

Originalveröffentlichung in: Nanni, Romano ; Torrini, Maurizio (Hrsgg.): Leonardo "1952" e la cultura dell'Europa nel dopoguerra: atti del convegno internazionale, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento e Vinci, Biblioteca Leonardiana, 29-31 ottobre 2009, Firenze 2013, S. 303-320 (Biblioteca Leonardiana. Studi e documenti ; 3)

FRANK FEHRENBACH

UN NUOVO PARADIGMA: IL DILUVIO

Da ormai diversi decenni, la popolarità dei *Deluge Drawings* di Leonardo – una serie di dieci disegni, di dimensioni quasi identiche ed eseguiti prevalentemente a carboncino, conservati presso la Royal Library di Windsor – ha assunto uno spessore senza precedenti.¹ La loro fortuna critica riserva però delle sorprese. Si può affermare, con buona probabilità, che la serie fu realizzata a Roma, tra il 1514 e il 1516, per due diverse ragioni: anzitutto perché uno dei disegni (RL 12376; Fig. 1) tematicamente e stilisticamente vicino alla nostra

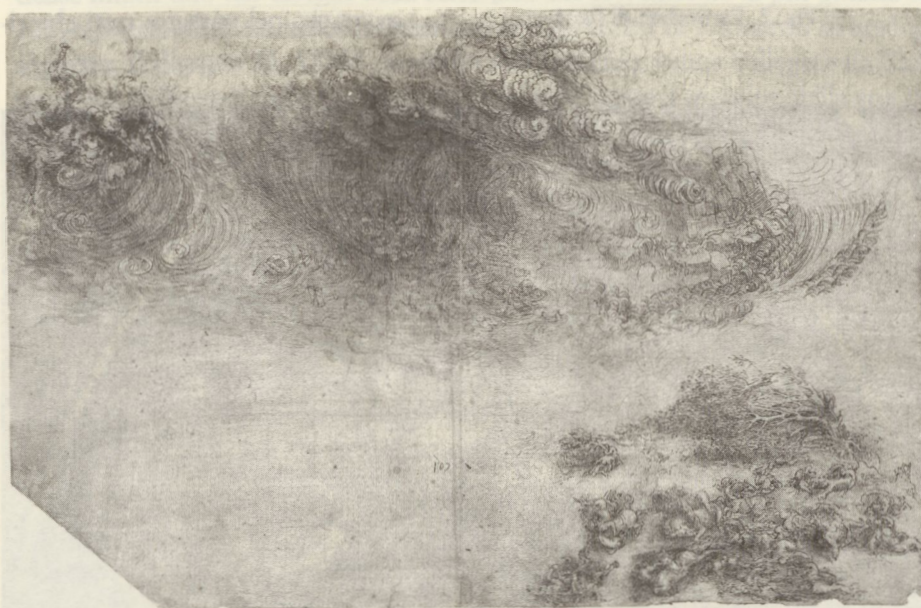


Fig. 1. LEONARDO DA VINCI, *Uragano*, ca. 1515, Windsor, Royal Library, no. 12376 (photo: The Royal Collection © 2010 Her Majesty Queen Elizabeth II).

¹ Desidero ringraziare Francesca Borgo (Cambridge, MA) per la traduzione dall'inglese e per gli innumerevoli suggerimenti preziosi, Shawon Kinew (Cambridge, MA) e Sonja Grund (Berlino) per l'ordinamento delle immagini.

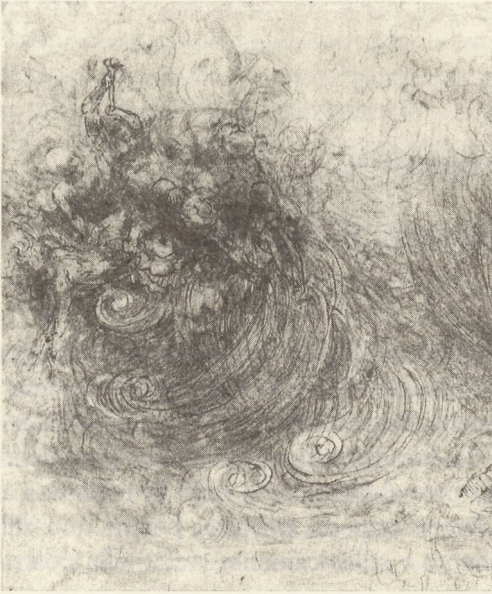


Fig. 2. Particolare di fig. 1.

serie parafrasa dei motivi tratti dal mosaico della *Navicella* di Giotto (a quei tempi ancora nell'atrio dell'antica Basilica di San Pietro; Figg. 2, 3), ma anche perché le profezie apocalittiche che predicavano l'avvicinarsi di un nuovo diluvio andavano intensificandosi proprio in quegli anni nella città papale. Leonardo, autore di innumerevoli 'profezie', dovette rimanere affascinato dal loro impatto retorico, oltre che dalla loro efficacia nel manipolare gli affetti del pubblico. Dal punto di vista contenutistico, i disegni sono quindi vicini agli scritti in cui Leonardo descrive un diluvio avvenuto nel passato: testi che ri-

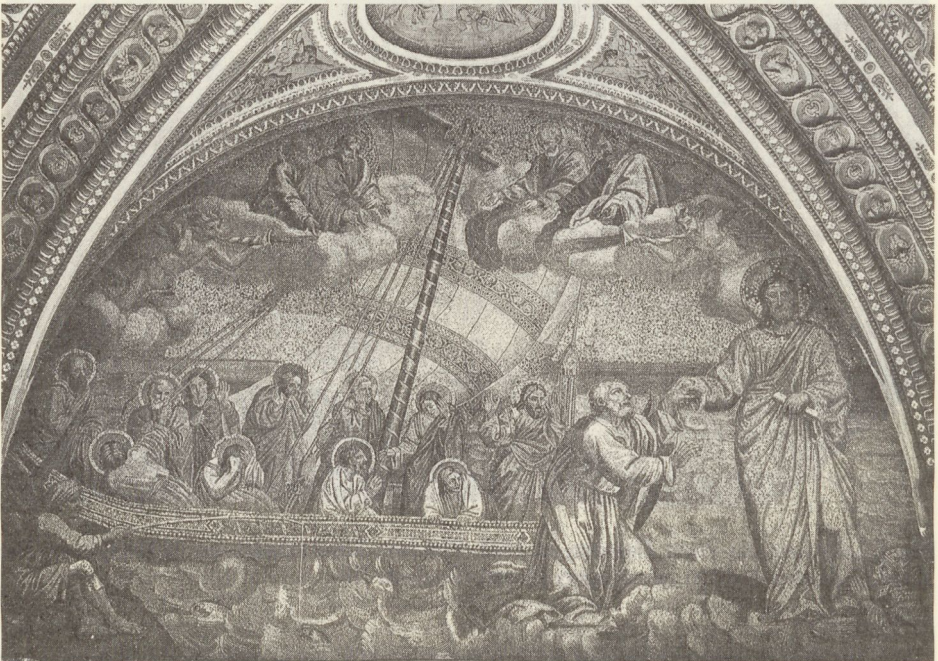


Fig. 3. ORAZIO MANENTI da Giotto, *La Navicella*, ca. 1675, Roma, Basilica di San Pietro.

velano la conoscenza delle *Metamorfosi* ovidiane, e che rimandano di conseguenza al diluvio di Deucalione e Pirra, piuttosto che al diluvio biblico. La funzione della serie è comunque profondamente legata al progetto di un *Libro di Pittura* illustrato, in cui Leonardo si proponeva di descrivere ed esemplificare la rappresentazione di una simile catastrofe.² Come si vedrà, negli anni attorno al 1952 l'interpretazione che vede nei disegni del diluvio la narrazione di un evento passato fu radicalmente trasformata, e il materiale venne invece letto come paradigma di relazione tra arte e scienza nell'opera di Leonardo, nonché come raffigurazione dell'apocalisse.

