

*Leonardo, arte (e follia) della guerra **

CARLO VECCE

Che cos'è la guerra, per Leonardo? Come è noto, una delle possibili risposte sembra essere nel *Libro di pittura*. Nella seconda parte, *Precetti del pittore*, fra i testi dedicati alla composizione delle 'istorie', Leonardo insiste sul tema delle attitudini e dei movimenti delle figure umane. Necessaria una tecnica rappresentativa che riesca a renderli nel modo più esatto possibile, ad esempio con l'uso sistematico degli 'scorti', applicati agli infiniti *storciamenti e piegamenti* dei soldati (simili ai *serpeggiamenti* degli animali, come nei disegni vinciani dei movimenti di gatti o cavalli, ed evidenti nei disegni per la *Battaglia di Anghiari*: cfr. ad es. Venezia, Gallerie dell'Accademia, n° 215) (*Libro di pittura* § 177, originale perduto, databile c. 1505–1510, insieme a 176 e 178):

Del comporre le istorie.

Ricordati, fintore, quando fai una sola figura, di fuggire li scorti di quella, sì delle parti come del tutto, perché tuaresti da combattere con la ignoranza delli indotti di tale arte; ma nelle istorie fanne in tutti li modi che ti accade, e massime nelle battaglie, dove per necessità accade infiniti storciamenti e piegamenti delli componitori di tale discordia, o vo' dire **pazzia bestialissima**.



Come sempre, Leonardo cerca di usare le parole con straordinaria esattezza, e noi dobbiamo interrogarci sul loro significato nel contesto preciso in cui vengono utilizzate. La battaglia è innanzitutto una 'dis-cordia', cioè uno scontro di forze opposte e inconciliabili. Ma *discordia* è parola rarissima in Leonardo. Oltre al passo

* Dedico queste pagine alla memoria del grande amico 'vinciano', Romano Nanni, e alla sua opera appassionata di promozione della conoscenza della figura e dell'opera del Maestro. Rinvio, per bibliografia più dettagliata, alla mia 'lettura vinciana' su *Le battaglie di Leonardo* [*Codice A, ff. 111r e 110v, Modo di figurare una battaglia*], (*LI Lettura Vinciana*, 16 aprile 2011), Firenze, Giunti, 2012.

del *Libro di pittura*, compare solo due volte nei suoi codici. La prima occorrenza è nel Trivulziano, p. 100 (f. 54v), tra le liste di parole tratte dal X libro del *De re militari* di Valturio. L'altra si registra nel celebre foglio della fiamma (Codice Atlantico f. 728r), magistralmente illustrato da Paolo Galluzzi, in un testo intitolato *Del caldo che si refugge al mezzo del nuvolo da lui elevato*, descrizione della lotta fra le due «potenzie contrarie del caldo e del freddo», con l'ipotesi teorica di una nuvola 'eterna':

Ma se noi abbiam poste tali potenzie equali, cioè il caldo e 'l freddo, elli è necessario che l'un non si consumi per causa dell'altro, e per questo abbisognerebbe concludere che la situazione e figura di tal nuvolo fussi eterna, ma perché tale eternità non ci è conceduta dalla sperienza, perché nessun nuvolo ha premanenza né di suo, figura o quantità, e' ci bisogna trovar la causa vera della sua distruzione e questo fia il vento che percotendo romperà e ravvilupperà le parte di tal nuvolo e misterà insieme il caldo e l'umido insieme col freddo e genera **furiosa discordia** d'acqua, pioggia, grandine e vento, eccetera

Leonardo definisce *furiosa discordia* lo scontro degli opposti (caldo, freddo, umido, secco) che si risolve nel movimento 'furioso' di una tempesta, di un diluvio: come una battaglia (assimilata ad un fenomeno atmosferico che non può durare in eterno), che deve risolversi nella vittoria degli uni o degli altri 'compositori' (cfr. ancora, per i dettagli degli sbuffi di fumo, i disegni per la *Battaglia di Anghiari*: Venezia, Gallerie dell'Accademia, n° 215A).



