

LBRIS

We know
books

CARLO PEDRETTI
SARA TAGLIALAGAMBA

LEONARDO
MĂiestRIA DESENULUI

Traducere din limba italiană
Andrei Niculescu





I

CARLO PEDRETTI

CELE MAI FRUMOASE DESENE ALE LUI LEONARDO

| | |
|--|----|
| FRUMUSEȚEA, ÎN VIZIUNEA LUI LEONARDO | 10 |
| DE LA FRUMOS LA UTIL, ȘI VICEVERSA | 96 |



II

SARA TAGLIALAGAMBA

DE LA DESEN LA PICTURĂ

| | |
|---|-----|
| MĂINILE | 102 |
| SFÂNTUL IOAN BOTEZĂTORUL | 114 |
| DESENELE CARICATURALE | 118 |
| SFÂNTA ANA | 124 |
| CINA CEA DE TAINĂ | 130 |
| LEDA CU LEBĂDA | 136 |
| COSTUMELE PENTRU SERBĂRI ȘI TEATRUL | 142 |
| ISABELLA D'ESTE | 150 |
| ADORAȚIA MAGILOR | 152 |
| DRAPERIILE | 158 |
| CAI ȘI STUDII | |
| PENTRU MONUMENTELE ECVESTRE | 166 |
| BĂTĂLIA DE LA ANGHIARI | 172 |
| FIGURILE HERCULEENE | |
| ȘI STUDIILE ANATOMICE | 180 |
| PEISAJELE | 190 |
| FLORILE ȘI PLANTELE | 196 |
| CELE DOUĂ FECIOARE | 204 |
| GIOCONDA | 212 |
| POTOPURILE | 216 |



ANEXE

| | |
|--------------------------|-----|
| VIAȚA LUI LEONARDO | 227 |
| BIBLIOGRAFIE | 235 |

LBRIS

We know
books

I



CELE MAI FRUMOASE DESENE
ALE LUI LEONARDO



1. *Sfânta Ana, Fecioara, Pruncul și mielul*, detaliu, cca 1510-1513, ulei pe lemn de plop, 168,5 x 130 cm. Paris, Musée du Louvre.

2. *Peisaj*, detaliu, datat 5 august 1473, peniță și acuarelă pe hârtie albă, 194 x 286 mm. Florența, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 8Pr.

FRUMUȘEA, ÎN VIZIUNEA LUI LEONARDO



Premisele teoretice ale lui Leonardo în ceea ce privește reprezentarea frumosului în Natură sub orice aspect sau manifestare a acestuia se explică prin pictură și desen, în funcție de două categorii fundamentale: peisajul și subiectul lucrării. Peisajul, privit în accepția cea mai amplă a diverselor sale conotații teritoriale și urbane – în fond, primul desen cunoscut al lui Leonardo este un peisaj (fig. 2) –, are nu numai o valoare decorativă, ci mai ales una simbolică, spre a transcende, așadar, rolul său tradițional, menit să ofere o reconstituire adecvată a subiectelor de prim-plan. Din a doua categorie face parte subiectul, de obicei, de „prim-plan“, constituit din figura umană în întregime sau, cel mai adesea, văzută în detaliul unei imagini apropiate, ca în portrete. Se deschide, astfel, perspectiva spre alte forme de viață, prin prezența animalelor, uneori în prim-plan, ca făcând parte, în mod simbolic, din subiect, iar altele având rolul de a „însufleți“, ca să spunem așa, peisajul chiar și în cea mai adâncă depărtare.

