

Apocalisse a Roma

Frank Fehrenbach

Lo spettacolare gruppo di dieci disegni di Leonardo raffiguranti le catastrofi meteorologiche rientra, a ragione, tra le sue opere più celebri (Fig. 1). Mai prima d'ora, nella storia delle arti figurative una tale sconvolgente forza distruttiva era stata trasposta in immagine. Ciclone giganteschi infuriano su paesaggi senza figure umane, travolgendoli con le loro inondazioni. Fulmini appiccano il fuoco nei boschi. Frane radono al suolo grandi città. L'osserva-

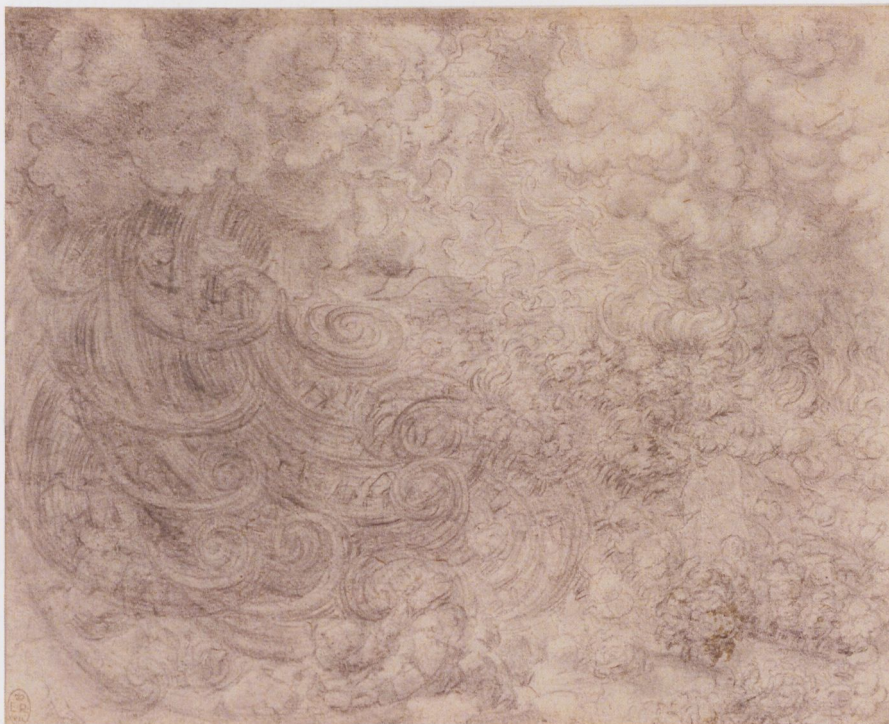


Fig. 1 – Leonardo da Vinci, *Studio di diluvio* (1517-18 ca.), carboncino e ritocchi a penna su carta. Royal Collection (RCIN 912384). Royal Collection Trust © Her Majesty Queen Elizabeth II 2019.

tore si trova proprio nel mezzo dell'avvenimento. Non si riescono quasi più a definire le distanze dello spazio. Alla fine, tutte le differenze oggettive si annullano in questo caos ribollente che, secondo Leonardo, domina l'inizio e la fine della storia universale.¹

