

ALESSANDRO NOVA

«ADDJ 5 DAGHOSSTO 1473»:
L'OGGETTO E LE SUE INTERPRETAZIONI

Il celebre paesaggio di Leonardo oggi nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (Fig. 1) è stato riprodotto, esposto e commentato così spesso da molti illustri storici dell'arte da far sorgere spontanea la domanda se ci sia qualcosa di nuovo da dire su questo foglio, che reca in alto a sinistra l'iscrizione autografa: «Dì di s[an]ta Maria della neve / addj 5 daghossto 1473». La risposta non può essere che lapidaria: non c'è nulla di *assolutamente* nuovo da aggiungere in termini documentari, eppure è utile compiere un'autopsia del foglio che prenda in considerazione *tutti* i suoi elementi, a partire dal verso, anche quelli di solito ignorati o marginalizzati perché ci pongono di fronte a problemi di difficile soluzione, preferendo gli autori concentrarsi di norma sul capolavoro tracciato da Leonardo sul recto. Da questa analisi emerge un risultato forse sorprendente: troppo spesso studiato come uno schizzo tracciato *en plein air*, quasi si trattasse di una veduta romantica *ante litteram*, il foglio si rivela come un prodotto di bottega – benché ciò non significhi né che sia stato prodotto interamente al chiuso ispirandosi a convenzioni rappresentative di origine fiamminga, né che l'immagine non possa riprodurre o riferirsi a un luogo reale – su cui sono intervenuti due artisti, Leonardo e probabilmente un altro allievo del Verrocchio.

Vorrei esprimere la mia più sincera gratitudine nei confronti di Dario Donetti perché si è spinto ben al di là dei compiti assegnatigli per diventare quasi un compagno di strada nel corso di una ricerca che ci ha appassionato entrambi. Aggiungo inoltre un ringraziamento affettuoso a Marzia Faietti e a tutto il suo staff per la consueta cortesia con cui sono stato accolto nelle stanze del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

I. ANALISI MATERIALE DELL'OPERA

Partiamo dai dati materiali. La carta è priva di filigrana; tuttavia, le vergelle sono collocate a spazi regolari e ci troviamo comunque di fronte a un prodotto di buona qualità, benché non di prima scelta. Il foglio misura oggi 196 × 287 millimetri, avvicinandosi così in modo quasi perfetto alla metà di un formato mezzano o comune (220 × 310 millimetri). In altri termini, l'opera è integra: dovrebbero mancare circa due centimetri e mezzo in altezza e poco più di due centimetri in lunghezza, ma ciò che vediamo oggi non è un frammento.

Per quanto riguarda la tecnica, negli ultimi tempi solo Hugo Chapman sembra essersi accorto che Leonardo utilizzò un inchiostro di due tonalità diverse per riprendere e accentuare *in un secondo momento*, impossibile dire quando, alcune parti della composizione¹. Il solo tra i moderni tuttavia, poiché se ne era già resa conto Anny Popp nel 1928 in quella che è forse la scheda tecnica più accurata del recto, precedente i piccoli traumi subiti in seguito dal foglio. Infatti, se dobbiamo dare credito alle sue parole, il disegno a penna sarebbe stato schizzato su una preparazione a matita di cui si potevano ancora cogliere le tracce: «Feder auf gelöscht, teilweise noch sichtbarer Stiftvorzeichnung»². Per orientare nello spazio la propria composizione, Leonardo si sarebbe allora servito di qualche segno grafico di cui oggi si sarebbe persa ogni traccia. Questo particolare non è irrilevante per l'analisi dell'opera, e che tracce di un tale processo preparatorio possano essere state cancellate dal tempo potrebbe essere confermato da un altro trauma subito dal foglio: se si osserva l'immagine con la dovuta attenzione, in basso a sinistra si scorge il residuo di un marchio di collezione e in effetti alcune vecchie fotografie del disegno mostrano il timbro degli Uffizi in quel punto; solo dopo lo strappo della carta su questo lato, un secondo timbro è stato aggiunto in basso a destra. Inoltre, una preparazione a pietra nera del recto, per quanto molto generica e sommaria, avrebbe corrisposto al modo di operare adottato sul verso.

¹ Cfr. H. Chapman, scheda del disegno GDSU 8P, in *Figure, memorie, spazio. Disegni da Fra' Angelico a Leonardo*, catalogo della mostra (Galleria degli Uffizi, 22 aprile-25 luglio 2010), cura di Id. e M. Faietti, Firenze 2011, p. 202.

² A.E. Popp, *Leonardo da Vinci. Zeichnungen*, München 1928, p. 33.

Sinora ci siamo limitati a descrivere il recto, ma in realtà l'oggetto andrebbe illustrato nella sua completezza poiché il verso (Fig. 2) merita eguale dignità. Sembra incredibile, ma la maggior parte delle pubblicazioni sull'8P ha ignorato del tutto queste immagini, forse perché sono molto difficili da analizzare. La conseguenza è stata però quella di separare, nella maggior parte dei casi, il celebre recto dal suo contesto. Sul verso – sopra un disegno preparatorio a pietra nera, in cui si intravedono anche degli studi di forme geometriche regolari – è schizzato a penna un paesaggio montuoso che mostra, al centro, un ponte su un corso d'acqua, sicuramente autografo per le affinità con il recto nel modo di rendere le chiome degli alberi. Poi un uomo nudo in movimento da sinistra verso destra che sembra indossare un elmo e impugnare una picca, nonché una testa di profilo girata verso sinistra: ambedue gli schizzi sono stati tracciati con lo stesso inchiostro della scritta a carattere notarile posta in alto, «Jo Morando dant[oni]o sono chontento», che si legge da sinistra verso destra, secondo l'uso corrente, e non invertita, come invece amava fare Leonardo, a partire almeno dal ricordo della festa di Santa Maria della Neve fissato sul recto del foglio. Chi scrive sarebbe propenso ad attribuirli a Leonardo, benché l'analisi paleografica non consenta di raggiungere un risultato definitivo, come vedremo fra poco. Infine è probabile che gli schizzi a pietra rossa naturale in alto a destra spettino a un'altra mano, benché coeva: si scorgono una mezza figura femminile e, a fatica, un frammento di testa³.

Poiché la vicenda critica del verso è controversa, mi sembra utile ripercorrerne in breve alcune tappe fondamentali, soprattutto se prendiamo in considerazione il fatto che la scritta sinora, per lo più, non è stata considerata autografa⁴. La prima descrizione del verso risale al 1849, nel catalogo dei disegni scelti della Galleria degli Uffizi a cura di Antonio Ramirez di Montalvo⁵. Le

³ Tracce di pietra rossa si riconoscono anche nei due schizzi della testa di profilo e del nudo in movimento, ma l'analisi al microscopio ha rivelato come esse siano sovrapposte ai segni eseguiti con l'inchiostro. Quasi tutti gli elementi del verso sono stati descritti in modo accurato nella scheda anonima del catalogo della *Mostra di disegni, manoscritti e documenti*, allestita per il quinto centenario della nascita di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Medicea Laurenziana (15 aprile-31 ottobre 1952), Firenze 1952, p. 9.

⁴ C. Vecce, *Leonardo*, Roma 1998, p. 48, ritiene invece che la scritta sia autografa, un'opinione che condividiamo.

⁵ A. Ramirez di Montalvo, *Catalogo dei disegni scelti della R. Galleria di Firenze*, Firenze, GDSU, ms. 143, f. 75.

sue parole, prive di ogni commento sull'autografia, vennero riprese e corrette nel catalogo manoscritto di Ferri intorno al 1890, da cui si deduce che per lui i disegni avrebbero potuto essere autografi, mentre l'iscrizione non lo era: «A tergo. Schizzo di paese, un nudo che corre da sinistra a destra, una testa in profilo, e verso di scrittura del tempo»⁶, pertanto non di Leonardo, ma solo la postilla. Una posizione in apparenza accolta nell'edizione ampliata dei *Drawings of the Florentine Painters* di Berenson nel 1938⁷: «Pen scratches over others in bl[ack] ch[alk] for landscape and studies for a flying nude, a profile to l[eft] and four words in a writing apparently not L[eonardo]'s». Nella sua brevità il testo della scheda finisce per risultare ambiguo, ma poiché Berenson sembra voler specificare che la scritta non dovrebbe appartenere alla mano di Leonardo, se ne può dedurre che giudicasse autografi tutti gli schizzi, come Ferri peraltro. Se così non fosse, si dovrebbe comunque registrare il fatto che i disegni sul verso restarono in una sorta di limbo attributivo per più di mezzo secolo.