Tot în prim-plan, adeseori lângă subiect, ca în cazul tabloului *Leda*, aflat la Galleria Borghese, din Roma, sunt reprezentate alte forme de viață, precum limacși și chiar păsări, dispuse printre ierburi și flori sau pe stânci. De obicei trec neobservate aceste amănunte, care par să reflecte tradiția nordică a unei atenții excesive acordate detaliului, spre a-i atribui funcția didactică a unui simbolism emfatic, menit să-l însoțească pe acela al subiectului principal. Aceste amănunte

nu sunt doar disprețuite în mod deschis de Michelangelo, ci sunt evitate și de Leonardo însuși, care în tabloul *Sfânta Ana*, de la Luvru, se limitează să înfățișeze stâncile din prim-plan. Ceea ce unui interpret ilustru precum André Chastel i se păruse a fi un embrion uman, era, de fapt, un splendid exemplu de piatră dură vărgată, asemenea celei din care sunt alcătuite celebrele vase antice din colecțiile familiei Medici care, în 1502, îi erau prezentate lui Leonardo pentru o evaluare solicitată de Isabella d'Este. Acea a fost, de fapt, ocazia pentru Leonardo de a-și exprima o preferință care dezvăluie rafinamentul său simț estetic: „Vasul de ametist“, relatează un corespondent al ducesei, „sau *diaspis* [jasp], așa cum îl denumește Leonardo, are diverse amestecuri de culori și este transparent [...] Acesta îi place foarte mult lui Leonardo, pentru că este un lucru nou și pentru diversitatea admirabilă a culorilor“.

În afară de indicii de acest gen, gândirea lui Leonardo asupra frumosului, ca și asupra fascinației prin care concepția sa despre frumos i-a condiționat opera artistică, este accesibilă pe larg în scrierile sale teoretice, în special în *Cartea despre pictură*, pe care Francesco Melzi, elevul și asistentul său, o întocmise după instrucțiunile sale, recurgând direct la manuscrisele sale cu intenția evidentă de a o destina tipăririi, și care acum este disponibilă într-o splendidă ediție critică îngrijită de mine și publicată la Editura Giunti, în 1995.

si fa piu acuto e tanto diminuisce quanto esso si fa piu
obuso cioè dalla giuntura dinanzi, a, e b, si parla

Delle membra che diminuiscono
quando si piegano e crescono
quando si distendono,

- in fra le membra ch'anno giunture piegabili solo il ginoc-
chio e quello che nel piegarsi diminuisce de sua grossez-
za et nel distendersi ingrossa

Delle membra ch'ingrossano
nelle loro giunture quando
si piegano,

- Tutte le membra del homo ingrossano nelli piegamenti
delle loro giunture eccetto la giuntura della gamba,

Delle membra delli huomini nudi
Le membra delli huomini nudi le quali s'afaticano in di-
uerse azioni sole sieno quelle che scoprono i loro muscoli
da quel lato doue tali muscoli moueno il membro dell'ope-
ratione, e li altri membri sieno piu o meno pronuntati
nelli loro muscoli secondo che piu o meno s'afaticano,

Delli moti potenti delle membra dell'huomo
Quel braccio sara di piu potente e piu lungo
moto, ilqual essendosi remosso dal suo
natural sito hara piu potente aderenza
delli altri membri a ritirarlo nel sito doue
lui desiderava mouersi, come l'huomo, a, che moue il
braccio coltratto, e, e portalo in contrario sito col mouersi
con tutta la persona in, b,



De movimenti del huomo

la sum

3. Francesco Melzi, *Libro di Pittura di M. Lionardo da Vinci Pittore (Cartea despre pictură a lui M.[esser] Lionardo da Vinci pictor)*, cca 1530-1550, pagină plină și detaliu. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Codex Urbinas*, lat. 1270.



