



HAL
open science

Leonardo faceto e grottesco: uno sguardo tragico e comico sulla vita del Rinascimento, negli scritti e disegni del genio.

Sara Tagliagalamba, Marco Versiero

► To cite this version:

Sara Tagliagalamba, Marco Versiero. Leonardo faceto e grottesco: uno sguardo tragico e comico sulla vita del Rinascimento, negli scritti e disegni del genio.. Comico e tragico nella vita del Rinascimento, Jul 2014, Pienza, Italy. halshs-01383011

HAL Id: halshs-01383011

<https://shs.hal.science/halshs-01383011>

Submitted on 18 Oct 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SARA TAGLIALAGAMBA*, MARCO VERSIERO**

LEONARDO FACETO E GROTTESCO: UNO SGUARDO TRAGICO
E COMICO SULLA VITA DEL RINASCIMENTO,
NEGLI SCRITTI E DISEGNI DEL GENIO

ABSTRACT – On the specific expertises provided by the two authors, this essay intends to propose an account of conceptual and figurative issues bearing witness to the interest of Leonardo da Vinci in the areas of the tragic and the comic. In fact, both some of the dramatic genres in his writings – mainly his compositions revealing literary ambitions (fairy tales, jokes, riddles as ‘prophecies’, witty sayings) – and a substantial part of his graphic production – particularly that focused on the representation of the abnormal and monstrous (as existing either in nature, or in the artist’s mind, in the form of ‘fantastic’ inventions) and the physiognomic types or grotesque caricatures – reveal Leonardo’s subtle criticism of contemporary times. The aporetic yet indispensable opposition and ambivalence of beauty and ugliness, youth and old age, smile and tears, permeates his figurative language, both in his writings and drawings, giving his reflections on the ethical and political problems and contradictions of Renaissance society a mocking and bitter outcome.

KEY WORDS: Leonardo, witty, caricatures, grotesque, bestiary

RIASSUNTO – Questo saggio intende proporre un ragguaglio su alcune delle tematiche concettuali e figurative che recano testimonianza dell’interesse di Leonardo da Vinci per gli ambiti del tragico e del comico. Tanto, infatti, i generi letterari nei suoi scritti (favole, facezie, indovinelli in veste di ‘profezie’, motti arguti), quanto una consistente parte della sua produzione grafica, particolarmente quella incentrata sulla raffigurazione dell’abnorme e del mostruoso (sia esistenti in natura, sia di tipo ‘fantastico’ o d’invenzione) e sulla rappresentazione di tipi fisiognomici grotteschi

* EPHE - École Pratique des Hautes Études, Paris-Sorbonne.

** Scuola Normale Superiore – Istituto Italiano di Scienze Umane, Firenze-Napoli.

o caricaturali, rivelano uno sguardo acuminato di Leonardo, volto a penetrare la società del suo tempo nei suoi (spesso tanto prossimi) risvolti tragici e comici. L'aporetica eppure indispensabile contrapposizione e ambivalenza di bellezza e bruttezza, giovinezza e vecchiaia, riso e pianto, permea il suo linguaggio immaginifico, così negli scritti come nei disegni, conferendo un esito insieme beffardo e amaro alla sua riflessione etico-politica sui mali della società del Rinascimento.

PAROLE CHIAVE: Leonardo, arguzia, caricature, grottesco, bestiario

La multiforme attività di Leonardo nel corso del suo primo periodo di permanenza a Milano, alla corte sforzesca di Ludovico il Moro, durante gli ultimi due decenni del Quattrocento (ca. 1482-99), ha dato luogo, oltre alle sue più note esperienze nei campi della pittura, architettura, urbanistica, tecnologia, anatomia, anche a una diversificata produzione letteraria a carattere ludico, concepita, almeno nelle iniziali intenzioni, con finalità di intrattenimento cortigiano¹. Le arguzie di cui il suo acuto ingegno era capace, per naturale predisposizione della sua indole all'ironia e al «ghiribizzo», costituivano, per la platea milanese, una curiosa e interessante espressione della sagace e beffarda vena satirica della tradizione letteraria toscana: non casualmente, Leonardo possedeva un'edizione dei sonetti burleschi del cosiddetto «Burchiello» (come tale, infatti, registrato nel celebre inventario autografo della sua biblioteca personale, sin dal 1490-2), ovvero Domenico di Giovanni (1404-49), che amava definire i propri componimenti poetici come «sonetti alla burchia», ossia 'alla piratesca', con riferimento al loro carattere comico e paradossale².

