

LA CITTÀ IDEALE DI / THE IDEAL CITY OF
LEONARDO
OMAGGIO FOTOGRAFICO / PHOTO TRIBUTE

EXHIBIT
AROUND

Trieste
Photo
Days



La città ideale di Leonardo

curatela Edoardo Villata
contributi Massimo Premuda

prodotto nell'ambito di Trieste Photo Days 2019
da dotART - Art Association | Exhibit Around
Sede legale: via del Veltro 30 - 34137 Trieste
Sede operativa: via San Francesco 6 - 34133 Trieste
Tel. +39 040 3720617 | info@exhibitaround.com
www.exhibitaround.com
C.F. 90125960329

Foto di copertina: Brut Carniollus
Graphic design: Studio grafico Stefano Ambroset

in occasione dell'omonima mostra
con una selezione a cura di Massimo Premuda
di 30 fotografi presenti nella pubblicazione
dal 22 ottobre all'8 novembre 2019
presso DoubleRoom arti visive, via Canova 9, Trieste
<http://doubleroomtrieste.wordpress.com>

© Tutte le foto appartengono ai rispettivi autori

LA CITTÀ IDEALE DI / THE IDEAL CITY OF
LEONARDO
OMAGGIO FOTOGRAFICO / PHOTO TRIBUTE

PARTE I

ORIZZONTI

Edoardo Villata

Orizzonti di Leonardo

Nell'occasione centenaria che contraddistingue il corrente anno, difficilmente un concorso fotografico di alto livello poteva sottrarsi alla tentazione, o forse al dovere, di proporre una call ispirata a tematiche leonardesche. Tra le molte possibili si sono scelte quelle legate all'urbanistica, al paesaggio e in particolare alla veduta aerea, all'acqua. Proverò quindi a tracciare, in modo molto schematico dato lo spazio a disposizione, le principali direttrici del pensiero di Leonardo su questi temi, e a confrontarle con alcune delle opere selezionate per la presente mostra.

La conoscenza passa per Leonardo dai "sensi terrestri", primo tra tutti l'occhio, che ha naturalmente nella pittura la scienza più propria e compiuta. Tale *forma mentis* spiega nella sostanza la straordinaria unità della mente di Leonardo¹, capace, perlopiù a partire dalle esigenze artistiche, di condurre una determinata indagine, che presto assume piena indipendenza e i cui risultati finiscono con il riflettersi su tutte le attività compiute dal Vinci in quel determinato momento. In virtù di questo peculiare meccanismo, parlare di "città", o di "paesaggio", o di "prospettiva", o di "acqua" in Leonardo significa mettere in campo una serie amplissima di problematiche, che si presentano allo stesso tempo indipendenti e interconnesse tra loro.

1. Su queste tematiche rimangono insuperati i libri di C. Luporini, *La mente di Leonardo*, Firenze 1952, e di V. P. Zubov, *Leonardo da Vinci*, Mosskva 1962, traduzione inglese Cambridge (Mass.), 1968.

Proprio queste parole costituiranno le linee guida di questo breve e assai semplice intervento.

Leonardo si interessa propriamente di urbanistica a partire dai primi anni trascorsi a Milano, alla corte sforzesca. Si tratta di progetti di miglioria della viabilità milanese, databili intorno al 1486-1487 (all'indomani di una violenta epidemia di peste), contenuti nel Ms. B dell'Institut de France. Leonardo segue criteri pratici e igienistici, dividendo nettamente (e, potremmo dire, classicamente) il livello dei "gentili omini" da quello del transito di lavoratori e merci. Come notava molti anni fa Luigi Firpo in lucida sintesi, la città di Leonardo è una città gerarchizzata in senso razionalista, con i piani distinti delle "operazioni", cioè del lavoro, e di quella che potremmo chiamare la civile conversazione; che è però gerarchia di funzioni e non gerarchia di caste².

Un vero pensiero urbanistico non pare avere ulteriori sviluppi in Leonardo, se non in quanto sottinteso nella progettazione di specifici edifici, che di volta in volta si presentano come stalla modello per Ludovico il Moro, come villa di delizie per il governatore francese di Milano Charles d'Amboise, come monumentale palazzo per il re di Francia Francesco I. Una eco di alcuni dei disegni architettonici di Leonardo sembra aver guidato alcune foto di Francesco Lantino: a esempio la fuga di contrafforti dalla serie *Nella città contemporanea* [1] richiama irresistibilmente quella del disegno di chiesa in scorcio tracciato sul foglio 238 v delle Gallerie dell'Accademia di Venezia [2]³; così come la sagoma del pattinatore in un'altra immagine dello stesso portfolio [3] ci mostra una sagoma agitata, come certe immagini di lavoratori velocemente schizzate da Leonardo (per tutte, tra le molte possibili, quelle del Ms. B, 92r, 1490-1492 circa [4], in cui sono tracciate anche una chiesa a pianta centrale,

