Il Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci

Tradotto per tutti in italiano moderno

Traduzione, riorganizzazione e note interpretative a cura di Simone Casu

Multimage

Il Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci

Tradotto per tutti in italiano moderno

Traduzione, riorganizzazione e note interpretative a cura di Simone Casu

MultimageE

Ringraziamo Vito Correddu del Centro Studi Umanisti Salvatore Puledda per la sua prefazione, Mario Olla e Giovanni Spinicchia per i loro insegnamenti e Paula Percivalle per il suo sostegno come musa ispiratrice.

Collana di Arti Visive, per chi guarda il mondo creativamente con nuovi significati

Titolo originale: Libro di Pittura di Leonardo da Vinci trascritto da Francesco Melzi nel 1540

revisione Alberto Malcangi

editing Simone Casu

immagine copertina Madonna dei Fusi (o dell'Aspo) Leonardo da Vinci (1501)
Drumlanrig Castle, New York, National Gallery of Scotland

I edizione Gennaio 2021

ISBN 978-88-7869-183-4

© 2021 Multimage
La riproduzione è consentita citando la fonte

Multimage, Associazione Editoriale
Via Desiderio da Settignano 11
50135 Firenze
http://www.multimage.org
info@multimage.org

Prefazione

Questa traduzione del Trattato della Pittura di Leonardo Da Vinci, permette di superare una sensazione di inacessibilità. Quando si leggono le pagine di questa collezione di appunti e stralci di riflessioni di Leonardo in italiano del 1500 si sente di avere un tesoro tra le mani ma di non poterlo cogliere fino in fondo per la sua difficoltà linguistica e contenutistica.

Il "Libro di Pittura" è stato composto nel 1540 dal suo allievo Francesco Melzi (1491-1570) a cui Leonardo aveva lasciato i suoi manoscritti in eredità. Si presenta quindi come un patrimonio di inestimabile valore, tecnico, storico e soprattutto esistenziale, ma privo di quella sistematicità di esposizione e di pensiero dei trattati d'arte, che lo rende quasi impenetrabile al lettore moderno.

Ci siamo chiesti come mai ancora nessuno avesse tradotto in italiano moderno questa pietra miliare della storia dell'arte, in effetti, a pensarci bene, anche questo può essere un sintomo della nostra epoca ancora così tanto materialista e meccanicista, dove l'essere umano concreto e la conoscenza non sono certo al centro delle preoccupazioni. A maggior ragione è necessario recuperare, reinterpretando e rinnovando, quelli che furono gli slanci che infuocarono le anime dei nostri illustri avi nelle epoche d'oro come fu appunto l'umanesimo storico.

Il Trattato rappresenta un modo di vedere e interpretare l'arte forse del tutto perduto, e sicuramente estraneo ai nostri giorni. In questi appunti si mostra uno sguardo e un modo di vivere la pittura ancora non corrotta dal successo e dal denaro, atteggiamento che tra le altre cose Leonardo critica quando si rivolge ai giovani pittori. Questo antico modo di intendere la pittura ricco di relazioni tra il mondo spirituale e quello tecnico è tipico dell'umanesimo storico. In questa epoca avviene una riscoperta dell'essere umano e delle sue capacità creatrici e una profonda riflessione sulla sua natura. Questo spirito coinvolge generazioni di letterati, artisti, filosofi, arrivando alla classe nobiliare, ai condottieri e ai governanti, che trascinati da questo impulso verso la conoscenza, si dedicarono allo studio e alla ricerca, tanto da tralasciare, in alcuni casi, addirittura le questioni di stato.

Ma questo momento, che vede gli albori nel XIII secolo ed esplode e si sviluppa in tutta Europa nel 1400, ben presto terminò. Col sacco di Roma (1527) e con i fanatismi della Riforma (1517) e della Controriforma (1545-63), tornò ad avere spazio quella mentalità rigida e assolutistica che spazzò via definitivamente l'umanesimo, e quel momento di slancio inteso come apertura e libertà di ricerca, cedette il passo alla violenza delle superpotenze colonialiste europee. Un caso emblematico di come furono osteggiati gli ultimi umanisti nel XVI secolo, è quello di Rodolfo II che fece di Praga l'ultimo baluardo umanista in una società che puntava dritta ai grandi imperi assoluti.

Da allora di umanesimo se n'è visto sempre meno, a parte qualche scritto giovanile di Marx, bisogna fare un salto negli anni '50 del XX secolo quando Sartre col suo scritto "L'Esistenzialismo è un Umanesimo" lo reintroduce e gli dà nuovamente impulso, fino ad arrivare a Mario Rodríguez Cobos, più conosciuto con lo pseudonimo di Silo, che lo recupera e lo rinnova profondamente, promuovendo una visione e una pratica umaniste al passo coi nuovi tempi.

Leonardo Da Vinci esprime nei sui scritti questo slancio umanista che arriva fino a noi ancora ricco di suggestioni, stimoli e insegnamenti e infatti questa raccolta passata alla storia come

"trattato" non è un ricettario su come fare le cose, tipico dell'artista artigiano, ma dell'uomo che nel mondo osserva se stesso, la sua intenzionalità, la sua capacità di cogliere e costruire la realtà. Quindi, il Trattato non è un'opera rivolta all'artigiano ma all'intellettuale, all'artista, al perspicace osservatore che analizza scientificamente il mondo senza perdere per questo il volo della fantasia e del sogno. La sua non è scienza esatta ma è ingegno in cui la tecnica è sempre e comunque al servizio della mente creatrice come strumento di elevazione dell'essere umano.

Il Trattato è un'opera di incredibile fascino e suggestione, di inestimabile valore umano e artistico, che nella sua vecchia veste rimane come uno scrigno di cui pochi detengono la chiave, dove i suoi contenuti giacciono come pietre pesanti e impolverate. Oggi, per merito della nuova traduzione endolinguistica di Simone Casu, possono tornare a brillare come preziose gemme e illuminare le nostre menti come i nostri cuori. Grazie all'Autore per averci restituito il piacere della lettura e la possibilità di penetrare nei suoi significati.

Vito Correddu,

Presidente del Centro Studi Umanisti Salvatore Puledda di Roma.

Introduzione

A che serve oggi poter leggere e studiare gli appunti di Leonardo senza impedimenti di forma e di organizzazione?

Questo è ciò che ci domandammo prima di avventurarci in questa impresa, dato che il lavoro sarebbe stato complesso e di grande impegno e non bastava solo la passione, ma era necessario avere chiara l'utilità e il senso culturale di quest'operazione di rinnovamento e rilancio di quest'opera. A questa domanda non abbiamo risposto intellettualmente ma abbiamo lasciato che in questo periodo di riflessione le risposte sorgessero da sole. Eccone alcune:

Capire le sue opere. Molti sono appassionati delle opere di pittura e disegno di Leonardo e indubbiamente le si può comprendere e penetrare in maggiore profondità se si conoscono le riflessioni e le tecniche da lui adoperate per dipingerle.

Godere del suo pensiero. Questo è un piacere che in molti hanno nel leggere la saggistica, ma era quasi impossibile leggere rilassatamente e fluidamente, oltre che nella sua interezza, la raccolta dei suoi appunti sulla pittura, mentre con questa edizione ciò è possibile anche per gli stranieri, nel momento in cui venisse tradotto in altre lingue.

Farsi trascinare dalla sua passione e poesia. Quell'impeto passionale e poetico dell'uomo e non del mito leonardesco, rivive nuovamente in questa nuova divulgazione, e non è poco avvertire la sua presenza e sentirsi spronati dalla sua incessante riflessione fantastica, e sentire nella sua vita e nei suoi atti la stessa intenzione sognatrice, utopica e trascendente dell'umanesimo che può rivivere oggi in noi.

Farsi guidare e ispirare nell'arte. Non è un trattato pieno di ricette su come fare bene le cose, ma vi sono così tanti consigli e ingegni e tecniche per ispirarsi profondamente, oltre che per apprendere in senso tradizionale. Se sei un artista, qualsiasi sia la disciplina che pratichi potrai, dai suoi appunti, ricevere l'impulso a fare con cura, permanenza e passione la tua disciplina. Leonardo in questo senso rimane un modello intramontabile: passionale, intelligente e incredibile creatore di altri mondi, così come lo dovrebbe essere qualsiasi artista.

L'Autore

Insegnante, ricercatore didattico e artista.

Si dedica da diversi anni allo studio di nuove metodologie didattiche elaborando i metodi di disegno R.O.D.VAL. (Ragionare Osservare Disegnare VALutare), di pittura (VE.SE.DI. (Vedere Sentire Dipingere), di spiritualità nell'arte ES.TE.TRA. (Espressione Tecnica Trascendenza) e, infine, di fotografia R.O.S.VAL. (Ragionare Osservare Scattare VALutare). Da oltre trent'anni pratica la pittura, il disegno, l'illustrazione e la fotografia come forme per la conoscenza di sé e del mondo, accompagnandole con la meditazione e lo studio sperimentale.

Nel 1998 fonda assieme da altri artisti il Centro Umanista di Espressione Artistica a Firenze, una scuola che possa accomunare tutte le arti, dal disegno e pittura, al teatro e cinema, dal canto alla chitarra, dalla scrittura creativa a quella per il cinema e la canzone. La scuola chiude nel 2006 e la sua esperienza di insegnate è stata raccolta nel libro "Perché ho rinunciato al Disegno".

Nel 2006 è stato fondamentale l'incontro col Prof. Giovanni Spinicchia con il quale ha scritto il libro "Impara a disegnare col metodo VE.RA.DI." edito dalla Macro, che è stato la base per elaborare il metodo R.O.D.VAL. nuova edizione con la casa editrice Multimage.

Nel 2006 fonda l'Istituto Internazionale di Arte Trascendentale ESTETRA tenendo seminari specifici in tutta Italia, in Spagna, in Francia e Germania.

Nel 2013 pubblica la traduzione in italiano moderno del "Trattato di Pittura di Leonardo Da Vinci", corredato di note critiche e di nuove illustrazioni che pubblica sempre con la Macro, mentre la nuova edizione 2021 con la Multimage.

Dal 2010 al 2020 la sua ricerca si è concentrata su alcuni studi di percezione, che hanno dato origine al testo sulla "Percezione Sottile nell'Arte" e di rapporto tra gli esseri umani, che è confluito nel lavoro di gruppo "Io Esisto perché Tu Esisti. Verso una Nazione Umana Universale", anch'esso pubblicato con Multimage, disponibile anche in versione audio.

Nel 2021 è nata la sua galleria e negozio on-line (www.relaxart.it) dove fonde arte e meditazione della natura.

Metodo di revisione

I testi analizzati e presi in considerazione per questa nuova edizione rivelano chiaramente il fatto che non si tratti di un "Trattato" e che chiamarlo in questo modo risulti un falso. I trattati storici di pittura hanno una struttura logica e procedurale atta a guidare il lettore a comprendere i metodi, i principi, e le regole di un mestiere e come tali avanzano per ordine, dalle cose semplici alle complesse, perché come tutti sappiamo un qualsiasi metodo non è un elenco di operazioni casuali ma organizzate nel tempo e nello spazio.

Si tratta invece di una raccolta disorganizzata di appunti di Leonardo, alcuni più pertinenti altri meno, attorno alla pittura e alla figura del pittore. L'unico ordine accettabile e non invasivo da parte dei precedenti compilatori sarebbe dovuto essere cronologico, ciò ci avrebbe consentito di cogliere l'evoluzione del pensiero leonardesco in relazione alle sue vicende vitali e professionali. Quindi, ci troviamo di fronte a una serie di pensieri, alcuni crediamo quasi degli sfoghi, altri dei divertimenti, che non presentano nessuna organica e intenzionale forma trattatistica, e altrimenti non poteva essere, perché non sono stato scritti e pensati in questo modo.

È probabile, come succede a tutti noi nel raccogliere appunti subitanei personali per chiarire e fissare i nostri pensieri, emozioni ed esperienze, che i tanti brani poco chiari, contradditori e confusi che si trovano nel Trattato, non abbiano né la forma né la pretesa di essere organici e comprensibili, proprio perché intimi e occasionali. Chissà se Leonardo Da Vinci li avesse riletti, soprattutto così raccolti alla rinfusa, quanti di questi brani avrebbe revisionato, buttato o addirittura non riconosciuto e compreso perché fuori dal contesto emotivo e psicologico nel quale sono stati buttati giù.

Che questa raccolta di appunti sia passata nei secoli come Trattato di Leonardo Da Vinci, dovrebbe far riflettere sulla capacità di manipolare i contenuti del passato, del presente e anche del futuro.

Cosicché ci siamo sentiti pienamente liberi, come si sono sentiti i precedenti compilatori, di riorganizzare secondo il nostro pensiero questi appunti, cercando il più possibile di avvicinarci alla struttura di un vero trattato, e di dare valore e compattezza al pensiero leonardesco per renderlo fruibile alle future generazioni.

