

Chiaro et scuro leonardesco, una riconsiderazione del problema*

Pietro C. Marani

L'occasione di quest'omaggio a Paola Manni e l'attenzione tributata recentemente dagli studiosi al *Trattato della Pittura* di Leonardo inducono a riconsiderare un problema linguistico che ho cercato recentemente di mettere in relazione alle opere pittoriche di Leonardo, e, specialmente, ad alcune di quelle che sono state oggetto di puliture e restauri negli ultimi decenni¹ nel tentativo di non considerare disgiunta dalla *praticha* pittorica la frammentaria “teoria” leonardesca sul colore e il chiaroscuro, affidata a un lessico non ancora ben codificato che ha potuto prestarsi a interpretazioni ambigue o non del tutto corrispondenti, a mio parere, alle intenzioni del maestro. L'attenzione al lessico di Leonardo a proposito di come intendere il termine *chiaroscuro* fu affrontato, credo per la prima volta, da Gianfranco Folena nell'ormai lontano 1951², facendo tesoro dei precedenti studi sul lessico e la

* Un ringraziamento particolare a Barbara Fanini per il supporto e il reperimento di alcuni materiali bibliografici.

- 1 Vedi PIETRO CESARE MARANI, *Leonardo's Colour today: from dark to light*, in *Proceedings of the International Colour Association (AIC) Conference 2021*, Milan (Italy), August 30th - September 3rd 2021, Newtown (Australia), 2021, pp. 85-96; Id., *Il Colore di Leonardo tra “chiaroscuro” e sfumato. Teoria e pratica della pittura dopo i recenti restauri*, in «Disegnare Idee Immagini», Rivista semestrale del Dipartimento di Storia Disegno e Restauro dell'Architettura, Università di Roma “La Sapienza”, 63, 2021, pp. 12-25.
- 2 GIANFRANCO FOLENA, *Chiaroscuro leonardesco*, in «Lingua nostra», XII, 3, settembre 1951, pp. 57-63 (poi ripubblicato in GIANFRANCO FOLENA, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 242-254).

grammatica di Leonardo di Augusto Marinoni³. Secondo Folena, che si rivelava soprattutto interessato al problema della nascita di un sostantivo dall'unione di due aggettivi, sarebbe importantissima l'evoluzione che si segue nel *Trattato della Pittura* di Leonardo dell'abbinamento dei due termini *chiaro* e *scuro*, solitamente uniti dalla copula, verso la nascita del nuovo composto *chiaroscuro*, dove «il composto è dunque nato strutturalmente attraverso lenti trapassi, di cui il *Trattato della Pittura* conserva tutte le fasi; ma la soppressione della copula, che è il momento culminante, [...] è dal punto di vista stilistico e personale di Leonardo significativa di un moto di pensiero e vuol indicare nella sua rapidità una sintesi di opposti che è cosa nuova rispetto agli elementi che entrano in composizione»⁴. Pur chiedendosi subito dopo, molto intelligentemente, se l'innovatore e l'inventore di questa nuova parola sia stato lo stesso Leonardo o l'estensore del *Trattato della Pittura* nella forma tramandata al suo meglio dal Codice Vat. Urbinate Lat. 1270 della Biblioteca Apostolica Vaticana (tanto più non essendo ancora del tutto chiaro, a quell'epoca, chi ne fosse l'autore; solo pochi anni dopo, grazie agli studi di Anna Maria Brizio e Carlo Pedretti si fece largo l'ipotesi, poi universalmente condivisa, che questi fosse da identificarsi con Francesco Melzi)⁵.

- 3 AUGUSTO MARINONI, *Gli appunti grammaticali e lessicali di Leonardo da Vinci*, I. *L'educazione letteraria di Leonardo*, II. *Testo critico*, Milano, Istituto Nazionale del Rinascimento, Sezione lombarda, 1946-1952, 2 voll.
- 4 GIANFRANCO FOLENA, *Chiaroscuro*, cit., p. 61; Folena ricorda qui (p. 61, n. 16), che il termine leonardesco *chiaroscuro* era stato già segnalato per la prima volta da GIOVANNI GHERARDINI, *Supplimento a' Vocabolari italiani*, Milano, Stamperia Bernardoni, 1852-1857, 6 voll., s.v.
- 5 Cfr. ANNA MARIA BRIZIO, *Il Trattato della Pittura di Leonardo*, in *Scritti di Storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, a cura di Mario Salmi, Roma, Università degli Studi, 1956, 2 voll., I, pp. 309-319; CARLO PEDRETTI, *Leonardo da Vinci on Painting. A lost Book (Libro A) reassembled from the Codex Vaticanus Urbinas and from the Codex Leicester, with a Chronology of Leonardo's "Treatise on Painting"*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1964, e *Part Two*, London, Peter Owen, 1965; ANNA MARIA BRIZIO, recensione a: CARLO PEDRETTI, *Leonardo da Vinci on Painting*, in «L'Arte», LXXI, 1969, pp. 110-111; CARLO PEDRETTI, *Introduzione*, in LEONARDO DA VINCI, *Libro di pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di Id., trascr-

Ed è proprio riprendendo e precisando il titolo del basilare contributo linguistico del Folena, che vorrei ora tornare sul tema apportando alcune (che potranno forse essere considerate dagli specialisti poco significative) precisazioni su quest'aspetto.