¹ [Questa prima parte del contributo è stata scritta da Marco Versiero]. Sulle implicazioni di Leonardo nell'ambiente di corte, includenti l'ideazione di stupefacenti apparati effimeri per feste, messinscena teatrali e tornei cavallereschi, si veda l'avvincente resoconto di M. Kemp, *Leonardo da Vinci, le mirabili operazioni della natura e dell'uomo*, tr. it. a cura di P.C. Marani, Milano, Mondadori, 1982, pp. 137-55; e più recentemente L. Syson, *The Rewards of Service. Leonardo da Vinci and the Duke of Milan*, in *Leonardo da Vinci. Painter at the Court of Milan*, exhibition catalogue, ed. by L. Syson and L. Keith, New Haven and London, Yale University Press and National Gallery Publications, 2011, pp. 12-53. Sulle ambizioni letterarie di Leonardo, resta ancora insuperato il magistrale studio di C. Dionisotti, *Leonardo uomo di lettere*, «Italia Medioevale e Umanistica», V (1962), pp. 183-216; per un aggiornamento bibliografico, si veda il contributo più recente di E. Villata, *Leonardo e gli uomini di lettere*, in *Leonardo da Vinci, la vera immagine. Documenti e testimonianze sulla vita e sull'opera*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di V. Arrighi, A. Bellinazzi ed E. Villata, Firenze, Giunti, 2005, pp. 72-82. Cfr. inoltre C. Vecce, *Scrittura, creazione, lavoro intellettuale, tra Quattro e Cinquecento*, in «Di mano propria». *Gli autografi dei letterati italiani*, Atti del Convegno di Forlì (24-27 settembre 2008), Roma, Salerno Editrice, 2010, pp. 211-39, in part. pp. 229ss.

² Ha scritto pagine fondamentali su questa insolita produzione ludico-letteraria di Leonardo, nella quale l'intreccio di parola e immagine si pone su un percorso liminare tra gioco e letteratura,

Il gusto sofisticato per il gioco arguto di parole, spesso con intenti parodistici, documentato da questa e altre consimili fonti ben note a Leonardo, sembra essere stato introiettato, appunto, nella sua prolifica attività di scrittura cortigiana: richiestone dal suo patrono sforzesco per divertire il proprio gaudente *entourage* aristocratico, Leonardo non solo scrisse intriganti enigmi o indovinelli, nella fascinoso veste di pronostici o «profezie» (in ossequio alla moda contemporanea della divinazione astrologica³), ma si diletto pure nella composizione di gustosi racconti e aneddoti satirici, anch'essi rispondenti al gusto tipicamente toscano della «facezia», quale testimoniato, tra i titoli in suo possesso, dalle *Facezie* di Poggio Bracciolini. Si trattava di spassose e salaci vignette satiriche, talvolta affidate anche a un linguaggio colorito e a tratti sboccato (come tale, richiesto dalla loro materia spesso provocatoria e scabrosa), concepite non solo come mero trastullo eventuale (recitate, infatti, a corte, come pure le «profezie» e le favole, liberamente rielaborate dai celebri esempi di Esopo, parimenti presenti nella sua libreria), ma anche come ironica e pungente denuncia delle tragi-comiche ambivalenze della vita del suo tempo⁴. Un preciso appiglio cronologico è offerto dal f. 207v del *Codice Atlantico*⁵, datato «A dì 23 d'aprile 1490», sul quale un'altra mano (forse quella dell'allievo Francesco Melzi, più tardi erede dei disegni e manoscritti del maestro) ha appuntato: «Nota ogni cosa. Facezie». Per comprensibili limiti di spazio, offriamo qui solo una breve rassegna di queste facezie vinciane, raggruppabili secondo almeno quattro tematiche principali: (I) temi generali delle età della vita e dell'ami-

C. Vecce, *Leonardo e il gioco*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Atti del Convegno di Pienza (10-14 settembre 1991), Roma, Salerno Editrice, 1993, pp. 269-312, in part. pp. 280ss., dove ben si evidenzia come il «livello iconico» della «metamorfosi» semantico-linguistica che Leonardo applica ai suoi «enigmi» si concretizzi in una «ricerca di un legame ingegnoso tra parola e segno visivo», che accomuna il processo di gestazione e ideazione delle «profezie» ai «rebus» e ai pittogrammi visivi (ad esempio gli emblemi, ispirati agli *hieroglyphica*); secondo il Vecce, anzi, si tratterebbe di una sorta di fucina immaginifica comune a tutti questi generi, attraverso i quali l'ironia e l'umorismo di un Leonardo *ludens* si sarebbero abitualmente espressi.

³ Su questo aspetto, dopo il basilare studio di E.H. Gombrich, *Leonardo e i maghi: polemiche e rivalità*, «Lettura Vinciana». XXIII (16 aprile 1983), Firenze, Giunti Barbèra, 1984, *passim* e pp. 20-6, sia consentito il rinvio a M. Versiero, *Codex Atlanticus #14. I diluvi e le profezie. Disegni di Leonardo dal Codice Atlantico*, catalogo della mostra di Milano, presentazione di F. Buzzi, Novara, De Agostini, 2012, *passim* e pp. 40-5, con discussione della ulteriore bibliografia.

