

PAOLA SALVI

## PUNTE ACROME E 'RIPASSATURE' A INCHIOSTRO NEL CODICE TRIVULZIANO DI LEONARDO DA VINCI

Adonque laudiamo quello che con le parole satisfà a l'audito, e quel che con la pittura satisfà al contento del vedere. Ma tanto meno quel delle parole, quanto elle sono accidentali, e create da minor autore che l'opere di natura, di che 'l pittore è imitatore; la qual natura è terminante dentro alle figure delle lor superficie.

Codice Urbinate latino 1270, *Libro di Pittura*, c. 14r-v

Il Codice Trivulziano 2162, conosciuto anche come *Libretto di appunti* e datato al 1487-1490 circa<sup>1</sup>, è senza dubbio uno dei manoscritti più emozionanti di Leonardo da Vinci poiché dall'insieme degli schizzi e delle annotazioni emerge, con particolare evidenza, l'oscillazione dell'autore tra le parole e le immagini, tra la volontà di possesso delle prime e la rivendicazione per la pittura, e quindi per le seconde, dello statuto di scienza. Nel manoscritto A (ca. 1490-1492), c. 99v, rivolgendosi agli scrittori, Leonardo precisa che essi hanno solo i nomi «i quali non sono universali come le forme», che tutte possono essere abbracciate dalla pittura. Inoltre, se la pittura è chiamata meccanica in quanto manuale, perché «le mani figurano quel che trovano nella fantasia, voi scrittori [operate] disegnando colla penna manualmente quello che ne lo ingegno

---

1. Codice nr. 2162 della Biblioteca Trivulziana di Milano, d'ora in poi Codice Trivulziano. Per la datazione cfr. G. CALVI, *I manoscritti di Leonardo da Vinci dal punto di vista cronologico storico e biografico*, Bologna, Zanichelli, 1925, pp. 121-146, ripresa da Augusto Marinoni nell'*Introduzione* a LEONARDO DA VINCI, *Codice Trivulziano: il codice n° 2162 della Biblioteca Trivulziana di Milano*, introduzione, trascrizioni, glossario e indice dei nomi e delle cose di A. Marinoni, con una nota di A. Chastel, Milano, Arcadia-Electa, 1980, pp. VII-XXVI, in particolare pp. XXII-XXIII. La maggior parte degli schizzi a punta acroma sono da ritenersi precedenti alle date attribuite al codice e realizzati in maniera indipendente dalla sua stesura. Su base stilistica e per le informazioni che possediamo sulla tipologia di carta, sono verosimilmente da attribuire al 1484-1485 ca. Si veda qui p. 22.

Pubblicato in rete il 2 febbraio 2022

<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/bacheca/unascritturaallospecchio>  
in occasione della mostra *Una scrittura allo specchio. I segreti della sinistra mano di Leonardo*  
(Milano, Biblioteca Trivulziana, Sala del Tesoro, 31 gennaio – 19 aprile 2020)

v<0>stro si truova»<sup>2</sup>. Sulla similitudine tra il gesto dello scrivere e quello del disegnare ritornerà intorno al 1500, in un brano testimoniato dal *Libro di Pittura*, c. 19r-v, dove, nel definire «Quale scienza è meccanica, e quale non è meccanica»<sup>3</sup>, introducendo il suo riconoscimento dell'esperienza come fondamento di ogni certezza, in contrasto con chi ritiene scientifica solo quella cognizione «che nasce e finisce nella mente»<sup>4</sup>, afferma nuovamente che «se tu dirai tali scienze vere e note essere de spezie di meccaniche, imperò che non si possono finire se non manualmente, io dirò il medesimo di tutte l'arti che passano per le mani delli scrittori, la quale è di spezie di disegno, membro della pittura»<sup>5</sup>.

---

2. Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, ms. A, c. 99v. Fa parte del testo intitolato, a c. 99r, «come la pittura avanza tutte l'opere umane per sottile speculatione appartenente a quella». Ove sia pervenuto il manoscritto originale di Leonardo, qui e nei casi successivi vi si fa diretto riferimento, trascrivendo secondo criteri di fedeltà al testo ma con l'uso moderno della punteggiatura, dei segni diacritici, nonché con la distinzione dei valori fonetici v/u. Tra le parole «scrittori» e «disegnando» è sottintesa la parola [operate]: si veda LEONARDO DA VINCI, *I manoscritti dell'Institut de France. Il manoscritto A*, trascrizione diplomatica e critica di A. Marinoni, Firenze, Giunti Barbèra, 1990, pp. 193-195.

3. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Urbinate lat. 1270, c. 19r-v. Quando l'originale di Leonardo è perduto e testimoniato dal Codice Urbinate lat. 1270, si citerà con trascrizione fedele a LEONARDO DA VINCI, *Libro di Pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di C. Pedretti, trascrizione critica di C. Vecce, Firenze, Giunti, 1995, da cui proviene anche la datazione presunta dell'autografo perduto proposta su base tematica da Pedretti. Per la c. 19r-v si rimanda al cap. 33, originale perduto, ca. 1500, pp. 156-157.

4. *Ibid.* Leonardo si sofferma qui su quanto ha il fondamento dell'esperienza e sulla fallacia di quanto invece ne è privo, risultando solo da costruzioni mentali: «ma a me pare che quelle scienze sieno vane et piene d'errori le quali non sono nate dall'esperienza, madre d'ogni certezza, e che non terminano in nota esperienza, cioè che lla loro origine, o mezzo, o fine, non passa per nessun de' cinque sensi. E se noi dubitiamo della certezza di ciascuna cosa che passa per li sensi quanto maggiormente dobbiamo noi dubitare delle cose ribelle ad essi sensi, come della essenza di dio e dell'anima e simili, per le quali sempre si disputa e contende. E veramente accade che sempre dove manca la ragione supplisce le grida, la qual cosa non accade nelle cose certe. Diremo per questo che dove si grida non è vera scienza, perché la verità ha un sol termine, il quale essendo pubblicato, il letigio resta in eterno distrutto, e s'esso letigio resurge, la bùgara è confusa scienza, e non certezza rinata».

5. *Ivi*, p. 157.

Pubblicato in rete il 2 febbraio 2022

<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/bacheca/unascritturaallospecchio>  
in occasione della mostra *Una scrittura allo specchio. I segreti della sinistra mano di Leonardo*  
(Milano, Biblioteca Trivulziana, Sala del Tesoro, 31 gennaio – 19 aprile 2020)

Questa alternanza tra segno grafico che figura forme e segno grafico che ‘disegna’ parole, tra l’affidarsi all’immediatezza delle immagini e il desiderio di nominare con proprietà le cose del mondo, nel Codice Trivulziano si percepisce con singolare efficacia in virtù delle lunghe colonne lessicali<sup>6</sup>, che riempiono pagine alternate ad altre rimaste quasi completamente bianche o contenenti esclusivamente disegni e prospetti architettonici, o che formano blocchi di scrittura integrati in maniera armonica con schizzi e annotazioni di diverso contenuto. Ancorché il manoscritto derivi da manipolazioni successive, risultando mutilo di alcune carte e con il secondo dei quattro fascicoli cucito capovolto<sup>7</sup>, nell’aspetto generale mantiene l’originaria freschezza, con suggestioni da poesia visiva come, ben più tardi e in diverso modo, certi fogli azzurri contenenti i monumentali disegni del cuore contornati di particolari minuti e fitte annotazioni (per esempio il foglio conservato a Windsor, RCIN 919071r, datato al 1513-1515 ca.). Questa caratteristica si apprezza sino dalla p. 2 (c. 1v) con in alto a destra una prima citazione dal *De re militari* di Roberto Valturio<sup>8</sup> e a sinistra un’operazione aritmetica autografa (una moltiplicazione) vergata nel senso corrente di scrittura (da sinistra a destra)<sup>9</sup>. Al centro della pagina sono sette teste schizzate con livelli di deformazione fisiognomica più o meno accentuati (teste ‘caricate’ e ‘grottesche’)<sup>10</sup> e diversi gradi di

---

6. Per le quali si rimanda a B. FANINI, *Le liste lessicali del Codice Trivulziano di Leonardo da Vinci. Trascrizione e analisi linguistica*, Firenze, Franco Cesati, 2018.

7. Cfr. LEONARDO DA VINCI, *Codice Trivulziano: il codice n° 2162 della Biblioteca Trivulziana di Milano*, cit. n. 1, pp. IX-XII. Cfr. anche *Il codice di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco* (Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse, 24 marzo – 21 maggio 2006), a cura di P.C. Marani, G.M. Piazza, Milano, Electa, 2006, pp. 100-103 nr. 35 (scheda di G.M. PIAZZA); p. 100: «fascicoli: quattro, il primo di sette bifogli, gli altri di otto con un bifoglio perduto al quarto. Perdute anche una carta al primo bifoglio, sei carte al terzo, due carte al quarto». Dalla legatura dei fascicoli dipendono la numerazione secondo l’antica cartulazione, in inchiostro bruno, e la paginazione moderna a inchiostro rosso, che precisamente rispecchia l’attuale configurazione materiale del codice e a cui si farà qui riferimento, richiamando tuttavia anche la numerazione secondo cartulazione.

8. Codice Trivulziano, p. 2: «ammiano marcellino afferma essere abrusiati 7 cento mila volumi di libri ne la pugna alessandrina al tempo di iulio cesare».

9. Codice Trivulziano, p. 2: «40 × 78», con lo svolgimento dell’operazione («320» e «280» da cui «3120»).

10. Resta un punto di riferimento al proposito il testo di P.C. MARANI, *Teste “caricate” e “teste grottesche”*, in *Il Codice di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, cit. n.

compiutezza grafica, al punto da poter diventare un repertorio segnico di riferimento (TAV. 1). Nel terzo inferiore della pagina, a sinistra, è il famoso motto sul Petrarca inframmezzato da numeri vergati in verso normale<sup>11</sup>, come la moltiplicazione in alto, e, al di sotto, brevi annotazioni tra cui l'aforisma «salvatico è quel che si salva»<sup>12</sup>. Partecipa a questo variegato insieme il breve elenco al margine sinistro della pagina controlaterale, la 3 (c. 2r), che, a fianco di navigli corazzati con una scala per l'assalto a una torre<sup>13</sup>, richiama autori di libri o libri da Leonardo posseduti<sup>14</sup>.

Di non minor effetto sono le sentenze morali poste in testa a fogli bianchi e rimaste più o meno isolate. Tra queste, la famosa «locuzione sentenziosa» di p. 32 (c. 27r, ora capovolta)<sup>15</sup>, il cui valore

7, pp. 175-177, p. 175: «Le sette teste disegnate al foglio 1 *verso* del Codice Trivulziano, offrono la possibilità di fare una distinzione, nel vasto lascito leonardiano, fra “visi mostruosi”, o “teste grottesche”, e “teste caricate” e, ancora, fra “teste grottesche” e quelle che più tardi, nell’arte veneziana del Settecento ad esempio, sono più note come “caricature”. Una “testa caricata” è, nel Rinascimento, e nell’opera grafica di Leonardo, una testa umana in cui gli elementi espressivi e fisiognomici siano appunto “caricati” o accentuati, insistendo su determinati tratti del volto. [...] Operata questa distinzione, si ritiene di dover tentativamente collocare quattro o cinque delle sette teste del Trivulziano (quelle verso il centro e la parte sinistra del foglio 1 *verso*) nella categoria delle “teste caricate”, mentre le due verso il margine destro della pagina, in cui si fanno più esplicite le deformazioni del volto in chiave animalesca, in quella delle “grottesche”».

11. Codice Trivulziano, p. 2: «se ’l petrarcha amò si forte i’ lauro fu perché gli è bon fralla salciccia e tordi; i’ non posso di lor giance far tesauo», con i numeri «5 12 2» in senso normale di scrittura tra la prima e la seconda riga e «24» tra la seconda e la terza. Più in basso, sotto una ulteriore nota, «dua prencipi esser difiniscano cioè ap [parola interrotta per uno strappo della pagina]», e il numero «18», anch’esso scritto in verso normale.

12. Per le interpretazioni di questo aforisma cfr. il capitolo di G.M. PIAZZA, *Il “salvatico”*, in *Il Codice di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, cit. n. 7, p. 178.

13. Cfr. *Pagina 3*, ivi, p. 105 (scheda di G.M. PIAZZA).

14. La nota contiene i seguenti riferimenti: «donato; lapidario; plinio; abaco; morgante». Cfr. al proposito *Il codice di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Trivulziana di Milano*, trascrizione diplomatica e critica di A.M. Brizio, Firenze, Giunti Barbèra, 1980, p. 15 n. 1. Per il tema sfuggente della biblioteca di Leonardo cfr. C. VECCE, *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma, Salerno Editrice, 2017, p. 18 e *La biblioteca di Leonardo*, a cura di C. Vecce, Firenze, Giunti, 2021, p. 22.

15. Cfr. *Pagina 32*, in *Il Codice di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, cit. n. 7, p. 141 (scheda di G.M. PIAZZA).

