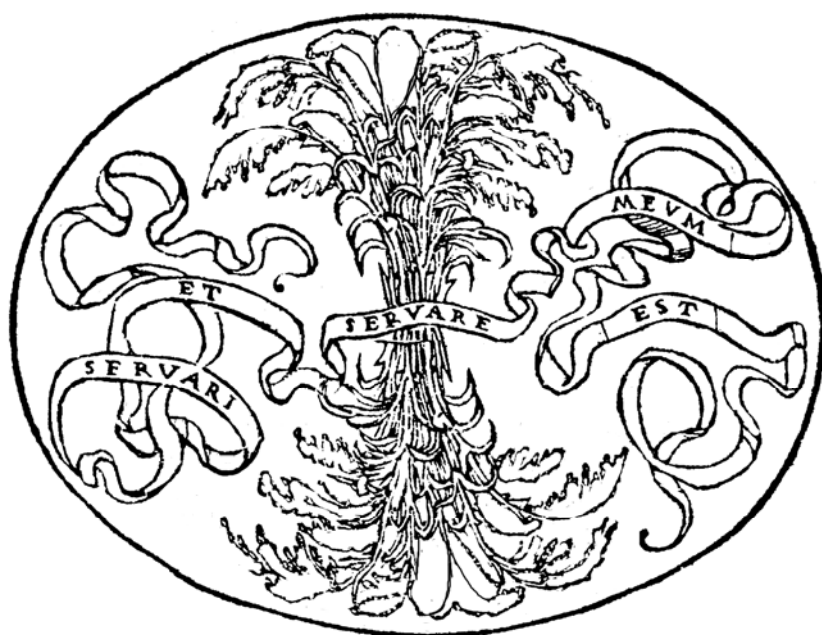


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

11/2013



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Direzione scientifica

Paola Barocchi

Comitato scientifico

Paola Barocchi, Francesco Caglioti, Flavio Fergonzi,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura scientifica

Barbara Cinelli, Tiziana Serena

Cura redazionale

Elena Miraglio, Martina Nastasi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

Arte e fotografia nell'epoca del rotocalco.

Temi e metodi di una nuova tipologia di fonti per la storia visiva della contemporaneità

- B. Cinelli, T. Serena, *Editoriale* p.1
- A. Tori, «*Generazione X*»: *storia e trasformazioni attraverso i rotocalchi di un fototesto a più mani* p.3
- C. Fabi, *Divulgazione della scultura nel secondo dopoguerra: opere e artisti dentro e fuori le pagine dei rotocalchi* p.25
- M. Camilli, *Lo scoop sul bandito Giuliano di Ivo Meldolesi: negativi, immagini fotomeccaniche e didascalie nei rotocalchi* p.47
- L. D'Angelo, *Ri-costruire l'Italia attraverso l'immagine degli artisti: il caso di Giacomo Manzù* p.67
- L. Valente, *Biografia politica dell'oggetto fotografico. La rivista illustrata della CGIL «Lavoro» e il suo archivio* p.85
- C. Brandani, *La trasformazione dei modelli autoriali nelle riviste di fotografia negli anni Cinquanta* p.103
- L. Iamurri, *Il pennello nell'occhio. La pop art sui rotocalchi, prima e dopo la Biennale del 1964* p.125
- V. Russo, *Arte grafica e moltiplicata attraverso le pagine de «L'Espresso» 1970-1979* p.145
- E. Salza, *La vertigine della citazione nelle «riproduzioni moltiplicate». Umberto Eco su «L'Espresso» negli anni Settanta* p.165
- M. Binazzi, *La Lamentatrice di Franco Pinna, dallo scatto alle trasformazioni in immagini fotomeccaniche: biografia sociale di un oggetto fotografico, 1952-2013* p.183
- E. Bellini, «*Vivere con l'arte*»: *le case d'artista come modello per il collezionismo dagli interni fotografati di «Casa Vogue», 1968-1980* p.203

ARTE & LINGUA

- B. Fanini, *Dall'invenzione al cartone. Appunti sul lessico artistico di Leonardo* p.227

DALL'INVENZIONE AL CARTONE. APPUNTI SUL LESSICO ARTISTICO DI LEONARDO

E la tua lingua sarà impedita dalla sete, et il corpo dal sonno e fame, prima che tu con parole dimostri quello che in un instante il pittore ti dimostra¹.

Il passo citato, certamente famoso, appartiene a quel lungo frammento raccolto nel *Libro di Pittura* di Leonardo in cui si celebra la superiorità dell'immagine artistica sulla poesia. Il ragionamento prende il via freddamente, con argomentazioni rigorose di natura quasi scolastica:

Non vede la immaginazione cotal eccellenza qual vede l'occhio, perché l'occhio riceve la specie, ovvero similitudini de li obbietti, e dalli alla impressiva, e da essa impressiva al senso comune, e li è giudicata².

A poco a poco, però, il tono si scalda, e la dimostrazione leonardiana si affida a osservazioni di maggiore efficacia espressiva, meno scientifiche e più familiari:

[...] infinite cose farà il pittore, che le parole non le potrà nominare, per non avere vocaboli appropriati a quelle. Or non vedi tu che se 'l pittore vol fingere animali, o diavoli ne l'inferno, con quanta abbondanza de invenzione lui transcorre? Qual è colui che non voglia prima perdere l'udire e l'odorato e il tatto che 'l vedere? Perché chi perde il vedere è come un che è scacciato dal mondo, perché lui più nol vede, né nessuna sua cosa, e questa vita è sorella della morte³.

Ho voluto dare avvio a questi miei appunti sul lessico artistico leonardiano proprio attraverso il passo citato perché l'immagine del poeta che si ostina a scrivere, sconfitto dalla

Questo mio breve contributo si propone come ideale prosecuzione e approfondimento di alcuni temi affrontati da Marco Biffi nell'articolo pubblicato sul numero precedente di questa rivista, intitolato *Alcune prime osservazioni sulla lingua artistica di Leonardo*. A tale lavoro rinvio quindi per una ricostruzione generale dell'entroterra culturale e linguistico in cui si sviluppa il lessico architettonico e pittorico di Leonardo, e per una valutazione del ruolo svolto, all'interno di questo panorama, dalla riflessione vinciana.

¹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, Codice Urbinatense lat. 1270 della Biblioteca Apostolica Vaticana, c. 6. Cito dall'edizione curata da Carlo Pedretti con trascrizione critica di Carlo Vecce (cfr. LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 140). Per le vicende di composizione del testo e i problemi di autenticità, cfr. *infra*, p. 8. L'opera leonardiana può essere consultata integralmente anche attraverso la banca dati E-LEO (*Archivio digitale per la consultazione dei manoscritti rinascimentali di storia della tecnica e della scienza*, www.leonardodigitale.com), realizzata dalla Biblioteca Leonardiana di Vinci. Il testo, come gli altri disponibili sul sito, può essere letto direttamente sulle riproduzioni fotografiche digitali, oppure attraverso la trascrizione. Un motore di ricerca, inoltre, consente di svolgere interrogazioni per forma (in proposito, cfr. BIFFI 2013, p. 184, nota 9).

² LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 139. Interessante qui l'uso di *impressiva*, termine che Leonardo preleva proprio dal lessico della Scolastica per indicare la facoltà di percepire le 'impressioni'. Di fronte all'immaginazione, la facoltà impressiva risulta nettamente superiore, perché, per tramite dell'occhio che osserva gli oggetti naturali e ne trasmette l'immagine, riesce ad andare oltre il senso comune e non arrestarsi alla memoria: «si tratta, in altri termini, di un processo di superamento dell'imitazione fino a individuare la eccellenza delle cose» (DA, s.v. *impressiva*). Si noti, tuttavia, che l'*impressiva* (o *impressiva*) può avere in Leonardo anche un significato più specialistico: oltre alla 'facoltà di percepire', il termine può indicare, in particolare, l'organo fisico della percezione coincidente con il ventricolo cerebrale anteriore o collocato tra questo e il nervo ottico'. Traggio tale informazione dal glossario sulla terminologia della prospettiva e dell'ottica di Leonardo appena realizzato da Margherita Quaglino (Università per Stranieri di Siena), ormai prossimo alla pubblicazione. Per un aggiornamento sugli altri glossari leonardiani in cantiere, cfr. BIFFI 2013, p. 185, nota 16.

³ I toni del dibattito sulla superiorità della pittura si fanno ancor più incalzanti nelle pagine successive: «Qual poeta con parole ti metterà inanzi, o amante, la vera effigie della tua idea con tanta verità qual farà il pittore? Quale fia quello che ti dimostrerà siti de' fiumi, boschi, valli e campagne, dove si rapresenti li tuoi passati piaceri, con più verità che 'l pittore?» (LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 142).

fame e dalla sete, con la penna «consumata»⁴ dalla perenne ricerca di «vocaboli apropiati», mi ha fatto paradossalmente pensare a Leonardo stesso. Forse nessuno, meglio di lui, conosceva così da vicino le fatiche della scrittura, la «fame di vocaboli»⁵, cioè l'incessante ricerca del lessico più efficace, o la difficoltà di «allegare gli altori»⁶, gli autori, per dare spessore e credibilità ai propri scritti: ne offrono chiara testimonianza le lunghe liste lessicali del Trivulziano raccolte mediante il paziente esercizio della *disciplina derivationis*⁷, gli sforzi per mettere insieme una biblioteca personale⁸, nonché i tentativi (assai poco fruttuosi, per il vero) di avviare uno studio della lingua latina⁹. Tutto il percorso formativo leonardiano si sviluppa nella dialettica dell'«omo senza lettere»¹⁰ che decide di farsi letterato, dell'ingegnere che si misura con le arti del trivio, dell'artista che cerca la parola¹¹.

Il motivo della maggiore capacità evocativa della pittura rispetto alla scrittura, del resto, può forse considerarsi un *topos* caratteristico della letteratura artistica rinascimentale in genere,

⁴ «La tua penna fia consumata inanzi che tu descriva apieno quel che immediate il pittore ti rapresenta con la sua scienza» (*Ivi*, p. 140).

⁵ La felice espressione è di Maria Luisa Altieri Biagi, studiosa cui si deve il primo sistematico studio sulla lingua leonardiana, tuttora fondamentale: il saggio, pubblicato per la prima volta nel 1982 con il titolo *Considerazioni sulla lingua di Leonardo* («Notiziario vinciano», 6, pp. 9-29), si legge ora in ALTIERI BIAGI 1998. La citazione è tratta da p. 91.

⁶ Cfr. *E-LEO*, cod. Atlantico, c. 323. Come scrive Carlo Vecce, «il problema è capitale, perché Leonardo vive la sua impresa intellettuale nel tempo e nello spazio dell'umanesimo, di una civiltà che ha il suo fondamento sul concetto di riscoperta della tradizione classica, e di recupero filologico della sapienza degli antichi» (cfr. VECCE 1993, p. 115).

⁷ La *disciplina derivationis* o 'metodo derivatorio' è un vero e proprio esercizio per il potenziamento del lessico latino ben noto all'epoca e praticato soprattutto nella scuola medievale, che ne aveva fissati il metodo e le norme, ma largamente applicato anche in quella umanistica. Tale esercizio consisteva sostanzialmente nel far accostare all'allievo dei vocaboli secondo la loro affinità di origine per poterne cogliere rapidamente il significato e memorizzarlo. Si legga quanto raccomandava, in proposito, un 'maestro' di Leonardo, Cristoforo Landino, in una nota orazione: «Ognuno si vede che volendo arricchire questa lingua, bisogna ogni di de' latini vocaboli, non sforzando la natura, *derivare e condurre nel nostro idioma*» (cfr. LANDINO/CARDINI 1974, p. 38, corsivo mio). Per il ruolo del metodo derivatorio nel percorso formativo leonardiano, cfr. soprattutto MARINONI 1944-1952, I, pp. 230-235.

⁸ La necessità di stabilire un faticoso dialogo con gli «altori» porta Leonardo, a partire dagli anni 1487-1490, ad acquistare e leggere libri, e a formare una biblioteca «di tutto rispetto per un "non litterato"» (cfr. VECCE 1993, p. 115). Sulla biblioteca del Vinciano è certamente fondamentale l'articolo di Carlo Maccagni dedicato al noto elenco di libri contenuto nelle cc. 2v e 3 del cod. 8936 della Biblioteca Nacional di Madrid (cfr. MACCAGNI 1974). Nell'ambito degli studi sulla sua formazione culturale, più in generale, oltre ai già citati studi di Marinoni (cfr. MARINONI 1944-1952), restano ancora oggi imprescindibili le ricerche di Eugenio Garin pubblicate nel 1952 in occasione del quinto centenario della nascita dell'artista (ora in GARIN 1961, pp. 388-401) e l'articolo di Carlo Dionisotti, in cui si affronta il problema della sua cultura in rapporto al vivace mondo letterario del Rinascimento italiano (cfr. DIONISOTTI 1995, pp. 21-50).

⁹ I primi testi che documentano concretamente gli sforzi leonardiani per l'apprendimento delle lettere risalgono alla prima metà degli anni Novanta del Quattrocento e coincidono con gli appunti grammaticali contenuti nei manoscritti H e I (derivati, come già intuì Edmondo Solmi, dai *Rudimenta Grammatices* di Niccolò Perotti; cfr. MARINONI 1944-1952). Tuttavia, la presenza di titoli di grammatiche elementari (es. «Donato vulgare e llatino», «Donadello», «Guerrino», «libro di regole latine di Franc(esco) da Ur(bino)», «dottrinale latino», «Plissciano gramaticho», «regole di Perotto») nel già citato elenco di libri madrileni, steso intorno al 1505, conferma quanto ancora scarsi fossero i risultati raggiunti fino ad allora e, al tempo stesso, quanto ancora fosse vivo il suo interesse, a più di cinquant'anni, per l'apprendimento della lingua latina (cfr. MACCAGNI 1974, pp. 295-307). Sul rapporto fra Leonardo e il latino, e una sintesi bibliografica sull'argomento, cfr. BIFFI 2013, pp. 185-186.

¹⁰ La celebre autodefinizione è nel cod. Atlantico, c. 327v (cfr. *E-LEO*).

¹¹ Chi ha un minimo di familiarità con la produzione letteraria leonardiana, non potrà non rimandare la memoria agli sforzi stilistici delle *Favole*, alla solennità delle *Profezie* o all'acume delle *Favozie*, ai frammenti poetici e alla ricercatezza delle descrizioni del *Diluvio* o del *Sito di Venere*. Non mi addentro ulteriormente nell'argomento, lontano dai nostri interessi, rimandando al volume degli *Scritti Letterari* di Leonardo curato da Augusto Marinoni: pur trattandosi di un'edizione divulgativa, se ne apprezza in modo particolare il commento ai testi, che mette ben in luce, tra le altre cose, proprio il metodo di scrittura leonardiano, i ripensamenti e tutti gli sforzi compiuti verso il raggiungimento di una forma letterariamente adeguata (cfr. LEONARDO DA VINCI/MARINONI 1987).

dal momento che vi ricorse lo stesso Michelangelo, come fa notare Valeria Della Valle in un contributo imprescindibile per il nostro argomento¹²: interpellato dal Varchi sull'annosa polemica tra pittura e scultura, l'artista di Caprese si scusava della brevità delle proprie argomentazioni dicendo che «vi va più tempo che a far le figure»¹³. «La sbrigativa risposta di Michelangelo», scrive la studiosa,

non convinceva Roberto Longhi, che non poteva “prendere per buona questa scrollata di spalle proprio da parte di chi, quando bisognasse, sapeva lavorare assai bene anche l'opera d'inchiostro”. Certo è, in ogni caso, che l'attenzione alla *parole* degli artisti è stata scarsa, non solo da parte dei diretti interessati, ma anche da parte dei codificatori ufficiali della *langue*¹⁴.

