

ALESSANDRO NOVA

IL VORTICE DEL FENOMENO ATMOSFERICO  
E IL GRIDO METAFORICO: LE *TEMPESTE* DI LEONARDO  
E IL *PIRAMO E TISBE* DEL POUSSIN

Studi di cultura generale sulla fenomenologia dell'aria e del vento, a volte già inseriti in un contesto in cui le arti figurative sono protagoniste<sup>1</sup>, non mancano, ma questo saggio è un'occasione ulteriore per approfondire alcuni temi specifici dell'iconologia dell'atmosfera pur rifacendosi in parte a idee già pubblicate nel mio *Libro del vento* apparso nell'intervallo che separa il confronto con i colleghi al convegno dalla pubblicazione degli atti<sup>2</sup>. Tuttavia, mentre in quel volume si affronta un argomento di lunga durata, in questa sede ci si limita ad analizzare un episodio di quella storia complessa, vale a dire il rapporto fra Leonardo e Poussin. Questa scelta consente di affrontare tre temi o tesi con maggiore attenzione ai dettagli: in primo luogo, la svolta fenomenica nella rappresentazione dell'aria auspicata nel *Della Pittura* di Leon Battista Alberti e approfondita negli studi di Leonardo, una svolta che qui si deve dare per scontata, ma senza la quale non si potrebbe comprendere il passaggio dalla rappresentazione del vento in forma personificata, diffusa nel mondo antico e nel Medioevo, alla sua veste astratta promossa dall'età moderna. Una rappresentazione fenomenica – e questo è il secondo punto – che ne ha consentito un uso apertamente metaforico da parte degli artisti. Infine, vorrei mettere in risalto l'importanza della dimensione acustica del racconto dipinto nell'arte dell'età moderna, dal suono del vento alle grida dei protagonisti, una dimensione necessaria a un'interpretazione completa e articolata di alcune opere capitali della cultura occidentale. Tutte considera-

<sup>1</sup> Si vedano per esempio alcuni saggi riuniti in: *Luft* (Schriftenreihe Forum, XII: Elemente des Naturhaushalts, 4), a cura di B. Busch, Bonn 2003.

<sup>2</sup> A. Nova, *Il libro del vento. Rappresentare l'invisibile*, Genova/ Milano 2007 (ed. tedesca: *Das Buch des Windes. Das Unsichtbare sichtbar machen*, Berlin 2007).

zioni che sono inseparabili dalle riflessioni teoriche espresse negli scritti di Leonardo e di Poussin.

\*\*\*

Nessun altro artista del Rinascimento ha meditato così a lungo sul problema dell'aria, del vento e dei loro effetti in pittura quanto Leonardo, interessato a una rappresentazione veristica del fenomeno per ragioni teoriche ed estetiche. Ma ciò non significa che egli abbia rinunciato del tutto alle convenzioni iconografiche affermatesi nel mondo tardo-ellenistico e ancora in uso dal Medioevo sino alla prima età moderna. Su un celebre foglio (fig. 1), oggi nella Royal Library a Windsor, il pittore ha infatti disegnato una scena altamente drammatica e di oscuro significato in cui ha fatto ricorso a due modi ormai tradizionali di riprodurre il vento, vale a dire la personificazione e il movimento impresso agli oggetti agitati dal turbine vorticoso, aggiungendo poi a queste convenzioni alcuni segni astratti che, come vedremo, dobbiamo essere in grado di interpretare per poter apprezzare la complessità dell'immagine.

In alto a sinistra si scorgono le personificazioni dei venti soffiare nelle trombe, un loro antico attributo, con cui sospingono enormi masse d'aria, mentre tra le nuvole al centro si scorgono due putti giganteschi (fig. 2), se paragonati ai cavalieri in basso a destra. Sono poco visibili a un primo sguardo, ma poi chiaramente identificabili: il primo si trova leggermente spostato sulla destra rispetto al centro del margine superiore del foglio e sembra quasi impugnare due cirri; mentre il secondo, con le guance gonfiate, si trova qualche centimetro più in basso, a sinistra della linea mediana. Il problema di quale sia il tema rappresentato non è irrilevante, ma è un altro il punto che va messo in risalto nel nostro contesto, vale a dire la sopravvivenza di convenzioni iconografiche ormai antichissime mescolate alla volontà di rendere il fenomeno nella sua forma naturale sia attraverso l'iperbole degli alberi fortemente piegati dal vento, travolti dalla furia degli elementi insieme a un gruppo di cavalieri, sia attraverso il segno astratto dei vortici d'aria e delle onde dell'etere che accompagnano i cumuli in alto a sinistra e al centro della composizione, una mescolanza di codici visivi di grande suggestione<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Negli affreschi di Ambrogio Lorenzetti nel chiostro di San Francesco a Siena, oggi purtroppo frammentari, l'artista si era già sforzato di rappresentare la furia dei venti in

Con caratteristiche del tutto diverse si presenta invece la spettacolare serie grafica di undici, ma alcuni pensano a dieci schizzi che descrivono quasi in progressione un terribile cataclisma (fig. 3)<sup>4</sup>. La funzione e il tema di questi fogli dalle dimensioni piuttosto ridotte restano misteriosi. Certo è che nella serie vediamo delle case, un villaggio se non proprio una città, circondate da una ricca vegetazione e una fortezza scomparire progressivamente dalla scena sotto la minaccia della bufera. Probabilmente non è corretto leggere il materiale grafico come una sequenza, anche perché le situazioni rappresentate nei diversi fogli non sono omogenee, ma qualunque fosse il loro significato e la loro funzione, qui dobbiamo concentrare la nostra analisi su altri fattori: innanzi tutto la lotta tra gli elementi rievocata in numerosi scritti dell'artista, poi la sua visualizzazione del fortunale come puro fenomeno e infine i mezzi tecnici impiegati da Leonardo per raggiungere gli effetti atmosferici desiderati.

