

LEONARDO DA VINCI ED IL PAESAGGIO ROCCIOSO: FRA "SCIENZA" E SIMBOLISMO RELIGIOSO

FRANK ZÖLLNER

Il paesaggio non fu invenzione di Leonardo da Vinci; ma certamente nessun'altro pittore prima di lui o dopo di lui ebbe la capacità di trasfigurare le mistiche atmosfere della natura nella realtà pittorica in un modo paragonabile. Nella storia dell'arte italiana ed anche in quella fiamminga veniva già affrontato verso la fine del Medioevo la tematica paesaggistica nelle sue più svariate rappresentazioni ⁽¹⁾. Intorno alla seconda metà del Quat-

⁽¹⁾ E. H. GOMBRICH, *The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape*, in: E. H. GOMBRICH, *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance I*, Oxford, 1966, pp. 107-121; E. BÖRSCH-SUPAN, *Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum. Eine ikonographische Untersuchung*, Berlino, 1967; J. JAHN, *Antike Tradition in der Landschaftsdarstellung bis zum 15. Jahrhundert*, Berlin, 1975; J. WAMBERG, *Art as the Fulfilment of Nature. Rock Formations in Ferrarese Quattrocento Painting*, in: M. PADE (ed.), *La Corte di Ferrara & il suo mecenatismo 1441-1598*, Kopenhagen, 1990, pp. 129-149; S. SCHAMA, *Der Traum von der Wildnis. Natur als Imagination*, Monaco di Baviera, 1996 (edizione inglese 1995 *Landscape and Memory*); *The Dictionary of Art*, vol. XVIII, Londra, 1996, pp. 700-720, s.v. "landscape painting" (H. Langdon); N. SCHNEIDER, *Geschichte der Landschaftsmalerei: Vom Spätmittelalter bis zur Romantik*, Darmstadt, 1999; *La natura e il paesaggio nella pittura italiana*, a cura di Pierluigi De Vecchi e Graziano Alfredo Vergani, Cinisello Balsamo, 2002. - Non ho potuto consultare il libro di E. BEUYS

trocento, nel paesaggio può anche rispecchiarsi, indipendentemente dal contenuto figurativo, lo studio della natura o soprattutto lo studio del singolo artista ⁽²⁾. Particolarmente in Leonardo nacque il paesaggio come "medium" di una lunga e studiata riflessione artistica e scientifica, cioè esso diventa fonte contenente idee del teorico e del ricercatore. Un ulteriore "novum" si preparava nell'uso dello "sfumato", il quale rese possibile l'impiego di più olio su tela e lo sviluppo dello spazio pittorico, consistente in delicati passaggi suggestivi che danno all'immagine un aspetto mistico. In questo contributo vorrei rivolgermi ad ogni modo a due problematiche principali: l'una il senso religioso del paesaggio, mentre dall'altra la realizzazione degli studi scientifici mutati in immagini. Recentemente l'ultimo punto su citato è diventato un paradigma in quanto i retroscena paesaggistici di Leonardo sarebbero frutto di idee e ricerche affrontate sul piano geologico, idrologico e meteorologico ⁽³⁾. Vorrei oltretutto sotto-

WURMBACH, in *Die Landschaften in den Hintergründen der Gemälde Leonardos*, Monaco di Baviera, 1974. - Per Leonardo come pittore del paesaggio si veda anche J. POPE-HENNESSY, *Leonardo: Landscape Painter*, in: "Antaeus", 59, 1985, pp. 41-54; M. T. FIORIO, *Leonardo Da Vinci: la rappresentazione della natura tra ricerca scientifica e ricreazione fantastica*, in: *La natura e il paesaggio* (2002), loc. cit., pp. 135-151.

⁽²⁾ A. PERRIG, *Die theoriebedingten Landschaftsformen in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts*, in: *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert*, a cura di W. Prinz e A. Beyer, Weinheim, 1987, pp. 41-60.

⁽³⁾ J. GANTNER, *Leonardos Visionen von der Sintflut und vom Untergang der Welt*, Berna, 1958; M. KEMP, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, Londra 1981; A. PERRIG, *Leonardo: Die Anatomie der Erde*, in: "Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen", 25, 1980, pp. 51-83; W. SMITH, *Observations on the Mona Lisa Landscape*, in: "Art Bulletin", 67, 1985, pp. 183-199; C. STARNAZZI, *Leonardo in terra d'Arezzo*, in: "Studi per l'Ecologia del Quaternario", 1995, n. 17, pp. 3-24; F. FEHRENBACH, *Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis*, Tubinga, 1997. - Vedi anche G. CASTELFRANCO, *Studi Vinciani*, Roma, 1966, pp. 125-152; C. STARNAZZI, *Naturalismo e simbolismo nei paesaggi di Leonardo: dai capolavori di bottega alla Gioconda*, in: *Leonardo e dintorni. Il maestro, le botteghe, il territorio*, Firenze, 2001, pp. 111-140; idem, *Leonardo. Acque e terre*, Firenze, 2002.

lineare che in molti casi anche il simbolismo religioso può avere una sua importanza.

La formazione pittorica nella seconda metà del Quattrocento si basava sempre più sull'emulazione della natura e presso a poco in ogni dipinto erano richiesti retroscena paesaggistici; come per esempio quello particolare del *Battesimo di Cristo*, opera del Verrocchio alla cui realizzazione collaborò il giovane Leonardo a quel tempo apprendista (fig. 1) ⁽⁴⁾. Gli artisti si ispirarono alla descrizione del battesimo di Cristo dal *Vangelo* (Mt 3.3-17, Mc 1.9-11), ma non mancarono di rifarsi ai vecchi modelli dettati dalla tradizione del Quattrocento: Cristo, che si è disfatto delle sue vesti, sta ai piedi del roccioso letto del fiume Giordano, dov'egli, a destra, riceve il battesimo da Giovanni. A sinistra della scena in basso uno dei due angeli tiene le vesti di Cristo, mentre una palma completa lo spazio del dipinto. La palma è qui intesa come albero del paradiso e come simbolo della redenzione e della vita ⁽⁵⁾. Essa pretende di dare, in base alla sua schematica rappresentazione, un "quid" di arcaico. Completamente in contrapposizione a questa tradizionale rappresentazione contrassegnata dal carattere simbolico dell'albero, ci sono elementi pittorici attribuibili a Leonardo da Vinci: come per esempio il paesaggio della valle del Giordano che si sviluppa con naturalezza e grazia, e lo sfondo diventa spazio, ossia infinito. Erte rupi, lambi-

⁽⁴⁾ Andrea del Verrocchio e Leonardo, *Battesimo di Cristo*, c. 1470-1475, tempera ed olio su tavola, 180x151,3cm, Firenze, Uffizi. - D. A. BROWN, *Leonardo da Vinci. Origins of a Genius*, New Haven/ Londra, 1998, pp. 27-34; A. NATALI, e *Lo Sguardo degli angeli. Tragitto indiziario per il "Battesimo di Cristo" di Verrocchio e Leonardo*, in: "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 42, 1998, pp. 252-273; *Lo Sguardo degli angeli. Verrocchio, Leonardo e il "Battesimo di Cristo"*, a cura di A. NATALI, Firenze, 2002. - Per la elaborazione del paesaggio nel *Battesimo di Cristo* ed altri dipinti si veda anche P. C. MARANI, *Leonardo. Una carriera di pittore*, Milano, 1999, pp. 22-34 e 62-67.

