

# Pensare e/è disegnare

La creazione artistica secondo Leonardo da Vinci

GIANLUCA CUOZZO  
Università di Torino

**ABSTRACT:** In Leonardo's work, as well as in Cusa's, an exaltation is present of the practical knowledge of the illiterate man, i.e. the mechanical arts, within which humility and admission of ignorance are the heart of a practical knowledge. The same 'culture of the shop' from which Leonardo used to draw, refers to graphic intuitions in which art and science converge; these conjectural notions, transformed into figures, are easily adopted and comprehensible to everyone. The same applies to enigmas devised by Cusa, performative schemata of symbolic geometry able to exemplify the soul's path to God, the mystic vision of the divinity, and the hidden mechanism of divine life. These exempla, in the case of Leonardo, are a sort of manual-inventory or technical solutions that may prove useful in more ways than one. The most surprising result of these experiential guides is the portrait of Mona Lisa, where the natural landscape on the background and the enigmatic face of the lady — separate but irresistibly attracted to each other — remind the artist's main challenge: to enchant the entropic processes of nature into the plasticity of the beautiful form.

**KEYWORDS:** Image, perspective, *speculum*, beauty, nature, knowledge.

## 1. Ritrarre concetti e pensare in figura

È indubbio come per Leonardo *pensare* e *disegnare* «di naturale» siano due attività complementari, che agiscono in vista di uno stesso fine: quello della comprensione delle multiformi manifestazioni della natura, in cui osservazione e ricostruzione teorica, «guardare ed esprimere» (Guzzo 1962: I LXII), sguardo estatico e meravigliato e sforzo proteso alla spiegazione scientifica dei fenomeni non sono che due aspetti di un unico processo di intendimento. In Leonardo, quindi, «sintesi artistica, da una parte, e sintesi scientifica nei disegni e nei fogli dei manoscritti, dall'altra, erano soltanto due aspetti di un unico problema, quello della comprensione del mondo [...]». Egli dunque cercava, con l'ausilio determinante del disegno, l'unità

nella molteplicità del reale, la sintesi, la legge sempre valida» (Meneguzzo 1981: 28–29).

La natura che si offre all'esperienza, d'altra parte, non è mera materia inanimata; essa, elevata e trasfigurata da Leonardo «sino al sogno» (Roger–Milès 1923: 17) e alla visione metafisica, direbbe Plotino, è una «contemplazione oscura e silenziosa» (*Enneadi*: III 8, 4), una realtà cogitante — sebbene inconscia e rappresa sul piano della materia — governata da quella necessità del «Primo Motore» che al tutto provvede, trasfondendo nel mondo dell'esperienza vita, disposizione e movimento. Questa infusione di vita, per Leonardo, è mediata dalle eterne ragioni che si risolvono nel *logos* divino, le quali, nel loro insieme, costituiscono quel «nocciolo matematico che è immanente al cosmo»; in tal senso, «solo perché Dio ha costituito razionalmente il mondo la ragione umana ritrova se stessa nella razionalità immanente alla natura e “che in lei. . . vive”» (Garin 1966: II 616).

Se è dunque vero che per Leonardo «la sapienza è figliola della speriienza», prima di risolvere l'alternativa tra empirismo e idealismo platonico–cristiano in un senso o nell'altro occorre rilevare ampiezza e portata del concetto leonardesco di esperienza, concetto «che non si può confondere con la bassa sfera dell'empirico» (Saitta 1950: 22): l'appello di Leonardo all'*empiria*, se mantiene pieno il suo significato nell'antitesi ai letterati e ai pedanti eruditi — vuoti ripetitori, «recitatori e trombetti delle altrui opere» (*Cod. Atl.*: 119r.b) —, d'altra parte, esso «va integrato con un pieno riconoscimento del valore della ragione, quando si voglia intendere la sua concezione del sapere. “Nessun effetto è in natura senza ragione; intendi la ragione e non ti bisogna speriienza” [*Cod. Atl.*: 147v.a]. L'esperienza ci apre la via, ci fa cogliere la realtà, ma è la ragione che, sola, può trovare la *ragione delle cose*, la loro necessità» (Garin 1966: 619). Nelle naturali e matematiche dimostrazioni, di conseguenza, alcuna volta si concluderanno «gli effetti per le cagioni e alcuna volta le cagioni per li effetti» (*Cod. Atl.*: 200r.a)<sup>1</sup> — dal che si può arguire come in Leonardo «le ricerche fisiche, quantunque essenzialmente induttive, non escludano dal loro metodo il processo deduttivo, sia con lo spiegare fatti e leggi già trovate, mostrando essere gli uni e le altre conseguenze di leggi superiori e più vaste; sia con lo scoprire nuove leggi e nuovi fatti, traendo dalle leggi già accettate e spiegate conseguenze di cui sono suscettibili» (Solmi 1905: 226–227).

In effetti, scrive Leonardo, sebbene dal punto di vista metodico noi, per comprendere la realtà, spesso dobbiamo partire dall'esperienza per elevarci verso la ragione, dal punto di vista ontologico è comunque chiaro «che

1. Il passo da cui si è citato è una traduzione piuttosto libera della *Prospectiva communis* di Peckham, quella stessa versione che Fazio Cardano aveva dato alle stampe in quegli anni (cfr. Solmi 1976: 226).

la natura comincia dalla ragione e termina nella speranza» (*Ms. E: 55r*) — dove per ragione, evidentemente, deve intendersi il principio divino; o, come direbbe Nicola Cusano, la *forma formarum*, il luogo metafisico in cui si raccolgono i modelli di tutto ciò che esiste, disposti in quel modo ordinato che diventa normativo per ogni umana produzione di forme — tecnica, artigianale o artistica che sia (cfr. CUOZZO 2012: 161–187). Ed è questa ragione somma che brilla nello spirito dell'uomo, nel momento in cui vogliamo indagare il senso più vero e intimo delle cose, «penetrarle nella loro profondità ontologica» (Bongioanni 1935: 9). Il che significa «cogliere la realtà per entro al suo recondito fluire» con «entusiasmo puro per la conoscenza delle idee»; ovvero, «fissare il nesso reale tra la scienza della forma esterna e quello della ragione interna» (Bongioanni 1935: 10) — se è vero che per Leonardo *virtutem forma decorat*, come si legge sul verso del ritratto di *Ginevra de' Benci* (National Gallery of Art, Washington DC): la forma, la bellezza, è ciò che decora la virtù e il valore, che sarebbero doti intrinseche e del tutto inappariscenti sul piano fenomenico se non fossero rivelate dall'eleganza e dalla beltà della figura realizzata dall'arte (cfr. Zöllner 2010: 38). La bellezza, scrive in modo pressoché analogo Cusano, si risolve in una «certa consonanza tra i diversi» (*Tota pulchra: 32*); sicché «la causa della bellezza consiste universalmente nella risplendenza della forma sulle parti proporzionate della materia» (*Tota pulchra: 32*) — espressione in cui bellezza e verità sono i due poli di una stessa esperienza, allo stesso tempo estetica e scientifica. Ma è in Ficino che si trova una vera e propria esplicitazione della formula leonardesca, tale da far pensare a una ripresa iconica, nel ritratto realizzato da Leonardo, di un motivo prettamente neoplatonico:

La virtù dello animo mostra di fuori un certo ornamento nelle parole, ne' gesti, e nelle opere onestissimo [...]. In tutte queste cose la perfezione di dentro produce la perfezione di fuori: e quella chiamiamo Bontà, questa Bellezza. Per la qual cosa vogliamo la Bellezza essere fiore di Bontà. E per gli allettamenti di questo fiore, quasi come per una certa esca, la Bontà ch'è dentro nascosa, alletta i circostanti (*Div. am.: 67–68*).

