



HAL
open science

Il movimento illusorio, l'illusione del movimento : sull'impossibilità della resa pittorica del moto negli scritti di Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci

Elena Paroli

► To cite this version:

Elena Paroli. Il movimento illusorio, l'illusione del movimento : sull'impossibilità della resa pittorica del moto negli scritti di Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci. *Italies*, 2021, 2020 (24), pp.17-29. 10.4000/italies.7999 . halshs-03151603

HAL Id: halshs-03151603

<https://shs.hal.science/halshs-03151603>

Submitted on 7 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Il movimento illusorio, l'illusione del movimento

Sull'impossibilità della resa pittorica del moto
negli scritti di Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci

Elena Paroli
ENS Lyon, France

Résumé : L'article porte sur la dimension illusoire de la représentation picturale du mouvement au sein de la théorie artistique de la Renaissance, notamment par le biais de l'analyse du *De pictura* de Leon Battista Alberti et du *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci. Si, d'une part, les théories d'Alberti se trouvent scindées entre la nécessité de la mise en mouvement de la *istoria* picturale et la recherche d'une harmonie esthétique *figée*, d'autre part, le système imitatif conçu par le dernier Léonard constitue une véritable renonciation à la représentation naturaliste du mouvement. Ces « illusions perdues », étant le fruit d'une longue réflexion philosophique autour de la notion de « peinture », sont cependant le signe que la peinture elle-même est désormais considérée, aussi bien par Alberti que par Léonard, comme un art pleinement libéral.

Riassunto: L'articolo analizza la dimensione illusoria della resa pittorica del moto nella teoria artistica del Rinascimento attraverso l'analisi del *De pictura* di Leon Battista Alberti e del *Libro di pittura* di Leonardo da Vinci. Se, da un lato, le teorie dell'Alberti si trovano scisse fra la necessità della messa in movimento della *istoria* pittorica e la ricerca di un'armonia estetica *fissa*, dall'altro, il sistema imitativo teorizzato dall'ultimo Leonardo costituisce una vera e propria resa davanti all'impossibilità di una rappresentazione naturalistica del movimento. Queste "illusioni perdute", essendo il frutto di una lunga riflessione filosofica attorno alla nozione di "pittura", sono tuttavia il segno emblematico di come quest'ultima sia ormai considerata, tanto da Alberti quanto da Leonardo, un'arte pienamente liberale.



Dico adunque la pittura, brevemente parlando, non essere altro che imitazione della natura. [...] Ma perché questa diffinizione è alquanto ristretta e manchevole, perciò che non distingue il pittore dal poeta, essendo che il poeta si affatica ancor esso intorno alla imitazione, aggiungo che il pittore è intento ad imitar per via di linee e colori [...] tutto quello che si dimostra all'occhio; et il poeta col mezzo delle parole va imitando non solo ciò che si dimostra all'occhio, ma che ancora si rappresenta all'intelletto.

In questo passo del celebre *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*¹, Ludovico Dolce sancisce la fondamentale differenza fra pittura e poesia sulla base della *profondità* dell'azione imitativa che le due arti esercitano: se la prima si limita a rappresentare l'apparenza fenomenica del reale, la seconda raffigura anche la forma mentale dell'esistente. Le riflessioni del Dolce non soltanto mostrano la vivacità, negli anni 50 del Cinquecento, del dibattito rinascimentale sorto attorno all'*ut pictura poesis*, ma mettono altresì in luce l'inesausta rivendicazione del maggiore statuto intellettuale della poesia capace, a differenza della pittura, di mettere in luce l'aspetto dinamico e ambivalente dell'oggetto, di cui regala un ritratto polifonico e mobile, *vivente*². L'approdo del Dolce non è casuale. Fra tutti gli argomenti avanzati in epoca rinascimentale a sostegno della non-meccanicità della pittura, un posto di assoluto rilievo va dato alla sua capacità di rappresentare il movimento (da intendersi nella doppia accezione del termine, di moto fisico e di *moti dell'animo*, e quindi, in senso più ampio, di *in fieri* del reale). Eppure, come tenteremo di dimostrare, è proprio la resa pittorica del moto a costituire una delle principali illusioni della visione antropocentrica dell'epoca; un'illusione ancora più problematica in quanto appare, in filigrana, negli scritti di pensatori e artisti che ne vollero teorizzare ostinatamente la concreta possibilità, quali furono l'Alberti e il Vinci.