Allo 'spettacolo' della guerra, come è noto, è dedicato il testo più importante e complesso di quelli intitolati 'Modo di figurare', il *Modo di figurare una battaglia* (*Libro di pittura* § 148), databile intorno al 1492 perché già presente nel codice A (ff. 111r-110v). La *furiosa discordia* vi si rende visibile (ed è quindi rappresentabile dal pittore) nella molteplicità di movimenti, attitudini, gesti, piegamenti e distendimenti di membra (*Libro di pittura* § 181):

Del comporre delle storie.

Lo studio de' compositori delle istorie debbe essere de porre le figure disgrossatamente, cioè bozzate, e prima saperle ben fare per tutti li versi e piegamenti e distendimenti delle lor membra. Di poi sia presa la descrizione di due che arditamente combattino insieme, e questa tale invenzione sia esaminata in vari atti e per vari aspetti;

di poi sia seguitato il combattere de l'ardito col vile e pauroso; e queste tali azzioni, e molti altri accidenti de l'animo, sieno con grande essaminazione e studio speculate.

La figurazione di una battaglia può comprendere lo studio dei duellanti («quando doi irati contendano insieme») e della «ferocità dell'atto» (*Libro di pittura* § 179); e anche (nella Parte terza del *Libro di pittura*, intitolta *Dei vari accidenti e movimenti de l'uomo e proporzione di membra*) l'analisi dei 'moti composti' dei combattenti, «di grande artificio e di grande vivacità e movimento» (*Libro di pittura* § 280):

D'attitudine e movimenti e loro membra.

Non sia replicato li medesimi movimenti in una medesima figura che le sue membra, o mani, o dita; né ancora si replichi le medesime attitudini in una storia; e se la storia fusse grandissima, com'è un zuffo od uccisione di soldati, dove non è nel dare se non tre modi, cioè una punta, un riverso e un fendente, ma in questo caso tu te hai a ingegnare che tutti li fendenti sieno fatti in varie vedute, come dire alcuno ne sia volto di dietro, alcuni per lato ed alcuni dinanzi, e tutti li altri aspetti de li medesimi tre movimenti sieno partecipanti di questi tre movimenti semplici; e per questo dimanderemo tutti li altri partecipanti d'uno di questi. Ma li moti composti sono nelle battaglie di grande artificio e di grande vivacità e movimento; e sono detti composti quelli che una sola figura ti dimostra le gambe dinanzi, e parte del profilo della spalla. E di questi composti si dirà in altro loco.

Ma la guerra non è per Leonardo solo un problema di rappresentazione (o di 'racconto': questione comunque ricorrente nel 'paragone' con gli scrittori, storici o poeti, presenti nella sua biblioteca: Livio, Lucano, Luca e Luigi Pulci). La guerra è anche arte, e mestiere (delle armi), e lo sa bene chi si era presentato al Duca di Milano con una lettera-curriculum che insiste soprattutto sulle competenze dell'ingegnere militare. Nel corso degli anni, oltre ad aver effettivamente lavorato come ingegnere militare e civile per i suoi patroni (Ludovico il Moro, Cesare Borgia, la Signoria fiorentina, Charles d'Amboise, Giuliano de' Medici, Francesco I), Leonardo ha portato avanti un attento lavoro di documentazione sull'arte della guerra, basandosi sia sulla tradizione orale e pratica degli ingegneri fiorentini e senesi (soprattutto Francesco di Giorgio, di cui legge e postilla il *Trattato di architettura*) che sulla lettura di autori antichi e moderni che trattano di arte della guerra, come il *De re militari* di Roberto Valturio volgarizzato dal Ramusio (Verona 1483), o gli antichi scrittori stratagematici (Frontino, Vegezio ed Eliano). Fra questi libri, anche un testo letterario, un poema in terzine come il *De re militari* di Antonio Cornazzano, cortigiano e uomo d'armi, che loda l'arte militare classica come arte nobile e onorevole, derivata dalla virtù degli antichi («Fra l'arte che si fan degne d'honore / a cui l'ongegno human s'è industriato / militia è 'l frutto et la scientia il fiore»), e condanna invece la «diabolica arte» delle armi da fuoco:

Nacque così madonna la bombardarda
di quel che venne le cose itirando,
et dui figli hebbe, sciopetto e spingarda.
Questa diabolica arte dette bando
a l'altre tutte, hor le città ferrate
apre a inimici che van saccheggiando.
E fa tremar del suon le squadre armate. (*De re militari*, III 1)

In Valturio Leonardo leggeva che l'arte militare è segno della civilizzazione umana, in cui scienza e tecnologia concorrono nell'invenzione di nuove macchine militari, prodotti dell'ingegno, e al capitano di milizie si propone una formazione integrale di tipo umanistico, nelle lettere e nella storia:

Che cosa sia l'arte militare et in quante parte sia partita secondo il detto de Iphicrate. Cap. II. / L'arte militare è una certa civile parte et facultate honoratissima a l'altre parte de la civile potentia defendendo contenere, secondo la natura grandemente nicessaria, et legittimamente a questo stesso per varii di diversi tempi exempii per electione et sacramento spinta. (*De re militari*, I 2)

Se anche nella parola *bellum* e *bellicum* è possibile riconoscere l'etimologia da *belva*, è la civiltà che ha fatto progredire l'uomo allontanandolo dallo stato ferino:

L'arte bellica non sciochamente mi parria esser dicta da le belve perché li homeni a quelli primi tempi per acquistarsi el viver et le case combatevano con le ungie et denti de che n'è testimonio Horatio dove dice che in quella prima etade per le case et per le grande pugnavano con denti et ongia et dapoì l'uso fabricò le arme. (*De re militari*, I 1)

De le arme et donde siano dicte. [...] Lucretio nel quinto libro de natura rerum dice che le arme de li antiqui erano le mane le ongie li denti li saxi li bastoni li rami, dopoi le fiamme il focho; ultimamente fo ritrovato la violentia dil ferro et dil metallo et dinanti fu l'uso dil metallo che la cognitione dil ferro. (*De re militari* X 2)

In generale, però, la posizione umanistica sull'invenzione delle moderne armi da fuoco (considerate segno non di progresso ma di corruzione del genere umano) resta negativa, come afferma Polidoro Vergili nel *De inventoribus rerum*:

Et haec omnia ad hominum perniciem inventa sunt, et illud novitium inventum in primis, quod bombardam vocant, quo post hominum memoriam, nihil terribilius ab humano ingenio excogitari potuit. [...] Ex quo iam usu venit, ut in ea hoc tempore omnis ferme vis peditum, omnis equestris splendor, omnis denique bellica virtus indecore consistat, taceat, obtorpeat.

Il tema del progresso tecnologico si rovescia allora in quello della decadenza dell'umanità che si è allontanata dalla purezza e dall'innocenza dello stato di natura. Tra i testi classici amati dal giovane Leonardo a Firenze, le *Metamorfosi* di Ovidio (nel volgarizzamento di Arrigo de' Simintendi, felicemente individuato da Romano Nanni) presentano il mito del passaggio dall'età dell'oro all'età del ferro, allegoria della graduale corruzione del genere umano nell'abbandono della felice condizione primordiale: in questo contesto nacquero le armi, le guerre e tutti i mali, cui gli dèi risposero con la punizione terribile del diluvio (altra ricorrente visione nell'immaginario vinciano):

E non fue domandato a la ricca terra solamente le biade e' debuti notricamenti; ma delle sue interiore si cavano le ricchezze, provocamenti de' mali; le quali ella avea riposte all'ombre stegie. Già uscio lo nocevole ferro fuori; e l'oro, più nocevole che 'l ferro. Uscio fuori la battallia che combatte per l'uno e per l'altro; e con la mano sanguinosa l'uomo scomuove le risonanti armi. (*I primi cinque libri delle Metamorfosi d'Ovidio volgarizzate da Ser Arrigo Simintendi da Prato*, a c. di C. Basi e C. Guasti, Prato 1846, pp. 10-11)

Infine, Plinio il Vecchio, all'inizio del VII libro della *Storia Naturale* (volgarizzata da Cristoforo Landino, Venezia 1476), confrontando l'uomo e gli altri animali, mette in evidenza la debolezza intrinseca dell'uomo rispetto a tutte le altre creature: la natura nei suoi confronti sembra essere stata matrigna, non madre (celebre aforisma che Leonardo riprenderà nel Codice Forster III, e nelle Profezie):