Cu toate acestea, proiectul nu a fost realizat atunci, ci a circulat doar, într-o versiune prescurtată, ca manual de practică picturală în decursul secolelor al XVI-lea și al XVII-lea, sub forma unor copii manuscrise, spre a ajunge sub tipar cu titlul *Tratatul de pictură în editio princeps* din 1651, publicat într-o ediție somptuoasă la Paris, cu ilustrațiile lui Poussin. Acea a fost, de fapt, unica sursă la care au putut avea acces primii comentatori ai viziunii estetice a lui Leonardo. Manuscrisele originale, care, spre deosebire de cele folosite la întocmirea arhetipului din *Cartea despre pictură – Codexul Vatican Urbinas 1270* (fig. 3) –, s-au păstrat doar în parte, au fost disponibile pentru cercetători abia către sfârșitul secolului al XIX-lea. Dar chiar și înainte de această dată, între secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, Europa a fost, pe scară largă, scena unui curent estetic aparte, inițiat în Anglia prin *An Inquiry into the Beauties of Painting*, a lui Daniel Webb (Londra, 1760), care a avut ecouri imediate, prin Füessli, în Elveția și Francesco Algarotti, în Italia – marele revelator al teoriilor newtoniene asupra culorilor – și unde, la Veneția, în 1791, a apărut o excelentă traducere îngrijită de o „Doamnă venețiană”, adică Maria Querini-Stampalia, urmată, în 1804, de cea splendidă ediție publicată în două volume de Bodoni, la Parma, cu traducerea și amplul comentariu al lui Francesco Pizzetti. Acest întreg curent, în mod surprinzător străin de principalele filoaane filosofice de ascendență kantiană, a dus la un rezultat

mai explicit și sistematic cu *Della Calofilia libri tre del dot*, de Girolamo Venanzio, publicată la Padova, în 1830. În toate aceste opere excluse din *Bibliografia vinciana* a lui Verga, din 1931, care include totuși celebra *Analysis of Beauty* a lui William Hogarth (Londra, 1753), Leonardo este privit prin ceea ce putea oferi cu puținele referiri la frumos din versiunea prescurtată a *Cărții despre pictură*, fiind excluse astfel toate referirile din Prima Parte, așa-numitul *Paragone (Comparația)*, publicat pentru prima oară abia în 1817, în ediția lui Manzi a arhetipului de la Vatican.

O imagine precisă a referirilor la frumos în teoria artistică a lui Leonardo, ce par să umbrească întrucâtva sistemul printr-un soi de conceptualizare filosofică, exclusă de altfel în mod voit de Benedetto Croce – cel mai mare istoric modern al filosofiei esteticii – încă de la celebra sa conferință din 1906, suntem în măsură să o întredem în prezent tocmai prin intermediul unor exemple, relevante în urma aplicării lor în pictură și mai ales în desene.

Pe lângă marile teme ale frumuseții din natură, care apar frecvent în prima parte a *Cărții despre pictură*, ar fi de ajuns să amintim două aspecte prin excelență proprii artei sale, îndeosebi cu referire la figura umană. Pentru început, putem menționa frumosul gest al Fecioarei, văzută frontal, cu palma deschisă pusă în chip de protecție simbolică deasupra capului Pruncului Iisus din *Fecioara între stânci*, prima sa operă realizată la Milano, care i-a fost comandată



în 1483. Este un gest ce evocă originala remarcă analogică a lui Leonardo asupra ramificării plantelor într-o frumoasă imagine descrisă în capitoul 832 al *Cărții despre pictură*, un text provenit dintr-un manuscris mult mai târziu, din jurul anului 1510, din vremea celei de-a doua versiuni a aceleiași picturi: „Ramificațiile plantelor, cel puțin ale unora dintre ele, precum ulmul, sunt largi și subțiri, ca o mână deschisă văzută în *racursi*“.

Un exemplu mult mai pregnant, întrucât implică un complex de cunoștințe provenite din Antichitate prin intermediul tradiției scolastice și umaniste, se referă în schimb la vasta și complexa problemă a proporțiilor, înțelese ca un veritabil canon al frumuseții umane exemplificat de celebrul *Om Vitruvian* din desenul de la Veneția (fig. 4, 5 și 6).

În *Cartea despre pictură*, și cu atât mai mult în numeroasele note care însoțesc studiile de proporții din filele anatomice de la Windsor, nu întâlnim formularea unei teorii propriu-zise a esteticii proporțiilor, ci numai câteva indicii, care pot duce la recunoașterea unui concept „ideal“, ca atare „personal“ asupra frumuseții, format, așadar, în timp, chiar în opoziție cu uzanțele sau cu tradiția. Mă refer la elementul picior, de altfel unitate canonică de măsură în stabilirea proporțiilor, în primul rând, de ordin științific, și în al doilea rând, estetic. Leonardo face din acesta o temă de considerații anatomice în fila 12619 de la Windsor (fig. 8),

4. *Studiu de proporții ale feței și ale ochiului*, cca 1489-1490, peniță cu urme de condei metalic pe hârtie albă îngălbenită, 277 x 197 mm. Torino, Biblioteca Reale, inv. 15574 și 15576.