⁴ Sulla produzione letteraria di Leonardo nei generi delle favole e delle facezie, si veda ora la rassegna critica di C. Vecce, *Codex Atlanticus #16. Leonardo: favole e facezie. Disegni di Leonardo dal Codice Atlantico*, catalogo della mostra di Milano, con la collaborazione di G. Cirnigliaro, Novara, De Agostini, 2013, *passim* e pp. 9-14. Per i testi qui di seguito commentati, il rinvio si intende sempre a C. Vecce, cur., *Leonardo da Vinci. Scritti*, Milano, Mursia, 1992, pp. 133-41.

⁵ Cfr. E. Villata, *Codex Atlanticus #2. La biblioteca, il tempo e gli amici di Leonardo. Disegni di Leonardo dal Codice Atlantico*, catalogo della mostra di Milano, presentaz. di P.C. Marani, Novara, De Agostini, 2009, p. 64, cat. n. 11.

cizia; (II) temi autobiografici del pittore/figlio illegittimo; (III) satire antireligiose; (IV) società, politica, economia.

(I) Il classico tema della contrapposizione virtuosa tra le diverse età della vita, reso celebre dalla pittura del tempo, specialmente quella di area veneta e di matrice giorgionesca, ispira la facezia del f. 40v del *Codice Trivulziano* (ca. 1487-90), con la titolazione, d'altra mano, *Motto detto da un giovane a un vecchio*:

Dispregiando uno vecchio pubblicamente un giovane, mostrando aldacemente non temer quello, onde il giovane li rispouse che la sua lunga età li faceva migliore scudo che la lingua o la forza.

La sediziosa saccenza dell'anziano è qui validamente zittita dall'audace dialettica del suo più giovane interlocutore, che pur dimostra di tener conto della consuetudine al rispetto della 'veneranda' età dell'altro, richiesta dalle convenzioni sociali, senza però risparmiargli il suo malcelato disprezzo. Prova di analoga sagacia è offerta dal più lungo aneddoto sul f. 838r dell'*Atlantico*, in cui uno di due amici, interrogato l'altro sul motivo che aveva portato all'interruzione della loro affettuosa familiarità, ne riceve in risposta un esempio di sottile e acuminata dissimulazione:

Io non voglio più usare con teco perch'io ti voglio bene e non voglio che, dicendo tu male ad altri di me tuo amico, che altri abbiano, come me, a fare trista impressione di te, dicendo tu a quelli male di me tuo amico; onde non usando noi più insieme, parrà che noi siamo fatti nimici e 'l dire tu male di me, com'è tua usanza, non sarai tanto da essere biasimato, che se noi usassimo insieme.

Pare quasi di cogliere un sottofondo autobiografico in questo amaro episodio di disvelamento di false e ipocrite 'amicizie', perché probabilmente, come anche altre sue testimonianze scritte provano, Leonardo fu spesso vittima di simili maldicenze dettate dall'invidia.

(II) Sicuramente attinente alla reale esperienza di vita di Leonardo è poi il caustico aneddoto sulla condizione di figlio illegittimo, precipitato sul f. 65r del primo fascicolo del *Codice 8936* di Madrid (ca. 1503-5, dunque pressoché coevo, significativamente, alla morte del padre Ser Piero da Vinci, avvenuta il 9 luglio 1504, come ricordato da Leonardo stesso in un altro appunto sul f. 272r del *Codice Arundel*, a testimonianza del perdurare del suo esercizio stilistico-letterario col genere del racconto faceto, ma di contenuto spesso edificante in senso moralistico, ben oltre i termini cronologici del suo sodalizio sforzesco, che lo aveva occasionalmente originato:

Uno rimproverò uno omo da bene che non era legittimo. Al quale esso rispose esser legittimo nelli ordini della spezie umana e nella legge di natura, ma che lui nell'una era bastardo, perch'egli avea più costumi di bestia che d'omo, e nella legge delli omini non avea certezza d'esser legittimo.

Si tratta, in effetti, di parole cariche di orgoglio ferito, quali ci aspetteremmo fossero pronunciate da Leonardo stesso in risposta ai meschini attacchi alla sua condizione di figlio 'naturale', che dovettero essergli rivolti spesso, data la grettezza della società del suo tempo: qui colpisce, in particolare, l'erudito recupero di un argomento di radice aristotelica (la contrapposizione tra identità umana e identità bestiale, sulla base della legge di natura), in avallo alla rivendicazione della propria dignità di individuo. Altrettanto colta è l'origine della *Facezia*, di tono non strettamente autobiografico (seppure riferentesi alla professione di pittore), sul f. 58v del *Manoscritto M* (ca. 1498-9):

Fu dimandato un pittore, perché lui facendo le figlie sì belle, che eran cose morte, per che causa esso avessi fatti i figlioli sì brutti. Allora il pittore rispose che le pitture le fece di dì e i figlioli di notte.