2. L. Firpo, *Leonardo architetto e urbanista*, Torino 1971, pp. 78-80

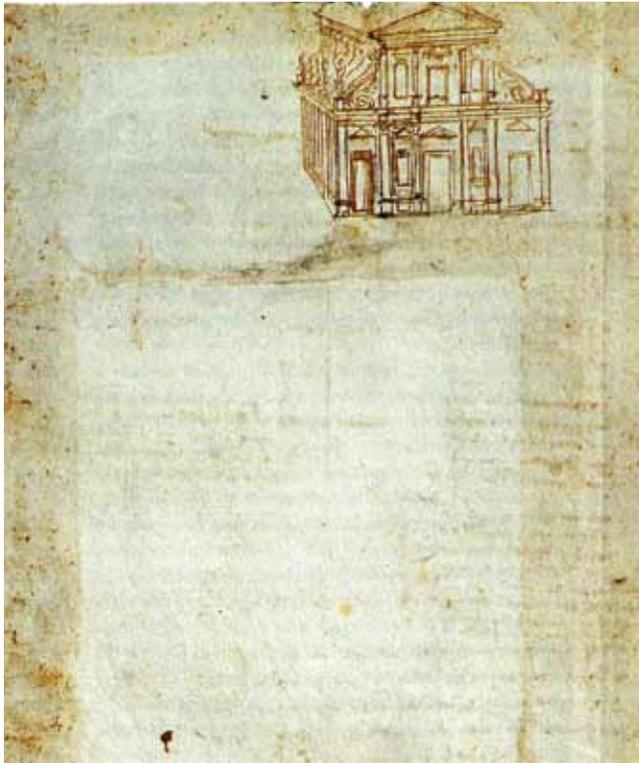
3. C. Pedretti, *Leonardo architetto*, Milano 1978



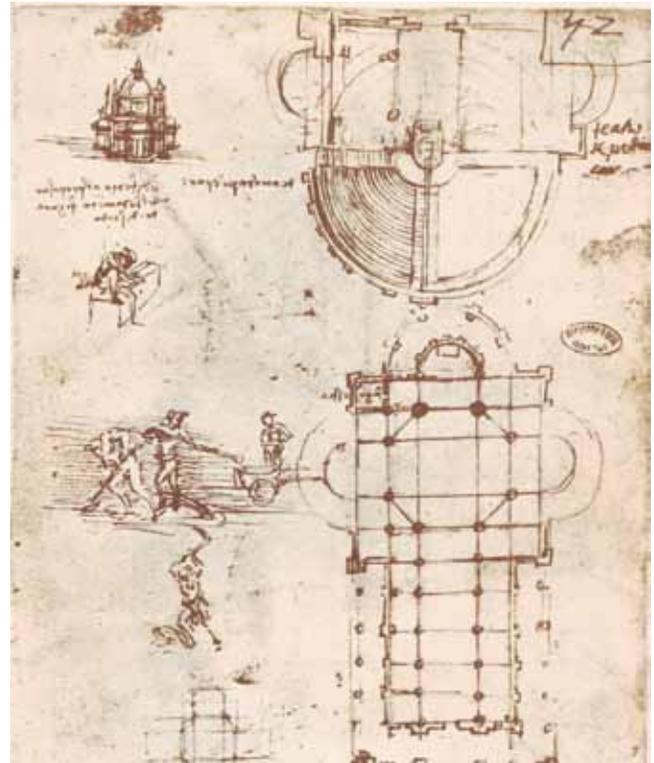
[1] Francesco Lantino - *Viaggio Nella Città Contemporanea*



[3] Francesco Lantino - *Viaggio Nella Città Contemporanea*



[2] Leonardo, Studio di chiesa. Venezia Gallerie dell'Accademia f. 238 v



[4] Leonardo, Studi di chiese e teatro per predicare, Ms. B, f. 92 v, ca. 1487. Parigi, Institut de France



[5] Pygmalion Karatzas - *Amanzoe*



[6] Leonardo, mappa di Imola.
Windsor Castle, Royal Library



[7] Leonardo, Mappa della Valdichiana, ca. 1505.
Windsor Castle, Royal Library

due piante di chiese a croce latina e quella di un incredibile “teatro da predicare”).

Allo stesso modo, il progetto *Amanzoe* di Pygmalion Karatzas ci mostra varie angolazioni di una villa “da sogno” [5], che di nuovo ricorda i progetti di villa leonardeschi (penso a quello della terza di copertina del Codice sul Volo degli Uccelli nella Biblioteca Reale di Torino, circa 1506); sarebbe interessante sapere se il fotografo greco è al corrente del fatto che nel marzo 1501 Leonardo visitò i resti della Villa Adriana di Tivoli, a cui quella da lui immortalata sembra ispirarsi⁴.