A partire dal XVI secolo, i disegni fecero parte di uno dei due album composti da Pompeo Leoni, per giungere poi in Inghilterra nel XVII secolo.³ Il primo a menzionare esplicitamente la nostra serie fu probabilmente Johannes D. Passavant nel suo *Kunstreise* in Inghilterra e Belgio, pubblicato nel 1833. Tra le carte leonardesche conservate a Windsor, lo scrittore menziona infatti «effetti d'acque durante inondazioni, disegni dal vero».⁴ La pubblicazione decisiva per la fortuna critica della serie risale però a cinquant'anni più tardi, e cioè al 1883: nella sua monumentale antologia di testi, Jean Paul Richter riprodusse infatti uno dei disegni della serie (RL 12385), assieme al più grande RL 12376, mettendoli entrambi in relazione con gli scritti di Leonardo di analogo soggetto. Il disegno RL 12385, invertito allo specchio, venne collegato da Richter a una delle voci delle *Divisioni* di Leonardo posta a margine della sua descrizione del diluvio, gli «spianamenti di città» (RL 12665). Apparentemente è proprio l'esistenza di questa denominazione a giustificare la riproduzione del disegno, che a differenza degli altri fogli mostra dettagli architettonici: una città, un castello, dei recinti. Nel suo commento al testo, Richter aggiunge che «a considerable number of drawings in black chalk at Windsor» illustrano lo stesso fenomeno, ovvero la distruzione di una città, ma «most of them are much rubbed; one of the least injured is reproduced on plate 39».⁵

Nonostante fosse stata pubblicata da Richter, la serie venne tralasciata nelle monografie immediatamente successive; contemporaneamente, la problematica distinzione tra l'opera artistica e quella scientifica di Leonardo iniziò

² Cfr. il capitolo dedicato in esteso alle *Sintflutzeichnungen* nel mio *Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis*, Tubinga, E. Wasmuth, 1997, pp. 291-331.

³ Per una discussione più ampia della fortuna critica della serie, rimando al mio articolo *Leonardos Vermächtnis? Kenneth Clark und die Deutungsgeschichte der 'Sintflutzeichnungen'*, «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», XXVIII, 2001, pp. 7-51.

⁴ «[...] Wirkung des Wassers bei Überschwemmungen, welche nach der Natur gezeichnet sind», in JOHANN D. PASSAVANT, *Kunstreise durch England und Belgien, nebst einem Bericht über den Bau des Domthurms zu Frankfurt am Main*, Francoforte, S. Schmerber, 1833, p. 235.

⁵ JEAN PAUL RICHTER, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, II, Londra, S. Low, Marston, Searle & Rivington, 1883, p. 309.

ad essere percepita come una urgente necessità. Su questo sfondo va collocata l'opera di classificazione della serie, quando questa venne per la prima volta pubblicata nella sua interezza. Nel 1901, Edouard Rouveyre curò infatti una edizione in ventitre volumi che presentava gran parte del *corpus* conservato a Windsor: in questa raccolta – che non include alcun apparato critico – i disegni del diluvio furono riprodotti in un volume intitolato *Études et dessins sur l'atmosphère*, e collocati quindi in un contesto metereologico di carattere scientifico.⁶ Pochi anni più tardi, nel 1905, il geologo Mario Cermenati riconoscerà infine in maniera esplicita il carattere scientifico dei disegni.⁷

Arte o scienza? Bernard Berenson, che nel 1903 pubblicava il suo *corpus* di disegni fiorentini del Rinascimento, dovette trovare questa domanda estremamente seducente. Sorprendentemente, incluse nel suo lavoro otto dei dieci disegni della serie, assieme ad altri studi anatomici e tecnici, anch'essi parte della raccolta di Windsor. Fu proprio Berenson a fornire per primo la chiave di lettura 'apocalittica', accolta poi senza riserve nelle successive interpretazioni: secondo la sua interpretazione, uno dei disegni che si mostra a più livelli affine alla nostra serie (RL 12388; Fig. 4) rappresenterebbe infatti la visione di Ezechiele.⁸

In seguito agli studi di Rouveyre e Berenson ci si aspetterebbe quindi una ricezione più ampia della serie del diluvio, conservata in una collezione «non facilmente accessibile»,



Fig. 4. LEONARDO DA VINCI, *Apocalisse*, ca. 1515, Windsor, Royal Library, no. 12388 (photo: The Royal Collection © 2010 Her Majesty Queen Elizabeth II).

⁶ LEONARDO DA VINCI, *Feuilletts inédits, reproduits d'après les originaux conservés à la Bibliothèque du Château de Windsor*, Parigi, E. Rouveyre, 1901.

⁷ MARIO CERMENATI, *La geologia e le arti del disegno*, «Rivista d'Italia», VIII, 1905, pp. 778 e sgg.

⁸ BERNARD BERENSON, *The Drawings of the Florentine Painters*, II, Londra, John Murrey, 1903, p. 67.

secondo le parole di Gustavo Frizzoni.⁹ Abbastanza significativamente, avverrà invece esattamente il contrario: solo un autore – Theodore A. Cook, nel 1914 – includerà i disegni in un vasto studio dedicato al motivo del vortice nella natura e nell'arte.¹⁰ Per il resto, questi ricadranno nuovamente nel silenzio della critica: nessuna delle ambiziose monografie, né i numerosi articoli pubblicati tra il 1914 e il 1928, sottolineano infatti l'importanza della serie; molti nemmeno la menzionano.¹¹

Fu la storica dell'arte austriaca Anny E. Popp a riscoprire la rilevanza artistica e la bellezza dei 'diluvii'. I «Regenlandschaften», per usare il nome con cui la studiosa – autrice di una breve ma eccellente monografia, pubblicata nel 1928 – definisce i disegni, fornivano la chiave di lettura per comprendere la concezione leonardesca di arte e scienza nella sua interezza.¹² Secondo la Popp la serie – che viene ricondotta agli ultimi anni di vita di Leonardo, dopo il 1516 – rappresenterebbe una «battaglia di pioggia, vento e nuvole nell'atmosfera», una fantasmagoria di movimenti che rende impossibile distinguere i singoli oggetti o persino percepire l'«aria che separa gli oggetti invisibilmente». Tutto sarebbe quindi catturato in una «rete di linee di forza febbrilmente attive»,¹³ in grado di delineare, in natura, legami e forze generatrici, «webende, wirkende Kräfte»: la raffigurazione leonardesca di queste forze accetterebbe quindi «la distruzione dell'uomo come un qualsiasi altro evento naturale».¹⁴

