Leonardo da Vinci è stata una delle figure del Rinascimento maggiormente investita di reinvenzioni mitopoietiche. Artisti, letterati, filosofi e storici dell'arte, nel corso dei secoli, si sono rivolti al suo multiforme ingegno e alle sue opere per restituirne immagini sempre nuove, che portano in sé l'impronta di interessi, istanze e problemi loro propri. Il presente volume si avvale del contributo di studiosi afferenti ad ambiti disciplinari diversi per decostruire i processi novecenteschi di formazione del mito di Leonardo, per comprendere le ragioni della straordinaria virtualità simbolica di un personaggio che, a cinquecento anni dalla sua morte, non ha mai smesso di affascinarci.

Simonetta Bassi insegna Storia della Filosofia all'Università di Pisa. I suoi interessi di ricerca abbracciano la cultura rinascimentale e il pensiero dei positivisti e neoidealisti.

Antonietta Sanna insegna Letteratura francese all'Università di Pisa. Si occupa di questioni di genetica testuale e di rapporti fra testo e immagine nella creazione letteraria.

Valentina Serio ha conseguito il dottorato in Civiltà del Rinascimento alla Scuola Normale Superiore di Pisa. I suoi interessi di ricerca riguardano il pensiero filosofico del Rinascimento.

9 788833 396040

€ 26,00

ATTI DI CONVEGNO

LEONARDO DA VINCI E IL NOVECENTO

A cura di Simonetta Bassi, Antonietta Sanna, Valentina Serio

PISA UNIVERSITY PRESS

LEONARDO E IL '900

Tra storia e mito

A cura di Simonetta Bassi, Antonietta Sanna, Valentina Serio

ATTI DI CONVEGNO

PISA UNIVERSITY PRESS

LEONARDO E IL ’900

Tra storia e mito

A cura di Simonetta Bassi, Antonietta Sanna, Valentina Serio

PISA
UNIVERSITY
PRESS

ATTI DI CONVEGNO

Leonardo e il '900 : tra storia e mito / a cura di Simonetta Bassi, Antonietta Sanna, Valentina Serio. - Pisa : Pisa university press, 2022. - (Atti di convegno)

709.2 (23.)
I. Bassi, Simonetta II. Sanna, Antonietta III. Serio, Valentina 1. Leonardo da Vinci - Fortuna - Sec. 20.

CIP a cura del Sistema bibliotecario dell'Università di Pisa

UPI
UNIVERSITY PRESS ITALIANE

Membro Coordinamento
University Press Italiane

Il volume, pubblicato con il contributo dell'Università di Pisa, raccoglie gli atti del convegno "Leonardo e il '900. Tra storia e mito (17-19 ottobre 2019)" realizzato nell'ambito del Programma di Eccellenza 2018-2022 del Dipartimento "Civiltà e Forme del Sapere" dell'Università di Pisa.

In copertina: Si ringrazia la Fondazione Corriere della Sera per il materiale tratto dall'archivio storico.

© Copyright 2022
Pisa University Press
Polo editoriale - Centro per l'innovazione e la diffusione della cultura
Università di Pisa
Piazza Torricelli 4 - 56126 Pisa
P. IVA 00286820501 · Codice Fiscale 80003670504
Tel.+39 050 2212056 · Fax +39 050 2212945
E-mail press@unipi.it · PEC cidic@pec.unipi.it
www.pisauniversitypress.it

ISBN 978-88-3339-605-7

L'opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons: Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale (CC BY-NC-ND 4.0) Legal Code: *https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.it*

L'Editore resta a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare, per le eventuali omissioni o richieste di soggetti o enti che possano vantare dimostrati diritti sulle immagini riprodotte.
L'opera è disponibile in modalità Open Access a questo link: *www.pisauniversitypress.it*

Indice

Introduzione 7

Ouverture

Le "tre prospettive" di Leonardo 15
Marco Collareta

I. Alle origini del mito

Parigi: una passione chiamata Leonardo 23
Antonietta Sanna

Il Leonardo di Pierre Duhem 39
Enrico Giannetto

«A strange variation of the alchemist's dream».
Il Leonardo faustiano di Walter Pater 65
Valentina Serio

II. Interpretazioni

Una *serena inclinazione al godimento*: il Leonardo di Freud 81
Maria Antonella Galanti

«Unter seiner Zauberhand».
Aby Warburg interprete di Leonardo da Vinci 113
Salvatore Carannante

Il mito di Leonardo filosofo.
Le variazioni di Valéry, Benjamin e Merleau-Ponty 149
Danilo Manca

Cesare Vasoli interprete di Leonardo 171
Elisabetta Scapparone

III. Sguardi dall'Italia

Leonardo e i moniti del Novecento 199
Antonio Natali

Leonardo in «Emporium» (1895-1919) 209
Sonia Maffei

Leonardo sullo schermo: il servizio del Cinegiornale Luce sulla *Mostra Leonardesca* di Milano (1939) 233
Antonella Gioli

Restauro e promozione della Sala delle Asse. Luca Beltrami e il mito di Leonardo 253
Luca Tosi

IV. Sguardi dalla Russia e dall'America

Il Leonardo architetto di Aleksandr Gabričevskij 275
Nadia Podzemskaia

Carlo Pedretti negli Stati Uniti: Leonardo e la pop-art 295
Sara Taglialagamba

Leonardo sul Pacifico. Grafica, design, cybercultura (e una fake news) 321
Pasquale Terracciano

Indice dei nomi 341

«Unter seiner Zauberhand». Aby Warburg interprete di Leonardo da Vinci

Salvatore Carannante

1. Premessa

Nella dibattuta, ma tuttora imprescindibile, *Intellectual Biography*, pubblicata a Londra nel 1970 e uscita in traduzione italiana nel 1983[1], Ernst Gombrich sottolinea come, per Aby Warburg, «un periodo come il Rinascimento non poteva essere riassunto in una semplice formula. Qualsiasi cosa fosse accaduta, non poteva che essere il risultato di complessi incroci di correnti, e compito del vero storico era di disegnare la mappa e di capirli»[2]. In tale contesto, l'arte del Rinascimento italiano, che pure rappresenta il culmine della produzione artistica occidentale, si configura come l'esito di un processo tutt'altro che lineare, ma anzi contraddistinto dal sovrapporsi di impulsi contrastanti da rintracciare e mappare. Questa compresenza di conflitto e somma perfezione che, nella prospettiva warburghiana, caratterizza la produzione artistica rinascimentale, è secondo Gombrich efficacemente condensata nelle osservazioni intorno a Leonardo da Vinci, svolte da Warburg principalmente in una serie di conferenze tenute presso la Kunsthalle di Amburgo nel settembre del 1899. Di queste conferenze, rimaste inedite, Gombrich – che dal 1936 aveva iniziato a lavorare a Londra, presso il Warburg Institute, che avrebbe poi diretto al 1959 al 1976 – aveva avuto modo di studiare a fondo i materiali manoscritti[3], come

1. La discussione intorno allo studio di Gombrich è innescata dalla dura analisi di E. Wind, recensione di *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, in «The Times Literary Supplement», 25 June 1971, pp. 735-6; cfr. poi F. Gilbert, *From Art History to the History of Civilization: Gombrich's Biography of Aby Warburg*, in «The Journal of Modern History», 44, 1972, pp. 381-91; C. Ginzburg, *Da A. Warburg a E. H. Gombrich. Note su un problema di metodo*, in Id., *Miti, emblemi, spie*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 29-106.

2. E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 94.

3. I materiali sono tutt'ora conservati a Londra, presso il Warburg Institute Archive (d'ora in avanti, WIA), con le segnature da III.49.1 a III.49.7. I testi predisposti da Warburg come supporto concreto durante le sue tre conferenze sono affidati a tre quaderni, con le segnature III.49.1.1.;

testimoniato proprio dalle poche, ma significative pagine che, coerentemente alla decisiva funzione ricostruttiva attribuita agli inediti nella *Intellectual Biography*, vengono dedicate alla lettura warburghiana di Leonardo. L'attenzione riservata da Gombrich al rapporto Warburg-Leonardo è però rimasta praticamente senza seguito sia nell'ambito degli studi warburghiani che in quelli sul Vinciano e la sua fortuna[4]. Riprendendo il filo della riflessione avviata da Gombrich, il presente contributo intende ripercorrere il complesso dialogo ideale instaurato da Warburg con la figura e l'opera di Leonardo, assumendo come punto di riferimento proprio i copiosi materiali relativi alle conferenze amburghesi. Si cercherà, per un verso, di mettere in luce i presupposti metodologici e i principali snodi problematici del "ritratto" warburghiano di Leonardo; per l'altro, di mostrare secondo quali modalità le considerazioni sul Vinciano si innestino nelle prime fasi della ricca riflessione condotta da Warburg intorno all'arte e alla civiltà del Rinascimento. Al contempo, l'intento è mostrare come e con quali motivi di novità Warburg si inserisca nel panorama della critica leonardiana a fine '800, una fase contraddistinta da profondi cambiamenti e dall'introduzione di strumenti di studio che avrebbero consentito, nei decenni successivi, prima di riarticolare, poi progressivamente di decostruire, molti dei miti sorti intorno a Leonardo.

III.49.1.2.; III.49.1.3. (gli ultimi due vergati per la maggior parte dalla mano di quella che, il 13 ottobre 1897, era diventata la moglie di Warburg, Mary Hertz). Tra i materiali vanno poi segnalate alcune trascrizioni dattiloscritte, frutto di una contaminazione tra i differenti abbozzi e appunti preparati da Warburg; si tratta di un lavoro postumo, forse approntato in vista di un progetto di pubblicazione mai portato a termine; cfr. WIA III.49.1.3; III.49.2.4; III.49.3.2.2. Le pagine che seguono si basano prevalentemente sui tre quaderni manoscritti, esaminati da chi scrive in occasione di un soggiorno di studio a Londra nel marzo 2019. E su questi tre quaderni si basa la recentissima traduzione inglese delle conferenze, pubblicata nel dicembre 2019; A. Warburg, *Three Lectures on Leonardo*, London, The Warburg Institute, 2019 (d'ora in avanti *TLL*). Ad ogni modo, le citazioni dai materiali delle conferenze contenute nel presente lavoro sono state tradotte da chi scrive a partire dall'originale tedesco e raffrontate caso per caso con la traduzione inglese.

4. Alcune considerazioni intorno alle conferenze della Kunsthalle sono state svolte da C. Cieri Via, *Introduzione a Aby Warburg*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2011, pp. 44-8.

2. Warburg e gli studi leonardiani di fine '800

Che gli strumenti messi a disposizione dalla critica leonardiana più recente rivestano un ruolo essenziale nella maturazione del "ritratto" tracciato da Warburg è dichiarato esplicitamente in un importante passaggio della prima delle tre conferenze:

> Siccome l'attività artistica di Leonardo costituisce solo un lato della sua essenza, risulta ancor più problematico che di questo versante siano sopravvissuti quasi esclusivamente brandelli: resti deteriorati o abbozzi incompiuti. Fortunatamente, però, ci è pervenuta una grossa quantità di disegni autografi e manoscritti scientifici, che rendono possibile la ricostruzione storico-artistica dell'attività leonardiana, specialmente da quando i disegni sono divenuti ampiamente accessibili allo studio grazie alle fotografie di Braun e da quando ricercatori come Ravaisson-Mollien, J.P. Richter, Müller-Walde, Uzielli e da ultimo Müntz hanno pubblicato in facsimile ed esaminato da un punto di vista critico i manoscritti e le opere d'arte di Leonardo, inserendoli in un preciso contesto biografico[5].

La giusta persuasione che l'opera artistica, condensata in lavori spesso deteriorati o lasciati incompiuti, incarni solo uno dei numerosi versanti della multiforme attività leonardiana viene sostanziata da Warburg facendo riferimento alla «grossa quantità di disegni autografi e manoscritti scientifici», oggetto, a partire dalla seconda metà dell'800, di una rinnovata attenzione da parte degli studiosi e divenuti progressivamente fruibili grazie ad alcune grandi imprese editoriali. Un posto di rilievo è attribuito in tale contesto alle fotografie di Adolphe Braun, grande pioniere delle tecniche di riproduzione fotografica applicate alle opere d'arte, il quale, a partire dal 1868, appronta i cataloghi di varie raccolte di disegni conservate in Italia, tra cui quello – verosimilmente qui richiamato da Warburg – della collezione della Biblioteca Ambrosiana e degli 80 disegni leonardiani in essa custoditi[6]. Altrettanto significativa è per Warburg l'edizione, corredata di *transcription littérale, traduction française et table méthodique*, dei manoscritti dell'Institut de France data alle stampe da Charles Ravaisson-Mollien tra il 1881 e il

5. III. 49.1.1., p. 1. Questo, e tutti gli altri passi delle conferenze, sono stati tradotti da chi scrive.

6. A. Braun (a cura di), *Milan. Bibliothèque Ambrosienne. Catalogue des dessins reproduits en fac-simile par Adolphe Braun,* Mulhouse, Imprimerie Bader, 1868, nn. 25-105.

