Leonardo e la “necessaria figurazione delle alpi” (libro di pittura, F. 235V-236V)

Anna Sconza

▶ **To cite this version:**

Anna Sconza. Leonardo e la “necessaria figurazione delle alpi” (libro di pittura, F. 235V-236V). Libri & Documenti, 2021, Una scrittura allo specchio. Leonardo da Vinci, i segreti della sinistra mano, una scrittura allo specchio„ XLIV-XLV (2018-2019), pp.259-278. halshs-03896926

HAL Id: halshs-03896926
https://shs.hal.science/halshs-03896926

Submitted on 31 Jan 2023

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.

Anna Sconza*

LEONARDO E LA «NECESSARIA FIGURAZZIONE DELLE ALPI» *(Libro di Pittura, cc. 235v-236v)*

Per impostare un confronto tra immagine e scrittura nella produzione di Leonardo, come ci proponiamo di fare, occorre ripartire dal cosiddetto *Paragone delle arti*, celebre difesa retorica della pittura, che Leonardo scrisse verosimilmente negli anni Novanta del Quattrocento a Milano e che può aver costituito un pamphlet a sé stante, chiamato *Codice Sforza* da Carlo Pedretti[1]. Nei testi del *Paragone*, Leonardo si discosta dall'impostazione dei trattati precedenti, il *De pictura* di Leon Battista Alberti, i *Commentarii* di Lorenzo Ghiberti o il *De prospectiva pingendi* di Piero della Francesca, e definisce la pittura non più come arte manuale o meccanica, ma liberale, in quanto filosofia (naturale) o meglio ancora scienza[2], arte del calcolo e del ragionamento. Per sviluppare queste intuizioni, di non facile dimostrazione, l'esposizione necessita di essere supportata da una scrittura adeguata, e sappiamo che a tale esercizio l'artista si dedicò con particolare solerzia a partire dal suo primo soggiorno milanese.

Un primo insieme di testi doveva aver trovato una definizione attorno al 1492, e comunque entro il 1498, quando Luca Pacioli, nella lettera dedicatoria a Ludovico il Moro del *De divina proportione*, evoca lo «scientifico duello» a cui partecipò Leonardo da Vinci, dopo aver compiuto un «degno libro de pictura e movimenti humani», in cui Marinoni proponeva di individuare il nucleo del *Paragone*[3].

* Una prima versione orale del presente intervento è stata presentata al convegno *Leonardo e la Valsassina: studi, territorio*, organizzato da L. Bertolini, M. Pantarotto, E. Tonello all'Università eCampus, Novedrate (Como), nel 2019.

1. Per *Il paragone delle arti* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 1270, cc. 1r-28v) si veda *infra*, pp. 260-261. Si rimanda in particolare a C. Pedretti, *Introduzione*, in Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di C. Pedretti, trascrizione critica di C. Vecce, Firenze, Giunti, 1995, pp. 11-81, in particolare pp. 54-55 e nn. per la bibliografia pregressa; si veda nello stesso volume C. Vecce, *Nota al testo*, pp. 83-123, in particolare p. 107.

2. Si veda C. Scarpati, *Introduzione*, in Leonardo da Vinci, *Il Paragone delle arti*, a cura di C. Scarpati, Milano, Vita e Pensiero, 1993, pp. 1-80, in particolare pp. 12-14; p. 24 per la datazione degli scritti sul *Paragone delle arti*.

3. Dell'opera di Luca Pacioli si conservano oggi due manoscritti (Genève, Bibliothèque publique et universitaire, l.e. 210 e Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, ms. & 170 sup.), copiati e illustrati nel 1498; un terzo codice è andato invece perduto. Si veda l'*Introduzione* a cura di Augusto Marinoni

La *querelle* del primato tra le arti, accesasi a Milano negli anni Ottanta del Quattrocento per motivi contingenti d'encomio alla casata Sforza[4], affonda le proprie radici nell'antichità, confortata in particolare dalla coeva riscoperta di Plinio[5] di cui l'artista toscano fu a lungo lettore curioso[6]. La questione del primato delle arti giunge a maturazione nell'inchiesta condotta da Benedetto Varchi nella Firenze medicea di metà Cinquecento, per poi trovare una provvisoria sistemazione nel *Proemio* alle *Vite* di Giorgio Vasari.

Francesco Melzi trascrisse con cura una selezione di testi sulla pittura a partire dai manoscritti di Leonardo e scelse il nucleo sul *Paragone* quale introduzione teorica al codice, intitolato *Libro di Pittura* (Urbinate latino 1270 conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana). Tuttavia, questa «Parte Prima» non venne trascritta in seguito nella versione abbreviata del testo che fu infine pubblicata a Parigi nel 1651 come *Trattato della Pittura.* Di fatto, la tradizione manoscritta del pamphlet di Leonardo non è nota, mentre sono state rilevate a più riprese emergenze indirette dei contenuti del *Paragone* negli scritti di letterati e artisti, fautori della causa della pittura come operazione «mentale»[7] quali Paggi, Castiglione, Lomazzo, Raffaello e Vincenzio Borghini, per far solo qualche nome[8].

che accompagna la riproduzione facsimilare dell'esemplare ambrosiano (Roma, Associazione fra le Casse di Risparmio Italiane – Milano, Silvana Editoriale, 1982, p. 18). Del 1509 è invece l'*editio princeps*: LUCA PACIOLI, *Divina proportione*, Venezia, Paganino Paganini da Brescia, 1509 (CNCE 28200).

4. C. DIONISOTTI, *Leonardo uomo di lettere*, «Italia medioevale e umanistica», 5 (1962), pp. 183-216 attira in particolar modo l'attenzione sulla pubblicazione di J. SIMONETA, *Commentarii rerum gestarum Francisci Sfortiae*, nel volgarizzamento di Cristoforo Landino, con una prefazione dell'umanista F. Puteolano (Milano, Antonio Zaroto, 1490; ISTC is00534000). La prefazione dell'illustre pubblicazione include un elogio delle lettere come superiori alle arti, che sarebbe servita da pungolo a Leonardo per riflettere sullo statuto teorico della pittura rispetto alla poesia, secondo Dionisotti.

5. L'edizione volgare a cura di Cristoforo Landino (CAIUS PLINIUS SECUNDUS, *Historia naturalis*, Venezia, Nicolas Jenson, 1476; ISTC ip00801000) della *princeps* latina pubblicata a Venezia per i tipi di Giovanni da Spira nel 1469 (ISTC ip00786000) è fonte fondamentale per Leonardo fin dal primo periodo milanese.

6. Sul rapporto tra Leonardo e Plinio si rimanda al saggio di chi scrive: A. SCONZA, *«Allega Plinio». Leonardo lettore della* Historia naturale. *Dai primi scritti letterari fino al Codice Leicester*, in *Leonardo e la scrittura*, a cura di C. Gibellini, «Rivista di letteratura italiana», 37, 2 (2019), pp. 79-85; si veda inoltre *L'acqua microscopio della natura. Il Codice Leicester di Leonardo da Vinci* (Firenze, Galleria degli Uffizi, 30 ottobre 2018 – 20 gennaio 2019), a cura di P. Galluzzi, Firenze, Giunti, 2018, pp. 352-353 nr. 5 (scheda di A. SCONZA); M. BERT, L. FAGNART, A. SCONZA, *Plinio il Vecchio, Naturalis Historia*, in *La biblioteca di Leonardo*, a cura di C. Vecce, Firenze, Giunti, 2021, pp. 356-358.

7. LEONARDO DA VINCI, *Il paragone delle arti*, Urb. lat. 1270, c. 18r: «[…] io ti dirò che la pittura è mentale […]» (cfr. LEONARDO DA VINCI, *Libro di Pittura*, cit. n. 1, p. 155).