I disegni, fino ad oggi, vengono datati dagli studiosi di Leonardo, tranne qualche eccezione, agli ultimi anni di vita dell'artista. In questa sede, vorrei precisarne la datazione e sostenere che i disegni siano stati realizzati a Roma tra il 1513 e il 1516.² Il più importante indizio si trova in un disegno che non può certo essere accostato per dimensioni al gruppo dei cosiddetti *Diluvi*, contraddistinto da analoghe dimensioni, quanto, piuttosto, per stile e tematica. Il disegno, anch'esso conservato a Windsor Castle (RL 12376; Fig. 2), misurando 270 x 410 mm, è quasi il doppio dei *Diluvi*.³ Accanto al turbinio di cavalieri caduti dalle vesti agitate e degli alberi scossi dalla tempesta, il foglio contiene anche le personificazioni della forza elementare dei venti. Si tratta – in maniera alquanto rara nell'*opus* di Leonardo – di due gruppi di putti, una parte dei quali nell'atto di suonare il trombone. Qui, Leonardo sembra aver seguito una proposta di Leon Battista Alberti, il quale consigliava la personificazione del di per sè irrapresentabile elemento del vento tramite un volto nelle nuvole in atto di soffiare, a rappresentazione dello zefiro o dell'austro.⁴ Nel gruppo degli dei del vento al bordo sinistro del disegno W 12376, si trovano alcuni suonatori con strumenti simili a tromboni (Fig. 3): tra questi, colpisce la posizione centrale del demone dei venti che regge lo strumento con la mano sinistra appoggiando, tuttavia, la mano destra sulla parte posteriore della testa. Di tale insolita posa, che Leonardo ripropone anche in altri punti del foglio, non esiste alcun precedente nella sua opera. Di solito, le figure di suonatori raffigurati da Leonardo sorreggono

¹ Cf. Codex Atlanticus, fol. 573r (ca. 1508); TOUSSAINT 2005, pp. 13-35.

² Per un'analisi più dettagliata rimando al mio FEHRENBACH 1997, pp. 291-331.

³ Si cf. in merito, da ultimo VERSIERO 2015, 409-417 (p. 410).

⁴ Leon Battista Alberti, *Della pittura* II, p. 46. Si cf. le teste delle divinità dei venti nell'atto di soffiare nel grande disegno del Diluvio Universale di Maso Finiguerra (Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. 21080) e nella relativa incisione di Francesco Rosselli.

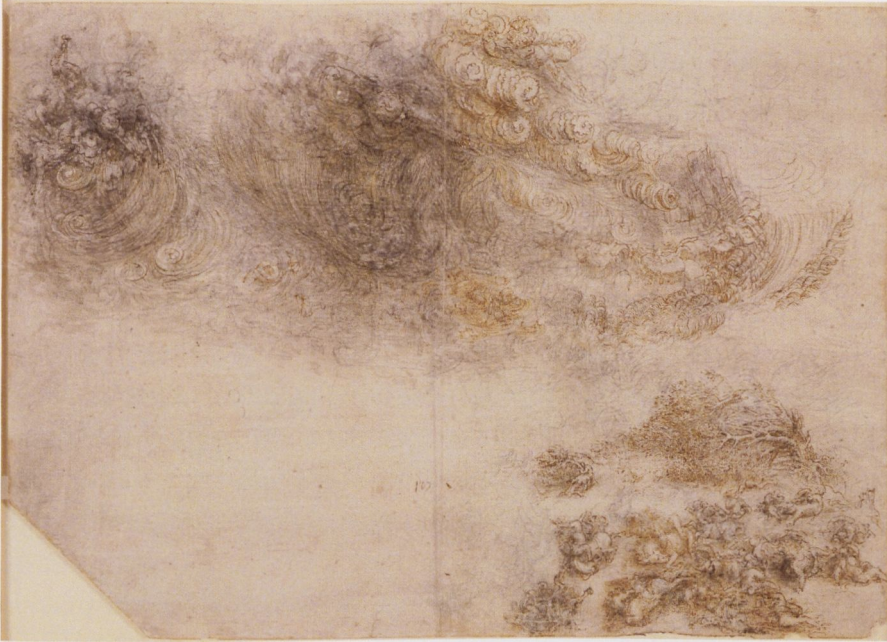


Fig. 2 – Leonardo da Vinci, *Studio di tempesta* (1513-18 ca.), carboncino, penna, inchiostro e guazzo su carta. Royal Collection (RCIN 912376). Royal Collection Trust © Her Majesty Queen Elizabeth II 2019.

