.

lume che l' illumina non è in tutto d'esso colore. Quello che è qui detto si manifesta ne' colori de' panni, de' quali le pieghe illuminate, che riflettono o danno lume alle contrapposte pieghe, gli fanno dimostrare il loro vero colore. Il medesimo fanno le foglie dell'oro nel dar lume l' una all'altra, ed il contrario fa da pigliar lume da un altro colore » (1).

Tale preferenza toglie a Leonardo un campo immenso di effetti cromatici, perchè moltissimo egli sacrifica al desiderio di unità di luce.

* * *

Assai più felice è Leonardo nello studio dei rapporti fra colore e ombra.

« L'ombra del bianco veduto dal sole e dall'aria ha le sue ombre traenti all'azzurro; e questo nasce perchè il bianco per sè non ha colore » ; e perchè « la superficie d'ogni corpo partecipa del colore del suo obietto, egli è necessario che quella parte della superficie bianca partecipi del colore dell'aria suo obietto » (2).

« Le onbre delle piante non son mai nere, perchè dove l'aria penetra non po esssere tenebre » (3).

Ombre azzurre. Erano ovvie a Paolo Veronese; sono ovvie per noi, data tutta l'esperienza cromatica dell' impressionismo moderno. Invece chi non ricorda la fatica sostenuta dai pittori avveniristi della seconda metà del secolo scorso per convincere se stessi, i loro maestri, il pubblico, che le ombre all'aperto non sono mai nere, ma hanno per base l'azzurro? Eppure era già dunque conosciuto, anzi applicato in opere d'arte che pur

(1) *Trattato*, B. 199.
(2) *Trattato*, B. 192. Medesimo concetto si trova altrove: Richter, 278.
(3) G. 8 a. Richter, 430.

s'avevano sotto gli occhi il principio che bandì il nero dalla tavolozza dell'artista, il punto di partenza di tutto il rinnovarsi della pittura moderna, in quanto permise ai colori di associarsi fra loro confidenzialmente, senza dover fare i conti con un intruso, un non colore, il nero.

Ebbene: il primo ad avere coscienza delle ombre azzurre, poichè le vide nella natura col suo occhio acutissimo, fu appunto Leonardo (1). Nè si attenne alla semplice constatazione del fatto, anzi ne trasse la logica conseguenza:

« E ti hai a ricordare che mai le ombre sieno di qualità, che per la loro oscurità tu abbia a perdere il colore ove si causano, se già il luogo dove i corpi sono situati non fosse tenebroso » (2).

Ombre cromatiche, dunque. Non privazione di luce, ma trasformazione del colore originario. È qui tutta la teoria dei rapporti tonali del colore; è la coscienza di tutta quella civiltà del colore che fu dei Veneziani del Cinquecento, e che non fu di Leonardo soltanto perchè la sua coscienza critica del tono non si trasformò mai in attività creatrice. E la ragione ne è storica, come diremo. Basti per ora constatare ch'egli seppe veder nella natura assai più di quel che abbia potuto attuare nell'arte. Il suo giudizio, ha confessato egli stesso, superava la pratica.

E la bellezza del colore in quale rapporto si trova con la condizione di illuminato o di ombrato? La risposta di Leonardo è incerta, e in parte contraditoria. Una prima volta dichiara: « ogni colore è più bello nella sua parte illuminata che nell'ombrosa »; un'altra volta ammette che il verde e l'az-

(1) Ciò che fu riconosciuto anche da uno scienziato, M. v. BRÜCKE, *Ueber die Farben etc.* In *Sitzungsberichte der K. Akademie der Wissenschaften*, Wien, 1852. Cfr. Raccolta Vinciana, VIII, pag. 30.

(2) *Trattato*, B. 477.

zurro preferiscono le ombre mezzane. E l'incertezza di Leonardo ha un significato storico. Nessun dubbio che Paolo Uccello o Piero dei Franceschi avrebbero optato per la prima risposta; e lo stesso Leon Battista Alberti, che pur ne vede il pericolo, riporta la convinzione comune che i colori belli sieno i colori chiari. Ma certo, Tiziano o Paolo Veronese avrebbero, richiesti, optato per la seconda risposta: ricordate gl' indimenticabili verdi ombrati di Paolo Veronese?

La prima risposta di Leonardo dunque è dovuta a una convinzione radicata nell'animo suo dalla tradizione della scuola cui appartenne; la seconda invece corrisponde a quel desiderio tutto suo di costituire uno stile pittorico più complesso, meno ingenuo del disegno colorato alla fiorentina: tanto è vero che le battute della seconda risposta anelano a quel « berettino » di cui la « suprema sua bellezza si è infra lume ed ombra », raggiungono cioè totalmente l'arte stessa di Leonardo.

Ed ecco i passi:

« Ogni colore è più bello nella sua parte illuminata che nell'ombrosa; e questo nasce, che il lume vivifica e dà vera notizia della qualità de' colori, e l'ombra ammorza ed oscura la medesima bellezza, ed impedisce la notizia d'esso colore; e se per il contrario il nero è più bello nelle ombre che ne' lumi, si risponde che il nero non è colore, nè anco il bianco » (1).

« Il bianco, che non vede nè lume incidente, nè alcuna sorta di lume riflesso, è quello che prima perde nella sua ombra integralmente il suo proprio natural colore, se colore si potesse dire il bianco. Ma il nero aumenta il suo colore nelle ombre, e lo perde nelle sue parti illuminate, e tanto più lo perde, quanto la parte illuminata è veduta da lume di maggior potenza. E il verde e l'azzurro aumentano il loro colore nelle ombre mezzane; ed il rosso e il giallo acquistano di colore nelle loro parti illu-

(1) *Trattato*, B. 203.

minate; il simile fa il bianco, ed i colori misti partecipano della natura de' colori che compongono tal mistione; cioè il nero misto col bianco fa berettino, il quale non è bello nelle ultime ombre, com'è il nero semplice, e non è bello in su' lumi, come il semplice bianco, ma la suprema sua bellezza si è infra lume ed ombra » (1).

Anche di fronte agli effetti del lustro, Leonardo conosce esattamente le conseguenze che il colore ne deduce. Anzitutto sa che « l' illuminazione è partecipazione di luce, e lustro è specchiamento di essa luce » (2). Indi constata:

« Quella superficie mostrerà meno il suo vero colore, la quale sarà più tersa e pulita. Questo vediamo nelle erbe de' prati e nelle foglie degli alberi, le quali, essendo di pulita e lustra superficie, pigliano il lustro nel quale si specchia il sole o l'aria che le illumina, e così in quella parte del lustro sono private del loro natural colore » (3).

« Quel corpo più dimostrerà il suo vero colore, del quale la superficie sarà men pulita e piana. Questo si vede ne' pannilini e nelle foglie delle erbe ed alberi che sono pelose, nelle quali alcun lustro si può generare, onde per necessità, non potendo specchiare gli obietti, solo rendono all'occhio il loro vero colore e naturale, non essendo quello corrotto da alcun corpo che li illumini con un colore opposto, come quello del rossore del sole quando tramonta e tinge i nuvoli del suo proprio colore » (4).

Applicati alla pittura questi principii, risulta facilmente che per mantenere la virtù cromatica di una tinta è pur necessario che la superficie del dipinto sia scabra. Così attuarono

(1) *Trattato*, B. 680.
(2) *Trattato*, B. 651.
(3) *Trattato*, B. 219.
(4) *Trattato*, B. 220.

infatti i grandi coloristi moderni col tocco, col grumo cioè di colore, che interrompe le superficie, raccoglie in sè potenza cromatica e la diffonde sui colori circostanti. La superficie delle pitture di Leonardo è invece « tersa e pulita » ; esse dimostrano quindi, come ben sa l'osservatore della natura, « meno il (loro) vero colore », e più la luce e l'ombra.

* * *

Luce ed ombra mutano non solo a seconda del colore e della sua superficie, ma anche a seconda della forma.

« La dilatazione e retrazione delle ombre, ovvero la maggiore o minor larghezza delle ombre e de' lumi sopra i corpi opachi, saranno trovate nelle maggiori o minori curvità delle parti de' corpi dove si generano » (1).

« Le maggiori o minori oscurità delle ombre si generano nelle più curve parti de' membri, e le meno oscure saranno trovate nelle parti più larghe » (2).

Dunque i piani larghi confinano le ombre ai limiti : sono i piani di luce. Ricordate la « Battista Sforza » di Piero dei Franceschi agli Uffizi ? Come chiaro il suo piano facciale ! Ma perchè il gioco della luce e dell'ombra si avveri, è necessario che le forme si curvino di continuo, s'accavallino, diventino onde in tempesta. E Leonardo infatti abbandonò i piani larghi, e tondeggiò ; come tondeggiarono tutti i grandi pittori del tono e della luce, da Giorgione a Manet.

Il tondeggiare delle forme, se è necessario agli effetti della luce e dell'ombra, è anche la forma particolare di una particolare situazione visiva : la veduta lontana. Leonardo ne ha una coscienza che non potrebbe esser più chiara :

(1) *Trattato*, B. 634.
(2) *Trattato*, B. 635.

« Ogni corpo ombroso, il quale sia di qualunque figura si voglia, in lunga distanza pare essere sferico; e questo nasce perchè, s'egli è un corpo quadrato, in brevissima distanza si perdono gli angoli suoi, e poco più oltre si perdono i lati minori che restano: e così, prima che si perda il tutto, si perdono le parti per essere minori del tutto » (1).

« D'ogni figura posta in lunga distantia si perde in prima la notizia delle parte più minute e nell'ultimo si riserva le parte massime, private della notitia di tutti li stremi, e restan di figura ovale o sperica di termini confusi » (2).

Dall'osservazione naturale Leonardo trae prontamente le conseguenze critiche per la pittura.

« Quando hai da ritrarre di naturale, sta lontano tre volte la grandezza della cosa che tu ritrai » (3). E non è questo un consiglio pratico soltanto, ma un'opposizione netta a tutta l'arte precedente: « Tu, pittore, che sotto il nome di pratico fingi la veduta di una testa veduta da vicina distanza con pennellate terminate, e tratteggiamenti aspri e crudi, sappi che tu t' inganni, perchè in qualunque distanza tu ti finga la tua figura, essa è sempre finita in quel grado che essa si trova, ancorachè in lunga distanza si perda la notizia de' suoi termini. E non manca per questo che non si veda un *finito fumoso*, e non termini e profilamenti spediti e crudi. Adunque è da concludere, che quell'opera alla quale si può avvicinare l'occhio del suo riguardatore, che tutte le parti di essa pittura sieno finite ne' suoi gradi con somma diligenza, ed oltre di questo le prime sieno terminate di termini noti ed espediti dal suo campo, e quelle più distanti sieno ben finite, ma di termini più fumosi, cioè più confusi, o vuoi dir men noti; alle più distanti successivamente

(1) *Trattato*, B. 879.
(2) G., 53 v. Richter, 569.
(3) *Trattato*, B. 80.

osservare quel ch'è detto di sopra, cioè i termini men noti, e poi le membra, ed infine il tutto men noto di figura e di colore » (1).

Dall'osservazione della luce parte dunque Leonardo per intendere la necessità di fondere con la luce la forma tondeggiante; e dall'osservazione della forma tondeggiante giunge a intendere che la veduta pittorica vuole la veduta lontana, onde il « finito fumoso », onde la liberazione dai termini troppo netti e troppo crudi . Più volte insiste Lonardo su tale necessità :

« Tu, pittore, farai le piccole figure solamente acciennate e non finite, e se altrimenti farai, contrafarai alli effetti della natura tua maestra » (2).

« Devesi per lo pittore porre nelle figure e cose remote dall'occhio solamente le macchie, non terminate, ma di confusi termini » (3).

E la controprova della necessità della veduta lontana, trova Leonardo nella miglior posizione per giudicare un'opera d'arte :

« È buono ancora lo allontanarsi, perchè l'opera pare minore, e più si comprende in un'occhiata, e meglio si conoscono le discordanti e sproporzionate membra ed i colori delle cose che d'appresso » (4).

Anzi, una volta per questa via, portato per temperamento alle ultime conseguenze, Leonardo giunge a constatare che nella veduta lontana il colore domanda alla forma la deformazione :

« Le cose vedute da lontano sono sproporzionate, e questo nasce perchè la parte più chiara manda all'occhio il suo simulacro con più vigoroso raggio che non fa la parte sua oscura. Ed

(1) *Trattato*, B. 125.
(2) Richter, 568. *Trattato*, B. 411.
(3) *Trattato*, B. 477.
(4) *Trattato*, B. 401.

io vidi una donna vestita di nero con panno bianco in testa, che si mostrava due tanti maggiore che la grossezza delle sue spalle, le quali erano vestite di nero » (1).

Non si può andare più in là. È lo scolaro del Verrocchio, il frutto della scuola fiorentina che parla? Persino la deformazione doveva essere ammessa, per amor di verità naturale, da chi era stato educato nella forma e per la forma. È vero, quando dipinge, Leonardo si guarda bene dalle deformazioni cromatiche; proprio perchè la sua educazione è stata formale. Pure, rimane meravigliosa questa libertà, questa anticipazione di coscienza, per cui Leonardo di fronte alla natura si distacca dalla sua scuola, dal suo tempo, dalla sua arte. Ma non si distacca da tutto ciò ch'è insito nel suo animo, per fondare un'arte nuova, lo stile cromatico puro. Era ciò impossibile storicamente. E far ciò avrebbe significato per l'artista sacrificare la più intima fibra del suo spirito per abbandonarsi alla natura obiettiva. Nulla invece Leonardo sacrifica dell'arte sua. Ma, semplicemente, crea una scienza nuova: la prospettiva aerea, ignota innanzi a lui.

* * *

I Fiorentini del Quattrocento avevano inventato la prospettiva lineare, corrispondente a una concezione geometrica della realtà. Ma i fenomeni della luce e dell'ombra erano troppo liberi, troppo svariati, troppo eterei, per esser costretti entro linee geometriche. E Leonardo osserva: « l'occhio non avrà mai per la prospettiva lineare, senza suo moto, cognizione della distanza che è fra l'obietto che s' interponga infra esso occhio ed un'altra cosa, se non mediante la prospettiva de' colori » (2).

(1) *Trattato*, B. 440.
(2) *Trattato*, B. 505.

La prospettiva dunque de' colori poteva essere in parte sostituita dal moto dell'occhio; ma il moto dell'occhio impediva la contemplazione pura e semplice dell'opera d'arte. Occorreva trasportare quel moto dall'occhio all'opera d'arte, tradurlo in colore. Onde consegue: « la prospectiva, la qual s'astende nella pictura, si divide in tre parti principali, delle quali la prima è della diminutione che fan le quantità de' corpi in diverse distantie; la seconda parte è quella che tracta della diminution de' colori di tali corpi. Terza è quella che diminuisce la notitia delle figure e termini, che ànno essi corpi in varie distantie » (1). E altrove:

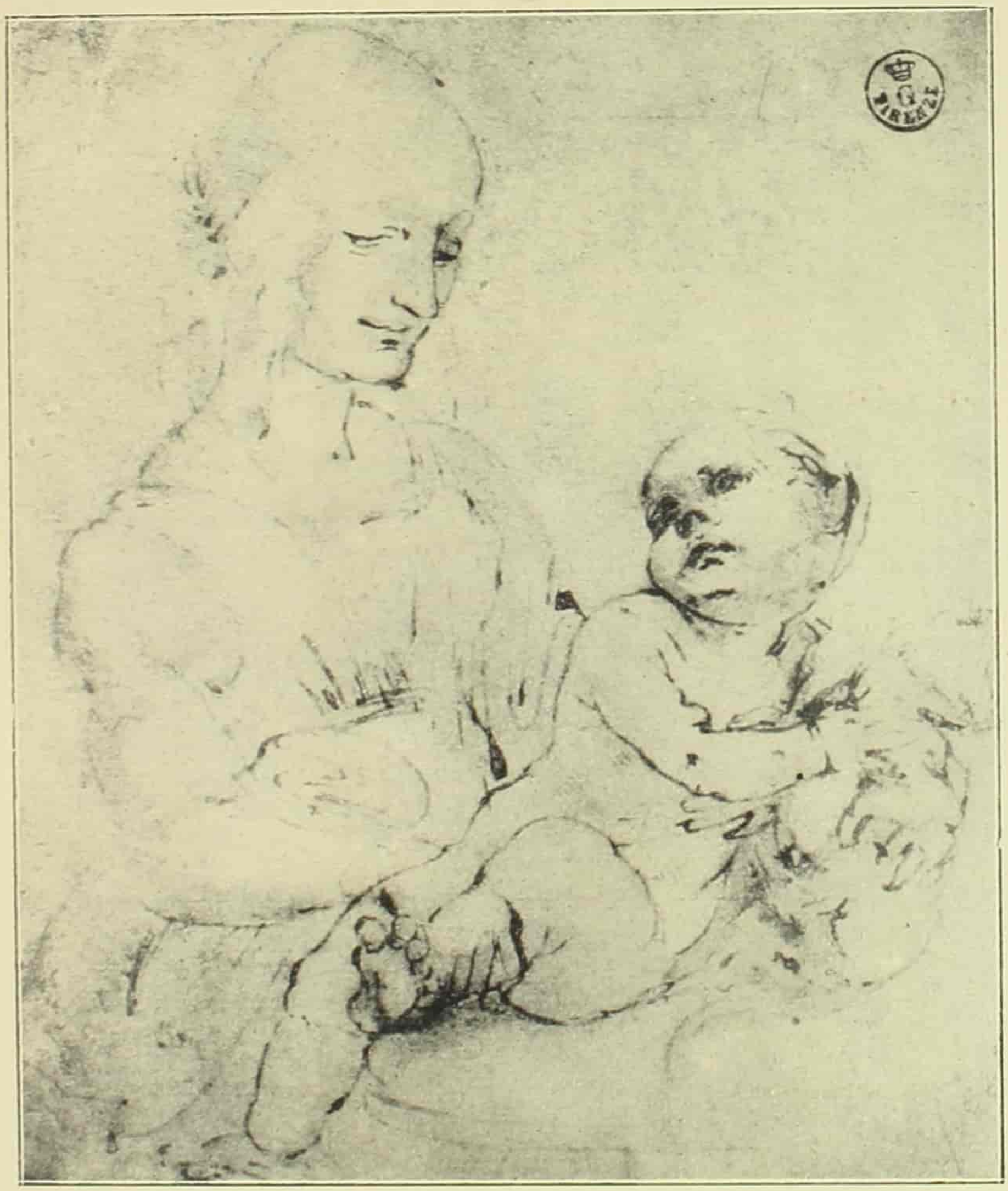
« Come sono di 3 nature prospective: la prima s'astende intorno alla ragione del diminuire (e diciesi prospettiva diminuitiva) le cose che si allontanano dall'ochio; la seconda contiene in sè il modo del variare i colori che si allontanano dall'ochio; la terza e ultima s'astende alla dichiaratione come le cose devono essere meno finite quanto più s'alontanano; e nomi fieno questi:

prospetiva liniale
prospetiva di colore
prospetiva di speditione » (2).

Toccò ai grandi coloristi del Cinquecento d'identificare prospettiva di colore e prospettiva di spedizione. Tutto vede Leonardo con esattezza trionfale; vede il colore, ma, perchè non lo sente, non può intenderne le possibilità. Dall'universale visione della natura, egli trae i soli elementi che si confanno al suo gusto.

Il suo gusto, cioè le sue preferenze artistiche, sono l'effetto del rapporto ch'egli trova fra la propria visione e le secolari tradizioni della pittura fiorentina, da cui è stato educato all'arte. Spontaneo, come fanciullo, Leonardo abbraccia tutto

(1) G., 53 v. Richter, 16. *Trattato*, B. 479.
(2) Richter, 14.



LEONARDO – MADONNA COL BAMBINO
Firenze, *Uffizi.*

(Fot. Alinari)

col suo sguardo e ama anche il sole a mezzodì; ma quando concepisce un quadro non può, nè vuole, rompere la tradizione fiorentina ch'egli ammira. Nè ha spirito di ribelle: naturalmente continua l'arte dei padri, e continuando la trasforma.

Per causa dunque della posizione storica, che negli scritti egli stesso giustifica, nel momento di divenire arte, la sua visione universale della natura si limita assai. Ma non fu vana, anzi costituì l'esperienza su cui in seguito si è formata l'arte moderna.

III. LA POSIZIONE STORICA

Quando scrive d'arte, Leonardo ama manifestare le sue impressioni del mondo esteriore o indicare precetti astratti di metodo. Solo per incidenza, quindi, egli accenna ai maestri che lo hanno preceduto o gli sono compagni. Pure, dagli accenni diretti e anche da molti indiretti, ove si può rintracciare l'analogia fra i suoi criteri d'arte e quelli di altri artisti, è possibile determinare, sia pure in modo frammentario, la coscienza ch'egli ebbe della sua posizione storica.

Occasionalmente, per esortare i matematici a non fidarsi dei libri ma dell'esperienza della natura, Leonardo abbozza, nientemeno ! una storia della pittura fiorentina :

« Il pittore arà la sua pittura di poca eccellenza, se quello piglia per altore l'altrui pitture, ma s'egli imparerà dalle cose naturali farà bono frutto, come vedemo in ne' pittori dopo i romani, i quali senpre imitorono l'uno dall'altro, e di età in età senpre andaro detta arte in declinatione. Dopo questi venne Giotti Fiorentino, il quale (non estando contento a lo imitare l'opre di Cimabue suo ma[estro]), nato in monti soletari, abitati solo da capre e simil bestie, questo, sendo volto dalla natura a simile arte, cominciò a disegnare su per i sassi li atti

delle capre de le quali lui era guardatore; e così cominciò a fare tutti li animali che nel [paese trova]va in tal modo, che questo dopo molto studio avanzò non che i maestri della sua età, ma tutti quelli di molti secoli passati. Dopo questo l'arte ricadde, perchè tutti imitavano le fatte pitture, e così di secolo in secolo andò declinando, insino a tanto che Tomaso fiorentino, scognominato Masaccio, mostrò con opra perfetta come quegli che pigliavano per altore altro che la natura, maestra de' maestri, s'affaticavano invano » (1).

Assai notevole è la successione del fenomeno storico nella mente di Leonardo: imitatori e poi Giotto; di nuovo imitatori e poi Masaccio. Letteralmente la successione sembra: manierismo e poi naturalismo; di nuovo manierismo e poi naturalismo. Ma altrove si è dimostrato che per naturalista in arte Leonardo intende la personalità contrapposta all'imitatore. Onde la successione diventa: imitatori e poi una personalità; di nuovo imitatori e poi una nuova personalità.

Quindi, il concetto che Leonardo ha della storia della pittura fiorentina assume un carattere di perfetta critica d'arte: la personalità sola, quella che impronta di sè le proprie creazioni e nulla concede alle abitudini imparate nella scuola, quella sola infatti conta nella storia dell'arte.

Leonardo non conosce i grandi artisti non fiorentini, e non li cura. Limitato a Firenze, il suo abbozzo di storia è impeccabile.

Ed è assolutamente personale. Certo l'orrore per l'arte anteriore a Giotto era comune a Firenze da quasi due secoli; già ebbe ad esprimerlo Giovanni Boccaccio (2). E la decadenza successiva a Giotto era stata constatata nel Trecento, per esem-

(1) *Codice Atlantico*, 141 r.; Richter 660.

(2) Per questa e per le citazioni successive sulla critica d'arte nei secoli XIV e XV rinvio a un mio articolo ne *L'Arte*, XX (1917), pag. 305 e seg.

LEONARDO – DUE MANI E UN CORPO DI BAMBINO

Windsor, *Biblioteca.*

pio da Franco Sacchetti. Ma nella critica del Quattrocento tale constatazione era scomparsa, e insieme s'era iniziata la considerazione per il maestro di Giotto, Cimabue. Lorenzo Ghiberti poi considerò l'età sua come età di decadenza, ivi comprendendo, s' intende, Masaccio. E al contrario l'Alberti, quando parla di rinascita dell'arte, dimentica Giotto. Il primo che ricollega storicamente pittori trecentisti e quattrocentisti, Cristoforo Landino (1481), non mostra affatto di accorgersi di una decadenza fra Giotto e Masaccio : la successione è continua. Ed era facile interpretare la successione continua come un continuo progresso, di considerare cioè Giotto come l' iniziatore dell'arte, sviluppata in seguito sino alla sua completa perfezione. E questo fu appunto il criterio di Giorgio Vasari, da lui trasmesso anzi alla maggior parte degli storici dell'arte posteriori. Criterio erroneo, appunto perchè perde di vista la personalità che in arte è tutto.

Poichè invece si fonda sulla personalità, Leonardo ricrea in sè, senza forse conoscerne la tradizione critica, il concetto della decadenza dei successori di Giotto ; e vede la via maestra, la via diretta, Giotto-Masaccio. Egli esclude perciò tutti i tentativi di assimilazione cromatica che a Firenze stessa si compirono attorno a Giotto e a Masaccio, e trova nei due massimi assertori dei diritti della forma in arte, dell' identità fra arte ed effetto plastico, i suoi due precursori. Nè probabilmente si accorge che la posizione storica, che in tal modo intende di assumere, è in pieno contrasto con la sua visione naturale di paesi, di fiumi, di nebbie, di stelle, di effetti di luce.

Più consono con l'arte sua è l'atteggiamento che assume Leonardo contro il Botticelli, in due passi. L'uno è già stato indicato : rimprovera al Botticelli la sua indifferenza per il paesaggio. L'altro gli rinfaccia l' indifferenza verso la prospettiva : « Sandro, tu non dì perchè tali cose seconde paiano più basse

che le terze. L'occhio infra due linee parallele, mai le vedrà per nessuna sì gran distanzia, che esse linie concorrino in punto » (1).

* * *

Accenni ad altri artisti contemporanei o di poco anteriori non mancano; ma sono di poca importanza.

Tuttavia, una posizione speciale, di precursore immediato e diretto del Trattato del Vinci, è assunta da Leon Battista Alberti col suo libro « della Pittura » (2). Chi ha negato il debito di Leonardo all'Alberti si è fondato sulla mancanza, nel « Trattato » del primo, di frasi copiate direttamente dal libro del secondo (3). A torto, perchè se è vero che ne' suoi appunti Leonardo non ha trascritto frasi del libro dell'Alberti, pure gli deve alcune delle idee fondamentali della sua « scienza della pittura ». Non per questo naturalmente si può o si vuole attenuare la prepotente personalità di Leonardo; ma si deve considerare quella personalità come svincolantesi a gradi dalla grande tradizione artistica di Firenze.

Anzitutto la concezione prospettica come base dell'arte è comune all'Alberti e a Leonardo: se quegli si limita alla prospettiva lineare, e questi vi aggiunge la prospettiva aerea, ciò significa continuazione e non indipendenza. Comune ad ambedue è la subordinazione del colore alla luce, la considerazione della pittura come maestra di tutte le arti. Il « velo », inventato

(1) *Codice Atlantico*, 120 r.

(2) *Della Pittura*, in Opere volgari di L. B. ALBERTI, ed. Bonucci, T. IV. Firenze, 1847.

(3) E. SOLMI, *Le fonti dei manoscritti di L. d. V.* nel Supplemento al « Giornale storico della Letteratura Italiana », 1908, pag. 37.

Cfr. anche BRUN, *L. d. V. und L. B. Alberti* in « Repertorium für Kunstwissenschaft », 1892, pag. 267. G. FAVARO, *Il canone di L. d. V. sulle proporzioni del corpo umano*, in « Memorie dell' Istituto Anatomico della R Università di Padova », Venezia, 1917.

dall'Alberti per assicurare al pittore precisione matematica di visione, è sviluppato dal Vinci nel « telaio». Ambedue chiedono la copia e la varietà nella composizione delle « storie dipinte », e accentrano il loro interesse nei « moti dell'animo » espressi coi « moti de' membri », non eccessivi e violenti, ma equilibrati dal « contrapposto ». Vogliono che il bianco e il nero prevalgano sui colori, e indicano nello specchio la guida per interpretare la scala cromatica; additano nelle superficie ondulate il sito adatto per le variazioni del colore; considerano l' uso dell'oro in pittura come una volgarità. Amano la natura, come modello all'artista, e biasimano il dipinger di maniera o l' imitare la maniera altrui. Anche l'Alberti vuole che il pittore non abbia per modello soltanto la figura umana, e che si occupi anche di « animali e tutt'altre cose degne di esser vedute » : concetto che, come dicemmo, è poi straordinariamente sviluppato e precisato da Leonardo.

Naturalmente, le diversità fra i due artisti scrittori sono assai più numerose e più profonde delle simiglianze. Nessuno dei numerosi riferimenti classici dell'Alberti si ritrova in Leonardo; e invece nulla del nuovo mondo pittorico e psicologico, che costituisce il gusto di Leonardo, è accennato dall'Alberti. Ma non è il caso di enumerare le differenze, una per una; esse si fondono pienamente nelle due individualità.

* * *

Assai importante sarebbe di conoscere il pensiero di Leonardo sulla pittura fiamminga, perchè questa ha qualche innegabile rapporto con l'arte di lui. Ma Leonardo accenna ai fiamminghi una volta sola senza equivoco, anche se in modo indiretto.

« Comune difetto è ne' dipintori italici il riconoscersi l'aria e figura dell'operatore, mediante le molte figure da lui di-

pinte; onde, per fuggire tale errore, non sieno fatte, nè replicate mai, nè tutto, nè parte delle figure, che un volto si veda nell'altro nell' istoria » (1).

Ma il passo è isolato, perchè il noto rimprovero vinciano ai pittori italici di riprodurre nelle composizioni figure d' imperatori romani, è soltanto l'effetto di un grosso equivoco (2).

Comunque, secondo Leonardo, i « dipintori italici » peccano per l'astrattezza uniforme delle loro figure. I pittori non italiani sono pittori fiamminghi. Indirettamente, cioè, il biasimo di Leonardo significa apprezzamento delle qualità individuatrici della pittura fiamminga. S' intende bene che numerose volte (3) i suoi biasimi possono dirigersi ai pittori fiamminghi; ma è naturale che Leonardo non ne abbia citati i difetti già comunemente superati dagl'Italiani, ai quali con la mente si rivolge scrivendo.

* * *

Quando Leonardo scrisse il suo Libro di pittura, Michelangelo non aveva ancora fatto conoscere la sua prepotente personalità. Perciò, e per i non buoni rapporti personali dei due artisti, è naturale che il nome di Michelangelo non apparisca negli scritti di Leonardo. Tuttavia, bene s' intende che in tutto il trattato può trovarsi una netta opposizione alle idee fondamentali che Michelangelo ebbe sull'arte.

(1) *Trattato*, B. 182.

(2) L'equivoco è derivato dal capitolo 98 del codice Barberini del Trattato (ed. Du Fresne 1651; ed. Classici Italiani 1804), capitolo che è identico a quello del Codice Urbinate citato più sopra (cap. 182 dell'edizione Borzelli e 186 dell'ed. Ludwig). Nel codice Barberini tuttavia, per evidente svista, invece di *operatore* è scritto *imperatore*. Il Müntz (L. d. V., Paris, 1899, p. 263) ha interpretato la svista come un accenno al classicismo eccessivo dei pittori italici; ed è stato purtroppo seguito dal Solmi (Fonti cit., p. 341).

(3) Per esempio in *Trattato*, B. 266, 438.

Basterà ricordare, di contro alla passione paesistica di Leonardo, un passo di Francisco de Hollanda ove è esplicitamente indicato il parere di Michelangelo : « Si dipinge in Fiandra veramente per ingannare la vista.... Questa pittura non è composta se non di nastri, di vecchie case, di verzura di campi, di ombre d'alberi, e ponti, e ruscelli, ch'essi chiamano paesaggi, e qualche figura qua e qualche figura là. E tutto ciò, anche se può piacere a certi occhi, è fatto realmente senza ragione nè arte, senza simmetria nè proporzioni, senza discernimento, nè scelta, nè sicurezza, insomma, senza sostanza e senza nervi » (1).

La ragione centrale di dissenso è la *visione pittorica* di Leonardo che si oppone alla *visione plastica* di Michelangelo, e si concreta nella proclamazione della superiorità della pittura sulla scultura, motivata sotto tanti, anzi troppi aspetti, da occupare quasi intera la prima parte del Trattato. Basterà scegliere due brani per intendere la portata del dibattito.

« Adoperandomi io non meno in iscultura che in pittura, e faciendo l'una e l'altra in un medesimo grado, mi pare con picola imputatione potere dare sententia, quale sia di maggiore ingiegnio e difficoltà e perfectione, l'una che l'altra. Prima la scoltura è sottoposta a cierti lumi, cioè di sopra, e la pittura porta per tutto con seco lume e ombra. E lume e ombra è la importantia adunque della scoltura ; lo scultore in questo caso è ajutato dalla natura del rilievo, ch'ella gienera per sè ; e 'l pittore per accidentale arte lo fa ne' lochi dove ragionevolmente lo farebbe la natura ; lo scultore non si può diversificare nelle varie nature de' colori delle cose ; la pittura non manca in parte alcuna ; le prospettive delli scultori non paiono niente vere, quelle del pittore paiono a centinaja di miglia di là dal-

(1) Francisco de Hollanda, *Quatre dialogues sur la peinture*. Paris, 1911, p. 28.

l'opera. La prospettiva aerea è lontana da lor opera. Non possono figurare i corpi trasparenti; non possono figurare i luminosi, non linee reflesse, non corpi lucidi, come spechi e simili cose lustranti, non nebbie, non tempi oscuri e infinite cose che non si dicono per non tediare. Ciò che l'à, è ch'ella è più resistente al tempo...

Come la pittura è piu bella e di piu fantasia e piu copiosa, è la scoltura più durabile; altro non à; la scoltura con poca fatica mostra quel che nella pittura pare cosa miracolosa; a far parere palpabile cose impalpabili, rilevate le cose piane, lontane le cose vicine; in effetto la pittura è ornata d' infinite speculationi che la scultura non le adopera » (1).

« Ma il basso rilievo è di più speculazione senza comparazione al tutto rilievo, e si accosta in grandezza di speculazione alquanto alla pittura, perchè è obbligato alla prospettiva; e il tutto rilievo non s' impaccia niente in tal cognizione, perchè egli adopera le semplici misure come le ha trovate al vivo; e di qui, in quanto a questa parte, il pittore impara più presto la scultura, che lo scultore la pittura » (2).

E ora pochi brani della famosa lettera di Michelangelo al Varchi:

« Io dico che la pittura mi pare più tenuta buona quanto più va verso il rilievo, et il rilievo più tenuto cattivo, quanto più va verso la pittura.... Io intendo scultura, quella che si fa per forza di levare: quella che si fa per via di porre, è simile alla pittura.... Colui che scrisse che la pittura era più nobile della scultura (è forse un accenno diretto a Leonardo?), s'egli avessi così bene inteso l'altre cose ch'egli ha scritte, le arebbe meglio scritte la mia fante » (3).

(1) Richter, 655, 656. *Trattato*, B. 34.
(2) *Trattato*, B. 33.
(3) Mich. Buonarroti, *Lettere*, Lanciano, 1913, v. II, n. 352.

L'opposizione dei due principii, il plastico e il pittorico, non potrebbe dunque essere più netta, anzi più violenta. Michelangelo ha certo il vantaggio della piena coerenza con se stesso : padrone delle sue idee, come in una solida fortezza. Leonardo, a volo attraverso infiniti mondi, sempre desideroso di scoprir nuovi orizzonti, non può avere altrettanto solida sicurezza di idee ; ma egli possiede — amplissimo compenso — infinite possibilità, infinite sfumature, che mancano all'avversario : e l'avvenire è suo.

* * *

« La parte dovuta all'arte antica è nelle pitture di Leonardo insignificante, e nei suoi scritti nulla » (1).

Questo giudizio, di or sono molti anni, mi sembra rimanga complessivamente giusto, anche se le nuove ricerche hanno indicato alcuni inevitabili contatti, che non informano in ogni modo l'essenza dell'arte o della critica di Leonardo (2). Certo egli ebbe occasione di leggere Plinio e Vitruvio, cui s'ispirò principalmente nel determinare il canone delle proporzioni umane. Nè mancano nei manoscritti vinciani accenni a monumenti architettonici romani ; nei disegni sono ricordi di classiche architetture (3) ; nei dipinti, motivi mitologici. Ma tutto ciò era un'abitudine comune degli artisti, alla quale Leonardo non aveva alcuna ragione per sottrarsi : pure occasioni per manifestare la propria personalità.

(1) A. Springer, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, Bonn, 1886 T. I, pag. 316.

(2) Cfr. E. Müntz, *Léonard de Vinci*, Paris, 1899 ; F. Schottmüller, *L. d. V. und die Antike* in *Zeitschrift f. bild. Kunst*, 1908 ; F. Bürger, *Vitruv u. die Renaissance* in « Rep. f. Kunstwissenschaft, » XXXII, 1909 ; H. Kleiber, *Leonardostudien*, Strassburg, 1907 ; Solmi, Fonti cit. ; G. Favaro, *op. cit.*

(3) Richter, II, 84.

Una volta si chiede Leonardo « qual'è meglio o ritrare di naturale o d'antico » (1): non dà una risposta esplicita, ma ben la possiamo dare noi a suo nome, dopo aver lette le innumerevoli esortazioni a considerar la natura come unica maestra. Altra volta sposta la questione, e afferma « l'imitatione delle cose antiche è più laudabile che quella delle moderne » (2). Programma pedagogico, comune in Italia a' suoi tempi, e che non investe nessun principio di stile.

Più importanti sono due passi del Trattato. « Osserva il decoro con che tu vesti le figure secondo i loro gradi e le loro età; e sopratutto che i panni non occupino il movimento, cioè le membra, e che le dette membra non sieno tagliate dalle pieghe, nè dalle ombre de' panni. Ed imita quanto puoi i Greci e i Latini col modo dello scoprire le membra, quando il vento appoggia sopra di loro i panni » (3). « Gli abiti delle figure sieno accomodati all'età ed al decoro, cioè, che il vecchio sia togato, il giovane ornato di abito che manco occupi il collo dagli omeri delle spalle in su, eccetto quelli che fan professione in religione. E si fugga il più che si può gli abiti della sua età, eccetto che quando si riscontrassero essere de' sopradetti » (4).

La prima volta esplicito, la seconda sottinteso, è il desiderio di una foggia classica pel panneggio. Non perchè classica, anzi, quando la moda contemporanea fornisse una foggia simile, potrebbe essere ritratta dal pittore. Si tratta dunque proprio di un principio di stile. È appena necessario ricordare che i Greci furono i primi a liberare il panneggio dalla dipendenza del corpo, nell'arte come nella vita; seppero cioè dare ad esso

(1) Richter 486.
(2) Richter 487.
(3) *Trattato*, B. 521.
(4) *Trattato*, B. 529.

LEONARDO - CAVALIERE IN CORSA

Windsor, *Biblioteca.*

una vita estetica propria, ch'era vita formale, in pieno accordo con tutta la loro civiltà della forma. Quando dunque Leonardo indica nel panneggio classico la perfezione del panneggio artistico, intende di sfruttare l'esempio classico a pro' di un suo desiderio di forma, in piena antitesi con i capricci cromatici della moda del suo tempo, d' ispirazione oltramontana e d'origine gotica, moda ch'egli bolla con una satira mordente (1).

Le preferenze di Leonardo per il panneggio classico costituiscono cioè, non un omaggio retorico, ma una completa, anche se ristretta e isolata, adesione a un principio classico di stile, il principio formale.

Non il principio in sè, ma soltanto l'applicazione del principio stesso al panneggio, è occasionale. Si rivolga all'arte antica o alla pittura fiorentina, chi ha considerato Giotto e Masaccio come i due grandi precursori vede una tradizione concorde di visione formale della realtà. E Leonardo è pieno d'amore per la sua tradizione. Eppure, di fronte ai principii impersonati in chi è il massimo continuatore di quella tradizione, in Michelangelo, Leonardo s'accorge di trovarsi dall'altra parte, per la sua differente vision naturale. Fondere i due principii opposti, conciliare la tradizione con la sua vision naturale : ecco il dramma dell'arte di Leonardo.

---

(1) *Trattato, ibidem* B. 529.

IV. LE PREFERENZE ARTISTICHE

Sono numerose le definizioni della pittura che offre Leonardo, e spesso alquanto discordi, perchè gli appunti sparsi e occasionali, di cui si compone il Trattato, riecheggiano a volta a volta o le intime tendenze dell'artista o le cognizioni apprese nella tradizione fiorentina. Per intendere quindi quali, negli accenni discordi, siano le effettive preferenze di Leonardo, sarà opportuno considerare parecchi passi.

1) « Dividesi la pittura in due parti principali, delle quali la prima è figura, cioè la linea che distingue la figura de' corpi e le loro particole; la seconda è il colore contenuto da essi termini. La figura de' corpi si divide in due altre parti, cioè proporzionalità delle parti infra loro, le quali sieno corrispondenti al tutto, e movimento appropriato all'accidente mentale della cosa viva che si muove » (1).

2) « Le parti della pittura sono cinque, cioè: superficie, figura, colore, ombra e lume, propinquità e remozione, o vuoi dire accrescimento e diminuzione, che sono le due prospettive » (2).

(1) *Trattato*, B. 108-109.
(2) *Trattato*, B. 129.

3) « Due sono le parti principali nelle quali si divide la pittura, cioè lineamenti, che circondano le figure de' corpi finti, i quali lineamenti si dimandano disegni. La seconda è detta ombra. Ma questo disegno è di tanta eccellenza che non solo ricerca le opere di natura, ma infinite più che quelle che fa natura.... A tutte le arti manuali, ancora che fossero infinite, insegna il loro perfetto fine » (1).

4) « La prima parte della pittura è che li corpi con quella figurati si dimostrino rilevati, e che li campi d'essi circumdatori, colle loro distantie, si dimostrino entrare dentro alle pariete, dove tal pittura è gienerata mediante le 3 prospective... La seconda parte della pictura è li atti apropriati e variati nelle stature che li omini non pajano fratelli » (2).