Questo lavoro interpretativo ha richiesto varie operazioni.

La prima operazione è stata quella di comprendere e tradurre in italiano corrente gli oltre 900 periodi di Leonardo.

La seconda è stata comprenderne l'organicità di pensiero per poi riorganizzare tutto il materiale tradotto in parti o sezioni adeguate alla comprensione del testo. Questo fu un tentativo che provarono i primi compilatori ma con poca efficacia, ecco perché di quell'ordinamento ne abbiamo tenuto conto solo in parte, proprio perché i diversi "contenitori" usati presentano un'impostazione antica e forzata in molti casi, e non permettono una visione strutturale ma frammentaria e scollegata.

La parte più complessa, difficile e delicata, è stata quella di fondere ciò che è diviso, ovvero ordinare e incastrare in un continuum logico e poetico questi frammenti, secondo una certa sensatezza e ispirazione. Ci siamo ritrovati come dei restauratori archeologici che assemblano

i pezzi di un vaso, a inventare dei discorsi interpretativi di congiunzione tra i vari spezzoni. Questa vera e propria manipolazione del materiale originale riorganizzata per evidenziare ciò che interpretiamo e deduciamo del pensiero leonardesco, non ha chiaramente nessun valore storico ma è giustamente una riscrittura, una ricomposizione dei frammenti.

D'altra parte non è mai esistito un Trattato di Pittura di Leonardo Da Vinci, e fin dal principio solo una raccolta dei suoi stralci, riuniti in una forma che, per quanto filologicamente rispettosa, è pur sempre frutto di un'interpretazione di un'epoca e di un autore, primo fra tutti il suo allievo Melzi che lo pubblica col nome Libro di Pittura nel 1540. Ma la dicitura Trattato sembra più una invenzione del XVIII secolo, con i primi libri stampati in francese, tedesco e spagnolo. Quelli che nei secoli precedenti venivano, con maggiore onestà, definiti "scritti", "discorsi", "precetti", "opinioni" passano oggi alla storia come Trattato, che è un falso e un inganno al lettore, di cui ancora ricordo la delusione a 15 anni quando ne comprammo una copia. La più diffusa e curata edizione del falso "Trattato" è quella francese del 1651 dell'editore Giacomo Langlois di Parigi, illustrata da Nicolas Poussin, che mette mano a tutte le illustrazioni curandole e modificandone diverse secondo la sua interpretazione. Queste illustrazioni sono oggi quelle più conosciute e oramai riportate in quasi tutte le edizioni consultabili in internet.

Infine, tutto questo mettere in relazione le parti tra loro divise, eliminando le ripetizioni e accorpando le similitudini, ha portato a una nuova stesura e lettura dei frammenti, che ci ha rivelato collegamenti e intuizioni rispetto al suo modo di intendere la pittura. Per questo motivo introduciamo, riassumiamo e traiamo delle conclusioni per ogni sezione, nella speranza che in qualche forma il pensiero di Leonardo possa tornare a vivere rinnovato.

I lettori per risalire alla fonte avranno sempre a disposizione i tanti testi di varie epoche che sono di pubblico dominio, in particolare vi sono tante versioni del XVII secolo. Per rendere più semplice e immediata questa consultazione a confronto tra questa nuova edizione e le precedenti, abbiamo riportato il numero di riferimento delle versioni precedenti alla fine dei paragrafi incluso tra parentesi. Laddove abbiamo diviso il brano che trattava più argomenti da organizzare in paragrafi differenti abbiamo usato i suffissi di una lettera come ad esempio (134A) e (134B).

Inoltre, i diversi periodi integrali sono separati da tre asterischi *** dato che è stato tolto il titolino presente nella maggior parte delle edizioni, perché questi titoli orientano il lettore in una direzione, a volte anche erronea, ma soprattutto riduttiva rispetto al contenuto del brano. I diversi appunti spesso si riferiscono a molti più argomenti rispetto a ciò che è evidenziato nel titolino.

Altro segnale meno ricorrente è questo [...] che indica l'eliminazione di alcune parti sostanzialmente simili onde evitare ripetizioni e lungaggini del testo. Mentre sempre tra perentesi quadre sono i nostri commenti interni al testo riportati in corsivo.

La lingua è stata modificata dove abbiamo ritenuto necessario perché poco comprensibile o di difficile lettura, soprattutto nelle spiegazioni più tecniche, mantenendo il più possibile la stesura originale di indubbio fascino ed efficacia, in tutti i brani più suggestivi e poetici. Il testo modificato dall'italiano antico in uno più moderno è sempre nella percentuale minima possibile, in modo da non stravolgere del tutto la musica e i modi discorsivi di Leonardo.

Altra operazione di adeguamento è relativa al cambiamento delle illustrazioni delle versioni precedenti, spesso non coerenti col testo, altre volte sbagliate, e in alcuni casi non presenti ma necessarie per comprendere i concetti, ed è per questo che ne abbiamo aggiunte di nuove.

Riassumiamo i vari trattamenti operati sul testo originale:

- comprensione, traduzione e riorganizzazione del testo per renderlo comprensibile e moderno
- elaborazione di una nuova struttura organizzativa del testo
- eliminazione di ripetizioni e brani incomprensibili
- apporto di note critiche d'introduzione e di sintesi
- eliminazione dei titoli di paragrafo
- correzione, adeguamento, aggiunta di illustrazioni

Il nostro interesse è stato quello di rendere vivo, organico, comprensibile e lanciato verso il futuro il pensiero leonardesco sulla pittura e sulla natura, pensiero di chi ha osservato e creato nuovi mondi, l'artista e la sua profonda umanità indagatrice fantastica.

Per concludere, consigliamo vivamente se siete amanti delle letteratura, quando leggerete dei brani poetici e suggestivi, come il 65 o 145 tra i tanti, di andare anche a leggere il testo originale, compreso il significato contenutistico reso evidente nella traduzione, non privatevi di quello slancio poetico ed emotivo che accompagna la stesura di vari brani gettati di pugno da Leonardo Da Vinci.

Buona lettura.

Edizioni consultate

La più affidabile è l'edizione fotografica che riporta la riproduzione dei trattati originali più antichi. Questo notevole progetto ha portato alla creazione di un archivio consultabile su internet all'indirizzo: http://www.treatiseonpainting.org/home.html

L'edizione maggiormente consultata è quella originale di Francesco Melzi conservata alla Biblioteca Vaticana e datata 1540.

I testi nelle varie edizioni si trovano in internet in vari formati e siti ed è di pubblico dominio, come lo si può trovare nella libera biblioteca digitale Wikisource (http://it.wikisource.org) o google libri.

La casa editrice Macro mette a disposizione una copia in PDF dell'opera completa scaricabile dal sito internet.

Sommario

Prefazione 5
Introduzione 7
L'Autore 8
Metodo di revisione 9
Edizioni consultate 11

Prima Parte: La Società 17

Il ruolo della pittura e del pittore nella società del '400 18
I. Relazioni tra pittura e scienza 19
II. Relazioni e disputa tra pittura e poesia 23
III. Relazioni e disputa tra pittura e musica 31
IV. Relazioni tra pittura e scultura 33
Conclusione prima parte 39
Bibliografia essenziale 40

Seconda parte: Il Pittore 41

Come comportarsi per "essere" pittore 42
I. La figura del pittore 43
II. Consigli ai pittori e ai principianti 47
II.A. Consigli per la rappresentazione della figura umana 57
Conclusioni seconda parte 62

Terza parte: La Pittura 65

La bottega artigianale del '400 64
I. Principi generali della pittura 65
II. Visione, prospettiva, forma e spazio 68
III. La prospettiva aerea 75
III.A. Prospettiva del colore 83
IV. Il chiaroscuro 85
IV.A. I contrasti 87
IV.B. I Contrasti nei bordi 91
V. Delle Luci 94

VI. Delle Ombre 101
VI.A. Tipologie di Ombre 104
VI.B. Ombre semplici e composte 105
VI.C. Morfologia delle ombre 107
VI.D. Oscurità e luminosità delle ombre 113
VI.E. Colori delle ombre 118
VI.F. Velocità delle ombre 123
VII. Dei Riflessi 126
VII.A. Del riflesso luminoso 132
VII.B. Dei Riflessi colorati 133
VIII. Il Colore 136
VIII.A. La percezione del colore 136
VIII.B. Il colore più bello e vero 138
VIII.C. Uso e mescolanza del colore 141
IX. Scultura 143
X. Tecniche varie 143
XI. Rappresentazione dei comportamenti umani 144
XII. La Composizione 149
Conclusione terza parte 155

Quarta parte. I Soggetti 157

I temi cari al rinascimento 158
I. Il Corpo Umano 159
I.A. Proporzioni e metrica 164
Considerazioni sull'Uomo di Vitruvio 167
I.B. Anatomia 170
I.B.I. Muscolatura 172
I.B.II. Articolazioni 174
I.C. Movimenti 177
I.C.I. Tipi di movimento 177
I.C.II. Bilanciamento e sbilanciamento del corpo 181
I.C.III. Movimento e potenza 184
I.D. Il panneggio 189

II. Gli animali 193
III. La Natura e il paesaggio 194
III.A. Alberi e piante 197
III.A.I. Morfologia 197
III.A.II. Chiaroscuro e colore 207
III.A.III. Botanica 216
III.B. Cieli, nuvole e atmosfera 218
III.C. Montagne 223
III.D. Orizzonte 224
Conclusione quarta parte 228

Conclusioni. Analisi degli appunti di Leonardo Da Vinci 231

Prima Parte

La **Società**

Il ruolo della pittura e del pittore nella società del '400

All'epoca di Leonardo vi era una suddivisione delle discipline della conoscenza, in cui ciò che era mentale e speculativo veniva considerato "arte maggiore o liberale" mentre ciò che era manuale e artigianale era "arte minore o meccanica". La pittura, l'architettura e la scultura erano da sempre considerate attività artigianali al pari del macellaio, del tessitore e del fabbro, per questo minori sia come posizione sociale, sia come prestigio e remunerazione. Gli artisti da Giotto in poi, soprattutto nel '400, s'impegnano molto per essere considerati non più al pari del muratore ma del matematico, filosofo, musicista (compositore e non esecutore), del letterato e del poeta, alcune delle arti maggiori, e non per una rivendicazione di tipo sindacale, ma per un reale cambiamento del modo di operare e, soprattutto, di affrontare la pittura, la scultura e l'architettura che cambiò profondamente in un solo secolo. Ai tempi di Leonardo, ciò che oggi è consolidato, non lo era affatto, è solo dopo Michelangelo che in Europa si inizia a considerare l'artista al pari dell'intellettuale, pur continuando a vivere e sopravvivere parallelamente l'artista artigiano, il bottegaio. Questo rango non era di certo concesso a tutti gli artisti, ma ancora a pochi eletti e Leonardo vive nella sua vita questo passaggio, dato che nasce come artigiano e muore come cortigiano del Re di Francia, avendo stima e riconoscimenti altissimi come intellettuale e uomo di scienza, oltre che come artista.

Nei brani di questa sezione si vede quali argomenti porta a suo favore, confrontandosi con altre discipline, facendo notare al contempo differenze ma anche caratteristiche peculiari della pittura mai rilevate da altri prima di lui. Questa posizione presente in tutto il trattato, ci fa capire come la riflessione leonardesca sulla pittura era – ed è per questo motivo che si discosta dai "manuali di pittura" – di tipo filosofico, in cui si cerca di comprendere i principi che regolano le cose a partire dalla riflessione sulla struttura portante che costituisce la scienza della pittura. In questa parte si legge un Leonardo che "lotta" quasi per un senso di giustezza che chiede di riconoscere alla pittura caratteristiche ed elementi distanti dall'artigiano, e che merita quanto e più di altre arti maggiori, un posto nella considerazione che la società deve riconoscere alla grandezza dell'arte pittorica.

I. Relazioni tra pittura e scienza

Nell'epoca di Leonardo la scienza come oggi la conosciamo non aveva ancora fatto la sua comparsa, cioè una scienza che si basa sul metodo, ma veniva considerata un ramo della filosofia fin dai tempi dei filosofi presocratici e che vede in Aristotele il suo massimo rappresentante antico di questa "filosofia naturale" che poi si suddividerà nelle diverse discipline scientifiche, dalla matematica, alla fisica, alla botanica e così via. Al tempo di Leonardo quindi si parlava di scienza in termini speculativi e non metodici, anche se tanto l'aritmetica come la geometria, davano fondamento, oltre ai principi classici, come quello del terzo escluso, al corretto ragionamento. Era una scienza che si basava sulla logica, sulla matematica e la geometria, e soprattutto sulla capacità di filosofare e di elaborare i dati osservati spesso senza l'ausilio di strumenti di misurazione e di verifica come noi oggi siamo abituati.