Detto in altri termini, la forma artistica, «la speziosa figura del corpo» (*Div. am.: 70*), quale *resplendentia* dell'essenza armoniosa del reale, per Leonardo manifesta e rende intelligibile l'idea, quale ragione intrinseca della disposizione armoniosa del reale, così come il bello è «una manifestazione di segrete leggi della natura» (Cassirer 1950: 251). Raffigurare, delineare la forma non è possibile, dunque, senza esercizio di teoria, di quella sottilissima speculazione pittorica quale *visione interna*, metafisica, del mondo delle cose: «Quelli che s'innamorano della pratica senza la scienza son come il nocchiere che è tra naviglio senza timone e bussole, che mai ha certezza dove si vada; sempre la pratica deve essere edificata sopra la buona teoria»

(*Trat. pitt.*: 56). Vedere internamente la realtà, cogliere la sua immanente configurazione che si riverbera in un'immagine ben proporzionata, significa intuirlo: un «tatto della realtà per di dentro» (Bongianni 1935: 19), che coglie la verità grazie alla sua forza ostensiva che appare — come *resplendentia* della rappresentazione — nella bellezza. Per Leonardo, si potrebbe dire, non vi è verità che non abbia la forza di apparire, manifestandosi come *speciosa forma* — e in ciò sta il valore filosofico della pittura, capace di penetrare nella «struttura del creato» ben altrimenti che la parola (Solmi 1905: 39); sicché «l'arte non è mai soltanto una creazione della fantasia soggettiva, ma è, e rimane, un vero ed indispensabile organo per l'apprensione dello stesso reale. Il valore di verità immanente a questa non è inferiore a quello della scienza [. . .]. Leonardo, anche come *investigatore*, non si diparte da questa visibilità e concepibilità della forma» (Cassirer 1950: 248).

Leonardo stesso, dotato «dell'eccezionale potenza del suo pensiero visivo» (Kemp 2004: 88), attribuiva intelligenza, riflessione, giudizio — tra le massime funzioni della mente insieme alla memoria —, da un canto, e fantasia, dall'altro, a uno stesso ventricolo del cervello, da cui derivano quindi tanto le misurazioni esatte della realtà (fondate sulla precisione matematica e geometria), tanto i parti gioiosi dell'immaginazione, attenuando di molto la linea di confine che dividerebbe descrizione naturalistica e artificio fantastico, e giungendo piuttosto a una «assimilazione dei processi della fantasia a quelli dell'attività intellettuale» (Vecce 2006: 113). La semplice osservazione di «alcuni muri imbrattati di varie macchie», per esempio, guidata dall'*ars combinatoria* della fantasia, diviene in alcuni casi un evidente fenomeno di visione proiettiva e metamorfica, a cui non fa difetto una certa plausibilità ed esattezza. Questa percezione “esatta”, attraverso il lavoro dell'immaginazione che si fa «timone e briglia de' sensi» (*Windsor*: 19019b), si trasforma così in una «invenzione mirabilissima» che, rispetto al dato osservabile, possiede un sovrappiù ingegnoso, che però non pare assolutamente arbitrario (cfr. Kemp 2004: 35):

Se avrai a invenzionare qualche sito, potrai lì vedere similitudini di diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure grandi, valli e colli in diversi modi; ancora potrai vedere diverse battaglie e atti pronti di figure strane, arie di volti ed abiti ed infinite cose, le quali tu potrai ridurre in intima e buona forma (*Trat. pitt.*: 61).

Ora, in queste proiezioni della fantasia, «la forza creatrice dell'artista è altrettanto certa di quella del pensiero teoretico e filosofico» (Cassirer 1950: 254). Vi è però da dire che non vale l'inverso, ossia il voler dipingere un paesaggio in modo sbrigativo e senza scienza alcuna, col solo gettare di «una sponge piena di diversi colori in un muro», come fa Sandro Botticelli (cfr. Solmi 1976: 106–108): essa spugna «lasciava in esso muro una macchia, dove

si vedeva un bel paese», sicché «il nostro Botticella» — suggerla il proprio rimprovero Leonardo —, non volendo dilettersi nello studio della natura, «fece tristissimi paesi» (*Trat. pitt.*: 58). Qui, si potrebbe dire, la mente del pittore è in preda al caso, e non vi è nulla in queste macchie «che ti dieno invenzione»; esse, per di più, «non t'insegnano finire nessun particolare» (*Trat. pitt.*: 59), facendoti accettare il dato fortuito così com'è.

## 2. Il disegnare, tra scienza della natura e teoria del bello

Molto spesso i disegni di Leonardo, che spaziano dall'anatomia e dalla descrizione degli elementi naturali al paesaggio e all'ingegneria civile e bellica, hanno la potenza evocativa di un "condensato immaginale" denso di teoria, quasi fossero ideogrammi sospesi tra l'exasperato naturalismo e la più concettosa delle astrazioni di pensiero: l'astrazione conoscitiva, per Leonardo, «nasce dal disegno. La conquista concettuale esce dalla grafica, non dal pensiero in quanto tale. O, per meglio dire, il segno è veicolo del pensiero fino a identificarsi con esso» (Meneguzzo 1981: 303). Da qui l'efficacia e la bellezza di queste immagini: una bellezza fatta di equilibrio formale, proporzione e armonia, da cui emerge l'intrinseca necessità di queste configurazioni, facendone un tutto in sé conchiuso, non giudicabile né per la sola bellezza della resa grafica, né per il loro valore di esattezza scientifica: «La fantasia non si aggiunge qui alla percezione, ma è essa stessa il veicolo vivente della percezione, le indica la via e le conferisce la sua fecondità, la sua forza e la sua determinazione» (Cassirer 1950: 250). Questa intima necessità delle raffigurazioni leonardesche, in cui «conoscenza della natura» e «formazione artistica» (Cassirer 1950: 226) si corrispondono intimamente, in fin dei conti pare riflettere il «sostrato geometrico» del disegno creativo di Dio (Kemp 2004: 53), l'indiscusso «operatore di tante mirabili cose» (Leonardo 2002: 66): il sommo artista, fondamento ultimo del carattere espressivo di ogni cosa creata, secondo cui tutto è traduzione "in figura" di pensieri allo stesso tempo esatti (finalisticamente orientati secondo brevità e minor impiego di strumenti) e magnifici. In tal senso, scrive Cassirer, in Leonardo «matematica e scienza s'incontrano ora nel chiedere la stessa cosa: nel chiedere la "forma". In rapporto al compito comune cadono i limiti tra teoria dell'arte e scienza. Leonardo da Vinci può, su questo punto, riallacciarsi direttamente a Cusano» (Cassirer 1950: 341).

Se dunque molti disegni di Leonardo sono, a un tempo, atti di conoscenza scientifica e produzioni artistiche, «il rapporto arte-scienza si fa, evidentemente, complesso. La bellezza, la *forma*, il carattere di *espressione* di quei disegni non è separabile da questo contenuto, né comprensibile fuori

di esso» (Luporini 1997: 119), stabilendo così Leonardo un perfetto connubio, nelle sue rappresentazioni grafiche, tra risultato estetico e valore di verità:

Fra il disegno come indagine critico-scientifica della realtà, direttamente guidato dallo spirito di ricerca e di analisi, e la sintesi poetica delle grandi opere leonardesche [...] vi è perciò una continuità indissolubile: questa poesia sorge su quella prosa, la quale, come ogni alta prosa scientifica, ha anche valore d'arte, e ne è sostanziata, perché in quella trova non solo i mezzi di espressione, ma le condizioni stesse del suo concretarsi (Luporini 1997: 127).