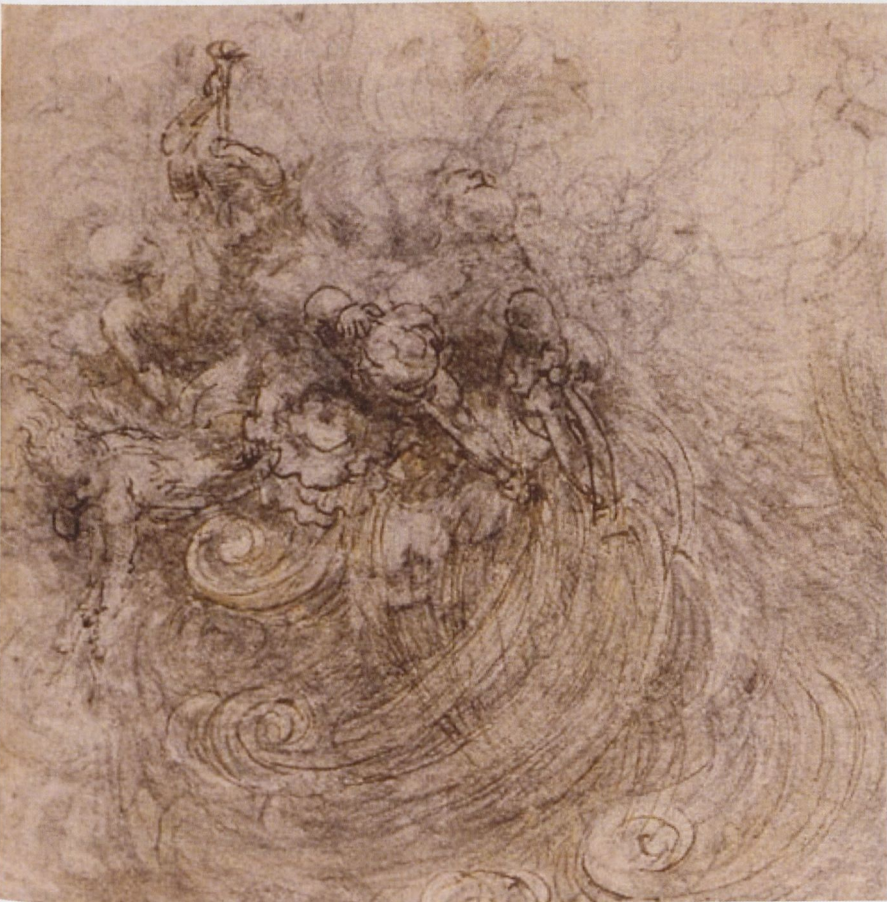


Fig. 3 – Leonardo da Vinci, *Studio di tempesta*, dettaglio. Royal Collection (RCIN 912376). Royal Collection Trust © Her Majesty Queen Elizabeth II 2019.

lo strumento con ambo le mani; nemmeno una di queste porta la propria mano sulla parte posteriore della testa.⁵

Esistono, per tale posizione, dei modelli concreti? Poco prima del citato consiglio per la raffigurazione del vento, Leon Battista Alberti elogiava, quale esempio della rappresentazione delle emozioni, la *Navicella* di Giotto (“la nave”, 1298 circa), un mosaico che a quel tempo si trovava ancora nel portico dell’antica basilica di San Pietro a Roma (Fig. 4).⁶ La raffigurazione giottesca della salvezza di San Pietro dal mare in tempesta, evidentemente, risvegliava l’interesse di Leonardo non solo per l’elogiativa menzione in Alberti, ma anche per la rilevante raffigurazione delle forze meteorologiche nella chiesa più importante di Roma. Pure nel mosaico di Giotto si trovano due personificazioni dei venti. Questi amplificano, con i loro tromboni, le reazioni spaventate degli apostoli. Anche ciascuno di questi due demoni del vento porta un braccio dietro alla testa (Fig. 5). Thomas Raff, che ha indagato la raffigurazione delle personificazioni dei venti, rimanda ad una serie di esempi antichi e paleocristiani della cosiddetta “posa da suonatori a fiato” (*Bläserhaltung*) che Bernhard Andreae ha ricondotto, in via ipotetica, alle raffigurazioni pergamene di suonatori di tuba.⁷ L’esempio romano più antico conservatosi di una simile posa si trova, significativamente, in una *Ara Ventorum* ritrovata ad Anzio e risalente al primo secolo dopo Cristo.⁸ Originariamente, essa era parte di una triade di altari che comprendeva anche una *Ara Neptuni* e una *Ara Tranquillitatis* dimostrando, con ciò, il suo nesso al mondo marittimo. La stretta affinità tra tritoni e divinità dei venti⁹ permise l’applicazione, a queste ultime, di un attributo originariamente dei tritoni, e cioè della bûccina (*bucina*). Dopo la sua raffi-