⁽⁵⁾ Vedi per esempio: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, a cura di E. KIRSCHBAUM, 8 voll., Freiburg, 1971, III, col. 364-365; M. LEVI d'ANCONA, *The Garden of the Renaissance*, Firenze, 1977, pp. 279-289.



Fig. 1 - Andrea del Verrocchio e Leonardo, *Battesimo di Cristo*, c. 1470-1475, tempera ed olio su tavola, 180x151,3cm, Firenze, Uffizi.

te da chiare fresche acque, ed una luce chiara e densa si espande da sinistra avvolgendo le figure nella parte posteriore. Selvaggi e diradati monti contrastano con il piatto ed infinito orizzonte illimitato e con la piatta superficie del fiume: il tutto si confonde e si mischia in lontananza verso la più sommessa indeterminatezza del tutto. Il cielo azzurro si rischiarà all'orizzonte in una luce candida. Nel paesaggio del *Battesimo di Cristo* si ritrovano "in nuce" molti elementi che più tardi contrassegneranno le opere del maestro. In contrasto, ad un lato, c'è un albero simbolico ed idealizzato, il cui motivo ricorrente lo si può riscontrare in *S. Anna la Vergine e il bambino* (Anna Metterza, fig. 6).

Anche nell' *Annunciazione* degli Uffizi vi sono elementi espressi teoricamente più tardi ed altri elementi di un paesaggio simbolico (fig. 2) (6). L'angelo Gabriele, messaggero divino, si posa in ginocchio nel giardino della Vergine, la quale siede dinanzi al leggio sapendo che sarebbe diventata in seguito la madre di Dio. La scena a destra è affiancata da un'architettura contemporanea il cui confine è marcato da un muretto interrotto da un'apertura. Il profilarsi di un boschetto e di monti riconoscibili all'orizzonte delineano i confini dello spazio naturale dal fatto storico.

L'attribuzione dell' *Annunciazione* a Leonardo da Vinci non è unanime. Ma si è concordi del fatto che la composizione del dipinto ed anche l'angelo messaggero e parte del paesaggio siano direttamente a lui attribuibili (7). Infatti i suoi orizzonti non hanno limiti, il tutto viene avvolto da una leggera foschia che lascia intendere l'infinità spazio-tempo. Particolarmente qui si rivela la

(6) Leonardo e bottega (?), *Annunciazione*, c. 1473-1475, tempera ed olio su tavola, 100x221,5cm, Firenze, Uffizi. - *L'Annunciazione di Leonardo. La montagna sul mare*, a cura di A. NATALI, Firenze, 2001.

(7) P. MARANI (1999), loc. cit., pp. 48-62; *L'Annunciazione* (2000), loc. cit. [Natali]; F. ZÖLLNER, *Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen*, Colonia, 2003, pp. 50-60, cat. no. V.

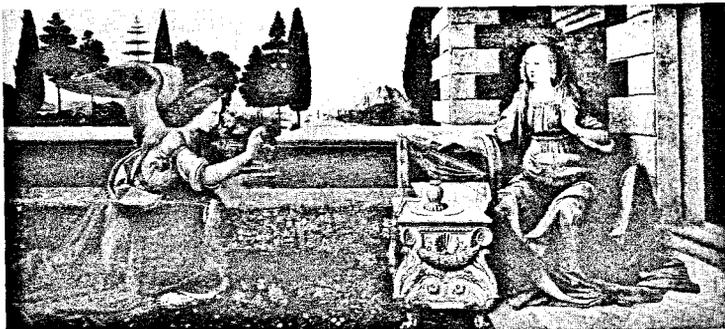


Fig. 2 - Leonardo e bottega (?), *Annunciazione*, c. 1473-1475, tempera ed olio su tavola, 100x221,5cm, Firenze, Uffizi.

relazione tra gli elementi acqua, aria e luce i quali si condensano e si mischiano essendo elementi indeterminabili della natura ed avvolgono le erte e scoscese propaggini alpine, i dolci colli e l'improvviso alzarsi di vette taglienti. Di analoghi fenomeni Leonardo se ne occupò più tardi nei suoi scritti teorici, per esempio quand'egli si riferisce in particolar modo agli elementi della natura che si congiungono dai monti fino all'orizzonte:

“E questi tali orizzonti fanno molto bel vedere in pittura. Vero è che si de' fare alcune montagne laterali con gradi di colori diminuiti, come richiede l'ordine della diminuzione de' colori nelle lunghe distanzie.”⁽⁸⁾

Il qui descritto fenomeno risale all'anno 1508 oppure all'anno 1515, cioè dopo la realizzazione dell'idea in pratica. E se ne evince che la pratica anticipa la teoria⁽⁹⁾.

⁽⁸⁾ *Trattato della pittura*, fol. 283v, ed. Ludwig § 936. *Leonardo da Vinci, Libro di pittura*, a cura di C. PEDRETTI, trascrizione critica di C. VECCE, 2 voll., Firenze, 1995, II, p. 283.

⁽⁹⁾ Per questa interpretazione si veda F. ZÖLLNER, *Die Geburt der "Wissenschaft" aus dem Geiste der Kunst*, in: *Leonardo da Vinci. Der Codex Leicester*, Catalogo della mostra, Monaco di Baviera, 1999, pp. 15-31.



Fig. 3 - Leonardo da Vinci, *San Gerolamo*, c. 1481, olio su tavola, 102,8x73,5cm, Roma, Musei Vaticani.