Eccoci dunque a uno dei punti nodali del nostro discorso. Scarsi e isolati sono stati, fino a tempi recentissimi, i contributi da parte dei lessicografi e degli storici della lingua nei confronti di questo particolare settore terminologico¹⁵. All'interno di questo non affollato e ancora fresco panorama di studi, poi, ancor più carente risulta l'attenzione riservata al lessico tecnico-artistico del Vinciano¹⁶: le ragioni di questa storica riluttanza – che per la verità riguardano la lingua leonardiana a tutti i livelli, con quello tecnico-scientifico in testa – sono già state ampiamente riepilogate da Marco Biffi nel già ricordato articolo pubblicato nel numero precedente di questa rivista, cui rinvio volentieri¹⁷. In questa sede basterà richiamare l'attenzione sul fatto che, da quando Valeria Della Valle denunciava quello stato di cose, cioè dal 1999, la situazione risulta sicuramente cambiata. La disponibilità di nuovi contributi – a partire dallo stesso saggio della studiosa fino al recentissimo lavoro di Matteo Motolese, fondamentale anche per un aggiornamento bibliografico¹⁸ – e di strumenti d'indagine, (soprattutto informatici) sempre più completi ed efficaci¹⁹, consente oggi di indagare in modo

¹² Cfr. DELLA VALLE 2001, p. 307.

¹³ «Basta che, venendo l'una e l'altra da una medesima intelligenza, cioè scultura e pittura, si può far fare loro una buona pace insieme e lasciar tante dispute, perché *vi va più tempo che a far le figure*. Colui che scrisse che la pittura era più nobile della scultura, se gli avessi così bene intese l'altre cose che gli ha scritte, l'arebbe meglio scritte la mia fante. Infinite cose, e non più dette, ci sare' da dire di simile scienze, ma, come ho detto, vorrebbon troppo tempo et io n'ho poco, perché non solo son vecchio, ma quasi nel numero de' morti. Però priego m'abbiate per iscusato, et a voi mi raccomando e vi ringrazio quanto so e posso del troppo onor che mi fate, e non conveniente a me», cfr. BAROCCHI 1960-1962, I, p. 82 (corsivo mio).

¹⁴ DELLA VALLE 2001, p. 307.

¹⁵ Fondamentale, per un quadro d'insieme sul problema del rapporto tra lessico dell'arte e lessicografia, BAROCCHI 1981.

¹⁶ Lo scarso interesse dei lessicografi verso gli scritti vinciani è, si potrebbe dire, storico e trova conferma nell'atteggiamento di sospettosa cautela tenuto, fra gli altri, dagli stessi accademici della Crusca. Si legga, in proposito, quanto scriveva Michele Colombo (in forma anonima) agli accademici, nel 1812: «Come mai non si sono avvisati gli Accademici della Crusca di citare nel loro Vocabolario un'Opera [il *Trattato della Pittura* di Leonardo, n.d.a.] di questa fatta? L'Autore vi ha stabilite per entro quelle teorie, e sparsi que' lumi che competono a tal soggetto, esposti i reconditi segreti dell'arte, dati i più belli e più utili ammaestramenti, e il tutto disteso con somma facilità, garbo e forbitezza di stile». Tale proposta è contenuta nel noto *Catalogo di alcune opere attinenti alle scienze, alle parti e ad altri bisogni dell'uomo, le quali quantunque non citate nel vocabolario della Crusca meritano per conto della lingua qualche considerazione* (cfr. LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 67).

¹⁷ Cfr. BIFFI 2013, pp. 183-185.

¹⁸ Il lavoro di Matteo Motolese ripercorre la storia del lessico tecnico-artistico italiano dalle prime testimonianze fino alla pubblicazione a stampa, avvenuta in Francia nel 1651, del *Trattato della Pittura* di Leonardo. Come suggerisce lo stesso titolo – *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)* –, lo studioso indaga gli sviluppi di questo nostro particolare settore terminologico con un occhio costante alla fortuna avuta oltre i confini nazionali nel corso dei secoli (cfr. MOTOLOSE 2012).

¹⁹ Per quanto riguarda la lessicografia, ad esempio, andrà sicuramente menzionato il *Tesoro della lingua italiana delle origini* (TLIO), redatto dall'Opera del Vocabolario Italiano (Istituto del CNR), consultabile *on line* al sito www.vocabolario.org, da cui è possibile accedere sia alla parte già pubblicata che all'intera banca dati testuale, entrambe in continuo aggiornamento. Le lacune degli strumenti lessicografici tradizionali nel settore tecnico-artistico, in particolare, possono oggi essere colmate consultando i *corpora* dell'ATIR, *Art Theorists of the Italian*

decisamente più approfondito lo sviluppo dei nostri linguaggi artistici e, di conseguenza, di inquadrare meglio quello leonardiano, valutandone con un minor margine di approssimazione i rapporti con la tradizione preesistente da un lato, e l'effettiva portata innovativa dall'altro²⁰.

Dal punto di vista metodologico, com'è già stato messo in rilievo, il *Libro di Pittura* di Leonardo rappresenta una sintesi tra quel filone che dalla tradizione sommersa degli insegnamenti di bottega arriva fino al trattato del Cennini, e, da un altro lato, l'impostazione teorica del progetto albertiano, che per la prima volta guardava alla pittura attraverso rigorosi fondamenti matematici. Come scrive la Della Valle, «nel corso di un secolo si è passati dalla tradizione di bottega, che tramandava le tecniche di composizione dei colori, i segreti del mestiere e i consigli "etici" sulla vita del pittore, alla osservazione diretta dei fenomeni»²¹, cioè, in altri termini, alla fondazione della pittura come scienza, come forma di conoscenza autonoma fondata su regole universali. Una rivoluzione teorica che, naturalmente, non può non aver avuto ricadute anche sul lessico.

1. Leonardo e la tradizione cenniniana

Nel *Libro di Pittura* l'eredità del filone cenniniano si può riconoscere, dal punto di vista terminologico, soprattutto nell'ambito della denominazione di tecniche pittoriche, colori o strumenti del mestiere. Non sorprende, ad esempio, che le intersezioni fra il lessico del pittore di Colle di Val d'Elsa e quello leonardiano siano rappresentate da termini come *dintorno* 'contorno, lineamento esterno di un disegno' (Cennini: «Innanzi che profili così i *dintorni*, togli il detto pennello, col verdaccio va' ritoccando le capellature»²²; Leonardo: «esso non ha se non in tal profilo a ricorreggere li *dintorni* delle membra, dove li muscoli sono troppo alti»²³) e *rilievo* 'effetto volumetrico ottenuto attraverso pennellate chiare' (Cennini: «E così, seguitando la luce da qual mano si sia, da' el tuo *rilievo* e l'oscuro, secondo la ragione detta»²⁴; Leonardo: «per la quale aumentazione d'ombre e lumi il viso ha gran *rilievo*, e nella parte alluminata l'ombre quasi insensibili, e nella parte ombrosa li lumi quasi insensibili»²⁵); da verbi come *bozzare* 'abbozzare' (Cennini: «va' ponendo e *bozzando*, dandogli quella forma o d'uomo o d'animale che abbi a fare»²⁶; Leonardo: «Il *bozzar* delle storie sia pronto, e 'l membrificare non sia troppo finito; sta contento solamente a' siti di esse membra, i quali poi a bell'agio piacendoti [le] potrai finire»²⁷), *campeggiare* 'risaltare sullo sfondo' (Cennini: «Questo colore è buono in secco, con tempera di rosseme d'uovo, da fare arbori e verdure [e] a *campeggiare*»²⁸; Leonardo: «e se tal campo sarà men bianco che 'l colore ch'in lui *campeggia*, allora il *campeggiante* spiccherà per sé medesimo dal

Renaissance, un CD-ROM che raccoglie i principali testi artistici fra Trecento e Seicento, e dell'*AOD*, *Archivio digitale delle fonti dell'Opera di Santa Maria del Fiore*, una banca dati che consente di svolgere interrogazioni *on line*, anche mediante un lemmario, sui documenti relativi al cantiere del Duomo di Firenze degli anni 1417-1436. Tra i mezzi informatici disponibili in campo leonardiano, infine, andrà certamente segnalata la banca dati *E-LEO*, già ricordata (cfr. *supra*, nota 1) che permette di visualizzare, carta per carta, ormai la quasi totalità degli scritti e dei disegni leonardiani.

²⁰ Sulla lingua di Leonardo, oltre al già citato lavoro della Altieri Biagi (cfr. *supra*, nota n. 5), pionieristico sotto molti aspetti, e agli studi del Marinoni (cfr. MARINONI 1944-1952), sono oggi fondamentali i più recenti contributi di Paola Manni (cfr. soprattutto MANNI 2008a e MANNI 2008b); sul lessico, in particolare, cfr. BIFFI 2008.

²¹ DELLA VALLE 2001, p. 325.

²² CENNINI/BRUNELLO 1971, p. 80.

²³ LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 159.

²⁴ CENNINI/BRUNELLO 1971, pp. 10-11.

²⁵ LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 188.

²⁶ CENNINI/BRUNELLO 1971, p. 178.

²⁷ LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 175.

²⁸ CENNINI/BRUNELLO 1971, pp. 55-56.

suo differente senza altro aiuto di termine oscuro»²⁹), *profilare* ‘tracciare i contorni’ (Cennini: «tale pennello vuole essere puntio con perfetta punta per *proffilare*»³⁰; Leonardo: «per vetri od altre carte o veli trasparenti riguardano le cose fatte dalla natura, e quivi nella superficie delle trasparenze le *profilano*»³¹), *colorire* (Cennini: «El fondamento dell’arte, e di tutti questi lavorii di mano principio, è il disegno e ’l *colorire*»³²; Leonardo: «poi *colorisci*, e vernicia d’olio vecchio chiaro e sodo»³³) o *adombrare* ‘scurire’ (Cennini: «E pòi *aombrare* le pieghe di acquerelle d’inchiostro»³⁴; Leonardo: «togli il nero per *ombrare* l’obbietto azzurro che sia simile al nero»³⁵). Tra i colori si segnalano, più particolari, *giallolino* o *giallorino* (Cennini: «biancheggialo qual vuoi di *giallorino*»³⁶; Leonardo: «di poi la l’imprimatura di biacca e *giallorino*»³⁷) e *berrettino*³⁸ (Cennini: «Tinta *berrettina*, o ver bigia, la farai in questo modo»³⁹; Leonardo: «il nero misto col bianco fa *berrettino*, il quale non è bello nell’ultime ombre, com’è ’l nero semplice, e non è bello in su’ lumi, com’è il semplice bianco, ma la suprema sua bellezza si è infra lume et ombra»⁴⁰). Per le tecniche rileviamo, ad esempio, la pittura *a secco* (Cennini: «e anche s’adopera a dipignere camere *in secco*»⁴¹; Leonardo: «poi ritocca *a secco* con lacca e gomma»⁴²) o *a olio* (Cennini: «Innanzitutto che più oltre vada, ti voglio insegnare a lavorare *d’olio* in muro o in tavola, che l’usano molto i tedeschi»⁴³; Leonardo: «ancora che tal colore sia messo *a olio*, gli se ne va in fumo la sua bellezza»⁴⁴). Si noti inoltre che in Leonardo, benché non nel *Libro della Pittura*, si ritrovano anche riferimenti alle tecniche di lavoro *a fresco* o *in muro* (Cennini: «ed è proprio come lavorassi *in fresco*, cioè *in muro*»⁴⁵; Leonardo: «[Azzur]ro oltramarino e giallo di vetro insieme misti fanno verde bellissimo *in fresco*, cioè *in muro*», cod. F, c. 96v⁴⁶).

Per quanto riguarda gli strumenti, entrambi si avvalgono, ad esempio, di *gomma*, *pennello*, *tempera*, *stilo* (o *stilo*)⁴⁷ o del *lapis*, benché, a proposito di quest’ultimo, andrà sottolineata una

²⁹ LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 238.

³⁰ CENNINI/BRUNELLO 1971, p. 71.

³¹ LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 163.

³² CENNINI/BRUNELLO 1971, p. 6.

³³ LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, II, p. 348.

³⁴ CENNINI/BRUNELLO 1971, p. 12.

³⁵ LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, II, p. 311.

³⁶ CENNINI/BRUNELLO 1971, p. 91.

³⁷ LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, II, p. 348.

³⁸ Cfr. anche BOLELLI 1982, p. 89. Il color *berrettino* è una particolare tonalità di grigio; il termine è di etimologia incerta. Secondo il *GDLI*, s.v. *berrettino*², il colore sarebbe attestato per la prima volta proprio in Leonardo; poi utilizzato anche dal Vasari. Come rileva Nicoletta Maraschio, nel trattato cenniniano sono piuttosto frequenti le denominazioni di colori mediante forme derivate (es. *verdaccio*, *biancozzzo*, *rosetta*, *meluzzzina*, ecc.); cfr. MARASCHIO 1972, p. 212. In particolare, «la diffusione dei diminutivi nel linguaggio dei colori è facilmente spiegabile in connessione alla naturalezza con cui, attraverso queste forme, ci si poteva riferire a tutta la serie delle sfumature di uno stesso colore» (*Ivi*, p. 213, in nota).

³⁹ CENNINI/BRUNELLO 1971, p. 24.

⁴⁰ LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, II, p. 405.

⁴¹ CENNINI/BRUNELLO 1971, p. 56.

⁴² LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, II, p. 348.

⁴³ CENNINI/BRUNELLO 1971, pp. 97-98.

⁴⁴ LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 231.

⁴⁵ CENNINI/BRUNELLO 1971, p. 171.

⁴⁶ Cfr. *E-LEO*. Nella stessa pagina si legge, subito oltre: «Lacca e verderame fa bon’ombra allo azzurro *a olio*».

⁴⁷ Ecco qualche esempio. *Gomma*: Cennini: «da qual si lavora di *gomma*» (CENNINI/BRUNELLO 1971, p. 46); Leonardo: «poi ritocca a secco con lacca e *gomma*» (LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, II, p. 348); *pennello*: Cennini: «un *pennello* di setole grossetto, che sia morbido» (CENNINI/BRUNELLO 1971, p. 18); Leonardo: «’l pittore con grand’agio siede dinanzi alla sua opera ben vestito e muove il lievissimo *pennello* con li vaghi colori» (LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, pp. 158-159); *tempera*: Cennini: «Ed anche s’adopera in muro con *tempera*, ma l’aria è sua nimica» (CENNINI/BRUNELLO 1971, p. 47); Leonardo: «sopra la lacca senza *tempera*, perché senza *tempra* si vela sopra il cinabro temperato e secco» (LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, II, p. 348); *stilo*: es. Cennini: «E poi abbi uno *stilo* di argento o d’ottone o di ciò si sia, pur che dalle punte sia d’argento, sottili a ragione, pulite e belle» (CENNINI-/BRUNELLO 1971, pp. 9-10); Leonardo: «sicché per questo sia vago di portar

differenza sostanziale. Per il Cennini il *lapis* (o *lapis amatita*) è ancora la 'pietra dura di colore rosso' impiegata, ben lavorata e appuntita, per disegnare o, polverizzata, per affrescare o per brunire l'oro⁴⁸:

Quando comprendi che 'l detto oro sia da brunire, abbi una prieta che si chiama *lapis amatita*: la quale ti voglio insegnare com'ella si fa. E non avendo questa prieta (e migliore è, a chi potesse fare la spesa, zaffiri, smelaldi, balasci, topazii, rubini, e granate), quanto la prieta è più gentile tanto è migliore. Ancora è buono dente di cane, di leone, di lupo, di gatto, di leopardo, e generalmente di tutti animali che gentilmente si pascono di carne⁴⁹.