Due fogli della Royal Library a Windsor (fig. 4) ci tramandano una massa di notizie molto fitte sull'origine dei venti, in gran parte derivate da fonti medievali come Alberto Magno e Ristoro d'Arezzo<sup>5</sup>. Risalgono al 1513 circa e due anni più tardi l'artista si è gettato in una spericolata descrizione del «diluvio e sua dimostrazione in pictura» su due pagine, il recto (fig. 6) e il verso (fig. 5) di uno stesso foglio, sempre a Windsor,

senso fenomenico, come risulta dalla bella descrizione fattane da Lorenzo Ghiberti nei suoi *Commentarii*: il martirio dei frati francescani di fronte al sultano era infatti accompagnato da «una turbatione di tempo scuro con molta grandine saette tuoni tremuoti, pare a vederla dipinta pericoli el cielo e la terra, pare tutti cerchino di ricoprirsì con grande tremore, venghossi gli uomini e le donne arrovesciarsi e' panni in capo e gli armati porsi in capo e' palvesi [scudi], essere la grandine folta in su e palvesi, pare veramente che.la grandine balzi in su palvesi con venti meravigliosi; vedesi piegare gli alberi insino in terra e quale spezzarsi e ciascheduno pare che fugga, ognuno si vede fuggente». Per questa citazione si veda L. Ghiberti, *I commentarii* (Biblioteca della scienza italiana, 17), a cura di L. Bartoli, Firenze 1998, p. 88.

<sup>4</sup> La datazione della serie (Windsor, Royal Library 12377-86, 12401) è controversa: si va dal 1508-11 circa (A. Perrig, «Leonardo: Die Anatomie der Erde», in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, XXV, 1980, pp. 62-66) a una data intorno al 1514 (A.E. Popham, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, London 1964, p. 17) a proposte che favoriscono una cronologia ancora più tarda, sul 1517-1518 (M. Clayton, *Leonardo da Vinci. A Curious Vision*, London 1996, p. 160).

<sup>5</sup> Si tratta del RL 12671 e del RL 12672: si veda K. Clark, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of her Majesty the Queen at Windsor Castle*, 2a ed. rivista con l'aiuto di C. Pedretti, vol. II, London 1968, pp. 161-165.

altrettanto fitte di appunti, in cui il vento gioca ovviamente un ruolo di primo piano<sup>6</sup>. Le parole d'apertura di quella stesa sul verso sono particolarmente preziose perché più tardi serviranno a chiarire l'origine della favola di *Piramo e Tisbe* dipinta dal Poussin. Leonardo scrive: «Vedeasi la oscura e nubilosa aria essere combattuta dal corso di diversi venti e avvilluppati dalla continua pioggia e misti colla gragnuola, li quali or qua or là portavano infinita ramificazione delle stracciate piante, miste con infinite foglie; d'intorno vedeasi le antiche piante diradicate e stracciate dal furor de' venti»<sup>7</sup>. A una lettura superficiale verrebbe la tentazione di collegare queste parole così suggestive con la serie del diluvio, sennonché l'artista passa poi a descrivere donne, uomini e i loro figli che piangono spaventati dai tuoni e dalle folgori, piegati a terra con le mani sopra le orecchie per difendersi dai «romori spaventevoli» dell'uragano, una dimensione acustica della scena che dovrebbe aiutarci a leggere meglio i suoi schizzi. Tuttavia, nulla di tutto ciò si vede nei disegni di Windsor, al contrario di quanto accadrà con la tela di Poussin con la leggenda di *Piramo e Tisbe*, e non dobbiamo pertanto cadere nell'errore d'interpretarli come una semplice illustrazione di un testo. Le opere grafiche di Leonardo hanno sempre un alto valore cognitivo, sono strumenti "scientifici" adatti ad analizzare e percepire il mondo che ci circonda. E se è vero che in alcuni disegni ci troviamo ancora di fronte a segni di vita umana come le case e la fortezza sommerse a poco a poco dall'acqua, la serie si chiude con un trionfo della natura nella sua sovranità e immensità. I confini scompaiono e all'osservatore è negato ogni termine di orientamento; tutto lo spazio è occupato dalla furia degli elementi, non esistono più né il basso né l'alto, né la destra né la sinistra, tutto si confonde perché Leonardo indaga con mezzi puramente grafici il fenomeno nella sua essenza venendo così ad anticipare l'estetica del sublime non solo nei suoi testi altamente suggestivi ma anche nella sua opera grafica.

Tornando alla tecnica, ci si deve chiedere perché Leonardo abbia impiegato la matita nera per disegnare questa visione della forza cieca della natura. Le tecniche grafiche da lui preferite nei primi anni della sua car-

<sup>6</sup> Il testo dei due lati del foglio è trascritto da J.P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci* [1883], 2a ed. rivista e aumentata a cura di J.P. Richter & I.A. Richter, vol. II, London/New York/Toronto 1939, pp. 352-357, Nr. 608 (RL 12665v) e Nr. 609 (RL 12665r).

<sup>7</sup> Windsor, RL 12665v: testo in Richter, 1939 (vedi n. 6), Nr. 608, p. 352.

riera, il disegno a punta d'argento oppure la penna intinta nell'inchiostro marrone, trasmettono la precisione dei contorni. È vero che nei suoi «comпонimenti inculti», ammassi di linee aggrovigliate nella speranza di poter cogliere la dinamicità dell'attimo fuggente, si era già emancipato dal chiaro contorno della linea a penna quattrocentesca, ma solo l'impiego della matita rossa e soprattutto della matita nera consentirono a Leonardo, in parte sulla scia del suo maestro Verrocchio, di raggiungere effetti di resa dell'atmosfera attraverso la tecnica in seguito definita con il termine di sfumato. Nel suo schizzo giovanile (fig. 7) datato 5 agosto 1473 Leonardo aveva reso la luce dell'atmosfera facendo scorrere velocemente la penna con un movimento circolare del polso per tracciare i rami frondosi degli alberi mossi dal vento; il contrasto tra queste linee tondeggianti e il bianco supporto cartaceo era stato il mezzo per cogliere la vibrazione della luce di una calda giornata d'estate in una vallata toscana. Ma la matita nera dei disegni più tardi era particolarmente adatta a rendere la densità di un'atmosfera «oscura e nubolosa» caratterizzata da contorni imprecisi e sfuocati: questi potevano essere colti con la tecnica in seguito definita a sfumato che ha il pregio di dilatare la percezione nel tempo, poiché l'occhio ha bisogno di concentrarsi maggiormente per distinguere i contorni incerti degli oggetti e ricostruire ciò che il mezzo grafico lascia in parte inespresso, come ha osservato Frank Fehrenbach<sup>8</sup>. Con virtuosismo straordinario, l'artista ha sfruttato i toni più chiari della carta per raggiungere contrasti ancora più espressivi con le parti tracciate dalla matita scura, ma è forse ancor più originale il modo in cui Leonardo ha creato un vero e proprio dizionario di segni grafici curvi, serpeggianti o a spirale per rendere le turbolenze dell'aria avvicinandosi così ai risultati della sua lingua evocativa.

