

GIULIA LOMBARDI

*Oltre l'armonia: Leonardo e un'idea di 'bruttezza'*

In

Letteratura e Scienze

Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Pisa, 12-14 settembre 2019

a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GIULIA LOMBARDI

*Oltre l'armonia: Leonardo e un'idea di 'bruttezza'*

Nella riflessione di Leonardo attorno alle arti, l'armonia delle proporzioni riveste un ruolo preponderante, in quanto rappresenta lo scopo al quale deve ambire l'artista, sia esso pittore, poeta o scultore. Un posto marginale occupano, invece, le considerazioni su ciò che, nel processo di creazione artistica, risulta disarmonico, o, semplicemente, 'brutto'; apparentemente contrari ai paradigmi di armonia e proporzione elaborati da Leonardo, innalzati a modelli indiscutibili del 'bello' rinascimentale, il 'brutto', il deforme e lo spaventoso suscitano tuttavia l'interesse dell'artista e si manifestano nella sua opera, poiché anch'essi parte integrante di quella Natura degna di essere rappresentata. Da questa prospettiva, anche il Libro di pittura diventa, in parte, il catalogo di «eccezioni» e «accidenti» dei quali l'artista (nella fattispecie il pittore) deve diffidare in vista di un'opera perfettamente armoniosa. Il contributo desidera richiamare alcune osservazioni elaborate nel Libro, in particolare nella sua prima parte – il celebre Paragone –, in cui si delineano elementi volti a descrivere una dicotomia – sebbene solamente accennata – 'bellezza-bruttezza'. Esso desidera ugualmente osservare due scritti letterari (Il Gigante e Il Diluvio) di Leonardo, individuandovi quei fenomeni catalogabili come 'brutti'. Nel tentativo di mettere in luce alcuni aspetti della teoria e pratica leonardesche attorno alla questione della 'bruttezza', ci si interroga sul suo rapporto di complementarità con la 'bellezza'.

*Introduzione*

Il nome di Leonardo da Vinci è strettamente legato all'idea del genio universale rinascimentale, tanto da esserne considerato a tutti gli effetti la personificazione. Pochi altri nomi, infatti, vengono accostati con altrettanta ovvietà ai concetti di 'simmetria', di 'armonia delle forme' e di 'giuste proporzioni', qualità centrali – benché non esclusive – nella definizione del concetto di 'bellezza'.<sup>1</sup>

All'interno della riflessione di Leonardo sulle arti, sono proprio i concetti di 'armonia' e di 'proporzione' ad occupare uno spazio preponderante<sup>2</sup>; ciò si riscontra in particolare nelle sue osservazioni dedicate alla pittura, come dimostra il ponderoso *Libro di pittura*, comunemente noto quale *Trattato della Pittura*<sup>3</sup>. Al centro di questo testo articolato su otto parti, Leonardo esprime la

<sup>1</sup> L'interesse portato alla bellezza è una costante nella storia del pensiero e delle arti. Per una veduta d'insieme diacronica sulla trattazione del concetto, si rimanda all'utilissimo volume di U. ECO, *Storia della bellezza*, Milano, Bompiani, 2004, nel quale si ricorda come il concetto rinascimentale di bellezza fosse accostato all'armonia, al rispetto delle proporzioni, e, per la pittura, alla chiarezza di forme e colori. A questo primo volume di Eco fa seguito una *Storia della bruttezza*, Milano, Bompiani, 2007 in cui l'autore distingue tra il «brutto in sé», comprendente ciò che di norma provoca disgusto, il «brutto formale, come squilibrio nella relazione organica tra le parti di un tutto» e «la rappresentazione artistica di entrambi», con la possibilità che «la bruttezza [possa] essere redenta da una sua fedele ed efficace rappresentazione artistica», facendo così riferimento a un'idea che attraversa quasi tutte le teorie di estetica (ECO, *Storia della bruttezza*, 19, in corsivo nell'originale).

<sup>2</sup> Secondo il pensiero leonardesco, infatti, i due concetti sono uniti da un rapporto di subordinazione, poiché lo stesso Leonardo parla di: «armonica proporzionalità delle parti che compongono il tutto» ([23] *Della differenza et ancora similitudine che ha la pittura con la poesia*, in C. PEDRETTI-C. VECCE (a cura di), *Libro di Pittura di Leonardo, Codice Vaticano Urbinate Lat. 1270*, Firenze, Giunti, 1995, 146), così come di «proporzionata armonia» ([13] *Come il pittore è signore d'ogni sorte di gente e di tutte le cose*, in ivi, 138).

<sup>3</sup> Il trattato, compilato dall'allievo di Leonardo Giovanni Francesco Melzi, che aveva ereditato i manoscritti del suo maestro, inizia a circolare in versioni incomplete nel corso del sedicesimo secolo; una prima versione integrale viene però resa nota al pubblico solamente nel 1817 (M. KEMP, *Foreword*, in C. Farago-J. Bell-C. Vecce (a cura di), *The Fabrication of Leonardo da Vinci's Trattato della pittura*, 2 voll., t. 1, Leiden/Boston, Brill, 2018, XI-XIV: XII). Sulla progettazione e la genesi del trattato, cfr. A. DANIELE, *La trattatistica dei primi decenni*, in G. Da Pozzo (a cura di), *Il Cinquecento*, 3 voll., t. 1: *La dinamica del rinnovamento (1494-1533)*, Milano, Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi, 2007, 445-485 (in particolare pp. 445-462); la prefazione in FARAGO-BELL-VECCE, *The Fabrication...*, t. 1, XV-XX; C. VECCE, *Before the Trattato: Philological Notes on the Libro di pittura in the Codex Urbinate 1270*, in FARAGO-BELL-VECCE, *The Fabrication...*, 73-80, nonché la *Introduzione* ai due pregiatissimi volumi dell'edizione in facsimile della compilazione archetipa di PEDRETTI-VECCE, *Libro*, da cui si cita qui. Per la storia editoriale del trattato, cfr. C. PEDRETTI, *Nota al testo*, in PEDRETTI-VECCE, *Libro...*,

necessità del rispetto delle proporzioni nelle arti, specialmente in quelle figurative, volte a una rappresentazione particolarmente fedele degli oggetti presenti in natura<sup>4</sup>. Nella prima parte, quella in cui viene svolto il celebre paragone tra la pittura e la poesia, Leonardo sostiene che le giuste proporzioni hanno origine nella ‘bellezza’ della natura e che la pittura deve essere considerata quale una «scienza»<sup>5</sup>, poiché sola capace di rappresentare «al senso con più verità e certezza le opere de natura, che non fanno le parole o le lettere»<sup>6</sup>.