Con l'interpretazione 'espressionista' di Anny Popp i disegni del diluvio vennero rapidamente e radicalmente rivalutati. Alla luce del loro potenziale espressivo, le connotazioni scientifiche, retoriche e letterarie vennero dimenticate, assieme al *cliché* di un Leonardo esclusivamente interessato a problematiche relative ai concetti di bellezza e armonia, un concetto che andava anch'esso lentamente svanendo. Gli studi immediatamente successivi alla monografia della Popp – che nacquero in ambito tedesco – concentrarono anch'essi l'attenzione sulla serie. Secondo Wilhelm Suida, i 'diluvii' rappresenterebbero l'ul-

⁹ GUSTAVO FRIZZONI, *Leonardo da Vinci und Hans Holbeins D.J. Handzeichnungen in Windsor*, «Zeitschrift für bildende Kunst», n.s., I, 1890, pp. 245-248, la citazione a p. 245.

¹⁰ THEODORE A. COOK, *The Curves of Life. An Account of Spiral Formations and their Application to Growth in Nature, to Science and to Art; with Special Reference to the Manuscripts of Leonardo da Vinci*, New York, Dover, 1979², p. 407.

¹¹ Cfr. B. BERENSON, *The Study and Criticism of Italian Art*, Londra, G. Bell and sons, 1916 (3rd series), pp. 1 e sgg.; LIONELLO VENTURI, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, Bologna, Zanichelli, 1919; WILHELM VON BODE, *Studien über Leonardo da Vinci*, Berlino, G. Grote, 1921; EDMUND HILDEBRANDT, *Leonardo da Vinci. Der Künstler und sein Werk*, Berlino, G. Grote, 1927; RACHEL ANAND TAYLOR, *Leonardo the Florentine*, Londra, The Richards Press, 1927; EDWARD McCURDY, *The Mind of Leonardo*, New York, Dodd, Mead & Company, 1928; OSVALD SIRÉN, *Léonard de Vinci. L'artiste et l'homme*, Parigi-Bruxelles, G. van Oest, 1928.

¹² ANNY E. POPP, *Leonardo da Vinci. Zeichnungen*, Monaco, R. Piper & Company, 1928.

¹³ *Ivi*, p. 20.

¹⁴ *Ivi*, p. 18.

tima opera dell'artista ormai sul letto di morte: un'espressione di energie cosmiche, nel dominio dell'Onnipotente; queste carte iniziarono quindi ad essere considerate il vero lascito di Leonardo, il suo testamento spirituale.¹⁵

Dovremo aspettare il 1935 per vedere tutti i precedenti tentativi di interpretazione sintetizzati e consacrati in un notevole contributo scientifico, un caposaldo nel genere del catalogo critico: fu Kenneth Clark – che incontrò tra l'altro Anny E. Popp a Roma, nell'inverno del 1929 – a collocare ingegnosamente i disegni del diluvio in una prospettiva storica e biografica, come punto culminante dell'intera carriera di Leonardo, come una sorta di confessione delle sue ossessioni e manie.

Con i due volumi dedicati al *corpus* di disegni leonardeschi di Windsor, pubblicati nel 1935, il giovane direttore della National Gallery di Londra realizzerà il suo capolavoro di storia dell'arte italiana, stabilendo allo stesso tempo un punto di riferimento imprescindibile in termini di completezza, puntualità dell'apparato critico e scientifico, e qualità delle illustrazioni.¹⁶ All'interno della raccolta di Windsor, la serie del diluvio sorpassa in importanza e significato ogni altro esempio: per Clark, questi fogli rappresentano il frutto di una intera vita artistica, un risultato maturato in lunghi anni di riflessione. «Leonardo – scrive – had long had such subjects in mind».¹⁷ I disegni sarebbero stati eseguiti, secondo lo studioso, solo verso la fine della carriera di Leonardo, poco prima della parea che lo colpirà in Francia; una proposta di datazione così tarda non si basa quindi esclusivamente su ragioni concrete e materiali, ma tiene conto anche di motivazioni 'spirituali': secondo Clark infatti «we have no evidence of any drawings later than this date».¹⁸

Se per l'autore i disegni rappresentano il diluvio, il loro significato reale trascende tuttavia la raffigurazione di tale soggetto, che ne è quindi solo apparentemente il tema centrale. Mentre Anny E. Popp aveva interpretato queste carte come testimonianza di una delirante resa alle forze della natura, Clark le pone invece in relazione con un presunto '*sense of tragedy*', prendendo in prestito un'espressione coniata da Maria Lessing in altro contesto.¹⁹ È esattamente questo il punto di partenza della lettura proposta dallo studioso, lettura che si rivelerà particolarmente originale e influente: dietro i 'diluvi'

¹⁵ WILHELM SUIDA, *Leonardo und sein Kreis*, Monaco, F. Bruckmann, 1929, pp. 145 e sgg.; si veda anche HEINRICH BODMER, *Leonardo. Des Meisters Gemälde und Zeichnungen*, Stoccarda-Berlino, Deutsche Verlags-Anstalt, 1931 (dove RL 12377 e RL 12384 corrispondono alle ultime due illustrazioni del testo); MARIA LESSING, *Leonardo da Vinci's 'Pazzia bestialissima'*, «Burlington Magazine», LXIV, 1934, pp. 219-231.

¹⁶ KENNETH CLARK, *A Catalogue of the Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, Cambridge, The University Press, 1935.

¹⁷ *Ivi*, I, p. 47.

¹⁸ *Ivi*, I, p. XXXII.

¹⁹ *Ibid.*

Clark rintraccia infatti la presenza di una personalità divisa, rapita da visioni interne e allo stesso tempo intenzionata – per quanto possibile – a mascherarle. Significativamente, Clark sostiene che la serie andrebbe fatta dialogare con dei disegni più tardi, i cosiddetti *masqueraders*, gli studi leonardeschi di abiti e costumi. Perché quelle che Clark definisce «visions of destruction» sarebbero quindi un travestimento? La risposta a questa domanda è da ricercare in un approccio alla vita, all'orrore e alla tragedia, costantemente soppresso, forzatamente tradotto in un tipo di rappresentazione pseudo-scientifica, quasi un dramma delle emozioni trasposto in idrologia e meteorologia:

But though the drawings have a scientific background, they are fundamentally excuses for the release of Leonardo's sense of form, and for the expression of an overwhelming feeling of horror and tragedy.²⁰

L'impostazione scientifica di Leonardo è per Clark solo apparentemente tale, rivelandosi cioè nient'altro che un velo steso a ricoprire un abisso di ossessioni personali. La frase apposta da Leonardo al foglio RL 12380, *Della Pioggia* («farai li gradj della pioggia chadente in djurse djsstantie eddj uarie oscurita / ella piu oscura fia piu vicina al mezzo della sua grossezza»; Fig. 5), viene commentata dallo studioso in modo sintomatico, a testimonianza della natura essenzialmente psicologizzante del suo approccio:

It is almost as if Leonardo was afraid to own up to his own vision; as if the scientific side of his character was ashamed of anything so obviously untrue to natural appearances.²¹

È questa la ragione per cui, secondo Clark, i disegni del diluvio risultano così spaventosi: in altre parole, questi sarebbero in grado di rivelare la fragilità dei fondamenti di un'era razionale ma tuttavia ancora incapace di rappresentare le proprie ossessioni nelle libere «meanderings of expressionism»,²² un'epoca costretta cioè a ricorrere a formule rappresentative solo apparentemente descrittive, naturalistiche.