Da quanto siamo venuti elencando si devono mettere in risalto due aspetti fondamentali per il nostro argomento: in primo luogo l'osservazione empirica, sperimentale del mondo ha segnato una svolta decisiva nella storia della percezione del vento, poiché Leonardo non si accontentò più di personificazioni, ma volle rappresentare il turbine e il vortice della tempesta, le correnti d'aria e il moto delle loro masse come puro fenomeno; l'artista, inoltre, non si limitò a leggere o interpretare la complessità del suo tema di ricerca attraverso gli effetti provocati dal vento, come il pie-

<sup>8</sup> F. Fehrenbach, «Der oszillierende Blick: "Sfumato" und die Optik des späten Leonardo», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LXV, 2002, pp. 522-544.

garsi delle cime degli alberi<sup>9</sup>, ma elaborò un sistema di tecniche e di segni grafici convenzionali capaci di visualizzarlo. Nella sesta parte del *Libro di Pittura*, in un appunto che risale al 1510-1515 circa, egli notò, ad esempio, come gli alberi e i prati sembrano più chiari quando sono visti sopravvento poiché la raffica impetuosa scopre il rovescio delle foglie che di norma è meno scuro del loro diritto<sup>10</sup>. Osservazione acuta che se applicata in pittura contribuirebbe alla veridicità della finzione mimetica e di riflesso alla verità della *istoria*. Nessuno prima di Leonardo aveva osservato questo fenomeno con tanta attenzione, ma ancor più rivoluzionario fu il suo tentativo di creare un dizionario di segni grafici, sarei tentato di dire 'steno-grafici', per rappresentare il moto del vento che egli concepisce come un cerchio, una spirale, una linea curva oppure una serie di linee rette parallele molto fitte, un repertorio che è rimasto in circolazione sino ai nostri giorni.

Sul foglio 14r del codice sul volo degli uccelli (fig. 8) l'artista ha disegnato sul margine destro un cerchio accompagnato dalle lettere *a-b-c-d* per indicare il moto circolare del vento utilizzato dall'uccello per restare sospeso in equilibrio durante il volo planato che è poi rappresentato dallo schizzo tracciato al di sopra del precedente, un cerchio deformato per visualizzare il movimento del volatile che segue la corrente d'aria lasciandosi trasportare dal punto *a* al punto *c*, passando per il punto *b*, per poi sfruttare il «moto refresso» del vento sulla rotta che dal punto *c* ritorna a quello di partenza, ma posto a un livello più alto, passando per il punto *d*<sup>11</sup>. Per quanto ne sappia, nessuno prima di Leonardo aveva concepito e visualizzato il vento e le correnti d'aria in questo modo e nello stesso manoscritto ci sono altri fogli (fig. 9) in cui il corpo schematico di un

<sup>9</sup> Nella chiusa del suo lungo testo dedicato al «diluvio e sua dimostrazione in pictura» (Windsor 12665v) Leonardo ribatte gli argomenti del suo avversario, in uno dei dialoghi da lui spesso immaginati, con queste parole: «E ti parrà forse potermi riprendere dell'aver io figurato le vie fatte per l'aria dal moto del vento, conciosia ch'è 'l vento per se non si vede infra l'aria. A questa parte si risponde che non il moto del vento, ma il moto delle cose da lui portate è sol quel che per l'aria si vede».

<sup>10</sup> L. da Vinci, *Libro di Pittura. Codice Urbinatense lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di C. Pedretti, trascrizione critica di C. Vecce, vol. II, Firenze 1995, p. 507 (Ludwig 919 e 919 a).

<sup>11</sup> L. da Vinci, *Der Vögel Flug – Sul volo degli uccelli*, a cura di M. Schneider, München/Paris/ London 2000, p. 75.

volatile è sostenuto in volo da una serie di linee parallele molto fitte, creando così una convenzione grafica in uso sino a oggi.

La serie di disegni a matita nera già citata (fig. 3) ci dimostra inoltre come Leonardo concepisse il moto della massa d'aria con linee curve, serpentine, a spirale: l'impressione che se ne ricava è quella di un caos incontrollato, che ha forse contribuito alla nascita dell'interpretazione di queste opere come presunte illustrazioni del diluvio<sup>12</sup>, ma un testo dell'artista ci permette di portare ordine in questa materia. Su un foglio del codice K<sub>3</sub> dell'Institut de France leggiamo, infatti, la seguente frase: «ogni mobile seguita il suo mo<to> per la via più breve, e fugge l'impedimento, ovvero è piegato dall'impedimenti. Adunque il vento s'incurva nel penetrare l'aria grossa, e si piega in alto all'aria più sottile»<sup>13</sup>. Tradotto in termini moderni, Leonardo ci dice che nei suoi schizzi le spirali segnalano aria umida e spessa mentre le linee curve più dolci oppure spezzate indicano l'aria leggera. Sono parole che ci aiutano a leggere meglio i fogli di Windsor: ciò che a un primo sguardo può sembrare quasi figlio del caso è, in realtà, profondamente strutturato per manifestare i diversi gradi di trasparenza o di turbolenza dell'aria e questo ci permette di apprezzare ancora di più lo straordinario virtuosismo grafico di Leonardo.