Nei *Saturnalia* di Macrobio (II, 2), infatti, si ritrova la stessa arguta risposta del pittore romano Mallio al suo ospite Servilio Gemino: «*In tenebris enim fingo, inquit, luce pingo*». Tuttavia, come è stato opportunamente osservato, è più plausibile che questa fonte di ispirazione sia pervenuta a Leonardo per il tramite del racconto, largamente diffuso all'epoca, dell'analogo modo in cui Dante, di passaggio a Padova, avrebbe apostrofato Giotto nella Cappella degli Scrovegni (*Antiquitates Italicae Medii Aevi*, I, 1186). Risulta molto interessante osservare che questa fiera affermazione dello *status* del pittore, in termini di autenticità e libertà dell'ingegno creativo (quale ricorre anche nel testo qui di seguito esaminato), costituisce un curioso parallelo alla più impegnata rivendicazione ideologica della 'filosoficità' del dipingere, consegnata ai principali capitoli della prima parte del postumo apografo del *Libro di Pittura*, compilato dal Melzi, ricopiati da testi originali (solo in parte sopravvissuti) risalenti proprio al periodo sforzesco, dal 1490-2 in avanti. Tale sintonia cronologica e concettuale trova letterale manifestazione proprio al f. 14v del *Codice Urbinatense lat. 1270* della Biblioteca Apostolica Vaticana (vale a dire il summenzionato apografo del Melzi), che riporta il gustoso racconto – probabilmente ispirato a un episodio realmente accaduto – di re Mattia Corvino d'Ungheria (del quale sono noti i fitti rapporti di scambio con l'Italia, così come la tradizione di un dipinto di una Madonna che per lui sarebbe stato commissionato da Ludovico il Moro a un *optimo pictore* attivo a Milano verso il 1485, verosimilmente Leo-

nardo⁶), che tra i versi scritti in sua lode da un poeta e un ritratto della sua amata dipintogli da un pittore, preferì quest'ultimo, redarguendo il letterato con parole che sono esattamente le stesse dei noti 'proemi' in cui Leonardo, autodefinendosi polemicamente «omo senza lettere», difende strenuamente la nobiltà e superiorità della pittura sulla poesia: «O poeta, taci tu, che non sai ciò che ti dica. Questa pittura serve a miglior senso che la tua, la quale è da orbi».

(III) Autobiografico – e riferito al mestiere d'artista – è anche il motivo ispiratore di un altro elaborato testo sul f. 327r del *Codice Atlantico* (lo stesso sul quale Leonardo ha anche riversato gli abbozzi dei suoi 'proemi'), espressamente intitolato *Facezia*, che è nel contempo un esempio di satira anticlericale. Non è forse interamente frutto della sua immaginazione, infatti, parendo un episodio comico e tragico insieme, che potrebbe essergli realmente accaduto: il giorno del Sabato Santo, un pittore riceve la visita di un prete «dando com'è usanza l'acqua benedetta», con gran rammarico del suo ospite, «alquanto scruciato» per «tale spargimento sopra le sue pitture». L'esito burlesco dell'aneddoto è di indubbio effetto umoristico, perché, uscito il prete dalla dimora, il pittore gli rovescia un gavettone d'acqua dalla finestra, chiosando con proverbiale e beffarda sagacia:

Ecco che di sopra ti viene per ogni un cento, come tu dicesti che accaderebbe nel bene, che mi facevi colla tua acqua santa, colla quale m'hai guasto mezze le mie pitture.

Un altro racconto faceto di argomento religioso (seppure di tono non così apertamente anticlericale) fa da cerniera all'ultimo gruppo di testi da esaminare, essendovi in effetti confluita, per via ironica, anche una tematica socioeconomica. Si tratta del f. 406r del *Codice Atlantico*, in cui Leonardo narra di un «mercantuolo» che, trovatosi in un'osteria insieme a due frati, con un unico «pollastro cotto» in tavola, desiderando accaparrarselo per sé solo, obiettò con successo ai due commensali di essere a conoscenza che la loro regola vieta di cibarsi di carne durante il periodo quaresimale; l'esito tragicomico della vicenda, tuttavia, affidato a un impietoso contrappasso, non tarda ad arrivare, perché, ripartiti i tre viaggiatori dopo il pasto,

trovati un fiume di bona larghezza e profondità, essendo tutti e tre a piedi, i frati per povertà e l'altro per avarizia, fu necessario, per l'uso della compagnia, che uno de' frati, essendo discalzi, passassi sopra i sua omeri esso mercantuolo: onde, datoli il frate a serbo i zoccoli, si caricò di tale omo, onde

⁶ Cfr. C. Baroni, *Tutta la pittura di Leonardo*, Milano, Rizzoli, 1952, p. 32; A. Ottino della Chiesa, *L'opera pittorica completa di Leonardo*, presentaz. di M. Pomilio, Milano, Rizzoli, (1967) 1978, p. 110, cat. n. 41.

accadde che, trovandosi esso frate in mezzo al fiume, esso ancora si ricordò della sua regola; e fermatosi, a uso di San Cristofaro, alzò la testa inverso a quello che l'aggravava e disse: «Dimmi un poco, hai tu nessun dinari addosso?». «Be sai – rispose quello – come credete voi che mia pari mercatante andassi altrimenti attorno?». «Oimé – disse il frate – la nostra regola vieta che noi non possiamo portare danari addosso». E subito lo gittò nell'acqua. La qual cosa, conosciuta dal mercatante facetamente la già fatta ingiuria esser vendicata, con piacevole riso, pacificamente, mezzo arrossito per vergogna, la vendetta sopportò.