Se, pertanto, nelle arti la ‘bellezza’ può essere ottenuta attraverso una rappresentazione esatta delle giuste proporzioni così come date in natura, ciò che non è proporzionato sarebbe da considerarsi, conseguentemente, come ‘brutto’. Tuttavia, la riflessione di Leonardo non è così categorica e si presta a una più ampia interpretazione.

Naturalmente, un’idea di ‘brutto’ e di ‘bruttezza’ esiste nel Rinascimento; la critica si è già largamente soffermata su forme e contenuti, figurativi o letterari, che si discostano – per errore, per inabilità o per volontà dell’artista – da quelli che sono i modelli e i canoni dell’epoca. In questo contesto emergono quei fenomeni che hanno ispirato nozioni ‘di effetto’ ma di difficile definizione quali, ad esempio, «antirinascimento» o «controrinascimento»<sup>7</sup>; queste studiano quelle forme di

83-123. In questo articolo si è scelto di prediligere il titolo del trattato così come pensato dal suo autore, ossia quello di *Libro di pittura*.

<sup>4</sup> Cfr. [7] *Quale scienza è più utile, et in che consiste la sua utilità* in PEDRETTI-VECCE, *Libro...*, 134: «La pittura rapresenta al senso con più verità e certezza l’opere de natura, che non fanno le parole o le lettere, ma le lettere rapresentano con più verità le parole al senso, che non fa la pittura. Ma diremmo essere più mirabile quella scienza che rapresenta l’opere de natura, che quella che rapresenta l’opere del’operatore, cioè l’opere degli omini, che sono le parole, com’è la poesia, e simili, che passano per la umana lingua.»

<sup>5</sup> Cfr. [1] *Se la pittura è scienza o no*, in ivi, 131, in cui Leonardo afferma: «Scienza è detto quel discorso mentale il quale ha origine da’ suoi ultimi principii, de’ quali in natura null’altra cosa si pò trovare che sia parte d’essa scienza [...] Nissuna umana investigazione si pò dimandare vera scienza, se essa non passa per le matematiche dimostrazioni.» E continua, nell’appunto successivo, intitolato [2] *Essempio e diffe<re>nza tra pittura e poesia*: «Tal proprozione è dalla immaginazione a l’effetto, qual è da l’ombra al corpo ombroso, e la medesima proporzione è dalla poesia alla pittura, perché la poesia pon le sue cose nella imaginazione de lettere, e la pittura le dà realmente fori dell’occhio [...]». Leonardo considera l’armonia difficilmente raggiungibile da altre arti che non siano la pittura e predilige decisamente il senso della vista su tutti gli altri: «[...] che per il vedere si comprende il bello delle cose create.» ([16] *Qual è il maggior danno alla spezie umana, o perdere l’occhio o l’orecchio*, in ivi, 141). Per l’importanza della vista nella filosofia leonardesca, cfr. M. KEMP, *Lezioni dell’occhio. Leonardo da Vinci, discepolo dell’esperienza*, Milano, Vita e Pensiero, 2004. Per un’analisi dettagliata del *Paragone*, si rimanda a C. SCARPATI, *Leonardo scrittore*, Milano, Vita e Pensiero, 2004, 59-111 e agli imprescindibili volumi FARAGO-BELL-VECCE, *The Fabrication...* nonché C. FARAGO, *Leonardo da Vinci’s Paragone*, Leiden et al., Brill, 1992.

<sup>6</sup> [7] *Quale scienza è più utile, et in che consiste la sua utilità*, in PEDRETTI-VECCE, *Libro...*, 134.

<sup>7</sup> Per quanto riguarda queste nozioni, sono da ricordare in particolare E. BATTISTI, *L’antirinascimento*, Milano, Garzanti, 1964 e H. HAYDN, *Counter-Renaissance*, New York, Scribner, 1950. In tempi più recenti la rigidità di queste è stata attenuata a favore di prospettive più mitigate e precise; in questo contesto, sono da menzionare, a titolo di esempio: L. SECCHI TARUGI (a cura di), *Disarmonia bruttezza e bizzarria nel Rinascimento. Atti del VII Convegno Internazionale (Chianciano-Pienza 17-20 luglio 1995)*, Firenze, Franco Cesati Editore, 1998; P. PROCACCIOLI-A. ROMANO (a cura di), *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell’Italia del classicismo*, Roma, Vecchiarelli Editore, 1999; M. FÖCKING-B. HUSS, *Varietas et Ordo. Zur Dialektik von Vielfalt und Einheit in Renaissance und Barock*, Stoccarda, Franz Steiner Verlag, 2003; A. CORSARO-H. HENDRIX-P. PROCACCIOLI (a cura di), *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma. Atti del seminario internazionale di studi (Urbino-Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006)*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2007. Si segnala inoltre il progetto di ricerca (e le relative pubblicazioni) *Antiklassizismen im Cinquecento*, in corso presso – congiuntamente – le università tedesche Ludwig-Maximilians-Universität di Monaco di Baviera, l’Università di Amburgo e l’Università Ruhr di Bochum (<https://www.antiklassizismen.italianistik.uni-muenchen.de/index.html>), in cui si affrontano in maniera sistematica i fenomeni cosiddetti ‘anticlassicisti’ nel Sedicesimo secolo.

pensiero e di rappresentazione controcorrenti o alternative sviluppate durante il Rinascimento<sup>8</sup>, sintomi di quella «inquietudine»<sup>9</sup> che porta a rimettere in discussione i canoni artistici stabiliti. Si giunge così ad un ampliamento dell'idea diffusa – sicuramente corretta, ma forse ormai insufficiente – del Rinascimento quale epoca caratterizzata da un vasto pluralismo di discorsi e di *auctoritates*<sup>10</sup>. La 'bruttezza' può allora essere considerata quale elemento costitutivo di queste categorie definitorie.