Fu Gerolamo Calvi nel suo insostituibile volume su *I manoscritti di Leonardo da Vinci dal punto di vista cronologico, storico e biografico* (1925) a gettare i primi semi del dubbio sull'autenticità dei disegni. In una nota molto articolata egli scrisse: «Se noi esaminiamo [il] verso del foglio del 1473, vi troviamo leggeri schizzi di varia natura, un'indicazione confusa di paesaggio allo stato iniziale, tracce frammentarie, ove non sapremmo più vedere l'impressione unica della mano, che ha condotto il vigoroso paesaggio del *recto* [in altre parole, Calvi dubita dell'autografia leonardiana del *verso*]; e se pure qualche cosa potrà essere oggetto d'attribuzione a Leonardo, il *verso* citato, sembra piuttosto essere una di quelle pagine, che ci segnalano la varia e mista attività della bottega del Verrocchio. In altri fogli di disegni noi ne troviamo esempi più no-

⁶ P.N. Ferri, *Inventario manoscritto a schede*, Firenze, GDSU, *ad vocem*. La postilla sul verso è invece omessa in Id., *Catalogo dei disegni, cartoni e bozzetti esposti al pubblico nella R. Galleria degli Uffizi ed in altri musei di Firenze compilato da Pasquale Nerino Ferri, ispettore preposto al Gabinetto dei disegni e delle stampe nella detta Galleria. Firenze MDCCCXCV-MCML*, id., ms. 72, f. 35 recto, n. 97, dove Ferri scrive di proprio pugno: «Schizzo incompleto di paesaggio, una testa ed una figura fuggente». Il foglio fu dunque esposto per alcuni anni in Galleria, in una vetrina insieme a un altro disegno giovanile di Leonardo, lo studio a penna per *Due teste virili*, GDSU 446E.

⁷ B. Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters. Amplified Edition*, Chicago 1938, vol. II, p. III, n. 1017.

tevoli, che raccolgono del pari piccoli schizzi, brevi annotazioni, tracce di diverse mani»⁸.

L'opinione di Calvi è fondamentale. Benché non condivida il suo scetticismo nei confronti dell'autografia dell'8P verso, egli ha interpretato il foglio come un classico prodotto di bottega, dove più di un creato avrebbe potuto gettar giù i propri appunti. Se mettiamo a confronto il 450 verso del Louvre (Fig. 3), esplicitamente ricordato da Calvi, con il verso dell'8P, vediamo pertanto in quale contesto dovremmo inserire il famoso disegno degli Uffizi. Sul verso del foglio ora a Parigi – che appartiene a una serie di otto attribuita in passato all'atelier del Verrocchio⁹, poi a Francesco di Simone Ferrucci da Fiesole¹⁰, ma oggi ricondotta di nuovo nell'ambito del Verrocchio e da taluni attribuita persino al maestro stesso¹¹ – si vede, tra l'altro, come un altro aiuto della bottega si sia esercitato nel copiare il profilo di un imperatore romano da una moneta presumibilmente antica. Penso che il profilo sul verso dell'8P sia anch'esso derivato da un esercizio analogo, ma con una vitalità pollaiotesca tipica del giovane Leonardo che lo allontana del tutto dal modello conservato in bottega che avrebbe dovuto seguire.

Sempre al Louvre, sul 453 recto (Fig. 4) – anch'esso appartenente alla serie verrocchiesca ricordata da Calvi, ma oggi ricondotto al Verrocchio stesso¹² – si scoprono, già alla fine dell'Ottocento, alcune parole scritte da Leonardo. In basso a destra si legge, in scrittura speculare: «nicholo / di michele / debbe / S ccc f. 50»¹³. Lasciando per un istante da parte la questione

⁸ G. Calvi, *I manoscritti di Leonardo da Vinci dal punto di vista storico, cronologico e biografico*, edizione a cura di A. Marinoni, Busto Arsizio 1982 [1925], p. 44, nota 2.

⁹ E. Müntz, *Leonard de Vinci, l'artiste, le penseur, le savant*, Paris 1899, pp. 39-40; G. Calvi, *I manoscritti di Leonardo da Vinci...*, cit., p. 44, nota 2 (cfr. nota 8).

¹⁰ A.E. Popham e P. Pouncey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. The Fourteenth and Fifteenth Centuries*, London 1950, p. 39; C. Pedretti, *Leonardo. A Study in Chronology and Style*, London 1973, p. 54.

¹¹ J.K. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio, Artist and Artisan*, New Haven-London 2000, pp. 115-116; F. Viatte, scheda del disegno RF 453, in *Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, catalogo della mostra (Musée du Louvre, 5 maggio-14 luglio 2003), a cura di Ead. e V. Forcione, Paris 2003, pp. 49-51.

¹² J.K. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio...*, cit., pp. 115-116; F. Viatte, scheda del disegno RF 453, cit. (cfr. nota 11).

¹³ C. Ravaisson-Mollien, *Pages autographes et apocryphes de Léonard de Vinci*, in «Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France», LXVIII, 1887, estratto, pp. 1-9. Cfr. inoltre, L. Angelucci e R. Serra, schede dei disegni RF 453r-v e RF 450r-v, in *Verrocchio, Lorenzo di Credi, Francesco di Simone Ferrucci*, a cura di G. Dall' Regoli, Paris 2003, pp. 77-78, 80-81.

dell'autografia di questo foglio e quella dell'8P verso, è tuttora condivisibile l'opinione di Calvi che interpretava tutti questi schizzi come il prodotto di un esercizio di bottega caratterizzato anche da 'prove di penna'¹⁴.

Leonardo ha continuato da solo per la stessa strada, come dimostrano alcuni fogli giovanili del *Codice Atlantico*. Sul 18 recto (Fig. 5), per esempio, dove l'artista ha tracciato dei congegni meccanici, si leggono spezzoni di proverbi toscani, nomi di persone di chiara origine fiorentina, 'prove di penna' e frammenti di frasi o di versi. Il terzo dall'alto recita: «Samor.nonne.che. dunque», incipit del sonetto CXXXII delle *Rime* del Petrarca, «S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?»¹⁵. Torneremo fra breve su questo rapporto del giovane Leonardo con i testi del Petrarca. Prima dobbiamo mettere a confronto la grafia di questo foglio, precedente alla sua partenza per Milano, con la 'prove di penna' sul verso dell'8P (Fig. 6): desidero ringraziare di cuore Dario Donetti per aver approntato questa tabella i cui risultati mi sembrano convincenti, soprattutto se si considera il lasso di tempo, circa cinque anni, che separa il foglio degli Uffizi da quello del codice milanese. È comprensibile che il raffronto possa provocare qualche dissenso, ma un insigne italianista come Carlo Vecce (comunicazione orale) riconosce la validità di questi confronti calligrafici: chi ha trascritto il verso del poeta toscano sul foglio 18 recto del *Codice Atlantico* aveva probabilmente copiato qualche anno prima la formula notarile sul verso dell'8P e poiché l'inchiostro con cui è scritta quest'ultima corrisponde a quello usato per tracciare i due schizzi, ne consegue che anche questi ultimi debbano essere attribuiti con ogni probabilità alla mano del giovane Leonardo, nell'anno 1473.

Facciamo ora un passo indietro per concludere l'analisi dei dati materiali. Come ha già notato David Rosand, Leonardo, figlio di un notaio, deve aver respirato sin da bambino il rapporto tra scrittura e segno grafico¹⁶. La

¹⁴ G. Calvi, *I manoscritti di Leonardo da Vinci...*, cit., p. 44, nota 2 (cfr. nota 8). Per citare le ultime parole della sua lunga nota: «Questi fogli del Louvre, come altri ancora della raccolta degli Uffizi, pure attribuiti al Verrocchio, presentano varietà di schizzi, motivi decorativi, lettere capitali, piccole figure geometriche e servono quasi meglio a caratterizzare lo studio comune ai discepoli che la personalità artistica di Andrea».

¹⁵ F. Petrarca, *Rime e Trionfi*, a cura di F. Neri, seconda edizione riveduta a cura di E. Bonora, Torino 1983 [1953, 1960], p. 225. Per il foglio del codice cfr. *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, a cura di A.M. Brizio, Torino 1952, p. 43, nota 1; il foglio 18r era allora il 4rb.

