

Leonardo e l'invenzione del corpo

*Francesco Paolo de Ceglia**

Abstract. *The chapter aims to reconstruct the evolution of the way in which Leonardo da Vinci understood and represented the human body: from the more quantitative and attentive approach to the anatomy of his first paintings to the more qualitative and "spiritual" one of his more mature works.*

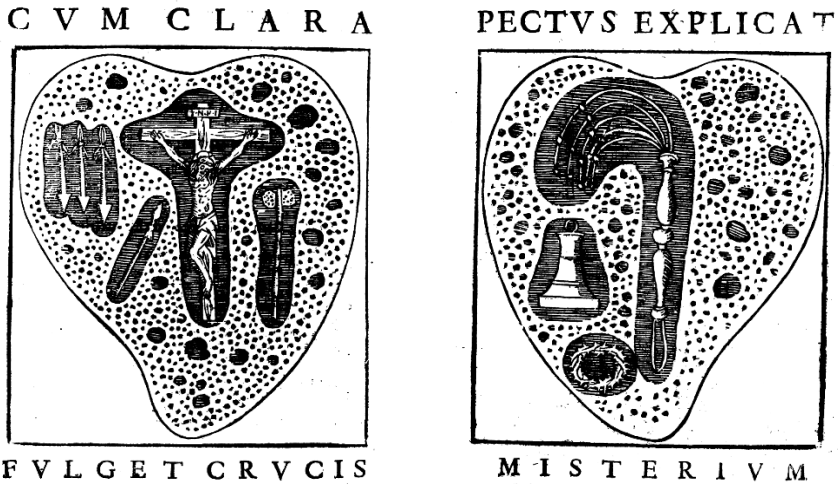
Riassunto. *Il capitolo mira a ricostruire l'evoluzione del modo in cui Leonardo da Vinci intese e rappresentò il corpo umano: dall'approccio più quantitativo e attento all'anatomia dei primi dipinti a quello più qualitativo e "spirituale" dei lavori più maturi.*

È possibile rappresentare l'anima? È consentito a qualcuno di ritrarre l'essenza profonda dell'essere umano? Certo, molti prima di Leonardo avevano tentato di dar forma grafica al principio spirituale. Come nelle *artes moriendi*, che, per così dire, fotografavano il momento dell'*exitus*, dell'abbandono del corpo da parte dell'anima. Ma non è questo ciò che interessava a Leonardo. L'anima a cui egli guardava era infatti una sorta di principio di integrazione psicosomatica. In cui il corpo si faceva materica espressione di una realtà più profonda. A tali sforzi di cogliere l'intima unitarietà dell'essere umano da parte di Leonardo, dedico queste poche pagine, le quali – vale la pena di precisare – non hanno alcuna pretesa ma, come appunti, vogliono solo seguire i flussi dialogici di un vivace seminario, organizzato dal Prof. Mario Oronzo Spedicato e svoltosi presso l'Università del Salento l'11 ottobre 2019.

Per comprendere la portata dell'innovazione introdotta da Leonardo, si ritorni indietro nel tempo: a un secolo e mezzo prima della sua nascita. La storia in questione si svolge in un paese dell'Italia centrale, Montefalco, sulla collina umbra, al centro dei territori investiti dalla rivoluzione spirituale tardomedievale. Nel 1308, un evento drammatico squassa gli animi della gente del borgo: la locale badessa Chiara, colei che sarebbe diventata santa Chiara da Montefalco, passa a miglior vita. Era una donna assai importante, anche dal punto di vista politico, la badessa. E le consorelle, afflitte e un po' intontite dalla dipartita, decidono di prepararne il corpo. Secondo la tradizione "germanica", si eviscera dunque la salma. Se non altro per guadagnare un po' di tempo e, con ciò, avere la possibilità di avvisare gli interessati e celebrare funerali all'altezza della levatura del personaggio. Gli organi interni sono collocati da parte. Finché una delle consorelle ha una sorta di intuizione. Francesca da Foligno, così si chiamava, va a riprendere il contenitore in cui è riposto il cuore della badessa. Lo apre in due e, meraviglia