Leggere i 'diluvii' in chiave psicologica, come la confessione di una mente tragica, è appunto la *pointe* di Clark, secondo cui l'approccio di Leonardo alla vita verrebbe alla luce sotto forma di un travestimento, di un imbarazzo; le motivazioni scientifiche non sarebbero di conseguenza nient'altro che un pretesto per riuscire ad incanalare delle ossessioni esclusivamente private e personali. Quattro anni più tardi, nella sua innovativa monografia leonardesca, lo

²⁰ *Ivi*, I, p. 47.

²¹ *Ivi*, p. 48.

²² *Ivi*, p. xxxi.

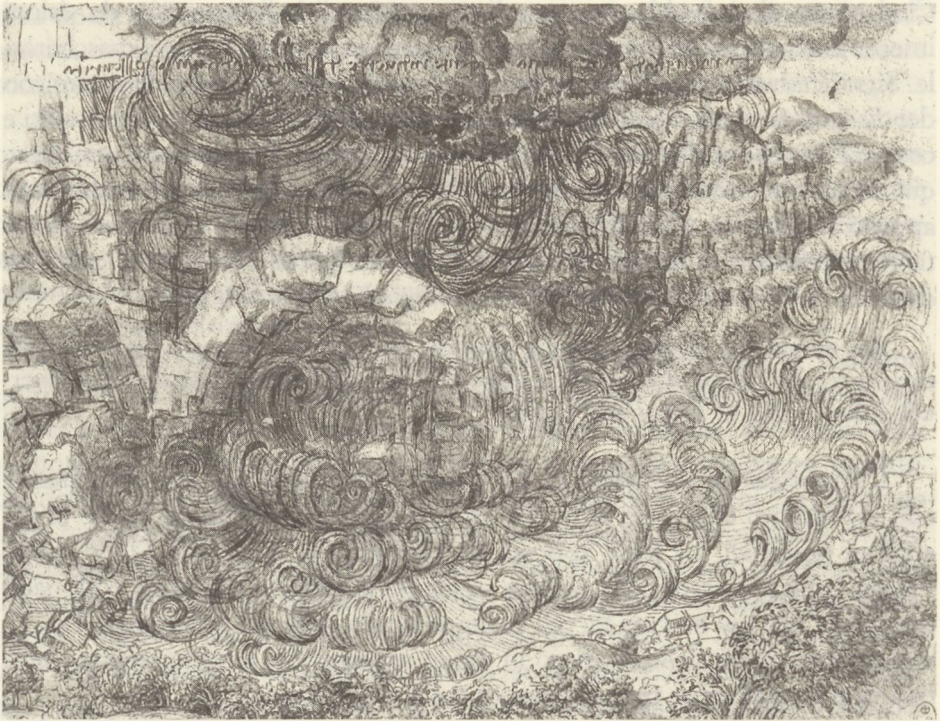


Fig. 5. LEONARDO DA VINCI, *Diluvio*, ca. 1515, Royal Library, Windsor, no. 12380 (photo: The Royal Collection © 2010 Her Majesty Queen Elizabeth II).

studioso espanderà la sua visione – formulata ora in termini esplicitamente freudiani – contribuendo in larga misura alla diffusione di una nuova immagine di Leonardo come genio tragico, da allora estremamente popolare. Nella nuova interpretazione fornita da Clark, le motivazioni scientifiche non sarebbero solo un pretesto per le sue *visions*, ma arriverebbero addirittura a provarle. Gli studi idrologici, ad esempio, avrebbero reso Leonardo sempre più consapevole del continuo flusso in cui si trovano tutte le forme di vita sulla terra, una consapevolezza che una volta acquisita scatenerebbe in lui una crisi immaginativa:

But as he gazed half hypnotized at the ruthless continuum of watery movement, Leonardo began to transpose his observations into the realm of the imagination, and to associate them with an idea of cataclysmic destruction which had always haunted him.²³

²³ K. CLARK, *Leonardo da Vinci. An Account of His Development as an Artist*, New York, The Macmillan Company, 1939, p. 165.

L'idea – o meglio la visione – di queste catastrofi, originatasi secondo Clark dallo studio e dall'osservazione dei fenomeni idrici, diverrebbe più intensa durante il soggiorno romano, per il sommarsi alla predisposizione psicologica appena descritta di una situazione effettivamente difficile presso la corte papale; negli stessi anni, la convinzione in un futuro di catastrofe globale sarebbe cresciuta in lui, fino a condurre alla creazione dei disegni del diluvio, un documento capace di esprimere il suo personale *'sense of tragedy'*.²⁴

In maniera ancora più accentuata di quanto avesse fatto con il *corpus* di disegni di Windsor, nella monografia del 1939 Clark 'privatizzò' il diluvio leonardesco, arrivando a leggerlo come un sintomo psicologico: «For these drawings come from the depths of Leonardo's soul»;²⁵ prosegue Clark: «The drawings at Windsor in which Leonardo illustrates these visions are the most personal in the whole range of his work».²⁶ Lo scopo 'apparente' della serie – il suo carattere scientifico – rimane però ancora presente in maniera scomoda: Clark si chiede nuovamente «Through what strange inhibition did Leonardo attempt to hide from himself the true motive of these drawings?».²⁷ Sotto le spoglie del Leonardo eroe della scienza moderna, Clark cerca quindi di rivelare la figura di un pessimista, un visionario allucinato da un futuro di distruzione. Non è questo il luogo adatto per analizzare le radici di tale lettura, esplorando per esempio quali motivazioni intellettuali e quale *milieu* culturale siano da ritenere responsabili dell'elaborazione di speculazioni psicologiche di tale portata. Qualche anno fa suggerivo di situare la risposta a questa domanda in una triangolazione di motivi eterogenei ma complementari: lo sforzo di Clark nell'adattare la sua idea di Leonardo al ritratto negativo (ma anche ambivalente) che ne aveva dipinto il suo mentore, Bernard Berenson; l'appoggio fornito ad artisti inglesi di ambito surrealista verso la fine degli anni '30, e ad altri *war artists* durante la Seconda Guerra Mondiale: artisti che opponevano alla forma oggettiva dell'arte astratta l'importanza del dato soggettivo; infine, l'autoidentificazione che Clark proiettava tra un io diviso e la sua lotta tra ruolo pubblico e passioni private.²⁸

Più importante, in questa sede, è considerare l'enorme successo che riscosse questo autorevole ritratto di un Leonardo tragicamente diviso: gli studi più importanti pubblicati durante il periodo bellico si rifanno infatti – senza eccezioni – al lavoro di Clark. Nel 1942, ad esempio, Martin Johnson dedicò ai «fantastic drawings» un articolo in due parti; secondo l'autore, i «drawings

²⁴ *Ivi*, p. 170.