Pur conscio del fatto che, spesso, nel *Trattato della Pittura*, la copula tra parola e parola, o aggettivo e aggettivo, potrebbe anche essere superflua (come riconosce lo stesso Folena), o non venir letta, i passi più significativi che egli cita, in cui per la prima volta si segnalerebbe la scomparsa della congiunzione *e* o *et*, sarebbero quelli già numerati dal Ludwig nella sua edizione del *Trattato* come 39 e 43, che, nell'originale vaticano, si trovano rispettivamente ai ff. 24r («chiaro e' scuro») e 26v («chiaro et scuro») (Figg. 1 e 2). Ludwig trascrive infatti *chiaro scuro* (senza la copula)⁶, separati, e il Folena giudica «relativamente poco significativo che i termini siano staccati nella grafia del codice Vaticano»⁷. Ma Folena si è fidato della trascrizione del Ludwig, nella cui mente, evidentemente, agiva una tradizione ormai assestata, che si era andata sedimentando dalla fine del Cinquecento, quando il significato del termine composto si era andato via via modificando rispetto ai tempi di Leonardo. Un attento lettore e interprete dei testi di Leonardo, come Carlo Pedretti, aveva infatti già segnalato, fin dal 1968, che «il Codice Urbinate non ha mai l'accezione *chiaroscuro* senza la copula *et*»⁸, ma ai tempi di Folena non esisteva ancora un'edizione in fac-simile del Codice su cui ripetere i controlli ortografici, e la difficol-

zione critica di Carlo Vecce, Biblioteca della scienza italiana, IX, Firenze, Giunti, 1995, 2 voll., I, pp. 68-72.

- 6 *Lionardo da Vinci. Das Buch von der Malerei nach dem Codex Vaticanus 1270*, ed. Heinrich Ludwig, Wien, Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, 1882, 3 voll., I, pp. 86 e 96.
- 7 GIANFRANCO FOLENA, *Chiaroscuro*, cit., p. 61, che egli dovrebbe dunque aver controllato dal vero.
- 8 CARLO PEDRETTI, *Le note di pittura nei Mss di Madrid*, in *Leonardo inedito. Tre saggi*, Firenze, Giunti-Barbèra, 1968, pp. 9-51: 31 n. 54. Vedi ancora CARLO PEDRETTI, *Introduzione*, in *Leonardo da Vinci. Libro di pittura*, cit., I, p. 69, che fa risalire al Manzi, primo editore del Codice Vaticano (cfr. *Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci, tratto da un codice della Biblioteca Vaticana [...]*, a cura di Guglielmo Manzi, con annotazioni

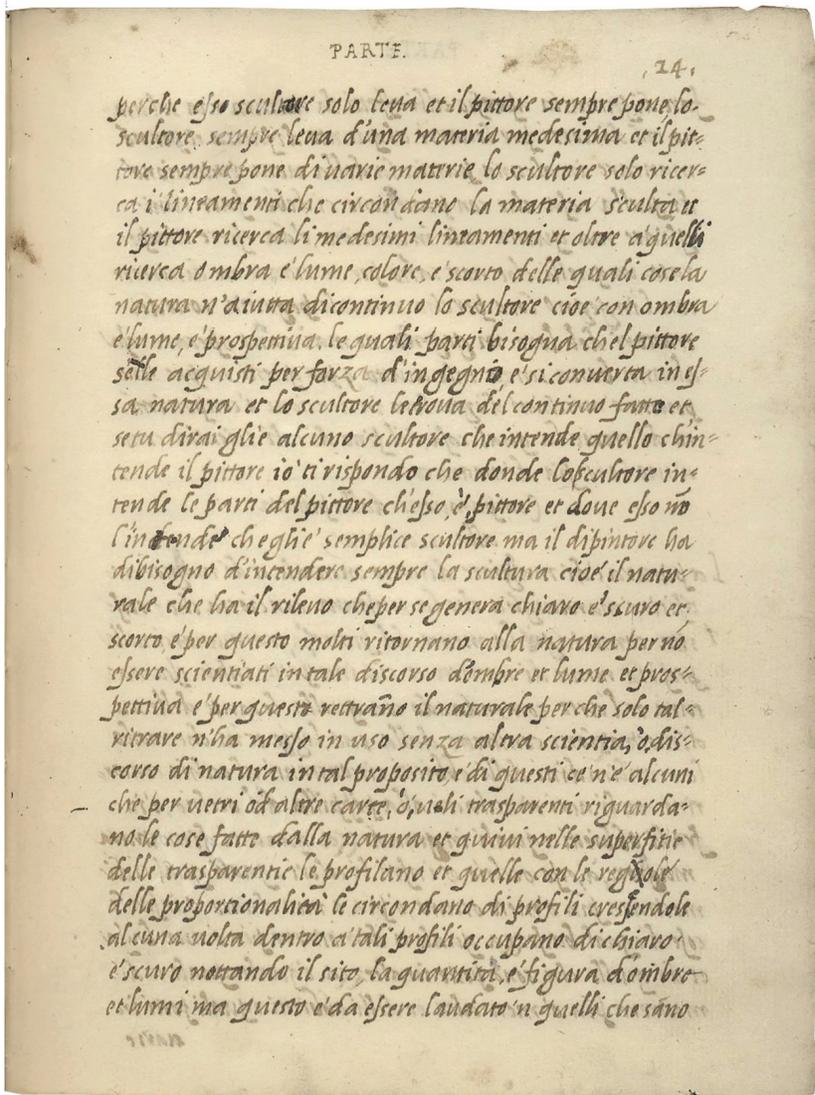


Fig. 1 Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Urbinate lat. 1270, f. 24r