Abbi un pezzo di *lapis amatito*, e guarda da sceglierla ben salda, senza nessuna vena, col taglio suo tutto disteso da capo a piè. Poi vattene alla mola, e arruotala, e falla ben piana e pulita, di larghezza di due dita, o come puoi fare. [...] Poi la commetti in uno manichetto di legno con ghiera d'ottone o di rame; e fa' che 'l manico da capo sia ritondo e ben pulito, acciò che la palma della mano vi si posi ben su⁵⁰.

Per Leonardo, invece, il *lapis* identifica ormai il 'bastoncino' finale, cioè lo strumento completo, composto dalla pietra macinata più il supporto in cui è inserita. In questa accezione – che evidentemente prelude al senso moderno⁵¹ – il tecnicismo risulta attestato per la prima volta proprio a partire dal *Libro di Pittura*⁵²:

Di poi serra, o copriti un occhio, e col pennello o col *lapis amatite* segna in sul vetro ciò che di là appare, e poi lucida con carta tal vetro [...]⁵³.

In questo senso il termine ricorre anche nel Vasari: «Dicono che Francesco [Torbido detto il Moro, n.d.a.], stando ai servigi di que' signori, portava sempre il *lapis* nella scarsella, et in ogni luogo dove andava, pur che n'avesse agio, dipignea qualche testa o altro sopra le mura»⁵⁴.

2. *L'insegnamento albertiano*

D'altra natura i punti di contatto con il quadro lessicale del *De pictura* albertiano, cui Leonardo accede molto probabilmente attraverso la sola versione volgare⁵⁵; a quest'ultima,

con teco un piccolo libretto di carte inossate e con lo *stile* d'argento nota con brevità tali movimenti» (LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 219).

⁴⁸ Cfr. *GDLI*, s.v. *lapis*¹.

⁴⁹ CENNINI/BRUNELLO 1971, pp. 137-138.

⁵⁰ *Ivi*, p. 138.

⁵¹ Naturalmente oggi, con *lapis*, s'intende la 'matita' fatta con la grafite, minerale che si diffuse a partire dal 1564, anno della sua scoperta in Inghilterra; cfr. *GDLI*, s.v. *lapis*¹.

⁵² Così segnala, oltre al *GDLI*, anche il *DELL*.

⁵³ LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 187. Del passo sopravvive l'originale, la c. 104 del cod. A.

⁵⁴ VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, IV, p. 574.

⁵⁵ Cfr. VECCE 1993, p. 116. Il *De pictura* fu composto tra il 1435 e il 1436; non è certo l'ordine di successione delle due versioni, da sempre questione molto dibattuta. In tempi recenti si è andata affermando l'ipotesi di un'antiorità della stesura in volgare, dimostrabile, secondo Lucia Bertolini, su basi di filologia variantistica (cfr. BERTOLINI 2000). Certo è che la versione volgare ebbe immediatamente un'ampia circolazione manoscritta (cfr. Carlo Pedretti, *Introduzione* in LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 16), mentre l'edizione a stampa vedrà la luce soltanto nel 1568. Per un dettagliato confronto linguistico e stilistico fra le due versioni, latina e volgare, del *De Pictura*, cfr. soprattutto MARASCHIO 1972, pp. 183-228. Sulla terminologia dell'architettura in volgare dell'Alberti, cfr. BIFFI 2007, in particolare pp. 678-679; per i contatti fra il lessico architettonico dell'umanista e quello del nostro artista-ingegnere, cfr. BIFFI 2013, pp. 190-193.

pertanto, si riferiscono le rapidissime osservazioni che seguono. Il rapporto del Vinciano con l'Alberti è, com'è stato già rilevato, un rapporto di ammirazione e invidia: l'eclettico autore del *De pictura*, del *De re aedificatoria* o dei *Ludi mathematici* rappresentava senza dubbio l'«altore» che Leonardo non era riuscito e non riusciva a diventare. Dalla penna dell'Alberti era stato prodotto «un gran numero di trattati tecnici che avevano coperto tutti i campi della arti, dove la materia era svolta con perfetta conoscenza del passato e puntuale competenza scientifica, in una lingua – sia latina sia volgare – di estrema raffinatezza, con chiarezza, linearità e completezza di svolgimento: cioè proprio con quelle doti e con quei caratteri che gli scritti di Leonardo non ebbero mai»⁵⁶. Benché l'indagine delle sovrapposizioni linguistiche fra i due autori meriti senz'altro approfondimenti maggiori, in questa sede vorrei soffermarmi soltanto su un caso che mi è sembrato particolarmente interessante, in quanto offre un saggio dei procedimenti di ricezione, assimilazione e, infine, innovazione lessicale del vocabolario leonardiano.

Il principio dell'*invenzione*, com'è noto, costituisce un concetto cardine della rivoluzione teorica promossa dal trattato albertiano: l'autore rifiuta con decisione la possibilità che l'opera d'arte possa essere generata attraverso la memoria, ricalcando cioè le orme dei maestri – come voleva Plinio e come intende, ad esempio, il Ghiberti⁵⁷ –, e sostiene la necessità di creare, inventare *ex novo* la propria arte⁵⁸. È l'ingegno contro la memoria. E il pittore, di conseguenza, non può che essere un *inventore* dell'arte:

Ma qui non molto si richiede sapere quali prima fossero *inventori* dell'arte o pittori, poi che non come Plinio recitiamo storie, ma di nuovo fabbrichiamo un'arte di pittura, della quale in questa età, quale io vegga, nulla si truova scritto⁵⁹.

Dietro il principio dell'*invenzione* c'è, naturalmente, il primo precetto fondamentale della retorica codificata da Quintiliano, l'*inventio*. Com'è noto, infatti, nel proprio scritto l'Alberti non soltanto mutua dall'insegnamento oratorio la rigorosa partizione cui sottopone i procedimenti dell'elaborazione artistica, ma si nota anche, a livello più generale, «un tentativo di trasferimento dei metodi e delle funzioni propri dell'orazione all'interno dell'arte figurativa»⁶⁰.

Scriva ancora l'Alberti:

Adunque si vede quanta lode porgano simile *invenzioni* a l'artefice: per tanto consiglio ciascuno pittore molto si faccia familiare a i poeti, retorici e alli altri simili dotti di lettere, già che costoro doneranno nuove *invenzioni*, o certo aiuteranno a bello componere sua storia, per quali certo acquisteranno in sua pittura molte lode e nome⁶¹.

⁵⁶ MACCAGNI 1974, p. 304. Lo studioso mette anche in rilievo come Leonardo possedesse ben tre opere dell'Alberti, cioè il *De re aedificatoria*, il *De navi* (oggi perduto) e i *Ludi mathematici*: un numero notevole, per la biblioteca di un non letterato.

⁵⁷ Un bel confronto fra la visione memoriale dell'artista e quella a-storica dell'umanista si trova in GIBERTI/BARTOLI 1998, pp. 24-25.

⁵⁸ Cfr. DELLA VALLE 2004, pp. 320-321.

⁵⁹ ALBERTI/BERTOLINI 2011, p. 252.

⁶⁰ MARASCHIO 1972, p. 194. Nel testo latino il procedimento è evidente nell'uso, ad esempio, del termine *oratio* per indicare la trattazione in via di svolgimento, o del termine ciceroniano *concinnitas* per qualificare la bellezza del dipinto (cfr. *ibidem*). Il travaso di termini e metodi propri dell'*ars rethorica* nel mondo delle arti figurative avrà particolare fortuna presso i trattatisti cinquecenteschi. Ludovico Dolce scrive, ad esempio: «Tutta la somma della pittura, a mio giudicio, è divisa in tre parti: *invenzione*, disegno e colorito. La *invenzione* è la favola o istoria, che 'l pittore si elegge da lui stesso o gli è posta inanzi da altri per materia di quello che ha da operare» (cfr. BAROCCHI 1960-1962, I, p. 167, corsivo mio). Per la fortuna del termine nei secoli successivi, cfr. *DA*, s.vv. *invenzione*, *invenzioni*.

⁶¹ ALBERTI/BERTOLINI 2011, p. 304.

Ebbene, anche Leonardo ricorre, in più di un caso, al termine *invenzione* in riferimento al «momento ideativo» dell'artefice:

La summa e principale parte dell'arte è la *invenzione* de li componimenti di qualunque cosa⁶².

[...] e questi [pittori] sempre sono poveri e meschini d'ogni loro *invenzione* o componimento di storie, la qual cosa è il fine di tale scienza, come a suo loco fia dimostrato⁶³.

La «scienza» in questione è, naturalmente, la pittura; i pittori che qui sono criticati sono coloro che «per vetri od altre carte o veli trasparenti riguardano le cose fatte dalla natura, e quivi nelle superficie delle trasparenze le profilano»⁶⁴, cioè disegnano con l'aiuto del prospettografo. Si noti inoltre che, in entrambi i passi citati, al termine *invenzione* Leonardo affianca quello di «componimento», cioè *composizione*, altro principio cardine della precettistica albertiana⁶⁵. *Inventio* e *compositio* tornano anche in un altro passo, significativo per varie ragioni: vi troviamo, anzitutto, un parallelismo fra l'elaborazione poetica e quella pittorica; l'esposizione del principio secondo cui il successo di un'opera pittorica è determinato dalla maggiore o minore aderenza della *composizione* all'*invenzione* originaria; un riferimento alla cosiddetta «teoria della macchia»⁶⁶. Vale la pena di riportare il passo per intero:

Or non hai tu mai considerato li poeti *componitori* de' lor versi, alli quali non dà noia il fare bella lettera, né si cura di cancellare alcuni d'essi versi, rifacendoli migliori? Adonque, pittore, *componi* grossamente le membra delle tue figure, e attendi prima alli movimenti apropiati alli accidenti mentali de li animali *componitori* della storia che alla bellezza e bontà delle loro membra. Perché tu hai a intendere che, se tal *componimento* inculto ti reuscirà apropiato alla sua *invenzione*, tanto maggiormente satisfarà, essendo poi ornato della perfezione apropiata a tutte le sue parte. Io ho già veduto nelli nuvoli e muri macchie che m'hanno desto a belle *invenzioni* di varie cose, le quali macchie, ancora che integralmente fussino in sé private di perfezione di qualonque membro, non mancavano di perfezione nelli loro movimenti o altre azzioni⁶⁷.

Tuttavia, l'influenza – teorica e terminologica insieme – esercitata dal testo albertiano potrebbe aver agito sul lessico adottato da Leonardo anche a un livello più profondo: potrebbe aver innescato, in particolare, la coniazione di una forma nuova come *invenzionare*. Tale termine, assente nell'Alberti, appare attestato per la prima volta proprio nell'opera leonardiana⁶⁸ e, non a caso, nel capitolo in cui viene elaborata la già menzionata «teoria delle macchie». Fortuna vuole, inoltre, che della prima parte del capitolo, quella contenente il neologismo, ci sia pervenuto anche l'originale autografo (la c. 102v del cod. A, databile intorno al 1492). Contrassegno la sezione autografa con due barre verticali (|):

Non resterò di mettere [in]fra questi precetti una nova invenzione di speculazione, la quale, benché paia piccola e quasi degna di riso, nondimeno è di grande utilità a destare lo ingegno a varie invenzioni. E quest'è se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di varie macchie o pietre di varii misti. Se arai a *invenzionare* qualche sito, potrai li vedere similitudini de diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure grande, valli e colli in diversi modi; ancora vi potrai vedere diverse battaglie e atti pronti di figure, strane arie di volti et abiti et infinite cose, le quali

⁶² LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, II, p. 256.

⁶³ *Ivi*, I, p. 164.

⁶⁴ *Ivi*, I, p. 163.

⁶⁵ Si osservi come i due termini ricorrono ravvicinati anche nel passo albertiano citato («nuove *invenzioni*... bello *componere*»).

⁶⁶ Cfr. *DA*, s.v. *macchia*.

⁶⁷ LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, pp. 221-222

⁶⁸ Cfr. *GDLI* e *DEI*, entrambi s.v. *invenzionare*¹; *TB*, s.v. *invenzionare*.

tu potrai ridurre in integra e bona forma; ch'interviene in simili muri e misti, come del sono delle campane, che tu ne' loro tocchi vi troverai ogni nome e vocabolo che tu t'immaginerai. | Non isprezzare questo mio parere, nel quale ti si ricorda che non ti sia grave il fermarti alcuna volta a vedere nelle macchie de' muri, o nella cenere del foco, o nuvoli, o fanghi, o altri simili lochi, li quali, se ben fieno da te considerati, tu vi troverai dentro invenzioni mirabilissime, che lo ingegno del pittore si desta a nove invenzioni sì di componimenti di battaglie, d'animali e d'omini, come di vari componimenti di paesi e di cose mostruose, come di diavoli e simili cose, perché fieno causa di farti onore; perché nelle cose confuse l'ingegno si desta a nove invenzioni⁶⁹.

Ho ceduto alla tentazione di riportare il capitolo quasi per intero perché, oltre a essere un passo d'indubbio fascino della letteratura leonardiana, chiarisce e ribadisce una volta per tutte il ruolo chiave dell'*invenzione* nel processo creativo dell'elaborazione artistica. La contemplazione delle macchie diventa, nell'ottica leonardiana, quasi una palestra, un esercizio cui va sottoposto l'ingegno del pittore perché possa più prontamente *invenzionare*, cioè progettare, ideare un'opera affidandosi solo all'*invenzione*. Il verbo ha dunque un significato più specialistico – oserei dire tecnico – rispetto al semplice *inventare*: come accade altrove, Leonardo risponde a precise esigenze espressive ricorrendo a una neoformazione generata, ancora una volta, mediante la pratica derivatoria d'insegnamento landiniano⁷⁰.

3. *Innovazioni d'arte, innovazioni di lingua*

In altri casi, invece, le scelte lessicali d'ambito tecnico-artistico adottate dal Vinciano si rivelano indiscutibilmente innovative; o per ragioni, potremmo dire, cronologiche (perché il testo leonardiano si offre come prima fonte per l'attestazione del termine) o per ragioni teoriche e metodologiche (perché il termine è impiegato da Leonardo in un modo del tutto nuovo). Prendiamo dunque in considerazione alcuni fra i casi che mi paiono più significativi dell'uno e dell'altro fronte, partendo da quelli più noti fino a quelli che, almeno per quel che mi risulta, sono sostanzialmente rimasti nell'ombra.