L'«uso sistematico dei disegni per studiare i fenomeni naturali» (Geymonat 1977: 58), inoltre, potendo essi essere colti con un solo sguardo, ha un indubbio vantaggio rispetto alle scienze discorsive, scienze che ricadono inevitabilmente nella successione diacronica in cui il prima e il dopo inficiano la nostra possibilità d'intuire, con una sola girata d'occhi, l'insieme del problema: «Un medesimo tempo, nel quale s'inchiude la speculazione di una bellezza dipinta, non può dare una bellezza descritta, e fa peccato contro natura quello che si dee mettere per l'occhio a volerlo mettere per l'orecchio» (*Trat. pitt.*: 32). Ed è così che negli ultimi disegni anatomici (quelli “a veduta esplosa”, che abbandonano il metodo della trasparenza degli organi adiacenti a quello oggetto di osservazione, studi presenti in Windsor e risalenti al 1510 circa), Leonardo, distaccandosi da una lunga tradizione scientifica a lui precedente, esalta il ruolo della figura nei confronti delle verbose descrizioni: la raffigurazione e il disegno, che stanno alla pittura come l'analisi alla sintesi (Chastel 2008: 31), offrono la vera «cognizione della cosa descritta» (*Windsor*: 19013b), mentre la parola, a proposito della dimostrazione dell'uomo con tutti gli aspetti della sua «membrificazione», non potrà che confondere la mente del lettore (cfr. Kemp 1982: 270).

La «gagliardezza e bravezza del disegno» (*Le vite*: I 8), in quanto quest'ultimo è «universalmente ostensivo, comunicativo e intelligibile» (Bongioanni 1935: 33), sono attributi molto prossimi al concetto: una tipologia di sapere scientifico “per condensazione immaginale” capace di offrire, in modo breve e sintetico, la vera notizia del reale, evitando così l'«immensa e tediosa e confusa lunghezza di scrittura e di tempo» (*Windsor*: 19007b). Il disegno, in effetti, è la prima cosa a cui il pittore deve attendere, per «dare con dimostrativa forma all'occhio» (*Trat. pitt.*: 76)<sup>2</sup> l'oggetto della propria intenzione percettiva o della propria invenzione custodita dalla fantasia: esso, quale «istituzione della figura» da ritrarre (*Trat. arte della pittura*: I 18) — offrendo una sorta di impalcatura immaginale alla pittura — «si

2. In ciò vi è un sensibile differenziarsi di Leonardo da Piero della Francesca: costui, sebbene esordisca nel suo trattato (1482 ca.) sostenendo che la pittura consista in tre parti principali — il disegno, la *commensuratio* o *prospettiva*, e il colorare —, dice poi di voler trattare del disegno soltanto per quel che è sufficiente per «dimostrare in opera essa prospettiva» (*De prospectiva*: I 63).

fa sintesi del concetto della conoscenza creativa [...] che si manifesta col linguaggio astratto della geometria, che si impone come simbolo di regola e ordine in natura e come stimolo inesauribile alla fantasia» (Pedretti 2006: 92a).

La figura abbozzata, lo schizzo rapido ma efficace, sono per Leonardo un «appuntamento compositivo», il punto di partenza «per un'avventura artistica che si concluderà, dopo innumerevoli passaggi, nell'opera pittorica compiuta (anche se, talvolta, questo processo ideale non si concluderà affatto)»; lo schema grafico offre una visione d'insieme, intuitiva, di ciò che è concepito; è «il primo stadio di elaborazione di un'idea», sia che si tratti di un progetto scientifico, sia si abbia a che fare con un'opera d'arte: «Poche linee bastano a già a definire una figura, ma soprattutto a suggestionare». Questo utilizzo dell'immagine come «un vero e proprio linguaggio» persuade della bontà del progetto «anche attraverso il fascino estetico che il disegno sapeva suscitare» (Meneguzzo 1981: 13–24): verità e bellezza, scientificità e risultato artistico si fondono nel disegno leonardesco in un tutt'uno, in cui è la proporzione delle figure a permettere l'osmosi tra questi due ambiti dell'umano sapere; col risultato che ciò che è bello graficamente risulta pure rivelativo «delle più interne e meno visibili strutture dei corpi» (Marinoni 1981: 7), assurgendo a vera e propria *dimostrazione immaginale* dell'oggetto raffigurato. Non esiste altro linguaggio in grado di condensare, per una sorta di rivelazione istantanea, quella verità scientifica di cui è capace il disegno:

O scrittore, con quali lettere scriverai tu con tal perfezione la intera figurazione, qual fa qui il disegno? Il quale tu per non aver notizia, scrivi confuso e lasci poca cognizione delle vere figure delle cose [...]. Ma io ti ricordo che tu non t'impacci colle parole se non di parlare con orbi, o se pur tu voi dimostrar con parole alli orecchi e non all'occhi delli uomini, parla di sustanzie o di nature e non t'impacciare di cose appartenenti alli occhi col farle passare per li orecchi, perché sarai superato dall'opera del pittore (*Windsor*: 19071b).

Ogni disegno anatomico, si potrebbe dire, possiede per Leonardo lo statuto di un “pensiero-immagine” (*Denkbild*, per citare Walter Benjamin)<sup>3</sup>, così come la sua arte potrebbe essere definita una «pittura di pensiero» (Luporini 1997: 128): qui il disegno può certamente essere accompagnato da elementi discorsivi (quali spiegazioni supplementari), ma solo in seconda battuta; ovvero come svolgimento riflessivo di tutto ciò che è offerto all'occhio,

3. Ogni immagine di pensiero è per Benjamin un'immagine pensata o un pensiero raffigurato; esso, grazie alla sua valenza iconica, irrompe sulla scena della speculazione in modo repentino, squarciando e incenerendo la forma rappresentativa per *rivelare* l'«essenza» (*Wesen*) dell'apparenza con un bagliore improvviso che «guizza via come un lampo». L'espressione *Denkbild* pare avere una certa affinità con ciò che R. Arnheim definisce «concetto visuale», mediante cui la mente umana, conoscendo, «opera con la vasta gamma di immagini disponibili attraverso la memoria ed organizza l'esperienza di tutta un'esistenza» (Arnheim 1974: 345).

quale «specchio animato» (*Della pittura*: 7v), *simultaneamente*, senza concedere quasi nulla alla diacronia del discorso. Ogni pensiero–immagine, quasi geroglifico, ideogramma o cifra sapienziale in cui ciò che è rappresentabile (la forma) e il non–raffigurabile (senso interno e funzione intrinseca della configurazione osservabile) si conciliano l’uno con l’altro, detto con Plotino, è il simbolo del sapere noetico, intuizione simultanea e senza tempo del *Nous*: là dove essere e pensiero coincidono, «ciascuna figura è sapienza, soggetto e sintesi, e non pensiero discorsivo» (*Enneadi*: V 8, 6); mentre la didascalìa — come forma di sapere linguistica — è un elemento del tutto psicologico, svolgentesi nel tempo, nell’ora non più e nell’ora non ancora; qui «è necessario che il pensiero discorsivo, per poter dire qualcosa, colga i concetti l’uno dopo l’altro: solo così infatti si ha il processo di pensiero» (*Enneadi*: V 3, 17).