1891[7], prima tra le riproduzioni facsimilari dei codici vinciani e «tra le prime edizioni fototipiche della storia dell'editoria»[8]; in quello stesso decennio vede poi la luce la grande antologia dei manoscritti leonardiani curata da Jean Paul Richter, ancora oggi di riferimento per qualità e quantità, degna di lode anche per le numerose immagini che tramano il corpo del testo e le 122 riproduzioni in collotipia – tecnica di riproduzione fotografica basata sull'impressione, alla luce, di una lastra di vetro cosparsa di una sostanza gelatinosa a partire dal negativo dell'immagine da riprodurre – di alcuni disegni sparsi per l'Europa[9]. Ed è ancora tra gli strumenti che contribuiscono ad agevolare la fruizione e lo studio dell'opera di Leonardo che Warburg evoca l'importante volume su *Léonard de Vinci: l'artiste, le penseur, le savant* pubblicato da Eugène Müntz nel 1899, corredato dal *Catalogue de l'oeuvre peint, sculpté, dessiné et gravé* e da numerose illustrazioni[10]. All'ambito della ricostruzione storica e biografica appartengono invece i lavori degli altri due studiosi menzionati da Warburg: da un lato, Gustavo Uzielli, con le sue *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, pioneristiche per l'attenzione riservata alla contestualizzazione e all'analisi delle pagine manoscritte di Leonardo[11]; dall'altro, Paul Müller-Walde, ricordato soprattutto per il contributo decisivo fornito tra il 1893 e il 1894 alla "riscoperta" dei decori vegetali nella cosiddetta Sala delle Asse del Castello Sforzesco[12], ma già autore, nel 1889,

7. C. Ravaisson-Mollien (a cura di), *Les manuscrits de Léonard de Vinci, avec transcription littérale, traduction française et table méthodique par* M.C. Ravaisson-Mollien, 6 voll., Paris, Quantin, 1881-1891. L'importanza accordata a quest'opera è confermata dalla lettera inviata il 7 maggio 1899 ad August Müller, segretario del direttore della Kunsthalle, in cui Warburg, probabilmente in previsione delle conferenze, si sincera della presenza presso il museo amburghese delle riproduzioni dei codici vinciani, ricevendo, proprio circa l'edizione di Ravaisson-Mollien, risposta affermativa; WIA, General Correspondence, 9965 e 27757.

8. C. Vecce, *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma, Salerno, 2017, p. 16.

9. J.P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, compiled and edited from the Original Manuscripts, 2 voll., London, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1883 (d'ora in avanti *LW*, seguito da volume e numero del brano).

10. E. Müntz, *Léonard de Vinci: l'artiste, le penseur, le savant*, Paris, Hachette, 1889. Il testo, anch'esso posseduto dalla *Kunsthalle* (cfr. WIA, General Correspondence, 27757), contiene infatti 328 riproduzioni nel corpo del testo più 20 tavole calcografiche e 28 tavole a colori.

11. G. Uzielli, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, 2 voll., Torino, Loescher, 1896.

12. Cfr. almeno P.C. Marani, *Leonardo e le colonne ad tronchonos: tracce di un programma iconologico per Ludovico il Moro*, in Id., *Leonardiana*, Milano, Skira, pp. 155-67 e C. Catturini, *Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco di Milano: una citazione di Luca Pacioli per la "Sala delle Asse" ovvero la "camera dei moroni"*, in «Paragone», 147/148, Luglio-Ottobre 2012, pp. 159-66.

di uno studio monografico su Leonardo assolutamente fondamentale per Warburg[13]. Questa, dunque, la "bibliografia essenziale" di cui Warburg si serve per avviare la sua riflessione su Leonardo, una bibliografia che si rivela un imprescindibile punto di partenza già in quello che può essere definito l'"antefatto" delle conferenze amburghesi, vale a dire la terza sezione della dissertazione su Botticelli del 1891.

3. Botticelli, Leonardo e l'influsso dell'antico

Presentato l'8 dicembre 1891 all'Università di Strasburgo come dissertazione per il conseguimento del dottorato e poi pubblicato l'anno successivo, il saggio sulla *Nascita di Venere* e la *Primavera* di Botticelli si configura, secondo quanto esplicitato nel sottotitolo, come *Un'indagine sulle rappresentazioni dell'antico nel primo Rinascimento italiano*[14] e incarna il primo esito dell'interesse di Warburg per l'arte rinascimentale italiana catalizzato dal soggiorno fiorentino dell'autunno 1888. Confrontandosi direttamente con i due capolavori mitologici che «incarnavano, secondo la prospettiva degli ultimi anni del secolo, l'autentica essenza del Rinascimento fiorentino»[15], Warburg si interroga sul ruolo esercitato dalla riscoperta delle testimonianze artistiche antiche sulla rappresentazione delle figure in movimento e si sforza di decifrare la complessa relazione tra tale influsso e l'avanzamento delle arti figurative verso forme espressive sempre più naturalistiche, secondo uno slancio rischiaratore che, su un piano ulteriore, è strutturalmente intrecciato al progresso scientifico[16]. Nel quadro di un'indagine che lascia emergere alcune delle linee di forza che sostanzieranno la sua riflessione

13. P. Müller-Walde, *Leonardo da Vinci. Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältnis zur Florentiner Kunst un zu Rafael*, München, Hirth, 1889. L'importanza di questo studio per Warburg è confermata dalle glosse e dai segni di lettura autografi che costellano la sua copia del volume, anch'essa conservata a Londra; Warburg Institute Library, CNM 31.M84.

14. A. Warburg, *Sandro Botticellis 'Geburt der Venus' und und "Frühling": eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, Hamburg, L. Voss, 1893.

15. E. Gombrich, *Aby Warburg*, cit., p. 55.

16. Gombrich, che a questo livello individua peraltro una forte influenza del «radicale progressismo evoluzionistico» del maestro di filosofia durante gli studi a Bonn, ossia Karl Lamprecht, sottolinea come Warburg scorga una connessione fortissima tra la dimensione etica e rischiaratrice dell'arte, da un lato, la fiducia scientifica nell'evoluzione dell'umanità, dall'altro, nell'ambito di un progresso dallo stato selvaggio a forme sempre più raffinate di controllo sulla psiche e sui fenomeni naturali; *ibid.*, pp. 58-9.

nei decenni successivi – *in primis* la comprensione della «funzione dell'arte figurativa nella vita della civiltà»[17] –, Warburg varca decisamente i confini della pittura e cerca di leggere l'arte di Botticelli, e in generale della Firenze del tardo '400, alla luce della sua relazione con le altre sfere della "civiltà" del Rinascimento, un intento, quello di «riportare l'arte a stretto contatto con la vita»[18], permeato in profondità dalla grande lezione di metodo offerta da Jacob Burckhardt con la *Civiltà del Rinascimento in Italia*[19]. Opponendosi alle interpretazioni in chiave superomistica e decadente di Botticelli, e più in generale delle grandi personalità artistiche del Rinascimento, spesso alimentate proprio da una banalizzazione delle posizioni di Burckhardt, Warburg sottrae gli artisti e la loro opera all'isolamento e li immette nel vivo tessuto della loro epoca, mediante una rinnovata attenzione al dato biografico e una scrupolosa messa a fuoco del *milieu* sociale e culturale che fa da sfondo alla genesi dei loro capolavori[20].

È adottando questo stesso angolo visuale che Warburg affronta anche Leonardo, introdotto proprio passando in rassegna le «circostanze esterne» della composizione dei dipinti botticelliani oggetto specifico della dissertazione:

> Qualche accenno di Paul Müller-Walde nella prima parte della sua opera su Leonardo ci farebbe desumere che egli si raffiguri l'ambiente in cui hanno avuto

17. G. Bing, *Introduzione*, in A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia, 1987, p. XIV.

18. E. Gombrich, *Aby Warburg*, cit., p. 64.

19. L'opera di cui, come scriverà al fratello Max il 30 novembre 1900, si propone di scrivere il complemento (WIA, General Correspondence, 9712). Ed è sullo storico di Basilea, «illuminista» e «lucido negromante», che Warburg si soffermerà, ponendolo a confronto con Nietzsche, nei seminari tenuti presso l'Università di Amburgo nell'anno accademico 1927-1928 (cfr. Aby Warburg, *[Burckhardt e Nietzsche]*, in Id., *Opere*, volume 2: *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, M. Ghelardi (a cura di), Torino, Aragno, 2008, pp. 895-901. Sul valore paradigmatico rivestito per Warburg dal lavoro di Burckhardt cfr. almeno C. Cieri Via, *Introduzione a Aby Warburg*, cit., pp. 6-8; più in generale, cfr. Y. Maikuma, *Der Begriff der Kultur bei Warburg, Nietzsche und Burckhardt*, Königstein im Taunus, Hain bei Athenäum, 1985; M. Diers, T. Girst, and D. Von Moltke, *Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History*, in «New German Critique», 65, 1995, pp. 59-73.

20. In questo senso, alla lezione di Burckhardt si sovrappone l'eco del metodo di indagine storica delineato da Hyppolite Taine alla celebre introduzione alla *Histoire de la littérature anglaise* (1864); del resto, discepolo di Taine era stato quell'Eugène Müntz incluso da Warburg nella sua "bibliografia" leonardiana; cfr. E. Gombrich, *Aby Warburg*, cit., pp. 99-100.

origine alcuni disegni di Leonardo, in modo simile a quello che abbiamo cercato di descrivere a proposito di Botticelli. Müller-Walde fa però risalire l'ispirazione al torneo e non, anzitutto, all'opera di Poliziano. Eppure proprio i disegni conservati a Windsor (in Müller-Walde) si possono spiegare in modo esauriente tramite le figure del poema d'occasione del Poliziano, mentre *La fanciulla con corazza*[21], *Il giovane con lancia*[22] oppure *Beatrice*[23] possono essere ricondotti difficilmente alla giostra stessa.
Il giovane con lancia è appunto il Giuliano de *La Giostra* di Poliziano, colto nel momento in cui, come cacciatore con corno e lancia, guarda la ninfa che sta inseguendo e che si volta indietro verso di lui. È probabile però che Simonetta sia rappresentata nella figura femminile che Müller-Walde chiama *Beatrice*: camminando essa ha raccolto la veste che, come i capelli della ninfa, svolazza ancora al vento mentre volge la testa indietro verso Giuliano per dirgli – mentre accenna con la mano a Firenze: […]
La fanciulla con corazza potrebbe essere allora l'immagine di Simonetta che appare in sogno a Giuliano: […]
In tal caso, *Il giovane a cavallo*[24] – Müller-Walde – altri non sarebbe che Giuliano il quale si approssima al torneo. Come afferma Müller-Walde, all'elaborazione dei particolari di questo disegno può aver benissimo contribuito il ricordo del torneo stesso[25].

Se, nel caso dell'inquadramento dei capolavori di Botticelli, il punto di partenza è rappresentato dalle osservazioni di Julius Meyer[26] e Anton Gaspary[27], Warburg si accosta all'*ingens sylva* dell'opera leonardiana assumendo come base la monografia, riccamente illustrata, di Paul Müller-Walde. A questo proposito, nella ricostruzione del contesto fiorentino in cui operano

21. Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 912576.

22. Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 912575.

23. Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 912581.

24. Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 912574.

25. Aby Warburg, *La nascita di Venere e La Primavera di Sandro Botticelli. Un'indagine sulle rappresentazioni dell'Antico nel primo Rinascimento italiano*, in Id., *Opere*, vol. I *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, M. Ghelardi (a cura di), Torino, Aragno, 2004, pp. 77-161: 143.

26. J. Meyer, *Zur Geschichte der florentinischen Malerei des XV Jahrhunderts. Sandro Botticelli in der zweiten Periode seiner Thätigkeit – Filippino Lippi, Raffaellino del Garbo, Piero di Cosimo*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammungen», 11, 1, 1890, pp. 3-35.

27. A. Gaspary, *Geschichte der italienischen Literatur*, Strasbourg und Berlin, R. Oppenheim, 1885-1888, vol. II, pp. 232-3.