¹⁶ D. Rosand, *Drawing Acts. Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge 2002, p. 62.

sua calligrafia così fiorita, come si può ammirare sul recto e sul verso del foglio datato 1473, presuppone una conoscenza delle carte paterne, non nei loro contenuti beninteso, ma nelle loro forme e formule. Il segno molto elaborato del «gh» di «aghossto», nel ricordo del giorno della festività di santa Maria della Neve in alto a sinistra, sembra in effetti imitare un repertorio notarile.

L'ultima osservazione riguarda invece un elemento spurio, il nome di «Leonardo» in basso a destra che dovrebbe risalire al primo Seicento se non proprio alla fine del Cinquecento, segnalando così un precoce interesse collezionistico per questa straordinaria invenzione dell'artista¹⁷. Con questo intervento ebbe inizio però la manipolazione dell'oggetto che non venne più percepito come uno strumento di lavoro, bensì come un'opera d'arte da collezionare, influenzando la ricezione del foglio sino ai nostri giorni.

Terminata l'analisi materiale del disegno, dobbiamo ora chiederci quali implicazioni essa possa avere sulla nostra percezione dell'opera. Se prendiamo in considerazione anche il verso, come è necessario, non ci troveremo soltanto di fronte a quello che è stato inteso dalla critica come il primo paesaggio puro dell'arte occidentale, ma anche a un foglio che girava per la bottega del Verrocchio e che forse venne osservato, persino utilizzato anche da altri garzoni. Questo punto è essenziale per due motivi: perché trasforma un prodotto piuttosto anomalo in un'immagine che fa parte di un contesto, attenuandone così l'eccezionalità. Inoltre, il riconoscimento di questa sua 'normalità' ci aiuta a spiegare perché questo foglio sia diventato presto un oggetto per collezionisti: infatti, deve essere rimasto a Firenze, nella bottega del Verrocchio, senza seguire il suo autore a Milano. Fu la sua storia successiva a renderlo un'opera unica e desiderabile che la portò a entrare ben presto nel fondo mediceo-lorenese.

2. CARATTERE DELL'OPERA E CONVENZIONI GRAFICHE

Solo dopo aver condotto questa analisi del foglio possiamo finalmente ritornare al recto e al problema del suo *status*, della sua funzione e delle convenzioni grafiche utilizzate da Leonardo. Una delle domande che è

¹⁷ Cfr. H. Chapman, scheda del disegno GDSU 8P, cit. (cfr. nota 1).

stata posta più di frequente riguarda la veridicità della veduta. L'artista si è davvero recato su un colle nei dintorni della casa avita, in un giorno di festa, in una calda e luminosa giornata estiva, per rappresentare dal vero lo spettacolo della Natura, come sosteneva già il Ravaisson nel 1881 (pensando però che Leonardo si fosse recato in Svizzera...) e come hanno poi pensato Berenson e tanti altri autorevoli autori sino a oggi¹⁸? Oppure lo schizzo fu il risultato di una composizione libera e di fantasia, come già prospettava il Geymüller, sempre nel 1881, benché poi preferisse l'idea di un disegno dal vero per la capacità dimostrata dall'artista nel riprodurre fedelmente l'architettura militare italiana del Quattrocento¹⁹? Da quando Ernst Gombrich sostenne invece che il disegno del 1473 non era altro che il prodotto dello studio da parte di Leonardo dell'arte fiamminga, Jan van Eyck (Fig. 7) e le sue derivazioni *in primis*, spingendosi sino alla negazione di una qualsiasi possibilità di un disegno dal vero («Indeed I would go so far as to claim that Leonardo's drawing *cannot* [...] represent a real scenery»²⁰), si è andato ingrossando anche un partito degli scettici²¹.

Tuttavia, il problema mi sembra mal posto. Non si tratta di dover scegliere tra l'opzione *veduta veridica della realtà* da una parte e l'opzione di *un'immagine costruita* seguendo gli esempi dei maestri nordici dall'altra, bensì di trovare un compromesso tra queste due posizioni. Oggi non è necessario insistere oltre su questa possibilità poiché alcune pubblicazioni recenti hanno già percorso con successo questa via: mi riferisco al saggio di Romano Nanni nella *Raccolta vinciana* del 1999, che rivela la sua strategia sin dal titolo, «Osservazione, convenzione, ricomposizione nel paesaggio leonardiano del 1473»²² e all'ottima tesi di Ph.D. di Geoff Lehman, *Measu-*

¹⁸ C. Ravaisson-Mollien, *Les écrits de Léonard de Vinci: à propos de la publication intégrale des douze manuscrits inédits de la bibliothèque de l'Institut*, in «Gazette des Beaux-Arts», xxiii, 1881, pp. 240-242; B. Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters...*, cit., vol. 1, p. 168 (cfr. nota 7).

¹⁹ H. von Geymüller, *Léonard de Vinci a-t-il été au Righi le 5 août 1473?*, in «La Chronique des Arts et de la Curiosité», xxiii, 1881, pp. 186-187.

²⁰ E.H. Gombrich, *Light, Form and Texture in Fifteenth-Century Painting North and South of the Alps* [1964], in Id., *The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance*, Oxford 1976, p. 34.

²¹ Cfr. da ultimo H. Chapman, scheda del disegno GDSU 8P, cit. (cfr. nota 1).

²² R. Nanni, *Osservazione, convenzione, ricomposizione nel paesaggio leonardiano del 1473*, in «Raccolta Vinciana», xxviii, 1999, pp. 3-37.

re and the Unmeasurable: Perspective and the Renaissance Landscape, discussa alla Columbia University nel 2010²³. Nanni dà forse più peso all'identificazione del luogo in cui si sarebbe seduto Leonardo, mentre Lehman è forse più sedotto dall'ipotesi astratta, ma alla fine mi sembra che si possa raggiungere un consenso sull'analisi del problema offerta da Nanni: se l'osservazione del paesaggio sulla sinistra e al centro è così concreta da aver indotto Antonio Natali e molti altri a identificare il luogo fortificato con Montevettolini, il Padule di Fucecchio sullo sfondo e Monsummano Alto sulla destra²⁴, la presunta parete del Poggio del Belvedere sul lato destro del foglio sarebbe stata costruita da Leonardo ispirandosi ai modelli della pittura fiamminga conosciuti a Firenze. Questa mi sembra la posizione più condivisibile, benché due geologi, Gary Rosenberg e Stefano Dominici siano giunti a conclusioni in parte diverse per quanto riguarda questo particolare²⁵: Leonardo si sarà pure lasciato ispirare da modelli nordici, ma l'8P – ritengono – segnerebbe la nascita della geologia moderna perché, grazie alle sue grandi capacità prospettiche, l'artista sarebbe stato in grado di riprodurre la struttura di elementi rocciosi tabulari orizzontali. In altri termini: i modelli fiamminghi ci restituiscono una veduta ravvicinata, mentre Leonardo sarebbe stato in grado di rappresentare un ambiente geologico toscano chiaramente riconoscibile. Le loro conclusioni andranno verificate. Di fondamentale importanza mi sembra invece un'altra osservazione di Nanni: anche se accettassimo di identificare il luogo rappresentato da Leonardo con i dintorni del Padule di Fucecchio, l'angolo del cono visivo della veduta sarebbe contratto in modo da far risultare Montevettolini e Monsummano più vicini tra loro di quanto non siano nella realtà.

Ogni opera d'arte, e quindi anche un paesaggio ripreso 'dal vero', è sempre una finzione retorica, un'astrazione, tanto più in questo caso dove l'autore si è affidato a una «pluralità di scale rappresentative» e di pun-

²³ Il lavoro mi è stato segnalato gentilmente da Frank Fehrenbach: G. Lehman, *Measure and the Unmeasurable. Perspective and the Renaissance Landscape*, Ph.D. thesis, Columbia University, New York 2010.

²⁴ A. Natali, *Primordi della «maniera moderna». Leonardo: dalle stanze del Verrocchio alla partenza per Milano*, in *La mente di Leonardo. Nel laboratorio del genio universale*, catalogo della mostra (Galleria degli Uffizi, 28 marzo 2006-7 gennaio 2007), a cura di P. Galluzzi, Firenze 2006, pp. 76-77.

