

LEONARDO DA VINCI
E LA «LUMINAZIONE»
DELLA PITTURA E DELLA SCULTURA

CARMELO OCCHIPINTI

Leonardo aveva iniziato a studiare i diversi effetti della «lumina-
zione» di pittura e scultura già nel corso dei suoi anni milanesi,
mentre si trovava alle prese con l'enorme questione teorica del
«paragone». Alcuni dei precetti da lui messi allora per iscritto si
riferivano infatti proprio alla luce, al modo in cui un artista
avrebbe potuto trarne vantaggio nel proprio lavoro, e presuppone-
vano un'ormai sicura conoscenza dei meccanismi della perce-
zione visiva, nonché delle leggi della propagazione dei cosiddetti
«raggi» luminosi, come già Leon Battista Alberti era solito chia-
marli nel *Della pittura* in ossequio alla «sentenza de' filosofi» e,
dunque, alla tradizione antica¹. In quanto pittore, però, Leonardo
aveva acquisito una consapevolezza del tutto inedita circa l'inte-
razione tra lume 'interno' e lume 'esterno', cioè tra la luce rappre-

¹ Su Leon Battista Alberti e la luce devo rinviare a un intero capitolo del mio libro in
preparazione (OCCHIPINTI, c.d.s).

sentata dentro il quadro e la luce richiesta nella fruizione del quadro stesso; d'altra parte, egli aveva compreso come i procedimenti mimetici attuati da uno statuario richiedessero un diverso utilizzo delle sorgenti luminose, sia durante l'esecuzione dell'opera, sia al momento della sua fruizione.

Ora, per illustrare nel modo più semplice una così complessa questione, credo sia utile provare da subito a sintetizzare alcuni fondamentali precetti che il maestro aveva indirizzato ai propri seguaci, come li troviamo esposti sulle pagine del *Trattato della pittura*.

Anzitutto, bisognava che un artista evitasse di mettersi a lavoro sotto la luce del pieno sole (ricorderemo che una stessa raccomandazione era stata a suo tempo fatta – ma, certo, per via del tutto empirica, anziché su basi modernamente scientifiche – da Cennino Cennini²); Leonardo consigliava quindi di prediligere le condizioni di «lume particolare» che si creano dentro un ambiente chiuso, rivolto a Tramontana, ove la luce diurna proveniente dall'alto attraverso una finestra «impannata», a mo' di filtro, contribuisse a esaltare gli effetti del rilievo e del chiaroscuro delle figure da ritrarre: effetti tanto più apprezzabili, quanto più si riuscivano a ridurre le fastidiose interferenze prodotte dalla luce riflessa, riverberata dalle circostanti pareti dell'ambiente (motivo per cui Leonardo consigliava di annerire tali pareti, oppure di colorirle d'incarnato).

Ebbene questi semplici e basilari precetti da cui ho appena tratto il succo, proprio per il fatto di essere così poco considerati dai moderni studiosi di storia dell'arte e, ancor meno, dagli esperti di *lighting design*, meritano da parte nostra un'attenzione particolarmente approfondita, specie per le preziose informazioni che potremo dedurre circa le antiche modalità di fruizione e d'illuminazione delle opere d'arte: tanto più che le idee formulate al riguardo da Leonardo conobbero una vastissima risonanza, fin dal principio del XVI secolo, nei diversi contesti culturali coi quali il maestro era venuto in contatto, a Milano come a Firenze e Roma,

² Cfr. *infra*. Ma su Cennini rinvio anche a OCCHIPINTI, c.d.s.

persino nella corte di Fontainebleau³: ci sarà dunque possibile ricondurre entro un preciso filone di tradizione leonardiana – come credo non sia stato finora mai tentato – non soltanto Sebastiano Serlio⁴, ma addirittura Michelangelo da Caravaggio⁵.

Cominciamo da questa ben nota pagina del *Codex Urbinas Latinus* 1270, dove per la prima volta si afferma il principio fondamentale secondo cui «la scoltura è sottoposta a cierti lumi, cioè di sopra, e la pittura porta per tutto con seco e lume e ombra. E lume e ombra è la importanza adonque della scoltura; lo scultore in questo caso è aiutato dalla natura del rilievo, ch'ella genera per sé [...]»⁶. Per apprezzare adeguatamente una statua era opportuno che questa ricevesse la luce dall'alto, «cioè di sopra», e che nella sua collocazione definitiva non apparisse diversamente che nello studio dello scultore, anche rispetto alla percezione dei suoi valori chiaroscurali. Nel caso di un dipinto, invece, occorre avere l'accortezza di illuminarlo in modo che la luce esterna non entrasse in conflitto con la luce interna, cioè con quel «lume e ombra» che il dipinto «porta per tutto con seco». Niente di nuovo in verità, in una tale raccomandazione, giacché qualcosa di simile era stato scritto, a suo tempo, da Cennini a proposito del modo in cui l'artista dovesse dare il chiaroscuro alle figure di un affresco, tenendo conto della provenienza della luce esterna⁷.