Il tema Leonardo e il vento presenta numerosi spunti e sorprese, come dimostra il saggio di Claire Farago in questo volume, ma spero di essere riuscito almeno a riassumere gli aspetti più importanti della sua riflessione, quel muoversi con grande rigore tra personificazione, mimesi, segno e convenzioni astratte, il suo dedicarsi a un'osservazione scrupolosa e prolungata per chiarire le domande del cosmo, del mondo e della natura senza trascurare l'aspetto poetico e giocoso dell'elemento. Se la ricerca sul

<sup>12</sup> Persino Gombrich si muove in questa direzione nel suo articolo sull'analogia tra i moti dell'aria e quelli dell'acqua nel pensiero di Leonardo: si veda E.H. Gombrich, «The Form of Movement in Water and Air», in: *Leonardo's Legacy*, a cura di C.D. O'Malley, Berkeley/Los Angeles 1969, pp. 171-204. Sul rapporto tra interpretazione del tema e ricezione della serie grafica si veda F. Fehrenbach, «Leonardos Vermächtnis? Kenneth Clark und die Deutungsgeschichte der "Sintflutzeichnungen"», in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, XXVIII, 2001, pp. 7-51.

<sup>13</sup> Cito da L. da Vinci, *I manoscritti dell'Institut de France. Il manoscritto K*, trascrizione diplomatica e critica di A. Marinoni, Firenze 1989, p. 111 (K<sub>3</sub> 33v = fol. 113verso). Si veda anche *I manoscritti dell'istituto di Francia trascritti da Gilberto Govi*, vol. VIII, Roma 2000, s.p., fol. 112v.

vento di Leonardo era prevalentemente di carattere scientifico o pseudo-scientifico, ciò non vuol dire però che non ne apprezzasse il valore metaforico. Leonardo lo utilizza, per esempio, come una metafora della vittoria, e non a caso, se si considera che le vittorie, come il vento, sono alate. Nella celebre descrizione di una carneficina furibonda, a volte messa in relazione con la battaglia di Anghiari benché fosse stata fissata sulla pagina circa dieci anni prima dell'inizio di quell'opera sfortunata, si legge: «Farai i vincitori correnti co' capegli e altre cose leggiere sparsi al vento, co' le ciglia basse. [...] Farai li vinti e battuti pallidi, colle ciglia alte nella loro congionzione, e la carne che resta sopra di loro sia abbondante di dolenti crespe»<sup>14</sup>. La scena si chiude in un vero bagno di sangue, ma nella memoria rimangono impressi soprattutto i soldati fiorentini che, vittoriosi, cavalcano e corrono con i capelli mossi dal vento.

\*\*\*

Leonardo ha segnato una svolta epocale nella storia della rappresentazione dell'aria ed è a lui che si deve fare di nuovo riferimento, quando si analizzano due tele di Poussin che illustrano rispettivamente la favola di Piramo e Tisbe (fig. 10), narrata nel quarto libro delle *Metamorfosi* di Ovidio<sup>15</sup> ed eseguita per Cassiano Dal Pozzo a Roma nel 1651, e una violenta tempesta (fig. 11), oggi conservata a Rouen. Nel quadro di Francoforte (fig. 10), Poussin rappresenta il momento che precede l'ultimo atto della tragedia dei due amanti infelici. Per una ragione su cui tornerò alla fine del saggio, non illustra il suicidio dell'eroina bensì l'istante in cui grida di dolore dopo aver riconosciuto la salma insanguinata di Piramo. A un primo sguardo sembrerebbe che il pittore si fosse ispirato alla fonte classica per eccellenza, alle *Metamorfosi* di Ovidio, per dipingere un quadro in cui il contenuto tetro della storia è immerso in un paesaggio che ne riflette la drammaticità; senonché la favola ovidiana si svolge in una notte senza vento e anche la lingua del poeta latino è di una dolcezza infinita come nel passo in cui paragona il fremito di Tisbe alle onde del mare che s'increspano per il soffio leggero dell'aria. Poussin allora non si è rivolto direttamen-

<sup>14</sup> Da Vinci, 1995 (vedi n. 10), vol. I, p. 207 (Ludwig 148).

<sup>15</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, IV, 55-166.



te alla fonte classica, ma deve aver consultato una “traduzione” moderna del poema di Ovidio, come quelle del Dolce o di Nicolò degli Agostini, che in realtà ampliavano la materia sino a trasformarla finendo per creare un nuovo testo, oppure deve essersi ispirato, com'è stato proposto da altri, alla tragedia *Les amours tragiques de Pyrame et Thisbé* di Théophile de Viau, vissuto dal 1590 al 1626, che fu rappresentata per la prima volta nel 1625 alla corte di Luigi XIII<sup>16</sup>.

Sino a due anni prima Poussin si era trattenuto a Parigi ed è pertanto possibile che conoscesse l'opera di de Viau. È un particolare di una certa importanza, poiché, a quanto pare, solo in questa versione il maltempo è evocato come una metafora dell'amore sfortunato dei due protagonisti. Ma non dobbiamo trascurare l'ipotesi che l'artista abbia inserito il motivo della tempesta di propria iniziativa per dimostrare all'illustre committente la propria bravura nel contraffare gli agenti atmosferici. In effetti, possiamo contare sul passo di una lettera straordinaria inviata da Poussin a Jacques Stella nel 1651, in cui il pittore normanno espone nel dettaglio la sua invenzione figurativa. Purtroppo il testo ci è stato tramandato in modo frammentario solo da André Félibien, che nel 1685 scrisse la biografia di Poussin<sup>17</sup>, ma da allora è sempre stato accettato come espressione originale delle sue motivazioni. Stella non avrebbe potuto comprendere la descrizione minuziosa dell'amico, se Poussin non avesse inviato a Parigi, insieme alla lettera, una variante ridotta del tema (fig. 11) da consegnare al mecenate Jean Pointel, un'opera in cui non era rappresentata la favola dei due amanti bensì una tempesta pura e semplice, ma ciò indica quanto la sfida mimetica stesse a cuore all'artista normanno. Il documento è troppo importante per non essere citato, anche perché così si possono cogliere immediatamente le affinità che lo legano al modello leonardiano. Il pittore scrive: «Ho dipinto per il Cavalier Dal Pozzo un grande paesaggio in cui ho cercato di rappresentare una tempesta, imitando al meglio che ho potuto l'effetto di un vento impetuoso, di un'aria densa di oscurità, di

<sup>16</sup> Quanto segue si basa in parte sulle acute osservazioni di O. Bätschmann, *Nicolas Poussin. Landschaft mit Pyramus und Thisbe. Das Liebesunglück und die Grenzen der Malerei*, Frankfurt a.M. 1987.