Iniziamo le nostre riflessioni dall'Alberti e dal suo *De pictura* (1435-1436), ovvero dal primo « trattato tecnico [...] in lingua italiana³ », avente per oggetto la rappresentazione pittorica e in cui la nozione di moto appare centrale nei suoi plurimi aspetti semantici. In primo luogo il movimento, inteso qui come articolazione del pensiero, risulta essere *conditio sine qua non* della creazione

- 1 Ludovico Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino. Nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie che a perfetto pittore si acconvergono. Con esempi di pittori antichi e moderni; e nel fine si fa menzione delle virtù e delle opere del divin Tiziano, Vinegia, appresso Gabriel Giolito, de' Ferrari [1557]*, ora in *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di Paola Barocchi, Bari, Laterza, 1960, vol. I, p. 152.
- 2 Nella *Paraphrasi della sesta satira di Giuvenale* [Venezia, 1538] Dolce sostiene che nel ritratto pittorico, per quanto risultato della perfetta imitazione della natura, « [...] pure vi manca il vivo ».
- 3 Martin McLaughlin, *Leon Battista Alberti. La vita, l'umanesimo, le opere letterarie*, Firenze, Olschki, 2016, p. 66.





Il movimento illusorio, l'illusione del movimento

artistica stessa: al giovane apprendista pittore, che deve essere *doctus* e conoscere le opere di retori e poeti⁴, non solo è richiesta una minuziosa conoscenza mentale delle cose da dipingere⁵, ma altresì deve imparare l'arte della pittura al modo in cui i futuri retori imparano a scrivere, apprendendo di fatto a formulare un discorso⁶. Ed è proprio all'ideale della narrazione che si rifà quello che è per l'Alberti il *modus* supremo della pittura, l'« istoria », segno tangibile dell'« ingegno » del pittore⁷. Frutto della *compositio*, l'*istoria* è, per definizione, il genere pittorico del movimento: in essa, insiste l'Alberti, deve esservi varietà e abbondanza di figure affinché lo spettatore sia rapito dalla visione dell'opera, e possa istituire con essa un legame empatico. A tal proposito, emblematico è il capitolo 40 del Libro II del *De pictura*:

Quello che prima dà voluttà nella istoria viene dalla copia e varietà delle cose. [...] Dirò io quella istoria essere copiosissima in quale a' suo luoghi sieno permisti vecchi, giovani, fanciulli, donne, fanciulle, fanciullini, polli, catellini, uccellini, cavalli, pecore, edifici, province, e tutte simili cose: e loderò io qualunque copia quale s'apartenga a quella istoria. [...] Ma vorrei io questa copia essere ornata di certa varietà, *ancora moderata e grave di dignità e verecundia*. Biasimo io quelli pittori quali, dove vogliono parere copiosi nulla lassando vacuo, ivi non composizione, ma *dissoluta confusione* disseminano; pertanto non pare la storia facci qualche cosa degna, ma sia in *tumulto avvviluppata*⁸.

Il *diktat* rinascimentale dell'imitazione della natura – ovvero del reale agente –, si scontra qui con un altro principio maggiore del periodo, quello dell'armonia; Alberti ci sta dicendo che è doveroso imitare la naturale *varietas* del mondo

4 « Piacemi il pittore sia dotto »; Leon Battista Alberti, *La peinture*, texte latin, traduction française, version italienne, édition de Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, revue par Yves Hersant, Paris, Seuil, 2004, Libro III, cap. 53, p. 260.

5 « Pertanto consiglio ciascuno pittore molto si faccia famigliare ad i poeti, retorici [...] già che costoro doneranno nuove invenzioni, o certo aiuteranno a bello componere sua storia [...] »; Libro III, cap. 54, *ibidem*, p. 261.

6 « Voglio che i giovani, quali ora nuovi si danno a dipingere, così facciano quanto veggio di chi si impara a scrivere. Questi in prima separato insegnano tutte le forme delle lettere, [...] poi insegnano le sillabe; poi appresso insegnano comporre tutte le dizioni »; Libro III, cap. 55, *ibidem*, p. 261, 262. Grazie ai fondamentali studi di Baxandall, sappiamo che questa *retoricizzazione* della pittura ha costituito una tappa fondamentale del suo emanciparsi dallo statuto di arte meccanica; costruendosi a immagine e somiglianza del movimento del pensiero si rivendica, di fatto, come arte dell'intelletto. Cf. Michael Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition. 1350-1450*, Oxford, Oxford University Press, 1971.

7 « Grandissima opera del pittore non uno colosso, ma istoria. Maggiore loda d'ingegno rende l'istoria che qual sia colosso »; Leon Battista Alberti, *La peinture*, *op. cit.*, Libro II, cap. 35, p. 242.