«Adunque — scrive Leonardo — è necessario figurare e descrivere» (*Windsor*: 19013b), laddove il descrivere, come arte della parola, deve riguardare tutto ciò che non è dato vedere, ovvero le funzioni fisiologiche, che sono dedotte dalle forme osservate: «Parla di sostanze e di nature, e non t’impacciare di cose appartenenti agli occhi» (*Windsor*: 19071b). I complessi chiarimenti discorsivi, quindi, non possono sostituirsi alla «magnificenza visiva» e all’«intuizione fisiologica» di quei disegni anatomici (Kemp 1982: 274). Da questo punto di vista, l’esattezza matematica della scienza descrittiva di Leonardo si fonde con una straordinaria «intuizione iconica» della complessa struttura organica di ogni forma vivente — intuizione visiva che sfocia in una vera e propria «scienza morfologica» quale unica via d’accesso ai segreti della natura: delucidazione e studio riflessivo della forma che si fonda sulla preventiva dischiusura, mediante *rappresentazione morfo–grafica*, dell’intero campo d’indagine *sub specie imaginis*. Il passaggio dall’intuizione della forma, colta graficamente nella simultaneità iconica del disegno, alla scienza discorsiva, è essenzialmente un passaggio dallo spazio al tempo — esplicazione diacronica, tuttavia, che avviene sempre all’interno di quell’apertura originaria offerta dalla *figura picta*, l’intuizione simultanea della forma vivente offerta dal disegno. Come scrive Luca Pacioli, amico e collaboratore di Leonardo, i saggi sanno «che dal vedere avesse inizio el sapere», «onde non imeritatamente ancor da vulgari fia detto l’occhio esser la prima porta per la qual l’intellecto intende e gusta» (*Div. prop.*: 35); la scienza che ha per oggetto la proporzione, in particolare, in cui «ognaltra scientia occulta se ritrova», ha a che vedere con la meraviglia, con l’ammirazione estatica di forme armoniose che spingono l’umano ingegno all’imitazione. Come scrive Ficino, tutto questo grandioso ordine del mondo che si vede, anzitutto «si piglia dagli occhi» (*Div. am.*: 75).

Oltretutto, anche per Leonardo, la natura sembra offrire ben altro dalla mera contemplazione di una bellezza che si esaurisca nell’immanentistico



*deus sive natura*: anche per il pittore, «egli è impossibile che nessuna cosa, per sé sola, possa essere causa della sua creazione; e quelle, che per sé sono, sono eterne» (*Leicester*: 29v). Il disegno, disponendo l'oggetto in figura, rivela una bellezza interna che ha a che vedere con il fondamento segreto del reale, sulla cui base è anche possibile stabilire rapporti di similitudine, corrispondenze morfologiche tra gli elementi naturali; dipingere è un'attività rivelativa, e non è allora un caso che essa, come ricorda il Lomazzo, ci sia stata insegnata da Cristo: «Nostro Signore [...] volle esso medesimo esser pittore, stampando la sua sacratissima effigie nel velo di S. Veronica, acciocché restasse ai posteriori per un esempio singolare di lui, che gl'inclinasse ad amarlo e riverirlo vedendola» (*Trat. arte della pittura*: II 377).

Un esempio di indagine morfologica di Leonardo — in cui si stabiliscono leggi comuni di sviluppo dei fenomeni sulla base di un certo isomorfismo evidenziato dalla rappresentazione grafica — è senza dubbio offerto dal connubio tra gli studi di piante, la cosiddetta Stella di Betlemme, l'*ornithogalum umbellatum* (*Windsor*: 12424), e quelli relativi ai diluvi (*Windsor*: 1238ob, 12660a) e alla fine del mondo (*Windsor*: 12378, 12380, 12383–12386), studi presenti in *Windsor* e databili tra il 1506 e il 1515: qui la *linea flexuosa*, o *linea spiralis*, suggerisce come formazioni naturali così diverse dipendano da una stessa legge intrinseca di sviluppo, secondo cui i fenomeni osservati e descritti tendono a «incurvarsi in enormi volute, in gorgi e spirali dove gli elementi naturali vanno smarrendo il loro peso, le loro differenze fino a tornare nella buia uniformità del primo Caos» (Marinoni 1981: 134b). Il movimento vorticoso dell'acqua che trova ostacoli in un fiume, i mulinelli generati da una cascata in una piscina con i conseguenti impeti rotanti, la forza distruttiva dei turbini e dei venti, l'ira dei «gran diluvi» — tutto ciò, una volta fissato in figura, diventa assai simile dal punto di vista morfologico alle sinuose volute di alcune piante (studiate da Leonardo anche in relazione alla preparazione del paesaggio per la *Leda e il cigno*, come appare nello studio per la *Leda inginocchiata*, del 1503–1506 ca.). Nella rappresentazione di una pianta, colta nella sua staticità iconica, paiono fissarsi quelle forze spirituali e fisiche che, come pura energia, vincono la gravezza della materia nella «oscura e nebulosa aria» che accompagna i cataclismi naturali — aria frammista all'acqua che, sollevata in turbini maestosi, infine sommerge «le moltissime terre colli loro popoli», «richiudendo e incarcerando sotto di sé», tra schiuma e detriti, tutto ciò che incontra nella sua «arrabbiata ira» (*Trat. pitt.*: 86–87).

Studiare quelle stesse leggi operanti in un diluvio nell'equilibrio formale offerto dalla cheta rappresentazione grafica di una pianta, si potrebbe dire, offre a Leonardo l'occasione di penetrare l'immane dialettica naturale che si esplica nel rivolgimento catastrofico degli agenti atmosferici in uno stato di perfetto equilibrio: qui, al cospetto di questa immagine in cui il movimento risulta rappreso nella fissità di uno schema grafico, per citare Benjamin, «il

pensiero si arresta di colpo in una costellazione carica di tensioni» (Benjamin, 1977: 51).

Questo assioma della supremazia delle arti visive, evidentemente, corrisponde alla superiorità del senso della vista rispetto all'udito, così come all'egemonia della pittura sulla poesia, conformemente al celebre *Paragone* tra le arti stabilito da Leonardo. Pittura e disegno, rispetto all'articolazione logica del discorso e quali «forme di conoscenze autonome» (Vecce 2006: 125), si sottraggono alla successione temporale, e in questa sincronia dell'apprensione *in figura* consiste «la superiorità dell'immagine sulla parola» (Kemp 1982: 67). Di fatto, scrive Leonardo, la «proporzionalità divina» — principio di ogni bellezza — consiste nel rapporto tra le singole membra «insieme composte» in relazione al tutto, nonché di ciascuna parte con la totalità, in cui «solo in un tempo, compongono essa divina armonia di esso congiunto di membra» (*Trat. pitt.*: 40). Si tratta, a ben vedere, della trasposizione in immagine della nozione musicale di concerto, l'accordo tra varie voci «assieme aggiunte ad un medesimo tempo» (*Trat. pitt.*: 30). In effetti, sul piano della voce e dunque della poesia, il concerto è irraggiungibile: la musica, quale discorso sonoro, offre solo un'immagine opaca della vera armonia, perché qui ciascuna voce si ascolta «per sé sola in vari tempi», non potendo l'uditore mai raggiungere la perfetta composizione simultanea delle singole parti in una forma compiuta, stabile, in sé conclusa e senza tempo. Sarebbe come «se volessimo mostrare un volto a parte a parte, sempre coprendo quello che prima mostrarono, delle quali dimostrazioni l'oblivione non lascia comporre alcuna proporzionalità di armonia, perché l'occhio non le abbraccia con la sua virtù visiva ad un medesimo tempo»; ora, «il simile accade nelle bellezze di qualunque cosa finta dal poeta, delle quali, per essere le sue parti dette separatamente in separati tempi, la memoria non riceve alcuna armonia» (*Trat. pitt.*: 30–31).

