



Bibliothèque Municipale  
de Saint-Vincent



Centro Studi Storico-letterari  
Natalino Sapegno



Gruppo di Studio  
sul Cinquecento Francese



Région Autonome  
Vallée d'Aoste



Année Internationale  
des Montagnes

Présidence de la Région  
Assessorat de l'Instruction  
et de la Culture

## LES MONTAGNES DE L'ESPRIT : IMAGINAIRE ET HISTOIRE DE LA MONTAGNE À LA RENAISSANCE

Actes du Colloque International  
Saint-Vincent (Vallée d'Aoste),  
les 22-23 novembre 2002

*réunis par*  
Rosanna Gorris Camos

MUSUMECI ÉDITEUR

2005

## LEONARDO E LE SUE MONTAGNE

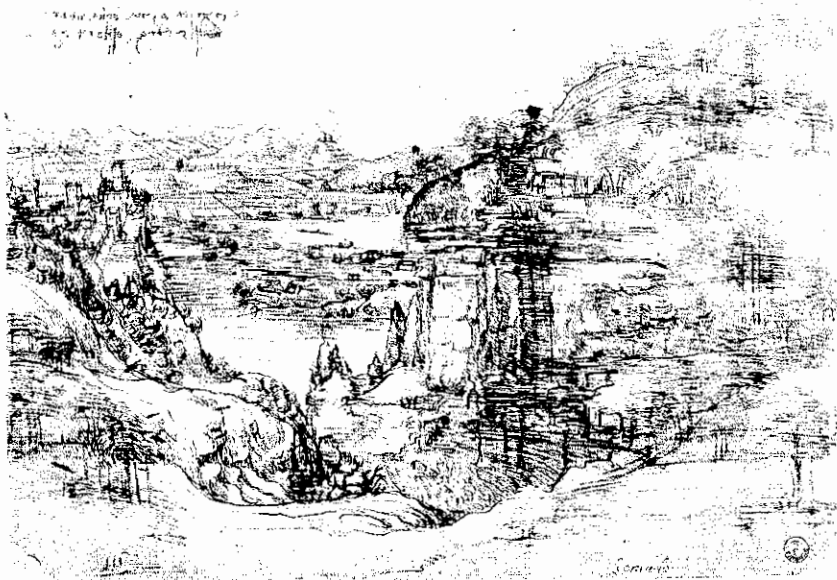
Carlo Vecce

*su lo sfondo le Alpi un bianco delicato mistero*  
(Dino Campana, *Canti Orfici*)

Nella storia delle arti visive, il 'tema' della montagna è parte essenziale del più vasto problema della rappresentazione della realtà 'esterna', cioè del mondo che sta oltre o dietro la scena tradizionalmente definita nella 'storia' o nel 'quadro': un mondo che, con la lezione fondamentale di Giotto, torna ad uscire da fondali decorativi, architettonici, urbani, nell'invenzione di un paesaggio 'esterno' di rocce e montagne, ad esempio nella Fuga in Egitto della Cappella degli Scrovegni, che supera decisamente le raffigurazioni convenzionali e astratte della tradizione bizantina. Osserva Ernst H. Gombrich, nel capitale contributo su *Luce, forma e resa delle superfici nella pittura del Quattrocento*, che la grande novità di Giotto non sta nel tentativo di rappresentazione dal vero di una montagna reale, ma nell'uso, all'interno della pratica della pittura, di elementi desunti dall'osservazione direi 'scientifica' degli effetti di rifrazione e riflessione della luce sulla superficie dei corpi, osservazione di cui testimonia ampiamente l'abitudine nelle botteghe fiorentine di fine Trecento lo stesso Cennini: "Se vuoi pigliare buona maniera di montagne, e che paino naturali, togli di pietre grandi che sieno scogliose e non polite; e ritra'ne del naturale, dando i lumi e scuro, secondo che la ragione t'acconsente" (*Il libro dell'arte*, cap. LXXXVIII).

Montagne da laboratorio, dunque, fanno da fondale alla pittura italiana del Rinascimento, certo più 'naturali' di quelle della maniera greca, ma ancora costrette al rispetto della regola di Giovanni Filopono diffusamente vulgata tra Cennini e l'Alberti: "E quando hai a fare le montagne, che paiano più a lungi, più fai scuri i tuo' colori; e quando le fai dimostrare più appresso, fa' i colori più chiari" (Cennini, cap. LXXXV). Di più, sono montagne che difficilmente si adattano ai principi e al reticolo della nuova prospettiva lineare, che, nella sua tensione di estendere all'infinito lo spazio mentale e matematico, trova molto più conveniente la scelta di scenografie architettoniche e urbanistiche, come nella *Città ideale* attribuita a Francesco di Giorgio Martini.

Ricorda ancora Gombrich che "la rappresentazione degli sfondi paesaggistici fu l'elemento compositivo che più di ogni altro trasse vantaggio dai nuo-



1. Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni, 8. Paesaggio datato "di di santa Maria della neve addì 5 d'agosto 1473".

vi metodi di resa delle varie sostanze e superfici", portando ad esempio i Van Eyck alla "trasformazione dei particolari del paesaggio in un microcosmo del mondo visibile", e alla costituzione di un armamentario tipico di immagini di rocce (spesso inserite a ridosso di corsi d'acqua, come nell'alto e medio corso della Mosa e della Schelda), mirabilmente rappresentate nel *Battesimo di Cristo* (Berlino) di Rogier van der Weyden (l'autore era ben conosciuto a Firenze, e il tema frequentato dal giovane Leonardo alla bottega del Verrocchio), nell'*Agnello mistico* (Gand) e nel *San Francesco che riceve le stimmate* (Philadelphia) di Jan van Eyck.