³ Rinvio, anche qui, a specifici capitoli del mio libro in preparazione (OCCHIPINTI, c.d.s).

⁴ Sul tema è dedicato un intero capitolo del mio libro in preparazione (OCCHIPINTI, c.d.s).

⁵ Sul tema, un intero capitolo del mio libro in preparazione è stato pubblicato in anteprima nell'ultimo fascicolo di «Horti Hesperidum» (OCCHIPINTI 2021, pp. 203-235).

⁶ Il testo del *Codex Urbinas Latinus* 1270, c. 23v, citato da BAROCCHI 1971-1979, I, pp. 480-482, si trova anche in AGOSTI, 2002, pp. 178-179, e OCCHIPINTI 2011, pp. 78-89.

⁷ Su Cennini, cfr. *infra*.

Non illuminare mai le figure dal basso era il divieto categorico che Leonardo imponeva allo scultore: «Seguita un nimico capitale dello scultore nel tutto e nel poco rilievo delle sue cose, le quali nulla vagliono se non hanno 'l lumme accomodato simile a quello dove esse furono lavorate. Imperò che, s'elle hanno 'l lume di sotto, le loro opere parranno assai, e massime 'l basso rilievo, che quasi canzella negli opposti giudizi la sua cognizione. Il che non po accadere al pittore [...]»⁸. Come lo stesso maestro spiegava – pure nelle pagine del *Trattato* che furono consegnate alle stampe a Parigi nel 1651, per esempio nel capitolo CCLXXIX – un volto illuminato dal basso diventava irriconoscibile, addirittura deforme, per via delle ombre di naso e bocca che, provenienti appunto dal basso, si volgono innaturalmente all'insù.

Molto più tardi, persino Gian Lorenzo Bernini attinse all'eredità di Leonardo, i cui precetti, grazie all'*editio princeps* del *Trattato* (1651), avrebbero conosciuto una vasta risonanza negli ambienti accademici francesi di secondo Seicento. Infatti, durante il suo soggiorno alla corte di Luigi XVI, il grande scultore non perse l'occasione di consigliare l'utilizzo del «lume alto», criticando per di più quelle situazioni di illuminazione sfavorevole da lui riscontrate in alcune delle gallerie parigine ove si esponevano busti e immagini marmoree; affinché fosse a tutti chiaro il senso delle

⁸ Il testo del *Codex Urbinas Latinus* 1270, cc. 21v-22v, è citato da BAROCCHI 1971-1979, I, pp. 477-480. Lo si veda anche in AGOSTI 2002, pp. 220-222, e OCCHIPINTI 2011, pp. 75-78. Tra i capitoli che nel testo a stampa del 1651 prescrivono il «lume alto», si veda per esempio il XLI: «Il lume grande et alto, e non troppo potente sarà quello che renderà le particole de' corpi molto grate» (LEONARDO 1651, p. 8), oppure il LXXIV: «Il lume tolto in faccia alli volti posti a' pareti laterali, le quali siano oscure, sia causa che tali volti aranno gran rilievo, e massime avendo il lume da alto [...]» (LEONARDO 1651, p. 18).

⁹ LEONARDO 1651, p. 81: «E sopra tutto fa' che le tue figure dipinte abbino il lume grande, e da alto, cioè quel vivo che tu ritrarrai, imperoché le persone che tu vedi nelle strade, tutte hanno il lume di sopra; e sappi che no è così tuo gran conoscente, che dandogli il lume di sotto, tu non durassi fatica a riconoscerlo».

sue raccomandazioni, egli offriva l'esempio della luce di una candela che, collocata in basso, al di sotto di un volto, lo trasforma fino a renderlo irriconoscibile¹⁰.

Ora, riguardo all'effetto di mostruosa deformazione provocato sulle sculture da un utilizzo poco accorto delle sorgenti di luce, mi pare che sia utile aprire una parentesi. Prendiamo in considerazione il Salone dei Cinquecento in Palazzo della Signoria a Firenze, dove certi potenti faretti si trovano collocati, dal 2017, proprio in prossimità dei piedistalli delle statue cinquecentesche, per illuminarle dal basso, col risultato di stravolgerne completamente la percezione, fino addirittura a trasformare il *Genio della Vittoria* di Michelangelo, come fosse in groppa a una specie di orribile ectoplasma, con quel braccio piegato che, anziché apparire posente ed energico come dovrebbe, diventa esile e rinsecchito... Un allestimento illuminotecnico tanto audace, firmato dall'impresa Targetti Sankey S.p.A, non solo è brutto, ma pure filologicamente sbagliato, in quanto del tutto contrario ai principi fondamentali della fruizione che, stabiliti da Leonardo, furono ampiamente condivisi dai maestri cinquecenteschi, prima ancora che da Bernini: Sebastiano Serlio trasse dall'insegnamento di Leonardo una vera e propria regola, a sua volta destinata a fortuna molto duratura, allorché raccomandò ai collezionisti di sfruttare i vantaggi del «lume alto» in funzione di un pieno apprezzamento delle qualità formali delle statue e dei dipinti¹¹; appropriandosi, in questo modo, della nozione leonardiana di «lume alto» e rivolgendo quindi ai collezionisti l'invito di allestire nelle loro case uno spazio che fosse ispirato al Pantheon, Serlio non avrebbe fatto altro che richiamarsi a certe ideali situazioni di «lume alto», come

¹⁰ FRÉART DE CHANTELOU 1665/STANIĆ 2001, p. 140, in data 23 agosto 1665.