<sup>17</sup> A. Félibien, «Vie de Poussin [1685]», in: Id., *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens [sic] peintres anciens et modernes [1685-1688]*, Trévoux 1725, edizione a cura di S. Germer, *Bellori, Félibien, Passeri, Sandrart. Vies de Poussin*, Paris 1994, pp. 153-265.

pioggia, di lampi e di fulmini che piombano in diversi luoghi, non senza provocare un gran disordine. Tutte le figure che si vedono recitano il loro ruolo in ossequio al tempo [atmosferico]: gli uni fuggono attraverso la polvere seguendo il corso del vento che li trascina; altri, al contrario, si fanno strada contro il vento e marciano a fatica ponendosi le mani davanti agli occhi [per proteggerli dalla polvere] (fig. 12). Da un lato corre un pastore e abbandona il proprio gregge vedendo un leone che, dopo aver messo a terra certi bovini, ne attacca degli altri (fig. 13): alcuni di questi si difendono mentre altri spronano i loro buoi cercando di salvarsi. In questo tumulto la polvere si alza in grandi vortici. A una certa distanza un cane abbaia e rizza il pelo senza osare avvicinarsi (fig. 14). In primo piano [*Sur le devant du tableau*] si vede Piramo morto e steso a terra, e vicino a lui Tisbe che si abbandona al proprio dolore»<sup>18</sup>.

La lettera di Poussin è un capolavoro ecfrastrico, degno di Filostrato, ed è evidente che l'obiettivo del pittore era quello di equipararsi a due grandi artisti del passato, Apelle e Leonardo, inserendosi così in una genealogia di grande prestigio. Plinio il Vecchio aveva lodato Apelle nella sua *Naturalis historia* per essere riuscito a rappresentare ciò che non si può dipingere: tuoni, fulmini e saette, insomma una tempesta. Un'analogia che non era sfuggita al biografo del pittore normanno: nel quinto dei suoi *Entretiens*, scritto nel 1679, Félibien sostenne, infatti, come con la sua *Tempesta* Poussin avesse voluto emulare l'artista antico, Apelle<sup>19</sup>. Nella propria descrizione del quadro per Cassiano Dal Pozzo il pittore francese, uomo riservato e realista, non evoca il tuono, che invece – come vedremo – verrà ricordato dal Bellori nel suo testo dedicato a questo dipinto, ma elenca comunque il vento, l'oscurità, la pioggia battente, i lampi e i fulmini che ci riportano ad altri testi di Leonardo rispetto a quelli che abbiamo già citato. Per valutare questo debito in tutte le sue implicazioni si rammenti che il *Libro di Pittura* di Leonardo restò inedito ai suoi tempi per essere invece pubblicato a stampa per la prima volta proprio a Parigi nel 1651, sia in lingua italiana sia in traduzione francese, e che tanto Poussin quanto Cassiano Dal Pozzo svolsero un ruolo di pri-

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 264. Si veda anche l'edizione delle lettere dell'artista: *Correspondance de Nicolas Poussin* [Paris 1911], ristampa anastatica, Paris 1968, p. 424.

<sup>19</sup> A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens [sic] peintres*, vol. III, Paris 1725, pp. 54-55.

mo piano in quell'impresa<sup>20</sup>. Non ripeto i particolari di questa storia editoriale ben nota. Mi limito soltanto a mettere in risalto come il confronto tra l'immagine dell'uomo che corre contro il vento nel *Trattato* con lo schizzo tracciato da Francesco Melzi di fianco al testo di Leonardo nel Codice Urbinate latino 1270 (figg. 15 e 16) basti a dimostrare come Poussin debba aver avuto per le mani un altro codice del testo di Leonardo in parte già illustrato. Comunque sia, il punto fondamentale per il nostro assunto è che la figura in corsa contro il vento, nata come illustrazione del *Libro* di Leonardo, promosso nel 1651 al rango di trattato, ritorni in controparte nella *Tempesta* di Rouen e sia servita come modello per la figura di Tisbe nel dipinto ora a Francoforte (fig. 17), dimostrando così come Poussin non volesse misurarsi soltanto con Apelle bensì anche con Leonardo.

Il testo che accompagna l'incisione, leggermente diverso da quello trascritto nel Codice Urbinate, ha una connotazione puramente scientifica. Ma quando Leonardo si rivolge nei suoi appunti al modo di rappresentare un diluvio in pittura, passo che abbiamo citato all'inizio di questo contributo, si può interpretare la sua nota quasi come una fonte letteraria per il *Piramo e Tisbe* e per il dipinto di Rouen: l'artista fiorentino aveva descritto, nell'ordine, un'aria oscura e nuvolosa combattuta dal corso dei venti, la pioggia, le piante antiche divelte dal furore degli elementi, lo spavento degli uomini e il rumore assordante che si udiva per l'aria percossa dal furore dei tuoni e delle folgori. Aggiungendo: «O quanti avresti veduti colle proprie mani chiudersi li orecchi per schifare l'immensi romori, fatti per la tenebrosa aria dal furore de venti»<sup>21</sup>. Concludendo poi con un commento sul moto turbinoso della polvere. Si tratta, di fatto, e con centocinquanta anni d'anticipo, della descrizione del *Piramo e Tisbe* spedita dal Poussin allo

<sup>20</sup> Per un riassunto delle complesse vicende legate alla pubblicazione del trattato si veda la scheda nel catalogo della mostra del Louvre (5 maggio-14 luglio 2003), *Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, a cura di F. Viatte & V. Forcione, Paris 2003, p. 241.

<sup>21</sup> Il testo è quello del disegno di Windsor 12665v, già citato sopra, mentre Bätschmann, 1987 (vedi n. 16), p. 25 preferisce rifarsi al passo del *Libro* intitolato «Come si deve figurar' una fortuna». Certamente le parole del libro stampato erano più accessibili, ma, se messo a confronto con il testo oggi a Windsor, si riferisce in modo ancora più accentuato a una tempesta di mare o di terra. È tuttavia doveroso ricordare che in questo passo Leonardo accenna agli «impetuosi venti», un'espressione che sembra essere stata tradotta alla lettera da Poussin: «l'effet d'un vent impétueux».