Così come indicata nel *Libro di pittura*, la 'bruttezza' è, secondo Leonardo, una delle tante possibili modalità di rappresentazione a disposizione dell'artista. Invece, all'interno di annotazioni che costituiscono i cosiddetti «scritti letterari» vinciani<sup>11</sup>, sono proprio alcuni degli elementi riconducibili alle categorie del 'brutto' a diventare oggetto privilegiato della finzione. La tensione tra la teorizzazione del concetto di 'bruttezza' nel *Libro* e la sua rappresentazione prevalentemente letteraria vuole essere oggetto di alcune osservazioni qui di seguito.

I testi ai quali si fa riferimento sono il *Libro di pittura* e alcuni brani tratti dagli «scritti letterari». Vi è un evidente problema di datazione: il trattato iniziò a circolare postumo nel corso del sedicesimo secolo, compilato dall'allievo di Leonardo Giovanni Francesco Melzi, mentre gli «scritti letterari» sono costituiti da annotazioni sparse, raccolte anch'esse prevalentemente dopo la morte di Leonardo. Non è pertanto possibile delineare un'evoluzione nel pensiero leonardesco sul concetto della 'bruttezza'; tantomeno si desidera sostenere che Leonardo fosse alla ricerca di una definizione di 'bruttezza' o di una rappresentazione volta a enfatizzare specialmente il non-estetico o il non-proporzionale. L'obbiettivo di queste pagine consiste nel mostrare, all'interno di una minima parte dell'opera scritta vinciana, quello che può essere designato l'abbozzo di un'idea di 'bruttezza' in Leonardo, da comprendere, questa, non come secondaria rispetto alla giusta armonia delle proporzioni, quindi alla 'bellezza', bensì come complementare a essa.<sup>12</sup>

### *Il 'brutto' in natura (Libro di pittura)*

<sup>8</sup> I fenomeni e gli autori 'irregolari' del Cinquecento sono trattati in G. DA POZZO, *L'attrattiva dell'irregolarità. L'inquietudine, la difformità delle proposte, la protesta*, in ID., *Il Cinquecento*, t. 2: *La normativa e il suo contrario (1533-1573). Le nuove regole e l'estensione dell'analogia*, 2007, 1321-1430.

<sup>9</sup> Per delle considerazioni filosofiche su quella «inquietudine» percepita e trasmessa dai pensatori dell'Umanesimo, ma con evidenti ripercussioni anche nel Rinascimento inoltrato, si rimanda al recente saggio M. CACCIARI, *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*, Torino, Einaudi, 2019.

<sup>10</sup> A questo proposito: K. W. HEMPFER, *Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische Wende*, in ID. (a cura di), *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologischen Voraussetzungen. Literatur – Philosophie – Bildende Kunst*, Stoccarda, Franz Steiner Verlag, 1993, 9-45; G. REGN-A. KABLITZ (a cura di), *Renaissance – Episteme und Agon. Für Klaus W. Hempfer anlässlich seines 60. Geburtstages*, Heidelberg, Winter, 2006; J-D. MÜLLER-W. OESTERREICHER-F. VOLLHARDT (a cura di): *Pluralisierungen. Konzepte zur Erfassung der Frühen Neuzeit*, Berlino/New York, De Gruyter, 2010.

<sup>11</sup> Difficilmente databili, questi sono stati raccolti in maniera completa e ordinata per la prima volta nel 1952 a cura di Augusto Marinoni. L'edizione da cui si cita in questo articolo è quella del 1987: A. MARINONI (a cura di), *Leonardo da Vinci. Scritti letterari. Nuova edizione accresciuta con i manoscritti di Madrid*, Milano, BUR, 1987.

<sup>12</sup> Come si può leggere nel *Paragone*, Leonardo comprende sotto il termine «bellezza» i contrasti: «[...] di che si compone la bellezza del mondo, cioè luce, tenebre, colore, corpo, figura, sito, remozione, propinquità, moto e quiete; le quali sono dieci ornamenti della natura.», [20] *Differenzia che ha la pittura con la poesia*, in PEDRETTI-VECCE, *Libro...*, 145.

In riferimento al ‘brutto’ o alla ‘bruttezza’, Leonardo intende, nel *Libro di pittura*, l’opposto della ‘bellezza’<sup>13</sup>. Entrambe queste caratteristiche, in quanto presenti in natura sono, secondo Leonardo, potenzialmente soggette a *mimesis*. Infatti, nel *Libro di pittura* – che, prima di essere un paragone tra la pittura e la poesia, è una trattazione della pittura – Leonardo non esclude affatto la possibilità di una rappresentazione pittorica di ciò che non è bello.

Com’è noto, nella prima parte del trattato, celebre come *Paragone delle arti*, Leonardo da Vinci mette a confronto le arti, soffermandosi in particolar modo sulla poesia e sulla pittura e dichiarando una evidente supremazia della pittura, che egli giustifica facendo ricorso alle caratteristiche principali seguenti: a differenza della poesia, la pittura è in grado di «[generare] una proporzionata armonia in un solo sguardo»<sup>14</sup> e «la bellezza di tale armonia il tempo lungamente la conserva [...] un medesimo tempo, nel quale s’include la speculazione di una bellezza depinta»<sup>15</sup>. Inoltre, Leonardo cerca di dimostrare come, nelle altre arti, proprio un impatto meno immediato sullo spettatore e una più difficile memorizzazione di lunga durata dell’oggetto rappresentato possono condurre a delle forme artistiche di prestigio minore rispetto alla pittura:

La pittura ti rappresenta in un subito la sua essenza nella virtù visiva [...] et ancora nel medesimo tempo, nel quale si compone l’armonica proporzionalità delle parti che compongono il tutto [...] e la poesia riferisce il medesimo, ma con mezzo meno degno dell’occhio, il quale porta nella impressiva più confusamente e con più tardità le figurazioni delle cose nominate che non fa l’occhio [...] la bellezza di tal armonia il tempo in pochi anni la destrugge: il che non accade in tal bellezza imitata dal pittore [...].<sup>16</sup>

La ‘bellezza’ risalterebbe maggiormente nella pittura rispetto alle altre arti. Un ragionamento analogo varrebbe allora per la ‘bruttezza’: lo stesso occhio che in un istante coglie le proporzioni dell’oggetto rappresentato è ugualmente in grado di riconoscerne l’eventuale assenza<sup>17</sup>.