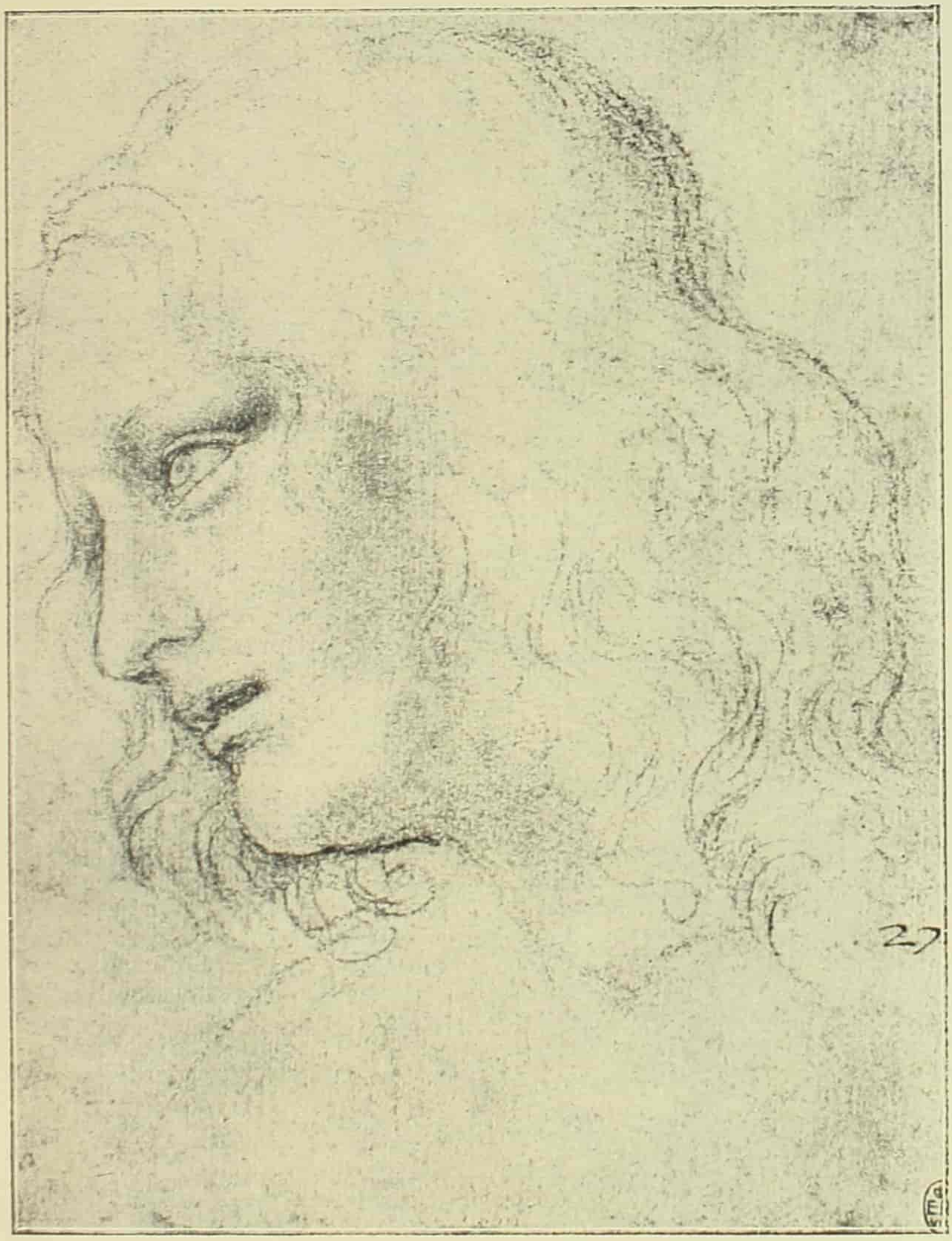
5) « Quattro sono le parti principali le quali si hanno da considerare nella pittura, cioè qualità, quantità, sito e figura: per la qualità s' intende che ombra, e quale parte dell'ombra è più o men oscura; quantità, cioè quanto sia la grandezza di tale ombra rispetto alle altre vicine; sito, cioè in che modo si debbano situare, e sopra che parte del membro dove si appoggia; figura, cioè che figura sia quella di essa ombra, come a dire se essa è triangolare, o partecipi di tondo, o di quadrato, ecc. » (3).

6) « Il chiaro e lo scuro insieme cogli scorti è la eccellenza della scienza della pittura » (4).

7) « La prima maraviglia che apparisce nella pittura è il parere spiccata dal muro od altro piano » (5).

8) « Quello che prima si deve giudicare per voler conoscere una buona pittura è che il moto sia appropriato alla mente

(1) *Trattato*, B. 130.
(2) E. 79 v.; Richter, 17.
(3) *Trattato*, B. 661.
(4) *Trattato*, B. 659.
(5) *Trattato*, B. 39.



LEONARDO – TESTA DI FILIPPO APOSTOLO

Windsor, *Biblioteca.*

del motore; secondo, che il maggiore o minor rilievo delle cose ombrose sia accomodato secondo le distanze; terzo, che le proporzioni delle membra corrispondano alla proporzionalità del loro tutto; quarto, che il decoro del sito sia corrispondente al decoro de' suoi atti; quinto, che le membrificazioni sieno accomodate alla condizione de' membrificati, cioè ai gentili membra gentili, ecc. » (1).

9) « L'attitudine è la prima parte più nobile della figura; non che la buona figura dipinta in trista attitudine abbia disgrazia, ma la viva in somma bontà di bellezza perde di riputazione, quando gli atti suoi non sono accomodati all' ufficio che essi hanno a fare. Senza alcun dubbio essa attitudine è di maggior speculazione che non è la bontà in sè della figura dipinta; conciossiachè tale bontà di figura si possa fare per imitazione della viva, ma il movimento di tal figura bisogna che nasca da grande discrezione d' ingegno; la seconda parte nobile è l'avere rilievo; la terza è il buon disegno; la quarta il bel colorito » (2).

10) « Se tu, pittore, t' ingegnerai di piacere ai primi pittori, tu farai bene la tua pittura, perchè sol quelli sono che con verità ti potran sindacare. Ma se tu vorrai piacere a quelli che non son maestri, le tue pitture avranno pochi scorti, e poco rilievo, o movimento pronto, e per questo mancherai in quella parte di che la pittura è tenuta arte eccellente, cioè del far rilevare quel ch'è nulla in rilievo » (3).

Molti altri passi trattano le medesime questioni. Quelli citati possono considerarsi tuttavia rappresentanti tipici del pensiero di Leonardo, per intendere il quale occorre anche avere presenti le definizioni più importanti date prima di lui.

(1) *Trattato*, B. 403.
(2) *Trattato*, B. 397.
(3) *Trattato*, B. 56.

Nell'Evo medio ogni effetto d'arte era effetto di colore, e Teofilo (1), nel sec. XII, ne aveva chiara coscienza:

« Artis pictorum prior est factura colorum;
Post ad mixturas committat mens tua curas ».

Nel Trecento l' interesse per il disegno e la forma rinacque, per opera principalmente di Giotto. E il Cennini (2), che è una tarda eco dell'arte di Giotto, dichiara: « El fondamento dell'arte, e di tutti questi lavorii di mano principio, è il disegno e 'l colorire ». Nel secolo XII la coscienza dell'arte si limitava alla chimica dei colori; nel secolo XIV un elemento nuovo prendeva il primo posto: il disegno; e nel secolo XV, per la nuova importanza artistica assunta a Firenze dalla teoria della prospettiva lineare, e quindi dalla visione geometrica della realtà, si astrae vieppiù dal colore, sino ad escluderlo. Scrive Leon Battista Alberti: (3) « Dividesi la pittura in tre parti. Principio vedendo qualcosa; diciamo questo esser cosa quale occupa uno luogo. Qui il pittore descrivendo questo spazio dirà questo suo guidare uno orlo con linee essere *circoscrizione*. Appresso rimirandolo, conosciamo come più superficie del veduto corpo insieme convengano: e qui l'artefice seguendola in suoi luoghi dirà fare *composizione*. Ultimo, più distinto determiniamo colori e qualità delle superfice, quali rappresentandoli che ogni differenzia nasce da' lumi, proprio possiamo chiamarlo *recezione de' lumi* ».

La definizione dell'Alberti è così bella, così chiara, così aderente alla pittura fiorentina del Quattrocento che per intendere basta ricordare qualche bel piano plastico rigorosa-

(1) Schedula diversarum artium, L. I. Praefatio. Wien, 1874, pag. 3.

(2) Il Libro dell'arte o Trattato della pittura, ed. Milanesi, Firenze, 1859, pag. 4.

(3) « Della pittura » in Opere volgari, cit.; ed Bonucci, T. IV, pag. 46.

mente limitato da una sottilissima linea continua, armoniosamente accordato con altri piani, ben nitidi per il rilievo prodotto dal graduar lieve della luce. Chi non vede il ritratto di donna di Antonio Pollaiuolo nel Museo Poldi di Milano? E però la definizione dell'Alberti signoreggiò, come incontrastato modello, tutto il Quattrocento.

Lo stesso Piero dei Franceschi (1), pur così personale artista, non si allontana troppo dall'Alberti:

« La pittura contiene in sè tre parti principali, quali diciamo essere: *disegno commensuratio et colore*. Disegno intendiamo essere profilo et contorni, che nella cosa si contiene; commensuratio diciamo essere essi profili e contorni proporzionalmente posti ne' lochi loro; colorare intendiamo dire colori, come nelle cose si dimostrano chiari et oscuri, secondo che i lumi devariano ». Piero dei Francesci, cioè, appena accentua la concezione matematica della composizione, e appena accenna a una maggior considerazione del colore in sè.

L'accordo, quasi matematicamente preciso, dei Fiorentini del Quattrocento sulla concezione della pittura, fu dunque rotto da Leonardo. Certo, alle sue molte definizioni egli non riesce a togliere il disaccordo: ma è disaccordo apparente. Poichè ogni volta che riprende a pensarci su, un nuovo aspetto della questione gli appare, nuove necessità gli si presentano. In ogni modo, nei primi tre fra i passi citati, Leonardo non si discosta troppo dalla tradizione albertiana, se non per abolire la composizione e per considerare il movimento. Resta tuttavia nella sua mente, come in confusa coscienza, la doppia funzione disegnativa e chiaroscurale della pittura, e l'identificazione del colore col chiaroscuro. Ma già nel quarto passo, Leonardo sposta il problema; il disegno non c'entra più. La visione è

(1) Petrus Pictor Burgensis, Prospectiva Pingendi, c. I. Strassburg, 1899.

già di una forma convessa compresa in una concava, come una statua in una nicchia; il tutto integrato dall'idea di movimento e di varietà.

Nel quinto, Leonardo trova la formula più appropriata all'arte sua, già pienamente individuata di fronte alla tradizione. Spostando il problema, liberandosi da tutto ciò che in arte è mestiere, da tutto ciò che è materiale attuazione, egli può trascurare nello stesso tempo disegno e colore, trovare dell' uno e dell'altro una sintesi che li annulli. Perchè *la pittura è ombra.* La definizione è sublime, ed è spontanea. Sembra quasi che Leonardo nemmeno si accorga del gran valore di essa: arriva alla conchiusione centrale partendo da categorie esterne. Sembra che certe astrazioni vogliano distrargli la mente inutilmente; ogni astrazione finisce nel concreto, ogni strada conduce al centro della sua visione. Colore (qualità), grandezza (quantità), posizione (sito), limitazione delle grandezze (figura): tutto ha valore soltanto in rapporto con l'ombra; tutto finisce nell'ombra. Certo Leonardo non ebbe mai più un momento così felice e così puro di confessione spontanea, anche se altrove definì aspetti diversi e importanti dell'arte sua.

Notevole è il passo ottavo per l'interpretazione psicologica del movimento in arte, e per l'esigenza intellettuale del decoro. Ma assai più importante è il passo nono, dove Leonardo si sofferma sull' « attitudine », cioè sul moto delle immagini, come centro dell'arte. Il moto dell'atteggiamento è l' impronta della vita nell' immagine; ed è la prova dell'attività, non manuale, ma spirituale dell'artista. L' interpretazione psicologica del movimento è qui pienamente superata nel concetto del doppio rapporto con l' immagine dipinta — poichè ben si tratta di vita pittorica — e con la « grande discrezione d' ingegno » dell'artista, che altro non è se non la sottilità della fantasia di Leonardo in persona.

Infine il decimo passo chiarisce l'opinione, nettamente espressa nei passi sesto e settimo, sull' importanza centrale del rilievo in arte, in quanto dimostra che per rilievo non s' intende il rilievo materiale, il rilievo bloccato; l'artista si avvicina al rilievo pittorico, per i suggerimenti lineari dello scorcio e per le apparizioni improvvise del movimento.

* * *

Un concetto di Leonardo — « il moto è causa d'ogni vita » (1) — ha valore tanto come spiegazione scientifica della natura quanto come affermazione di necessità artistica.

Il pittore che non sa muovere le proprie figure è un dabben uomo.

« Io ho veduto universalmente a tutti quelli che fan professione di ritrarre volti al naturale, che quel che fa più somigliare è più tristo componitore d'istorie che nessun altro pittore.... Tal fanno questi tali pittori non amando altra parte della pittura che il solo viso dell' uomo; e peggio è che non conoscono altra parte nell'arte di che essi facciano stima, o che abbiano giudizio, e le loro cose essendo senza movimento, per essere ancora loro pigri e di poco moto, biasimano quella cosa che ha i movimenti maggiori e più pronti di quelli che sono fatti da lui; dicendo quelli parere spiritati e maestri di moresche. Vero è che si deve osservare il decoro, cioè che i movimenti sieno annunziatori del moto dell'animo del motore.... Ma per parlar de' pittori e loro giudizi, dico che a quello che troppo muove le sue figure gli pare che quello che le muove quanto si conviene faccia figure addormentate, e quello che le muove poco, gli pare che quello che fa il debito e conveniente movimento sieno spiritate » (2).

(1) Richter, 1139.
(2) *Trattato*, B. 55.

Il moto è la potenza dell'atto. Come « l'arco che non ha violenza, non può far moto se non acquista essa violenza, e nell'acquistarla non la caccia da sè. Così l' uomo che non si torce nè si piega non ha acquistato potenza » (1).

« Moto semplice nell' uomo è detto quello ch'e' fa nel piegarsi semplicemente innanzi, o indietro, od in traverso » (2).

« Il moto composto nell' uomo è detto quello che per alcuna operazione si richiede piegarsi in giù ed in traverso in un medesimo tempo. Adunque tu, pittore, fa i movimenti composti, i quali siano integralmente alle loro composizioni, cioè se uno fa un atto composto mediante la necessità di tale azione, che tu non l' imiti in contrario col fargli fare un atto semplice, il quale sarà poi remoto da essa azione » (3).

E sin qui il moto è considerato da Leonardo solo in atto, solo nel suo effetto reale. Ma poichè al movimento tutto l' universo è sottomesso, ad esso è anche sottomessa la luce : il raggio luminoso riflette come una palla contro il muro, l'onda contro la riva, il suono contro l'ostacolo (4).

La luce, che Leonardo considera come virtù spirituale, si manifesta con moto circolare : « Ogni corpo posto infra l'aria luminosa circularmente si sparge, e empie le circostanti parti di infinite sue similitudini, e appare tutto per tutto, e tutto in ogni minima parte » (5). Quali proprietà provengano alla luce dal suo moto circolare, secondo Leonardo, si deduce dall'osservazione ch'egli fa sul moto prodotto sopra una superficie d'acqua da due sassi gettati. Le onde s' incontrano ma non s' interrompono ; e ciò avviene perchè, sebbene « li apparisca qualche di-

(1) *Trattato*, B. 275.

(2) *Trattato*, B. 351.

(3) *Trattato*, B. 352.

(4) G. Séailles, *Léonard de Vinci*. Paris, 1902, p. 247.

(5) A. 9 v. Cfr. E. Solmi, *Nuovi studi sulla filsofia naturale di Leonardo da Vinci*, Mantova, 1905, p. 148.

mostrazion di movimento, la acqua non si parte dal suo sito, perchè l'apertura fattale dalle pietre subito si rinchiuse, e quel moto fatto dal subito aprire e serrare dell'acqua fa in lei un cierto riscotimento, che si pò più tosto dimandare tremore, che movimento » (1). Così tremola la luce nell'arte di Leonardo; così tremolano le sue immagini, anche se non compiono un movimento di azione, immerse in una tenue luminosità perennemente ondulata.

L' illuminazione deve essere tenue, appunto perchè la luce che rende la forma di un corpo e s'identifica nella manifestazione stessa del corpo, è meno movibile dell'ombra: « Sempre il moto della ombra è più velocie che 'l moto del corpo » (2).

* * *

Luce e ombra sono distinte dal colore nell'arte di Leonardo. Guardando la natura egli si è accorto talvolta dell'impossibilità di distinguere: e dalle sue osservazioni egli ha dedotto alcune felici conchiusioni, che già indicammo. Ma in arte le sue preferenze si rivolgono al nero ed al bianco.

« Nero, bianco, benchè questi non sono messi fra' colori, perchè l' uno è tenebre, l'altro è luce, cioè l' uno è privazione e l'altro è generativo.... in pittura sono i principali, conciossiachè la pittura sia composta d'ombre e di lumi, cioè di chiaro e oscuro » (3).

Dalla visione cromatica della natura, egli è dunque condotto a una visione monocroma dell'arte, per amor del rilievo, per omaggio alla tradizione della scuola, in cui è nato all'arte.

« Solo la pittura si rende (cosa maravigliosa) ai contemplatori di quella per far parere rilevato e spiccato dai muri quel che

(1) Solmi, *Nuovi Studi*, cit. p. 139.
(2) E. 30 v.; Richter, 116. *Trattato*, B. 580.
(3) *Trattato*, B. 209.

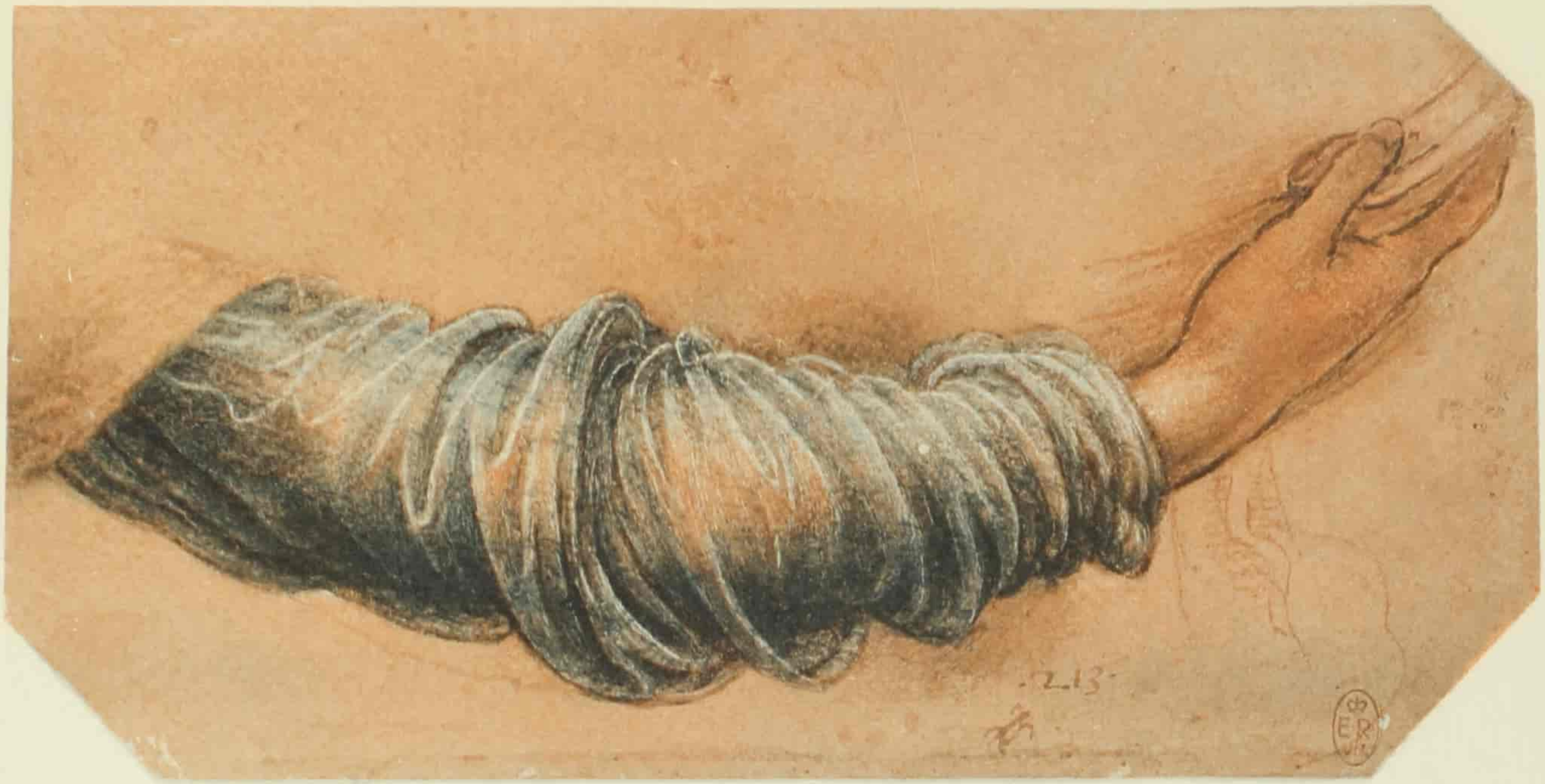
non lo è, ed i colori sol fanno onore ai maestri che li fanno, perchè in loro non si causa altra maraviglia che bellezza, la quale bellezza non è virtù del pittore, ma di quello che li ha generati, e può una cosa esser vestita di brutti colori e dar di sè maraviglia a' suoi contemplanti per parere di rilievo » (1).

« Non è sempre buono quel che è bello; e questo dico per quei pittori che amano tanto la bellezza de' colori, che non senza gran coscienza danno lor debolissime e quasi insensibili ombre, non stimando il loro rilievo. Ed in questo errore sono i belli parlatori senza alcuna sentenza » (2).

« Chi fugge le ombre fugge la gloria dell'arte appresso i nobili ingegni, e l'acquista appresso l' ignorante volgo, il quale nulla più desidera che bellezza di colori, dimenticando al tutto la bellezza e maraviglia del dimostrare di rilievo la cosa piana » (3).

Sembra che Leonardo esca dalla sua famosa impassibilità, sembra che si adiri, perchè ha torto. E però le giustificazioni che va cercando sono assai deboli. Ora non vuole che l'artista adoperi una bella materia, sol perchè la materia non è creata dall'artista; ora identifica il bel coloritore con il parlatore vuoto, ora col volgo ignorante. Eppure, questi giudizi che teoricamente sono appunto infondati, hanno il loro valore storico. Da troppo poco tempo avevano fondata i Fiorentini un'arte della forma, per reazione al cromatismo medioevale, perchè un Fiorentino, alla fine del Quattrocento, non dovesse ancora contrapporsi al colore, come a un'offesa personale. E poichè chi faceva allora arte sul serio studiava forma, non è meraviglia che vi fosse gente senza studio che cercasse di nascondere le proprie deficenze

(1) *Trattato*, B. 120.
(2) *Trattato*, B. 232.
(3) *Trattato*, B. 406.



LEONARDO - PANNEGGIO

Windsor, *Biblioteca.*

formali con un gran gridìo di colori. Gente siffatta, che è di tutte le età, irrita Leonardo, naturalmente.

Per queste ragioni, e per il suo accentuato intellettualismo, egli dimentica la sua vision naturale, la quale tuttavia non può adattarsi alla tradizione della scuola fiorentina, senza lasciare residui. Dunque, egli chiede il rilievo, chiede il bianco e il nero. Ma in quale rapporto? Per il suo amore al moto è portato all'ombra: in essa riconosce una potenza universale maggiore che nella luce.

« L'ombra è di maggior potenza che il lume, imperocchè quella proibisce e priva interamente i corpi della luce, e la luce non può mai cacciare in tutto l'ombra dai corpi, cioè corpi densi » (1).

E che cosa intende per ombra? « La differenza che è da ombre a tenebre è questa, che l'ombra è alleviamento di luce, e tenebre è integralmente privamento di essa luce » (2).

La scala delle ombre deve essere amplissima; solo così il pittore può assumere carattere universale. « Tu, pittore, per essere universale e piacere a' diversi giudizi, farai in un medesimo componimento che vi siano cose di grande oscurità e di gran dolcezza di ombre, facendo però note le cause di tali ombre e dolcezze » (3).

« Sono alcuni che vogliono vedere le ombre oscure in tutte le loro opere, e così biasimano chi non fa come loro. A questi tali si satisferà in parte coll'operare ombre oscure ed ombre chiare; le oscure ne' luoghi oscuri, e le chiare nelle campagne a lumi universali » (4). La necessità di usare amplissima la scala delle ombre ribella dunque Leonardo contro coloro che

(1) *Trattato*, B. 537.
(2) *Trattato*, B. 534. Cfr. anche Richter, 91.
(3) *Trattato* B. 58.
(4) *Trattato*, B. 666.

vogliono soltanto ombre scure, come prima contro coloro che volevano colori chiari.

Era appena trascorso poco più di mezzo secolo da quando l'Alberti ammoniva contro i pericoli del bianco, perchè « certo da natura amiamo le cose aperte o chiare. Adunque più si chiuda la via quale più stia facile a peccare » (1). D'allora il gusto fiorentino doveva essere ben mutato, se Leonardo sentiva la necessità di difendere la sua scala delle ombre dal desiderio di eccessive oscurità. Motivo questo opportuno per intendere quale spinta egli abbia trovato nella stessa Firenze a quella accentuazione delle ombre che resta fondamento del suo stile.

Ma, almeno in sede di programma, nei passi citati, egli vuole che le ombre sieno chiare e scure, con tutta la varietà della natura. Scelta l'ombra come mezzo d' interpretar la natura, di nuovo egli abbraccia tutta la natura con l'ombra, proprio come con lo sguardo. È in questo programma un sustrato intellettualistico, come nella giustificazione della superiorità dell'ombra sul disegno in arte.

« Dico essere più difficile quella cosa ch'è costretta a un termine, che quella ch'è libera. Le ombre hanno i loro termini a certi gradi, e chi n'è ignorante, le sue cose saranno senza rilievo, il quale rilievo è l' importanza e l'anima della pittura. Il disegno è libero, imperocchè si vedrà infiniti volti, che tutti saranno varî. E chi avrà il naso lungo, e chi lo avrà corto. Adunque il pittore può ancora lui pigliare questa libertà, e dov'è libertà non è regola » (2).

Dalla considerazione intellettualistica degli effetti dell'ombra Leonardo facilmente ritorna alle sue preferenze artistiche: « Le figure di qualunque corpo ti costringono a pigliar quel lume nel quale tu fingi essere esse figure: cioè, se tu fingi tali

(1) *Della Pittura*, in Opere volgari cit. T. IV, pag. 70.
(2) *Trattato*, B. 121.

figure in campagna, elle son cinte da gran somma di lume, non vi essendo il sole scoperto, e se il sole vede dette figure, le sue ombre saranno molto oscure rispetto alle parti illuminate, e saranno ombre di termini espediti, così le primitive come le derivative; e tali ombre saranno poco compagne de' lumi, perchè da un lato illumina l'azzurro dell'aria e tinge di sè quella parte ch'essa vede.... non puoi fuggire che, mostrando la causa di tali ombre e lumi, tu non faccia le ombre e i lumi partecipanti delle predette cause, se no l'operazione tua è vana e falsa. E se la tua figura è in casa oscura, e tu la vedi di fuori, questa tal figura ha le ombre oscure sfumate, stando tu per la linea del lume; e questa tal figura ha grazia, e fa onore al suo imitatore per esser essa di gran rilievo e le ombre dolci e sfumose, e massime in quella parte dove manco vedi l'oscurità dell'abitazione, imperocchè quivi sono le ombre quasi insensibili » (1). Deliberatamente dunque, Leonardo cerca un pretesto naturale per sottrarsi al dovere prefissosi di riprodurre tutte le ombre di una aperta campagna. È già un principio di scelta, un principio di stile. Chiede uno sfondo di ambiente chiuso, ma poco scuro, perchè le ombre delle immagini siano « dolci e sfumose », quelle che fanno onore al pittore. E perciò si parte dall'aperta campagna, sopra tutto da quella soleggiata campagna di mezzodì, che pure ha ammirato nella natura. Altrimenti, avrebbe pur dovuto, per amor di verità, tener conto delle ombre azzurre, che certo « disonorano » il pittore quanto « l'onorano » le ombre sfumose dell'ambiente chiuso.

Per ottenere le ombre sfumose, per distendere sulla natura un velo di riflessi vitrei, Leonardo si richiama allo specchio. « Lo specchio di piana superficie contiene in sè la vera pittura in essa superficie; e la perfetta pittura, fatta nella superficie

(1) *Trattato*, B. 83.

di qualunque materia piana, è simile alla superficie dello specchio; e voi, pittori, trovate nella superficie degli specchi piani il vostro maestro, il quale v' insegna il chiaro e l'oscuro e lo scorto di qualunque obietto: ed i vostri colori ne hanno uno che è più chiaro che le parti illuminate del simulacro di tale obietto, e similmente in essi colori se ne trova alcuno che è più scuro che alcuna oscurità di esso obietto; donde nasce che tu, pittore, farai le tue pitture simili a quelle di tale specchio » (1).

Appunto, accentuare i chiari e gli scuri, come fa lo specchio, significa attenuare i colori, lustrarli. E il lustro, come Leonardo ha osservato nelle erbe e nelle foglie, sopprime il colore locale.

* * *

Quando Leonardo si occupa « del lume dove si ritraggono le incarnazioni de' volti, o ignudi », afferma che « questa abitazione vuol essere scoperta all'aria, con le pareti di colore incarnato, ed i ritratti si facciano di estate, quando i nuvoli coprono il sole: o veramente farai la parete meridionale tanto alta, che i raggi del sole non percuotano la parete settentrionale, acciocchè i suoi raggi riflessi non guastino le ombre » (2). Guastare con che? Col colore.

E porta alle ultime conseguenze la sua fobia dei riflessi cromatici. « L'ombra de' corpi non deve partecipare di altro colore che quel del corpo dove si applica; adunque, non essendo il nero connumerato nel numero de'colori da esso si tolgono le ombre di tutti i colori de' corpi con più o meno oscurità, che più o men si richiede nel suo luogo, non perdendo mai integralmente il colore di detto corpo, se non nelle tenebre incluse dentro ai termini del corpo opaco.

(1) *Trattato*, B. 404.
(2) *Trattato*, B. 92.

« Adunque tu, pittore, che vuoi ritrarre, tingi alquanto le pareti del tuo studio di bianco misto con nero, perchè bianco e nero non è il colore » (1).

Già, il ricordo delle pareti grigie dietro i quadri delle gallerie, sublime trovata del falso scientismo del secolo scorso, agghiaccia l'animo alla lettura del precetto vinciano. Meno di così egli non può sentire il colore. E appunto per questo, contro tutta la sua esperienza naturale, chiede al nero le ombre, e rifiuta qualunque sbattimento di luce da parte dei colori vicini al corpo ombrato.

« Mai il colore dell'ombra di qualunque corpo non sarà vera nè propria ombra, se l'obietto ch'essa adombra non è del colore del corpo da esso ombrato. Diremo per esempio, che io abbia un'abitazione della quale le pareti sieno verdi; dico: se in tal luogo sarà veduto l'azzurro, il quale sia illuminato dalla chiarezza dell'azzurro dell'aria, allora tal parete illuminata sarà di bellissimo azzurro, e l'ombra sarà brutta, e non vera ombra di tal bellezza d'azzurro, perchè si corrompe per il verde che in lui riverbera; e peggio sarebbe se tal parete fosse di tanè » (2).

« Si deve accomodare coll'arte a fare a riscontro delle ombre de' corpi verdi cose verdi, come prati e simili convenienze, acciocchè l'ombra, partecipando del colore di tale obietto, non venga a degenerare ed a parere ombra di altro corpo, che verde; perchè se tu metterai il rosso illuminato a riscontro dell'ombra, la quale è in sè verde, questa tale ombra rosseggierà e farà colore di ombra, la quale sarà bruttissima e molto varia dalla vera ombra del verde; e quel che di tal colore si dice, s' intende di tutti gli altri » (3).

(1) *Trattato*, B. 691.
(2) *Trattato*, B. 235.
(3) *Trattato*, B. 756.

Eppure, i riflessi di luce nelle ombre circostanti sono un fenomeno di natura, che non sfugge a Leonardo, il quale obbiettivamente l'ammette in pittura, ma solo in quanto egli considera quei riflessi in sè, e non nella loro subordinazione al colore.

« I riflessi delle parti illuminate che risaltano nelle contrapposte ombre alleviano più o meno la loro oscurità, secondo ch'esse sono più o meno vicine o hanno più o meno di chiarezza; questa tal considerazione è messa in opera da molti, e molti altri sono che la fuggono, e questi si ridono l' un dell'altro. Ma tu, per fuggir le calunnie dell' uno e dell'altro, metti in opera l' uno e l'altro dove sono necessari, ma fa che le loro cause sieno note, cioè si veda manifesta la causa de' riflessi e loro colori, e così manifesta la causa delle cose che non riflettono. Facendo così non sarai interamente biasimato, nè lodato da varî giudici, i quali, se non saranno d' intera ignoranza, sarà necessario che in tutto ti laudino, sì l' una setta come l'altra » (1).

Ben s' intende tuttavia che una tale coscienza dei riflessi di luce ci appare di sorprendente novità. È vero, Leonardo stesso afferma che son molti a considerare in pittura i riflessi di luce, e che molti altri li fuggono. Ma nessuno forse al suo tempo aveva del problema così chiara coscienza, tanto che una volta egli sembra persino disposto ad ammettere i riflessi cromatici:

« Quel colore che sarà più vicino al riflesso, più tingerà di sè esso riflesso, e così di converso. Adunque tu, pittore, fa di operare ne' riflessi dell'effigie delle figure il colore delle parti de' vestimenti che sono presso alle parti delle carni che loro sono più vicine, ma non separare con troppa loro pronunziazione, se non bisogna » (2).

(1) *Trattato*, B. 156.
(2) *Trattato*, B. 166.

Breve speranza ! Poichè in un altro passo sembra che il « colore » venga tradotto nel nero :

« I vestimenti neri fan parere gli uomini più rilevati che i vestimenti bianchi.... Adunque seguita che le parti del volto che vedono e son vedute dagli obietti neri si dimostrano partecipare di esso nero ; e per questo le ombre saranno oscure e di gran differenza dalle parti di esso volto illuminate. Ma i vestimenti bianchi faranno le ombre de' visi partecipanti di tal bianchezza, e per questo le parti del volto si dimostreranno di poco rilievo per avere il chiaro e lo scuro infra loro poca differenza di chiaro e di scuro ; seguita che in questo caso l'ombra del viso non sarà vera ombra di tali carni » (1).

I riflessi si piegano al problema del rilievo.

* * *

Non è tuttavia il rilievo scultorio quel che Leonardo desidera.

Egli ha osservato in natura che gli effetti di ombra non vogliono piani larghi, e che rispondono a una veduta lontana. Quando dunque consiglia : « i pittori, per ritrarre le cose di rilievo, debbono tingere le superficie delle carte di mezzana oscurità e poi dare le ombre più oscure, ed in ultimo i lumi principali in piccol luogo, i quali son quelli che in piccola distanza sono i primi che si perdono all'occhio » (2), Leonardo ha coscienza di suggerire un metodo di lavoro assai differente da quello che produce un rilievo scultorio, per il quale il disegno più adatto è evidentemente quello che, lineati i contorni, gradua più o meno il chiaroscuro ai limiti, lasciando ben distinta nel centro la zona chiara. Invece, la zona chiara è limitata nella

(1) *Trattato*, B. 696.
(2) *Trattato*, B. 215.

mente di Leonardo a « i lumi principali in piccol luogo ». Sono essi di fatto ridotti all' ufficio di commento dell'ombre.

Dove più chiaro risulta il metodo con il quale Leonardo attua la sua visione artistica è in un capitolo che s'intitola « modo di colorire in tela : metti la tua tela in telaro, e dàlle colla debole, e lascia seccare, e disegna, e dà le incarnazioni con pennelli di setole, e così fresca farai l'ombra sfumata a tuo modo. L'incarnazione sarà biacca, lacca e giallorino : e l'ombra sarà nero e maiorica e un poco di lacca, o vuoi lapis duro. Sfumato che tu hai, lascia seccare, poi ritocca a secco con lacca e gomma, stata assai tempo con l'acqua gommata insieme liquida, che è migliore, perchè fa l'ufficio suo senza lustrare.

« Ancora per fare le ombre più oscure, togli la lacca gommata sopradetta ed inchiostro, e con questa ombra puoi ombrare molti colori, perchè è trasparente » (1).

La parsimonia cromatica, il carattere liscio di una vernice gommosa, persino l'inchiostro per cacciare all'estremo scuro le ombre, tutto rispecchia, con una scrupolosità maligna, la pittura di Leonardo.

E perciò si respira quando dal suggerimento della droga Leonardo passa a considerare il rapporto tra l'effetto artistico ottenuto e la natura. Lascia parlare il suo sentimento, le sue impressioni son vive, appaiono le vibrazioni della sua squisita sensibilità, la piena fusione del suo ingegno con la natura attorniante. La sua parola si fa precisa, il suo sogno si concreta. « Pon mente per le strade sul fare della sera ai visi di uomini e di donne, quando è cattivo tempo quanta grazia e dolcezza si vede in essi ». Son delicatezze ch'egli ama; in quest'impressione è il suo sogno. Per essa egli dipinge, per essa rinunzia al colore, e alla luce, e alle tenebre, e vuole le

(1) *Trattato*, B. 502.

LEONARDO – ANGELO VOLANTE

Londra, *British Museum.*

mezze tinte, e vuole la penombra. E a tutto l'estende: a uomini e a cose; alle figure e al paesaggio. Per essa afferma: la bellezza è la penombra.

« Quel corpo farà maggiore differenza da l'ombre ai lumi, che si troverà essere visto da maggiore lume, come lume di sole, o la nocte il lume del foco: e questo è poco da usare in pittura imperochè l'opere rimangono crude e sanza grazia.

« Quel corpo che si troverà in mediocre lume, fia in lui poca differenza dai lumi all'ombre; e questo accade sul fare della sera, o quando è nuvolo; e queste opere sono dolci e àcci gratia ogni qualità di volto, sicchè in ogni cosa li stremi sono vitiosi; il troppo lume fa crudo, il troppo scuro non lascia vedere; il mezzano è bono! » (1).

« Pon mente per le strade sul fare della sera ai visi di uomini e di donne, quando è cattivo tempo, quanta grazia e dolcezza si vede in essi. Adunque tu, pittore, avrai una corte accomodata co' muri tinti di nero con alquanto sporto di tetto sopra esso muro...; e quando non la copri con tenda, sia sul far della sera per ritrarre un'opera, e quando è o nuovolo, o nebbia; e questa è perfetta aria » (2).

« Grandissima grazia d'ombre e di lumi s'aggiunge ai visi di quelli che seggono sulle porte di quelle abitazioni che sono oscure, e gli occhi del riguardatore vedono la parte ombrosa di tali visi essere oscurata dalle ombre della predetta abitazione, e vedono alla parte illuminata del medesimo viso aggiunta la chiarezza che le dà lo splendore dell'aria: per la quale aumentazione di ombre e di lumi il viso ha gran rilievo, e nella parte illuminata le ombre quasi insensibili, e nella parte ombrosa i lumi quasi insensibili; e di questa tale rappresenta-

(1) Richter, 516 *Trattato*, B. 699.
(2) *Trattato*, B. 135.

zione e aumentazione d'ombre e di lumi il viso acquista assai di bellezza » (1).

« Il vero modo da pratico nel figurare le campagnie, o vo' dire paesi colle sua piante, si è dello elegiere che al cielo sia ocupato il sole, acciochè esse campagnie ricevino lume universale e non il particulare del sole, il quale fa l'ombre tagliate e assai diferenti dalli lumi » (2).

« Li paesi si debbon ritrarre in modo, che li alberi sien mezi alluminati, e mezzo aombrati; ma meglio è farli quando il sole è ocupato da nuvoli, che allora li alberi s'aluminano da lume universale del celo e da ombra universale della terra; e questi son tanto più oscuri nelle lor parti, quanto esse parti sono più presso al mezo dell'albero e della terra » (3).

« Modo di comporre in pittura i fondamenti de' colori delle piante che campeggiano nell'aria: falle come tu le vedi di notte a poco chiarore, perchè tu le vedrai egualmente di un colore oscuro trasforate dal chiarore dell'aria; e così vedrai la loro semplice figura spedita senza impedimento di varî colori di verde chiaro o scuro » (4).

Naturale conseguenza di tali visioni è la concezione pittorica della notte:

« Quella cosa che è privata interamente di luce è tutta tenebre: essendo la notte in simile conditione, se tu vi vogli figurare una storia, farai che, essendovi uno grande fuoco, che quella cosa ch'è più propinqua a detto fuoco più si tinga nel suo colore, perchè quella cosa ch'è più vicina all'obietto, più partecipa della sua natura; e faciendo il foco pendere in color rosso farai tutte le cose alluminate da quello, ancora loro ros-

(1) *Trattato*, B. 90.
(2) G., 11 v.; Richter, 460. *Trattato*, B. 861.
(3) G. 19 v.; Richter, 443. *Trattato*, B. 88.
(4) *Trattato*, B. 911.

seggiare, e quelle che sono più lontane a detto fuoco, più sien tinte dal colore nero della notte. Le figure che sono tratte al foco appariscono scure nella chiarezza d'esso foco, perchè quella parte d'essa cosa che vedi è tinta dalla oscurità della notte e non dalla chiarezza del foco: e quelli che si trovano dai lati, sieno mezzi oscuri e mezzi rosseggianti: e quelli che si possono vedere dopo e' termini delle fiamme saranno tutti alluminati di rosseggiante lume in campo nero. In quanto a li atti farai quelli che li sono presso farsi scudo colle mani e con mantelli riparo del superchio calore, e torti col volto in contraria parte mostrare fugire; quelli più lontani, farai gran parte di loro farsi colle mani (riparo) alli ochi, offesi dal superchio splendore » (1).

Quale compito spetta ormai alla forma? La pittura non è più se non un graduare di riflessi di fuoco sin dentro le tenebre. Gli atteggiamenti sono fiamme agitate nell'oscurità: come Leonardo stesso ha attuato nella « Adorazione dei Magi ». Invece non ha eseguito l'effetto d'insieme, l'effetto del fuoco.

Trent'anni dopo la fantasia di Leonardo trova un'eco famosa nella « Notte » del Correggio. Contemporaneamente, un altro artista dipinge notturni, Giorgione. Non ci sono conservati; ma possiamo vederne un riflesso nei notturni del Savoldo. Appunto, fra i notturni sognati da Leonardo e quelli attuati da Giorgione, dovette essere una differenza corrispondente a quella che esiste fra i notturni del Correggio e del Savoldo. Giorgione parte dal colore, e Leonardo parte dalla forma: non si possono incontrare. Eppure non s'intende Leonardo senza seguirlo nella sua trasposizione d'ideali dal campo plastico al campo pittorico. Crede di non aver bisogno di nuovi mezzi per la trasposizione. Non è la bellezza in sul far della sera un impercettibile tremito diffuso nella luce che muore?

(1) Richter, 604. *Trattato*, B. 143.

* * *

Un colorista ha bisogno che luce ed ombra sieno bene distinte, ama anzi gli sprazzi improvvisi di luce, i suoi guizzi nell'ombra; e quindi spesso ricerca la luce particolare, che fornisce raggi limitati, a discrezione del capriccio pittorico. Ma Leonardo non vuole distaccare la luce e l'ombra, poichè ne cerca solamente il passaggio. E ha quindi bisogno di luce universale. In tal modo, sotto un certo aspetto abolisce la luce, la riduce a un fluido vagante senza personalità, che sottintende la luce, la suggerisce e non l'attua. Nei passi seguenti questo criterio è fissato: per intenderlo, conviene tener presente come Tiziano, Tintoretto, Caravaggio, i grandi coloristi olandesi del Seicento, abbiano tutti amato il lume particolare, ne abbiano nutrito la loro vita; e come invece la domanda imperiosa del lume universale si sia riaffermata con la riforma neo-classica del Settecento. « Il lume non ha da venire come da un finestra, o da un buco: dee anzi in una gran massa illuminar tutto e direttamente » (1). È Francesco Milizia che parla.

Ed ecco i passi di Leonardo:

« Il lume tagliato dalle ombre con troppa evidenza è sommamente biasimato da' pittori, onde, per fuggire tale inconveniente, se tu dipingi i corpi in campagna aperta, farai le figure non illuminate dal sole, ma fingerai alcuna qualità di nebbia o nuvoli trasparenti essere interposti infra l'obietto ed il sole, onde, non essendo la figura del sole espedita, non saranno espediti i termini delle ombre co' termini de' lumi » (2).

« Il chiaro e lo scuro, cioè il lume e le ombre, hanno un mezzo, il quale non si può nominare nè chiaro nè scuro, ma egualmente partecipante di esso chiaro e scuro; ed è alcuna

(1) Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principii di Sulzer e di Mengs. Venezia, 1792, pag. 101.

(2) *Trattato*, B. 84.

volta egualmente distante dal chiaro e dallo scuro, ed alcuna volta più vicino all'uno che all'altro » (1).

« L'onbre, fatte dal sole o altri lumi particulari, sono senza gratia del corpo, che da quelle è accompagnato, imperochè confusamente lascia le parti divise con evidente termine d'ombra da lume e l'ombre sono di pari potentia ne l'ultimo che nel principio » (2).