Cominceremo da l'uomo per cagione del quale pare che la natura abbi prodotto tutte l'altre cose, ma non senza gran prezzo ci ha dato tante cose, et con crudeltà ha voluto ci sieno coste troppo care, in forma che difficilmente si può giudicare se migliore madre inverso di noi è stata, o più crudel matrigna. [...] Finalmente gl'altri animali con quegli della loro spetie vivono quietamente, ragunonsi insieme per difendersi da quegli che sono d'altra generatione. La ferocia de' lioni non combatte con gl'altri lioni. El serpente non morde l'altro serpente. E' pesci non usano crudeltà se non in quegli che non sono della sua spetie. Ma l'huomo più danni riceve da gl'huomini che da gl'altri animali.

Come Ovidio, anche Plinio considera la ricerca dei metalli nel ventre della grande madre terra come una sorta di peccato di empietà, all'origine di tutti i mali:

Libro XXXIII. Nature di metalli. Narreremo al presente e' metalli et le riccheze et pregi delle cose le quali molta e varia cura degl'huomini investiga drento al ventre della terra, perché in alchuni luoghi si chava oro, argento, rame et ottone, perché la vita è avida d'accumulare riccheze. In alcuni altri luoghi cavano le gemme per vezzi et dilicateze et per ornamenti et picture delle dita et della mura. Altrove cavano el ferro el quale serve alla nostra temerità, el quale nelle guerre et nelle uccisioni è più grato che l'oro, et andiamo ricercando ogni minima sua vena, et veggiamo non senza stupore e' monti cavati alcuna volta aprirsi o mescolarsi con le vene, il che è senza fallo segno d'indegnatione della sacra madre. Entriamo nelle sue interiore et dove sono le sedie degl'inferi cerchiamo le riccheze come se fussi poco benigna et fertile dove la seghiamo. Et tra queste cose è minima quella parte che si cerca per medicina. [...] O monstruosi ingegni, in quanti modi abbiamo noi accresciuto e' pregi alle cose? Èssi aggiunta l'arte della pictura et ha facto l'oro et l'ariento più caro, et ha apparato l'uomo provocare la natura et gl'irritamenti de' vitii hanno accresciuto l'arte, et ècci giovato scoprire le libidini ne' vasi da vere et bere con cose obscene. (XXXIII 1)

[Ferro] optimo et pessimo instrumento della vita nostra [...] il medesimo ancora usiamo alle battaglie alle uccisioni et a' latrocinii; ma gittandolo di lontano o colle mani o cogli strumenti et alcuna volta lo facciamo pennuto, il che è scleraticissima fraude della umana generatione, facendo il ferro uccello et dandogli l'ale acciò che la morte venghi più tosto a l'uomo, per la quale cosa la colpa s'attribuisca a l'uomo et non alla natura. (XXXIV 14)

Riprendendo l'ultimo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, Leonardo afferma «esser cosa nefandissima il torre la vita all'omo» (Windsor f. 19001r), o agli stessi animali. Nelle *Profezie*, invece, la fonte principale è Plinio: i metalli di cui sono fatte le armi serviranno per distruggere l'umanità, ma a sua volta è l'uomo stesso colpevole dei propri crimini (da ricordare che le profezie erano recitate «in forma di frenesia o di farnetico, d'insania di cervello»):

De' metalli.

Uscirà delle oscure e tenebrose spelonche chi metterà tutta l'umana spezie in grandi affanni, pericoli e morte, a molti seguaci lor dopo molti affanni darà diletto, e chi non fia suo partigiano morrà con istento e calamità. Questo commetterà infiniti tradimenti, questo aumenterà e persuaderà li omini tristi alli assassinamenti e latrocini e le servitù,

questo terrà in sospetto i sua partigiani, questo torrà lo stato alle città libere, questo torrà la vita a molti, questo travaglierà li omini infra lor co' molte flalde, inganni e tradimenti. O animal mostroso, quanto sare' meglio per li omini che tu ti tornassi nell'inferno! Per costui rimarran diserte le gran selve delle lor piante, per costui infiniti animali perdan la vita. (Codice Atlantico f. 1033r)

Della crudeltà dell'omo.