8 *Ibid.*, p. 247.





ma fino ad un certo punto, pena la caduta nel caos. La versione latina del brano sopra citato è forse ancora più incisiva a tal proposito: se i pittori « confuse et dissolute omnia disseminant », scrive l'autore, « [...] non rem *agere* sed *tumultuare* historia videtur ». In tale aporia irriducibile possiamo iniziare a osservare il carattere illusorio della resa naturalistica del movimento in pittura, circoscritta se non negata nel momento stesso in cui viene teorizzata. Ed è qui, del resto, che si incarna una più ampia contraddizione, estetica e gnoseologica, del Rinascimento: quella che suggerisce al contempo *l'imitazione perfetta* del reale naturale e la sua resa sotto forma di *tipo ideale*⁹.

Tornando al caso precipuo dell'Alberti, ciò che ci preme qui sottolineare è che la sua preoccupazione, questa necessità di *fissare* il movimento entro una certa norma, non è un'inquietudine puramente estetica, ma bensì etica, nella misura in cui all'arte (alla bellezza che l'arte esprime) è affidato un compito morale, quello di trasmettere il senso della *misura*, che è a sua volta un riflesso della ragione. In questa prospettiva, ove *docere* e *delectare* vanno di pari passo, la teoria della pittura diviene un riflesso della più ampia teoria albertiana sulla società, in cui ogni elemento, per contribuire alla perfetta armonia dell'insieme, deve non eccedere, non tumultuare¹⁰. I termini-chiave del *De pictura* sono infatti tutti orientati verso questa visione razionalistico-etica: tanto la *concinnitas*, quanto la *convenientia* e la *dignitas* costituiscono una sorta di sequela sinonimica dell'idea di misura. E tale principio rimarrà invariato per tutto il corso della vicenda albertiana, se pensiamo che ancora nel tardivo e molto più strutturato *De re aedificatoria* l'autore associa la bellezza ad una precisa resa armonica in cui nulla può essere aggiunto, e nulla levato¹¹. Proprio per questa ragione non dobbiamo sorprenderci davanti alla cristallizzazione quasi matematica¹² del movimento di una figura nello spazio, di cui non solo

9 Non possiamo che rimandare a Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, traduit de l'allemand par Henri Joly, préface de Jean Molino, Paris, Gallimard, 2015; in particolare alle p. 63-66.

10 Cf. Elisabetta di Stefano, « Leon Battista Alberti e l'estetica della contemplazione », in Franck La Brasca, Christian Trottmann (dir.), *Vie solitaire, vie civile. L'Humanisme de Pétrarque à Alberti*, Paris, Honoré Champion, 2011.

11 « Nos tamen brevitatis gratia sic diffiniemus: ut sit pulchritudo quidem certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo, cuius sint, ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil, quin improbilis reddatur »: Leon Battista Alberti, *L'architettura*, [De re aedificatoria], testo latino a traduzione a cura di Giovanni Orlandi, introduzione e note di Paolo Portoghesi, Milano, Il Polifilo, 1966, vol. II, Libro VI, cap. II, p. 447.

12 Non bisogna del resto dimenticare che al fine di porre la pittura come arte liberale l'Alberti ne sottolinea non solo il procedimento retorico, ma bensì il fondamento matematico: tutta la prima parte del *De pictura* è dedicata infatti a questioni di ordine scientifico.





l'Alberti riconosce sette declinazioni ma, avendo ancora una volta per principale preoccupazione il *decor*, invita a fare di tale varietà circoscritta un uso moderato¹³. In questo perseguire normativamente la complessità naturale non possiamo non chiederci cosa ne sia del moto dell'animo che, in pittura, deve essere dato dal moto del corpo. A questo proposito, potremmo dire che due sono i criteri che guidano l'estetica albertiana, la censura e la compattezza, ove il primo termine è evidentemente una declinazione ulteriore del principio della misura. Leggiamo a questo proposito un passo tratto dal Libro II:

Lodasi Timantes di Cipri [...], che nella imolazione di Efigenia, avendo finto Calcante mesto, Ulisse più mesto, e in Menelao poi avesse consunto ogni suo arte a molto mostrarlo adolorato, non avendo in che modo mostrare la tristezza del padre, a lui avolese un panno al capo, e così lassò si pensasse qual non si vedea suo acerbissimo merore¹⁴.