* Direttore del Centro Interuniversitario di Ricerca "Seminario di Storia della Scienza"
Università degli Studi "Aldo Moro" di Bari, francescopaolo.deceglia@uniba.it

delle meraviglie, nella parte centrale vi trova qualcosa che le ricorda una croce. Sì, esattamente la croce che Chiara raccontava – qualcuno a un certo punto si sarebbe ricordato – che Cristo in persona le aveva impresso a sigillo di quella sorta di sposalizio mistico tra i due. Più di uno grida al miracolo (anche se poi, in sede di processo di canonizzazione, le cose sarebbero apparse più complesse) [Figg. 1-1 bis].



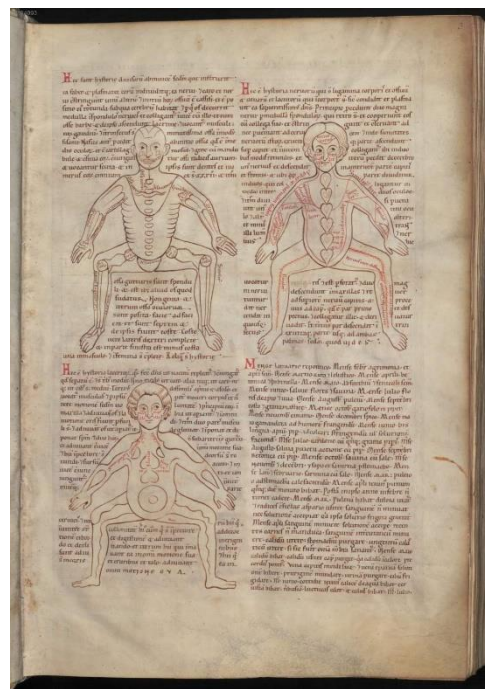
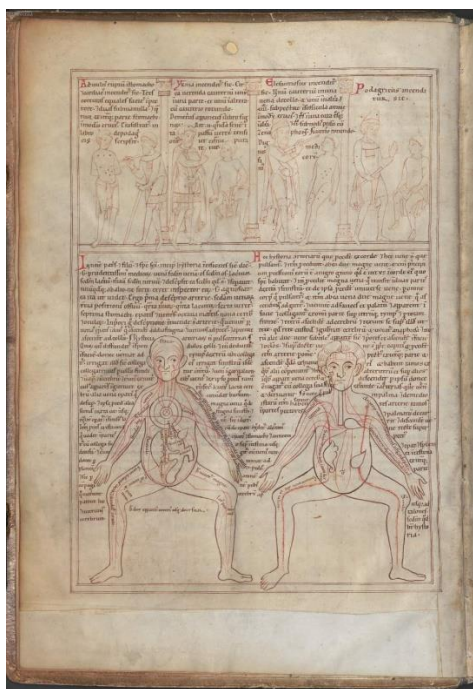
Figg. 1-1 bis. Il cuore di Chiara da Montefalco in una incisione del XVII secolo, Battista Piergilli, *Vita della B. Chiara* (Foligno, 1640).

La storia di Chiara da Montefalco e dei “prodigi” del suo corpo è stata più volte raccontata. In maniera mirabile da Katharine Park, ad esempio. Non ci si soffermerà, dunque. La si è evocata semplicemente perché essa è esemplificativa di come il corpo fosse spesso inteso nel tardo Medioevo: alla stregua di un ricettacolo simbolico, la cui interpretazione era oggetto del lavoro di medici, teologi e filosofi. Si aggiunga, giusto per curiosità, che, nel caso di specie, nel cuore di Chiara vennero ritrovati, dopo una indagine più accurata, anche concrezioni che ricordavano la corona di spine, la colonna, i flagelli e tutti i simboli della passione, che evidentemente la badessa condivideva con Cristo. E che nella sua cistifellea si scoprirono tre sfere le quali, pesate separatamente e tutt’e tre insieme, avevano esattamente lo stesso peso: erano quindi rinvio evidente alla Trinità.