Vedrassi animali sopra della terra, i quali sempre combatteranno infra loro e con danni grandissimi e spesso morte di ciascuna delle parte. Questi non aran termine nelle lor malignità; per le fiere membra di questi verranno a terra gran parte delli alberi delle gran selve dell'universo; e poi ch'e' saran pasciuti, il nutrimento de' lor desideri sarà di dar morte e affanno e fatiche e paure e fuga a qualunque cosa animata. E per la loro ismisurata superbia questi si vorranno levare inverso il cielo, ma la superchia gravezza delle lor membra gli terrà in basso. Nulla cosa resterà sopra la terra, o sotto la terra e l'acqua, che non sia perseguitata, remossa e guasta; e quella dell'un paese remossa nell'altro: e 'l corpo di questi si farà sepultura e transito di tutti i già da lor morti corpi animati. O mondo, come non t'apri, e precipita nell'alte fessure de' tua gran balatri e spelonche, e non mostrare più al cielo sì crudele e dispietato monstro! (Codice Atlantico f. 1033v)

I morti usciranno di sotto terra e co' loro fieri movimenti caceranno del mondo innumerabili creature umane.

Il ferro uscito di sotto terra è morto, e se ne fa l'arme che ha morti <t>anti omini. (Codice Arundel f. 42v)

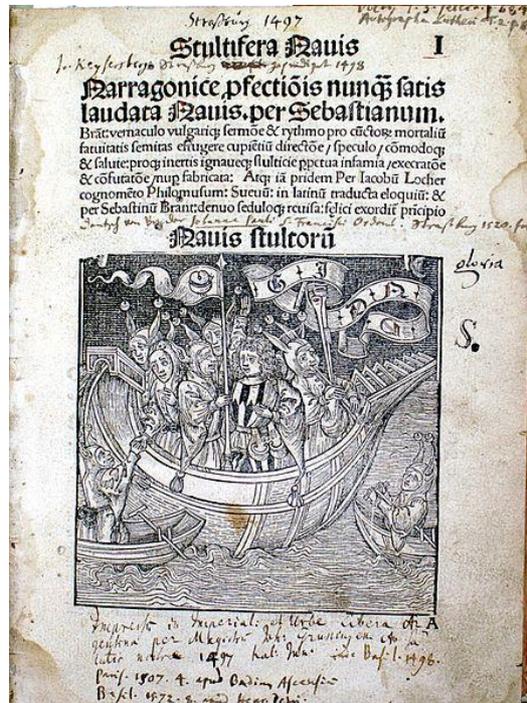
Delle bombarde ch'escan della fossa e della forma.

Uscirà di sotto terra chi con ispaventevoli grida stordirà i circostanti vicini, e col suo fiato farà morire li omini e ruinare le città e castella. (Codice Atlantico f. 357r)

A questo punto, possiamo comprendere meglio che cosa volesse dire Leonardo con «pazzia bestialissima». Non si tratta dell'affermazione apodittica di una condanna morale. La frase ha un valore paradossale, soprattutto se applicata ad un contesto che sembra dominato dal trionfo dell'*ars*. Il paradosso è quello della civiltà umanistica al suo apogeo: l'invenzione della guerra moderna come forma di violenza collettiva legalizzata, che si evolve verso la massima violenza possibile, l'uccisione su larga scala di altri esseri umani. Il risultato più efficace (la distruzione del nemico, e la vittoria), nel modo più economico possibile. E' anche la proiezione della crisi irreparabile del rapporto tra uomo e natura: l'arte supera la natura, e la guerra diventa tecnologica, 'razionale'. Ma più la guerra acquista in 'arte' e 'ragione', più sembra diventare una forma di follia, ancor più spaventosa perché fredda e calcolatrice, come nei 'bollettini di guerra' dei conflitti moderni, che registrano i numeri dei caduti, dei feriti, dei dispersi, delle armi catturate o perdute.