Proprio l'impressionante cumulo di rocce aggettanti alla destra del San Francesco poteva essere, secondo la suggestiva ipotesi di Gombrich, uno degli archetipi figurativi di alcuni disegni del giovane Leonardo, tra cui quello celebre degli Uffizi datato al 1473: una visione di paesaggio ripresa da un punto di vista elevato, come da una collina (ill. 1). La difficoltà di interpretazione del disegno (prodotto di laboratorio per Gombrich, veduta reale per la maggior parte degli studiosi vinciani) deriva proprio dall'utilizzazione di scale diverse, che sembrano rendere improbabile l'insieme. In realtà, il giovane Leonardo stava già applicando, nella fase formativa del suo "paesaggio di simboli" (Ken-

neth Clark), quel metodo di combinazione degli elementi che diventerà la sua costante stilistica, a iniziare dalla prima prova (non molto posteriore al disegno degli Uffizi) delle cime aguzze svettanti sull'acqua nella parte sinistra del *Battesimo di Cristo* del Verrocchio (così contrastanti, nella verticalizzazione e nello sfumato, rispetto al legnoso e starico sfondo di rocce nella parte destra, comunque riecheggianti il modello di van Eyck) (ill. 2). Nell'*Annunciazione* (Firenze), una nuda montagna di roccia incombe su una città marina, mentre sullo sfondo si perdono altissimi picchi sfumati nell'atmosfera: da notare che l'episodio del paesaggio è perfettamente inquadrato al centro della composizione (problematica del resto per l'utilizzazione non sempre sicura del reticolo prospettico), con una 'cornice' costituita dal muro in basso, e dai due cipressi ai lati (ill. 3). Di più, la montagna lontana è molto più chiara della montagna vicina, e questo è suggerito anche nel disegno degli Uffizi, dove il contorno dei monti lontani diventa gradualmente più lieve e impercettibile: Leonardo giovane, basandosi sull'osservazione diretta del paesaggio naturale, ha già abbandonato la regola di Filopono, tramandata abitualmente nell'insegnamento di bottega.

Nelle Madonne d'impianto più tradizionale, collocate all'interno di una stanza oscura (che accentua l'effetto di 'rilievo' dei corpi in primo piano), Leonardo sceglie invece di aprire la parete di fondo, a destra e a sinistra del gruppo centrale della Vergine e del Bambino: in quelle due finestre la prospettiva 'interna' si apre ad una prospettiva 'esterna' di paesaggio. Ad esempio, la giovanile *Madonna della melagrana* (*Madonna Dreyfus*, Washington) evoca un paesaggio toscano, con la graduale successione di piani dalla campagna e dalla vallata fluviale fino alla cortina (dal profilo dolcemente arrotondato) di monti 'azzurri' che chiude l'orizzonte. L'effetto di inquadramento del paesaggio è molto più drammatico (anche cromaticamente) nella *Madonna del garofano* (Monaco), dove le due finestre sono due bifore, e i monti rocciosi del fondale non sono solo 'azzurri', ma tendono a confondere i 'perdimenti', i contorni, con la tonalità di un cielo interamente albescente nella luce meridiana (a differenza delle montagne della Dreyfus, rilevate dal biancore crepuscolare sopra l'orizzonte) (ill. 4). Si tratta, evidentemente, di prime applicazioni pratiche di principi che, molti anni dopo, Leonardo cercherà di trasmettere per iscritto negli appunti destinati ad un Libro di pittura per i suoi allievi. Ma si nota anche la predilezione (distintiva dello stile vinciano, e quasi di ascendenza nordica, fiamminga e tardogotica) per la verticalizzazione innaturale delle montagne, per la loro disposizione su un piano prospettico che sembra non lineare, ma incurvato dal basso verso l'alto, tale da dare l'impressione che la scena descritta (e quindi anche il punto di vista dell'osservatore) si trovi in un lu-