Chiara era una candidata alla santità e il suo corpo doveva in qualche modo portarsi addosso l’evidenza della sua elezione. Non bisognava tuttavia essere necessariamente aspiranti santi per venire assoggettati a tal tipo di “ipersemantizzazione”. Ad esempio, in quelle che, negli stessi anni, erano le prime autopsie giudiziarie – che daterebbero appunto tra le fine del XIII e l’inizio del XIV secolo – ciò che generalmente si cercava erano zone iscurite degli organi interni, le quali, a giudizio dei periti nell’arte medica, avrebbero potuto fornire evidenza di un avvelenamento. Giacché delle budella con una macchia nera – questo pensavano – danno prova di una sostanza corrosiva o comunque nociva

ingerita. Quanto ciò dipendesse da esperienze, più o meno scientifiche, pregresse ovvero dalla percezione, culturalmente determinata, di ciò che fosse rispettivamente “sano” e “malato”, addirittura “puro” e “impuro”, per dirla con Mary Douglas, è un'altra cosa.

Scarsa era comunque la conoscenza della topografia interna del corpo. Galeno non era stato particolarmente preciso, anzi man mano che si procedeva con le dissezioni, ci si rendeva conto, con buona pace del principio di autorità, di quanti errori contenessero le sue opere: la mano di un orso scambiata per quella di un uomo, il fegato di un maiale preso per umano anch'esso ecc. D'altro canto, sotto il profilo meramente grafico, anche le cosiddette rappresentazioni “a rana” – una serie standard di cinque figure in cui si mostravano ossa, arterie, vene, nervi e muscoli – davano l'idea di spazi meramente ideali. Come se fossero le mappe di paesi fantastici nei quali la reale allocazione di questo o quell'organo aveva un'importanza secondaria. E ciò, in fondo, perché, per l'umorismo ippocratico, il corpo umano era analogo a una grande scatola nera, in cui, con relativa certezza, si sapeva che cosa si metteva dentro e che cosa ne veniva fuori. Mentre i processi interni e i plessi in cui si consumavano processi fisiologici venivano ricostruiti in maniera del tutto intuitiva [Figg. 2-2 bis].



Figg. 2-2 bis. Tipica rappresentazione anatomica a rana. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 13002, ff. 2v-3r. 1165. L'intero manoscritto è digitalizzato all'indirizzo: <http://daten.digital-sammlungen.de/0010/bsb00104093/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=1&pdfseite>

Ma arriviamo a Leonardo. Quel che è più affascinante è che egli compì una sorta di viaggio. Si sta parlando del processo conoscitivo che lo coinvolse, ovviamente. Un viaggio innanzitutto di avvicinamento al corpo umano nella sua materialità anatomica. Di ricerca della perfezione metrica. E poi, con la maturità, di allontanamento. Di affrancamento alla volta di lidi più spirituali.

Si ammiri l'*Annunciazione*, ora conservato presso la Galleria degli Uffizi. L'opera è databile tra il 1472 e il 1475. È dunque un lavoro giovanile, che rispecchia pienamente il contesto in cui Leonardo è cresciuto. Siamo nella Firenze del Quattrocento. Una città galvanizzata dalla possibilità, esperita da architetti e artisti – Filippo Brunelleschi in capo a tutti – di rappresentare lo spazio. L'*Annunciazione* pone infatti l'enfasi sul sapere geometrico, espresso attraverso una sapiente costruzione prospettica. Per alcuni versi, un po' scolastica, tanto da risultare eccessiva. L'impressione è come se Leonardo abbia voluto allestire una grande scenografia, uno spazio vuoto appunto, all'interno del quale, soltanto in un secondo momento, far insistere dei corpi. Tra l'altro, le ali dell'arcangelo Gabriele sono da lui disegnate naturalisticamente, come se fossero le ali di un uccello e probabilmente si fermano là dove si vede la parte più scura. Una seconda mano le avrebbe poi allungate per renderle più aggraziate. E meno credibili. Soprattutto però vi è una Maria Vergine che sembra avere un braccio più lungo dell'altro. Non abbiamo certezze sui motivi della scelta, ma numerose ipotesi. Carlo Pedretti, ad esempio, riteneva ciò dipendente dal fatto che, per quella che era la collocazione originaria del dipinto, l'osservatore si dovesse porre in basso a sinistra. E in effetti, da questo punto di osservazione le braccia non risulterebbero più in disarmonia. Come che sia, la passione geometrica appare assai marcata. Predominante. Quasi sovrastante l'impulso di disegnare la figura umana, che pure al centro della tavola, è ancora un ospite dello spazio. Secondaria, si direbbe [Fig. 3].