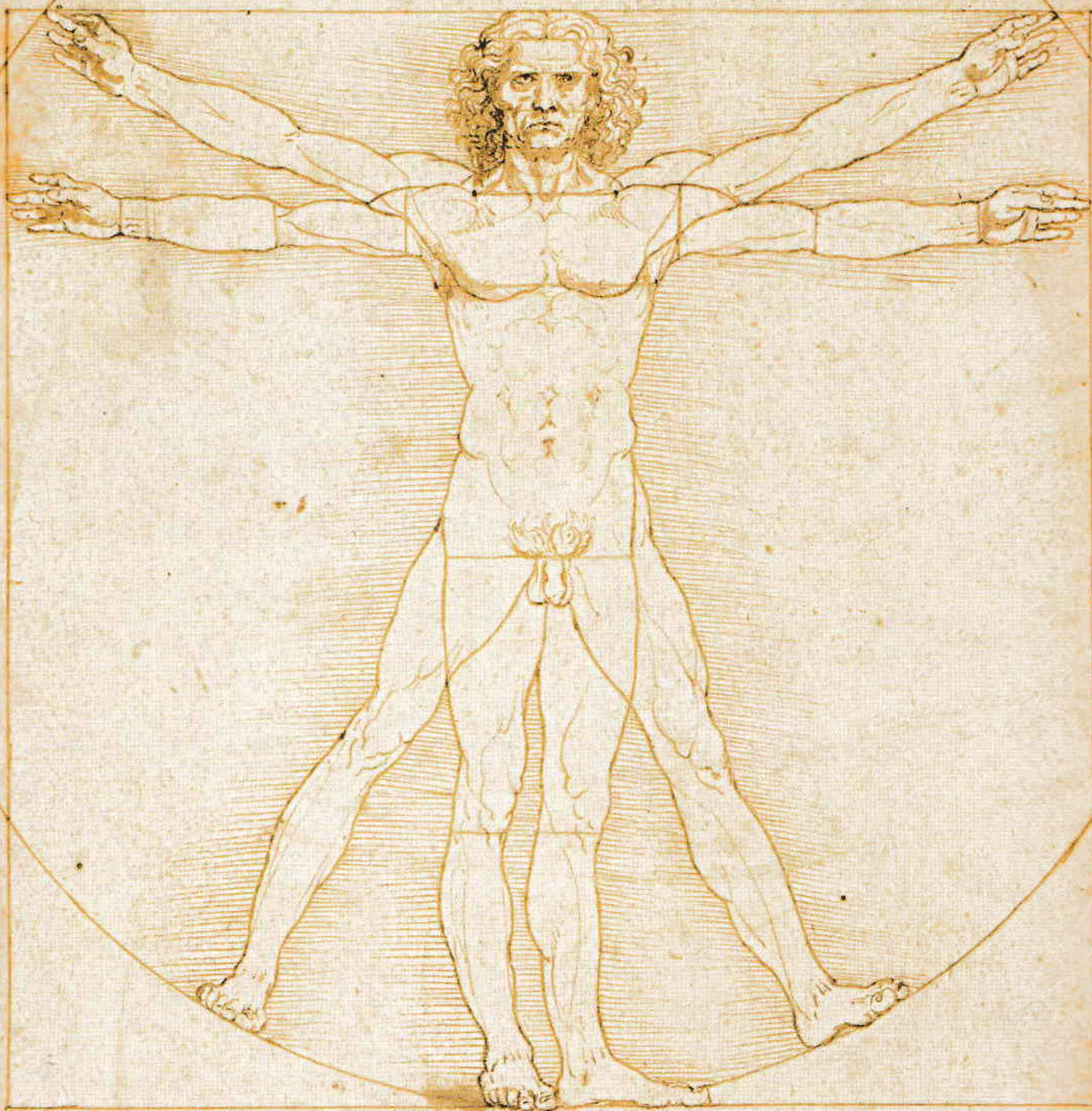
5. *Bust de bărbat din profil cu schemă de proporții*, cca 1490, în partea de jos *Studiu de cal și călăreți*, 1503-1504, condeie metalice, stil, peniță și diverse cerneluri, sanguină și creion negru pe hârtie albă, 202 x 222 mm. Veneția, Gallerie dell'Accademia, inv. 236.