***

Per scienza s'intende quel modo di intendere qualcosa che origina dai suoi principi, entro i quali niente di detta scienza è estraneo a detti preamboli, come il principio della "quantità continua" nella scienza della geometria che afferma che la superficie dei corpi ha origine nella linea, quale confine di detta superficie; ma questo non ci soddisfa in quanto noi conosciamo che la linea ha origine nel punto, ed il punto è ciò di cui nessuna altra cosa può essere minore. Dunque, il punto è il primo principio della geometria, e nessun'altra cosa in natura o nella mente umana può dare origine al punto. Perché se tu dirai che nel contatto con una superficie da parte di un mezzo acuminato tu crei un punto questo non è vero: ma diremo che questo contatto si deve al fatto che sia la superficie a circuire il mezzo, e che in questo strumento risieda il punto, e che questo non appartenga alla superficie impressa, né questo punto né tutti i punti dell'universo sono, anche se fossero uniti tra loro, nessuna parte della superficie.

Se tu immaginassi un essere composto da mille punti, dividendolo poi in mille parti, si può dire che questa parte sia uguale al tutto. E questo si prova con lo zero, ovvero il nulla, cioè la decima parte dei numeri, per il quale si rappresenta in un 0, che posto dopo un'unità, la farà moltiplicare per dieci, e se mettiamo due di zeri, diverrà cento, e così infinitamente crescerà sempre di dieci volte per ogni zero che si metterà al seguito. Ma lo zero in sé non vale altro che nulla, e così tutti i nulla dell'universo sono uguali a un sol nulla nella loro sostanza e valore.

Leonardo fa notare come la superficie sia formata da qualcosa che non è superficie, dalla sua negazione, come il numero viene moltiplicato dal "nulla dello zero", facendo così evidente come il principio del punto come delle zero sia difficilmente afferrabili in sé, e se ne comprende la natura solo in relazione all'insieme delle altre entità.

Testo originale

1. Se la pittura è scienza o no.

Scienza è detto quel discorso mentale il quale ha origine da' suoi ultimi principî, de' quali in natura null'altra cosa si può trovare che sia parte di essa scienza, come nella quantità continua, cioè la scienza di geometria, la quale, cominciando dalla superficie de' corpi, si trova avere origine nella linea, termine di essa superficie; ed in questo non restiamo satisfatti, perché noi conosciamo la linea aver termine nel punto, ed il punto esser quello del quale null'altra cosa può esser minore. Adunque il punto è il primo principio della geometria; e niuna altra cosa può essere né in natura, né in mente umana, che possa dare principio al punto. Perché se tu dirai nel contatto fatto sopra una superficie da un'ultima acuità della punta dello stile, quello essere creazione del punto, questo non è vero; ma diremo questo tale contatto essere una superficie che circonda il suo mezzo, ed in esso mezzo è la residenza del punto, e tal punto non è della materia di essa superficie, né lui, né tutti i punti dell'universo sono in potenza ancorché sieno uniti, né, dato che si potessero unire, comporrebbero parte alcuna d'una superficie. E dato che tu t'immaginassi un tutto essere composto da mille punti, qui dividendo alcuna parte da essa quantità di mille, si può dire molto bene che tal parte sia eguale al suo tutto. E questo si prova con lo zero ovver nulla, cioè la decima figura dell'aritmetica, per la quale si figura un 0 per esso nullo; il quale, posto dopo la unità, le farà dire dieci, e se ne porrai due dopo tale unità, dirà cento, e cosí infinitamente crescerà sempre dieci volte il numero dov'esso si aggiunge; e lui in sé non vale altro che nulla, e tutti i nulli dell'universo sono eguali ad un sol nulla in quanto alla loro sostanza e valore. Nessuna umana investigazione si può dimandare vera scienza, se essa non passa per le matematiche dimostrazioni; e se tu dirai che le scienze, che principiano e finiscono nella mente, abbiano verità, questo non si concede, ma si nega per molte ragioni; e prima, che in tali discorsi mentali non accade esperienza, senza la quale nulla dà di sé certezza.

Nessuna investigazione può dirsi vera scienza se essa non è dimostrata matematicamente, e se tu dirai che le scienze iniziano e finiscono nella mente, ciò non può essere vero, perché prima che nella mente esse devono essere, per essere certe, dimostrate nell'esperienza. (1)

***

Le scienze imitabili sono quelle che si tramandano tra maestro e discepolo dando simili frutti; queste sono utili all'imitatore, ma non sono di tanta eccellenza come quelle che non si possono lasciare in eredità. Tra queste la pittura è la prima: questa non s'insegna a chi non è dotato di natura, come accade con la matematica, che tanta ne apprende il discepolo quanta il maestro gli insegna; questa non si copia, come si fa con le lettere, che tanto vale la copia quanto l'originale; questa non si ricalca, come si fa con la scultura, della quale la copia impressa nel calco è uguale all'originale; questa non fa infiniti figliuoli come si fa coi libri stampati; questa nella sua unicità mantiene la sua nobiltà, onora il suo autore e resta preziosa, e non partorisce mai figliuoli eguali a sé. E tal singolarità la rende ancor più eccellente se è diversa da quelle di altri autori.

Ora, non vediamo noi i grandissimi re dell'Oriente andare velati e coperti, credendo che mostrandosi possano diminuire loro la fama? Or, non vediamo come le pitture che rappresentano le immagini delle divine deità siano continuamente tenute nascoste con coperture di grande valore? E quando si scoprono, prima si fanno grandi solennità ecclesiastiche di vari canti con diversi suoni e nello scoprirle, la grande moltitudine dei popoli che vi accorrono, immediate si gettano a terra adorando e pregando i santi figurati nella pittura, per chiedere salute in caso di malattia, come se tale idea fosse lí presente ed in vita. Questo non accade in nessuna altra scienza od altra umana opera, e se tu dirai che questa non sia virtù del pittore, ma virtù della cosa raffigurata, si risponderà che in questo caso la mente degli uomini potrebbe soddisfare tali richieste restando nel letto, e non andare, nei luoghi faticosi e pericolosi, nei pellegrinaggi, come si vede fare di continuo. E se tali pellegrinaggi vengono fatti di continuo, chi li muove senza necessità? Certo tu mi dirai che questa pittura è un simulacro, e che non tutte le pitture raffigurano e rappresentano questo fenomeno, però sembra che questo fenomeno di fede ami la pittura, ed ami chi l'ama e contraccambia, e si diletti di essere adorata più in quella che in altra figura che la rappresenti, e per quella dipinta renda grazie e offra doni di salute, secondo le credenze di coloro che in quel luogo accorrono. (4)

***

La pittura si preoccupa di rendere la superficie dei corpi, e la prospettiva occupa dell'accrescimento e diminuzione dei corpi e dei loro colori; perché la cosa che allontana dall'occhio perde tanto di grandezza e di colore quanto più si distanzia. Dunque la pittura è filosofia [*a quel tempo s'intendeva l'attuale fisica]*, perché la fisica tratta del moto aumentativo e diminutivo, da cui possiamo ricavare che la cosa vista dall'occhio acquista tanto di grandezza, di particolari e di colore, quanto più diminuisce lo spazio interposto tra essa e l'occhio che la vede.

Chi biasima la pittura, biasima la natura, perché le opere del pittore rappresentano le opere di questa natura, e per questo il detto biasimatore ha carestia di sentimento.

Così diamo prova che la pittura è filosofia della fisica perché tratta del moto dei corpi e ne studia i comportamenti nello spazio. Tutte le scienze teoriche hanno vita breve, eccetto nella loro parte pratica e meccanica. (5)

4. Delle scienze imitabili, e come la pittura è inimitabile, però è scienza.

Le scienze che sono imitabili sono in tal modo, che con quelle il discepolo si fa eguale all'autore, e similmente fa il suo frutto; queste sono utili all'imitatore, ma non sono di tanta eccellenza, quanto sono quelle che non si possono lasciare per eredità, come le altre sostanze. Infra le quali la pittura è la prima; questa non s'insegna a chi natura nol concede, come fan le matematiche, delle quali tanto ne piglia il discepolo, quanto il maestro gliene legge. Questa non si copia, come si fa le lettere, che tanto vale la copia quanto l'origine. Questa non s'impronta, come si fa la scultura, della quale tal è la impressa qual è l'origine in quanto alla virtú dell'opera. Questa non fa infiniti figliuoli come fa i libri stampati; questa sola si resta nobile, questa sola onora il suo autore, e resta preziosa e unica, e non partorisce mai figliuoli eguali a sé. E tal singolarità la fa piú eccellente che quelle che per tutto sono pubblicate. Ora, non vediamo noi i grandissimi re dell'Oriente andare velati e coperti, credendo diminuire la fama loro col pubblicare e divulgare le loro presenze? Or, non si vede le pitture rappresentatrici le immagini delle divine deità essere al continuo tenute coperte con copriture di grandissimi prezzi? E quando si scoprono, prima si fanno grandi solennità ecclesiastiche di varî canti con diversi suoni. E nello scoprire, la gran moltitudine de' popoli che quivi concorrono, immediate si gittano a terra, quelle adorando e pregando per cui tale pittura è figurata, dell'acquisto della perduta sanità e della eterna salute, non altrimenti che se tale idea fosse lí presente ed in vita. Questo non accade in nessuna altra scienza od altra umana opera, e se tu dirai questa non esser virtú del pittore, ma propria virtú della cosa imitata, si risponderà che in questo caso la mente degli uomini può satisfare standosi nel letto, e non andare, ne' luoghi faticosi e pericolosi, ne' pellegrinaggi, come al continuo far si vede. Ma se pure tali pellegrinaggi al continuo sono in essere, chi li muove senza necessità? Certo tu confesserai essere tale simulacro, il quale far non può tutte le scritture che figurar potessero in effigie e in virtú tale idea. Adunque pare ch'essa idea ami tal pittura, ed ami chi l'ama e riverisce, e si diletti di essere adorata piú in quella che in altra figura di lei imitata, e per quella faccia grazie e doni di salute, secondo il credere di quelli che in tal luogo concorrono.

5. Come la pittura abbraccia tutte le superficie de' corpi, ed in quelli si estende.

La pittura sol si estende nella superficie de' corpi, e la sua prospettiva si estende nell'accrescimento e decrescimento de' corpi e de' lor colori; perché la cosa che si rimuove dall'occhio perde tanto di grandezza e di colore quanto ne acquista di remozione. Adunque la pittura è filosofia, perché la filosofia tratta del moto aumentativo e diminutivo, il quale si trova nella sopradetta proposizione; della quale faremo il converso, e diremo: la cosa veduta dall'occhio acquista tanto di grandezza e notizia e colore, quanto ella diminuisce lo spazio interposto infra essa e l'occhio che la vede.

Chi biasima la pittura, biasima la natura, perché le opere del pittore rappresentano le opere di essa natura, e per questo il detto biasimatore ha carestia di sentimento.

Si prova la pittura esser filosofia perché essa tratta del moto de' corpi nella prontitudine delle loro azioni, e la filosofia ancora lei si estende nel moto. Tutte le scienze che finiscono in parole hanno sí presto morte come vita, eccetto la sua parte manuale, cioè lo scrivere, ch'è parte meccanica.

Seconda Parte

Il Pittore

Come comportarsi per "essere" pittore

Chi è il pittore secondo Leonardo?

In questi brani in cui scrive quali siano i compiti che dovrebbe svolgere il pittore, ritroviamo un incredibile autoritratto professionale. Il pittore qui descritto è l'ideale che lui persegue e che in gran parte vive e sperimenta. È un pittore che rompe con l'artigiano e si colloca nella sfera dell'invenzione grazie all'unione armonica e perfetta del rigore, della tecnica e della creatività che lui chiama scienza.

Il suo pittore sembra più rappresentare una figura "mitica" che è andata a sovrapporsi perfettamente con ciò che lui oggi rappresenta per milioni di persone: uno scienziato instancabile che tutto osserva, che tutto annota, in cui non esiste il caso e che fa della natura la sua unica grande maestra. Quando Leonardo e i suoi contemporanei, parlavano e scrivevano della natura lo facevano includendo l'essere umano, non separando o contrapponendo i due termini come oggi è di uso comune. La natura era la ragione delle cose, anche dell'essere umano e solo osservandola si poteva risalire alla fonte creatrice e il pittore, al pari del Dio, aveva il potere nella sua tela di creare tutte le forme naturali.

La pratica e la conoscenza che lui ha acquisito e che ritiene debbano avere tutti pittori, non si sono insegnate in nessuna bottega e in nessuna accademia, perché non si tratta di un insegnamento tecnico da cui poter ricavare il "manuale del buon pittore". Quel che va tracciando, in queste raccomandazioni e riflessioni, come in tutto il corpo dei suoi appunti, è un percorso, una via e non una meta. Leggendo questi scritti ci si accorge della direzione della sua mente e come vada costruendo una prospettiva particolare, in continua e creativa ebollizione e riflessione.