L'interesse dell'aneddoto, che ritroviamo sia in Plinio¹⁵ che in Quintiliano¹⁶, si concentra sull'immagine del panno posto a velare il volto del padre. La versione volgare del *De pictura* sembra non lasciare dubbi quanto alle ragioni di tale scelta, adducendone come causa l'impotenza del pittore (« non avendo in che modo »). Eppure, come potremmo giustificare una simile allusione ai limiti dell'artista in un trattato che definisce la pittura « forza divina » e il pittore « quasi uno iddio¹⁷ »? Ancora una volta viene in nostro aiuto il testo latino, ove l'Alberti scrive, esattamente come Quintiliano prima di lui, che al pittore non mancò la tecnica ma il « digno modo », e l'accento va messo, con tutta evidenza, sul primo dei due termini. Non è quindi la pittura ad essere insufficiente ma è la sofferenza ad oltrepassare la misura del rappresentabile, obliando così l'artista a estromettere¹⁸ dal dipinto l'estremo moto dell'animo – e certo non casuale è la presenza di tale aneddoto nel Libro II, dedicato per

13 « Qualunque cosa si muove da luogo può fare sette vie [...]. Questi adunque tutti movimenti desidero io essere in pittura. [...] Ma perché talora in questi movimenti si truova chi passa ogni ragione, [...] bene intenderemo con che moderazione si debbano usare »; Leon Battista Alberti, *La peinture, op. cit.*, Libro II, cap. 43, p. 251.

14 *Ibid.*, cap. 42, p. 250.

15 Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXV, 73.

16 Quintiliano, *Institutio Oratoria*, II, XIII, 13.

17 Leon Battista Alberti, *La peinture, op. cit.*, Libro II, cap. 25, p. 232-233.

18 Del resto non dobbiamo dimenticare che l'immagine del velo coprente ritorna a conclusione del Libro II sotto forma di consiglio tecnico dato al pittore per coprire le bruttezze, anch'esse considerate come una sorta di eccedenza nell'equilibrio naturale: « Le parti brutte a vedere del corpo, e l'altre simili quali porgono poca grazia, si cuoprano col panno [...] »; *ibid.*, cap. 42, p. 248.





la maggior parte alla questione del *decor*. L'impotenza si rovescia così in una supposta sovra-potenza, in cui l'artista, aristotelicamente, emendando gli eccessi di natura, supera la natura stessa¹⁹; ma il primeggiare dell'armonia ha un prezzo: la restrizione nella rappresentazione della varietà dinamica dei moti dell'animo.

Il secondo criterio, lo abbiamo annunciato, è quello della compattezza. Benché l'Alberti lodi presso i pittori antichi l'ambivalenza del ritratto, ove un medesimo soggetto può esprimere la polifonia e la contraddittorietà dei propri sentimenti, come nel caso di Paride²⁰, nel momento in cui deve istruire il giovane pittore sulle tecniche da adottare, gli suggerisce esplicitamente un *modus* imitativo monolitico, in cui ogni singola parte del corpo, per esprimere concretamente il sentimento del soggetto, deve rispondere ad un medesimo e ripetitivo principio estetico. Così leggiamo nel *De pictura*:

E veggiamo quanto uno atristito, perché la cura estrigne e il pensiero l'assedia, stanno con sue forze e sentimenti quasi balordi, tenendo sé stessi lenti e pigri in sue membra palide e malsostenute. [...] E chi mai credesse, se non provando, tanto essere difficile, volendo dipignere uno viso che rida, schifare di non lo fare piuttosto piangioso che lieto? E ancora chi mai potesse senza grandissimo studio esprimere visi nei quali la bocca, il mento, gli occhi, le guance, il fronte, i cigli, tutti ad uno ridere o piangere convengono? Per questo molto conviensi impararli dalla natura, e sempre seguire cose molto pronte e quali lassino da pensare a chi le guarda molto più che egli non vede²¹.

È fuor di dubbio che l'Alberti riconosca la sottigliezza e la permeabilità nella manifestazione dei movimenti dell'animo, ragion per cui mette in guardia i suoi lettori dalla facilità con cui si possa ritrarre un « piangioso » volendo fare un « lieto ». Ma egli è altresì persuaso della necessità di mostrare una sorta di ovvia corrispondenza fra corpo e animo (gli uomini « atristiti » si tengono *naturalmente* nelle loro membra altrettanto « pallide e malsostenute »), in cui

19 Riprendendo qui la dialettica fra tipico e bello espressa da Blunt: « L'identificazione in natura del bello con il tipico implica l'adesione al punto di vista aristotelico della natura intesa come un artista che si sforza di raggiungere la perfezione e che ne è sempre impedito per un motivo o per l'altro. Secondo questa teoria l'artista, eliminando le imperfezioni degli oggetti naturali e fondendo le parti più tipiche, rivela quello a cui la natura aspira sempre ma non riesce mai a produrre »; Anthony Blunt, *Le teorie artistiche in Italia. Dal Rinascimento al Manierismo*, Torino, Einaudi, 1966, p. 32.

20 Il brano su Paride non è presente nella versione in volgare del *De pictura* ma solo in quella latina: « Laudatur Euphranor quod in Alexandro Paride et vultus et faciem effecerit, in qua illum et iudicem dearum et amatorem Helenae et una Achillis interfectorem possis agnoscere »; Leon Battista Alberti, *La peinture, op. cit.*, Libro II, cap. 41, p. 146.