Pubblicato in rete il 2 febbraio 2022

<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/bacheca/unascritturaallospecchio>  
in occasione della mostra *Una scrittura allo specchio. I segreti della sinistra mano di Leonardo*  
(Milano, Biblioteca Trivulziana, Sala del Tesoro, 31 gennaio – 19 aprile 2020)

simbolico nel cinquecentenario della morte dell'artista è paragonabile solo all'*Autoritratto* conservato presso la Biblioteca Reale di Torino<sup>16</sup>: «sì chome una giornata bene spesa dà lieto dormire, così una vita bene usata dà lieto morire»<sup>17</sup>, tema che si ritrova a p. 68 (c. 34v) nella formulazione «la vita bene spesa lunga è»<sup>18</sup>. Stessa impaginazione è riservata a un'altra breve frase di contenuto filosofico-scientifico (p. 45, c. 20v, anch'essa ora capovolta): «ogni nostra cognizione prencipia da' sentimenti», modellata sull'assunto aristotelico per cui ogni conoscenza è possibile a partire dall'apparato sensoriale<sup>19</sup>. In direzione aristotelica e non solo neoplatonica conduce pure il titolo (probabile), «soggetto colla forma»<sup>20</sup>, della riflessione sullo stato di riposo/equilibrio di p. 11 (c. 6r), esplicitata con l'attrazione che esercita la cosa amata sull'amante, metafora del rapporto di quiete raggiunto, nell'atto conoscitivo, dall'unione della «cosa chognussciuta chol nostro intelletto»<sup>21</sup>.

---

16. Torino, Musei Reali-Biblioteca Reale, inv. 15571 D.C.

17. Si coglie l'occasione per ringraziare il soprintendente del Castello Sforzesco, Claudio Salsi, e la direttrice della Biblioteca Trivulziana, Isabella Fiorentini, per l'eccezionale prestito del Codice Trivulziano alla mostra *Leonardo da Vinci. Disegnare il futuro* (Torino, Musei Reali, 15 aprile – 21 luglio 2019), a cura di E. Pagella, F.P. Di Teodoro, P. Salvi. Come noto, il Codice Trivulziano è entrato a far parte delle collezioni del Castello Sforzesco nel 1935, a seguito dell'acquisto della Biblioteca Trivulzio da parte del Comune di Milano. Da quella data il prezioso manoscritto non è mai uscito da Milano. Per le celebrazioni dei cinquecento anni dalla morte di Leonardo, Torino ha avuto il privilegio di presentarlo al pubblico per la prima volta fuori dal suo luogo di conservazione. Oltre al valore simbolico dell'aforisma qui citato e al suo parallelo con l'*Autoritratto* – immagine conclusiva di quella «vita bene usata» per l'arte e per lo studio – altri aspetti materiali e tecnici, di cui in parte si dirà qui, collegano alcuni disegni della collezione torinese al codice.

18. Per la derivazione da Seneca di questo passo si veda *Pagina 68*, in *Il Codice di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, cit. n. 7, p. 143 (scheda di G.M. PIAZZA).

19. Cfr. *Pagina 45*, ivi, p. 142 (scheda di G.M. PIAZZA) per il riferimento all'enunciato di Tommaso d'Aquino «Nihil est in intellectu quod non fuerit prius in sensu».

20. Cfr. ARISTOTELE, *Metaph.*, VII, 3, 1029a, 1-5.

21. Per una più generale interpretazione del noto testo di Leonardo di p. 11 cfr. Augusto Marinoni nell'*Introduzione* a LEONARDO DA VINCI, *Codice Trivulziano: il codice n° 2162 della Biblioteca Trivulziana di Milano*, cit. n. 1, pp. XIX-XXI. Per la trascrizione si segnala che l'autografo riporta «cososa», con una sillaba in più.

L'alternarsi di disegni raffinati per il tiburio del Duomo di Milano, prospetti e sezioni architettoniche, schizzi di oggetti militari, richiami a libri, elenchi di parole, sentenze morali, riflessioni e trascrizioni da testi, studi sulla visione e la teoria delle ombre, e di molte altre materie, caratterizza il manoscritto come un libretto in cui sono stati riversati in maniera più o meno estemporanea pensieri e annotazioni, risultando più di ogni altro uno zibaldone di appunti visivi e teorici di cui le colonne lessicali costituiscono l'elemento più ricorrente, uniforme e strutturato. In questo senso, e come ha evidenziato Pietro Marani, la sua definizione come codice non coinvolge un giudizio di omogeneità dal punto di vista dei contenuti (criterio che vale anche per gli altri manoscritti di Leonardo), ma rientra nella più generale derivazione latina da *caudex*, «quindi codex per definire un libro a tavolette di cera o a pagine in contrapposizione a quello a rotolo»<sup>22</sup>. Questa precisazione richiama un aspetto significativo e suggestivo del Codice Trivulziano, che contiene alcune carte su cui erano state originariamente schizzate figure acrome a punta metallica, i cui solchi sono stati parzialmente lisciati, con esiti più o meno efficaci, proprio come si faceva dall'età classica per la scrittura e ancora, nel tardo Medioevo, per il disegno, con gli schizzi a stilo – d'avorio, d'osso, di legno o metallici – su tavolette di cera che venivano continuamente riutilizzate.

---

22. P.C. MARANI, *Il Codice Trivulziano e gli altri manoscritti: loro storia e significato nell'opera di Leonardo*, in *Il Codice di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, cit. n. 7, pp. 13-19, p. 13.



TAV. 1 - Leonardo da Vinci, Codice Trivulziano, p. 2,  
penna e inchiostro su carta, irregolare, 200 (max) × 140 mm.  
Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2162.

Publicato in rete il 2 febbraio 2022

<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/bacheca/unascritturaallospecchio>  
in occasione della mostra *Una scrittura allo specchio. I segreti della sinistra mano di Leonardo*  
(Milano, Biblioteca Trivulziana, Sala del Tesoro, 31 gennaio – 19 aprile 2020)

## PUNTE ACROME

Lo schizzo a punta cieca, utilizzato come *underdrawing* in tracciati geometrici o in disegni di figure, costituisce una caratteristica tecnica ricorrente nel disegno rinascimentale, derivante dall'introduzione di nuove materie grafiche e dall'evolvere del supporto, dalla tavoletta inossata alla pergamena fino alla carta, secondo modalità ben descritte da Cennino Cennini ne *Il libro dell'arte*<sup>23</sup>. La preparazione della superficie con polvere d'ossa consente di disegnare con uno stilo metallico, che Cennini raccomanda in argento, procedendo in abbozzo con tratti lievi, che saranno poi rinforzati («crescendo i tuo' tratti a pocho a pocho») per definire meglio la forma e creare il chiaroscuro<sup>24</sup>. Si tratta di un metodo progressivo e controllato reso necessario dall'impossibilità di correggere il segno lasciato dalla punta metallica sulla preparazione, che favorisce un'attitudine sintetica nella rappresentazione di una figura. Come è noto, solo la punta di piombo lascia una traccia cromatica sulla carta senza preparazione, traccia che in tale caso può essere cancellata con mollica di pane<sup>25</sup>, mentre le altre punte, in assenza di preparazione, lasciano solchi acromi più o meno scavati a seconda della pressione esercitata, talvolta con qualche traccia grigia discontinua (soprattutto nell'uso della punta d'argento).

Questo breve riepilogo tecnico vuole introdurre agli schizzi a punta cieca presenti nelle pp. 5 (c. 3r), 7 (c. 4r), 30 (c. 28r), 59 (c. 30r), 65 (c. 33r), 73 (c. 38r), 99 (c. 54r) del codice, in parte ripresi a penna e inchiostro in un momento successivo e, nel caso di p. 65, lisciati per recuperare il foglio a un nuovo e diverso utilizzo, tuttavia rimasti lievemente presenti per il residuo grigio della punta utilizzata e leggibili genericamente come una struttura. Le tracce, ancora ben riconoscibili in tutti gli altri casi, costituiscono, seppure 'abbandonate' da Leonardo, una formidabile testimonianza del suo modo di procedere grafico.

Al periodo fiorentino successivo all'apprendistato presso il Verrocchio appartengono i disegni a punta metallica su carta

---

23. Cfr. CENNINO CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Frezzato, Vicenza, Neri Pozza, 2003, capp. V-XII, pp. 65-70.

24. Ivi, cap. VIII, pp. 66-67.

25. Ivi, cap. XII, p. 70.



preparata con varie colorazioni, che vanno dall'arancio al viola, al rosa più o meno pallido, ai verdi, a colorazioni oggi attenuate o virate di cui risulta difficile risalire all'originaria cromia<sup>26</sup>. Il segno, ottenuto con stili in leghe d'argento con la possibile presenza di rame (quantitativamente molto variabile), ci appare oggi più o meno ossidato, con viraggio nel tono cromatico ma in genere ben leggibile nel tracciato delle linee<sup>27</sup>, da quelle di abbozzo, singole e ben individuabili, a quelle serrate derivanti da un caratteristico gesto continuo che si allarga o si infittisce per definire la diversa intensità del chiaroscuro.

Un disegno che consente di leggere molto chiaramente l'abbozzo iniziale e la diversa definizione dei segni e delle zone di ombreggiatura è il famoso *Volto di fanciulla (studio per l'angelo della Vergine delle rocce)*, conservato presso la Biblioteca Reale di Torino (inv. 15572 D.C.; ca. 1478-1485)<sup>28</sup> e recentemente sottoposto a

26. I colori principali utilizzati come fondo delle carte preparate sono vari ed elencati da Cennino Cennini, ivi, cap. XV, p. 72 («puoi fare le tuo' tinte o in rossetta, o in biffio [violetto], o in verde, o azzurrine, o berrettine [grigio-verdognolo], cioè colore bigie, o incarnate, o come ti piacie»). Nei successivi capitoli XVI-XXII sono indicati i modi per preparare le carte con i diversi toni cromatici. Nei disegni di Leonardo su carta preparata degli anni Settanta e primi anni Ottanta del Quattrocento troviamo una grande varietà di colori, che in alcuni casi hanno resistito al trascorrere del tempo, in molti altri sono sbiaditi o virati. Al proposito cfr. P. SALVI, *Materie e tecniche grafiche di Leonardo attraverso i fogli della Biblioteca Reale di Torino*, in *Leonardo e i suoi segreti. Studio, ricerca, restauro*, a cura di M.L. Sebastiani, P. Cavalieri, Roma, Gangemi Editore, 2020, pp. 6-19, cap. *Evanescenti cromie*, pp. 10-14.

27. Sull'utilizzo di leghe con forte contenuto di rame, con la conseguente sparizione a occhio nudo di alcuni disegni, o parti di essi, che tornano visibili con la luce ultravioletta, cfr. ivi, pp. 9-10, con riferimento ai più recenti studi sull'argomento. Cfr. anche A. DONNITHORNE, *Leonardo da Vinci. A Closer Look*, London, Royal Collection, 2019, pp. 25-27, 78-99.

28. Per tale datazione rimando a *Leonardo da Vinci. Disegnare il futuro* (Torino, Musei Reali, 15 aprile – 21 luglio 2019), a cura di E. Pagella, F.P. Di Teodoro, P. Salvi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2019, pp. 378-379 (scheda di P. SALVI). V. DELIEUVIN, *La licence dans la règle*, in *Léonard de Vinci* (Paris, Musée du Louvre, 24 octobre 2019 – 24 février 2020), sous la direction de V. Delieuvin, L. Frank, Paris, éditions Louvre-Hazan, 2019, pp. 90-167, pp. 133-139, provando a ricostruire la storia delle due versioni della *Vergine delle rocce*, ha datato il disegno di Torino al 1490-1494, ritenendolo uno studio realizzato per modificare il volto dell'angelo in occasione della destinazione del dipinto del Louvre a un acquirente diverso dalla confraternita che lo aveva originariamente commissionato nel 1483.

diagnostica non invasiva, dalla quale è emerso l'utilizzo di uno stilo di una lega ad alto contenuto di rame<sup>29</sup>. I tratti lievi e sommari dello schizzo iniziale d'abbozzo, livello cui sono rimasti la parte alta della testa e la spalla, trovano rinforzo nella sagoma del volto e del collo, mentre la definizione volumetrica e fisionomica è affidata a un gesto obliquo, veloce, condotto senza soluzione di continuità con la mancina dal basso (destra) verso l'alto (sinistra), che rivela maggiore forza nel movimento ascendente e segni molto leggeri (o addirittura assenti ove la punta è stata evidentemente sollevata dal foglio) nel ritorno verso il basso. Nel *Volto di fanciulla* si apprezza chiaramente anche la tecnica con cui è ottenuta l'intensità del chiaroscuro, che comprende un tratteggio a passo più lasso o serrato, per cui le linee ascendenti risultano più distanti o più vicine tra loro, e la

---

La somiglianza evidente con il volto dell'angelo della *Vergine delle rocce* parigina, come modificato rispetto alla primitiva realizzazione, non determina necessariamente uno spostamento della datazione del disegno. Credo infatti che all'origine della modifica dell'angelo nel dipinto vi sia una iniziale insufficiente evidenziazione iconografica del Battista rispetto al Gesù Bambino, essendo entrambi due fanciulli che si distinguono solo per l'atteggiamento orante dell'uno e benedicente dell'altro. È perlomeno plausibile che una maggiore esplicazione sia stata richiesta in corso d'opera. Si può ipotizzare che da ciò derivi l'inserimento della mano che indica, attributo iconografico del Battista, non prevista e poi dipinta come estensione dell'angelo, unica figura che poteva accoglierla. In questa fase, il volto di quest'ultimo è stato pure ruotato leggermente verso lo spettatore, per richiamarne l'attenzione. L'effetto finale potrebbe non aver soddisfatto la confraternita, basandosi su di un gioco di rimandi eccessivamente raffinato: l'angelo indica infatti il Battista, quando questi, in quanto nunzio, dovrebbe essere l'indicatore e non l'indicato. Il dipinto londinese, infatti, ha mantenuto la primitiva stesura, con l'angelo privo della mano che indica, risolvendo la definizione iconografica del Battista con l'inserimento tra le mani di san Giovannino del bastone a croce e del filatterio con le parole «Ecce agnus» (DELIEUVIN, *La licence*, cit. *supra*, p. 134). Non si può escludere quindi che il *Volto di fanciulla* di Torino sia stato utilizzato all'uopo ma realizzato precedentemente e in maniera autonoma rispetto al dipinto. Se invece fosse stato realizzato appositamente per studiare la modifica del volto dell'angelo, non vi è certezza su quando questa sia avvenuta, e non può essere escluso che sia stata apportata nella prima fase della realizzazione, intorno al 1485. Poiché la ricostruzione della vicenda delle due versioni della *Vergine delle rocce* è al momento per gran parte solo ipotetica, ritengo non possa determinare una datazione del disegno torinese diversa da quella che per ragioni stilistiche gli è tradizionalmente riferita.