Il simbolismo religioso si rivela nell'*Annunciazione* per esempio nel giglio dell'angelo Gabriele, fiore simbolico per eccellenza dell'Annunciazione. Nello sfondo paesaggistico tra acqua e monti si intravede una città portuale la cui rappresentazione può essere intesa nel senso mariano simbolico, cioè essa alluderebbe a Maria come porto presso cui trovano riparo coloro i quali durante la vita si smarriscono nel naufragio ⁽¹⁰⁾.

Ora vorrei prendere in considerazione i più importanti esempi del simbolismo religioso nei paesaggi di Leonardo: il *San Gerolamo*, la *Vergine delle Rocce* ed il dipinto di *Sant'Anna Metterza*. Il *San Gerolamo*, iniziato probabilmente nel 1481 e gravemente danneggiato in epoche successive, rimase incompiuto, ma fornisce un'idea di massima della concezione originaria di Leonardo (fig. 3) ⁽¹¹⁾. Il santo è raffigurato come penitente nel deserto, qui accennato per mezzo di un paesaggio brullo, disseminato di piccoli ammassi rocciosi, il cui simbolismo non è mai stato preso in considerazione. Gerolamo, il volto sofferente, è in ginocchio quasi al centro esatto dello spazio del quadro; la mano sinistra avvicinata al corpo sfiora l'orlo della veste aperta, mentre la destra afferra un sasso e, con un ampio gesto, si prepara al colpo. Sul petto magro e ossuto, all'altezza del cuore, s'intravede una macchia più scura, probabilmente una ferita sanguinante che il santo si è inferto nei suoi esercizi di mortificazione. Proprio davanti a Gerolamo, come animale da compagnia e suo at-

⁽¹⁰⁾ A. SALZER, *Die Beinamen Mariens in der deutschen Literatur und der lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters*, Linz, 1893, p. 530; J. LIEBREICH, *Die Verkündigung an Maria. Die Ikonographie der italienischen Darstellungen von den Anfängen bis um 1500*, Colonia, 1997, pp. 87-88, 158-161. - Per il simbolismo del paesaggio vedi anche *L'Annunciazione*, loc. cit., p. 30 [D. Arasse].

⁽¹¹⁾ Leonardo da Vinci, *San Gerolamo*, olio su tavola, 102,8x73,5 cm, Roma, Musei Vaticani. - H. OST, *Leonardo-Studien*, Berlino/ New York, 1975; G. COLALUCCI, *Leonardo's "St. Jerome": Notes on Technique, State of Conversation and its Restoration*, in: *High Renaissance in the Vatican: The Age of Julius II and Leo X*, ed. M. Koshikawa, Tokio, 1993, pp. 109-110; *Leonardo da Vinci. Master Draftsman*, New York, 2003, cat. no. 26; ZÖLLNER (2003), loc. cit., cat. no. IX.

tributo, è disteso il leone al quale il santo aveva tolto una spina dalla zampa. La belva, che giace sul margine inferiore del quadro, osserva la scena e sembra sottolineare con le fauci spalancate la foga delle penitenze di Gerolamo. Il santo, a sua volta, guarda verso un piccolo crocifisso che si scorge appena, parallelo al margine destro del quadro: in questo modo Gerolamo stabilisce la corrispondenza tra la propria sofferenza di penitente e la Passione di Cristo. Sull'asse dello sguardo del Santo, a destra sullo sfondo, si riconosce la facciata rinascimentale di una chiesa — una possibile allusione alla Chiesa della Natività a Betlemme, menzionata nella *Legenda aurea*, città in cui più tardi Gerolamo opererà e troverà sepoltura ⁽¹²⁾.

Con la sua ascetica figura di penitente, Leonardo si riallaccia ad una tradizione iconografica iniziata nel XV secolo, ma se ne discosta nettamente per un particolare: il suo Gerolamo non ha la barba. Inoltre, a paragone di altre varianti dello stesso tema, l'artista si concentra maggiormente sull'aridità del paesaggio rupestre circostante. Tutta la drammaticità della condizione di penitente e la sua integrazione nel paesaggio privo di vegetazione si richiamano forse, direttamente o indirettamente, a una lettera del 384 di Gerolamo a Eustochio, di cui si citano alcuni estratti nel capitolo corrispondente della *Legenda aurea* e di cui si parla anche in altri testi relativi alla figura di Gerolamo. In questa commovente lettera il santo descrive non solo i motivi per cui è auspicabile rinunciare ai desideri della carne, ma anche le tentazioni reali alle quali egli stesso, Gerolamo, è continuamente esposto nella sua qualità di uomo di Dio. In questo contesto, l'esortazione alla virtù e l'ammonimento all'ascesi non rimangono cosa astratta, poiché Gerolamo nella sua esposizione si sofferma anche su quella debolezza umana, quell'inclinazione alla voluttà che anche l'osservatore può aver sperimentato sul proprio corpo. Questi i passi corrispondenti della lettera:

⁽¹²⁾ VORAGINE, 1955, p. 761; FEHRENBACH, loc. cit., p. 149.

“Questo ‘io’ dunque, che per timore dell’inferno ho condannato a un tale carcere, avendo per compagnia solo gli scorpioni e le bestie selvatiche, spesso ha ripensato alle danze delle fanciulle. Le guance erano pallide per il digiuno, ma nel mio freddo corpo bruciava lo spirito del desiderio. Dell’uomo, già morto secondo la carne, ardeva ancora solo il fuoco dei sensi. Abbandonato da ogni aiuto, mi gettai ai piedi di Gesù, li bagnai di lacrime e li asciugai con i miei capelli, e domai la carne riottosa con settimane di digiuno. Non mi vergogno di confessare il mio triste e miserevole stato [...]. Ricordo ancora molto bene quante volte ho trascorso giorni e notti gridando senza sosta, e non smettevo fino a quando il Signore non mi rimproverava, e mi tornava la calma interiore.”⁽¹³⁾

Benché il dipinto non possa rendere tutta la drammaticità della descrizione, pure nella raffigurazione del penitente si esprime chiaramente uno stato emotivo nel quale può rispecchiarsi l’osservatore tormentato da un’analogica scissione. Nel proseguimento della sua descrizione, Gerolamo si sofferma con maggior precisione anche sul luogo della penitenza, di cui vorrebbe acuire il carattere solitario addentrandosi sempre più in luoghi selvaggi:

“Adirato con me stesso, ma deciso, mi spinsi oltre da solo nel deserto. Dove scorgevo una gola, un’aspra montagna, una