Le parti successive del *Libro*<sup>18</sup> propongono una serie considerevole di accorgimenti ai quali il pittore deve attenersi. Tra questi, Leonardo enumera ugualmente delle regole da seguire per dipingere anche ciò che non è armonioso, poiché, come indica in una delle prime annotazioni del trattato:

Se l’ pittore vol vedere bellezze che lo innamorino, lui è signore di generarle, e se vol vedere cose mostruose che spaventino, o che sieno buffonesche e risibili, o veramente compassionevole, lui n’è signore e dio.<sup>19</sup>

<sup>13</sup> Così si esprime Leonardo nei *Precetti del pittore*, che corrisponde alla seconda parte del *Libro*: «Le bellezze con le bruttezze paino più potenti l’una per l’altra.» ([139] *De bellezze e bruttezze*, in ivi, 204), collocando entrambe su uno stesso piano.

<sup>14</sup> [13] *Come il pittore è signore d’ogni sorte di gente e di tutte le cose*, in ivi, 138. Cfr. ugualmente [23] *Della differenza et ancora similitudine che ha la pittura con la poesia*, in ivi, 146: «[...] l’occhio [...] il quale immediate conferisce con somma verità le vere superficie e figure di quel che dinanzi se gli apresenta, dalle quali ne nasce la proporzionalità detta armonia».

<sup>15</sup> Ivi, 147.

<sup>16</sup> Ivi, 146-147.

<sup>17</sup> Si ricorda qui che Leonardo è ugualmente autore di numerose caricature, ossia un genere (in questo caso figurativo) in cui l’elemento disturbante, per definizione ‘brutto’, deve essere messo particolarmente in rilievo affinché la caricatura ottenga il suo pieno effetto.

<sup>18</sup> Queste sono, per ordine: *Parte Secunda, De’ precetti del pittore*, *Parte Terza, Dei vari accidenti e movimenti dell’uomo e proporzione di membra*; *Parte Quarta, De’ panni e modo di vestire le figure con grazia e degli abiti e natura de’ panni*; *Parte Quinta, De ombra e lume*; *Parte Sesta, De li alberi e verdure*; *Parte Septima, Delli nuvoli*; *Parte Ottava, De l’orizzonte*.

<sup>19</sup> [13] *Come il pittore è signore d’ogni sorte di gente e di tutte le cose*, in PEDRETTI-VECCE, *Libro...*, 138. Quest’affermazione è illustrata qualche annotazione oltre, in [15] *Essempio tra la poesia e la pittura*: «Se tu, poeta, figurerai la sanguinosa battaglia, si sta con la oscura e tenebrosa aria, mediante il fumo delle spaventevoli e

L'esposizione dei numerosi scostamenti dalla norma del 'bello' fanno del *Libro*, parzialmente, un catalogo di «eccezioni» e di «accidenti»<sup>20</sup>. La loro inclusione all'interno della riflessione di Leonardo dimostra, tuttavia, la loro legittimità di esistere: benché vengano poste numerose categorie contrarie alle «bellezze», articolate in «cose mostruose», «buffonesche», «risibili» o «compassionevoli», la loro specificità consiste nell'essere «il bello delle cose create»<sup>21</sup>, quella «bellezza de l'opere de natura et ornamento del mondo»<sup>22</sup>, quindi, semplicemente nella loro appartenenza alla realtà, di cui la percezione, secondo Leonardo e in linea con la tradizione aristotelica, passa innanzitutto attraverso la vista<sup>23</sup>. Qualunque oggetto, qualità o modalità espressiva esista in natura può essere sottoposta ad analisi, studio e rappresentazione. Grazie a una maggiore immediatezza di assorbimento dell'oggetto raffigurato<sup>24</sup>, la pittura, secondo la prospettiva del Leonardo trattatista, supera perciò di gran lunga la poesia.

### *Il 'brutto' in letteratura (Il Gigante, Il Diluvio)*

Questa prospettiva cambia quando si considerano gli scritti del Leonardo scrittore. «Omo senza lettere»<sup>25</sup>: così si caratterizza – non senza spirito provocatorio – Leonardo stesso. Questa autodefinizione è stata largamente smentita; oltre a essere un fervido lettore<sup>26</sup>, Leonardo fu anche scrittore, benché i suoi scritti letterari siano composti per lo più da brani sparsi di difficile datazione.<sup>27</sup>

Nell'insieme, la qualità letteraria dei testi non è elevatissima, né si tratta di scritti particolarmente complessi; inoltre, trattandosi di brani nati in modo disorganico, mancano, logicamente, di unitarietà. Nonostante la polemica espressa nel *Paragone* nei confronti della letteratura, questi scritti denotano un interesse portato, da parte di Leonardo, anche al verisimile e al fittizio, ossia agli elementi costitutivi proprio di quella finzione letteraria che l'autore criticava aspramente nel suo trattato<sup>28</sup>. Questi testi, infatti, non ambiscono a essere una descrizione empirica del mondo così

mortali macchine, miste con la stessa polvere intorbidatrice dell'aria, e la paurosa fuga delli miseri spaventati dalla orribile morte. In questo caso il pittore ti supera, perché la tua penna fia consumata inanzi che tu descriva apieno quel che immediate il pittore ti rapresenta con la sua scienza.», ivi, 140.

<sup>20</sup> Ivi, 144 e *passim*.

<sup>21</sup> [16] *Qual è di maggior danno alla spezie umana, o perdere l'occhio o l'orecchio*, in ivi, 141.

<sup>22</sup> [17] *Come la scienza della astrologia nasce da l'occhio, perché mediante quello è generata*, in ivi, 142.