²⁵ *Ivi*, p. 169.

²⁶ *Ivi*, p. 168.

²⁷ *Ivi*, p. 169.

²⁸ Cfr. FRANK FEHRENBACH, *Leonardos Vermächtnis? Kenneth Clark und die Deutungsgeschichte der 'Sintflutzeichnungen'*, cit.



Fig. 6. Kenneth Clark (con Giulia e Emilio Piccini), Firenze, Villa I Tatti, 1950 (photo: Villa I Tatti, Firenze).

of cosmic disaster» sarebbero una genuina espressione della «divided personality» dell'artista, scissa tra arte e scienza, nonché una forma per rappresentare la vendetta della natura sull'*hybris* umana.²⁹ In modo assai simile, la monografia danese del 1944 (pubblicata in traduzione olandese nel 1948) di Aage Marcus interpreta i disegni del diluvio in un capitolo dedicato alla personalità di Leonardo.³⁰

Nel 1952 appare la seconda edizione della monografia di Kenneth Clark (Fig. 6), e nello stesso anno l'autore pubblica anche *A note on the relation between his science and his art*, apparso in «History Today».

All'idea che i «diluvii» esprimano il *sense of tragedy* di Leonardo, si aggiunge qui un nuovo elemento: Clark crede che la scoperta, da parte dell'artista, di un flusso permanente di fenomeni, così vigorosamente espressa nel Codex Leicester, spieghi perché Leonardo «had got out of his depth»,³¹ e perché il suo abituale metodo di combinazione tra osservazione e analogia si riveli in ultima analisi senza via d'uscita. Leonardo ignorava ovviamente i successivi sviluppi scientifici, e in particolare «Newton's discovery of the calculus», che avrebbe potuto fornire «a framework into which Leonardo's observations could have fitted». ³² L'idea «of cataclysmic destruction» si farebbe quindi strada assieme alla convinzione che l'«human knowledge in the face of the forces of nature» sia destinata al fallimento;³³ nel contempo, Leonardo avrebbe – sempre secondo Clark – percepito la propria inadeguatezza nel competere con folle di artisti giovani e ambiziosi, attirati dalla corte papale di Leone X. La serie viene quindi, ancora una volta,

²⁹ MARTIN JOHNSON, *Leonardo da Vinci's Fantastic Drawings*, «Burlington Magazine», LXXX, 1942, pp. 141-145 e LXXXI, 1942, pp. 192-194.

³⁰ Cfr. AAGE MARCUS, *Leonardo da Vinci*, Amsterdam, Becht, 1948, pp. 239-242.

³¹ K. CLARK, *Leonardo da Vinci: A Note on the Relation between His Science and His Art*, «History Today», a. II, vol. V, 1952, pp. 301-313, la citazione a p. 311.

³² *Ivi*, p. 313.

³³ *Ibid.*

presentata come la tragica culminazione di una intera traiettoria intellettuale; i disegni del diluvio rappresenterebbero di conseguenza la vera eredità leonardesca:

To the present age those visions of catastrophe, in which a huge cloud fills the sky like a menacing flower, and sends down ribbons of destruction on the peaceful landscape, may seem the most poignant and relevant of all his works.³⁴

L'interpretazione dell'opera di Leonardo diffusa nei paesi di lingua tedesca dopo la Seconda Guerra Mondiale si sarebbe invece basata sulla monumentale monografia di Ludwig Heydenreich, pubblicata nel 1943. Anche Heydenreich celebra i 'diluvii' come il più autentico lascito di Leonardo, e in modo particolare della sua filosofia naturale: questi rappresentano quindi «il più pregnante documento del suo *Dasein* come artista-scienziato». ³⁵ Per Heydenreich il vero soggetto dei disegni non è infatti il diluvio ma piuttosto la morte della terra; essi testimoniano anche il tentativo di rappresentare «l'incarnarsi di invisibili forze cosmiche nella materia, attraverso la quale agiscono», una materia che Leonardo non differenzia. ³⁶ La serie è descritta nella monografia come un esempio di apocalisse materialista, e rispecchia la convinzione che «nell'apparente caos della fine del mondo», prevarrà infine una armonia trionfante. ³⁷

Seguono, nel 1952 e nel 1953, altre due pubblicazioni curate da docenti dell'università di Basilea, entrambe significative per analizzare l'impatto che i disegni del diluvio e gli scritti sul 'nuovo Leonardo' ebbero in area di lingua tedesca dopo la Seconda Guerra Mondiale. ³⁸ il breve libro di Karl Jaspers su *Leonardo filosofo* è il secondo di questi. ³⁹ Per il filosofo esistenzialista (Fig. 7), oltre che famoso psichiatra – trasferitosi da Heidelberg a Basilea nel 1948 – Leonardo si situa allo stesso tempo sia tra i padri fondatori della scienza moderna e dell'arte, sia agli antipodi della nostra distinzione tra i due diversi am-

³⁴ *Ibid.*

³⁵ LUDWIG H. HEYDENREICH, *Leonardo da Vinci*, Berlino, Rembrandt Verlag, 1943, p. 284.

³⁶ «[...] Materialisierung unsichtbarer kosmischer Kräfte in Stoffen, die ihr Wirkungselement sind, als solche aber nicht mehr eindeutig gekennzeichnet sind», *ibid.*

³⁷ «Bis zum letzten Augenblick seines Lebens aber war er [Leonardo] von der Existenz einer überirdischen Harmonie durchdrungen, die in allen Formen und Kräften, Räumen und Zeiten walte, und die selbst noch im scheinbaren Chaos des Welteneendes in Erscheinung tritt», *ivi*, p. 295.

³⁸ Cfr. ARTHUR E. POPHAM, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, Londra, Cape, 1949³, pp. 89-96; GÜNTHER NEUFELD, *A Drawing by Leonardo*, «Art Bulletin», XXVIII, 1946, pp. 47-49; RICHARD WEYL, *Die geologischen Studien Leonardo da Vincis und ihre Stellung in der Geschichte der Geologie, «Philosophia Naturalis»*, I, 1950, pp. 243-284; LUDWIG A. GOLDSCHIEDER, *Leonardo da Vinci. Landschaften und Pflanzen*, Londra, Phaidon Press, 1952, p. 16; MARCEL BRION, *Léonard de Vinci*, Parigi, A. Michel, 1952, p. 292.

³⁹ KARL JASPERS, *Leonardo als Philosoph*, Berna, Francke, 1953, ora in *Unterwegs zu Leonardo. Texte von Luca Pacioli bis Karl Jaspers*, a cura di M. Schneider, Monaco, Schirmer Mosel, 2006.