⁽¹³⁾ “Ille igitur ego, qui ob gehennae metum, tali me carcere ipse damnaveram, scorpionum tantum socius et ferarum, saepe choris intereram puellarum. Pallebant ora jejuniis, et mens desiderii aestuabat in frigido corpore, et ante hominem sua jam in carne praemortuum, sola libidinum incendia bulliebant. Itaque omni auxilio destitutus, ad Jesu jacebam pedes, rigabam lacrymis, crine tergebam; et repugnantem carnem hebdomadarum inedia subjugabam. Non erubesco infelicitatis meae miseriam confiteri [...]. Memini me clamantem diem, crebo junxisse cum nocte, nec prius a pectoris cessasse verberibus, quam rediret, Domino increpante, tranquillitas.” GEROLAMO, *Lettera ad Eustochium*, *Lettere*, 22.6-7, *Patrologia Latina*, XXII, col. 398-399. - Vedi anche JACOBUS da VORAGINE, *Legenda aurea*, ed. Benz, Gerlingen, 1955, p. 758 (Di San Gerolamo)

rupe frastagliata, là mi fermavo a pregare, di quel luogo facevo il carcere per la mia carne peccatrice.” (14)

In un altro passo, infine, Gerolamo nomina anche un significato concreto delle rocce che lo circondano, che non sono soltanto elementi caratteristici del deserto ma hanno anche un senso simbolico:

“È impossibile in sé che questo ardore innato nell'uomo, proveniente dal suo intimo, non tocchi i suoi sensi. Per questo è degno di ammirazione e lode colui che uccide i pensieri empì sul nascere, e li infrange contro la roccia. La roccia, però, è Cristo.” (15)

Con l'esatta resa artistica del gesto di espiazione, il dipinto chiama in causa colui che lo osserva e che, nella preghiera, ha saputo assimilarsi all'atteggiamento ascetico e penitente del santo. Il paesaggio rupestre, solo accennato nel quadro incompiuto, diventa qui metafora della continua battaglia del credente contro le tentazioni della carne, contro i pensieri “empì”, come si esprime Gerolamo. Infine, all'aspetto spoglio delle rocce inteso in senso non solo metaforico corrisponde il corpo da asceta, scarnificato, del santo.

Nel 1483 Leonardo insieme a due colleghi, Ambrogio ed Evangelista de Predis, inizia un'altro quadro “roccioso”, il politico per la confraternita francescana dell'Immacolata Concezione a Milano, che oggi è nota come la *Vergine delle Rocce* e che esiste in due versioni, una a Parigi (fig. 4) (16), l'altra a Londra

(14) GEROLAMO, loc. cit., “Et mihimet iratus et rigidus, solus deserta penetram. Sicubi concava vallium, aspera montium, rupium praerupta cernebam, ibi meae orationis locus, ibi illud miserrimae carnis ergastulum.” Ibid.

(15) “Quia enim impossibile est in sensum hominis non irruere innatum medullarum calorem, ille laudatur, ille praedicatur beatus, qui ut cooperit cogitare sordida, statim interficit cogitatus, et allidit ad petram: petra autem Christus est [1. Cor. 104]”. Ibid.

(16) Leonardo, *Vergine delle rocce*, 1483-1484, olio su tavola, 197,3x120 cm, Parigi, Louvre. - H. GLASSER, *Artists's Contracts of the Early Renaissance*, Phil. Diss., 1965, New York, 1977; J. VEGH, *Mediatrix omnium gratiarum. A Proposal for the Interpretation of Leonardo's Virgin of the Rocks*, in: “Arte cristiana”, 80, 1992,



Fig. 4 - Leonardo, *Vergine delle Rocce*, 1483-1484, olio su tavola, 197,3x120cm, Parigi, Louvre.



Fig. 5 - Leonardo ed Ambrogio de Predis, *Vergine delle rocce*, c. 1495-1499 e 1506-1508, olio su tavola, 189,5,3x120cm, Londra, National Gallery of Art.

(fig. 5) ⁽¹⁷⁾. Nel quadro di Leonardo, che una volta costituiva il pannello centrale di una grande ancona, sono raffigurati sull'ingresso di una grotta la Vergine insieme a San Giovannino, Gesù bambino e ad un angelo. La Vergine ha un aspetto molto giovanile e siede al centro della composizione. Il suo sguardo è rivolto teneramente a San Giovanni raccolto in preghiera, con il braccio destro gli cinge le spalle mentre la mano sinistra, a protezione di Gesù bambino seduto, sembra quasi fluttuare nell'aria. La scena viene completata dall'angelo Uriel che con il movimento della mano destra indica San Giovannino raccolto in preghiera.

Un incontro tra il Battista e Cristo nel periodo dell'infanzia è inconsueto. Non viene citato nelle *Sacre Scritture* ma nei *Vangeli apocrifi* (Pseudo-Jacobus 22) ed in fonti medievali nei quali viene descritto l'incontro nel deserto tra Giovanni, Maria e Cristo in fuga verso l'Egitto. I personaggi, così come l'inospitale luogo roccioso del dipinto di Leonardo, fanno riferimento a questo episodio ⁽¹⁸⁾.

Nella *Vergine delle Rocce* il fondo roccioso o meglio sassoso vicino al margine inferiore del dipinto sembra interrompersi bruscamente. Con ciò Leonardo vuole indicare la solitudine del luogo, messa nuovamente in evidenza nella parte centrale e nello sfondo del dipinto da formazioni rocciose discontinue ed irregolari. La grotta si divide in due spaccature di differente grandezza, le quali ci consentono di spingere lo sguardo su un paesaggio

S. 275-286; ZÖLLNER (2003), loc. cit., pp. 64-79, e cat. no. XI; F. VIATTE, *La Vierge aux rochers*, in: *Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, Parigi, 2003, pp. 127-132. - Per la geologia di Leonardo si veda anche A. C. PIZZORUSSO, *Leonardo's Geology: A Key to Identifying the Works of Boltraffio, D'Oggiono and other Artists*, in: "Raccolta Vinciana", 27, 1997, pp. 357-371.

⁽¹⁷⁾ Leonardo ed Ambrogio de Predis, *Vergine delle rocce*, c. 1495-1499 e 1506-1508, olio su tavola, 189,5x120 cm, Londra, National Gallery of Art.