Stella, sennonché la figura piegata sulle sue ginocchia che si copre le orecchie e la testa nel quadro di Rouen si avvicina ancora di più, per quanto possa la pittura, a una citazione letterale del passo di Leonardo<sup>22</sup>. I quadri di Poussin, pertanto, sono una traduzione in figura dei testi dell'artista fiorentino e non può essere un caso che ambedue siano stati dipinti nel 1651, nell'anno esatto in cui apparve la prima edizione del *Trattato della Pittura*. L'artista francese aveva capito tutto della sua fonte, in particolare quando si dilungava a descrivere la polvere sollevata dal vento come aveva fatto il pittore toscano nella lunga ecfraresi di una violenta carneficina: Leonardo aveva infatti intuito per primo che se si voleva rendere la trasparenza dell'aria si sarebbe potuto seguire una sola via, quella di dipingerne le impurità, il granello di sabbia oppure un filo di fumo ceruleo, tutto ciò che, essendo leggero, può mescolarsi ed essere trasportato dall'atmosfera.

Resta un ultimo punto da chiarire, mi riferisco al grido disperato della protagonista, all'urlo di Tisbe (fig. 17). Abbiamo visto come Poussin abbia rinunciato di proposito a elencare, nella sua descrizione allo Stella, il rombo del tuono, invece tanto caro a Leonardo quanto a Plinio il Vecchio, ma ciò non vuol dire che egli rinunci all'evocazione del suono in pittura. Già altri hanno capito di trovarsi di fronte a una presa di posizione teorica del pittore nell'ormai secolare dibattito sul paragone<sup>23</sup>. Nel confronto tra poesia e musica da una parte e la pittura dall'altra era semplice sostenere la superiorità - ovviamente nei termini gerarchici dell'età moderna per noi così distanti - delle prime rispetto alla seconda, poiché a detta di molti scrittori di quel tempo il pittore non sarebbe stato in grado di riprodurre i rumori, i suoni e la voce restando così un passo indietro rispetto ai suoi colleghi nell'imitazione del naturale<sup>24</sup>. Leonardo si era posto il problema da un punto di vista teorico, ma non era stato in grado di fornire una

<sup>22</sup> Per il rapporto Leonardo-Poussin è fondamentale E. Cropper, «Poussin and Leonardo: Evidence from the Zaccolini MSS», in: *Art Bulletin*, LXII, 1980, pp. 570-582. Si veda inoltre D. Sparti, «Cassiano Dal Pozzo, Poussin and the Making and Publication of Leonardo's *Trattato*», in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXVI, 2003, pp. 143-188.

<sup>23</sup> Bättschmann, 1987 (vedi n. 16), pp. 32-39.

<sup>24</sup> Se il paragone fra musica e pittura, dopo le aperture del solito Leonardo, domina la scena culturale del XVII secolo, nel Cinquecento la disputa sulla supremazia delle arti aveva giocato un ruolo anche nella storia del vento. Il paragone tra pittura e scultura si svolgeva intorno alla difficoltà di rappresentare sia il visibile che l'invisibile e i pittori rivendicavano spesso la loro superiorità perché in grado di riprodurre fenomeni invisibili

risposta veramente adeguata nei suoi pochi dipinti. In effetti, il pittore può solo contare sul coinvolgimento di uno spettatore particolarmente sensibile e preparato: solo se quest'ultimo conosce la fonte letteraria della storia rappresentata e partecipa attivamente alla fruizione del quadro, la pittura potrà incominciare a parlare; ma perché ciò accada l'artista deve attivare l'artificio retorico della prolessi, anticipare con artifici di retorica visiva quello che dovrà accadere per stimolare l'empatia del riguardante. Lo aveva capito già Raffaello nella sua ultima pala d'altare, la *Trasfigurazione*<sup>25</sup> (fig. 18), che Poussin ha senz'altro studiato a lungo, dove dobbiamo udire la voce divina che annuncia la Parusia se vogliamo apprezzare quella tavola, ma lo ha capito anche il pittore francese nel dipinto che stiamo analizzando: allontanandosi dalla tradizione iconografica più diffusa, non rappresenta Tisbe nell'istante in cui si toglie la vita, quando per così dire i giochi sono fatti, ma in un istante di poco antecedente<sup>26</sup>; ne coglie la disperazione, il grido di dolore, ma lo spettatore al corrente, colui che sa che la protagonista fra poco si annienterà sulla spada dell'amato e nulla può fare per fermarla, partecipa ancora più da vicino all'evento, ne rimane coinvolto in prima persona perché ne segue da presso il destino, perché si trova nella posizione di chi potrebbe impedire l'atto finale della tragedia.

Vent'anni dopo, un critico raffinato come Giovan Pietro Bellori non fu tuttavia in grado di intuire l'importanza di quest'artificio retorico. Nella sua descrizione della tela nelle *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni* Tisbe

come l'aria e il vento. Tra i molti esempi possibili cito soltanto la risposta di Giorgio Vasari all'inchiesta fra gli artisti promossa a questo proposito da Benedetto Varchi nel 1547: «Dove mi sarà mai da lor [dagli scultori] figurato una terribilità di vento, che sfrondando un albero le foglie, la saetta il percuota, le accenda il fuoco, dove si veggia la fiamma, il fumo, il vento e le faville di quello?» (cit. da P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, vol. I, Bari 1961, pp. 61-62). Sul Paragone resta fondamentale L. Mendelsohn-Martone, *Benedetto Varchi's "Due lezioni": "Paragoni" and Cinquecento Art Theory*, (Ph.D. diss., New York University, 1978), Ann Arbor 1978.

<sup>25</sup> Mi sia concesso rimandare ad A. Nova, «La *Trasfigurazione* di Raffaello tra teoria dell'arte e filosofia», in: *Il convegno di studi su Raffaello. Pluralità e unità*, a cura di M. Rohlmann & A. Thielemann, in: *Accademia Raffaello. Atti e studi*, I, 2007, pp. 75-92.