Fig. 7. Karl Jaspers, 1946 (photo: Harvard University).

biti culturali. In apertura al suo saggio, Jaspers sente anzitutto la necessità di difendere Leonardo da tre principali obiezioni: come artista, per l'accusa di incompiutezza della sua opera; per l'esclusione del calcolo matematico, come scienziato; per la mancanza di sistematicità del suo pensiero, in quanto filosofo. In parte, la difesa vuole essere una critica diretta al devastante capitolo su Leonardo incluso da Olschki nel suo *Geschichte der Neusprachlichen Wissenschaftlichen Literatur*,⁴⁰ uno dei pochi libri – tutti esclusivamente in lingua tedesca – a cui Jaspers fa riferimento in bibliografia. Secondo l'autore il contributo in assoluto più importante di Leonardo, sia nelle scienze che in filosofia, è l'aver saputo riconoscere il nesso inscindibile che lega conoscenza teorica e rappresentazione figurativa; persino la percezione visiva necessita infatti di una chiarificazione, che si può tuttavia ottenere grazie all'attività manuale:⁴¹ un riferimento alla teoria estetica di Konrad Fiedler e alle sue permutazioni nella teoria della scultura elaborata da Adolf von Hildebrand.⁴² Da questo punto di vista, Jaspers appare come un precursore delle attuali teorie sull'*iconic turn*: secondo il filosofo, l'arte diventerebbe un *organon* indispensabile alla riflessione filosofica. L'autore resiste alla tentazione di vedere in Leonardo una anticipazione della sua stessa visione anti-tecnocratica: al contrario, ne sottolinea i limiti e l'inevitabile fallimento, ricordando come la comprensione leonardesca della mate-

⁴⁰ LEONARDO OLSCHKI, *Geschichte der Neusprachlichen Wissenschaftlichen Literatur*, Heidelberg, Lipsia-Firenze, Halle, 1919-1927.

⁴¹ «Das Auszeichnende in Lionardos Erkennen ist: er ist ganz Auge und Hand; was für ihn ist, muß sichtbar sein, und was er erkennt, muß mit der Hand hervorgebracht werden. [...] Was das Auge sieht, wird aber erst klar, wenn die Hand es abbildend hervorbringt», in K. JASPERS, *Lionardo als Philosoph*, cit., p. 74.

⁴² Cfr. KONRAD FIEDLER, *Schriften zur Kunst*, a cura di G. Boehm, Monaco, Fink, 1991; ADOLF VON HILDEBRAND, *Il problema della forma*, a cura di S. Samek Lodovici, Milano, TEA, 1996.

matica rimanga confinata all'ordine visuale della geometria.⁴³ L'insistenza sull'individuale e sul concreto gli impedisce inoltre di raggiungere qualsiasi tipo di generalizzazione teorica, e gli preclude infine ogni escursione al di fuori dell'ambito del 'paradigma', della creazione di modelli. Nonostante questi limiti, almeno cinque elementi assicurerebbero secondo Jaspers l'importanza di Leonardo per le scienze moderne: la centralità della rappresentazione visiva; il ruolo fondamentale dell'esperienza sensoriale (contrapposta a concetti occulti); la ricerca del dato certo; l'approccio universalistico; il riconoscimento infine dell'indeterminatezza, del carattere aperto dei processi scientifici.⁴⁴

Il Leonardo di Jaspers è consapevole che ogni singolo oggetto – assieme alla sua forma visiva – ha il potenziale sufficiente per essere trasformato in un simbolo; una consapevolezza che segna per il filosofo una conquista significativa: la scoperta cioè che ogni percezione include in sé degli aspetti spirituali, che si manifesterebbero 'all'interno' delle esperienze sensibili, e non 'al di là' di queste, in un occulto *Hinterwelt* fatto di idee, religione, ecc. Ogni forma spirituale ha quindi bisogno di apparire, di adottare una superficie per poter così esistere ai nostri occhi.⁴⁵ La teoria dei simboli a cui Jaspers fa riferimento è ovviamente quella di Goethe, secondo cui ogni esperienza percettiva conterrebbe in sé della 'teoria', e quindi «più che delle semplici percezioni» (concetto su cui ritornerà ampiamente la fenomenologia del XX secolo).⁴⁶ Non sorprende quindi ritrovare tracciato nello studio di Jaspers un esplicito parallelo tra Leonardo e il poeta tedesco.⁴⁷

La disciplina scientifica che mostra le più forti affinità con questa concezione di conoscenza e immagine come elementi inscindibili è ovviamente la morfologia: il processo di trasformazione delle forme – la loro metamorfosi – include infatti anche l'invisibile, l'implicita interezza dei processi organici. Per Jaspers, questo pensiero è rispecchiato nel concetto leonardesco di unità compositiva dell'immagine, una visione secondo cui ogni singolo dettaglio pulsa all'interno di un 'Tutto', un 'Intero' che, paradossalmente, non sopprime né isola le sue parti.⁴⁸ L'insistenza di Leonardo sul carattere implicito di

⁴³ In K. JASPERS, *Leonardo als Philosoph*, cit., p. 119.

⁴⁴ *Ivi*, pp. 115-117.

⁴⁵ «Hier ist der methodisch entscheidende Punkt. Alles, was wirklich ist, geht durch die Sinne. Aber was Auge und Ohr wahrnehmen, das ist selber spirituell, wenn der rechte Blick es sieht. In der Sinneswelt findet der ständige Aufschwung über die Sinneswelt, aber nicht in ein Jenseits der Sinne statt. Und umgekehrt: alles Spirituelle muß, damit es für uns ist, Oberfläche werden», *ivi*, p. 77.

⁴⁶ Cfr. HARTMUT BÖHME, *Gibt es objektive Gefühle? Zum Problem einer Naturästhetik aus der Sicht der Goethe-Zeit*, in *Ästhetik und Naturerfahrung*, a cura di J. Zimmermann, Stoccarda-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 1996, pp. 13-26.

⁴⁷ In K. JASPERS, *Leonardo als Philosoph*, cit., pp. 75, 79, 120.

⁴⁸ «Die Einheit der durchgeformten Bildgestalt bei lebendigem Pulsieren jedes Einzelnen, ohne daß irgendetwas beiläufig nur für sich besteht [...]», *ivi*, p. 78.

questo 'Tutto' si rifletterebbe secondo il filosofo anche in una resistenza alla compiutezza, ovvero nella scelta di soggetti non raffigurabili: «e quindi dipinse i processi del mondo non rappresentabili, apocalissi, e *Regenbilder*»,⁴⁹ utilizzando peraltro lo stesso termine che Anny Popp aveva scelto come nome per i disegni del diluvio.