È questa continua spinta verso un limite sempre più lontano e distante che ci fa intravedere l'azione compresente di una figura ideale che Leonardo ha cercato, con successo, di incarnare: un pittore, scienziato e inventore dall'immaginazione liberata dai limiti tecnici, e che usa la tecnica per lanciarsi ancora più lontano nel mondo interiore e fantastico che condivide con noi e che si è impresso nell'immaginario collettivo.

I. La figura del pittore

Avendo raccolto nella seconda sezione tutti i suoi espliciti consigli a un interlocutore immaginario, che sia principiante o esperto, in questa prima sezione troviamo le riflessioni generali sulla figura del pittore. Si tratta di idee e di concetti sulla sua natura più profonda, sulla sua posizione mentale, sul suo modo di guardare e intendere la pittura. Sono scritti che riflettono maggiormente sul tema dell'"essenza" e non tanto dell'operatività tecnica.

***

L'occhio, dal quale la bellezza dell'universo è specchiata dai contemplanti, e di tanta eccellenza, che chi perde la vista, si priva della contemplazione di tutte le opere della natura grazie alle quali l'anima è contenta pur nelle umane carceri, è attraverso gli occhi che l'anima si rappresenta tutte le varie cose di natura. Ma chi perde la vista lascia l'anima in una oscura prigione, dove si perde ogni speranza di rivedere il sole, luce di tutto il mondo. E quanti son quelli a cui le tenebre notturne sono in sommo odio, anche se durano poco! O che farebbero questi quando tali tenebre fossero compagne della loro intera vita? [...] (20)

***

Il pittore è padrone di tutte le cose che possono venire alla mente, cosicché s'egli desidera vedere bellezze che lo innamorino, egli è padrone di generarle, e se vuol vedere cose mostruose che spaventino, o che siano buffonesche e facciano ridere, o veramente compassionevoli, egli è signore e creatore. E se vuol creare luoghi deserti, luoghi ombrosi o freschi nei tempi caldi, esso li raffigura, e così pure luoghi caldi nei tempi freddi. Così pure se vuole valli; se desidera dalle alte cime di monti disporre sulla tela un'ampia distesa di campagna, e dopo vedere l'orizzonte del mare, egli n'è padrone; e così pure se dalle basse valli vuol vedere gli alti monti, o dagli alti monti le basse valli e spiagge. In effetti, tutto ciò che è nell'universo, per essenza, presenza o immaginazione, esso lo ha prima nella mente, e poi nelle mani, e quelle sono di tanta eccellenza, se in pari tempo generano una proporzionata armonia tra tutti questi elementi che così composti si fanno cogliere in un solo sguardo. (9)

***

Fino a che la prosperità del corpo non guasti quella dell'ingegno, il pittore, ovvero il disegnatore, dev'essere solitario, in particolar modo quando è dedito e assorto al lavoro di speculazione e di riflessione, cosicché le immagini che continuamente gli appaiono di fronte agli occhi possano essere bene riservate nella memoria.

Testo originale

20. Dell'occhio.

L'occhio, dal quale la bellezza dell'universo è specchiata dai contemplanti, e di tanta eccellenza, che chi consente alla sua perdita, si priva della rappresentazione di tutte le opere della natura, per la veduta delle quali l'anima sta contenta nelle umane carceri, mediante gli occhi, per i quali essa anima si rappresenta tutte le varie cose di natura. Ma chi li perde lascia essa anima in una oscura prigione, dove si perde ogni speranza di rivedere il sole, luce di tutto il mondo. E quanti son quelli a cui le tenebre notturne sono in sommo odio, ancora ch'elle sieno di breve vita! O che farebbero questi quando tali tenebre fossero compagne della vita loro? Certo, non è nessuno che non volesse piuttosto perdere l'udito e l'odorato che l'occhio, la perdita del quale udire consente la perdita di tutte le scienze che hanno termine nelle parole, e sol fa questo per non perdere la bellezza del mondo, la quale consiste nella superficie de' corpi sí accidentali come naturali, i quali si riflettono nell'occhio umano.

9. Come il pittore è signore d'ogni sorta di gente e di tutte le cose.

Il pittore è padrone di tutte le cose che possono cadere in pensiero all'uomo, perciocché s'egli ha desiderio di vedere bellezze che lo innamorino, egli è signore di generarle, e se vuol vedere cose mostruose che spaventino, o che sieno buffonesche e risibili, o veramente compassionevoli, ei n'è signore e creatore. E se vuol generare siti deserti, luoghi ombrosi o freschi ne' tempi caldi, esso li figura, e cosí luoghi caldi ne' tempi freddi. Se vuol valli, il simile; se vuole dalle alte cime di monti scoprire gran campagna, e se vuole dopo quelle vedere l'orizzonte del mare, egli n'è signore; e cosí pure se dalle basse valli vuol vedere gli alti monti, o dagli alti monti le basse valli e spiaggie. Ed in effetto ciò che è nell'universo per essenza, presenza o immaginazione, esso lo ha prima nella mente, e poi nelle mani, e quelle sono di tanta eccellenza, che in pari tempo generano una proporzionata armonia in un solo sguardo qual fanno le cose.

48. Della vita del pittore nel suo studio.

Acciocché la prosperità del corpo non guasti quella dell'ingegno, il pittore ovvero disegnatore dev'essere solitario, e massime quanto è intento alle speculazioni e considerazioni, che continuamente apparendo dinanzi agli occhi danno materia alla memoria di essere bene riservate.

E se tu sarai solo, tu sarai tutto tuo, e se sarai accompagnato da un solo compagno, sarai mezzo tuo, e tanto meno quanto maggiore sarà l'indiscrezione della sua pratica in tua presenza. E se sarai con più persone, più cadrai in questo inconveniente.

Se tu mi rispondessi dicendomi: "farò a modo mio per isolarmi, mi ritrarrò in disparte da loro per poter meglio speculare sulle forme delle cose naturali". Ti dico che questo potrebbe non bastare perché potresti essere comunque attratto con l'orecchio dalle loro chiacchiere, e non si può servire a due signori, tu faresti male entrambi i compiti: l'ascoltare il compagno e peggio ancora sarebbe l'effetto della distrazione nel condurre la riflessione sull'arte.

E se tu ancora mi dirai: "mi trarrò tanto da una parte, che non mi perverranno le loro parole e quindi non mi daranno impedimento". Se terrai questo comportamento, ti dico che sarai considerato un matto: ma non vedi che così facendo tu saresti pur solo? (48)

***

[...] Il pittore deve essere solitario nel considerare ciò che vede, dialogare con sé fino a giungere a eleggere le parti più belle delle specie di qualunque cosa egli veda; così operando, come uno specchio che si trasforma in tanti colori quanti sono quelli delle cose che gli si mettono davanti, gli sembrerà di essere una seconda natura. (55B)

***

Molte sono le persone che nutrono desiderio e amore per il disegno, ma non hanno disposizione naturale, e questo è evidente nei fanciulli, i quali sono senza diligenza, e mai finiscono con il chiaroscuro i loro elaborati. (49)

***

Non è tanto ammirevole quel pittore che fa bene una cosa sola, come il nudo, il volto, il panneggio, gli animali, villaggi o particolari simili, dato che non esprime una grande ingegno dipingendo un solo soggetto, quello sempre riproporre, e ci mancherebbe altro che non lo dipinga bene. (50)

***

[...] la pittura abbraccia e contiene in sé tutte le cose che produce la natura, le azioni umane, e tutto ciò che si può comprendere con gli occhi, mi pare un triste maestro quello che fa bene solo una figura. Non vedi quanti e quali azioni siano fatte dagli uomini? Non vedi quanti diversi animali, e così alberi e piante e fiori e varietà di paesaggi montuosi e pianeggianti, fonti, fiumi, città, edifici pubblici e privati, strumenti utili all'uomo, vari abiti ed ornamenti ed arti? Tutte queste cose sono da considerarsi uguali nel mestiere e nella cura di che vuoi chiamare buon pittore. (70)

***

La mente del pittore si deve di continuo trasmutare in tante forme quante sono le figure degli oggetti visibili che egli si trova di fronte, su ogni figura soffermare la mente e osservarla, e [*attraverso la minuziosa indagine capire la loro specificità]* e costruire su di esse delle regole, considerando il luogo, le circostanze, le luci e le ombre. (51)

***

E se tu sarai solo, tu sarai tutto tuo, e se sarai accompagnato da un solo compagno, sarai mezzo tuo, e tanto meno quanto sarà maggiore la indiscrezione della sua pratica. E se sarai con piú, cadrai di piú in simile inconveniente; e se tu volessi dire: io farò a mio modo, io mi ritrarrò in parte per poter meglio speculare le forme delle cose naturali, dico questo potersi mal fare perché non potresti fare che spesso non prestassi orecchio alle loro ciancie. E non si può servire a due signori; tu faresti male l'ufficio del compagno e peggio l'effetto della speculazione dell'arte. E se tu dirai: io mi trarrò tanto in parte, che le loro parole non perverranno e non mi daranno impaccio, io in questo ti dico che saresti tenuto matto, ma vedi che cosí facendo tu saresti pur solo?

55B. Discorso de' precetti del pittore.

[...] Il pittore dev'essere solitario e considerar ciò ch'esso vede e parlare con sé eleggendo le parti piú eccellenti delle specie di qualunque cosa egli vede; facendo a similitudine dello specchio, il quale si tramuta in tanti colori, quanti sono quelli delle cose che gli si pongono dinanzi; e facendo cosí, gli parrà essere seconda natura.

49. Notizia del giovane disposto alla pittura.

Molti sono gli uomini che hanno desiderio ed amore al disegno, ma non disposizione, e questo sarà conosciuto ne' putti, i quali sono senza diligenza, e mai finiscono con ombre le loro cose.

50. Precetto.

Non è laudabile quel pittore che non fa bene se non una cosa sola, come un nudo, testa, panni, o animali, o paesi, o simili particolari, imperocché non è sí grosso ingegno, che voltatosi ad una cosa sola, e quella sempre messa in opera, non la faccia bene.

70. Come il pittore non è laudabile s'egli non è universale.

[...] la pittura abbraccia e contiene in sé tutte le cose che produce la natura, e che conduce l'accidentale operazione degli uomini, ed in ultimo ciò che si può comprendere cogli occhi, mi pare un tristo maestro quello che solo una figura fa bene. Or non vedi tu quanti e quali atti sieno fatti dagli uomini? Non vedi tu quanti diversi animali, e cosí alberi ed erbe e fiori e varietà di siti montuosi e piani, fonti, fiumi, città, edifizi pubblici e privati, strumenti opportuni all'uso umano, varî abiti ed ornamenti ed arti? Tutte queste cose appartengono di essere di pari operazione e bontà usate da quello che tu vuoi chiamare buon pittore.

51. In che modo deve il giovane procedere nel suo studio.

La mente del pittore si deve del continuo trasmutare in tanti discorsi quante sono le figure degli obietti notabili che dinanzi gli appariscono, ed a quelle fermare il passo e notarle, e far sopra esse regole, considerando il luogo, le circostanze, i lumi e le ombre.

Terza Parte

La **Pittura**

Appunti di **Leonardo Da Vinci** sulla pittura tradotti in italiano moderno

La bottega artigianale del '400

Leonardo si forma fin da fanciullo nella bottega di un grande maestro del '400 dove si formarono vari protagonisti della scena dell'arte del XV secolo: la bottega di Andrea del Verrocchio. La pittura fiorentina, allora tecnicamente all'avanguardia, era sospinta da una incredibile innovazione nelle sue tipologie rappresentative, arricchite dallo studio umanistico di letteratura, filosofia e mitologia antiche. Punte di diamante della scuola fiorentina erano la conoscenza della prospettiva geometrica – cui Leonardo dà ulteriore sviluppo realistico con la prospettiva aerea – e l'arte del disegno dal vero. Questo primato non era solo in pittura ma anche in scultura, architettura, oreficeria, cesellatura, tessitura, colorazione e concia delle pelli. Tutte le arti dell'industria artigiana avevano ricevuto un grande impulso dalla creatività e dall'inventiva dell'epoca, tanto che in quell'ambiente così fertile e dinamico sorsero e si svilupparono anche la politica e la finanza, in particolare quella usuraia legata alle banche e alle assicurazioni.

Questo rinnovato fervore tecnico, stilistico e contenutistico, parte dal periodo dantesco, in quella fase storica di emancipazione del lavoro e della classe lavoratrice, rispetto a quelle nobiliare ed ecclesiastica. La classe dei lavoratori, oggi diremmo imprenditori, spingeva per ottenere dei cambiamenti sostanziali, non solo a livello economico e politico, ma anche culturale: in particolare la riscoperta della cultura antica greca e romana, attraverso gli arabi e i bizantini, che non avevano vissuto la censura e l'immobilismo del medioevo cristiano.