Botticelli e Leonardo, Warburg si sofferma su quattro disegni posti da Müller-Walde in relazione alla giostra militare tenutasi nel gennaio 1475 e vinta da Giuliano de' Medici; al contempo, però, nella dissertazione viene proposta una parziale correzione dell'ipotesi dello studioso brandeburghese e le raffigurazioni vengono ricondotte, più che al torneo in sé, alla trasposizione encomiastica e mitologica offertane da Poliziano nelle ottave delle *Stanze per la giostra*, avviate proprio nel 1475 e lasciate incompiute verosimilmente per la morte di Giuliano, assassinato il 26 aprile 1478 nella congiura dei Pazzi[28]. Su un piano più generale, comunque, è l'approccio di Müller-Walde nel suo complesso, imperniato su una grande attenzione ai documenti, al dato biografico e allo sfondo socio-culturale, a condizionare in profondità le battute di Warburg; al contempo, però, l'esame dei disegni leonardiani viene sviluppato in una direzione nuova, come emerge subito dopo, quando, in riferimento al disegno che «Müller-Walde chiama *Beatrice*», figura identificata con Simonetta Cattaneo (amante di Giuliano), Warburg scrive che «la veste molto aderente e dagli orli svolazzanti indossata da Simonetta – *Beatrice* – corrisponde non solo alla descrizione fornitaci da Poliziano, ma per Leonardo costituisce anche la vera caratteristica di una ninfa antica»[29]. Soffermandosi sulle modalità di rappresentazione della veste e dei capelli agitati dal vento della fanciulla Beatrice/Simonetta, Warburg inserisce Leonardo come testimone nella sua indagine intorno all'influenza esercitata dall'antichità sull'arte fiorentina del secondo '400, un'antichità concepita non più, secondo l'ancora fortunata lezione di Winckelmann, come sorgente ispiratrice di armonia e quiete, ma, all'opposto, come fonte cui gli artisti del Rinascimento guardano per esprimere movimento e passione. In questo senso, Simonetta/Beatrice, con la sua «veste molto aderente e dagli orli svolazzanti», viene posta in relazione alla «ninfa antica»; scorta anche nella filigrana dei capolavori di Botticelli, la ninfa è la figura in cui si rende tangibile il *Nachleben* dell'antichità e che, di pari passo all'elaborazione del concetto di

28. In entrambi i casi, comunque, il collegamento con il torneo fiorentino e le *Stanze* di Poliziano presuppone una datazione rivelatasi poi errata, essendo le quattro rappresentazioni attualmente ascritte all'ultima fase dell'attività di Leonardo, e in particolare al biennio 1517-1518, quando l'artista, stabilitosi ad Amboise nel 1516, risulta impegnato nell'elaborazione di costumi e scenografie per gli spettacoli allestiti alla corte di Francesco I.

29. A. Warburg, *Botticelli*, cit., p. 143.

Pathosformel, diventerà oggetto di una riflessione costante da parte di Warburg, protrattasi fino all'incompiuto atlante delle immagini, *Mnemosyne*[30]. Il collegamento tra gli "accessori in movimento" che accompagnano Simonetta/Beatrice e la ninfa antica viene approfondito, ed è punto essenziale ai fini del nostro discorso, evocando il *Libro di pittura*:

> Questo aspetto risulta da un passo del suo *Libro*:
> «Ma solo farai scoprire la quasi vera grossezza delle membra à una ninfa, o'uno angello, li quali si figurino vestiti di sotili vestimenti, sospinti o'inpressi dal soffiare de venti; a questi tali et simili si potra benissimo far scoprire la forma delle membra loro»[31].
> In un altro brano Leonardo esprime in modo ancora più chiaro il fatto che l'Antico è un modello autorevole proprio per i motivi mossi:
> «et imita quanto puoi li Greci e Latini col modo del scoprire le membra, quando il vento apoggia sopra di loro i panni»[32].

Si rende anzitutto visibile, in queste battute, un ulteriore strumento a disposizione di Warburg e che incarna un'acquisizione decisiva per gli studi leonardiani, vale a dire la «monumentale edizione critica»[33] del *Libro di pittura* di Leonardo, nella versione "integrale" affidata al Codice Urbinate latino 1270[34], pubblicata da Heinrich Ludwig nel 1882. Basandosi sull'edizione Ludwig, destinata a soppiantare la diffusissima redazione abbreviata data alle stampe da Raphaël du Fresne nel 1651 e «ad esercitare ben presto un impulso determinante allo studio della teoria artistica di Leonardo», Warburg richiama due luoghi della parte quarta del *Libro di pittura* che sembrano

30. Per alcune indicazioni bibliografiche intorno alla ninfa, cfr. C. Cieri Via, *Introduzione*, *op. cit*., pp. 176-7.

31. Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei: nach dem Codex vaticanus (Urbinas) 1270*, herausgegeben, übersetzt und erläutert von H. Ludwig, 3 voll., Wien, Wilhelm Braumüller, 1888 (d'ora in avanti *BdM*), § 539, p. 528; Leonardo da Vinci, *Libro di pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di C. Pedretti, trascrizione critica di C. Vecce, 2 voll., Giunti, Firenze, 1995 (d'ora in avanti *LdP*), vol. II, p. 358.

32. *BdM*, §533, p. 522; *LdP*, vol. II, p. 355.

33. C. Pedretti, *Introduzione*, in *LDP*, vol. I, pp. 11-81: 64.

34. Riscoperto negli anni a cavallo tra '700 e '800, il manoscritto, redatto da Francesco Melzi sulla base di materiali autografi di Leonardo, era stato in realtà pubblicato per la prima volta a Roma da Guglielmo Manzi nel 1817, in un'edizione che però aveva avuto circolazione e impatto poco significativi.

confermare come, anche secondo il Vinciano, la lezione di «Greci e Latini» rappresenti «un modello autorevole proprio per i motivi mossi»; il riferimento alla «quasi vera grossezza delle membra à una ninfa, o' uno angello» fornisce inoltre un valido appiglio testuale per l'impiego del termine "ninfa" a proposito dell'«idealizzata figura femminile in movimento»[35].

Dalle considerazioni su Leonardo emerge un altro importante elemento dell'approccio adottato da Warburg; uno dei canali principali per ricondurre l'artista e la sua opera al *milieu* culturale è infatti rappresentato dall'analisi dei rapporti sussistenti tra parola e immagine[36], documenti e testimonianze figurative, un confronto che, nel peculiare caso della produzione leonardiana, si rivela, più che una possibilità, una ineludibile necessità. È un aspetto che si confermerà decisivo anche nelle conferenze amburghesi. Per ora va rilevato come il confronto con Leonardo si venga intrecciando all'altra strada che Warburg si appresta a percorrere per inquadrare l'influenza dell'antico, quella del canone proporzionale, questione introdotta a partire da quello che viene definito «l'unico altro luogo» in cui Leonardo si richiamerebbe agli antichi, e più specificamente «a Vitruvio circa le proporzioni del corpo umano», vale a dire, verosimilmente, il foglio conservato presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia recante il celebre studio sulle proporzioni noto come *Uomo vitruviano*[37]. Collocabile agli anni '90 del '400, e quindi al periodo milanese, il disegno è in verità associato solo in un secondo momento alle proporzioni richiamate discorsivamente nel testo che accompagna la figura, proporzioni identificate con «le misure dell'omo» che «Vetruvio architecto mette nella sua opera d'architectura»[38], ma verosimilmente riprese dalle *Tabulae dimensionum hominis* del *De Statua* albertiano[39]. Su queste basi,

35. E. Gombrich, *Aby Warburg*, *op. cit*., p. 64.

36. Cfr. Cieri Via, *Introduzione*, *op. cit*., pp. 24-6.

37. L'espressione «an einer einzigen anderen Stelle» presente nel testo originale della dissertazione, pertanto, non può essere resa con «solo in un altro passo del *Trattato*» (cfr. A. Warburg, *Botticelli*, *op. cit*., p. 146; sarebbe inoltre più opportuno parlare di *Libro di pittura*), dove del resto il nome di Vitruvio non ricorre mai.

38. Il brano si trova antologizzato in *LW*, vol. I, § 343.

39. Su questo cfr. P. Salvi, *The Midpoint of the Human Body in Leonardo's Drawings and in the Codex Huygens*, in C. Moffatt, S. Taglialagamba (eds.), *Illuminating Leonardo. A Festschrift for Carlo Pedretti Celebrating His 70 Years of Scholarship (1944-2014)*, Leiden-Boston, 2016, pp. 259-284; della stessa autrice, *L'*Uomo vitruviano*. Il piede, il centro del corpo, il dibattito Bossi-Verri e una copia di Andrea Appiani*, in P. Salvi, A. Mariani, V. Rosa (a cura di), *Leonardo da Vinci e*

Warburg può attribuire a Leonardo un posto decisivo nella ricostruzione dell'influsso dell'Antico sul canone proporzionale nell'arte del Rinascimento italiano:

> Se, a proposito della questione delle proporzioni, giungessimo a chiarire l'influsso dell'Antico sulle idee del primo Rinascimento, non potremmo non assumere come riferimento le parole di un artista come Leonardo, che a un insuperato senso per ciò che è particolare e singolare sapeva unire la capacità, altrettanto forte, di cogliere l'elemento comune e generale. Perciò egli, che era solito rifarsi solo a se stesso, ammetteva l'autorità dell'Antico solo là dove esso gli appariva come un modello che incuteva rispetto – per Leonardo e per i suoi contemporanei l'Antico rappresentava ancora una forza vivente[40].

Pur prendendo le mosse dall'immagine stereotipata, e ancora decisamente vitale a fine '800, di Leonardo «homo sanza lettere», che, rivendicando il primato dell'esperienza, «era solito rifarsi solo a se stesso», Warburg problematizza tale visione e coglie con finezza come il "rifiuto" opposto all'«autorità dell'Antico» non sia totale e indifferenziato, ma anzi venga sostituito da ammirazione e desiderio d'emulazione «là dove esso gli appariva come un modello che incuteva rispetto»[41]. Solidale, in questo, con i suoi contemporanei, Leonardo scorge nell'Antico «una forza ancora vivente», una fonte di immagini e idee rielaborate con libertà e spregiudicatezza grazie a una personalità unica nel suo genere, che «a un insuperato senso per ciò che è particolare e singolare» seppe unire «la capacità, altrettanto forte, di cogliere l'elemento comune e generale».

---

l'Accademia di Brera, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2020, pp. 35-53.

40. A. Warburg, *Botticelli*, *op. cit*., p. 146.

41. Un punto, questo, che la critica leonardiana più avveduta ha poi messo a fuoco e poi acquisito definitivamente nella seconda metà del '900; valga da esempio quanto osservato da Garin in un saggio del 1965: «Leonardo non rinnega né la storia né l'antichità, e neppure la memoria che ci permette di contrastare "la fuga del tempo". Combatte l'autorità opposta all'esperienza, combatte la cultura intesa come passiva accettazione, combatte un sapere che non sia invenzione ma solo conservazione»; E. Garin, *Universalità di Leonardo*, in Id., *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari, Editori Laterza, 1965, pp. 87-107: 99.

4. Da Firenze ad Amburgo: le conferenze alla Kunsthalle

Il proposito di assumere Leonardo come punto di riferimento per ricostruire alcune linee di forza che permeano l'arte e la civiltà del Rinascimento italiano, annunciato ma poi non concretizzato nella dissertazione su Botticelli, avrebbe trovato effettiva realizzazione nelle tre conferenze amburghesi[42], svoltesi il 18, 20 e 22 settembre 1899. «*First public appearence as an art historian in his native Hamburg*» [La prima apparizione pubblica come storico dell'arte nella sua nativa Amburgo][43], il ciclo di interventi viene concordato con le autorità cittadine nel gennaio del 1899; le conferenze trovano il loro "pretesto', come dichiarato alla fine della terza conferenza, nel desiderio di valorizzare «cinque tra i più bei disegni di Leonardo» conservati alla Kunsthalle e per lungo tempo poco considerati[44]. Forse sollecitato anche dal grande successo di pubblico, dalla mole della documentazione raccolta e dalla forma piuttosto strutturata assunta dai suoi appunti, Warburg esprime ad alcuni suoi corrispondenti l'intenzione di farne la base per la sua *Habilitation*[45] e di trasformarli in uno studio organico da pubblicare[46]; nonostante tale proposito non sia mai stato realizzato, i materiali manoscritti relativi alle conferenze, dilatando significativamente l'ambito d'indagine tratteggiato nel saggio su Botticelli, fanno emergere i lineamenti di un'interpretazione complessiva e articolata della figura e dell'opera di Leonardo, sui cui snodi principali è ora opportuno soffermarsi. Che sia questo, del resto, il nerbo

42. Gombrich osserva che «con queste conferenze su Leonardo Warburg manteneva una promessa che aveva fatto nella dissertazione su Botticelli»; E. Gombrich, *Aby Warburg*, *op. cit*., p. 96.

43. *TLL*, p. 6.