Prima di procedere, tuttavia, andrà premesso che il *Libro di Pittura* rappresenta un caso testuale del tutto eccezionale nel panorama degli scritti leonardiani: l'opera infatti, lo ricordiamo, fu ricostruita dopo la morte di Leonardo dall'allievo Francesco Melzi, il quale, intorno agli anni Quaranta del Cinquecento, riordinò pazientemente e trascrisse gli appunti d'argomento artistico del maestro nell'attuale cod. Urbinate latino 1270 della Biblioteca Apostolica Vaticana, in vista della stampa. Per la compilazione dell'opera il Melzi si servì di diciotto manoscritti originali (elencati alle cc. 330v-331 dello stesso codice), dei quali solo otto sono giunti sino a noi: il lavoro del fedele allievo di Leonardo riveste dunque un'importanza capitale per quei testi, la maggior parte, di cui non è sopravvissuto l'autografo. Il codice fu composto con estrema cura, tanto nell'organizzazione della materia, in parte rispondente a un disegno dell'autore, quanto nella trascrizione dei testi e nella disposizione delle illustrazioni. Per queste ragioni, al *Libro di Pittura* è ormai assegnata «la stessa importanza di un autografo di Leonardo, e cioè con le stesse problematiche di ordine cronologico, storico e biografico»⁷¹.

Tuttavia, alla morte del Melzi, l'edizione a stampa non aveva ancora visto la luce. La *princeps* del trattato viene pubblicata soltanto nel 1651, a Parigi, per lo stampatore reale Langlois: sul frontespizio dell'edizione, un volume *in folio* di grande eleganza, con incisioni

⁶⁹ LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, pp. 177-178.

⁷⁰ Cfr. *supra*, nota n. 7.

⁷¹ Così scrive Carlo Pedretti nell'*Introduzione* all'edizione critica dell'opera, cui rimando per un dettagliato riesame di tutte le vicende filologiche e storiche relative al codice (cfr. LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, pp. 11-81; cfr. anche la *Nota al testo* di Carlo Vecce, *ivi*, pp. 83-123).

tratte dai disegni di Nicolas Poussin, si legge: «Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci, Nuovamente [cioè ‘per la prima volta’, n.d.a.] dato in luce, con la vita dell’istesso autore, scritta da Rafaelle Du Fresne»⁷². Il volume non accoglie soltanto il *Trattato* e la biografia del Vinciano; ancora il frontespizio avverte: «Si sono giunti tre libri della pittura, et il trattato della statua di Leon Battista Alberti con la vita del medesimo». Come si vede, dunque, l’opera leonardiana rientra in un più ampio e ambizioso progetto editoriale⁷³, che, per la verità, si spinge anche oltre: a breve distanza viene infatti anche stampata una traduzione in francese del trattato vinciano a cura di Roland Fréart de Chambray, il *Traité de la Peinture de Leonard de Vinci*. Le ragioni della scelta di stampare, benché in un volume separato, anche una versione francese, sono espresse dallo stesso Du Fresne alla fine della biografia di Leonardo:

E per renderla ancora più familiare alla nostra natione, il signor di Ciambre gentilhuomo intelligentissimo di tutte le parti del disegno, e che (come dicemmo del gran Leone X) per istinto comunicato alla sua famiglia si diletta di ogni sorte di virtù e di studio, n’hà fatto una versione in lingua Francese, che vale un commentario intiero, essendovi con una esquisita e felice diligenza espresso il senso dell’autore⁷⁴.

Ad ogni modo, fino al 1651 la circolazione degli scritti vinciani d’argomento artistico è stata estremamente limitata: di conseguenza, nel valutare la portata innovativa delle scelte terminologiche che vi sono contenute, e che qui ci interessa mettere in evidenza, andrà tenuto sempre presente che il *Libro di Pittura* si affaccia con ritardo nel processo di sviluppo e di codificazione del nostro lessico artistico, ma anche – come fa notare il Biffi – che vi si affaccia già con una ‘dimensione internazionale’, «una prospettiva europea che resta ancora tutta da indagare»⁷⁵.

Dopo questa doverosa premessa, dunque, e con tutte le cautele che si rendono sempre necessarie quando ci si addentra in un campo simile, iniziamo a prendere in esame alcuni fra i termini (oltre a quelli già segnalati⁷⁶) di cui Leonardo offre, stando agli strumenti bibliografici e lessicografici disponibili, proprio la prima attestazione.

Il primo da considerarsi, se non altro per la fortuna che avrà nella nostra, ma anche in altre lingue europee, è *ritratto*: il termine, come già segnala Valeria Della Valle⁷⁷, acquista la sua piena autonomia sostantivale, col significato di ‘opera d’arte che rappresenta la figura umana’, soltanto a partire dal trattato leonardiano. Almeno tre i passi che ne attestano l’uso⁷⁸:

Portando il dì del natale del re Mattia un poeta un’opera fattagli in laude del giorno ch’esso re era a beneficio del mondo [nato], et un pittore gli presentò un *ritratto* della sua innamorata,

⁷² L’edizione a stampa è integralmente consultabile su *E-LEO* (anche nelle sue versioni e traduzioni successive: cfr. BIFFI 2013, p. 184, nota 9 e p. 197, nota 61).

⁷³ Cfr. MOTOLESE 2012, p. 188.

⁷⁴ Cfr. *E-LEO*, *Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci*, p. 17. Come rileva Matteo Motolese, la traduzione del *Trattato* aveva anche come scopo anche quello di chiarire il dettato del testo italiano: «Alle prese con un testo complesso come quello vinciano, Fréart preparò una traduzione il più possibile lineare, attingendo – dal punto di vista del lessico – a ciò che il francese già poteva offrire in quegli anni, e aggiungendo voci o significati nuovi». Nel testo francese vengono così accolti numerosi ‘barbarismi’ come *attitude* (<*attitudine*>), *coloris* (<*colorito*>), *morbide* (<*morbido*>), *ombrer* (<*ombrare*>), ecc. «Alla metà del secolo evitare l’uso dell’italiano sembrava insomma ancora troppo difficile» (cfr. MOTOLESE 2012, pp. 196-197).

⁷⁵ BIFFI 2013, p. 197.

⁷⁶ Mi riferisco a *lapis* nell’accezione di ‘strumento da disegno’ e *invenzionare*.

⁷⁷ Cfr. DELLA VALLE 2001, p. 315, in nota, e più ampiamente, DELLA VALLE 2004, pp. 323-326.

⁷⁸ Il terzo era già stato segnalato dalla studiosa: cfr. DELLA VALLE 2001, p. 315.

subito il re rinchiuse il libro del poeta, e voltossi alla pittura, et a quella fermò la vista con grande ammirazione⁷⁹.

Quello che ritrae de rilievo, si debbe aconciare in modo tale, che l'occhio della figura ritratta sia al pari de l'occhio di quello che ritrae; e questo si farà [in] una testa, la quale avessi a ritrarre di naturale, perché universalmente le figure over [le] persone che scontri per le strade tutti hanno i loro occhi a l'altezza dei tuoi, e se tu li facessi o più alti o più bassi, verresti a dissimigliare il tuo *ritratto*⁸⁰.

Questa abitazione vol essere scoperta all'aria, colle pariete del colore incarnato, e li *ritratti* si faccino di state, quando li nugoli copreno il sole⁸¹.

L'uso del termine nell'accezione moderna è ben evidente. Si noti inoltre che, per il secondo esempio citato, disponiamo del corrispondente testo autografo (cod. A, c. 90), realizzato intorno al 1492: la datazione dell'originale, per quanto approssimativa, ci consente di fugare anche gli ultimi dubbi residui contro il primato leonardiano avanzati da un'occorrenza rintracciata in Bembo (negli *Asolani* del 1505) e da una in Raffaello (nella lettera a Francesco Francia datata 1508), e che figurano come prime attestazioni nei principali strumenti lessicografici⁸².

Prima dell'affermazione del nuovo termine tecnico *ritratto*, il comportamento linguistico degli scrittori d'arte si può sintetizzare – ancora una volta con l'aiuto della Della Valle⁸³ – in questo modo: quando vogliono alludere all'operazione del riprendere, raffigurare dal vero una persona, questi si servono regolarmente del verbo *ritrarre*, ma quando devono indicare l'oggetto finale, il risultato di tale operazione, non trovando il termine corrispondente, ricorrono a parole come *immagine*, *effigie*, *figura*. Davvero esemplificativo, a tal proposito, appare il passo del Ghiberti citato dalla studiosa:

all'ombra della lucerna lineò nel muro la faccia sua tanto perfectamente che .lla *effigie* d'esso giovane era maravigliosa. Veggendo lo 'ngegno delle linee circundate, el padre tolse creta e fecie la faccia del giovane in modo tale che pareva essa testa la sua propria⁸⁴.

Ecco dunque che quando l'autore della porta del Paradiso rievoca la nascita dell'arte e della tecnica della raffigurazione della figura umana parla di *effigie*, e «non si serve mai del termine *ritratto*, né nella parte sull'arte moderna né nelle parti in cui traduce o rielabora fonti classiche, da Plinio a Vitruvio»⁸⁵.

Varcata la soglia del Cinquecento, invece, l'uso di *ritratto* diventa sempre più diffuso: si ritrova in Tiziano, in Pietro Aretino, nel Cellini e, naturalmente, nel Vasari, che ne codifica definitivamente il significato impostosi nella nostra lingua (es. «Né m'è parso fatica, con spesa e disagio grande, per maggiormente rinfrescare la memoria di quelli che io tanto onoro, di ritrovare i *ritratti* e mettergli inanzi alle Vite loro»⁸⁶). Dal Vasari al Baldinucci, poi, il passo è

⁷⁹ LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 151.

⁸⁰ *Ivi*, p. 187.

⁸¹ *Ivi*, p. 189.

⁸² Cfr. DELLI, s.v. *ritrarre* e GDLI, s.v. *ritratto*². Il TB rimanda addirittura al trattato del Lomazzo (1584), e CRUSCA 1729-1738 a una lettera di Giovanni Della Casa: «Del *ritratto* bisogna dar la colpa a Tiziano, che s'è fuggito per non lo fare». A proposito dell'occorrenza bembiana – accolta come prima attestazione dal DELLI – andrà detto che l'esempio «è fuorviante, perché il termine è usato, negli *Asolani*, nella locuzione *far ritratto a qualcuno* 'assomigliare'» (DELLA VALLE 2001, p. 315, in nota); tale valore non sfugge, invece, al GDLI, che lo segnala a parte.

⁸³ Cfr. DELLA VALLE 2004, p. 323.

⁸⁴ GHIBERTI/BARTOLI 1998, pp. 53-54.

⁸⁵ *Ivi*, p. 324.

⁸⁶ Cfr. VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, I, p. 176.

breve: nel suo *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* l'accademico definisce il *ritratto* come «Figura cavata dal naturale»⁸⁷. La fortuna del termine non si arresta, come si accennava all'inizio, ai confini nazionali: dall'italiano, con la concorrenza di spagnolo e portoghese, l'inglese conia il raro *retrait* (anche *retrate*), a partire dal 1590, mentre il tedesco assorbe *Ritratto*, senza adattamento, dal 1838⁸⁸.

Un altro termine che si lega indissolubilmente al nome di Leonardo è, poi, quello di *prospettiva aerea*: il caso è ben noto agli studiosi di lessico artistico ed è stato ricordato anche dallo stesso Biffi⁸⁹, pertanto ci soffermeremo su di esso soltanto brevemente. Il nostro artista-ingegnere, anzitutto, individua e distingue tre tipologie di prospettiva: quella «liniale» (cioè 'lineare'), quella «di colore» o «aerea», e quella «di spedizione». Il passo seguente è contenuto nel manoscritto di Francia A (c. 98) e non confluisce nel *Libro di Pittura*:

Come sono di tre nature prospettive. La prima s'astende intorno alle ragione del diminuire – e dicesi prospettiva diminuitiva – le cose che si allontanano dall'occhio. La seconda contiene in sé il modo del variare i colori che si allontanano dall'occhio. La terza e ultima s'astende alla dichiarazione come le cose devono essere men finite, quanto più s'allontanano. E nomi sono questi: *prospettiva liniale*, *prospettiva di colore*, *prospettiva di spedizione*⁹⁰.

Mentre la prima si realizza secondo precise regole matematiche e geometriche che incidono sulle dimensioni delle figure – gli oggetti sono rappresentati tanto più piccoli quanto più lontani devono apparire –, le altre due, potremmo dire, giocano su un effetto ottico dato dall'esperienza: la *prospettiva di colore* o *aerea* si vale infatti delle variazioni tonali in rapporto alla distanza dell'oggetto da rappresentare, allo spessore dello strato d'aria interposto, alla posizione della sorgente luminosa; la *prospettiva di spedizione*, invece, consiste nel rappresentare gli oggetti tanto meno definiti nei particolari quanto più devono risultare lontani⁹¹. Quest'ultima tecnica, almeno dal punto di vista terminologico, non sembra aver avuto seguito: secondo il *GDLI* la locuzione *prospettiva di spedizione* è attestata unicamente in Leonardo⁹². Diverso, invece, l'impatto della *prospettiva aerea*, soprattutto dal punto di vista teorico: l'innovativa tecnica di matrice vinciana rappresenta, com'è stato detto, «il superamento della prospettiva lineare, con il passaggio dalla resa dello spazio attraverso la griglia geometrica a una restituzione corporea della profondità realizzata attraverso lo sfumato»⁹³. La netta contrapposizione nei confronti della visione prospettica tradizionale, chiusa, finita, è chiaramente sottolineata da Leonardo mediante il ricorso all'aggettivo *aereo* con il valore di 'aperto'⁹⁴.

⁸⁷ Cfr. BALDINUCCI-PARODI 1975, p. 137.

⁸⁸ Cfr. *DIFIT*, s.v. *ritratto*.

⁸⁹ Cfr. BIFFI 2013, pp. 195-196.

⁹⁰ Cfr. *E-LEO*.

⁹¹ Cfr. *GDLI*, s.v. *prospettiva*¹ e *DA*, s.v. *prospettiva*, p. 643. La definizione più completa di *prospettiva aerea* è data da Leonardo nel cap. 262 della *Parte Seconda* del *Libro di Pittura* (cfr. LEONARDO DA VINCI-PEDRETTI 1995, I, p. 249).

⁹² Cfr. *GDLI*, *ibidem*. Non trovo la locuzione neppure nei *corpora* dell'*ATIR*, dell'*AOD* o del *TLIO-Db*.

⁹³ *L'ITALIANO TRA SCIENZA, ARTE, TECNOLOGIA* 2009, p. 104. Un certo riferimento alla necessità di variare l'intensità cromatica con l'aumentare della distanza si trova espresso già dal Cennini, benché il principio sembri funzionare all'esatto contrario: «Digrada i colori, in fresco, di bianco senza tempera; e in secco, con biacca e con tempera; e dà lor quella ragione, che dai a una figura di scuro o di rilievo. E quando hai a fare le montagne, che paiano più a lungi, più fa' scuri i tuo' colori; e quando le fai dimostrare più appresso, fa' i colori più chiari» (CENNINI/BRUNELLO 1971, p. 94). Non si esclude, naturalmente, un errore di trascrizione (cfr. SALVI 2005b, p. 93).