8. Per una selezione antologica di testi incentrati sul confronto tra le arti, si rimanda a P. BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971, capitoli IV-V; per una visione d'insieme della questione, si veda la voce *Paragone*, in L. GRASSI, M. PEPE, *Dizionario dei termini artistici*, Torino, UTET, 1994, pp. 642-647. La fortuna del *Paragone delle arti* negli scritti del Cinquecento è studiata, tra gli altri, da C. VECCE, *L'eredità vinciana nel Cinquecento*, in *Lumière et vision dans les sciences et dans les arts: de l'Antiquité au XVII^e siècle*, textes réunis par M. Hochmann, D. Jacquart, Genève, Droz, 2010, pp. 187-200; E. CARRARA, *Il tema del* Paragone delle Arti *da Leonardo a Benedetto Varchi*, in *Nodi, vincoli e groppi leonardeschi. Études sur Léonard de Vinci*, sous la direction de F. Dubard de Gaillarbois, O. Chiquet, Paris, Spartacus, 2019, pp. 241-256; A. SCONZA, *Tracce di trasmissione indiretta del* Libro di

Il testo del *Paragone* di Leonardo si distingue per le inedite idee che contiene, nonché per la singolare sistematicità d'esposizione dovuta appunto all'allievo Francesco Melzi[9], pittore dalla formazione umanistica, che trascrive fedelmente gli originali vinciani. La via argomentativa scelta da Leonardo si basa sulla gerarchia degli organi sensori coinvolti dalle discipline artistiche; la centralità della vista su tutti gli altri sensi permette così di esaltare la pittura rispetto a poesia, scultura, architettura e musica[10].

Essendo l'occhio direttamente collegato al cervello, la rappresentazione visiva passa immediatamente dall'oggetto all'intelletto, tramite una visione sintetica, un linguaggio universale e duraturo nel tempo. Al contrario, l'udito, cui si rivolgono scrittura e musica, richiede più passaggi, oltre che più tempo, per rappresentare l'oggetto alla mente e si giova brevemente dell'opera, dato che, una volta finita la lettura o l'esecuzione musicale, termina anche il godimento estetico.

Alla luce di queste premesse, vorrei esplorare gli sviluppi del nesso tra parola e immagine in anni più tardi, in un mutato contesto. Quando l'artista torna a Milano al servizio del luogotenente del re Luigi XII, Charles d'Amboise[11], viene inviato a girovagare per la Lombardia per realizzare rilievi cartografici[12] e idrografici[13] delle valli lombarde. Leonardo si spinge così attorno al 1509 fino a territori già veneziani, divenuti francesi dopo la battaglia di Agnadello (14 maggio 1509).

pittura *di Leonardo in lettori di ambito milanese*, «Raccolta Vinciana», 34 (2011), pp. 187-221. L'ipotesi di una circolazione manoscritta del testo del *Paragone* è stata ripresa di recente da C. Vecce, *Leonardo, sogno romano*, in *Leonardo a Roma. Influenze ed eredità* (Roma, Villa Farnesina, 3 ottobre 2019 – 12 gennaio 2020), a cura di R. Antonelli *et al.*, Roma, Bardi, 2019, pp. 75-92, in particolare pp. 88-90. L'autore ipotizza in questo saggio una parziale revisione della cronologia di redazione del *Libro* proposta finora, cfr. Id., *Nota al testo*, cit. n. 1, in particolare pp. 106-107.

9. Scarpati, *Introduzione*, cit. n. 2, p. 8: «Al Melzi dunque si deve far risalire la distribuzione del materiale leonardesco e […] la scelta dei passi che costituiscono la zona proemiale, il *Paragone delle arti*, prima delle otto parti in cui il *Trattato* si divide».

10. Data l'ampia bibliografia sul tema dell'occhio e sul confronto tra le arti in Leonardo, ci sembra utile, ai fini del nostro discorso, rimandare alla sintesi degli argomenti esposta, ivi, pp. 25-29; Scarpati interpreta la questione della superiorità dell'occhio come interrogazione da parte di Leonardo sul linguaggio; si veda inoltre Id., *Leonardo e i linguaggi*, «Aevum», 55, 2 (1981), pp. 199-217.

11. Si veda al riguardo *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, I-III, by K. Clark, with the assistance of C. Pedretti, London, Phaidon, 1968-1969², I, p. 165; ma anche P.C. Marani, *L'architettura fortificata negli studi di Leonardo da Vinci, con il catalogo completo dei disegni*, Firenze, Olschki, 1984, p. 74; C. Vecce, *Leonardo*, presentazione di C. Pedretti, Roma, Salerno Editrice, 1998, p. 290 e n. 75.

12. Secondo E. Solmi, *Leonardo da Vinci nella guerra di Luigi XII contro Venezia*, «Nuovo Archivio Veneto», 23 (1912), pp. 318-350; P. Brioist, *Léonard de Vinci, homme de guerre*, Paris, Alma, 2013, p. 280.

13. M. Baratta, *Sopra alcuni schizzi di Leonardo da Vinci riguardanti il territorio bresciano e bergamasco*, «Rivista geografica italiana», 18 (1911), pp. 1-32; *I disegni geografici di Leonardo da Vinci conservati nel Castello di Windsor*, riproduzione fototipica a colori e trascrizione a cura di M. Baratta, Roma, La libreria dello Stato, 1941, tav. 2; G. Calvi, *I manoscritti di Leonardo da Vinci dal punto di vista cronologico storico e biografico*, Bologna, Zanichelli, 1925, pp. 211-213.

Il Milanese era difatti un territorio difficile da difendere per i Francesi minacciati dagli stati italiani i quali, sotto il pungolo di papa Giulio II, non tardano ad allearsi nella Lega Santa.

In questo periodo, Leonardo traccia schematiche carte topografiche del Lago d'Iseo e del corso dell'Oglio in Val Camonica (FIG. 1) e del territorio lacustre e montano della Val Brembana (FIG. 2), a scopi militari o idraulici, con grandiosi progetti di canalizzazione dell'Adda[14]. La trascrizione fonetica in dialetto bresciano della toponomastica[15] fa pensare che Leonardo si basasse sulla dizione di un aiutante per questi rilievi sul campo dell'idrografia e orografia lombarde.

Per descrivere i paesaggi alpini che conosce *de visu*, Leonardo allude nei suoi scritti a ciò che ha osservato e ricorda con precisione i laghi di origine glaciale, la cava di marmo che si trova salendo per Mombracco[16] nei pressi di Saluzzo, l'emozionante ascesa del Monte Rosa – il «Mon Boso» di cui parla a più riprese

14. Un canale sublacuale doveva rendere navigabile l'Adda, emissario del Lago di Como e già collegato a Milano dal canale della Martesana, permettendo di superare le rapide del fiume all'altezza di Brivio (Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Codice Atlantico, f. 911r); si veda B. CROCE, *Signoria, Ducato e Stato di Milano nelle immagini cartografiche* e A. MAY, *I caratteri fisici del territorio in relazione con le vie navigabili e con gli studi urbanistici di Leonardo*, in *Leonardo e le vie d'acqua*, Firenze, Giunti Barbèra, 1983, rispettivamente pp. 75-83, in particolare p. 80 e tav. 52, e pp. 89-97, in particolare pp. 92-94; VECCE, *Leonardo*, cit. n. 11, p. 299; BRIOIST, *Léonard de Vinci, homme de guerre*, cit. n. 12, p. 281.