Fig. 3. Leonardo da Vinci, *Annunciazione*, Galleria degli Uffizi, Firenze. Particolare.

Visse un'epoca straordinaria, Leonardo. Quella in cui un grande prestigio cominciavano a guadagnare le pubbliche dissezioni. Quando abbozzò il *San Girolamo*, databile intorno al 1480, egli aveva verosimilmente già acquisito qualche competenza anatomica. Per gli esperti, come Domenico Laurenza, lo

provverebbe la precisione con cui è raffigurato il plesso sternocleidomastoideo, che nel santo è così in bella mostra in ragione della magrezza provocata dall'ascesi. Ma che normalmente è più nascosto dalle carni e meno conosciuto dagli artisti [Fig. 4].



Fig. 4. Leonardo da Vinci, *San Girolamo*, Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano. Particolare.

Leonardo però non fu Andrea Vesalio, colui al quale generalmente si attribuisce, con la pubblicazione nel 1543 del *De humani corporis fabrica*, la rivoluzione nella rappresentazione anatomica. Per quale motivo egli non impresso una svolta nelle modalità raffigurative? Evidentemente perché Leonardo non pubblicò mai i propri lavori anatomici. La storia non si fa con i “se”. È quindi impossibile comprendere che cosa sarebbe successo, se il mondo avesse conosciuto per tempo i suoi lavori. Certo, Vesalio aveva una prospettiva più da medico. Da uomo dotto, che sapeva di latino. E riteneva che i disegni delle sue opere, sui quali vigilava attentamente ma che non eseguiva direttamente, avessero valore solo nella misura in cui si accompagnassero a un testo: «Credo che sia non solo difficile, ma del tutto futile e impossibile sperare di ottenere una comprensione delle parti del corpo o dell’uso dei semplici unicamente dalle figure o dalle formule, ma tuttavia nessuno negherà che esse costituiscano un valido aiuto nel rafforzare la memoria in tali faccende».

Non così per Leonardo, per il quale il disegno anatomico aveva una funzione creativa in senso stretto. Filosofica. «Adonque la pittura è filosofia, perché la filosofia tratta de moto aumentativo e diminutivo». Egli sentiva di non limitarsi a “copiare” la natura. Ma di ri-crearla, sintetizzando su carta le numerosissime e sfuggenti esperienze di dissezione. Avrebbe infatti detto: «E tu che di’ esser meglio il vedere fare la notomia che vedere tali disegni, diresti bene se fossi possibile veder tutte queste cose che in tal disegni si dimostrano in una sola figura, nella quale con tutto il tuo ingegno non vedrai e non arai la notizia se non d’alquante poche vene, delle quali io, per averne vera e piena notizia, ho disfatti più di dieci corpi umani, distruggendo ogni altri membri, consumando con minutissime particule tutta la carne che dintorno a esse vene si trovava, senza insanguinarle se non d’insensibile

insanguinamento delle vene capillare. E un sol corpo non bastava a tanto tempo, che bisognava procedere di mano in mano in tanti corpi che si finissi la intera cognizione; la qual ripricai due volte per vedere le differenze». Il disegno acquisiva una dignità conoscitiva superiore a quella della osservazione stessa della natura.

Quando si parla di nascita della scienza moderna, spesso si fa riferimento a Galileo e alla sua capacità di riformulare i problemi naturali sulla base delle caratteristiche geometriche dei corpi. Egli avrebbe “diffalcato” la natura degli “impedimenti”, riducendola a mera geometricità. Avrebbe astratto, insomma. E ciò avrebbe contribuito alla creazione della fisica così come la studiamo a scuola oggi.