⁹⁴ Cfr. DELLA VALLE 2001, p. 324, in nota. Il contrasto tra prospettiva geometrica e prospettiva aperta è ripreso, seppur in termini diversi, anche nel *Vocabolario* del Baldinucci: «*Prospettiva* detta da' Greci *Scenographia*, parte essenzialissima della Pittura. Questa (secondo ciò che ne scrive Pietro Accolti nel suo libro intitolato *L'Inganno dell'occhio*) è una rappresentativa sezione della piramide visiva. Questa prospettiva è quella, secondo lo stesso

L'espressione leonardiana ricorre, ad esempio, nelle *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (1642) di Giovanni Pietro Bellori; si legga come il biografo romano descrive la *Comunione di San Girolamo* dipinta da Domenico Zampieri (il Domenichino):

[...] mirabile ancora è lo studio con cui egli accordò insieme tutte le parti, avvantaggiandosi vicendevolmente i lumi, l'ombre, le mezze tinte e li colori, li quali rompendosi in se stessi trapassano soavemente l'uno all'altro senza estremi, e se ne genera la *prospettiva aerea* nel diffondersi per tutto l'aria da un corpo all'altro, per li suoi gradi, con termini insensibili⁹⁵.

La *prospettiva aerea* ci permette di agganciare agilmente al nostro *excursus* almeno altri due termini marcati da un indelebile contrassegno leonardiano, cioè *chiaroscuro* e *sfumato*. Infatti, come osserva Cesare Brandi, «l'impostazione nuova di Leonardo consisté nell'oltrepassare, pur col nome naturalistico di prospettiva aerea, la datità della pittura così come si era configurata nello spazio geometrizzato della prospettiva lineare [...]. Ma ci voleva un mezzo tecnico per raggiungere questo "continuum": fu lo sfumato. Il chiaroscuro da mezzo tecnico per fingere il volume, divenne la messa in opera dello spazio infinito, senza chiuse e senza traguardi»⁹⁶.

I due termini risultano cruciali, tanto da un punto di vista tecnico-artistico quanto da uno linguistico, per un inquadramento della figura leonardiana; fatto che non è sfuggito agli studiosi di entrambe le parti. In particolare, nel fascicolo di *Lingua Nostra* del settembre 1951⁹⁷ compariva un saggio di Gianfranco Folena interamente dedicato al *Chiaroscuro leonardesco* – questo il titolo – e «destinato a divenire paradigmatico e con valore di esemplificazione didattica riguardo alla formazione dei composti asindetici»⁹⁸. Nello scritto, infatti, l'illustre filologo attribuiva a Leonardo l'invenzione del primo composto copulativo (o *dvandva*) della lingua italiana, *chiaroscuro* appunto, e ricostruiva l'entroterra terminologico entro cui questo si sviluppava, la «preistoria del termine»⁹⁹: dal *lumen et umbrae* della tradizione latina, al *lume et ombra* o *bianco e nero* dell'Alberti fino ai *chiari e scuri* di Piero della Francesca¹⁰⁰. Gli studi successivi, com'è noto, hanno dimostrato come il composto *chiaroscuro* fosse in realtà pseudo-leonardiano, in quanto frutto di un errore di trascrizione introdotto da Guglielmo Manzi nella sua edizione del *Libro di Pittura* del 1817 e stranamente ripetuto nella monumentale edizione critica pubblicata dal Ludwig nel 1882¹⁰¹. Ecco i due passi in questione (nella lettura ripresa da Folena¹⁰² e nella trascrizione della nostra edizione di riferimento, quella di Carlo Vecce):

MANZI

l'occupano di *chiaro scuro*, notando il sito, la quantità e figur d'ombre e lumi

e questo è il *chiaro scuro*, che i pittori dimandano lume et ombra

PEDRETTI-VECCE

occupano di *chiaro e scuro*, notando il sito, la quantità e figura d'ombre e lumi¹⁰³

è questo: il *chiaro e scuro*, ch'e' pittori dimandano lume et ombra¹⁰⁴

Autore, e secondo ciò che noi pure ne intendiamo, alla quale unitamente sta appoggiata la ragione del disegno, e la meravigliosa operazione del pennello, nelle proporzionate intensioni d'ombre, e di lumi. Leonardo da Vinci, nel suo Trattato di Pittura, disse: che il Giovane che vuole alla pittura applicare, dee prima d'ogni altra cosa imparar Prospettiva, per le misure d'ogni cosa [...]» (BALDINUCCI/PARODI 1975, p. 129).

⁹⁵ Cfr. BELLORI/BOREA 1976, p. 322.

⁹⁶ BRANDI 1980, pp. 283-284.

⁹⁷ Ora in FOLENA 1991, pp. 242-254

⁹⁸ SALVI 2005a, p. 9.

⁹⁹ FOLENA 1991, p. 247.

¹⁰⁰ Cfr. *Ivi*, pp. 245-248.

¹⁰¹ Cfr. LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, pp. 68-69.

¹⁰² Cfr. FOLENA 1991, p. 250.

¹⁰³ LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 164.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 167.

Un «vistoso abbaglio»¹⁰⁵ che portò di fatto il Folena a retrodatare erroneamente la prima attestazione di *chiaroscuro* al *Libro di Pittura* di Leonardo. Il primato della formazione del composto spetta invece a Giorgio Vasari, che lo utilizza nelle *Vite* sin dall'edizione Torrentiniana del 1550:

Per che di lì a poco tempo lavorò di verde-terra nel chiostro vicino alla sagra di Masaccio alcune storie di *chiaro scuro*, et in molti luoghi in chiesa in più pareti in fresco dipinse¹⁰⁶.

Fece in Monte Giordano di Roma una facciata di *chiaro scuro*; et in Santa Maria di Anima, alla porta del fianco che va alla Pace, fece in fresco un S. Cristofano d'otto braccia, che bonissima figura è tenuta e con grandissima pratica lavorata [...]¹⁰⁷.

Le quali istorie sono di *chiaro scuro* lavorate in fresco con una destrissima pratica¹⁰⁸.

Un recente studio di Paola Salvi, in proposito, rileva un dato molto interessante: la frequenza con cui l'autore delle *Vite* impiega la formula senza copula aumenta nel passaggio dall'edizione Torrentiniana a quella Giuntina del 1568, tendendo a sostituire sia la variante *chiaro oscuro* che quella con copula¹⁰⁹. Dal punto di vista metodologico, il Vasari intende la tecnica chiaroscurale in due modi: da un lato, come effetto luministico-volumetrico in una pittura policroma, e dall'altro come una tecnica monocromatica che simula gli effetti del rilievo scultoreo (*grisaille*). Sarà in questo secondo senso che il termine confluirà, poi, nel *Vocabolario* del Baldinucci: «*Chiaroscuro*. Pittura d'un color solo, al quale si dà rilievo con chiari e con iscuri del color medesimo»¹¹⁰.

Secondo gli studi della Salvi, a Leonardo non spetta più neppure il primato della locuzione con copula, cioè *chiaro e scuro*, che la studiosa rileva nel *Libro dell'Arte* del Cennini¹¹¹; un esempio:

Come tu de' dare, [secondo] la ragione della luce, *chiaro e scuro* alle tue figure, dotandole di ragione di rilievo. [...] E se venisse che la luce venisse o risprendesse per lo mezzo in faccia, o vero in maestà, per lo simile metti il tuo rilievo *chiaro e scuro* alla regione detta¹¹².

L'uso leonardiano resta comunque innovativo rispetto al passato sul piano della concezione teorica: quando il Cennini spiega al pittore come mettere il «rilievo *chiaro e scuro*» secondo la «ragione», cioè secondo le regole suggerite dalle diverse angolazioni dei raggi

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 68.

¹⁰⁶ Vita di Fra' Filippo Lippi, cfr. VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, III, p. 329.

¹⁰⁷ Vita di Giovan Francesco detto il Fattore, cfr. VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, IV, p. 332.

¹⁰⁸ Vita di Andrea Del Sarto, cfr. VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, IV, p. 371.

¹⁰⁹ Cfr. SALVI 2005b, pp. 98-99.

¹¹⁰ BALDINUCCI/PARODI 1975, p. 33. La definizione sarà ripresa, pressoché identica, della quarta impressione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*: «Pittura d'un color solo, al quale si dà rilievo con chiari, e con iscuri del medesimo colore» (cfr. CRUSCA 1729-1738, s.v. *chiaroscuro*).

¹¹¹ Cfr. SALVI 2005b. Un cenno alla presenza della formula con copula nel *Libro dell'arte* è, in realtà, presente sin dal Folena, che però tende a ridimensionarne l'importanza: «Ma nel Cennini l'ombra e la luce sono entità per sé stanti, poste solo in rapporto con l'illuminazione esterna, e manca veramente il concetto di chiaroscuro e la locuzione *lumi ed ombre*, e le espressioni *chiaro e scuro*, accanto alle formazioni verbali *aombrare* e *imbiancheggiare*, «per quanto significative di un'esigenza tecnica, saranno occasionali e prive di unità concettuale» (FOLENA 1991, p. 247, in nota). Così ribatte Licisco Magagnato nell'*Introduzione* all'edizione del *Libro dell'arte* curata da Franco Brunello: «a nostro parere, il valore delle locuzioni cenniniane sono pregnanti espressioni della visione giottesca che il Cennini ha del disegno e indicano lo spirito nuovo della sua concezione plastica della pittura» (CENNINI/BRUNELLO 1971, p. XVII, in nota). Cfr. anche DELLA VALLE 2001, p. 324, in nota.

¹¹² CENNINI/BRUNELLO 1971, pp. 10-11.

luminosi, sembra parlare ancora di ‘chiaro’ e ‘scuro’ come di due entità nettamente distinte, e non di un effetto di trapasso graduale, sfumato, di luce e ombra. Leonardo, invece, pur distinguendo ancora le due parole, si riferisce a un procedimento di variazione chiaroscurale del colore decisamente più complesso:

Il *chiaro e lo scuro*, cioè i lumi e l'ombre hanno un mezzo, il quale non si può nominare né chiaro né scuro, ma egualmente partecipante di esso *chiaro e scuro*; et è alcuna volta egualmente distante al chiaro e allo scuro, et alcuna volta più vicino a l'un ch'a l'altro¹¹³.

Il *chiaroscuro* del Vinciano è dunque un *chiaroscuro* «intermedio»¹¹⁴, che ben corrisponde alla visione pittorica ricercata attraverso lo sfumato.

Dopo il Vasari, il termine si trova impiegato – ancora nella forma con copula – nel *Dialogo di Pittura* (1548) di Paolo Pino:

La terza [parte della pittura, n.d.a.] è la pratica del saper accomodare il vivo a buon lume; conoscere il bello, perché molte cose proprie sono belle in sé, che fatte in pittura paiono isgraziate e goffe; aver buona maniera nel disegnare; saper [...] tratteggiar di penna, ma lo *chiaro e scuro* è il più presto e più util modo e il migliore, perché si può ben unire il tutto e dar più mezze tinte e più chiare¹¹⁵.

[...] e non voler restringere tutte le fatture del mondo in un quadro, n'anco disegnare le tavole con tanta istrema diligenza, componendo il tutto di *chiaro e scuro*, come usava Giovan Bellino, perch'è fatica gettata, avendosi a coprire il tutto con li colori [...]¹¹⁶.

O nel *Dialogo della Pittura* (1557) del Dolce:

Fu anco Polidoro da Caravaggio grande e raro pittore, bellissimo inventore, pratico et ispedito disegnatore e molto imitator delle cose antiche. È vero ch'egli non riusciva nel colorito, e le sue cose eccellenti sono di *chiaro e scuro* a fresco¹¹⁷.

Al di là dei confini nazionali, il tecnicismo italiano si diffonde dapprima in Francia, dov'è attestato a partire dall'ultimo decennio del Cinquecento (nella forma *clair-obscur*)¹¹⁸; in seguito il termine si trova anche in inglese (forse a partire dal 1635) e in tedesco (dal 1825), sempre nella forma non adattata *chiaroscuro*¹¹⁹.

Passiamo ora allo *sfumato*. Anche in questo caso ci troviamo di fronte a un tecnicismo documentato dalla trattatistica precedente a Leonardo, ma di cui Leonardo diventa un indiscusso innovatore. Così, ad esempio, viene descritta la tecnica pittorica nell'*Enciclopedia Treccani online*:

¹¹³ LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, II, p. 398.

¹¹⁴ Così è definito in *DA*, s.v. *chiaroscuro*, p. 145.

¹¹⁵ Cfr. BAROCCHI 1960-1962, I, p. 114.

¹¹⁶ *Ini*, pp. 115-116.

¹¹⁷ *Ini*, p. 199.

¹¹⁸ Cfr. *DIFIT*, s.v. *chiaroscuro*. Si noti che una delle più antiche definizioni di *chiaroscuro* in lingua francese, si trova proprio nel *Traité* di Roland Fréart de Chambray: «la juste et naturelle dispensation des ombres et des lumières, ce qu'on appelle le clair et l'obscur» (*E-LEO, Traité de la Peinture de Leonard de Vinci*, p. 111). La segnalazione è tratta da MOTOLESE 2012, p. 196.

¹¹⁹ Cfr. *DIFIT*, s.v. *chiaroscuro*.

Sfumato Procedimento chiaroscurale usato in pittura da Leonardo da Vinci: a differenza del chiaroscuro dei pittori fiorentini del Rinascimento, lo *s[ffumato]* leonardesco annullò la linea di contorno e attenuò il risalto plastico, per ottenere maggior compenetrazione tra figura e atmosfera; dopo Leonardo, lo stesso procedimento, usato da mediocri seguaci, si materializzò spesso in un pesante ombreggiamento¹²⁰.

Andrà da subito precisato che in Leonardo il termine non ha ancora quella autonomia sostantivale che abbiamo potuto riscontrare, ad esempio, per la voce *ritratto: sfumato* è usato sempre ed esclusivamente come forma participiale o aggettivale del verbo *sfumare*. Qualche esempio:

E se la tua figura è in casa oscura, e tu la vedi di fora, questa tal figura ha l'ombre oscure *sfumate*, stando tu per la linea del lume [...]¹²¹.

Metti la tua tela in telaro, e dagli colla debole, e lascia seccare, e disegna, e da' l'incarnazioni con pennelli di setole, e così fresche farai l'ombra *sfumata* a tuo modo. [...] *Sfumato* che tu hai, lascia seccare, poi ritocca a secco con lacca e gomma [...]¹²².

Il *GDLI* – che attribuisce a Leonardo il primato dell'attestazione del participio passato – individua invece in Francesco Milizia (1797) il primo impiego sostantivato di *sfumato*:

Sfumato è un modo di dipingere, che lascia una incertezza nella terminazione del contorno, e ne' dettagli delle forme, quando si guarda l'opera da vicino; ma in giusta distanza sparisce ogni indecisione. Questa maniera è gradevole; è naturale: gli oggetti ad una certa distanza pajono indecisi, perché involuppati più o meno in vapori. Lo *sfumato* par ch'escluda il sentimento. La carriera dell'arte è sì vasta che si giunge alla gloria per varie strade¹²³.