Altra cosa è il disegno di città in veduta dall’alto, una rappresentazione di radicale novità, accennata per Milano e poi compiutamente realizzata per Imola, su richiesta di Cesare Borgia, nel 1502 [6]. La veduta dall’alto, o a “volo d’uccello”, si precisa in Leonardo proprio nei primi anni del Cinquecento, come risposta a problemi strettamente pratici, ma forse anche come frutto della meditazione proprio sul volo degli uccelli, particolarmente studiato negli anni 1505-1506⁵. Infatti appare molto significativo che disegni rifinitissimi, e quindi prodotti per essere mostrati e discussi davanti ai committenti (rispettivamente Cesare Borgia e la Signoria di Firenze), come la mappa di Imola e quella della Valdichiana [7], pur squisitamente tecnici, rivelino anche di più: Imola, nel suo intricato tessuto urbano, sembra muoversi come un corpo vivente, e la Valdichiana pare vista da un occhio che mira ad ampliare la propria visuale all’infinito, con un effetto dinamico non troppo diverso da quello di paesaggi coevi come il primo orizzonte della Gioconda, o successivi come il secondo orizzonte del medesimo dipinto o lo sfondo della Sant’Anna oggi al Louvre.

4. Su Leonardo a Tivoli si veda P. C. Marani, *The ‘Hammer Lecture’ (1994): Tivoli, Hadrian and Antinoüs. New Evidence of Leonardo’s Relation to the Antique*, in “Achademia Leonardi Vinci”, VIII, 1995, pp. 207-215 e immagini relative.

5. Sulle mappe di Leonardo si rimanda a C. Starnazzi, *Leonardo cartografo*, Firenze 2003.

Al tempo stesso, la sagoma del lago Trasimeno sembra quella di un uccello in picchiata, simile a quelli tratteggiati da Leonardo, proprio negli stessi mesi, in alcuni fogli del Codice Atlantico in Ambrosiana a Milano e nel Codice sul Volo degli Uccelli, della Biblioteca Reale di Torino. Il territorio immaginato dall'alto dalla mente di Leonardo viene ora "visto" dalla fotografia aerea, con i suoi talvolta predefiniti e talvolta casuali disegni: sono certo che a questa tipologia grafica leonardesca abbia pensato Ovi D Pop per alcune sue foto, come questa *Dead or Alive* [8].

Abbiamo quindi già toccato alcune problematiche relative alla raffigurazione leonardiana del paesaggio. Non sarà sfuggito che, mentre le questioni che non trovano uno sbocco pittorico (tale è la scienza urbanistica) sono destinate a interrompersi presto nella meditazione di Leonardo, quelle che invece riescono a originarsi dalla pittura, o a inescarne sviluppi altrimenti non prevedibili, sono destinati a vita ben più lunga.

Possiamo seguire con una certa precisione l'evolversi del tema paesistico nella carriera artistica di Leonardo: dalle prime, timide prove nello sfondo della minuscola Madonna Dreyfus di Washington, ancora così lontana dalle più consuete tipologie vinciane da essere stata a torto espunta dal suo catalogo, alle prime raffigurazioni di montagne aguzze e di lontani e umidi orizzonti, fortemente intrise di modelli fiamminghi, e in modo particolare esemplate sugli esempi di Hans Memling, quali appaiono nel celebre disegno 8P recto del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, composito studio di *patterns* di paesaggio, o nella Annunciazione degli Uffizi⁶. In questo dipinto vediamo già un primo manifestarsi della prospettiva aerea, cioè della rappresentazione di paesaggi e montagne in lontananza avvolte da una sorta di nebbia tra l'azzurro e il perlaceo, a rendere la crescente quantità d'aria infrapposta tra l'oggetto e l'occhio

6. Su questi temi rimando a due miei interventi di prossima pubblicazione.





[9] Leonardo, Ritratto di Ginevra Bencii (particolare), 1475-76.
Washington, National Gallery



[10] Brut Carniollus - *Citypark 02*



[11] Marcin Giba - *Winter City (2)*

del riguardante all'aumentare della distanza. Solo dopo, a partire dalla cosiddetta Madonna del garofano nella Alte Pinakothek di Monaco di Baviera e nel Ritratto di Ginevra Benci, 1475-1476 (Washington, National Gallery), la competizione con la pittura fiamminga non si gioca più solo sul piano dei modelli, ma su quello stesso della tecnica a olio, che permette maggiori trasparenze.

Se isoliamo il dettaglio della mobilissima luce di tramonto che investe gli alberi e la loro immagine riflessa sul placido, silenzioso corso d'acqua nel secondo piano della Ginevra Benci [9], otteniamo una delicata immagine di paesaggio che sembra tenuta presente, molto da vicino, da Brut Carniollus in *Citypark 02* [10] o da Marcin Giba nella serie di *Winter City* [11].