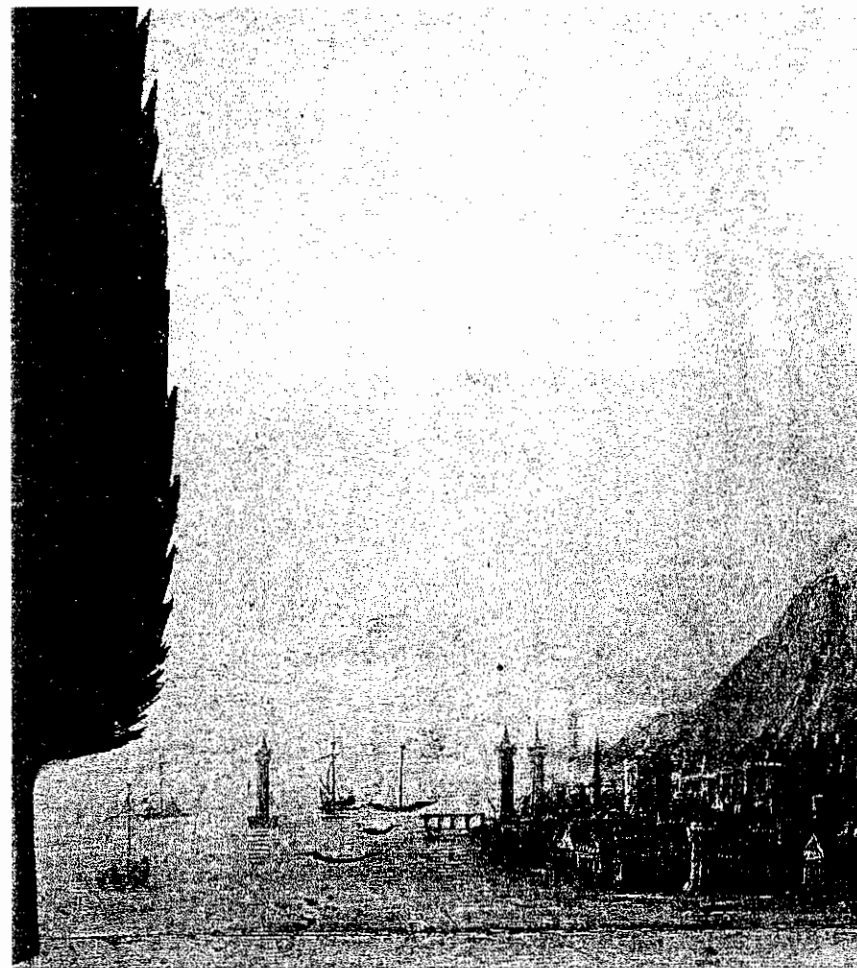
2. Firenze, Uffizi. Andrea del Verrocchio e aiuti, *Battesimo di Cristo* (part.).

go anch'esso elevato, su una collina, o su una montagna (cfr. *Libro di pittura*, capp. 518-19, 792). Un processo di tensione verso l'alto che può aver portato alla totale eliminazione del paesaggio nell'unica finestra della *Madonna Benois* (San Pietroburgo), aperta "in purissimo azzurro".

Nella *Vergine delle Rocce* (Parigi), come nel poco anteriore *San Girolamo*, sono le stesse rocce a costituire la cornice in cui avviene lo sfondamento, quasi una caverna di rocce stratificate, tra le quali si apre a sinistra la fuga di picchi gradualmente sfumati tra acque e nebbie primordiali (ill. 5). E ancora un 'inquadramento' tradizionale di paesaggio montuoso sarà costituito dalle tre finestre della parete di fondo del *Cenacolo*, un paesaggio di straordinaria finezza di esecuzione anche nei dettagli (come è possibile rilevare dopo i recenti restauri), e che richiama l'iniziale impostazione toscana della *Madonna del garofano*, col chiarore di un orizzonte dal quale il sole è da poco tramontato, e su cui emergono, scurendosi progressivamente, i 'monti azzurri'.

Negli anni milanesi, abbandonata la 'cornice', osservate da vicino le catene montuose dell'arco alpino, e approfonditi gli studi teorici di ottica, Leonardo libera le sue montagne da ogni costrizione compositiva. Da suoi disegni derivano, più o meno direttamente, le catene montuose della *Madonna dei fusi* nel-

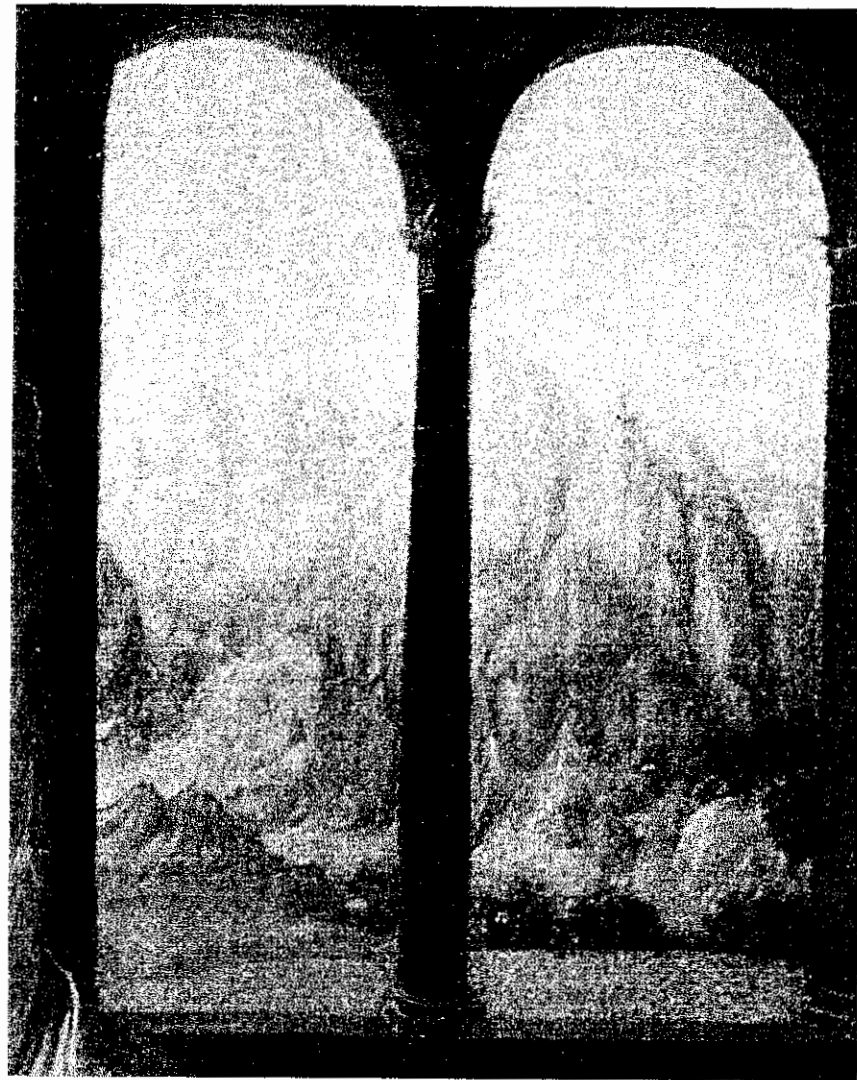
la versione Lansdowne (cfr. ad esempio Windsor 12406). E mirabili esercizi combinatori, legati al grande laboratorio dei disegni (cfr. Windsor 12387, 12390, 12394, 12397, 12407-12408), appaiono i paesaggi della *Sant'Anna* (solo apparentemente monocromatici sulla tonalità dell'azzurro, non perfettamente leggibili perché incompiuti) (ill. 6) e della *Gioconda*. In entrambi i casi, le figure in primo piano si trovano in un luogo elevato: seguendo un andamento curvilineo, descritto nei tardi testi vinciani raccolti nell'ultima parte