²⁵ G.D. Rosenberg, *An Artistic Perspective on the Continuity of Space and the Origin of Modern Geologic Thought*, in «Earth Sciences History», xx, 2, 2001, pp. 127-155.

ti di fuga²⁶. L'artista avrebbe potuto cambiare e forse cambiò posizione mentre tracciava il suo schizzo²⁷, ma in ogni caso si affidò a una griglia prospettica decentrata per costruire la sua immagine²⁸, come si vede ancora meglio se rimuoviamo la scritta commemorativa aggiunta da Leonardo dopo aver completato il lavoro (Fig. 8). Senza quell'aggiunta di carattere quasi notarile, la veduta acquista ancora una maggiore profondità, con una linea dell'orizzonte lontanissima e un cielo aperto che fa respirare tutta la composizione. In effetti, assodato che ogni opera d'arte si appella a una specifica retorica visiva, è pur tuttavia vero che possiamo trovarci di fronte a diversi gradi di negoziazione nei confronti della percezione del mondo reale o della natura, come avrebbe detto Leonardo²⁹. Se mettiamo a confronto l'8P con un paesaggio disegnato da Lorenzo Monaco (Fig. 9) mezzo secolo prima, è evidente il distacco che separa le due scene, pur nella consapevolezza della differente funzione delle due immagini. Il monaco camaldolese si rifà ancora ai precetti trecenteschi consolidati nel *Libro* di Cennino Cennini, mentre Leonardo fa fruttare le regole della prospettiva centrale codificate nel trattatello sulla pittura di Leon Battista Alberti. Ed è forse qui che può tornare utile quanto osservato dalla Popp nel 1928: una preparazione a matita o a pietra nera avrebbe potuto facilitare la costruzione prospettica del foglio all'aria aperta.

Anche la *Veduta della Catena* (Fig. 10) ci mostra, in basso a destra, un giovane artista alle prese con una veduta dall'alto, solitario e immerso nella natura o quanto meno a una certa distanza dal mondo civilizzato della città, benché anche in questo caso ci si trovi nuovamente di fronte a una rappresentazione ottenuta «raccogliendo i dati osservati da almeno tre» punti di osservazione principali³⁰. Un'immagine assemblata, costruita, dunque.

²⁶ R. Nanni, *Osservazione, convenzione, ricomposizione...*, cit., p. 30 (cfr. nota 22).

²⁷ Un'opinione espressa da F. Windt, *Andrea del Verrocchio und Leonardo da Vinci. Zusammenarbeit in Skulptur und Malerei*, Münster 2003, p. 51.

²⁸ G. Lehman, *Measure and the Unmeasurable...*, cit., pp. 33-34 (cfr. nota 23).

²⁹ Come mi suggerisce Fabio Frosini, accanto alla negoziazione della percezione c'è anche un'istanza noscitiva (geologica, mediata dalla prospettiva come strumento di indagine) che entra in gioco, a rendere ancora più complessa quella dialettica tra realtà e immagine/idea.

³⁰ R. Nanni, *Osservazione, convenzione, ricomposizione...*, cit., p. 34 (cfr. nota 22).

Su questa *Veduta* regna una certa confusione. Da alcuni è stata datata intorno al 1472³¹, prima del disegno di Leonardo, venendo così a essere interpretata quasi come modello per le convenzioni grafiche utilizzate dall'artista: in effetti, basta osservare il particolare con la chiesa di San Miniato (Fig. 11) per ritrovare le stesse colline, i casolari turriti e soprattutto la vibrazione dell'aria tra le foglie degli alberi. Sennonché la *Veduta* originale attribuita a Francesco Rosselli è persa. La composizione ci è nota solo attraverso l'immagine ora a Berlino realizzata intorno al 1510³², ma la stampa originale, di cui ci resta solo un frammento, dovrebbe essere datata tra il 1482 e il 1490 circa³³, comunque a un periodo in cui Leonardo era già partito per Milano³⁴. Ciò non toglie tuttavia che questo oggetto sia testimone di un modo convenzionale di rappresentare la natura condiviso da molti artisti fiorentini di quell'epoca. Un'osservazione che viene rafforzata quando mettiamo a confronto il paesaggio del maestro di Vinci con un'incisione (Fig. 12) realizzata tra il 1470 e il 1475, questa sì indiscutibilmente di Francesco Rosselli, che rappresenta il *Triumphus Cupidinis* del Petrarca³⁵. Quest'opera è già stata segnalata da Carlo Pedretti, eppure, curiosamente, non è mai stata riprodotta nel contesto dell'8P, benché sia l'oggetto che si avvicina di più alle convenzioni

³¹ *Ibid.*, p. 30.

³² G. Lehman, *Measure and the Unmeasurable...*, cit., pp. 59-61 (cfr. nota 23).

³³ D. Friedman, «Firenze»: *Geography and Representation in a Fifteenth-Century City View*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LXIV, 2001, p. 58.

³⁴ La *Veduta della Catena* ora a Berlino è stata attribuita a Lucantonio degli Uberti da Paul Kristeller nel 1897, un'ipotesi confermata in una conferenza di Caroline Elam, tenuta a Villa I Tatti nell'aprile 2010, dove l'autrice ha interpretato la catena con il lucchetto come un gioco di parole sul nome del suo autore, poiché "Lucchetto" indicherebbe il piccolo Luca (degli Uberti). In ogni caso, l'oggetto berlinese riprodurrebbe un originale perduto di Francesco Rosselli realizzato intorno al 1485. Per queste informazioni cfr. L.A. Waldman, *Octahedron Tattianum*, in *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, a cura di Id. e M. Israëls, Firenze 2011, pp. 3-7.

³⁵ Per un confronto molto puntuale tra la *Veduta della Catena* e l'incisione con il *Trionfo d'Amore*, ambedue assegnate a Francesco Rosselli, rispettivamente al decennio 1480-90 e al 1475 circa, cfr. K. Oberhuber, *Francesco Rosselli*, in Id., J.A. Levenson e J.L. Sheehan, *Early Italian Engravings from the National Gallery*, Washington 1973, p. 48. La *Veduta* è datata ai primi anni ottanta anche da A. Wright, *Florence in the 1470s*, in *Renaissance Florence. The Art of the 1470s*, a cura di Ead. e P.L. Rubin, con il contributo di N. Penny, London 1999, p. 13.

grafiche impiegate da Leonardo in quel disegno³⁶: anche qui cogliamo la vibrazione della luce tra le chiome degli alberi (Fig. 13), i casolari turriti, il profilo delle montagne 'svuotate' di materia, come nel foglio di Leonardo. I punti di contatto sono evidenti, tanto da chiedersi se l'artista non conoscesse *de visu* questa incisione, che è un oggetto sciolto e trasportabile e non l'illustrazione di un libro. La stampa è accompagnata da due terzine – rispettivamente i versi 76-78 e 82-84 del Trionfo – e se consultiamo il folio 195 recto (Fig. 14) del *Codice Atlantico*, che risale al 1480 circa³⁷, ci imbattiamo in alto a sinistra, per una strana coincidenza, nei versi 67-68 dello stesso testo petrarchesco, cioè solo 8-9 righe più in alto rispetto alla prima terzina della stampa. Nella terza linea dall'alto leggiamo: «Di quj appocho tempo tul sapraj. Resspusi per te sstess», che riproduce in modo un po' disordinato le parole del poeta: «Di qui a poco tempo tel saprai / per te stesso' rispose 'e sarai d'elli»³⁸. Come abbiamo già visto, Leonardo aveva trascritto anche un verso delle *Rime*, confermando così un interesse giovanile per le opere del Petrarca, foss'anche di tradizione orale. Che il vinciano conoscesse l'incisione di Francesco Rosselli oppure no ha in fondo poca importanza, benché gli indizi parlino a favore di questa ipotesi. Ciò che conta è aver stabilito come l'occhio di Leonardo appartenesse inevitabilmente alla percezione del mondo condivisa dal suo tempo, a quello che Michael Baxandall ha definito il *period-eye* di un'epoca.