«Prestezza» e «lunghezza di tempo» nella loro antitesi corrispondono, rispettivamente, a pittura e poesia: solo l'opera della prima «è compresa immediate da' suoi risguardatori» (*Trat. pitt.*: 30–31). Sicché, continua Leonardo, «la pittura ti rappresenta in un subito la sua essenza nella virtù visiva, e per il proprio mezzo, donde l'impressiva riceve gli obbietti naturali, ed ancora nel medesimo tempo, nel quale si compone l'armonica proporzionalità delle parti che compongono il tutto»; per contro, la poesia «non si avvede che le sue parole, nel far menzione delle membra di tal bellezza, il tempo le divide l'una dall'altra, v'inframette l'oblivione, e divide le proporzioni, le quali senza gran prolissità e' non può nominare» (*Trat. pitt.*: 31–32).

Detto altrimenti, in Leonardo la «divina proporzionalità» è un concetto essenzialmente grafico e visivo: può essere colta solo con la vista, essere rappresentata e restituita principalmente in immagine, e mai divenire oggetto di prolisse descrizioni: «infinite cose» e «con gran brevità» farà il pittore

«che le parole non potranno nominare, per non avere vocaboli appropriati a quelle». Il concetto sincronico delle parti in relazione al tutto, in particolare, non si presta all'arte del discorso, che spezza le proporzioni in parti che si succedono secondo il prima e il poi, facendo perdere quell'intuizione del sistema istantaneo di riferimenti vicendevoli in cui consiste la suprema armonia — plesso sistemico al più conservato solo dalla memoria come qualcosa di non presente, «e lì ferma e lì muore, se la cosa immaginata non è di molta eccellenza» (*Trat. pitt.*: 25).

Una magnifica esposizione di tutto ciò si trova in Pacioli, non a caso desumibile da una sua valutazione ammirata del *Cenacolo* di Leonardo, in cui «tanto la pictura immita la natura quanto cosa dir se possa» — una seconda natura creata «con suo legiadrio pennello» (*Div. prop.*: I 59). Da questo affresco risulta splendidamente il tema del concerto, «la degna convenientia fra loro di tutti li corpi», declinato sul piano della composizione delle figure e della resa immaginale della storia raffigurata: si tratta di un «prelibato simulacro», scrive Pacioli, costituito da figure incantevoli a cui mancano soltanto il fiato e la parola, quella parola pronunciata da Cristo — «unus vestrum me traditurus est» — intorno a cui le immagini vive degli apostoli «con acti e gesti l'uno a l'altro e l'altro a l'uno con viva e afflicta admiratione par che parlino [all'unisono], sì degnamente con sua ligiadra mano el nostro Leonardo lo dispose» (*Div. prop.*: I 41). A partire dall'intimazione di Gesù, «simulacro de l'ardente desiderio di nostra salute», in cui Giuda coglie il suo terribile fardello manifestato «col gesto intenso di chi si ritrae colpevole» (Pedretti 2006: 52b), si scatena una scena di estremo dinamismo, che sembra replicare le onde di propagazioni di un suono, quasi l'affresco fosse la «perfetta trasposizione figurata del diagramma di una legge meccanica, ottica, acustica» (Marani 2010: 17): un nesso di interdipendenze di gesti, espressioni e di parole soffocate sulle labbra che costituiscono la grandiosa polifonia dell'affresco, la sua armonia iconica in cui l'intera sequenza si offre come cristallizzata nell'istantaneità del pronunciamento divino — una «dialettica in stato di quiete» (*Dialektik im Stillstand*), direbbe ancora Walter Benjamin, in cui «il tempo sta in equilibrio ed è giunto ad un arresto» (Benjamin 1997: 51). Si tratta come del fotogramma che — come «un flash che, nella notte, rende possibile l'immagine dell'istantanea», i cui elementi antinomici rimangono come sospesi in una sorta di coincidenza degli opposti (Missac 1987: 126) — è capace di immortalare un nesso profondamente drammatico, restituito nel suo pieno dinamismo, in cui «c'è tanto ordine nella varietà e tanta varietà nell'ordine che non si riesce mai ad esaurire il gioco armonioso degli opposti movimenti» (Gombrich 2009: 298). In questa costellazione, dunque, agiscono all'unisono identità (unicità dell'annuncio di Cristo) e differenza (diversità delle reazioni) — identità dinamica che potrebbe

essere espressa in senso cusano dicendo che poiché la stessa mente divina è la precisione più assoluta di tutte le menti, unica e inalterabile, «tutte le menti create partecipano ad essa contingentemente, in modo diverso nell'alterità e nella varietà» (*De conii.*: 279). D'altronde,

Leonardo ha rappresentato la reazione emotiva istantanea ("pathos") degli apostoli all'annuncio, da parte di Cristo, che tra loro è un traditore. La passione momentanea in gioco è la stessa, un misto di meraviglia, incredulità e paura, ma il modo in cui è vissuta varia da apostolo ad apostolo, secondo il carattere (l'"ethos") di ciascuno (Pedretti 2006: 60c).

### 3. La creazione artistica: attraverso lo specchio

Sia il processo creativo proprio dell'arte, sia la spiegazione dei fenomeni naturali fanno ricorso dunque all'immagine. La mente, l'ingegno del pittore, secondo Leonardo, è una *facoltà complicativa*: essa «vuol essere a similitudine dello specchio, il quale sempre si trasmuta nel colore di quella cosa ch'egli ha per oggetto, e di tante similitudini si empie, quante sono le cose che gli sono contrapposte» (*Trat. pitt.*: 56). Conoscere la realtà, per l'artista, significa dunque «ritrarre nella mente» le cose, trasformarle in immagini riflesse sullo sfondo del piccolo specchio mentale dello spirito, in cui, quasi colto in scorcio, si complica il mondo intero: nell'occhio, scrive Leonardo, quale «universale giudice di tutti i corpi» (*Ms. A.*: 10r), «qui le figure, qui li colori, qui tutte le spetie delle parti dell'universo sono ridotte in un punto; e quel punto è di tanta meraviglia»; è infatti un miracolo come la necessità di natura «in tanto minimo spatio possa rinascere e ricomporsi» (*Cod. Atl.*: 345v.b). Indagare la realtà dei fenomeni, in particolare, vuol dire per Leonardo cercare di trasporre in figura le qualità oggettive riscontrate negli enti creaturali, conferendo a ogni proprietà scientifica un valore d'immagine, riconducibile ai valori a un tempo estetici e geometrici dell'armonia e della proporzione.

Questo «impulso irrefrenabile al formare», come è stato osservato, non è pura descrizione, bensì è ciò che può portare la creazione artistica oltre la mera figuratività (col sottinteso naturalistico di una qualche analogia con l'esistente da parte dei mondi inventati dagli artisti), aprendosi a un puro comporre «volutamente antiespressivo e antinaturalistico» (Guzzo 1962: I CXLV), come avviene persino in alcuni ritratti più fedeli di Leonardo: la sua pittura, in quanto «filosofia raffigurante», è sempre «conoscimento e presa di possesso della realtà [in quanto] figurata», sapiente «realizzazione del vero naturale in una rappresentazione vera», «un farsi partecipi della vita profonda [...] e segreta della natura» trasposta in una *forma informante* — forma capace di esorcizzare le potenze malefiche delle forze naturali dando «l'impressione che spiriti benigni animino la natura» (Guzzo 1962: I LXXIX–LXXXI). Detto

in altri termini, si tratta di un «pensiero in figura», mediante cui si concreta il pensiero filosofico e scientifico in forme che si delineano — nel caso di Leonardo — in «un chiaroscuro un po' coloristico e un po' disegnativo» (Caroli 2010: 25–26).