21 *Ibid.*, Libro II, cap. 41-42, p. 249-250.





Il movimento illusorio, l'illusione del movimento

il soggetto dipinto appare pertanto compatto, appiattito dallo schematismo di una radicale analogia interna. Queste due posture trovano però un punto di comunanza nella conclusione del brano in cui l'autore, proponendo una rappresentazione *d'après nature*, invita il pittore a seguire « cose molto pronte ». In questa accezione, come conferma il seguito della frase, l'aggettivo *promptus* (notare nella prima versione latina l'uso del comparativo: « semperque promptiora imitanda ») significa *evidente*; l'Alberti raccomanda insomma di rappresentare i più espliciti effetti di natura, quelli che posseggono una dimensione iconografica indiscutibile e che quindi più si adattano a risvegliare l'empatia dello spettatore. Tale necessità derivava da uno dei capisaldi del pensiero razionalistico albertiano, il bene comune, quell'*utilitas* concepita come movente primo e fine ultimo delle opere umane, ivi compresa, naturalmente, l'arte²². Essere chiari per essere compresi, e quindi utili: un compito a maggior ragione indispensabile per un'opera che si vuole narrativa, qual è l'*istoria*²³. Tuttavia, appare ovvio come sia proprio la necessità della trasmissibilità dell'arte a cristallizzare la rappresentazione pittorica dei moti dell'animo in una forma sostanzialmente monofonica; non è infatti un caso che fra le raccomandazioni tecniche dell'Alberti manchi un concreto riferimento all'ambiguità²⁴ (intesa quale messa in movimento del movimento dei sentimenti), e che siano assenti figure quali l'*agonizzante* o il *morente*, ovvero forme dallo stato transeunte: in Alberti i morti sono morti « sino all'unghie » e i viventi sono vivi in « ogni

22 Emblematico è a tal proposito il passaggio del *De iciarchia* in cui Alberti scrive: « L'omo nacque per essere utile all'omo. E tante arte fra gli omini a che sono? Solo per servire agli omini »; in Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, a cura di Cecil Grayson, vol. II, Bari, Laterza, 1966, p. 243.

23 Significativo è l'invito albertiano a inserire nella *istoria* una figura-guida, una sorta di narratore posto a vegliare sulla buona comprensione del dipinto: « E piacemi sia nella storia chi ammonisca e insegni a noi quello che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere, o con viso cruccio e con gli occhi turbati minacci che niuno verso loro vada, o dimostri qualche pericolo o cosa ivi meravigliosa [...] »; Leon Battista Alberti, *La peinture, op. cit.*, Libro II, cap. 42, p. 250.

24 Ci permettiamo qui di fare un breve riferimento all'umanista Pomponio Gaurico (1484-1528), che avrebbe dovuto comparire accanto ad Alberti e a Leonardo in questo studio ma che, per pragmatiche ragioni di spazio, tratteremo in ricerche successive. Il concetto di ambiguità (definito da Gaurico « amphibolia ») comporta infatti uno dei punti più interessanti del *De sculptura* (1504), nella misura in cui l'autore difende l'importanza, per una statuaria dinamica, di rappresentare il soggetto « incerto tra due possibilità », situato fra « l'evento che non si è ancora concluso » e l'« evento futuro ». A tale raffinatezza teorica non seguiranno però esempi concreti, mostrando così il carattere illusorio dei propositi dell'umanista. Cf. Pomponio Gaurico, *De sculptura*, a cura di Paolo Cutolo, saggi di Francesco Divenuto, Francesco Negri Arnoldi, Pasquale Sabbatino, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1999, p. 215-221.





minima parte²⁵ ». *Dispiegati*, anziché dinamicamente *pieghevole* e *pieganti*, verso la leggibilità dell'immagine.

Alla capacità dell'opera di comunicare, sempre intesa come tappa verso l'*utilitas*, sembra interessarsi anche Leonardo, che in uno dei primi brani del *Libro di pittura*²⁶ scrive:

Quella scienza è più utile della quale il suo frutto è più comunicabile [...]. La pittura ha il suo fine comunicabile a tutte le generazioni de l'universo, perché il suo fine è subbietto della virtù visiva [...]. Adonque questa non ha bisogno de interpreti de diverse lingue, come hanno le lettere, e subito ha satisfatto alla umana spezie, non altrimenti che si facciano le cose prodotte dalla natura²⁷.