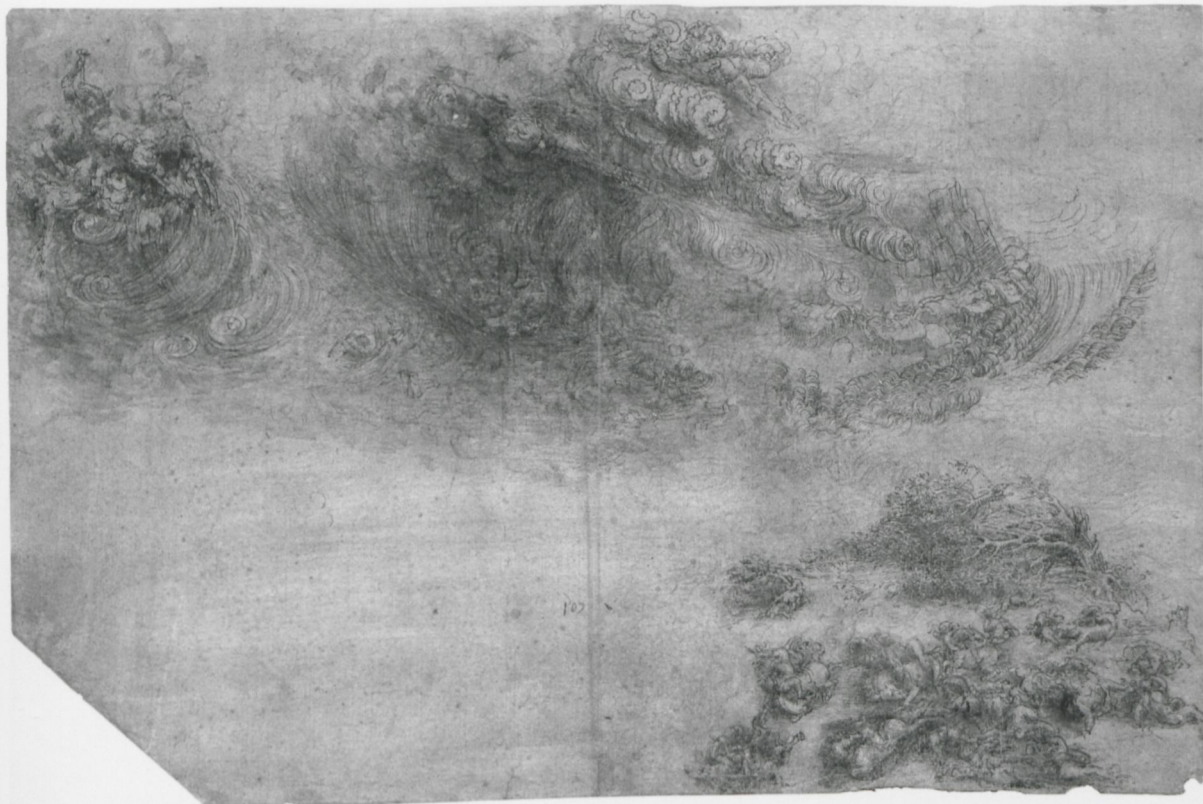
<sup>26</sup> La scelta del Poussin non è inedita. Esistono immagini del Cinquecento in cui Tisbe non si getta sulla spada, ma si avvicina costernata al corpo esanime di Piramo. Tuttavia, la variante del suicidio era molto più diffusa prima del quadro di Poussin.

<sup>27</sup> G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* [1672], a cura di E. Borea, introduzione di G. Previtali, Torino 1976, p. 472.

corre con le braccia aperte verso il cadavere senza gridare, mentre lo scrittore ode tra le nubi quel fragore di tuono che Poussin aveva volutamente ignorato nella sua descrizione. Anche Bellori però non poté fare a meno di notare gli alberi scossi e piegati dal vento nel turbine poiché alludono all'orrore suscitato nello spettatore dalla funesta storia degli amanti infelici<sup>27</sup>. Poussin e Bellori affrontarono la favola tragica partendo però da due punti radicalmente diversi: mentre l'artista incominciò il suo racconto dal dato atmosferico, dal vento e dalla tempesta come presagio e metafora di quello che sarebbe avvenuto, il critico aprì la sua descrizione con il riferimento all'autorità del testo; all'uno, al pittore, interessava il *come* si rappresenti un episodio narrativo, all'altro, al poeta, il *che cosa* venisse rappresentato.