15. L'importanza della trascrizione fonetica della toponomastica in dialetto bresciano fu sottolineata da BARATTA, *Sopra alcuni schizzi di Leonardo*, cit. n. 13, pp. 5 e 18; CALVI, *I manoscritti di Leonardo da Vinci*, cit. n. 13, pp. 211-212 e più recentemente è stata ripresa da C.C. BAMBACH, *Topography, Landscape Drawing, and the* Libro della pittura, in EAD., *Leonardo da Vinci Rediscovered* III. *The Late Years (1506-1516)*, New Haven-London, Yale University Press, 2019, pp. 280-288, in particolare p. 282: «taiv» per Tagliuno, «louer» per Lovere, «anghol» per Angolo, «arban» per Erbanno, «cervie» per Cerveno, «ianec» per Gianico, «montechi» per Montecchio, «bre» per Breno, «nader» per Nadro, «pon da leg» per Ponte di legno (Windsor, Royal Collection, RCIN 912674r, FIG. 1; digitalizzazione disponibile all'indirizzo: <https://www.rct.uk/collection/912674/sketch-maps-of-the-course-of-the-river-oglio-south-of-the-lago-diseo> [qui e altrove ultima consultazione: 7 maggio 2021]); «choj» per Collio, «boven» per Bovegno, «lacho de ider» per Lago d'Idro (Windsor, Royal Collection, RCIN 912673r, FIG. 2; digitalizzazione disponibile all'indirizzo: <https://www.rct.uk/collection/912673/recto-three-sketches-of-the-course-of-the-rivers-brembana-trompia-and-sabbia-with>). Alcuni anni dopo (nel 1510-1513 ca.) questo arido studio cartografico darà un frutto ben diverso e altamente poetico, pur nella resa topografica estremamente minuziosa, quasi calligrafica, dell'Adda, in tre vedute a volo d'uccello che Leonardo realizza quando è ospite a villa Melzi a Vaprio d'Adda (Windsor, Royal Collection, RCIN 912398-912400; digitalizzazioni rispettivamente agli indirizzi: <https://www.rct.uk/collection/912398/a-view-of-the-adda-river-valley>, <https://www.rct.uk/collection/912399/a-view-of-the-adda-river-valley> e <https://www.rct.uk/collection/912400/a-river-landscape>; *The Drawings of Leonardo da Vinci*, cit. n. 11, I, pp. 58-60; BAMBACH, *Topography, Landscape Drawing, and the* Libro della pittura, cit. *supra*, pp. 282-283).

16. Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, ms. G, c. 1v (1510-1515): «Mombracco sopra Saluzzo, sopra la Certosa, un miglio a piè di Monvico, ha una miniera di pietra faldata, la quale è bianca come marmo di Carrara san<za> macule, che è della durezza del porfido o più. Delle quali il compare mi, maestro Benedetto [Briosco, *n.d.a.*] scultore, ha impromesso ma<n>darmene una tavoletta per li colori. A dì 5 di gennaro 1511» (la trascrizione è fedele all'edizione LEONARDO DA VINCI, *I manoscritti dell'Institut de France. Il manoscritto G*, trascrizione diplomatica e critica di A. Marinoni, Firenze, Giunti Barbèra, 1989, p. 4); BAMBACH, *Topography, Landscape Drawings, and the* Libro di pittura, cit. n. 15, p. 288.

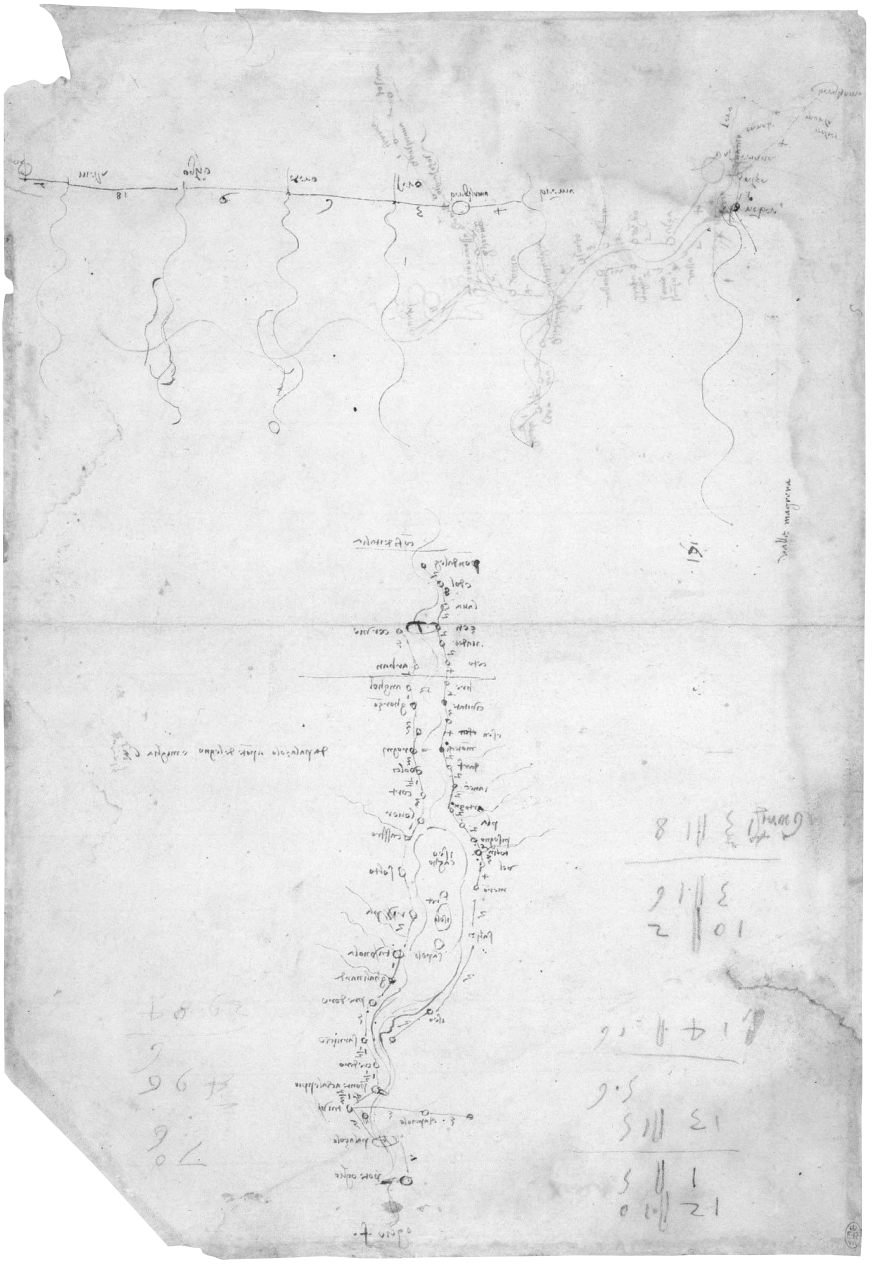

FIG. 1 - *Schizzo del corso del fiume Oglio, a sud del Lago d'Iseo*, ca. 1510,
penna e inchiostro, 392 × 270 mm.
Windsor, Royal Collection, RCIN 912674r.
Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2021.