<sup>23</sup> [24] *De l'occhio*, in ivi, 149, dove Leonardo definisce «la bellezza del mondo, la quale consiste nelle superfizie de' corpi sì accidentali come naturali, li quali si riflettono ne l'occhio umano».

<sup>24</sup> Cfr. [2] *Essempio e differenzia tra pittura e poesia*, ivi, 132: «[...] la poesia pon le sue cose nella immaginazione de lettere, e la pittura le dà realmente fori dell'occhio [...]».

<sup>25</sup> «So bene che, per non essere io litterato, che alcuno prosuntuoso gli parrà ragionevolmente potermi biasimare coll'allegare io essere omo senza lettere.», cfr. *Proemio* n. 6 in MARINONI, *Scritti letterari...*, 148.

<sup>26</sup> A questo proposito, rimando al saggio di C. DIONISOTTI, *Leonardo uomo di lettere*, in «Italia medievale e umanistica», 5, (1962), 183-216 nonché ai volumi C. VECCE, *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma, Salerno Editrice, 2017 e C. VECCE, *Leonardo e i suoi libri. La biblioteca del genio universale*. Firenze, Giunti, 2019, in cui si delinea l'immagine di un Leonardo da Vinci decisamente interessato alle lettere e proprietario di una biblioteca piuttosto fornita.

<sup>27</sup> cfr. *supra*, nota 11.

<sup>28</sup> Cfr. [32] *Conclusione del poeta, pittore e musico*, in PEDRETTI-VECCE, *Libro...*, 156: «E se tu vorrai trovare il proprio ufficio del poeta, tu trovarai non essere altro che uno adunatore de cose rubate a diverse scienze, con le quali lui fa un composto bugiardo, o voi, con più onesto dire, un composto finto»; cfr. anche il brano conclusivo della parte prima ([46] *De pittura e poesia*, in ivi, 168: «Per fingere parole la poesia supera la pittura, e

come esso si presenta agli occhi del Leonardo avido di conoscenza, ma, si pongono come delle finzioni letterarie. In questo contesto, le stesse 'bruttezze' che, ancora nel *Libro di pittura* venivano accettate quali parte integrante della natura e che quindi, sebbene interessanti, non si distinguevano per la loro eccezionalità, acquisiscono, negli scritti letterari, ben altro valore.

A dimostrazione di ciò, vanno osservati qui due brani del Leonardo scrittore, tratti dalle cosiddette *Profezie*.

Il primo è noto con il titolo de *Il Gigante*; in questo, l'autore, chiaramente influenzato dalle immagini letterarie di giganti consuete per la sua epoca<sup>29</sup>, trasmette la testimonianza diretta del suo narratore<sup>30</sup> di «un gigante che vien di la diserta Libia»<sup>31</sup>. La descrizione fisica di quest'essere appare solamente nella seconda parte del brano:

La nera faccia sul primo oggetto è molto orribile e spaventosa a riguardare, e massime l'ingrottati e rossi occhi, posti sotto le paurose e scure ciglia, da fare rannuolare il tempo e tremare la terra. E credimi che non è sì fiero omo che dove voltava li infocati occhi, che volentieri non mettesse alie per fuggire, ché Lucifero 'nfernale paria volto angelico a comparazion di quello. Il naso arricciato con l'ampie anari, de' quali usciva molte e grandi setole, sotto i quali era l'arricciata bocca, colle grosse labbra, da l'estremità de' quali era peli a uso de le gatte e denti gialli.<sup>32</sup>

La fisionomia del gigante è, in fondo, poco rilevante; più interessante – ma, naturalmente, non sorprendente – è la mole di questa creatura. Leonardo scrive all'inizio del brano che esso «viveva in mare delle balene, gran capidogli e de' navili» e quando gli capitò di cadere «parve che cadessi una montagna»<sup>33</sup>. Le sue dimensioni portano, nei suoi movimenti, anche involontari, terrore, distruzione e morte.

---

per fingere fatti la pittura supera la poesia, e quella proporzione ch'è da' fatti alle parole, tal è dalla pittura ad essa poesia, perché i fatti sono subbietto dell'occhio, e le parole subbietto dell'orecchio, e così i sensi hanno la medesima proporzione infra loro, quale hanno li loro obietti infra sé medesimi, e per questo giudico la pittura essere superiore alla poesia.»

<sup>29</sup> Si ricorda qui brevemente che, dall'Antichità al Medioevo e ancora nel Rinascimento, si riscontra una tendenza a rappresentare il 'brutto' – anche fantastico e mostruoso – in maniera positiva, accrescendo così la curiosità e il fascino per queste bruttezze. Solamente in età romantica il brutto susciterà fascino e diventerà oggetto di rappresentazione in quanto tale. Come dimostra Carlo Vecce nel bel volume VECCE, *Leonardo...*, Leonardo deve essere stato lettore di Pulci (cfr. *Le liste dei libri*, ivi, 71-79). Sebbene non ve ne sia traccia nella sua biblioteca, si può perlomeno ipotizzare che Leonardo conoscesse, anche parzialmente, l'*Orlando innamorato* (1483-1495) di Boiardo, in cui appaiono ugualmente figure di giganti. Altresì notevole è la presenza – sempre documentata da Vecce – nella biblioteca di Leonardo, di quegli autori situati al limite del canone quali, per esempio, Francesco Filelfo, Burchiello, Cecco d'Ascoli o Lucano, accanto agli autori canonici quali Petrarca o Aristotele.

<sup>30</sup> Il brano letterario vero e proprio è preceduto da un abbozzo di lettera indirizzato al viaggiatore e cronista fiorentino Benedetto Dei, personaggio celebre, tra le altre cose, per il vizio di riportare in maniera distorta i fatti visti in viaggio. Si può pertanto supporre che il brano leonardesco nasca come risposta ironica a un racconto del cronista; Leonardo apre il suo racconto nella maniera seguente: «Caro Benedetto De[i], per darti nuove de le cose qua di Levante, sappi come nel mese di giugno è apparito un gigante che vien di la diserta Libia.» (MARINONI, *Scritti letterari...*, 190).