⁽¹⁸⁾ M. ARONBERG LAVIN, *Giovanni Battista: A Study in Renaissance Religious Symbolism*, in: "Art Bulletin", 37, 1955, pp. 85-101; J. SNOW SMITH, *Leonardo's Virgin of the Rocks (Musée du Louvre): A Franciscan Interpretation*, in: "Studies in Iconography", 11, 1987, pp. 35-94.

montuoso avvolto da luce e foschia e su un corso d'acqua che in un luogo così elevato suscita un certo stupore: effettivamente la presenza a queste altitudini di una superficie d'acqua così vasta è insolita (chiaramente visibile anzitutto nella versione a Londra) (fig. 5). La luminosità dello sfondo, la lucentezza dell'acqua e la scarsa vegetazione attenuano l'atmosfera inospitale di questo luogo roccioso.

Alcuni di questi elementi possiedono un valore simbolico: l'acqua rappresenta la purezza di Maria; legate al simbolismo mariano sono probabilmente anche le formazioni rocciose presenti nel dipinto, le quali trovano riferimento in simili topoi della letteratura religiosa. Metaforicamente, la madre di Dio veniva intesa come la montagna non scissa dalla mano dell'uomo⁽¹⁹⁾, e così la roccia inospitale erosa dalle forze della natura sarebbe da interpretare come una metafora di Maria, e cioè come allusione alla sua inaspettata fecondità⁽²⁰⁾.

La montagna scissa assume un significato anche sotto altri aspetti. Committente del politico era una confraternita francescana, la quale viene rappresentata nel dipinto attraverso la figura di Giovanni il Battista. San Giovannino infatti sta per l'altro Francesco (d'Assisi), per "alter Franziskus". Cosicché la confra-

⁽¹⁹⁾ Si veda anzitutto E. BATTISTI, *Le origini religiose del paesaggio veneto*, in: "Venezia Cinquecento", 1, 1991 (2), pp. 9-25, 10, 11 e 23: Maria come "terra pluvia", "tellus non arata"; "Pietra durissima, angolare, che contiene le virtù. Montagna eccelsa, intatta, cristallina, cavità nella montagna, collina tra le montagne." E anche Cristo come "lapis abscissus de monte"; "lapis sine manu caesus". - Si veda anche D. ARASSE, *Leonardo da Vinci. The Rhythm of the World*, New York, 1998 (ed. francese 1997), p. 460.

⁽²⁰⁾ Si vedano anche D. ROBERTSON, "In Foraminibus Petrae": A Note on Leonardo's "Virgin of the Rocks", in: "Renaissance News", 7, 1954, pp. 92-95; P. EMISON, *Leonardo's Landscape in the Virgin of the Rocks*, in: "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 56, 1993, pp. 116-118 (il sasso come simbolo di purezza); ARASSE, loc. cit., p. 460; R. STEFANIAK, *On Looking into the Abyss: Leonardo's Virgin of the Rocks*, in: "Konsthistorisk tidskrift", 66, 1997, pp. 1-36 (il mare e l'acqua come simboli di Maria); G. ROTH, *Landschaft als Sinnbild*, Colonia/ Vienna, 1979, pp. 20-71 e 216-217 (simbolismo religioso del monte).

ternita committente del dipinto si potrebbe identificare direttamente con San Giovannino nell'atto di adorare Gesù, e allo stesso tempo da lui benedetto ed accolto sotto la protezione di Maria. Quindi la confraternita era presente due volte: da un lato al momento della preghiera davanti alla pala d'altare, dall'altro nel dipinto stesso, attraverso la figura in cui essa si identifica, e cioè San Giovannino. Inoltre la Vergine posa in segno di protezione la mano e nello stesso tempo una parte della veste su Giovannino, così simbolicamente il fanciullo e con lui i membri della confraternita sono sotto la protezione di Maria. Chiaramente, e questo fatto semplice non è stato osservato finora, Leonardo creò una sua versione del tipo della così detta "Madonna del Mantello", un tipo conosciuto in moltissimi varianti. Però Leonardo ha introdotto un livello di sottilità che manca agli altri esempi dell'epoca: mentre di solito nel tipo della "Madonna del Mantello" tutta la comunità dei committenti si trova sotto la veste della Madonna, Leonardo inserisce una figura di identificazione per la confraternita francescana.

Il tema della protezione viene rappresentata non soltanto nella veste della Vergine posata su Giovannino ma anche attraverso la raffigurazione del luogo, perché le rocce e le cavità simboleggiano in senso metaforico rifugio ed asilo. E forse anche per questo motivo Leonardo alla rappresentazione pittorica dello sfondo roccioso dedica una così grande attenzione. Per di più nella concezione del mondo francescano la montagna divisa in due (o più) parti viene immediatamente associata al Monte Verana, dove ebbe luogo, davanti alla spaccatura della roccia, il trasferimento delle stimmate sul corpo di San Francesco; questa scissione delle rocce viene a sua volta identificata con il taglio delle stimmate. Questa interpretazione si legge appunto nella fonte documentaria corrispondente, i cosiddetti *Fioretti di Virtù* di San Francesco:

"Della seconda considerazione delle sacre sante stimmate.

Ivi a pochi dì, standosi santo Francesco allato alla detta cella e considerando la disposizione del monte, e meravigliandosi delle grandi fessure ed aperture de' sassi grandissimi, si puose in orazione; e allora gli fu rivelato da Dio che quelle fessure così meravigliose erano state fatte miracolosamente nell'ora della passione di Cristo quando, secondo che dice il Vangelista, le pietre si spezzarono. E questo volle Iddio che singularmente apparisse in su quel monte della Verna, a significare che in esso monte si doveva rinnovellare la passione del nostro Signore Gesù Cristo nell'anima sua per amore di compassione, e nel corpo suo per impressione delle stimmate" (21).

La montagna divisa in due parti nella *Vergine delle Rocce* può quindi essere interpretata come tipica della topografia francescana (22), e come motivo religioso unisce il simbolismo francescano con quello mariano.

Inoltre nel dipinto di Leonardo la grotta che si apre a mostrarci una riserva d'acqua alpina, anticipa quei concetti geologici ed idrologici che Leonardo esprimerà successivamente nell'ambito delle sue riflessioni scientifiche sul "corpo della terra". Nel Codex Leicester e in altri manoscritti descrive il corso dell'acqua che sotto la superficie terrestre, attraverso numerose fal-

(21) F. CASOLINI (ed.), *I Fioretti di San Francesco*, Milano, 1926, p. 216.