⁵ Si cf. Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins R.F.1978 (POPHAM 1963, Nr. 42); Londra, British Museum 1895-9-15-478 (POPHAM 1963, Nr. 46); *ibid.* 1886, 6-9-42 (POPHAM 1963, Nr. 104); W 12339; W 12641v.

⁶ Si cf. Leon Battista Alberti, *Della pittura*, II, p. 42.

⁷ Si cf. RAFF 1978/79, 71-218, in part. p. 160 e pp. 165-167; ANDRAE 1956, in part. pp. 66, 78.

⁸ Roma, Musei Capitolini, Inv. Nr. 28a, 29a, 30a; si cf. HELBIG 1963, Nr. 1419. Gli altari furono ritrovati solo sotto Innocenzo XII (1691-1700) e portati nella collezione Albani.

⁹ Si cf. RAFF 1978/79, p. 174 n. 87.

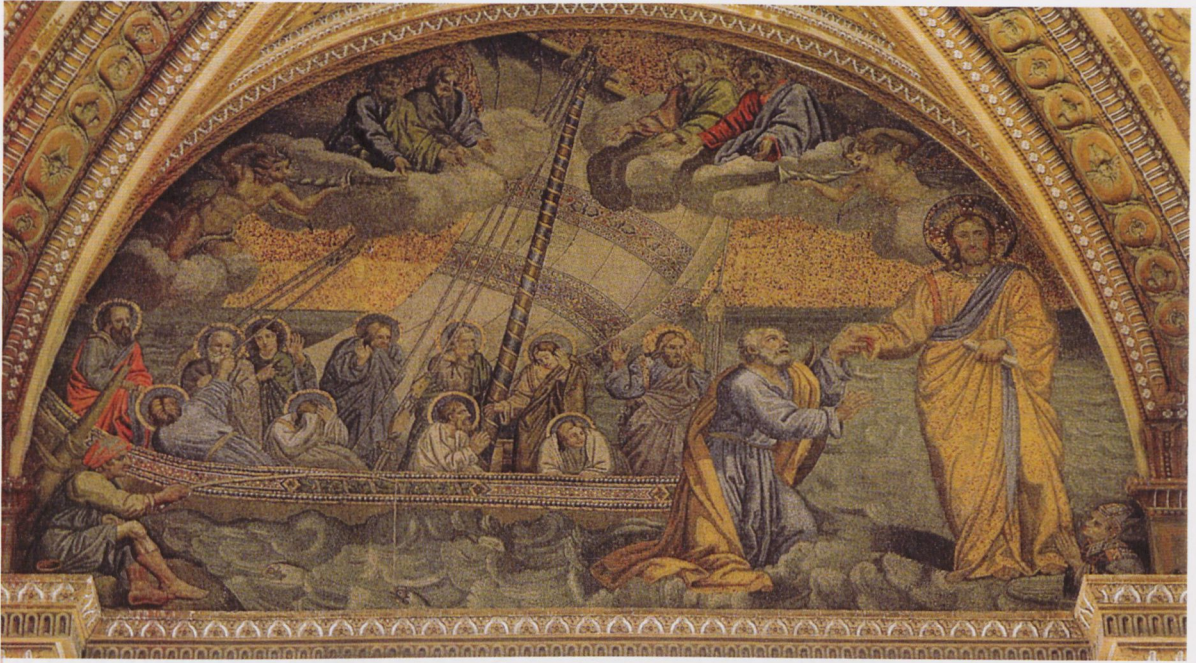


Fig. 4 – Il mosaico della *Navicella* (su disegno di Giotto, 1298 ca.). Città del Vaticano, Basilica di S. Pietro.



Fig. 5 – Il mosaico della *Navicella*, dettaglio. Città del Vaticano, Basilica di S. Pietro.

gurazione su sarcofagi paleocristiani di Giona, il motivo scomparve. “In tutta l’arte medioevale (e anche in quella dell’età moderna) il motivo non compare più” sostiene Raff, facendo esplicita eccezione della raffigurazione di Giotto.¹⁰ Ciò è a sostegno della tesi di Michael Viktor Schwarz secondo cui la *Navicella* di Giotto citava, in modo addirittura ostentato, elementi tratti dall’antichità.¹¹ È significativo che le repliche pittoriche della *Navicella* del XIV-XV secolo modificchino, a volte in maniera rilevante, proprio questa posa divenuta oramai incomprensibile.¹²