« Le figure hanno più grazia poste ne' lumi universali che ne' particolari e piccoli, perchè i gran lumi, non potenti, abbraciano i rilievi de' corpi, e le opere fatte in tali lumi appariscono da lontano con grazia; e quelle che sono ritratte a lumi piccoli pigliano gran somma d'ombra, e simili opere fatte con tali ombre mai appariscono dai luoghi lontani altro che tinte » (3).

« Ancora i lumi fatti da piccole finestre fanno gran differenza dai lumi alle ombre, e massime se la stanza da quelle illuminata sarà grande; e questo non è buono da usare » (4).

* * *

Qualunque motivo pittorico è ricondotto da Leonardo alla luce e all'ombra.

« Il campo, che circunda le figure di qualunque cosa dipinta, debbe essere più oscuro che la parte alluminata d'esse figure e più chiaro che la loro parte ombrosa » (5).

È il metodo applicato da Leonardo, per esempio, nella Gioconda; e ha uno scopo chiaro di rilievo. Se infatti le parti chiare rilevano sulle scure, il nero assoluto del massimo scuro terminante l'immagine si distacca fortemente dal relativo chiaro

(1) *Trattato*, B. 660.
(2) Richter, 550.
(3) *Trattato*, B. 486.
(4) *Trattato*, B. 700.
(5) Richter, 562.

del fondo. Onde l'effetto di visione lontana nei paesaggi posti a sfondo delle pitture di Leonardo. Ma nell'attuare il suo programma, egli riesce a far sì che i chiari dell'immagine e del fondo si accomunino in una nebulosa atmosfera che tutto avvolge: ciò che nel programma non è detto.

E altrove: « Principalissima parte della pittura son li campi delle cose dipincte, nelli quali canpi li termini delli corpi naturali che ànno in lor curvità convessa senpre si cognoscano le figure di tali corpi in essi campi, ancorachè li color de' corpi sieno del medesimo colore del predecto canpo. E questo nascie che li termini convessi de' corpi non sono alluminati nel medesimo modo che dal medesimo lume è alluminato il campo, perchè tal termine molte volte sarà più chiaro o più oscuro che esso campo. Ma se tal termine è del colore di tal canpo, sanza dubbio tal parte di pittura proibirà la notitia della figura di tal termine; e questa tale eletione di pictura è da essere scifata dalli ingiegni de' buoni pictori, conciosiachè la intentione del pictore è di fare parere li sua corpi di quà dai campi » (1).

Ecco come, dopo aver avuta chiara visione del problema cromatico, per il pregiudizio plastico, Leonardo rinunzia all'assorbimento dell'immagine nell'atmosfera, in pieno contrasto con ciò che effettivamente ha dipinto.

Quando poi chiede l'illuminazione dall'alto di un'immagine circondata da pareti laterali, ottiene certo un rilievo immerso nella penombra, delicato quindi, tenue. E le forti ombre prodotte dalle parti « alle quali è fatto scudo dai rilievi del volto » affiorano alla superficie, appunto perchè giungono al nero assoluto.

« Il lume tolto in faccia ai volti posti dentro a pareti laterali, le quali siano oscure, sarà causa che tali volti avranno gran rilievo, e massime avendo il lume da alto, e questo

(1) G. 23, v. Richter, 564. *Trattato*, B. 472.

rilievo accade perchè la parte dinanzi di tal volto è illuminata dal lume universale dell'aria a quello anteposta, onde tal parte illuminata ha ombre quasi insensibili e dopo essa parte dinanzi del volto seguitano le parti laterali, oscurate dalle predette pareti laterali delle stanze, le quali tanto più oscurano il volto, quanto esso volto entra fra loro con le sue parti: ed oltre di questo seguita che il lume che scende da alto priva di sè tutte quelle parti alle quali è fatto scudo dai rilievi del volto, come le ciglia che sottraggono il lume alla incassatura degli occhi, ed il naso che lo toglie a gran parte della bocca ed il mento alla gola, e simili altri rilievi » (1).

L'illuminazione dall'alto è assai adattata a sfiorare i piani dell'immagine, su cui invece batte in pieno l'illuminazione frontale. E lo sfuggir della luce permette appunto la graduazione continua della luce e dell'ombra, la riduzione stilistica cioè della forma naturale all'ondulamento perenne.

« Fa che sempre l'ombre fatte sopra le superfitie de' corpi da varii obiecti usino ondeggiare con vari torcimenti, mediante la varietà de membra che fanno l'ombre, e della cosa che ricieve essa ombra » (2).

Ove la stilizzazione acquista uno speciale carattere dalla esclusiva considerazione dell'ombra.

* * *

Sulla linea Leonardo ha idee di una straordinaria novità. L'elemento lineare era ancor vivo nell'arte del suo tempo. Se i termini delle immagini erano netti, ciò si doveva all'accentuazione della linea, alla sua considerazione come di un elemento artistico per sè stante, alla stessa stregua della forma e del colore. È vero, anche l'Alberti, quando parla della cir-

(1) *Trattato*, B. 152.
(2) Richter, 559. *Trattato*, B. 749.

coscrizione dei corpi, mostra d'intendere la funzione della linea di sottrarsi alla vista, di ridursi a termine del piano, secondo il concetto di Plinio. Eppure, anche dopo l'Alberti, il maestro di Leonardo, il Verrocchio, e il suo amico, Sandro Botticelli, interpretavano la realtà secondo criteri, in cui la linea aveva una parte non indifferente. In ogni modo, Leonardo progredisce ben oltre l'Alberti. Le osservazioni sulla natura, e sopra tutto le aspirazioni pittoriche, conducono Leonardo a considerare che la linea non esiste. Essa è un'astrazione, deve essere assorbita nel colore, nella luce e nell'ombra.

« La linia non à in se materia o sustantia alcuna ma si può nominare più presto cosa spirituale che sustantia, e per essere lei così conditionata, essa non occupa loco » (1).

« Il termine d'una cosa in un'altra è di natura di linea matematica, ma non linea; perchè il termine d'un colore è principio d'un altro colore, e non ha da essere però detto linea, perchè nessuna cosa s'interpone infra il termine di un colore che sia anteposto ad un altro colore, se non è il termine, il quale è cosa insensibile d'appresso » (2).

« Non fare i termini delle tue figure d'altro colore che del proprio campo, con che esse figure terminano, cioè che non faccia profili oscuri infra il campo e la tua figura » (3).

« Sono i termini de' corpi di tanto minima evidenza, che in ogni piccolo intervallo che s'interpone infra la cosa e l'occhio, esso occhio non comprende l'effigie dell'amico o parente, e non lo conosce, se non per l'abito, e per il tutto riceve notizia del tutto insieme con la parte » (4).

« Non sian fatti profili ne' termini di un corpo che cam-

(1) Richter, 47.
(2) *Trattato*, B. 476.
(3) *Trattato*, B. 113.
(4) *Trattato*, B. 421.

peggi sopra un altro, ma solo esso corpo per sè si spiccherà. Se il termine della cosa bianca si scontrerà sopra altra cosa bianca, se esso sarà curvo, creerà termine oscuro per sua natura, e sarà la più oscura parte che abbia la parte luminosa, e se campeggierà in luogo oscuro, esso termine parrà la più chiara parte che abbia la parte luminosa » (1).

Sin dal Cinquecento era noto agli scrittori di cose d'arte che Leonardo fu il primo a togliere via le durezze dello stile pittorico. Quelle durezze consistevano appunto nei contorni fortemente segnati. Nessuna meraviglia dunque ch'egli stesso abbia coscienza della necessità di superare in pittura la visione lineare.

* * *

Come dicemmo, la concezione del panneggio fu probabilmente il contatto stilistico più importante con ciò ch'egli conobbe dell'arte classica. La satira feroce contro gli abiti dell'età sua rivela le sue nette preferenze formali, alle quali egli è condotto anche da tendenze intellettualistiche.

« I panni che vestono le figure debbono mostrare di essere abitati da esse figure. Con breve circuizione mostrare la attitudine e moto di tali figure e fuggire le confusioni di molte pieghe, e massime sopra i rilievi, acciocchè sieno cogniti » (2).

Alcuni « s'innamorano tanto de' vari aggruppamenti di varie pieghe, che n'empiono tutta una figura, dimenticandosi l'effetto perchè tal panno è fatto, cioè per vestire e circondare con grazia le membra... Non nego già che non si debba fare alcuna bella falda, ma sia fatta in parte della figura dove le membra infra essa e il corpo raccolgono e ragunano tal panno » (3).

(1) *Trattato*, B. 469.
(2) *Trattato*, B. 517.
(3) *Trattato*, B. 520.

« Come a uno panno non si deve dare confusione di molte pieghe, anzi ne fa solamente dove colle mani o colle braccia sono ritenute, il resto sia lasciato cadere semplicemente dove lo tira sua natura, e non sia intraversato lo ignudo da troppi liniamenti o rompimenti di pieghe.

« Come i panni si debon ritrare di naturale, cioè se vorai fare panno lino usa le pieghe secondo quello, e se sarà seta o panno fino o da vilani o di lino o di velo, va diversificando a ciascuno le sue pieghe, e non fare abito come molti fanno sopra i modelli coperti di carte o corami sottili che t'ingganneresti forte » (1).

La visione formale è dunque innegabile. Tuttavia, essa lascia finestre aperte al capriccio pittorico : per esempio, « la bella falda » ; e sopra tutto, la considerazione delle diverse qualità di panno. Ciò significa poter variare i riflessi luminosi a volontà, ottenere effetti di trasparenza, che non sono formali, insomma pittorica libertà.

Leon Battista Alberti aveva già chiaramente espresso la avversione diffusa contro i ricchi fregi, contro tutto ciò che, con la sua materiale ricchezza, veniva a nascondere a impesantire a ingoffire la naturale e spirituale apparenza dell'immagine umana. Leonardo cammina oltre, ma per la medesima via, divien mordace contro i ridicoli zerbinotti ai quali contrappone la bellezza semplice delle montanare. E il contrasto supera in una visione di capelli scherzanti col vento, ornati del loro stesso diverso rivoltare : concreta cioè il sogno dell'angelo nella « Vergine delle rocce ».

« Non vedi tu che infra le umane bellezze il viso bellissimo ferma i viandanti e non i loro ricchi ornamenti ? E questo dico a te che con oro od altri ricchi fregi adorni le tue figure.

(1) Richter, 392.

Non vedi tu isplendenti bellezze della gioventù diminuire di loro eccellenza per gli eccessivi e troppo culti ornamenti? Non hai tu visto le montanare involte negl'inculti e poveri panni acquistare maggior bellezza, che quelle che sono ornate? Non usare le affettate acconciature o capellature di teste, dove appresso de' goffi cervelli un sol capello posto più da un lato che dall'altro, colui che lo tiene se ne promette grande infamia...; e questi tali hanno sempre per lor consigliero lo specchio ed il pettine, ed il vento è loro capital nemico sconciatore degli azzimati capelli. Fa tu adunque alle tue teste i capelli scherzare insieme col finto vento intorno ai giovanili volti, e con diverso rivoltare graziosamente ornarli » (1).

* * *

A chi ha assorbita la linea nel colore di luce e d'ombra, a chi ha incontrata la bellezza in sul far della sera, a chi sogna i capelli sfumati al vento, tocca di opporsi al pericolo artistico, che diverrà in seguito irreparabile disastro, di ostentare le conoscenze anatomiche, rilevando a dritto e a traverso numerosissimi muscoli. Ed è notevole che Leonardo è tratto a dichiarare il pericolo, quando effettivamente non è ancor nato, a presentirlo quindi, non soltanto per l'innata sua raffinatezza aborrente da ogni eccesso volgare, ma anche dalle sue stesse profonde conoscenze dell'anatomia umana, che gli suggeriscono la necessità di or palesare or nascondere i muscoli. Onde, col « sacco di noci » e col « fascio di ravanelli », egli bolla a sangue un'arte che evidentemente sente nell'atmosfera artistica del suo tempo, ma che troverà pieno sviluppo soltanto qualche decennio dopo la sua morte: il manierismo dei seguaci di Michelangelo.

(1) *Trattato*, B. 398

« O pittore notomista, guarda che la troppa notizia degli ossi, corde e muscoli non sieno causa di farti pittore legnoso, col volere che i tuoi ignudi mostrino tutti i sentimenti loro... Non mancherai della varietà che fanno i predetti muscoli intorno alle giunture de' membri di qualunque animale, mediante la diversità de' moti di ciascun membro, perchè in alcun lato di esse giunture si perde integralmente la notizia di essi muscoli per causa dell'accrescimento o mancamento della carne » (1).

« Neciessaria cosa è al pittore, per essere bon membrificatore nell'attitudine e gesti che far si possono per li nudi, di sapere la notomia de' nervi, ossi, muscoli e lacerti, per sapere nelli diversi movimenti e forze qual nervo o muscolo è di tal movimento causa, e so[lo] quelli fare evidenti e ingrossati, e non li altri per tutto, come molti fanno, che per parere gran disegniatore fanno i loro ignudi legnosi e sanza gratia che pare a vederli un sacco di noci più presto che superficie umana o vero un fascio di ravanelli più presto che muscolosi nudi » (2).

* * *

La preoccupazione continua e intensa in Leonardo di ridurre ogni aspetto dell'arte a un solo principio, a una causa prima, a un unico oggetto, che a traverso circonlocuzioni, pentimenti e ritorni, egli ha definito nell'*ombra*, diviene coscienza di se stessa nel momento in cui, più fortemente di tutti i suoi predecessori, egli proclama la necessità della sintesi in arte, indicandone l'attuazione in un modo che è rimasto fondamentale a tutta la pratica artistica nell'età moderna.

« Quando ritrai li nudi, fa che sempre li ritraga interi, e poi finisci quelo membro ti pare migliore, e quelo coll'altre

(1) *Trattato*, B. 122.
(2) Richter, 488

membra metti in pratica; altrementi faresti uso di non apicare mai le membra bene insieme » (1).

« Il bozzare delle storie sia pronto; e 'l membrificare non sia troppo finito, sia contenuto solamente a siti d'esse membra, i quali poi a bell'agio, piacendoti, le potrai finire » (2).

« Lo studio de' componitori delle istorie deve essere di porre le figure disgrossatamente, cioè abbozzate, e prima saperle ben fare per tutti i versi e piegamenti e distendimenti delle loro membra » (3).

L'abbozzo non era certo una novità assoluta; nessuno vi diede tuttavia tanta importanza, prima di Leonardo. Infatti, in teoria egli lo considera il principio dell'arte; in pratica lo usa talvolta come espressione definitiva della sua fantasia. Desiderio sintetico di organizzare le immagini e desiderio pittorico di sfumarne i contorni si esaltano a vicenda e si fondono, per aprire all'arte della pittura la nuova èra della *luce*.

---

(1) A. 28 b. Richter, 596. *Trattato*, B. 85.
(2) Richter, 579.
(3) *Trattato*, B. 177.

V. ESIGENZE INTELLETTUALI

Quella stessa condizione dell'attività mentale di Leonardo per cui egli è tratto ad allontanarsi dall'arte e dedicarsi alla scienza, facilita in lui la considerazione puramente intellettuale dell'arte, e sopra tutto del disegno, l'elemento artistico che può meglio prestarsi a impiego scientifico. E però egli afferma:

« La deità della scienza della pittura considera le opere così umane come divine, le quali sono terminate dalle loro superficie, cioè linee de' termini de' corpi, con le quali ella comanda allo scultore la perfezione delle sue statue. Questa col suo principio, cioè il disegno, insegna all'architettore a fare che il suo edificio si renda grato all'occhio; questa insegna ai componitori di diversi vasi, agli orefici, tessitori, ricamatori; questa ha trovato i caratteri con i quali si esprimono i diversi linguaggi; questa ha dato le caratte agli aritmetici; questa ha insegnato la figurazione alla geometria; questa insegna ai prospettivi ed astrologhi ed ai macchinatori ed ingegneri » (1).

Queste, o simili opinioni, che possono rintracciarsi numerose nei manoscritti vinciani, sono tuttavia innocue all'artista.

(1) *Trattato*, B. 19.

Esse si riferiscono infatti all'impiego di elementi artistici per fini non artistici. E il pericolo comincia soltanto là dove avviene il contrario, cioè se elementi non artistici sono introdotti nell'opera d'arte : come, appunto, se concetti astratti presiedono alla formazione effettiva dell'opera d'arte.

Astrazioni inutili non mancano nel Trattato della Pittura, riguardanti lo studio oggettivo della realtà e le proporzioni matematiche della figura umana. Non è il caso di considerarle. Nessun trattato d'arte si è sottratto mai a simili astrazioni. Esse d'altronde sono facilmente distrutte dal fuoco della fantasia, appena l'artista passa dalla teoria alla pratica.

Non è tuttavia inutile rilevare come princìpi artistici eccellenti siano talora guastati proprio da una loro interpretazione astratta.

Leonardo tiene molto alla varietà nelle composizioni pittoriche :

« Il pictore debbe cercare d'essere universale, perchè manca assai di degnità a fare una cosa bene e l'altra male, come molti che solo studiano nello ignudo misurato e proportionato e non ricercan la sua varietà ; perchè pò uno omo essere proportionato e essere grosso e corto o lungo e sottile o mediocre, e chi di questa varietà non tiene conto fa sempre le figure sue in istampa, che pare essere tuti fratelli, la qual cosa merita gran riprensione » (1).

« Dilettisi il pittore ne' componimenti delle istorie della copia e varietà... acciochè la novità ed abbondanza attragga a sè e diletti l'occhio del riguardatore » (2).

Il principio è in sè eccellente, si ricollega alla visione universale della natura donde sorge l'arte di Leonardo, e porta a quella libertà di motivi che è strettamente connessa con lo stile

(1) G. 5 v. ; Richter, 503 ; *Trattato*, B. 75.
(2) *Trattato*, B. 179.

LEONARDO – ISABELLA D'ESTE

Parigi, *Louvre*.

(Fot. Alinari)

pittorico. Ma quando egli vuole applicare il principio e consiglia il modo di ottenere la varietà, cade nell'astrazione:

« Se tu vuoi avere facilità nel tenerti a mente un'aria d'un volto, impara prima a mente di molte teste, occhi, nasi, bocche, menti, gole, colli e spalle. Poniamo caso, i nasi sono di dieci ragioni: dritto, gobbo, cavo, col rilievo più su o più giù che il mezzo, aquilino, pari, simo, tondo ed acuto: questi sono buoni in quanto al profilo. In faccia i nasi sono di undici ragioni, ecc. E così troverai diversità nelle altre particole, le quali cose tu dèi ritrarre di naturale e metterle a mente » (1).

Sembra che Leonardo faccia la parodia di sè stesso. Non s'accorge che il ripetere in tutte le figure della composizione il medesimo naso oppure dieci nasi distinti costituisce il medesimo errore contro la libertà dell'arte, contro l'apparenza sempre nuova e fuggevole del mondo esteriore. Non solo, ma anche l'esperienza di simili « particole » astratte, non può se non ingenerare nell'artista una maniera meccanica di mettere assieme elementi staccati dalla realtà, e quindi morti.

* * *

Ma fra tutti i pericoli intellettualistici dei precetti vinciani, il più grave senza dubbio è di confondere la rivelazione dello spirito umano nelle forme dipinte con lo studio obiettivo e scientifico della psicologia.

Il moto, elemento essenziale dell'arte di Leonardo, è considerato anche dall'Alberti come il mezzo più adatto alla espressione psicologica. Niente di più giustificato in arte che una simile richiesta; ma niente di più pericoloso che un'even-

(1) *Trattato*, B. 286.

tuale esagerazione del moto trasporti l'opera dalla vita nel palcoscenico.

« La più importante cosa che ne' discorsi della pittura trovar si possa, sono i movimenti appropriati agli accidenti mentali di ciascun animale, come desiderio, sprezzamento, ira, pietà e simili » (1).

« Il buon pittore ha da dipingere due cose principali, cioè l'uomo ed il concetto della mente sua. Il primo è facile, il secondo difficile, perchè si ha a figurare con gesti e movimenti delle membra: e questo è da essere imparato dai muti, che meglio li fanno che alcun'altra sorta d'uomini » (2).

« Le figure degli uomini abbiano atto proprio alla loro operazione in modo che, vedendole, tu intenda quello che per loro si pensi o dica; i quali saranno bene imparati da chi imiterà i moti de' muti, i quali parlano con i movimenti delle mani, degli occhi, delle ciglia e di tutta la persona, nel voler esprimere il concetto dell'animo loro; e non ti ridere di me, perchè io ti proponga un precettore senza lingua il quale ti abbia ad insegnar quell'arte ch'e' non sa fare; perchè meglio t'insegnerà egli co' fatti, che tutti gli altri con parole; e non sprezzare tal consiglio, perchè essi sono i maestri de' movimenti ed intendono da lontano di quel che uno parla, quando egli accomoda i moti delle mani con le parole » (3).

Il pericolo è manifesto. L'espressione dei sentimenti si concreta in un arruffìo di pose caricate. L'artista perde la sua funzione lirica per assumere il virtuosismo dell'attore. Il canto, con la sua placida ampiezza, si perde; e non rimane se non l'urlo della passione.

(1) *Trattato*, B. 119.
(2) *Trattato*, B. 176.
(3) *Trattato*, B. 112.

E però le conseguenze di simili princìpi giungono all'assurdo:

« I componimenti delle istorie debbono muovere i riguardatori e contemplatori di quelle a quel medesimo effetto, ch'è quello per il quale tale istoria è figurata; cioè se quell'istoria rappresenta terrore, paura o fuga... (occorre) che le menti di essi consideratori muovano le membra con atti che paiano che essi sieno congiunti al medesimo caso di che esse istorie figurate sono rappresentatrici; e se così non fanno, l'ingegno di tale operatore è vano » (1).

Operatore di che? di battaglie? di popolari rivolte? Non certo di opere d'arte. Ma nel momento in cui l'artista sembra scomparire per vie lontane dall'arte, ecco riappare. Ed è l'amore della natura che lo salva.

Tu « sia vago e spesse volte nel tuo andarti a spasso vedere e considerare i siti e li atti delli omini in nel parlare, in nel contendere o ridere o zuffare insieme, che atti fieno in loro, che atti faccino i circumstanti, i spartitori, i veditori d'esse cose, e quelli notare con brevi segni... su un tuo piccolo libretto » (2).

« E non aspettar che l'atto del piangere sia fatto fare a uno in prova senza gran causa di pianto, e poi ritrarlo, perchè tale atto, non nascendo dal vero caso, non sarà nè pronto nè naturale » (3).

Ecco: dal palcoscenico si torna alla vita. E la sincerità delle impressioni riconduce all'arte. È di nuovo raggiunto quel giusto mezzo che non è la maniera astratta e non è nemmeno il virtuosismo istrionico.

(1) *Trattato*, B. 184.
(2) Richter, 571, *Trattato* B. 169.
(3) *Trattato*, B. 324.

* * *

Tuttavia, a traverso il concetto astratto della « convenienza », già trattato dall'Alberti, e molto diffuso nel Rinascimento, vera cappa intellettuale posta alla libertà della fantasia, Leonardo ritorna più volte a creare tipi astratti vuoti di senso:

« Come le donne si deono figurare con atti vergogniosi, gambe insieme strette, braccia raccolte insieme, teste basse e piegate in traverso.

« Come le vecchie si debon figurar ardite e pronte, e con rabbiosi movimenti a uso di furie infernali, e' movimenti deono apparire più pronti nelle braccia e teste che nelle gambe » (1).

Basta ricordare una buona vecchia di Rembrandt o di Nicola Maes per intendere tutta la falsità dell'intellettualismo esacerbato di Leonardo.

Anche peggiore è il risultato delle ricostruzioni astratte di scene reali, quando esse debbono rappresentare un'azione, un dramma, come nelle due ben note esposizioni di una « fortuna » (2) e di una « battaglia » (3). La mente dello scrittore vi appare ossessionata dalla necessità dell'azione. Mai un momento di calma contemplativa. L'azione sussulta con una rabbia che toglie il respiro.

I migliori accenti riguardano la trasfigurazione dell'ambiente. Per esempio nella « fortuna »: « Farai li nuvoli cacciati da l'impetuosi venti, battuti nel'alte cime delle montagne, e farai quelli avviluppati, ritrosi, a similitudine dell'onde percosse negli scogli; l'aria spaventosa per le oscure tenebre fatte in nell'aria dalla polvere, nebbia e nuvoli folti ». Ma altrove la

(1) Richter, 583. *Trattato*, B. 141, 142.
(2) Richter, 606. *Trattato*, B. 144.
(3) Richter, 601 e 602. *Trattato* B. 145.

coerenza logica toglie respiro alla fantasia. E però la « battaglia » si conchiude con una sentenza, che è di morte per l'arte : « E non fare nessun loco piano se non le pedate ripiene di sangue ».

Convenienza e decoro sono sinonimi nella retorica del Rinascimento. Partono ambedue da una necessità di estrinsecazione dell'opera d'arte e finiscono in astrazioni di dubbio gusto. I precetti del decoro non possono, per esempio, costituire un più strano pasticcio di quello contenuto nel seguente capitolo del Trattato :

« Osserva il decoro cioè la convenienza dell'atto, vesti, sito, e circonspetti della dignità o viltà delle cose che tu vuoi figurare : cioè che il re sia di barba, aria ed abito grave, ed il sito ornato, ed i circostanti stiano con riverenza, ammirazione ed abiti degni e convenienti alla gravità d'una corte reale, ed i vili disornati, infinti ed abietti, ed i loro circostanti abbiano similitudine con atti vili e presuntuosi, e tutte le membra corrispondano a tal componimento ; e che gli atti d'un vecchio non sieno simili a quelli d'un giovane, e quelli d'una femmina a quelli d'un maschio, nè quelli d'un uomo a quelli d'un fanciullo » (1).

* * *

Il contrasto è necessità artistica, comune ai coloristi che traggono gli accordi dai complementari, e ai pittori della forma che trovano nel chiaro e nello scuro il primo principio dell'arte loro. E di questa funzione artistica Leonardo ha piena coscienza :

« Poichè per isperientia si vede che tutti i corpi sono circondati da ombra e lume vuolsi che tu pittore accomodi, che

(1) *Trattato*, B. 373.

quella parte ch'è alluminata termini in cosa oscura, e così la parte del corpo aombrata termini in cosa chiara. E questa regola darà grande aumento a rilevare le tue figure » (1).

« Quel riflesso sarà di più spedita evidenza, il quale è veduto in campo di maggiore oscurità, e quello sarà meno sensibile, che si vedrà in campo più chiaro; e questo nasce chè le cose di varie oscurità poste in contrasto, la meno oscura fa parere tenebrosa quella che è più oscura, e le cose di varie bianchezze poste in contrasto, la più bianca fa parere l'altra meno bianca che non è » (2).

E per i colori: « De' colori di egual perfezione, quello si dimostrerà di maggior eccellenza che sarà veduto in compagnia del color retto contrario » (3).

Si tratta cioè di contrasti pittorici che possono assai bene giovare alla nettezza e alla vivacità della rappresentazione, e quindi fondersi nella fantasia dell'artista.

E quando Leonardo afferma che « le bellezze con le bruttezze paiono più potenti l'una per l'altra » (4), dice cosa perfettamente naturale, ma dalla quale nessuna conseguenza può trarre la critica d'arte, poichè quella « potenza » non infirma il carattere estetico nè delle « bellezze » nè delle « bruttezze ».

Purtroppo, teorizzando Leonardo s'innamora di quella « potenza », e scrive: « Dico anco che nelle istorie si deve mischiare insieme vicinamente i retti contrari, perchè danno gran paragone l'un all'altro; e tanto più quanto saranno più propinqui, cioè il brutto vicino al bello, e il grande al piccolo, e il vecchio al giovane, e il forte al debole; e così si

(1) Richter, 563.
(2) *Trattato*, B. 160.
(3) *Trattato*, B. 254.
(4) *Trattato*, B. 136.

varia quanto si può e più vicino » (1). Per concretare la sua astrazione, egli cade cioè in una retorica assurda.

Parimenti per il moto di ciascuna immagine, Leonardo osserva con acutezza che « i movimenti dell'uomo sopra un medesimo accidente sono infinitamente varî in sè medesimi » (2); e che « una medesima attitudine si dimostrerà variata in infinito, perchè da infiniti luoghi può esser veduta; i quali luoghi hanno quantità continua, e la quantità continua è divisibile in infinito » (3). Precisamente, il moto ha valore in arte in quanto è una forza e non ha quindi una fine. Ma quando si tratta di « persuadere la natura de' moti, come agli oratori quella delle parole, le quali si comanda non esser replicate », dall'ottimo principio della varietà necessaria negli atteggiamenti, Leonardo giunge all'astrazione: « Non farai mai le teste dritte sopra le spalle, ma voltate in traverso, a destra o a sinistra, ancorachè esse guardino in su o in giù, o dritto, perchè gli è necessario fare i lor moti che mostrino vivacità desta e non addormentata. E non fare i mezzi di tutta la persona dinanzi o di dietro, che mostrino le loro rettitudini sopra o sotto agli altri mezzi superiori o inferiori; ... e non replicare i movimenti delle braccia o delle gambe, non che in una medesima figura, ma nè anche nelle circostanti e vicine, se già la necessità del caso che si finge non ti costringesse » (4).

È questa la teoria così detta del « contrapposto », che finisce per astrarre dalla realtà, suggerire l'artifizio di calcoli complicati, esorbitare quindi dall'arte. Non è giusto tuttavia dare ad essa eccessiva importanza: si tratta più di un modo di esprimersi che di una legge precisa e ponderata. Come

(1) *Trattato*, B. 183.
(2) *Trattato*, B. 296.
(3) *Trattato*, B. 297.
(4) *Trattato*, B. 354.

Leonardo non adopera il sistema « dei dieci nasi », nè il contrasto del giovane vicino al vecchio, così non si preoccupa del « contrapposto ». Egli ama la vivacità e la potenza che derivano dai contrasti; e i contrasti sono appunto astrazioni. Ma essi hanno pure una corrispondente realtà: il moto; e il moto importa a Leonardo.

Altri esempi d'intellettualismo critico non mancano altrove: quelli indicati sin qui possono servire da tipi.

* * *

Le tendenze intellettualistiche di Leonardo, quelle stesse che lo traggono con tanta fortuna agli studi scientifici, costituiscono dunque indubbiamente un pericolo per il suo retto ragionare dell'arte. Ma esse non debbono affatto distrarci dal considerare tutti i passi donde scaturisce una nuova visione artistica del mondo, tutte quelle conchiusioni dove son fusi, senza residui, pensiero e fantasia.

Dalla doppia tradizione, classica e fiorentina, dedicata alla figura umana, Leonardo si rivolge ad abbracciare con lo sguardo la natura universale. E chiede d'infonder l'anima alle cose. Misticismo cosmico è stata chiamata la sua visione: certo egli identifica il cosmo con la intima manifestazione del suo spirito, cioè con l'arte sua. Da tale situazione mentale egli deduce, primo in Italia, la considerazione del paesaggio come opera d'arte. Ne constata con animo precursore dell'età moderna i caratteri cromatici, studia le più importanti tra le apparenze della luce e dell'ombra, e giunge alla comprensione dei rapporti fra colore, luce ed ombra, cioè alla comprensione dell'effetto tonale. S'accorge che colore e tono esigono una speciale superficie nelle pitture — la scabra —, e una speciale forma nelle immagini — la tondeggiante —. E mette

in rapporto l'effetto tonale con una speciale veduta in natura — la veduta lontana —; e con uno speciale trattamento in pittura — il non finito —. Egli è anzi così libero da ogni preconcetto di scuola formale da constatare che la veduta lontana e il non finito possono accompagnarsi a un'effettiva deformazione, in omaggio al colore. Tutto ciò è molto più avanzato della pura e semplice teoria della prospettiva aerea, ch'egli formula per primo.

Ma non tutta la visione universale della natura rientra nelle sue preferenze artistiche: molti effetti ch'egli considera possibili all'arte, esorbitano dal suo gusto, il quale è assai più legato della sua fantasia alla tradizione artistica cui appartiene.

In sul far della sera, quando l'ombra avvolge, le cose assumono la grazia, che è più cara fra tutte all'animo di Leonardo. Onde l'arte non è se non un rapporto dell'universo con l'ombra. Ombra rivelatrice di tenue luce vagante, penombra. Della penombra egli forma il suo stile; la studia sotto tutti gli aspetti, ne trae tutti i possibili effetti; giunge alla concezione pittorica della notte.

Poichè il moto è causa di ogni vita, il moto s'immette nell'ombra, sotto aspetto di luce che si espande circolarmente, come onda che appena sfiori la superficie dell'acqua.

Leonardo non ama il colore. L'ha osservato in natura, ha compreso tutti gli effetti che si può trarne, non più. Troppo soffrono i suoi occhi per il brillar del colore. Per evitarlo, si ritira nell'ombra sfumata di grigio. E con passionata attenzione egli cerca una naturale giustificazione per l'ombra senza colore.

La forma adatta a manifestarsi nell'ombra non è il rilievo plastico, che pure egli ama, perchè erede della forma fiorentina. E però attenua il rilievo, riduce la forma a un ondulamento perenne di piani, senza limiti precisi, senza linee, nè scatti, nè crudezze, senza contrasti di luce e d'ombra. Ne ri-

sulta una forma tutta passaggi continui, tutta sfumature, che appare e scompare per riapparire subito dopo improvvisamente.

Per insoddisfatta brama di raffinamento, egli vuole che gli elementi sino allora padroni della pittura, linea, forma, colore, tutti vengano assorbiti nell'ombra. E però tutto riduce a un principio unico, che fonde i mezzi e i fini; raggiunge così la perfetta fusione dei particolari nell'insieme. E inventa la necessità pittorica dell'abbozzo, primo e immediato effetto del furore creativo dell'artista.

Tutto ciò non è soltanto nella fantasia di Leonardo, come affermano le sue pitture, ma è anche nella coscienza de' suoi scritti. Tutto ciò costituisce quindi la sua critica d'arte.

La quale ha offerto all'arte un'esperienza che non può morire: la visione sintetica e universale della natura; e ha affermato nella storia un gusto individuale, fra i più eletti di tutti i tempi, fra i più spirituali, certo il più sottile: il gusto della penombra.

PARTE SECONDA

L'ARTE DI LEONARDO

I. LA TRADIZIONE CRITICA SULL'ARTE DI LEONARDO

Dui giovin par d'etate e par d'amore
Leonardo da Vinci e 'l Perusino
Pier della Pieve ch'è un divin pictore (1).

Con queste parole un buon vecchio, Giovanni Santi, fa giungere sino a noi la più antica presentazione critica di Leonardo. E poichè Leonardo è una fra le più forti individualità che la storia ricordi, la presentazione è fatta a coppia! Quale differenza poteva intravvedere la vecchia generazione dei pittori fra Leonardo e il Perugino? Ambedue sapevano tirare le cose loro in prospettiva, ambedue amavano fumeggiare i loro colori, e sapevano commentare le grazie femminili con garbo squisito: potevano bene andare accoppiati.

E la grazia è appunto la qualità che i contemporanei vedono nelle opere di Leonardo, più di ogni altra. Nel 1501, Isabella d'Este desidera da Leonardo « uno quadretto de la Madonna, devoto e dolce, come è il suo naturale », e nel 1504 chiede allo stesso pittore una figura di Cristo giovinetto

(1) Giovanni Santi, *Federico di Montefeltro*. Cronaca. Stuttgart, 1893, L. XXII, t. 125.

« facto cum quella dolceza et suavità di aiere, che haveti per arte peculiare in excellentia » (1).

Antonio De Beatis, che visitò Leonardo in Francia nel 1518, rimpiange che la vecchiaia di lui gl'impedisca di « colorire, con quella dolcezza che solea (2); e il poeta Jean Lemaire, pur nell'esaltamento per il suo Jean Perréal, non tace di « Léonard, qui a grâces supernes » (3). Solo, Bernardino Arluno ricorda « Leonardum pictorem mollissimum, cuius in hunc diem picturae vivunt » (4), ove il concetto dell'aria dolce e soave e delle grazie sembra superato nel concetto più critico della morbidezza pittorica.

Ma i contemporanei s'accorsero che Leonardo non era soltanto un pittore grazioso. A traverso la loro lente psicologica, videro che i sentimenti umani erano da lui espressi con una speciale forza di verità. È Luca Pacioli che scrive (5): « E tanto la pictura immita la natura quanto cosa dir se possa. El che agli ochi nostri evidentemente apare nel prelibato simulacro de l'ardente desiderio de nostra salute nel qual non è possibile con magiore atentione vivi li apostoli immaginare al suono de la voce de l'infalibil verità quando disse: unus vestrum me traditurus est. Dove con acti e gesti l'uno a l'altro e l'altro a l'uno con viva e afflicta admiratione par che parlino, si degnamente con sua ligiadra mano el nostro Lionardo lo dispose ».

Alla considerazione psicologica dell'arte di Leonardo forniva infatti giustificazione ciò ch'egli stesso aveva scritto, per esempio, sui disegni dal vero fatti per studio analitico delle espressioni fisionomiche, studio che presto apparve necessario

(1) *Archivio Storico dell'Arte*, I, 1888, f. 1°, p. 45-46.

(2) Borzelli in *Apulia*, II, 1911, p. 60 e seg.

(3) Solmi, *Le Fonti di L. d. V.* in Suppl. al « Giornale Storico d. Lett It » X-XI, 1908, p. 180.

(4) G. Bossi, *Del Cenacolo di L. d. V.*, Milano, MDCCCX, pag. 19

(5) *Divina Proportione*. Venetiis, MDVIIII, P. I, cap. III.

non solo alla pittura, ma anche a tutte le manifestazioni dell'arte, secondo Giambattista Giraldi (1):

« Giova anco al poeta far quello che soleva fare Leonardo Vinci eccellentissimo pittore. Questi, qualora voleva dipingere qualche figura, considerava prima la sua qualità e la sua natura: cioè se doveva ella essere nobile o plebea, gioiosa o severa, turbata o lieta, vecchia o giovane, irata o d'animo tranquillo, buona o malvagia: e poi conosciuto l'esser suo, se ne andava ove egli sapea che si ragunassero persone di tal qualità; ed osservava diligentemente i lor visi, le lor maniere, gli abiti ed i movimenti del corpo: e trovata cosa che gli paresse atta a quel che far voleva, la riponeva collo stile al suo libriccino che sempre egli teneva a cintola. E fatto ciò molte volte e molte, poichè tanto raccolto egli aveva quanto gli parea bastare a quella imagine ch'egli voleva dipingere, si dava a formarla e la faceva riuscire maravigliosa ».

I fatti esposti dal Giraldi sono esatti perchè si trovano confessati da Leonardo nel Trattato della Pittura; ma lo spirito è pienamente falsato: sparisce tutto ciò che d'improvviso, di saltuario, di artistico era nell'attività di Leonardo, e rimane soltanto un metodo retorico astratto: classificazione categorica, raccolta del materiale della categoria prescelta, stesura del tema, Da simili astrazioni non poteva derivare nessun risultato critico, ma solo leggende e simboli. E infatti lo stesso Giraldi, a documentare la teoria, riferisce la storiella delle lunghe ricerche fra i manigoldi compiute da Leonardo per rintracciare il tipo del Giuda, da porre nel « Cenacolo », e le conseguenti lamentanze dei frati col Duca, non senza la relativa spiritosa risposta di Leonardo, storiella che anche il Vasari ha accolta con modificazioni.

(1) GIRALDI, *Discorso intorno al comporre dei romanzi, delle commedie e delle tragedie*. Venezia, 1554, p. 194.

All'interpretazione simbolica dell'arte di Leonardo pensa invece Girolamo Casio, descrivendo la « Sant'Anna » (1): Gesù vuol farsi l'agnello del mondo, Maria vorrebbe trattenerlo, ma Anna avverte Maria che così è ordinato.

E dell'opera d'arte che cosa rimane?

* * *

Eppure i contemporanei ebbero notizia della maniera antisistematica con cui lavorava Leonardo. La racconta Matteo Bandello (2), il quale ebbe occasione di vedere Leonardo al lavoro del « Cenacolo » :

« Soleva anco spesso, ed io più volte l'ho veduto e considerato, andar la matina a buon'ora e montar sul ponte, perchè il Cenacolo è alquanto da terra alto; soleva, dico, dal nascente sole sino a l'imbrunita sera non levarsi mai il pennello di mano, ma scordatosi il mangiare e il bere, di continovo dipingere. Se ne sarebbe poi stato dui, tre e quattro dì che non v'averebbe messa mano, e tuttavia dimorava talora una e due ore del giorno e solamente contemplava, considerava ed essaminando tra sè, le sue figure giudicava. L' ho anco veduto secondo che il capriccio o ghiribizzo lo toccava, partirsi da mezzogiorno, quando il sole è in lione, da Corte vecchia ove quel stupendo cavallo di terra componeva, e venirsene dritto a le Grazie ed asceso sul ponte pigliar il pennello ed una o due pennellate dar ad una di quelle figure, e di subito partirsi e andar altrove ».

L'importanza delle indicazioni del Bandello è evidente: la ricerca dell'idea da attuare non poteva andare parallela con il lavoro manuale. Non solo nella teoria o nella pratica della

(1) GIROLAMO CASIO, *Libro de' Fasti*. Cfr. BOSSI, *op. cit.*, pag. 262, n. 45.

(2) *Le Novelle*, Bari, 1910. Vol. II, pag. 283-284. L. I, nella dedica alla novella n. 58.

LEONARDO – CARTONE DELLA SANT'ANNA

Londra, *R. Accademia.*

(Fot. Alinari)

pittura, ma anche nella pratica della vita, Leonardo aveva concretato il suo disprezzo per l'arte manuale, aveva applicato il suo principio essere la pittura arte liberale e non meccanica.

I secoli che seguirono gli diedero ragione: nessuno oggi considera il lavoro dell'artista alla stregua del lavoro dell'artigiano. Ma i contemporanei di Leonardo non gli menarono buona quella sua indipendenza dal sistema tradizionale di lavoro, e la interpretarono malevolmente: « non c'era più religione », bizzarrie d'alchimista. Ebbene, mentre le generazioni successive si sono assuefatte alle libertà della vita d'artista, che Leonardo iniziò, proprio a lui non perdonarono la sua libertà, e contro lui ripeterono i dubbi malevoli dei contemporanei. C'è stato, è vero, chi ha stampato: è ora di finirla con Leonardo mago. Ma non la è ancora finita, come vedremo.

Leonardo ha compiuto poche opere di pittura. Sappiamo dal Trattato che a ragion veduta egli si è imposta tale limitazione: adorava il « giudizio », disistimava la « pratica », ed era incontentabile. Ma questo fatto fu diversamente interpretato.

Sebastiano Serlio, che parla con la umiltà che è pur necessaria al critico per intendere, spiega meglio di altri: « Lo intendentissimo Leonardo Vinci: non si contentava mai di cosa ch'ei facesse, et pochissime opere condusse a perfettione, et diceva sovente la causa esser questa: che la sua mano non poteva giungere allo intelletto. Et in quanto a me, se io facessi come lui; non haverei giamai mandato fuori cosa alcuna delle mie, nè manderei a l'avenire, perciò che, a dire il vero, cosa ch'io faccia, o ch'io scriva, non mi contenta (1).

Anche nel libro di Antonio Billi, si trova una medesima considerazione di rispetto. Leonardo « in disegnio avanzò gli

(1) SEB. SERLIO bolognese. *Il secondo libro di perspettiva*. In Vinetia per Cornelio de Nicolini, (1551?), p. 12 v.

altri, et ebbe inventioni bellissime, ma non colorì molte cose, perchè mai in niente, anchor che belle, satisfecie a se medesimo; et però ci sono poche cose di suo, chè il suo tanto conosciere gli errori non lo lasciò fare » (1).