In modo analogo, Leonardo astrae. Crea qualcosa che non esiste in natura. Riempie carte con disegni in cui la pelle si fa trasparente e consente di guardarle attraverso. L’osservatore scopre così davanti a sé figure dalla pelle di vetro. Leonardo si produce inoltre in tentativi di dinamizzazione: in alcuni disegni, nell’osservare un arto raffigurato da punti di vista attigui sembra quasi di guardare i fotogrammi di un film in cui con una *steadycam* si giri attorno al pezzo da riprendere. Infine egli abbozza dei modelli meccanici: in un disegno sono rappresentati i muscoli erettori della spina dorsale, ma quello a cui l’artista sta pensando parrebbe lo schema di tenuta dell’albero di una nave.

Qualcosa di analogo si può apprezzare anche in uno dei disegni più noti di Leonardo. Nonché uno dei più controversi, se non altro, in ragione dei numerosi errori che esso contiene. È un feto nell’utero materno. Strano, la placenta si snoda in un tessuto a bottoni, come se fosse velcro che si stacca. La placenta umana non è fatta così. Mentre sembrerebbe avere una configurazione del tipo quella di una vacca, che probabilmente Leonardo ebbe la possibilità di studiare più accuratamente. Sullo stesso foglio, dei disegni più piccoli in basso: l’utero sembra trasformarsi in una gemma, quasi connettendo mondo animale e vegetale. E ancora, esso dà forma a un modellino meccanico, forse nel tentativo di capire come il peso di un utero gravido possa essere distribuito sul corpo.

Qualità e quantità: è una alternativa con cui egli dovette spesso fare i conti. Nei primi disegni Leonardo parrebbe particolarmente attento all’aspetto quantitativo: egli vuol misurare. E ha come costante riferimento le due figure per eccellenza: il cerchio e il quadrato. Il cerchio è legato alla perfezione, essendo una figura che mai inizia e mai finisce. E che possiede in sé il principio del movimento. Il quadrato è terrigno, solido e materico. Il primo è il cielo, il secondo la terra. L’uno la spiritualità, l’altro la materialità, compresenti nel corpo umano. Basti pensare al cosiddetto *Uomo vitruviano* e al modo in cui il cerchio e il quadrato trovano un inedito equilibrio. Ma è in particolare la testa che per Leonardo partecipa delle due dimensioni, perché essa è, come da tradizione aristotelica, il luogo del sensorio comune.

Ecco perché nei suoi disegni egli cerca sempre di lavorare con il cerchio e con il quadrato, talvolta anche forzando l’anatomia purché rientri in modelli geometrici predefiniti. Lo fa nei dipinti. Ma anche nei disegni anatomici di crani, in cui ricerca quasi ossessivamente la sede dell’anima. Non di quella divina, che gli interessa

poco e nulla, ma di quella naturale. Interfaccia con il mondo sono comunque gli occhi, vera e propria finestra dell'anima, ossia per l'appunto del sensorio comune: «L'occhio si dice la finestra dell'anima, è la principal via donde il comune senso po' più copiosa e magnificamente considerare le infinite opere de natura». Quindi le *species* del mondo esterno passano attraverso i miei occhi e arrivano da qualche parte nel mio cranio, in cui possano radunarsi emozioni e sensazioni. Tutto il mio essere "omo". E il mio avere un certo aspetto. Perché se le fattezze del corpo e del viso sono in qualche modo espressione di tale anima tutta naturale, una configurazione eteroclita di quest'ultima dà vita a corpi goffi, brutti e bizzarri. Ed è qui che Leonardo si diverte a realizzare caricature. In cui l'aspetto animalesco non è mai solitamente una burla, ma espressione di un'anima animalizzata.