© 2023 Biblioteca Apostolica Vaticana, per concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana, ogni diritto riservato

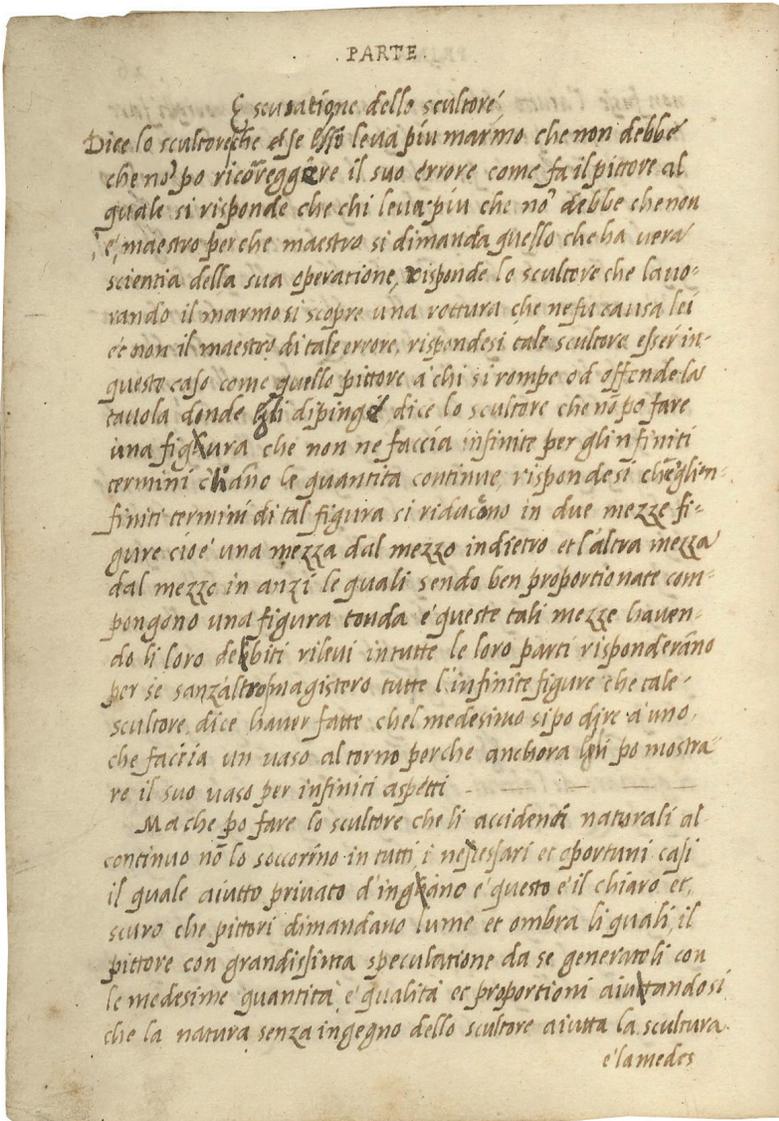


Fig. 2 Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Urbinatense lat. 1270, f. 26v

© 2023 Biblioteca Apostolica Vaticana, per concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana, ogni diritto riservato

tà di riferirsi all'originale vaticano è stata superata solo quarant'anni dopo con la pubblicazione integrale in fac-simile del Codice⁹, dove è infatti possibile ritrovare, nei passi corrispondenti ai numeri 39 e 43 dell'edizione Ludwig, la presenza della congiunzione *et*¹⁰. Altrettanto, in alcuni dei pochi passi originali dei manoscritti di Leonardo in cui compaiono i due aggettivi, come ad esempio Codice Atlantico, f. 483r-a (ex f. 177r-b), la copula *et* figura chiaramente tra *di chiaro* e *di scuro* («Le ombre conposste son misste di chiaro et dj scuro»: la trascrizione diplomatica è mia)¹¹ nella grafia leonardesca, ben leggibile anche attraverso le riproduzioni fotografiche. Anche nel paragrafo Ludwig 45, un cui abbozzo è contenuto nel Codice Atlantico, f. 831r (ex 305r-a)¹², del Codice Urbinate, f. 27r, il compilatore del *Trattato* trascrive chiaramente *et tra chiaro e scuro*.

Nonostante la trasformazione lessicale non sia in realtà avvenuta per quei lenti trapassi presenti nel *Trattato*, indicati dal Folena, questa sua osservazione potrebbe in realtà piuttosto applicarsi all'evoluzione dello stile pittorico leonardiano. Mi chiedo infatti se la contrapposizione di *chiaro* a *scuro* non sia rimarcata dalla congiunzione, come a sottolineare un contrasto necessario ai fini della resa del “rilievo” in pittura, mentre il composto *chiaroscuro*, come poi interpretato in età

di Gioan Gherardo De Rossi, Roma, nella Stamperia De Romanis, 1817), l'errore di trascrizione ripetuto dal Ludwig e dal Folena.