Ma già Ugolino Verino, il più antico scrittore che abbia intuita la superiorità di Leonardo sugli artisti contemporanei, diede un certo spunto di rimprovero alla constatazione di fatto:

« Et forsan superat Leonardus Vincius omnes;
Tollere de tabula dextram sed nescit, et instar
Protogenis multis vix unam perficit annis » (2).

E ad Isabella d'Este scriveva Pietro di Novellara, padre carmelitano, nel 1501, che « la vita di Leonardo è varia et indeterminata forte, sì che pare vivere a giornata... Dà opra forte ad la geometria, impacientissimo al pennello » (3). E Sabba da Castiglione: « dal Cenacolo di Santa Maria delle Gratie in fuora (opera certamente divina, et per tutto il Mondo famosa et celebre) pochi altri lavori si trovano di sua mano, perchè quando doveva attendere alla pittura nella quale senza dubbio nuovo Apelle riuscito sarebbe, tutto si diede alla Geometria, all'Architettura et Notomia » (4). Nelle parole di Sabba da Castiglione è ancora la simpatia, che vien meno in quelle del frate. Nell'uno e nell'altro è la convinzione che gli studi scientifici abbiano diminuito l'artista: fa vita alla giornata, e sarebbe, ma non è, riuscito un nuovo Apelle.

(1) C. v. Fabriczy in *Archivio Storico Italiano*, s. V., t. VII, 1891. A pagina 35 dell'estratto.

(2) Ugolini Verini *De illustratione urbis Florentiae*. Libri tres - Lutetiae, M. D. LXXXIII, pag. 17.

(3) *Archivio Storico dell'Arte*, I, 1888, f. 1°, p. 46.

(4) Sabba da Castiglione: *Ricordi overo Ammaestramenti*. In Vinegia, MDLV. Ric. 109; pag. 51 v.

Fu un guaio che presto sparisse anche quel resto di simpatia.

Baldassare Castiglione tratta la questione senza rispetto, ironicamente: Leonardo « èssi posto ad imparar filosofia, nella quale ha così strani concetti e nove chimere, che esso con tutta la sua pittura non sapria dipingerle » (1). Paolo Giovio formula l'accusa di leggerezza mentale: « Sed dum in quaerendis pluribus angustae arti adminiculis morosius vacaret, paucissima opera levitate ingenii naturalique fastidio, repudiatis semper initiis, absolvit » (2). E Giorgio Vasari rincara: « nella erudizione et principii delle lettere... egli arebbe fatto profitto grande, se egli non fusse stato tanto vario et instabile. Perciochè egli si mise a imparare molte cose, et cominciate poi l'abbandonava » (3). E altrove: « Trovasi, che Lionardo per la intelligenzia de l'arte cominciò molte cose, et nessuna mai ne finì, parendoli che la mano aggiugnere non potesse alla perfezzione de l'arte ne le cose che egli si imaginava conciosia che si formava nella idea alcune difficultà tanto maravigliose, che con le mani ancora che elle fussero eccellentissime, non si sarebbono espresse mai. Et tanti furono i suoi capricci, che filosofando de le cose naturali, attese a intendere la proprietà delle erbe, continuando et osservando il moto del cielo, il corpo de la Luna, et gli andamenti del sole. Perilche fece ne l'animo, un concetto si eretico che e' non si accostava a qualsivoglia religione stimando per avventura assai piu lo esser filosofo, che Christiano » (4).

Non più dunque per un prevalere del « giudizio » su la « pratica », ma sì per leggerezza di mente, per l'errore di voler

(1) *Il Cortegiano*, L. II, C. XXXXIX. Ed. Cian, Firenze, 1894, pag. 174.

(2) Giovio, *Vita di Leonardo*, pubblicata in Bossi, Cenacolo, Milano, 1810, p. 20.

(3) *Le Vite*, ecc., in Firenze, MDL, pag. 563.

(4) *Le Vite*, ecc., in Firenze, MDL, pag. 564-565.

conseguire l'inconseguibile, per fuorviamento morale, Leonardo eseguì poche opere. E, data l'autorità che assunse lo scritto di Giorgio Vasari, tale interpretazione malevola della attività di Leonardo, sebbene perfettamente arbitraria, è giunta sino ai giorni nostri, e ha spesso distratta la mente dalla considerazione delle reali qualità dell'artista.

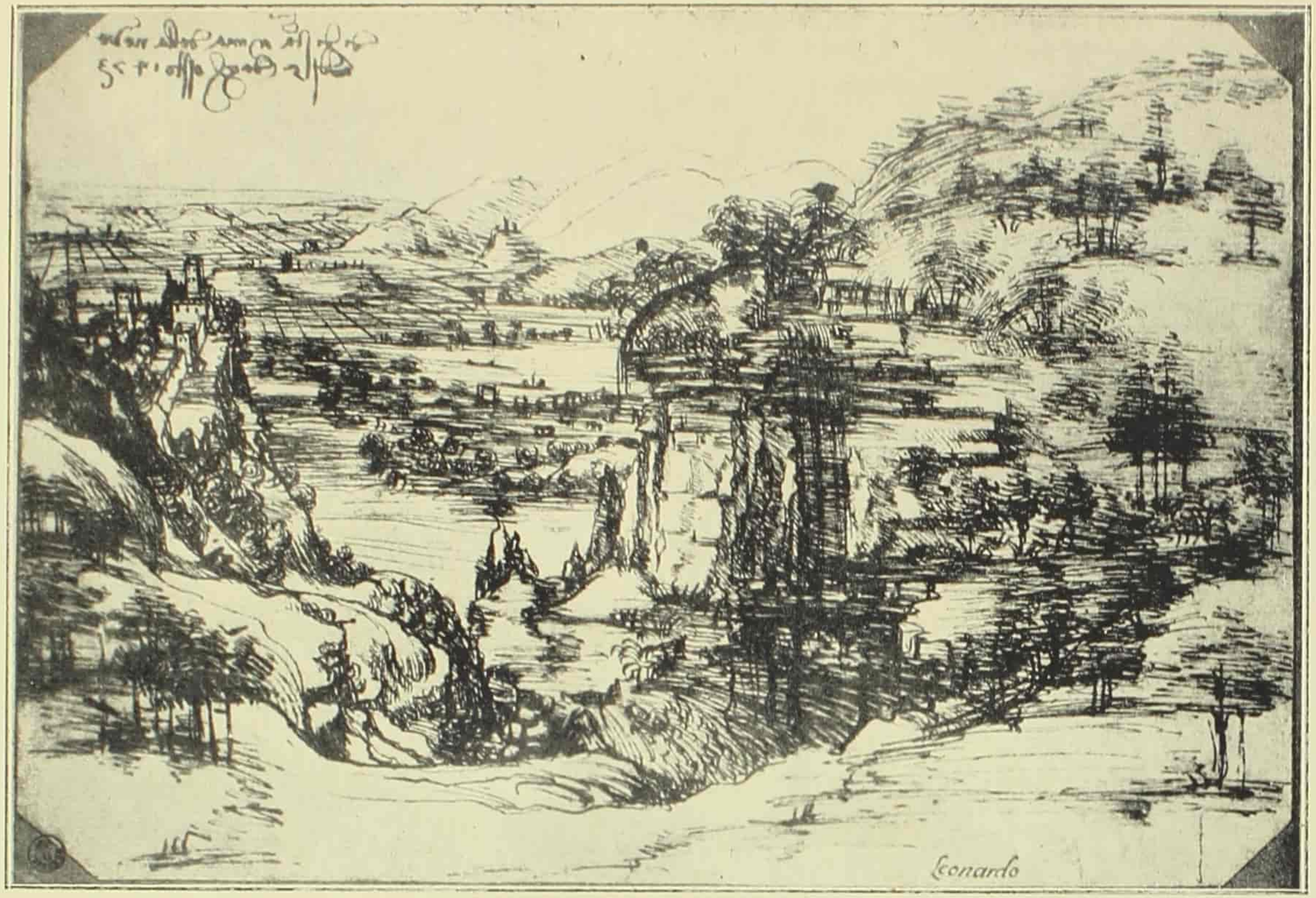
* * *

Ma l'arte di Leonardo aveva lasciato troppo grande impronta sui pittori contemporanei, perchè anche gli scrittori non si accorgessero della sua posizione storica. L'ingenuità di Giovanni Santi fu sorpassata. Già Ugolino Verino aveva intuito che Leonardo superava tutti, e il libro di Antonio Billi affermava che « in disegnio avanzò gli altri ». Sabba da Castiglione lo considerava « primo inventore delle figure grandi tolte dalle ombre delle lucerne » (1).

Pietro di Novellara ha l'impressione che la grandezza delle immagini nel cartone della Sant'Anna derivi più dal riempimento dello spazio, cioè dall'arte, che dalla misura materiale: « Et sono queste figure grande al naturale, ma stano in picolo cartone, perchè tutte o sedono o stanno curve, et una stae alquanto dinanci ad l'altra verso la man sinistra » (2).

E il Giovio nota il distacco dall'opera manuale ch'egli volle segnare: « magnam picturae addidit claritatem, negans ab iis posse tractari, qui disciplinas nobilesque artes veluti necessario picturae famulantes non attigissent » (3). Comunque, il merito di avere scoperta la posizione storica di Leonardo spetta a Giorgio Vasari:

(1) *Op. cit.*
(2) *Archivio Storico dell'Arte*, I, 1888, f. 1°, p. 46.
(3) *Op. cit.*



LEONARDO – PAESAGGIO
Firenze, *Uffizi.*

(Fot. Alinari)

« Ma lo errore di costoro [dei pittori del Quattrocento] dimostrarono poi chiaramente le opere di Lionardo da Vinci, il quale dando principio a quella terza maniera che noi vogliamo chiamare la moderna, oltra la gagliardezza e bravezza del disegno, ed oltra il contraffare sottilissimamente tutte le minuzie della natura, così a punto come elle sono, con buona regola, miglior ordine, retta misura, disegno perfetto, e grazia divina, abbondantissimo di copie, e profondissimo di arte, dette veramente alle sue figure il moto ed il fiato » (1).

L'interpretazione puramente realistica, la considerazione di Leonardo più come iniziatore che come produttore, il michelangiolismo che appare subito due pagine dopo — « ma quello che fra i morti e' vivi porta la palma, e trascende e ricuopre tutti, è il divino Michelangelo Buonarroti » —, nulla toglie di constatare il fatto che il Vasari ha compreso come Leonardo, per l'arte sua, abbia appartenuto più alla generazione successiva che alla propria, che cioè egli ha precorso certe tendenze comuni poi, ma ignote al suo tempo. E questo equivale a dire che egli fu il fondatore dell'arte del Cinquecento.

Purtroppo, la felice intuizione vasariana era derivata dalla notizia della grande azione di Leonardo su molti pittori, anzichè dalla conoscenza e dalla comprensione delle opere di lui. Così che, quando il Vasari vuol dare una spiegazione dell'altissima posizione assegnata a Leonardo, si limita alla psicologia, come a proposito del cartone della Sant'Anna, o peggio ancora al realismo dei particolari, confondendo Leonardo coi pittori fiamminghi del tempo suo.

In un « Paradiso terrestre », un « fico oltra lo scortar de le foglie, et le vedute de' rami, condotto con tanto amor, che l'ingegno si smarisce solo a pensare, come uno huomo possa

(1) *Opere*, ed. Sansoni, 1906, T. IV, p. 11.

avere tanta pacienzia ». E nella « Gioconda », « chi voleva vedere quanto l'arte potessi imitar la natura, agevolmente si poteva comprendere, perchè quivi erano contrafatte tutte le minuzie che si possono con sottigliezza dipignere... Le ciglia per avervi fatto il modo del nascere i peli nella carne, dove più folti, et dove più radi, et girare secondo i pori della carne, non potevano essere più naturali » (1).

Nemmeno a farlo apposta, la Gioconda non ha ciglia. Per una moda, che era evidentemente connessa con la visione plastica della bellezza, le eleganti di Firenze si facevano togliere dal volto tutto ciò che interrompeva i piani ondulati della pelle liscia. E Leonardo profittò della moda ch'era assai adatta alla sua arte. Dunque il Vasari ha descritta la Gioconda di maniera, senza ricordarla, senza, forse, averla mai veduta; e proprio là dove non ci sono se non i piani fuggevoli dello sfumato egli ha creduto fossero i peli uno per uno. Svaniva tutto il carattere sintetico dell'arte di Leonardo, la ragione stessa della sua posizione di artista cinquecentista nel Quattrocento finiva. E non rimaneva se non un'illazione misera ed erronea dalla leggenda sulla scrupolosità eccessiva del maestro.

Nella prima edizione delle Vite, un solo passo contiene un'osservazione critica relativa a Leonardo: « Nella arte della pittura aggiunse costui alla maniera del colorire ad olio, una certa oscurità; donde hanno dato i moderni gran forza et rilievo alle loro figure » (2). L'osservazione si accorda con quella, citata, di Sabba da Castiglione; ma non giunge a conchiudere nulla. Nella seconda edizione l'osservazione si svolge: « È cosa mirabile che quello ingegno, che avendo desiderio di dar sommo rilievo alle cose che egli faceva, andava tanto con l'ombre scure a trovare i fondi de' più scuri che cercava neri

(1) *Vite* ecc., in Firenze MDL, 565, 570, 571.
(2) *Vite* ecc. In Firenze, MDL, p. 575.

che ombrassino e fussino più scuri degli altri neri, per fare che il chiaro, mediante quegli, fussi più lucido; ed infine riusciva questo modo tanto tinto, che non vi rimanendo chiaro, avevon più forma di cose fatte per contraffare una notte, che una finezza del lume del dì: ma tutto era per cercare di dare maggiore rilievo, di trovar il fine e la perfezione dell'arte » (1).

Finalmente! non si tratta dunque più del chiaroscuro necessario all'illusione del tutto tondo, a scopo realistico; ma di una accentuazione di neri perchè il bianco apparisca lucido, cioè di forza cromatica. L'intuizione è giusta, ma la spiegazione subordina la giusta intuizione all'erronea teoria: lo scopo è il maggiore rilievo, poichè nel maggiore rilievo è la perfezione nell'arte. Il Vasari d'altronde si riferiva a un'opinione corrente. Anzi il Giovio aveva scritto: « Plasticem ante alia penicillo praeponebat » (2), falsando addirittura il fatto, sia rispetto alla teoria sia alla pratica di Leonardo. Comunque la limitazione teorica impedisce al Vasari di comprendere la maggior parte dell'attività di Leonardo, quando egli scrive la vita di lui, anche se altrove, casualmente, accenni a capire di più. Nella vita di Raffaello, essendo pur costretto a indicare ciò che questi assimilò, determina che Leonardo « nell'arie delle teste, così di maschi come di femmine, non ebbe pari, e nel dar grazia alle figure e ne' moti superò tutti gli altri pittori ». « Ma (Raffaello) per diligenza o studio che facesse, in alcune difficoltà non potè mai passare Lionardo; e sebbene pare a molti che egli lo passasse nella dolcezza ed in una certa facilità naturale, egli nondimeno non gli fu punto superiore in un certo fondamento terribile di concetti e grandezza di arte » (3). Semi di critica che non hanno fruttificato, anzi sono

(1) *Opere*, ed. Sansoni, 1906, T. IV. p. 26.
(2) Bossi, *op. cit.*, p. 20.
(3) *Opere*, ed. Sansoni, 1906, T. IV, p. 373.

rimasti superficiali sullo spirito del Vasari, sì che nemmeno affiorano quando egli scrive la vita di Leonardo.

Anche il Giovio sembra abbia avuto un'intuizione felice, se pure di breve portata, una sol volta: quando cioè spiega col moto l'arte di Leonardo, a proposito del cavallo di Francesco Sforza: « in cuius vehementer incitati ac anhelantis habitu et statuariae artis et rerum naturae eruditio summa deprehenditur » (1).

All'arte di Leonardo, che cita d'altronde con gran lode, e cui era amico, sembra voglia riferirsi Girolamo Cardano, quando parla della luce. « Quid enim aliud est pictura quam imitatio affectuum, quae sunt in corporibus ad luminis comparationem ex solo plano? nam et si animi etiam dispositiones ex pictura liceat coniectari, non tamen aliter quam ut per corporeos affectus exprimuntur ». Quivi, sia pure indirettamente, la psicologia pittorica viene per la prima volta ridotta a una questione di luce e d'ombra. Nè basta; la preferenza del Cardano per la veduta da lontano, anzi che da vicino, e il suo timore del bianco — « cavendum est ne candido multum in picturis utaris; est enim velut illarum venenum. Nam splendore suo venustatem primo, ac gravitatem quandam ab artis opere aufert, colores autem reliquos obscurat, et umbras rerum vitiat » — (2); tutto sembra voglia confermare che nel definir l'arte egli abbia tenuto presente quella di Leonardo.

* * *

Tuttavia, se la critica del Cinquecento relativa a Leonardo si fosse limitata agli scrittori citati sin qui, converrebbe pure ammettere ch'essa non seppe indicare i princìpi dello stile di

(1) Bossi, *op. cit.* p. 20.

(2) Hieronimi Cardani, *De Subtilitate*. Libri XXI, Lugduni, 1551. L. IV, De Luce et Lumine, pag. 185 e 186.

Leonardo, se non in modo disorganico, limitato, insufficiente. Per fortuna, non mancò l'uomo che seppe intendere la natura e il valore di quello stile, e spiegare criticamente la posizione storica che a Leonardo aveva attribuita il Vasari: egli è Gian Paolo Lomazzo (1).

Egli stesso dichiara di aver avuto a precettore Gaudenzio Ferrari; per ragioni di date, convien credere tuttavia che la dichiarazione abbia un significato metaforico, poichè il maestro del Lomazzo fu effettivamente uno scolaro di Gaudenzio. In ogni modo, il Lomazzo appartiene, a traverso la scuola di Gaudenzio, alla tradizione leonardesca, quale si era largamente mantenuta a Milano.

Egli si trova quindi in speciali condizioni per parlare di Leonardo: lo venera, appartiene per educazione alla tradizione formale e cromatica di Leonardo, conosce un numero di opere di lui assai maggiore di quello che conosceva il Vasari, conosce non senza una certa intimità scolari diretti di Leonardo, sopra tutti Francesco Melzi, ha letto ciò che sull'arte aveva scritto Leonardo e se ne ricorda (anzi spesso nel Trattato del Lomazzo si trova l'eco di quel ricordo), infine non ha legato sè stesso al carro di nessun singolo trionfatore, come il Vasari al carro di Michelangelo, ma si sforza di determinare il carat-

(1) *Trattato dell'Arte della Pittura*. In Milano, 1584; e *Idea del Tempio della Pittura*. In Milano, (1590). I passi del Lomazzo relativi a Leonardo furono raccolti dal Solmi in « Archivio Storico Lombardo », XXXIV, 1907. Il Solmi ebbe il merito di segnalare l'importanza del Lomazzo per la biografia di Leonardo, ma non seppe sfruttarne le osservazioni critiche, e quindi trascurò passi importanti del *Trattato*. Nato a Milano nel 1538, il Lomazzo divenne cieco a 30 o a 32 o a 33 anni: le sue stesse indicazioni sono in proposito contraditorie (*Trattato*, p. 299 e 680). Prima di divenir cieco, egli aveva composto l'*Idea* e anche i primi cinque libri del Trattato circa il 1560, ma durante la cecità egli vi apportò delle aggiunte. Non sono quindi esatte le determinazioni del Bossi (op. cit. p. 36-38). Migliori le conchiusioni del Casati: *Leone Leoni d'Arezzo e Giov. Paolo Lomazzo*. Milano, 1884, p. 76 e 99.

tere dei maggiori artisti nelle loro peculiari qualità, con un principio di eclettismo che può essere altrettanto dannoso all'artista quanto favorevole al critico. Perciò, quel che il Lomazzo dice di Leonardo ha un valore senza paragone con tutto il resto che fu scritto nel Cinquecento, e non nel Cinquecento soltanto.

La posizione storica di Leonardo, secondo il Lomazzo, è indicata in poche parole:

« Rafaello, per conseguir questa parte di nasconder l'arte, cedeva a Michel Angelo nella anatomia de i corpi, a Leonardo ne i moti divini, et celesti come di Christo, et della Vergine, e parimenti ne i lumi, e finalmente a Titiano nella prattica di colorare » (1).

La felice intuizione storica di Giorgio Vasari aveva già prodotto il suo effetto: Leonardo, secondo il Lomazzo, non è più soltanto l'iniziatore della « terza maniera », ma è un pittore del Cinquecento che ha i suoi caratteri, alla pari coi maggiori compagni. Nè basta: il campo dei confronti si è allargato. Il Vasari aveva valutato gli artisti dell'Italia settentrionale col paragone degli artisti dell'Italia centrale, specie di Toscana; non mai viceversa. Il bel colore dei Veneziani era stato ammirato dal Vasari, con il consueto rimpianto per l'indebolito disegno. Per il Lomazzo invece la « pratica di colorare » diviene di per sè una delle perfezioni della pittura. Egli può quindi proporsi il problema dei limiti cromatici di Leonardo, cui il Vasari non poteva pensare, per la convinzione dell'unica perfezione disegnativa. Infine, non nella facilità, non nel disegno, non nel colore, il Lomazzo indica i caratteri artistici di Leonardo, bensì nei « moti » e nei « lumi ».

Nel moto « consiste lo spirito, et la vita dell'arte; onde i pittori lo sogliono dimandare hora furia, hora gratia, et hora

(1) *Tempio*, p. 146.

eccellenza dell'arte; et non senza ragione; poichè questa parte è la più difficile à conseguire che sia in tutta l'arte; et anco la più importante, e più necessaria da sapersi » (1).

Il moto s'identifica col furore poetico, con la creazione spontanea: « Sonosi trovati tanti eccellenti Pittori; si come se ne trovano ancora che nel depingere sono stati da tutti tenuti in grandissimo pregio, si come quelli che rappresentavano le figure vaghe di colori; et bene intese per le membra, et legature d'anatomia benissimo proportionate, et con diligenza allumate di buon chiaro et scuro. Mà perchè con tutta la cura, et patienza usata non hanno mai potuto acquistar felicemente questa facoltà [dei moti], hanno lasciato le opere loro sottoposte alla censura de' posteri solamente per le attitudini, et i gesti delle figure mal'espresse... Questi mal avventurati diligenti, et per altro valenti nella pittura, per quanto imitar possono gesti, et atti d'altri inventori, non possono però mai fare che alcuna loro istoria riesca ben concertata per essere solo opera di quelli che di subito la fanno nascere, scorti, et sospinti da una pura intelligenza, et furia naturale » (2).

« Essendo questi moti, così possenti in comovere gl'animi, quando sono espressi in guisa che paiano naturali per conseguire questa facultà tanto eccellente, et importante si ha da imitare principalmente, et sopra tutti Leonardo del qual si raconta che non faceva moto in figura, che prima non lo volesse co 'l suo studio accompagnato vedere un tratto nel vivo, non per altro che per cavarne una certa vivacità naturale, con laqual doppo aggiongendovi l'arte faceva veder gl'huomini dipinti meglio che i vivi » (3).

L'identificazione in pittura di moto fisico e di moto spiri-

(1) *Trattato*, p. 108.
(2) *Trattato*, p. 109.
(3) *Trattato*, p. 106.

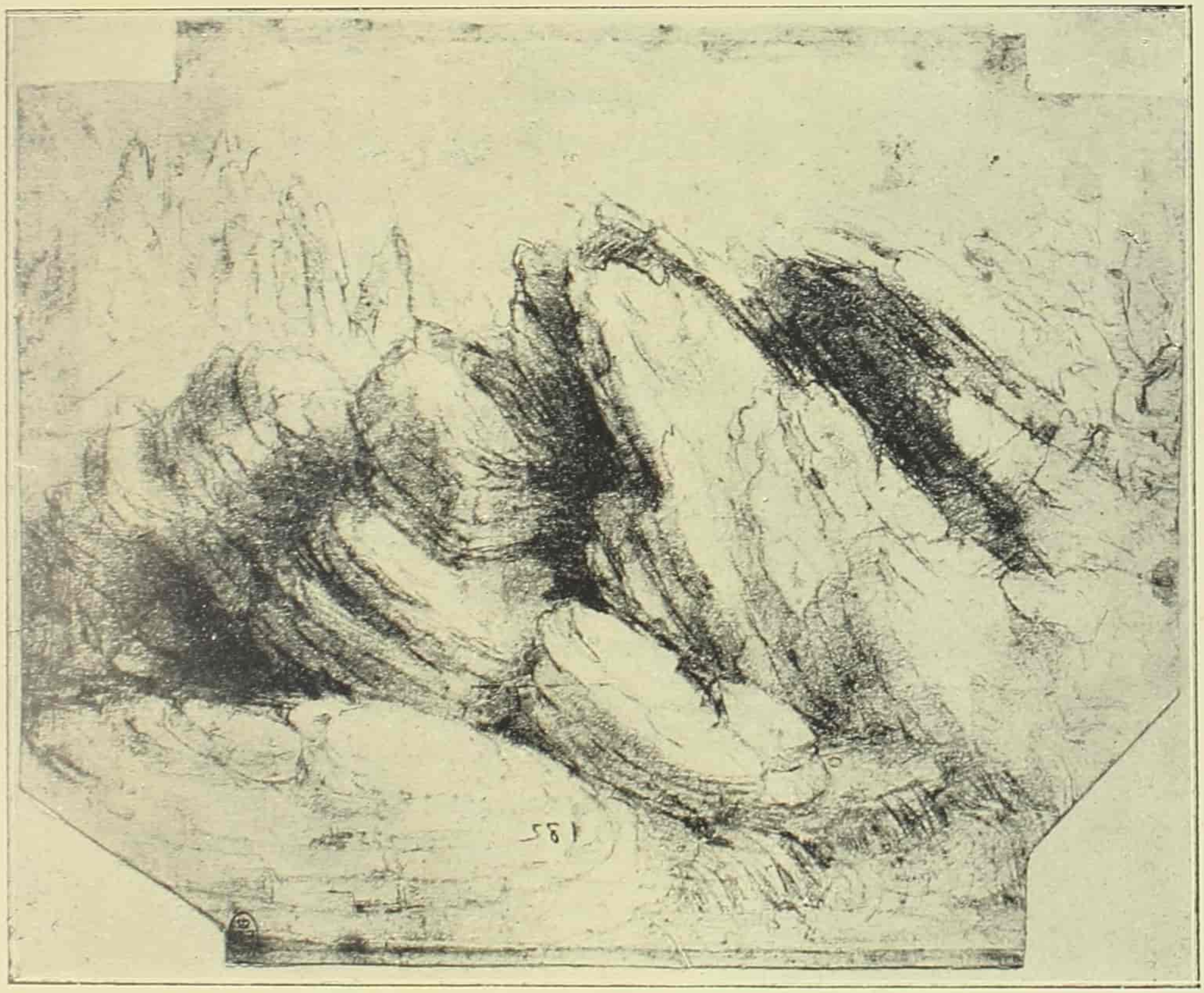
tuale, la considerazione del moto come di una funzione permanente e necessaria all'attività artistica — a guisa di furore poetico — sono esplicite nel Lomazzo e convergono nell'esempio degli esempi, in Leonardo, il quale non fa più i compiti retorici immaginati dal Giraldi, ma trae rapidi schizzi dal vero per ottenere con la « vivacità naturale » il superamento della realtà.

Sarebbe d'altronde assai erroneo ritenere che il Lomazzo limiti alle passioni la funzione psicologica del moto. Il pittore « è tenuto à dimostrar le passioni habituate dell'animo per li moti, et gesti proprii, come si è detto; hà da rappresentar anco insieme, quelli che vengono per accidente, nel che consiste in gran parte il difficile di quest'arte, di mostrare in un corpo solo diversi affetti, et passioni, cosa che molto era osservato appresso de pittori antichi... Anch'io mi trovo una testicciola di terra, di un Christo, mentre ch'era fanciullo, di propria mano di Leonardo Avinci, nella quale si vede la semplicità, et purità del fanciullo, accompagnata da un certo che, che dimostra sapienza, intelletto, et maestà et l'aria che pure è di fanciullo tenero, et pare haver del vecchio, savio, cosa veramente eccellente » (1).

Non più dunque un gesto fermo per una particolare indicazione psicologica, ma un fluire di sentimenti dal moto continuo dei piani della creta; non un suggerimento associativo con la realtà, ma sì l'impronta immediata dello stato d'animo in cui si trovava l'artista creatore.

Ma infine, con maggior libertà, può rintracciarsi nel moto l'espressione teoretica e non psicologica? C'è un passo dove il Lomazzo sembra si sia posto il problema e l'abbia anzi risolto affermativamente; ma l'insufficienza verbale dell'esempio esplicativo dimostra ch'egli non aveva chiare le idee.

(1) *Trattato*, p. 127.



LEONARDO – PAESAGGIO

Windsor, *Biblioteca.*

« Oltre a' i moti dichiarati sin'adesso..., ve ne sono ancora altri di non poca importanza, i quali si reggono dietro al più bello, et proprio che si possi fare dà un corpo humano, si per l'effetto che all'hora fà l'huomo, come per la qualità delle stagioni et delle cose che si gustano per li sensi. Al che fare con lode, bisogna in tutti gli atti, et effetti fare una scielta dei migliori et più accommodati moti investigandogli sottilmente, et cavandogli dalle circonstanze, in che si trova colui che si rappresenta; come già per esempio fece Leonardo Vinci, nel Cartone della Santa Anna... et ancora nella tavola che si vede nella Capella della Conceptione in Santo Francesco di Milano, della quale occorrerà ragionare anco nel libro de i lumi, dove si vede in Santo Giovanni Battista mentre in ginocchio con le mani aggionte se' inchina à Christo, il moto dell'ubedienza, et riverenza puerile, et nella Vergine il moto d'una allegra speculatione, mentre rimira questi atti, et ne l'angelo il moto della Angelica beltà in atto di considerare la gioia che da quel misterio era per risultarne al mondo, in Christo fanciullo la divinità, et sapienza, et però là Vergine stà in ginocchio tenendo con là destra S. Giovanni, stendendo la sinistra in fuori in scorto, et così l'Angelo tenendo Christo con la mano sinistra il quale stando assiso mira S. Giovanni et lo benedice » (1).

Negli esempi il Lomazzo finisce dunque per dimenticare la premessa della ricerca dei moti « che si reggono dietro al più bello et proprio », ma la premessa occorre tener presente per capire come nelle determinazioni psicologiche egli sottintenda la funzione teorica. Tanto più che la trattazione dei moti nel quadro di Leonardo, noto sotto il nome di « Vergine delle rocce », s'integra nella trattazione della luce. « Per essempio

(1) *Trattato*, p. 171.

della vera arte di disporre eccellentemente i lumi ci potrà servire invece di tutti quella tavola di Leonardo Vinci, oltre molti altri suoi disegni allumati, che è in Santo Francesco in Milano dove è dipinta la Concettione della Madonna, laquale in questa parte per non trattar qui dell'altre sue eccellenze è mirabilissima e veramente singolare » (1).

Per definire l'eccellenza dell'arte di Leonardo, il Lomazzo parla di moti e di lumi. Per intendere il quadro di Leonardo, ch'egli ha di continuo sott'occhio, il Lomazzo esamina i moti e i lumi. Non si tratta di movimento materiale, poichè la « Vergine delle rocce » presenta figure assai calme; si tratta di moto spirituale, che si regge « dietro al più bello », e che si concreta nell'effetto di luce.

Il Lomazzo intende, direi anzi esagera, il carattere cromatico del chiaroscuro leonardesco. « Col colore esprime, et dichiara il pittore due cose, la prima il colore de la cosa naturale o artificiale, et questo fà con colore simile, verbi gratia il colore azurro d'una vesta con altro azurro... : l'altra è il lume del sole o d'altra cosa che alluma que' colori... ». Nella veste azzurra, per rappresentare « il lume con che quell'azurro è rischiarato, è bisogno mescolare con l'azurro tanto di color chiaro, quanta luce vede, che è in quella parte de la veste, dove il lume ferisce, et percuote con maggior forza ». Si attenuerà il chiaro ove è attenuata la luce, ma « la dove i raggi co'l lume non percuotono ne la veste di chiaro in chiaro se non per reflesso o per riverberatione mescolarà con l'azurro tanto colore oscuro, quanto le parerà che sia bastevole per rappresentare quella luce così smarrita... Ne laquale osservatione d'effetti che fà la luce co 'l colore furono miracolosi, et eccellenti Rafaello d'Urbino, Leonardo Vinci, Antonio da

(1) *Trattato*, pag. 212.

Coregio, et Titiano ». Anzi, come Michelangelo portò all'estremo il rilievo anatomico, « così Titiano... quando volea mostrare la parte del corpo, dove percuote la luce con maggior vehemenza, et forza, solea mescolarvi di color chiaro un poco più che non è la luce che volea rappresentare; et la dove la luce percuote riflessa, et offuscata, solea mescolarvi un poco più di colore oscuro... e quando le prime parti del corpo rilevano troppo, et le ultime fuggono assai in dentro, pare un rilievo miracoloso, il che da à la figura una furia mirabile » (1).

Ricordiamo: altrove (2) il Lomazzo aveva detto che i pittori solevano chiamare il moto furia. E ora, davanti alle accentuazioni di luce e d'ombra, portate all'eccesso per ragione di stile, chiama furia l'effetto luminoso. Alla conchiusione giunge la sua sensibilità di pittore quando è posta davanti alle estreme conseguenze dell'effetto di luce: la luce è moto. Vi giunge, è vero, quando parla di Tiziano e non di Leonardo, ma è pure notevole, è pure un lampo geniale d'intuizione critica, questo di avere unito l'effetto di luce di Leonardo con quello di Tiziano, e di avere opposto l'uno e l'altro al rilievo formale di Michelangelo.

Nè manca la conchiusione teorica: « Lume adunque è qualità senza corpo... Però che il corpo non in un momento, ma con tempo si muove; et un corpo non penetra l'altro senza dissipatione dell'uno, e de l'altro, o di ambedue » (3). La luce è movimento perenne, è fusione di masse, è qualità senza corpo. Non più dunque l'effetto di luce di Leonardo è interpretato a seconda del rilievo ottenuto, come giudicava il Vasari: il Lomazzo ha inteso il carattere cromatico, etereo, perennemente mobile del chiaroscuro vinciano, in opposizione

(1) *Trattato*, p. 26-28.
(2) *Trattato*, pag. 108.
(3) *Trattato* pag. 217.

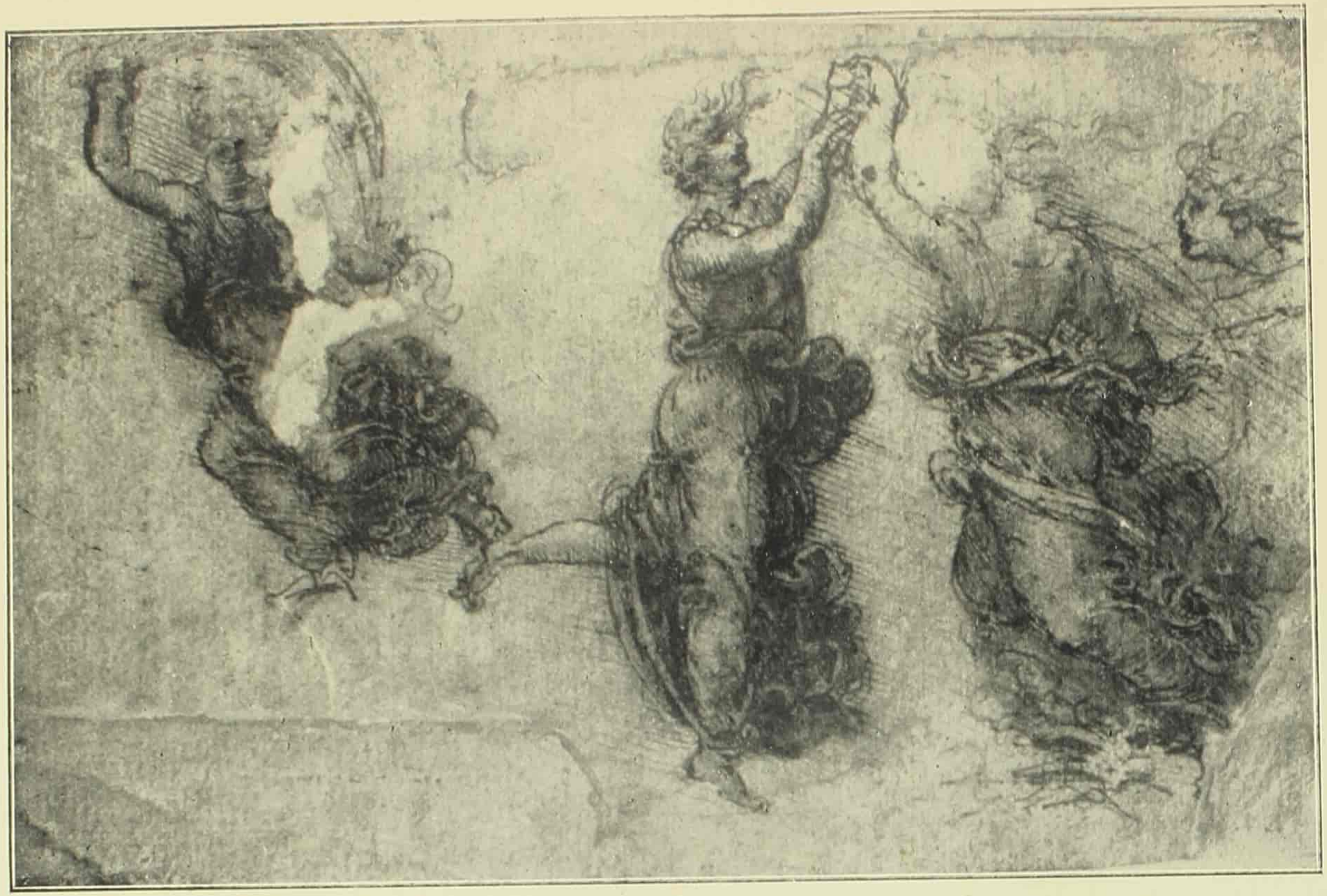
al carattere formale, solido, statico del chiaroscuro di Michelangelo. La critica cioè ha compiuto col Lomazzo un gran passo nella determinazione dell'arte di Leonardo, anzi ha risolto definitivamente il punto centrale dell'interpretazione di quell'arte.

Fissato il principio che il moto di Leonardo è luce, e la luce di Leonardo è colore, il Lomazzo ne trae logiche conseguenze.

Anzitutto, il pittor della luce può trascurare la perfezione del disegno, s'intende del disegno dei pittori formali. È vero che i lumi « habbiano quella forza che di già ho detta di levar la virtù al disegno; non perciò la virtù loro gli può essere levata dal disegno. Onde veggiamo ch'essendo sparsi tutti i lumi perfetti e proportionati sopra un corpo, il mal disegnato e senza muscoli, porge maggior diletto à i riguardanti, eccitando in loro un certo desiderio di vedere anco in quel corpo i muscoli, e l'altre sue parti necessarie; come nelle pitture di Bernardo Zenale Triviliano » (1).

Per essere scritto circa il 1560, il passo è sbalorditivo: lo Zenale, di cui il valore è infatti assai maggiore di quello che oggi comunemente si ammetta, applicava l'effetto di luce in maniera puramente cromatica, per tradizione gotica lombarda, con piena indipendenza dal disegno e dal chiaroscuro fiorentino. E il suo disegno, che è disegno per zone cromatiche, è assolto in quanto serve appunto alla luce e all'ombra di quelle zone cromatiche. Non si tratta dunque del criterio accademico di giudicare un'opera d'arte a seconda del perfetto disegno e del perfetto colore; si tratta di una deduzione da un'impressione viva immediata globale dell'opera d'arte: l'opera di Bernardo Zenale vale per la sua luce ed ombra; e se nel disegno egli non è corretto, tanto peggio per il disegno. Luce ed ombra cioè sono elementi per sè bastevoli alla perfezione dell'opera d'arte.

(1) *Trattato*, p. 210 e 211.



LEONARDO – DANZATRICI
Venezia, *RR. Gallerie.*

(Fot. Anderson)

È ben vero che subito dopo, il Lomazzo indica la « Vergine delle rocce » di Leonardo come perfezione di luce, sottintendendo in essa il superamento dello Zenale; ma nemmeno per l'opera di Leonardo egli rileva la perfezione del disegno, poichè la perfezione della luce gli basta.

Non solo il disegno manchevole non può nuocere al colore illuminato, ma anche il colore illuminato, quello ad esempio di Leonardo, può rivelare nuove facoltà del disegno. Leonardo « nel colorito ha servito alla grandezza del disegno, et l'ha pienamente conseguita tal che la forma degli huomini, così grandi come piccioli ha rappresentata con una nobil furia di colorito esprimendo in loro diligentemente gli andamenti suoi, dandogli le ombre, et i lumi variatamente, con veli sopra veli » (1).

Anzi, la luce e l'ombra non devono adattarsi a una forma prestabilita. Il contrario è vero : la forma deve trasformarsi nell'effetto di luce. « Il lume che più percuote nel corpo s'esprime con linee che rilevano più, come sono le torte, convesse, et arcate. Il lume, che percuote ugualmente il corpo, si rappresenta con linee rette; et quando comincia à scemare, s'hanno da cominciare a far le linee concave, quali sono quelle con che si fanno buchi, ma con destrezza si che ne la prima parte dove si comincia à debilitare la luce siano dolcemente arcate, et ne la seconda un poco più, et così proportionatamente » (2).

D'accordo con la critica e con l'arte di Leonardo, il Lomazzo dunque chiede che la luce non serva una solida forma preziosa, ma anzi che la forma sfugga in continui andirivieni, saturata nel nembo di luce e d'ombra (3).

(1) *Tempio*, p. 49.
(2) *Trattato*, p. 25.
(3) Cfr. LEONARDO, *Trattato*, B. 634-635.

Per saturare la forma nella massa eterea, l'arte deve avere costante il carattere della morbidezza.

Per disegnare, « più facilmente si disegnerà sopra materia che non sia estrema, come sarebbe a dir sopra carta bianchissima, e con instromento che non sia estremamente acuto, come sarebbe penna tinta d'inchiostro, ma sì con penna sottilissima tinta nella sola acquerella, over con pietra tedesca e rossa, et sopra la carta tinta: sì che sendovi poca differenza tra'l colore del disegno et la carta, senza confusione per l'oggetto s'accenni chetamente tutto ciò che s'è concetto nella mente... Di questo modo ho veduto io molti disegni che faceva Leonardo d'inventioni sopra carte tinte, et anco bianche, ma poi disegnate et tocche appena co'l lapis rosso o nero, per non generar confusione nella mente in vedere due colori estremi che insieme contendono, com'è il nero inchiostro sopra la carta bianca, sopra la qual disegnava sottilmente con gran consideratezza il profondo Buonarotti » (1).

Fatta così la debita riverenza a Michelangelo, il Lomazzo preferisce il sistema di Leonardo, e lo spiega nel suo effetto d'arte con una perspicuità rara; coerentemente, anzi interpretando *ad personam* il monito del trattato di Leonardo: « Guardisi anco il pittore che per dimostrarsi perito nell'arte dell'Anatomia non esprima in tutti i corpi tutti i muscoli che l'Anatomista trova, quando essercita l'arte sua ne' corpi naturali; come fece Michel'Angelo » (2). Per esempio, nei « fanciulli che richiedono le membra tonde soavi, et piene di dolcezza, senza muscoli crudi, et aspri » si usi la « morbidezza, si come espresse Leonardo Vinci » (3).