3. Firenze, Uffizi. *Annunciazione* (part.).

del *Libro di pittura* dedicato all'orizzonte (tema di un memorabile seminario urbinato con Carlo Pedretti nel 2001), lo sguardo discende verso il basso, verso il fondo di valli in cui si scoprono laghi, fiumi, ancora laghi sospesi nella nebbia, da cui emergono sull'ultimo orizzonte le più remote e sfumate montagne, quasi indistinte sulla tonalità del cielo. La prospettiva 'aerea' (che determina cioè le dominanti cromatiche sui diversi piani del paesaggio, dal più vicino al più lontano, a causa dell'interposizione del 'mezzo' atmosferico), trattata anch'essa nel *Libro di pittura* (in particolare capp. 243, 258, 260, 262, 490, 800, 801), utilizzata nella prima stesura tonale nel paesaggio della *Sant'Anna*, è applicata al massimo grado di consapevolezza proprio nella *Gioconda* (ill. 7). Un esame ravvicinato del dipinto, compiuto il 9 aprile 2002 grazie alla cortesia della direzione del Louvre, con esposizione della tavola a differenti condizioni ed angoli di illuminazione, ed analisi dei bordi dopo la temporanea rimozione della cornice, mi conferma nell'idea che quel paesaggio sia una sorta di laboratorio dell'artista-scienziato, lasciato aperto ben oltre l'originaria committenza, tanto da accogliere l'applicazione diretta delle più avanzate ricerche scientifiche vinciane. Nonostante evidenti indizi di incompiutezza (che danno in effetti ragione a Vasari che ricorda che Leonardo "quattro anni penatovi, lo lasciò imperfetto"), il sistema cromatico appare molto più mosso e drammatico di quanto non sembri sotto il velo dell'antica vernice protettiva: un azzurro intenso nel cielo che degrada nel biancore dell'orizzonte in cui sfumano le ultime montagne, poi un graduale passaggio ai toni via via più accesi e violenti dei piani più vicini, ocra, rossastro, terra di Siena, nella contrapposizione irrisolta di forze vitali che va più nella direzione dei tardi disegni dei *Diluvii* (Windsor 12376-12388), piuttosto che in quella dei disegni preparatori della *Sant'Anna*.

Come rivela ampiamente il *corpus* dei disegni (con l'attenzione critica ad essi dedicati, soprattutto nell'edizione delle raccolte di Windsor a cura di Carlo Pedretti), i paesaggi della pittura leonardesca non rinviano mai in modo univoco a luoghi reali, ma di volta in volta assemblano tessere derivate sicuramente dall'osservazione diretta, trasformandole in parole di un vocabolario simbolico: i luoghi dell'infanzia di Leonardo, Montalbano e le colline a ridosso di Vinci, scavate profondamente da forre e torrenti impetuosi; l'erosione delle colline di Valdarno e Casentino, le montagne appenniniche, dalla Falterona alla Verna, con la scoperta, attraverso le testimonianze fossili, di antichissime mutazioni geologiche; le Prealpi lombarde, viste da Milano come sfondo visionario alla pianura (Windsor 12410-12414), e esplorate in profondità risalendo la Valtellina e la Valsassina (Codice Atlantico, f. 573br-v ex 214re-ve); la catena alpina occidentale, esplorata nel massiccio del Monte



4. Monaco, Alte Pinakothek. *Madonna del garofano* (part.).

Rosa, e valicata finalmente per andare in Francia. Realmente, per Leonardo, le 'sue' montagne, perché integrate in un'esperienza diretta di ascensione, osservazione scientifica, conoscenza, che va oltre l'iniziale proposito del pittore (la rappresentazione del paesaggio nell'opera d'arte figurativa), e inaugura vera-



5. Parigi, Louvre. *Virgine delle rocce* (part.).

mente una maniera 'moderna' nel rapporto dell'uomo con la montagna, e con la natura.