Ma, si potrebbe dire, c'è specchio e specchio mentale; quello dell'«ingegno universale», che dovrebbe qualificare il buon pittore, dovrebbe essere così vasto e retto da poter riflettere l'intera realtà, senza preclusioni di sorta:

Lo specchio di piana superficie contiene in sé la vera pittura in essa superficie; e la perfetta pittura, fatta nella superficie 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 lo scuro e lo scorto di qualunque oggetto (*Trat. pitt.*: 166).

La mente del pittore, quand'essa sia uno specchio retto e universale, secondo Leonardo «si deve al continuo trasmutare in tanti discorsi quante sono le figure degli obietti notabili che dinanzi gli appariscono»; dunque, tu, pittore, non sei universale maestro se non sai «contraffare colla tua arte tutte le qualità delle forme che produce la natura, le quali non saprai fare se non le vedi e non le ritrai nella mente, onde [...] fa che il tuo giudizio si volti a vari obietti, e di mano in mano riguarda or questa cosa, or quella, facendo un fascio di varie cose elette e scelte infra le men buone». Ovviamente, la perfetta mimesi speculare è un ideale irraggiungibile, anche per il pittore più fedele e raffinato. Come fare allora a capire — si chiede Leonardo — se le rappresentazioni prodotte dall'artista abbiano un valore oggettivo? Come poter scongiurare che la mente del pittore assomigli a quegli specchi ristretti e distorti, che «non han potenza di dilatazione, e fa questo ingegno a similitudine dello specchio concavo» (*Trat. pitt.*: 55)?

Il vizio più frequente che si può riscontrare in pittura è quello della proiezione soggettiva e anamorfica; ovvero, il proiettare sulle proprie immagini qualcosa che appartiene a se stessi, conferendo all'opera le proprie sembianze — e ciò è causato dal fatto che spesso il pittore s'innamora di se stesso, come Narciso della propria immagine<sup>4</sup>. Leonardo, contro questa

4. A tal proposito, secondo Leonardo l'origine della pittura non è quella enunciata da Alberti, che fa appello proprio al mito di Narciso (*La pittura*: 19r); essa nasce bensì con l'osservare accidentalmente la propria ombra proiettata su una superficie: «La prima pittura fu sol di una linea, la quale circondava l'ombra dell'uomo fatta dal sole ne' muri» (*Trat. pitt.*: 126). Si vedano anche le *Profezie* di Leonardo: «Dell'ombra che fa l'omo di notte col lume. Appariranno grandissime figure in forma umana, le quali quanto più si ti faran vicino, più diminuiranno la loro immensa magnitudine» (Leonardo 1974: 137). Questa contemplazione meravigliata del prodigio naturale delle ombre non sembra abbandonare mai la pratica pittorica di Leonardo; Sabba da Castiglione, nei suoi *Ricordi* pubblicati solo nel 1546, scrive che Leonardo era reputato «primo inventor delle figure grandi tolte dalle ombre delle lucerne» (cfr. Pedretti 2006: 60b). L'amore di sé, da cui s'ingenerano quegli errori in cui incappa il pittore, dipende dal fatto che egli s'innamora di cose a sé somiglianti, per cui tende a ritrarre se stesso. Ciò è dovuto

colpevole riduzione della multiforme bellezza del creato all'identico, che ha la sua origine colpevole nell'«automimesi» (Zöllner 2010: 135), consiglia al pittore un semplice correttivo: quello di riflettere la propria opera in uno specchio piano, ossia di correggere specchio (quello mentale) con specchio (quello materiale). Dislocazione spaziale, inversione dell'asse, effetto straniante dell'immagine riflessa sono all'origine di quell'autenticità di giudizio che sola rende giustizia alla propria creazione: affinché tu sia buon giudice della tua opera, scrive Leonardo, «dico che nel tuo dipingere tu devi tenere uno specchio piano, e spesso riguardarvi dentro l'opera tua, la quale li sarà veduta per lo contrario, e ti parrà di mano d'altro maestro, e giudicherai meglio gli errori tuoi che altrimenti» (*Trat. pitt.*: 165).

Altro correttivo è quello di riflettere la «cosa viva» da ritrarsi direttamente nello specchio: «Paragona la cosa specchiata con la tua pittura, e considera bene il subbietto dell'una e dell'altra similitudine abbiano conformità insieme. Soprattutto lo specchio si deve pigliare per maestro, intendo lo specchio piano, imperocché sulla sua superficie le cose hanno similitudine con la pittura in molte parti». Dunque, paragonando la pittura con la cosa viva e reale in quanto rispecchiata, si può stabilire un rapporto tra le due similitudini del reale così ottenute (una per imitazione artistica, l'altra per riflessione speculare); ove è «lo specchio [che] si deve pigliar per maestro» di ogni riproduzione ottenuta su una superficie piana, poiché su di esso le cose pigliano il massimo rilievo possibile, potendo parer al massimo «spiccate»; l'immagine raffigurata dal pittore, pertanto, dovrà apparire come «una cosa naturale vista in un grande specchio» (*Trat. pitt.*: 166).

In Leonardo, com'è evidente, lo specchio ha una valenza composita. Anzitutto esso favorisce l'alterazione prospettica, in cui l'opera appare come di un altro, totalmente indipendente dai poteri creativi dell'artista e sottratta all'incanto perverso della filautia. Ma questa presa di distanza da sé produce, in un certo senso magicamente, autenticità, «trasmutando in forma»<sup>5</sup> la produzione artistica, che non deve essere vista soltanto e unicamente nel suo carattere di espressività (espressione narcisistica e compiaciuta del sé), ma anche nel suo carattere rivelativo e veritativo (manifestazione dell'aspetto interiore del reale) (cfr. Pareyson 1971). Come scrive Leonardo, è sempre «buona cosa l'allontanarsi, perché l'opera pare minore, e più si comprende in

al giudizio, «che compose la forma del corpo, dov'essa abita, secondo il suo volere, onde, avendo colle mani a rifare un corpo umano, volentieri rifà quel corpo, di ch'essa fu prima inventrice» (*Trat. pitt.*: 198). Non è da escludere che in questa dottrina leonardesca, secondo cui è l'anima a plasmare il corpo e a conferirgli quelle determinate fattezze che costituiscono la sua singolare fisionomia, risenta di un tema caro a Ficino, secondo cui l'anima è «padre e artefice del corpo», mentre il corpo è «opera e in strumento» di essa (*Div. am.*: 59).

5. Qui «trasmutazione significa [...] che un qualcosa, tutto in una volta e in quanto totalità, è [divenuto] qualcosa d'altro, e che questo qualcosa d'altro, che esso come trasfigurato è, è il suo vero essere, di fronte al quale il suo essere precedente non è nulla» (Gadamer 1983: 143).

un'occhiata, e meglio si conoscono le sproporzionate e discordanti membra e i colori delle cose, che d'appresso» (*Trat. pitt.*: 165).