Come dalle crudezze formali dovute agli eccessivi muscoli,

(1) *Trattato*, p. 483.
(2) *Trattato*, p. 291.
(3) *Trattato*, p. 289.

così si guardino i pittori dalle crudezze di luce, ma assecondino la natura nella diversità di riflessi dovute alle diversità di materie, secondo hanno insegnato Leonardo, Raffaello ecc. « Non considerando tali diversità molti pittori, i quali hanno ritratto da giovanetti, appresso tali figure di giesso, et marmi con que' lumi crudi fieri, et acuti, hanno tenuto tal maniera d'allumare; laquale veramente si come è causata da tali corpi à tali anco solamente per fingere s'aspetta. Mà questi tali estendendolo anco più oltre senza consideratione anco nelle figure finte di carni, lo usano dandovi quella medesima qualità di lumi, onde non le possono appresentare simili al vero » (1). Costoro, che il Lomazzo biasima, sono certo alcuni seguaci di Michelangelo: si abbia presente quel che dice il Vasari di Battista Franco.

Nella trattazione del panneggio l'ideale plastico seguito a Firenze, sin dagl'inizi del Quattrocento, aveva suggerito uno speciale gusto per il panno sottile e atto a rivelare il nudo. Sin da quando scriveva Leon Battista Alberti, pur con delicati temperamenti, tale gusto si era palesato. Anche di fronte a tale questione il Lomazzo assume una posizione netta.

« Che i panni seguano il nudo » è « sorte di panneggiare più artificiosa che naturale, la quale, per far conoscere se medesimo, Michel Agnolo... hà usato nella Pavolina capella in Vaticano, facendo ad un tratto vedere il nudo et vestito... Et però per questa via si può comprendere nel suo Mose quanto sia male agevole à far che i panni seguano il nudo, et habbino tuttavia forza, et garbo di falde, sì che da loro posta senza affettatione paiano esser belli, e ben accomodati appresso al nudo. Perilche senza osservatione di certi estremi nel ricercar del nudo è più facile far i panni che vadano e terminino in-

(1) *Trattato*, p. 226-229.

torno alle figure » (1). Leonardo e Raffaello appunto usarono: « i panni con le falde ne tanto rare ò grosse..., ne tanto spesse et sottili » (2). Occorre, e qui il buon Lomazzo diviene poeta, che « una piega nasca dall'altra; come esce l'uno dall'altro ramo, overo onda da onda; in modo che non vi sia parte alcuna del panno, nella quale non si veggiano quasi tutti i medesimi moti. Ora vogliono questi moti essere moderati, facili et liberi, senza interrompimenti, et che mostrino più tosto gratia, et facilità, che maraviglia d'affettato studio, et gran fatica ». I panni di lana fini « si lasciano convenevolmente muovere dall'aria, et reggere dalle membra humane per loro commodo; et così facendo bellissime, et temperate falde, seguono il nudo benissimo, et ancora vanno leggiadra, et vagamente scherzando intorno a' lumbi » (3). A chi fosse distratto, è ricordato esplicitamente che, nello scrivere, il Lomazzo sogna il panneggio di Leonardo e di Raffaello. E come altra volta egli l'ha preferito al sistema di Michelangelo, così in questa occasione egli l'oppone al sistema dei Veneziani, i quali hanno cavato un « modo di panneggiare, et far falde molto rimoto, et ripugnante à i detti moti che seguirono Raffaello, et gl'altri ». I moti veneziani « si dimandono volti, et traversi, et sono proprij de' damaschi, rasi, ormesini, et simili, ne' quali si veggono le falde traversate, et rotte frà di loro, per le diverse forze del drappo... Il quale [moto] veramente non vorrebbe essere osservato in altro loco che ne' ritratti dove pare che non solamente bene stia; ma quasi che necessariamente vi si richiegga » (4).

E qui il critico perde le staffe: la sua mente, che troppo spesso si svuota nell'astrazione simbolica, corre ai ripari del

(1) *Trattato*, p. 456.
(2) *Trattato*, p. 455.
(3) *Trattato*, p. 182-3.
(4) *Trattato*, p. 183-4.

« genere ritratti », per ripudiar dalle « storie » il panneggio veneziano, che altro non era se non un esempio perfetto della realizzazione della luce nel colore. D'altra parte, proprio perchè nello stesso tempo rifiuta il colore veneziano e la forma michelangiolesca, proprio per questo il Lomazzo è l'interprete di Leonardo. Le limitazioni del pittore si traducono nelle convinzioni passionate del critico.

Persino Tiziano egli vede a traverso Leonardo: « I lumi altresì si debbono soavemente dimostrare con certa maniera, che non vi paia troppa unione, ne dilatatione, ne ancora certe schizzate di pennello, et cotali fierezze che sono estremi i quali non danno a l'opera gratia, ne lode alcuna in quanto a loro. Perchè l'una mostra troppo stento, et passione, et l'altra troppo prestezza, et prattica, però si hanno da dispensare, et distribuire a lochi suoi, riguardando sempre intentamente nel naturale con i debiti modi. In questa consideratione fu principalissimo Leonardo, e Raffaello, et per prattica Titiano » (1). Eppure Tiziano non rinunziava davvero ai tocchi di colore: non li vede il Lomazzo, per potere elevarne la pratica al grado della sapienza di Leonardo.

D'altronde, che il Lomazzo abbia una coscienza errata della funzione del colore nell'arte, s'intende facilmente là dove egli vuol definire la « virtù del colorire »: non solo per lui il colore vale per ingannare l'occhio coll'illusione della realtà — e a questo proposito ingenuamente inventa leggende relative a Gaudenzio, Peruzzi, Mantegna ecc. sulla falsariga delle leggende greche —; ma anche il colore « è niente da se senza l'aiuto dell'altri » elementi della pittura (2).

Colori trasparenti egli ama « sopra le abbozzature à dar il lustro a quelle cose che lo ricercano: per il che si adopera

(1) *Tempio*, p. 147-8.
(2) *Trattato*, p. 187 e 189.

l'aspalto, per dar il lucido à i capelli biondi, e castanei; e parimenti il falzalo finissimo mischiato con la lacca. Le quali cose tutte soleva usar molto Leonardo ». E notate ch'egli suggerisce, sull'esempio di Leonardo, quei colori trasparenti che non sono colore. Ma se si tratta di vero colore, di scintillio di tinte rasate, ecco egli s'adombra: « i medesimi colori [trasparenti] si usano ancora per dar il lustro, e la vivacità al raso, et all'ormesino alterati de i loro colori naturali sopra le abbozzature. Laquale usanza è passata tanto inanzi, che senza riguardo alcuno de i precetti de l'arte, attendendo solamente alla vaghezza, si usa non solamente nei drappi nominati di sopra, mà ancora ne i panni di falde contrarie, che non richiedono quella trasparenza o vivacità di seta... Onde si può dire che l'arte della pittura quanto al colorare sia corrotta » (1).

Ammette i cangianti, purchè usati con parsimonia, come da Raffaello, anzi li definisce « la somma, et ultima vaghezza e leggiadria alla pittura » (2); ma quando si ricorda della fobia dei riflessi cromatici, su cui tanto insiste Leonardo, ripudia le ombre rosse su panno giallo, e le morelle su bianco (3). Cangiantismo romano, sì; riflessi cromatici veneziani, no!

In fatto d'insensibilità cromatica, il Lomazzo va oltre Leonardo: non s'accorge delle ombre azzurre, anche se rammenta i passi vinciani che indicano la necessità di schiarire le forme lontane e di non distruggere con l'ombra il colore locale (4). Anzi, il Lomazzo contradice a tutti i sistemi escogitati per interpretare cromaticamente l'ambiente paesistico:

« I Germani et gl'altri più eccellenti in questa parte hanno fatto sempre le figure nel campo più oscuro, si come ne i

(1) *Trattato*, p. 197-198.
(2) *Trattato*, p. 198-200.
(3) *Trattato*, p. 196.
(4) *Trattato*, pagg. 244, 308, 300.

boschi, cave et spelunche (Vergine delle rocce); accioche elle rispondano meglio all'occhio, facendo il campo che non sia mischiato di rosso, nè di verde ma di color taneto et oscuro si come si usa appresso gl'eccellenti pittori, et intelligenti » (1). Non si potrebbe essere più espliciti: il colore è riportato alla sua pura funzione luministica.

Infine, poichè l'effetto di luce e d'ombra tiene conto del colore quando tende al chiaro più che quando tende all'oscuro, il Lomazzo afferma che Leonardo è stato a tutti superiore appunto perchè « nel dar il lume mostra che habbi temuto sempre di non darlo troppo chiaro, per riservarlo à miglior loco et ha cercato di far molto intenso lo scuro, per ritrovar li suoi estremi » (2). L'osservazione era facile, ed era stata fatta anche dal Vasari; ma la ragione visiva della preferenza di Leonardo per lo scuro fu intesa non dal Vasari, sì dal Lomazzo: « Et tanto più quanto le pitture sono lontane, maggiormente vanno allumate, et riccacciate di scuro » (3). Ingenuamente, attribuisce alle pitture la posizione assunta dalla realtà nella visione del pittore. Perchè si tratta appunto della visione lontana, della visione essenzialmente pittorica, contrapposta alla plastica che è visione vicina: di quella che Leonardo dichiara esplicitamente di amare.

Ogni epoca ha il suo linguaggio; e può darsi che il linguaggio del Lomazzo non ci basti più. Per valutare il concetto ch'egli ebbe dell'arte vinciana, occorre quindi rinunziare a un'adesione assoluta, ma comprenderlo sulla base delle esperienze critiche di cui poteva disporre. Scritti, disegni, pitture di Leonardo, in perfetta armonia, concorsero a vicenda a spiegarsi a lui. Da altri scritti nulla attinse il Lomazzo, se non la posi-

(1) *Trattato*, p. 475.
(2) *Tempio*, p. 51.
(3) *Trattato*, p. 337.

zione storica assegnata dal Vasari. Ma da altre pitture attinse assai: Raffaello, Michelangelo, Correggio, Tiziano si erano nel frattempo elevati davanti gli occhi di tutti, mostrando affinità e contrasti con l'arte di Leonardo. Sopra tutto due princìpi opposti erano simboleggiati in Roma e in Venezia: la forma e il colore. E già si tentava a più riprese di contemperare o di accordare i due princìpi. Da tali contrasti, da tali ricerche di accordo, derivò al Lomazzo l'occasione per intendere come appunto Leonardo, tanti anni prima, fosse arrivato a un accordo tutto suo, sulla base di un principio diverso da i due che tenevano allora il campo: la luce. E la conclusione fu che l'arte era moto, il moto era luce, la luce era colore e non forma, la luce era visione pittorica, la luce era Leonardo. Cercò di estendere il suo apprezzamento a tutto ciò che era conforme al principio di Leonardo, e cercò di ripudiare tutto quello che non era conforme. E quindi non capì troppe cose. È vero: la colpa non fu sua. Credeva di poter fare soltanto, e a lui si chiedeva soltanto, un trattato dell'arte della pittura. E però non poteva scrivere una storia dell'arte di Leonardo.

* * *

La fama del trattato di Gian Paolo Lomazzo fu grande nel Seicento e nel Settecento, per quel che conteneva di più debole, vale a dire la simbolica, l'astratto concettismo, le formule psicologiche. Le sue fini, e talora profonde, osservazioni artistiche furono considerate ricette tecniche e nulla più. Nella cultura predominò incontrastato Giorgio Vasari.

Perciò, anche Gian Battista Armenini (1) si esalta per Leonardo, ma non sa se non ricordarne i caratteri psicologici tratti dalla realtà e drammatizzati, e i pregi della scrupolosa

(1) *De' veri precetti della pittura*. In Ravenna, MDLXXXVI, pag. 74, 132, 143, 172, ecc.

finitezza. E Federico Borromeo (1) vede nella « Cena » di Leonardo sopra tutto le « metoscopiae leges » applicate con rigore scientifico alle fisonomie per suggerirne sentimenti. Egli descrive i particolari fisionomici, e teorizza : « Quae naturae signa sic attigi, ut pictores nostri admonerentur, non esse cognitiones istas extra artis fines, quam factitant, et nihil erraturos eos, si studii multum in hoc etiam genere sibi esse consumendum putabunt » ; idee più astratte delle intenzioni espresse nei trattati del Vinci e del Lomazzo, e che preparano già il terreno favorevole a libri come l' « Expression des passions » del Le Brun, o anche « The expression of the emotions in Man and animals » di Carlo Darwin.

A deviare vie più le menti dall'intelligenza dell'arte di Leonardo concorsero alcuni fatti esterni, fra cui la rapida rovina del « Cenacolo » delle Grazie, onde la impossibilità per gl'Italiani di conoscere opere autentiche del maestro, e il desiderio di attribuirgli opere mediocri e cattive.

Fu per queste ragioni pienamente disorientato Francesco Scannelli (2), che pure aveva girato l'Italia tutta; così che se egli ripetè per tradizione che Leonardo fu ad ogni altro pareggiabile « nello studio, gratia, e bella idea di teste, ed espressiva de' più propri affetti », dichiarò anche di non credere alla perfezione di Leonardo perchè superato da Raffaello, da Tiziano e dal Correggio. Con che veniva a finire anche la conoscenza della posizione storica del maestro.

Più giusta, eppure sempre fredda impressione, ricavò Luigi Scaramuccia (3) dalla visione della « Vergine delle rocce »

(1) *Museum* (1625) in *Symbolae Litterariae Opuscula Varia*, Romae, 1754, vol. VII, pag. 130.

(2) *Il Microcosmo della Pittura*. In Cesena, MDCLVII, L. I, c. VI, pag 40 e seg.

(3) *Le finezze de' pennelli italiani*. In Pavia, 1674, p. 138.

(esemplare di Londra) nella chiesa di S. Francesco a Milano: la trovò non « inferiore di quello che la fama di lui (Leonardo) va risuonando; fiero, ben dissegnato, e per niuna immaginatione offeso da durezza, quantunque diligentissimo in se stesso ne sia ».

Anche Filippo Baldinucci (1) ha perduto completamente la nozione della posizione storica di Leonardo, a ciò condotto dal suo barbaro sistema dei decennali. Copia il Vasari e non sa aggiungervi se non affermazioni astratte: « spiegò quel grande ingegno tutte le finezze dell'arte, e vi fece vedere rara perfezione nel disegno, diligenza nel colorito, e maestosa nobiltà nel componimento ». Generalità prive di senso.

E l'Abate Lastri (2), che pur s'accorge della non inferiorità di Leonardo a Michelangelo, per non avere originali riconosciuti avanti agli occhi, finisce per usare il linguaggio del maestro allo scolaro: « esprimeva il Vinci nelle sue pitture con molta diligenza gli effetti della luce e delle ombre. Era diligentissimo nel disegno, ed esatto nel terminare le sue figure ».

* * *

In più fortunate condizioni degl'Italiani si trovarono i Francesi del Seicento e del Settecento. Anzitutto varie opere d'arte autentiche di Leonardo erano sotto i loro occhi — e ancor oggi, come è noto, Leonardo s'impara a conoscere nel Museo del Louvre —; poi nel 1651 un Francese, Raphael Trichet Du Fresne, pubblicò per la prima volta il « Trattato della pittura » del Vinci (3).

(1) *Notizie de' Professori del disegno*. Torino, 1770, T. II, p. 257 e seg. Anche il Sandrart perde di vista la posizione storica di Leonardo: Academia Nobilissimae Artis Pictoriae, Noribergae, 1683, p. 111.

(2) *L'Etruria Pittrice*, Firenze, 1791, t. I, pag. XXIX.

(3) *Trattato della Pittura di L. d. V.* In Parigi, MDCLI.

Nella prefazione, che vorrebbe essere una biografia di Leonardo, il Dufresne non scrive critica d'arte e nemmeno si accorge di quella che poteva trovare nello scritto del Vasari, di cui pure si serve. Ma assai più che la prefazione, sono interessanti i disegni del Poussin, che illustrano il Trattato e sono incisi nell'edizione, perchè dimostrano come i precetti di Leonardo non potevano essere compresi nel secolo XVII nemmeno da un elettissimo ingegno. Per illustrare ad esempio il capitolo « de gl'animali di quattro piedi et come si muovono » (1), il Poussin disegna un cavallo che, confrontato con i molti disegni vinciani di cavalli, palesa una totale mancanza di moto, di sfumato, e quindi di effetto pittorico. Solo la forma astratta interessa l'illustratore. E quando, per illustrare il capitolo « della figura che và contro il vento » (2), il Poussin è costretto ad attuare movimento, giunge allo svolazzo del Bernini e non alla vibrazione di Leonardo.

In ogni modo la pubblicazione del Trattato ebbe in Francia grande eco. Fréar de Chambray lo considera: « la règle de l'art et le guide de tous les vrais peintres » (3). E se le preoccupazioni parigine per il classicismo in arte, non permettono di trar profitto dei precetti di Leonardo, almeno la nozione storica dell'arte sua non è più dimenticata. Tutti gli scrittori considerano Leonardo l'iniziatore della pittura moderna; e ammettono anche l'eccellenza della sua teorica, pur riservandosi di controllarne la pratica, con le proprie dottrine.

Il Félibien (4) scrive: « Il est vrai aussi que ces grandes idées qu'il avoit de la perfection et de la beauté des choses, a été cause que voulant terminer ses ouvrages au-delà de ce

(1) Ed. cit., pag. 77.

(2) Ed. cit., pag. 85.

(3) A. Fontaine, *Les doctrines d'art en France*. Paris, 1909, p. 21.

(4) *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*. Nouv. Ed. à Trevous MDCCXXV, T. 1, pag. 263-4.

que peut l'Art, il a fait des figures qui ne sont pas tout-à-fait naturelles. Il en marquoit beaucoup les contours. Il s'arrêtoit à finir les plus petites choses, et mettoit trop de noir dans les ombres. En cela il ne laissoit pas de faire connoître sa science dans le dessein et dans l'entente des lumieres, par le moyen desquelles il donnoit à tous les corps un relief qui trompe la vûë. Mais sa maniere de travailler les carnations ne represente point une veritable chair, comme le Titien faisoit dans ses tableaux. On voit plûtôt qu'à force de finir son ouvrage, et d'y arrêter le pinceau trop long-tems, il a fait des choses si achevées et si polies, qu'elles semblent de marbre ».

Dove, malgrado l'interpretazione plastica, malgrado la strana osservazione dei contorni eccessivamente segnati, è pur notevole l'interpretazione del colore di Leonardo opposto a quello di Tiziano, e raggiungente tali effetti di preziosità materiale da paragonarli a quelli del marmo.

Eppure sin dal principio del secolo XVII un grande artista, Pietro Paolo Rubens, aveva scritto di Leonardo in modo tale che avrebbe dovuto impedire nella critica posteriore ogni ritorno all'interpretazione materialistica e miniaturistica dell'arte di lui. Ma lo scritto del Rubens non ebbe un proporzionato effetto, perchè fu pubblicato frammentariamente e tardi, per opera del De Piles (1):

« Leonard de Vinci commençoit par éxaminer toutes choses selon les régles d'une éxacte Théorie, et en faisoit ensuite l'application sur le Naturel dont il vouloit se servir. Il observoit les bienséances, et fuïoit toute affectation. Il savoit donner à chaque objet le caractére le plus vif, le plus spécificatif et le plus convenable qu' il est possible, et poussoit celuy de la majesté jusqu'à la rendre divine. L'ordre et la mesure qu'il

(1) Roger De Piles, *Abregé de la vie des Peintres*. A Paris, MDCXCIX, pag. 165 e seg.

gardoit dans les Expressions étoit de remuer l'imagination, et de l'élever par des parties essentieles, plutôt que de la remplir par les minuties, et tâchoit de n'être en cela, ni prodigue, ni avare. Il avoit un si grand soin d'éviter la confusion des objets, qu'il aimoit mieux laisser quelque chose è souhaiter dans son Ouvrage, que de rassasier les yeux par une scrupuleuse éxactitude : mais en quoy il éxcelloit le plus, c'étoit comme nous avons dit, à donner aux choses un caractére qui leur fut propre, et qui les distinguât l'une de l'autre ».

E sulla « Cena », parlando del Cristo : « Son Attitude est grave, et ses bras sont dans une situation libre et dégagée, pour marquer plus de grandeur, pendant que les Apôtres paroissent agitez de côté et d'autre par la véhémence de leur inquiétude, dans laquelle néanmoins il ne paroît aucune bassesse, ni aucune action contre la bienséance ».

Nella storia della critica relativa a Leonardo, il Rubens reca un elemento nuovo. Maestro nell'espressione dei sentimenti umani come nella rievocazione della realtà materiale, naturalmente intende l'eccezionale capacità in Leonardo di determinare il carattere proprio di persone e cose. Ma nello stesso tempo s'accorge della *bienséance*, del potere cioè di nobilitare ogni cosa toccata, insito nel pennello di Leonardo. E sopra tutto la *misura* classica, che era il parallelo artistico della psicologica *bienséance*, che astraeva dalla contingenza per giungere all'essenza, che evitava ogni minuzia di esecuzione, e lasciava anzi se mai il compimento dell'opera alla suggestionata fantasia dell'osservatore; la « misura » di Leonardo fece eccezionale impressione nell'animo del Rubens.

Roger De Piles (1), per cui Leonardo è il primo e più antico maestro degno non solo di notizie biografiche ma anche

(1) *Abregé* cit. pag. 165 e 168.

di « reflexions sur les ouvrages », ebbe il merito di pubblicare il giudizio del Rubens, e di commentarlo, precisando e completandone le conchiusioni.

Il disegno di Leonardo « est d'une grande correction et d'un grand Goût, quoy qu'il paroisse avoir été formé sur le Naturel plutôt que sur l'Antique. Mais sur le Naturel de la même maniére que les anciens Sculpteurs l'en ont tiré; c'est-à-dire, par de savantes recherches, et en attribuant à la Nature, non pas tant ses Productions ordinaires, que les Perfections dont elle est capable.

« Les Expressions de Leonard de Vinci sont tres-vives et tres-sprituelles ». Anche un solo disegno « est une preuve suffisante, pour montrer combien profondément il pénétroit dans le coeur humain, et avec quelle vivacité, quelle variété et quelle justesse il en savoit représenter tous les mouvemens ».

« S'il m'est permis d'ajoûter quelque chose aux paroles de Rubens, je diray qu'il n'a pas parlé du Coloris de Leonard de Vinci; parce que n'ayant fait ses remarques que des choses qui luy pouvoient être utiles par rapport à sa Profession, et n'ayant trouvé rien de bon dans le Coloris de Leonard, il a passé cette partie de la Peinture sous silence: aussi est-il vray que les carnations de Leonard donnent la plûpart dans la couleur de lie, que l'union qui se rencontre dans ses Tableaux tient beaucoup du violet, et que cette couleur y domine ».

Quale progresso sul Félibien! Il Rubens suggerisce di evitare il pregiudizio degli eccessivi particolari; e lo stesso De Piles trascura il pregiudizio dell'eccessivo rilievo. E dal silenzio del Rubens è indotto a precisare il vago giudizio del Félibien sul colore di Leonardo, che nettamente disapprova. Non poteva scrivere altrimenti il rappresentante degli « amateurs »; ed è specialmente notevole ch'egli precorra il Ruskin. Ma sopra tutto ammirevoli sono i passi del De Piles per la delicatezza

con cui tratta le qualità psicologiche di Leonardo, e per l'indipendenza di origine e affinità di risultati ch'egli constata fra l'arte di Leonardo e l'antica; nell'una e nell'altra è una scelta della natura a base d'intelligenza. Naturalmente il De Piles guarda Leonardo a traverso le categorie care al suo tempo; eppure egli vede la realtà, con un'acutezza, con una sensibilità, che son di eccezione per tutti i tempi.

Dezallier D'Argenville (1) riecheggia insieme il De Piles e il Félibien, abbassa quindi il tono della sua critica, e non conchiude. Ingenuamente si meraviglia delle poche figure introdotte da Leonardo ne' suoi quadri, come di uno scrupolo eccessivo. Per uno di quegli assurdi così comuni nella storia dell'arte, la tradizione plastica era morta nell'animo di tutti, e non s'intendeva più la rarità delle immagini, proprio mentre si pretendeva di comprendere e di seguire i precetti dell'antichità classica. Il contemporaneo di Boucher non arrossisce di rimproverare a Leonardo l'inosservanza dell'arte classica.

Ecco alcuni giudizi del D'Argenville:

« Son dessein étoit correct, ses expressions vives et spirituelles, sa touche délicate, légère, et d'un fini précieux ».

« Personne en effet, n'a tant travaillé que lui, pour arriver au point de perfection, et pour exprimer les passions de l'ame. Persuadé qu'il s'attireroit l'estime des gens d'esprit, il fit des études extraordinaires pour remuer l'imagination des spectateurs... Son scrupule alloit au point de ne mettre dans ses tableaux, que le figures absolument nécessaires; il donnoit à chaque chose le caractére qui lui étoit propre, et le feu de son imagination élévoit ses sujets jusqu'au degré le plus éminent. En cherchant ainsi à plaire aux sçavans, il a négligé la partie du coloris, qui lui auroit assi subjugué les vrais connoisseurs.

(1) *Abrégé de la vie des plus fameux peintres.* A Paris, MDCCLXII. T. I, p. 113-15.

« Ce peintre exprimoit toutes les minuties de la nature, les poils, la barbe, les cheveux, les herbes, les fleurs, etc. Cette servile exactitude à trop suivre la nature, ne pouvoit être corrigée que par l'étude des figures antiques, mais il ne les consulta jamais. Son coloris n'est pas excellent, ses carnations tirent sur la couleur de lie, et il régne dans tous ses tableaux un ton violet qui en ôte l'union ».

All'infuori delle « vite degli artisti », la considerazione per Leonardo è anche minore. Anche chi padroneggia disegni e stampe, come il Mariette (1), non sa dir nulla di più della posizione storica del maestro. L'idolatria per Raffaello manda su Leonardo appena una luce riflessa : il Cochin (2), davanti alla « Cena », conchiude che è « fort dans le goût de Raphael », e il Reynolds (3) s'accorge di Leonardo soltanto perchè Raffaello ne imitò i colori. Non solo, ma il gusto settecentesco francese finiva per mal sopportare persino la grandiosità e la profondità di vita psicologica che, malgrado tutte le rovine, si sprigionava ancora dalla « Cena » : Charles De Brosses (4) trova « à redire que tous les visages sont fort laids », e il La Lande (5) « quelques mouvemens de bras et de mains un peu outrés ». Certo si tratta di giudizi incompetenti, pure significativi come indici del gusto universale, come conferma della difficoltà in cui si trovavano gli uomini del Settecento per intendere l'arte di Leonardo.

(1) *Abecedario*, Paris, 1854-6, T. III, p. 138; e *Raccolta di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura* pubblicata da Gio. Bottari, Milano, 1822. Vol. II, lett. 84. La lettera è del 1730.

(2) *Voyage d' Italie*, a Paris, 1758, T. I. p. 41-42.

(3) *Delle arti del disegno*, Bassano, 1787, p. 169.

(4) *Lettres historiques et critiques sur l' Italie*, à Paris, chez Pontieu, an VII. La lettera 3ª, che parla di L., è del 1738.

(5) *Voyage d' un François en Italie fait dans les années* 1765 e 1766. Yverdon, MDCCLXIX, t. I, pag. 265.

LEONARDO – DANZATRICE

Windsor, *Biblioteca.*

* * *

Distrutto il colore, che aveva formato la gloria della pittura francese e veneziana del Settecento, e sorto sulle sue rovine il neo-classicismo del Winckelmann e del Mengs, la nuova importanza assunta dal chiaroscuro risolleva la fortuna di Leonardo. Il Mengs parla del chiaroscuro in senso prettamente vinciano, ma lo riferisce generalmente al Correggio, che considera maestro tipico del chiaroscuro. Osserva per esempio che il Correggio comprese: « che non doveasi dare alle differenti cose una ugual forza, nè forma di luce: che la chiarezza interiore di un Quadro è differente secondo vengono illuminate le parti dell'aere interposto; e che il misto della luce e delle tenebre produce una tinta grigia; e finalmente conobbe, ch'era necessaria una varietà continua: onde non ripetè mai la stessa forza nè nel chiaro, nè nell'oscuro » (1). E non sembra questa una fine determinazione del chiaroscuro vinciano?

E sotto l'influsso del Winckelmann, che aveva apprezzato l'espressione psicologica di Leonardo, sin dal 1784 scrive l'Amoretti (2), poi così benemerito della biografia vinciana, un giudizio che rimarrà fondamentale per troppi scrittori dell'Ottocento, cioè che Leonardo fu maestro di Raffaello e del Correggio nella grazia, e di Michelangelo nella robustezza. Nel quale giudizio, malgrado la sua astrazione, si trova già accennato il superamento dell'ammirazione limitata alla grazia dei contemporanei di Leonardo, e la condanna delle ripugnanze del De Brosses e del La Lande per l'energia del maestro.

(1) A. R. Mengs, *Opere*. In Bassano, MDCCLXXXIII. T. I, pag. 181.

(2) Amoretti nel « Ragionamento » premesso ai « Disegni di Leonardo da Vinci incisi sugli originali da Carlo Giuseppe Gerli, 1784 ».

Rimaneva tuttavia l'impossibilità di conoscere in Italia opere ben conservate di Leonardo, così che Luigi Lanzi (1), quando non s'inspira al Vasari o al Mengs, perde di vista completamente la realtà : Leonardo « tenne due maniere, l'una carica di scuri che fanno mirabilmente trionfare i chiari opposti ; l'altra più placida e condotta per via di mezze tinte. In ogni stile di lui trionfa la grazia del disegno, la espressione dell'animo, la sottigliezza del pennello. Tutto è gaio ne' suoi dipinti, il campo, il paese, gli altri aggiunti delle collane, de' fiori, delle architetture ; ma spezialmente le teste. In esse ripete volentieri una stessa idea, e vi aggiugne un sorriso, che a vederlo rallegra l'animo ». Meno puerile e meno irreale altrove, comprende che « fu suo costume come nelle ombre rinforzar sempre fino ad arrivare al grado più alto ; così nelle composizioni di più figure andar crescendo fino al sommo gli affetti e le mosse. La stessa gradazione tenne nella grazia, di cui fu forse il primo vagheggiatore ».

La nuova importanza che assunse con l'inizio del secolo XIX la figura storica di Leonardo da Vinci, e a un tempo le più accentuate conseguenze dell'erronea interpretazione psicologica e scientifica dell'arte di lui, ricevono una tipica manifestazione nell'opera, proprio di un pittore, di Giuseppe Bossi dedicata al « Cenacolo » (2). Le condizioni del dipinto erano tali che per studiarlo occorreva ricorrere alle copie e alle incisioni : e sopra tutto queste davano il soggetto denudato dall'arte con cui era stato trattato. Ogni considerazione sul Cenacolo diventava naturalmente astratta, e l'astrattezza dei problemi mentali si accordava pericolosamente con la necessaria astrattezza delle considerazioni. Lo studio delle fonti relative a Leo-

(1) *Storia pittorica della Italia*. Bassano, MDCCCXVIII. T. I, p. 121 e T. IV, p. 189-90.

(2) GIUSEPPE BOSSI. *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci*, Milano, MDCCCX.

nardo, fatto dal Bossi con mirabile diligenza, non gl'impedisce di esaminare il Cenacolo a base di *fisionomie* e di espressioni psicologiche. L' « eccellenza di Leonardo » è da lui spiegata con l'ambiente politico e letterario favorevole alle arti e con il sistema di interrogare direttamente e da sè la natura. I difetti del Cenacolo sono, secondo il Bossi, l'uguale altezza di tutte le figure, il taglio troppo netto della tavola, l'uniformità di raggruppamento, la mancata concordanza con le teorie del Lessing, e simili vuotaggini.

Il vantaggio dell'opera del Bossi fu di produrre con i propri eccessi extra-artistici una violenta reazione. Molto opportunamente Carlo Verri (1) osserva che il Bossi ha distaccato Leonardo dal suo tempo, e lo ha esaltato come idolo, seguendo invenzioni ideologiche proprie, facendo esprimere a Leonardo ciò che non aveva mai espresso, e dimenticando la pittura di lui. « La difficoltà dell'arte, checchè si sforzi d'insinuare l'Autore, non consiste tanto nell'intelletto, quanto nell'esecuzione ».

Conosce il Goethe (1) le acerbe critiche all'opera del Bossi, ma purtroppo anch'egli si fonda sui disegni del Bossi e sulle stampe, nè si sottrae alla interpretazione ideologica. La lettura del Trattato gli permette tuttavia alcune notevoli osservazioni : per dipingere come Leonardo, occorre cercare le figure che si avvicinano all'idea, posarle nel medesimo atteggiamento, e trattare l'idea generale che si ha nell'animo esattamente secondo il vivo. E il compito ha bisogno del genio, poichè, siccome l'artista parte dall'individuale per giungere all'universale, troverà sempre un difficile compito, sopra tutto se occorre rendere l'azione simultanea di parecchie figure. Si guardi la Cena : le più

(1) Carlo Verri, *Osservazioni sul volume intitolato « del Cenacolo di Leonardo da Vinci di Giuseppe Bossi, pittore »*. Milano, MDCCCXII, pag. 105 e 108.

(2) *Ueber Kunst und Altertum*, 1817. Abendmahl von Leonardo da Vinci zu Mailand. Goethes Werke, XXX, pag. 300 e seg. Stuttgart, (1895).

svariate gradazioni di sentimenti. Se si trattasse di prender tutto questo nella natura, che attenzione d'ogni ora, che tempo sarebbe necessario, per trovare tanti particolari e formarne l'insieme! E in un disegno di Leonardo per la testa del Cristo, è « un tentativo supremo per attaccarsi alla natura, quando si tratta di esprimere il sovrumano ».

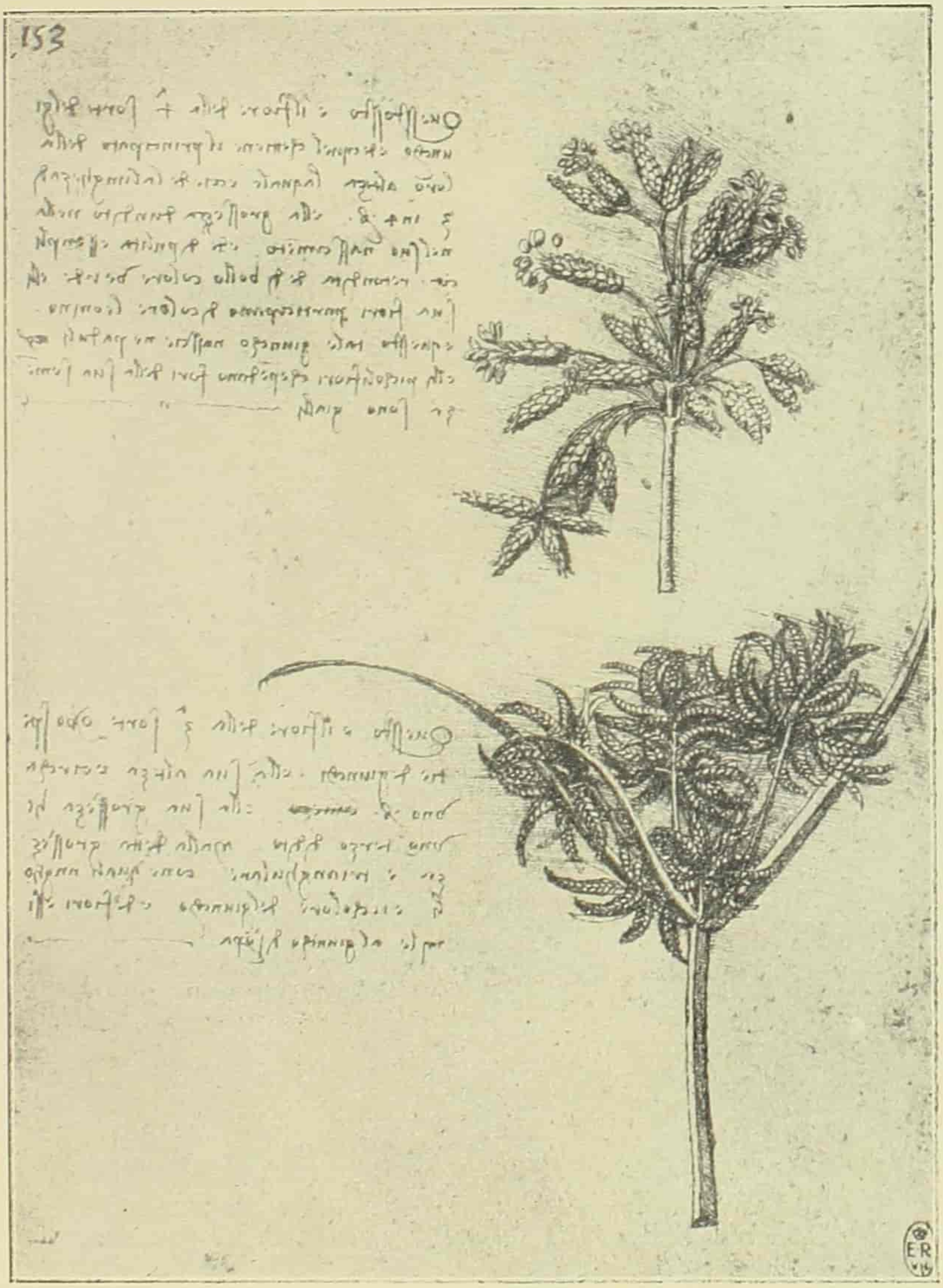
L'unilateralità delle considerazioni toglie ad esse valore, malgrado la così alta coscienza d'arte. Eppure esiste la prova che se il Goethe si limita a considerazioni ideologiche, ciò dipende dalle condizioni accennate, esteriori allo spirito di lui, perchè ben altrimenti avrebbe parlato se avesse conosciuto una opera conservata di Leonardo. Anzi, da un passo casuale, si può dedurre che nessuno quanto il Goethe sia mai stato atto ad aderire alla visione artistica di Leonardo.

« La luce è il vero... La tenebra è il falso. E che cos'è la bellezza? Essa non è nè luce nè tenebre: crepuscolo, un prodotto di vero e di falso, un che di mezzo. Nel suo regno c'è un bivio così ambiguo e così oscuro che un Ercole tra i filosofi potrebbe sbagliarsi » (1).

* * *

Gli scrittori citati sin qui hanno dato importanza alla psicologia dell'arte di Leonardo, ma ne hanno esaminato principalmente l'aspetto obiettivo, cioè hanno constatato la capacità dell'artista di trasfondere nell'apparenza delle immagini i sentimenti ch'esse dovevano esprimere quali attori di una scena, da Luca Pacioli al Goethe. Solo per eccezione son risaliti alla personalità dell'artista per intendere qual fosse la posizione sentimentale ch'egli assunse davanti al mondo, qual fosse cioè il sentimento unico che tutte dominava le sue immagini, in qua-

(1) Lettera a Friedrike Oeser. Passo riferito dal Seidlitz, L. d. V, Berlin, 1909, II, 263.



LEONARDO – STUDI DI BOTANICA

Windsor, *Biblioteca.*

lunque contingenza di azione queste si trovassero. E quando si posero tale problema, gli scrittori anteriori all'Ottocento si limitarono a constatare che le figure di Leonardo sorridevano, onde puerilmente dedussero l'allegria dell'artista.

È merito dello Stendhal (1) di aver saputo per primo leggere nel cuore di Leonardo. Egli profitta per definire la psicologia vinciana di due versi del La Fontaine : « Tout était bonheur pour lui jusqu'au sombre plaisir d'un coeur mélancolique ». E altrove : « Il avait cette rare noblesse de dessin plus frappante chez lui que chez Raphaël même, parce qu'il ne mêle point à la noblesse l'expression de la force. Il avait ce coloris mélancolique et tendre, abondant en ombres, sans éclat dans les couleurs brillantes, triomphant dans le clair-obscur, qui, s'il n'avait pas existé, aurait dû être inventé pour un tel sujet ». Cioè per la « Cena » : « s'il fut jamais un homme choisi par la nature pour peindre un tel sujet, ce fu Léonard de Vinci ».

Purtroppo, le numerose false attribuzioni cui presta fede impediscono allo Stendhal di completare il suo quadro con osservazioni stilistiche, anche se davanti la « Gioconda » s'accorge che « la main droite est éclairée absolument à la Corrège ». Assai poche parole dello Stendhal hanno dunque importanza per la storia dell'arte, eppure sono sufficienti a rivelare sia lo stato d'animo dell'artista, sia la impronta di quello stato d'animo nella sua preferenza per l'ombra. L'arte di Leonardo è appunto la sintesi del suo sentimento e del mezzo artistico prescelto ad esprimerlo : è tutta in un'ombra melanconica.

Il Delécluze (1) s'accorge che il fatto di avere Leonardo abbandonato la pratica dell'arte non si deve attribuire alla fri-

(1) De Stendhal, *Histoire de la Peinture en Italie* (1ª ed. 1817). Paris, 1892, pag. 162, 140.

(2) E. J. Delécluze, *Léonard de Vinci*. Paris, 1841, p. 29.

volità del carattere, ma a un disprezzo filosofico delle cose della vita, alla bramosa ricerca delle verità d'ogni genere.

Al Rio (1) risale l'idea di rappresentare Leonardo in una antitesi di genio universale e di deficiente spirito religioso. « Entre tous les artistes, par la force, la hauteur et la souplesse de son génie il s'éleva jusqu'à la synthèse de l'idéalisme et du réalisme..., nul artiste n'ayant pénétré aussi avant que Léonard dans les mystères de la science... Malheureusement l'activité de l'exécution ne répondit pas chez lui à la grandeur des conceptions, et le désordre apparent dans lequel il nous a laissé le fruit des ses méditations ou de ses intuitions, a été cause qu'une justice si incomplète lui a été rendue par ses contemporains et par la postérité ».

Ma davanti il « Battista » del Louvre la coscienza religiosa del Rio si ribella : « la tête est modelée avec une finesse poussée jusqu'à l'extrême limite de l'art, et... la perfection tecnique n'à jamais été surpassée. Il n'en est pas de même de la perfection poétique ; car, bien que le visage du saint respire une sorte d'enthousiasme, on y cherche vainement cet idéal ascétique réalisé plus ou moins heureusement par la peinture chrétienne, mais auquel Léonard, avec tout son génie, ne put jamais atteindre ».

Tuttavia, il Rio limita altrove questo giudizio : Leonardo giunse a dare la perfezione « à l'oeuvre d'art proprement dite, indépendamment de sa valeur morale et de sa signification symbolique. Cela ne veut pas dire qu'il fût un naturaliste raffiné ou un magicien consommé, qui se renfermait doctement et systématiquement das une sphère étrangère aux grandes inspirations ; au contraire, nous verrons bientôt qu'il savait, lui aussi trouver le chemin de l'idéal, quand le problème à résoudre dirigeait forcément son regard de ce côté-là ».

(1) A. F. Rio. *De l'art chrètien*. Paris, 1861, T. III, pag. 33, 132, 68, 66

Insomma, malgrado le deficienti espressioni, il Rio ha pure una vaga coscienza della fantasia creatrice di Leonardo. La sua sopravalutazione del tecnico, non gl'impedisce di apprezzare i caratteri spirituali di lui. I pregiudizi morali che si destano davanti al « Battista » si sciolgono al calore della « Cena ».

Il Rio conosce, meglio di qualunque altro abbia scritto su Leonardo, il valore della critica del Lomazzo, e può quindi orientarsi nel caratterizzare le qualità figurative pure della pittura di Leonardo: « force dans le relief, splendeur et harmonie dans les lumières, dont il sut si bien combiner le jeu avec celui des ombres qu'il en résulta cette magie du clair-obscur dont il fut le véritable inventeur..., double tendance, que j'appellerais volontiers plastique et musicale ». Musicale è una metafora, che svia troppo l'intelligenza dal fatto, sopra tutto perchè contrapposta a plastica. S'egli avesse ben compresa la questione, avrebbe detto « pittorica ».

La concezione del Rio tende però alla determinazione della personalità di Leonardo, anche se parte da astratte categorie esteriori. Ma le categorie stesse hanno già rotta l'unità intuita dallo Stendhal, e contengono il grave pericolo di suggerire ciascuna uno sviluppo autonomo e divergente, allontanando le menti da quella personalità centrale che tutto riunisce ed accorda.