3. FUNZIONE

Dopo aver compiuto un'indagine materiale del foglio e dopo averne analizzato le convenzioni grafiche, è giunto il momento di chiedersi quale funzione esso abbia svolto nella bottega del Verrocchio. Come ha sostenuto David Alan Brown, non è pensabile che Leonardo, all'altezza del

³⁶ C. Pedretti, *Leonardo. A Study in Chronology and Style*, London 1973, p. 9; Id., *Introduzione*, in *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*, a cura di G. Dall' Regoli, Firenze 1985, p. 20. Oltre ai *Trionfi*, Pedretti cita anche la *Veduta della Catena*.

³⁷ C. Vecce, *Leonardo*, cit., pp. 67-68 (cfr. nota 4).

³⁸ F. Petrarca, *Rime...*, cit., p. 518, vv. 67-68. Cfr. anche *Scritti scelti...*, cit., p. 47, nota 4 (cfr. nota 15).

1473, abbia schizzato un paesaggio puro per proprio piacere³⁹. Quel genere pittorico non si era ancora affermato e un paesaggio aveva solo la funzione di animare o decorare lo sfondo di un dipinto religioso o mitologico. Anche in questo campo Leonardo non sarebbe partito dal nulla, né si sarebbe mosso nel nulla. I meravigliosi paesaggi dei Pollaiuolo, precedenti, contemporanei o di poco posteriori al disegno del 1473 (Fig. 15) sono una chiara prova dell'esistenza di fogli analoghi a quello schizzato da Leonardo. Esisteva pertanto una tradizione di disegni di paesaggio per gli sfondi di dipinti sacri e profani e in effetti la *Madonna col Bambino e angeli* (n. 296) della National Gallery di Londra (Fig. 16) è stata a volte messa in relazione con l'8P degli Uffizi⁴⁰. Alcuni avevano già pensato a una collaborazione tra Verrocchio e Leonardo per via del giglio impugnato dall'angelo di sinistra – benché il foglio di Windsor con la sua rappresentazione realistica del fiore non possa essere considerato un disegno preparatorio per il dipinto: infatti, i segni dello spolvero non corrispondono⁴¹. Ma per quanto ne sappia, solo Pietro Marani si è spinto a ipotizzare l'intervento diretto di Leonardo sullo sfondo del dipinto, che oggi è riconosciuto perlopiù come opera del Verrocchio⁴². Se ci avviciniamo per osservare il particolare sulla sinistra con le catene montuose in lontananza descritte da una semplice linea (Fig. 17), oppure il dettaglio sulla destra con le fronde degli alberi invase dalla luce meridiana (Fig. 18), non si può fare a meno che concordare con questa proposta. Abbiamo visto che si trattava di convenzioni grafiche utilizzate anche da altri artisti, ma la qualità della pittura è tale da giustificare il nome di Leonardo, mentre il picco roccioso sembra fare il paio con il cosiddetto Poggio del Belvedere su recto dell'8P.

È pertanto probabile che il disegno di Leonardo non fosse un *unicum*. Il Vinci stesso e altri artisti della sua generazione devono averne prodotti di simili per scopi tecnici specifici. Eppure una pagina di Cesare Luporini mi sembra più feconda delle tesi ragionevoli proposte dagli storici dell'arte. Il filosofo si è accorto infatti di una cosa fondamentale, vale a dire della

³⁹ D.A. Brown, *Leonardo da Vinci. Origins of a Genius*, New Haven-London 1998, p. 98.

⁴⁰ In una nota manoscritta al catalogo di Ferri agli Uffizi si accenna, probabilmente per la prima volta, a questo rapporto che è poi stato ripreso nella classica monografia sui disegni di Leonardo di A.E. Popham, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, edizione riveduta a cura di M. Kemp, London 1994 [1946], p. 67, nota 2.

⁴¹ C. Holmes, *The National Gallery. Italian Schools*, London 1923, p. 61; M. Davies, *National Gallery Catalogues. The Earlier Italian Schools*, London 1961, pp. 554-555.

⁴² P.C. Marani, *Leonardo. Una carriera di pittore*, Milano 1999, pp. 23-25.

caduta del confine, in Leonardo, tra disegno e pittura e, di conseguenza, anche della caduta del rapporto tra disegno preparatorio e opera conclusa da consegnarsi al committente⁴³. Il segno di Leonardo graffia, vibra, scava, vive, ricerca. Per Leonardo il mezzo grafico non serve a 'fotografare' la realtà, come pure è stato detto di recente riguardo al paesaggio del 1473, bensì a cogliere i fenomeni naturali nel loro processo trasformativo. Ciò che vediamo di fronte ai nostri occhi è allora il risultato di un processo: infatti, per citare Luporini, «Leonardo non dipinge [né disegna, aggiungiamo] solo l'aria ma il tempo, e il tempo non come astratta o soggettiva 'durata', ma come decorso, successione e variazione, ossia il tempo della natura e dell'esperienza naturale»⁴⁴. Pertanto, se l'8P fu creato per servire da traccia per i paesaggi realizzati negli sfondi delle opere della bottega verrocchiesca, per uno scopo pratico, esso finì poi per diventare davvero «il primo paesaggio autonomo della storia dell'arte» occidentale, per citare di nuovo il filosofo⁴⁵. Alla visione statica, di puro contesto, preferita dagli storici dell'arte, si contrappone la visione dinamica di Luporini. Ambedue le vie sono percorribili. Tuttavia, e questo mi sembra il punto fondamentale, *il paesaggio del 1473 non è nato come un paesaggio puro e autonomo, bensì lo è diventato.*

4. ALCUNE INTERPRETAZIONI, OVVERO COME GLI STORICI DELL'ARTE POSSONO TRASCURARE CIÒ CHE SOLO UN ARTISTA PUÒ VEDERE

Tra le interpretazioni più acute del foglio degli Uffizi bisogna senza dubbio annoverare il saggio (1977) di Giulio Carlo Argan per il volume miscelaneo *Leonardo. La pittura*⁴⁶. L'autore colse bene il ruolo svolto dall'acqua in quella scena: l'iscrizione in alto a sinistra non sarebbe tanto il ricordo di un luogo dove sarebbe sorto un santuario dedicato alla Madonna della Neve, bensì una riflessione sul miracolo avvenuto in un caldo giorno d'agosto che sintetizzava bene il ciclo dell'acqua che dallo stato solido della neve sarebbe passata a uno stato liquido per evaporare poi nell'aria.

⁴³ C. Luporini, *La mente di Leonardo*, ristampa anastatica, Firenze 1997 [1953], p. 124.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 121.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 125.

⁴⁶ G.C. Argan, *5 daghossto 1473*, in *Leonardo. La pittura*, seconda edizione riveduta, Firenze 1985 [1977], pp. 12-15.

L'acqua erode, distrugge ma bonifica e quindi crea, in un ciclo continuo. Particolarmente acuta era poi la sua interpretazione puramente filosofica del fenomeno della luce: il disegno sarebbe stato «l'enunciazione di un concetto della natura come fenomeno, e non più come idea»⁴⁷ generando così un distacco di Leonardo dall'ambiente neoplatonico di casa Medici. Tuttavia, compiendo uno studio archeologico del foglio in occasione del convegno, mi resi conto che, ad eccezione di quest'ultimo suggerimento, pur importante, tutta l'argomentazione di Argan derivava in realtà, concetto per concetto, da una monografia di Ludwig Heydenreich apparsa durante la seconda guerra mondiale, a Berlino nel 1943⁴⁸. Fu Heydenreich che, influenzato dalla filosofia tedesca del suo tempo, parlò per primo di scoperta (*Entdeckung*) dell'atmosfera, della luminosità dell'aria, della scoperta (*Erkenntnis*) del fenomeno e della creazione da parte di Leonardo di una lingua grafica, il disegno a penna per l'appunto, adatto alla rappresentazione di queste novità intellettuali. Tutto ciò è molto astuto, ma è legittimo interpretare un'opera d'arte come un saggio filosofico? Si badi, non come contesto in cui inserirla, bensì proprio come se il disegno fosse un'espressione del pensiero.

Per cercare di rispondere, almeno in parte, a questa domanda mi rivolgo a un contributo che è stato sinora ignorato nella storia del foglio degli Uffizi, vale a dire la tesi di master di Eva Beuys-Wurmbach presentata all'Accademia delle Arti di Düsseldorf nel 1959⁴⁹, che è arricchita da una serie di schizzi del marito (Fig. 19), Joseph Beuys, grande ammiratore e studioso di Leonardo⁵⁰. Il tema del lavoro di ricerca erano i paesaggi negli sfondi dei dipinti di Leonardo e in questo caso l'informazione contenuta nel *colophon* è di estrema importanza: «Die den Aufbau der Bilder analysierenden, schematischen Zeichnungen wurden von Joseph Beuys angefertigt». In altri termini: gli schizzi di Beuys sono considerati come un'interpretazione

⁴⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁸ L.H. Heydenreich, *Leonardo*, Berlin 1943, p. 29.