Al di là del risultato pittorico, l'uso del verbo *sfumare* (e del participio *sfumato*) è già preciso in Cennino Cennini: a proposito del modo di tingere la pergamena e di brunirla, ad esempio, l'autore del *Libro dell'arte* consiglia di non agire direttamente sulla pergamena, ma attraverso un foglio sovrapposto, perché «fregando la pietra da brunire sopra la tinta, per lo suo lustro toglie il lustro dello stile quando disegni; ed eziandio l'acquarella che vi dà su non v'appariscono *sfumati* e chiare, come fa a modo detto in prima»¹²⁴. E altrove: «Poi abbi un pennelletto di varo mozzetto; intingilo nello inchiostro e strucalo bene; e con esso cominci ad aombrare ne' luoghi più scuri, riducendo e *sfummando* a poco a poco»¹²⁵. Successivamente, Leon Battista Alberti, pur non ricorrendo alle forme *sfumare* o *sfumato*, parla di pittori che

prima quasi come leggerissima rugiada, per in fino a l'orlo coprirebbero la superficie di qual bisognasse bianco o nero; poi di sopra a questa un'altra e un'altra; e così a poco a poco

¹²⁰ Cfr. ET, s.v. *sfumato*. Suggestive anche le parole con cui descrive la tecnica Leonardo Sinigalli in *Furor mathematicus*: «Leonardo vide per primo l'ombra ai margini della luce, vide che luce e ombra, giorno e notte, sono presenti in ogni attimo, e che spetta a ciascuno di noi una parte di tenebra. Egli riesce a cambiare tutta l'ottica, a sfigurare il mondo, a dare alle cose un contorno ormai solo allusivo, correggendone con lo *sfumato* la 'disgratia' del disegno» (cfr. *GDLI*, s.v. *sfumato*, §. 11).

¹²¹ LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI, I, p. 186.

¹²² *Ivi*, II, p. 348.

¹²³ Cfr. *GDLI*, s.v. *sfumato*, §. 11 e *DA*, s.v. *sfumare*. Per il *TB*, tanto il verbo quanto il participio passato, sono attestati per la prima volta a partire dal Vasari. Il *DELLI*, s.v. *sfumare*, attribuisce a Vasari il primato per il verbo, pur individuando un participio presente *sfumante* in Cennini.

¹²⁴ CENNINI/BRUNELLO 1971, pp. 19-20.

¹²⁵ *Ivi*, p. 173.

farebbono che, dove fusse più lume, ivi più bianco; da torno, mancando il lume, il bianco si perderebbe quasi *in fummo*¹²⁶.

In modo simile Leonardo, quando così si raccomanda al pittore:

Quando tu, disegnatore, vorrai fare bono et utile studio, usa nel tuo disegnare di far adagio; e giudicare infra i lumi quali e quanti tenghino il primo grado di chiarezza, e similmente infra l'ombre quali sieno quelle che son più scure che l'altre, et in che modo si mischiano insieme, e le quantità; [...] et in ultimo che ·lle tue ombre e lumi sien uniti senza tratti o segni a uso di *fumo*¹²⁷.

Il ventaglio delle varianti morfologiche del termine impiegate da Leonardo è ulteriormente arricchito, poi, dal ricorso alla forma *sfumoso*, di cui il *Libro di Pittura* offrirebbe proprio la prima attestazione¹²⁸:

[...] e questa tal figura ha grazia, e fa onore al suo imitatore per essere lei di gran rilievo e ·lle ombre dolci e *sfumose*, e massime in quella parte dove manco vede la oscurità della abitazione, imperò che quivi son l'ombre quasi insensibili [...]¹²⁹.

Dove l'ombra confina col lume, abbi rispetto dov'è più chiara o scura e dov'ella è più o men *sfumosa* in verso il lume¹³⁰.

Successivamente i termini *sfumare/sfumato* si fanno via via sempre più frequenti tra i principali scrittori d'arte cinquecenteschi, dal Dolce all'Armenini, passando naturalmente dal Vasari¹³¹. I tecnicismi confluiscono senza riserve, quindi, nel *Vocabolario* del Baldinucci:

Sfumare. Unire i colori; ed è quello che fanno i Pittori, dopo aver posato il colore a suo luogo nella tela o tavola, per levare tutte le crudezze de' colpi, confondendo dolcemente fra di loro chiaro con mezza tinta, o mezza tinta con lo scuro, a fine che il passaggio dall'uno all'altro venga fatto con un tale digradamento, che la pittura anche a vista vicina apparisca morbida e delicata senza colpi di pennello[...].

Sfumato. add. da sfumare, che à unito i colori.¹³²

Dall'Italia, infine, lo *sfumato* s'impone alle altre lingue europee: il tecnicismo è accolto dal francese (a partire dal 1758), dal tedesco (dal 1838) e dall'inglese (dal 1847) senza adattamenti¹³³.

Un altro termine su cui varrà la pena soffermarsi è *imprimitura*, tecnicismo attestato per la prima volta proprio a partire dal Vinciano¹³⁴. Con *imprimitura* (o *imprimatura*) s'intende la preparazione, per lo più composta di gesso stemperato con colla, che i pittori stendono sulla tavola o sulla tela per renderla idonea a ricevere i colori e per garantirne la durata¹³⁵. Si tratta

¹²⁶ ALBERTI/BERTOLINI 2011, p. 293.

¹²⁷ LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 180. Del passo sopravvive l'autografo (cod. A, c. 107v).

¹²⁸ Cfr. *GDLI*, s.v. *sfumoso*.

¹²⁹ LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 186.

¹³⁰ *Iniz*, p. 306. Si ha il riscontro con l'originale (cod. A, c. 111v).

¹³¹ Cfr. *DA*, s.v. *sfumare*, p. 778.

¹³² BALDINUCCI/PARODI 1975, p. 151.

¹³³ Cfr. *DIFIT*, s.v. *sfumato*. Cfr. anche MOTOLESE 2012, soprattutto p. 116.

¹³⁴ Cfr. *GDLI*, *DELI* e *CRUSCA* 1863-1923, s.v. *imprimitura*. Il *DEI*, s.v. *imprimere*, lo attesta a partire dal XVI sec.; il *TB* a partire dal Vasari. Non ho riscontrato occorrenze anteriori a quelle leonardiane nei *corpora* di riferimento (*TLIO* e *TLIO-Db*, *ATIR*, *AOD*).

¹³⁵ Cfr. *GDLI*, s.v. *imprimitura*.

dunque di un termine che, con ogni probabilità, proviene direttamente dal sapere pratico-artigianale delle botteghe dell'epoca e che Leonardo non manca di rilevare e accogliere fra i suoi appunti:

Dipingi la tua pittura sopra della carta tirata in telaio, ben dilicata e piana, di poi da' una buona e grossa *imprimatura* di pece e mattone ben pesto; di poi la *imprimatura* di biacca e giallorino, poi colorisci, e vernicia d'olio vecchio chiaro e sodo, et appicalo al vetro ben piano. Ma meglio fia a fare un quadro di terra ben vetriato e ben piano, e poi da sopra esso vetriato la *imprimatura* di biacca e giallorino [...]¹³⁶.

È tuttavia il Vasari a consegnare il termine alla grande trattatistica d'arte cinquecentesca e a decretarne, così, la fortuna nei secoli successivi. Nella sezione *Della Pittura* contenuta nell'*Introduzione alle tre arti del disegno*, Vasari descrive compiutamente l'intero procedimento della *mestica* o *imprimatura*, dall'ingessamento all'incollamento, in relazione alla pittura a olio su tavola:

Ma conviene far prima una mestica di colori seccativi, come biacca, giallorino, terre da campane, mescolati tutti in un corpo e d'un color solo, e quando la colla è secca, impiastrarla su per la tavola e poi batterla con la palma della mano tanto ch'ella venga egualmente unita e distesa per tutto: il che molti chiamano *imprimatura*¹³⁷.

Al tecnicismo ricorre anche l'Armenini parlando «dei diversi modi del colorire a oglio»:

Or, finiti di tritar i colori et acconci per queste vie, si fa poi di alcuni di essi una certa composizione con alquanto della predetta vernice, la qual si dà da per tutto nella superficie, perciocché ci è necessario un letto così per cagione dell'aiuto degli altri colori, al qual li diciamo *imprimatura*, e ciò fanno alcuni con biacca, gianolino e terra di campane, altri con verderame, biacca e terra di ombra¹³⁸.

In generale, tuttavia, l'autore dei *Precetti* (1587) tende a preferire la voce *mestica*, termine in concorrenza con il nostro già nell'opera vasariana¹³⁹. Non diversamente il Baldinucci, il quale, pur non disdegnando l'uso di *imprimatura* nelle *Notizie de' Professori*, nel *Vocabolario* sceglie di porre a lemma *mestica*, voce evidentemente avvertita come più comune fra gli addetti ai lavori¹⁴⁰, nonché resa autorevole dall'opera del biografo aretino¹⁴¹: «*Mestica* f. Composto di diverse terre, e colori macinati con olio di noce, o di lino; serve per dare alle tele o tavole, che si vogliono dipignere; e dicesi anche dagli Artefici *imprimatura*»¹⁴².

L'atteggiamento delle lingue europee, invece, si mostra più favorevole alla prima opzione, quella adottata da Leonardo, che viene accolta abbastanza precocemente dallo

¹³⁶ LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, II, p. 348.

¹³⁷ VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, I, p. 134. Il termine è presente già nell'edizione Torrentiniana (1550).

¹³⁸ BAROCCHI 1971-1977, II, pp. 2288-2289.

¹³⁹ Nel Vasari ricorre con frequenza la dittologia *mestica* o *imprimatura*; ad esempio: «[...] e poi secco, si gli dà di *mestica* o *imprimatura*, come si disse nel capitolo avanti a questo» (VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, I, p. 135); «Fatto ciò, se li dà una o due mani di colla dolce e dapoi la *mestica* o *imprimatura* [...]» (Ivi, p. 137).

¹⁴⁰ Sfruttando il motore di ricerca dell'ATTR, rileviamo appena 31 occorrenze della forma *imprimatura/-e* (o *imprimatura/-e*), contro le 108 di *mestica/-che*.

¹⁴¹ Stando ai principali dizionari storici, l'autore delle *Vite* rappresenta la prima fonte per l'attestazione del termine (cfr. *GDLI*, *TB*, *DELI*, tutti s.v. *mestica*). Si noti, comunque, che nel Vasari *mestica* può indicare anche la 'mescolanza di colori' sulla tavolozza (cfr. anche *DA*, s.v. *mestica*): es. «usò Parri i colori sodi nel far le *mestiche* e le tinte, mettendogli con molta discrezione dove gli pareva che meglio stessono» (*Vita di Parri Spinelli*, VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, III, pp. 113-114).

¹⁴² BALDINUCCI/PARODI 1975, p. 97

spagnolo (si ritrova, ad esempio, nell'*Arte de la pintura* di Pacheco degli anni 1634-1638 nella forma *imprimadura*)¹⁴³, e più tardi dall'inglese, in cui è attestato il prestito diretto *imprimatura* soltanto dal 1802¹⁴⁴.

Da ultimo, andrà sottolineato che una parte della fortuna del termine, così come la sua associazione al nome stesso di Leonardo, si devono essenzialmente alla *princeps* del *Trattato della Pittura* pubblicata a Parigi nel 1651: qui, come abbiamo visto, agli scritti del Vinciano era premessa una «Vita di Lionardo da Vinci descritta da Rafaele Du Fresne», redatta in un bell'italiano privo di incertezze e, soprattutto, ricco di tecnicismi di matrice leonardiana (o più genericamente italiana)¹⁴⁵. La padronanza del nostro lessico artistico rinascimentale è tale da consentire al Du Fresne di addentrarsi agevolmente in spiegazioni con dettagli tecnici, come accade appunto quando attribuisce alla «*imprimatura* troppo grossa» il distacco del colore nell'affresco della *Battaglia di Anghiari*:

Havendosi circa l'anno 1503 a ornare nel palazzo di Fiorenza la sala del consiglio, fù per decreto publico eletto Lionardo per dipingerla. Fece egli per tal effetto un cartone pien d'arte e di belle considerationi, nel quale era espressa una historia del Piccinino: e già n'haveva colorito la più gran parte a oglio, quando accortosi che per l'*imprimatura* troppo grossa distaccavasi ogni cosa dal muro, et che le sue fatiche erano vane, abbandonò l'opera¹⁴⁶.

La *Battaglia di Anghiari* e la citazione dal Du Fresne ci spingono inevitabilmente all'analisi di un altro termine, cioè *cartone*. Il *cartone* è, come suggerisce il *GDLI*, il 'disegno preparatorio, su carta pesante, di uguali dimensioni dell'opera da eseguirsi, che verrà ricalcato su muro, su tavola, su vetro, su tappeti o arazzi'. In altri termini, il cartone equivale, grosso modo, al modello definitivo dell'opera: è «la traccia grafica che viene trasferita esattamente sull'intonaco, o sulla tavola o sulla tela da dipingere. Il che è possibile calcando i contorni con uno stiletto, o con il sistema dello spolvero, cioè bucherellando i contorni medesimi per farvi penetrare della polvere di carbone, che così riproduce il disegno sulla superficie sottostante dell'opera che si dovrà eseguire»¹⁴⁷. Una dettagliata descrizione del metodo dei *cartoni* – tra i quali famoso è stato anche quello, perduto, della *Battaglia di Cascina* di Michelangelo – si trova nei capitoli dedicati alla pittura dell'*Introduzione alle tre arti* premessa alle *Vite* vasariane¹⁴⁸. Anche i *Precetti* dell'Armenini, di poco posteriori, contengono un'ampia sezione sulla realizzazione del *cartone*: tecnica cui l'autore riconosce, oltre al vantaggio pratico, un notevole valore artistico, dal momento che

si vede in un ben finito *cartone* esserci espresse di tutte le cose le difficoltà più estreme, di maniera che, a seguir i termini di quello, si camina in sicurissima strada con un perfettissimo essemplio et un modello di tutto quello ch'egli ha a fare. Anzi si può dire che quello sia l'istessa opera, fuor che le tinte [...]¹⁴⁹.

¹⁴³ Cfr. MOTOLESE 2012, p. 148.

¹⁴⁴ Cfr. *DIFIT*, s.v. *imprimatura*.

¹⁴⁵ Come *ritratto, paese per 'paesaggio', Madonna, cartone, chiaro scuro*, ecc. Sull'argomento, cfr. MOTOLESE 2012, p. 192.

¹⁴⁶ Cfr. E-LEO, *Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci*, p. 15.

¹⁴⁷ *DA*, s.v. *cartone*.

¹⁴⁸ Cfr. in particolare il cap. XVI, intitolato «Degli schizzi, disegni, *cartoni* et ordine di prospettive; e per quel che si fanno et a quello che i pittori se ne servono» (cfr. VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, I, p. 117).

¹⁴⁹ BAROCCHI 1971-1977, II, p. 2026.

I principali dizionari di riferimento attestano l'uso del termine *cartone*, in questa specifica accezione tecnica, non prima di una lettera dell'Aretino (datata 1537)¹⁵⁰:

Veramente si cominciò a mutar verso tosto che si viddero i panni di Leone in capella lavorati da la seta e da l'oro sopra i *cartoni* disegnati e coloriti da Raffaello.¹⁵¹

Valeria Della Valle, in quell'illuminante articolo più volte citato, retrodata il termine al *Libro di Antonio Billi*, un'opera fiorentina di inizio Cinquecento contenente le biografie dei maggiori artisti della città toscana, da Cimabue a Michelangelo. «Tenendo conto del fatto», scrive la storica della lingua, «che la redazione del *Libro* va posta orientativamente fra il 1506 e il 1530, il testo offre spunti interessanti per contribuire a colmare lacune di cronologia lessicografica nel campo della terminologia artistica, e consente di operare alcune retrodatazioni»¹⁵². Ebbene, tra queste rientrerebbe anche quella del termine *cartone*, che nel *Libro* è attestato proprio in riferimento a Leonardo:

Costui in disegno avanzò gli altri ed ebbe invenzioni bellissime, ma non colorì molte cose, perché mai in niente, ancor che belle, soddisfece a sé medesimo [...]. Fece infiniti disegni maravigliosi e, f[r]a l'altre, una Nostra Donna e sant'Anna che andò in Francia, e uno *cartone* della guerra d'i Fiorentini quando ruppero Nicolò Piccinino, capitano del duca di Milano Filippo, ad Anghiari [...]¹⁵³.