44. WIA, III.49.3.1, p. 53; *TLL*, p. 53. I cinque disegni sono riconducibili al lascito disposto nel 1863 da Georg Ernst Harzen a favore della Städtische Gallerie, poi reindirizzato dalle autorità amburghesi alla Kunsthalle, inaugurata nel 1869 e dove sono tutt'oggi conservati, con i numeri di inventario 21482, 21486 (da ascrivere in realtà ad un imitatore di Leonardo), 21487, 21488 e 21489. Sul patrimonio leonardiano della Kunsthalle, cfr. D. Klemm e A. Stolzenburg (a cura di), *Leonardo da Vinci in der Hamburger Kunsthalle*, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 2019.

45. Secondo quanto riferito ai coniugi Brockhaus in una missiva del 25 settembre 1899; WIA, General Correspondence, 402.

46. Come si evince dalla lettera a Jacques Dweslhauvers del 6 novembre 1899; WIA, General Correspondence, 28112.

delle conferenze, Warburg lo afferma chiaramente fin dalle battute d'esordio:

> Il tentativo, che vorrei azzardare qui davanti a voi, di offrire un'immagine chiara dell'attività artistica di Leonardo da Vinci, è ostacolato da difficoltà di vario genere. Nello spirito onnicomprensivo di Leonardo, infatti, alla riflessione e all'attività artistica toccò un ruolo per molti versi ancillare: Leonardo si immerse nella realtà fenomenica, popolata da uomini, animali e piante, non solo per crogiolarsi nell'inesauribile molteplicità del mondo visibile, ma soprattutto per intravedere il regolare e il costante nell'apparente arbitrarietà dell'individuale; egli fu l'apripista dell'odierna visione del mondo propria delle scienze naturali, che, fondandosi sull'esperienza, ricerca leggi immutabili[47].

Il nesso strutturale che il Warburg di questi anni intravede tra progresso scientifico ed evoluzione artistica si conferma con particolare evidenza nel caso di Leonardo e diviene un dato ineludibile se della sua attività artistica si vuole offrire un'«immagine chiara». Pur muovendo dalla visione convenzionale di Leonardo «apripista» della moderna visione scientifica del mondo, Warburg coglie con acutezza la necessità di non appiattirne lo «spirito onnicomprensivo» sulla sola produzione artistica; il ruolo svolto dall'arte, e più specificamente dalla pittura, può essere quindi inteso correttamente solo tenendo conto dell'immersione di Leonardo nella realtà fenomenica, alla ricerca delle leggi costanti e immutabili di un divenire apparentemente caotico. Questa forte attenzione all'unità sottesa ai diversi versanti della multiforme attività leonardiana è il principio ispiratore dell'intera analisi condotta da Warburg, che passa a esporre il piano generale delle conferenze:

> Nella prima lezione vorrei descrivere il periodo di apprendistato fiorentino di Leonardo, mettendo in evidenza come, dopo aver lavorato alla migliore scuola del suo tempo, abbia colto più profondamente le questioni aperte ed elaborato per la loro soluzione un proprio linguaggio formale. Nella seconda lezione il mio compito sarà mostrare come Leonardo nel suo periodo milanese abbia non solo affermato vittoriosamente la propria indipendenza interiore dalla cultura di corte del primo Rinascimento ma anche approfondito la sua forma di rappresentazione fino ad allora maggiormente basata sul disegno in direzione

47. WIA, III.49.1.1, p. 1; *TLL*, p. 8.

> di un'espressione pittorica. Lo scopo della terza e ultima lezione sarà infine di illustrare come Leonardo sia stato maestro virtuoso della figura umana in relazione ai due problemi principali di qualsiasi arte che si confronta con la psiche – ossia ritrarre la più intensa reazione psicologica così come il più profondo sentimento interiore – e di come ne abbia elaborato la forma espressiva "classica', plasmando un ideale ancora oggi insuperato[48].

Alle tre conferenze, volte a ripercorrere l'itinerario non solo artistico, ma più in generale intellettuale e spirituale, di Leonardo – dall'apprendistato nella bottega di Verrocchio, passando per il decisivo soggiorno alla corte sforzesca, per arrivare ai grandi capolavori della maturità – Warburg intende far seguire una sorta di visita guidata, poi svoltasi il primo Ottobre, tra i tesori, *in primis* quelli leonardiani, custoditi presso la Kunsthalle, lasciando che siano le opere stesse a parlare. Il valore programmatico delle considerazioni svolte all'inizio del primo intervento emerge anche dall'*excursus* biografico tracciato subito dopo, che offre a Warburg l'occasione di introdurre alcuni degli elementi intorno ai quali verrà organizzandosi la sua analisi nell'intero ciclo di conferenze, vale a dire: il *Libro di pittura*, punto di riferimento nella lettura delle opere; l'*Ultima cena*, subito celebrata come armonioso connubio della «più profonda arte di osservazione psicologica» e di «un classico senso di bellezza»; il superamento, negli ultimi anni di vita del «Faust italiano»[49], dell'attività artistica a favore di un più marcato assorbimento nell'indagine dei fenomeni naturali.

---

48. WIA, III.49.1.1, p. 2; *TLL*, p. 8. Nella versione dattiloscritta questa sintesi generale è corredata dall'indicazione dei titoli delle tre conferenze, titoli sensibilmente differenti da quelli rispettivamente presenti sui frontespizi dei tre quaderni manoscritti contenenti le bozze "finali" dei tre interventi.

49. Fonte diretta della suggestiva definizione è verosimilmente E. Müntz, *Léonard de Vinci*, *op. cit*., pp. 277, 284, che a sua volta si rifà esplicitamente al tomo sulla *Renaissance* della *Histoire de France* di Michelet, che celebra Leonardo come «surprenant magicien, le frère italien de Faust»; J. Michelet, *Renaissance*, in Id., *Histoire de France au seizieme siècle*, vol. VII, Paris, Chamerot, 1855, p. XCII. Circa le letture, molto diffuse nel secondo Ottocento, di Leonardo come mago, iniziato e "superuomo', assai utili S. Migliore, *Tra Hermes e Prometeo: il mito di Leonardo nel Decadentismo europeo*, Firenze, Olschki, 1994; R. Nanni e A. Sanna (a cura di), *Leonardo da Vinci. Interpretazioni e rifrazioni tra Giambattista Venturi e Paul Valéry*, Firenze, Olschki, 2012. Sul punto specifico dell'associazione tra Leonardo e Faust, cfr. H. Stein Jantz, *Goethe's Faust as a Renaissance Man: Parallels and Prototypes*, Princeton, Princeton University Press, 1951, pp. 40-46. Giova richiamare il riaffiorare del nesso nel celebre saggio del 1910 che Sigmund Freud dedica al ricordo d'infanzia di Leonardo, che per la sua «insaziabile e instancabile sete di ricer-

4.1. «Leonardo come fattore artistico progressivo dell'arte fiorentina»[50]

Ma è sugli anni fiorentini fino al 1482, quelli della giovinezza, che anzitutto si concentra Warburg, che prende le mosse da un'attenta ricostruzione del contesto in cui Leonardo si è formato e ha mosso i suoi primi passi da artista. Un ruolo decisivo è attribuito, in quest'ottica, all'apprendistato presso la bottega di Verrocchio, che mediante la sua multiforme attività di «pittore, scultore, incisore e musico» – illustrata, secondo una struttura ricorrente negli interventi pubblici di Warburg, mediante una rassegna di opere che occupa la parte centrale della conferenza – rappresenta un primo alimento per la versatilità d'ingegno che caratterizza lo stesso Leonardo; più in generale:

> Verrocchio, con autentica consapevolezza, incoraggiò i suoi allievi a varcare i limiti delle sue stesse capacità, e a percorrere fino in fondo la strada per la quale egli aveva gettato le basi. In una certa misura, egli lasciò all'arte pittorica il compito di risolvere la duplice questione psicologica di rinvenire, da un lato, una più intensa forma espressiva per la vita emotiva dei caratteri interiormente ripiegati su se stessi e, dall'altro, uno stile misurato per il corpo esteriormente in moto vigoroso. Leonardo, Botticelli, Lorenzo di Credi e Perugino si sforzarono di trovare un linguaggio chiaro, mimetico e fisiognomico in questa duplice accezione, ma solo uno di loro ebbe successo in tale scopo: Leonardo da Vinci[51].

Tramite la sua evoluzione da orafo a scultore raffinatissimo, che accompagna e si intreccia alla sua ricerca espressiva, Verrocchio aprì la strada che i suoi allievi continuarono a percorrere in ambito pittorico, desiderosi di individuare una forma figurativa appropriata, «un linguaggio chiaro, mimetico e fisiognomico», tanto per i moti interiori quanto per il movimento fisico dei personaggi ritratti nelle opere. Tra i numerosi, illustri allievi di Verrocchio solo Leonardo fu capace di rispondere con successo alle questioni lasciate aperte dal maestro, un'osservazione, questa, da cui emerge una peculiarità dell'analisi sviluppata durante le tre conferenze, vale a dire la tendenza di Warburg a non relegare il Vinciano in un geniale isolamento,

---

ca [...] è stato denominato il Faust italiano»; S. Freud, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, in Id., *Gesammelte Werke*, vol. VIII, London, Imago, 1943, pp. 131-211: 142 [trad. mia].

50. Il dattiloscritto recita «Leonardo e l'ambiente artistico a Firenze» (*Leonardo und das künstlerische Milieu in Florenz*); WIA, III.49.1.3, p. 2.

51. WIA, III.49.1.1, p. 27; *TLL*, p. 13.

ma piuttosto a sbalzarne l'eccezionalità e i motivi di novità proprio a partire da un'approfondita considerazione delle condizioni storiche e del *milieu* culturale che, sola, può rendere comprensibile la pur sempre straordinaria vicenda artistica e intellettuale di Leonardo.

Esito di questa prima fase della ricerca espressiva leonardiana, ripercorsa mostrando all'uditorio diapositive di vari disegni preparatori, è l'*Adorazione dei magi*, commissionata nel 1481 dagli agostiniani di San Donato a Scopeto. Nonostante la sua incompletezza, l'opera lascia trasparire una spiccata capacità di lavorare sulla luce e impiegare i dettagli per suggerire un movimento dettato da una gioiosa meraviglia, caratteristiche che ne sanciscono la natura «rivoluzionaria» e la distaccano dalle altre rappresentazioni dell'adorazione, come quelle di Filippino Lippi e, soprattutto, di Botticelli[52]. Ed è ancora Botticelli il termine di paragone assunto da Warburg a proposito dell'altra, grande opera del giovane Leonardo, ossia l'*Annunciazione* del 1472; tale confronto viene articolato sulla base di un brano della seconda parte del *Libro di pittura*, in cui, soffermandosi sulla rappresentazione di quei movimenti che «sieno anunziatori del moto de l'animo del motore», e prendendo come esempio «una timorosa reverenzia, ch'ella non sia fatta con tale audazia e prosonzione che tal effetto paia disperazione», Leonardo afferma:

> come io vidi in questi giorni un angelo che pareva nel suo annunziare che volessi cacciare la Nostra Donna della sua camera, con movimenti che dimostravano tanto d'ingiuria, quanto fa si potessi a un vilissimo nimico. E la Nostra Donna parea che si volessi, come disperata, gittarsi giù d'una finestra. Sì che siati a memoria di non cader in tali difetti[53].

Va anzitutto rilevata una prima occorrenza dell'impiego del *Libro di pittura* come contrafforte teorico e testuale dell'analisi condotta sulle opere, un principio di metodo cui Warburg si attiene durante l'intero ciclo di conferenze. In secondo luogo, l'angelo che, nell'annunciare alla Vergine la prossima maternità, dava in realtà l'impressione di voler «cacciare la Nostra Donna dalla sua camera», è identificato con quello dipinto da Botticelli nella sua *Annunciazione* del 1489-1490, che diventerebbe così la perfetta esem-

52. WIA, III.49.1.1, p. 46, *TLL*, p. 20.
53. *BdM*, pp. 112-4; *LDP*, vol. I, p. 173.

plificazione di come non devono essere rappresentati i movimenti frutto di emozioni repentine. In questo senso, alcuni spunti già riscontrabili nella dissertazione – dov'è presente una prima registrazione del pericolo di degenerazione antinaturalistica implicito nell'arte botticelliana[54] – vengono svolti nel senso di un'opposizione polare tra Botticelli e Leonardo, l'uno irretito dalle mode, l'altro, per quanto legato a un preciso contesto, capace di distaccarsene, elaborando un linguaggio figurativo autonomo:

> Ciò che eleva Leonardo al di sopra dei suoi contemporanei non è la sua maggior capacità di osservazione nei dettagli, ma l'armoniosa distribuzione della sua attenzione per l'intera estensione di un'opera. Mentre altri artisti fiorentini correvano il rischio di essere soggiogati o dal manierismo sentimentalistico, con la sua esagerata tendenza all'estaticità, o da un manierismo ornamentale contraddistinto da linee artificiosamente svolazzanti e da una preferenza troppo marcata per gli accessori in movimento, Leonardo mantenne il suo equilibrio rispetto al mondo esterno.
> La stupefacente armonia nella sua capacità artistica, che è in effetti il mistero alla base del carattere di Leonardo, si rivela nella coerenza della sua abilità sia nei suoi avanzamenti circa gli aspetti materiali sia nella sua attenzione a quelli immateriali. Ho cercato di mostrare che durante il suo periodo fiorentino divenne infine un virtuoso del disegno a punta d'argento e a inchiostro, che gli consentirono, da un lato, di rappresentare, tramite un raffinato lavoro di sfumature, ogni gradazione nelle espressioni facciali di figure silenziose e introspettive, dall'altro, di catturare i fugaci movimenti di appassionata eccitazione mediante contorni netti. Eppure, egli non rimase soddisfatto degli avanzamenti nella delineazione dei dettagli: uno scopo nuovo, superiore, gli si rivelò anche più chiaramente, ossia acquisire una maniera che fosse più grande, più organica e puramente pittorica[55].