⁴⁹ E. Beuys-Wurmbach, *Die Landschaften in den Hintergründen der Gemälde Leonardos*, München 1974 [Examensarbeit, Staatliche Kunstakademie, Düsseldorf 1959].

⁵⁰ A. Nova, *Die Legende des Künstlers. Beuys und Leonardo*, in *Leonardo da Vinci: Joseph Beuys. Der Codex Leicester im Spiegel der Gegenwart*, catalogo della mostra (Haus der Kunst, 15 ottobre 1999-9 gennaio 2000; Museum der Dinge, 30 gennaio-12 marzo 2000), München 1999, pp. 57-67.

critica, analitica delle opere dell'artista rinascimentale o quanto meno dei suoi sfondi. A parte il fatto che in questo saggio viene discusso per la prima volta in modo approfondito il verso dell'8P, conosciuto probabilmente attraverso le riproduzioni in due opere in lingua tedesca stampate solo qualche anno prima⁵¹, è interessante osservare che cosa attragga l'attenzione dell'artista se messa a confronto con quella dello storico dell'arte. Nel suo studio dello schizzo sul recto, Beuys si accorge bene di tre elementi: dell'orizzontalità del primo piano che interagisce con la spirale del fiume e la linea verticale della cascata, formando una griglia in cui poter poi inserire la profondità diagonale dello spazio, che si espande verso l'orizzonte. Per i coniugi Beuys non ci può essere alcun dubbio: «Trotz der scheinbar kartographischen Genauigkeit ist doch überall eine der reinen Naturnachahmung übergeordnete Freiheit zu spüren»⁵². Essi colgono nella composizione una vera tensione tra destra e sinistra, tra il sopra e il sotto, tra lo sfondo e il primo piano. Certamente non si tratta di novità dirompenti, ma gli artisti percepiscono le loro opere con occhi diversi: nel loro insistere sul significato espressivo delle forme si avvicinano di più alla visione del filosofo e si allontanano dallo sguardo dello storico dell'arte.

Vorrei infine concludere con qualche parola sul sentimento della Natura in Leonardo che, forse, dopo quello che è stato scritto sino a qui, potrebbe essere definito, nei suoi primi anni, 'petrarchesco'; e chissà che non abbia avuto tra le mani anche la celebre missiva del poeta a Dionigi da Sansepolcro, in cui l'autore ricordava l'ascesa verso la cima del Monte Ventoso intrapresa insieme al fratello nell'aprile del 1336. Leonardo potrebbe aver ignorato che si trattava in realtà di un *topos* letterario, ma il suo particolare rapporto con la natura potrebbe aver tratto vantaggio da quella esperienza di lettore. Per tutta la vita l'artista ha sentito l'esigenza di ritirarsi di tanto in tanto dalla città per rifugiarsi e rigenerarsi a contatto con la natura madre-matrigna. Dall'episodio della caverna registrato nelle sue note prima della partenza per Milano alle gite sui laghi lombardi e sulle montagne alla ricerca dei fossili sino alle celebri parole del libro di pittura sulla curiosità che spinge l'uomo oltre i confini della civiltà – «Che ti move, o omo, a

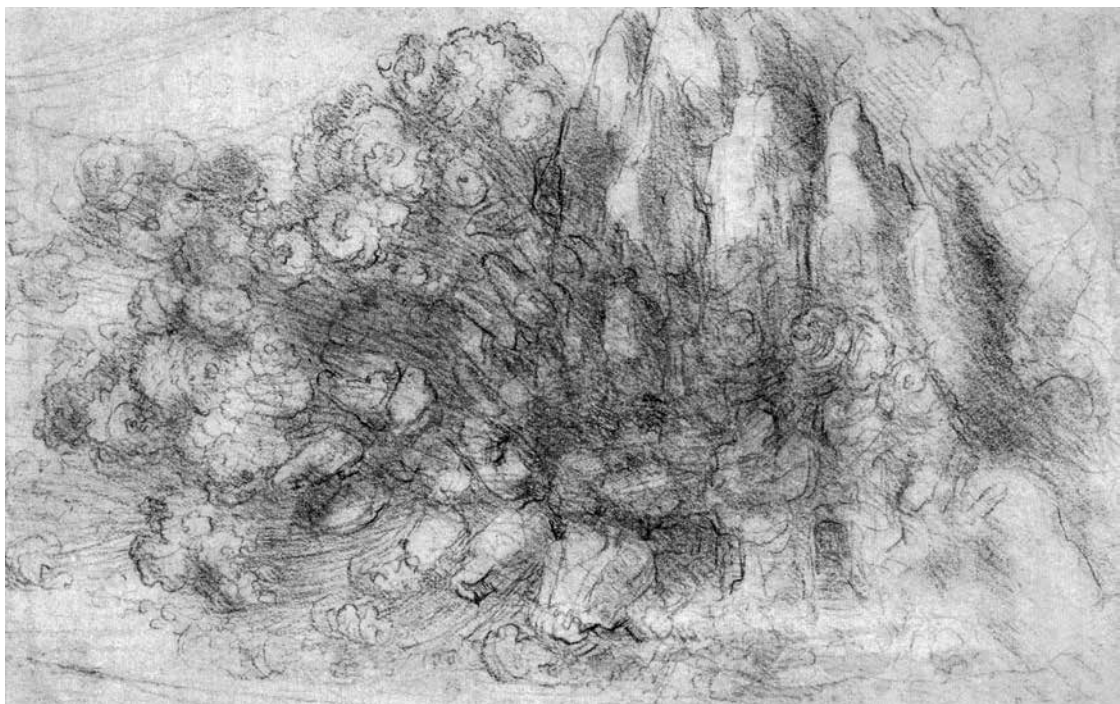
⁵¹ L. Goldscheider, *Leonardo da Vinci. Landschaften und Pflanzen*, London 1952, tavv. 7-8; J. Gantner, *Leonardos Visionen von der Sintflut und vom Untergang der Welt. Geschichte einer künstlerischen Idee*, Bern 1958, pp. 84-85.

⁵² E. Beuys-Wurmbach, *Die Landschaften...*, cit., p. 7 (cfr. nota 49).

[a]bandonare le proprie tue abitazioni della città, e lasciare li parenti e li amici, et attendere in luoghi campestri per monti e valli, se non la naturale bellezza del mondo, la quale, se ben consideri, solo col senso del vedere fruischi?»⁵³ – Leonardo ci ha lasciato un'invidiabile eredità di conoscenze che hanno aperto la strada a quello che si può con buona ragione definire un sentimento moderno e laico della Natura. Una concezione collegata al fatto che la caratteristica di 'creatività' della Natura stessa venga accostata da Leonardo in termini volutamente fisici: con una mente di studioso, pertanto, e non come 'spettacolo' poetico da ammirare per goderne semplicemente la meraviglia.

⁵³ Leonardo da Vinci, *Libro di pittura. Edizione in facsimile del Codice Urbinato Latino 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di C. Pedretti, trascrizione critica di C. Vecce, Firenze 1995, f. 12r, p. 147.