Si tratta, rispettivamente, del cartone raffigurante Sant'Anna (Fig. 1), realizzato probabilmente tra il 1498 e i primi anni del Cinquecento, oggi conservato alla National Gallery di Londra, e di quello preparatorio per l'affresco della *Battaglia di Anghiari* (perduto). L'impiego del tecnicismo nel passo citato, fa ancora notare la Della Valle, «prova l'ormai avvenuto passaggio del termine al valore di 'disegno preparatorio'»¹⁵⁴.

Tuttavia il termine, benché non nel *Libro di Pittura*, è documentato anche nello stesso Leonardo, e per di più in una carta – caso quanto mai raro tra gli scritti vinciani – di cui conosciamo con esattezza l'anno di composizione, cioè il 1505, perché è lo stesso Leonardo ad annotarvelo. Ciò consente di retrodatare ulteriormente, seppur di poco, l'anno della prima attestazione del tecnicismo.

Addì 6 di giugno 1505, in venerdì, al toco delle 13 ore, cominciai a colorire in palazzo. Nel qual punto del posare il pennello, si guastò il tempo e ssonò a banco, richiedendo li omini a ragione. Il *cartone* si stracciò, l'acqua si versò, e rupesi il vaso dell'acqua che ssi portava. E subito si guastò il tempo e piovve insino a ssera acqua grandissima. E stette il tempo come notte¹⁵⁵.

La nota autobiografica, importante sul profilo storico quanto curiosa – la successione di 'disgrazie' descritta, che si scatena non appena il pennello dello sfortunato artista sfiora la parete, non può che strapparci un sorriso –, è contenuta nella c. 1 del cod. 8936 della Biblioteca Nacional di Madrid (d'ora in poi indicato come cod. Madrid II), ed è interamente autografa.

¹⁵⁰ Cfr. *GDLI*, s.v. *cartone* e *DELI*, s.v. *carta*. Il *DEI* lo attesta a partire dal XVI sec.; *TB* e *CRUSCA* 1729-1738 a partire dal *Riposo* di Raffaello Broghini (1584); *CRUSCA* 1863-1923 dalla *Vita di Michelangelo Buonarroti* di Ascanio Condivi, tutti s.v. *cartone*.

¹⁵¹ Cfr. ARETINO/PROCACCIOLI 1997-2003, I, p. 343, *Lettera a M. Gianfrancesco Pocopanno*.

¹⁵² DELLA VALLE 2001, p. 321. Per gli estremi cronologici entro cui l'opera andrà collocata, cfr. l'*Introduzione* di Fabio Benedettucci in BILLI/BENEDETTUCCI 1991, pp. 16-18. Si noti comunque che la terza sezione del *Libro*, quella contenente le biografie di Leonardo e di Michelangelo, deve essere stata redatta tra il 1527 e il 1530.

¹⁵³ BILLI/BENEDETTUCCI 1991, pp. 102-103.

¹⁵⁴ DELLA VALLE 2001, p. 323.

¹⁵⁵ Per la trascrizione, cfr. *E-LEO*, cod. Madrid II, 1.

Lo stesso termine si ritrova poco oltre, alla c. 3v, all'interno del già menzionato elenco di ben 116 libri che l'artista compila a Firenze probabilmente come promemoria personale in vista di un nuovo trasferimento a Milano: la lista infatti, che si sviluppa su due carte, reca in testa le note «ricordo dei libr[i] ch'io lascio serati nel cassone» (c. 2v) e «In cassa al munistero» (c. 3). A questo secondo gruppo di titoli appartiene «Un libro di cavalli schizati pel *cartone*»¹⁵⁶: si tratta di un'attestazione del termine, purtroppo, piuttosto scarna e non contestualizzabile, ma l'uso tecnico di *cartone* mi pare piuttosto chiaro. La lettura, del resto, è confermata da Augusto Marinoni¹⁵⁷, secondo il quale tale libro, opera di Leonardo stesso, raccoglierebbe gli schizzi preparati proprio per l'allestimento del modello della *Battaglia di Anghiari*, cui l'artista stava lavorando in quegli stessi anni.

Benché il termine sia attestato anche altrove, in Leonardo¹⁵⁸, l'assenza nei vari dizionari storici di un rimando ai passi citati andrà giustificata anche alla luce delle vicende dello stesso manoscritto madrileno, rinvenuto (assieme al cod. 8937) in circostanze assai fortunate e fortunate¹⁵⁹ non prima del 1967. Il primato leonardiano sembra comunque confermato dal fatto che non trovo attestazioni anteriori a quelle vinciane neppure nei *corpora* del *TLIO-Db*, dell'*ATTIR* o dell'*AOD*.

Data l'assenza del termine nel *Libro di Pittura* e data la scarsa (o scarsissima) circolazione degli altri manoscritti, la fortuna del tecnicismo nei secoli successivi andrà ascritta, al solito, al suo impiego nella grande trattatistica d'arte dei secc. XVI-XVII¹⁶⁰. Oltre confine, il *DIFIT* documenta l'uso di *cartone* nella lingua francese a partire dal 1641, nella forma *carton*, e nell'inglese dal 1671, nella forma *cartoon* (mentre *cartons* e *cartone* sono varianti settecentesche).

L'ultimo termine preso in esame in questo nostro breve percorso attraverso il lessico artistico leonardiano è il verbo *schizzare*, adoperato con il significato, tuttora vitale, di 'disegnare rapidamente, delineare una figura nei tratti essenziali, allo scopo di fissare l'ispirazione del momento e, spesso, con l'intenzione di svilupparla successivamente in un'opera più compiuta'¹⁶¹. In termini più leonardiani, potremmo semplicemente dire 'comporre grossamente per fissare l'invenzione'¹⁶².

Dal punto di vista teorico, è Paolo Pino il primo scrittore a fornirci un'idea più compiuta del ruolo dello *schizzo* nel processo dell'elaborazione artistica rinascimentale: nel suo *Dialogo di Pittura* (1548) egli ravvisa nello *schizzo* un componimento grafico già dotato di valore pittorico autonomo, in quanto esso comprende non solamente la «circoscrittione», cioè i contorni dell'immagine, ma anche il «darle chiari e scuri a tutte le cose, il qual modo voi l'addimandate

¹⁵⁶ *Ivi*, 3. Cfr. anche MACCAGNI 1974, p. 297.

¹⁵⁷ Cfr. LEONARDO DA VINCI/MARINONI 1987, p. 256.

¹⁵⁸ Nel cod. Atlantico, ad esempio, si legge: «Fa domane figure discendenti infra l'aria di varie forme di *cartone*, cadenti dal nostro pontile. E poi disegna le figure e li moti che fanno li discensi di ciascuno in varie parte del discenso» (cfr. *E-LEO*, cod. Atlantico, 147).

¹⁵⁹ Cfr. MACCAGNI 1974, p. 288.

¹⁶⁰ Il metodo dei *cartoni* è ampiamente spiegato anche dal Baldinucci: «*Cartoni* per far disegni d'opere m. Più fogli quadrati, appiccati insieme, e fattone un sol foglio. Servono a' Pittori per disegnarvi l'opere che vogliono fare, dopo averne fatti disegni e studj in piccole carte. Di poi accomodano essi *cartoni* sopra la tavola o muro, dove la pittura deve farsi, calcando i dintorni sopra la mestica, o intonaco, con istile d'avorio, o legno duro, cui cede la calcina, per esser fresca, e riceve in sé tutte le linee. E volendo segnare sopra mestica, o imprimitura di gesso, forano minutamente i dintorni di essi *cartoni*, e sopra quelli fanno passare, o biacca o gesso, o brace polverizzata, che arrivando alla tela, o tavola, lascia in essa il contorno dell'opera; e questo dicono spolverizzare [...]» (BALDINUCCI/PARODI 1975, p. 30).

¹⁶¹ Cfr. *GDLI*, s.v. *schizzare*¹, §. 17.

¹⁶² Cfr. soprattutto il passo già citato (v. *supra*, p. 7): «Adonque, pittore, *componi grossamente* le membra delle tue figure, e attendi prima alle movimenti appropriati alli accidenti mentali de li animali compositori della storia che alla bellezza e bontà delle loro membra. Perché tu hai a intendere che, se tal *componimento inculto* ti riuscirà *apropriato alla sua imenzione*, tanto maggiormente satisfarà, essendo poi ornato della perfezzione appropriata a tutte le sue parte». Lo 'schizzo' è, dunque, un «componimento inculto», approssimato.

*schizzò*¹⁶³. Qualche anno dopo Ludovico Dolce, ancor più chiaramente, scrive: «Voglio ancora avvertire che, quando il pittore va tentando ne' primi *schizzi* le fantasie che genera nella sua mente la istoria, non si dee contentar d'una sola, ma trovar più invenzioni e poi fare iscelta di quella che meglio riesce, considerando tutte le cose insieme e ciascuna separatamente; come soleva il medesimo Rafaello, il quale fu tanto ricco d'invenzione»¹⁶⁴. Altrettanto interessante e precisa si profila la definizione offerta dal Vasari:

Gli *schizzi* [...] chiamiamo noi una prima sorte di disegni che si fanno per trovare il modo delle attitudini et il primo componimento dell'opra; e sono fatti in forma di una ma[c]chia e accennati solamente da noi in una sola bozza del tutto. E perché dal furor dello artefice sono in poco tempo con penna o con altro disegnatoio o carbone espressi solo per tentare l'animo di quel che gli sovviene, perciò si chiamano *schizzi*. Da questi dunque vengono poi rilevati in buona forma i disegni, nel far de' quali, con tutta quella diligenza che si può, si cerca vedere dal vivo, se già l'artefice non si sentisse gagliardo in modo che da sé li potesse condurre¹⁶⁵.

La linea ideale che attraversa e collega la terminologia dei nostri trattati d'arte conduce, al solito, al *Vocabolario* del Baldinucci, che così definisce *schizzo* e *schizzare*: «*Schizzo*, o *Schizzi*, m. Dicono i pittori quei leggierrissimi tocchi di penna o matita, con i quali accennano i lor concetti senza dar perfezzione alle parti; il che dicono *schizzare*»¹⁶⁶. Tanto il sostantivo quanto la forma verbale godranno, com'è noto, di un'ampia fortuna fuori d'Italia: il francese accoglie le forme *esquisse* ed *esquisser*, entrambe attestate dal 1567; il tedesco *Skizze*, dal 1630, e *skizzieren*, dal 1774; l'inglese le forme *schizzo* (dal 1686) o *skizzo*, al plurale *schizos* e *scizzi* (ma del resto anche lo stesso *sketch* è un italianismo indiretto mediato dall'olandese o dal tedesco)¹⁶⁷.

Ma facciamo un passo indietro e torniamo alle origini della diffusione del verbo *schizzare* nel serbatoio terminologico dei nostri artisti. Gli strumenti lessicografici rilevano l'uso del verbo per lo più a partire da un verso delle *Rime burlesche* del Bronzino: «e sia mente, quando voi *schizzate* / o donna o uom per dipignerlo poi, / che cattiva maniera non facciate»¹⁶⁸. Tuttavia, come si ricorderà, il tecnicismo si ritrova in quel medesimo «Libro di cavalli *schizzati* pel cartone» che abbiamo rinvenuto nelle liste del cod. di Madrid II (c. 3) di Leonardo: l'elenco, date le ben note abitudini di scrittura del Vinciano, che riempie i suoi quaderni procedendo a ritroso, dall'ultima carta alla prima, deve essere stato compilato immediatamente prima di quella notarella autobiografica datata «6 di giugno 1505»¹⁶⁹. Dal momento che non trovo occorrenze di *schizzare* in documenti anteriori nei *corpora* di riferimento¹⁷⁰, l'attestazione leonardiana nel codice madrileno ci offre, ancora una volta, la preziosa possibilità di retrodatare il tecnicismo e di confermare quanto già possa definirsi maturo, negli appunti vinciani, il processo di sviluppo del nostro vocabolario tecnico-artistico.

Il caso di *schizzare*, tuttavia, merita un'ultima riflessione. Il termine in esame risulterebbe documentato anche all'interno del *Libro di Pittura*, e più precisamente nel titolo premesso al frammento n. 64 del cod. Urbinate: «Precetto intorno allo disegno del *schizzare* istor[i]e et

¹⁶³ Cfr. BAROCCHI 1960-1962, I, p. 114.

¹⁶⁴ *Ivi*, I, p. 170.

¹⁶⁵ VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, I, p. 121.

¹⁶⁶ BALDINUCCI/PARODI 1975, p. 148.

¹⁶⁷ Cfr. DIFIT, s.vv. *schizzare* e *schizzo*; cfr. anche BIFFI 2012, p. 62.

¹⁶⁸ Cfr. GDLI, s.v. *schizzare*, §. 17, TB, CRUSCA 1729-1739, s.v. *schizzare*. Il DELI attesta il verbo a partire dal Vasari. La testimonianza più antica del sostantivo sarebbe invece, secondo il GDLI, s.v. *schizzo*, nel carteggio michelangiolesco: «Se questo *schizzo* non vi piace, ditelo a Urbino, acciò che io abbi tempo d'averne facto un altro doman da 'ssera, come vi promessi» (*Lettera a Tommaso de' Cavalieri in Roma*, 1533); per DELI, DEI, TB e CRUSCA 1729-1738, tutti s.v. *schizzo*, in alcune rime di Francesco Berni.

¹⁶⁹ Madrid II, 1 (v. *supra*).

¹⁷⁰ Cfr. TLIO-Db, ATIR, AOD.

figure»¹⁷¹. Tale titolo, tuttavia, non è accolto dall'edizione critica utilizzata, che lo relega in apparato, preceduto dalla sigla V², e mette a testo soltanto «Precetti»¹⁷². Con V², infatti, i curatori identificano le correzioni e le aggiunte ai titoli apposte sul manoscritto da una seconda mano: «si tratta di un revisore» – come avverte Carlo Vecce nella *Nota al testo* premessa all'edizione – «linguisticamente affine al Melzi, sia perché non interviene mai in correzioni grafiche e fonetiche, sia perché dimostra nella propria scrittura gli stessi fenomeni settentrionali di V¹ [sigla che identifica gli interventi di revisione dello stesso Melzi, n.d.a.]: scempiamenti, raddoppiamenti, forme prive di anafonesi, *sc* palatale resa con *s-ss*, uso dell'articolo plurale *li*, apocope [...], mancanza di sincope [...]¹⁷³.