A marcare la specificità, o meglio la superiorità di Leonardo rispetto ai contemporanei, non è tanto la capacità di osservare i dettagli, quanto la finalizzazione di tale osservazione a un'armoniosa rappresentazione d'insieme, schivando così il rischio di essere soggiogato dalle tendenze sentimentalistiche e ornamentali che si facevano strada nell'arte fiorentina del tardo '400. Armonia ed equilibrio sono i due concetti-chiave sui quali si fonda la gran-

54. Cfr. Warburg, *Botticelli*, *op. cit.*, pp. 146-7.
55. WIA, III.49.1.1, p. 27; *TLL*, p. 21.

dezza di Leonardo, armonia ed equilibrio che non sono un privilegio innato, un gratuito dono della natura, ma l'esito di un lungo e faticoso cammino di ricerca tecnica e rischiaramento interiore, destinato a proseguire negli anni successivi, quando il disegnatore fiorentino viene man mano riplasmandosi nel pittore milanese.

4.2. «Leonardo nelle sue relazioni con la cultura del primo Rinascimento alla corte milanese»[56]

La necessità di inquadrare gli straordinari risultati raggiunti da Leonardo in un percorso laborioso e complesso viene ribadita con forza all'inizio della seconda conferenza:

> Ci formeremmo un'immagine completamente falsata della personalità di Leonardo se concepissimo la sua evoluzione come un progresso ininterrotto e rettilineo, come il volo ascendente di un genio spregiudicato, che lascia da parte, con silenzioso disprezzo, la tradizione letteraria dei tempi passati, e al contempo ignora le istanze e la crisi spirituale della propria epoca, preoccupandosi unicamente di giungere, come una freccia scoccata da un arco, alla formulazione del proprio linguaggio artistico. Piuttosto il contrario: si rimane stupiti nel constatare quanto scrupolosamente quest'uomo moderno e rivoluzionario si sia confrontato con il passato e il presente[57].

L'evoluzione di Leonardo non va concepita come un «progresso ininterrotto e rettilineo», sorretto da una infallibile teleologia in cui si esprimerebbe la forza inarrestabile di un «genio spregiudicato»; se Leonardo giunse a configurarsi come un «uomo moderno e rivoluzionario» non fu in virtù di un solitario «volo ascendente», ma grazie ad un confronto scrupoloso e impegnativo «con il passato e il presente». A questo proposito, e si tratta di uno degli aspetti che maggiormente marcano il valore storico e critico delle conferenze amburghesi (anche rispetto al *Botticelli*), Warburg abbozza un primo, pioneristico tentativo di decostruzione del mito dell'«homo sanza lettere», ossia della concezione, ancora lungi dall'essere smantellata a fine '800, per la quale Leonardo, nell'atto di rivendicare la centralità dell'esperienza e

56. Nel dattiloscritto «Leonardo e la cultura di corte del primo Rinascimento a Milano» (*Leonardo und die höfische Cultur der Frührenaissance in Mailand*); WIA, III.49.1.3, p. 2.

57. WIA, III.49.2.1, p. 1; *TLL*, p. 22.

dell'osservazione diretta della natura, avrebbe consumato un distacco completo dalla tradizione, dai libri e dal sapere ad essi affidato. Diversamente, anche grazie ai nuovi strumenti critici e filologici a sua disposizione, Warburg compie alcuni primissimi passi nella direzione che la critica leonardiana imboccherà con più decisione nel corso del '900, e in particolare dopo gli studi di Pierre Duhem[58] e Edmondo Solmi[59], quando inizierà a emergere l'articolato dialogo che Leonardo intrattenne con le fonti del passato e con la cultura a lui contemporanea. Particolarmente rivelatorio, in quest'ottica, è che Warburg trascriva nei suoi appunti relativi alla seconda conferenza[60] il primo, nonché l'unico noto all'epoca[61], dei due "inventari" principali compilati da Leonardo per tenere conto dei libri posseduti, quello contenuto nel Codice Atlantico, risalente al 1495 e reso noto nel 1873[62]. È proprio facendo riferimento a questo elenco che Warburg apre al suo uditorio uno spaccato sulla complessità del retroterra culturale leonardiano, che inizia ad arricchirsi anche e soprattutto grazie al trasferimento a Milano, nel 1482, e ai crescenti contatti con i colti ambienti della corte sforzesca:

> Leonardo ha studiato a fondo gli autori medievali. Ci è giunto un breve catalogo della sua biblioteca di consultazione in cui, accanto agli autori antichi (Plinio,

58. P. Duhem, É*tudes sur Léonard de Vinci. Ceux qu'il a lu et ceux qui l'ont lu*, 2 voll., Paris, A. Hermann, 1906-1913.

59. I due studi dedicati specificamente alle fonti di Leonardo, risalenti al 1908 e al 1911, sono poi confluiti in E. Solmi, *Scritti vinciani. Le Fonti dei Manoscritti di Leonardo da Vinci e altri studi*, Firenze, La Nuova Italia, 1976, pp. 1-344 e 345-405.

60. WIA, III.49.2.5

61. L'altro elenco, contenente ben 116 volumi, è redatto nel 1503 e, affidato al Codice Madrid II, cc. 2*v*-3*r*, sarà riportato alla luce solo nel 1968 da L. Reti, *The Two Unpublished Manuscripts of Leonardo da Vinci in the Biblioteca Nacional of Madrid – II*, «The Burlington Magazine», 110, 1968, pp. 10-22, 81-9.

62. Codice Atlantico, c. 559*r* ex 210*r*; Warburg trascrive la lista da *LW*, vol. II, §1469. L'«indice sommario di alcuni pochi libri», 40 in tutto, che componeva la «particolare libreria» del Vinciano viene pubblicato «in fac-simile fotolitografico» da Girolamo D'Adda in quella che può essere considerata la prima ricerca appositamente dedicata ai libri di Leonardo; cfr. G. D'Adda, *Leonardo da Vinci e la sua libreria. Note di un bibliofilo*, Milano, Bernardoni 1873. Più in generale, sulla biblioteca di Leonardo, cfr. C. Vecce, *La biblioteca perduta*, cit.; P. Findlen, *Leonardo's Library: The World of a Renaissance Reader*, Stanford, The Stanford Libraries, 2019; B. Fanini, P. Manni, *Dall'Abacho al Morgante: Leonardo e i suoi primi libri*, in «Rivista di letteratura italiana», 37, 2019, 2, pp. 85-94 e i cataloghi, entrambi a cura di Carlo Vecce, delle mostre su *Leonardo e i suoi libri* svoltesi presso l'Accademia nazionale dei Lincei (Roma, 3 ottobre 2019 –12 gennaio 2020) e il Museo Galileo (Firenze, 6 giugno-22 settembre 2019).

> Livio, Esopo e Ovidio), si trovano le enciclopedie medievali di Isidoro, gli immaginifici resoconti di viaggio di Mandeville ma anche, e soprattutto, alcuni libri medievali circa le meravigliose proprietà di animali e piante. Lapidari e bestiari hanno interessato Leonardo al punto tale da indurlo a trascrivere a mano, per intero, un libro con i racconti fantastici sugli animali. E in un disegno a penna troviamo raffigurata una di queste storie, quella dell'unicorno[63].

Ad attrarre particolarmente l'attenzione di Warburg è la presenza, nella biblioteca leonardiana, di autori medievali, come Isidoro di Siviglia («cronica d'esidero»), Jean de Mandeville («giovan dimandivilla») e soprattutto di «alcuni libri medievali circa le meravigliose proprietà di animali e piante», letture che trovano diretto riscontro, sul piano testuale, nella trascrizione di «un libro con i racconti fantastici sugli animali», ossia il Codice H, compilato da Leonardo nel 1493-1494 attingendo a molteplici fonti[64]; a livello figurativo, l'interesse per gli animali fantastici è esemplificato dalla rappresentazione di un'allegoria comprendente un unicorno[65], connessa da Warburg al *Dialogus creaturarum*, una raccolta di 122 storie dialogate tra animali (ma anche piante, astri e così via) pubblicata per la prima volta a Gouda nel 1480. Ma l'impatto diretto che la biblioteca di Leonardo ha sulla sua multiforme attività è rilevato da Warburg anche in un altro ambito, destinato ad assumere una grande importanza durante il soggiorno milanese, quella di ingegnere preposto alle feste e all'allestimento dei carri allegorici per le celebrazioni religiose, che rappresentano una grande occasione di riflessione intorno alle modalità «per catturare e presentare il corpo umano in un istante di movimento fugace»[66].

Il nuovo contesto milanese, però, non spinge Leonardo solo verso «l'oscura sapienza medievale»; diversamente:

> Leonardo trovò tra i dotti della corte milanese anche uomini che lo sostennero nel suo sforzo per pervenire ad una chiara rappresentazione [pittorica] dell'apparenza fenomenica. Voglio accennare solo ad uno di essi: si tratta di Iacopo

63. WIA, III.49.2.1., pp. 1-2; *TLL*, p. 22.

64. Cfr. Leonardo da Vinci, *Scritti*, C. Vecce (a cura di), Milano, Mursia, 1992, p. 89.

65. Il disegno è conservato al Louvre, INV 2247; una copia successiva a penna e inchiostro è posseduta dal British Museum, Pp, 1.33.

66. WIA, III.49.2.1., p. 2; *TLL*, p. 23.

> Andrea da Ferrara, il quale ha probabilmente messo Leonardo a conoscenza dell'opera dell'architetto romano Vitruvio. E le teorie di Vitruvio ebbero il più profondo degli influssi su Leonardo, che cercò di rinvenire lo schema proporzionale dell'architetto nella realtà naturale[67].

Introducendo un'idea consolidata anche nella critica leonardiana più recente, Warburg connette il progressivo interessamento leonardiano a Vitruvio all'opera svolta da Iacopo Andrea da Ferrara, architetto attivo alla corte milanese e divulgatore dell'opera vitruviana[68], amico intimo del Vinciano, secondo la testimonianza di Luca Pacioli «suo quanto suo fratello»[69]. Vitruvio divenne per Leonardo una sorta di guida nella ricerca di quegli schemi proporzionali la cui conoscenza avrebbe potuto consentire una rappresentazione efficace non solo dell'uomo, ma delle realtà naturali nel loro complesso. Eppure, lo spunto contenuto già nella dissertazione su Botticelli, dove il nesso Vitruvio-Leonardo sembrava poter rappresentare una chiave d'accesso per la comprensione dell'influenza dell'Antico sul canone proporzionale, nella seconda conferenza viene rimodulato alla luce della nuova

---

67. WIA, III.49.2.1., p. 4; *TLL*, p. 23.

68. Si vedano al riguardo gli studi di Claudio Sgarbi, che nel 2010 ha riportato alla luce, in un manoscritto noto come *Vitruvio ferrarese* attribuito a Iacopo Andrea, un disegno raffigurante un uomo inscritto in un cerchio e in un quadrato che parrebbe anticipare la celebre rappresentazione di Leonardo; cfr. C. Sgarbi, *At the Origin of Leonardo's Ideal Man*, in «Disegnarecon», 5, 9, 2012, pp. 177-86 e *Il Vitruvio Ferrarese, alcuni dettagli quasi invisibili e un autore: Giacomo Andrea da Ferrara*, in *Giovanni Giocondo. Umanista, architetto e antiquario*, Atti del Convegno su Fra Giocondo, Vicenza, Marsilio, 2010, pp. 121-39. Cfr. in ogni caso le utili precisazioni di Paola Salvi contenute nei saggi *L'*Uomo vitruviano *di Leonardo e il* De Statua *di Alberti: la misura dell'armonia*, in P. Salvi (a cura di), *Approfondimenti sull'*Uomo vitruviano *di Leonardo da Vinci*, Poggio a Caiano, CB Edizioni, 2012, pp. 21-60, e *L'*Uomo vitruviano *di Leonardo, il* De Statua *di Alberti e altre proporzioni del corpo umano*, in A. Perissa Torrini (a cura di), *Leonardo da Vinci: l'uomo universale*, Firenze, Giunti, 2013, pp. 40-57. Sulla questione attributiva intorno al manoscritto, cfr. R. Schoefield, *Notes on Leonardo and Vitruvius*, in *Illuminating Leonardo. A Festschrift for Carlo Pedretti Celebrating His 70 Years of Scholarship (1944–2014)*, Leiden, Brill, 2016, pp. 120-34. Per un'utile, e aggiornatissima, messa a punto intorno al complesso rapporto tra Leonardo e Vitruvio, vanno segnalati i contributi raccolti in F. Borgo (a cura di), *Leonardo e Vitruvio. Oltre il cerchio e il quadrato*, Venezia, Marsilio, 2019.