Nella storia della cultura, la posizione di Leonardo assume un'importanza critica fondamentale, se collegata alla 'storia della follia' tracciata da Michel Foucault nell'Europa all'alba dell'età moderna, nel momento di riduzione della 'follia' a fenomeno clinico, e di sua interpretazione come forma di alterazione della 'normalità' che deve essere emarginata, circoscritta, eliminata dalla società 'sana'. Non è un caso che nel 1503 Leonardo registri nella lista dei suoi libri nel Codice di Madrid II (f. 2v) uno dei più importanti libri 'di follia' dell'epoca, *Das Narrenschiff* di Sebastian Brandt, pubblicato in tedesco a Basilea nel 1494, e subito tradotto in francese e pubblicato a Parigi e Lione dal 1497. Credo che l'interesse primario, più che per il testo di Brandt (di ispirazione satirico-morale), fosse per il ricco apparato iconografico, opera

collettiva di un gruppo di incisori tedeschi, di cui il più prolifico, con ben 75 silografie, fu il giovane Albrecht Dürer. Non è improbabile che il libro fosse stato donato a Leonardo dallo stesso Dürer, al tempo del suo viaggio a Milano alla fine del Quattrocento e dei primi scambi artistici con Leonardo.



La guerra è pazzia anche nella *Canzona de' pazzi* di Giovanbattista dell'Ottonaio (1482-1527), canto carnascialesco diffuso a Firenze al tempo della *Battaglia di Anghari*:

Quel che la nostra superba pazzia
 punisce nel profondo,
 vuol ch'oggi noi mostriamo a tutto il mondo
 che ciascun ha un ramo di pazzia.
 Pazzi son tutt'i ciechi innamorati,
 perché son sempre il giuoco delle gente;
 pazzi tutti i soldati
 ch'a morir vanno quasi per niente;
 pazzo è ciascun vivente;
 ma più chi vuol coprir la suo pazzia.
 Pazzi son tutti i principi e' signori,
 potendo stare in pace, e voler guerra.

Nell'*Orlando furioso* Ariosto mette in scena la crisi della ragione misura di tutte le cose attraverso la vicenda della follia del principe dei paladini cristiani, la sua metamorfosi bestiale segnata dalla perdita del linguaggio, dalla nudità del corpo e dagli atti violenti e immani: ma allo stesso tempo gli appare altrettanto folle il diabolico “ferro bugio” (IX,28), “o scelerata e brutta / invenzion” (62,1-2).

Per Erasmo, nell'*Elogio della pazzia*, “la pazzia è causa delle guerre”:

Ci sono due specie di follia. Una scaturisce dagli inferi tutte le volte che le crudeli dee della vendetta, scatenando i loro serpenti, suscitano nei cuori dei mortali ardore di guerra, o insaziabile sete di oro, o amore turpe e scellerato, parricidio, incesto, sacrilegio, e altri consimili orrori; oppure quando travagliano con le furie e le faci tremende, un animo conscio dei propri delitti. L'altra, non ha nulla in comune con questa; nasce da me e tutti la desiderano. Si manifesta ogni volta che una dolce illusione libera l'animo dall'ansia e lo colma, insieme, di mille sensazioni piacevoli.

Negli *Adagia*, n° 145, *Dulce bellum inexpertis*, Erasmo parla esplicitamente di una follia collettiva (p. 704: “communi furore”) che rende l'uomo peggiore delle bestie:

Sono solito domandarmi, spesso meravigliato, cosa mai spinga, non dico i cristiani, ma gli uomini tutti, a tale punto di follia da adoperarsi, con tanto zelo, con tante spese, con tanti sforzi, alla reciproca rovina generale della guerra. Che altro infatti facciamo nella vita se non la guerra o prepararci alla guerra? Neppure tutte le bestie combattono tanto, ma solo le belve, le bestie cattive. E neppure queste combattono fra loro, ma solo se sono di specie diverse. Combattono con mezzi naturali. Non come noi con macchine escogitate da un'arte diabolica.