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Ivi, 191-192. La descrizione fisiognomica del gigante, ripresa in chiusura del brano, ripropone la trascrizione (a memoria, come ipotizzato da ivi, 193) di un'ottava del *Quarto Cantare* della *Reina d'Oriente* di Antonio Pucci, a ulteriore dimostrazione del fatto che l'immagine del gigante faceva parte dell'immaginario fantastico collettivo dell'epoca. Marinoni riscontra qui un richiamo ad un passaggio preciso del *Morgante*: cfr. ivi, nota 14, 193.

<sup>33</sup> Ivi, 190.

È proprio il divario tra l'ignoto, al quale appartiene il gigante, e il mondo conosciuto, illustrato dalla riproduzione della realtà nella quale si muove il narratore, a suscitare l'interesse di quest'ultimo. La sua attenzione si sofferma sugli effetti delle dimensioni esagerate del personaggio messo in scena e non su un'azione in particolare; il testo, infatti, non presenta una trama narrativa, ma fornisce la descrizione di una serie di movimenti compiuti all'interno di una cornice fittizia. Allo stesso tempo, il brano pone in primo piano due aspetti fondamentali del pensiero di Leonardo: accanto all'evidente interesse portato alle sproporzioni degli oggetti e all'osservazione dei movimenti, infatti, sono le cadute e gli scrollamenti del capo del gigante a fare risaltare il suo eccesso, poiché queste azioni (siano esse involontarie o meno) hanno degli effetti devastanti<sup>34</sup>. Questi vengono descritti dal narratore facendo ricorso alla categoria forse più estrema del mondo conosciuto – sebbene non nota a tutti per esperienza – ossia quella delle catastrofi naturali:

Caduto il fier gigante [...] parve che cadessi una montagna, onde la campagna [si scosse, G.L.] a guisa di terremoto [...] il gigante [...] postosi una de le mani in capo, t[r]ovosselo pieno d'uomini appiccati a' capegli [...] onde, scotendo il capo, gli omini faceano non altrimenti per l'aria che si faccia la grandine, quando va furor di venti. E trovossi molti di questi uomini esser morti da quegli che gli tempestavano addosso, po' ritto co' piedi calpestando [...] per la caduta parve che la provincia tutta tremassi.<sup>35</sup>

La veemenza dei movimenti provocata dalle dimensioni del gigante culmina quando questo, innervosito dagli uomini che percorrono il suo immenso corpo, trasforma la sua ira in «furore»:

[...] co' calci gittava li omini per l'aria, i quali cadeano non altrimenti sopra gli altri u[omi]ni, come se stata fussi una spessa grandine. [...] questa crudeltà durò finché la polvere mossa da' gran piedi, levata ne l'aria, costrinse questa furia infernale a ritirarsi indietro.<sup>36</sup>

Il 'brutto', qui, non risulta dalla rappresentazione di un essere sproporzionato; è bensì dovuto alle conseguenze stridenti di questa disarmonia inserita all'interno della regolarità del mondo conosciuto. Interessante è la scelta di immagini di fenomeni naturali distruttori, associati allo spavento che questi provocano. Una menzione particolare merita l'acqua, elemento che, secondo Leonardo, «non ha mai quiete»<sup>37</sup>, affascinante e inafferrabile, sia nella sua osservazione scientifica, sia nella sua rappresentazione artistica pittorica o letteraria.

Proprio la potenza e l'imprevedibilità dell'elemento acquatico costituiscono il nucleo del secondo brano. Il testo appartiene a un genere breve compreso tra lo studio pittorico e il testo letterario. Originariamente previsto per essere incluso nel *Libro di pittura*, Augusto Marinoni non

<sup>34</sup> Benché ciò possa essere letto in chiave comica, quasi come un'anticipazione dei giganti di Rabelais e Swift, cfr. A. DANIELE, *La trattatistica dei primi decenni*, 461.

<sup>35</sup> MARINONI, *Scritti letterari...*, 190-191.

<sup>36</sup> Ivi, 192. Questa stessa furia viene ulteriormente qualificata come «crudeltà» e «indivolata», *ibidem*.

<sup>37</sup> «Che cosa è acqua», dal *Codice G* dell'Institut de France, vol. V, 26 v., citato in G. FUMAGALLI (a cura di), *Leonardo. Omo sanza lettere*, Firenze, Sansoni, 1939, 88. Gli scritti leonardeschi dedicati all'osservazione delle acque sono raccolti ivi, 87-108 (in particolare pp. 87-98). Nell'osservazione degli elementi naturali, l'acqua – è risaputo – occupa una posizione particolare per Leonardo; a questo proposito si rimanda alle analisi contenute in J. F. MOFFIT, *The Evidentia of Curling Waters and Whirling Winds: Loenardo's Ekphraseis of the Latin Weathermen*, «Achademia Leonardi Vinci», IV (1991), 11-33; E. H. GUMBRECHT, *The Form of Movement in Water and Air*, in C. D. O'Malley (a cura di), *Leonardo's Legacy. An International Symposium*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1969, 171-204 e al catalogo della mostra C. PEDRETTI (a cura di), *Leonardo da Vinci: Studi di natura dalla Biblioteca Reale nel Castello di Windsor*, Firenze, Giunti Barbèra Editore, 1982, in particolare alle pp. 50-52.



esista ad affermare la sua «importanza particolare per la storia dello spirito leonardesco»<sup>38</sup>, nonché la «fama di pregi letterari»<sup>39</sup>. Si tratta dello studio di una rappresentazione del diluvio universale (a cui è stato per l'appunto apposto il titolo *Il Diluvio*), presumibilmente composto insieme ai celebri disegni di Windsor.<sup>40</sup>

Il testo è suddiviso in sei parti; la prima consiste nelle descrizioni della devastazione causata dal diluvio, così come del movimento delle piogge, delle acque, dei venti e dei colori delle nuvole. Maggiormente degni di nota, però, dal punto di vista letterario, sono le altre parti, che alternano descrizioni tecniche della raffigurazione a veri e propri passaggi narrativi. Il lettore è dunque in presenza di un narratore che riporta l'esperienza diretta di un terribile diluvio. All'interno del testo vanno rilevate alcune particolarità lessicali, come l'accumulo di attributi quali «oscura e nebulosa»<sup>41</sup> per caratterizzare l'aria, «diversi e avviluppati»<sup>42</sup> riferiti ai venti, le piante «stracciate [...] diradicate e stracinate»<sup>43</sup>, le piogge «tenebrose»<sup>44</sup>; degni di nota sono ugualmente i sostantivi come «grav[e]zza»<sup>45</sup> o «crudele strazio»<sup>46</sup>, i verbi quali «travagliandosi»<sup>47</sup> («[travagliarsi]») e, in generale, i riferimenti al campo semantico della devastazione e della sofferenza.