Raff ignorava che anche nella *Consegna dei Dieci Comandamenti* della *Porta del Paradiso* fiorentina di Lorenzo Ghiberti (1425-52) comparisse un angelo nell’atto di suonare la tromba, contraddistinto dalla “posa dei suonatori a fiato” il quale, tuttavia, allude evidentemente, con gli altri angeli, alla successiva punizione degli ebrei fuoriusciti. Qui, dunque, il legame con gli eventi meteorologici viene a mancare. Questo nesso tematico, al contrario, è presente nella *Navicella* di Giotto. La mancanza di questa “posa dei suonatori a fiato” nella prima opera di Leonardo, è un indizio del fatto che tale riferimento meteorologico gli si rivelasse solo a Roma dinnanzi alla *Navicella* di Giotto, sebbene egli avesse potuto conoscere il gesto anche in precedenza. Anche se Leonardo, probabilmente, poteva aver brevemente soggiornato a Roma già prima (ad es. nel 1500)¹³ è, tuttavia più plausibile che, lavorando e abitando dal dicembre 1513 presso il Belvedere, nelle immediate vicinanze di San Pietro, egli avesse tratto il gesto direttamente dal celebre

¹⁰ *Ibid.*, p. 167.

¹¹ SCHWARZ 2008, pp. 278-280.

¹² Nella *Navicella* di St. Pierre-le-Jeune a Strasburgo (1320-23) entrambe le mani vengono poggiate sulla tromba. Nella replica di Andrea di Bonaiuto nella sala capitolare di S. Maria Novella, Firenze (1365-68) i due demoni dei venti vengono posti talmente vicini all’albero della nave, che il loro gesto può essere interpretato come un loro attaccarvisi o un tirarlo. Solo le repliche di Niccolò Alunno a Foligno (S. Maria in Campis, Cappella del Crocefisso, post 1452) e di Antoniazio Romano (?) ad Avignone (Petit Palais, ca. 1480) riprendono la posa. Tutte le altre repliche successive, tra le quali anche monete, ma anche cinque disegni quattrocenteschi pervenuti (tre dei quali probabilmente da ascrivere a Parri Spinelli) prescindono dalla posa antica. Si cf. KÖHREN-JANSEN 1993, pp. 160s., 174s., 224s.