PLATES



8. Leonardo da Vinci, *A Collapsing Mountain*, ca. 1510-1515, Windsor, RL 12387r

ALESSANDRO NOVA

1. Leonardo da Vinci, *Paesaggio*, 5 agosto 1473, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 8P recto

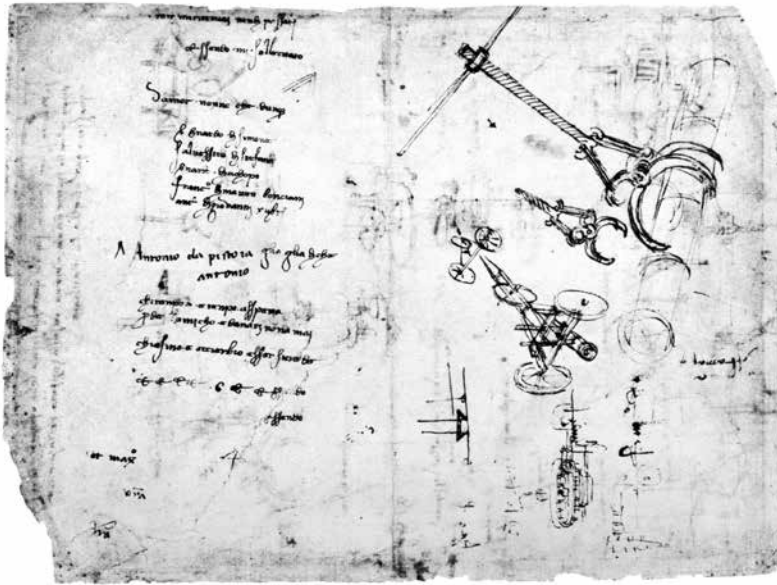
2. Leonardo da Vinci, *Paesaggio e schizzi vari*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 8P verso



3. Bottega di Andrea del Verrocchio, *Schizzi vari*, Parigi, Département des Arts graphiques du Musée du Louvre, inv. RF 450 verso

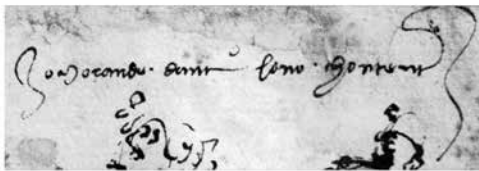


4. Bottega di Andrea del Verrocchio, *Schizzi vari*, Parigi, Département des Arts graphiques du Musée du Louvre, inv. RF 453 recto

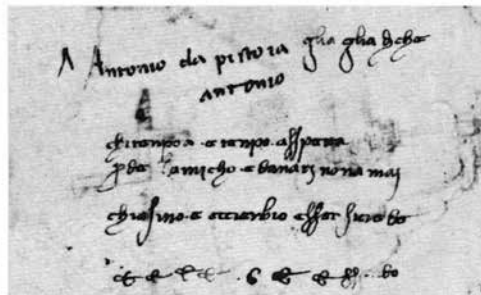


5. Leonardo da Vinci, *Congegni meccanici, spezzoni di proverbi toscani, nomi di persone di origine fiorentina, prove di penna e frammenti di frasi o di versi*, *Codice Atlantico*, Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, f. 18r

6. Confronti calligrafici tra l'8P verso degli Uffizi e il f. 18 recto del *Codice Atlantico* (elaborazione: Dario Donetti)



Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 8P verso



Codice Atlantico, f. 18r

Confronti calligrafici

d	e	r	s	ch	nt	"sono"	"d'ant[oni]o"	
								Uffizi, 8P verso
								Cod. Atl., f. 18r



7. Jan van Eyck, *Le stimmate di San Francesco*, 1430-1432, Philadelphia, Museum of Art, Johnson Collection, cat. 314



8. Leonardo da Vinci,
Paesaggio, 5 agosto 1473 (senza
l'iscrizione in alto a sinistra),
Firenze, Gabinetto Disegni e
Stampe degli Uffizi, 8P recto,
(elaborazione: Dario Donetti)

9. Lorenzo Monaco, *Visitazione*,
Berlino, Kupferstichkabinett, inv.
KDZ 608





10. Lucantonio degli Uberti,
Veduta della Catena, ca. 1510
(da un originale perduto
attribuito a Francesco Rosselli,
tra 1482 e il 1490 circa), Berlin,
Kupferstichkabinett,
inv. 899-100

11. Lucantonio degli Uberti,
Veduta della Catena, Berlin,
Kupferstichkabinett,
inv. 899-100, particolare della
chiesa di San Miniato e delle
colline circostanti



12. Francesco Rosselli, *Trionfo d'Amore*, ca. 1470-1475, New York, The Metropolitan Museum of Art, Harris Brisbane Dick Fund, 25.2.33

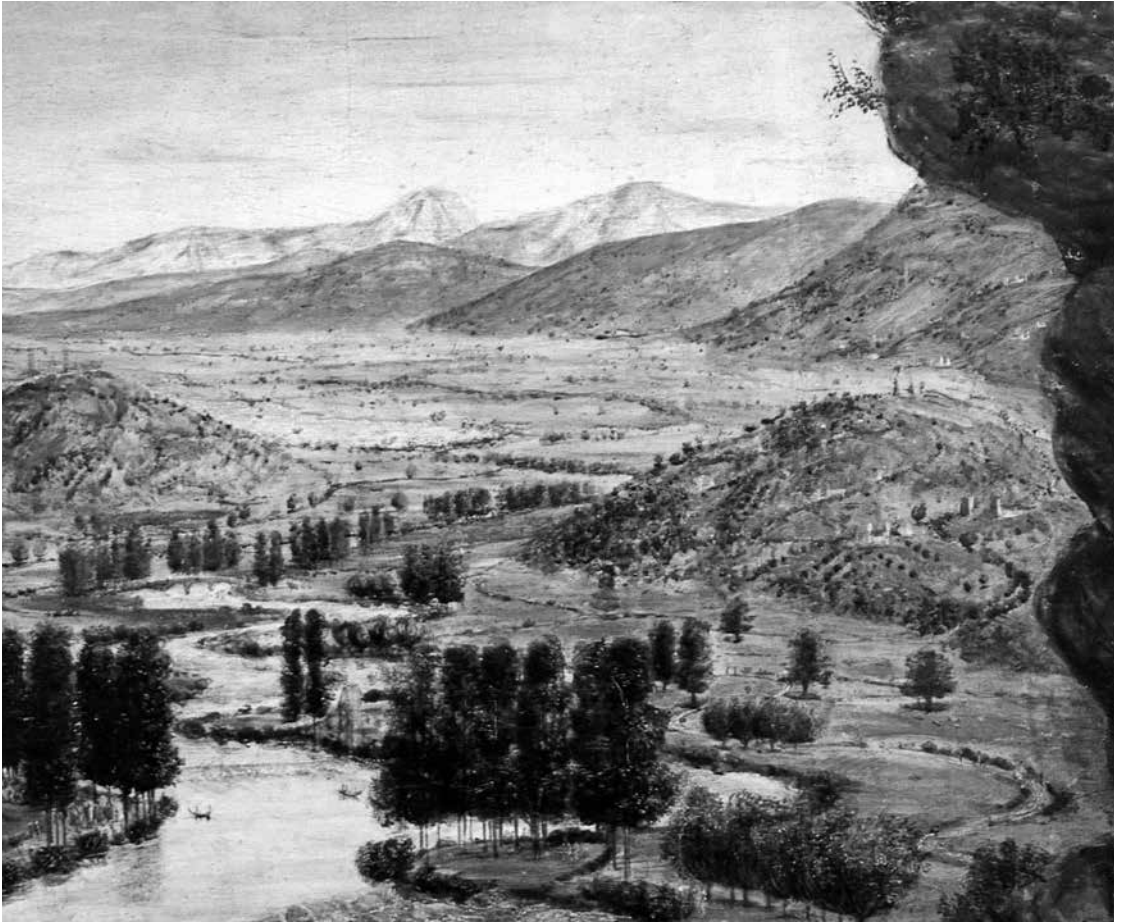
13. Francesco Rosselli, *Trionfo d'Amore*, ca. 1470-1475, New York, The Metropolitan Museum of Art, Harris Brisbane Dick Fund, 25.2.33, particolare del paesaggio sullo sfondo



Handwritten text in a cursive script, possibly a ledger or account book. The text is arranged in several columns and rows, with some entries circled or underlined. The ink is dark and the paper shows signs of age and wear.