Dopo una prima parte dedicata alla descrizione della distruzione del paesaggio, seguono le reazioni degli uomini a seguito della tempesta. Notevole è qui la resa, da parte del narratore, del piano sonoro della scena, una rappresentazione impossibile in pittura:

[...] le campagne coperte d'acqua mostravan le sue onde in gran parte coperte di tavole, lettieri, barche e altri vari strumenti fatti dalla necessità e paura della morte, sopra li quali era donne, omini colli loro figliuo[li] misti, con diverse lamentazioni e pianti, spaventati dal furor de' venti [...] O quanti romori spaventevoli si sentiva per l[a] scura aria, percossa dal furore de' tuoni e delle fulgore da quelli scacciate, che per quella ruinosamente scorrevano, percotendo ciò che s'oppon[e] al su' corso! O quanti aresti veduti colle proprie mani chiudersi li orecchi per ischifare l'immensi romori, fatti per la tenebrosa aria dal furore de' venti misti con pioggia, tuoni celesti e furore di saette! [...] O quanti lamenti, o quanti spaventati si gittavon dalli scogli! [...] O quante madri piangevano i sua annegati figlioli, quelli tenenti sopra le ginocchia,

<sup>38</sup> MARINONI, *Scritti letterari...*, 54.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Sulla datazione dei disegni, stimata attorno al 1513-1515 (comunque verso la fine della vita di Leonardo), cfr. ivi, 29 (che fa riferimento agli studi di Heydenreich) nonché J. F. MOFFIT, *The Evidentia...*, 12; quest'ultimo, basandosi anch'egli sulle osservazioni di Heydenreich, data gli scritti degli studi sull'acqua attorno al 1490, mentre *Il Diluvio* sarebbe stato scritto contemporaneamente alla composizione dei bozzetti (ivi, 21). Per approfondimenti riguardo a questa serie di disegni si rimanda al catalogo della mostra PEDRETTI, *Leonardo da Vinci*, in particolare all'introduzione di Kenneth Clark, in cui si afferma: «I disegni del Diluvio non sono [...] scientifici, ma simbolici» (p. 20), avvalorando così la tesi, sostenuta nelle stesse pagine, che si tratti di disegni che hanno come tema non un diluvio qualunque ma proprio il diluvio universale e perciò la fine del mondo. Si veda anche il commento sui disegni della serie del *Diluvio* a p. 55, in cui viene sottolineato ulteriormente il carattere simbolico di questi disegni e la loro poca verosimiglianza con la realtà. È necessario aggiungere che dal brano *Il Diluvio* si percepisce una certa superiorità della parola sulla raffigurazione; Claudio Scarpati afferma che, nella descrizione dei fenomeni naturali, tra lo scritto e l'immagine «il rapporto tra analisi parlata e analisi figurata è capovolto a vantaggio della prima» (SCARPATI, *Leonardo scrittore*, 87). Per il valore quasi ecfrastrico di questo scritto, si rimanda a J. F. MOFFIT, *The Evidentia...*, in cui vengono analizzate ugualmente le caratteristiche de *Il Diluvio* riconducibili all'*enargeia*. Per il «visibile parlare» leonardesco (sebbene non applicato a *Il Diluvio*) si rimanda a VECCE, *La biblioteca...*, 143-153.

<sup>41</sup> MARINONI, *Scritti letterari...*, 178.

<sup>42</sup> Ivi, 179.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> Ivi, 182.

<sup>45</sup> Ivi, 178.

<sup>46</sup> Ivi, 180.

<sup>47</sup> *Ibidem*, 180.

alzando le braccia aperte in verso il cielo, e con voce composte di d[iv]ersi urlamenti riprendeva[n] l'ira delli Dei [...] <sup>48</sup>

*Il Diluvio* nasce presumibilmente con una funzione didattica per la raffigurazione di una tempesta ed è pertanto logico che il testo riporti indicazioni tecniche legate alle esigenze della rappresentazione pittorica; come nel caso de *Il Gigante*, anche qui Leonardo insiste sui movimenti: le piogge e i venti, ma anche quella dinamicità suggerita nei termini «percuSSIONE»<sup>49</sup>, «[sbattere]»<sup>50</sup>, «[squarciare]» o «[fendere]»<sup>51</sup>, ripetuti frequentemente. Ciononostante, si trovano ugualmente delle tracce di narrazione più genuina. Accanto all'importanza accordata alla dimensione sonora della devastazione, la chiusura del brano presenta una riflessione morale<sup>52</sup>. Il narratore riconosce nel diluvio una maledizione divina<sup>53</sup>; tuttavia, in conclusione del brano, egli stesso pone un dubbio, che ottiene l'effetto di un'ironica provocazione:

Movesi qui un dubbio, e questo è se 'l diluvio venuto al tempo di Noè fu universale o no; e qui parrà di no per le ragioni che si assegneranno. Noi nella Bibbia abbiàn che il predetto diluvio fu composto di quaranta dì e quaranta notte di continua e univèrsa pioggia, e che tal pioggia alzò dieci gomiti sopra al più alto monte dell'univèrso; e se così fu che la pioggia fussi univèrsale, ella vestì di sé la nostra terra di figura spherica, e la superfizie spherica ha ogni sua parte equalmente distante al centro della sua sfera; onde la sfera dell'acqua trovandosi nel modo della detta condizione, elli è impossivile che l'acqua sopra di lei si mova, perché l'acqua in sé non si move, s'ella non discende. Addunque l'acqua di tanto diluvio come si partì, se qui è provato non avere moto? E s'ella si partì, come si mosse, se ella non andava allo insù? E qui mancano le ragioni naturali, onde bisogna per soccorso di tal dobitazione chiamare il miracolo per aiuto, o dire che tale acqua fu vaporata dal calor del sole.<sup>54</sup>

Con l'espedito della licenza letteraria e con gli strumenti che questa mette a disposizione, Leonardo può mettere in dubbio la verosimiglianza di una punizione divina inflitta all'umanità sotto forma di diluvio; infatti, il suo narratore, dotato di una logica ineccepibile e del piglio dello scienziato, si interroga sulla validità scientifica del fenomeno del diluvio applicato alla sfera terrestre e perciò sulla sua *universalità*.