Che la montagna sia per Leonardo molto di più di un 'tema' pittorico convenzionale, è però acquisizione relativamente recente, grazie al recupero e alla lettura dei manoscritti e dei disegni nel corso del XIX secolo. Il primo che si



6. Parigi, Louvre. *Sant'Anna* (part.).

occupi in modo ampio della questione è così proprio uno dei grandi ricercatori vinciani della seconda metà dell'Ottocento, benemerito nella ricostruzione filologica e documentaria della vicenda biografica di Leonardo, Gustavo Uzielli. Nella cultura europea rinasceva l'interesse scientifico per la montagna, ad iniziare dalla catena alpina, e le ipotesi di lettura di alcuni testi vinciani sulle Alpi avanzate dal geografo inglese Freshfield, in un breve contributo pubblicato nel 1884 sui "Proceedings of the Royal Geographical Society", intitolato



L. Vinci, Louvre. *La Gioconda* (part.).

*The Alpine Notes of Leonardo da Vinci*, stimolarono subito Uzielli a correggerle nel saggio su *Leonardo da Vinci e le Alpi*, che apparve proprio nel "Bollettino del Club alpino italiano", nel 1889, un intervento che ha aperto la strada a molti altri studi nel corso del secolo passato: dal libro di Mario Baratta su *Leonardo da Vinci ed i problemi della Terra* (1903) fino all'ultima, convincente ricognizione fotografica di Angelo Recalcati (1997), che ha permesso di identificare i disegni di catene montuose di alcuni celebri fogli di Windsor (la cosiddetta 'serie rossa' databile intorno al 1510: Windsor 12410-12414) con l'inconfondibile profilo della Grigna, osservata (probabilmente con l'ausilio di uno strumento ottico, o di un prospettografo) dal tetto del Duomo di Milano (Windsor 12410) (ill. 8).

Risulta evidente ormai lo stretto legame che intercorre fra le montagne dei dipinti leonardeschi e l'ininterrotta ricerca scientifica sulla terra, che costituisce (secondo la concezione analogica derivata dalla filosofia e dalla fisica degli Antichi, e condivisa fino ad un certo punto da Leonardo) il 'corpo' del 'mondo maggiore', del 'macrocosmo'. Le sue ascensioni su cime appenniniche e alpine, documentate da accenni di relazione, da disegni e da osservazioni empiriche di ambito ottico o meteorologico che avrebbero potuto essere rilevate solo ad alta quota, sono motivate essenzialmente da finalità di conoscenza scientifica, a sua volta collegata al problema che maggiormente interessa Leonardo pittore: la rappresentazione del reale secondo modalità che vadano oltre la pura e semplice riproduzione superficiale degli oggetti, e che riescano invece a rendere l'intelligenza dei movimenti vitali interni ad ogni corpo, la sua stessa vita, le sue pulsazioni. Quel che è vero per il corpo umano (il 'microcosmo'), lo è anche per il 'macrocosmo', parte materiale del mondo, vivificato dalla presenza di un'anima vegetativa che regola i processi di accrescimento e decrescimento, di continua evoluzione e trasformazione. Le montagne sono così uno degli elementi fondamentali di questo processo, e per analogia Leonardo le considera le 'ossa' della terra (codice A, f. 55v; codice Leicester, f. 34r), una concezione espressa negli scritti del 1490 (ad esempio nel codice A), e che riflette le prime ricerche anatomiche, dedicate soprattutto alla struttura ossea del corpo umano, e al teschio, esaltato come 'contenitore' del cervello (con le sue superiori facoltà intellettuali), nella ricerca del punto di innesto dell'anima nella materia.

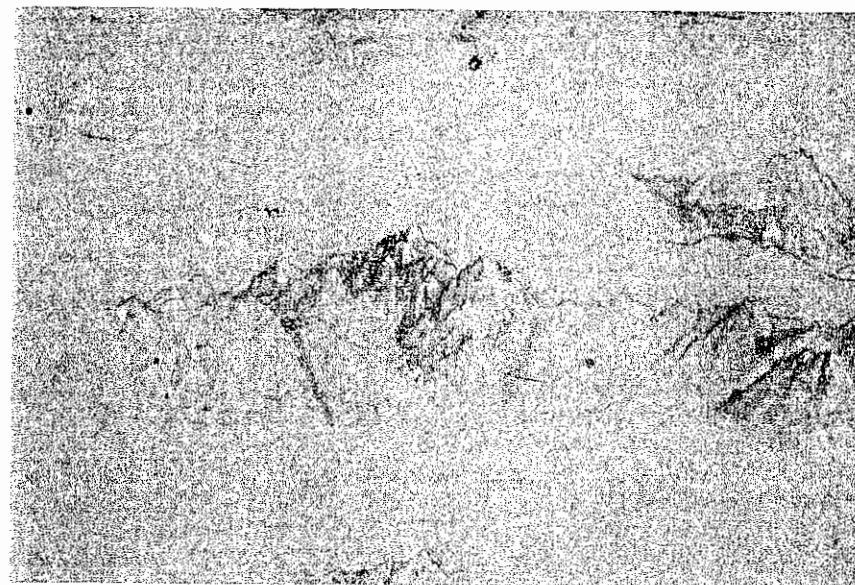
Se la montagna è percepita come un immenso organismo vivente, anche nella sua rappresentazione, allora, è possibile registrare un fenomeno assimilabile all'anamorfosi, cioè alla deformazione dell'immagine, come è stato notato dal Recalcati nei disegni della 'serie rossa', in cui il profilo delle Prealpi lombarde (tanto fedele da sembrare appunto derivato dalla lastra di un prospet-

grafo) è però 'verticalizzato', come se l'osservatore intendesse correggere quello che avvertiva come un errore di percezione ottica, dovuta (secondo le teorie espresse nel *Libro di pittura*) all'interposizione di una grande massa d'aria nella grande distanza tra oggetto e osservatore.