Al centro dell'immagine del mondo di Leonardo, Jaspers rintraccia la fede nell'ubiquità delle 'forze naturali'. È precisamente in questo contesto che l'autore, nella parte centrale del suo saggio, tematizza la nostra serie:

Leonardo descrive e disegna delle catastrofi naturali, la fine del mondo, il diluvio. È consapevole del potere originario [*Urmächte*] del cosmo nella creazione e nella distruzione, due momenti che percepisce come una onnicomprensiva necessità. Alcune delle sue immagini assomigliano a fotografie di una esplosione nucleare.⁵⁰

Ma, aggiunge poi velocemente, i disegni del diluvio marcano anche una forte differenza tra la nostra età, quella della tecnocrazia, e l'età di Leonardo. Per noi, queste *Urmächte* sono parti costituenti della materia, che anche se invisibili possono tuttavia essere manipolate e persino usate per distruggere la Terra. Al contrario, per Leonardo e la sua visione pan-animista, queste forze sono invece 'manifesti segreti' della natura, energie di creazione e distruzione insite nella natura stessa; forze che noi osserviamo, ma che tuttavia non possiamo comprendere.⁵¹

Per poter essere universale, Leonardo avrebbe dovuto diventare uno specialista in ogni campo del sapere: per Jaspers, una contraddizione in termini. Solo indirettamente è quindi possibile rivolgersi al 'Tutto' – implicito ma assente – nella sua interezza; Leonardo lo fa nell'incompletezza dei suoi risultati, nel cambiamento rapido o nell'interruzione di molteplici interessi di ricerca, e lo fa ancora più significativamente nella forma aperta dei suoi scritti e dei suoi disegni, nella loro stessa qualità abbozzata, in costante transizione:

Lo stato frammentario, la sovrabbondanza *in statu nascendi*, è allo stesso tempo il risultato di un approccio universalistico, consapevole del fatto che ogni perfezionamento implicherebbe necessariamente anche un fallimento.⁵²

⁴⁹ «Und dann all das andere Abbilden, Versuchen Lionardos, in dem Vollendung gar nicht erstrebt wurde. [...] Dann zeichnete er undarstellbare Weltvorgänge, Weltuntergänge, Regenbilder», *ivi*, p. 79.

⁵⁰ «Lionardo schildert und zeichnet Naturkatastrophen, Weltuntergang, Sintflut. Er nimmt die Urmächte des Kosmos im Schaffen und in der Zerstörung ihrer Schöpfungen wahr, erblickt darin die eine umfassende Notwendigkeit. Einige seiner Bilder könnten erinnern an Photographien von Atombombenexplosionen», *ivi*, p. 126.

⁵¹ «Die Urmächte sind für Lionardo das Geheimnis und die Grenze aller Dinge, sind die Zerstörung der Natur durch die Natur, deren Erscheinungen, nicht aber deren Kräfte wir erfassen», *ibid.*

⁵² «Das Fragmentarische, die Fülle in statu nascendi, ist zugleich die Folge der an jeder Vollendung ein Ungenügen erblickenden Universalität», *ivi*, p. 149.

L'osservazione di Jaspers acquista un significato sorprendente soprattutto nella prospettiva della recente catastrofe bellica. Parlando del carattere paradigmatico del «movimento violento di complessi processi terrestri, battaglie o temporali»,⁵³ Jaspers si riferisce al suo collega Joseph Gantner, direttore del dipartimento di storia dell'arte presso l'Università di Basilea (Fig. 8). È proprio con Gantner che Jaspers condivide la convinzione dell'importanza artistica e filosofica dei disegni del diluvio, un'importanza che, trascendendo il dato psicologico e biografico, trasforma questa serie in un esempio di unità – piuttosto che di separazione – della traiettoria scientifica ed artistica nel percorso di Leonardo.

Immagini e idee *in statu nascendi*, forme transitorie, nozioni ambigue o concetti fluidi vengono definiti da Gantner come «prefigurazioni». ⁵⁴ In occasione del Cinquecentenario della nascita di Leonardo, lo studioso tenne una conferenza all'Università di Basilea (più precisamente, nella Martinskirche) accolta con particolare interesse, cui infatti fecero seguito due inviti a ripetere la lezione presso le università di Magonza e Saarbrücken. ⁵⁵ Lo studioso, che apparentemente non conosceva la monografia di Clark, rifiutava, in apertura al suo saggio, sia il giudizio avanzato da Edmondo Solmi, che vedeva l'arte di Leonardo come «una concessione fatta al suo tempo, una violenza fatta al suo carattere», ⁵⁶ sia l'idea – proposta da Giovanni Gentile nel



Fig. 8. Joseph Gantner (photo: Universitätsbibliothek Basel).

⁵³ «[...] die heftigste Bewegung verwickelter Erdesbegebnisse [sic], Schlacht und Ungewitter», *ivi*, p. 142.

⁵⁴ *Ivi*, p. 149 («Es ist das Arbeiten in Präfigurationen, wie Gantner diese Schaffenswelt überzeugend umschrieben hat»).

⁵⁵ L'Università di Saarbrücken pubblicò nel 1953 la *Universitaetsrede* di Gantner in versione tedesca e francese.

⁵⁶ JOSEPH GANTNER, *Lionardo da Vinci. Gedenkrede zur Erinnerung an die fünfhundertste Wiederkehr des Geburtstages*, Basilea, Helbing und Lichtenhahn, 1952, p. 13.

suo *Il pensiero di Leonardo*, del 1939 – di una «mente tragica».⁵⁷ Per Gantner, il Leonardo artista è infinitamente più importante del Leonardo scienziato: la prima parte del suo intervento tracciava infatti una netta distinzione tra scienza (con Leonardo, l'ambito di 'quantità continua e discontinua') e qualità, o bellezza artistica, regno invece della fantasia visionaria e della «visione interna».⁵⁸ Nella seconda parte, si assiste tuttavia a un considerevole mutamento di prospettiva: si legge infatti che Leonardo intese l'arte come vero fondamento di ogni scienza, in quanto capace di rappresentare direttamente le radici comuni a entrambe le sfere intellettuali, e cioè quel fermento di forme di rappresentazione *in statu nascendi*.⁵⁹ Queste 'prefigurazioni' sarebbero poi continuamente in transizione tra diversi contesti: il loro perfetto compimento metterebbe infatti fine al processo immaginativo.⁶⁰ L'accettazione leonardesca della frammentarietà e dell'incompletezza e il «componimento inculto» sarebbero quindi due facce della stessa medaglia. La 'prefigurazione' definirebbe secondo Gantner anche la produzione letteraria di Leonardo, e quindi le sue descrizioni verbali del diluvio, dove i contorni tra parola e immagine sfumano. La qualità visionaria, estatica di tali descrizioni assicurerebbe quindi la loro stessa *enargeia*.⁶¹

Stranamente, nella sua lezione del 1952, Gantner non si concentrò sui disegni ma piuttosto sugli scritti sul diluvio: i testi sarebbero quindi il vero paradigma per le 'prefigurazioni' leonardesche.⁶² Qualche anno più tardi, lo studioso dedicherà un intero libro a *Leonardos Visionen von der Sintflut und vom Untergang der Welt*, a tutt'oggi l'unica estesa monografia dedicata all'argomento. Il nucleo centrale della lettura di Gantner è efficacemente riassunto in queste righe: «Dopo aver glorificato questo nuovo universo nella sua luminosa bellezza per quasi cinquant'anni, verso la fine della sua vita, Leonardo fu travolto dal desiderio di distruggerlo».⁶³ Ancora una volta quindi, queste immagini di deva-

⁵⁷ *Ivi*, p. 15.