E l'effetto si trova nel Taine (1):

« Peut-être n'y a-t-il point au monde un exemple d'un génie si universel, si inventif, si incapable de se contenter, si avide d'infini, si naturellement raffiné, si lancé en avant, au delà de son siècle et des siècles suivants. Ses figures expriment

(1) H. Taine, *Voyage en Italie*. Paris, 1897. T. II, p. 408, 409, 410. Il viaggio avvenne nel 1864.

une sensibilité et un esprit incroyables; elles regorgent d'idées et de sensations inexprimées ».

E delle figure di Leonardo: « Leur immobilité et leur silence laissent deviner deux au trois pensées superposées, et d'autres encore cachées derrière la plus lontaine; on entrevoit confusément ce monde intime et secret, comme une délicate végétation inconnue sous la profondeur d'une eau transparente. Leur sourire mystérieux trouble et inquiète vaguement; sceptiques, épicuriennes, licencieuses, délicieusement tendres, ardentes ou tristes, que de curiosités, d'aspirations, de découragements on y découvre encore! Quelquefois, parmi de jeunes athlètes fiers comme des dieux grecs, on trouve un bel adolescent ambigu, au corps de femme, svelte et tordu avec une coquetterie voluptueuse, pareil aux androgynes de l'époque impériale, et qui semble, comme eux, annoncer un art plus avancé, moins sain, presque maladif, tellement avide de perfection et insatiable de bonheur qu'il ne se contente pas de mettre la force dans l'homme et la délicatesse dans la femme, mais que, confondant et multipliant par un singulier mélange la beauté des deux sexes, il se perd dans les rêveries et les recherches des âges de décadence et d'immoralité ».

« Si expressive que soit leur peinture, elle ne laisse affleurer d'eux-mêmes que la grâce complaisante et le génie supérieur; ce n'est que plus tard seulement et par réflexion qu'on distingue dans les orbites enfoncées, dans les paupières fatiguées, dans les plis imperceptibles de la joue, le exigences infinies et la souffrance sourde de la créature trop fine, trop nerveuse et trop comblée, l'alanguissement des félicités usées et la lassitude du désir inassouvi ».

Il pericolo delle categorie del Rio si è dunque pienamente sviluppato. Il Taine crede necessario unire la « perfezione tecnica » di Leonardo con una eccessiva sensibilità profana,

senza accorgersi che così facendo egli ritorna a immaginare nell'artista quel « magicien consommé » che il Rio aveva deprecato davanti la realtà delle cose. È vero, il Taine ha la coscienza che « plus tard seulement » ci si accorge dei caratteri malsani delle pitture leonardesche: dunque malsana è la impressione, non la pittura! E ciò malgrado, l'arte di Leonardo si perde nei sogni e nelle ricerche dell'età di decadenza e d' « immoralità ».

Ecco: la considerazione astratta di un'impressione per sè giustificata, anzi letterariamente geniale, conduce a perder di vista l'arte di Leonardo ne' suoi limiti effettivi, nella sua realtà. La felice e profonda comprensione della personalità dell'artista, solo per il fatto che la fantasia dello scrittore cammina oltre la realtà, sostituendo un proprio simbolo all'artista, finisce per condurre a una condanna morale.

* * *

Con tocco più fine, con rara sensibilità critica, Walter Pater (1) figura il suo Leonardo.

Intende che la tendenza effettiva di Leonardo a perdersi in un mistero elegante, raffinato e grazioso contradice la tradizione che immagina egli abbia subordinato la religione alla filosofia. Eppure, i contemporanei si figuravano il pittore come un mago: e il Pater ammette che per curiosità egli abbia trascurato il desiderio della bellezza, abbia spinto troppo avanti la ricerca sotto l'esteriore apparenza delle cose, che deve pur restare il principio e la fine dell'arte.

Il problema che agita Leonardo è la trasfusione delle idee in immagini, mentre ciò ch'egli raggiunge è una perfetta padronanza della vecchia arte fiorentina, d'una sensibilità ingenua,

(1) WALTER PATER. *Il Rinascimento*. Trad. De Rinaldis, Napoli, MCMXII, pag. 108 e seg.

ove non entrano le sue divinazioni di vasta umanità, e la visione d'un mondo infinito. Sembra agli altri ch'egli ricerchi uno scopo che la pittura non potrà raggiungere mai. La bellezza fisica sembra costretta e imbruttita nello sforzo. Ma giunge a Leonardo il momento di benessere, che è il momento dell'invenzione. Appena l'idea gli diventa forma e colore, del suo mistero nebuloso non resta se non un mistero grazioso e addolcito; e la pittura accarezza gli occhi mentre soddisfa l'animo.

Il Pater giunge così a riportare il problema morale al problema estetico, in una forma che, se anche qualcosa concede al preconcetto del mago, e trascura di vedere il modo, il processo dell'attuazione dell'opera d'arte, pure rivela l'interpretazione del mondo propria della pittura vinciana, sotto un aspetto assai più vicino al pittore, che non sia quello pensato dal Taine. Il filo anzi che conduce la mente del Pater è così sottile, che somiglia stranamente a quello di Leonardo stesso; onde nasce il celebre passo, che è un capolavoro a parte in tutta la storia della critica d'arte: l'interpretazione della « Gioconda »:

« Fin dall'infanzia di Leonardo noi vediamo quell'imagine definirsi nella struttura dei suoi sogni; e se non vi si opponesse l'esplicita testimonianza storica noi ben potremmo imaginare che questa fosse non altra che la sua donna ideale finalmente incorporata e raggiunta...

« L'apparizione che così stranamente sorge fra le correntìe delle acque esprime ciò che nel corso di un millennio gli uomini pervennero a desiderare: suo è il capo sul quale « convergono tutte le finalità del mondo » e le palpebre ne sono un poco appesantite. È una bellezza che procede dall'interno e s'inscrive nella carne — ricettacolo, in ciascuna sua cellula, di pensieri strani di fantastiche divagazioni di passioni squisite. Avvicinatela per un istante alle candide deità feminee della

Grecia o alle belle donne dell'antico mondo e vedrete come esse resteran turbate da cotesta bellezza ove l'anima è passata con tutte le sue malattie! Tutti i pensieri e le esperienze del mondo la segnarono e la modellarono per quanto avean potere di raffinare e rendere espressiva l'esterior forma: l'animalismo della Grecia, la sensualità di Roma, il misticismo del medio evo con la sua ambizione spirituale e i suoi amori imaginativi, il ritorno del mondo pagano, i peccati dei Borgia. Ella è più vetusta delle rocce fra le quali è seduta; simile al vampiro, morì più volte e conobbe i segreti della tomba; fu abitatrice di mari profondi e ne raccolse le luci declinanti; e trafficò strani tessuti coi mercatanti d'Oriente; e come Leda fu madre di Elena e come Sant'Anna fu madre di Maria; e tutto fu per lei come suono di flauti e di lire, e solamente ha vita nella delicatezza onde i mutevoli lineamenti si improntarono ed ebber colore le palpebre e le mani. La figurazione di una vita che colga tutt'insieme migliaia di esperienze è essa stessa una esperienza antica; e la filosofia moderna ha concepito l'idea dell'umanità come riassumente in sè tutti i modi di vita e di pensiero. Così certamente, Madonna Lisa potrebbe esser considerata come forma della figurazione antica, come simbolo dell'idea moderna ».

* * *

Fra gli scrittori recenti, Gabriel Séailles (1) raggiunge la sintesi della personalità psicologica di Leonardo e riesce a comporne anzi che a scinderne gli elementi.

La preparazione dello scrittore è più letteraria e scientifica che artistica, eppure la sua visione della realtà dei fatti è

(1) GABRIEL SÉAILLES, *Léonard de Vinci. L'artiste et le savant.* Essai de biographie psychologique. Paris, 1892, pag. 213, 483, 499, 508, 475.

così solida e certa ch'egli può limitare le due attività di Leonardo, artistica e scientifica, e indicarne i vicendevoli rapporti.

« Je ne sais rien de plus contraire à ce génie que le pharisaïsme scientifique. S'il analyse ce qu'a fait la nature, c'est pour rivaliser avec elle; s'il pense, c'est pour agir. Il dédaigne les chimères, mai il est épris d'idéal; au-dessus de tout il aime l'invention ».

« Le réalisme du Vinci est, à dire vrai, la plus étonnante foi dans l'esprit ».

« Il ne faut pas lui demander le charme des coeurs simples. Il n'est pas de ceux qui se perdent en autrui: ce n'est point le chêne qui se suspend au lierre. Il se donne à ce qui vraiment le mérite; il ne trahit pas l'objet naturel de son amour, et sans manquer aux hommes, sans leur rien refuser de lui-même, il suit son penchant vers l'éternel et le divin: ce sont des passions encore, mais qui donnent la sérénité dont on lui veut faire un crime ».

« On l'accuse de caprice, de mobilité, d'incertitude... Mais l'unité de la vie trop courte qu'il a vécue est dans la poursuite constante des fins désintéressées. Ce n'est point sa faute, s'il ne peut regarder sans voir... Simplifier sa nature, ce ne serait pas multiplier ses oeuvres exquises, ce serait les supprimer, les détruire dans leur principe même ».

« Il a trop obligé son génie à rendre des comptes à son intelligence. Mais mutilerait-on impunément ce grand esprit? C'est la richesse d'observations dont il dispose, quand il est en verve, qui donne à ses oeuvres leur intensité; c'est son insistance sur ses émotions qui en fait la profondeur; c'est à sa volonté curieuse, à sa lucide intelligence qu'elles doivent leur raffinement, leur délicatesse exquise. Supprimez de Léonard le savant, que restera-t-il? un Bernardino Luini ».

E anche altrove il Séailles giunge a constatare il supe-

Fig. 15

Pag. 173

LEONARDO – CARICATURA

Chatsworth, *Coll. del Duca di Devonshire.*

ramento dello scienziato nell'artista, senza separarli, lumeggiandoli a vicenda, con piena coscienza dell'unità inscindibile dello spirito di Leonardo.

In Italia, dove pure ebbe principio con Giovanni Morelli il controllo delle attribuzioni a Leonardo sulla base della critica stilistica e dove si è spiegata una notevole attività per le ricerche biografiche e storico-scientifiche relative a Leonardo, l'interpretazione psicologica della personalità di lui non ebbe numerosi cultori. Nel 1883, il Boito (1) continua a caratterizzare Leonardo quale creatore di una obbiettività opposta al soggettivismo di Michelangelo e di Raffaello; ed è in ciò seguito dal Solmi (2). Continuano essi cioè a ricollegarsi alle interpretazioni psicologiche del secolo XVIII, come se le raffinate interpretazioni dallo Stendhal al Pater non fossero state pubblicate.

Meglio il Panzacchi (3), il quale constata essere l'unità dello scienziato e dell'artista bene corrispondente al carattere profondamente unitario dell'opera d'arte, e indica il lavoro dello scienziato come un prolungamento dell'artista, e rileva il carattere vinciano contrario alle formule e ai moduli, cioè alle astrazioni.

E il Farinelli (4), in seguito a numerose analisi dei manoscritti vinciani, in seguito a scrupolose esitazioni superate, scrive che per Leonardo: « L'arte, che degenerava lasciando natura, doveva risorgere collo studio di natura. E tanto ebbe

(1) C. Boito. *Leonardo, Michelangelo, Andrea Palladio*. Milano, 1883, pag. 44.

(2) Edmondo Solmi. *Leonardo*, Firenze, 1900, pag. 152.

(3) E. Panzacchi. *Leonardo da Vinci*. In « La Vita Italiana del Rinascimento » III, Arte, Milano, 1893, pag. 467, 478, 471, 474.

(4) A. Farinelli. *La natura nel pensiero e nell'arte di Leonardo da Vinci*, in *Michelangelo e Dante*. Torino, 1918, pag. 357. Lo scritto fu pubblicato per la prima volta nel 1903.

poi Leonardo ad inoltrarsi in questo studio, corona suprema dell'arte, ch'egli davvero ci appare smarrire il suo scopo, intento solo a gettare le fondamenta di un nuovo, grande e ancor non mai ideato edificio scientifico. Veggasi, tuttavia, com'egli, anche nello scrivere, tentando e ritentando, ricerca la perfezione della forma; com'egli artisticamente si distrae, volando da una ricerca all'altra, come farfalla che vola di fiore in fiore, in quei suoi grandi frammenti di scritture e di disegni; e quale mescolanza bizzarra di acutissime indagini, di studi e di esperienze è nei codici e nelle carte scritte che ammucchia... Il capriccio dell'artista, ch'era pure un fenomeno di pazienza, disgrega e frantuma l'opera dello scienziato ».

La dissociazione ch'era stata compiuta dal Rio, e aggravata dal Taine, sebbene intuitivamente superata dal Pater, e logicamente ricomposta dal Séailles, doveva riapparire di recente e suonare condanna a Leonardo.

La sua irreligiosità, contradetta dal Brun (1), induce il Suarés (2) a negare il valore della « Cena ». E la tradizione di Leonardo mago spinge il Wolynski a negare ogni sanità non solo al cuore ma anche alla mente di Leonardo. Davanti la « Gioconda », egli « si sente spiacevolmente colpito da questo strano sorriso, che gli sconcerta il cervello, e gli suscita delle immagini intellettuali complesse ed incerte. Qualche cosa di malefico come un veleno nascosto gli paralizza ed annulla tutte le sue sensazioni, che nel loro sorgere si dissolvono nella secca nebbia del ragionamento. Qui l'artista gli si svela per la prima volta come il più tipico rappresentante di quella complessa epoca della storia, che per la sua importanza d'evocare un

(1) Carl Brun. *Die Quellen zur Biographie Leonardos und sein Verhältnis zu Gott und den Menschen* in *Festgabe für Hugo Blümmer*, Zürich, 1914.

(2) Suarés. *Voyage du Condottiere vers Venise*. Paris, Cornelis, 1910.

sentimento poetico leggero, chiaro e libero si dimostra essere avvelenata dalla tendenza distruttiva e dall'inimicizia contro un idealismo artistico sano e robusto. Per questa ragione egli nell'artista non vede che un grandissimo incantatore, un esperimentatore nel campo delle belle arti, impotente a condurre a termine nessuna delle sue opere, non perchè lavori come un dilettante, ma perchè sempre si trova oppresso da visioni non atte alla produzione della bellezza artistica, sia nel campo antico che nel moderno. Tutta la sua inesauribile originalità intellettuale, priva di passioni e di sentimenti semplici, lo fa apparire nel dominio dell'arte come un Caino » (1).

Non solo le pitture ma anche gli scritti di Leonardo smentiscono il doppio processo di astrazione compiuto dal Wolynski. Egli infatti astrae l'intellettualismo vinciano da ogni sua manifestazione profondamente morale, e vede « la Gioconda » come le altre pitture, fuori dalla realtà dell'arte, a traverso un contenuto morale interpretato a sua volta con il suddetto intellettualismo astratto. Il solo lato interessante di un atteggiamento come quello del Wolynski è di provare l'antitesi fra l'idealismo di un Italiano del Rinascimento e il così detto misticismo slavo, il quale ha pure le sue lunghe propaggini nella cultura contemporanea, sì da contribuire alla posizione nettamente antivinciana assunta da Bernardo Berenson.

* * *

Mentre la critica psicologica del secolo XIX, essenzialmente francese, conduceva a rappresentare l'arte di Leonardo sotto un aspetto insospettato dai precedenti scrittori, la critica

(1) Non conosco la monografia del Wolynski nell'originale russo. (Pietroburgo, 1900). Ho tratto un passo tra i più significativi del pensiero del W. dall'ampio resoconto di W. v. Seidlitz, in « Archivio Storico Lombardo », XXXI, 1904, p. 143 e seg.

figurativa pura riprendeva in esame i problemi svolti dal Lomazzo e toccati dal De Piles. John Ruskin tratta quei problemi con una visione larghissima e con una sì forte personalità da influire su seguaci ed avversari.

È intanto opportuno premettere che il Ruskin nutre per il Trattato di Leonardo un grande rispetto, e anzi se ne serve assai quale fondamento delle sue conferenze sull'arte (1). Sopra tutto lo scrupoloso rispetto per la natura armonizza le due anime, di Leonardo e del Ruskin.

Ma nel 1851 avviene nel Ruskin quella crisi spirituale che si concreta nella sua ribellione allo spirito del Rinascimento in favore del Medioevo. Nè si può dire che si tratti solo di una crisi religiosa. Si armonizzano anzi i suoi sentimenti religiosi con i suoi princìpi d'arte. Gli artisti italiani del Rinascimento, primo Leonardo, gli appaiono valorosi e ben corazzati cavalieri; ma nel momento della lotta i contemporanei confusero la loro corazza con la loro forza. Il Ghiberti e il Verrocchio univano scienza e invenzione, metodo ed emozione, finitura e furore poetico. Ma i loro successori si assicurarono il metodo scientifico e la finitura, e in cambio vi perdettero l'anima loro (2). L'orgoglio scientifico uccide l'arte; concezione teorica donde scaturisce una grandiosa visione storica:

« Raffaello, Leonardo e Michelangelo furono educati alla antica scuola; ebbero maestri che avevano bene intesi i limiti dell'arte, e che erano quasi altrettanto grandi quanto loro stessi. Ma i maestri erano imbevuti di uno spirito anticamente religioso e seriissimo; e se i discepoli l'appresero da loro, furono tuttavia anche abbeverati a tutte le fonti del sapere, aperte in quel tempo. Perciò divennero le maraviglie del mondo. Ma-

(1) *Lectures on art.* 1ª ed. 1870. London, Allen, 1906. Si confrontino per esempio i cap. 107, 129, 130, 142, 164.

(2) *The Stones of Venice*, London, Allen, 1908, vol. III, p. 14 e 265.

LEONARDO – L' ADORAZIONE DEI MAGI

Firenze, *Uffizi.*

(Fot. Anderson)

ravigliato il mondo s'inorgoglì: credette che la grandezza di quegli artisti dipendesse dalle nuove cognizioni, e non dall'antica radice religiosa: l'unione con la quale era vita, e la separazione era morte. D'allora, il mondo ha voluto produrre i Michelangelo e i Leonardo con l'insegnamento di norme scientifiche, e, stupito, ha lamentato che non tornassero i Michelangelo; senza comprendere che quei grandi Padri furono capaci di assimilare il nutrimento scientifico solo perchè radicati nella roccia di tutte le età; mentre l'insegnamento scientifico altro non è se non la piallatura di alberi, cui la radice sia stata tagliata » (1).

E quando la scienza di quegli artisti è l'anatomia — la scienza del sepolcro — lo sdegno del Ruskin non ha più limiti (2). Quando la religiosità della natura viene rotta dalla caricatura, rifiuta; e sospetta che l'abitudine caricaturale di Leonardo sia stata l'incentivo di tendenze innaturali nelle opere più elevate di lui (3). Eppure Leonardo aveva espresso certi « moti divini » che incutono rispetto al Ruskin, anche se ne cerca la spiegazione in elementi esteriori. Constata non esser possibile di realizzare una immagine divina, per esempio un Cristo. « Leonardo, penso, fece meglio di ogni altro; ma forse la bellezza del frammento lasciato a Milano (perchè a dispetto di tutto quel che si è detto sulla ridipintura e la distruzione, quel Cenacolo è pur sempre il più bello che esista) dipende tanto dall'effetto molto impreciso dei guasti quanto dalla sua originale perfezione » (4).

E però, sinora, le riserve formulate dal Ruskin rimangono

(1) *Stones of Venice*, vol. III, pag. 56.

(2) *Ariadne Florentina*, 1ª ed. 1873. London, Allen, 1907, pag. 289 e seg.

(3) *Modern Painters*, 1ª ed. 1843-1860. London, Allen, 1909, vol. IV, pag. 408.

(4) *Modern Painters*, vol. II, pag. 229.

estranee alle reali opere di Leonardo, l'arte del quale egli sa intendere ne' suoi effetti di massa e di luce.

Contro il Mengs e tutta la tradizione, egli conosce la superiorità di Leonardo sul Correggio, e quando vuole schematizzare lo sviluppo interno necessario a ciascun artista per raggiungere la perfezione, una di quelle tappe incarna in Leonardo:

1) Linea: scuole primitive; 2) Linea e luce: ceramica greca; 3) Linea e colore: vetrata gotica; 4) Massa e luce: Leonardo e scuola; 5) Massa e colore: Giorgione e scuola; 6) Massa, luce e colore: Tiziano e scuola (1).

Per la prima volta il problema dell'arte è simbolizzato in elementi visivi organicamente collegati, e creati dalla fantasia dell'artista, fuori dell'aspetto psicologico; e però con più ampia visione, con più pura coscienza, ritorna il Ruskin a proporsi quel problema critico che dopo il Lomazzo, malgrado gli accenni del De Piles, può considerarsi dimenticato: la posizione cioè della luce di Leonardo di fronte al colore - luce dei Veneziani.

E altrove egli prende partito:

« Tre sono le province dell'arte, separate anche se i loro limiti hanno contatti: Linearisti, Chiaroscuristi, Coloristi.

« I linearisti sono essenzialmente incisori: una linea incisa è l'estremo punto d'arrivo del linearismo.

« I chiaroscuristi sono essenzialmente disegnatori con carbone, con matita, o con singole tinte. Parecchi di essi dipingono, ma sempre con qualche sforzo e con pena. Leonardo è il tipo di essi; ma anche l'intera scuola olandese dipinge laboriosamente, senza l'essenziale genio pel colore.

« I coloristi sono i veri pittori, puri di pecche (per quel che può esser tale l'opera d'un uomo), e maestri consumati della propria arte » (2).

(1) *Lectures on art*, cap. 139.
(2) *Ariadne Florentina*, pag. 17.

Il colore dunque è un superamento del chiaroscuro, in base al presupposto dell'identità fra colore e verità.

Per esempio, una colonna bianca che il sole veda e non veda (per dirla col Vinci), sarà dipinta da Leonardo e da Rembrandt in modo da lasciare apparire agli estremi il massimo bianco e il massimo nero, graduati nel centro. Invece il Turner fissa il grado più alto della luce, e impallidisce appena la parte scura, in modo da suggerire poco, delicatamente, la rotondità dell'oggetto. Paolo Veronese, per rispetto al colore locale, abolisce l'ombra, e attua un piano sottile che non rotondeggia ma si distacca, come massa bianca, dagli oggetti che attorniano. Egli cioè non rispetta l'impallidir del colore; il Turner sì, pur mantenendo i colori anche nella parte scura; invece Rembrandt e Leonardo adoperano un sistema che presenta lo svantaggio di non mostrare il colore locale nella parte scura, perchè si smarrisce nell'eccessivo nero (1).

Il Ruskin sa che « tutte le forme di arte vera consistono in una certa scelta compiuta fra le varie classi di verità, una parte delle quali deve essere rappresentata e un'altra necessariamente esclusa; anzi l'eccellenza di ogni stile dipende dalla coerenza o perfetta fedeltà verso le verità scelte, e in secondo luogo dalla ampiezza della sua armonia, cioè dal maggior numero di verità ch'esso riesce a conciliare, e dalla coscienziosità con la quale le verità escluse vengono presupposte anche se non sono rappresentate » (2).

Ma come ciascuno di noi sceglie le proprie compagnie, fra le migliori o le peggiori, così i grandi artisti possono essere veduti in due gruppi: v'è chi dipinge con rispetto al colore locale — Paolo Veronese, Tiziano, Turner —, e chi per amore alla luce e all'ombra non rispetta il colore — Leonardo,

(1) *Modern Painters*, London, Allen, vol. IV, 45.
(2) Op. cit. loc. cit.

Rembrandt, Raffaello —. I migliori di ciascun gruppo introducono elementi dell'altro, in maniera subordinata: Paolo Veronese, luce ed ombra; Leonardo, colore locale.

La gran differenza consiste nel fatto che Leonardo, Remdrandt, Raffaello lasciano perdere vaste superficie di pittura in un'ombra priva di colore (grigio-scuro e bruno), perchè cominciano dalla luce e tendono all'ombra; mentre per il Veronese, Tiziano, il Turner la pittura è come la rosa, che attua l'ombra col colore che si schiara alla luce, perchè appunto essi cominciano dall'ombra e tendono alla luce.

Il sistema dei coloristi ha vari vantaggi, e un solo svantaggio. Essendo le loro luci meno forti, non possono precisare tutte le forme, che le ombre esagerate dei chiaroscuristi ottengono, onde le forme dei coloristi risultano alquanto piatte. « Quando è data la forma di qualche singolo oggetto, e le sue sottigliezze debbono essere rese sino all'estremo, la maniera di disegnare di Leonardo è spesso molto nobile » (1).

Vantaggi dei coloristi sono: il maggior numero di verità ch'essi comprendono, poichè rendono giuste le ombre e false le luci, mentre dei chiaroscuristi sono false tanto le luci quanto le ombre; e i numerosi ed ampi rapporti fra colore e colore, ciò che manca affatto ai chiaroscuristi.

« Guardate per esempio il panneggio di Leonardo al Louvre, con luci bianche e ombre nere; e domandatevi se il panno sia stato bianco o nero. Se bianco, le ombre non debbono essere nere, poichè un fazzoletto bianco appare tutto bianco anche nell'ombra, per il rapporto del bianco con gli altri colori non bianchi, rapporto che Leonardo ha rinunziato a rappresentare. E se il panno è nero o scuro, le luci non avrebbero dovuto essere bianche » (2).

(1) *Modern Painters*, op. cit. pag. 49.
(2) *Modern Painters*, op. cit. pag. 50.

Il colore di Leonardo non deve essere considerato « subordinato » ma cattivo. « Se dipingete oggetti colorati, dovete dipingerli rettamente o erratamente. Non vi è altra scelta. Potete introdurre poco colore, se vi pare. Una pura tinta rosea in un disegno a carbone, per esempio; o in generale pallide lumeggiature, come usò Michelangelo nella Sistina. Tali opere implicano debolezza, imperfezione; non necessità di errore. Ma se dipingete con pieno colore, come Raffaello e Leonardo, dovete essere o veri o falsi. Se veri, dipingerete come i Veneziani. Se falsi, la vostra forma supremamente bella, può distogliere l'attenzione dell'osservatore dal colore falso... ma la pittura non sarà più grande perciò. Se Leonardo e Raffaello avessero colorito come Giorgione, l'opera loro sarebbe stata più grande e non minore di quello che è » (1).

In omaggio al colore, il Ruskin dunque formula una effettiva condanna dell'arte di Leonardo. Eppure egli stesso ha osservato che l'arte non è tutta la verità della natura (caos), e che lo stile è una parte delle verità. Se avesse inteso che non di una parte delle verità, bensì di una singola verità lo stile è composto, egli non sarebbe stato indotto alla sua condanna. Infatti, perchè lo stile dei coloristi è superiore a quello dei chiaroscuristi, secondo il Ruskin? Perchè quello contiene maggior numero di verità di questo. Ma non si tratta di quantità: si tratta di qualità; e qui è l'errore del Ruskin. In questo come in quello stile esiste per ciascuno una sola verità, che non può esser misurata a metro. Sebbene cioè le categorie del Ruskin rispondano alle opere d'arte infinitamente di più di quelle tradizionali, per esempio del Mengs, pur tuttavia non combaciano perfettamente con la realtà, e rimangono sempre categorie astratte.

(1) *Modern Painters*, cit. vol. I. 349.

E lo stesso Ruskin era sulla via maestra della critica, quando esaltava, per esempio, il Botticelli per il suo stile lineare, dimostrando che la semplice linea può portare alla perfezione l'opera d'arte; oppure quando ammetteva che certe forme sottili possono essere rivelate soltanto dal chiaroscuro. E allora perchè inibire all'artista di realizzare una sua speciale visione, solo perchè per realizzarla è necessario uno stile che non è fondato sul colore? Ecco: alla libertà dell'artista viene imposto un limite. Egli non può scegliere il soggetto che vuole, perchè il soggetto deve essere adatto alla interpretazione cromatica. Al gusto personale dell'artista viene quindi opposto il gusto personale del critico. Ed è naturale che il critico non possa più comprendere l'artista.

Se a ciò si aggiunge che i dubbi del Ruskin sulla religiosità di Leonardo corrispondono a un errore storico, come si dirà, i due capisaldi della condanna ruskiniana — religione e chiaroscuro — vengono dunque a crollare.

Ma non si può opporsi al Ruskin senza considerare quale altezza abbiano assunto i suoi preconcetti, quale profonda sensibilità egli abbia dell'opera d'arte, anche se non l'approva. Ciò che non ammette come perfezione assoluta dell'arte, egli ammette come stadio storico dello sviluppo universale dell'arte. E il vantaggio della sua visione è d'intendere il « chiaroscuro » come interpretazione della massa, con effetto cromatico, e con tendenza formale. Evidentemente, in questa interpretazione, per la prima volta dopo tre secoli, è superato anche il Lomazzo. Era sufficiente forse intendere che ogni stile ha una sola verità, e che il chiaroscuro di Leonardo non è il chiaroscuro, per esempio, di Michelangelo, per trasformare l'interpretazione unilaterale in totale comprensione artistica; e, forse, per evitare una ingiusta condanna.

* * *

In opposizione al pensiero del Ruskin, è durato per tutto il secolo XIX l'apprezzamento dell'arte di Leonardo come prima rivelazione di quei caratteri di grandiosità, di nobiltà, di potenza espressiva, di unità sintetica dell'effetto raggiunto, che distinguono l'arte italiana del Cinquecento da quella del Quattrocento. Essa è la visione più comune, appunto perchè la tradizionale (già indicata da Giorgio Vasari) e la più adatta a ricollegare Leonardo con l'ambiente in cui è vissuto. E proprio in ciò consiste non solo il suo pregio ma anche il suo difetto, perchè, in quanto essa ha come centro di mira il rapporto fra Leonardo e i suoi, se non proprio contemporanei, almeno immediati successori, perde appunto di vista la personalità di Leonardo, ciò che lo distingue dagli uomini del tempo suo.

In ogni modo, la suddetta concezione è stata svolta e perfezionata sopra tutto in Germania. Incardinata sul « neo-classicismo » del Burckhardt essa ha raggiunto nel Wölfflin (1) la sua migliore espressione, in quanto egli si è più liberato dai legami d'ambiente per guardare gli effetti figurativi. E però riassumo le sue caratteristiche osservazioni.

Constatata la visione universale di Leonardo, ne rileva la sensibilità squisita, per cui è affascinato da mani fini, dalla leggerezza dei tessuti trasparenti, dalla pelle liscia, dai capelli sottili come fili di seta e ondulati. E come i sentimenti delicati così egli sa rendere le forti impressioni. Non v'è differenza di grado fra i problemi: le sottigliezze dell'espressione psicologica vanno di pari passo con le ricerche elementari del mo-

(1) H. Wölfflin. *L'art classique*. Trad. De Mandach. Paris, 1911, p. 30, 290, e *passim*.

dellato. Alla novità delle sensazioni corrispondono mezzi tecnici nuovi.

Nei disegni, « si può dire che fu il primo a mettere il sentimento nella linea ». Pare che al suo lapis basti sfiorare le superficie per dare l'impressione del modellato. Mezzi semplicissimi portano, come non mai, a risultati precisi. La « Cena » s'impone a tutti per la sua semplicità e per la sua forza d'espressione. Leonardo rompe con la tradizione per unire Giuda agli altri apostoli, a fine di trarre, dall'ugual numero dei discepoli dall'una e dall'altra parte del Maestro, un equilibrio architettonico, e di presentare a gruppi di tre gli apostoli per accentrare l'attenzione sul Cristo isolato. Con l'aggruppamento degli apostoli arricchisce l'effetto della linea orizzontale della tavola; e con il rimpicciolimento della tavola ottiene una compattezza delle immagini, artificio di cui niuno s'accorge, e che ha una straordinaria potenza, di concentrazione e di contrasto col Cristo. Ma su tutti gli altri aspetti, è l'intensità dell'espressione psicologica che costituisce la singolarità dell'opera, e che è ottenuta non tanto dalla forma e dal gesto quanto dall'arte della composizione. Essa si palesa nel momento scelto, il silenzio cioè succeduto alle parole del Cristo, momento che permette di sferrare i movimenti drammatici degli apostoli.

La « Gioconda » rivela una veduta completa del modello, in confronto di quella dei busti frammentari dei ritrattisti anteriori: svolta il busto di tre quarti, e presenta la testa di faccia, onde scaturisce un ritmo di movimenti che si accompagna alla ondulata morbidezza delle mani. « Il ritmo ondulatorio delle superficie è così insinuante da associare il nostro spirito all'opera del pittore. Non vi sembra che le ombre sorvolino con la leggerezza del soffio su la « Gioconda » ?

Nella « Sant'Anna », le persone prendono un posto più

grande che non facessero nelle opere precedenti. Cioè, lo spazio totale è diminuito per lasciar più importanza alle figure. Leonardo quindi scopre un rapporto di valori che sarà adottato continuamente nel Cinquecento.

Eppure Leonardo non si è ancora liberato del tutto dalla primitiva goffaggine. L'arricchimento dello spazio, del movimento dei corpi, la loro stessa grandiosità sarà l'opera dei successori, per esempio, di Raffaello.

Da questo breve riassunto del giudizio del Wölfflin su Leonardo risulta, ci sembra, ch'esso è più la giustaposizione di osservazioni, spesso assai giuste, anzichè la fusione di esse in una sola unità. Ciò che il Wölfflin osserva, riguarda alcuni effetti dello stile di Leonardo, più che lo stile stesso; il suo riflesso sociale anzi che la sua natura artistica. Leonardo, infatti, è per il Wölfflin un mezzo per iniziare il lettore a intendere l'estetica del Cinquecento, anzi che uno scopo.

E la questione non muta quando dal Wölfflin si passi al suo contraditore, lo Strzygowski (1), il quale sostiene che lo stile pittorico, attribuito dal Wölfflin a Raffaello, è invece stato inventato da Leonardo.

* * *

Un apprezzatore fra i più sottili della linea della forma della composizione spaziale e di molti altri aspetti dell'arte, Bernardo Berenson, non ha mai dimostrato molta ammirazione per gli effetti del colore tonale. A maggior ragione, di fronte alla riduzione del tono a una scala quasi esclusiva di bianco e nero, qual'è quella compiuta da Leonardo, egli ha sentito ripulsione. Il grande amore per i « primitivi », italiani e cinesi, gli è sembrato inconciliabile con l'amore per Leonardo.

(1) STRZYGOWSKI. « *Der malerische Stil* ». *Zeitschrift für bild. Kunst.* N. F., VI.

E però, fondendo i dubbi del Ruskin sulla legittimità della colorazione di Leonardo con i dubbi sul fuorviamento antireligioso di lui, espressi da molti scrittori, dal Vasari al Wolynski, il Berenson ha tratto gli uni e gli altri alle estreme conseguenze della demolizione (1).

Al gusto personale ha dato l'appoggio di un criterio storico: i seguaci di Leonardo avrebbero veduto in lui non tanto il grande artista quanto l'inventore di « chiaroscuro » e di « contrapposto », dei mezzi cioè « destinati a trasformare le arti del disegno. Per l'espressione psicologica e per i trionfi della nuova scienza e del nuovo metodo le pitture di Leonardo furono dapprima ammirate e apprezzate ». — Credo che tale criterio storico sia unilaterale e inesatto. Certo, l'espressione psicologica delle opere di Leonardo fu subito portata a cielo. Ma il « chiaroscuro » non fu considerato astratto dall'arte, quasi *deus ex machina* della scienza della pittura; non il principio in sè, ma gli effetti di luce e d'ombra che ne risultano furono esaltati, non tanto dal Vasari, che guardava a Michelangelo, quanto dal Lomazzo, il quale d'altronde attribuiva un medesimo valore ai « lumi » di Leonardo e alla « pratica di colorire » di Tiziano. Il « contrapposto » poi è un'astrazione moderna, assai più che antica: Leonardo se ne occupa poco in teoria e meno in pratica; e a torcere le immagini attorno il loro asse egli è condotto assai più dalla mobilità della luce e dell'ombra che da un preconcetto teorico.

Il Berenson chiede che « l'esperienza artistica — per il contemplatore è difficile chiamarla attività — non si muti in azione, non miri alla conquista o alla presa, bensì all'estasi.

(1) B. Berenson. *The Study and Criticism of Italian Art, Third Series*, London, 1916, pag. 1 e seg. Altrove il B. aveva esaminato l'arte di Leonardo con criteri diversi: *The Florentine Painters of the Renaissance*, New-York, 1909, 3ª ed.; e *The Drawings of the Florentine Painters*, London, MCMIII, I, 147 e seg.

Essa è data non come cosciente compenso di un'azione verso uno scopo, come sono le rivelazioni per i pensatori e per tutti gli altri uomini dotati di scienza, ma quale atto di grazia, immediato istantaneo immeritato, assolutamente completo, e perciò, finchè dura, immutato... Se tale è l'esperienza artistica, qualunque sia il merito figurativo della « Gioconda », d'altronde assai minore della sua fama, essa non è in effetto soddisfacente come espressione psicologica. La sua tendenza all'interrogazione, alla perplessità, persino al dubbio sull'intelligenza di noi contemplatori, non promuove il suo fascino su noi, anzi effettivamente compromette la mistica unione fra l'opera d'arte e noi stessi, unione che è l'essenza del fenomeno estetico ».

E la « Gioconda » è se non altro il ritratto di un'ignota; non può quindi urtare contro idee preconcette provenute all'osservatore dalla storia o dal mito. Ma l'idea di S. Giovanni Battista rievoca a chiunque di noi la ben delineata figura della storia cristiana, « l'asceta in persona, la rude immagine dello ossessionato proselitismo » : onde la rappresentazione vinciana « di una grassoccia epicena creatura, col suo equivoco occhieggiare, e col suo invito a guardare, non l'apparizione di Cristo nel mondo, ma Bacco che schiamazza accanto con tutta la sua turba », non può se non apparire impudente.

I criteri del Berenson per giudicare dell'espressione psicologica della « Gioconda » e del « Battista » sono dunque di doppia natura. Al « Battista » si oppone a seconda di un criterio morale, altissimo quanto si vuole, ma che esorbita dalla critica d'arte, in quanto impone alla fantasia dell'artista un limite nato da motivi extra-artistici, e quindi arbitrari. Infatti, il Berenson, pur così severo con Leonardo, non ha condannato mai, ch'io mi sappia, il S. Giovannino della ingenua primitiva tradizione fiorentina: eppure nemmeno il fanciullo di Andrea Pisano o di Filippo Lippi non è l'asceta, non è la

rude immagine del proselitismo. Non della legittimità dell'interpretazione storica si preoccupa dunque lo scrittore: il fanciullo, se non è legittimo come immagine del Battista, è innocuo; mentre il giovanetto di Leonardo non è innocuo, almeno ai malati dei secoli XIX e XX.

Infatti gli uomini del Rinascimento erano più sani di noi, e non soffrivano di certe ipersensibilità. Onde, anche più che sotto l'aspetto morale, il giudizio del Berenson mi sembra insostenibile sotto l'aspetto storico. Nessuno scandalo produsse alla Corte di Francia l'interpretazione vinciana del Battista. Dovremo noi gridare al blasfema? Non commetteremmo il medesimo errore di quelli che condannano le civiltà protettrici della schiavitù, anche se, sotto altri aspetti, furono più morali di noi? Perchè, se a un'opera d'arte abbiamo diritto di chiedere una specie dell'eternità, questa è la sua funzione estetica; ma tutti gli altri aspetti vanno interpretati solo secondo i criteri del tempo in cui l'artista visse.

Considerazioni simili valgano contro le obiezioni alla « Cena ».

Ben altrimenti importante è l'obiezione del Berenson alla espressione della « Gioconda », perchè rientra perfettamente nell'orbita della critica d'arte. Egli difatti identifica l'incertezza e la perplessità dell'espressione psicologica con l'incompleta attuazione della fantasia artistica: poichè si rimane incerti davanti al significato spirituale della « Gioconda », e non si può ricevere come atto di grazia l'infusione della vita creata dall'arte, si deduce il difetto di attuazione.

E qui mi si permetta di citare il Lomazzo. Contrapporre la critica del Lomazzo a quella del Berenson, può sembrare audace, lo so. Il Lomazzo era un pover'uomo che, se si dipartiva dalla sua pratica di artista, cadeva in vuote astrazioni ideologiche; e il Berenson è una delle più organiche menti della

nostra ipercritica età. Eppure, il Lomazzo è vicino al suo Leonardo, quanto ne è lontano il Berenson.

Possedeva dunque il Lomazzo « una testicciola di terra, di un Christo, mentre ch'era fanciullo, di propria mano di Leonardo Avinci », dove egli vedeva « la semplicità et purità del fanciullo accompagnata da un certo che, che dimostra sapienza, intelletto, et maestà », e la trovava eccellente perchè i moti debbono essere non solo « proprii » ma anche « occasionali », onde « il difficile di quest'arte, di mostrare diversi affetti ».

L'anima umana è così vasta, ch'ella può bene insieme comprendere ed esprimere nello stesso momento non due, ma infiniti sentimenti. Ammette il Berenson che Leonardo sia rimasto entro i confini dell'arte quando ha espresso l'orrore e l'indignazione degli apostoli della « Cena », o la bramosìa di lotta dei combattenti ad Anghiari. Con quale diritto può invece negargli di rivelare le vaghe, magari contraditorie, sensazioni di una donna che sorride? E cioè, invece di una mancata fusione mistica fra l'opera d'arte e il contemplatore, prodotta dall'incertezza dei sentimenti, non è forse avvenuta la precisa certissima rivelazione di sentimenti vaghi ed incerti?

Appunto perchè i problemi psicologici che risolve in immagini sono più complessi di quelli dei « primitivi », Leonardo procede verso un ideale che abbraccia una maggior parte di realtà, e a un tempo la determina meglio, come avviene allo sguardo quando contempla dall'alto gran tratto di mondo. Ivi la fantasia, rivelatrice della realtà, può espandersi libera e suggerire il mistero, attuando gli stimoli reali dell'invisibile.

Alla ribellione contro la complessa psicologia di Leonardo, il Berenson unisce l'antipatia contro il « chiaroscuro » e il « contrapposto », considerati astratti dall'arte ove hanno vita. E ne deduce la scissione del disegnatore dal pittore. Apprezza i disegni di Leonardo, per la loro libertà, per la grazia, per la

spontaneità; senza di essi meno ricca sentirebbe il Berenson la propria vita spirituale. Eppure, sembra impossibile intendere il valore di quei disegni se non a traverso lo spirito unico e inscindibile dell'artista, che ha impresso la sua grazia e la sua libertà nella linea sulla carta come nel chiaroscuro e nel contrapposto sulla tela (1), anzi ha modificata la linea, quale s'intendeva nella precedente tradizione, per farle esprimere quel guizzar della luce che doveva trovare la piena attuazione negli scuri dei quadri.

Meno ancora è spiegabile la scissione compiuta dal Berenson fra le opere giovanili dell'artista e le tarde, perchè ben di rado può trovarsi in un artista lo stile unitario di Leonardo. L' « Adorazione dei Magi » è un grande capolavoro, il più grande forse del Quattrocento fiorentino, anche secondo il Berenson; ma i migliori istinti dell'artista gli avrebbero impedito di finirla perchè, finendola, l'avrebbe guastata col chiaroscuro. E qui non si capisce più niente, perchè nell' « Adorazione dei Magi » è proprio abbozzato quel così detto « chiaroscuro » che rimane fondamento di tutte le pitture di Leonardo. Vi mancano soltanto i tenui continui delicati passaggi, graduatori della luce, che appaiono nelle opere finite. Ma se l'arte è attività dello spirito, perchè non ammettere che si giunga a manifestare lo spirito con le graduazioni di luce, se pur vi si giunge con elementi, anche più astratti, come la linea e la forma?