Già si è accennato a come l'ampliarsi degli orizzonti, mentali e visivi, porti Leonardo a concepire nelle sue opere cinquecentesche un paesaggio sempre più aperto, sempre più macerato dall'aria, sempre meno naturalistico. Incidono in questa svolta gli studi geologici e idraulici, ma soprattutto la volontà di fare di ogni paesaggio dipinto una sorta di "storia del mondo", un percorso intellettuale in cui riandare al modo in cui le montagne sono via via erose dall'aria e dall'acqua, che scorrendo ridisegna una nuova orografia: si spiegano così i paesaggi incantati e inquietanti della Madonna dei fusi (iniziata nel 1501 e conclusa forse solo nel 1506), della Gioconda (1503-1506 con aggiunte intorno al 1514-1516)⁷ e della Sant'Anna (cartone del 1501 ma esecuzione pittorica intorno al 1514-1517)⁸. "Li paesi si debbon ritrarre in modo che li alberi sien mezzo alluminati e mezzo ombrati; ma meglio è farli quando il sole è occupato da' nuvoli, ché allora li alberi s'alluminano dal lume universale del cielo e dall'ombra universale della terra; e questi

7. R. Hatfield, *The Three Mona Lisas*, Milan 2015; E. Villata, *Leonardo*, Roma 2015, pp. 136-143.

8. E. Villata, *La Sant'Anna di Leonardo tra documenti, iconografia e stile*, in "Iconographica", XIV, 2015, pp. 153-167.

sono tanto più oscuri nelle loro parti, quanto esse parti son più presso al mezzo dell'albero e della terra"⁹.

Al tempo stesso questi paesaggi approfondiscono ed enfatizzano una tendenza al superamento della prospettiva classica che già si leggeva in nuce nel citato disegno degli Uffizi e che trova un suo punto di definitiva svolta nella decorazione della Sala delle Asse al Castello Sforzesco di Milano (circa 1496-1499), in cui per la prima volta Leonardo realizza una pittura illusiva che crea uno spazio continuo, che avvolge lo spettatore senza offrirgli concreti punti di riferimento: l'inizio di una storia che porterà alle grandi decorazioni del pieno Rinascimento (Correggio a Parma, Pordenone a Treviso e Cortemaggiore, Gaudenzio Ferrari a Varallo, Giulio Romano nella Sala dei Giganti di Palazzo Te a Mantova).

Leonardo adotta presto la teoria ottica medievale detta intrusiva, quella cioè secondo cui la visione umana è innescata da raggi emessi dagli oggetti che raggiungono l'occhio. Probabilmente Leonardo adotta questa teoria (a discapito di quella opposta, che prevede siano gli occhi a emettere "raggi visuali" che catturano gli oggetti circostanti) spinto dalla forma analogica del suo pensiero. I "razzi visuali" dovrebbero cioè comportarsi nell'aria secondo un movimento rettilineo concettualmente analogo a quello che fanno i cerchi concentrici causati dagli oggetti nell'acqua. L'aria diventa pertanto, secondo tale logica, il vero "spazio" della visione, la materia nella quale e grazie alla quale la visione ha luogo: una materia, anzi (per usare la terminologia della fisica antica e medievale) un elemento che, proprio come l'acqua, possiede peso ed estensione: "L'azzurro dell'aria nasce dalla grossezza del corpo de l'aria aluminata, interposta infra le tenebre superiori e la terra. L'aria di per sé non ha qualità d'odore, o di sapore, o di colore, ma in sé piglia le similitudini delle cose che dopo lei

9. Ms. G, f. 19v, circa 1510-1511: v. anche Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, a cura di C. Pedretti e C. Vecce, Firenze 1996, n. 91, p.188.



[12] Michelangelo Flammia - *Porte Vinciane - Le Correnti Del Pensiero*

son collocate, e tanto sarà di più bello azzurro quanto dirietro ad essa sarà maggiore tenebre, non essendo lei di troppo spazio, né di troppa grossezza d'umidità; e vedesi ne' monti che hanno più ombra essere più bello azzurro nelle lunghe distanzie, e così dov'è più aluminato, mostrare più il colore del monte che dell'azzurro appiccatoli dall'aria che infra lui e l'occhio s'interpone"¹⁰. E ancora: "Quanto l'aria fia più vicina all'acqua o alla terra, tanto si fa più grossa"¹¹, principio che spiega la maggiore limpidezza di visione delle parti superiori del paesaggio nella Gioconda.