- 9 Vedi LEONARDO DA VINCI, *Libro di pittura*, cit.
- 10 Cfr. nel Codice Urbinate i passi ai ff. 24r e 26v, trascritti dal Vecce in LEONARDO DA VINCI, *Libro di pittura*, cit., I, pp. 164 e 167, con la stessa numerazione del Ludwig – 39 e 43 – dove, tuttavia, si trascrive *e* anziché *et*.
- 11 Vedi LEONARDO DA VINCI, *Il Codice Atlantico nella Biblioteca Ambrosiana di Milano*, Edizione in fac-simile pubblicata dalla Commissione Nazionale Vinciana, Firenze, Giunti, 1973-1975, 12 voll., VI, *sub numero*, e LEONARDO DA VINCI, *Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*, Trascrizione diplomatica e critica di Augusto Marinoni, Firenze, Giunti, 1975-1980, 12 voll., VI, *sub numero*; vedi inoltre LEONARDO DA VINCI, *Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*, nella trascrizione critica di Augusto Marinoni, Presentazione di Carlo Pedretti, Firenze, Giunti, 2000, 3 voll., II, p. 927, dove però la trascrizione diplomatica è omessa.
- 12 Corrisponde a LEONARDO DA VINCI, *Libro di pittura*, cit., I, par. 45, pp. 167-168.

moderna, non abbia un altro significato, in cui il contrasto fra luce e ombra si attenui, e si sfumi («che le tue ombre e lumi sien uniti senza tratti o segni a uso di fumo»)¹³ grazie al colore. Forse potrebbe aiutare a comprendere meglio il problema la datazione dei due passi sopracitati, commentati dal Ludwig e dal Folena, in rapporto allo stile delle pitture di Leonardo a essi sincrono. Purtroppo, i due passi Ludwig 39 e 43 provengono da manoscritti perduti di Leonardo, quindi di cronologia sconosciuta, ma la cui datazione, tuttavia, Pedretti circoscrive, per il primo (Ludwig 39), al 1500-1505, e, per il secondo (Ludwig 43), al 1505-1510. In sostanza, si potrebbero assumere i dipinti eseguiti o iniziati da Leonardo nel primo decennio del Cinquecento come opere di riferimento per questi passi e, in effetti, dipinti come il *San Giovanni Battista* del Louvre (Fig. 3) o il problematico *Salvator Mundi* ex Cook (Fig. 4), da poco riapparso (anche se non totalmente autografo, e forse non finito, ma rispecchiante lo stile dei dipinti di Leonardo in questo decennio), che hanno buone probabilità di essere stati iniziati nel primo decennio del Cinquecento¹⁴, sembrano avvalorare l'equivalente pittorico della

13 Ivi, par. 70, p. 180.

14 Sul rinvenimento e l'attribuzione del *Salvator Mundi*, ex coll. Cook di Richmond, ora in collezione privata saudita, vedi almeno, benché polemico e prevenuto circa l'autografia del dipinto, BEN LEWIS, *The Last Leonardo. The secret lives of the World's most expensive Painting*, London, William Collins, 2019; MARGARET DALIVALLE, MARTIN KEMP, ROBERT B. SIMON, *Leonardo's Salvator Mundi & the Collecting of Leonardo in the Stuart Courts*, Oxford, Oxford University Press, 2020; PIETRO CESARE MARANI, *Sul Salvator Mundi attribuito a Leonardo: oltre la cronaca, dentro l'atelier del maestro*, in «Arte Cristiana», 913, 2019, pp. 242-255; JOHANNES GEBHARDT, FRANK ZÖLLNER, *Paragone. Leonardo in comparison*, in *Paragone. Leonardo in comparison*, ed. by Johannes Gebhardt and Frank Zöllner, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2021, pp. 9-20: 14-16; tutti con bibliografia precedente. L'attribuzione a Leonardo è stata contestata specialmente da JACQUES FRANCK, *Further Thoughts II. The less and less Leonardo ex Cook collection Salvator Mundi*, in «ArtWatch UK online», 16th December 2021, con il riassunto della polemica relativa alla mancata esposizione del dipinto alla Mostra del Musée du Louvre del 2019 a seguito di pareri negativi (non viene detto da chi siano stati espressi) circa l'attribuzione del dipinto a Leonardo, nonostante che i Laboratori di restauro del Museo e il Conservatore della Pittura italiana del Rinascimento del Louvre (Elizabeth Ravaud, Miriam Eveno e Vincent Delieuvin) ne avessero sottoscritto l'autografia pubblicando, nel dicembre del 2019, a Mostra