Certo, il Berenson trova unanime consenso quando si oppone all'infatuazione romantico-scientifica per Leonardo, che lo deforma in un idolo onnisciente, senza limitarlo, quindi senza

(1) L'opinione della superiorità di Leonardo disegnatore su Leonardo pittore fu emessa altre volte; accennata dallo Stendhal, fu sostenuta da E. Michel, *Le dessin chez Léonard de Vinci*. Nouvelles études sur l'histoire de l'art. Paris, 1908, p. 120.

comprenderlo. E a ragione egli addita il pericolo della logica quale ingrediente dell'arte. « La logica è stata la rovina della massima parte delle più ambiziose e delle più intellettuali tendenze artistiche degli ultimi otto secoli, dall'architettura gotica alla pittura cubistica ». E già è stato ammesso il pericolo intellettualistico insito in Leonardo stesso, pericolo che diviene palese ne' suoi seguaci. Ma perchè egli dovrebbe essere considerato come il gran corruttore? Forse che ogni uomo di genio non è in arte un corruttore, in quanto la sua personalità prepotente uccide le piccole personalità in contatto con lui? Già, Leonardo stesso lo sapeva: solo la personalità conta nella storia dell'arte.

Perciò lo scritto del Berenson ha un innegabile valore di reazione, e, come ogni reazione, è unilaterale: il soggetto, Leonardo, gli diviene fra le mani un'arma contro certi pericoli dell'età nostra. Ma, al di là della reazione, si trova soltanto un gusto personale, che può essere ottimo per un artista, ma che non è criticamente giustificato: l'avversione cioè all'espressione psicologica dell'indefinibile e al chiaroscuro come aspetto dell'arte.

* * *

Poichè il Cavalcaselle non si occupò di Leonardo, se non incidentalmente, toccò a Giovanni Morelli (1) di gettare le basi della critica stilistica relativa a Leonardo, di rilevare la falsità di numerose attribuzioni di opere, e di permettere a pubblico e studiosi di avere una relativa certezza sull'autenticità delle opere da studiare per conoscere il maestro. Poche pitture e molti disegni hanno resistito al crollo delle attribu-

(1) *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*. Bologna, 1886. *Della Pittura Italiana*. Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma, Milano, 1897.

zioni tradizionali, più che sufficienti d'altronde per conoscere la personalità artistica di Leonardo. Certo, il Morelli per intendere il problema dell'autenticità delle opere attribuite a Leonardo, dovette bene intuire nel suo complesso la personalità dell'artista, ma, in omaggio al suo noto sistema, non diede a quella sua intuizione una forma critica, non la espresse.

Il controllo delle opinioni morelliane, l'analisi dei rapporti fra disegni e opere, fra opere e notizie letterarie o archivistiche, e il commento dei manoscritti vinciani, infine le ricerche biografiche, hanno occupato i numerosi studiosi che nell'ultimo trentennio hanno scritto di Leonardo artista, in modo così assorbente da non lasciar loro la possibilità di trattare il problema della critica dell'arte sua con la medesima competenza con la quale essi hanno trattato di notizie erudite e di raffronti stilistici. E non è il caso di spiegar le ragioni di tale fenomeno, che ha avuto luogo, come è noto, in tutti i campi dell'arte.

Comunque, sta di fatto che la critica dell'arte di Leonardo non ha ricevuto manifestazioni notevoli se non negli scritti che furon citati più sopra. Certo, se oggi ci si trova in condizioni relativamente facili per conoscere tutte le notizie che riguardano Leonardo e l'arte sua, tutte le opere sue e tutte le ragioni per cui ogni quadro attribuitogli può o non può essere suo, e tutte le opere anteriori, contemporanee o posteriori che possano avere un qualunque rapporto con lui: tutto ciò si deve proprio a questi studiosi, cui la mia riconoscenza non sarà mai sufficiente (1). Ma poichè il compito prefissomi riguarda esclusivamente il problema centrale della critica dell'arte di Leo-

(1) Desidero di esprimere in particolar modo la mia riconoscenza alla « Raccolta Vinciana » redatta dal Dr. Verga, che orienta sui problemi leonardeschi in un modo così obiettivo e preciso da fare desiderare che sia imitata per altri artisti italiani.

LEONARDO – LA VERGINE DELLE ROCCE
Parigi, *Louvre.*

(Fot. Alinari)

nardo, svierei me stesso e il lettore se ricordassi tutti i contributi particolari, anche ottimi, alle infinite particolari questioni. Credo tuttavia opportuno accennare ai giudizi critici che si contengono nelle maggiori monografie su Leonardo.

Eugenio Müntz (1) fa osservazioni acute, non sempre in accordo tra loro. S'accorge che prospettiva e anatomia sono per Leonardo mezzi secondari ch'egli subordina allo scopo, uno scopo di grazia, di bellezza e d'armonia. Questo ideale conduce all'effetto religioso nella « Vergine delle rocce » e alle « idee più ridenti » nella « Sant'Anna ». Ma il Müntz non chiarisce come Leonardo attui precisamente l'ideale di grazia di bellezza d'armonia; e nelle « idee ridenti » si attiene a un concetto pienamente superato proprio nella sua Francia. S'accorge della riduzione del colore a sfumature neutre, dell'avvolgimento dei contorni in una luce d'infinita dolcezza, ma si esalta per il colore della « Gioconda » e trova che la gamma cromatica dell' « Adorazione dei Magi » è superiore a quella di Rembrandt. Leonardo non usa ritratti nelle sue scene, e traduce la divinità in figure puramente umane — sino a rappresentare la Madonna coi piedi nudi — salvo poi a riacquistare la spiritualità della scena con suggerimenti di poesia. Infine il Müntz estende ed esagera gl'influssi dell'antichità classica su Leonardo.

Woldemar von Seidlitz (2) intende il carattere essenzialmente luministico dell'arte di Leonardo. Segue il concetto burkhardtiano della « Hochrenaissance », e insiste sul fatto che Leonardo l'ha raggiunta venti anni prima degli altri; ma anche identifica tale situazione storica con l'arte dell'illuminazione,

(1) *Léonard de Vinci*, Paris, 1899, pag. 71, 173-76, 194, 392.

(2) *Leonardo da Vinci*, Berlin, 1909, I, 19, 68, 69, 217-8; II, 24-5, 49-51, 123-126, 262 e seg.

« che solo molto più tardi sarà considerata il bene supremo della pittura, e che troverà in Rembrandt la sua vera compiutezza ». Perciò l'essenza dell'arte di Leonardo non fu apprezzata: ma ciò avvenne per colpa delle generazioni successive anzi che di Leonardo. Eppure il Seidlitz tende a identificare nell'effetto di rilievo il luminismo di Leonardo. Spiega la modificazione del colorito da chiaro in iscuro colla tendenza a rendere unita e sintetica l' « Adorazione dei Magi »; ma non dice perchè non si possa ottenere altrettanta unità con i colori chiari. Intende il rapporto di Leonardo con la tradizione gotica e fiamminga nella comprensione di tutti i fascini della natura.

La « Gioconda » supera per « forza continua » i più famosi ritratti di G. van Eyck, di Raffaello, Tiziano, Velazquez, Rembrandt; ma non è un'esistenza palpabile di carne e di sangue, bensì un carattere composto, che appena giunge alla realtà. Non è spiegato quindi in che consiste codesta sua forza continua (fortwirkende Kraft). E qui, come altrove, il Seidlitz indulge purtroppo alla considerazione di Leonardo mago, rivelatore dei segreti del cuore, considerazione che esorbita naturalmente da ogni limitazione, e quindi dalla critica d'arte.

Nelle opere tarde, Leonardo palesa maggiormente nella profondità delle occhiaie e nel misterioso sorriso la sua compressa vita spirituale. Come in Michelangelo, da queste opere si sprigiona un sentimento personale, con questa sola differenza, che ciò che in Michelangelo significa interno cruccio, è una beatitudine appena placata in Leonardo. E ciò è perfettamente giusto; come pure il rifiuto, sulla base della seria essenza della vita dell'artista, di ogni interpretazione malsana del sorriso del Battista.

È poi noto che la monografia del Seidlitz contiene la più ricca raccolta, che tuttora si abbia, di notizie relative a Leonardo « artista ».

Jens Thiis (1), la cui critica stilistica è forse la più rigorosa fra quante sieno state usate sin qui, intende il luminismo come carattere centrale dall'arte di Leonardo, ma non si sofferma a intenderne i limiti, per esempio, con Rembrandt, ch'egli pure cita più volte, anche se non accenna a dare ad esso una erronea interpretazione di rilievo. Meglio assai il Thiis interpreta i disegni. Vede nel disegno della vallata alpina un effetto di grandiosità che supera l'Hokusai e il Turner. Istituisce importanti confronti fra disegni di Leonardo e di Michelangelo, i quali, anche se non hanno un rapporto storico, permettono allo scrittore di rilevare in Leonardo il pioniere della libera e piena rivelazione dell'animo umano nei movimenti delle membra. La differenza di temperamento fra Leonardo e Michelangelo non ci deve rendere ciechi sulle loro qualità comuni. Pensare a Leonardo come a un freddo puro matematico, che, a cuor leggero, abbia manifatturato vita, moto e passione, e a Michelangelo invece come all'autentico genio creativo, è assolutamente un errore. C'è più calcolo nel nudo dell'Adamo della Sistina che in ogni figura di Leonardo. D'altronde esiste una maggiore intensità lirica negli schizzi a penna vinciani che in tutti i disegni di Michelangelo. Persino nelle poche opere di Leonardo, finite e quasi strafatte, come nel cartone londinese di « Sant'Anna » o nella « Gioconda », l'intensità del sentimento pulsa in ogni particolare. E ciò doveva pure esser detto.

Osvald Sirén (2), oltre notevolissimi confronti stilistici con le opere contemporanee, pubblica una serie di osservazioni criti-

(1) JENS THIIS, *Leonardo da Vinci*, « The Florentine years of Leonardo and Verrocchio », London, s. d. (c. 1914), pag. 85, 114, 192, 221, 230, 232.

(2) OSVALD SIRÉN, *Leonardo da Vinci. The arstist and the Man. Revised with the aid of William Rankin and others.* Oxford University Press, MDCCCCXVI, pag. 31, 33, 42, 48, 102-104, 137, 144, 145, 156-7, 198, 220, 227.

che utili certo per l'analisi delle opere, sulla spontanea rivelazione dello spirito nei disegni di Leonardo, sul luminismo nella pittura di lui, sulla composizione organica, sulla vita drammatica e sul movimento delle figure che nasconde ogni calcolo matematico nella « Cena », sulla concentrazione formale della « Sant'Anna » che accentua l'energia e la potenza dinamica del pensiero. Il carattere monumentale non ha lo scopo di amplificazione schematica ma di accentuazione dei fattori salienti nella costruzione delle immagini. Il contrapposto del « Battista » non è se non un'attuazione di movimento.

Ma egli interpreta il chiaroscuro di Leonardo come « bravura impressionistica » ; e nell' « Adorazione dei Magi », dopo il primo disorientamento derivato dalle grandi masse scure, s'accorge che pensiero, forma, azione divengono « lucidi e plastici ». A Leonardo contrappone Botticelli, perchè questi ritornava a ritmi tradizionali anteriori, mentre quegli si lanciava alla conquista di un regno nuovo fatto di forma e di espressione : opposizione che credo assolutamente infondata. L'interpretazione della « Gioconda » è fatta a traverso il Vasari, quindi è assai infelice : ivi « pittura e scultura si sposano in una unione definitiva e indissolubile ». Inoltre sembra che il Sirén confonda la vinciana contemplazione della natura con il suo abbandono all'esperienza. Nè, per intendere l'attività spirituale di Leonardo, tiene in conto abbastanza un passo del Trattato : « l'operazione è assai più degna della predetta contemplazione o scienza », il quale non gli avrebbe permesso una troppo materiale interpretazione di un altro passo : « L'ordinare è opera signorile, l'operare è atto servile ».

Molte altre particolari osservazioni critiche si leggono in altri libri e articoli recenti su Leonardo ; molte altre si trovano negli stessi libri ora citati. Non vorrei che la brevità con cui ho

indicato le maggiori monografie su Leonardo, e il silenzio sugli altri scritti, avessero l'apparenza di poca considerazione. Il compito ch'io mi sono prefisso non è di sostituire le recenti monografie, bensì d'integrarle. Senza di esse, non esisterebbe il mio lavoro, che trova tuttavia nella sua propria vita ragione per differenziarsi da esse.

II. L'ARTE DI LEONARDO

Leonardo sapeva che i termini delle cose non sono linee. La linea che il disegnatore traccia sulla carta è pura astrazione, e rimane soltanto calligrafica, sino a che non suggerisce una veduta reale.

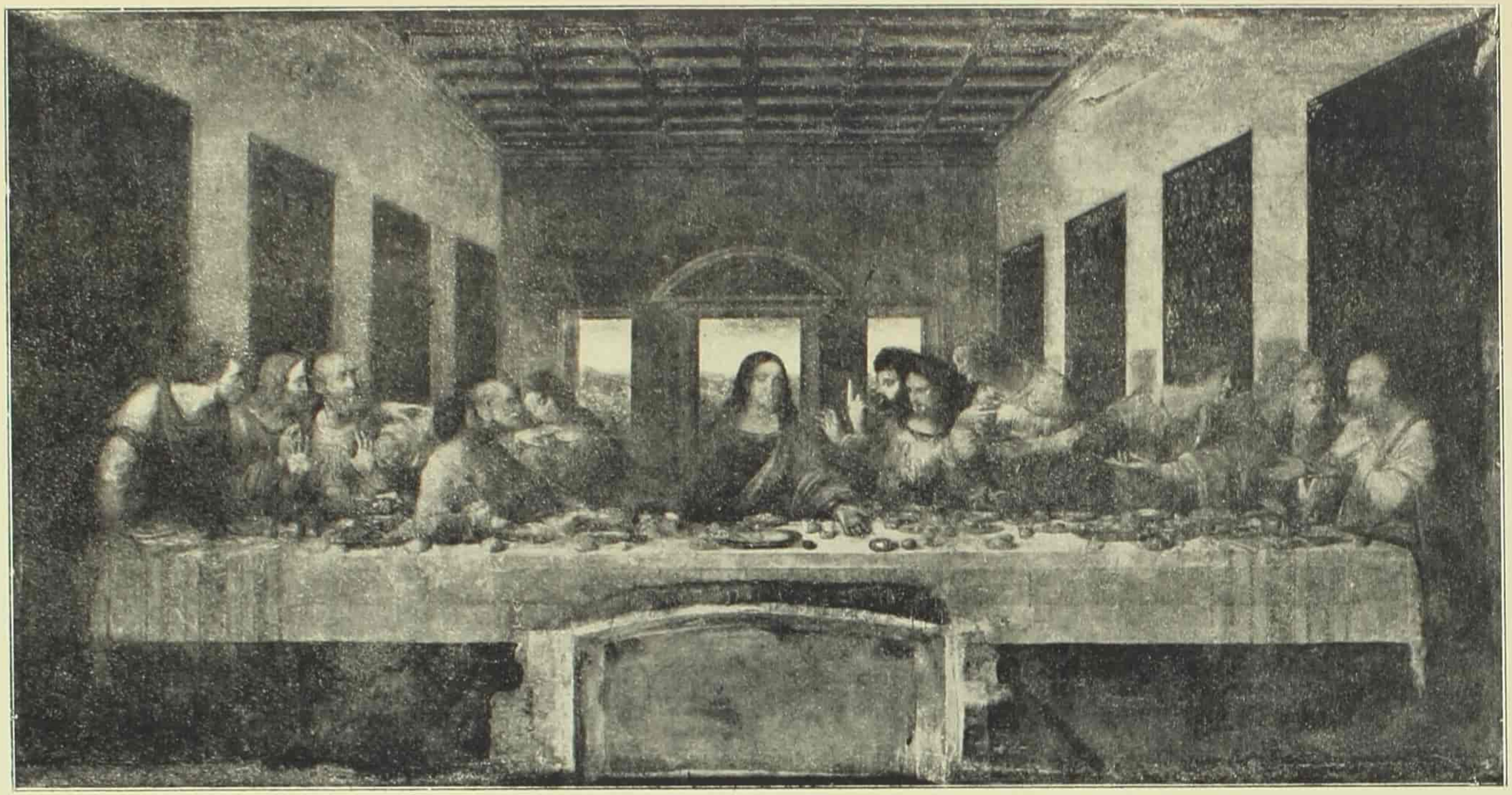
La linea può suggerire due cose: o quello ch'essa contiene o quello in cui essa è contenuta, vale a dire il corpo ch'essa circoscrive o l'atmosfera che limita il corpo. Lo spirito insito in ciscuna linea tracciata per arte è quindi di duplice natura: plastica o pittorica. Se è plastica, se suggerisce la solidità della materia circoscritta, la linea diviene continua, sottile e uguale di spessore in tutta la sua conduttura, senza sbalzi, senza ritorni, senza capricci, così come non fa capricci la materia di un solido. Ma se invece la linea è pittorica, se deve trascurare la forma del corpo, per occuparsi soltanto di suggerire gli scherzi che la luce e l'ombra compiono sulla superficie di un solido, questo rivelando e quello nascondendo, con la leggerezza propria alle qualità senza corpo: ecco allora la linea diviene nervosa, saltuaria, ora sotile ora grossa, ora retta ora spezzata, ora tonda ora ad angolo, sempre interrotta, sempre mutevole, e tanto meglio se sbava.

Osservate un disegno di Leonardo che raffigura la Madonna col Bambino, conservato nel Louvre (Fig. 1) (1). È uno sgorbio, ed è un capolavoro : sgorbio, per la non determinata forma dei corpi e per i pentimenti nel determinare le gambe del Bambino. Eppure i pentimenti stessi sono necessari all'effetto. Le forme non si chiudono in sè, ma si continuano, suggerendo movimento, si rattrappiscono e si stendono, si sperdono nello scuro centrale donde sorge il busto del Bimbo contorto in un movimento di trasporto alla Madre. Questa deve pur fare conca del suo corpo al grosso Bambino. Perciò manca il corpo di lei. L'osservatore sa ch'esso esiste, perchè sopra ne appare la testa e sotto ne ritorna sporgente la mano; facilmente può presentirlo. E però l'atteggiamento amorevole della Madre risulta delicato e lieve, come una carezza atmosferica. Le grosse membra del Bimbo appaiono ora limitate dalla sottile linea corporea, ora affondate in un tocco nero che dilaga. Tutto è inatteso, tutto a scatti, tutto improvviso, come l'apparir simultaneo di mille accenti diversi. E non si vedono « cose ». Movimento continuo, e continuamente vario, chiazze di tenebre e zone di luce, sul bigio unito, sul nulla. Libertà ! Fiorentini di prima e di poi, anche quando vogliono suggerire colore, o impressionare con l'inatteso, determinano alcuni elementi e lasciano gli altri indecisi. Nulla determina invece Leonardo : egli va oltre la visione, come a cercare purificata la qualità della visione stessa. Tanto meno concreto, quanto più suggerito ; tanto più luce e moto, quanto meno materia.

Un altro disegno, con simile soggetto, che si trova agli Uffizi (Firg. 2) (2), appare come il secondo stadio della prece-

(1) Coll. His de la Salle, n. 101. Cfr. BERENSON, *The Drawings of the Florentine Painters*, London, MCMIII, nm. 1069. A questo libro mi riferisco nelle citazioni seguenti, quando il numero di un disegno è preceduto da una « B ».

(2) Cornice 97, n. 446. BERENSON, op. cit., num. 1015.



LEONARDO - LA CENA

Milano, *S. Maria delle Grazie.*

(Fot. Anderson)

dente Madonna. La linea è sempre nervosa, interrotta, ripresa, a virgole, a punti, a grossi tocchi. La forma tuttavia si concreta di più: non mancano intere parti, mancano i pentimenti. Lo scorcio del Bimbo potrebbe anche dargli energia plastica, e l'atmosfera verrebbe meno. Ecco allora Leonardo provvede: il fondo non è più unito; vi si diffonde come una nebbia di luce e di ombra che qua si ferma e là svanisce a volontà, forma un braccio e dipinge una capigliatura, corregge l'eccessivo scorcio del volto del Bimbo in zone cromatiche. Con questo risultato, che i corpi sono più visibili, ma non sono più materializzati che nel disegno precedente. Ivi, movimento e luce erano resi con linee astratte, direttamente con foga improvvisatrice, risultavano dal nulla. Qui s'intravvede che sotto il movimento e la luce dominatori, velanti le immagini a guisa di nebbia, esiste una struttura solida, è sottintesa una forma corporea. Non si concretano i corpi tuttavia; si concreta lo spirito di Leonardo. Nella violenta apparizione dei segni improvvisi si sentiva imminente un desiderio d'affetto inespresso. Nella solida costruzione annebbiata è già la dignità della forma corporea sinteticamente espressa e perciò grandiosa; dignità di rapporti formali, non senza l'acuto sorriso di chi conosce l'affetto.

Una simile apparenza si ritrova accentuata sino all'estremo in un disegno di Windsor (Fig. 3). Due mani di madre sostengono un grasso bambino ignudo. La grossa penna segna angoli, e l'acquerello attenua i grossi e duri limiti, con chiari e scuri, a guisa di zone giustaposte. Una gran vita si sprigiona dal frammento, irrequieta, nervosa, a scatti. Nessun disegno del Cinquecento è, più di questo, rivelatore di sprazzi di luce fermati da ombre improvvise. Occorre giungere al Tiepolo per ritrovare in Italia una simile abilità capricciosa di mutilar la realtà per infonderle vita più intensa.

Altrove, l'atmosfera è suggerita dalle sbavature della ma-

tita tenera. Un cavaliere che si slancia, schizzato per la « battaglia d'Anghiari » (Windsor, B. 1224. Fig. 4), dà appunto l'impressione che le linee energetiche siano appena la prima ossatura, cui le sbavature suggeriscono la sensazione della continuità. Lo stesso avviene per uno schizzo di monumento equestre (Windsor, B. 1215). Pastosità, morbidezza pittorica, arte del pastello (tecnica appunto trovata da Leonardo per rispondere alla sua visione), nulla significa se non lo specchiarsi dei corpi nella luce.

E nel crepuscolo, quando l'animo è stretto, e l'amore porta al dolore che non ha confine; che cosa avviene se non lo spargimento di molecola dietro molecola nell'atmosfera che avvolge? Così disegnò Leonardo la testa dell'apostolo Filippo (Windsor, B. 1141. Fig. 5), ove si ha la precisa sensazione dello spersersi delle molecole per l'aria.

Un medesimo stile conforma a se stesso persone e cose. I panneggi disegnati da Leonardo sono rimasti famosi. Guardate un disegno di stoffa che avvolge un braccio quasi disteso (Windsor, B. 1882. Fig. 6). Il passaggio graduato dal massimo scuro al massimo chiaro suggerisce il senso del colore, e attribuisce alla stoffa la leggerezza del velo, con una delicatezza che il colore non saprebbe ottenere più intensa. Altrove (Windsor, B. 1177) un rabbuffo di manica ricorda alla nostra mente l'onda che si è fusa nell'onda, la nube che penetra la nube, e le vaghe macchie dei muri che rivelavano a Leonardo figure e paesaggi.

Altre volte, Leonardo è insofferente di penna e di lapis: gli sembra che tutto tardi all'effetto e all'azione. E allora macchia pittoricamente il fondo. Poche luci improvvise, stracciate, rivelano corpi che volano, chiome che si sparpagliano per la furia del vento, a guisa di fochi fatui che s'inseguono e dispariscono nelle tenebre (British Museum, B. 1037. Fig. 7).

* * *

Negli stadi ulteriori di finitezza, i disegni mantengono chiaro il loro carattere fondamentale, attraverso aspetti nuovi.

Nel ritratto d'Isabella d'Este (Louvre, B. 1062. Fig. 8), Leonardo si attiene alla tradizionale visione di profilo. Eppure il confronto con la donna del Pollaiuolo nel Museo Poldi Pezzoli a Milano può mettere in rilievo il carattere personale della visione vinciana. Il Pollaiuolo distende un piano chiaro amplissimo, e Leonardo porta lo scuro sino a raggiunger le labbra. Il Pollaiuolo mantiene di profilo non solo il volto ma anche il busto, e Leonardo svolta il busto di tre quarti. Al piano rilevato, limitato, precisato, solido, Leonardo contrappone una massa profonda, ma non limitata, non precisata, causa le sbavature del segno, continuata negli accenni dei veli, mossa da non so qual tremolìo di pizzi, d'ornati, di chiome. Anzi le chiome scendono e avvolgono, occupano parte del volto, nascondono il collo, e nemmeno rilevano, perchè sono una vera massa cromatica. Al Pollaiuolo invece le chiome piacciono soltanto ammassate e ristrette, ritirate dalla fronte e dal collo, quanto più sia possibile, per non turbarne la candida forma marmorea. La posizione dei capelli in due ritratti di profilo può dunque, da sola, rivelare uno stile: dall'ammassare stretti i capelli sulla nuca allo sparpagliarli sul collo è tutto un mutare di gusto, dallo scultorio al pittorico.

Il cartone della Sant'Anna (Fig. 9), all'Accademia di Londra, presenta l'estremo grado di finitezza disegnatoria cui sia giunto Leonardo, ed è anche l'estremo possibile. È opinione più volte ripetuta che, fra le opere create dal Rinascimento italiano, questa sia una delle più elevate per senso classico della forma, sopra tutto per il panneggio che eccezionalmente risponde a quello delle statue del Partenone. E se per classici-

smo s'intende la semplicità sintetica con cui è espressa la vita in tutte le sue manifestazioni, se cioè si considera l'atteggiamento spirituale dell'artista nell'interpretare la realtà, l'opinione senza dubbio risponde allo spirito di Leonardo. Ma se invece si considera il modo con cui quell'atteggiamento spirituale fu attuato, ecco appare essenziale la diversità delle due arti: l'una è tutta creata nel sole e l'altra nell'ombra; l'una è scultoria e l'altra è pittorica. Guardate ad esempio appunto le vesti: quale pronunziata personalità, tutta loro, hanno nelle sculture fidiache, e come invece vengono assorbite, appena accennate, nel cartone vinciano. Ivi le forme non s'accentuano nella loro balda solidità, ma s'immergono nell'ondeggiamento della penombra. Ivi i corpi non rilevano l'uno su l'altro come sasso davanti a sasso, ma si fondono tutti come gran massa atmosferica. E vi siete mai chiesti che cosa nel cartone vinciano riveli la forma, se il chiaro o lo scuro? se sia il chiaro che rileva sullo scuro o viceversa, se sia lo scuro che commenta il chiaro, o se piuttosto il chiaro sfugga dalle zone tinte di scuro? Difficile rispondere, proprio perchè le due forze si equilibrano come avviene della luce e dell'ombra quando non trovano un corpo solido su cui misurarsi, ma s'incrociano, si fondono in penombra, si seguono, si sorpassano, si nascondono, riappaiono, per distendersi in una gran massa atmosferica. Questa è la visione di Leonardo; e non potrebbe esser più recisamente opposta alla visione greca del tempo di Fidia.

* * *

Il più antico disegno conservatoci di Leonardo, del 1473, rappresenta un paesaggio (Uffizi, B. 1017. Fig. 10). Il gusto dell'artista si manifesta in una roccia scoscesa e in alcuni scuri accentuati; ma lo scopo del disegnatore non è tanto di rivelare il suo gusto quanto di costrurre prospetticamente una valle, di

scoprirvi un orizzonte lontano, di bene squadrare l'insieme. Insomma la oggettività del disegno è evidente. Anche a Windsor (Fig. 11) è conservato un disegno di Leonardo, che rappresenta un paesaggio roccioso; ma gli scuri vi assumono la loro funzione stilistica, sformano i macigni per raggiungere la morbidezza. Se qualche terminazione acuminata non suggerisse la presenza di rocce, esse apparirebbero cavalloni in tempesta. Ecco dunque la trasformazione onde risulta l'arte di Leonardo.

Nel paesaggio di Windsor la matita tenera sbava; in quello degli Uffizi il tratteggio è nitido. Di questo Leonardo si serve sopra tutto per le sue determinazioni oggettive, sebbene collo ispessire e diradare di continuo e rapidamente il suo segno, ottenga l'effetto di moto atmosferico. Per esempio, Venezia (B. 1101. Fig. 12) e Windsor (B. 1128. Fig. 13) posseggono disegni, ove il tratteggio sparisce in una nebulosa donde risaltano immagini di danzatrici, stilizzate in un sussulto ritmico di corpi e di vesti sfumate.

È certo perciò che quando ha intenzioni più scientifiche che artistiche, Leonardo ricorre di preferenza a un tratteggio retto, fermo, crudo, che sembra disegnato da un'altra mano. Guardate tutti i suoi disegni di macchine, di anatomie equine ed umane: la realtà s'impadronisce del disegnatore, non lo lascia sentire nè sognare; quanto più chiari sono i termini tanto meglio sembra attuato lo scopo. Vien meno quindi la morbidezza; e l'artista si ritrae perchè l'occhio veda con esattezza scientifica. È a Windsor un disegno di piante (Fig. 14) ove la penna arida oggettiva il motivo con assoluta impassibilità; sembra che voglia sezionarlo per meglio conoscerlo, e ne uccide la vita artistica.

Per la medesima ragione le caricature di Leonardo sono assai raramente opere d'arte (Fig. 15). Il tratteggio riesce a caratterizzare con precisione assoluta i vari elementi, più o meno

mostruosi, che sono posti assieme. Ma è altrettanto oggettivamente astratto ciascun elemento, quanto il criterio della loro giustaposizione. E appunto perchè astratti, i particolari e l'insieme non hanno vita, non rispondono nemmeno a un gioco di fantasia, bensì a una fredda ragione che vuol riuscire soltanto a un calcolo matematico di possibilità. Infatti riesce a dimostrare le eventuali conseguenze d'ipotetiche malattie; non può invece, e forse non vuole, giungere all'arte.

Nè dobbiamo maravigliarci. Il disegno, è noto, costituisce per Leonardo una necessità giornaliera della mente, la quale si dirige ora all'arte ora alla scienza: naturale quindi che il disegno s'indirizzi all'una e all'altra delle necessità mentali di lui.

* * *

Ciò che Leonardo suggerisce quando disegna, attua quando dipinge: aria, luce, moto. È un compito che da secoli si chiede al colore, e Leonardo non ha colore. Trovò a Firenze un colore vivace, atto a rendere preziosa una superficie solida. Lo rifiutò, perchè non si curava della superficie solida. Troppo il suo occhio vagava per i larghi orizzonti delle valli distese, interrotte da colline, limitate da montagne. Che cosa poteva significare una superficie solida per una visione lontana di larghi orizzonti? Era bene adatta a definire un corpo umano veduto vicino. Ma l'occhio di Leonardo voleva vedere lontana anche la figura umana. Da vicino ogni cosa sembra sia ferma; l'oscillamento perenne dell'atmosfera rende leggera, come librata a volo, ogni cosa lontana. E la pace della sera, quando la penombra avvolge gli animi e le cose, dà all'orizzonte una vibrazione lenta ininterrotta. Penombra, atmosfera, moto fisico di ogni molecola dell'universo, vibrazione spirituale sperduta nel sogno, incertezza lontana di masse che si penetrano a vicenda: tutto egli converse nella figura umana.

Forma senza forma. E colore senza colore. Visione cromatica della forma, attuazione formale del colore.

Materia è il colore, se non è trasformato in effetto di luce; materia è un marmo formato. E l'occhio attento allo spirito delle cose rifiutava ogni materia. Rinunziava l'esaltatore dell'occhio alle sue gioie supreme: un bel marmo pulito, una brillante pietra preziosa. Sempre più oltre, nel ricercare affannoso della qualità delle cose, rinunziava alle cose. Troppo gli sembravano facili le belle tinte e le solide forme. Quale sintesi se ne poteva trarre? Quale sguardo poteva essere così alto da abbracciare a un tratto l'universo nella sua unità, libera da ogni particolare occasione? Nessuno. Onde l'aspirazione continua, il passaggio continuo, il moto continuo. Ma nel metter colori sulla tela, come si poteva attuare l'aspirazione dell'animo e il moto delle cose? Quale il fluido visibile che non fosse colore nè forma, ed ambedue comprendesse? Quel fluido è l'arte di Leonardo. Rappresenta il suo spirito nel continuo travaglio, unito d'amore e d'intelligenza. Dove mai si è fermato Leonardo? non in un luogo, non in uno studio, non in una scienza. Di continuo creava: un'opera d'arte e una scoperta scientifica. E passava oltre, nè si fermava mai.

Fermare l'arte sua significò ucciderla. Chi vide il chiaroscuro di Leonardo, e lo volle per sè, non ebbe nulla, nemmeno forma, nemmeno colore. Chi volle assimilare l'espressione psicologica, riuscì solo alle smorfie. Sino a che il moto continuo vibrava, tutto era vita ed era arte. Ma ciò che veniva astratto dal suo moto, moriva. Nulla anzi era più vicino alla vita di quel moto continuo. Nulla più lontano da quel moto che l'elemento staccato.

L'arte di Leonardo non è perciò chiaroscuro: è un fluido visibile, senza colore e senza forma; e tanto per dargli un nome lo chiameremo « sfumato ».

* * *

« Non ha la statua il rilevo per esser larga, lunga e profonda, ma per esser dove chiara e dove scura. Et avvertasi, per prova di ciò, che delle tre dimensioni, due sole sono sottoposte all'occhio, cioè lunghezza e larghezza..., perchè delle cose che appariscono e si veggono, altro non si vede che la superficie, e la profondità non può dall'occhio esser compresa, perchè la vista nostra non penetra dentro a' corpi opachi. Vede dunque l'occhio solamente il lungo e 'l largo, ma non già il profondo, cioè la grossezza non mai. Non essendo dunque la pronfondità esposta alla vista, non potremo d'una statua comprender altro che la lunghezza e la larghezza; donde è manifesto che noi non ne vegghiamo se non la superficie, la qual altro non è che larghezza e lunghezza, senza profondità. Conosciamo dunque la profondità, non come oggetto della vista per sè et assolutamente, ma per accidente e rispetto al chiaro et allo scuro. E tutto questo è nella pittura non meno che nella scultura, dico il chiaro, lo scuro, la lunghezza e la larghezza: ma alla scultura il chiaro e lo scuro lo dà da per sè la natura, ed alla pittura lo dà l'arte » (1). Con queste parole Galileo Galilei diede del rilievo la miglior definizione, ch'io mi conosca, poichè spiegò l'identità di chiaroscuro e di rilievo.

Dunque, dato un piano di base (p. es. la tela di un quadro) perpendicolare allo sguardo dell'osservatore, l'effetto di rilievo si ottiene, quando, distaccandosi dal piano di base per virtù di chiaroscuro, l'immagine sembra avvicinarsi all'osservatore. In tal caso potremo parlare di figure rilevate, cioè di pitture eseguite con intento scultorio o plastico. Ma se invece, dato il medesimo piano di base, l'immagine dipinta, per virtù di qua-

(1) Lettera di Galileo a Lodovico Cardi da Cigoli, 26 giugno 1612, in *Le opere di Galileo Galilei*, Firenze, 1901, vol. XI, p. 341.

Fig. 19

LEONARDO - PRIMA IDEA PER

Windso

BATTAGLIA D'ANGHIARI » ?

lioteca.

lunque mezzo, non avanza dal piano verso l'osservatore, e invece retrocede se ne allontana sfugge e si sperde in una visione remota, perchè l'artista ha guardato non tanto al pieno dei corpi quanto al vuoto atmosferico: allora l'effetto non è più di rilievo, ma è anzi il contrario, l'effetto pittorico.

Parimenti nella scultura. Se una statua a tutto tondo è posta davanti un piano unito e solido, come una parete liscia, essa ottiene effetto di rilievo nel massimo grado: il chiaroscuro della natura dà un'assoluta prevalenza al chiaro sull'oscuro, raggiunge l'estremo della potenza, della determinazione, della solidità. Ma se la medesima statua viene racchiusa in una nicchia, subito il rilievo si attenua, il chiaro non predomina più incontrastato sull'oscuro, anzi le ombre proiettate dalle pareti della nicchia invadono le zone dei chiari, e giungono a prevalere. Vien meno l'effetto di un corpo tondo ben solido, e appare un'immagine fusa nell'atmosfera che avvolge, connaturata con essa. È avvenuta cioè una vera e propria immersione dell'immagine nell'atmosfera. Con il risultato di mutare l'effetto scultorio in effetto pittorico.

Ed ora ricordate: la «Creazione di Adamo» di Michelangelo e la «Vergine delle rocce» di Leonardo. Nella «Creazione di Adamo», dal fondo di base (la volta), le immagini si avvicinano all'osservatore, tanto da apparire statue a tutto tondo sopra una parete liscia. Nella «Vergine delle rocce» per contro, le immagini si ritraggono lontane, s'immergono nell'atmosfera, comprese entro la grotta, a guisa di nicchia o caverna. Effetto di rilievo dunque nel primo caso, ma non più effetto di rilievo nel secondo, bensì di rarefazione della solidità dell'immagine plastica, connaturata con l'atmosfera, insomma effetto pittorico.

Le due pitture di Michelangelo e di Leonardo non potrebbero dunque apparire di carattere più nettamente opposto, anche

a chi limiti l'osservazione agli elementi figurativi, senza curarsi di quelli psicologici e intellettuali. Orbene, se, come sinora è avvenuto, malgrado tale opposizione si continua a chiamare *chiaroscuro* il mezzo di espressione che è proprio tanto a Michelangelo quanto a Leonardo, si finisce per non capire più nulla. Data la definizione di Galileo, chiaroscuro è il mezzo di espressione di Michelangelo; e quindi chiaroscuro non è il mezzo di espressione di Leonardo.

E che cosa è dunque? Colore? Le apparenze del colore sono a dir vero così varie, anzi infinite, e spesso così connaturate con la luce, che si può anche rimanere incerti a riflettere se le apparenze di luce, aria, moto proprie all'arte di Leonardo non siano in fatto apparenze di colore. Ma contro una simile troppo facile conchiusione valgono non solo la contemplazione di tutto lo sviluppo formale della scuola fiorentina, donde nacque all'arte Leonardo, ma anche, e sopra tutto, le esplicite indicazioni di Leonardo stesso che considerava suoi diretti precursori soltanto Giotto e Masaccio, e detestava il colore come massimo pericolo all'arte.

Non chiaroscuro dunque, nè colore. Per non aver rilievo, il mezzo espressivo di Leonardo non è chiaroscuro. Per non aver colori, non è colore. È affine al chiaroscuro, perchè esclude o quasi i colori per limitarsi al bianco e al nero; ma è affine al colore, per l'effetto di visione lontana e di morbidezza atmosferica. Parte dagli elementi del chiaroscuro per giungere al risultato del colore. Di fatto, muta i rapporti fra il chiaro e lo scuro, perchè fa prevalere lo scuro sul chiaro; e per il mutar del rapporto tutto muta: la visione che di scultoria diviene pittorica è lo spirito che la forza traduce nella sottilità. Dopo averlo così definito, come chiamar dunque tale mezzo espressivo, se non *sfumato*? Sfumano le gradazioni di chiaro e di scuro, e si disperdono nell'atmosfera. Il solido sta all'etereo,

come il chiaroscuro allo sfumato. Chiaroscuro, come ogni solido, ripugna al movimento: sfumato è moto continuo. Lo spirito arde ogni sua spoglia terrena per liberarsene, e la volatilizza.

È uno sforzo sovrumano per attuare i diritti dello spirito. E non senza pericolo. L'interpretazione simbolica dello spirito è la morte dell'arte: sino a che è connaturato nella spoglia terrena, lo spirito si trasmette dal creatore all'osservatore coi modi dell'arte; ma appena se ne distacca, diventa l'ideologia pura, che non è arte. Leonardo evita senza sforzo il pericolo in cui troppi altri caddero. E lo scienziato sorregge l'artista. Troppo egli conosce tutte le realtà, dalla struttura del corpo umano a quella delle pietre, dalla fisica della luce e dell'ombra al movimento degli astri, perchè non trovi l'immediata apparenza fisica di ogni suo accento spirituale. Studiava attentamente tutte le apparenze della realtà, non per fondare assurde leggi di fisionomia, nè per rendere le proprie opere centoni di copie dal vero, come la leggenda o l'insensibilità artistica hanno voluto far credere, ma sì per concretare la forma più adatta alla espressione della sua fantasia. E tanto più sottile era la ricerca quanto più sottili, tutte impregnate d'amore e d'intelligenza inscindibili, erano le sue fantasie. Proprio colui che per troppo tempo fu considerato campione del più materiale realismo, altro non era se non l'artista puro, che tanto più scendeva nella realtà quanto più si elevava nella fantasia.

* * *

Di fronte all'arte fiorentina del Quattrocento, cioè di fronte a' suoi maestri, Leonardo assume il doppio atteggiamento di continuazione e di trasformazione.

Da quando Masaccio, ripresi gl'intenti plastici di Giotto, aveva attuato il rilievo in pittura, tutti i pittori fiorentini ave-

vano guardato alla figura umana in funzione di rilievo, come allo scopo centrale dell'arte loro. Non si era contentato Masaccio di chiaroscurare l'immagine per rilevarla, ma dietro ad essa aveva creato il vuoto prospettico per darle una doppia ragione di rilievo: l'una positiva, del chiaroscuro, l'altra negativa, del distacco da uno sfondo lontano. Ma sin dal 1435 Leon Battista Alberti aveva scritto che l'anima umana si manifesta in pittura per mezzo del movimento. Lo spirito acuto dei Fiorentini, sempre intento nella ricerca delle difficoltà dell'arte, non poteva contentarsi di bene chiaroscurare e di bene proporzionare una figura: bisognava scuoterla, farla parlare, infonderle vita.

Ma l'arte del rilievo, proprio per la sua solida stabilità, era particolarmente inadatta al moto. Nella prima metà del Quattrocento, Donatello aveva attuato il moto, tant'oltre da rinunziare al rilievo, in modo troppo personale, troppo globale, troppo avveniristico, per essere dai contemporanei compreso e seguito. Alcuni trovarono eccessivo il suo moto; e i seguaci che pur tanto presero da lui non seppero continuarne le qualità centrali. Solo nella seconda metà del Quattrocento, una tradizione di movimento in arte si afferma a Firenze, sulla base di una soluzione trovata da Antonio Pollaiuolo. Grandi disegnatori com'erano i Fiorentini, s'accorsero che la linea poteva bene suggerir movimento, curvandosi a limitare zone ora convesse ora concave, interrompendosi bruscamente in angoli acuti per riprender subito dopo lo sviluppo della curva. Quando dal disegno passava alla pittura o alla scultura, il Pollaiuolo imprimeva con le sue linee energetiche un'azione violenta, o contrazioni vibranti, ai corpi solidi che circoscriveva. Era il suo un sistema che poteva sì portare a capolavori, ma non era la sola possibile soluzione del movimento; anzi, più che attuare esso suggeriva il moto, per quel carattere astratto, capace di

suggerimento più che di attuazione, che è proprio alla linea. In ogni modo, fu il sistema preferito al suo tempo. Soltanto, per quel senso profondo della natura contemplativa dell'arte che forma la gloria maggiore dell'arte fiorentina del Quattrocento, e che, in rapporto al movimento, era già stata espressamente richiesta dall'Alberti, i Fiorentini si accorsero che anche il movimento del Pollaiuolo era eccessivo, troppo attivo e troppo poco contemplativo. Era necessario il genio di Sandro Botticelli perchè la linea del Pollaiuolo perdesse ogni sua crudezza, e assumesse un valore perfetto di ritmo carezzante le immagini plastiche, attuasse da sola i voli di una fantasia creatrice sempre rinnovantesi. E Andrea Verrocchio, il maestro di Leonardo, frenò anch'egli la linea del Pollaiuolo, e ne trasse un ritmo proprio, più limitato, meno fantastico di quello del Botticelli, più equilibrato perchè più vicino alla realtà.