Nella stessa direzione vanno alcuni studi sul moto, in cui l'artista riusa quel medesimo principio della compattezza, di un'immagine netta e indiscutibile, che aveva usato il suo predecessore²⁸. Tale filiazione non è evidentemente casuale: sappiamo che il *Libro di pittura* è costantemente attraversato da influenze albertiane, che si tratti del rivendicare l'origine mentale della rappresentazione pittorica²⁹, del paragone fra la formulazione di un discorso e quella di un'opera dipinta³⁰, o dell'attenzione verso l'empatia che la *istoria* deve produrre nello spettatore³¹. Tuttavia, è innegabile che fra i due pensatori vi sia una differenza gnoseologica di fondo che, riassunta in una formula di certo troppo sintetica potrebbe suonare così: Alberti considera la pittura arte liberale in quanto arte che nasce dal pensiero e che si avvale, *di conseguenza*, di una base

25 Leon Battista Alberti, *La peinture, op. cit.*, Libro II, cap. 37, p. 245.

26 La stesura delle note e appunti confluiti nel *Libro di pittura*, pubblicato postumo, ha occupato Leonardo per circa trent'anni, dalle iniziali riflessioni del 1491-1492 sino a quelle del 1518, composte un anno prima della morte. Per un accurato lavoro filologico sulla gestazione dell'opera, rimandiamo a: Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, Codice Urbinato lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana, a cura di Carlo Pedretti, trascrizione critica di Carlo Vecce, 2 vol., Firenze, Giunti, 1995.

27 *Ibid.*, p. 134.

28 « Li moti et attitudini delle figure vogliono dimostrare il proprio accidente mentale de l'operatore di tali moti in modo che *nissuna altra cosa possino significare* »; *ibid.*, II vol., p. 265; o ancora, quando si dipinge un volto irato, Leonardo raccomanda: « che in lui altra cosa che ira giudicarvi non si possa [...] »; *ibid.*, p. 285. Su questa questione, sarebbe altresì interessante approfondire l'invito dell'autore ad osservare i gesti dei muti che, privati della parola, effettuano gesti più espressivi (*ibid.*, p. 196 e p. 219).

29 « [...] necessità constringe la mente del pittore a trasmutarsi nella propria mente di natura, e sia interprete infra essa natura e l'arte [...] »; *ibid.*, p. 164.

30 *Ibid.*, p. 169.

31 *Ibid.*, p. 221.





scientifico (i matematici principi), mentre per Leonardo pittura e scienza, di fatto, coincidono. Tale *scienza della pittura* ha per fine ultimo la conoscenza del mondo naturale, che è per Leonardo il *movimento del reale*. La natura appare infatti ai suoi occhi come una materia radicalmente instabile e metamorfica, fondata sul principio medievale dell'*impetus*, forza al contempo generatrice e distruttrice dell'universo³². Proprio per questa ragione in Leonardo, il desiderio estetico-pedagogico di una rappresentazione unitaria, schematica e armoniosa del moto, si scontra puntualmente con il desiderio epistemologico di darne una raffigurazione naturalistica, ove per "naturalistico" si intende la capacità di rendere conto del movimento nel suo autentico e costante evolversi, di cui è necessario mostrare in uno stesso tempo cause ed effetti. Pittura, filosofia³³ e resa del movimento formano così un tutt'uno: « Si prova la pittura essere filosofia perché essa tratta del moto de' corpi nella prontitudine delle loro azioni, e la filosofia ancora lei s'astende nel moto³⁴ ». La centralità di tale questione nel pensiero di Leonardo ha dato i suoi frutti, e imprescindibili sono state per i posteri le sue intuizioni sulla resa naturalistica dei moti dell'animo³⁵ e sul movimento del paesaggio, espresso attraverso la tecnica dello *sfumato* che, nella sua miscela indeterminata di forme e colori, costituirebbe la trasposizione estetica dell'essere e dell'essere in potenza, e quindi del moto costante universale. E pur tuttavia la rappresentazione del movimento del mondo naturale rimane inscindibilmente legata ad una dimensione chimerica e illusoria, che inizia a prendere forma sin dalle prime e più giovanili pagine del *Libro di pittura* ove Leonardo insiste non solo sulla capacità dell'arte di cogliere con immediatezza e totalità un preciso istante di tempo (il « dolce concerto³⁶ »), ma anche su quella di poter dar conto del movimento che in quello stesso istante si realizza, teorizzando così una sorta di impossibile *contemporaneità del differito*. Non a caso per il pittore sorella della pittura sarebbe la musica:

32 Innumerevoli sono in Leonardo gli esempi della violenza del moto naturale, declinata tanto in veste puramente tecnico-scientifica (« perché dove non è disfazione di violenza non è moto »; *Libro di pittura*, vol. II, p. 257), quanto in prose più immaginative, fra le quali emblematico è il testo *Essempi e prouove dell'accrescimento della terra*, Codice Atlantico, f. 715r (secondo la ripartizione fornita da www.leonardodigitale.com).