¹¹ Secondo SERLIO 1540, p. V, i dipinti di scuola tosco-romana erano bisognosi, più di quelli veneti, di una corretta illuminazione dall'alto. Anche su Serlio, devo rinviare a uno specifico capitolo del mio libro in preparazione (OCCHIPINTI, c.d.s.). Il precetto leonardiano verrà così recepito, oltre che da Serlio, anche da Paolo Pino nel *Dialogo di pittura* (Venezia, 1548): «conviene avere buon lume, che nasci da una finestra alta, e non vi sia refletto de sole o d'altra luce. Questo perché le cose che ritraggete si scuopano meglio e con più graziato modo, e anco le pitture hanno più di forza e rilievo, e in ciud loderei ch'il pittore elegesse il lume nell'oriente, per esser l'aria più temperata e gli venti di quell men cattivi» (PINO 1548 [1960], p. 118. Il passo è citato e commentato in ZUCCARI 2022, pp. 111-112).

per esempio quella della michelangiotesca Sagrestia Nuova in San Lorenzo: gli ornamenti plastici delle tombe medicee erano stati infatti concepiti proprio per ricevere l'illuminazione dall'alto lucernaio aperto sulla cupola, così da evocare, fino nel chiaroscuro del cassettonato, proprio la volta del Pantheon; un altro esempio eminente era rappresentato dal ricetto della Biblioteca Laurenziana, i cui risalti architettonici in pietra serena presupponevano, nel loro così risentito plasticismo, la luce delle finestre dell'ordine alto. Alla fine non potremmo desiderare illuminazione migliore di quella che durante il giorno valorizza il *David*, nella sua attuale collocazione nella Galleria dell'Accademia, illuminato dall'alto ma al tempo stesso colorato dalla mutevole luce riflessa proveniente dal pavimento rosso¹².

Eppure, a proposito del moderno allestimento illuminotecnico del Salone dei Cinquecento, che – mi permetto di insistere – pare irrispettoso non solo del linguaggio plastico di Michelangelo ma anche dei principi fondamentali della storia dell'arte, le pagine promozionali del sito internet della Targetti Sankey S.p.A. sbandierano le intenzioni più nobili che si possano immaginare: «riportare al suo splendore originario e valorizzare le caratteristiche storiche, architettoniche e artistiche del “cuore” della vita politica e culturale della città di Firenze: nasce da quest'obiettivo la nuova illuminazione del Salone dei Cinquecento, realizzata da Targetti Sankey S.p.A in collaborazione con SILFI S.p.A, e donata da Confindustria Firenze alla città [...]». Peccato che proprio allo stesso modo si comportano oggi alcune delle più grandi aziende produttrici di impianti luminosi, le quali, col pretesto di porsi al servizio della cultura, esibiscono a mo' di trofeo, nel proprio curriculum, i più insigni monumenti storico-artistici del passato. E lo fanno, in realtà, con l'intenzione di realizzare l'unico vero obiettivo che conti nel mondo in cui viviamo: accrescere i profitti, vendere i propri prodotti, imporre le nuove tecnologie all'in-

¹² È stato di recente realizzato da Enel X, presentato nel settembre del 2022, un nuovo, dinamico ed altamente tecnologico impianto luminoso del *David*, in grado di adattarsi alle diverse fasi del giorno, ma che riesce particolarmente suggestivo soprattutto nelle ore serali.

segna dell'innovazione e del risparmio energetico. E così, purtroppo, di fronte alle esigenze del mercato produttivo non c'è umanesimo che tenga: gli storici dell'arte, del tutto incapaci di dialogare col mondo in continua trasformazione delle imprese e, in particolare, con i *lighting designer*, finiscono per rimanere emarginati e inascoltati, mentre ai cosiddetti architetti della luce viene lasciata massima libertà d'intervento! Ma piuttosto che di valorizzazione, talvolta sarebbe il caso di parlare di saccheggio del patrimonio storico-artistico. Di devastazione vera e propria¹³.