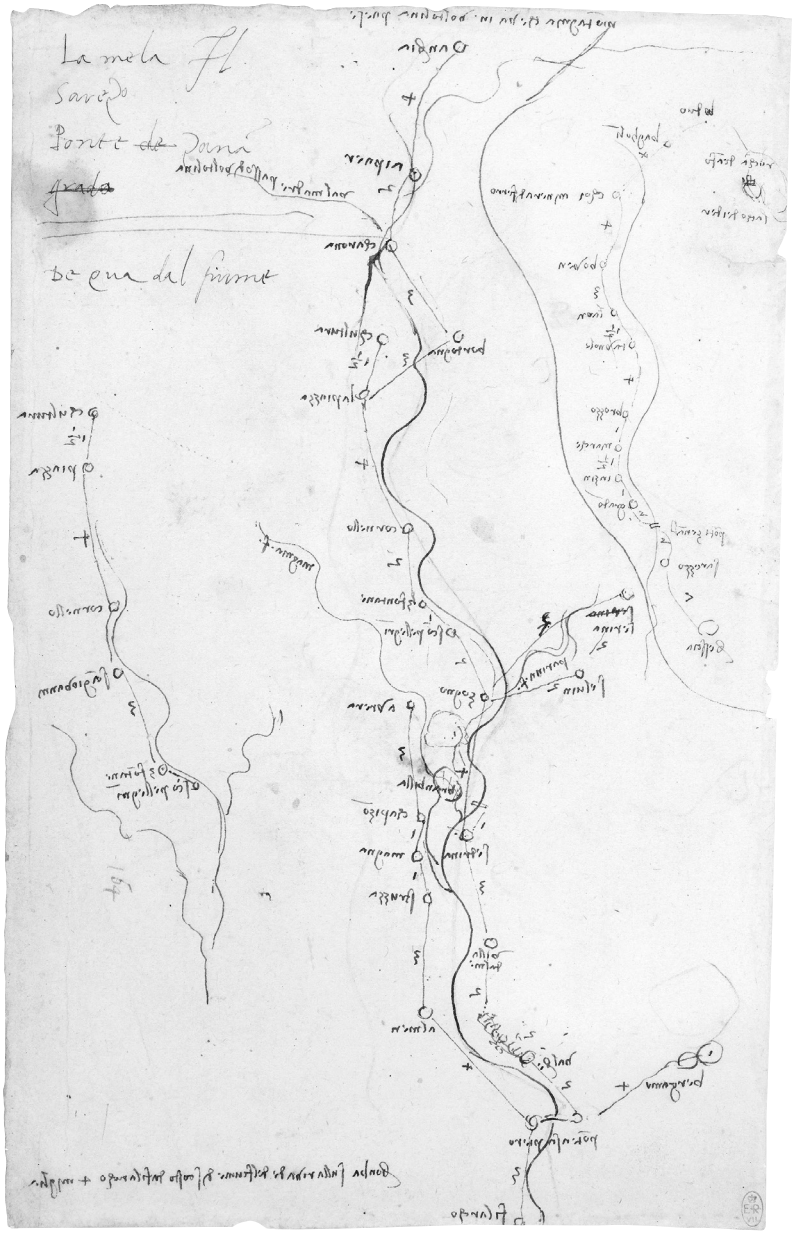

FIG. 2 - *Tre schizzi dei corsi dei fiumi in Val Brembana, Val Trompia e Val Sabbia, con l'indicazione delle località e distanze*, ca. 1510,
penna e inchiostro, 286 × 180 mm.
Windsor, Royal Collection, RCIN 912673r.
Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2021.

nel Leicester[17] – o ancora la nuvola «in forma di grandissima montagna» che resta a osservare fin nel cuore della notte sul Lago Maggiore[18]. La curiosità di verificare le fonti letterarie lo spinge inoltre sul Lago di Como per osservare di persona il fenomeno della Fonte Pliniana, ovvero le sorgenti d'acqua dolce che ogni sei ore spariscono come sifoni, curioso meccanismo naturale di fonte intermittente, già segnalato da Plinio il Vecchio, nativo di Como, e sul quale Leonardo annota diversi appunti nel Codice Leicester[19].

L'osservazione diventa forma grafica in un testo o un disegno[20]; ma in che misura i due linguaggi creativi si compenetrano per Leonardo? Per rispondere a questa domanda, proponiamo di considerare un ristretto *corpus* di 6 disegni (Windsor, Royal Collection, RCIN 912410-912414, e RCIN 912416), databili a un arco temporale che va dal 1508 al 1513, e un testo sull'orografia delle Alpi, datato agli anni 1508-1510. Quando rivede i paesaggi montani, Leonardo si allontana dalla minuzia del topografo e dell'ingegnere e traccia questi disegni di

17. Seattle, Collection of Bill and Melinda Gates, Codice Leicester. Vd. *Leonardo da Vinci's Codex Leicester. A New Edition* III. *Transcription and Translation*, by D. Laurenza, M. Kemp, Oxford, Oxford University Press, 2019, p. 28 (c. 4r), p. 310 (c. 36r), ecc.

18. Ivi, pp. 242-243 (c. 28r): «[…] e g[i]à sopra a Milano, inverso Lago Mag[i]ore, vidi una nuvola in forma di grandissima montag(g)nia, piena di sco[g]li infocati, perchè li razzi del sole, che g[i]à era all'orizzonte che rosseg[gi]ava, la tignea del suo colore; e questa tal nugola attraeva a sé tutti li nugoli picoli che intorno lì stavano, e la nugola grande non si movea di suo loco, anzi riservò nella sua somità il lume del sole insino a una ora e mezo di notte, tant'era la sua immensa grandeza; e infra due ore di notte gienerò sì gran vento che fu cosa stupente, inau(l)dita; e questo fece nel riserarsi, che l'aria che infra quella si rinchiudeva essendo premuta dalla condensazione del nugolo, ronpea e fugia per le parte più debole, scorrendo per l'aria con ispesso tomulto […]».

19. Ivi, pp. 98-99 (c. 11v): «Come in molti lochi si trova vene d'acqua che sei ore crescano e sei ore calano; e io per me n'[h]o veduta una in su[l] lago di Como, detta fonte Priniana, la qual fa il predetto cresciere e diminuire, in modo che quando versa macina più mulina e quando manca cali sì che gli è come guardare l'acqua n'un profondo poz[z]o». Si rimanda a Sconza, *Allega Plinio*, cit. n. 6, in particolare p. 82.

20. A riprova della centralità del disegno nella registrazione del reale da parte di Leonardo, soprattutto nel primo periodo milanese, ma non solo, si veda in particolare P.C. Marani, *Invenzione e rappresentazione in Leonardo* (2003), in Id., *Leonardiana. Studi e saggi su Leonardo da Vinci*, Milano, Skira, 2010, pp. 207-224, p. 208: «Se, per Leonardo, strumento di indagine principe è l'occhio […], è indubbio che il mezzo più idoneo per registrare questi impulsi sia il disegno […]»; p. 209: «[…] il rapporto fra testo e disegno volge quasi sempre, nell'opera di Leonardo, a favore di quest'ultimo»; p. 209: «[…] la messa a punto di nuovi e rivoluzionari sistemi rappresentativi, soprattutto nel campo dell'indagine anatomica, lo spingono a rivendicare, ancora una volta, il primato del disegno e, particolarmente, del "suo" metodo rappresentativo […]». Tuttavia, l'analisi del *corpus* di testo e disegni qui preso in esame si fonda sulla premessa teorica posta da F. Frosini, *Vita, tempo e linguaggio (1508-1510)*, L Lettura Vinciana (17 aprile 2010), Firenze, Giunti, 2011, in particolare pp. 6-7, secondo cui è fondamentale per Leonardo dopo il 1500 «la relativizzazione della dicotomia di immagine e parola, e meglio di immagine visiva e immagine letteraria»: «[…] quanto più minutamente descriverrai, tanto più confonderai la mente del lettore e più lo removerai dalla cognizione della cosa descritta. Adunque è necessario figurare e descrivere» (Windsor, Royal Collection, RCIN 919013v, ca. 1510-1511; Leonardo da Vinci, *Corpus degli studi anatomici nella collezione di Sua Maestà la regina Elisabetta II nel Castello di Windsor*, I-III, a cura di K.D. Keele, C. Pedretti, Firenze, Giunti Barbèra, 1980-1984, III, p. 542 [f. 144v]).

carattere pittorico, due dei quali ci interessano particolarmente (RCIN 912410 [Tav. 1] e RCIN 912414)[21] poiché rappresentano le catene montuose, con grande libertà e capacità evocativa, nonostante il piccolo formato della carta.