29. M. BICCHIERI *et al.*, *Leonardo – Punte, sparizioni, ritrovamenti, curiosità e MA-XRF mapping su quattro disegni*, in *Leonardo e i suoi segreti*, cit. n. 26, pp. 74-89, p. 78.

Publicato in rete il 2 febbraio 2022

<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/bacheca/unascritturaallospecchio>  
in occasione della mostra *Una scrittura allo specchio. I segreti della sinistra mano di Leonardo*  
(Milano, Biblioteca Trivulziana, Sala del Tesoro, 31 gennaio – 19 aprile 2020)

sovrapposizione di due passaggi con linee che hanno lo stesso orientamento o con una inclinazione lievemente variata, mai tale, tuttavia, da determinare campiture a incrocio. Questo procedimento si nota bene – quasi per gradazioni progressive, da cui dipende l'effetto dell'insieme del disegno – dalla zona dei capelli (caratterizzata da segni più radi) a quella che determina la volumetria del volto (campiture più fitte e sovrapposte), fino alla zona sovraoculare e delle narici, dove la necessità di ombre più intense è soddisfatta da segni ancora più fitti, in parte sovrapposti e con un orientamento di obliquità lievemente diversa. I misurati e mirati rinterzi di biacca completano infine l'effetto volumetrico, già compiutamente raggiunto dal disegno a punta metallica.

Uno stile grafico molto simile, anche se con intenzioni più sommarie, si trova nel doppio foglio preparato in un tono che oggi appare verde-oliva chiaro, con studi degli arti anteriori di un cavallo (Biblioteca Reale di Torino, inv. 15579 D.C.; ca. 1480)<sup>30</sup>, che richiama altri disegni, tutti databili intorno al 1480, oggi a Windsor (RCIN 912295 e 912296)<sup>31</sup>. Sono schizzi delineati a punta metallica con pochi 'rinforzi' a definire le sagome delle parti studiate e con i rilievi muscolari evidenziati mediante zone chiaroscurali realizzate con la già descritta gestualità continua, utilizzando uno stilo che sembra meno sottile di quello adoperato per il *Volto di fanciulla* ma la cui traccia ha virato cromaticamente nel tempo in maniera analoga, lasciando presumere che siano stati realizzati con punte di una lega metallica molto simile<sup>32</sup>. Al *verso* del foglio torinese 15579 si trova lo schizzo a punta acroma di una costruzione a pianta centrale sormontata da una cupola. Apprezzabile solo a luce radente, appartiene a una tipologia di edificio che Leonardo studiò per il

---

30. Si tratta di due fogli giuntati per totali mm 217 × 287 (mm 217 × 146 il foglio di sinistra e 217 × 141 il foglio di destra).

31. Cfr. *Leonardo da Vinci. Disegnare il futuro*, cit. n. 28, pp. 372-373 (scheda di P. SALVI). Per la datazione dei fogli di Windsor cfr. *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, I-III, by K. Clark, with the assistance of C. Pedretti, London, Phaidon, 1968-1969<sup>2</sup>, I, pp. 11 e 15. Il sito web della Royal Collection data ora il disegno al 1490 ca., che sembra troppo tardi.

32. Ringrazio la direttrice della Biblioteca Reale di Torino, Giuseppina Mussari, che mi ha consentito per quest'occasione ulteriori studi sui disegni originali.

tiburio del Duomo di Milano e rivela una prossimità, posta in luce da Carlo Pedretti, con gli schizzi delle pp. 15 e 17 (cc. 8r e 9r) del Codice Trivulziano<sup>33</sup>. Un altro disegno della collezione torinese che può aiutare a meglio collocare le punte acrome del manoscritto sforzesco è il piccolo foglietto con studi di gambe virili a penna e inchiostro (inv. 15578 D.C.; ca. 1485-1487). Sottoposto a recente diagnostica, presenta al *recto* una lieve preparazione in bianco d'ossa e tracciati a punta metallica sottostanti il disegno finale, nonché un pentimento, ossia una gamba semiflessa visibile solo all'ultravioletto<sup>34</sup>, che rivela fasi successive nella realizzazione del disegno e con grande probabilità tempi di esecuzione differenti.

Tutte le opere fin qui citate sono databili tra la fine degli anni Settanta e la prima metà circa degli Ottanta del Quattrocento, lasso temporale cui mi sento di riferire anche la maggior parte dei disegni a punta metallica del Codice Trivulziano, circoscrivibile, in questo caso, alla metà degli anni Ottanta per la tipologia di carta utilizzata. Fatta eccezione per lo schizzo dell'arma da lancio (ritenuta una balista ossidionale)<sup>35</sup> della p. 99, in cui il tracciato a punta acroma – anche se non completamente coincidente con la ripresa a inchiostro – funge da *underdrawing*, per i tratti ancora visibili della p. 65, nella quale ha prevalso la lisciatura della carta (FIG. 1), e per la figura geometrica ellittica di p. 5, forse la sagoma minimale di una figura tridimensionale più complessa<sup>36</sup>, gli altri disegni a punta cieca

---

33. Cfr. *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nella Biblioteca Reale di Torino*, ordinati e presentati da C. Pedretti, Firenze, Giunti, 1990, fig. 63 e pp. 96-97.

34. Si veda BICCHIERI *et al.*, *Leonardo – Punte*, cit. n. 29, pp. 84-86 ed E. CONSOLE, R. TASSONI, *Leonardo rivelato: visione al multispettrale*, in *Leonardo e i suoi segreti*, cit. n. 26, pp. 116-123, pp. 120-121 (con un errore nella datazione del disegno).

35. Cfr. *Pagina 99*, in *Il Codice di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, cit. n. 7, p. 110 (scheda di G.M. PIAZZA).

36. Di non facile identificazione, è stato ritenuto da Giovanni M. Piazza «una sorta di anello o rondella, forse particolare ingrandito del disegno, questo a inchiostro, di una pompa», cfr. *Pagina 5*, in *Il Codice di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, cit. n. 7, p. 137 (scheda di G.M. PIAZZA). Viene così stabilita una relazione diretta con il disegno sottostante. Sarei più propensa a ritenere lo schizzo come la base per un solido e, se si volesse collegare a uno dei due disegni a inchiostro del foglio, quello soprastante di un salone con il pavimento in prospettiva centrale autorizzerebbe a pensare alle linee guida per un mazzocchio, sulla foggia, magari, di quelli di Paolo Uccello (Firenze, Gallerie degli Uffizi,

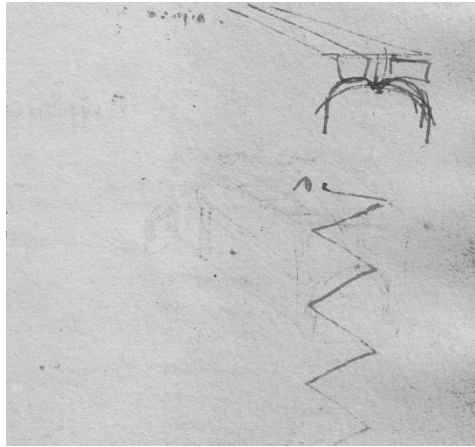


FIG. 1 - Leonardo da Vinci, Codice Trivulziano, p. 65  
(particolare).

Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2162.

restano ben leggibili nel primitivo tracciato anche dove successivamente ripresi a inchiostro, consentendo di formulare qualche ipotesi sulla loro realizzazione.

Ritengo innanzitutto sia da porre in evidenza come tutte queste figure, a parte quelle appena sopra menzionate, siano abbastanza compiute. Ci appaiono infatti più o meno dettagliate ma comunque originariamente tracciate per fissare un appunto visivo e non per fungere da guida a una finale realizzazione con un altro *medium*.

Gli schizzi di arti inferiori umani delle pp. 5 e 7 (FIGG. 2-3) richiamano i disegni di figura e anatomici della metà circa degli anni Ottanta, sia nella postura dell'arto sia nel modo sintetico di disegnarlo. A p. 5 si trova una veduta anteriore della coscia destra e del bacino, con la muscolatura possente dell'anca ben definita e la zona genitale delineata come nel disegno di gambe virili a sinistra del foglio torinese sopra citato. Alla p. 7 è abbozzato l'intero arto inferiore sinistro in veduta antero-mediale, con linee decise che in certe parti conservano un deposito scuro prodotto dalla punta, presente peraltro anche in porzioni degli altri schizzi, inducendo quindi a supporre che tutti possano derivare da uno stilo contenente metalli che lasciano un solco a tratti visibile cromaticamente, come

---

Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, invv. 1756 A, 1757 A, nonché lo *Studio prospettico di un calice*, inv. 1758 A). Un famoso disegno di mazzocchio di Leonardo è nel f. 710r del Codice Atlantico, datato al 1510 ca.

Publicato in rete il 2 febbraio 2022

<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/bacheca/unascritturaallospecchio>  
in occasione della mostra *Una scrittura allo specchio. I segreti della sinistra mano di Leonardo*  
(Milano, Biblioteca Trivulziana, Sala del Tesoro, 31 gennaio – 19 aprile 2020)

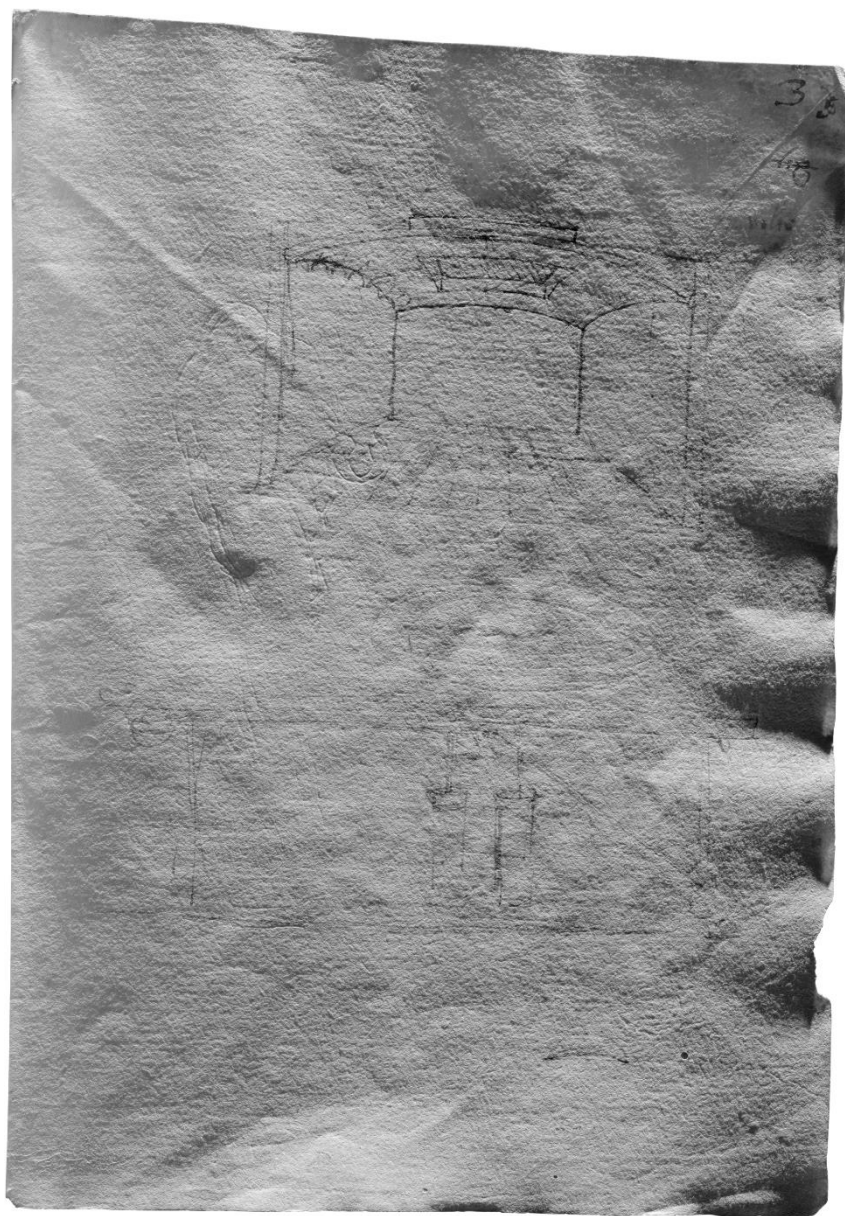


FIG. 2 - Leonardo da Vinci, Codice Trivulziano, p. 5, irregolare, 200 (max) × 140 mm (immagine a luce radente).

Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2162.