69. «E suo quanto suo fratello Iacomo Andrea da Ferara de l'opere de Victruvio acuratissimo sectatore»; L. Pacioli, *De divina proportione,* Venezia, Paganino, 1509, f. 2v. Pacioli viene peraltro esplicitamente menzionato più avanti nel corso della conferenza, quando Warburg, estendendo nuovamente uno spunto già contenuto nella dissertazione, torna a soffermarsi sull'*Uomo vitruviano*; WIA, III.49.2.1, p. 23; *TLL*, p. 30.

consapevolezza che Warburg viene acquisendo delle peculiari caratteristiche della mentalità leonardiana:

> Pare essere profondamente radicata nella natura dell'uomo la tendenza a rintracciare il segreto potere della bellezza in specifici numeri e rapporti proporzionali. Da Policleto a Schadow e Freising, ogni epoca della storia dell'arte ha fissato il proprio ideale di proporzione, o meglio di ciò che costituisce la bellezza delle proporzioni. E Vitruvio in tal senso ha tramandato uno schema di questa natura che fin dalla metà del XV secolo esercitò una grande influenza sul disegno di certi profili italiani, specialmente per quanto riguarda la modellazione di testa e collo. Leonardo così si sforzò di ritrovare nella natura conferma di questi rapporti regolari tra le parti del corpo umano. Eppure non si è attenuto alle indicazioni di Vitruvio passivamente, ma le ha corrette, convergendo con lui solo nell'intenzione di fondo: ricercare il regolare e il bello canonico nell'ingarbugliata molteplicità di forme dell'apparenza fenomenica. La grande ammirazione che Leonardo nutriva per la varietà inesauribile della natura era eguagliata dalla sua avversione per i pittori irretiti nella monotonia di un unico modello. Sarebbe stato l'ultimo ad avvalersi di uno schema proporzionale, considerando la ripetizione di un unico modello il massimo errore del pittore. Per Leonardo il bello e il simmetrico erano nient'altro che casi particolari, non più interessanti del brutto, che egli esplorò con lo stesso fervore, come attestato dalle sue caricature. Egli intendeva pensare la natura nelle sue forme esteriori, nell'intera scala delle sue manifestazioni, e al tempo stesso, per ciascuna epoca, ritrovare l'idea platonica nell'apparenza fenomenica[70].

Va rilevato anzitutto come Warburg percepisca con acutezza lo scarto che in realtà separa Leonardo da Vitruvio, e come il celebre disegno non possa essere inteso quale applicazione immediata di indicazioni direttamente ispirate all'architetto romano. In tal senso, ma su un piano ulteriore, per quanto mutui da Vitruvio l'intenzione di fondo, ossia «ricercare il regolare e il bello canonico» nell'apparentemente caotica molteplicità dei fenomeni, Leonardo non si attiene rigidamente all'idea di uno «schema proporzionale» da rinvenire e riprodurre immutato in ogni ambito; anzi, come viene ribadito anche analizzando le famose teste grottesche di Windsor, nell'ottica vinciana, contraddistinta da un'ammirazione profonda per «la varietà inesauribile della natura», l'esplorazione del bello e del simmetrico non è più

70. WIA, III.49.2.1., pp. 4-5; *TLL*, p. 23.

interessante di quella del brutto, essendo entrambi manifestazioni dell'unica, ma intrinsecamente differenziata, forza creatrice e ordinatrice all'opera nel mondo sensibile.

Sulla base della pluralità di impulsi culturali messi in luce grazie all'inventario di libri del Codice Atlantico, Warburg torna a riflettere sui caratteri generali dell'evoluzione di Leonardo, così da inquadrare anche il soggiorno milanese al centro della seconda conferenza:

> Oggi dobbiamo accompagnare Leonardo nella difficile tappa nel mezzo del cammino della sua vita. Dovremo un po' soffermarci sull'inferno del suo periodo di attività come ingegnere di corte; trascorreremo poi più tempo accompagnandolo attraverso il purgatorio dei suoi anni come progettista puramente sperimentale, così da poter aprire almeno uno spiraglio sul paradiso della sua opera di pittore, in cui viene a esprimersi la sua intima natura. Pare che Leonardo fosse inizialmente chiamato alla corte di Ludovico per tutte le qualità tranne che per le doti di pittore. Alcuni ritengono che venne convocato per essere un eccellente suonatore di un liuto[71] da lui stesso costruito; inoltre si era presentato come un abile ingegnere militare in una specie di lettera di raccomandazione diretta a Ludovico, nove paragrafi in cui illustra le sue capacità[72].

Ribadendo la complessità del cammino di Leonardo, sbalzata tramite un parallelismo con il viaggio oltremondano di Dante, Warburg paragona l'attività di ingegnere di corte al purgatorio, che prelude alle vette della maturità artistica, quel paradiso al centro della terza e ultima conferenza. In questo senso, per quanto la natura autentica di Leonardo trovi il suo canale privilegiato d'espressione nella pittura, quest'ultima non esaurisce in sé il complesso profilo umano e intellettuale del Vinciano. Quest'aspetto è rimarcato evocando la famosa lettera che Leonardo, da poco giunto a Milano, indirizza nel 1482 a Ludovico il Moro, articolata in dieci paragrafi, i primi nove dedicati alle abilità utili in tempo di guerra, l'ultimo, ed è quello che Warburg sceglie di leggere ai suoi uditori, alle capacità per il tempo di pace:

71. Si trattava in realtà di una lira d'argento.
72. WIA, III.49.2.1., pp. 5-6; *TLL*, p. 23.

> In tempo di pace credo satisfare benissimo a paragone de omni altro in architectura, in composizione di edificii publici et privati, et in conducer acqua da uno loco ad uno altro.
> Item, conducerò in scultura di marmore, di bronzo et di terra, similiter in pictura, ciò che si possa fare ad paragone de omni altro, et sia chi vole.
> Item si poterà dare opera al cavallo di bronzo, che sarà gloria immortale et aeterno onore de la felice memoria del Signore vostro patre et de la inclita casa Sforzesca.
> Et se alchuna de le sopra dicte cose a alchuno paressino impossibile et infactibile, me offero paratissimo ad farne experimento in el parco vostro, o in quel loco piacerà a VostrA Excellentia, ad la quale humilmente quanto più posso me recomando[73].

Queste battute vengono adoperate da Warburg come un compendio delle attività – dall'architettura all'idraulica, dalla scultura alla pittura – che vedranno impegnato Leonardo durante gli anni milanesi, facendo sfoggio di una versatilità che il Moro seppe cogliere e valorizzare, ben oltre l'incarico principale affidatogli, quello di portare a termine il monumento equestre, infine mai realizzato, volto a celebrare la memoria di suo padre, Francesco Sforza. Ludovico, infatti, si servì di Leonardo non solo come ingegnere bellico, architetto, scenografo, ma anche, e soprattutto, come pittore, riconoscendone subito le straordinarie doti artistiche. A tal proposito, di pari passo alla febbrile e multiforme attività legata alla corte sforzesca, Leonardo proseguì nella sua ricerca stilistica, portata avanti anche sul piano teorico mediante l'elaborazione scritta delle prime riflessioni sulla pittura, affidate a quel Codice A che incarna il primo nucleo del *Libro di pittura*. Non a caso, quindi, dopo aver fornito qualche esempio dell'impegno «come ingegnere bellico e architetto», Warburg si sofferma nuovamente sul Leonardo artista e, partendo dagli stessi disegni di presunta ispirazione polizianesca esaminati nel *Botticelli*, torna a interrogarsi intorno all'influenza dell'Antico su Leonardo. A un primo livello, viene ribadito il ruolo che gli esempi di arte classica hanno svolto sulla raffigurazione delle figure in movimento, sullo sfondo generale della persistente opposizione alla visione di Winckelmann

73. Codice Atlantico, c. 1082*r* ex 391*r*; *LW*, vol. II, §1340. La lettera è però citata da Warburg nella traduzione tedesca inclusa in A. Rosenberg, *Leonardo da Vinci*, Kuenstler-Monographien 33, Bielefeld und Leipzig, 1898, pp. 38-9.

dell'antichità come "quieta grandezza'; diversamente, per gli artisti del Rinascimento italiano, Leonardo compreso, l'Antichità è un passato che vive e rivive, una sorgente di «immagini di movimentata, pagana gioia di vivere». Su un piano ulteriore, però, anche a seguito del contatto con la cultura e con il carattere "temperante" della capitale lombarda, Leonardo si avvicina all'Antichità mosso da istanze nuove, e divergenti rispetto a quelle della giovinezza fiorentina:

> Leonardo è spinto nel primo periodo del suo sviluppo verso la rappresentazione del corpo in movimento mediante contorni pronunciati e permise che questo interesse puramente artistico e originariamente inconscio venisse stimolato dai motivi artistici della tarda Antichità. Ma poi nell'arte e nella scienza egli si rivolse, con la stessa disinvoltura, all'Antichità classica, allorquando era alla ricerca delle leggi della bellezza in quiete e si sforzava di rintracciare per le figure maschili e femminili le regole fondamentali della bellezza[74].

I due versanti dell'influenza dell'Antico rispetto ai quali Warburg aveva assunto Leonardo come testimone già nel *Botticelli*, figura in movimento e canone proporzionale, vengono qui ripresi e rimodulati in una prospettiva evolutiva: nel periodo iniziale del suo sviluppo, Leonardo guarda ai «motivi artistici della tarda antichità» per trarre ispirazione nella «rappresentazione del corpo in movimento mediante contorni pronunciati»; in seguito, negli anni del «purgatorio» milanese, l'Antichità viene assunta come punto di riferimento, «nell'arte e nella scienza», per il rinvenimento delle «regole fondamentali della bellezza» presenti nella natura, uno sforzo, s'è visto, ispirato dalla lezione, seguita sempre con autonomia e spregiudicatezza, di Vitruvio. Un primo esito della ricerca, al contempo scientifica e artistica, condotta da Leonardo a Milano, e soprattutto del superamento dei «contorni pronunciati», è individuato da Warburg nelle due versioni della *Vergine delle rocce*, oggetto delle battute conclusive della seconda conferenza e connesse a un brano del Codice A:

74. WIA, III.49.2.1., p. 21; *TLL*, p. 29.

> Il problema che Leonardo si poneva – Qual è meglio o ritrare di naturale o d'antico, o qual è più fatica o i proffili o l'onbra o i lumi?[75] – ci fornisce la dimostrazione più interessante che egli stesso percepì il disegno come il problema del passato e la pittura come la principale sfida del presente. Questa domanda ci porta nel pieno del processo evolutivo compiuto da Leonardo nel suo periodo milanese, processo le cui tappe ho voluto un po' grossolanamente ripercorrere con voi. Nel corso di questo processo la sua forma espressiva incentrata sul disegno lineare fu semplificata in uno stile più grandioso, gradualmente trasformata in una concezione pittorica. […] Dopo aver imparato a padroneggiare, in un certo senso, il vocabolario e la grammatica di questo nuovo linguaggio, egli provò poi a esprimersi in una forma abbreviata e succinta. Al posto della definizione dettagliata mediante il contorno fa capolino la raffigurazione acutamente accentuata mediante l'impiego di luce e ombra, ossia l'illuminazione chiaroscurale[76].

La *Vergine delle rocce*, nella sua duplice esecuzione, si rivela quale primo approdo del passaggio dal disegno alla pittura, della semplificazione della forma espressiva della giovinezza fiorentina, «incentrata sul disegno lineare», in uno «stile più grandioso», in una «concezione pittorica», basata sull'impiego sapiente di luce e ombra; in questo senso, la coppia di opere mostra i segni di una crescente padronanza del «vocabolario» e della «grammatica» dell'«illuminazione chiaroscurale». Questo nuovo linguaggio, come sarà evidente dai grandi capolavori oggetto della terza e ultima conferenza, verrà ulteriormente semplificato da Leonardo e impiegato per bilanciare la sua «incomparabile virtuosità nell'osservazione del dettaglio», nel quadro di una sublime armonia che solo «sotto la sua mano fatata»[77] poteva realizzarsi.