Ma torniamo su quei capitoli del *Trattato della pittura* dov'era spiegato in che modo anche il pittore – non solo lo scultore – dovesse trarre profitto dal «lume alto» (ne sarebbe derivata la famosa raccomandazione fatta da Serlio nel suo *Terzo libro*, stampato nel 1540, di esporre i quadri, specialmente quelli di scuola toscoromana, sotto un fascio di luce alta come quello del Pantheon¹⁴). Come ho anticipato, Leonardo raccomandava vivamente al pittore di non esporre alla luce del sole le figure e le cose da ritrarre, onde evitare su di esse certi effetti di «lume tagliato dall'ombra» (oggi ci serviamo di un'espressione tecnica come «luce di taglio»), ove cioè i passaggi violenti e repentini tra parti in luce e parti in ombra annullassero la graziosa gradualità del chiaroscuro degli incarnati, impedendo altresì l'apprezzamento del colorito naturale di un corpo¹⁵ (vorrei ricordare che nel 1672, proprio attingendo alla stessa pagina leonardiana che sto commentando, Giovan Pietro Bellori avrebbe ricavato uno dei suoi argomenti più

¹³ Auspichiamo, dunque, alcune risolutive occasioni di confronto tra storici e tecnici, tra umanisti e imprenditori, che ci aiutino a definire alcuni specifici percorsi formativi della didattica universitaria di ambito storico-artistico, affinché i giovani laureati possano ricevere una formazione più adeguata a rispondere alle nuove richieste del mercato e sappiano affiancare i tecnici, ogni qualvolta si debba intervenire per modificare creativamente le condizioni di visibilità delle opere d'arte del passato.

¹⁴ SERLIO 1540, p. V. Rinvio sull'argomento a un intero capitolo del libro in preparazione (OCCHIPINTI, c.d.s.).

¹⁵ Questo precetto ebbe grande risonanza grazie all'edizione parigina del 1651. Si veda il capitolo il XXIX: «Farai le figure non alluminate dal sole, ma fingi alcuna quantità di nebbia o nuvoli trasparenti [...]», per evitare le ombre troppo violente che sono sgradevoli («il lume tagliato dall'ombra con troppa evidenza è sommamente biasimato» (LEONARDO 1651, p. 6). Mi sembra che questa stessa idea sarà ripresa da Bellori per condannare le ombre violente (cfr. la nota successiva).

forti contro il luminismo di Caravaggio, la cui pittura veniva da lui addirittura tacciata, proprio per questa ragione, di scarsa naturalezza¹⁶).

In definitiva, secondo Leonardo bisognava che il pittore si appartasse in una camera ombrosa ove fosse «un lume particolare che d'alto discenda alla luminazione della tua opera»¹⁷. Ecco, al riguardo, una breve rassegna di precetti leonardiani riferiti proprio al «lume particolare», in funzione dell'altezza, direzione, inclinazione, intensità e qualità dei raggi luminosi che dall'esterno irrompono dentro tale camera.

In una pagina del *Codex Urbinas Latinus* 1270 troviamo ampiamente spiegato in che modo la luce esterna, entrando dentro un simile ambiente ombroso, vi producesse effetti stupendi di chiaroscuro e rilievo (inevitabile pensare, leggendo queste parole, al ritratto di *Monna Lisa* ritratta, in effetti, sotto la loggia di un ombroso palazzo, che si affaccia sull'immenso paesaggio): «Grandissima grazia d'ombre e di lumi s'aggiunge alli visi di quelli che sedono sulle porte di quelle abitazioni che sono scure, e che li occhi del suo risguardatore vede la parte ombrosa di tal viso essere oscurata dalle ombre della predetta abitazione, e vede la parte alluminata del medesimo viso aggiunto la chiarezza che li dà lo splendore de l'aria: per la quale aumentazione d'ombre e lumi il viso ha gran rilievo, e nella parte alluminata l'ombre quasi insensibili,

¹⁶ OCCHIPINTI 2019, pp. 19-22 (paragrafo intitolato *Bellori contro il naturalismo di Caravaggio*) e pp. 22-25 (paragrafo intitolato *Precetti contro il luminismo*).

¹⁷ Il testo del *Codex Urbinas Latinus* 1270, c. 24v, è citato da BAROCCHI 1971-1979, I, pp. 485-486. Lo si veda anche in AGOSTI 2002, pp. 186-187, e in OCCHIPINTI 2011, pp. 83-84: «Dice lo scultore ch'egli è esso che fa nascere il chiaro e lo scuro col suo levare dalla materia sculta; rispondesi, che non esso, ma la natura fa l'ombra, e non l'arte, e che s'egli sculpisse nelle tenebre, lui non vederebbe nulla, perché non v'è varietà, né anco nelle nebbie circondanti la materia sculta con eguale chiarezza, non si vederebbe altro che li termini della materia sculta nelli termini della nebbia che con lei confina. E dimando a te, scultore, perché tu non conduci opere a quella perfezione in campagna, circondate da uniforme lume universale de l'aria, come tu fai ad un lume particolare che d'alto discenda alla luminazione della tua opera? E se tu fai nascere l'ombra a tuo beneplacito, nel levare della materia, perché non le fai medesimamente nascere nella materia sculta al lume universale, come tu fai nel lume particolare?».

e nella parte ombrosa li lumi quasi insensibili; e di questa tale rappresentazione et aumentazione d'ombre e di lumi il viso acquista assai bellezza»¹⁸.