Pubblicato in rete il 2 febbraio 2022

<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/bacheca/unascritturaallospecchio>  
in occasione della mostra *Una scrittura allo specchio. I segreti della sinistra mano di Leonardo*  
(Milano, Biblioteca Trivulziana, Sala del Tesoro, 31 gennaio – 19 aprile 2020)

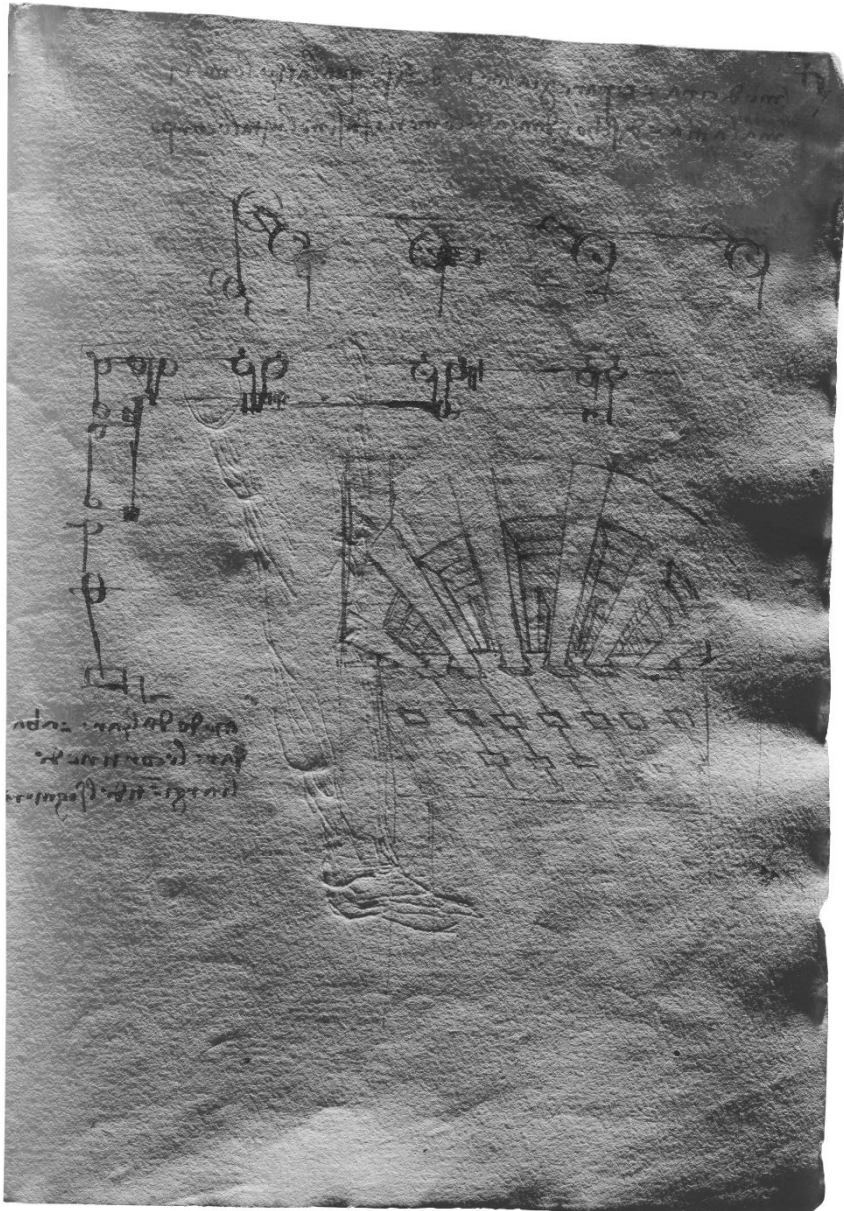


FIG. 3 - Leonardo da Vinci, Codice Trivulziano, p. 7, irregolare, 200 (max) × 140 mm  
(immagine a luce radente).

Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2162.

Pubblicato in rete il 2 febbraio 2022

<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/bacheca/unascritturaallospecchio>  
in occasione della mostra *Una scrittura allo specchio. I segreti della sinistra mano di Leonardo*  
(Milano, Biblioteca Trivulziana, Sala del Tesoro, 31 gennaio – 19 aprile 2020)

la punta d'argento, che sembra essere stata utilizzata, per esempio, nell'*underdrawing* dell'*Uomo vitruviano*<sup>37</sup>. La posizione dell'arto ricorda quella a sinistra nel foglio anatomico RCIN 912613v, anch'esso databile alla metà circa degli anni Ottanta del Quattrocento, una carta preparata azzurra con disegni sintetici a punta metallica, alcuni dei quali svaniti e visibili solo all'ultravioletto, ripresi a inchiostro<sup>38</sup>. Su questo foglio si tornerà più avanti, soprattutto per la scrittura delle note e certe parti grafiche che rivelano l'uso disinvolto della mano destra.

Lo schizzo contenuto in pieno foglio a p. 30 (TAV. 2), facente parte del fascicolo cucito capovolto, ha dato luogo a varie interpretazioni iconografiche che sembrano convergere su un'ispirazione dionisiaca, poiché vi sono stati riconosciuti ora un ballerino ora una figura ebbra, per la quale Pedretti ha suggerito una ipotetica identificazione con Gerolamo Squarciafico<sup>39</sup>. La lettura dei segni a punta metallica non offre elementi per una individuazione precisa, ma sufficienti per rilevare l'impostazione di una figura con

---

37. Cfr. L. SALVADOR, *Tecniche, stato conservativo e intervento di restauro*, in *Leonardo. L'Uomo vitruviano fra arte e scienza* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 10 ottobre 2009 – 10 gennaio 2010), a cura di A. Perissa Torrini, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 57-68, in particolare pp. 60-61: «Troviamo la traccia di un segno grigio sotto la stesura d'inchiostro della figura virile, più evidente dove non è coperta dal tratto a inchiostro lasciato dalla penna e sotto le figure geometriche. Tutto ciò è confermato dalle immagini a riflettoscopia a infrarosso. Possiamo supporre che Leonardo abbia usato molto probabilmente la punta d'argento in quanto il tratto visibile è sottile, lineare e pulito, particolarmente adatto per questo tipo di disegno. È difficile identificare con esattezza il metallo utilizzato per lo stiletto senza analisi specifiche, ed è impossibile leggere le modifiche del metallo invecchiato in questi tenui tratti rimasti liberi dall'inchiostro. Anche le recenti analisi non invasive di fluorescenza di raggi X (XRF) non hanno fornito dati certi».

38. Foglio anatomico tra i più antichi di Leonardo da cui furono copiati alcuni disegni da Albrecht Dürer nel suo quaderno di schizzi a Dresda (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek [SLUB], Mscr.Dresd.R.147.f, c. 130v per i disegni di RCIN 912613v). Cfr. C. PEDRETTI, *Il tempio dell'anima. L'anatomia di Leonardo da Vinci fra Mondino e Berengario*, con un saggio introduttivo di P. Salvi, Foligno, Cartei & Bianchi, 2007, pp. 39-45. Per gli aspetti tecnici e materici si veda DONNITHORNE, *Leonardo da Vinci. A Closer Look*, cit. n. 27, pp. 98-99, con la riproduzione della ripresa all'ultravioletto e di un particolare a luce radente.

39. C. PEDRETTI [C.P.], *The Mock Sepulchre*, «Achademia Leonardi Vinci», 2 (1989), pp. 127-130, p. 130.



ampio drappeggio raccolto al fianco sinistro, poggiante sulla gamba destra e con la sinistra flessa e sollevata a portare il piede su un ceppo o una struttura artificiale simile, come un basamento alto fino quasi al ginocchio. A sinistra della figura sono alcuni segni verticali che suggeriscono un'ambientazione non decifrabile e, all'altezza della testa, altri brevi, composti, anch'essi non interpretabili. La posa serpentinata del corpo prevedeva il braccio destro alzato; meno leggibile è la posizione del sinistro, apparentemente portato al fianco. Non è da escludere quindi che si tratti di uno schizzo sommario per un Bacco o una figura a questi riconducibile, magari adattato a partire da un modello in posa, come ipotizzato da André Chastel<sup>40</sup>.

---

40. A. CHASTEL, *Nota*, in LEONARDO DA VINCI, *Codice Trivulziano: il codice n° 2162 della Biblioteca Trivulziana di Milano*, cit. n. 1, pp. XXVII-XXXI, p. XXX; si veda la trascrizione qui a pp. 25-26.



TAV. 2 - Leonardo da Vinci, Codice Trivulziano, p. 30,  
punta metallica, penna e inchiostro su carta, irregolare, 200 (max) × 140 mm.  
Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2162.  
Nell'originale allo stato attuale il foglio si presenta capovolto per errore di legatura.

Pubblicato in rete il 2 febbraio 2022

<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/bacheca/unascritturaallospecchio>  
in occasione della mostra *Una scrittura allo specchio. I segreti della sinistra mano di Leonardo*  
(Milano, Biblioteca Trivulziana, Sala del Tesoro, 31 gennaio – 19 aprile 2020)

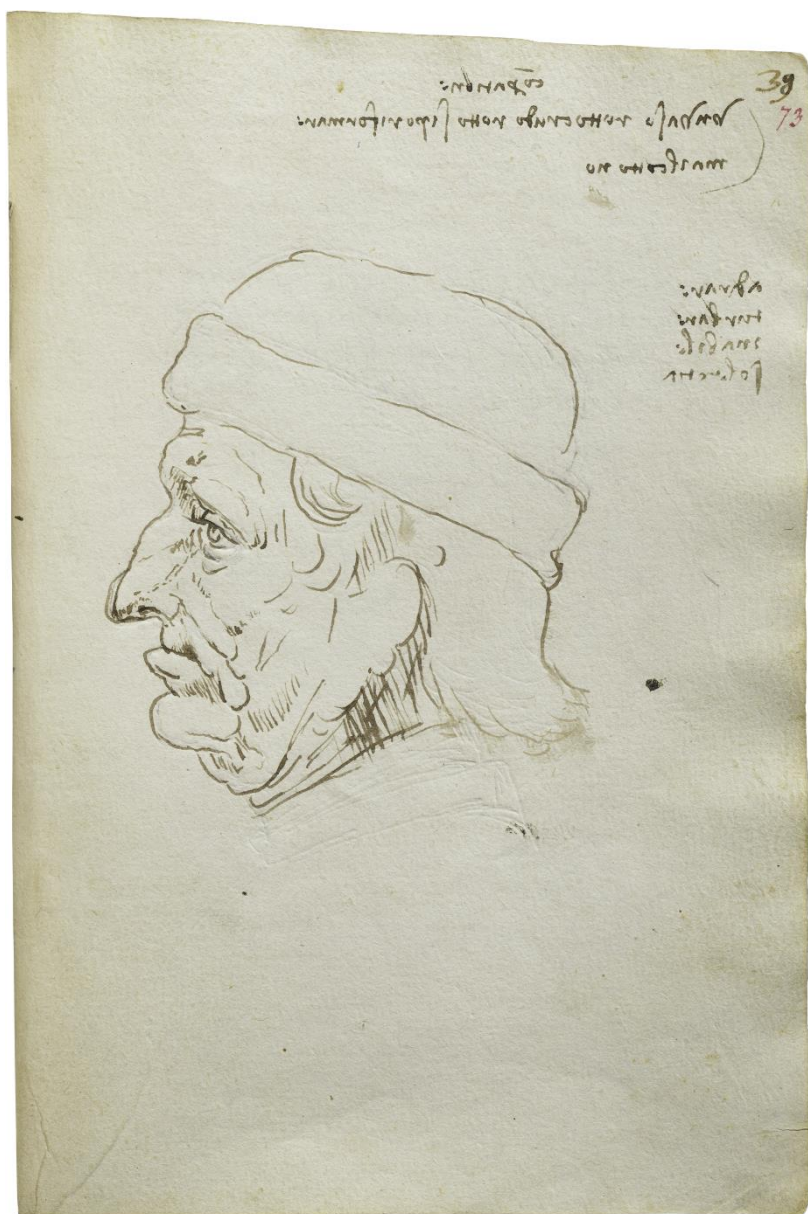
Di maggiore compiutezza è il profilo virile con berretta tracciato a p. 73 (TAV. 3), anch'esso in pieno foglio ma con un'annotazione in alto<sup>41</sup> e un breve elenco lessicale a destra<sup>42</sup>. Come a p. 30, la traccia acroma appare piuttosto decisa. In questo caso definisce in modo completo e intelligibile sia il volto sia il copricapo e gli elementi di contorno. In particolare, il profilo del viso (poi completamente ripreso a inchiostro), lo schizzo del collo (parzialmente ripreso) con un colletto alto e sobrio e l'accento della spalla e del busto (rimasti a sola punta acroma) sono stati tracciati in modo piuttosto energico, risultando ben evidenti anche al *verso*. La buona leggibilità del segno originario consente di apprezzare l'immediatezza del disegno a punta metallica, tecnica che Leonardo padroneggiava con la scioltezza con cui si può oggi utilizzare una matita, e di avvicinarne lo stile grafico agli anni a cavallo tra gli ultimi fiorentini e i primi milanesi fino al 1485 ca., per esempio a disegni come lo studio di testa femminile in diciotto posizioni o quello di mani conservati a Windsor (RCIN 912513 e 912558)<sup>43</sup>, nonché ai già citati disegni della collezione torinese.

---

41. «comparatione». «un vaso rotto crudo rotto si po' riformare, ma il cotto no».

42. «adirare; turbare; inabile; solertia».

43. Per la datazione dei fogli di Windsor cfr. *The Drawings of Leonardo da Vinci*, cit. n. 31, I, p. 90 (RCIN 912513), pp. 104-105 (RCIN 912558). Anche per questi disegni è stata recentemente proposto uno spostamento al 1490, sul quale non si concorda: cfr. *Leonardo da Vinci. Disegnare il futuro*, cit. n. 28, p. 379. Per RCIN 912558 Carmen Bambach ha proposto un'anticipazione al 1474 e un'estensione al 1486 per un secondo intervento sul disegno: cfr. *Verrocchio il maestro di Leonardo* (Firenze, Palazzo Strozzi, 9 marzo – 14 luglio 2019), a cura di F. Caglioti, A. De Marchi, Venezia, Marsilio, 2019, pp. 88-89 (scheda di C.C. BAMBACH). Secondo la studiosa, la realizzazione del disegno originario a punta metallica sarebbe fiorentina e databile al 1474 ca., una ripresa con una «matita nero-grigiastra tenera» sarebbe invece del periodo milanese.