(22) H. THODE, *Franz von Assisi*, 4. ed., Essen s.d., p. 765 (i.e. *Floretum S. Francisci Assisiensis liber aureus qui dicitur i fioretti di San Francesco*, II.2); SNOW SMITH, loc. cit., p. 69; Eadem, *An Iconographic Interpretation of Leonardo's Virgin of the Rocks* (Louvre), in: "Art Lombarda", 67, 1983, pp. 134-142, p. 140 (i.e. R. BROWN, ed., *Little Flowers of S. Francis*, New York, 1958, p. 180). - Per la tradizione del sacro monte si veda anche SCHAMA, loc. cit., pp. 468-469 (che però confonde il Monte Varallo per il Monte la Verna). - Per la interpretazione della montagna in chiave francescana si veda anche U. FELDGES, *Landschaft als topographisches Porträt*, Berna, 1980, pp. 95-102. - Per Leonardo ed "il sasso la vernia" si vedano Codice Leicester, fol. 5A/ 32v (devo questo riferimento al Prof. Starnazzi) e Manoscritto E, fol. Ir (A. M. BRIZIO (ed.), *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, Torino, 1980, p. 592). - Per la *Vergine delle Rocce* potrebbe essere stato significativo anche la vicenda francescana del sacro "Monte Varallo"; si veda SCHAMA, loc. cit., pp. 468-469.

de, riesce a raggiungere le massime altezze alpine, così come le vene, percorrendo il corpo umano, trasportano il sangue ⁽²³⁾. Se questa diffusa interpretazione dovesse risultare esatta, la prassi pittorica nella *Vergine delle rocce* precedette gli studi scientifici. Possiamo quindi parlare di un primato della prassi sulla teoria.

È vero che con la seconda versione della *Vergine delle Rocce*, eseguita da Leonardo e Ambrogio de Predis all'inizio del Cinquecento (1506-1508), viene ripetuto il motivo della prima composizione, tuttavia nello stesso tempo ha inizio una nuova fase nella rappresentazione paesaggistica. All'inizio del nuovo secolo i paesaggi di Leonardo diventano nella loro costruzione sempre più monumentali, suggestivi ed evocativi. Ciò è riscontrabile soprattutto nel ritratto della *Mona Lisa* e nel dipinto di *Sant'Anna, la Madonna e il Bambino (Anna Metterza)*, che analizzerò qui di seguito (fig. 6)⁽²⁴⁾.

Nella dipinto di *Sant'Anna Metterza* Leonardo sviluppa una composizione, le cui figure sono legate le une alle altre come in una sequenza; Sant'Anna e la Vergine sembrano essere un unico corpo che riproduce in diverse fasi un unico movimento. Le due

⁽²³⁾ Codice Leicester, fols. 3v/3B, 21v/16A, 31v/6A, 32v/5A, 33v/4A, 35v/2A, 36r/1B; J. P. RICHTER, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 2 voll., Oxford, 1970, §§ 919-1000; BRIZIO, loc. cit., pp. 517-562; PERRIG (1980), loc. cit.; SMITH, loc. cit.; H. BREDEKAMP, *Die Erde als Lebewesen*, in: "Kritische Berichte", 9 (4-5), 1981, pp. 5-37; LEONARDO da VINCI, *Das Wasserbuch*, a cura di M. Schneider, Monaco di Baviera etc., 1996, pp. 43-61; M. KEMP, *Der Körper der Erde*, in: *Leonardo da Vinci. Der Codex Leicester*, catalogo, Monaco di Baviera, 1999, pp. 33-45 (pubblicato in inglese come *The Crisis of Received Wisdom in Leonardo's Late Thought*, in: *Leonardo e l'età della ragione*, a cura di E. Bellone e P. Rossi, Milano, 1982, pp. 27-52).

⁽²⁴⁾ Leonardo, *Anna Metterza*, ca. 1502-1513 (?), olio su tavola, 168,5x130cm, Parigi, Louvre. - P. C. MARANI, *Leonardo. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze, 1989, cat. no. 23; C. SCAILLIÈREZ, "La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne" de Léonard de Vinci: questions et hypothèses, in: *Au Louvre avec Viviane Forester*, Parigi, 2000, pp. 31-55; ZÖLLNER (2003), loc. cit., cat. no. XXVII; C. SCAILLIÈREZ, *La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne*, in: *Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, loc. cit., pp. 243-245.



Fig. 6 - Leonardo, *Anna Metterza*, c. 1502-1513 (?), olio su tavola, 168,5x130cm, Parigi, Louvre.

donne - madre e figlia - sembrano avere la stessa età, e questo particolare singolare dà la sensazione di un'unica unità corporea, al cui seguito figurativo sembra appartenere persino Gesù bambino. La successione delle figure sottolinea lo stretto rapporto di parentela tra Sant'Anna, Maria ed il bambino. Vicino alla ricchezza di movimento nella composizione di *Sant'Anna, la Madonna e il bambino*, colpisce soprattutto il paesaggio montano che, come sollevato, domina lo sfondo. Le cime, che si confondono nella caligine, formano un orizzonte che si eleva nella parte destra della composizione, addirittura sopra il capo di Sant'Anna, creando un effetto ancor più monumentale rispetto ai primi dipinti di Leonardo. Questa monumentalità da un lato potrebbe essere legata agli studi geologici ed idrologici dell'artista, e dall'altro alle sue osservazioni sul ciclo eterno della natura ⁽²⁵⁾ A questo proposito le catene montuose sullo sfondo rappresentano i continenti che nella preistoria emersero dall'oceano primordiale e furono erosi nel corso dei secoli:

“L'acqua che scolassi della terra scoperta dal mare, quando essa terra s'innalzassi assai sopra del mare, ancora ch'ella fussi quasi piana, comincerebbe a fare diversi rivi per le parte più basse d'esso piano [...]. E così si andrebbon consumando i lati di tali fiumi insino a tanto che li tramezzi d'essi fiumi si farebbono acuti monti, e così scolati tali colli, comincerebbono a seccarsi e creare

⁽²⁵⁾ Per quello che segue si veda anche L. H. HEYDENREICH, *Leonardo da Vinci*, 2 voll., Basilea, 1953, I, S. 155-158; GANTNER, loc. cit., pp. 109-116, 137-160; PERRIG (1980), loc. cit.; FEHRENBACH, loc. cit., p. 287; SCHNEIDER, loc. cit., p. 53. - Per la iconografia di Sant'Anna si veda M. SCHAPIRO, *Leonardo and Freud: An Art Historical Study*, in: "Journal of the History of Ideas", 17, 1956, pp. 145-178, pp. 161-166.

⁽²⁶⁾ Leonardo da Vinci, Parigi, Institut de France, Ms. F, fol. 11v. - Per questo concetto si veda anche J. P. RICHTER (ed.), loc. cit., §§ 929, 938, 941, 967, 976, 981.

le pietre a falde maggiori o minori, secondo le grossezze de' fanghi che li fiumi portorono in tal mare per li loro diluvi" (26).