(IV) Dal *Codice Forster III*, f. 34v (ca. 1493-6), proviene una singolare facezia a tema socioeconomico: un artigiano, uso ad andare a far visita spesso a un 'signore', «senza altro proposito dimandare» (cioè senza chiedere alcun favore, bensì per il semplice gusto di vederlo), suscita la curiosità dell'altro sulla ragione di quell'abitudine; la risposta ricevutane dall'artigiano fu che

veniva lì per aver dei piaceri che lui aver non potea; perocché lui volentieri vedea omini più potenti di lui, come fanno i popolari, ma che 'l signore non potea vedere se non omini di men possa di lui: e per questo i signori mancavano d'esso piacere.

La rigida scansione gerarchica qui evocata, in termini di distinzione di ceti tra i due diversi ranghi sociali, specchio delle stratificazioni censuarie del tempo (specie nel contesto ducale di Milano), cela in realtà, nel punto di vista dell'artigiano (in cui pare identificarsi Leonardo), una dissacrante vena ironica, che solo in apparenza si avvale dell'espressione di uno sperticato encomio al superiore rango del signore: all'ottusa tracotanza di questi, pago della ossequiosa piaggeria professatagli, il 'popolare' risponde con lucida perspicacia. Di analoga ispirazione è la più tarda facezia sulla 'roba mal divisa', dal *Codice 8936* di Madrid, f. 126v (ca. 1503-5), in cui un sovrano, chiamato da un suddito a dirimere una controversia riguardo a una supposta iniqua distribuzione delle finanze statali, risponde, all'osservazione di questi circa la naturale eguaglianza 'genealogica' tra gli uomini, per essere «tutti discesi dal grande padre Adam», obiettrandogli «ch'egli avea tanti simili fratelli, che a dar tanto per ciascuno, che non li rimanea niente a lui», così riaffermando unilateralmente la preminenza dell'interesse pubblico su quello privato e di conseguenza il primato assoluto della propria autorità principesca⁷.

⁷ Per un più ampio commento sulla valenza politica di queste due ultime facezie e per puntuali richiami alla relativa bibliografia critica, sia consentito il rinvio a M. Versiero, *Il dono della libertà e l'ambizione dei tiranni. L'arte della politica nel pensiero di Leonardo da Vinci*, presentaz. di P.C. Marani, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2012, rispettivamente: pp. 97, 106-7, n. 16; pp. 117, 138, n. 24.

La raffigurazione dell'abnorme e del mostruoso – sia questo il risultato di un'attenta osservazione di quello che già esiste in natura, sia il prodotto di un'invenzione e pertanto classificabile sotto la tipologia di 'fantastico' – occupa uno spazio molto interessante all'interno della vasta produzione grafica di Leonardo. Oltre alle teste grottesche e ai disegni caricaturali che diventano il pretesto per uno sguardo indagatore asservito alla ricerca anatomica sul decadimento fisico più che a una possibile presa di posizione contro la società del tempo⁸, sono proprio i disegni di animali fantastici che permettono a Leonardo di esprimersi liberamente assecondando una *vis comica* spensierata senza precedenti.

Gli studi di animali fantastici, nei quali il grottesco equivale a fantasia creativa, sembrano scaturire dalla mente di Leonardo attraverso un libero assemblaggio di forme⁹. Nonostante l'apparenza di semplice gioco ludico, è possibile rilevare due caratteristiche fondamentali: la capacità delle immagini di esprimere un proprio moto interiore e il meccanismo serio di selezione delle parti che, parafrasando all'inverso il metodo di selezione del pittore greco Zeusi, funziona non per *electio* – ovvero selezionando le parti più belle del reale – ma per difetto, per selezione e assemblaggio delle parti più terribili delle creature esistenti in natura.