\*\*\*

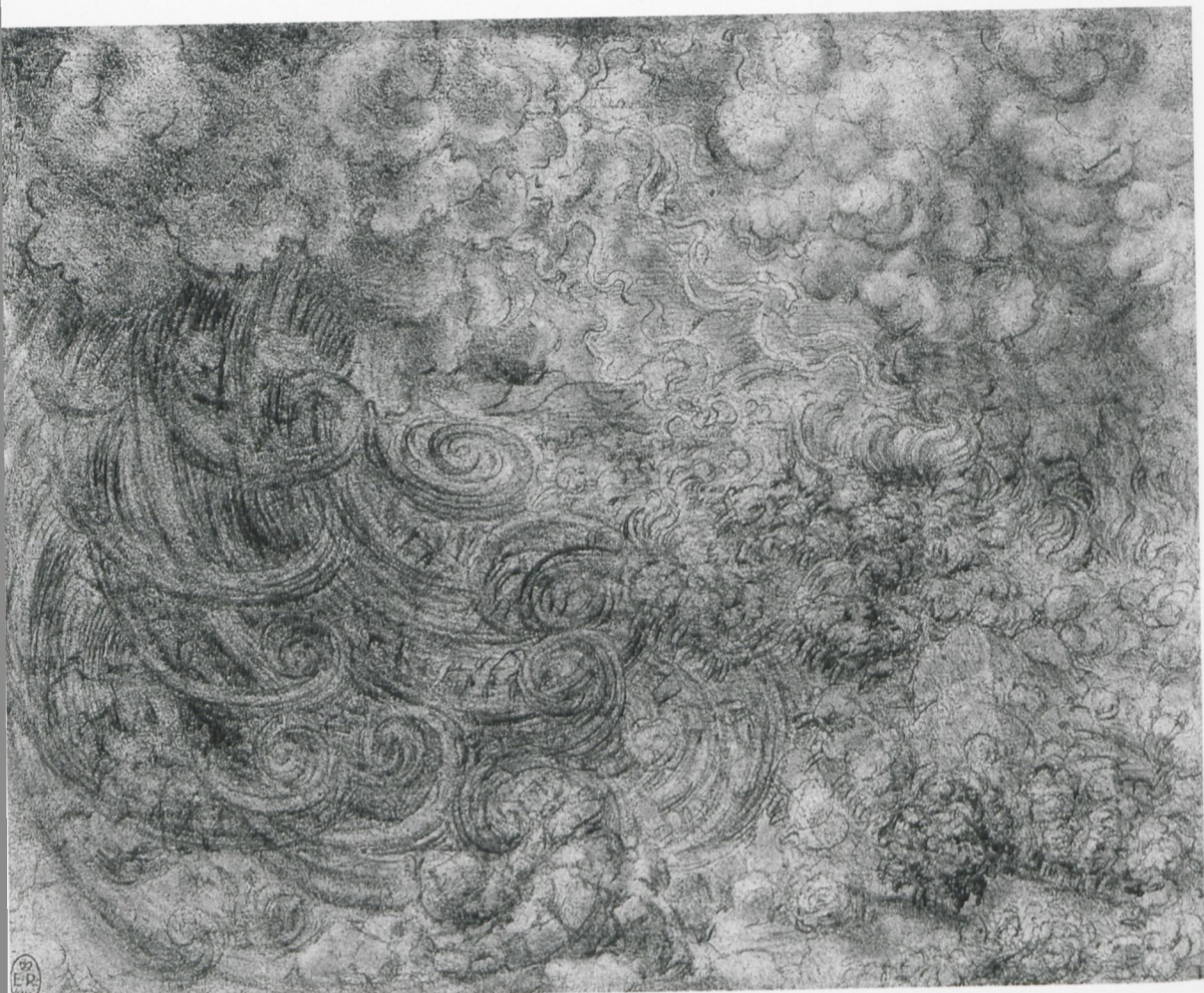
La svolta fenomenica auspicata dall'Alberti e realizzata, tra gli altri, da Leonardo e dal Poussin ha aperto nuove prospettive alla pittura occidentale. Infatti, se nell'arte tardoantica e medioevale la metafora visiva era accompagnata e dominata dalla personificazione e dal simbolo, in quella moderna fu invece vincolata alla riproduzione veridica del fenomeno. Mi sembra, infatti, di poter sostenere che la svolta impressa da Leonardo nella rappresentazione della trasparenza dell'aria in particolare e del mondo fenomenico in generale abbia avuto come effetto collaterale l'intensificarsi e il differenziarsi dell'uso metaforico degli elementi nella cultura figurativa dell'età moderna. Si dovette attendere quest'epoca per vedere realizzata una rappresentazione veridica del fenomeno inteso come metafora degli stati d'animo degli individui, il disagio interiore, il dolore o la gioia di un protagonista come la Tisbe nella tela di Poussin. Sia chiaro, però, che in questa storia non esistono delle cesure nette: le rappresentazioni simboliche dei fenomeni non sono scomparse di colpo, all'improvviso. Tuttavia, la ricerca di Leonardo sul mondo e sulla natura mise in moto un processo inarrestabile. Fu il sogno leonardiano di cogliere l'istante dei fenomeni - di descriverli in tutta la loro complessità, di fermarli con i mezzi grafici a lui disponibili - a trasformare il nostro rapporto con gli elementi consentendo così ai pittori del suo tempo e dei secoli seguenti di esaltarne in modo consapevole le connotazioni apertamente metaforiche.



ALESSANDRO NOVA

1. Leonardo da Vinci, *Tempesta*, Windsor Castle, Royal Library, RL 12376, The Royal Collection ©2008 Her Majesty Queen Elizabeth II

2. Leonardo da Vinci, *Tempesta*, particolare, Windsor Castle, Royal Library, RL 12376, The Royal Collection ©2008 Her Majesty Queen Elizabeth II



ALESSANDRO NOVA

3. Leonardo da Vinci, *Diluvio*,  
Windsor Castle, Royal Library,  
RL 12384, The Royal Collection ©2008  
Her Majesty Queen Elizabeth II








5. Leonardo da Vinci, *Diluvio e sua dimostrazione in pictura*, Windsor Castle, Royal Library, RL 12665v, The Royal Collection ©2008 Her Majesty Queen Elizabeth II

6. Leonardo da Vinci, *Descrizione del diluvio*, Windsor Castle, Royal Library, RL 12665r, The Royal Collection ©2008 Her Majesty Queen Elizabeth II

Handwritten text in Italian, likely a treatise on anatomy or the human body, written in Leonardo da Vinci's characteristic mirror-image script. The text is densely packed and covers most of the page.



At the bottom of the page, there are several lines of text, some of which appear to be a list or index of items, possibly related to the anatomical drawings. The text is written in the same mirror-image script as the main body of the page.



ALESSANDRO NOVA

7. Leonardo da Vinci,  
*Paesaggio* (5 agosto 1473),  
Firenze, Gabinetto Disegni  
e Stampe degli Uffizi



ALESSANDRO NOVA

10. Nicolas Poussin,  
*Piramo e Tisbe*,  
Francoforte, Städel  
Museum

11. Nicolas Poussin,  
*Tempesta*, Rouen,  
Musée des Beaux-  
Arts et de  
Céramique





12. Nicolas Poussin,  
*Piramo e Tisbe*,  
particolare  
dell'uomo a cavallo  
che procede  
controvento,  
Francoforte, Städel  
Museum

13. Nicolas Poussin,  
*Piramo e Tisbe*,  
particolare del leone  
che assale un  
cavallo, Francoforte,  
Städel Museum



14. Nicolas Poussin,  
*Piramo e Tisbe*,  
particolare del cane  
che abbaia,  
Francoforte, Städel  
Museum

ALESSANDRO NOVA

15. Attribuito a Francesco Melzi, *Schizzo dell'uomo che corre contro il vento*, Codice Urbinato lat. 1270, fol. 137r, Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana



16. Charles Errard da Nicolas Poussin, *Uomo che corre contro il vento*, dal *Trattato della pittura* di Leonardo da Vinci, Paris 1651, p. 85



17. Nicolas Poussin, *Piramo e Tisbe*, particolare, Francoforte, Städel Museum





18. Raffaello,  
*Trasfigurazione*,  
Città del Vaticano,  
Pinacoteca Vaticana