Abbiamo accennato all'acqua, che è uno degli assi portanti del pensiero di Leonardo. Sul piano tecnologico, Leonardo si è confrontato molte volte con questo elemento. Per esempio nel progettare ponti mobili, già evocati in una famosa lettera di presentazione a Ludovico il Moro del 1482 circa, la cui minuta sopravvive nel Codice Atlantico e di cui rimane traccia in vari disegni (la cui precisione artigianale è forse evocata, non senza affetto, dalle foto delle *Porte Vinciane - Le correnti del pensiero* di Michelangelo Flammia [12], che si sofferma su antichi chiodi, staffe, cerniere metalliche) e nella testimonianza dell'amico Luca Pacioli, che ci informa dell'effettiva realizzazione di tali ponti per Cesare Borgia nel 1502¹².

Oppure, intorno al 1503-1505, nei vasti programmi di deviazione dell'Arno in funzione antipisana, vasta opera ingegneristica caldeggiata da Machiavelli e lasciata incompiuta per mancanza di fondi, a cui si riferiscono le mappe della Valdichiana a cui si è già fatto riferimento. E non

10. *Libro di Pittura*, 1996, n. 243 p. 241. I curatori dell'edizione critica propongono per questo passo, tratto da originale perduto, una datazione sul 1505-1510, che presumo sia da anticipare abbastanza sensibilmente: il fenomeno descritto da Leonardo viene già utilizzato nello sfondo della Vergine delle rocce oggi alla National Gallery di Londra e già in San Francesco Grande a Milano, risalente al 1489.

11. *Ibidem*, n. 448 p. 321, tratto da originale perduto e datato dai curatori circa 1505-1510.

12. L. Pacioli, *De viribus quantitatis*, a cura di L. Garlaschi Pejrani e A. Marinoni, Milano 1998, p. 258.

possiamo naturalmente dimenticare gli studi di ingegneria idraulica e quelli di geologia, animati dalla grande immagine del continuo muoversi dell'acqua che modella e infine distrugge le montagne, la cui terra smossa si accumula altrove formando nuovi monti, dove prima c'era acqua (a queste tematiche è dedicata gran parte del Codice Leicester oggi in collezione Gates a Seattle). Non poche foto realizzate per questa mostra hanno per oggetto i Navigli milanesi e più in generale le grandi pale di antichi mulini ad acqua (a esempio alcuni lavori di Mimma Livini, Paola Bet, Maurizio Sartoretto [13-15]).

Ma l'acqua è per Leonardo anche fonte di bellezza e di distruzione. Purtroppo non ci ha lasciato in pittura un equivalente di questa descrizione, che vorrebbe essere scientificamente analitica ma che diventa preterintenzionalmente lirica: "L'innumerabili simulacri, che dalle innumerabili onde del mare refrettano dalli solari razzi in esse onde percossi, son causa di rendere continuato e larghissimo splendore sopra la superfizie del mare"¹³. Proprio l'effetto visivo descritto da Leonardo si ritrova in *Da Vinci* di Larry Silver [16].

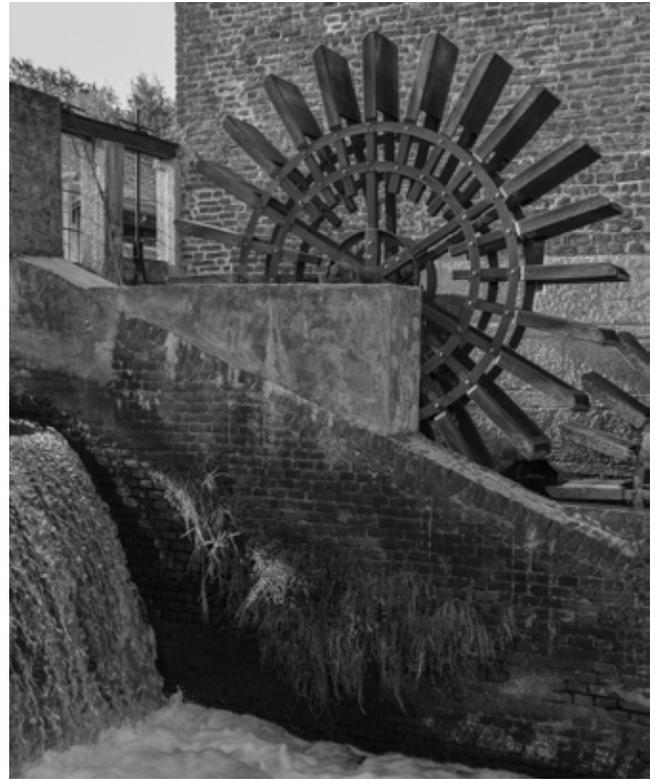
Per contro la forza distruttiva del moto incontrollabile dell'acqua è reso con spaventosa efficacia da Leonardo nei tardi disegni dei cosiddetti Diluvi, una serie conservata alla Royal Library di Windsor Castle, in cui è rappresentata una apocalisse non soprannaturale (o non solo, dato che uno di questi disegni presenta anche Eolo che soffia, e un altro la resurrezione dei morti, unificando mitologia pagana ed escatologia cristiana in questa terrificante visione) guidata dalla furia delle acque che vogliono riprendere il loro posto cosmologico, coprendo la terra e rendendola perfettamente sferica e priva di vita.