Il *corpus* si caratterizza per la tecnica del 'rosso su rosso', ovvero l'uso della sanguigna su carta preparata rosso-ocra, tendente talvolta all'arancione, con l'aggiunta di *gouache* bianca per lumeggiare il volume scultoreo delle montagne. Già usata da Leonardo negli anni Novanta del Quattrocento, in particolare per gli studi di figura, questa tecnica gli torna utile più tardi, attorno al 1511[22], per tradurre il paesaggio con la sensibilità del teorico immerso nel progetto di scrittura del *Libro di Pittura*, secondo Carmen Bambach[23]. Alla fine del primo decennio del Cinquecento, Leonardo è particolarmente prolifico nel dipingere, dato che completa, con l'aiuto di assistenti, la seconda versione della *Vergine delle rocce*, e continua a lavorare ad alcune delle sue opere maggiori, tra cui *Leda* e *Sant'Anna*, la grande composizione in cui il raccordo tra figure e paesaggio è quanto mai cruciale e in cui lo sfondo roccioso esemplifica il risultato delle analisi e riflessioni geologiche coeve. Probabilmente negli anni 1508-1510, secondo la proposta di datazione di Pedretti[24], Leonardo redige inoltre il testo *Pittura che mostra la necessaria figurazzione delle alpi, monti e colli* in un manoscritto andato perduto, ma che fortunatamente Francesco Melzi trascrive nel *De ombra e lume*, la «Parte Quinta» del *Libro di Pittura* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 1270, cc. 235v-236v). Per questo brano vorrei confermare l'ipotesi di datazione proposta proprio in ragione dello stretto nesso compositivo tra il testo e il *corpus* di disegni, conservati nel Castello di Windsor, che gli storici dell'arte concordano nel riferire all'ultima fase di composizione del paesaggio della *Sant'Anna*[25] considerandoli disegni preparatori della composizione pittorica, in quanto realizzati con la stessa illuminazione proveniente da destra.

21. Digitalizzazioni rispettivamente agli indirizzi: <https://www.rct.uk/collection/912410/the-alps-seen-from-milan> e <https://www.rct.uk/collection/912414/mountain-ranges-with-notes>.

22. V. Delieuvin, *L'ultime paysage?*, in *La* Sainte Anne, *l'ultime chef-d'oeuvre de Léonard de Vinci* (Paris, Musée du Louvre, 29 mars – 25 juin 2012), sous la direction de V. Delieuvin, textes de F. Barbe *et al.*, Paris, Louvre éditions – Milano, Officina Libraria, 2012, pp. 144-151, in particolare p. 146.

23. Bambach, *Topography, Landscape Drawing, and the* Libro della pittura, cit. n. 15, p. 284: «The aesthetic sensibility at work here is that of the painter and the theorist of painting immersed in rewriting his *Libro di pittura*, rather than that of the topographer-engineer».

24. Leonardo da Vinci, *Pittura che mostra la necessaria figurazzione delle alpi, monti e colli*, in Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, cit. n. 1, p. 459.

25. Si rimanda in particolare a Delieuvin, *L'ultime paysage?*, cit. n. 22, e alla bibliografia ivi citata.

TAV. 1 - *Catene montuose*, ca. 1508-1511,
sanguigna e lumeggiature su carta preparata rosso chiaro, 105 × 160 mm.
Windsor, Royal Collection, RCIN 912410 (dimensioni reali).
Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2021.

In anni di fervente scrittura[26], per Leonardo la necessità di riordinare le proprie carte si presentava ormai come un problema cruciale, che si era già posto a Firenze quando aveva cominciato a trascrivere, tra il 1505 e il 1506[27], appunti precedenti nel Codice Leicester, una fonte peraltro indispensabile per la comprensione del brano qui preso in esame.

Vorrei soffermarmi innanzi tutto sul sintagma «necessaria figurazzione» presente nel titolo. Il binomio è insolito e non trova riscontro negli autografi se non nella variante «necessaria figura», utilizzata in quegli stessi anni anche a proposito delle conchiglie fossili, rinvenute «nelle radice de' mon<ti>»[28] all'interno di strati rocciosi formatisi nel tempo grazie a sedimenti alluvionali[29]. Il termine 'figurazione', insieme al verbo 'figurare', inteso come rappresentazione più fedele possibile del corpo umano, non è significativamente presente nel *Corpus degli studi anatomici*[30] se confrontato col sostantivo 'figura', e raro ne è l'uso applicato alla rappresentazione degli agenti atmosferici[31]. Una menzione a parte meritano le ecfrasi d'iconografie 'inafferrabili', quali i *Modi di figurare* una notte, una tempesta o una battaglia, diligentemente trascritti dal Melzi nel *Libro di Pittura*[32].

26. London, British Library, Arundel 263, c. 1r: «Cominciato *add* in Firenze, in casa Piero di Braccio Martelli addì 22 di marzo 1508. E cquesto fia un racolto sanza ordine» (per la trascrizione, vd. Leonardo da Vinci, *Il Codice Arundel 263 nella British Library*, edizione in facsimile nel riordinamento cronologico dei suoi fascicoli a cura di C. Pedretti, trascrizioni e note critiche a cura di C. Vecce, Firenze, Giunti, 1998, p. 367); Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, ms. F, c. 1r: «Cominciato a Milano addì 12 di settembre 1508» (la trascrizione è fedele all'edizione Leonardo da Vinci, *I manoscritti dell'Institut de France. Il manoscritto F*, trascrizione diplomatica e critica di A. Marinoni, Firenze, Giunti Barbèra, 1988, p. 4).

27. Sulla scorta della datazione proposta da Gerolamo Calvi (Calvi, *I manoscritti di Leonardo da Vinci*, cit. n. 13, p. 215 e sgg.), citato da C. Vecce, *Sullo scrittorio del Codice Leicester*, in *L'acqua microscopio della natura*, cit. n. 6, p. 190.

28. Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, ms. F, c. 80r (Leonardo da Vinci, *I manoscritti dell'Institut de France. Il manoscritto F*, cit. n. 26, p. 132), ma anche nel *Quaderno di Anatomia*, Windsor, Royal Collection, RCIN 919102v: «E la milza, che prima era una visciosa acquosità, piegabile e fressibile, dando loco a qualunche cosa la spigneva del suo sito, comincia poi a ristrignersi e condensarsi e comporsi della sua necessaria figura» (Leonardo da Vinci, *Corpus degli studi anatomici nella collezione di Sua Maestà*, cit. n. 20, III, p. 778).

29. A. Gianotti, *Geografia e geologia negli scritti di Leonardo da Vinci*, Milano, Industrie Grafiche Italiane Stucchi, 1953, in particolare pp. 34-43.

30. Nel *Corpus degli studi anatomici nella collezione di Sua Maestà*, cit. n. 20, si contano sedici occorrenze del termine 'figurazione', venti occorrenze dell'infinito 'figurare', contro le settantaquattro occorrenze del sostantivo 'figura'.

31. Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, ms. E, cfr. Leonardo da Vinci, *I manoscritti dell'Institut de France. Il manoscritto E*, trascrizione diplomatica e critica di A. Marinoni, Firenze, Giunti Barbèra, 1989, rispettivamente p. 13 «figurazione del vento» (c. 6v) e p. 34 «figurazione del verno» (c. 19r).