Nella bottega del '400, che era come una scuola, si insegnavano chiaramente procedure artistiche, ma anche idraulica, ingegneria, matematica, fonderia, scultura e intaglio, oreficeria e una pseudo storia dell'arte e una proto chimica legata alle reazioni dei coloranti e delle sostanze usate nelle tecniche artistiche, in particolare quelle pittoriche.

Dipingere era quindi parte di una conoscenza molto più vasta di competenze, tutte impostate per un apprendimento tecnico e procedurale, che divenne ben presto anche intellettuale e filosofico con l'istituzione delle Accademie d'Arte alla fine del'500 e nel periodo barocco.

I. Principi generali della pittura

Abbiamo qui raggruppato i periodi che non scendono nel particolare di una specifica problematica ma che si riferiscono ai principi generali della pittura.

***

La prima pittura fu sol di una linea, che circondava l'ombra dell'uomo fatta dal sole nei muri. (126)

***

Il primo principio della scienza della pittura è il punto, il secondo è la linea, il terzo è la superficie, il quarto è il volume che si veste di tal superficie; il volume è relativo a ciò che si finge, perché in verità la pittura non si estende oltre alla superficie, su cui si finge il corpo figura di qualunque cosa evidente. (41)

***

La pittura si divide in due parti principali: la prima è la forma, costituita dalle linee che distinguono la figura delle cose ed i loro particolari; la seconda è il colore contenuto in questi spazi disegnati. (108)

***

Due sono le parti principali nelle quali si divide la pittura [*in questo caso intende il solo disegno*]: i lineamenti, che circondano le figure dei corpi finti, e l'ombra. Ma questo disegno è di tanta eccellenza, che non solo riproduce le opere della natura, ma ne crea di infinite. Ecco perché si comanda allo scultore di terminare con scienza i suoi disegni, ma a tutte le arti manuali, anche se fossero infinite, il disegno permette di raggiungere il loro perfetto fine. E per questo concluderemo che non solo disegnare è scienza, ma dovrebbe essere ricordato come un atto divino perché permette di ripete tutte le opere evidenti fatte dal sommo Iddio. (130)

***

La pittura si divide in otto parti: luce, tenebre, colore, volume, figura, ambienti, riduzione e ingrandimento [relative al punto di vista]. A queste si possono aggiungere altre due, cioè il movimento e la quiete, perché sono necessari per raffigurare i movimenti delle cose che si fingono nella pittura. (128)

Testo originale

126. Come fu la prima pittura.

La prima pittura fu sol di una linea, la quale circondava l'ombra dell'uomo fatta dal sole nei muri.

41. Del primo principio della scienza della pittura.

Il principio della scienza della pittura è il punto, il secondo è la linea, il terzo è la superficie, il quarto è il corpo che si veste di tal superficie; e questo è quanto a quello che si finge, cioè esso corpo che si finge, perché invero la pittura non si estende piú oltre che la superficie, per la quale si finge il corpo figura di qualunque cosa evidente.

108. Della pittura e sua divisione.

Dividesi la pittura in due parti principali, delle quali la prima è figura, cioè la linea che distingue la figura de' corpi e loro particole; la seconda è il colore contenuto da essi termini.

130. Delle due parti principali in che si divide la pittura.

Due sono le parti principali nelle quali si divide la pittura, cioè lineamenti, che circondano le figure de' corpi finti, i quali lineamenti si dimandano disegni. La seconda è detta ombra. Ma questo disegno è di tanta eccellenza, che non solo ricerca le opere di natura, ma infinite piú che quelle che fa natura. Questo comanda allo scultore di terminare con scienza i suoi simulacri, ed a tutte le arti manuali, ancora che fossero infinite, insegna il loro perfetto fine. E per questo concluderemo non solamente esser scienza, ma una deità essere con debito nome ricordata, la qual deità ripete tutte le opere evidenti fatte dal sommo Iddio.

128. Delle prime otto parti in che si divide la pittura.

Tenebre, luce, corpo, figura, colore, sito, remozione e propinquità. Si possono aggiungere a queste due altre, cioè moto e quiete, perché tal cosa è necessario figurare ne' moti delle cose che si fingono nella pittura.

[...] ingrandimento e riduzione, o anche puoi dire accrescimento e diminuzione, che sono le due prospettive, come nella diminuzione della grandezza e dei dettagli delle cose viste a notevoli distanze; mentre per quanto riguarda i colori questi due termini si riferiscono all'osservazione di quale per primo diminuisce d'intensità e quale più si mantiene inalterato all'aumentare la distanza di osservazione. (129)

***

La prima qualità della pittura è che le cose dipinte si mostrino in rilievo mentre ciò che le circonda, devono apparire da esse distanti come se entrassero nella parete dipinta, e questo effetto si ottiene mediante le tre prospettive, cioè diminuzione della forma delle cose, della luminosità e della vivacità dei colori. E di queste tre prospettive la prima ha origine dall'occhio, le altre due hanno derivano dall'aria interposta tra l'occhio e gli oggetti guardati.

La seconda qualità della pittura sono le dimensioni appropriate e variabili nelle stature delle cose [*in relazione all'osservatore*], in modo tale che gli uomini non paiano fratelli [*gemelli*]. (133)

***

La scienza della pittura si occupa dei colori delle superfici e della forma delle cose, e alla loro riduzione e ingrandimento con i debiti gradi di diminuzione secondo i gradi delle distanze. Questa scienza è madre della prospettiva, e cioè di aver inventato le linee visuali.

La prospettiva si divide in tre parti: la prima si preoccupa solamente delle linee dei corpi; la seconda tratta della diminuzione dell'intensità dei colori nelle diverse distanze; la terza, della perdita della definizione delle cose nelle varie distanze. Ma la prima, che solamente si occupa dei lineamenti e delle siluette, è detta disegno [...]. Da questa nasce un'altra scienza che si preoccupa delle ombre e delle luci o chiaroscuro [...]; la scienza delle linee visuali ha partorito l'astronomia, la quale è semplice prospettiva, perché adopera tutte linee visuali e piramidi tagliate [*si riferisce al cono visivo della prospettiva nata dall'occhio*]. (44)

***

La più importante cosa che si debba indagare nello studio della pittura, sono i movimenti appropriati agli atteggiamenti mentali di ciascun essere vivente, come desiderio, disprezzo, ira, pietà e simili. (119)

***

La pittura si rende cosa meravigliosa ai suoi contemplatori quando fa sembrare in rilievo e spiccato dai muri quel che non lo è.

Mentre i colori fanno onore solo ai maestri che li utilizzano e non all'opera, perché causano unicamente la meraviglia della bellezza, la quale bellezza non è virtù del pittore, ma di quello che li ha generati [*è molto probabile che si riferisca al dio e non al colorista dato che le preparazioni erano a carico dello stesso pittore o della sua bottega e non dell'industria dei colori, allora inesistente*], e può una cosa essere dipinta con brutti colori e causare comunque meraviglia per sembrare in rilievo. (120)

***

129. Come la pittura si divide in cinque parti.

Le parti della pittura sono cinque, cioè: superficie, figura, colore, ombra e lume, propinquità e remozione, o vuoi dire accrescimento e diminuzione, che sono le due prospettive, come nella diminuzione della quantità e la diminuzione delle notizie delle cose vedute in lunghe distanze, e quella de' colori, e qual colore è quello che prima diminuisce in pari distanze, e quel che piú si mantiene.

133. Delle parti e qualità della pittura.

La prima parte della pittura è che i corpi con quella figurati si dimostrino rilevati e che i campi di essi circondatori con le loro distanze si dimostrino entrare dentro alla parete, dove tal pittura è generata, mediante le tre prospettive, cioè diminuzione delle figure de' corpi, diminuzione delle magnitudini loro e diminuzione de' loro colori. E di queste tre prospettive la prima ha origine dall'occhio, le altre due hanno derivazione dall'aria interposta infra l'occhio e gli obietti da esso occhio veduti. La seconda parte della pittura sono gli atti appropriati e variati nelle stature, sí che gli uomini non paiano fratelli.

44. In che si estende la scienza della pittura.

La scienza della pittura si estende in tutti i colori delle superficie e figure dei corpi da quelle vestiti, ed alle loro propinquità e remozioni con i debiti gradi di diminuzione secondo i gradi delle distanze; e questa scienza è madre della prospettiva, cioè linee visuali. La qual prospettiva si divide in tre parti, e di queste la prima contiene solamente i lineamenti dei corpi; la seconda tratta della diminuzione dei colori nelle diverse distanze; la terza, della perdita della congiunzione dei corpi in varie distanze. Ma la prima, che sol si estende nei lineamenti e termini dei corpi, è detta disegno, cioè figurazione di qualunque corpo. Da questa esce un'altra scienza che si estende in ombra e lume, o vuoi dire chiaro e scuro; la quale scienza è di gran discorso; ma quella delle linee visuali ha partorito la scienza dell'astronomia, la quale è semplice prospettiva, perché sono tutte linee visuali e piramidi tagliate.

119. Qual è di maggiore importanza, o il movimento creato dagli accidenti diversi degli animali, o le loro ombre e lumi.

La piú importante cosa che ne' discorsi della pittura trovar si possa, sono i movimenti appropriati agli accidenti mentali di ciascun animale, come desiderio, sprezzamento, ira, pietà e simili.

120. Qual è di più importanza, o che la figura abbondi in bellezza di colori, o in dimostrazioni di gran rilievo.

Solo la pittura si rende ai contemplatori di quella per far parere rilevato e spiccato dai muri quel che non lo è, ed i colori sol fanno onore ai maestri che li fanno, perché in loro non si causa altra maraviglia che bellezza, la quale bellezza non è virtú del pittore, ma di quello che li ha generati, e può una cosa esser vestita di brutti colori e dar di sé maraviglia a' suoi contemplanti per parere di rilievo.

III. La prospettiva aerea

Questa acuta formulazione dello spazio prospettico aereo, frutto osservazione della natura, si può forse riassumere il genio leonardesco. Non è lo spazio matematico e geometrico della prospettiva brunelleschiana, ma quello percettivo dell'occhio che entra a contatto con l'atmosfera e la distanza. Questi due fattori fanno perdere dettaglio, nitidezza e vividezza tanto della forma quanto del colore. In questa sezione sono raccolti gli acutissimi ragionamenti e teorie di quella che è passata alla storia come prospettiva area leonardesca, ulteriormente organizzati in un sottoinsieme che verte esclusivamente sulla modificazione cromatica dovuta alla distanza.

***

In lontananza si vede chiaramente che c'è un'aria più densa delle le altre, che confina con la terra piana, e quanto più si leva in alto più si fa sottile e trasparente. Delle cose alte e grandi che saranno lontane da te, ne vedrai poco la base, perché le osserverai attraverso una fascia d'aria più densa e compatta. La sommità la vedrai attraversata da un'altra fascia, la quale, nonostante tu la osservi da dentro l'aria densa, il tuo sguardo termina nella somma altezza dove c'è un'aria molto più sottile rispetto alla base. Ed è per questo motivo che questa fascia, quanto più si allontana da te di punto in punto, sempre muta qualità da aria densa a sottile [*e trasparente*]. Dunque pittore, quando fai le montagne, fa che di colle in colle sempre le basi siano più chiare delle cime, e a man mano che si allontanano l'una dall'altra falle sempre più chiare, quanto più salgono le montagne più mostreranno la verità della forma e del colore. (146)

***

L'aria è densa vicino alla terra e quanto più sale e più si assottiglia, e quando il sole è verso sud guarda dalla parte inversa, in particolar modo a mezzogiorno e col vento di tramontana, e vedrai quell'aria densa ricevere più luce dal sole che quella sottile, perché i raggi vi trovano più resistenza. E se il cielo alla tua vista terminerà con la bassa pianura quella parte ultima di cielo sarà vista attraverso l'aria più grossa e più bianca, che altererà il colore sembrando il cielo più bianco che sopra di te, dato che la linea visuale verso l'alto passa per meno quantità d'aria corrotta da grossi umori. E se guarderai verso sud, verso la luce, l'aria ti parrà più scura quanto più si abbassa, perché passano meno raggi luminosi in questa aria. (147)

146. Del modo di condurre in pittura le cose lontane.

Chiaro si vede essere un'aria grossa piú che le altre, la quale confina con la terra piana; e quanto piú si leva in alto, piú è sottile e trasparente. Le cose elevate e grandi che saranno da te lontane, la lor bassezza poco sarà veduta, perché la vedi per una linea che passa infra l'aria piú grossa continuata. La sommità di dette altezze si trova essere veduta per una linea, la quale, benché dal canto dell'occhio tuo si causi nell'aria grossa, nondimeno, terminando nella somma altezza della cosa vista, viene a terminare in aria molto piú sottile che non fa la sua bassezza; e per questa ragione questa linea, quanto piú si allontana da te di punto in punto, sempre muta qualità di sottile in sottile aria. Adunque tu, pittore, quando fai le montagne, fa che di colle in colle sempre le bassezze sieno piú chiare che le altezze; e quanto le fai piú lontane l'una dall'altra, fa le bassezze piú chiare, e quanto piú si leveranno in alto, piú mostreranno la verità della forma e del colore.