Inoltre nello sfondo si è voluto interpretare un "evento idrologico" che, compare sotto forma di un'inondazione; vicino alla spalla destra di Maria sembrano precipitare masse d'acqua dalla montagna (27). D'altra parte la composizione del paesaggio ci rimanda a simbolismi religiosi: l'ospitalità della natura non profanata dall'uomo, la luce chiara e limpida, la fresca foschia che mitiga il calore del sole sono presenti negli inni Mariani dell'epoca. Venivano utilizzati nelle orazioni quotidiane e interpretati come metafore della Vergine che, miracolosamente, senza essere toccata da uomo e senza perdere la sua purezza, dà alla luce Gesù bambino (28).

Il motivo dell'Immacolata Concezione probabilmente si ripresenta anche nel contrasto tra l'insospitale e brullo paesaggio di alta montagna da un lato e l'albero nella parte destra del dipinto dall'altro (29). Si tratta di una latifoglia che, normalmente, è insolito trovare in alta montagna. E così le rocce nel dipinto di Leonardo rappresentano un paesaggio al di sopra della vegetazione arborea, dove normalmente le latifoglie non prosperano. Leonardo quindi raffigurando un albero verdeggiante in un terreno sterile di alta montagna, allude probabilmente a Maria come colei che, prima infeconda, dà poi alla luce il figlio di Dio senza perdere la sua purezza. Il contrasto tra l'albero ed il paesaggio di alta montagna è il frutto di un simbolismo religioso con il quale

(27) FEHRENBACH, loc. cit., p. 287.

(28) BATTISTI, loc. cit., p. 23: Maria come "Cortina dei cieli, cielo senza nuvole, aria leggera, profumata, primavera./ Nuvola luminosa, splendida, chiarissima, candida, leggera, serena, pura, mattutina, che dà pioggia, piena di rugiada, che tempera l'adore del sole, che si leva dal vapore dell'umiltà, che sale ai cieli per il calore del sole vero". - Si veda anche ARASSE (1998), loc. cit., p. 460.

(29) W. E. EMBODEN, *Leonardo da Vinci on Plants and Gardens*, Londra, 1987, p. 119.

viene rappresentata l'originaria infecondità di Maria e la sua immacolata concezione. Simile considerazioni si potrebbero d'altronde fare riguardo al paesaggio che appare sullo sfondo della *Madonna dei fusi*, un dipinto di formato ridotto iniziato da Leonardo o da un suo allievo nella primavera del 1501 (fig. 7) ⁽³⁰⁾.

Infine vorrei dedicare le mie osservazioni al dipinto laico della *Gioconda* (*Mona Lisa*) il cui paesaggio presenta chiari punti in comune con il simbolismo individuabile nei dipinti religiosi (fig. 8) ⁽³¹⁾. Leonardo assume l'incarico del dipinto nella primavera del 1503. Nella realizzazione della disposizione formale della *Gioconda*, Leonardo si orienta in primo luogo agli esempi di ritrattistica umbra e fiorentina della fine del Quattrocento. Come diretto precursore è da annoverare il pittore fiorentino Lorenzo di Credi, autore di numerosi ritratti femminili, nei quali si nota una influenza di prototipi fiamminghi. La tipologia della ritrattistica si sviluppa parimenti sia nella cerchia di pittori che frequentano la bottega del Ghirlandaio, sia tra i maestri umbri della scuola del Perugino ⁽³²⁾.

Tali modelli, così come i primi ritratti femminili di Raffaello

⁽³⁰⁾ Leonardo o bottega (?), *Madonna dei fusi*, 1501-1507 (?), olio su tavola, 50,2x36,4cm, New York, collezione privata. - M. KEMP (ed.), *Leonardo da Vinci. The Mystery of the "Madonna of the Yarnwinder"*, Edinburgh, 1992; C. STARNAZZI (ed.), *La "Madonna dei Fusi" di Leonardo da Vinci e il paesaggio del Valdarno Superiore*, Arezzo, 2000.

⁽³¹⁾ Leonardo, *Ritratto di Lisa del Giocondo*, 1503-1506 e più tardi (1510?), olio su tavola, 77x53cm, Parigi, Louvre. - Per *La Gioconda* si veda F. ZÖLLNER, *Leonardo da Vinci. Mona Lisa. Das Porträt der Lisa del Giocondo*, Francoforte, 1994, e C. SCAILLIÈREZ, *Léonard de Vinci. La Joconde*, Parigi, 2003.

⁽³²⁾ Si vedano per esempio: Lorenzo di Credi, *Ritratto femminile*, Forlì, Pinacoteca civica; Bottega di Domenico Ghirlandajo (?), *Ritratto di Costanza Caetani* (?), Londra, National Gallery (1230); Maestro di S. Spirito (?), *Ritratto femminile*, Berlino, Gemäldegalerie (80/2164); Ritratti maschili: Perugino, Francesco delle Opere, Firenze, Uffizi; Raffaello(?), *Ritratto di un giovane*, Budapest. - Si veda oltre ZÖLLNER (1994), loc. cit., pp. 24-34; S. KRESS, *Memlings Triptychon des Benedetto Portinari und Leonardos Mona Lisa - Zur Entwicklung des weiblichen Dreiviertelporträts im Florentiner Quattrocento*, in: Ch. KRUSE/ F. THÜRLEMANN (ed.), *Porträt-Landschaft - Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext*,



Fig. 7 - Leonardo (?) e bottega, *Madonna dei fusi*, 1501-1507 (?), olio su tavola, 50,2x36,4cm, New York, collezione privata.