33 Laddove con il termine "filosofia" Leonardo intende la filosofia naturale, ovvero la scienza.

34 Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, *op. cit.*, p. 136.

35 A Gombrich va il merito di aver identificato in Leonardo il superamento della fisiognomica tradizionale in favore della « patognomica », ovvero l'intuizione secondo la quale i moti dell'animo si esprimono attraverso i *segni* rimasti sul volto, in quanto effetti fisici degli affetti emotivi; Ernst Gombrich, *L'eredità di Apelle. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1986, p. 84.

36 Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, *op. cit.*, p. 146.



La musica non è da essere chiamata altro che sorella della pittura, con ciò sia ch'essa [...] compone armonia con le congionzioni delle sue parte proporzionali *operate nel medesimo tempo, constrette a nascere e morire in uno o più tempo armonici* [...]³⁷.

Il brano rende evidente la fascinazione di Leonardo per la natura *in fieri* del suono, che nasce, si sviluppa e muore nello stesso momento in cui sorgono in successione, a formare un'armonia con esso, altri molteplici fraseggi musicali. Ma come rendere in forma pittorica tale inesausto ciclo di vita e di morte?

Allo stesso giro d'anni del paragone fra musica e pittura appartiene una celebre pagina leonardiana, *Come si debbe figurar una battaglia*:

Farai [in] prima il fumo dell'artiglieria mischiato infra l'aria insieme con la polvere mossa dal movimento de' cavalli [e] de' combattitori; la quale mistione userai così: la polvere, perch'è cosa terrestre e ponderosa, e benché per la sua sottilità facilmente si levi e mischi infra l'aria, nientedimeno volentieri ritorna in basso, e il suo sommo montare è fatto dalla parte più sottile; adonque li meno fia veduta, e parrà quasi del colore de l'aria. Il fumo che si mischia infra l'aria impolverata, quando più s'alza a certa altezza, parirà oscura nuvole, e vederassi nella sommità più espeditamente il fumo che lla polvere. Il fumo penderà in colore alquanto azzurro, e la polvere trarrà al suo colore. [...] I combattitori, quanto più fieno infra detta turbulenzia, meno si vedranno, e meno differenza fia da i loro lumi alle loro ombre. [...] L'aria sia piena di saettume di diverse ragioni [...]: e le ballotte delli schioppettieri sieno accompagnate d'alquanto fumo dirietro al lor corso. [...] Farai omini morti, alcuni ricoperti mezzi dalla polvere, et altri tutta la polvere che si mischia co' l'uscito sangue convertirsi in rosso fango, e vedere il sangue del suo colore correre con torto corso dal corpo alla polvere³⁸.

L'articolo indeterminativo del titolo, *una* battaglia, pare qui essere piuttosto tendenzioso se non antifrastico, giacché è evidente, per la forza evocativa della scrittura e il fitto sistema di analogie tessuto fra guerra e atmosfera, che Leonardo stia qui dando i precetti per raffigurare *la* battaglia, intesa in quanto categoria estetica assoluta, a guisa di archetipo. Volendo per l'appunto proporre una pittura esemplare, l'artista si concentra sull'elemento fondatore delle sue osservazioni del mondo naturale, il moto. La battaglia degli uomini diviene così la battaglia di tutti gli elementi naturali, e non a caso le due categorie semantiche dominanti dello scritto sono il fumo/polvere (intesi come elementi segnati da un costante movimento di creazione e trasformazione) e la loro *mistione* con gli altri componenti atmosferici, dando così vita, di fatto, ad un macro-movimento

³⁷ *Ibid.*, p. 153.

³⁸ *Ibid.*, p. 207-208.



Il movimento illusorio, l'illusione del movimento

cosmico composto da un'infinità di micro-movimenti sovrapposti ove la polvere è protagonista proprio perché materia inquieta e ambivalente, *terrestre* ma *sottile*, naturalmente portata ad un incessante moto contrario, di salita e discesa. Particolarmente significativa è poi la descrizione del sangue dei combattitori, nel quale si dovrebbe rendere pittoricamente « la polvere che si *mischia* co' l'uscito sangue *convertirsi* in rosso fango ». Leonardo isola qui una messa in movimento dell'immagine assolutamente illusoria, poiché definita non solo dalla realizzazione di ben due movimenti differenti e temporalmente separati (il *mescolamento* e la *conversione*) ma anche e soprattutto perché tali moti della materia non devono idealmente essere ritratti nella loro forma compiuta ma nella loro forma *compientesi* (mischinarsi, convertirsi). Carlo Vecce, che a questo scritto ha dedicato una finissima Lettura Vinciana³⁹, parla di una battaglia « assolutamente non figurabile⁴⁰ », ovvero dello scarto fra l'illimitatezza della concezione teorica e la limitatezza della sua concreta realizzazione.