6. *Om Vitruvian*, cca 1490, condei metalic retușat în peniță și cerneală, tușe de acuarelă pe hârtie albă, 344 x 245 mm. Veneția, Gallerie dell'Accademia, inv. 228.

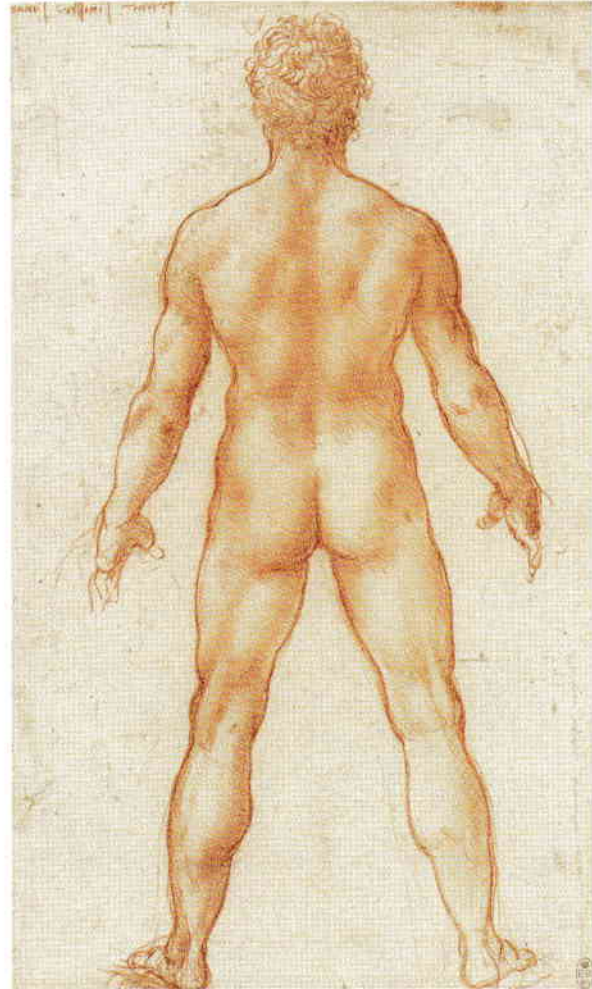
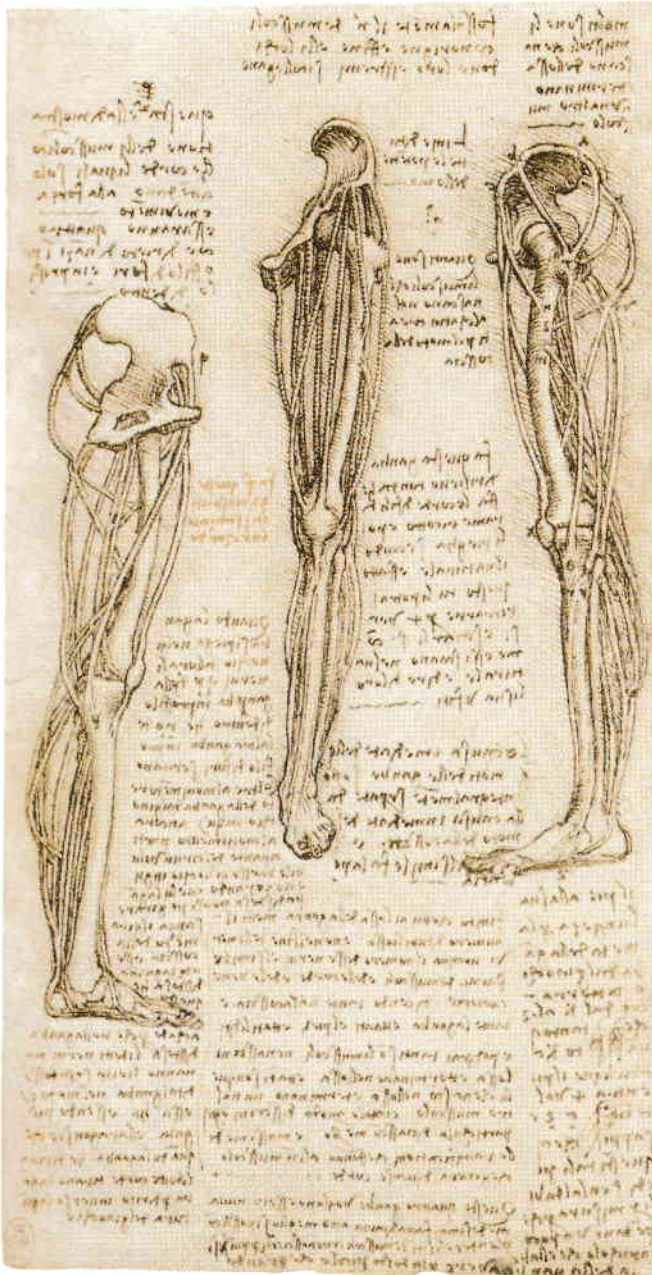
LIBRIS