Oltre a possedere la *Naturalis historia* di Plinio e alcuni bestiari come il *Fior di virtù* e *L'Acerba* di Cecco d'Ascoli, Leonardo assecondò un'inclinazione naturale verso il grottesco e il fantastico per cui le sue creature fantastiche hanno spesso la vocazione di muovere gli affetti suscitando meraviglia, stupore e timore. In questo modo nacque l'ingegnosa rotella dipinta con cui spaventò il padre, la cui terribilità è testimoniata dalle parole di Giorgio Vasari:

Et appresso ingessatala et acconciatala a modo suo, cominciò a pensare quello che vi si potesse dipignere su, che avesse a spaventare chi le venisse contra, rappresentando lo effetto stesso che la testa già di Medusa. Portò dunque Lionardo per questo effetto ad una sua stanza, dove non entrava se non egli solo, lucertole, ramarri, grilli, serpe, farfalle, locuste, nottole et altre strane

⁸ [Questa seconda parte del contributo è stata scritta da Sara Tagliagalamba]. Per una bibliografia parziale, si vedano: M.W. Kwakkelstein, *Leonardo da Vinci as a physiognomist: theory and drawing practice*, Leiden, Brill, 1994; S. Tagliagalamba, *Leonardo: regolare e irregolare*, «Art & Dossier», 23 (2008), pp. 16-21; *I 100 disegni più belli di Leonardo dalle collezioni di tutto il mondo*, presentati e ordinati a cura di C. Pedretti, catalogo di S. Tagliagalamba, Firenze-Roma, Giunti-Treccani, 2012, schede 28, 35, pp. 86-87, 102-3.

⁹ Gli animali fantastici costituiscono un tema molto interessante all'interno della produzione di Leonardo ma ancora poco affrontato da parte degli studiosi. Per una bibliografia di riferimento rimando a G. De Toni, *Le piante e gli animali in Leonardo da Vinci*, Bologna, Zanichelli, 1922, pp. 55-88, 111-28, 177-85; G. Fumagalli, *Gli animali favolosi del Vinci*, «Leonardo: rassegna bibliografica», 10 (1938), pp. 383-5; S. Tagliagalamba, *Leonardo da Vinci and fantastic animals: free assembly of shapes*, in *Transitions and dissolving boundaries in the fantastic*, ed. by C. Lötscher et al., Wien, LIT Verlag, 2014, vol. II, pp. 5-18.

spezie di simili animali: da la moltitudine de' quali, variamente adattata insieme, cavò uno animalaccio molto orribile e spaventoso, il quale avvelenava con l'alito e faceva l'aria di fuoco¹⁰.

All'ingegnosa e raccapricciante rotella doveva aggiungersi – in piena maturità – anche l'episodio del 'basilisco da passeggio' che Leonardo possedeva a Roma in Belvedere, dove si era trasferito a seguito dell'invito dell'amico e mecenate Giuliano de' Medici, fratello del nuovo papa Leone X, come conferma l'appunto al foglio 1r del manoscritto E dove si legge: «Partii da Milano per Roma addi 24 settembre 1513 con Giovan Francesco de' Melzi, Salai, Lorenzo e il Fanfoia». È ancora Vasari a tratteggiare la descrizione del curioso e stravagante episodio:

Fermò in un ramarro, trovato dal vignaruolo di Belvedere, il quale era bizzarrissimo, di scaglie di altri ramarri scorticate, ali adosso con mistura d'argenti vivi, che nel moversi quando caminava tremavano; e fattogli gl'occhi, corna e barba, domesticatolo e tenendolo in una scatola, tutti gli amici ai quali lo mostrava, per paura faceva fuggire¹¹.

L'attitudine verso il grottesco e il fantastico era probabilmente un retaggio della tradizione che Leonardo aveva respirato all'interno della bottega del maestro Andrea Verrocchio. A ben vedere, infatti, il lavabo marmoreo nella Sagrestia Vecchia della basilica di San Lorenzo a Firenze, scolpito dal maestro Verrocchio, esercitò probabilmente un certo fascino sulla fantasia di Leonardo grazie alla massima profusione naturalistica e all'eccezionale assemblaggio di elementi fantastici che si ritroveranno rielaborati anche nel meraviglioso *Profilo di guerriero* conservato al British Museum. Il volto fiero e concentrato del guerriero fa da contraltare alla bellezza e alla raffinatezza dei nastri svolazzanti e fissa il prototipo ideale per eccellenza del grande condottiero, contrastato unicamente dall'impietoso rilassarsi dei muscoli del collo: i fieri tratti semiferini del volto a confronto con la testa di leone riprodotta sulla corazza, al tempo stesso clipeo decorativo e corrispettivo emotivo; l'aspetto virile degno del carattere marziale autorevole e deciso; il volto contratto nella smorfia di massima concentrazione, a testimonianza dell'importanza degli 'affetti', i moti interni dell'animo, rende il suo aspetto ancora più minaccioso.

Nei disegni RL 12363 (fig. 1) e RL 12331 (fig. 2) di Windsor, l'artista raffigura animali domestici (gatti e cavalli), feroci (felini) e fantastici (draghi). Nel primo foglio Leonardo descrive il gatto in numerose atteggiamenti come un animale domestico vivace e intelligente, capace di rispondere con prontezza agli stimoli ester-

¹⁰ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze, S.P.E.S., 1976, vol. IV, p. 16.