TAV. 3 - Leonardo da Vinci, Codice Trivulziano, p. 73,  
 punta metallica, penna e inchiostro su carta, irregolare, 200 (max) × 138 mm.  
 Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2162.

Pubblicato in rete il 2 febbraio 2022

<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/bacheca/unascritturaallospecchio>  
 in occasione della mostra *Una scrittura allo specchio. I segreti della sinistra mano di Leonardo*  
 (Milano, Biblioteca Trivulziana, Sala del Tesoro, 31 gennaio – 19 aprile 2020)

A p. 59 si trova, infine, il disegno più famoso del codice, tra quelli a punta cieca, raffigurante un busto virile in profilo anch'esso volto a sinistra, con la testa calva<sup>44</sup> e una fisionomia ricorrente nei disegni di Leonardo a partire dal giovanile busto di guerriero ora conservato al British Museum (n. 1895,0915.474), anche se nel Trivulziano con declinazioni senili rese evidenti dalla punta del naso più cadente e dall'accentuato prognatismo cui si accompagna la riduzione del labbro superiore, caratteristiche che si trovano pure, molto simili, nello schizzo di testa in alto a sinistra del foglio RCIN 912276v, datato al 1478-1480<sup>45</sup>. Nel disegno milanese la muscolatura del collo è ben pronunciata, con in primo piano lo sternocleidomastoideo a lato del quale sono distinguibili la muscolatura sottoioidea, anteriormente, e, posteriormente, quella della nuca e della parte alta della schiena, definita dai fasci del muscolo trapezio. Alcune linee sintetiche strutturano la parte anteriore e posteriore del tronco, con l'accento anche della spalla, mentre i particolari del volto, occhio e orecchio compresi, sono attentamente descritti. La stesura a punta metallica occupa pressoché tutto il foglio assegnando a questo disegno una dimensione assai importante e di gran lunga maggiore della media di simili studi<sup>46</sup>, anche se in visione normale ne apprezziamo solo il volto, evidenziato dalla ripresa a inchiostro. Le altre parti sono state sovrascritte da Leonardo con una nota in alto (la prima redatta) e, sulla destra, con tre colonne lessicali, mentre

---

44. Si confuta qui l'interpretazione secondo la quale il capo sarebbe coperto da una berretta. Cfr. *infra*, p. 27.

45. La datazione del foglio è supportata proprio da questo profilo senile, cfr. *The Drawings of Leonardo da Vinci*, cit. n. 31, I, p. 4: «The date 1478, proposed by Berenson, is supported by the style generally, and in particular by the very close resemblance between the old man's profile on the *verso* and that on the scribble by Leonardo dated 1478 in the Uffizi».

46. Con riferimento agli studi anatomici, con i quali questa testa ha un collegamento per la descrizione della muscolatura del collo e della schiena (nello schizzo a punta acroma), è da evidenziare come, a partire dai disegni in RCIN 912601, *Studio proporzionale della testa e figura in piedi*, ca. 1490, e altri simili, fino a pagine molto complesse come RCIN 919003r-v, *Studi della muscolatura superficiale della testa e del collo*, ca. 1510-1511 (tutti conservati a Windsor), le dimensioni delle figure anatomiche siano molto più ridotte. Questa testa presenta invece l'imponenza di disegni a pieno foglio e in primo piano come per esempio il *Volto di fanciulla* della Biblioteca Reale di Torino, con il quale coincidono le misure in altezza della testa (mm 95 circa).

altre due risparmiano il disegno rimanendovi esterne, una stilata in basso, a partire da sotto il mento e che sovrascrive solo lo schizzo del petto, l'altra a sinistra, completamente esterna e che per alcune righe si spinge più a sinistra per risparmiare la punta del naso e la parte bassa del profilo. Nella raffigurazione originaria, ben visibile nella sua interezza a luce radente<sup>47</sup> (FIG. 4) nonostante qualche tentativo di lisciatura, si riconoscono ancora, soprattutto tra occhio e orecchio, zone chiaroscurate con il già descritto gesto continuo, che in alcune parti ha un'inclinazione opposta a quella solita, derivante, sembrerebbe, dall'esecuzione con la mano destra.

Quasi tutti i fogli che portano disegni a punta cieca (esclusi quelli corrispondenti alle pagine 5/6 e 73/74) presentano una porzione di filigrana riconosciuta come un fiore a sette petali sormontato da uno stelo con croce, che ne individua una quasi certa fabbricazione in una cartiera del Milanese, da cui proverrebbe anche quella utilizzata per documenti di notai milanesi datati dal 1484 al 1491<sup>48</sup>. I raffronti stilistici qui proposti e il periodo di utilizzo documentato di carta della stessa provenienza consentono quindi di datare questi schizzi ai primi anni del trasferimento a Milano di Leonardo, probabilmente intorno al 1485, che li ha evidentemente tracciati su fogli senza preparazione poi riuniti a formare i fascicoli del codice, così come farà più avanti con i fogli che formano il *Codice sul volo degli uccelli*, che presentano schizzi a pietra rossa realizzati precedentemente alla riunione dei fascicoli per la stesura del manoscritto. Anche in

---

47. Nell'ambito di un progetto di valorizzazione, ideato e sviluppato dalla Biblioteca Trivulziana, il Codice Trivulziano è stato oggetto di una campagna fotografica ad altissima risoluzione con acquisizione di immagini in diverse condizioni di luce (frontale, radente e in retroilluminazione), realizzata dalla società Haltadefinizione grazie al finanziamento di Bank of America Merrill Lynch.

48. Cfr. *Il Codice di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, cit. n. 6, p. 101: «La presenza della filigrana [...] e soprattutto la sua sostanzialmente uniforme distribuzione nel corpo del codice indicano che i fascicoli erano già formati, anche se non ancora cuciti, nelle mani di Leonardo. Il disegno della filigrana, che rinvia con ogni probabilità (ma quasi con certezza) a una cartiera del Milanese, rappresenta un fiore a sette petali, con uno stelo a croce non sempre chiaramente visibile, disegno simile a quelli che si trovano in carte degli atti di notai milanesi tra il 1484 e il 1491».

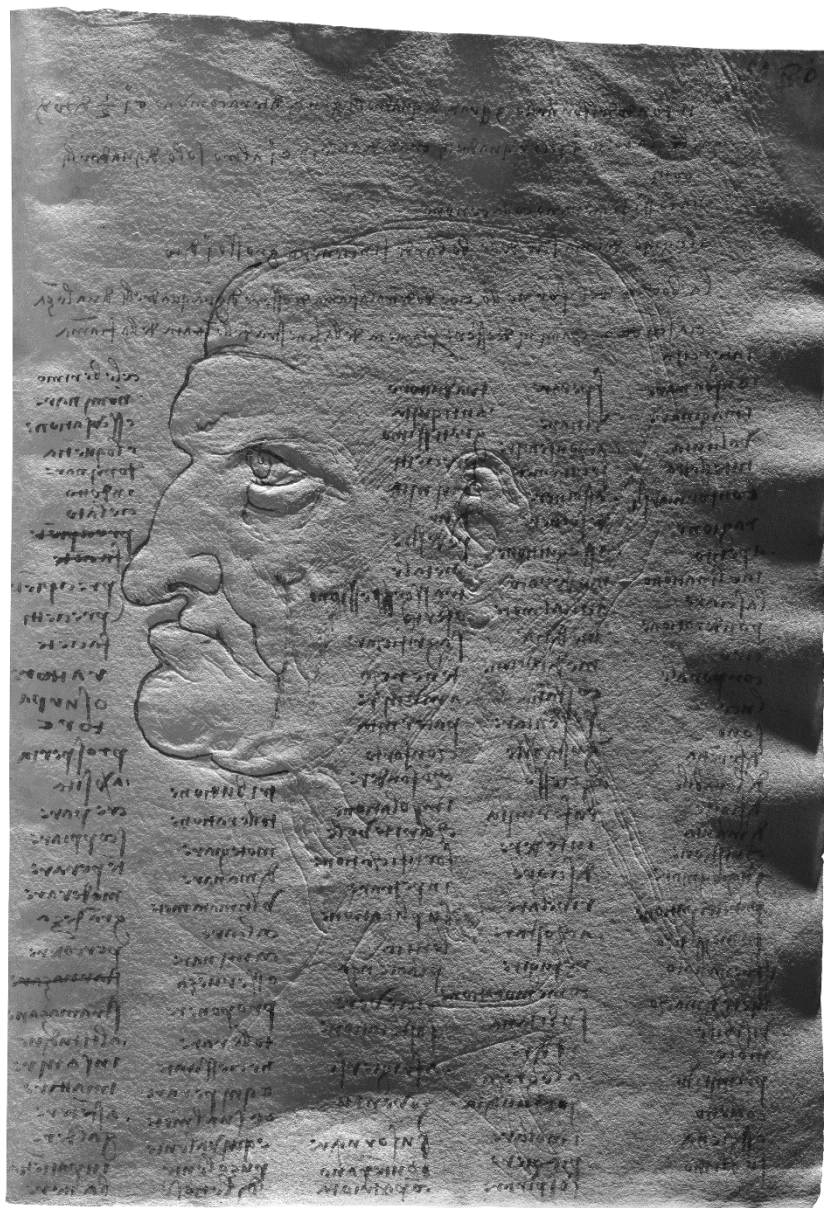


FIG. 4 - Leonardo da Vinci, Codice Trivulziano, p. 59, irregolare, 200 (max) × 138 mm (immagine a luce radente).

Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2162.

Pubblicato in rete il 2 febbraio 2022

<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/bacheca/unascritturaallospecchio>  
in occasione della mostra *Una scrittura allo specchio. I segreti della sinistra mano di Leonardo*  
(Milano, Biblioteca Trivulziana, Sala del Tesoro, 31 gennaio – 19 aprile 2020)



quest'ultimo caso i disegni preesistenti sono stati sovrascritti, o ripresi a inchiostro e circondati dalla scrittura<sup>49</sup>.

#### RIPASSATURE A INCHIOSTRO

Gli schizzi a punta metallica del Codice Trivulziano rimangono acromi nelle pp. 5 e 7; nella 65 prevale la lisciatura della carta mentre in tutte le altre il tracciato inciso è ripreso in maniera più o meno estesa a penna e inchiostro in un momento successivo. A parte il caso di p. 99 (FIG. 5), dove l'abbozzo a punta acroma è una guida sommaria per la realizzazione del disegno a inchiostro che assume il carattere finito di molti studi tecnici di Leonardo, di macchine o di armi, per i disegni alle pp. 30, 59 e 73, con la figura in posa nella prima e le teste in profilo a sinistra nelle altre due, il segno meno sciolto e la sua conduzione gestuale che pare destrorsa hanno indirizzato alcuni studiosi verso l'attribuzione di queste riprese a una mano non di Leonardo<sup>50</sup>. Tuttavia, se è vero che la figura di p. 30 (TAV. 2) appare molto sommaria, incuriosisce il fatto che chi è intervenuto con l'inchiostro non abbia seguito pedissequamente il solco a punta metallica, dando invece una nuova sintesi al panneggio e completando la figura con particolari non esistenti nel disegno originario, soprattutto la testa e la mano alzata, mentre ha trascurato completamente altre parti ben riconoscibili a punta acroma, come la gamba sollevata e gli elementi di contorno. L'intervento a inchiostro non è quindi una ripassatura delle linee preesistenti ma una reinvenzione che si integra con il disegno sottostante, piuttosto che sovrapporvisi fedelmente. La tipologia del segno non appare particolarmente lontana da certi schizzi veloci di Leonardo, riscontrabile, per esempio, in quelli più sintetici di p. 2 (TAV. 1) dello stesso Codice Trivulziano, soprattutto nella terza testa da sinistra,

---

49. Cfr. P. SALVI, *Leonardo da Vinci: Births and Other Things*, in *Leonardo da Vinci. Treasures from the Biblioteca Reale, Turin* (New York, The Morgan Library and Museum, October 25, 2013 – February 2, 2014), edited by P. Salvi, Torino, Hapax, 2014, pp. 55-93, pp. 77-80.

50. I dubbi sull'autografia delle riprese a inchiostro sono stati posti da Anna Maria Brizio nell'edizione facsimilare del Codice Trivulziano a sua cura (cfr. *Il Codice di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Trivulziana di Milano*, cit. n. 14, pp. 70, 75, 94) e da G.M. PIAZZA, *I disegni a punta metallica*, in *Il Codice di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, cit. n. 7, pp. 136-139.





FIG. 5 - Leonardo da Vinci, Codice Trivulziano, p. 99 (particolare)  
(immagine a luce radente).  
Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2162.

che dovrebbe essere la prima tracciata nella pagina, e nella quarta. La posizione assai goffa del braccio alzato, ha indotto a ritenere che a p. 30 si tratti di una figura «che avvita su una sola gamba il movimento di volgersi da schiena a fronte, alzando il braccio sinistro fino a toccarsi l'alto della fronte fra i capelli»<sup>51</sup>.

In realtà il braccio alzato è il destro, lo stesso della gamba poggiante (la cui veduta è frontale, come è chiaro dallo schizzo del piede) e in evidenza è il petto e non la schiena, come dimostrano la mano alzata, in veduta dal lato del mignolo, e il piccolo cerchio che richiama una fibula che chiude al collo il drappeggio o mantello. In questo senso è anche l'interpretazione di Chastel, che così ha descritto il disegno:

---

51. *Il Codice di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Trivulziana*, cit. n. 14, p. 70.