Molte simili considerazioni, accessibili grazie all'*editio princeps* del *Trattato della pittura* di Leonardo, avrebbero suscitato, come ho già detto, ampi dibattiti presso l'Académie Royale de peinture et sculpture¹⁹. Il capitolo LV del *Trattato*, nell'edizione parigina, affrontava l'argomento delle «figure alluminate dal lume particolare», le quali «sono quelle che mostrano più rilievo, che quelle che sono alluminate dal lume universale, perché il lume particolare fa i lumi riflessi, li quali spiccano le figure dalli loro campi, le quali riflessioni nascono dalli lumi di una figura che risalta nell'ombra di quella che gli sta davanti, e l'allumina in parte. Ma la figura posta dinanzi al lume particolare in luogo grande et oscuro non riceve riflesso, e di questa non si vede se non la parte alluminata: e questa è solo da essere usata nell'imitazioni della notte, con picciol lume particolare»²⁰. Ebbene, per chiarire il significato di queste diverse nozioni tecniche e per mostrare in che modo i più grandi maestri dell'età moderna, da Raffaello a Poussin, si fossero attenuti agli insegnamenti di Leonardo, i professori dell'Académie organizzarono a partire dagli anni sessanta del Seicento delle periodiche conferenze pubbliche, durante le quali veniva mostrato pubblicamente, scelto di volta in volta secondo la circostanza, uno dei capolavori del *cabinet* di Sua Maestà – da Raffaello fino, appunto, a Poussin – affinché il conferenziere

¹⁸ *Codex Urbinas Latinus* 1270, cc. 41v-42r. Il passo, che si trova in AGOSTI 2002, p. 85 e in OCCHIPINTI 2011, p. 88, si leggeva anche nell'edizione del 1651: capitolo XXXV, intitolato «In che modo si debba ritrar un volto e dargli grazia, ombra e lumi» (LEONARDO 1651, p. 7): «Grandissima grazia d'ombre e di lumi s'aggiugne alli visi di quelli che seggono nella parte di quelle abitazioni che son oscure, che gl'occhi del riguardante vedono la parte ombrosa di tal viso essere oscurata dall'ombra della predetta abitazione e vedono alla parte alluminata del medesimo viso aggiunto la chiarezza che vi dà lo splendore dell'aria: per la quale aumentazione d'ombre e di lumi il viso ha gran rilievo, e nella parte alluminata l'ombre quasi insensibili: e di questa rappresentazione et aumentazione d'ombre e di lumi il viso acquista assai bellezza».

¹⁹ Ne ho approfonditamente trattato in OCCHIPINTI 2022, pp. 129-134.

²⁰ LEONARDO 1651, p. 12.

di turno, descrivendone le qualità formali, potesse illustrare concretamente i precetti teorici enunciati, appunto, nel *Trattato* leonardiano²¹.

Il capitolo XVII spiegava come regolare l'altezza del «lume da ritrar dal naturale»: «l'altezza del lume deve essere in modo situato che ogni corpo faccia tanto lunga l'ombra sua per terra quanto è la sua altezza»²². Infatti, come già Alberti aveva spiegato basandosi sulle sue conoscenze in fatto di ottica dei «raggi luminosi», a determinare la forma e la lunghezza delle ombre portate era l'altezza della sorgente luminosa rispetto alle figure illuminate. Del resto, l'esposizione dello studio del pittore verso Tramontana serviva proprio per evitare la luce vivacissima del sole mattutino. Anche questa indicazione avrebbe conosciuto larghissimo seguito, specialmente in ambito museologico, fino a tutto l'Ottocento²³.

Il capitolo successivo del *Trattato*, il XXVIII, indicava «quali lumi si devono eleggere per ritrar le figure de' corpi», con particolare riferimento alle figure collocate dentro una «casa oscura» (anche qui è inevitabile pensare al meraviglioso trattamento chiaroscuro del volto di *Monna Lisa*): «E se la tua figura è in casa oscura e tu la vegga di fuori, questa tal figura avrà l'ombre dolci e sfumate, stando tu per la linea del lume e quella tal figura avrà grazia e farà onore al suo imitatore, per esser lei di gran rilievo, e l'ombre dolci e sfumose e massime in quella parte dove manco vedi l'oscurità dell'abitazione, imperocché quivi sono l'ombre quasi insensibili, e la cagione sarà detta al suo luogo»²⁴.

²¹ Cfr. OCCHIPINTI 2022, pp. 129-134.

²² LEONARDO 1651, p. 5.

²³ Rinvio a uno dei capitoli del mio libro in preparazione, OCCHIPINTI, c.d.s.