Gli stessi anni tardi di Leonardo vedono le sue carte riempirsi in modo ossessivo di studi geometrici apparentemente

13. Codice Arundel, f. 94v, circa 1505-1508. V. anche Leonardo da Vinci, *Scritti scelti*, a cura di A. M. Brizio, Torino 1952, 2° ed. 1966, p. 518.



[13] Mimma Livini - Giochi d'Acqua - *Alzaia Naviglio Pavese*



[14] Paola Bet - *Mulino di Mora Bassa*



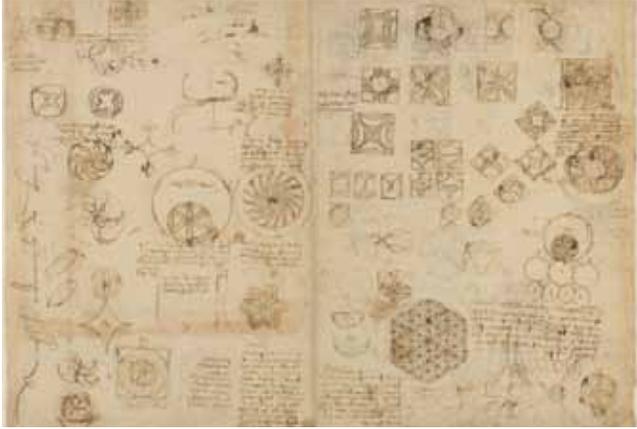
[16] Larry Silver - *Da Vinci*



[15] Maurizio Sartoretto - *Veneto d'Acqua*

fine a sé stessi, con scomposizioni di circonferenze, poligoni di equivalente superficie, puri e semplici giochi di combinazioni tra triangoli o altre forme geometriche: una inquietante ripetitività, a cui è difficile riuscire ad attribuire un senso, che viene tradotta in fotografia da Slavica Isotska e Alessandro Trevisin [17-19].

Al confronto con questo finale di cerebrale cupezza, dominato da un Leonardo ormai disinteressato al plauso del mondo e concentrato piuttosto a inseguire i propri fantasmi e le proprie ossessioni, chissà se per chiuderci i conti o per abbandonarsi a essi, fa contrasto l'attività disimpegnata da "stilista", per occasioni mondane, ma anche per abiti e forse per borsette da dama, testimoniata da vari disegni di epoca sforzesca, e richiamati con ironia da Antonino Orlando [20], che inscena una improbabile griffe "Da Vinci", con scrittura regolare e volto della Gioconda stampato sulle borse da alta moda, in un mondo letteralmente girato al contrario, come la vera scrittura del mancino Leonardo, notoriamente sinistrorsa.



[17] Leonardo, Codice-Atlantico. f. 482 recto



[18] Slavica Isovaska - *Project Pi*



[19] Alessandro Trevisin - *Untitled 03*



[20] Antonino Orlando - *Untitled*

PARTE II

LE CITTÀ IMMAGINATE

*È delle città come dei sogni: tutto l'immaginabile può essere sognato
ma anche il sogno più inatteso è un rebus che nasconde un desiderio, oppure
il suo rovescio, una paura. Le città come i sogni sono costruite di desideri
e di paure, anche se il filo del loro discorso è segreto, le loro regole assurde,
le prospettive ingannevoli, e ogni cosa ne nasconde un'altra.*