Come nel brano precedente, anche in questo si riscontra, al centro dell'osservazione, il movimento. Infatti, in entrambi i testi è il moto distruttivo a essere il vero protagonista della finzione letteraria, sia esso provocato da un essere fittizio quale un gigante, sia esso dovuto a un evento immenso e verosimile come un terribile diluvio. Questi movimenti, di cause diverse, sortiscono lo stesso effetto di distruzione e di morte, di cui la rappresentazione - pittorica o letteraria - non può non esprimersi attraverso il 'brutto'. La bruttezza è però mitigata dalla bellezza

<sup>48</sup> Ivi, 179-180.

<sup>49</sup> Ivi, 181.

<sup>50</sup> «li corpi morti [...] si levavano dal fondo delle profonde acque e surgevano in alto e infra le combattente onde, sopra le quali si sbattevano l'un nell'altro», ivi, 180.

<sup>51</sup> «Ma il colore suo [dell'acqua, G. L.] era tinto del foco generato dalle saette fenditrici e squarciatrici delli nuvoli», ivi, 181.

<sup>52</sup> Benché Marinoni sostenga, a tal proposito: «Nessun segno di un giudizio morale - non buoni o cattivi, né Inferno o Paradiso - appare in quest'ultima visione leonardesca; tuttavia la sola concezione di una fine del mondo ha un suo significato religioso [...] che presuppone un *moto spirituale*, una volontà che lo fa scaturire.» (ivi, 30, in corsivo nell'originale). Simile il parere di Antonio Daniele: «La prosa di Leonardo si configura come assai efficacemente moderna, pur tra gli impacci di formulazioni non sempre compiute e un'intenzionalità variantistica piuttosto spiccata [...] lontana dalla prosa umanistica volta all'oratorio discorso morale e didascalico» (A. DANIELE, *La trattatistica dei primi decenni*, 461).

<sup>53</sup> MARINONI, *Scritti letterari...*, 180: «il crudele strazio fatto della umana spezie dall'ira di Dio».

<sup>54</sup> Ivi, p. 183.

della rappresentazione stessa, ordinata e armoniosa malgrado la terribilità del soggetto rappresentato. Come ricorda Augusto Marinoni, in riferimento a *Il Diluvio*:

[...] ricompaiono qui, cariche di un significato più grande, le forme mille volte scrutate nei vortici d'acqua e d'aria, e raffigurate nei manoscritti; le curve sinuose delle onde o delle nubi s'attorciano in un turbine che avvinghia le cose, le polverizza e le disperde; ma tutto si svolge in un ordine rigoroso, secondo leggi eterne, che spargono serenità anche sulla morte dell'universo. Neppure nella distruzione suprema le forze cosmiche sono cieche. Né potremmo affermare che qui il cosmo riprecipita nel caos, perché la razionalità e l'Armonia con cui la tragedia si compie affermano la propria vittoriosa sopravvivenza, respingendo da sé l'idea stessa del caos.<sup>55</sup>

Simile l'analisi di Claudio Scarpati, che riporta l'attenzione sul movimento quale fulcro della ricerca scientifica e artistica di Leonardo:

La vitalità universale che in tutte le direzioni le note scritte di Leonardo attraversano, inseguendo i problemi delle forze, dei pesi, del moto nell'aria e nell'acqua, si manifesta nei suoi aspetti estremi. Anche se mortifera, la violenza di una tempesta o di una battaglia è pur sempre apparizione di una vitalità che si mostra nella sua forza di scomposizione, che squassa e sopprime nella vicenda continua di generazione e di dissolvimento.<sup>56</sup>

### *Osservazioni conclusive*

All'interno degli scritti letterari vinciani collocati tra il reale spaventoso e il fantastico, la 'bruttezza' acquisisce una posizione analoga – poiché complementare – a quella della bellezza e può essere accostata al 'sorprendente', 'meraviglioso' o addirittura 'sublime'. Infatti, del 'brutto' leonardesco colpisce la resa dell'*effetto* che la rappresentazione di un movimento deve suscitare nel fruitore dell'opera e ciò maggiormente rispetto alla *forma* dell'oggetto rappresentato.<sup>57</sup>

Sebbene gli scritti letterari presentino anche aspetti ambigui propri del fantastico, essi denotano con evidenza lo spirito scientifico vinciano. Si legge, in questi, il fascino, subito da Leonardo, dell'osservazione dell'istante isolato, del momento preso nella sua singolarità, dello studio del movimento nell'attimo stesso in cui questo si svolge. Tutto ciò contribuisce a quella ricerca costante, da parte di Leonardo da Vinci, di capire le regole di natura e di tentare, nell'arte, una resa dello spirito cosmico e multiforme dell'universo, anche quando esso risulta nelle sue forme più violente e inquietanti.

---

<sup>55</sup> Ivi, 31.

<sup>56</sup> SCARPATI, *Leonardo scrittore*, 107.

<sup>57</sup> Interessante qui quanto sostenuto da Scarpati, secondo il quale nel momento in cui Leonardo vuole descrivere il moto, la parola diventa essenziale e insostituibile, superando così la raffigurazione iconica: «Ogni volta che nel suo campo di osservazione entra la mobilità, la trasmutazione nel fluire del tempo, Leonardo non può compiere il suo tentativo di cattura se non per mezzo del linguaggio verbale, producendosi in una descrittività inesauribile, ipertrofica, che assale i fenomeni da tutti i lati e registra nella memoria scritta il veduto per tesaurizzarlo.» (ivi, 88).