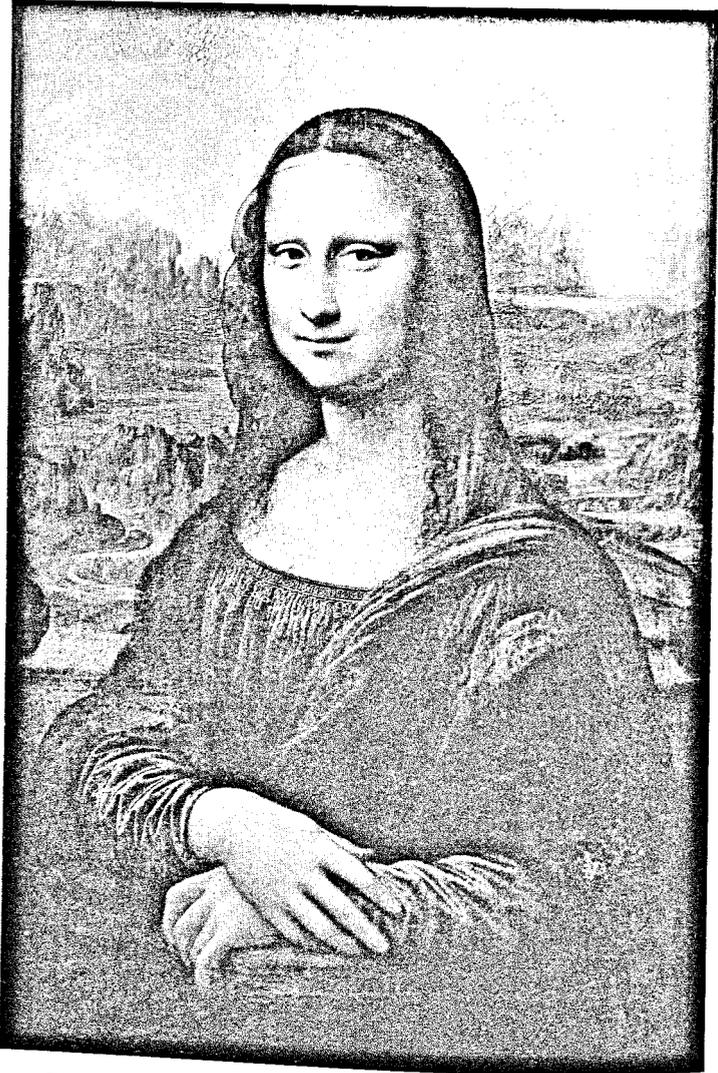


Fig. 8 - Leonardo, *Ritratto di Lisa del Giocondo*, 1503-1506 e più tardi (1510?), olio su tavola, 77x53 cm, Parigi, Louvre.

eseguiti a Firenze ⁽³³⁾, comprovano chiaramente la realizzazione della *Gioconda* negli anni successivi al 1503. Ma certamente Leonardo supera di gran lunga i suoi precursori ed imitatori. Nel ritratto della Gioconda, la figura rappresentata sembra avvicinarsi al bordo inferiore del dipinto e la distanza dall'osservatore si riduce facendo così aumentare l'intensità e la carica espressiva del dipinto; il paesaggio sullo sfondo acquista conseguentemente una grande profondità di spazio e una consistenza atmosferica. Le discontinue ed irregolari catene montuose si confondono in lontananza in un cielo tra il verde e l'azzurro. Ogni elemento di questo paesaggio spoglio ci fa tornare alla mente le formazioni rocciose presenti nei dipinti di carattere religioso. Leonardo sembra essersi dedicato intensamente, negli anni successivi, alla rappresentazione di questi paesaggi; sia il ritratto della *Gioconda*, che il dipinto di *Sant'Anna Metterza* rimangono in possesso dell'artista fino alla sua morte ⁽³⁴⁾; probabilmente i paesaggi vennero ripetutamente rielaborati. Il motivo di queste continue riflessioni di Leonardo sul tema paesaggistico è da attribuire ai suoi studi riguardanti la geologia e l'idrologia ⁽³⁵⁾.

Martin Kemp alcuni anni fa rifletteva sul fatto che Leonardo in questo dipinto avrebbe tematizzato l'aspetto della valle dell'Arno, così come appariva nei tempi primordiali ⁽³⁶⁾. D'altra parte l'interesse alla composizione degli sfondi paesaggistici si ri-

Tubinga, 1999, pp. 219-235; F. ZÖLLNER, *Leonardo da Vinci's Portraits: Ginevra de' Benci, Cecilia Gallerani, La Belle Ferronnière, and Mona Lisa*, in: *Rafael i Jego Spadkobiercy. Portret Klasycyzny w Sztuce Nowozytniej Europy* („Sztuka i kultura“, IV), Toruń, 2003, pp. 157-183.

⁽³³⁾ Si vedano Raffaello, *Dama dell'unicorno*, Roma, Galleria Borghese; *Ritratto di Maddalena Doni*, Firenze, Palazzo Pitti. - J. MEYER zur Capellen, *Raphael. A Critical Catalogue of His Paintings*, I, Landshut, 2001, cat. no. 44-45.

⁽³⁴⁾ J. SHELL / G. SIRONI, *Salai and Leonardo's Legacy*, in: “The Burlington Magazine”, 133, 1991, pp. 95-108; ZÖLLNER (2003), loc. cit., cat. no. XXVII.

⁽³⁵⁾ Vedi sopra, note 3 e 20.

⁽³⁶⁾ M. KEMP, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, Londra, 1981, pp. 263-265.

fletteva già nelle prime opere di Leonardo, così che diventa chiara l'origine artistica degli studi scientifici.

Nel ritratto della Lisa del Giocondo merita attenzione tuttavia non soltanto il paesaggio sullo sfondo, ma anche l'affinità formale della composizione con le raffigurazioni della Madonna. Effettivamente una somiglianza formale del ritratto con le tipiche immagini della Vergine non è da respingere; e la stessa considerazione vale anche per altri ritratti femminili eseguiti nel Rinascimento⁽³⁷⁾. Una spiegazione di questa tendenza verrà formulata qui di seguito: la Madre di Dio rappresentava per ogni donna stimata e rispettata un modello, il parallelo formale tra le rappresentazioni della Vergine ed il ritratto della Mona Lisa deriverebbe da questa circostanza.

Probabilmente proprio per questo motivo appare sullo sfondo della Mona Lisa un paesaggio, che assomiglia alla composizione presente nei dipinti religiosi: anche qui ha luogo un trasferimento di valori simbolici dalle composizioni tipiche della Vergine al genere dei ritratti; anche qui il paesaggio ci rimanda alle virtù del personaggio rappresentato. La presenza in un ritratto di questi elementi originariamente sacri, ci appare in un primo momento fuori luogo, ci lascia quasi perplessi; ma in realtà è più che plausibile. I due generi di rappresentazione figurativa presentano più affinità di quanto non si voglia credere. Per quale motivo - e con questa domanda vorrei concludere - la religiosità come più profondo sentimento di quel tempo non dovrebbe essere presente nella rappresentazione del paesaggio, nella raffigurazione della natura, nella raffigurazione di quanto creato da Dio?

⁽³⁷⁾ F. ZÖLLNER, *Leonardo's Portrait of Mona Lisa del Giocondo*, in: "Gazette des Beaux-Arts", 121, 1993, pp. 115-138, 125-127.