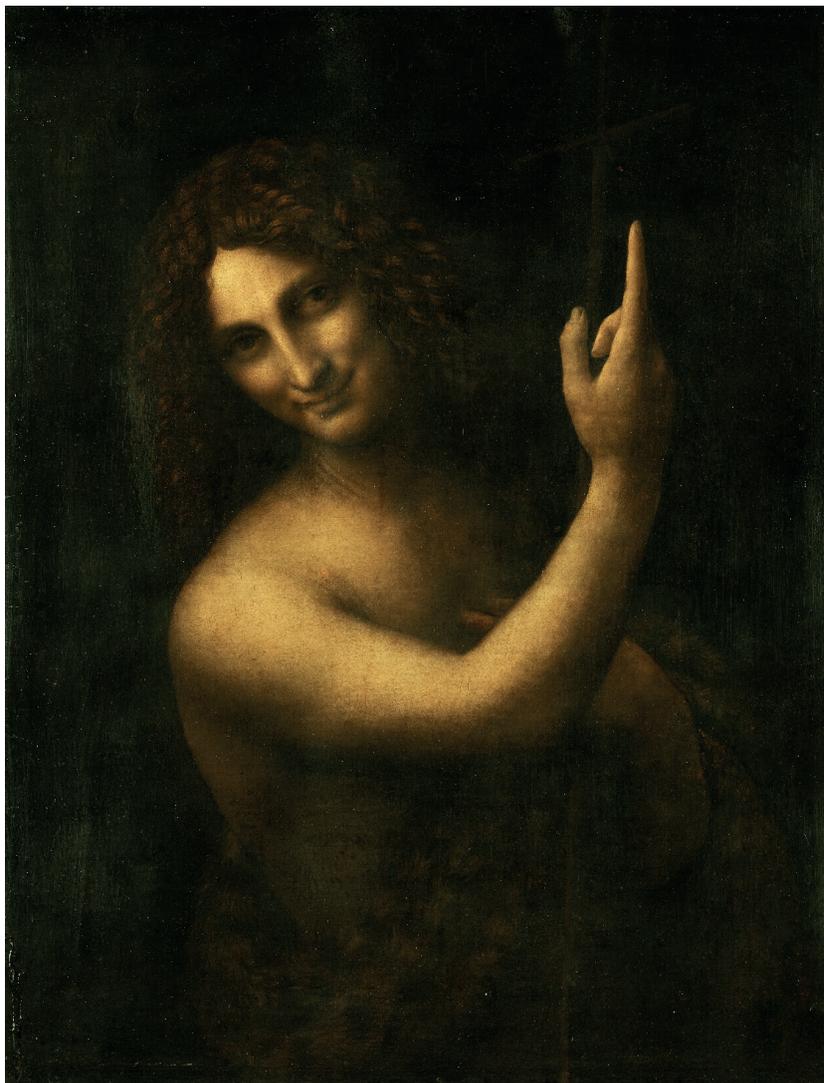


Fig. 3 Leonardo da Vinci, *San Giovanni Battista*, Parigi, Musée du Louvre

© 2016 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec
(<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062374>)

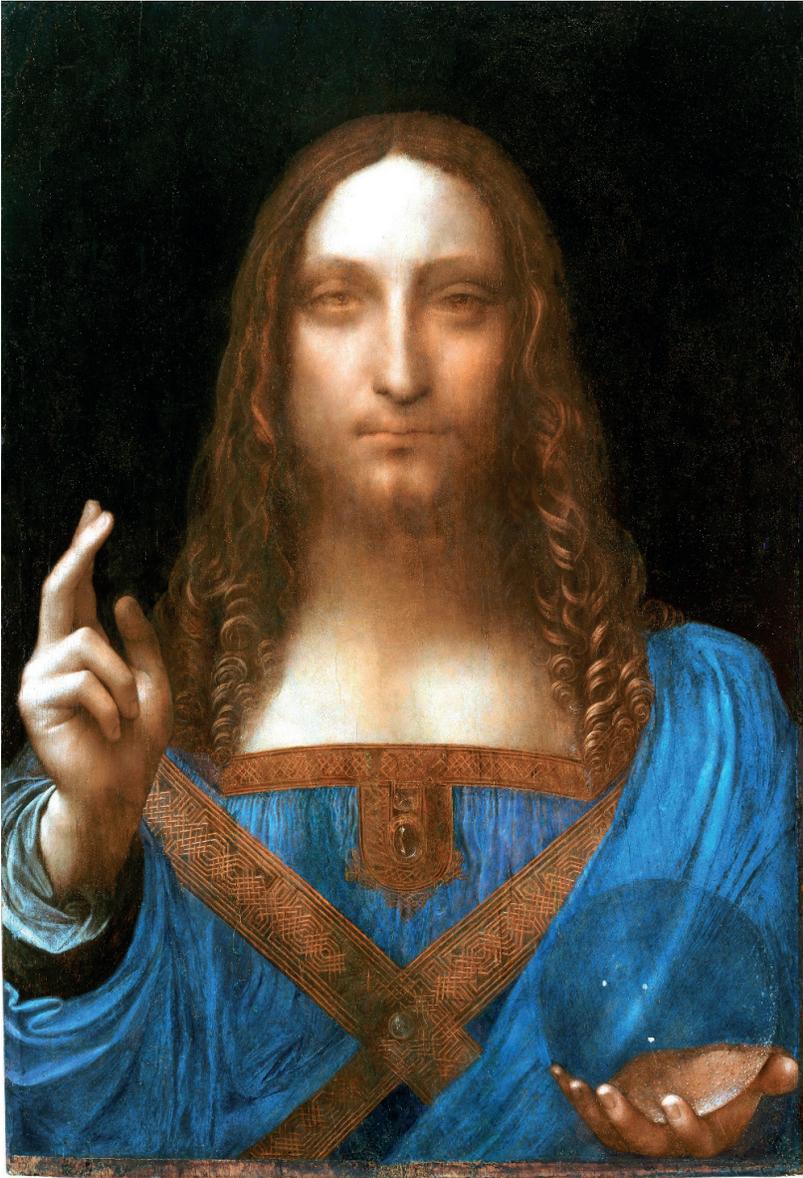


Fig. 4 Attribuito a Leonardo da Vinci, *Salvator Mundi*, Già Richmond, coll. Cook. Arabia Saudita, coll. privata (diritti di riproduzione riservati)