Ariosto, Erasmo, Leonardo. Il cerchio si chiude. Leonardo dedica al tema della follia un'attenzione costante, come forma paradossale di comunicazione di elementi di verità sulla condizione umana. Nel Trivulziano aveva schedato la definizione “frenesia: pazzia” tratta dal *Vocabulista* di Luigi Pulci, nel 1491 aveva messo in scena un corteo di ‘omini salvatichi’; e le sue profezie erano recitate a corteo “in forma di frenesia o di farnetico, d'insania di cervello”. Non c'è da sorprendersi se nel *Libro di pittura* (in un testo di cui l'originale perduto potrebbe essere databile al 1500; ma Carlo Pedretti ritiene “probabile l'appartenenza al periodo sforzesco”) si rinviene il proposito di dedicare una sezione specifica del ‘libro’ proprio alla pazzia (*Libro di pittura* 370), in relazione di prossimità ai testi riservati alla figurazione dell'ira e delle altre passioni primarie, ‘bestiali’, che poi concorrono alla figurazione della grande ‘istoria’ che è la battaglia:

Delli moti aproprati alla mente del mobile.

Sono alcuni moti mentali sanz'el moto del corpo, et alcuni col moto del corpo. Li moti mentali senza 'l moto del corpo lasciano cadere le braccia, mani et ogni altra parte che mostri vita; ma li moti mentali col moto del corpo tengono il corpo con le sue membra con moto aproprato al moto della mente; e di questo tal discorso si dirà molte cose. Ecci un terzo moto ch'è partecipante de l'uno e de l'altro, et un quarto che non è né l'uno né l'altro; e questi ultimi sono insensati, overo disensati; e si metta nel **capitolo della pazzia**, o di buffoni nelle loro moresche.

Il ‘capitolo della pazzia’ (non rintracciabile oggi fra i testi di Leonardo) avrebbe dunque offerto l'analisi dei moti “insensati overo disensati”, come quelli dei “buffoni nello loro moresche”. Il paragone con le ‘moresche’ ritorna frequentemente, e anche associato all'immagine della battaglia: “et ancora ti ricordo che li movimenti non sieno tanto sbalestrati e tanto mossi, che la pace paia battaglia o moresca d'imbriachi” (Ldp 285); “spiritati e maestri di moresche” (Ldp 58).

Ma che cos'era la moresca? Una danza di origine araba fortemente ritmata (binaria o ternaria), una pantomima mascherata che di solito simulava una battaglia tra due schiere armate e contrapposte, talvolta esibizione acrobatica di saltimbanchi e giullari (come le giravolte dei celebri e fantomatici *tomi*, schizzati da Leonardo tra i rebus di Windsor), e con accompagnamento di clangori barbarici e militari (tamburi, nacchere, sonagli). In contesto carnevalesco, la moresca poteva confondersi con la tradizione medievale della danza dei folli. La 'moresca' era anche la danza indiavolata che chiudeva l'*Orfeo*, con le baccanti che dilanano il corpo di Orfeo, scena terribile rappresentata da Leonardo in un piccolo disegno (frammento del cosiddetto *Foglio del Teatro*, scoperto da Carlo Pedretti), che a sua volta sembra riprendere un'incisione di Dürer, e una vettura della *Camera degli Sposi* di Mantegna.





Possiamo solo immaginare come fosse la musica che concludeva l'*Orfeo* vinciano, ascoltando la moresca finale dell'*Orfeo* di Monteverdi: musica di battaglia, sfida di 'paragone' a pittura e poesia, come quella composta da Clement Jannequin per la celebrazione della battaglia di Marignano, la 'battaglia dei giganti', vinta da Francesco I nel 1515.

VECCE

Tra i disegni di Leonardo emergono altre suggestioni visive delle ‘moresche’: in figure danzanti che potrebbero essere baccanti (Venezia, Gallerie dell’Accademia); negli “storciamenti e piegamenti” delle piante, dei cavalli e delle figure umane (di nuovo, donne) travolte dal vento nella visione del diluvio (Windsor 12376); nel *Modo di figurare una battaglia*; o nei disegni per la *Battaglia di Anghiari*. I movimenti umani diventano “insensati ovvero disensati”, passi irregolari di un balletto grottesco. La metamorfosi della figura umana è la stessa che Dante descrive, con crescendo di rappresentazione, nella discesa dell’Inferno. La meccanica ripetitività di gesti, smorfie, parole, è manifestazione disperata del dolore e dell’ira. Ma anche, come avverte Foucault, l’animalità segna il confine di una follia che non è più possibilità alternativa di una dimensione ancora umana.