Meno attesa e così curiosamente ripresa dal vivo che quasi si dubita per un momento se si ha a che fare con Rembrandt o con Leonardo, la grande figura di danzatore (p. 30), cui si badi di restituire la gamba sinistra sollevata, non ripassata coll'inchiostro. Questo ballerino sembra piuttosto concedersi a uno sgambetto piuttosto che a un ballo. Dovette essere osservato dentro a uno studio piuttosto che sulla scena. Lo si può accostare a certi celebri danzatori del Pollaiuolo, come quelli della villa d'Arcetri, o a figure di "moresche" ch'erano di moda verso gli anni 80<sup>52</sup>.

L'invenzione felice di alcuni particolari è offuscata dal sommario e fastidioso inserimento al tronco del braccio alzato, per cui non si può dare per scontato l'intervento di Leonardo nel disegno a inchiostro ma, a mio avviso, non si può nemmeno al momento escluderlo: qualche piccola *défaillance* può essere accordata anche a un grande artista.

Non molto diverso mi pare possa essere l'approccio alla testa di p. 73 (TAV. 3), dove il «ripassatore», secondo Anna M. Brizio, avrebbe «aggiunto una quantità d'altri segni: ombreggiature e piccoli particolari inespressivi, che hanno del tutto stravolto la traccia leonardesca, risultandone un'immagine fiacca e confusa», dovuta a una mano considerata «più debole e maldestra» rispetto a quella che ha ripreso il disegno di p. 59<sup>53</sup>. Anche nel volto di p. 73 la ripresa a inchiostro non s'inserisce direttamente sulla traccia acroma, ma ne segue il disegno sintetizzandolo in alcune parti (il copricapo, la forma della chioma, l'orecchio), correggendolo in altre (il profilo del naso) e completandolo al fine di precisarne la fisionomia. Non sembra trattarsi, infatti, di una testa ideale o di carattere, ma di un ritratto in profilo di cui è ricercata la verosimiglianza<sup>54</sup> anche

---

52. CHASTEL, *Nota*, cit. n. 40, p. XXX. PEDRETTI [C.P.], *The Mock Sepulchre*, cit. n. 39, abbraccia l'interpretazione della Brizio, spingendosi in una descrizione che vorrebbe la figura vista di schiena, cosa che è impossibile per i particolari sopra evidenziati.

53. *Il Codice di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Trivulziana*, cit. n. 14, p. 94.

54. Si tratta di un aspetto già posto in evidenza da CALVI, *I manoscritti di Leonardo da Vinci*, cit. n. 1, p. 135: «Lo schizzo risponde indubbiamente alle finalità del ritratto. La testa imberrettata, che Leonardo ha disegnato di profilo, rivela i tratti d'una personalità vigorosa. Il naso formato da due ingrossamenti (si osservi anche la correzione della linea inferiore) con una rientranza nel mezzo, il labbro inferiore sporgente, le linee pure assai marcate della fronte e del mento, l'occhio incavato, i capelli già un po' radi, spioventi lungo la tempia e la nuca, le rugose linee d'un volto attempato ed esperto, con tutte le traccie d'uomo provato agli

attraverso una pluralità di segni che possono far apparire il disegno meno spontaneo e particolarmente ‘insistito’. Si tratta di segni, tuttavia, in parte simili ad altri utilizzati nelle teste caricate di p. 2 a definire la forma dell’orecchio, il rilievo dello zigomo, i particolari dell’occhio, ecc. La sagoma del naso, prima ripassata seguendo la primitiva traccia a punta acroma, è stata modificata accorciandone la punta. Infine, alla chiusura appena suggerita della chioma fa da contrasto un energico fronte chiaroscurale sinistrorso, sotto l’orecchio e nella parte postero-laterale del collo, che dà risalto al viso. In definitiva, l’integrazione armonica delle parti rimaste a punta cieca con il disegno a inchiostro, lo schizzo leggero del copricapo, il chiaroscuro ‘gestuale’ mancino del collo che fa da contrasto alla definizione dettagliata della fisionomia del volto, nonché il disegno evidente dell’occhio, mi sembrano tipici della concezione grafica di Leonardo.

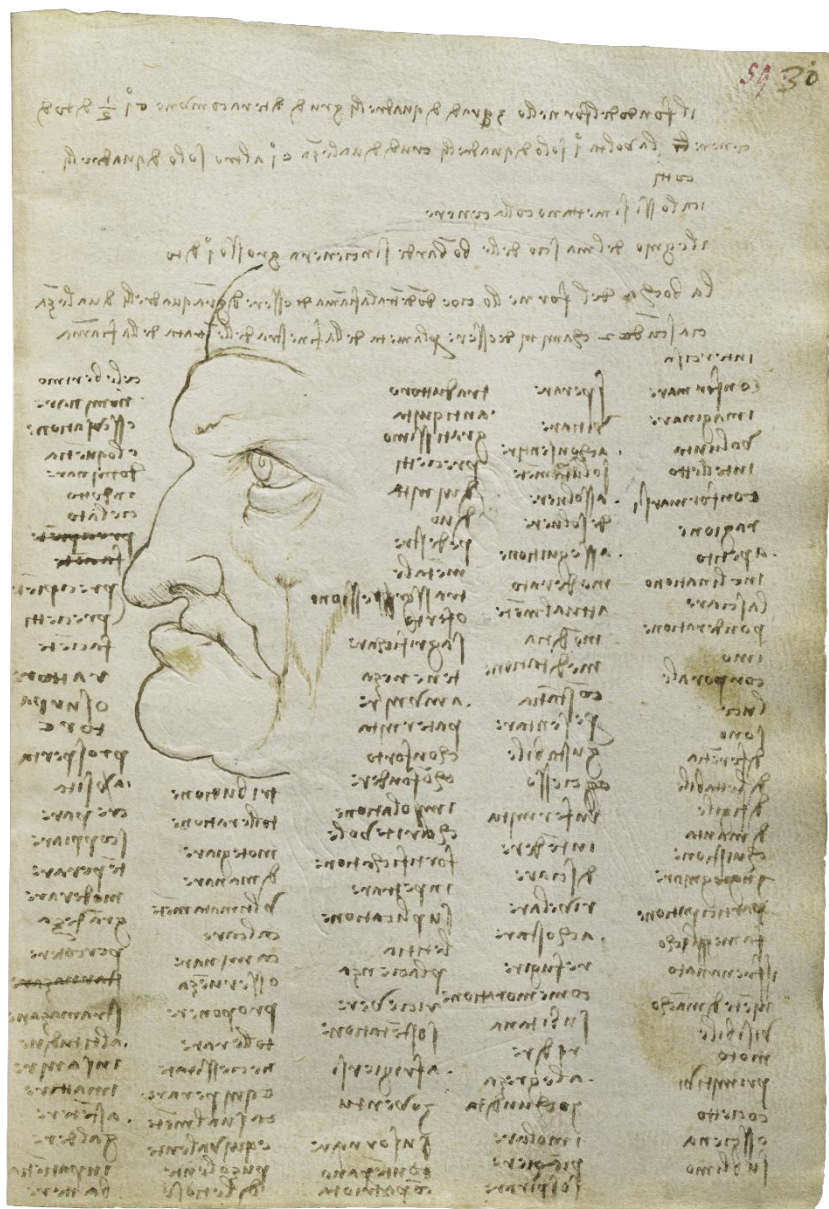
A questo disegno si collega quello di p. 59 (TAV. 4), la cui ripresa a penna è ritenuta dalla Brizio «assai greve» e per questo non di Leonardo. Della complessa e monumentale stesura a punta acroma, solo il volto, dalla parte alta della fronte al sottomento, è ripreso a inchiostro ed emerge nella pagina tra le colonne lessicali e la nota in alto, venuta dopo lo schizzo a punta cieca ma prima della ripresa a inchiostro che la percorre incrociando le ultime due righe alle parole «gran» (penultima riga) e «finestra» (ultima riga). Circa a metà della fronte, la linea che ne descrive la parte alta incontra l’altra più bassa che dà volume alle bozze sopraccigliari e che prosegue come una ruga orizzontale a separare le due zone. Questa linea, già suggerita con la punta metallica, è stata interpretata come una «berretta appena accennata sopra la fronte scoperta, incurvata a cupola, senza visiera»<sup>55</sup>. In realtà la testa è calva e scoperta e la linea trasversale, più o meno al mezzo della fronte, indica un punto anatomico che distingue la parte sopraorbitaria dell’osso frontale, più globosa e sovrastata dalle caratteristiche bozze, e la parte laminare, più verticale e che si articola con le ossa parietali<sup>56</sup>.

---

affari e alle lotte, potrebbero servire d’orientamento nella ricerca non troppo facile dell’originale».

55. *Il Codice di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Trivulziana*, cit. n. 14, p. 75 n. 6.

56. L’osso frontale è un osso mediano e impari che costituisce la parte anteriore del neurocranio, nel volto corrispondente alla fronte. Si compone di una squama verticale, posta davanti alle ossa parietali, e di una orizzontale, o parte orbitale, posta orizzontalmente davanti all’osso sfenoide.



TAV. 4 - Leonardo da Vinci, Codice Trivulziano, p. 59,  
 punta metallica, penna e inchiostro su carta, irregolare, 200 (max) × 138 mm.  
 Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2162.

Publicato in rete il 2 febbraio 2022

<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/bacheca/unascritturaallospecchio>  
 in occasione della mostra *Una scrittura allo specchio. I segreti della sinistra mano di Leonardo*  
 (Milano, Biblioteca Trivulziana, Sala del Tesoro, 31 gennaio – 19 aprile 2020)

Si tratta di un passaggio anatomico che Leonardo evidenzia in altre teste, in alcune delle quali la parte delle bozze assume uno sviluppo considerevole, o addirittura abnorme, contribuendo a ottenere l'effetto di teste caricate o grottesche sulle quali si è più volte impegnato<sup>57</sup>. Questo punto di separazione tra la parte bassa, globosa, della fronte e quella più verticale è ben evidenziato, senza essere eccessivamente pronunciato, nelle due centrali del gruppo di teste caricate di p. 2 del Codice Trivulziano (TAV. 1)<sup>58</sup>.

Alla p. 59, sia nel profilo sia nelle parti interne del volto – le narici, le pieghe della bocca, l'occhio –, la ripresa a penna segue fedelmente il solco della punta metallica, in alcune parti scorrendovi all'interno, in altre rimanendo appena fuori. Il tratteggio chiaroscurale è assai ridotto e sembra essere sinistrorso (zona della bocca) e destrorso (punta del naso e narici). Per la linea di contorno che segue il disegno acromo sembra difficile stabilire che conduzione abbia avuto: procedendo in maniera più lenta lungo una linea già definita, il segno appare infatti più uniforme e i punti di maggiore o minore deposito d'inchiostro dipendono dall'incedere meno spontaneo della mano nel seguire la traccia preesistente, che tende anche a raccogliere più inchiostro nell'incavo. Tuttavia l'immagine è di grande potenza già a partire dal disegno originario, anche per l'attenta descrizione della muscolatura del collo che consente di ricollegarlo ai disegni anatomici. La ripassatura a inchiostro ricava invece la sua forza nel contesto generale della pagina. Gli interventi, come già evidenziato<sup>59</sup>, iniziano con la realizzazione della grande testa a punta

---

57. Vd. *supra* n. 10.

58. Si vedano la testa con i capelli a 'caschetto' volta a sinistra (per chi osserva) e quella vicina volta a destra.

59. Cfr. Augusto Marinoni nell'*Introduzione* a LEONARDO DA VINCI, *Codice Trivulziano: il codice n° 2162 della Biblioteca Trivulziana di Milano*, cit. n. 1, pp. XIII-XIV: «La posteriorità cronologica di questi elenchi risulta evidente nelle pagine dove essi coesistono con altri scritti, in quanto le liste lessicali si adattano negli spazi adiacenti. Esempiare è il f. 30 (ovvero pagina 59), dove il grande disegno inciso con punta metallica è stato dapprima coperto nella sola parte superiore (la berretta [*sic!*]) da sette righe di scrittura, in seguito da cinque colonne di vocaboli che hanno rispettato solo la parte del volto ripassata a penna, coprendo impietosamente l'orecchio, la nuca e il collo, tracciati a punta secca». Cfr. anche *Pagina 59*, in *Il Codice di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, cit. n. 6, p. 138 (scheda di G.M. PIAZZA). L'autore, nel descrivere la successione degli interventi ritiene che dopo «il grande disegno a punta di stile» furono vergate in alto le «sette righe

metallica isolata nel foglio, che resta come schizzo acromo. Successivamente Leonardo vi annota in alto alcuni appunti tecnici relativi alle bombarde, sovrascrivendo la calotta del capo. Il volto viene ripreso in un momento successivo, forse lo stesso in cui vengono stilate le liste lessicali (a un esame solo visivo l'inchiostro sembra lo stesso), abbandonando la complessità del busto a favore di un intervento lineare e ridotto che valorizza il volto e si integra perfettamente nella pagina, 'affacciandosi' tra i blocchi di scrittura. Proprio questa efficacia estetica globale del foglio rivela, anche in questo caso, la concezione tipicamente leonardiana per cui immagini e testo partecipano all'unità visiva dell'insieme della pagina. Inoltre, sembra improbabile che un allievo si sia preso la libertà di andare sopra le righe di testo del maestro, libertà e consuetudine che meglio si addice a Leonardo medesimo. Per quanto riguarda il giudizio della Brizio, l'aspetto «greve» del segno è a mio avviso da riconsiderare e può aiutare in tal senso una comparazione con l'*Uomo vitruviano*, realizzato su di una preventiva traccia a punta metallica.