È questa 'verticalizzazione', già evidente nei rilievi dal vero (come quelli della 'serie rossa'), che viene esaltata, come s'è visto, nelle montagne fantastiche rappresentate nei fondali dei dipinti di Leonardo, in cui la scena rappresentata in primo piano (e conseguentemente anche l'osservatore) si colloca ad una quota molto più alta dell'orizzonte, e quasi più alta delle stesse cime delle montagne. Parallela alla 'verticalizzazione spaziale' si rileva anche quella che potremmo definire 'verticalizzazione temporale', per cui la montagna viene rappresentata non come appare a un dato osservatore in un dato momento, ma come si trasforma incessantemente nel tempo ('verticalizzato', cioè accelerato) delle ere geologiche. L'invenzione della 'montagna verticale', altissima, di nuda roccia, chiaramente innaturale ma evocativa comunque delle più "strane forme dell'artefitiosa natura", è così veramente l'esito finale del processo geologico indagato da Leonardo (Codice Atlantico, f. 433r ex 160va): "Li monti son fatti dalli corsi de' fiumi. Li monti son disfatti dalle piogge e dalli fiumi. Li monti son più eterni e più permanenti nelle loro altezze, li quali si coprano di neve per tutta la vernata. Le base de' monti al continuo si restringano. Li monti si fanno al continuo più acuti".

Nei primi anni del Cinquecento Leonardo comincerà a rappresentare sistematicamente le montagne anche nei suoi disegni di carte geografiche, inventando il disegno cartografico moderno (così diverso dalla cartografia medievale e rinascimentale), in mappe collegabili principalmente a due aree, quella toscana (Valdarno, Casentino, Appennino toscano) e quella lombarda occidentale (Prealpi bergamasche e bresciane, lago d'Iseo e lago di Garda). La tecnica utilizzata è quella a volo d'uccello, che adotta il procedimento teorizzato nell'ultima parte del *Libro di pittura*, dedicata come s'è visto all'orizzonte, e in cui, all'inizio, si pone il caso dell'innalzamento virtuale del punto di vista dell'osservatore, e della visione del territorio sottostante (*Libro di pittura*, 936). In ambito cartografico, Leonardo cerca di rappresentare realisticamente le catene di montagne e di colline così come potrebbero apparire ad un osservatore il cui punto di vista è stato elevato nel cielo, con i versanti illuminati e i versanti in ombra, in modo da darne l'impressione del rilievo, dell'innalzamento sulla linea dell'orizzonte della pianura, o del mare.

Ma l'aspetto straordinario della visione di Leonardo, nei disegni come nella pittura, consiste nel fatto che le sue montagne sono viste in movimento: le loro rocce non sono simbolo di stabilità, di fermezza perenne di fronte alla



8. Windsor, Royal Library, 12410

mutevolezza degli altri più mobili elementi (l'acqua, l'aria, il fuoco), ma rivelano allo scienziato, negli scisti e nelle stratificazioni, e soprattutto nei resti di conchiglie fossili (i 'nicchi'), la loro continua trasformazione. Nei fogli della caverna e del mostro marino (1478-1480) la montagna rivela il proprio processo di accrescimento, a partire da un immenso animale marino la cui carcassa ("la meravigliosa forma di questo pesce": e si noti l'impiego specifico del termine 'forma', che nel lessico tecnico dello scultore poteva indicare anche l'involucro vuoto destinato ad accogliere il metallo fuso), arenata su una spiaggia, ne ha costituito le fondamenta: "Per le cavernose e ritorte interiora <...> Ora disfatto dal tempo paziente diaci in questo chiuso loco, co' le isspogliate, spolpate e igniude ossa hai fatto armadura e sosstegno al soprapossto monte" (codice Arundel, f. 156r). Su questo stesso foglio giovanile leggiamo il primo racconto di un'ascensione di montagna da parte di un Leonardo "vago di vedere" e spinto solo dalla "bramosa voglia": un racconto probabilmente fantastico, ambientato sulle falde di un "un gran monte" vulcanico, paragonato a Stromboli e Mongibello, con la sua "gran muglia", e la fuoriuscita violenta del "mal tenuto elemento" del fuoco (codice Arundel, f. 155r).