In definitiva, se escludiamo – come ci sembra ragionevole – la validità di tale attestazione, il termine *schizzare* ricorre, all'interno di tutto il *corpus* dei manoscritti autografi leonardiani (salvo sviste), in quell'unica fugace occorrenza offerta dal codice madrileno. Non c'è traccia, poi, del sostantivo *schizzo*. Come abbiamo visto, Leonardo preferisce espressioni come «comporre grossamente»¹⁷⁴ o «porre le figure digrossatamente»¹⁷⁵ o, ancora, «bozzare»¹⁷⁶: come interpretare questa assenza? Si potrebbe pensare che Leonardo avvertisse il termine *schizzare* come appartenente a un registro basso, di bottega; il che spiegherebbe anche, d'altro canto, il suo impiego in un contesto più che mai personale (come può esserlo un *memorandum* con la lista dei libri lasciati nel cassone prima di partire). Ma è solo un'ipotesi. Questo, assieme a molti altri¹⁷⁷, è un caso che mette in rilievo quanto debbano ancora essere indagati le origini del nostro lessico artistico e il ruolo, certamente non secondario, svolto della riflessione leonardiana. Con questi nostri brevi appunti abbiamo tentato di sondare un terreno che è in larga parte ancora inesplorato, muovendoci secondo più direttrici: da un lato verso il passato, riagganciando il lessico leonardiano a quello della tradizione di matrice artigiana o cenniniana e, al contempo, a quello del sapere 'alto' di derivazione albertiana; da un altro verso il futuro, individuando le prime attestazioni e la vitalità di molte di esse attraverso il tempo e lo spazio; infine, ruotando intorno a Leonardo stesso, indagando le sue sperimentazioni da onomaturgo. La mappa finale che, seppur a grandi linee, si è venuta disegnando, ha restituito un profilo lessicologico quanto mai complesso, capace di offrire una straordinaria sintesi del lessico delle arti formatosi in tutto l'arco del Quattrocento, ma anche pronto ad aprirsi a prospettive d'indagine nuove, «di natura sempre più teorica, e cioè scientifica, attraverso ogni fase della carriera di Leonardo pittore»¹⁷⁸.

¹⁷¹ Ecco il testo del breve frammento: «Il bozzar delle storie sia pronto, e 'l membrificare non sia troppo finito; sta contento solamente a' siti d'esse membra, i quali poi a bell'agio piacendoti [le] potrai finire». Riscontro con l'originale in cod. A, 88v (LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 175).

¹⁷² *Ibidem*, p. 175.

¹⁷³ *Ivi*, I, p. 97, in nota. Nella stessa pagina Carlo Vecce indica anche alcune delle ipotesi più probabili per un'identificazione di questa 'mano': la scelta potrebbe ricadere su un allievo o un collaboratore del medesimo Melzi, come Girolamo Figino, il Lomazzo, Dionigio Maggiore o Carlo Urbino.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 175.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 219.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 175.

¹⁷⁷ Penso a termini che hanno attraversato, sia pure incidentalmente, i miei percorsi di ricerca per questo rapido *excursus*, come *acquaforte* 'acido nitrico', *basso rilievo* e *tutto rilievo*, *contralume* per 'controluce', *legnoso* 'privo di morbidezza, statico (detto di pittore)', *lucidare* 'ricopiare per sovrapposizione un disegno sopra un foglio di carta trasparente', *posato* 'la posizione della figura umana in un ritratto, posa di un modello', *rame* 'lastra che si usa come supporto per smalto', *scorto* 'scorcio' e *scortare* 'raffigurare, dipingere in scorcio', *trasparente* 'che non copre la superficie su cui è steso (detto di un colore o di uno smalto)': un piccolo campione di tecnicismi di cui Leonardo rappresenta, secondo il *GDLI*, la prima fonte.

¹⁷⁸ LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 18.



Fig. 1: Leonardo da Vinci, *Sant'Anna, la Madonna, il Bambino e san Giovannino*, 1500 ca., National Gallery, Londra

BIBLIOGRAFIA

Banche dati, dizionari, enciclopedie

AOD (Archivio dell'Opera del Duomo)

OPERA DI SANTA MARIA DEL FIORE (Firenze), *Gli anni della cupola. 1417-1436. Archivio digitale delle fonti dell'Opera di Santa Maria del Fiore*, Edizione di testi con indici analitici e strutturati a cura di M. Haines, Rappresentazione in HTML a cura di J. Büttner (Max Planck Institut per la Storia della Scienza, Berlino), consultabile al sito www.operaduomo.firenze.it/cupola.

ATIR

Art Theorists of the Italian Renaissance, Cambridge 1998 (in CD-ROM).

CRUSCA 1729-1738

Vocabolario degli Accademici della Crusca, Quarta impressione, I-VI, Firenze 1729-1738.

CRUSCA 1863-1923

Vocabolario degli Accademici della Crusca, Quinta impressione, I-XI, Firenze 1863-1923.

DA

Dizionario d'Arte, a cura di L. Grassi e M. Pepe, Torino 1995.

DIFIT

Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco, a cura di H. Stammerjohann, E. Arcaini *et alii*, Firenze 2008.

DEI

Dizionario Etimologico Italiano di C. Battisti e G. Alessio, I-V, Firenze 1950-1957.

DELI

Dizionario Etimologico della Lingua Italiana di M. Cortelazzo e P. Zolli, seconda edizione in volume unico a cura di M. Cortelazzo e M.A. Cortelazzo, Bologna 1999.

E-LEO

Archivio digitale per la consultazione dei manoscritti rinascimentali di storia della tecnica e della scienza, banca dati realizzata dalla Biblioteca Leonardiana di Vinci e consultabile al sito www.leonardodigitale.com.

ET online

Enciclopedia Treccani online, consultabile al sito www.treccani.it/enciclopedia/.

GDLI

Grande Dizionario della Lingua Italiana, a cura di S. Battaglia, I-XXI, Torino 1961-2002.

LEI

Lessico Etimologico Italiano, edito per incarico della Commissione per la Filologia romanza da M. Pfister, Wiesbaden 1984.

REW

Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1972.

TB

Dizionario della lingua italiana, nuovamente compilato da Nicolò Tommaseo e Cav. Professore Bernardo Bellini [...], I-IV, Torino 1861-1879.

TLIO

Opera del Vocabolario Italiano (Istituto del CNR - Firenze), *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, consultabile al sito <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>.

TLIO-Db

Opera del Vocabolario Italiano (Istituto del CNR - Firenze), *Tesoro della lingua italiana delle origini*, banca dati del *Corpus OVI dell'italiano antico*, consultabile al sito <http://gattoweb.ovi.cnr.it/>.

Studi ed edizioni

ALBERTI/BERTOLINI 2011

L.B. ALBERTI, *De pictura (redazione volgare)*, a cura di L. Bertolini, Firenze 2011.

ALTIERI BIAGI 1998

M.L. ALTIERI BIAGI, *Fra lingua scientifica e lingua letteraria*, Pisa-Roma-Venezia-Vienna 1998.

ARETINO/PROCACCIOLI 1997-2003

P. ARETINO, *Lettere*, a cura di P. Procaccioli, I-VII, Roma 1997-2003.

BALDINUCCI/PARODI 1975

F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, nota critica di S. Parodi, Firenze 1975 (riproduzione anastatica dell'edizione del 1681).

BAROCCHI 1960-1962

P. BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, I-III, Bari 1960-1962.

BAROCCHI 1971-1977

Scritti d'arte del Cinquecento, a cura di P. Barocchi, I-III, Milano-Napoli 1971-1977.

BAROCCHI 1981

P. BAROCCHI, *Storiografia artistica: lessico tecnico e lessico letterario*, «Studi di Lessicografia Italiana», 3, 1981, pp. 5-27.

BELLORI/BOREA 1976

G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, introduzione di G. Previtali, Torino 1976.

BERTOLINI 2000

L. BERTOLINI, *Sulla precedenza della redazione volgare del De Pictura di Leon Battista Alberti*, in *STUDI PER UMBERTO CARPI* 2000, pp. 181-210.

BIFFI 2007

M. BIFFI, *La terminologia tecnica dell'Alberti tra latino e volgare*, in *Alberti e la cultura del Quattrocento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, organizzato dal Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti e dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali (Firenze 16-18 dicembre 2004), a cura di R. Cardini e M. Regoliosi, Firenze 2007, II, pp. 655-682.

BIFFI 2008

M. BIFFI, *La lingua tecnico-scientifica di Leonardo da Vinci*, in *Prospettive nello studio del lessico italiano*, Atti del IX Congresso SILFI (Firenze 14-17 giugno 2006), Firenze 2008, pp. 129-136.

BIFFI 2012

M. BIFFI, *Italianismi delle arti*, in *ITALIANO PER IL MONDO 2012*, pp. 52-71.

BIFFI 2013

M. BIFFI, *Alcune prime osservazioni sulla lingua artistica di Leonardo*, «Studi di Memofonte», 10, 2013, pp. 183 e sgg.

BILLI/BENEDETTUCCI 1991

Il Libro di Antonio Billi, a cura di F. Benedettucci, Anzio 1991.

BOLELLI 1982

T. BOLELLI, *Leopardi linguista e altri saggi*, Messina-Firenze 1982.

BRANDI 1980

C. BRANDI, *Disegno della pittura italiana*, Torino 1980.

CENNINI/BRUNELLO 1971

C. CENNINI, *Il Libro dell'arte*, commentato e annotato da F. Brunello, con una introduzione di L. Magagnato, Vicenza 1971.

DELLA VALLE 2001

V. DELLA VALLE, *“Ci vuol più tempo che a far le figure”*. Per una storia del lessico artistico italiano, in *Le parole della scienza. Scritture tecniche e scientifiche in volgare (secoli XIII-XV)*, Atti del convegno (Lecce 16-18 aprile 1999), a cura di R. Gualdo, Galatina 2001, pp. 307-326.

DELLA VALLE 2004

V. DELLA VALLE, *«L'ispendervi parole non sarebbe molto profittevole»*. Appunti sul lessico delle arti nei trattati dei secoli XV e XVI, in *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia: dissimmetrie e intersezioni*, Atti del III convegno ASLI - Associazione per la storia della lingua italiana (Roma 30-31 maggio 2002), a cura di V. Casale e P. D'Achille, Firenze 2004, pp. 319-330.

DIONISOTTI 1995

C. DIONISOTTI, *Appunti su arti e lettere*, Milano 1995.

FOLENA 1957

G. FOLENA, *Noterelle lessicali albertiane*, «Lingua Nostra», 18, 1957, pp. 6-10.

FOLENA 1991

G. FOLENA, *Il linguaggio del caos*, Torino 1991.

GARIN 1961

E. GARIN, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti*, Firenze 1961.

GHIBERTI/BARTOLI 1998

L. GHIBERTI, *I Commentarii*, introduzione e cura di L. Bartoli, Firenze 1998

ITALIANO PER IL MONDO 2012

Italiano per il mondo. Banca, commerci, cultura, arti, tradizioni, a cura di G. Mattarucco, Firenze 2012.

LANDINO/CARDINI 1974

C. LANDINO, *Scritti critici e teorici*, edizione a cura di R. Cardini, Roma 1974.

LEONARDO DA VINCI/MARINONI 1987

LEONARDO DA VINCI, *Scritti letterari*, a cura di A. Marinoni, Milano 1987.

LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995

LEONARDO DA VINCI, *Libro di Pittura*, I-II, a cura di C. Pedretti, trascrizione critica di C. Vecce, , Firenze 1995.

LETTERATURA ITALIANA 1982-2000

Letteratura italiana, I-X, diretta da A. Asor Rosa, Torino 1982-2000.

LETTURE VINCIANE 1960-1972

Leonardo da Vinci letto e commentato da Marinoni, Heidenreich, Brizio, Reti, De Toni, Mariani, Salmi, Pedretti, Steinitz, Maccagni, Garin, Vasoli, Letture vinciane I-XII (1960-1972), a cura di P. Galluzzi, Firenze 1974.

L'ITALIANO FRA SCIENZA, ARTE, TECNOLOGIA 2009

L'italiano tra scienza, arte, tecnologia, a cura di A. Antonini, E. Benucci *et alii*, Firenze 2009.

MACCAGNI 1974

C. MACCAGNI, *Riconsiderando il problema delle fonti di Leonardo: l'elenco di libri ai fogli 2 verso - 3 recto del Codice 8936 della Biblioteca Nacional di Madrid*, in *LETTURE VINCIANE 1960-1972*, pp. 275-307.

MANNI 2008a

P. MANNI, *Percorsi nella lingua di Leonardo: grafie, forme, parole*, in XLVIII *Lettura vinciana* (Vinci 12 aprile 2008), Firenze 2008.

MANNI 2008b

P. MANNI, *Riconsiderando la lingua di Leonardo*, «Studi linguistici italiani», 34, Roma 2008, pp. 11-51.

MARASCHIO 1972

N. MARASCHIO, *Aspetti del bilinguismo albertiano nel «De Pictura»*, «Rinascimento», 12, 1972, pp. 183-228.

MARINONI 1944-1952

A. MARINONI, *Gli appunti grammaticali e lessicali di Leonardo da Vinci, L'educazione letteraria di Leonardo* (I) e *Testo critico* (II), Milano 1944-1952.

MOTOLESE 2012

M. MOTOLESE, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)*, Bologna 2012.

SALVI 2005a

P. SALVI, *Chiaroscuro. Le definizioni di Leonardo e il 'composto' vasariano*, «Lingua Nostra», 66, fasc. 1-2, 2005, pp. 8-21.

SALVI 2005b

P. SALVI, *Chiaroscuro. L'origine nel Libro di Cennino Cennini*, «Lingua Nostra», 66, fasc. 3-4, 2005, pp. 92-99.

STUDI PER UMBERTO CARPI 2000

Studi per Umberto Carpi. Un saluto da allievi e colleghi pisani, a cura di M. Santagata e A. Stussi, Pisa 2000.

VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento a cura di P. Barocchi, I-VI, Firenze 1966-1987.

VECCE 1993

C. VECCE, *Scritti di Leonardo da Vinci*, in *LETTERATURA ITALIANA 1982-2000, Le Opere. Dal Cinquecento al Settecento*, t. II, Torino 1993, pp. 95-124.

ABSTRACT

Il lessico artistico di Leonardo, testimoniato principalmente dagli appunti raccolti nel *Libro di Pittura*, si presenta come una straordinaria sintesi della terminologia delle arti figurative sviluppatasi in tutto l'arco del Quattrocento: dal sapere pratico-artigianale di bottega, che guarda all'artista ancora come all'esecutore di un'*ars mechanica*, fino a quello teorico-scientifico promosso dalla rivoluzione albertiana, che per la prima volta assimila la rappresentazione artistica a uno strumento di conoscenza dei fenomeni naturali. Tuttavia, pur affondando le proprie radici in un entroterra così ampio e variegato, il quadro lessicale offerto dalle carte vinciane si mostra pronto ad accogliere – di pari passo con la sperimentazione tecnico-artistica di Leonardo pittore – termini indiscutibilmente originali o innovativi, e destinati ad avere, seppur attraverso strade ancora da indagare, un'ampia fortuna nel tempo e nello spazio.

Leonardo's artistic lexicon, mainly attested in his *Libro di Pittura*, is an extraordinary abstract of figurative arts terminology developing during the fifteenth century: from the practical know how of the workshops, in which the artist is still considered a simple artisan, up to the theoretical and scientific revolution started by Leon Battista Alberti, who compares, for the first time, the artistic representation to an instrument of study of natural phenomena. Nevertheless, even if the vocabulary background inherited by Leonardo is already wide and varied, the lexical outlook documented in his manuscripts is enriched by words absolutely original and innovative (in parallel with his technical-artistic experiments and innovations). The new terms introduced by Leonardo will have great success in time and space, even if through paths still to be discovered.