¹¹ *Ibid.*

ni. Passando man mano a situazioni sempre più aggressive, l'inerte gattino rivela la propria attitudine ferina trasformandosi in una belva pronta all'agguato: è nel gatto con il pelo irto che la trasformazione è appena iniziata. Lo stadio successivo è rappresentato, al centro, dalla leonessa dalle membra in tensione, dalla muscolatura più potente, dalla bocca contratta in un ruggito. Vitalità, ferocia e azione non potrebbero essere rappresentate in modo migliore. Quasi come se fosse una successione ordinata, Leonardo sembra passare quindi al drago che, nonostante le dimensioni, non lascia dubbi sulla propria pericolosità: le membra allungate e flessibili, enfatizzate dal collo girato all'indietro, l'espressione aggressiva delle fauci aperte. Nel drago sono enfatizzate le caratteristiche del gatto e della leonessa: la posizione d'attacco, la struttura flessuosa e potente del corpo, il volto contratto, le zampe piegate pronte al salto, la coda attorcigliata. Queste osservazioni invitano a trarre una prima conclusione: il gatto costituisce l'elemento di partenza del processo di trasformazione attraverso la progressiva accentuazione delle sue caratteristiche feline. Tale processo, a un primo livello, si manifesta nella trasformazione in leone – nel passaggio dall'ambito del domestico alla ferinità selvaggia – per poi passare al drago – nel passaggio dal ferino al fantastico. Una sorta di prototipo che, come se si trattasse di una matrice, dà avvio a un processo di trasformazione accentuando fino al grottesco le sue caratteristiche. Nella parte inferiore del foglio Leonardo dice che tale processo avviene per la similitudine della flessuosità dei movimenti: «del pieghamento esstendim to. La spetie dj quessti anjmalì della quale illione e principe per avere le giunture delli sua sp djlj atte al piegarsi». Ne consegue che il passaggio da un animale a un altro è garantito dalla similitudine: una caratteristica, dunque, che rimane invariata, pur registrando variazioni d'intensità.



Fig. 1. Leonardo, *Studi di gatti, leoni e un drago*, ca. 1513-16, Windsor, RL 12363.



Fig. 2. Leonardo, *Studi di cavalli, un San Giorgio, draghi e un leone*, ca. 1517-18, Windsor, RL 12331.

Nel foglio RL 12331, il felino in agguato, in alto, si segnala come figura-ponte iterata in entrambi i fogli. L'unica differenza è che nel primo foglio la leonessa si trasforma nel piccolo drago, nel secondo si trasforma nel cavallo raffigurato a terra con il collo spezzato e poi nel drago sanguinario, impegnato nella lotta furibonda contro san Giorgio. Le affinità tra i due animali vedono la stessa struttura flessuosa del corpo e la posizione accovacciata – con la coda alzata – resa drammatica dall'extra-rotazione del collo spezzato del cavallo, parallelo del contorcersi del drago. Il cavallo si pone come elemento cardine sul quale può innestarsi la trasformazione successiva grazie alla sua inedita struttura anatomica in similitudine con la flessuosità felina e completamente diversa dai cavalli che Leonardo studia con meticolosità e attenzione nei disegni di anatomia comparata arrivando a definire il cavallo come l'animale più simile all'uomo. In entrambi i fogli, il drago sembra originarsi attraverso un processo di selezione delle parti per similitudine: è questo il meccanismo alla base di tutte le creazioni degli animali fantastici. Leonardo si preoccupa di dare alcune indicazioni in merito nel brano 415 del *Trattato della Pittura*:

Come devi far parere naturale un animale finto. Tu sai non potersi fare alcun animale, il quale non abbia le sue membra, e che ciascuno per se non sia a similitudine con qualcuno degli altri animali. A dunque, dato, diciamo che sia un serpente, per la testa pigliane una di mastino o un braccio, e ponile occhi di gatto, e le orecchie d'istrice e il naso di veltro, le ciglia di leone e le tempie di gallo vecchio, ed il collo di testuggine marina.

Se ne deduce pertanto che la selezione leonardiana delle parti crea un ibrido mostruoso che, pur non presente in natura, potrebbe paradossalmente esistere. Un'altra caratteristica fondamentale che l'animale deve possedere è la capacità di esprimere un proprio moto interiore in rapporto all'uomo: si pensi agli studi per la mai realizzata *Madonna del gatto* e il quadro della *Sant'Anna*, dove il tenero bambino gioca con un timoroso agnellino o con il vivace gattino, oppure alla *Dama con l'ermellino*, dove l'animaletto elegante e vivace è immagine dell'equilibrio, della pacatezza e della purezza della fanciulla ritratta, Cecilia Gallerani, giovane amante di Ludovico il Moro. Si crea dunque una sorta di corrispondenza emotiva d'azione come indica la trilogia dei profili in RL 12326r oppure la *Battaglia di Anghiari*, dove cavalli e cavalieri in simbiosi e empatia partecipano alla furia della lotta con lo stesso grado di tensione per cui uomini e animali si rendono partecipi degli stessi impulsi.