4.3. I capolavori di Leonardo[78]

Il "paradiso" cui Leonardo approda al culmine del suo percorso di maturazione spirituale e artistica, e preannunciato dalla duplice versione della *Vergine delle rocce*, viene esplorato a partire dall'*Ultima cena*, celebrata come «il vero capolavoro di Leonardo»:

---

75. Codice A, 105*v*; *LW*, vol. I, § 486.

76. WIA, III.49.2.1., pp. 46-7; *TLL*, p. 37.

77. Espressione presente nel dattiloscritto e ripresa nel titolo del presente contributo; cfr. WIA, III.49.2.4, p. 75.

78. Nel dattiloscritto «Leonardo come classico dell'espressione corporea» (*Leonardo als*

> sebbene sia quasi distrutta e sopravviva solo in riproduzioni, nessun'altra opera dell'arte italiana esercita ancora, come immagine devozionale, un simile influsso. È assurta a modello di rappresentazione così naturale e a un ricordo visivo così comune che qualcuno potrebbe interpretare come una profanazione il suo sezionamento mediante l'analisi storico-artistica e la ricostruzione della sua composizione. Eppure, questa genesi è talmente spontanea e mostra così intensamente tutta la serietà e la profondità del nostro maestro, che l'osservazione analitica può solo incrementare la nostra stupita ammirazione; possono pensare che l'analisi storico-artistica porti alla frammentazione solo quanti non possiedono una concezione unitaria dell'arte di un maestro, da concepire come un intero, e sono timorosi dei frammenti che si ritrovano tra le mani proprio nella misura in cui gli manca il legame spirituale che può tenere insieme i pezzi[79].

Nel sottolineare lo straordinario influsso che, nonostante il suo deterioramento, l'affresco continua a esercitare, quale immagine devozionale assurta a «ricordo visivo comune», Warburg precisa che la ricognizione analitica dell'opera e della sua genesi non rappresenta «una profanazione», non contraddice l'ammirazione che si prova dinanzi ad essa, ma anzi la incrementa, specie se l'analisi storico-critica è condotta tenendo presente la «concezione unitaria dell'arte di un maestro», da concepire «come un intero». E questo duplice versante dell'approccio metodologico proposto nelle conferenze trova riscontro subito dopo, quando Warburg offre un inquadramento storico-evolutivo dell'*Ultima cena*:

> Leonardo probabilmente lavorò all'*Ultima cena* per tutto il soggiorno milanese; nel 1497 era ancora molto indietro e Ludovico lo rimproverò duramente. L'opera fu verosimilmente completata nel 1499 e venne subito molto ammirata dai contemporanei. Possediamo disegni preparatori per un'ultima cena risalenti al periodo fiorentino, ossia alla stessa epoca in cui Leonardo abbozza e dà l'imprimitura all'*Adorazione nei magi*. Non sorprende che già allora questo soggetto lo stuzzicasse, da un punto di vista, per così dire, psicologico, essendo l'*Ultima cena* sostanzialmente il contraltare dell'*Adorazione dei magi*. In entrambi i casi l'obiettivo è rappresentare il movimento interiore, provocato da una forte impressione istantanea, che fa disporre un gruppo di persone intorno a un punto centrale: nell'*Adorazione* è lo stupore che coglie gli astanti a determina-

Klassiker des körperlichen Ausdrucks); WIA, III.49.1.3, p. 2.

79. WIA, III.49.3.1., pp. 2-3; *TLL*, p. 38.

> re una gioiosa mobilità, mentre nell'*Ultima cena* possiamo udire la voce di una dolorosa agitazione sublimata nell'emozione trattenuta di una tragedia antica. Il *milieu* milanese, o potremmo dire la temperanza lombarda, contribuisce evidentemente a condurre Leonardo a una maggiore semplicità e quiete. I precedenti abbozzi di *Ultima cena* tradiscono ancora una concezione convenzionale e limitatamente espressiva[80].

Composta tra il 1495 e il 1499, l'*Ultima cena* fu in realtà l'esito di una riflessione che rimonta al periodo fiorentino, nella stessa epoca in cui venne avviata l'*Adorazione dei magi*; eppure, il trasferimento a Milano, il contatto con il *milieu* milanese e con la temperanza (*Besonnenheit*) che lo contraddistingueva, determinarono una differente articolazione del soggetto rispetto a quanto emerge dagli abbozzi giovanili, molto vicini, sul piano espressivo, all'*Adorazione* stessa. Sullo sfondo della comune esigenza di rappresentare, tramite un movimento fisico, il moto interiore innescato da un'emozione repentina, *Adorazione* e *Ultima cena* mostrano due stadi diversi dell'evoluzione artistica e spirituale di Leonardo: se nel primo caso lo stupore è espresso mediante «una gioiosa mobilità», nel secondo caso la «dolorosa agitazione» causata dall'annuncio dell'imminente tradimento è «sublimata» in una «emozione trattenuta» assimilabile al *pathos* di una tragedia antica. Tra *Adorazione* e *Ultima cena*, e più in generale tra la produzione fiorentina e quella milanese, Warburg individua una netta evoluzione, che assume i contorni di un forte contrasto: se i lavori del giovane Leonardo mostrano i chiari segni di una profonda inquietudine, dovuta anche alle richieste e agli impulsi del *milieu* fiorentino, dalla *Vergine delle rocce* e, in modo ancor più evidente, dall'*Ultima cena*, si rivelano i prodotti di un animo, almeno temporaneamente, approdato a «maggiore serenità e quiete»[81]. Coerentemente a quanto affermato all'inizio della seconda lezione, quindi, l'«intero» rappre-

80. WIA, III.49.3.1., pp. 3-4; *TLL*, p. 38.

81. «Dalla *Vergine delle rocce* e dall'*Ultima cena* promana la sensazione di un animo rasserenato. La turbinante e inquieta mimica del periodo fiorentino è superata; adesso, anche quando il corpo mostra una viva espressività emotiva, conserva la sua sobrietà come una sorta di sottofondo statico. Leonardo stesso, nel suo *Libro di pittura*, ha sbozzato l'uomo interiormente eccitato nei termini seguenti: "Il moto mentale muove il corpo con atti semplici e facili, non in qua nè in là, perché il suo obietto è nella mente, la quale non muove i sensi, quando in se medesima è occupata"»; WIA, III.49.3.1., p. 6; *TLL*, p. 38. Il brano è tratto da *BdM*, §371, p. 370; *LdP*, vol. II, p. 289.

sentato dall'arte di Leonardo non va inteso come un monolite, bensì come un oggetto dalle molteplici sfaccettature, e la sua evoluzione non è una linea retta, ma un cammino tortuoso, che contempla incertezze, fratture e, come si vedrà circa la *Battaglia di Anghiari*, moti retrogradi.

Ma l'affresco di Santa Maria delle Grazie rappresenta una svolta non solo rispetto alla specifica vicenda di Leonardo, ma anche per la storia dell'arte nel suo complesso, come Warburg mette in luce, nel seguito della conferenza, mediante un confronto con le ultime cene fiorentine, da un lato, di Andrea del Castagno presso il refettorio di Sant'Apollonia (1447), decisamente inferiore quanto a concentrazione e *pathos* complessivo, dall'altro, di Ghirlandaio per il refettorio di San Marco (1486), manchevole di caratterizzazione individuale e movimento drammatico[82]. In questo senso, come rimarcato anche mediante una estesa citazione dal celebre articolo che Goethe dedica all'opera del Vinciano nel 1817[83], l'*Ultima cena* si rivela un vertice impareggiabile di visione d'insieme ed equilibrio espressivo, vertice che lo stesso Leonardo non avrebbe più raggiunto, anche a causa del mutato scenario storico, dominato dalla caduta del Moro, nell'autunno del 1499. Warburg ripercorre così le peregrinazioni che, all'alba del XVI secolo, trascinarono l'artista a Mantova, poi a Venezia, in seguito nel centro Italia, al servizio di Cesare Borgia e, nel 1503, di nuovo nella sua patria, il cui *milieu*, profondamente diverso da quello milanese, tornò a esercitare un influsso profondo sul suo linguaggio figurativo:

> nel 1503, e precisamente il 25 marzo, la patria fiorentina si ricordò ancora una volta di suo figlio, e gli fu richiesto di partecipare alla decisione della collocazione del David di Michelangelo. Nel luglio di quell'anno fu convocato in tutta fretta come esperto a Pisa, che era sotto assedio, per fornire il suo parere intorno a una questione completamente differente – il progetto di deviazione del corso dell'Arno. Ma soprattutto fu incaricato di dipingere, secondo la "grande maniera", la battaglia di Anghiari, la gloriosa vittoria dei Fiorentini nel 1440. Egli completò il cartone e iniziò a lavorare al dipinto; entrambi sono oggi distrutti, e possiamo trarre qualche conclusione intorno al soggetto solo tramite schizzi

82. WIA, III.49.3.1., pp. 10-11; *TLL*, pp. 39-40.

83. J.W. von Goethe, *Ioseph Bossi über das Abendmahl Leonardo's da Vinci*, in Id., *Sämmtliche Werke*, Stuttgart und Tübingen, Cotta, 1851, vol. XXV, pp. 36-65: 40; WIA, III.49.3.1., p. 16; *TLL*, pp. 42-3.

> preparatori e riproduzioni. Il centro della composizione era composto da cavalieri in lotta per uno stendardo. Cadendo ancora una volta sotto l'influenza del *milieu* fiorentino e del suo bisogno di movimento drammatico, quasi come a cominciare da capo, Leonardo provò a compendiare, in un'immagine eroica e stilizzata, il momento fugace ricolmo di agitazione, e il dispiegamento delle forze umane e animali al loro apogeo. Come se l'anima armoniosamente accordata dell'artista stesse reclamando a gran voce equilibrio nel momento stesso in cui lo metteva in questione, questo dramma trovò espressione anche in una meraviglia di poesia lirica, la *Monna Lisa*[84].

In queste battute, Warburg sintetizza l'intera fase matura della produzione di Leonardo, il quale, rientrato a Firenze, ebbe una serie di incarichi, tra cui spicca la commissione di un'opera che celebrasse la vittoria, presso Anghiari il 29 giugno 1440, della coalizione fiorentina sulle truppe milanesi. Eseguito tra il 1505 e il 1506, e presto danneggiatosi irreparabilmente, il capolavoro è ricostruibile, e solo nella parte raffigurante la *Disputa per lo stendardo*, a partire da due disegni preparatori, conservati a Budapest, e dalle copie di Rubens ed Edelinck, materiali che riescono comunque a trasmettere la vivida immagine dell'anima di un artista del Rinascimento, «in cui le abilità del pittore, lo psicologo naturalista, e l'archeologo operano pacificamente l'uno accanto all'altro, e in un'unità inconscia»[85], secondo una sinergia che diede luogo all'«ultimo e più potente tentativo leonardiano di rappresentare la vita in movimento». Al tempo stesso, articolando la sua prospettiva evolutiva mediante una nuova opposizione, Warburg definisce la *Battaglia di Anghiari* come la «controparte fiorentina dell'*Ultima cena* di Milano», nella misura in cui, tornando a risentire degli impulsi che attraversavano l'arte fiorentina, Leonardo percepì con rinnovata urgenza il «bisogno di movimento drammatico» ma, non dimentico dell'esperienza maturata a Milano, «provò a compendiare, in un'immagine eroica e stilizzata, il momento fugace ricolmo di agitazione», contraddistinto dal poderoso dispiegamento «delle forze umane e animali al loro apogeo». Pur nella sua grandiosità, la *Battaglia di Anghiari* segnò quindi una perdita del miracoloso equilibrio raggiunto nell'*Ultima cena*, equilibrio che venne d'altronde mantenuto, in parallelo, nella ritrattistica, come testimoniato con massimo nitore nella *Mon-*

84. WIA, III.49.3.1., pp. 7-8; *TLL*, p. 39.
85. WIA, III.49.3.1., pp. 20-22; *TLL*, pp. 44-5.

na Lisa, risalente allo stesso periodo della *Battaglia di Anghiari* ed elogiata come «esempio impareggiabile della capacità di rendere la vita spirituale di una persona in completo riposo, una vita che è intensa, profonda e assolutamente unica in natura». Su un piano più generale, che finisce col travalicare l'ambito artistico, la *Monna Lisa* prelude al progressivo esaurimento dell'attività pittorica di Leonardo:

> Da questo momento in poi Leonardo persistette nella rappresentazione dell'uomo raccolto nell'interiorità, la quale sa però trasmettere nelle figure più diverse un'amabile cortesia, che dischiuse ai suoi contemporanei un nuovo regno di godimento artistico empatico. Per Leonardo stesso, comunque, negli ultimi anni l'attività artistica divenne sempre meno centrale, mentre in primo piano venne lo speculatore scientifico e l'uomo pratico, intento a devolvere la propria più acuta attenzione nell'osservazione scientifica (o nell'attività pratica). Nell'arte, che per lungo tempo aveva rispecchiato l'intera estensione della sua vita interiore universale, viene in realtà ad esprimersi solo un lato della sua personalità, vale a dire l'attitudine amabile, talvolta in qualche modo ironica, nei confronti del mondo esterno. Gli studiosi hanno assolutizzato questo stereotipo, che rappresenta Leonardo solo in un senso circoscritto: si tratta del lato più facilmente comprensibile ma non di quello che caratterizza in modo più esauriente la sua essenza[86].