forma letteraria che contrappone *chiaro* a *scuro*, piuttosto che la resa lessicale *chiaroscuro*, essendo opere in cui la figura appare sbalzata di rilievo dalla luce ed emergente da un fondo scuro, quasi come una scultura affiorante, grazie alla luce, dal buio. Vero è che questo affiorare è più graduale e “fuso” con l’aria e lo spazio buio circostante nel *San Giovanni* che non nel *Salvator Mundi* ex Cook, dove la figura non appare ancora pienamente fusa nello spazio, ma piuttosto come “ritagliata” contro un fondale, come osservato da Jacques Franck (su quest’effetto ancora irrisolto si basa l’idea che il dipinto non fosse ancora “finito”, secondo l’interpretazione di Frank Zöllner)¹⁵. Ma, a ritroso, la stessa considerazione può applicarsi ai ritratti del primo periodo lombardo: *Musico*, *Dama con l’ermellino* e *Belle Ferronnière*, dove tutto si gioca infatti in funzione del “rilievo” e sulla contrapposizione tra il *chiaro et lo scuro*, con effetto di netto stagliarsi delle figure su un fondo scuro e ombroso, pratica pittorica e soluzione formale cui corrisponderebbe esattamente, cronologicamente, il concetto espresso nel passo 37 del *Trattato della Pittura* (anch’esso da un originale perduto), citato dal Folena come momento intermedio del passaggio al composto *chiaroscuro* («ch’è il chiaro et scuro delle ombre e dei lumi»)¹⁶, datato da Pedretti 1490-1492 ca., mentre il passo 42 («se non fusse l’aiuto del chiaro e scuro») è, ancora una volta, databile al 1505-1510¹⁷.

Il problema, in sostanza, sembra di qualche importanza dato il dibattito che è seguito, tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta del secolo scorso, su cosa intendesse veramente Leonardo per *chiaro et scuro*, se cioè questo abbinamento fosse funzionale alla sua idea di tradurre

appena aperta, un volume di indagini scientifiche che però fu subito ritirato dal commercio. L’articolo di Jacques Franck è tuttavia utile per il riferimento a molte indagini, pubblicate e non pubblicate (ma a lui note), sul dipinto e per varie osservazioni sulla tecnica esecutiva di Leonardo, ma sulle cui conclusioni, tuttavia, non sempre si può concordare. Nell’ottobre 2022 si è tenuto un Convegno internazionale nell’Università di Lipsia per discutere di questi e di altri problemi concernenti il *Salvator Mundi* ex Cook.

¹⁵ Vedi i riferimenti bibliografici nella nota precedente.

¹⁶ LEONARDO DA VINCI, *Libro di pittura*, I, par. 37, p. 161.

¹⁷ Ivi, I, par. 42, p. 166.

nella bidimensionalità della superficie pittorica la sua interpretazione del *lume et ombra* in funzione del raggiungimento della tridimensionalità e del “rilievo” in pittura (a gara con lo scultore) o corrispondesse a una precisa e nuova categoria stilistica, o, ancora, se avesse qualche relazione con la sua concezione del colore (la luce come generatrice dei colori, cioè *chiaro e scuro*)¹⁸ o, infine, se non rispecchiasse un momento della sua evoluzione sia come teorico che come artista, riflettendosi diversamente nelle opere pittoriche considerate nella loro sequenza cronologica. Quando ancora problemi di evoluzione cronologica nell’opera teorica e pittorica di Leonardo non si ponevano, critici come Walter Pater ed Eugène Müntz avevano classificato Leonardo tra i pittori “chiaroscuristi”¹⁹, ma fu solo vent’anni dopo il libro di Müntz che si tentò, da parte di Lionello Venturi²⁰, di ridefinire il rapporto in Leonardo tra chiaroscuro e sfumato nel loro specifico valore e nel loro ruolo nel contesto storico del suo tempo. Sfumato implica equilibrio e precisa interrelazione tra luce e colore, come già magistralmente osservato dallo stesso Folena: «Indubbio è comunque che, locuzione o composto, il termine *chiaroscuro* acquista nell’atmosfera leonardesca particolare intensità e valore semantico nettamente coloristico o tonale, sempre riferito al grado di luminosità dei colori nella luce e nell’ombra, ch’è anch’essa colorata»²¹. Così, senza tener conto di questi precedenti, il dibattito sul rapporto tra chiaroscuro e colore in Leonardo fu riproposto da John Shearman negli anni Sessanta del secolo scorso²².

¹⁸ Ivi, I, par. 45, p. 168.