147. Come l'aria si deve far piú chiara quanto piú la fai finire bassa.

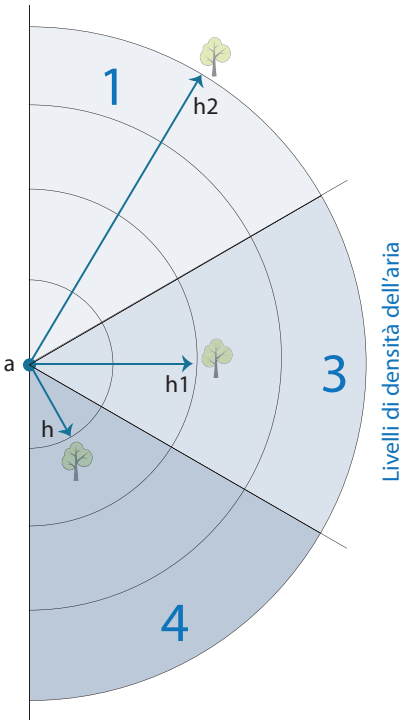
Perché quest'aria è grossa presso alla terra, e quanto piú si leva e piú s'assottiglia, quando il sole è per levante riguarderai il ponente, partecipante di mezzodí e tramontana, e vedrai quell'aria grossa ricevere piú lume dal sole che la sottile, perché i raggi trovano piú resistenza. E se il cielo alla vista tua terminerà con la bassa pianura quella parte ultima del cielo sarà veduta per quell'aria piú grossa e piú bianca, la quale corromperà la verità del colore che si vedrà per suo mezzo, e parrà lí il cielo piú bianco che sopra te, perché la linea visuale passa per meno quantità d'aria corrotta da grossi umori. E se riguarderai inverso levante, l'aria ti parrà piú scura quanto piú s'abbassa, perché in dett'aria bassa i raggi luminosi meno passano.

Il colore osservato attraverso varie densità d'aria, non cambierà intensità quando sarà più distante all'occhio in uguale proporzione.

Eccone la prova.

Il primo livello di densità d'aria partendo dal basso è di 4 gradi, mentre il colore [*h*] è a una distanza dall'occhio [*a*], il secondo livello di aria ha 3 gradi di densità, ed essendo diminuito di un grado, bisogna che il colore acquisti una distanza per avere la stessa intensità [*h1*]. Quando lo strato di aria più in alto ha perso due gradi di densità [*come da 3 a 1*] e il colore ha acquisito due distanze, allora tale è il primo colore qual è il terzo [*ed il secondo*].

Per riassumere: se il colore di allontana così tanto dall'osservatore fino ad entrare nell'aria che abbia perso 3 gradi di densità, allora ti potrai essere certo che la perdita di colore ha reso il colore alto e distante, uguale a quello basso e vicino; perché se l'aria in alto ha perso tre quarti della grossezza dell'aria in basso, il colore nell'alzarsi ha acquistato tre quarti della distanza. E così abbiamo provato il nostro proposito. (196)



***

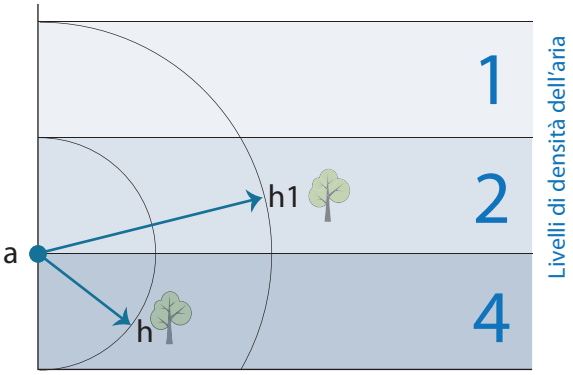
In questo brano Leonardo ci illustra come calcolare il rapporto delle cose disposte a diversi gradi di densità nell'aria e come si debbano calcolare le distanze per avere la stessa "riduzione" di colore data dallo spessore atmosferico.

È possibile [*la variante rispetto a quanto detto fino ad ora*] che uno stesso colore non cambi la sua saturazione alle varie distanze, e questo può accadere quando il rapporto che vi è tra la densità dell'aria sia uguale contrario alla distanza di osservazione.

Eccone la prova.

Prendiamo l'occhio *a*, che guarda un colore *h* messo ad una distanza di uno, ma che si trova filtrato da uno spessore di aria con 4 gradi di densità.

Se lo stesso colore fosse filtrato da una densità di 2 gradi, che è la metà della precedente, avrebbe la stessa intensità se lo si vedesse ad una distanza doppia dal precedente. Così ci troviamo lo stesso colore *h* ad una distanza di uno [*in densità 4*], uguale *h1* alla distanza di due [*in densità 2*].



196. Del colore che non si muta in varie grossezze d'aria.

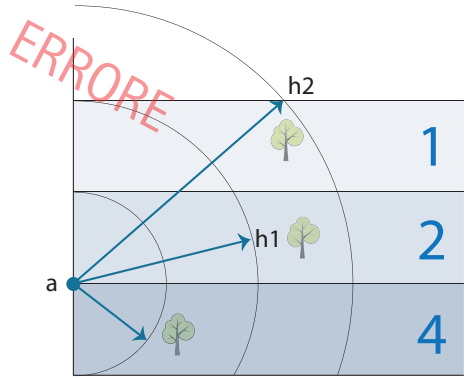
Non si muterà il colore posto in diverse grossezze d'aria, quando sarà tanto piú remoto dall'occhio l'uno che l'altro. Provasi cosí: se la prima aria bassa ha quattro gradi di grossezza, ed il colore sia distante un grado dall'occhio, e la seconda aria piú alta abbia tre gradi di grossezza, ché ha perso un grado, fa che il colore acquisti un grado di distanza; e quando l'aria piú alta ha perso due gradi di grossezza, ed il colore ha acquistato due gradi di distanza, allora tale è il primo colore qual è il terzo: e per abbreviare, se il colore s'innalza tanto ch'entri nell'aria, che abbia perso tre gradi di grossezza, ed il colore s'è discostato tre gradi di distanza, allora tu ti puoi render certo che tal perdita di colore ha fatto il colore alto e remoto, quanto il colore basso e vicino; perché se l'aria alta ha perduto i tre quarti della grossezza dell'aria bassa, il colore nell'alzarsi ha acquistato i tre quarti di tutta la distanza, per la quale esso si trova remoto dall'occhio. E cosí abbiamo provato l'intento nostro.

194. Del colore che non mostra varietà in varie grossezze d'aria.

Possibile è che un medesimo colore non faccia mutazione in varie distanze, e questo accadrà quando la proporzione delle grossezze dell'aria e le proporzioni delle distanze che avranno i colori dall'occhio sia una medesima, ma conversa. Provasi: a sia l'occhio, h sia un colore qual tu vuoi, posto in un grado di distanza remoto dall'occhio, in aria di quattro gradi di grossezza; ma perché il secondo grado di sopra amnl ha la metà piú sottile, l'aria portando in essa il medesimo colore, è necessario che tal colore sia il doppio piú remoto dall'occhio che non era prima; adunque porremo i due gradi af ed fg discosto dall'occhio, e sarà il colore g; il quale poi alzando nel grado di doppia sottilità alla seconda manl, che sarà il grado ompn, egli è necessario che sia posto nell'altezza e, e sarà distante dall'occhio tutta la linea ae, la quale si prova valere in grossezza d'aria quanto la distanza ag, e provasi cosí: se ag, distanza interposta da una medesima aria infra l'occhio e il colore, occupa due gradi e mezzo, questa distanza è sufficiente a fare che il colore g alzato in e non varii di sua potenza, perché il grado ac e il grado af, essendo una medesima grossezza d'aria, sono simili ed eguali, ed il grado cd, benché sia eguale in lunghezza al grado fg, non è simile in grossezza d'aria, perché gli è mezzo nell'aria di doppia grossezza all'aria di sopra, della quale un mezzo grado di distanza occupa tanto il colore, quanto si faccia un grado intero dell'aria di sopra, che è il doppio piú sottile che l'aria che gli confina di sotto. Adunque, calcolando prima le grossezze dell'aria e poi le distanze, tu vedrai che i colori variati di sito non avranno

Se guardassimo lo stesso colore attraverso una densità d'aria di un grado, dimezzando la precedente densità 2, il nostro colore, per rimanere lo stesso lo si dovrà vedere ancor più distante.

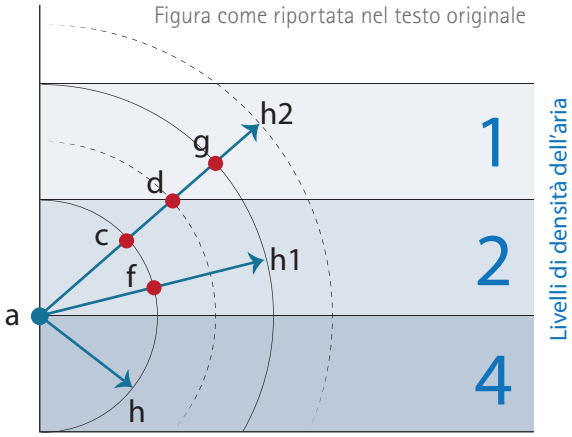
Avendo ridotto da 4 a 1 la densità dell'aria, il colore dell'albero h2 per rimanere sempre uguale non può essere posto al triplo della distanza di h, ma invece essere distanziato di 2,5 km dall'osservatore in una proporzione che somma le varie distanze e densità di aria.



La distanza di 2,5 è sufficiente a far sì che il colore *h1* alzato in *h2* non vari la sua intensità.

La prima parte della distanza *ac* [*il riferimento che manca alle varie versioni*] e *af*, sono equivalenti perchè passano nella medesima densità 2 dell'aria.

La seconda parte della distanza, che va da *f* a *h1* e da *c* a *g*, benché sia eguale in lunghezza, non è simile in grossezza d'aria, perché *cg* è a metà tra la densità 2 e la densità 1, l'aria sotto è di doppia densità all'aria sopra.



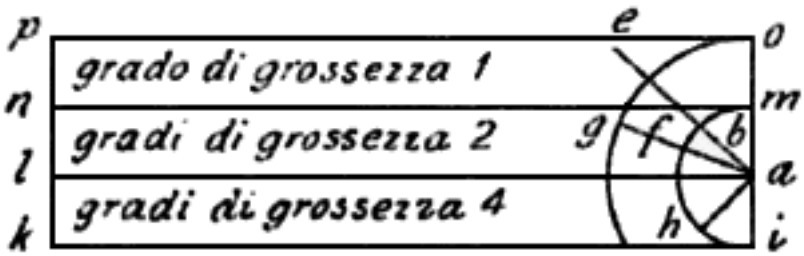
Quindi, se consideriamo la distanza *cg* passare per la metà della densità, per avere uguale densità che *f-h1*, si deve raddoppiare la distanza in densità 1, ecco che si ottiene il punto *h2*, che ha la stessa colorazione di *h1*. [...]

Dunque il calcolo proporzionale trovato soddisfa in nostro proposito, perché *ac* vale due mezze grandezze in densità 2, ma se fosse in densità 4 ne varrebbe quattro, ovvero [...] mezza distanza d'aria grossa, vale un grado intero dell'aria più sottile che gli sta di sopra.