32. C. Vecce, *Le battaglie di Leonardo* [*Codice A, ff. 111r e 110v,* Modo di figurare una battaglia], LI Lettura Vinciana (16 aprile 2011), Firenze, Giunti, 2012 e relativo aggiornamento sulle fonti letterarie; Id., *Leonardo e il racconto della battaglia*, in *Leonardo da Vinci: l'uomo modello del mondo*, a cura di A. Perissa Torrini, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2019, pp. 67-74. Mi permetto di rimandare inoltre a A. Sconza, *«Modi di figurare», le récit 'visionnaire' chez Léonard de Vinci*, in *Herméneutique et commentaire*, éds. P. Gasparini, E. Zunino, «P.R.I.S.M.I. Revue d'études italienne», 16 (2018), pp. 259-280.

Nel titolo in esame, l'aggettivo *necessaria* è pregno di senso, poiché rimanda alla legge di causalità che soggiace al funzionamento dell'universo e che Leonardo invoca in un appunto famoso: «O mirabile, o stupenda necessità, tu costrigni colla tua legge tutti li effetti per brevissima via a partecipare delle lor cause»[33].

È opportuno ricordare che il termine 'necessità' torna con una certa frequenza nel Codice Leicester (diciassette occorrenze), cronologicamente vicino al testo in esame, e in particolare in tredici occorrenze è utilizzato in contesti legati all'idrografia (come lo studio dell'equilibrio tra acqua e terra, utile a definire il centro della gravità del pianeta, o la presenza dell'acqua sulla superficie lunare) e alla geologia, in considerazioni sull'origine della terra, per spiegare la presenza dei laghi in alta montagna[34].

Benché il titolo del brano in questione introduca *in primis* il termine 'pittura', di fatto è la formazione dei monti a interessare l'autore, un'analisi 'scientifica' di cui la rappresentazione pittorica non potrà che essere il risultato. Nella prima parte del testo, Leonardo si sofferma sulle cause geologiche che hanno condotto alla conformazione orografica, che evidentemente non ha più davanti agli occhi, dato l'alto livello di astrazione che caratterizza la scrittura[35]:

> *Pittura che mostra la necessaria figurazzione delle alpi, monti e colli.*
> Le figure de' monti, detti catena del mondo, sono *generate* dalli corsi de' fiumi nati di piove, neve, grandine e diacci resoluti dalli solari razzi della stade, la qual resoluzzione *è* generazzione d'acque *ragunate* da molti piccoli rivi *concorrenti* da diversi aspetti alli maggiori rivi; *crescono* in magnitudine, quanto essi *acquistano* di moto, insin che *si convocano* al gran mare oceano, sempre *togliendo* da l'una delle rive e *rendendo* a l'altra, insin che *ricercano* la larghezza delle lor valli; e di quel *non si contentano*; consumano le radici de' monti laterali, li quali *ruinando* sopra essi fiumi chiudan le valli, e, come se si volessino vendicare, proibiscono il corso di tal

33. Codice Atlantico, f. 949v. La trascrizione qui e altrove è fedele a Leonardo da Vinci, *Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano nella trascrizione critica di Augusto Marinoni*, I-III, presentazione di C. Pedretti, Firenze, Giunti, 2000, III, p. 1743; si veda inoltre Frosini, *Vita, tempo e linguaggio*, cit. n. 20, pp. 17-18 e pp. 29-32.

34. *Leonardo da Vinci's Codex Leicester*, cit. n. 17, pp. 16-19 (c. 2v, sul sito della luna e l'acqua che ne copre la superficie); pp. 20-23 (c. 3r, circolazione d'acqua in una caverna); pp. 32-35 (c. 4v, acqua sulla luna e moto delle onde); pp. 38-41 (c. 5r, unione di due fiumi e *Della luna*); pp. 50-53 (c. 6v, *Del frusso e refrusso*); pp. 108-111 (c. 12v, sull'acqua); pp. 212-213 (c. 25r); pp. 218-221 (c. 25v); pp. 262-265 (c. 30v); pp. 284-285 (c. 33r); pp. 292-293 (c. 34v, «[…] come sono i laghi posti nelle cime delli alti monti, come sopra Pietra Pana e 'l lago della Sibilla a Norc[i]a e tutti li laghi che dan principio a grandi fiumi, come Tesino dal lago Mag[i]ore, Adda dal lago di Como, Menzo dal lago di Garda e Reno dal lago di Gostanzia e di Curia e dal laco di Lucerne»); pp. 306-307 (c. 35v, sul centro di gravità del mondo, tra terra e acqua: «Necessità fa la mac[ch]ina della terra vota di terra e piena d'acqua, a uso di vaso pieno d'acqua»); pp. 308-313 (c. 36r).

35. Leonardo da Vinci, *Pittura che mostra la necessaria figurazzione delle alpi, monti e colli*, Urb. lat. 1270, cc. 235v-236r, cfr. Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, cit. n. 1, p. 459 (corsivo nostro).

> fiume e lo convertono in lago, dove l'acqua con tardissimo moto pare raumigliata, insino a tanto che la *generata* chiusa del *ruinato* monte fia di novo consumata dal corso della predetta acqua.

Per giungere alla corretta rappresentazione dei monti, l'artista deve inevitabilmente interrogarsi sull'origine del fenomeno roccioso. La scrittura, più della pittura, permette di studiare l'aspetto dinamico dei fenomeni naturali, enfatizzando la durata dei lenti processi geologici dedotti in seguito all'osservazione. Tale processo è tradotto dall'uso dei tempi verbali: lo scrittore alterna infatti le forme del participio presente e passato alle forme dell'indicativo presente, per tradurre l'attualità del fenomeno osservato e amplificarne la durata. Un fenomeno comune, quale la raccolta delle acque provenienti dallo scioglimento dei ghiacciai, assume così una dimensione atemporale[36] e si trasforma in parabola, grazie all'uso della personificazione, come avviene spesso nel *corpus* delle favole[37].

Assistiamo alla descrizione del torrente, formatosi dagli agenti atmosferici, che scende a valle per ampliare il suo letto e che erode, nel suo scorrere, le radici dei monti[38]. L'osservazione pre-scientifica si coniuga al principio secondo il quale l'orogenesi sarebbe opera soltanto dell'azione erosiva dell'acqua[39]. Tale principio si traduce nell'immagine drammatica della *hỳbris* punita: l'erosione della base delle montagne scatena inevitabili conseguenze rovinose dato che suscita un desiderio di vendetta nei monti, che crollano chiudendo il torrente in un lago[40].

Lo stato d'acqua stagnante per il torrente è così pena del contrappasso, tutto terreno, al suo costante desiderio di fuga[41], almeno fin quando il suo potere d'erosione non prenda nuovamente il sopravvento e riesca ad aprire un varco nella chiusa naturale del monte. Per quanto il moto venga ostacolato, l'acqua esercita un potere erosivo e aumenta la sua forza nel moto discendente che la caratterizza[42].

36. Come si nota nelle formule seguenti: «resoluzzione *è* generazzione», «crescono in magnitudine», «acquistano di moto», «si convocano al gran mare oceano» (*ibid.*).

37. Per il *corpus* delle favole, si rimanda agli studi recenti: *Leonardo: favole e facezie. Disegni di Leonardo dal Codice Atlantico* (Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana – Sacrestia Monumentale del Bramante, 11 giugno – 8 settembre 2013), a cura di C. Vecce, con la collaborazione di G. Cirnigliaro, Novara, De Agostini, 2013; Leonardo da Vinci, *Favole e profezie. Scritti letterari*, a cura di G. Cirnigliaro, C. Vecce, Milano, Garzanti, 2019.