²⁴ LEONARDO 1651, p. 6.

Bisognava, poi, che il pittore si curasse di temperare in qualche modo la luce zenitale, specie nel momento della sua massima intensità. Perciò nel capitolo CCXCVI del *Trattato*, intitolato «Della finestra dove si ritrae la figura», Leonardo suggeriva queste specifiche indicazioni: «Sia la finestra delle stanze de' pittori fatta d'impannate senza tramezzi, et occupata di grado in grado inverso li suoi termini di gradi coloriti di nero, in modo che il termine de' lumi non sia congiunto col termine della finestra»²⁵. Annerendo i bordi dei vetri della finestra e schermando opportunamente quest'ultima, la luce si sarebbe diffusa più dolcemente e morbidamente all'interno dell'ambiente.

A questo punto Leonardo si poneva la questione, sempre per lui centralissima, dei cosiddetti «riflessi», ovvero di quei lumi secondari, di solito molto tenui, perciò detti «insensibili», che il pittore avrebbe dovuto imparare a cogliere osservando le parti più in ombra dei corpi, là dove talvolta si arriva a percepire il riverbero colorato proveniente da una vicina parete illuminata o da un altro corpo più direttamente esposto alla luce²⁶. In particolare, il maestro osservava come i volti in ombra delle figure ritratte entro una scena dipinta dovessero in certo qual modo «partecipare dell'oscurità delle pareti a quelle opposte»²⁷: le quali pareti Leonardo

²⁵ LEONARDO 1651, p. 85.

²⁶ Devo ancora rinviare a OCCHIPINTI 2022, pp. 129-134.

²⁷ LEONARDO 1651, pp. 82-83: «De' visi che si debbono fare che abbino rilievo con grazia, capitolo CCLXXXVII. Nelle strade volte a Ponente, stante il sole a Mezzodi, le pareti siano in modo alte, che quella che volta al sole non abbia a riverberare ne' corpi ombrosi; e buona sarebbe l'aria senza splendore, all'ora che sian veduti li lati de' volti partecipare dell'oscurità delle pareti a quelle opposte: e così li lati del naso, e tutta la faccia volta alla bocca della strada sarà alluminata, per la qual cosa l'occhio che sarà nel mezzo della bocca di tale strada vedrà tal viso con tutte le faccie a lui volte essere alluminate, e quelli lati che sono volti alle pareti de' muri essere ombrosi. A questo s'aggiungerà la grazia d'ombre con grato perdimento, private integralmente da ogni termine spedito: e questo nascerà per causa della [p. 83] longhezza del lume che passa infra i tetti delle case, e penetra infra le pareti, e termina sopra il pavimento della strada, e risalta per moto riflesso ne' luoghi ombrosi de' volti, e quelli alquanto rischiarà. E la longhezza del già detto lume del cielo stampato dai termini de' tetti con la sua fronte,

suggeriva di annerirle, per annullare o ridurre i riflessi secondari, così da ottenere ombre più scure, tali da esaltare al meglio il rilievo (infatti, nera è «l'ombra della parete che tu fingi che abbia a riverberare nel tuo obbietto, [...] volendo fare con certa e vera scienza [...]»²⁸). Il maestro consigliava anche di fare quest'altro esperimento: dipingere nello studio una parete bianca e una nera, per osservare in che modo la diversa luminosità riflessa, prodotta cioè dalle rispettive colorazioni – ora bianca, ora nera – dovesse influire sulla resa chiaroscurale degli oggetti ritratti al centro di quell'ambiente (capitolo CCXCVIII). In altro passo, nel capitolo XXXVI, Leonardo descriveva l'ambiente ottimale per ritrarre le

che sta sopra la bocca della strada, allumina quasi infino vicino al nascimento dell'ombra che stanno sotto l'oggetto del volto; e così di mano in mano si va mutando in chiarezza, infino che termina sopra del mento con oscurità insensibile per qualunque verso. Come se tal lume fusse *AE* vedi la linea *FE* del lume che allumina fino sotto il naso, e la linea *CF* solo allumina infino sotto il labro, e la linea *AH* si estende fino sotto il mento, e qui il naso rimane forte luminoso, perché è veduto da tutto il lume *ABCDE*».