Come abbiamo già ricordato, tanto il precetto sulla battaglia quanto i paragoni fra pittura e musica appartengono, con ogni probabilità, ai primi nuclei del *Libro di pittura*, scritti intorno al 1491-1492. Ed è interessante notare come la giovanile illusione sulla rappresentabilità del moto riemerge con forza anche nella maturità di Leonardo, ovvero nel momento in cui la rappresentazione dell'« infinito⁴¹ » movimento del reale diviene oggetto di una vera e propria crisi teorica, in cui anche lo *sfumato* viene percepito come un « artificio » capace sì di rendere la realtà « *sensata* » (ovvero sensibilmente percepibile), ma incapace di coglierne « l'essenza⁴² », e relegato quindi a mero procedimento estetico. Pochi anni prima della morte Leonardo inizia a teorizzare e sperimentare pragmaticamente un procedimento pittorico che, perlomeno da un punto di vista estetico, contraddice *in toto* le ricerche artistiche precedenti. Fra gli ultimi disegni della serie dei diluvi facenti parte del Codice Windsor, vi è uno schizzo risalente al 1515 (fig. 1) in cui Leonardo restituisce visivamente la tempesta attraverso la ripetizione di un'unica forma geometrica simile ad una spirale, il *retroso*, vero e proprio paradosso per un pittore da sempre fedele al principio imitativo naturalistico. Tale stilizzazione di un fenomeno naturale

39 Carlo Vecce, *Le battaglie di Leonardo*, LI, Lettura Vinciana, 16 aprile 2011, Firenze, Giunti, 2012.

40 *Ibid.*, p. 21.

41 Concetto che Leonardo ripeterà a più riprese, e in particolare nella Parte Terza del *Libro di pittura*, dedicata al movimento. (Cf. p. 264-266).

42 Fabio Frosini, «Pictura sive philosophia? Saggio su arte e scienza in Leonardo da Vinci», in Laura Piccioni, Renata Viti Cavaliere (a cura di), *Il pensiero e l'immagine*, Roma, Edizioni Associate, 2001, p. 162-195.



(e non è forse anodino ricordare che la tempesta rappresenta per l'artista una sorta di *summa* della violenza cinetica della natura), costituisce probabilmente il culmine della disillusione del pittore riguardo al poter ritrarre naturalisticamente il moto. La riduzione della complessità del moto atmosferico ad una semplice forma geometrica è lì infatti a dirci che l'unica raffigurazione scientificamente fedele del movimento non è la raffigurazione imitativa, che fissa la forma cristallizzandola per sempre, ma bensì quella simbolico-intellettuale, in cui il *focus* non è più l'*immagine* del movimento, ma la sua *idea*. Le nebulose mistioni della figurazione di una battaglia, inestricabili e irrepresentabili nella loro confusa simultaneità, lasciano qui spazio alla negazione di ogni sfumatura, laddove la forma è ricostituita da linee nette e inequivocabili ma ormai prive di qualsivoglia apparenza realistica. Altrimenti detto la spirale, con la sua carica simbolica e anti-naturalistica, pur situandosi esattamente all'opposto dello *sfumato* costituisce, proprio come quest'ultimo, una testimonianza preziosa della faticosa e sempre insoddisfatta ricerca soggiacente alla volontà di trasportare sulla tela l'incessante movimento del reale naturale. Ma si tratta, in entrambi i casi, della testimonianza di una rappresentazione impossibile.

Nel concludere queste brevi note potremmo quindi affermare che il carattere utopico della resa pittorica del moto possiede, tanto in Alberti quanto in Leonardo, un'origine filosofica. Per Alberti il caos di una dinamica rappresentazione del movimento contraddice i più forti principi d'armonia e *utilitas*, veri e propri fondamenti del suo sistema di pensiero. Per Leonardo, la pura fissazione del moto sulla tela, attraverso una mimesi naturalistica, snatura l'idea stessa di pittura che, in quanto scienza, deve consegnare allo spettatore non solo l'apparenza ma anche e soprattutto l'ontologia del mondo naturale.

Entrambi, dichiarando in filigrana questo limite della pittura, fanno di essa un'autentica arte liberale.

Il movimento illusorio, l'illusione del movimento



Fig. 1 : Leonardo da Vinci, *Studio di diluvio*, Windsor Castle, Royal Library, RL 12378, Windsor, Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2021.