Esiste una sostanziale differenza tra la maggior parte degli schizzi a punta cieca del Codice Trivulziano (compreso quello di p. 59), realizzati, come si è detto, con il criterio e la gestualità segnica dei disegni a punta metallica su carta inossata, utilizzando però carta bianca non preparata sulla quale le figure sono quindi rimaste come appunti visivi acromi, e il celeberrimo disegno ora conservato presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia<sup>60</sup>, nel quale la preventiva delineazione a stilo metallico è un *underdrawing* funzionale alla stesura definitiva a inchiostro. Tuttavia il rapporto tra il solco della linea di preparazione e la ripassatura a inchiostro risulta significativo anche per gli esempi che si stanno qui affrontando.

Come ormai appurato, l'*Uomo vitruviano* è una figura attentamente progettata e misurata, realizzata a partire dall'altezza del corpo per essere proporzionata sulla base delle principali partizioni contenute nelle *Tabulae dimensionum hominis* del *De statua* di Leon Battista

---

a piena pagina [...] e poi una mano che non è certo quella di Leonardo (fu tra l'altro una mano destra) ripassò a inchiostro una parte del volto. Infine, di nuovo Leonardo riutilizzò il foglio per annotare i suoi vocaboli». Si concorda con tutti passaggi, tranne sulla sicurezza che la mano che ha ripassato a inchiostro il profilo virile non sia di Leonardo.

60. Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto dei Disegni e Stampe, inv. 228.

Pubblicato in rete il 2 febbraio 2022

<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/bacheca/unascritturaallospecchio>  
in occasione della mostra *Una scrittura allo specchio. I segreti della sinistra mano di Leonardo*  
(Milano, Biblioteca Trivulziana, Sala del Tesoro, 31 gennaio – 19 aprile 2020)

Alberti e atteggiata, secondo le due posizioni indicate da Vitruvio, con le braccia aperte ortogonalmente all'altezza per essere inserita in un quadrato e con le gambe e le braccia aperte per essere inscritta in un cerchio avente il centro nell'ombelico<sup>61</sup>. Il rispetto di misure assai precise e il vincolo delle corrispondenze geometriche sono alla base della preventiva stesura con uno stilo, con cui sono state tracciate sia le linee geometriche sia la figura, non solo nella sagoma ma pure nei particolari interni, come i rilievi della muscolatura<sup>62</sup>. Al *verso* sono ben riconoscibili i fori del compasso, i solchi tracciati al *recto* delle linee di costruzione, il rilievo della linea che definisce la *silhouette* del corpo virile, in questo caso accentuata da un possibile calco a pressione cui il disegno sarebbe incorso in tempi successivi<sup>63</sup>. Al *recto* si apprezzano a luce radente, oltre ai solchi principali emergenti al *verso*, anche linee cieche più sottili che danno volume ai muscoli<sup>64</sup>. Al fine che qui ci interessa, è rilevante notare come, nella

---

61. Per le fasi di realizzazione dell'*Uomo vitruviano* e la corrispondenza con le *Tabulae* del *De statua* di Leon Battista Alberti cfr. P. SALVI, *L'Uomo vitruviano di Leonardo e il De statua di Leon Battista Alberti: la misura dell'armonia*, in *Approfondimenti sull'Uomo vitruviano di Leonardo da Vinci*. Atti delle giornate di studi (Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Sala Napoleonica, 9 febbraio 2010 e 4-5 maggio 2011), a cura di P. Salvi, Poggio a Caiano, CB Edizioni, 2012, pp. 21-60 e altri successivi interventi richiamati in EAD., *L'Uomo vitruviano: il piede, il centro del corpo, il dibattito Bossi-Verri e una copia di Andrea Appiani*, in *Leonardo da Vinci e l'Accademia di Brera*, a cura di P. Salvi, con A. Mariani, V. Rosa, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2020, pp. 35-53.

62. Al proposito si rimanda a SALVADOR, *Tecniche, stato conservativo e intervento di restauro*, cit. n. 37, 2.2. *Stiletti, penne, inchiostri*, pp. 58-62.

63. Ivi, pp. 59-69. L'ipotesi formulata da A. PERISSA TORRINI, *L'Uomo armonico e la geometria della natura*, in *Leonardo. L'Uomo vitruviano fra arte e scienza*, cit. n. 37, pp. 22-56, pp. 44-48, che la linea di ricalco a pressione sia dovuta a Giuseppe Bossi, di cui sarebbe testimonianza la copia in Collezione Carnaghi a Busto Arsizio, si è rivelata infondata per due ragioni: 1. la copia di Busto Arsizio è significativamente più grande dell'originale e non può derivare da un calco; 2. il metodo utilizzato in ambito braidense per realizzare copie era quello del lucido e non del ricalco a pressione, come testimoniato da una copia di Andrea Appiani facente parte delle Collezioni dell'Accademia di Belle Arti Brera, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. Cfr. al proposito SALVI, *L'Uomo vitruviano: il piede, il centro del corpo, il dibattito Bossi-Verri e una copia di Andrea Appiani*, cit. n. 61, pp. 46-51 e C. PALANDRI, S. FERRARO, *Studio di un lucido di Andrea Appiani tratto dall'Uomo vitruviano di Leonardo: analisi della tecnica e dei materiali a partire da un intervento di restauro*, in *Leonardo da Vinci e l'Accademia di Brera*, cit. n. 61, pp. 63-73.

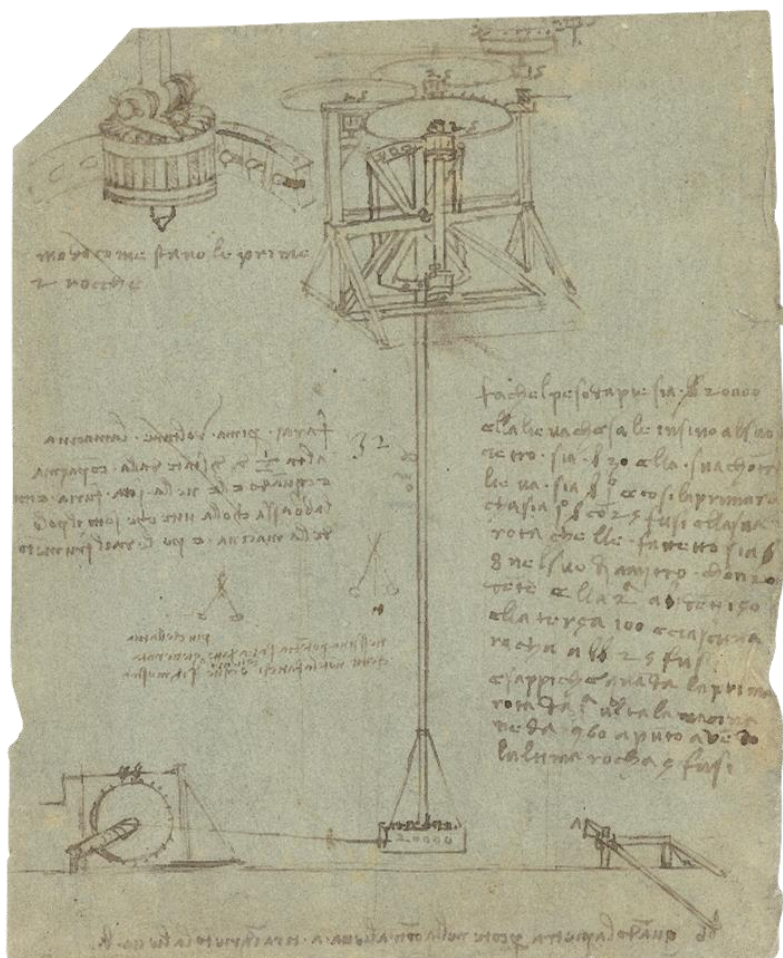
64. SALVADOR, *Tecniche, stato conservativo e intervento di restauro*, cit. n. 37, p. 56.

definitiva delineazione a inchiostro, le linee principali seguano fedelmente le tracce dello stilo con un segno uniforme, poco espressivo, che rivela le interruzioni e le riprese tipiche di una mano che percorre una traccia già definita. Nelle più sottili descrizioni dei rilievi muscolari Leonardo si muove invece con più libertà, e qualche volta il disegno a inchiostro è solo prossimo a quello a punta acroma, che resta evidente senza esserne coperto (per esempio, in alcuni punti della coscia, ma soprattutto nella delineazione dei rilievi del retto dell'addome e nella zona delle interdigitazioni del muscolo obliquo dell'addome con il dentato anteriore). Seppure nel caso dell'*Uomo vitruviano* la prima delineazione a punta acroma sia funzionale e preordinata per la successiva realizzazione a inchiostro, in questa si riscontrano caratteristiche simili a quelle delle 'ripassature' del Codice Trivulziano, e della p. 59 in particolare. Se si considera che questi disegni sono nati come schizzi autonomi, quindi con segni a punta acroma ben più calcati e liberi rispetto all'*underdrawing* dell'*Uomo vitruviano*, sembrerebbe del tutto normale che le riprese a inchiostro, non a caso parziali, appaiano meno pulite, condizionate nel *ductus* dai solchi e qua e là meno sicure.

Pubblicato in rete il 2 febbraio 2022

<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/bacheca/unascritturaallospecchio>  
in occasione della mostra *Una scrittura allo specchio. I segreti della sinistra mano di Leonardo*  
(Milano, Biblioteca Trivulziana, Sala del Tesoro, 31 gennaio – 19 aprile 2020)





TAV. 5 - Leonardo da Vinci, *Macina mossa da un pendolo*,  
Codice Atlantico, f. 170r, ca. 1485-1487 e ca. 1513-1514,  
tracce di punta metallica, penna e inchiostro su carta preparata azzurra,  
200 × 165 mm.

Milano, Veneranda Biblioteca-Pinacoteca Ambrosiana.  
© Veneranda Biblioteca Ambrosiana; Mondadori Portfolio; Metis e Mida Informatica.

Publicato in rete il 2 febbraio 2022

<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/bacheca/unascritturaallospcchio>  
in occasione della mostra *Una scrittura allo specchio. I segreti della sinistra mano di Leonardo*  
(Milano, Biblioteca Trivulziana, Sala del Tesoro, 31 gennaio – 19 aprile 2020)

## LA DESTRA MANO

Il f. 170r (ex 60 v-a; TAV. 5) del Codice Atlantico, realizzato a inchiostro con tracce di punta metallica su carta preparata azzurra, contiene il disegno meccanico di una macina con un'asta (una leva) che collega un peso alle rocche e che bipartisce graficamente, in linea verticale, il foglio. Il disegno è collegabile ai ff. 1065r e 651v del Codice Atlantico, anch'essi realizzati a punta metallica e inchiostro su carta preparata azzurra, di analogo soggetto, datati allo stesso periodo – tra il 1485-1487 e il 1490 –<sup>65</sup>, e tutti contenenti note redatte in scrittura destrorsa<sup>66</sup>. Senza entrare nel problema dell'uso della mano destra da parte di Leonardo, ampiamente dibattuto<sup>67</sup>, si vogliono proporre qui alcune osservazioni mosse dal fatto che le riprese a inchiostro dei disegni a punta cieca del Codice Trivulziano presentano, o in alcuni casi sembrano presentare, interventi destrorsi, da alcuni studiosi ritenuti motivo, come già detto, per

---

65. Per la datazione cfr. C. PEDRETTI, *The Codex Atlanticus of Leonardo da Vinci. A Catalogue of Its Newly Restored Sheets*, I-II, New York, Johnson Reprint Corporation-Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1978-1979, I (1978), p. 94; II (1979), pp. 58, 266.

66. Il foglio è stato esposto nella mostra *Una scrittura allo specchio. I segreti della sinistra mano di Leonardo*, a cura di I. Fiorentini, L. Minenna, M. Pontone (Milano, Biblioteca Trivulziana, Sala del Tesoro, 31 gennaio – 19 aprile 2020). Cfr. la *Guida alla mostra* (con testi di I. Fiorentini, F. Gallo, M. Pontone), Milano, Civica Stamperia, 2020, in particolare le pp. 6, 10, 20. La guida è disponibile *online* all'indirizzo: <<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/bacheca/unascritturaallospecchio>> (ultima consultazione: ottobre 2021).