²⁸ LEONARDO 1651, pp. 86-87: «Tu hai da intendere, se sarà messo un obbietto bianco infra due pareti, delle quali una sia bianca e l'altra nera, che tu troverai tal proporzione infra la parte ombrosa e la luminosa del detto obbietto, qual fu quella delle predette pareti; e se l'obbietto sarà di colore azzurro, farà il simile; onde avendo da dipingere farai come seguita. Togli il nero per ombrare l'obbietto azzurro che sia simile al nero, ovvero ombra della parete che tu fingi che abbia a riverberare nel tuo obbietto, e volendo fare con certa e vera scienza, userai fare in questo modo. Quando tu fai le tue pareti di qual colore si voglia, piglia un picciolo cucchiario, poco maggior che quello che s'adopra per nettar l'orecchie, maggiore o minore secondo le grandi o picciol opere in che tale operazione s'ha da essercitare, e questo cucchiario abbia li suoi estremi di egual altezza, e con questo misurerai i gradi delle quantità de' colori che tu adopri nelle tue mistioni: come sarebbe quando nelle dette pareti che tu avessi fatto le prime ombre di tre gradi d'oscurità, e d'un grado di chiarezza, cioè tre cucchiari rasi, come si fa le misure del grano, e questi tre cucchiari fussero di semplice nero, et un cucchiario di biacca, tu aresti fatto una composizione di qualità certa senza alcun dubbio. Ora tu hai fatto una parete bianca et una oscura, et hai a mettere un obbietto azzurro infra loro, il qual obbietto se vuoi che abbia la vera ombra e lume che a tal azzurro si conviene, poni da una parte quell'azzurro che tu vuoi che resti senz'ombra, e poni da canto il nero, poi toglì tre cucchiari di nero, e componeli con un cucchiario d'azzurro luminoso, e metti con esso la più oscura ombra. Fatto questo vedi se l'obbietto è sferico, colonnare, o quadrato, o come si sia, e s'egli è sferico, tira le linee dagl'estremi delle pareti oscure al centro d'esso obbietto sferico, e dove esse linee si tagliano nella superficie di tal obbietto, quivi infra tanto terminano le maggior ombre, [p. 87] infra equali angoli, poi comincia a rischiarare come sarebbe in *NO* che lascia tanto dell'oscuro quanto esso partecipa della parete superiore *AD*, il qual colore mischierai con la prima ombra di *AB* con le medesime distinzioni».

figure viste nella chiarezza del giorno, consigliando di colorarne le pareti non già di nero, o di bianco, bensì di color incarnato: «Questa abitazione vuol essere scoperta all'aria, con le pareti di colore incarnato e li ritratti si faccino di state, quando li nuvoli cuoprono il sole [...]»²⁹.

Al termine di questa breve rassegna di citazioni leonardiane, vorrei insistere su un fatto che mi sembra di estrema importanza. Tutte quante le indicazioni formulate da Leonardo riguardo ai modi diversi di usare la luce scaturivano dalle speculazioni teoriche da lui intraprese a proposito del «paragone», il confronto cioè tra le prerogative della pittura e quelle della scultura. Non era un caso che la pittura dovesse ritenersi, secondo Leonardo, un'arte «universale», per il semplice fatto che al pittore è dato di rappresentare tutti i fenomeni visibili, compresa la luce ed i suoi effetti: motivo per cui a differenza di una statua – per usare le stesse parole del *Codex Urbinas Latinus* 1270 già citate prima – «la pittura porta per tutto con seco e lume e ombra», mostrandoci le diverse sorgenti di luce e i relativi effetti sugli oggetti e le figure dipinte, nei diversi contesti naturali e nelle più varie situazioni atmosferiche; per contro, gli scultori «non possono figurare i corpi trasparenti, non possono figurare i luminosi, non linee riflesse, non corpi lucidi, come specchi e simili cose lustranti, non nebbie, non tempi oscuri, e infinite cose che non si dicono per non tediare»³⁰. Ora con queste ultime considerazioni, propriamente attinenti al «paragone» tra le due arti sorelle, Leonardo non intendeva infatti che un dipinto, a differenza di una statua, potesse apprezzarsi a prescindere dalla qualità, dalla provenienza e dalla direzione della luce adoperata per illuminarlo. D'altronde, già molto più anticamente di Leonardo, Cennino Cennini, rifacendosi all'insegnamento di Giotto, aveva raccomandato ai pittori di prestare massima attenzione alla provenienza della luce che irrompe all'interno di una cappella, di modo che le figure affrescatevi mostrassero di ricevere il lume in accordo con la collocazione e l'altezza

²⁹ LEONARDO 1651, p. 8.

³⁰ *Codex Urbinas Latinus* 1270, c. 23.

delle finestre³¹. A maggior ragione per Leonardo era importante che si stabilisse un giusto rapporto tra la luce esterna e la luce interna di un dipinto, ai fini della sua corretta illuminazione. Per capire in che senso, basta che ci soffermiamo sul ritratto, già più volte evocato, di *Monna Lisa*. Se si volesse provare a illuminare questo piccolo dipinto nel rispetto delle intenzioni di Leonardo, credo che dovremmo anzitutto prendere in considerazione in che modo il volto della giovane donna appaia così meravigliosamente lumeggiato, come per effetto di una fonte di luce posta esternamente al quadro, alla sinistra di noi che guardiamo e proprio di fronte alla giovane donna che, a sua volta, sta guardandoci. Sarebbe opportuno, dunque, che il museo del Louvre sperimentasse un più innovativo e dinamico allestimento illuministico che, compatibilmente con lo spessore filtrante e appiattente della piatta superficie del vetro protettivo, riuscisse meglio a esaltare lo spettacolare effetto di profondità atmosferica di cui lo stesso Leonardo andava così orgoglioso (convinto com'era, non dimentichiamolo, che il prodigio più stupefacente della pittura consistesse proprio nel far vedere cose lontane al posto della superficie piatta e ravvicinata del dipinto e nel far percepire altresì come palpabili cose oggettivamente impalpabili, in quanto inesistenti là dove, invece, davanti ai nostri occhi esiste il solo piatto supporto del dipinto³²).