A proposito dell'aspetto rivelativo dell'arte, la pittura, fondata su un preciso processo mentale di assimilazione e astrazione dalle forme raccolte nel proprio *speculum* mentale, è per Leonardo un'attività altamente scientifica, che in nulla si distingue dalla filosofia: dove questa indaga le essenze del reale, quella indaga le stesse cose (mare, siti, piante, uomini, animali, erbe e fiori) in quanto proporzionate all'occhio e «cinte di ombre e di lume» (*Trat. pitt.*: 23). Le qualità delle forme, indagate dalla «sottile speculazione filosofica», vengono trasposte in pittura attraverso le gradazioni infinite di ombra e luce che accompagnano le cose esposte al lume diretto e derivato. Si tratta della traduzione dei concetti, assimilati e imitati dal discorso della mente del pittore, sul piano di una superficie bidimensionale, dove i vari livelli di esattezza delle nozioni (le profondità delle indagini, che vanno dagli accidenti più superficiali alle essenze) sono resi in figura mediante «il dolce sfumato» e il rilievo sortito dal chiaroscuro, concetto caratterizzante la nuova prospettiva aerea intesa da Leonardo: sfumato secondo cui «i contorni dell'oggetto rappresentato scompaiono, la definizione del corpo si sottrae al tentativo dell'osservatore di afferrarlo visivamente in modo univoco», sicché i tratti salienti dell'oggetto vengono restituiti nel «costituirsi di un'atmosfera» in cui esso, riformulato a livello tonale, sembra risolversi (Zöllner 2010: 99).

Il «disegno», in particolare, occupa in Leonardo una posizione intermedia tra l'immagine puramente mentale (propria di scienza e filosofia) e la pittura vera e propria. È una sorta di schema intermedio che permette la trasposizione grafica della conoscibilità del reale: «Egli intende che l'occhio — ossia l'attività sensoriale — sia legato all'attività grafica, che a sua volta fa da tramite tra la scoperta sensoriale e la rappresentazione mentale» (Chastel 2008: 69–70). L'interpretazione grafica del reale, per l'astrazione che comporta, sembra più vicina al discorso mentale, astrazione che si evince dal tratteggio appena accennato dei lineamenti delle figure e dalla membrificazione delle stesse «non troppo finita» (*Trat. pitt.*: 60). Privo di colore, il disegno possiede, per così dire, una qualità prossima al concetto; ma, in quanto sfumato (ritraendo lumi e ombre che accompagnano le cose), offre determinate qualità visive che interpretano, *sub specie artis*, la distanza delle cose rispetto all'osservatore: questo elemento propriamente geometrico, la distanza, viene trasposto in immagine attraverso la costruzione della «piramide che si fa base dell'obbietto, e la conduce ad esso occhio» (*Trat. pitt.*: 23), e reso a livello figurativo mediante il sapiente gioco del chiaroscuro. La prima nota della scienza della pittura, scrive Leonardo, «che sol si estende ne' lineamenti e termini de' corpi», è detta disegno, cioè figurazione di qualunque corpo», che si traduce tutta in «linee visuali e piramidi tagliate».

Ai lineamenti bisogna poi aggiungere la scienza delle ombre e dei lumi, che è scienza «di gran discorso nelle scienze imitatrici»: qui il disegno deve essere sempre accompagnato «dalle ombre e lumi convenienti al sito dove tali figure sono collocate» (*Trat. pitt.*: 44).

Ma la mente speculare del pittore, per Leonardo, non si limita a imitare le forme esistenti in natura. La divinità della pittura, quell'elemento che la fa assomigliare al grande artificio creativo divino, è che essa possa cavare dal suo fondo infinite immagini di cui l'uomo è l'assoluto inventore: «La deità che ha la scienza del pittore fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina; imperocché con libera potestà discorre alla generazione di diverse essenze di vari animali, piante, frutti, paesi, campagne, ruine di monti» (*Trat. pitt.*: 65), alcune delle quali non si sono mai viste in natura.

Anche Albrecht Dürer aveva un sentimento di pari dignità ed eccellenza del fare artistico dell'uomo. L'arte non si riduce a imitazione delle forme del reale, bensì essa — e in ciò lo spirito umano può accostarsi a Dio — può attingere alle profondità dell'umano ingegno per poterne «cavare» (*herausziehen*) formazioni assolutamente originali: la mente dell'uomo, scrive Dürer, è «interiormente piena di figure» (*inwendig voller Figur*), e se a un buon pittore fosse possibile vivere per sempre egli potrebbe «produrre ogni giorno nuove forme di uomini e di altre creature di cui non si è mai visto il simile, né è stato pensato da nessun altro uomo» (*Vier Bücher*: III T Ir)<sup>6</sup>.

E Lomazzo, allo stesso modo debitore delle teorie di Leonardo e ammiratore del «divino Alberto Durero», in un passo del suo *Trattato*, sembra ribadire con forza questo tratto di spontaneità e inizialità del sapere pittorico: nel processo creativo, egli osserva, prima occorre «formar tutte le cose [. . .] nella loro idea», insomma «vedere nella idea tutto quello che si vuol fare»; dopodiché, in solitudine e silenzio, dando di piglio al pennello, è necessario «dar moto [. . .] alle figure immaginate» (*Trat. arte della pittura*: II 661–662), in cui l'idea assume concretezza e nuova vita nel regno o spazio rappresentativo delle congetture artistiche: procedimento questo in cui i concetti più astratti si rivestono di «una forma sensibile artistica» e in cui «scienza e filosofia sono dominate dalla passionalità estetica» (Saitta 1950: 9).

Parlando di prospettiva, Lomazzo inoltre sottolinea che tratterà dei suoi principi «alla libera e da pittore; acciocché alcuno stitico che mai non

6. Per questo parallelismo tra Leonardo e Dürer circa il potere dell'artista-scienziato di creare nuove forme, mi distanzio da Panofsky, secondo il quale Leonardo, al contrario dell'artista tedesco, accedrebbe a una generazione di forme meramente riproduttrice del dato naturale — come starebbe a testimoniare l'assimilazione leonardesca della mente dell'artista a uno specchio riflettente di superficie piana: «Quello che invece Dürer compara non è la capacità del pittore di riprodurre ciò che esiste, ma la sua capacità di dare esistenza a qualcosa che non c'era precedentemente», a una dimensione ideale *incognita prius* (Panofsky 2006: 359–360).



vide una cognizione nella idea, né mai seppe che cosa fosse adoperar stile per disegnare i concetti [...] non pensasse che io parlassi fuori di figura probabile, secondo il suo intelletto formato senza disegno» (*Trat. arte della pittura*: II 26–27). Ora, *vedere* in figure probabili la cognizione delle idee, *raffigurare* con stile concetti mediante un *intelletto formato col disegnare* — ove ogni immagine non è che uno «specchio visibile dell'idea» (*Trat. arte della pittura*: II 463) — sono esattamente gli elementi del sapere pittorico di Leonardo, vera e propria «dimostrazione figurata delle cose» (*Trat. arte della pittura*: II 32).

Leonardo, con le stesse intenzioni, aveva annotato nel suo *Trattato della pittura*:

Il pittore è padrone di tutte le cose che possono cadere in pensiero all'uomo, perciocché se egli ha desiderio di vedere bellezze che lo innamorino, egli è signore di generarle, e se vuole vedere cose mostruose che spaventino, o che sieno buffonesche e risibili, o veramente compassionevoli, ei n'è signore e creatore [...]. Ed in effetto ciò che è nell'universo per essenza, presenza o immaginazione, esso [il pittore] lo ha prima nella mente, e poi nelle mani, e quelle son di tanta eccellenza, che in pari tempo generano una proporzionata armonia in un solo sguardo come fanno le cose (*Trat. pitt.*: 24).