¹³ Circa la recezione dall’antico e il primo soggiorno romano di Leonardo, nel dettaglio: MARANI 1995b, pp. 207-225.

mosaico del suo conterraneo toscano. La fine del 1513 sarebbe, così, da considerare il *terminus post quem* del disegno W 12376 e, con ciò, di tutta la serie dei *Diluvi*.¹⁴

Mentre il *Traumgesicht* di Albrecht Dürer del 1525 (Vienna, Kunsthistorisches Museum; Fig. 6) viene, giustamente, posto in collegamento con le prospettive apocalittiche del suo tempo,¹⁵ sorprende che proprio tale coevo contesto storico sia stato raramente tematizzato per i *Diluvi* di Leonardo. Heike Talkenberger ha studiato i pronostici di crisi astrologica attorno e dopo il 1500 e gli opuscoli quasi innumerevoli, tra gli altri in Germania, che da essi ne derivarono.¹⁶ Il contesto apocalittico di questi pronostici culminò nel secondo decennio del XVI secolo soprattutto perchè, per l'anno 1524, erano state calcolate ben 16 congiunzioni planetarie sotto il segno dei pesci. Paola Zambella ha mostrato che già le *Efemeridi* di Johannes Stöffler del 1499 richiamassero l'attenzione circa il significato nefasto di questa costellazione, ma l'evidente associazione con un nuovo diluvio universale fu trattata – in un'immense moltitudine di pronostici – solo successivamente.¹⁷

All'interno del dibattito sugli opuscoli che G. Hellmann definì come “il più grande dibattito letterario nell'ambito dell'astrologia”, si osserva un rapido aumento della loro produzione a partire dal 1519.¹⁸ Almeno 59 autori si espressero in merito in almeno 69 pronostici che portarono ad almeno 150 pubblicazioni. Il dibattito condotto con grande intensità in Germania, Italia e Francia, in cui si inserivano le discussioni riformistiche, si accendeva soprattutto quando veniva discusso se ci si dovesse aspettare una replica del diluvio universale nel suo complesso oppure, in considerazione del patto che Dio aveva stretto con Noè (Gen. 9, 8-17), “solamente” un'inondazione localmente circoscritta.

¹⁴Il documento circa i lavori nelle stanze del Belvedere di Leonardo in: L. Beltrami, Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci, Nr. 218 (1.12.1513). Circa la sua partenza da Milano si cf. Ms E, fol. 1v (24.9.1513). Circa il periodo romano di Leonardo si veda VECCE 1998, pp. 302-326.

¹⁵Si cf. a tal proposito l'esauritivo MASSING 1986, pp. 238-244, in part. p. 241; WIMBÖCK 2007, pp. 212-239.

¹⁶TALKENBERGER 1990.

¹⁷Si cf. ZAMBELLI 1982, pp. 291-368, bes. 297.

¹⁸Si cf. HELLMANN 1914, pp. 3-102 (5). Infine in dettaglio: GREEN 2011.



Fig. 6 – Albrecht Dürer, *Traumgesicht* (1525), acquerello su carta, Vienna, Kunsthistorisches Museum. © KHM Wien.

Leonardo, che si prendeva gioco dell'astrologia e delle credenze demoniache,¹⁹ rifiutando allo stesso modo l'idea di imminenti inondazioni universali,²⁰ doveva porsi in maniera distanziata rispetto a tali posizioni. Inoltre, l'esplosione del dibattito pubblicistico si affermò quando egli già si trovava in Francia, non vivendo l'artista tanto a lungo da esperirne l'apice. Tuttavia, probabilmente Leonardo entrò in contatto con la predizione di un diluvio universale. Già poco dopo il volgere del secolo, regolarmente, comparivano pubblicazioni anonime che mettevano in guardia da un diluvio universale. Paola Zambelli è riuscita a dimostrare che l'autore degli scritti del 1501, 1507, 1512, e probabilmente del 1522, fosse Luca Gaurico.²¹ Questi, nel suo *Pronosticon* sosteneva, per il periodo tra il 1503-1532, che nell'anno 1524 si sarebbero verificati un diluvio universale, un gigantesco terremoto, tempeste di fulmini ed

¹⁹ Si cf. CASTELLI 2005, pp. 131-172.