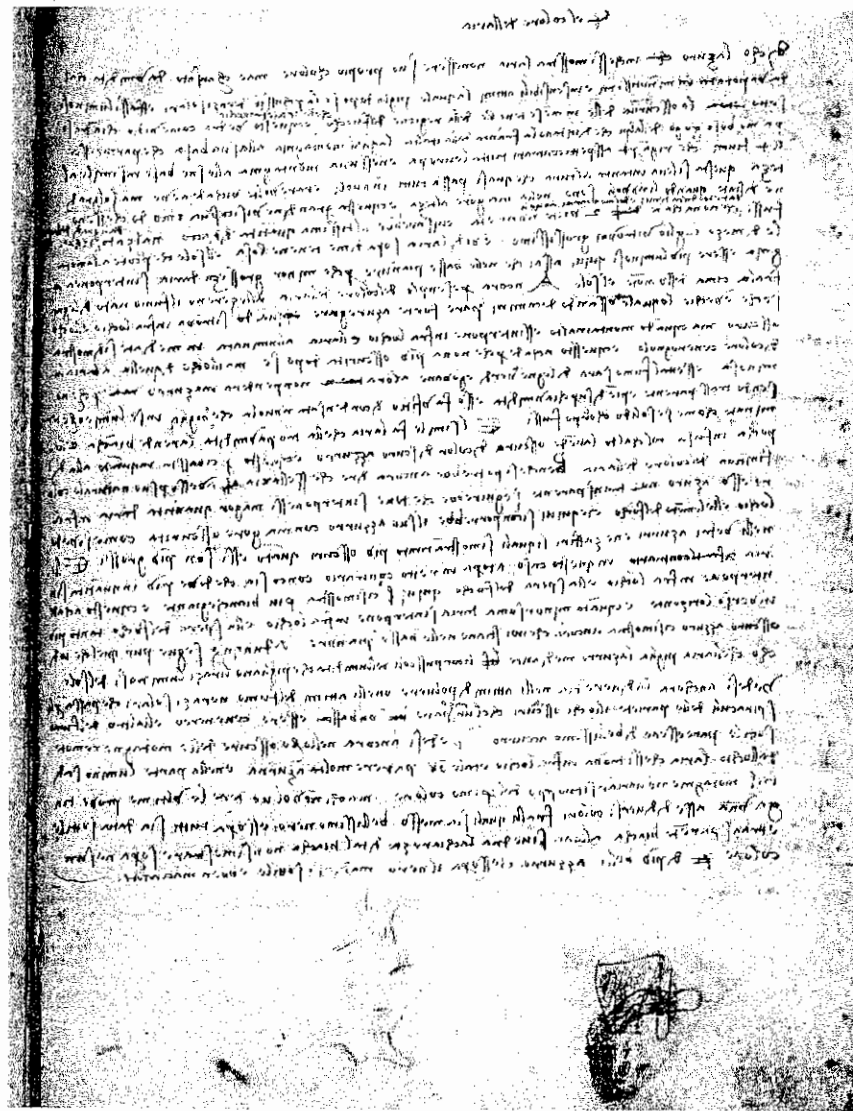
Singolarmente, questo ricordo di ascensione fantastica non è isolato, negli scritti vinciani. Spesso la scrittura della montagna diventa in Leonardo scrit-

tura dell'io (come lo era stato per Petrarca nell'epistola a Dionigi di Borgo San Sepolcro, nella memoria della salita al Monte Ventoso: e identica era lì l'iniziale motivazione interiore: "sola videndi insignem loci altitudinem cupiditate ductus"). Un racconto fantastico (ma basato su testi geografici e relazioni autentiche di viaggiatori) è certo quello del Monte Tauro, nella *Lettera al Diario* (Codice Atlantico f. 393v ex 145va-vb, ca. 1508), in cui la descrizione dell'altissima montagna tocca accenti di poetico stupore, di fronte alla cima elevata al di sopra delle nubi, ancora illuminata dalla luce solare mentre sulla terra è calata l'oscurità, al punto da sembrare una "cumeta". In prima persona sono i ricordi delle ascensioni sulle montagne appenniniche, sui nudi sassi della Verna colpiti dal fulmine (codice E, f. 1r; cfr. anche codice Leicester, f. 32v): e soprattutto quello del 'Monbosò', consegnato alle pagine del codice Leicester, il manoscritto in cui Leonardo trascrive, intorno al 1508 (e quindi contemporaneamente ai disegni per i paesaggi della Sant'Anna), una raccolta di scritti sulla terra, sulle acque, sulle montagne, risalenti agli anni precedenti:

#### Del colore dell'aria

Dico l'azzurro in che si mostra l'aria non essere suo proprio colore, ma è causato da umidità calda, vaporata in minutissimi e insensibili attimi, la quale piglia dopo sé la percussione de' razzi solari e fassi luminosa sotto la oscurità delle immense tenebre della regione del fuoco che di sopra le fa coperschio. E questo vedrà, come vid'io, chi andrà sopra Monbosò, giogo delle Alpi, che dividano la Francia dall'Italia, la qual montagna ha la sua basa che parturisce li 4 fiumi che rigan per 4 aspetti contrari tutta l'Europa; e nessuna montagna ha le sue base in simile altezza. Questa si leva in tanta altura, che quasi passa tutti i nuvoli, e rare volte vi cade neve, ma sol grandine di state, quando li nuvoli sono nella maggior altezza. E questa grandine vi si conserva in modo che, se non fussi la raretà del cadervi, e del montarvi nuvoli, che non accade 2 volte in una età, e' vi sarebbe altissima quantità di diaccio inalzato da li gradi de la grandine, il quale, di mezzo luglio, vi trovai grossissimo, e vidi l'aria sopra di me tenebrosa, e il sole che percoetea la montagna essere più lumiposo quivi assai che nelle basse pianure, perché minor grossezza d'aria s'interponea infra la cima d'esso monte e 'l sole. (codice Leicester, f. 4r) (ill. 9).

Quella che altrove Leonardo chiama "la esperienza di Monbosò" (codice Leicester, f. 36r), con tutto il valore di evidenza della verità scientifica annesso alla parola 'esperienza', coincise probabilmente con uno dei viaggi compiuti per conto di Ludovico il Moro, allo scopo di ispezionare i confini del



9. Seattle, Bill Gates Collection. Codice Leicester, f. 4r.



ducato e apprestarne la difesa da eventuali nemici esterni. Il 20 giugno 1493 Bramante era a Crevola d'Ossola, intento a esaminarne le fortificazioni, interrogando paesani e uomini d'arme. Leonardo avrebbe potuto essere con lui (molti anni dopo l'ingegnere Benvenuto di Lorenzo della Golpaia avrebbe riportato nel suo zibaldone tecnico Marciano 5363, f. 7v, un disegno di ruota idraulica con la nota "Copia d'uno strumento che mandò Lionardo da Vinci a Bernardo Ruciellai di Francia, fatto là da uno vuillano da Domdassoli"); e si sarebbe trovato improvvisamente solo, quando Bramante ripartì, indispettito per la mancanza di fiducia del duca.