Si ritorni però alla materia del corpo. Il dipinto della *Dama con l'ermellino*, datato al 1488-1490, è il punto di arrivo di un Leonardo al giro di boa della quantità. Lo realizza a Milano: Cecilia Gallerani è una delle preferite di Ludovico il Moro e viene rappresentata quasi come se fosse sorpresa dall'ingresso di qualcuno nella stanza in cui sta posando. Vi sono due luci: una illumina il viso e l'altra la mano. La donna ha in braccio un ermellino, ostentato simbolo di pudicizia. Come che sia, la sua mano è nodosa. Perfettamente nodosa, si direbbe. Gli storici dell'arte si sono interrogati su questa mano che sembra quasi forare il piano del dipinto. Quasi rubare la scena al viso [Fig. 5]. Essa è il punto di arrivo della passione di Leonardo per la matericità anatomica. Presto non sarà più così e le sue mani incominceranno ad ammorbidirsi, emanando una sorta di vapore spirituale. E le linee si spezzeranno a favore degli sfumati. Si pensi alla *Monna Lisa*. Egli stesso avrebbe infatti scritto: "La natura ha riempito tal angolo di piccola quantità di grasso spugnoso o vò dire viscoso, con visciche minute piene d'aria". Il mondo è ora infatti pregno di realtà spirituali che sovrastano quelle meramente materiali. Tanto più nel corpo umano, dove il sangue, a partire dal cuore, produce appunto spirito: «... e queste tali confregazioni fatte dalla velocità del viscoso sangue lo va riscaldando e assottigliando e fallo penetrativo per li sottili meati e dà vita e spirito a tutti li membri dove s'infonde». [Fig. 6].



Fig. 5. Leonardo da Vinci, *Dama con l'ermellino*, Museo nazionale di Cracovia, Cracovia. Particolare.

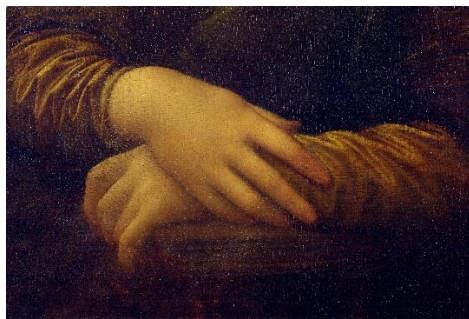


Fig. 6. Leonardo da Vinci, *Gioconda*, Museo del Louvre, Parigi. Particolare.

Non è soltanto una questione legata al corpo, che è molto più morbido, molto più etereo, molto più spirituale: il Leonardo maturo ha compiuto l'esaurimento materico della realtà anatomica e se ne può finalmente allontanare. Anche il paesaggio è, per esempio, molto più spiritualizzato. Tende a scomparire la prospettiva geometrica, per cedere il passo a quella aerea: un morbido velo azzurro di aria tra noi e le cose più lontane. Di tutto questo egli riceve riprova anche nella dissezione del cosiddetto uomo "centenario", che prima di morire non pareva avere alcuna malattia e lamentava solo una sorta di esaurimento delle energie. All'interno il suo corpo è semplicemente "asciugato", quasi che col tempo si fosse dissipata l'energia vital-spirituale che vi albergava.

Per concludere, faccio riferimento a un dipinto, che ancora una volta non è un'opera anatomica in senso stretto. Bensì artistica. Un'opera che è stata più volte studiata, da Freud ad esempio: *Sant'Anna, la Vergine e il bambino*, databile al 1510-1513 circa. Si tratta di uno degli ultimi lavori di Leonardo, da cui egli non si sarebbe mai staccato. Proviamo a confrontarlo con l'*Annunciazione*. In quest'ultimo vi era essenzialmente uno spazio in cui insistevano, adagiate, anche in maniera un po' goffa, delle figure. Nella *Sant'Anna, la Vergine e il bambino* vi sono invece le figure che disegnano lo spazio. Non compaiono più elementi architettonici. Non vi è più nulla di geometrico: la prospettiva è squisitamente aerea. Il contenitore non esiste più. E ciò perché a essere rappresentato è ora il contenuto: l'essere umano. Questi è al centro della composizione con la propria spirituale aereità. Che è elaborata a partire dal sangue: «e queste tali confregazioni fatte dalla velocità del viscoso sangue lo va riscaldando e assottigliando e fallo penetrativo per li sottili meati e dà vita e spirito a tutti li membri dove s'infonde». Lo spirito, se non l'anima, è finalmente rappresentato.