We know books

Handwritten text in a cursive script, likely a library inventory or a list of books, written in a language that appears to be a form of Latin or Italian. The text is arranged in several lines across the top of the page, partially overlapping the top edge of the Vitruvian Man drawing.



Handwritten text at the bottom of the page, including a scale bar with vertical tick marks and several lines of cursive script. The text is partially obscured by the drawing and appears to be a continuation of the library inventory or a set of notes related to the drawing.



7. *Figură masculină nud, în picioare, văzută din spate*, cca 1505, sanguină, 270 x 160 mm. Windsor Castle, The Royal Collection, RL 12596.

8. *Studii de mușchi ai piciorului*, cca 1508, peniță și cerneală peste urme de cretă neagră, 215 x 110 mm. Windsor Castle, The Royal Collection, RL 12619.

în jurul anului 1508, spre a conchide: „Așadar, piciorul intră de patru ori în *c s* și să se știe că astfel de picioare sunt de prețuit ca unitate de măsură pentru că arată cumva pe scurt că frumusețea piciorului înseamnă să ai mai degrabă unul mic decât unul mare”.

În concluzie, nu mai este vorba despre picioarele lungi ale sfinților și apostolilor lui Donatello, ca și ale atâtor figuri din secolul al XV-lea, și care apar totuși în primele studii anatomice ale lui Leonardo, ci despre picioarele mici, adaptate acțiunii imediate și rapide a luptătorilor și combatanților, cum sunt războinicii sau figurile herculeene cu ascendență