[gianluca.cuozzo@unito.it](mailto:gianluca.cuozzo@unito.it)

## Fonti

### *Cod. Atl.*

LEONARDO, *Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*, 12 voll., a cura di A. Marinoni, Firenze, Giunti-Barbera, 1975–1980.

### *De con.*

CUSANO, N., *De coniecturis* (1440), in *La dotta ignoranza, Le congetture*, tr. it. G. Santinello, Milano, Rusconi, 1988.

### *De prospectiva*

PIERO DELLA FRANCESCA, *De prospectiva pingendi* (1482), a cura di G. Nicco-Fasola, Firenze, Le Lettere, 2005.

### *Div. am.*

FIGINO, M., *Sopra lo amore ovvero "Convito" di Platone* (1457), a cura di G. Rensi, Milano, SE, 2003.

### *Div. prop.*

PACIOLI, L., *Divina proportione (Die Lehre vom goldenen)*, secondo l'edizione veneziana del 1509, a cura di C. Wintenberg, Wien, Carl Graeser, 1889; riproduzione anastatica Brinigsville (PA), Nabu Public Domain Reprints, 2010.

*Enneadi*

PLOTINO, *Enneadi*, tr. it. G. Faggin, Milano, Rusconi, 1999.

*La pittura*

ALBERTI, L.B., *La pittura* (1435), tr. it. L. Domenichi, Venezia, G. Giolito de Ferrari, 1658; riproduzione anastatica Bologna, Arnoldo Forni Editore, 1988.

*Leicester*

*Il Codice di Leonardo da Vinci nella Biblioteca di Lord Leicester in Holkham Hall*, a cura di C. Pedretti, Firenze, Giunti-Barbera, 1987.

*Le vite*

VASARI, G., *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' nostri tempi* (1550), a cura di L. Bellosi, A. Rossi, Torino, Einaudi, 2010.

*Ms. A, E.*

LEONARDO, *I manoscritti dell'Institut de France di Parigi*, 8 voll., a cura di A. Marinoni, Firenze, Giunti-Barbera, 1986-1990.

*Tota pulchra*

CUSANO, N., *Sermo CCXL: Tota pulchra est, amica mea* (1456), a cura di G. Santinello, Padova, Società cooperativa tipografica, 1958.

*Trat. arte della pittura*

LOMAZZO, G.P., *Trattato dell'arte della pittura, scultura e architettura* (1584), Roma, Tipografia di Giuseppe Gismondi, 1844; riproduzione anastatica in 3 voll., Marston Gate, Elibron Classics, 2006.

*Trat. pitt.*

LEONARDO, *Trattato della pittura* (1651, postumo), in *Scritti. Tutte le opere: Trattato della pittura, Scritti letterari, Scritti scientifici*, a cura di J. Recupero, Milano, Rusconi, 2002.

*Vier Bücher*

DÜRER, A., *Vier Bücher der menschlichen Proportion; Das dritte Buch*, Nürnberg, 1528; riproduzione anastatica Nordlingen, Verlag A. Uhl, 1980.

*Windsor*

LEONARDO, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, 3 voll., a cura di K. Clark, con la collaborazione di C. Pedretti, London, Phaidon Press, 1968-1969.

## Riferimenti bibliografici

ARNHEIM, R., 1974, *Il pensiero visivo. La percezione visiva come attività conoscitiva*, tr. it. R. Pedio, Torino, Einaudi.

BENJAMIN, W., 1997, *Sul concetto della storia*, a cura di G. Bonola, M. Ranchetti, Torino, Einaudi.

- BONGIOANNI, F.M., 1935, *Leonardo pensatore. Saggio sulla posizione filosofica di Leonardo da Vinci*, Piacenza, Società tipografica editoriale Porta.
- CAROLI, F., 2010, *Il volto e l'anima della natura*, Milano, Mondadori.
- CASSIRER, E., 1950, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, tr. it. F. Federici, Firenze, La Nuova Italia.
- CHASTEL, A., 2008, *Leonardo o la scienza della pittura*, tr. it. F. Martini, Milano, Abscondita.
- CUOZZO, G., 2012, *Raffigurare l'invisibile. Cusano e l'arte del tempo*, Milano, Udine, Mimesis.
- GARIN, E., 1966, *Storia della filosofia italiana*, 3 voll., Torino, Einaudi.
- GADAMER, H.-G., 1983, *Verità e metodo* (1960), tr. it. G. Vattimo, Milano, Bompiani.
- GEYMONAT, L., 1977, *La tecnica del Quattrocento. Leonardo da Vinci*, in *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, vol. II, Milano, Garzanti.
- GOMBRICH, E.H., 2009, *La storia dell'arte*, tr. it. M.L. Spaziani, London, New York, Phaidon.
- GUZZO, A., 1962, *L'arte*, 2 voll. Torino, Edizioni di Filosofia.
- KEMP, M., 1982, *Leonardo da Vinci. Le mirabili operazioni della natura e dell'uomo*, tr. it. F. Saba Sardi, Milano, Mondadori.
- KEMP, M., 2004, *Leonardo. Nella mente del genio*, tr. it. D. Tarizzo, Einaudi, Torino.
- LEONARDO, 1974, *Scritti letterari*, a cura di A. Marinoni, Milano, Rizzoli.
- LEONARDO, 2006, *Scritti scelti. Frammenti letterari e filosofici*, a cura di E. Solmi, Firenze, Giunti.
- LUPORINI, C., 1997, *La mente di Leonardo*, Firenze, Le Lettere.
- MARANI, P.C., 2010, *Leonardiana. Studi e saggi su Leonardo da Vinci*, Milano, Skira.
- MARINONI, A., 1981, *Parola e immagine nel linguaggio di Leonardo*, in *Leonardo da Vinci. Disegni: l'invenzione e l'arte nel linguaggio delle immagini*, note introduttive di A. Marinoni, testi di M. Meneguzzo, Verona, Edizioni Futuro.
- MENEGUZZO, M., 1981, *Leonardo da Vinci. Disegni: l'invenzione e l'arte nel linguaggio delle immagini*, Verona, Edizioni Futuro.
- MISSAC, P., 1987, *Passage de Walter Benjamin*, Paris, Seuil.
- PANOFSKY, E., 1943, *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, tr. it. C. Basso, Milano, Abscondita, 2006.
- PARAYSON, L., 1971, *Verità e interpretazione*, Milano, Mursia.
- PEDRETTI, C., 2006, *Arte e scienza*, in Id. (a cura di), *Leonardo*, Firenze, Giunti.
- ROGER-MILÈS, L., 1923, *Leonarde de Vinci et les Jocondes*, Paris, H. Floury.
- SAITTA, G., 1950, *Leonardo da Vinci*, in *La filosofia italiana nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, vol. III, *Il Rinascimento*, Bologna, Zuffi Editore.

SOLMI, E., 1905, *Nuovi studi sulla filosofia naturale di Leonardo da Vinci. Il metodo sperimentale. L'astronomia. La teoria della visione*, Mantova, G. Mondovì.

—, 1976, *Scritti vinciani. Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci e altri studi*, Firenze, La Nuova Italia.

VECCE, C., 2006, *Leonardo*, Roma, Salerno Editore.

ZÖLLNER, F., 2010, *Leonardo da Vinci. Tutti i dipinti e tutti i disegni*, tr. it. B. Baroni, L. Busani, S. Candida, F. Pilli, V. Tortelli, London, Taschen.