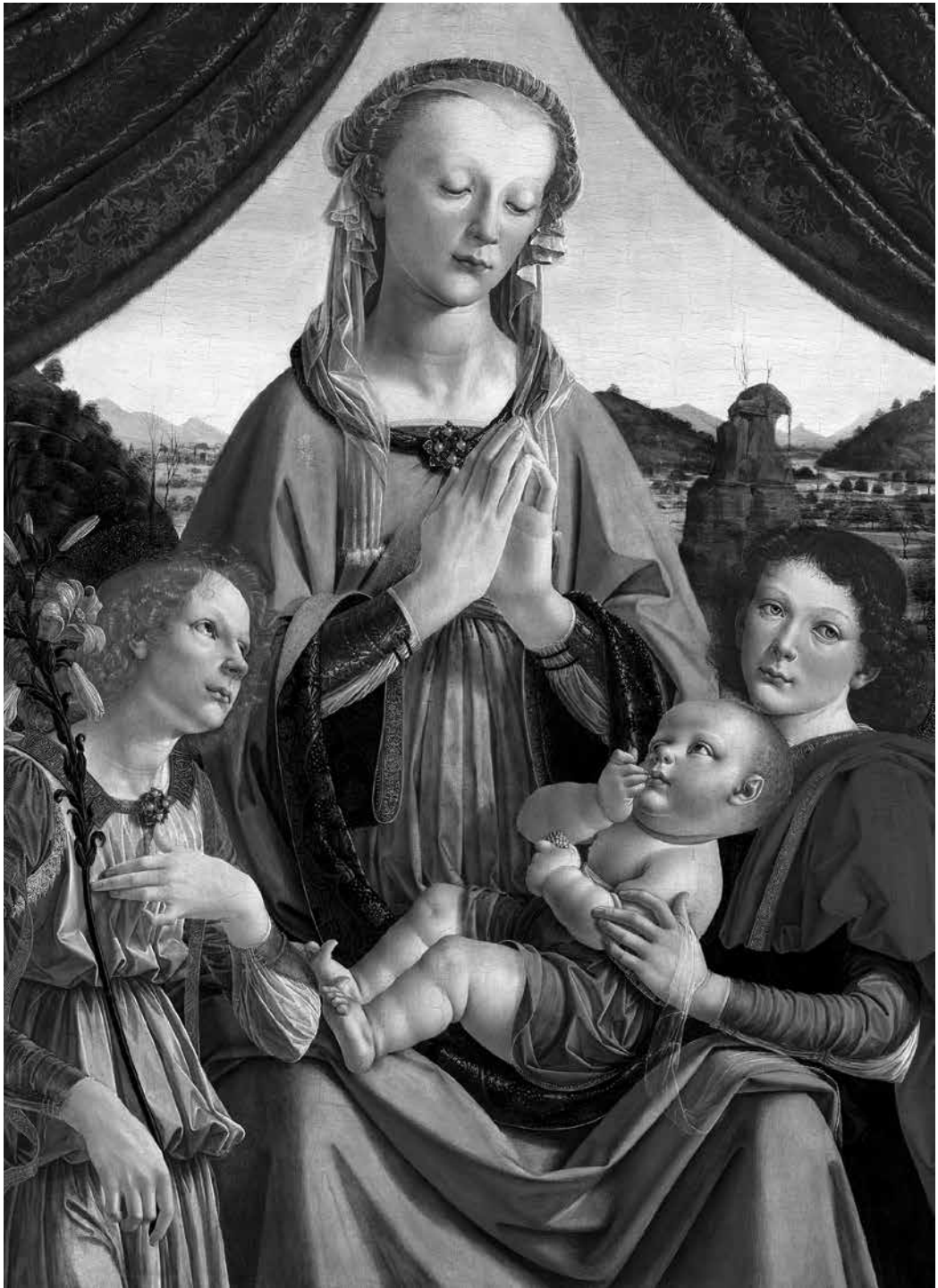
Handwritten text in a cursive script, continuing from the left page. It includes several lines of text, some of which are enclosed in a rectangular box. The handwriting is consistent with the left page.

Handwritten text in a cursive script, continuing from the left page. This section is heavily obscured by a large, dark, irregular stain or smudge, making much of the text illegible. Some text is visible around the edges of the stain.



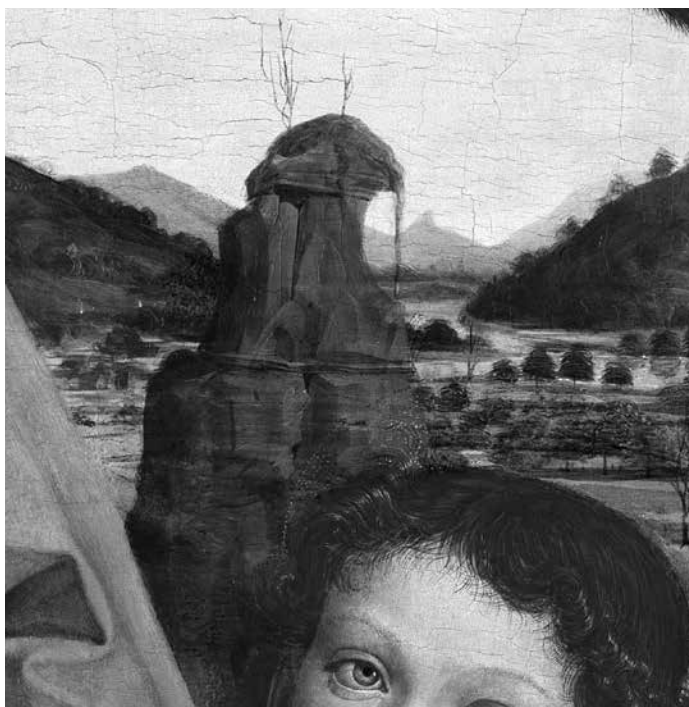
14. Leonardo da Vinci,
Scritti vari, Codice Atlantico,
Milano, Veneranda Biblioteca
Ambrosiana, f. 195r

15. Antonio e Piero del Pollaiuolo,
Martirio di San Sebastiano,
particolare del paesaggio, ca.
1475, London, National Gallery,
inv. n. 292



16. Andrea del Verrocchio,
Madonna col Bambino e angeli,
ca. 1476-1478, London, National
Gallery, inv. n. 296

17-18. Andrea del Verrocchio,
Madonna col Bambino e angeli,
London, National Gallery, inv.
n. 296, particolare del paesaggio
sulla sinistra e particolare del
paesaggio sulla destra



DIE TAUFE CHRISTI

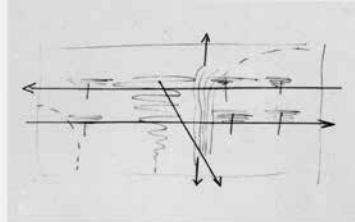
entstand um 1473 als Gemälde Verrocchios. Leonardo malte darin als dessen Schüler den linken Engel und die Landschaft über ihm. Zwei Federzeichnungen, die zu gleicher Zeit entstanden, helfen zu einem Verständnis der Naturauffassung zu gelangen, die sich in diesem Landschaftsausschnitt ausspricht.



Als Darstellung des Arnotalts wird diese Zeichnung aus den Uffizien, die auch um 1473 entstand, ofers bezeichnet. Aber trotz der scheinbar kartographischen Genauigkeit ist doch überall eine der reinen Naturnachahmung übergeordnete Freiheit zu spüren. Der Ausblick in das Tal wahrt noch leicht das Motiv der offenen Mitte, durch die das Quattrocento einen Blick in die Welt freigab, aber erstmalig gehen einzelne Landschaftselemente in einer Gesamterscheinung auf, und die Natur wird als Ausschnitt des Kosmos begriffen. Der Luftraum ist mitgezeichnet. Frei geben Schraffuren im Hintergrund nur die Richtung des Tals an. Bezeichnend sind die Blume, von denen nur die Linien gezeichnet sind, die ihr Wachstumsgesetz kennzeichnen, und der hier erstmalig als neues Motiv auftritt. Entscheidend ist aber auch die Spannung zwischen rechts und links in der Fläche, die durch die Baumlinien bedeutet wird, die Spannung zwischen oben und unten, die der Wasserfall bildet, und die Spannung

7

zwischen vorne und hinten, die die Linien im Talgrund angeben.



Starke Kompositionskrafte entstehen so im Bild durch die genaue Beobachtung der Kräfte in der Natur. "Die Natur ist die Lehrmeisterin der Meister" (C. A. 141 r. b.) sagt Leonardo. Und die hier beschriebenen Spannungselemente bestimmen auch in allen seinen weiteren Bildern die Anordnung der Naturformen.



Die Rückseite des gleichen Blattes zeigt eine Landschaft, an die Leonardo mit einer geistig völlig übergeordneten Auffassung herangetreten ist. Die Felsen zungeln hoch in einer idealisierten Form.

8

19. Eva Beuys-Wurmbach,
*Die Landschaften in den
Hintergründen der Gemälde
Leonardos*, München 1974
[Examensarbeit, Staatliche
Kunstakademie, Düsseldorf
1959], pp. 7-8