67. Con una breve nota, *The 'destra mano'*, nella sezione *Gleanings* di «Achademia Leonardi Vinci», 4 (1991), p. 251, Carlo Pedretti [C.P.] dava per definitivamente superata la tesi di L. BELTRAMI, *La 'destra mano' di Leonardo da Vinci e le lacune nella edizione del Codice Atlantico*, Milano-Roma, Alfieri & Lacroix, [1919], in cui l'autore sosteneva che Leonardo fosse ambidestro. Scrive Pedretti: «The question whether Leonardo was lefthanded is no longer debated, and Luca Beltrami's old thesis that he was ambidexter is by now set aside for good, the consensus being that Leonardo would occasionally write from left to right with his right hand (on maps for example) but would keep drawing with his left», riaprendo tuttavia uno spiraglio sull'argomento a partire da un testo di Ugolino Verini, *De illustratione Urbis Florentiae* (Parigi 1583, seconda edizione Firenze 1636), p. 45, dove si fa riferimento alla difficoltà di togliere la mano destra dal quadro: «Et forsan superat Leonardus Vincius omnes; Tollere de tabula dextram sed nescit, & instar Protogenis multis vix unam perficit annis».

escluderne l'autografia<sup>68</sup>. Nel f. 170r del Codice Atlantico le due note quantitativamente più cospicue sono disposte simmetricamente, una a sinistra e una a destra della lunga asta verticale. La prima, biffata, è redatta con scrittura mancina, da destra verso sinistra, l'altra è con scrittura in senso normale, da sinistra verso destra, come tutti i numeri che compaiono nel foglio. Una situazione del tutto analoga, cioè due note di scrittura una sinistrorsa e l'altra destrorsa poste in maniera simmetrica rispetto a un disegno che costituisce un'asse di separazione e simmetria, si trova nel foglio anatomico RCIN 912613v (TAV. 6), anch'esso realizzato a punta metallica e inchiostro su carta preparata azzurra e datato circa al 1485-1487<sup>69</sup>. Nella metà alta a sinistra del foglio, ora rifilato, in posizione obliqua (di circa 45°) rispetto alle altre immagini, è uno schema che illustra il decorso del midollo spinale entro il primo tratto cervicale del canale vertebrale, con l'annotazione, in senso normale di scrittura, «virtu gienitiva» ben leggibile ruotando il foglio di 90° in senso antiorario (FIG. 6). Ai lati del disegno sono note riguardanti i nervi, vergate a sinistra in scrittura sinistrorsa<sup>70</sup> e a destra destrorsa<sup>71</sup>, come nel f. 170r del Codice Atlantico. In questo caso, oltre alla scrittura, si apprezza una differenza di tratteggio nella campitura a linee oblique parallele che fa da sfondo allo schema, con tratti condotti in direzione opposta, a partire dal cilindro che rappresenta il midollo spinale verso l'esterno, e che paiono tracciati a sinistra con la mano sinistra, e a destra con la mano destra, soprattutto se si ruota il foglio come fu posto per scrivere al centro del cilindro «virtu gienitiva», posizione che è assai probabile Leonardo abbia mantenuto anche per realizzare il tratteggio di destra (da considerare in alto se il foglio è collocato in quella posizione)<sup>72</sup>.

---

68. Cfr. le schede di Giovanni M. Piazza in *Il Codice di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, cit. n. 7, pp. 138-139, in particolare la scheda dedicata alla p. 59 del codice.

69. Si veda *supra* n. 38.

70. Nota sinistrorsa: «da ranochia riserba la vita alquante ore sendole tolta la testa e chore e tutte interiore; e se pugni detto nervo, sub<i>to si divinchola e mor<e>»; «tutti li nervi d'ani<ma>li dirivano di qui; punto questo, subito si <mo>re».

71. Nota destrorsa: «senso del tatto; cagion del moto; prencipio de nervi; transito della virtù animalia».

72. Non è da escludere che per realizzare il tratteggio di sinistra il foglio sia stato riportato nella posizione in cui sono state vergate le note.



TAV. 6 - Leonardo da Vinci, *Studi del sistema nervoso*, ca. 1485-1487,  
 punta metallica, penna e inchiostro su carta preparata azzurra, 304 × 222 mm.  
 Windsor, Royal Collection, RCIN 912613v.  
 Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2021.

Pubblicato in rete il 2 febbraio 2022

<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/bacheca/unascritturaallospecchio>  
 in occasione della mostra *Una scrittura allo specchio. I segreti della sinistra mano di Leonardo*  
 (Milano, Biblioteca Trivulziana, Sala del Tesoro, 31 gennaio – 19 aprile 2020)

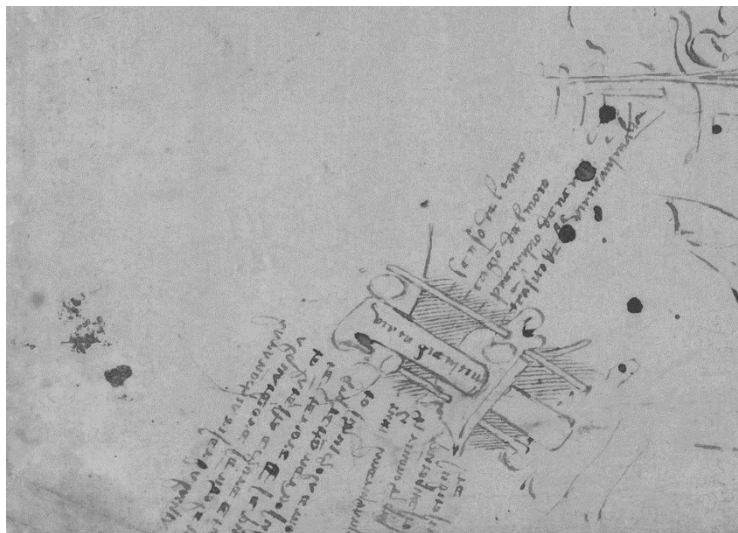


FIG. 6 - Leonardo da Vinci, *Studi del sistema nervoso*, ca. 1485-1487, punta metallica, penna e inchiostro su carta preparata azzurra, 304 × 222 mm. Windsor, Royal Collection, RCIN 912613v (dettaglio ruotato di 90°). Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2021.

La possibilità che il tratteggio che campisce il fondo da cui emerge, per effetto percettivo, una figura realizzata prevalentemente in forma lineare sia stato tracciato da Leonardo con entrambe le mani – avendone l'abilità, come documenta la scrittura –, avvalendosi così di un vantaggio tecnico che esclude il rischio che l'inchiostro venga fatto sbavare passandovi sopra con la mano, trova riscontro nell'*Uomo vitruviano*. Il corpo virile inscritto nel cerchio e nel quadrato si staglia sull'asse mediano di quest'ultimo, figurato con un segno lineare utilizzato, come si è visto, anche per i rilievi muscolari, con pochi cenni chiaroscurali rinforzati da acquerellature dell'inchiostro nella zona sottomammaria e delle ascelle e, soprattutto, nella definizione volumetrica del collo e della testa, comprese la fisionomia e l'espressione del volto. Questo disegno lineare, che ha fatto ipotizzare a Pietro Marani che il celebre foglio possa essere una tavola preparatoria per l'antiporta di un trattato<sup>73</sup>, riceve effetto volumetrico dal tratteggio omogeneo che circonda

---

73. Cfr. P.C. MARANI, *L'Uomo vitruviano come paradigma per una scultura perfetta*, in *Approfondimenti sull'Uomo vitruviano di Leonardo da Vinci*, cit. n. 61, pp. 61-74, in particolare pp. 72-73.

tutto il corpo, compresi gli arti nelle due diverse posizioni. Ogni segno di questa campitura, ben individualizzato, deriva da un gesto rapido che prende avvio, con la penna appena più carica d'inchiostro, dal contorno della figura diretto verso l'esterno, per interrompersi, dopo essersi assottigliato, a breve e regolare distanza<sup>74</sup>. Le linee circa parallele che ne risultano, a partire dalle ascelle e lungo le gambe divaricate fino ai piedi, rivelano una gestualità destrorsa a destra della figura e sinistrorsa a sinistra (per chi osserva). Questo tipo di tratteggio si ritrova anche tra la parte mediale delle gambe divaricate e quella laterale delle gambe in posizione normale (FIG. 7), tranne nelle due zone apicali, dove, come tra le due gambe centrali, le linee continue tra un profilo e l'altro della figura sembrano condotte con la mano preferita da Leonardo, la sinistra. La stessa conduzione destrorsa e sinistrorsa è presente nel tratteggio che circonda la testa e le braccia nelle due posizioni; in quest'ultimo caso il segno appare adattato alla posizione dell'arto, con segni retti intorno alle braccia ortogonali al tronco e talvolta obliqui in prossimità di quelle alzate alla linea della sommità del capo.

L'indubbio privilegio di saper usare entrambe le mani per realizzare una campitura al tratto così regolare e omogenea, cui è quasi interamente affidato lo spiccare dal fondo della figura, consente di ritenere che Leonardo possa aver usato la mano destra ogni volta che questo poteva essere vantaggioso nella realizzazione di un disegno. Alla p. 2 del Codice Trivulziano (TAV. 1), per esempio, mi sembra che nella figura 'caricata' in primo piano la descrizione dei capelli, ciocca per ciocca, sia resa in modo molto efficace attraverso segni regolari ascendenti che appaiono, almeno in parte, destrorsi. Si tratta di segni condotti con la penna più carica d'inchiostro all'avvio di ogni linea in basso, che si scarica progressivamente verso l'alto, fino all'attaccatura al capo, che avviene lasciando libera una calvizie, o più probabilmente una tonsura, descrivendo così la forma d'insieme di un 'caschetto'. La curvatura della linea naturalmente conseguente al gesto è assai adatta a esprimere la tipicità anche dinamica di quella foggia di capigliatura.

---

74. A circa cm 1-1,5 dal profilo del corpo.

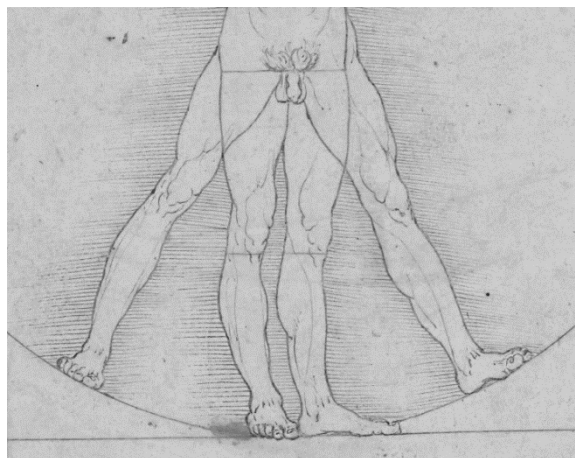


FIG. 7 - Leonardo da Vinci, *Studi di proporzioni del corpo umano*, detto *Uomo Vitruviano*, ca. 1490, stili, punta metallica, inchiostro e acquerello su carta, 345 × 246 mm. Venezia, Gallerie dell'Accademia, GDS, inv. 228 (dettaglio).  
© MiC, Gallerie dell'Accademia di Venezia, Archivio fotografico.

## CONCLUSIONE

Riprendendo i temi qui proposti in *incipit*, se la scrittura prende corpo «disegnando colla penna manualmente» le parole, ed è, in definitiva, «spezie di disegno, membro della pittura»<sup>75</sup>, è plausibile ritenere che all'abilità di Leonardo di scrivere con la mano destra nel senso normale, da sinistra verso destra, abbia corrisposto un occasionale uso della mano destra per tracciare figure o completarne particolari. In un disegno, quindi, la presenza del vigoroso o raffinato segno mancino è elemento che indirizza verso la certezza dell'autografia, ma la presenza di segni destrorsi, che possono apparire di per sé meno espressivi e vigorosi per la minore consuetudine gestuale, non può essere probante per escluderla o dare per scontato l'intervento di allievi o di mani successive.

Quando ho iniziato a scrivere questo saggio avevo dato per accettato, sulla base degli ultimi contributi, che le ripassature a inchiostro degli schizzi a punta acroma fossero d'altra mano<sup>76</sup>.

75. Si veda *supra*, pp. 1-2.

76. Il problema delle riprese a inchiostro di disegni eseguiti con altri *media* da parte di Leonardo stesso o di allievi resta un argomento aperto e assai intrigante.

Avendo potuto consultare e studiare direttamente il codice<sup>77</sup>, tale orientamento ha iniziato a vacillare. Avendo il privilegio di sfogliare il prezioso manoscritto, ci si rende conto di come questi disegni ripassati non emergano come elementi spuri ed anzi ne facciano parte in modo armonico. La caratteristica di *Libretto di appunti* fa ritenere, inoltre, che esso non sia stato nella disponibilità di altre persone, se non, presumibilmente dopo la morte di Leonardo, nel contesto di una ricognizione per materie, come dimostra la tipologia degli unici interventi d'altra mano, che sono annotazioni chiaramente successive (p. 15 «di architettura notta», p. 74 «notta de pittura», ecc.) e un testo che è stato inserito in una pagina completamente bianca<sup>78</sup>, la cui grafia Pedretti aveva posto in relazione con la scritta apposta in calce all'*Autoritratto*<sup>79</sup>. Se non si può al momento escludere che chi ha redatto le annotazioni in corrispondenza di alcune materie abbia anche eseguito le riprese a inchiostro delle pp. 30 e 73, poiché immagini libere nella pagina bianca o con annotazioni minimali e non interferenti con i disegni (ma non corrisponde l'inchiostro), o sia intervenuto un terzo soggetto, mi sembra si possa almeno escludere che altri da Leonardo possa aver messo mano al profilo di p. 59, 'incastrato', anche temporalmente, tra la prima nota tecnica in alto e le successive note lessicali.

Dalle considerazioni sull'autografia degli schizzi a punta acroma, probabilmente da riaffermare anche per le ripassature a inchiostro, allo studio dei materiali con cui tali disegni sono stati realizzati, si propongono queste riflessioni come spunto per ulteriori ricerche, magari supportate da una diagnostica non invasiva *ad hoc*.

PAOLA SALVI

*paolasalvi@ababrera.it*

---

77. Ringrazio la direttrice della Biblioteca Trivulziana, Isabella Fiorentini, per avermi concesso la consultazione del manoscritto.

78. Le annotazioni di altra mano sono le seguenti: p. 15 (c. 8r) «di architettura notta»; p. 32 (c. 27r) «notta»; p. 61r (c. 31r) «de la caduta de un fiume»; p. 69 (c. 36r) «del sono del martello con la incudine»; p. 74 (c. 38v) «notta de pittura»; p. 78 (c. 40v) «motto detto da un giovane a un vecchio»; p. 96 (c. 52v) «notta di battaglia»; p. 102 (c. 55v) «Milano». La p. 46 (c. 20r), rimasta originariamente bianca, contiene un intero testo riguardante il paragone dell'aria con l'acqua e il movimento degli uccelli.

79. Cfr. la scheda dell'*Autoritratto* (di C. Pedretti), in *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nella Biblioteca Reale di Torino*, cit. n. 33, pp. 81-84, p. 82.