Il "paradiso" raggiunto con l'*Ultima cena* viene riproposto, in forme mutate, nei ritratti, volti a rappresentare l'individuo «raccolto nell'interiorità»; al contempo, però, nel Leonardo del secondo soggiorno milanese e della vecchiaia in terra francese, Warburg individua una crescente marginalizzazione dell'attività artistica. In primo piano vengono «lo speculatore scientifico e l'uomo pratico», a ulteriore conferma di quanto affermato, fin dall'esordio della prima conferenza, circa la necessità di non perdere mai di vista la pluralità di aspetti in cui si articola l'universo leonardiano. «Sedotto dai misteri della natura», il «Faust italiano» pone la ricerca scientifica – che spazia dalla geologia alla botanica, dall'anatomia alla fisica[87] – al centro del suo orizzonte

86. WIA, III.49.3.1., pp. 8-9; *TLL*, p. 39.

87. A tal proposito, Warburg sottolinea come Leonardo abbia «divinato o direttamente stabilito leggi – leggi che sarebbero divenute parte del patrimonio comune del nostro progresso solo secoli dopo – in ogni ambito di ricerca analitica da lui toccato» (WIA III.49.3.1., p. 50; *TLL*, p. 51). Le conferenze amburghesi sembrano quindi accogliere l'immagine oggi superata, ma

intellettuale; il Leonardo scienziato guadagna il centro della scena mentre il Leonardo «artista visivo» venne sempre più relegato nelle retrovie.

5. Conclusione

L'intreccio inscindibile di unità e molteplicità, di armonia e contrasto, di stridenti antitesi e impareggiabili sintesi, che caratterizza la vicenda intellettuale di Leonardo è il fulcro delle battute poste a chiusura del percorso delineato nelle tre conferenze:

> Leonardo è certamente una figura di grande importanza dal punto di vista artistico, e ancora oggi noi percepiamo, con grata ammirazione, il fascino ammaliante delle sue creature come un piacere che ci esalta. Ma il fenomeno davvero impressionante di questo genio divinamente dotato è la sua connaturata risolutezza. Quando si contrappongono idealismo e realismo, moderno e antico, linea e colore, noi crediamo di trovarci dinanzi a opposti inconciliabili; eppure in Leonardo abbiamo ricevuto la consolante conferma che, almeno una volta nel corso di molti secoli, la natura umana si è elevata all'armonioso sviluppo di tutte le sue abilità, che altrimenti sarebbero in lotta o si escluderebbero tra loro: ragione e natura, pensare e osservare. Per chiarire che questa elevazione da parte di Leonardo era un consapevole sviluppo personale, è stato necessario per me fornirvi anzitutto un resoconto dettagliato delle forze, passate e presenti, che esercitarono su di lui un impulso produttivo o frenante[88].

Nel «genio divinamente dotato» di Leonardo opposti inconciliabili come «idealismo e realismo», «moderno e antico», «linea e colore», hanno trovato un peculiare momento di conciliazione, della quale però Warburg si è sforzato di mostrare nella sua natura di risultato precario, e per certi versi irripetibile, di un percorso lungo e sofferto. Non si è trattato di un cammino solitario, del volo ascendente di un genio isolato dalla tradizione, dalla cultura e dal contesto storico; diversamente, l'opera di Leonardo, nelle sue molteplici sembianze, va intesa come la risultante del complesso intreccio delle medesime «forze, passate e presenti» che concorrono, nel loro incontro e scontro, a definire la fisionomia dell'epoca nota come Rinascimento.

---

assai diffusa e generalmente condivisa a fine '800, di Leonardo precursore, o addirittura padre, della scienza moderna.

88. WIA, III.49.3.1., pp. 53-4; *TLL*, p. 53.

Bibliografia

Borgo F. (a cura di), *Leonardo e Vitruvio. Oltre il cerchio e il quadrato*, Venezia, Marsilio, 2019.

Braun A. (a cura di), *Milan. Bibliothèque Ambrosienne. Catalogue des dessins reproduits en fac-simile par Adolphe Braun,* Mulhouse, imprimerie Bader, 1868, nn. 25-105.

Catturini C., *Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco di Milano: una citazione di Luca Pacioli per la "Sala delle Asse" ovvero la "camera dei moroni"*, in «Paragone», 147/148, Luglio-Ottobre 2012, pp. 159-66.

Cieri Via C., *Introduzione a Aby Warburg*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2011.

D'Adda G., *Leonardo da Vinci e la sua libreria. Note di un bibliofilo*, Milano, Bernardoni, 1873.

Diers M., Girst T., e Von Moltke D., *Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History*, in «New German Critique», 65, 1995, pp. 59-73.

Duhem P., *Études sur Léonard de Vinci. Ceux qu'il a lu et ceux qui l'ont lu*, 2 voll., Paris, A. Hermann, 1906-1913.

Findlen P., *Leonardo's Library: The World of a Renaissance Reader*, Stanford, The Stanford Libraries, 2019.

Freud S., *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, in Id., *Gesammelte Werke*, vol. VIII, London, Imago, 1943, pp. 131-211.

Garin E., *Universalità di Leonardo*, in Id., *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari, Editori Laterza, 1965, pp. 87-107.

Gaspary A., *Geschichte der italienischen Literatur*, Strasbourg und Berlin, R. Oppenheim, 1885-1888, vol. II, pp. 232-3.

Gilbert F., *From Art History to the History of Civilization: Gombrich's Biography of Aby Warburg*, «The Journal of Modern History», 44, 1972, pp. 381-91

Ginzburg C., *Da A. Warburg a E. H. Gombrich. Note su un problema di metodo*, in Id., *Miti, emblemi, spie*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 29-106.

Goethe J.W. von, *Ioseph Bossi über das Abendmahl Leonardo's da Vinci*, in Id., *Sämmtliche Werke*, Stuttgart und Tübingen, Cotta, 1851, vol. XXV, pp. 36-65.

Gombrich E., *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1983.

Klemm D., Stolzenburg A. (a cura di), *Leonardo da Vinci in der Hamburger Kunsthalle*, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 2019.

Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei: nach dem Codex vaticanus (Urbinas) 1270*, herausgegeben, übersetzt und erläutert von H. Ludwig, 3 voll., Wien, Wilhelm Braumüller, 1888.

Id., *Scritti*, a cura di C. Vecce, Milano, Mursia, 1992.

Id., *Libro di pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, C. Pedretti (a cura di), trascrizione critica di C. Vecce, 2 voll., Giunti, Firenze, 1995.

Maikuma Y., *Der Begriff der Kultur bei Warburg, Nietzsche und Burckhardt*, Königstein im Taunus, Hain bei Athenäum, 1985.

Marani P.C., *Leonardo e le colonne ad tronchonos: tracce di un programma iconologico per Ludovico il Moro*, in Id., *Leonardiana*, Milano, Skira, 2010, pp. 155-67.

Meyer J., *Zur Geschichte der florentinischen Malerei des XV Jahrhunderts. Sandro Botticelli in der zweiten Periode seiner Thätigkeit – Filippino Lippi, Raffaellino del Garbo, Piero di Cosimo*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammungen, 11, 1, 1890, pp. 3-35.

Michelet J., *Renaissance*, in Id., *Histoire de France au seizieme siècle*, Paris, Chamerot, 1855, vol. VII.

Migliore S., *Tra Hermes e Prometeo: il mito di Leonardo nel Decadentismo europeo*, Firenze, Olschki, 1994.

Müller-Walde P., *Leonardo da Vinci. Leberisskizze und Forschungen über sein Verhältnis zur Florenter Kunst un zu Rafael*, München, Hirth, 1889.

Müntz E., *Léonard de Vinci: l'artiste, le penseur, le savant*, Paris, Hachette, 1889.

Nanni R. e Sanna A. (a cura di), *Leonardo da Vinci. Interpretazioni e rifrazioni tra Giambattista Venturi e Paul Valéry*, Firenze, Olschki, 2012.

Pacioli L., *De divina proportione,* Venezia, Paganino, 1509.

Ravaisson-Mollien C. (a cura di), *Les manuscrits de Léonard de Vinci*, avec transcription littérale, traduction française et table méthodique par M.C. Ravaisson-Mollien, 6 voll., Paris, Quantin, 1881-1891.

Reti L., *The Two Unpublished Manuscripts of Leonardo da Vinci in the Biblioteca Nacional of Madrid – II*, «The Burlington Magazine», 110, 1968, pp. 10-22, 81-9.

Richter J.P., *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, compiled and edited from the Original Manuscripts, 2 voll., London, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1883.

Rosenberg A., *Leonardo da Vinci*, Kuenstler-Monographien 33, Bielefeld und Leipzig 1898.

Salvi P., *L'*Uomo vitruviano. *Il piede, il centro del corpo, il dibattito Bossi-Verri e una copia di Andrea Appiani*, in Id., A. Mariani, V. Rosa, *Leonardo da Vinci e l'Accademia di Brera*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2020, pp. 35-53.

Id., *The Midpoint of the Human Body in Leonardo's Drawings and in the Codex Huygens*, in C. Moffat, S. Taglialagamba (eds.), *Illuminating Leonardo. A Festschrift for Carlo Pedretti Celebrating His 70 Years of Scholarship (1944-2014)*, Leiden-Boston, 2016, pp. 259-284.

Id., *L'*Uomo vitruviano *di Leonardo, il* De statua *di Alberti e altre proporzioni del corpo umano*, in A. Perissa Torrini (a cura di), *Leonardo da Vinci: l'uomo universale*, Firenze, Giunti, 2013, pp. 40-57.

Id., *L'*Uomo vitruviano *di Leonardo e il* De statua *di Alberti: la misura dell'armonia*, in Id. (a cura di), *Approfondimenti sull'*Uomo vitruviano *di Leonardo da Vinci*, Poggio a Caiano, CB Edizioni, 2012, pp. 21-60.

Sgarbi C., *At the Origin of Leonardo's Ideal Man*, in «Disegnarecon», 5, 9, 2012, pp. 177-86.

Id., *Il Vitruvio Ferrarese, alcuni dettagli quasi invisibili e un autore: Giacomo Andrea da Ferrara*, in *Giovanni Giocondo. Umanista, architetto e antiquario*, Atti del Convegno su Fra Giocondo, Vicenza, Marsilio, 2010, pp. 121-39.

Schoefield R., *Notes on Leonardo and Vitruvius*, in *Illuminating Leonardo. A Festschrift for Carlo Pedretti Celebrating His 70 Years of Scholarship (1944–2014)*, Leiden, Brill, 2016, pp. 120-34.

Solmi E., *Scritti vinciani. Le Fonti dei Manoscritti di Leonardo da Vinci e altri studi*, Firenze, La Nuova Italia, 1976.

Stein Jantz H., *Goethe's Faust as a Renaissance Man: Parallels and Prototypes*, Princeton, Princeton University Press, 1951, pp. 40-6.

Uzielli G., *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, 2 voll., Torino, Loescher, 1896.

Vecce C., *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma, Salerno, 2017.

Warburg A., *Three Lectures on Leonardo*, London, The Warburg Institute, 2019.

Id., *Sandro Botticellis 'Geburt der Venus' und und "Frühling": eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, Hamburg, L. Voss, 1893.

Id., *La nascita di Venere e La Primavera di Sandro Botticelli. Un'indagine sulle rappresentazioni dell'Antico nel primo Rinascimento italiano*, in Id., *Opere*, vol. I *La*

rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914), M. Ghelardi (a cura di), Torino, Aragno, 2004, pp. 77-161.

Id., *[Burckhardt e Nietzsche]*, in Id., *Opere*, vol. 2: *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, M. Ghelardi (a cura di), Torino, Aragno, 2008, pp. 895-901.

Wind E., recensione di *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, in «The Times Literary Supplement», 25 Giugno 1971, pp. 735-6.