Se, come è probabile, Monboso sta per Monte Rosa (il toponimo antico era già attestato al tempo di Leonardo), il ponte di Crevola, alla confluenza del Toce e del Divéria, era un buon punto di partenza per salire al Sempione, a duemila metri; o ancora, dalla Val d'Ossola, era possibile risalire la Valle Anzascia fino a Macugnaga, e tentare l'ascensione ai ghiacciai, che Leonardo testimonia comunque d'aver visto. L'impressione dell'immensità della 'basa' del massiccio del Rosa era motivata dalla notevole distanza che intercorreva tra i passi praticabili, a ovest il Gran San Bernardo, a est il Sempione. Il massiccio era considerato, erroneamente, il più alto dell'arco alpino, naturale confine tra Italia e Francia (comprendendo nella definizione geografica anche il bacino dell'alto Rodano, nella Svizzera di lingua francese), origine dei quattro grandi fiumi europei, il Rodano, il Reno, il Po e il Danubio (osservazione vera per i primi due, che scaturiscono da Furkapass e Oberalp pass, nei pressi del San Gottardo, ma non per il Po e il Danubio, originati sul Monviso e nella Selva Nera).

La "esperienza del Monboso" costituì senz'altro l'occasione per un'osservazione diretta dei fenomeni atmosferici e meteorologici di alta quota, con un progresso di conoscenze che affioreranno ancora nel *Libro di pittura*: la diminuzione della densità e della temperatura dell'aria (cap. 799); le differenti condizioni di luce, ombra, colore, il cambiamento della vegetazione alle diverse altitudini; l'inarrestabile processo di erosione delle rocce e la mutazione della forma delle montagne nel tempo (capp. 804-806). Ma l'ascensione, ricordata con particolare solennità nel codice Leicester, assumeva anche il valore simbolico di un confronto con la natura, in luoghi incontaminati dalla civiltà dell'uomo. Nella loro contemplazione, Leonardo forse si fermò sulla cima fino al tramonto di quella chiara giornata estiva, a osservare il formarsi di ombre azzurre sulla neve, sotto i raggi rossastri del sole all'orizzonte: "Io ho spesse volte veduto a uno obbietto bianco e' lumi rossi e l'ombre azzurreggianti; e questo accade nelle montagne di neve, quando il sole tramonta e l'orizzonte si mostra infocato" (*Libro di pittura*, cap. 250).

## Bibliografia

- D.W. Freshfield, *The Alpine Notes of Leonardo da Vinci*, *Proceedings of the Royal Geographical Society*, VI (1884), pp. 335-40.
- G. Uzielli, *Leonardo da Vinci e le Alpi*, in *Bollettino del Club alpino italiano*, vol. 23, n. 56 (1889), pp. 81-156.
- M. Baratta, *Leonardo da Vinci ed i problemi della Terra*, Torino, Bocca, 1903.
- M. Cermenati, *Leonardo da Vinci in Valsassina*, Milano, Cogliati, 1910.
- M. Baratta, *Leonardo da Vinci e la cartografia*, Roma, Voghera, 1912.
- G. Castelfranco, *Il paesaggio di Leonardo*, Milano 1953 (poi in *Studi vinciani*, Roma 1962, pp. 125-42).
- R. Almagià, *Scritti geografici*, Roma, Cremonese, 1961.
- E.H. Gombrich, *L'eredità di Apelle. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1986.
- V. Ricci, *L'andata di Leonardo da Vinci al Monviso*, Roma 1977.
- The Drawings and Miscellaneous Papers of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Vol. I, *Landscapes Plants and Water Studies*, a c. di C. Pedretti, London-New York, Johnson Reprint, 1982.
- Leonardo da Vinci. *Studi di Natura dalla Biblioteca Reale nel Castello di Windsor*, Catalogo a c. di C. Pedretti, Introduzione di K. Clark, Firenze, Giunti Barbèra, 1982.
- L. Firpo, *Leonardo in Piemonte*, Milano 1982.
- F.P. Di Teodoro, 'Stupenda e dannosa meraviglia', "Achademia Leonardi Vinci", II (1989), pp. 121-26.
- D. Bramante, *Sonetti e altri scritti*, a c. di C. Vecce, Roma, Salerno, 1995.
- Ipotesi e suggestioni. Mostra fotografica di disegni Vinciani e località lombarde*, foto di L. Conato, Milano, Ente Raccolta Vinciana, 1995.
- A. Marinoni, *L'ortografia di Leonardo*, "Raccolta Vinciana", XXVI (1995), pp. 135-58.
- A. Recalcati, *Le Prealpi lombarde ritratte da Leonardo*, "Achademia Leonardi Vinci", X (1997), pp. 125-33.
- C. Vecce, *Leonardo*, Roma, Salerno, 1998.
- C. Scarpati, *Leonardo scrittore*, Milano, Vita e Pensiero, 2001.
- C. Starnazzi, *Leonardo cartografo*, Firenze, I.G.M., 2003.
- C. Vecce, "O divino primitivo": *Leonardo in Campania*, in *O poesia tu più non tornerai. Campania moderna*, Macerata, Quodlibet, 2003, pp. 237-57.
- C. Starnazzi, *Leonardo da Vinci. Acque e terre*, Firenze, Gran'tour, 2002.