Si considerino le due teste di animali mostruosi schizzata nel foglio RL 12367 di Windsor (fig. 3). La testa a destra mostra tratti umani, i grandi denti e il labbro inferiore pendente, sovrapposti a tratti animali come i peli e le orecchie. Quella a sinistra sembra riprodurre, nella conformazione a balze della testa, l'aspetto di una testa d'*écorché* sottoposta a dissezione anatomica: identici sono i lembi pendenti che nello studio anatomico permettono di rendere visibile la calotta cranica e nella creatura fantastica potenziano l'aspetto grottesco.



Fig. 3. Leonardo, *Due teste di animali grotteschi*, ca. 1490-95, Windsor, RL 12367.



Fig. 4. Leonardo, *Schizzo per un costume per una creatura elefantina*, ca. 1491, Windsor, RL 12585.

Di una qualità eccezionale è la mostruosa figura elefantina di Windsor raffigurata a cavallo, identificata con lo studio di un costume da carnevale eseguito attorno al 1491 in occasione della festa in costume organizzata per Galeazzo da Sanseverino (fig. 4). Nella superba creatura dalla testa di elefante, munita di trombetta ricurva, del flauto al posto della proboscide, di lunghe ali non ripiegate che pendono sul ventre rigonfio e della coda arricciata, Leonardo sperimenta la massima fantasia, tanto da avvicinarsi alle creature che si trovano nelle opere di Hieronymus Bosch, forse viste a Venezia nel 1500. Oltre alla stupefacente resa grafica, la creatura elefantina è sottoposta a un intenso tentativo di umanizzazione che la trasforma in cavaliere e musicista. L'unicità della figura è, infatti, determinata dal sovrapporsi di più processi in sinergia tra loro: oltre al tentativo di umanizzazione di cui si è appena detto e alla selezione fantastica in creatura elefantina, il procedimento per similitudine di forma muta la proboscide in flauto e la curiosa escrescenza sulla sommità della testa in una tromba.

Come documentano i numerosi disegni, furono i draghi a interessare maggiormente Leonardo. Nello studio di drago a Windsor (fig. 5), l'artista raffigura una creatura dotata di una vitalità eccezionale che unisce in pacifico accordo la testa canina, le zampe leonine, le corna taurine e la coda di serpente, esemplificando graficamente ciò che scrive nelle *Favole*:

Il basilischio è di tanta crudeltà che quando colla sua velenosa vista non può uccidere li animali, si volta all'erbe e le piante, e fermando in esse la sua vista, le fa seccare¹².

¹² *The notebooks of Leonardo da Vinci*, compiled and edited from the original manuscripts by J.P. Richter, New York, Dover, 1970, vol. II, p. 317, §1224.



Fig. 5. Leonardo, *Studio per un dragone*, ca. 1517-8, Windsor, RL 12369.

Inoltre è il modo di generare la figura attraverso le linee flessuose e ondulate del manto, delle zampe artigliate e delle corna che ben rendono l'idea del moto. Un'eccezione in chiave ludica è il delizioso disegno dell'*Unicorno* dell'Ashmolean Museum di Oxford (fig. 6), che illustra la credenza per cui con l'immersione del suo corno poteva purificare l'acqua avvelenata dai serpenti. Anziché come un fiero animale mitico, Leonardo lo raffigura come un cavallino indifeso caratterizzato da una straordinaria flessibilità della posa, simile per certi versi agli studi sul gatto di cui abbiamo parlato. La sua definizione elementare lo accomuna con il tenero elefantino raffigurato sullo sfondo dell'*Adorazione dei Magi* (fig. 7), con cui condivide una certa vena infantile nell'intenzione grafica, sintetica ma incredibilmente gioiosa. Il fantastico sfocia qui in gioco ludico ma non si svincola dal metodo scientifico-catalogatorio del reale di Leonardo che, pur funzionando per 'difetto' e non per 'electio', seleziona, studia e cataloga il mondo in continuo movimento.



Fig. 6. Leonardo, *Unicorno*, Oxford, The Ashmolean Museum, inv. WA1855.83.2.

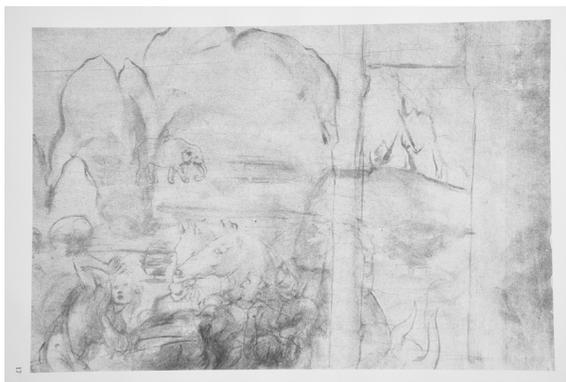


Fig. 7. Leonardo, *Elefante*, riflettografia a infrarossi dello sfondo dell'*Adorazione dei Magi* degli Uffizi.