Anche Michelangelo considerò il movimento come qualità centrale dell'arte: tutto pervaso di furor plastico, estese ai piani rilevati le proprietà che il Pollaiuolo e gli altri avevano assegnate alla linea, e nella contrapposizione delle masse plastiche concretò il suo gigantesco movimento, soddisfacendo così all'aspirazione costante dell'arte della sua città. Nessuno pensò a Firenze che il colore fosse il veicolo più adatto al movimento: se ne accorsero più tardi i Veneziani.

Prima di Michelangelo, Leonardo si trovò davanti al problema di attuare il moto in arte. Dagli scritti di lui risulta la sua passione per il moto: non solo all'arte esso s'impone, ma anche alla ragione che voglia spiegare il mondo. « Il moto è causa d'ogni vita ». Egli aveva avanti a sè le soluzioni lineari del Pollaiuolo, del Verrocchio, del Botticelli. E non se ne contentò. Nè la sua avversione alla massa solida della forma chiaroscurata gli permise di anticipare la soluzione che poi Michelangelo diede. Estese anch'egli il moto dalla linea alla

massa, ma considerò a nuovo i rapporti fra il chiaro e lo scuro delle forme, e s'accorse che accentuando lo scuro s'alleggeriva la forma, le si dava cioè ogni potenzialità di moto, una capacità di vibrazione continua. Sotto questo aspetto, egli assunse di fronte all'arte fiorentina del tempo suo il doppio atteggiamento di continuatore e di trasformatore. E la soluzione del moto ch'egli trovò fu certo la più felice fra quante ne furono trovate a Firenze, quella che più si avvicinò alla soluzione accettata da tutta l'arte moderna, la vibrazione cromatica.

* * *

Ma Leonardo accoglieva nell'animo immenso non solo l'acuto interesse de' suoi conterranei per la figura umana e le sue pieghe spirituali. Nella visione universale comprendeva insieme alla figura umana la natura entro cui essa si muove: alberi e fiori, vallate e corsi d'acqua, montagne rocciose e nubi che le avvolgono. Il paesaggio aveva interessato i maestri fiorentini del Quattrocento solo in via assai subordinata: come sfondo lontano, come contributo negativo al rilievo della figura, secondo aveva insegnato Masaccio. E Botticelli vedeva nella macchia di un muro il più bel paesaggio, non nel senso della sua imprecisione di forme, ma della sua funzione sommaria di sfondo lontano. Leonardo avvicina invece il paesaggio all'immagine umana, e sopra tutto rende questa dipendente dall'azione atmosferica dell'ambiente paesistico. Non tanto dunque per l'ampiezza concessa al paese ne' suoi quadri, nè per la forma stessa dei paesi dipinti, quanto per il rapporto trovato, di funzione anzi che di giustaposizione, fra paese e figure, egli si contrappone a' suoi maestri, anzi che continuarli.

Una corrente d'arte non fiorentina può avere impressionato Leonardo in tale questione. Non che Leonardo abbia avuto bisogno di esempi paesistici per sentirsi svegliare nell'animo

il suo amore per il paesaggio: è amore insito nell'animo suo. Il più antico disegno datato di lui, come s'è detto, rappresenta soltanto un paesaggio; non ancora tradotto, secondo uno stile personale, nel proprio stato d'animo. Furono i modi di questa traduzione ch'egli trovò da sè, riflettendo su esempi pittorici che aveva davanti agli occhi.

Michelangelo, che disprezzava la pittura di paesaggio, la identificava con la pittura fiamminga. E la pittura fiamminga era largamente nota nell'Italia del Quattrocento. Sopra tutto il trittico Portinari di Hugo van der Goes produsse una profonda impressione sui Fiorentini. Eppure esso manifestava una palese inferiorità di fronte all'arte fiorentina del tempo, sia nella costruzione della figura umana e della composizione, sia nella scienza prospettica, sia, anzi sopra tutto, per la mancanza di uno stile unitario che improntasse di sè ogni cosa rappresentata. Tali inferiorità provenivano dal fatto che Hugo van der Goes era un continuatore decadente di una grande corrente artistica, che soltanto in precedenti generazioni aveva prodotto capolavori perfetti. Tuttavia, della scuola onde derivava, egli manteneva un elemento di grande avvenire, che mancava nella pittura fiorentina: la capacità di rendere la materia delle cose. È noto che la percezione della diversità delle materie — stoffe, pietre, metalli, ecc. — ci è consentita da una diversa rifrazione della luce, propria a ciascuna materia. Hugo van der Goes — come tutti i pittori fiamminghi del suo tempo — sapeva assai bene riprodurre tale diversità di rifrazione; soltanto, non si preoccupava affatto di dare una unità di luce all'insieme dell'opera sua, così che le giuste rifrazioni rimanevano come elementi a sè, raccolti assieme e non fusi.

Nell'invertire il rapporto di chiaro e di scuro per le immagini umane, Leonardo ampliò all'infinito la possibilità di

rendere con le gradazioni di bianco e di nero le rifrazioni della luce. E non potè a meno di avvertire tutto il vantaggio che gli sarebbe derivato, se avesse adattato al suo stile le rifrazioni luminose di cui erano maestri i Fiamminghi. Appunto anche i Fiamminghi caricavano di scuro le cose, per potere graduare a volontà le rifrazioni delle materie, e quindi individuarle. Dare alle singole rifrazioni l'unità dello stile, accordarle fra loro, fu tutt'uno con l'attuare nella penombra l'immagine umana, con l'immergerla nell'atmosfera, con l'avvicinare il paesaggio all'immagine e fonderli insieme. L'identità di moto e di luce era trovata. La possibilità per attuare i sogni della sua fantasia era per Leonardo raggiunta.

* * *

Con la sintesi del moto e della luce, riottenne Leonardo anche l'effetto di grandiosità, che Masaccio aveva già saputo attuare, ma che i successori di lui avevano smarrito per la via delle ricerche particolari. L'effetto di grandiosità è infatti intimamente connaturato con la visione sintetica delle cose : non è mai grandiosa una miniatura.

La prospettiva introdotta nell'arte moderna da Filippo Brunelleschi sin dai primi anni del Quattrocento era stata il punto di partenza per ogni effetto di grandiosità. Infatti, l'interpretazione matematica della natura è per eccellenza l'interpretazione sintetica. È nota l'adorazione di Leonardo per la matematica : quando dipingeva, quanto più viva era in lui la visione di una realtà contingente, tanto più severa era la riflessione sulla legge essenziale della realtà stessa. Naturale perciò che egli abbia sottinteso in sè le osservazioni particolari, tutte le esperienze acutissime dei predecessori, ma tutte le abbia subordinate, velate, sfumate, perchè, a guisa di mille voci, si raccogliessero in un solo accento.

LEONARDO – SANT' ANNA

Parigi, *Louvre.*

(Fot. Alinari)

La « Sant'Anna », la più grandiosa certo delle invenzioni rimasteci di Leonardo, raccoglie nella piramide ideale sovrapposte l'una all'altra le immagini. Qual mezzo migliore per suggerire il volume invisibile del gruppo? Grandeggiano le figure in uno spazio limitato, anche se di luce avvolgente. Qual mezzo migliore perchè la fantasia dell'osservatore senta tutta la limitazione dell'universo di fronte all'apparizione di così grandi immagini, e cerchi oltre i limiti della cornice lo spazio sufficiente a comprenderle? Nè basta. Lo sfumato, abolendo i limiti netti, e il moto, non precisando i punti di arrivo e di partenza, dànno la sensazione che i corpi, per se stessi grandi, continuino attorno. Le varie parti dei corpi non distraggono per sè l'attenzione; non un capello, non una veste interessa per sè; non un ornamento, non una piacevolezza si permette il pittore. La profonda serietà del suo animo riduceva la perfetta conoscenza della realtà alla sua visione teorica. E da questa condizione di spirito risorse in Italia l'idea del monumentale.

Persino frate Pietro da Novellara si meravigliò che nel cartone della « Sant'Anna » l'opera risultasse sì grande da un cartone sì piccolo. E come lui, tutti se n'accorsero in Italia. Sotto l'aspetto della grandiosità, Leonardo continua l'aspirazione delle generazioni fiorentine dal Brunellesco in poi, sa correggerle là dov'erano manchevoli, sa risolverne i problemi proposti ma insoluti. Ed apre agli effetti monumentali ogni possibilità. La « Sant'Anna » mise di moda le composizioni piramidali, che presto riapparvero per opera di Raffaello, Fra Bartolomeo ed altri molti; e suggerì sopra tutto il criterio geometrico per sintetizzare la realtà. In questo senso, poichè il desiderio del monumentale sta alla base di tutta l'arte del Cinquecento, è giusto dire che Leonardo ne fu il fondatore. Solo questo aspetto dell'arte di Leonardo fu d'altronde integralmente compreso e seguito.

* * *

La prima pittura datata di Leonardo è del suo ventinovesimo anno di età (1481): l' « Adorazione dei Magi » (Fig. 16). La più tarda fra le sue pitture, dovuta agli ultimi anni di sua vita, ch'ebbe fine nel 1519, è il « Battista » del Louvre (1). È stato detto che, dalla prima all'ultima opera, Leonardo non dimostra uno sviluppo di stile. Non mi pare che sia così. Certo, non è il caso di attendersi da una personalità, assoluta come la sua, diverse « maniere » : varie « maniere » hanno avuto gli artisti che, per ragioni esterne od interne, hanno seguito indirizzi artistici differenti. Ma Leonardo ha seguito soltanto un indirizzo, il suo.

L' « Adorazione dei Magi » fu quadro lasciato incompiuto. Eppure non a me solo fa l'impressione che non ci sia nulla da desiderare, e che l'artista l'abbia lasciato incompiuto — qualunque ne sia stato il motivo pratico — perchè la sua fantasia vi si trovava già realizzata.

C'è chi vi ha contate le figure, non so più quante: son molte, son più di quelle usate in intere pareti ad affresco, per esempio da Raffaello. E mi sembra che la ragione sia evidente. La tradizione greca avvertiva che le figure in una scena dovevano essere poche. Leon Battista Alberti ammoniva il pit-

(1) Non tratto se non delle opere che siano autentiche di Leonardo, per inconfutabili ragioni storiche o stilistiche. Seguo in ciò il medesimo criterio adottato per Giorgione (Milano, 1913). Non mi nascondo che presentano qualche diritto all'attribuzione a Leonardo opere di cui non faccio cenno, ma preferisco trascurare elementi che « possono » essere di Leonardo, anzi che cader nell'errore di attribuirgli elementi non suoi. D'altronde le opere di cui parlo bastano a caratterizzare la figura del maestro. Nè stimo opportuno ripetere i dati storici e stilistici che comprovano l'autenticità delle opere di cui tratto, non avendo nulla da aggiungere a ciò che è stato scritto da tanti, specialmente dal Morelli, dal Seidlitz, dal Thiis, dal Sirén, alle cui opere già citate il lettore potrà facilmente ricorrere.

tore a fuggire le folle. E qui c'è la folla. Perchè? I Greci e l'Alberti chiedevano una composizione consona all'arte loro, che era arte di rilievo; e perchè si abbia rilievo è necessaria la pausa; è necessario che l'immagine rilevi individuata entro precisi limiti su un fondo piano. Alternate immagini e fondo, e voi avrete la rarefazione della scena. E ora pensate a un pittore che s'interessi non al rilievo ma al colore e alla luce. Pensate alle tele del Tintoretto e di Paolo Veronese: non c'è mai folla abbastanza. Sin dalla giovinezza Leonardo ha preso il suo partito nettamente. Opponendosi a tutta la tradizione della sua città, raccoglie in uno spazio ristretto una gran folla. A ventinove anni egli ha già detto la sua ultima parola. Perchè il centro della sua attenzione, non sono le singole figure, ma la atmosfera nebulosa che tutto collega, tutto unifica, e donde i chiari delle immagini appaiono e scompaiono guizzanti, a guisa di fiamme.

È un'accensione simultanea di luci che corrisponde all'accensione simultanea dei moti dell'animo. La turba è giunta improvvisa al cospetto del Salvatore: chi venera prono e chi si commuove, chi si rattrappisce e chi si slancia, chi agita le braccia e chi si ripara dalla luce, chi si contorce e chi si raccoglie a riflettere; si aguzzano i nasi, s'affondano le occhiaie, si appuntano le vesti, s'arruffano i capelli; vibra ogni cosa attorno la Madonna che dalle tenebre appare come calmo chiaro fantasma. A mala pena si vede la composizione trasversa, che dà un principio d'ordine al tumulto, concretando lo spazio entro cui si agita la folla. La simultaneità delle impressioni ci rivela quell'eruzione morale che Leonardo ha creato nelle luci in moto. Nel furor giovanile de' suoi ventinove anni egli ha già affermato il suo stile definitivo. Si è messo fuori della civiltà della forma, per iniziarne un'altra: la civiltà della luce.

* * *

Lo sfondo dell' « Adorazione dei Magi », che occupa una parte relativamente importante della superficie del quadro, è avvolto in una luce chiara, perchè dà sull'aperta campagna. Ma per fare apparire le immagini come sprazzi di luce, Leonardo ha bisogno di risaltarle su una base scura, onde abbassa il primo piano e lo limita a guisa di avvallamento, le cui pareti convergono ombrate, perchè non possono ricevere la luce diffusa nel piano superiore. Nelle opere immediatamente successive, il « S. Girolamo » della Pinacoteca Vaticana e la « Vergine delle rocce » del Louvre (Fig. 17), lo sfondo oscuro si estende, occupa tutta l'altezza della superficie, e lascia intravvedere la aperta campagna in punti limitati, interrotti, per suggerire appena l'aperta chiarità della luce, come effettivamente esterna alla scena. Anzi nella « Vergine delle rocce », i sassi oscuri si avanzano sino sopra le figure, per contenerle vieppiù, per costituire una vera e propria grotta, motivo artificiale che vuole sostituirsi all'ambiente chiuso.

La visione dell'artista s'accorda pienamente con la coscienza del critico. « Grandissima grazia d'ombre e di lumi s'aggiunge ai visi di quelli che seggono sulle porte di quelle abitazioni che sono oscure, e gli occhi del riguardatore vedono la parte ombrosa di tali visi essere oscurata dalle ombre della predetta abitazione, e vedono alla parte illuminata del medesimo viso aggiunta la chiarezza che le dà lo splendore dell'aria ». Alla constatazione del critico, la fantasia dell'artista aggiunge la trasformazione dell'abitazione in una grotta, una abitazione tinta di poesia e di mistero che non dispiace al sognatore.

È sera nella grotta; la luce è lontana, giunge fioca « con un certo riscotimento, che si pò più tosto dimandare tremore che

movimenjto », con la leggerezza dell'alito, a carezzare i piani ondulati delle carni, a svoltare qualche chioma di seta, a trillare in qualche piega di stoffa, a punteggiar qualche fiore; poi si sottrae dalla grotta per rivelare acque lontane e spandersi libera in cielo.

L'uomo delle tempeste e delle battaglie, l'uomo del tumulto drammatico dei « Magi », si raccoglie a sera timidamente in una grotta per trovar l'arte sua. Poche immagini attorno una veste nera, senza azione, accomunate, assai più che dalle pose, dalla luce fioca che le rivela appena, e infonde loro, come nelle cose attorno, il senso panico della natura a sera. Il corpo dell'angelo s'intravvede appena, il corpo della Madonna non si vede affatto: contro i ripetuti precetti del critico, l'artista non rileva i corpi. Una massa cromatica piatta è il corpo della Madonna, donde esce per un capriccio della luce l'attortigliato gioco di pieghe d'un risvolto.

Chi cerca la costruzione dei corpi dei putti non la trova. Già, l'anatomista sperimentatissimo non la cura, perchè vuol piani ondulati, vuol danze lente di luce. Sacrifica la forma costrutta, come sacrifica il colore, al suo gusto, al suo sogno di una luce a sera. Cos'è rimasto del sapiente, dello scienziato? La fantasia arde ogni esperienza della realtà. L'artista contempla i suoi fantasmi, che si ritraggono nell'ombra per essere più raccolti fra loro; egli ode un respiro d'amore di ritmo lentissimo.

* * *

La « Vergine delle rocce » è un quadro finito. L' « Adorazione dei Magi » e il « S. Girolamo » non sono finiti. Leonardo ha scritto sull'importanza dell'abbozzo come sintesi dell'opera da crearsi, e ha scritto dell'apparenza di « non finito » assunta dalle cose vedute di lontano.

Il Vasari ha ammirato, non senza una punta d'ironia, la estrema finitezza dell'esecuzione vinciana. E critici posteriori han trovato eccessivo lo scrupolo esecutivo, come se Leonardo avesse veduto tutte le cose troppo da vicino. Perchè l'uno e gli altri han confuso due fatti essenzialmente distinti. Certo, nella « Vergine delle rocce », chi voglia, può contare i fiori e le foglie; ma quegli non vede il quadro, non vede l'opera d'arte. Osservate un gruppo di felci a sinistra dietro le figure; se le guardate da sole, con la lente, le vedrete finite; ma se guardate il quadro vedrete una forma non finita che si smarrisce nell'ombra, lasciando appena una traccia di sè in filamenti di tenuissima luce. Così compiva Leonardo l'opera sua, così intendeva di finire il « non finito ». E solo per non aver compreso che lo scrupolo esecutivo di lui era un perseguire incessante la subordinazione del particolare alla visione sintetica, e non un realizzare tutti i particolari sopra un medesimo piano, si è potuto dire che, completandole, Leonardo guastava le sue pitture, mentre ogni ciottolo realizzato significava una vibrazione del cosmo creato da lui.

Se mai, la sua singolarità, di fronte a chiunque altro abbia attuato in pittura la veduta lontana, sta appunto in questo, che egli seppe distinguere acutissimamente la veduta artistica del non finito in natura, dalla pratica esecutiva dell'abbozzo. Egli ebbe cioè più degli altri coscienza della libertà degli effetti artistici dall'esecuzione meccanica. Negli abbozzi dell'« Adorazione dei Magi » e del « S. Girolamo », come nelle opere compiute della « Vergine delle rocce » e della « Gioconda », è attuata una sola visione pittorica, che non ha rapporti di sorta con il particolarismo visivo della maggior parte dei pittori del Quattrocento. Tanto è vero che la « Gioconda » o la testa di Cristo nella « Cena », sebbene finitissime, furono credute non finite dai contemporanei,

i quali non erano abituati alla finitura di subordinazione, alla finitura sintetica di Leonardo. Mantengono dunque, le opere finite, il carattere di visione lontana palesato nell'abbozzo; soltanto, esse hanno il pregio di dimostrare la vibrazione spirituale dell'artista nell'insieme come nell'ultimo particolare, con un progredire d'attività che si raffina, si schiara, e compone il primitivo furore nell'estasi.

Ecco perchè nella « Vergine delle rocce » si ha l'effetto di tremolìo luminoso, che tutto alleggerisce e tutto spiritualizza, anche se le immagini non s'atteggiano a movimenti decisi. Il moto, che nell' « Adorazione dei Magi » era stato suggerito all'artista dall'intento drammatico, e ch'era stato attuato nel fervor dell'abbozzo, si rallenta, senza perdersi, nella « Vergine delle rocce », diviene qualità pura di luci, di sogni, di affetti, vibrazioni dell'anima di uomini e cose.

* * *

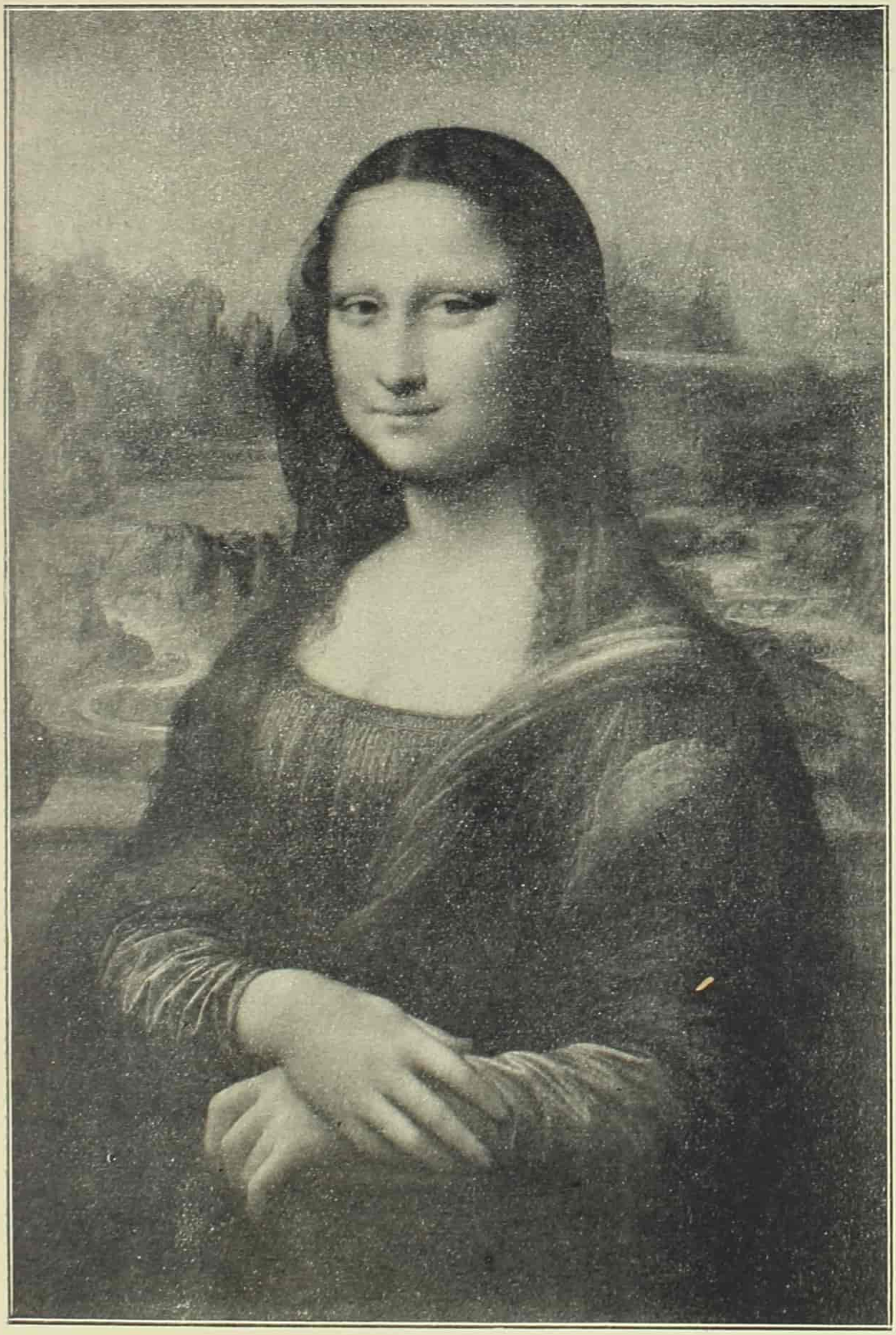
C'è una copia libera della « Vergine delle rocce » (1) che riduce a mezze figure le immagini, ponendole dietro un parapetto: è un'ingenuità razionale con cui il copista ha voluto giustificare la veduta lontana di esse. Un pretesto simile è stato imposto dal soggetto a Leonardo quando egli ha dipinto la « Cena » nel refettorio del Convento di S. Maria delle Grazie a Milano (Fig. 18): la tavola è un parapetto dietro il quale appariscono le figure.

È noto che non molti anni dopo il compimento, la pittura cominciò a deperire, onde avvenne che la sua fama fu affidata sopra tutto alle copie e alle stampe. Le quali ci hanno veramente guastati gli occhi: malgrado ogni sforzo, guardiamo alla

(1) Nel museo di Autun. Cfr. F. Malaguzzi-Valeri. *La Corte di Ludovico il Moro*, vol. II, Bramante e Leonardo da Vinci, Milano, 1915, pag. 414.

pittura autentica a traverso le copie e le stampe. E poichè queste hanno riprodotto quasi fedelmente tutto, meno l'effetto di luce e d'ombra, che è proprio l'arte di Leonardo, consegue che nella « Cena » si è veduto tutto, meno l'arte di lui. Naturalmente, dato il cattivo stato di conservazione del dipinto, è pur necessario ricorrere a elementi esterni per ricostruire idealmente la creazione del pittore. Ma poichè, se sono dovuti a personalità differenti producono una sovrapposizione di personalità perfettamente arbitraria, questi elementi esterni non possono essere se non le opere stesse di Leonardo; cioè: per tutto quel che riguarda la composizione il movimento il dramma, occorre riferirsi all' « Adorazione dei Magi »; per l'effetto di luce e per l'esecuzione, alla « Vergine delle rocce ». Non aver inteso questa necessità è stata la causa di tutti gli equivoci, sia di svalutazione sia di ipervalutazione, relativi alla « Cena ».

Composizione. — È stato notato che la tavola è piccola per contenere tredici commensali: non tutti vi troverebbero il posto. Motivo irrazionale, ch'è stato interpretato attribuendo a Leonardo un intento di compattezza plastica della scena, e di monumentalità. Se ciò fosse vero per la « Cena », dovrebbe esser vero anche per l' « Adorazione dei Magi », dove appunto in uno spazio ristretto sono affollate numerosissime immagini, senza che per questo vi sia stato rintracciato l'intento plastico e monumentale. Appunto perchè l' « Adorazione » è stata veduta direttamente, e la « Cena » a traverso le copie, le quali, abolendo l'effetto di luce, hanno precisato con false linee o con falso rilievo il « non finito » pittorico di Leonardo, hanno rivelato i limiti geometrici dei gruppi, immersi nell'ombra, attuando lo scheletro, anzichè la carne e il sangue, della creazione originale. Non dunque di gruppi geometrici si tratta. Come nell' « Adorazione »



LEONARDO – LA GIOCONDA
Parigi, *Louvre.*

(Fot. Alinari)

i Magi e il loro seguito s'agitano attorno al gruppo isolato e calmo della Vergine col Figlio, così nella « Cena » s'agitano gli apostoli attorno alla figura isolata e calma del Cristo.

Lo stesso fenomeno è avvenuto per le fisionomie e per gli atteggiamenti di ciascun apostolo. Sono sembrati eccessivi e quindi volgari al buon gusto oltramontano, da Charles De Brosses a Bernhard Berenson, cioè dal Settecento a noi. Eppure, almeno il Berenson altamente apprezza l' « Adorazione », ove si ritrovano le medesime fisionomie che negli apostoli della « Cena », specie in Filippo, in Taddeo, in Giacomo maggiore (1). E gli atteggiamenti più violenti, più improvvisi, più crudi, si trovano proprio nell' « Adorazione » ; se non che, ivi i gesti appaiono e scompaiono in un continuo turbinìo di movimento, esistono per la luce che guizza e rivela l'animo umano. Come parlar di volgarità là dove ogni corpo è elevato alla qualità della luce? Chi guarda un cavallo in corsa segue il vibrar della luce sul suo rapido moto; e non si sogna davvero di trovare esagerate le successive pose. Ma se un'istantanea coglie una di quelle pose, è noto che la riproduce in un modo assurdo e ridicolo, perchè la solidifica e la uccide. Solidificazione e morte producono appunto le forme e le linee di copie e di stampe alla « Cena », ove la luce assorbe ogni moto, lo dematerializza, sforma i volti e le mani, per dir tutto essa sola, con la sua nota unica e altissima.

Il rapporto fra le figure e l'ambiente è uguale nella « Cena » e nella « Vergine delle rocce ». La stanza è piccola appunto perchè deve contenere poca luce; le finestre in fondo non portano alla scena luce alcuna, come le rotture della grotta

(1) Per facilitare i confronti indicherò i nomi delle figure a seconda della successione delle loro teste da sinistra a destra: Bartolomeo, Giacomo minore, Andrea, Giuda, Pietro, Giovanni, Cristo, Tommaso, Giacomo maggiore, Filippo, Matteo, Taddeo, Simone.

lasciano estraneo alla scena lo spazio illuminato della campagna aperta. La luce è anteriore alle immagini, eppure è fioca, sia perchè la sera distende il suo velo su tutto, sia perchè l'ombra delle pareti si riflette sulle immagini. Si può tuttavia intravvedere che la penombra delle pareti è un poco più chiara di quella delle rocce. « E se la tua figura è in casa oscura, e tu la vedi di fuori, questa tal figura ha le ombre oscure sfumate, stando tu per la linea del lume; e questa tal figura ha grazia, e fa onore al suo imitatore per esser essa di gran rilievo e le ombre dolci e sfumose, e massime in quella parte dove manco vedi l'oscurità dell'abitazione, imperocchè quivi sono le ombre quasi insensibili ». Una impercettibile differenza dunque fra l'ombra della « Cena » e l'ombra della « Vergine delle rocce », e una raffinatezza di più.

Circa la rifinitura dell'opera, i copisti si son divertiti a riprodurre sul tavolo una quantità di giocattoli. Guardate come Leonardo ha riprodotto i ciottoli sul primo piano della « Vergine delle rocce », e vi accorgerete che nella « Cena » autentica le vivande non sono giocattoli, ove si voglia mostrare il virtuosismo della riproduzione realistica. L'ombra che accomuna uomini e cose fa parlare un pane come due occhiaie.

Nella concezione della « Cena », non esiste dunque alcuna ostentazione di abilità scenica, alcun calcolo che non sia superato dalla fantasia, nè tumulto che non sia smorzato nella sommessione religiosa della natura a sera, nè urlo che domini il doloroso ritmo del canto.

L'eco delle parole di Gesù « uno di voi mi tradirà », agita nell'ombra gli apostoli. Sorpresa, indignazione, amore si ritraggono vinti nell'ombra. Cala la sera con procedere ineluttabile. Il Cristo apre le braccia, rassegnato, raccolto. « La necessità è tema e inventrice della natura, freno e regola eterna ». Essa vale per uomini e cose. Essa trasmuta il dramma umano in una

visione d'arte, perchè il dolore si espande, con ritmo simile a quello dell'onda che sfiora la superficie dell'acqua, e può comporsi in una sintesi superiore, che è la necessità.

Una famiglia in una grotta e una raccolta d'uomini attorno una tavola, malgrado la differente occasione sentimentale, traducono se stessi in una medesima attività spirituale. E ciò prova che quell'attività spirituale non è di occasione: è l'arte stessa di Leonardo.

* * *

Nella ghirlanda di fiori sovrapposta alla « Cena », la massa del fogliame è compatta, e a un tempo interrotta dalle frutta e dai legacci luminosi. Ed essa ci permette di ricostruire mentalmente ciò che fu l'effetto degli intrecci decoranti la sala delle Assi. Foglie, rami e corde si sovrapponevano senza quasi lasciare uno spazio vuoto. Un gioco continuo di luci, un indietreggiare e un avanzare, un morire e un rinascere continuo di motivi, tanto più libero quanto più abbondante, costituiva la vita di quella decorazione. Ci sono infinite pause, ma tutte brevissime, chè subito le interrompe un nuovo accento. Movimento portato ai limiti estremi. E nell'estrema realizzazione consisteva la sua bellezza. Appena, con più calmo criterio, il Correggio trattò un simile motivo nella Camera di S. Paolo, la mancanza dell'estremo, fece sentire troppo l'abilità della riproduzione.

* * *

Non è possibile immaginarsi la « Battaglia d'Anghiari ». La descrizione del Vasari e il noto disegno del Rubens (1) non

(1) Più volte pubblicato. È opportuno vederlo nella monografia cit. del Sirén, dove è accompagnato da disegni di Leonardo fatti per la medesima composizione, a fine di convincersi che nel disegno del Rubens non c'è punto Leonardo. D'altronde il Rubens non potè eseguire la copia direttamente dall'originale. Il Berenson indica una copia antica e migliore nella coll. Horne: *The Drawings* cit., I, 161.

dicono proprio nulla. Perchè la prima domanda che si affaccia naturale è sul modo con cui il gruppo di cavalieri descritto e disegnato era compreso nell'atmosfera, sul modo con cui era ombrato, e accordato col resto della scena: proprio su ciò che non videro nè il Vasari nè il Rubens. Nello sfondo dell' « Adorazione dei Magi », sono alcuni cavalli al galoppo, che per il loro slancio attuato con forti tocchi di scuro possono suggerir qualche idea sull'esecuzione dell'opera. Ma per la concezione dell'insieme io non saprei ricorrere se non a un disegno di Leonardo (Windsor B. 1246-50. Fig. 19), che è un nubifragio. Non è probabile che questo disegno sia stato eseguito proprio per la « Battaglia »: ma è possibile che rappresenti una prima idea di una fortunosa battaglia, ed è certo che è spiritualmente più affine alla concezione vinciana che non l'isolato gruppo dei cavalieri. Un ciclone spezza gli alberi come trascina i cavalli. E chi pensa che il moto travolgente doveva trasmutarsi nella luce della pittura, può risalire a una prima fantasia di Leonardo. Ma poichè non è noto in quale rapporto si trovasse l'episodio dei cavalieri con quella prima fantasia nel cartone finito e nella pittura iniziata, il nostro desiderio resta inappagato.

* * *

« Adorazione dei Magi », « S. Girolamo », « Vergine delle rocce », « Cena », presentano una sola concezione della luce, come principio di stile, cioè: luce universale, fioca come luce di sera, anteriore alle immagini, su fondo scuro. E tale concezione riappare, con qualche modificazione, nell'ultima opera conosciuta di Leonardo: il « Battista ».

Ma nella « Sant'Anna » (Fig. 20) e nella « Gioconda », ambedue conservate nel Museo del Louvre, la concezione è mutata, e corrisponde a un diverso principio così espresso da

Leonardo medesimo: « Il campo, che circunda le figure di qualunque cosa dipinta, debbe essere più oscuro che la parte illuminata d'esse figure e più chiaro che la loro parte ombrosa ».

Questo principio porta a una doppia ragione di risalto: le parti chiare delle figure rilevano rotondeggiando sui limiti scuri, e i limiti si distaccano dal chiaro del fondo. Nella pratica, tuttavia, Leonardo apporta numerosi temperamenti allo scopo del rilievo, specie nella « Sant'Anna ». I toni chiari sono oltremodo bassi, più bassi, per es., che nella « Vergine delle rocce ». Onde avviene che se anche i toni del fondo sono alquanto più bassi dei toni più chiari delle figure, la differenza è appena accennata. E poichè il gruppo è raccolto dentro il paesaggio, la nebulosità luminosa unisce e fonde cose e persone, e rende tutto di una delicatezza estrema. Nessun avorio ha mai rifratto una luce più morbida del collo della Madonna. Nessuna luce è mai stata più pittorica di quella che crea l'immagine eterea del Cristo. Confrontate questo Bimbo coi bimbi della « Vergine delle rocce »; questi risultano da un compromesso tra la forma costrutta e lo stile della luce. Nel Bimbo della « Sant'Anna » invece, la forma costrutta si è fusa nella luce senza lasciare residui: la massa cromatica si distende proprio come volume di aria fitta, vien meno il rilievo, e rimane un guizzare di vita infantile, tanto più rapida, vivace, intensa quanto meno afferrabile.

Una visione di corpi, così morbida da renderli eterei, doveva pur giungere ad attuare una fusione di masse, in cui l'occhio non giungesse a distinguerli. Perciò il quadro della « Sant'Anna » è lo sviluppo coerente del cartone londinese. Qualunque divergenza d'immagini doveva essere soppressa, per non attenuare la fusione delle masse. Non si tratta dell'unità solidificata, divenuta macigno, della « Sacra Famiglia » di Michelangelo agli Uffizi. Si tratta di una compenetrazione di masse

atmosferiche. Non ha bisogno Leonardo di spiegare ove siede Sant'Anna: appaiono, non stanno, le masse atmosferiche.

Per questo, lo scheletro geometrico della composizione è meno apparente nell'opera di Leonardo che in tutte le composizioni piramidali, che ne derivarono. Possono le nubi assumere da lontano apparenza di monti, eppure sono sempre più sfumate e incerte.

L'orizzonte è largo e lontano, le immagini sono in posa, eppur tutto si muove. S'increspa lontano la luce sugli scogli fantastici, come vicino sul sorriso delle morbide labbra. Più che altrove, nella « Sant'Anna » è attuato il movimento molecolare che si confonde nella natura tutta, e che è estasi panica. Sorridono le immagini, e non sono liete, sorridono perchè, in maggior grado, esse posseggono la linfa che dà vita alle cose, la luce che è moto. Elevar la natura al grado di anima, e identificarla con l'uomo, fu per Leonardo la « necessità ».

* * *

Più di qualunque altra immagine, la «Gioconda» (Fig. 21) avvinse a sè l'anima di Leonardo: sola, alquanto distinta dalla natura, ella è un ritratto; ma il meno oggettivo fra tutti i grandi ritratti. Non rinunzia il pittore al suo stile unitario, che tutto trasforma in nome di una luce fioca ch'è in moto. Attenua la distinzione tra immagine e fondo, per mezzo di una risonanza spirituale; tremola i veli; ondula i piani con identico ritmo nelle mani e nella fronte, lascia sugli occhi gravare le palpebre stanche, muove le labbra al celebre sorriso amaro. Come il diluvio ha sconvolto il paese nello sfondo, così una vita intera ha sfiorita la donna, per amore di stile. Ella è la donna ignota che turba, più che affascinare, le anime timorate; in gramaglie, ella ha troppo sofferto per non celarsi dietro un sorriso forzato. Nemmeno per il più caro fra i ritratti, la fantasia di Leonardo

LEONARDO – IL BATTISTA

Parigi, *Louvre*.

(Fot. Alinari)

abbandona il suo privilegio più puro, di non uscire da se stessa. Poichè vede, egli crea l'immagine unita di forma e di luce; poichè s'accorge di tutto ciò che è mistero al di là del mondo sensibile, nell'immagine imprime il mistero; poichè tanto più ama quanto più conosce, v'imprime il « pathos » della sua sottilità. Appunto perchè la donna è strana, e nasconde dietro un velo d'intelligenza sottile il fuoco interno di secolari passioni, ella rivela con assoluta fedeltà l'anima stessa di Leonardo.

* * *

Verso la fine della vita, Leonardo vede meno e fantastica più, più suggerisce e meno concreta. Del « Battista » (Fig. 22) il fondo è la tenebra, il nero, il nulla. Non esce dal nero, ma vi s'avvolge l'immagine. Sempre più morbida, sempre più eterea, sempre meno formale, essa è tutta un sorriso che si dissolve nelle occhiaie come nelle labbra, nelle carni grasse come nei capelli sfatti. Sempre meno appare un limite alle cose: continuano, si trasformano, si sperdono, fino a non esistere più. Progredisce l'astrazione dal mondo della realtà, e sopraggiunge la morte.

* * *

Quando, alla fine del Rinascimento, la civiltà s'accorse che la volta celeste non era una zona compatta, secondo la concezione antica e medioevale, ma un mondo senza principio e senza fine, la visione pittorica della realtà era già una massa cromatica senza corpo. Non è casuale che una persona sola, Leonardo, abbia per primo intuito l'infinità dei mondi e abbia tradotto la forma solida delle cose in una luce incorporea, la stasi del grave in un moto di molecole. Egli si sofferma a guardare l'ampiezza smisurata della verità rivelatagli, e prova un senso panico, che trasfonde in ogni immagine creata.

Eppure egli si sente vicino alla vita, e l'ama. Delicatezze estreme di fiori e di carni, penombre tremule che si diffondono a sera, energie che si perdono nel mistero, costituiscono la sua « grazia », e formano il suo gusto, dove convergono sogni fantastici e pennello realizzatore.

Perciò, quanto più è immane la sua visione della realtà, tanto più è limitato, timido e tenue il suo gusto. Dai fortunosi viaggi lontani in ogni campo della conoscenza egli ripara in un penombrato rifugio d'arte, e gli confida i segreti del cuore. N'escono pochi accenti squisiti, di bianco e di nero, pure capaci di una parola nuova, sommessa e chiara, breve e pacata, che penetra sino all'intimo delle cose. L'asceta dell'intelligenza ha trovato la sua forma.

INDICI

INDICE DEI CAPITOLI

Parte I.

La critica di Leonardo.

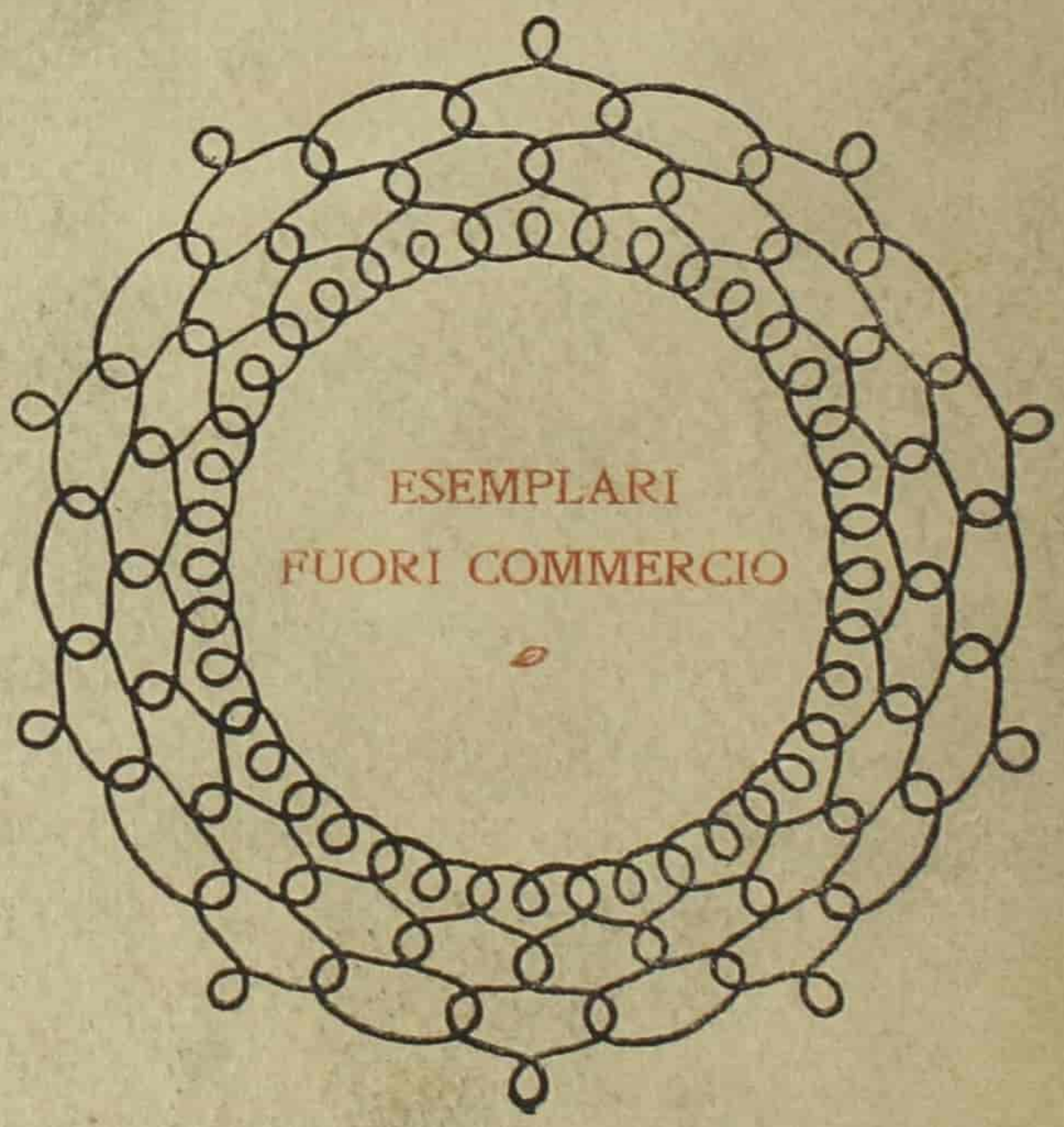
PARTE II.

L'arte di Leonardo.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

(*) Il primo numero indica la pagina nella quale la figura è citata; il secondo, la pagina nella quale la figura è collocata.

Finito di stampare
il 14 maggio 1919
negli Stabilimenti Poligrafici Riuniti
in Bologna


ESEMPLARI
FUORI COMMERCIO