E così è concluso il nostro proposito, cioè che il colore *h* non si modifica per le varie distanze. (194)

Il rapporto quindi è inversamente proporzionale, come nelle premesse: al raddoppio della densità si dimezza la distanza, sempre che lo sguardo e la luce del soggetto non siano filtrate da più densità, come nel caso di h2, in cui è necessario combinare e sommare le diverse distanze che passano in densità d'aria disuguali..

mutato di bellezza; e diremo cosí per la calcolazione della grossezza dell'aria il colore h è posto in quattro gradi di grossezza d'aria; g colore è posto in aria di due gradi di grossezza; e colore si trova in aria di primo grado di grossezza. Ora vediamo se le distanze sono in proporzione eguale, ma conversa. Il colore e si trova distante dall'occhio a due gradi e mezzo di distanza; il g due gradi, l'h un grado; questa distanza non si scontra con la proporzione della grossezza; ma è necessario fare una terza calcolazione, e quest'è che ti bisogna dire: il grado ac, come fu detto di sopra, è simile ed eguale al grado af, ed il mezzo grado cd è simile ma non eguale al grado ac, perché è un mezzo grado di lunghezza, il quale vale un grado intero dell'aria di sopra. Adunque la calcolazione trovata satisfa al proposito, perché ac vale due gradi di grossezza dell'aria di sopra ed il mezzo grado cd ne vale uno intero d'essa aria di sopra, cosicché abbiamo tre gradi in valuta d'essa grossezza di sopra ed uno ve n'è dentro, cioè be esso quarto. Seguita: ah ha quattro gradi di grossezza d'aria; ag ne ha ancora quattro, cioè af ne ha due ed fg due altri, che fan quattro; ae ne ha ancora quattro, perché ac ne tiene due ed uno cd, che è la metà di ac e di quella medesima aria, ed uno intero ne è di sopra nell'aria sottile, che fa quattro. Adunque, se la distanza ae non è dupla dalla distanza ag, né quadrupla dalla distanza ah, essa è restaurata dal cd, mezzo grado d'aria grossa, che vale un grado intero dell'aria piú sottile che gli sta di sopra. E cosí è concluso il nostro proposito, cioè che il colore hge non si varia per varie distanze.



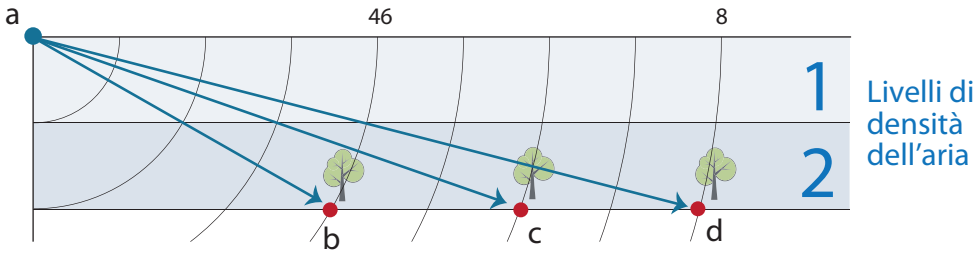
***

Uno stesso colore posto ad altezze eguali va schiarendosi in maniera proporzionale all'aumentare della distanza di osservazione.

Eccone la prova.

Mettiamo in *a* il punto di osservazione. Distanziamo lo stesso colore a diverse distanze: *e* a due distanze, *b* a quattro, *c* a sei e il quarto, che è *d*, a otto distanze.

La vista dei colori passa attraverso vari gradi di densità dell'aria: un primo strato di 1 grado e un secondo di 2 gradi. (195)



***

Fra le cose di identica grandezza, forma, luminosità e distanza dall'occhio, sembrerà più piccola quella che sarà vista in campo di maggiore splendore o bianchezza.

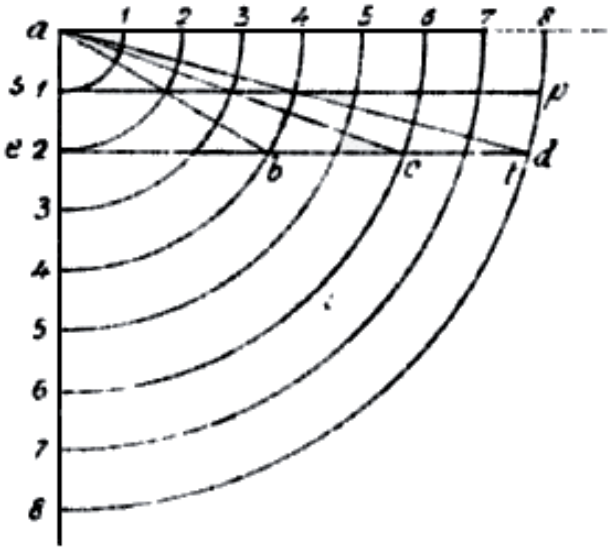
Questo c'insegna il sole quando è dietro alle piante senza foglie, che diminuisce le ramificazioni in controluce fino a renderle invisibili. La stessa cosa accadrà con un'asta interposta fra l'occhio e il corpo solare.

I corpi paralleli posti in verticale, se sono visti tra la nebbia, si mostrano più grossi in cima piuttosto che alla base. Come dimostro con la nona, che dice: la nebbia o l'aria grossa penetrata dai raggi solari si mostrerà tanto più bianca, quanto essa è più bassa.

Le cose viste da lontano sono sproporzionate, e questo succede perché la parte più chiara manda all'occhio la sua forma con più vigoroso raggio di luce rispetto alla parte scura. Ed io vidi una donna vestita di nero con panno bianco in testa che faceva apparire il capo due volte più grande delle spalle vestite di nero. (440)

195. Della prospettiva de' colori.

D'un medesimo colore posto in varie distanze ed eguali altezze, tale sarà la proporzione del suo rischiaramento, quale sarà quella delle distanze che ciascuno di essi colori ha dall'occhio che li vede. Provasi, e sia che ebcd sia un medesimo colore; il primo, e, sia posto due gradi di distanza dall'occhio a; il secondo, che è b, sia discosto quattro gradi; il terzo, che è c, sia sei gradi; il quarto, che è d, sia otto gradi, come mostrano le definizioni de' circoli che si tagliano sulla linea, come si vede sopra la linea ar; dipoi arsp sia un grado d'aria sottile; sp e t sia un grado d'aria piú grossa: seguirà che il primo colore e passerà all'occhio per un grado d'aria grossa, es, e per un grado d'aria men grossa sa, ed il colore b manderà la sua similitudine all'occhio a per due gradi d'aria grossa, e per due della men grossa; ed il c la manderà per tre della grossa e per tre della men grossa; ed il colore d per quattro della grossa e per quattro della men grossa. E cosí abbiamo provato qui tale essere la proporzione delle diminuzioni de' colori, o vuoi dire perdimenti, quale è quella delle loro distanze dall'occhio che li vede; e questo solo accade ne' colori che sono d'eguale altezza, perché in quei che sono di altezze ineguali non si osserva la medesima regola, per esser loro in arie di varie grossezze, che fanno varie occupazioni ad essi colori.



440. Pittura.

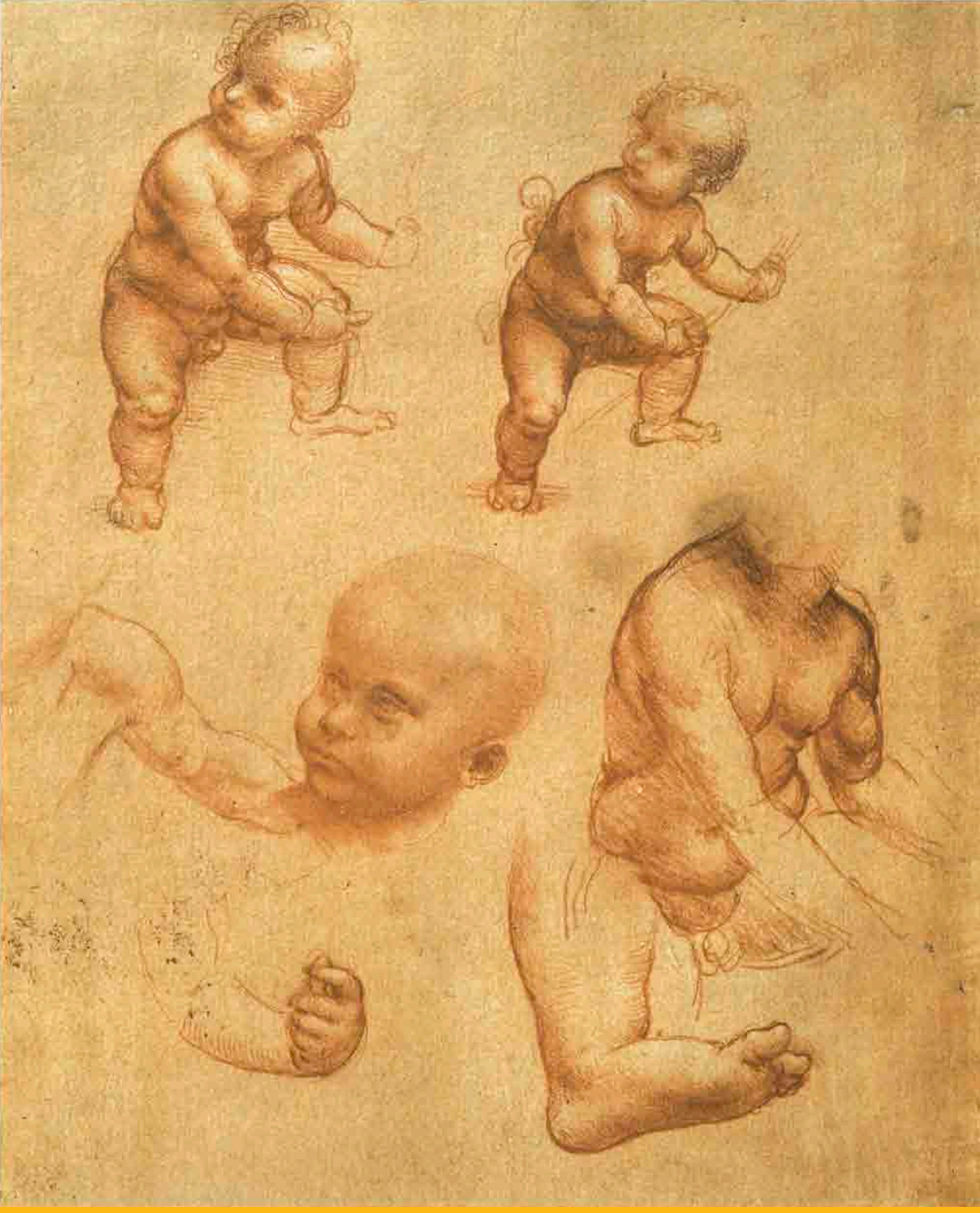
Fra le cose di eguale oscurità, magnitudine, figura e distanza dall'occhio, quella si dimostrerà minore, che sarà veduta in campo di maggior splendore o bianchezza. Questo c'insegna il sole veduto dietro alle piante senza foglie, che tutte le loro ramificazioni che si trovano a riscontro del corpo solare sono tanto diminuite, che esse restano invisibili. Il simile farà un'asta interposta fra l'occhio e il corpo solare.

I corpi paralleli posti per lo dritto, essendo veduti infra la nebbia, s'hanno a dimostrar piú grossi da capo che da piedi. Provasi per la nona, che dice: la nebbia o l'aria grossa penetrata dai raggi solari si mostrerà tanto piú bianca, quanto essa è piú bassa.

Le cose vedute da lontano sono sproporzionate, e questo nasce perché la parte piú chiara manda all'occhio il suo simulacro con piú vigoroso raggio che non fa la parte sua oscura. Ed io vidi una donna vestita di nero con panno bianco in testa, che si mostrava due tanti maggiore che la grossezza delle sue spalle, le quali erano vestite di nero.

Quarta Parte

Soggetti



I temi cari al rinascimento

Andando agli Uffizi a Firenze, osservando le pitture che vanno da Gentile da Fabriano a Beato Angelico e Paolo Uccello, a Filippo Lippi e Sandro Botticelli, per citare quattro generazioni di artisti fiorentini e operanti a Firenze, si nota bene come sia cambiata la scelta dei soggetti in solo 80 anni, verificandosi uno spostamento che va dal sacro al profano. Questa trasformazione va di pari passo con la riscoperta della cultura greca antica, in particolare Platone, Omero e le mitologie greco-romane. L'interesse dei committenti si sposta dal glorificare dio e i santi, al glorificare se stessi e le loro raffinate conoscenze umaniste. Al centro non c'è più dio ma l'uomo e la natura, la filosofia e la tecnica, la scoperta della volontà umana e del libero arbitrio. Questo cambiamento culturale dei gusti e della ricerca estetica, porta a un cambiamento evidente di soggetti con una rapidità propria di periodi molto più ampi.

Il primo fra tutti i soggetti è il corpo umano, la sua resa anatomica e spaziale, tanto nella scultura che nella pittura, è pari al vero. Non è un'epoca realista in senso moderno, perché nelle composizioni vediamo il vero inserito comunque in ambienti fantastici e allegorici sempre distanti dallo spazio-tempo quotidiano. Non interessa ritrarre l'ambiente sociale, ma piuttosto introdurre elementi contemporanei nei temi di sempre, come ritrarre la madonna abbigliata all'alta moda fiorentina del '400. Il presente è la dimensione che più interessa. L'umano, il suo presente, la sua dignità, la sua capacità di costituirsi in libertà, si traducono in soggetti religiosi, mitologici, celebrativi e allegorici, in cui lo spazio si fa sempre più profondo e preciso, guidato dalle regole prospettiche. Il soggetto principale dopo l'uomo diventa quindi la pittura di architettura, che bene si prestava per applicare e mettere in mostra l'abilità prospettica. Poi si apre sempre più la strada il paesaggio realistico praticamente quasi assente nella scuola fiorentina, ad esclusione di Piero della Francesca, ma molto più presente nella scuola nordica, dove Leonardo viveva, Venezia in primo luogo.