*Italo Calvino
Le città invisibili, 1972*

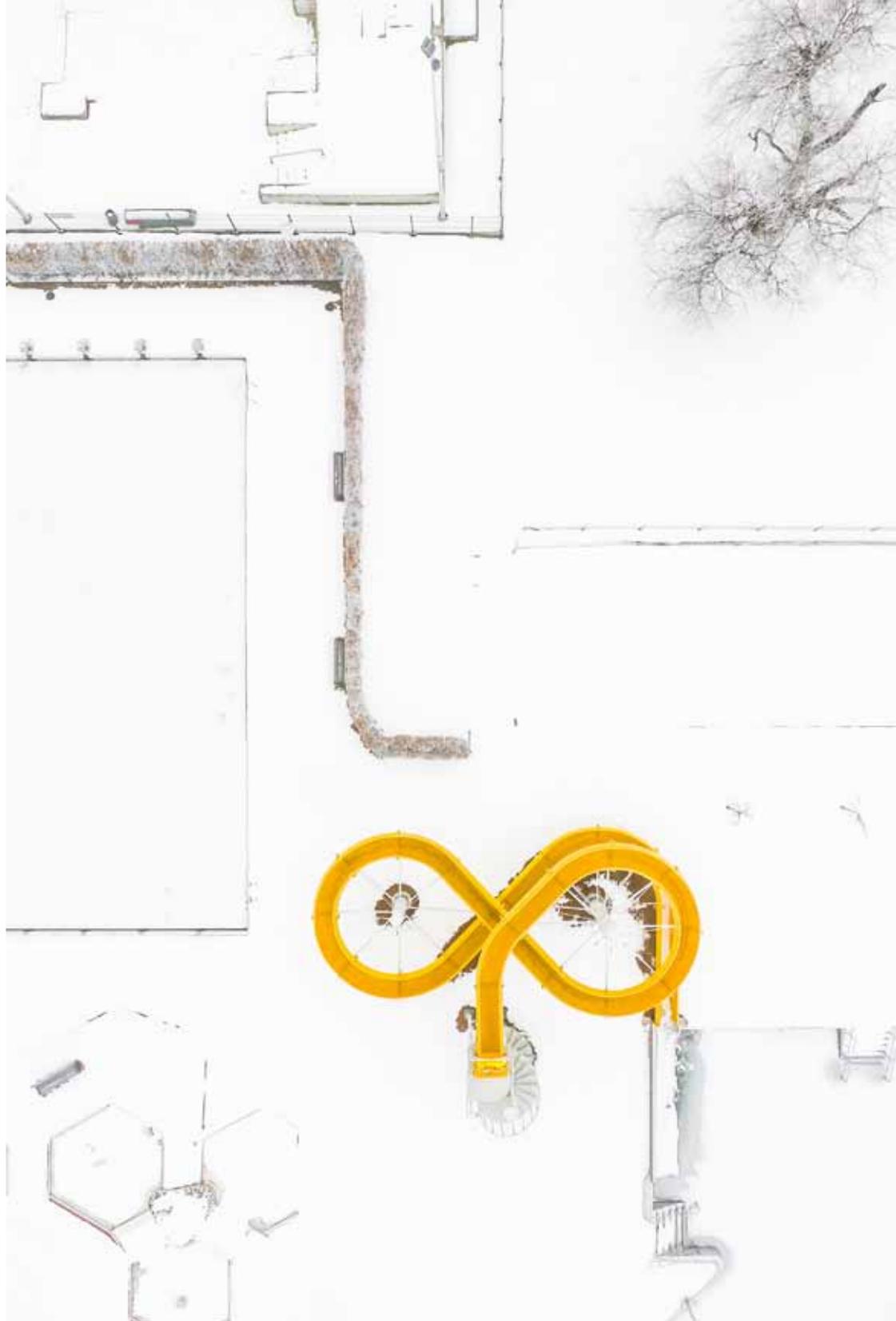
Così scriveva Italo Calvino nel dialogo tra il Gran Kan Kublai e Marco Polo sul rapporto fra città e sogno, e sulle utopie urbanistiche che danno corpo ai nostri desideri inserendole in cittadelle fortificate, frutto delle nostre paure. Ma il dibattito sulle città ideali era già stato innescato 500 anni prima, in pieno Rinascimento, e non a caso il primo codice realizzato a Milano da Leonardo da Vinci alla fine del '400, riporta proprio, oltre a centinaia di disegni di macchine e congegni, anche il suo progetto per una città ideale: una città meccanizzata mossa da energia pulita con pompe meccaniche, dotata addirittura di sistemi che convogliassero l'acqua piovana per pulire automaticamente palazzi e strade e di cui progetta tutto, dal più piccolo meccanismo tecnico fino alle soluzioni di cantiere. Macchine che celebrano lo stretto rapporto fra arte e scienza, proprio attraverso il disegno, strumento cognitivo leonardesco. Strade a doppio livello, portici per la circolazione dell'aria sana, corsi d'acqua artificiali indispensabili al trasporto, all'agricoltura e all'igiene, e ancora architetture religiose e militari, che riportano i canoni di armonia e perfezione tipici del Rinascimento, edifici a pianta centrale basati sulle proporzioni classiche di cui ogni parte è simmetrica all'altra.

E le città ideali di oggi? Disegnate graficamente da urbanisti pianificatori, o dedotte da sogni visionari di archistar con intenti spettacolari? Proiezioni utopistiche del vivere sano e naturale, o pensate per essere inquadrate da satelliti e droni? Il tema della città di oggi, e della sua possibile rappresentazione, è la questione discussa in mostra e declinata fra città nuove e vecchie, fra città sognate o solo disegnate, fra città da fruire con elicotteri, droni e satelliti, fino alle città utopiche contemporanee. Agglomerati urbani che cercano di riallacciarsi alla storia, ma anche di interpretare il presente e di prevedere il futuro, progettati, sempre e comunque, per albergare i desideri e le paure, ma anche le vite, i segreti e i sogni di tutti noi.