38. Leonardo da Vinci, *Pittura che mostra la necessaria figurazzione delle alpi, monti e colli*, Urb. lat. 1270, c. 236r: «*ricercano* la larghezza delle lor valli; e di quel *non si contentano*» (corsivo nostro), cfr. Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, cit. n. 1, p. 459.

39. Sui fenomeni di diagenesi e orogenesi, si veda Gianotti, *Geografia e geologia negli scritti di Leonardo da Vinci*, cit. n. 29, pp. 29-34, in particolare p. 32.

40. Leonardo da Vinci, *Pittura che mostra la necessaria figurazzione delle alpi, monti e colli*, Urb. lat. 1270, c. 236r: «li quali *ruinando* sopra essi fiumi chiudan le valli, e, come se si volessino vendicare», cfr. Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, cit. n. 1, p. 459.

41. *Ibid.*, «l'acqua con tardissimo moto pare raumigliata».

42. Per l'analogo procedimento stilistico, si ricorda il testo Leonardo da Vinci, *Piacere del pittore*, Urb. lat. 1270, c. 36r, datato 1490-1492, su cui si rimanda a Sconza, *«Modi di figurare»*, cit. n. 32, in particolare pp. 267-271, e soprattutto al saggio magistrale di C. Segre, *La descrizione al futuro: Leonardo da Vinci*, in *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 131-160, in particolare p. 149.

La drammatizzazione degli elementi non toglie valore all'osservazione di Leonardo «discepolo della sperienza»[43], che studia «il formarsi e il divenire della terra, ossia la geologia, senza alcun intervento divino»[44]. La «sperienza» gli permette dunque di dimostrare che l'ossatura del corpo della terra, ovvero le montagne[45], sia un organismo in trasformazione continua, grazie al moto perenne dell'acqua. Nel Codice Atlantico leggiamo riflessioni analoghe[46]:

> […] abbiam veduto alli nostri tempi cadere un monte di sette miglia e serrare una valle e farne lago. E così son fatti la maggior parte de' laghi de' monti, come lago di Garda, di Como e Lugano e lago maggiore. […] Ogni valle è fatta dal suo fiume e tal proporzione è da valle a valle, quale è da fiume a fiume.

L'orogenesi, dedotta per astrazione in un secondo momento rispetto all'osservazione diretta, doveva trovare riscontro in alcune letture dell'autore. Una prima possibile fonte per interpretare il fenomeno dell'erosione è stata individuata da Baratta nel cosmografo Ristoro d'Arezzo[47]:

> E vedemo la generazione de li monti, e la loro corruzione, com'elli si pono fare e desfare. E noi vedemo l'acqua delavare la terra e scendere de li monti colle pietre aseme e riempiere le valli e innalzare lo piano; e da l'altro lato vedemo l'acqua cavare e encupare e fare le valli, e fatta la valle remane lo monte, e vedemo l'acqua tòllare la terra da uno loco e pónarela ad un altro […].

La citazione non è letterale, come di consueto nel caso di Leonardo, ma risulta piuttosto convincente in quanto a temi e struttura paratattica del periodo. Altra conferma poteva provenirgli dal *De re aedificatoria*, avvalorata dalla testimonianza oculare dell'autore. A proposito della cima del monte Morello sopra Firenze

43. Codice Atlantico, f. 521r (Leonardo da Vinci, *Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*, cit. n. 33, II, p. 1002).

44. G. De Lorenzo, *Leonardo da Vinci e la geologia*, Bologna, Zanichelli, 1920, pp. 1 e 6.

45. *Leonardo da Vinci's Codex Leicester*, cit. n. 17, pp. 288-289 (c. 34r): «[…] adunque potren dire la terra avere anima vigitativa e che la sua carne sia la terra; li sua ossi sieno li ordini delle collegazione de' sassi, di che si conmogano [compongano] le montagnie, il suo tenerume sono li tufi, il suo sangue sono le vene delle acque; il lago del sangue, che sta di torno al core, è il mare occeano; il suo alitare e 'l crescere e disc[r]escere del sangue pelli polsi è così nella terra: è il frusso e refrusso del mare; e 'l caldo dell'anima del mondo è il foco, ch'è infuso per la terra […]».

46. Codice Atlantico, f. 901r (Leonardo da Vinci, *Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*, cit. n. 33, III, p. 1667); De Lorenzo, *Leonardo da Vinci e la geologia*, cit. n. 44, pp. 119-127.

47. Ristoro d'Arezzo, *La composizione del mondo colle sue cascioni*, edizione critica a cura di A. Morino, Firenze, Accademia della Crusca, 1976, II.5.8 *De la casione e de lo modo de la generazione de li monti e de la loro corruzione*, in particolare p. 127, segnalato da M. Baratta, *L'orogenesi e la stratigrafia*, in Id., *Leonardo da Vinci e i problemi della terra*, Torino, Bocca, 1903, pp. 206-220, in particolare pp. 210-212. Si veda inoltre: II.5.5 *De la cascione perch'elli fo mestieri che l'acqua che corre per la terra venga da lo mare e torni e'llo mare, e della casione de la necessità del mare Mediterraneo*, in Ristoro d'Arezzo, *La composizione del mondo*, cit. *supra*, pp. 118-121.

che «al tempo dei nostri padri era ricoperto di molte abetaie», Leon Battista Alberti afferma che si presentava ai suoi giorni come «affatto spoglio e scabro, credo perché dilavato dalle piogge»[48]. Di conseguenza, Leonardo annota ad uso dei pittori che la cima dei monti dev'essere spoglia poiché «il terreno è più carestioso e magro sopra li sassi, di che si compongono li monti»[49].

Leonardo, dopo aver evocato nella c. 235v del Codice Urbinate il processo di erosione che interessa la base delle montagne, elabora nella successiva c. 236r[50] una visione personale e grandiosa delle vette, abrase solo in minima parte dall'acqua e dal vento: protette dalla coltre di neve perenne, «tali gioghi de' monti hanno più etternità nelle loro superficie che nelle radici»[51], e si rivelano essere la parte più antica e duratura della montagna. Se torniamo a considerare i disegni di Windsor, ci sembra che Leonardo abbia voluto tradurre visivamente tale «etternità» nella serie di catene montuose prese in esame[52].

Le *Catene montuose* (Tav. 1), dall'esecuzione estremamente raffinata, si dissolvono progressivamente per effetto della prospettiva aerea, mentre la base sparisce a causa della densità atmosferica, ovvero della «grossezza dell'aria»[53]. Un secondo disegno intende dar conto dell'osservazione diretta del colore delle cime, malgrado l'uso del monocromo, in particolare della tinta azzurrina delle montagne viste a una grande distanza. Il foglio di *Studi di paesaggio* (Tav. 2) contiene infatti l'appunto di ottica seguente[54]:

48. Leon Battista Alberti, *L'architettura [De re aedificatoria]*, I-II, testo latino e traduzione a cura di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Milano, Il Polifilo, 1966, I, Libro III, capitolo III, pp. 182-183. Il volume è presente nella biblioteca di Leonardo dal 1503-1504, vd. C. Vecce, *Leon Battista Alberti, De re aedificatoria*, in *La biblioteca di Leonardo*, cit. n. 6, pp. 84-97 e bibliografia pregressa. Si rimanda inoltre a A. Sconza, *La riflessione sulle arti e l'esperienza creativa: Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci*, in *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, a cura di G. Genovese, A. Torre, Roma, Carocci, 2019, pp. 169-190, in particolare p. 177.

49. Leonardo da Vinci, *Pittura nel figurare le qualità e membri de' paesi montuosi*, Urb. lat. 1270, c. 236v (Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, cit. n. 1, p. 460).