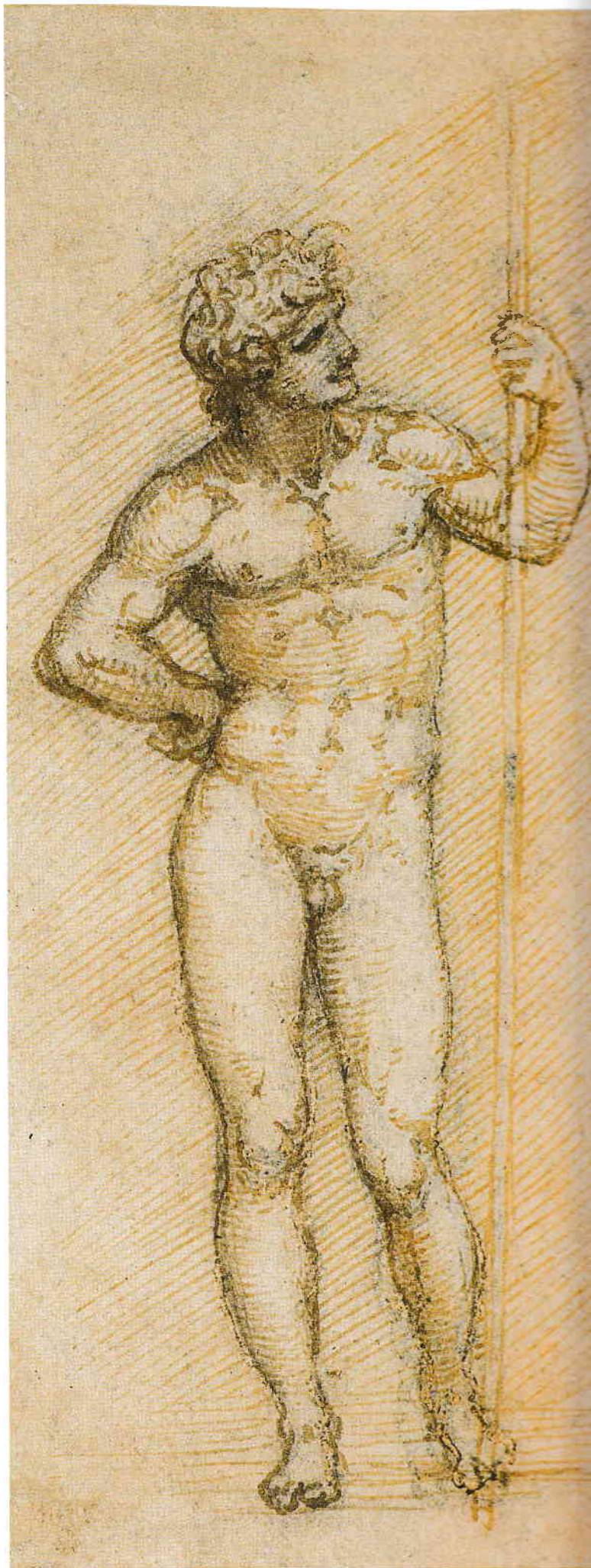
anatomică, atât contemporane cu *Bătălia de la Anghiari* din 1505, cât și ulterioare (fig. 7, 9, și 10).

Gândirea lui Leonardo, ca întotdeauna, se exprimă mai bine prin intermediul imaginilor, fie în desen, fie în pictură. Și astfel, o teorie filosofică, subtilă și complexă ca aceea a frumuseții se descifrează mai bine prin spontaneitatea vizuală, mai ales în portretele feminine precum *Ginevra Benci*, *Doamna cu hermină*, *La Belle Ferronière* și *Gioconda*, dar și în cele masculine precum *Portretul unui muzician* și chiar apostolii din *Cina cea de Taină*: „Personajele aceluia”, scrie un martor ocular, „sunt reproduse după natură, reprezentând



9. *Hercule și leul din Nemeea*, cca 1505-1506, sau ulterior, în jurul anului 1508, cărbune și urme de condei metalic pe hârtie albă cu linii verticale, 280 x 190 mm. Torino, Biblioteca Reale, inv. 15630.

10. *Tânăr nud în picioare, cu brațul drept îndoit la șold, cu cel stâng ridicat prentu a se sprijini de o prăjină*, cca 1513, peniță și cerneală brună peste tușe de creion negru, 108 x 54 mm. Londra, British Museum, inv. 1860-6-16-970.



Pe paginile următoare:

11. *Portretul unui muzician*, cca 1485, ulei pe lemn, 44,7 x 32 cm. Milano, Pinacoteca Ambrosiana.

12. *Portretul unei doamne (La Belle Ferronnière)*, cca 1495, ulei pe lemn, 63 x 45 cm. Paris, Musée du Louvre.