Massimo Premuda

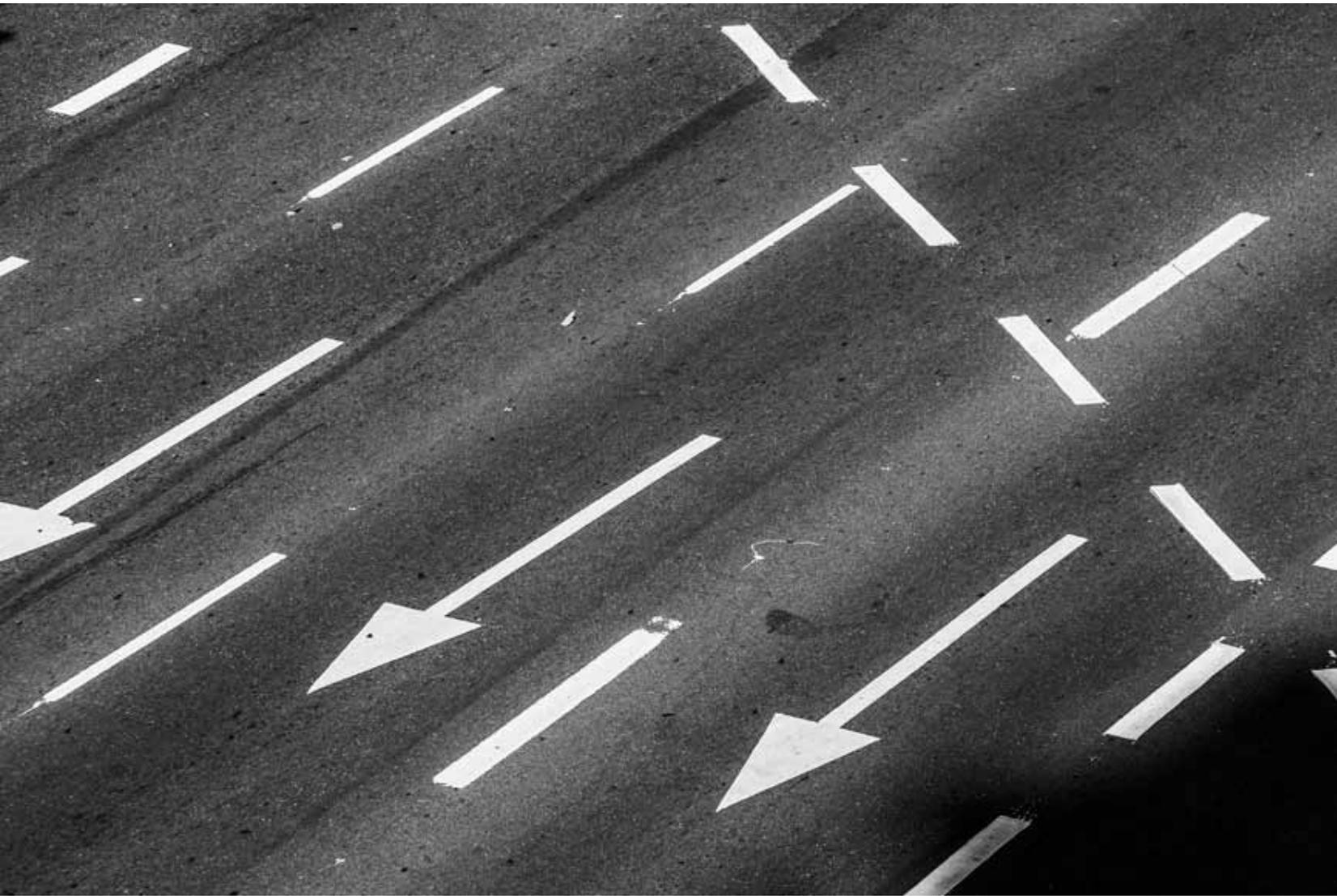
Dal cielo alla terra

Marcin Giba
Winter City





Guilherme Bergamini - *Motorbike*



Guilherme Bergamini - *Untitled*



Antonis Giakoumakis - *Tinos 2*



Patrizio Broggi - *Gibellina Nuova*





Patrizio Broggi - *Gibellina Nuova*



Massimiliano Maddalena
Untitled

Daniele Rossi
Milan, Instants And Places





Pier Luigi Mariotti - *Castello Sforzesco in Mezzo al Cielo*



Marco Forcina - *Untitled*



Mimma Livini - *Il Cavallo di Leonardo*

Clarissa Cervantes
Hello





Francesco Lantino - *Viaggio Nella Città Contemporanea*



Francesco Lantino - *Viaggio Nella Città Contemporanea*