²⁰ Si cf. FEHRENBACH 1997, pp. 215-229.

²¹ Si cf. ZAMBELLI 1986, pp. 239-263.

epidemie.²² L'astrologo Johannes Virdung, però, lo criticava, dal momento che "Luca" aveva predetto, già per il 1512, un diluvio universale, suggerendo alle persone di ritirarsi, con delle provviste per 30 giorni, in grotte montane.²³ Gaurico, inoltre, per il 1512, aveva anche profetizzato che i venti si sarebbero scatenati tutti assieme e con ciò il cielo si sarebbe oscurato, i corpi sarebbero stati dilaniati e le costruzioni distrutte; preannunciava, a seguire, un terremoto che avrebbe squassato il globo terrestre.²⁴ Questi dettagli potrebbero aver influito sia nei testi coevi sul diluvio universale di Leonardo (ad es. RCIN 912665r-v) che sui suoi disegni. Con il suo disegno allegorico raffigurante un diluvio universale di utensili sotto un leone librantesi in aria (RCIN 912698r; Fig. 7), Leonardo sembra aver ripreso, più o meno nello stesso arco temporale, una formula comune per le raffigurazioni astrologiche.²⁵

Teniamo presente che già prima del 1519 esisteva un dibattito circa il diluvio universale e che i pronostici di un tale cataclisma si riferivano non solo al 1524, ma anche a datazioni precedenti. L'astrologo Agostino Nifo, che soggiornava alla corte papale contemporaneamente a Leonardo, sottolineava nel suo scritto, estremamente diffuso e pubblicato l'anno della morte di Leonardo, *De falsa diluvii prognosticatione*, come grande parte della popolazione, nel frattempo, stesse vivendo nel terrore del diluvio universale previsto per il 1524. Molti volevano salvarsi fuggendo in montagna o costruendo delle imbarcazioni. Nifo indicava la credenza di un incipiente diluvio universale come una vera e propria *opinio vulgaris*.²⁶ Effettivamente, sembra che a Roma il terrore del diluvio universale fosse in particolar modo diffuso.²⁷ La Curia dovette

²² "Diluvium multis magnum minitatur aquarum / Sepe locis, piceosque immixta grandine nimbos / Fulguraque et varijs horrenda tonitrua terris...". Ai margini di questo pronostico è specificato: "cataclysmata. Terre motus anno. 1524. Caumata anno. 1516. 1517. 1518. Epidimia, an. 1516. 1518. 1519". Citato da TALKENBERGER 1990, 164.

²³ *Ibid.* p. 167.

²⁴ Si cf. ZAMBELLI 1986, pp. 248-249.

²⁵ Si cf. FEHRENBACH 2008, pp. 78-105.

²⁶ Si cf. TALKENBERGER 1990, p. 170.

²⁷ Circa il panico a Roma: ZAMBELLI 1982, p. 308s.; NICCOLI 1982, pp. 369-392 ("[...] Roma, dove sembra che la paura fosse stata più ampiamente diffusa [...]"), p. 391).



Fig. 7 – Leonardo da Vinci, *Pioggia di oggetti* (1506-12 ca.), carboncino, penna e inchiostro su carta Royal Collection (RCIN 912698r). Royal Collection Trust © Her Majesty Queen Elizabeth II 2019.

intervenire contro l'isterismo sempre più dilagante circa la fine del mondo già il 19 dicembre 1516, poco dopo la partenza di Leonardo da Roma. Durante il quinto Concilio Laterano fu vietato ai predicatori di dare esatte indicazioni temporali circa l'anticristo ed il Giudizio Universale.²⁸

Lo stesso Leonardo si è sempre confrontato con la letteratura di previsioni terrificanti. Le sue fantasie distopiche sono qui regolarmente accompagnate da spiegazioni che smascherano il meccanismo dell'immaginazione manipolata. Così, ad esempio, nella sua "profezia" che i bambini sarebbero stati cacciati dalle loro madri per gettarli a terra e schiacciarli, il titolo sull'appunto rimanda alle

²⁸ Si cf. DELUMEAU 1985, 2, p. 335.