⁵⁸ «[...] bis ans Ende der Welt wird die wissenschaftliche Notiz einen äußeren Tatbestand umschreiben, fixieren, die künstlerische aber einer inneren Vision gehorchen müssen», *ivi*, p. 21.

⁵⁹ «[...] das Zentrum, die Mitte von Leonardos Arbeit muß hier gesucht werden, hier in den Skizzen und abbozzi liegt die natürliche Ausdrucksweise sowohl des Künstlers [sic] wie des Scrutators Leonardo», *ivi*, p. 22.

⁶⁰ «In [der formalen Verwirklichung] käme eine Reihe von geistigen Erfassungen zur Ruhe, und der Prozeß des forschlichen Schweifens würde aufgehoben, unterbrochen, abgelenkt», *ivi*, p. 23.

⁶¹ «Wir wählen die Vorstellung des 'diluvio', in welcher für Leonardo so viel beschlossen liegt – Gestaltung der Erde durch den Menschen, Kampf des Menschen mit den Elementen der Natur, Kampf der Menschen miteinander, Untergang und Tod», *ibid.*

⁶² I disegni del diluvio si preannunciano invece già negli schizzi per la *Battaglia di Anghiari*: «Dann strömt die Phantasie Leonardos hinüber in die apokalyptischen Skizzen zur Sintflut und zur 'Schlacht von Anghiari', die in diesen Skizzen ja nur wie ein aus der Sintflut losgelöster Fetzen bildnerischer Vorstellungen erscheint [...]», *ivi*, p. 24.

⁶³ «Nachdem Leonardo durch nahezu fünfzig Jahre hindurch [...] dieses neue Universum [...]

stazione sono per Gantner «la più grandiosa delle sue visioni»,⁶⁴ e parlano di un Leonardo ossessionato dalla distruzione, vero filo rosso della sua carriera di scienziato e di artista. Così come altri studiosi attorno al 1950, Gantner ignorava che Leonardo non scrisse mai di accelerate catastrofi di scala globale. Con Clark e oltre lo stesso Clark, Gantner credeva che ogni orientamento scientifico provocasse necessariamente una reazione psicologica, elaborata nella forma di un 'mito personale';⁶⁵ nel nostro caso le 'visioni di distruzione' corrisponderebbero quindi all'altra faccia della scienza: convinzione che non sorprende incontrare nel clima culturale europeo del primo dopoguerra.

Ancora più significativo è il fatto che il ragionamento di Gantner sia anche in questo caso legato alla sua idea di 'prefigurazione': è solo in una realizzazione artistica dall'orizzonte aperto, caotica, incompleta e transitoria che le forze generative, le visioni e le intenzioni possono rivelare se stesse. L'unico modo per avvicinarsi a un grado così primordiale di creazione artistica e scientifica è attraverso l'empatia psicologica, attraverso l'arte contemporanea, o più precisamente l'arte astratta (la stessa argomentazione di Kenneth Clark, ma affrontata da una diversa prospettiva). Leonardo diviene, per Gantner, l'esempio di una nuova storia dell'arte, intesa come psicologia storica e come analisi delle forme, sulle tracce di un Wölfflin o un Focillon.⁶⁶ Le visioni di distruzione collaborano al formarsi di una storia dell'arte che sappia essere post-positivista e, allo stesso tempo, neo-formalista. Gantner non manca quindi di proporre un nuovo paradigma di studi leonardeschi: una «quarta immagine» («Vierte Gestalt») di Leonardo, dopo quella proposta dai filologi, dai *connoisseurs* e dagli storici della scienza.⁶⁷ L'entusiasmo dello studioso per i paesaggi apocalittici di Leonardo è – in ultima analisi – effetto della diffusione, negli anni del dopoguerra, di una *new age* non-prospettivista, avvicicabile al modello proposto da Jean Gebser in *Ursprung und Gegenwart*.⁶⁸ È sintomatico, in tal senso, che Gantner organizzi la serie di disegni secondo un criterio di 'scomparsa dello spazio'.⁶⁹

La proposta di Gantner ebbe vasta eco, e produsse reazioni talvolta entusiastiche, talvolta critiche (tra cui va menzionata in particolare la cauta recensione di André Chastel).⁷⁰ Nel medio periodo, il paradigma psicologico e for-

in einer für unsere Augen leuchtenden Schönheit verherrlicht hatte, übermannte ihn am Ende seines Lebens die Begierde, es wieder [...] zu zerstören». In J. GANTNER, *Leonardos Visionen von der Sintflut und vom Untergang der Welt. Geschichte einer künstlerischen Idee*, Berna, Francke, 1958, p. 73.

⁶⁴ *Ivi*, p. 35.

⁶⁵ *Ivi*, p. 117; cfr. anche pp. 55, 57, 185.

⁶⁶ *Ivi*, p. 25.

⁶⁷ *Ivi*, p. 35.

⁶⁸ JEAN GEBSER, *Ursprung und Gegenwart*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1949-1953.

⁶⁹ J. GANTNER, *Leonardos Visionen von der Sintflut und vom Untergang der Welt. Geschichte einer künstlerischen Idee*, cit., p. 205.

⁷⁰ Cfr. le recensioni di: EDUARD FRAENKEL, «Revue Ésthetique», XI, 1958, pp. 209-211; KATE

malista è andato lentamente sfumando, mentre l'attenzione sui disegni del diluvio si è propagata sino ad oggi, principalmente per effetto dell'enorme impatto degli articoli di Gombrich dedicati al 'componimento inculto' di Leonardo e allo studio dei motivi idrologici nella sua produzione.⁷¹ È seducente provare ad immaginare come sarebbe oggi un nuovo *revival* di studi psicologici e formalisti dedicati ai *Deluge Drawings*: senza dubbio, la parola chiave sarebbe 'neuro-estetica'.

TRAUMAN STEINITZ, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXI, 1959, pp. 234-237; KARL M. BIRKMEYER, «Renaissance News», XII, 1959, pp. 51-53; JOACHIM SCHUMACHER, «Renaissance News», XII, 1959, pp. 243-250; ANNA MARIA BRIZIO, «Raccolta Vinciana», fasc. XVIII, 1960, pp. 246-250; ANDRÉ CHASTEL, *Les travaux sur Léonard de Vinci*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXII, 1960, pp. 200-213: 210. Cfr. anche KURT R. EISSLER, *Leonardo da Vinci. Psycho-analytic Notes on the Enigma*, New York, International Universities Press, 1961; RAYMOND S. SITTES, *The Sublimations of Leonardo da Vinci*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1970.

⁷¹ ERNST H. GOMBRICH, *Leonardo's Method for Working out Compositions*, in *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, Londra, Phaidon, 1966, pp. 58-63; ID., *The Form of Movement in Water and Air*, in *Leonardo's Legacy*, a cura di C.D. O'Malley, Berkeley, University of California Press, 1969, pp. 171-204.