Intendo con questo dire che, anziché indirizzare un unico fascio luminoso sopra la piccola tavola di legno di pioppo di modo che la luce si diffonda, in maniera uniforme, sulla sua superficie quasi come a sottolinearne l'oggettiva piattezza, forse sarebbe meglio che un tenue e più caldo accento luminoso accarezzasse il solo volto di *Monna Lisa*, dato che, necessariamente, gli effetti di una sorgente luminosa così ravvicinata, come quella che illumina, appunto, il sorriso della giovane donna, non potrebbero che disperdersi in un così vasto fondale. I moderni sistemi di illuminazione uniforme, inesistenti anticamente, rischiano in verità di

³¹ CENNINI 2020, pp. 67-68 (cap. VIII).

³² Il testo del *Codex Urbinas Latinus* 1270, c. 23v, a cui faccio qui riferimento, si trova anche in BAROCCHI 1971-1977, I, pp. 480-482, e OCCHIPINTI 2011, pp. 78-89.

rendere un certo riduttivo appiattimento dell'opera e dei suoi colori arrivando persino a contraddire, come nel caso di Leonardo, quell'effetto di così remota e misteriosa lontananza del retrostante paesaggio.

Bibliografia

- AGOSTI 2002 = BARBARA AGOSTI, *Leonardo, da Vinci. Scritti artistici e tecnici*, Milano 2002.
- BAROCCHI 1971-1977 = PAOLA BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano-Napoli, 1971-1977.
- BAROCCHI 1998 = PAOLA BAROCCHI, *Benedetto Varchi, Vincenzo Borghini. Pittura e scultura nel Cinquecento*, Livorno 1998.
- CENNINI 2020 = CENNINO CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Frezzato, Vicenza, 2020.
- FRÉART DE CHANTELOU 1665/STANIĆ 2001 = PAUL FRÉART DE CHANTELOU, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, a cura di M. Stanić, Paris 2001.
- LEONARDO 1651 = *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci. Nuovamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Rafaelle du Fresne. Si sono aggiunti i tre libri della pittura et il trattato della statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo*, in Parigi, appresso Giacomo Langlois, 1651
- LOMAZZO 1584 = GIAN PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*, in Milano, per Paolo Gottardo Pontio, 1585.
- OCCHIPINTI 2011 = CARMELO OCCHIPINTI, *Fontainebleau e la fama di Leonardo da Vinci*, Roma, UniversItalia, 2011.
- OCCHIPINTI 2019 = CARMELO OCCHIPINTI, *Leonardo nel Seicento*, in *Leonardo nel Seicento: fortuna del pittore e del trattatista*. Atti del convegno (Museo di Roma, 22 novembre 2019), a cura di Carmelo Occhipinti, in «Horti Hesperidum», 2019, 2, pp. 7-46.
- OCCHIPINTI 2021 = CARMELO OCCHIPINTI, *Caravaggio e la tradizione leonardiana del "lume alto"*, in «Horti Hesperidum», 2021, 2, pp. 203-235.
- OCCHIPINTI 2022 = CARMELO OCCHIPINTI, *'Lume universale' e 'riflessi'. Letture anticaravaggesche del Trattato di Leonardo*, in *Leonardo: arte come progetto. Studi di storia e critica d'arte in onore di Pietro C. Marani*, a cura di P. Cordera e R. Maffei, Bologna 2022, pp. 129-134.

OCCHIPINTI, c.d.s = CARMELO OCCHIPINTI, *Storia dell'illuminazione delle opere d'arte*, in corso di stampa.

PINO 1960 [1548] = *Dialogo di pittura di Messer Paolo Pino nuovamente dato in luce*. In Vinegia, per Pavolo Gherardo 1548, in *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, I, Bari, Laterza, 1960, pp. 93-139, 396-432.

ZUCCARI 2022 = ALESSANDRO ZUCCARI, *Luce dipinta fra Tintoretto e Caravaggio*, in IDEM, a cura di, *Cantiere Caravaggio: questioni aperte, indagini, interpretazioni*, Roma, De Luca editori d'arte, 2022, pp. 105-123 (già pubblicato in *La Luce nella Scienza e nella Cultura*. Atti del convegno (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 29 aprile 2015), a cura di Orazio Svelto, Roma, Bardi Edizioni, 2016, pp. 135-160).