Il corpo umano, l'architettura e il paesaggio diventano i capisaldi della pittura del rinascimento, e guadagnano spazio sui soggetti religiosi quelli della mitologia greco romana, quelli celebrativi, e soprattutto il ritratto introspettivo e psicologico, che con Tiziano raggiunge un successo prima di allora mai riscontrato.

Leonardo è un anticipatore e un esperto di tutti questi nuovi e rinnovati soggetti: la figura umana e la sua vitalità non solo pittorica ma soprattutto psicologica, la prospettiva, a cui aggiunge quella aerea, l'architettura che con lui diventa fantastica e decadente, la natura osservata e dipinta con l'occhio scientifico e non da ultimo il ritratto in cui sembra rappresentare oltre la psicologia del personaggio l'anima del mondo, quel mondo che lo affascina e che gli regala infinite conoscenze, mondo che lui attraversa con l'osservazione empirica per giungere al senso universale della natura.

I. L'Essere Umano

Questi brani trattano del corpo umano argomento già parzialmente toccato nelle altre sezioni dei consigli al pittore e della composizione delle storie.

In questa serie si presentano i brani più specifici e analitici che non vanno considerati separatamente dal resto, perché il tema della figura umana è onnipresente nella sua opera.

Leonardo, oltre allo studio strutturale del corpo, che abbiamo distinto in anatomia, proporzioni e metrica, si è occupato tantissimo dei tipi umani, osservando la fisionomia dei volti, dei corpi alle diverse età, della forma tesa o distesa dei muscoli, di cui abbiamo una fornita rassegna. Altro caposaldo dell'analisi leonardesca è tutto ciò che concerne il movimento, la dinamica, la forza del corpo, a cui abbiamo dedicato una sezione. Ma ciò che forse più distingue il pittore dai suoi contemporanei è quello studio sottile e introspettivo dei "motti dell'anima" in cui indaga come un regista teatrale alla Stanislavsky, le espressioni e i comportamenti umani, arrivando ad un'analisi psico-fisiologica acutissima.

Il buon pittore deve dipingere due cose principali: l'uomo e il concetto della sua mente. Il primo è facile, il secondo difficile, perché si deve raffigurare con gesti e movimenti del corpo, e questo va imparato dai muti, che meglio li fanno che alcun'altra sorta d'uomini. (176)

***

Per dipingere una figura si richiedono quattro qualità. La prima, la più nobile, è l'atteggiamento; non che la buona figura dipinta in atteggiamenti tristi non vada bene, ma è più viva quando esprime bontà e bellezza e perde di attendibilità quando i suoi atteggiamenti non sono coerenti con l'emozione. Senza alcun dubbio, l'atteggiamento triste si presta a maggiore speculazione è per questo che la bontà si deve fare ad imitazione della figura viva, ma i movimenti che si rappresentano in questa figura bisogna che nascano da una grande discrezione d'ingegno; la seconda qualità è l'avere rilievo; la terza è il buon disegno; la quarta il bel colorito. (397)

***

La figura dei corpi si divide in due parti: proporzionalità delle parti fra loro, le quali devono essere corrispondenti al tutto e il movimento che sia appropriato all'azione mentale del vivente. (109)

Testo originale

176. Come il buon pittore ha da dipingere due cose, l'uomo e la sua mente.

Il buon pittore ha da dipingere due cose principali, cioè l'uomo ed il concetto della mente sua. Il primo è facile, il secondo difficile, perché si ha a figurare con gesti e movimenti delle membra; e questo è da essere imparato dai muti, che meglio li fanno che alcun'altra sorta d'uomini.

397. Delle prime quattro parti che si richiedono alla figura.

L'attitudine è la prima parte più nobile della figura; non che la buona figura dipinta in trista attitudine abbia disgrazia, ma la viva in somma bontà di bellezza perde di riputazione, quando gli atti suoi non sono accomodati all'ufficio ch'essi hanno a fare. Senza alcun dubbio essa attitudine è di maggiore speculazione che non è la bontà in sé della figura dipinta; conciossiaché tale bontà di figura si possa fare per imitazione della viva, ma il movimento di tal figura bisogna che nasca da grande discrezione d'ingegno; la seconda parte nobile è l'avere rilievo; la terza è il buon disegno; la quarta il bel colorito.

109. Figura e sua divisione.

La figura de' corpi si divide in due altre parti, cioè: proporzionalità delle parti infra loro, le quali sieno corrispondenti al tutto, e movimento appropriato all'accidente mentale della cosa viva che si muove.

61. Precetto intorno al disegno dello schizzare storie e figure.

Il bozzar delle storie sia pronto, e il membrificare non sia troppo finito; sta contento solamente a' siti di esse membra, le quali poi a bell'agio piacendoti potrai finire.

***

Sii veloce ad abbozzare le composizioni e che le anatomie non siano troppo finite, accontentati solamente di tracciarne l'ingombro, che poi a suo tempo se ti piacciono le potrai terminare. (61)

***

Colui che copia il volume dei corpi si deve predisporre in modo tale che l'occhio della figura ritratta sia alla stessa altezza dell'occhio di chi ritrae; e lo stesso farai per la copia di un volto perché sembrerà tutto più naturale, perché generalmente le persone che incontri per le strade hanno gli occhi all'altezza dei tuoi, e se tu li ritraessi o più alti o più bassi, perderai la somiglianza. (86)

***

Quel pittore che sarà a conoscenza della natura dei nervi, dei muscoli e dei tendini, saprà bene, nel muovere una parte del corpo, quanti e quali nervi ne siano responsabili, e quale muscolo, sgonfiando, faccia bene vedere il nervo che corrisponde a questa operazione, e quali corde convertite in sottilissime cartilagini circondino e avvolgano questo muscolo; attraverso questa conoscenza il suo operare sarà diverso perché avrà questa visione generale del funzionamento dei vari muscoli, e lo mostrerà mediante i vari effetti delle figure, e non farà nei diversi atteggiamenti, come molti fanno, le medesime cose nelle braccia, nelle schiene, petti e gambe; questi sbagli non si debbono mettere tra i piccoli errori. (103)

***

O pittore anatomista, guarda che la troppa conoscenza delle ossa, dei tendini e dei muscoli non ti rendano un pittore legnoso, nel volere che i tuoi nudi mostrino tutti i particolari anatomici. Dunque, se volessi riparare a questo inconveniente, osserva in che modo i muscoli nei vecchi o magri vestano le loro ossa. Inoltre, nota comprendendone la regola: in che modo i muscoli riempiono gli spazi superficiali tra l'uno e l'altro; quali altri invece sempre si mantengono evidenti qualunque sia il loro grado di grandezza; quali sono i muscoli che per ogni minima grassezza si perdono i particolari.

E molte sono le volte che nell'ingrassare di più muscoli se ne fa un solo, e molte sono le volte che nel dimagrire o invecchiare di un solo muscolo se ne fa più d'uno.

Di tutto questo, a suo tempo, dimostrerò tutte le caratteristiche, soprattutto mi soffermerò a trattare degli spazi interposti tra le giunture di ciascun elemento anatomico.

Ancora non mancherai di osservare la varietà che mostrano i muscoli intorno alle giunture ossee di qualunque animale, mediante la diversità dei movimenti di ciascuna parte, perché in qualche lato delle giunture si perde integralmente l'informazione formale per causa dell'accrescimento o diminuzione della carne, della quale sono composti i muscoli. (122)

***

Descrivi quali siano i muscoli e quali i tendini che si scoprano mediante i diversi movimenti di ciascun membro, o si nascondono, o non facciano né l'uno né l'altro; e ricordati che questa particolare azione è importantissima e necessaria da conoscere per i pittori e gli scultori che fanno maestri di professione. Questa descrizione la farai osservando un fanciullo, dalla sua nascita fino al tempo della vecchiaia per tutti i gradi della sua età, infanzia, puerizia, adolescenza e gioventù, e in tutti descriverai le mutazioni delle membra e giunture, e quali ingrassano o dimagriscano. (123)

***

86. Del ritrarre di rilievo finto o di naturale.

Colui che ritrae di rilievo, si deve acconciare in modo tale, che l'occhio della figura ritratta sia al pari dell'occhio di quello che ritrae; e questo si farà ad una testa, la quale tu avessi a ritrarre di naturale, perché universalmente le figure ovvero persone che scontri per le strade hanno gli occhi all'altezza de' tuoi, e se tu li facessi o piú alti o piú bassi, verresti a dissimigliare il tuo ritratto.

103. Come al pittore è necessario sapere l'intrinseca forma dell'uomo.

Quel pittore che avrà cognizione della natura de' nervi, muscoli e lacerti, saprà bene, nel muovere un membro, quanti e quali nervi ne siano cagione, e qual muscolo, sgonfiando, sia cagione di raccortare esso nervo, e quali corde convertite in sottilissime cartilagini circondino e ravvolgano detto muscolo; e cosí sarà diverso ed universale dimostratore di varî muscoli, mediante i varî effetti delle figure, e non farà come molti che in diversi atti sempre fanno quelle medesime cose dimostrare in braccia, schiene, petti e gambe; le quali cose non si debbono mettere infra i piccoli errori.

122. Precetti del pittore.

O pittore notomista, guarda che la troppa notizia degli ossi, corde e muscoli non sieno causa di farti pittore legnoso, col volere che i tuoi ignudi mostrino tutti i sentimenti loro. Adunque, volendo riparare a questo, vedi in che modo i muscoli ne' vecchi o magri coprano ovver vestano le loro ossa. Ed oltre questo, nota la regola come i medesimi muscoli riempiano gli spazi superficiali che infra loro s'interpongono, e quali sono i muscoli di che mai si perde la notizia in alcun grado di grassezza; e quali sono i muscoli de' quali per ogni minima pinguedine si perde la notizia de' loro contatti; e molte son le volte che di piú muscoli se ne fa un sol muscolo nell'ingrassare, e molte sono le volte che nel dimagrare o invecchiare di un sol muscolo se ne fa piú muscoli. Di questo tal discorso si dimostrerà a suo luogo tutte le particolarità loro, e massime negli spazi interposti infra le giunture di ciascun membro.

Ancora non mancherai della varietà che fanno i predetti muscoli intorno alle giunture de' membri di qualunque animale, mediante la diversità de' moti di ciascun membro, perché in alcun lato di esse giunture si perde integralmente la notizia di essi muscoli per causa dell'accrescimento o mancamento della carne, della quale tali muscoli sono composti.

123. Memoria che si fa l'autore.

Descrivi quali sieno i muscoli e quali le corde che mediante diversi movimenti di ciascun membro si scoprano, o si nascondano, o non facciano né l'uno né l'altro; e ricordati che questa tale azione è importantissima e necessarissima appresso de' pittori e scultori che fanno professione di maestri. Il simile farai d'un fanciullo, dalla sua natività insino al tempo della sua decrepitezza per tutti i gradi della sua età, infanzia, puerizia, adolescenza e gioventú, ed in tutti descriverai le mutazioni delle membra e giunture, e quali ingrassino o dimagrino.

Appunti di Leonardo Da Vinci sulla pittura *noti come*

Trattato della Pittura

Traduzione, riorganizzazione e note interpretative a cura di Simone Casu

Il Trattato di Pittura di Leonardo Da Vinci riscoperto sotto nuova luce.

Un tesoro della conoscenza dell'arte che si era perduto per la sua inacessibilità stilistica ed espositiva è oggi finalmente accessibile a tutti.

Dopo un attento e lungo lavoro di traduzione e di riorganizzazione del testo si ha la possibilità di cogliere l'acutezza, l'ironia e i profondi insegnamenti del più geniale maestro del rinascimento.

Quest'operazione di adeguamento dello stile e dei contenuti, che restituisce in forma chiara e semplice il Trattato della Pittura alle generazioni del terzo millennio, ha il gusto delle grandi scoperte dei tesori nascosti ritrovati tra le cose che sempre abbiamo avuto vicine, ma, per la loro difficile comprensione, sono rimaste ignorate per intere generazioni.

Simone Casu, artista, ricercatore didattico, insegna discipline artistiche specializzandosi nello sviluppo della spiritualità nell'arte e fondando l'Istituto ESTETRA. Elabora i metodi VE.SE.DI. (Vedere Sentire Dipingere) ed ES.TE.TRA. (Espressione Tecnica Trascendenza).

É autore del metodo di disegno R.O.D.VAL. (Ragionare Osservare Disegnare VALutare), edito sempre con Multimage.