¹⁹ Su questa concezione vedi ora PIETRO CESARE MARANI, *Leonardo*, Milano, SOLE-24Ore / Cultura, 2019, pp. 154-162 (terza ed. ampliata), considerazioni sviluppate dall’autore nei contributi qui sopra citati in n. 1.

²⁰ Vedi LIONELLO VENTURI, *La critica e l’arte di Leonardo da Vinci*, Roma, Istituto di Studi Vinciani, 1919.

²¹ Vedi GIANFRANCO FOLENA, *Chiaroscuro*, cit., pp. 61-62.

²² JOHN SHEARMAN, *Leonardo’s Colour and Chiaroscuro*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», xxv, fasc. 1, 1962, pp. 13-47.

Ripropongo qui, in sintesi, alcune considerazioni svolte nei miei due recenti articoli sopracitati²³. Secondo Shearman non c'è opposizione tra colore e luce e ombra (chiaroscuro) nell'opera di Leonardo. Non sarebbe quindi corretto separare il colore dal chiaroscuro. Nell'esame dei dipinti di Leonardo, Shearman sembra tuttavia contraddirsi dato che egli osserva uno sviluppo continuo nella carriera artistica di Leonardo, che evolve dai tempi fiorentini al primo periodo milanese in un progressivo «development of tonal unity». Anna Maria Brizio intervenne subito nel dibattito criticando questo punto di vista nella sua recensione al testo di Shearman²⁴. La studiosa notò che, in una prospettiva storica, luce e colore «cessano di essere il risultato materiale, fisico di un determinato modo di maneggiare il colore e si fanno un modo di visione nuova, nuovo stile e, nella conversazione del critico, nuova categoria visuale, diverso momento storico e, come tale, legittimamente contrapposibile al colore»²⁵. Brizio poneva, in definitiva, la necessità di definire il punto di partenza di un cambiamento storico-stilistico, in cui il chiaroscuro prevale sul colore e diventa, come in Caravaggio, nuovo linguaggio stilistico, mentre Carlo Pedretti osservava invece, subito dopo, che «chiaroscuro è dunque per Leonardo sinonimo di sfumato, ma sempre con specifico riferimento al colore»²⁶.

Trent'anni dopo Shearman, il problema della relazione tra colore e *chiaroscuro* è stato riproposto da altri studiosi, fra cui Claire Farago²⁷. Più recentemente ancora, dimenticando le osservazioni della Brizio, il tema è stato riproposto anche da Alessandro Nova. Egli rilegge gli ar-

²³ Vedi *supra*, n. 1.

²⁴ ANNA MARIA BRIZIO, recensione a: JOHN SHEARMAN, *Leonardo's Colour and Chiaroscuro* (1962), in «Raccolta Vinciana», XX, 1964, pp. 412-414.

²⁵ *Ivi*, p. 413.

²⁶ CARLO PEDRETTI, *Le note di Pittura*, in *Leonardo inedito*, cit., p. 31, n. 54. L'affermazione dello studioso sembra contraddetta da quanto egli stesso nota subito dopo e cioè che Leonardo non scrive mai nel *Trattato della pittura*, come già detto qui sopra, la parola *chiaroscuro* ma adotta la formula *chiaro et scuro*, come a contrapporre più a che «sfumare» parti in luce e parti in ombra.

²⁷ Vedi CLAIRE FARAGO, *Leonardo da Vinci's Color and Chiaroscuro Reconsidered: The Visual Force of Painted Images*, in «The Art Bulletin», LXXIII, 1991, pp. 53-78.

gomenti di Shearman²⁸ non già in base al breve saggio del 1962, ma alla luce della sua dissertazione di PhD discussa nel 1957 e dedicata alla più ampia considerazione dell'uso del colore nel primo Rinascimento in Toscana²⁹. In questa più ampia sintesi Shearman si mostrava più aperto a considerare che il colore potesse essere «a major contribution to the history of art: Shearman's argument seems to imply that colour is culturally coded, a point made absolutely clear in the memorably lucid introduction to his thesis»³⁰. Secondo Nova, tuttavia, il saggio di Shearman del 1962 «has taught us to concentrate on the original lighting conditions when viewing works of art *in situ* and on their effect on the shades of colours»³¹.

Oltre ai recenti contributi su quest'aspetto e, particolarmente, sul problema delle ombre colorate nella teoria e nella pratica leonardesca³², l'attenzione deve ora esattamente rivolgersi agli aspetti fisici delle opere di Leonardo e in specie alle loro condizioni di luce originarie e, soprattutto, dopo i restauri che, negli ultimi decenni, hanno risarcito le pitture di Leonardo del loro "vero" colore. Partendo dal restauro del *Cenacolo* (1977-1999) e proseguendo con la considerazione del restauro della precedente *Adorazione dei Magi* agli Uffizi (concluso nel 2017), e,

28 ALESSANDRO NOVA, *John Shearman's Leonardo*, in *Leonardo in Britain. Collections and Historical Reception*, ed. by Juliana Barone and Susanna Avery-Quash, Firenze, Olshki, 2019, pp. 377-390.

29 Vedi JOHN SHEARMAN, *Development in the use of Colour in Tuscan Painting of the Early Sixteenth Century*, Ph.D. Dissertation, London, University of London, Courtauld Institute of Art, 1957.