50. Tema ripreso nel brano Leonardo da Vinci, *Pittura e come li monti crescono*, Urb. lat. 1270, c. 236v (Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, cit. n. 1, pp. 459-460), ma anche altrove, per esempio: Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, ms. I, c. 75r: «Fassi tale profondità nell'uscire della strettura e entrare nel largo. Quando il corso universale de' fiumi saranno ristretti per l'uscire delle valli e entrare per le tagliature de' monti, allora l'acqua s'ingorgherà nella largura e farà gran calo e moto per detta strettura di monti e, passato il mezzo di tale strettura, farà gran concavità e, rientrato poi alla largura, mancherà la profondità in tal proportione, quanto crescerà la largura, in modo <ch>e fieno d'equal corso» (cfr. Leonardo da Vinci, *I manoscritti dell'Institut de France. Il manoscritto I*, trascrizione diplomatica e critica di A. Marinoni, Firenze, Giunti Barbèra, 1987, pp. 80-81); Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, ms. M, c. 65r.

51. *Pittura che mostra la necessaria figurazzione delle alpi, monti e colli*, Urb. lat. 1270, c. 236r (Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, cit. n. 1, p. 459).

52. Delieuvin, *L'ultime paysage?*, cit. n. 22, pp. 146-147 e fig. 103; si veda inoltre la scheda a p. 155 nr. 46 sempre a cura di V. Delieuvin.

53. *Ibid.* Nel *Libro di Pittura* l'espressione «grossezza dell'aria» presenta dodici occorrenze.

54. Windsor, Royal Collection, RCIN 912414. Trascrizione di C. Gould, riportata in *The Drawings of Leonardo da Vinci*, cit. n. 11, I, p. 63.

> li sassj dj quessto mo[n]te tenghano naturalme[n]te dj colore declinante in azzurro ellaria chessinterpone lifa anchora piu azzurri e massime nell'o[n]bre loro a[n] no anchora cierte machie osscure, lequali nasschano dalli minuti alberi che infra loro so[n] semjnati […].

La nota aggiunta al disegno ha dunque un valore mnemonico, probabilmente ai fini della composizione pittorica dello sfondo paesaggistico della *Sant'Anna*, che Leonardo porta a compimento proprio negli anni del secondo soggiorno milanese, tra 1508 e 1513[55]. Questa notazione non è tuttavia che un passaggio intermedio, poiché l'autore prosegue la riflessione sulle cime dei monti nei suoi scritti e giunge a nuove formulazioni teoriche nel giro di qualche anno. Nel 1513-1514 circa, osserva i «nichi» come prova della continua evoluzione dell'ossatura terrestre[56]:

> *Del mare che muta il peso della terra*.
> Li nicchi, ostrighe e altri simili animali, che nascano nelli fanghi marini, ci testificano la mutazion della terra intorno al centro de' nostri elementi. Pruovasi così. […] Ora questi tal fondi sono in tanta altezza, che son fatti colli o alti monti, e li fiumi, consumatori de' lati d'essi monti, scoprano li gradi d'essi nicchi, e così il levificato lato della terra al continuo s'inalza, e li antipodi s'accostano più al centro del mondo, e li antichi fondi del mare son fatti *gioghi di monti*.

Tale riflessione sull'innalzamento continuo dei «gioghi di monti» e del «lato della terra» consumato dai fiumi viene elaborata visivamente in altri due disegni conservati nel Castello di Windsor[57]. Nel primo di questi (Fig. 3), datato al 1508-1513 circa, vediamo uno sperone di roccia fuoriuscito dal suolo, richiamato dalla presenza dell'albero sulla destra. Si rivelano così le stratificazioni geologiche, da cui si sprigionano sorgenti d'acqua che trasportano pietre. Il processo di continua metamorfosi del pianeta, su cui Leonardo si sofferma con apocalittiche visioni nei suoi ultimi anni, emerge dallo *Studio di concrezioni rocciose* (Fig. 4). In questo caso, l'andamento in diagonale della roccia affiorante e la cascatella che ne scaturisce permettono di tradurre la mutazione in forma dinamica.

55. Delieuvin, *L'ultime paysage?*, cit. n. 22, p. 145.

56. Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, ms. E, c. 4v (Leonardo da Vinci, *I manoscritti dell'Institut de France. Il manoscritto E*, cit. n. 31, pp. 10-11, corsivo nostro).

57. Windsor, Royal Collection, RCIN 912396 (1508-1513 ca.) e RCIN 912397 (1508-1511 ca.). Cfr. *La* Sainte Anne, *l'ultime chef-d'oeuvre de Léonard de Vinci*, cit. n. 22, pp. 160-161 nr. 49 e fig. 111 (scheda di V. Delieuvin, di cui seguiamo la datazione). Ne fa parte integrante anche un piccolo schizzo di grande finezza (ivi, pp. 152-154 nr. 45 [scheda di V. Delieuvin]) che illustra i monti della Grigna, le Prealpi attorno a Lecco o la regione a nord di Vaprio d'Adda (secondo Bambach, *Topography, Landscape Drawings, and the* Libro di pittura, cit. n. 15, p. 287), conservato in un foglio del Codice Resta (Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, ms. F 261 inf., c. 35bis r), quasi interamente occupato da uno studio di piede tracciato da Francesco Melzi e datato al 1508-1511.

TAV. 2 - *Studi di paesaggio*, ca. 1508-1513,
gessetto rosso su carta preparata rosso chiaro, 159 × 240 mm.
Windsor, Royal Collection, RCIN 912414.
Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2021.

FIG. 3 - *Sperone roccioso*, ca. 1508-1513,
carboncino, 135 × 205 mm.
Windsor, Royal Collection, RCIN 912396.
Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2021.

In conclusione, l'*exemplum* proposto permette di riflettere sul nesso tra parola e immagine in anni maturi e ormai scevri della polemica che era stata funzionale a Leonardo per forgiare la propria identità di teorico della pittura. Il rapporto tra i due linguaggi appare di vera complementarità: se la rappresentazione grafica prevale, per forza di sintesi, nel documentare l'esperienza *de visu*, sia nello schematico rilievo cartografico che nella resa lirica delle cime dei monti il disegno viene completato dalla notazione scritta dall'utile valore mnemonico. Nella scrittura, i diversi momenti dell'evoluzione geologica vengono registrati nella loro necessaria concatenazione tramite un racconto che procede per immagini. Se da un lato la parola è strumento ideale per svolgere l'analisi delle scoperte realizzate di persona dall'osservatore, d'altro lato risulta un serbatoio di immagini capace di alimentare la creazione grafica.

Nei disegni di Windsor qui esaminati, Leonardo interpreta singoli aspetti dei fenomeni registrati nel testo del *Libro di Pittura* e integra l'elemento dinamico e diacronico proprio della scrittura in disegni di rocce affioranti, sulla cui datazione gli studiosi non sono pienamente concordi[58]. In ogni caso, possiamo affermare

58. Seguo la datazione proposta da Delieuvin, cfr. *supra* n. 57, segnalando che quella indicata dai

FIG. 4 - *Studio di concrezioni rocciose*, ca. 1508-1511,
carboncino, 164 × 201 mm
Windsor, Royal Collection, RCIN 912397.
Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2021.

che il disegno permette a Leonardo di approfondire la comprensione dei fenomeni analizzati nel testo e di elaborare la sintesi necessaria al dipinto.

ANNA SCONZA
Université Sorbonne Nouvelle
anna.sconza@sorbonne-nouvelle.fr

conservatori della Royal Collection è più tarda, ca. 1510-1515, vd. rispettivamente: <https://www.rct.uk/collection/912396/a-rocky-outcrop> e <https://www.rct.uk/collection/912397/a-rocky-landscape>.