“noci e ulive e ghiande e castagne e simili”.²⁹ Tale produzione di tensioni tra pronostici (orrore) e spiegazioni banali (burla) traducono in maniera esemplare la psicologia di Leonardo. Egli non poteva tralasciare il fatto che la lingua sembrasse essere un mezzo particolarmente adatto per creare forti immagini interiori. Leonardo non solo era dell’opinione che l’invenzione di immagini e di segni grafici avesse fondato la cultura dell’umanità (una tesi di grande attualità);³⁰ Leonardo sosteneva anche, con enfasi particolarmente aggressiva, che le immagini fossero incomparabilmente di maggior effetto e, con ciò, di maggior efficacia rispetto al testo.

La potenza dell’immagine colpisce e smuove gli animi dei suoi osservatori. Obbliga gli astanti, così scrive Leonardo, a ripetere nella realtà gli stessi “atti libidinosi, e [...] lussuriosi” raffigurati nell’immagine.³¹ La pittura porta gli uomini ad assumere su di sé pesanti privazioni ed ad intraprendere pericolosi pellegrinaggi per visitare immagini di culto e gettarsi a terra dinnanzi a loro, “non altramente che se tale iddea fusse lì presente in vita”.³² Gli osservatori, però, fuggono anche da rappresentazioni paurose perché queste, attraverso gli occhi, scuotono i loro nervi che, a loro volta, muovono i muscoli.³³ In pittura, l’erotico, il sacro e il pauroso muovono i sensi, le immagini interiori e le membra degli astanti. La forza di trasposizione di forti tematiche nella pittura funziona, ma solo perché basata su particolarità mediali e fisiologiche dei sensi, tramite cui le immagini sembrano più intense rispetto ad altre forme artistiche e, addirittura, più forti della stessa realtà percepita.³⁴

Proprio questa estetica di amplificazione e di sopraffazione viene tradotta in maniera esemplare nella spettacolare serie dei disegni di uragani di Windsor Castle. I disegni giocano con quelle fantasie di rovina secolari di fine del mondo che, da allora, appartengono alle firme dell’età moderna generando sempre panico generale. Ciò vale anche fino ad oggi. Dalla seconda metà del secolo

²⁹ Codex Atlanticus, fol. 393r.

³⁰ Cf. Codex Urbinas, fol. 12v (1490-92); 15v, 16r (ca. 1500).

³¹ *Ibid.*, fol. 14r (1500-5).

³² *Ibid.*, fol. 3v (1500-5).

³³ *Ibid.*, fol. 13v-14r (1500-5).

³⁴ Si veda, nel dettaglio: FEHRENBACH 2019.

scorso siamo accompagnati da cinque grandi scenari apocalittici: “sovrappopolazione”, guerra atomica, disastri tecnico-nucleari, “lo stravolgimento dell’ecosistema” (con “buco dell’ozono” e distruzione delle foreste) e, attualmente, il “cambiamento climatico”. All’orizzonte si addensano già le scure nubi del “robocene”, tramite cui l’“antropocene” potrebbe divenire una delle epoche più brevi della storia della Terra.³⁵ Leonardo sarebbe stato affascinato dalla manipolazione delle passioni sul clima nell’attuale politica – l’uso strumentale di immagini estreme e di immaginazione per imporre mutamenti politico-economici su scala globale. I suoi *Diluvi*, ma anche i paesaggi instabili dei suoi dipinti e le sue ipotesi circa il futuro della storia terrena (“e [la terra] sarà inabitabile”)³⁶ appaiono come predestinate per gli immaginari presenti di un’atmosfera fuori controllo.

³⁵Cf. RIEDEL 2017.

³⁶Ms F, fol. 84r (ca. 1508).