30 ALESSANDRO NOVA, *John Shearman's Leonardo*, cit., pp. 378-379.

31 Ivi, p. 389.

32 Su quest'aspetto vedi i saggi di FRANCESCA FIORANI, *The Colors of Leonardo's Shadows*, in *Leonardo*, in «The International Society of the Arts, Sciences and Technology», XLI, 3, 2008, pp. 271-278; DAVID SUMMERS, *Chiaroscuro, or the Rethoric of Realism*, in *Leonardo da Vinci and Optics*, ed. by Francesca Fiorani and Alessandro Nova, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 29-53; JANICE BELL, *The Treatise on Painting as a Guide to Nature: Light and Color*, in *Leonardo da Vinci. Nature and Architecture*, «Leonardo Studies», II, ed. by Constance Moffat and Sara Tagliagambara, Leiden-Boston, Brill, 2019, pp. 9-34.

finalmente, con il delicatissimo intervento di restauro della *Sant'Anna* del Louvre (2010-2011) (Fig. 5), ho cercato di meglio definire³³, alla luce dei progressi tecnologici ma anche grazie all'affinarsi degli strumenti critici negli ultimi anni, ciò che era stato solo intuito da critici come Lionello Venturi, Folena, Pedretti e Shearman, e cioè che il contrasto tra *chiaro et scuro* si risolve, nelle opere più tarde di Leonardo, in un concetto, non già di *chiaroscuro* nella sua accezione vasariana, in funzione del “rilievo” o della raffigurazione anatomica (che Vasari applicò anche a Giorgione: «Aveva veduto Giorgione alcune cose di mano di Leonardo, molto fumeggiate e cacciate, come si è detto, terribilmente di scuro; e questa maniera gli piacque tanto che mentre visse sempre andò dietro a quella, e nel colorito a olio la imitò grandemente»)³⁴, o tardo cinquecentesca, ma piuttosto in quello dello *sfumato*. Se, nell'*Adorazione*, il forte contrasto chiaroscurale era riservato a far apparire “di rilievo” le figure dell'emiciclo attorno alla vergine col Figlio, e le figure “quinta” ai lati in primo piano (ma nello sfondo appare ora anche l'azzurro di un cielo terso e chiaro), e se il contrasto tra *chiaro et scuro* domina ancora l'esito dei ritratti milanesi, dal 1485 al 1494 circa, proprio col *Cenacolo* (1494-1498) inizia una fase nuova: i colori ora ritrovati, dopo il restauro Brambilla, “sfumano” invece l'uno nell'altro, e sembra non esserci stata definizione netta di campiture né un “disegno” entro cui campire il colore e questi, che definiscono ormai il volume, sono visti attraverso l'“aria grossa”, filtrati e illuminati da una luce diretta ma soffusa (che proviene dalle vere finestre aperte sulla parete sinistra del Refettorio, ma anche dalle finestre dipinte nello sfondo). È qui evidente che non si tratta più di applicare soltanto il *chiaro et scuro* ai fini del “rilievo”, ma di perseguire effetti di “sfumato”, tanto più evidenti nella *Sant'Anna* del Louvre, dove lo sfumato trionfa, come del resto nella *Monna Lisa*, opere iniziate entrambe subito dopo, verso il 1503.

³³ Vedi ancora i miei due saggi citati *supra*, n. 1.

³⁴ Cfr. GIORGIO VASARI, *Giorgione da Castelfranco*, in *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare di Paola Barocchi, Firenze, SPES, 1966-1987, 6 voll., IV, p. 42.



Fig. 5 Leonardo da Vinci, *La Vergine col figlio e Sant'Anna*, Parigi, Musée du Louvre
© 2012 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda
(<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066107>)

Pietro C. Marani

Riassunto Prendendo le mosse da un fondamentale saggio di Gianfranco Folena, l'A. ridiscute la questione di come sia nato, nella lingua italiana, il sostantivo *chiaroscuro* che, secondo alcuni, si sarebbe formato, per lenta trasformazione nel *Libro di pittura* di Leonardo, per unione dei due aggettivi *chiaro* e *scuro*. Quest'unione, e questo sostantivo, in realtà, non esistono nel *Libro di pittura* di Leonardo. Osservando i dipinti di Leonardo si osserva invece una corrispondenza tra l'uso degli aggettivi *chiaro* e *scuro* e la volontà di rappresentare i volumi per forte contrasto di luce e ombra, mentre nelle opere tarde il *chiaro et lo scuro* si trasformano nello *sfumato*, come mostrano il *Cenacolo* e la *Sant'Anna* del Louvre.

Abstract Starting from a basic study by Gianfranco Folena, the A. treats about the apparition of the word *chiaroscuro* in italian language. According to some scholar this was born in Leonardo's *Treatise of Painting*, linking together the words *chiaro* and *scuro*, but the new word does not appear indeed in Leonardo's *Treatise*, where *chiaro et scuro* are always written separately. The contraposition of these words well corresponds, on the contrary, to the use of light and shadow in early Leonardo's paintings and portraits to underline the threedimensional effect of figures, while in the late works, as for example as in the *Last Supper* and in the Louvre *St. Anne* the *chiaro et lo scuro* became *sfumato*.