

LEONARDO DA VINCI E IL PERGAMO DI GROFINA

*Comunicazione del Prof. Carlo Starnazzi
del 26 novembre 1999*

1. Premessa

Il mio intervento, pur indirizzato ad una lettura globale e unitaria delle sculture che esaltano sul piano artistico il pulpito di Gropina, cercherà di sostenere una ipotesi del tutto nuova e sottesa ad evidenziare il reale rapporto esistente tra l'immagine della Sirena scolpita nel citato pergamo ed un analogo disegno, riproposto da Leonardo per ben due volte nel *corpus* delle sue carte giovanili.

L'eventuale attendibilità di tale concordanza risulterebbe di estremo interesse storico e per certi aspetti quasi rivoluzionario, per conoscere quando, certe quinte scenografiche prescelte da Leonardo in un preciso settore geografico toscano, andarono sempre più qualificando in termini elettivi la sua attività di pittore, dal primo periodo fiorentino agli anni della sua maturità artistica.

Indubbiamente l'assimilazione delle creazioni artistiche del passato si era rivelata per gli uomini del Rinascimento una continua e feconda sorgente di esperienze culturali, che aprirono nuove prospettive dai significati e dalle valenze straordinariamente originali.

La ricezione del mondo antico, con l'implicazione dei suoi valori spirituali e culturali, generò continui arricchimenti per un lavoro di esegesi e di ricerca che consentì a quegli artisti, nel superamento della semplice erudizione, di riviverle nei loro valori storici, all'interno di una prospettiva umanistica più generale.

L'occasione per un tentativo ermeneutico di tal genere ci viene

fornito dall'analisi di un noto disegno leonardiano, redatto nel foglio del *Musée Bonnat* di *Bayonne*, che ben ci suggerisce ed illumina, al di là della sua virtuale funzione di ornato decorativo, il tracciato speculativo del pensiero rinascimentale.

La reinterpretazione di una visione cosmologica dell'antichità costituiva nel '500 un fertile terreno di incontro, per una riflessione sui valori fondamentali di quel mondo e sulla intelligibilità dei suoi messaggi nel presente storico dell'età moderna.

In Leonardo tale evento fu favorito dal suo irrefrenabile spirito investigativo, costantemente immerso in una dimensione progettuale e creativa che lo portò ad osservare anche la figura di una "Sirena", di cui volle interpretare e rappresentare in modo selettivo i tratti culturali salienti.

Percorrendo a più riprese la *Cassia Vetus*, che collegava Firenze con il Valdarno Superiore, Leonardo visitò la Pieve di Gropina, celebre monumento romanico per la sua struttura architettonica e per il suo pergamo, dalle figure simboliche, in cui è suggellata la fede in una totale rigenerazione cosmologica, legata al recupero di una sacralità della storia in senso cristiano.

Infatti dal VII all'VIII secolo d. C., il cattolicesimo si era trovato costretto a difendere e a riproporre con fermezza i suoi dogmi fondamentali anche nell'arte, di fronte al perdurare e all'insorgere delle più diverse controversie religiose, in modo particolare dell'arianesimo, ancora serpeggiante in molte frange della popolazione longobarda, la cui integrazione dovette essere graduale e difficoltosa, essendo così fortemente legati alla loro diversità linguistica, etnica, politica e culturale, tanto che lo stesso Carlo Magno, ancora dopo la decisiva vittoria su Desiderio alle Chiuse di Susa (774) e la conquista di Verona e Pavia, volle dichiararsi *Rex Romanorum et Longobardorum*.

2. Testimonianze preromaniche nella Pieve di Gropina (sec. XII)

Dagli scavi di risanamento del piano pavimento della Pieve di Gropina, eseguiti tra il 1968 e il 1974 da Albino Secchi (Soprintendente), sotto l'attenta regia di Mario Salmi (Presidente del Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti), emersero due impianti strutturali di precedenti chiese monoabsidate, riferibili l'uno al IV-V secolo e l'altro all'VIII secolo dopo Cristo.

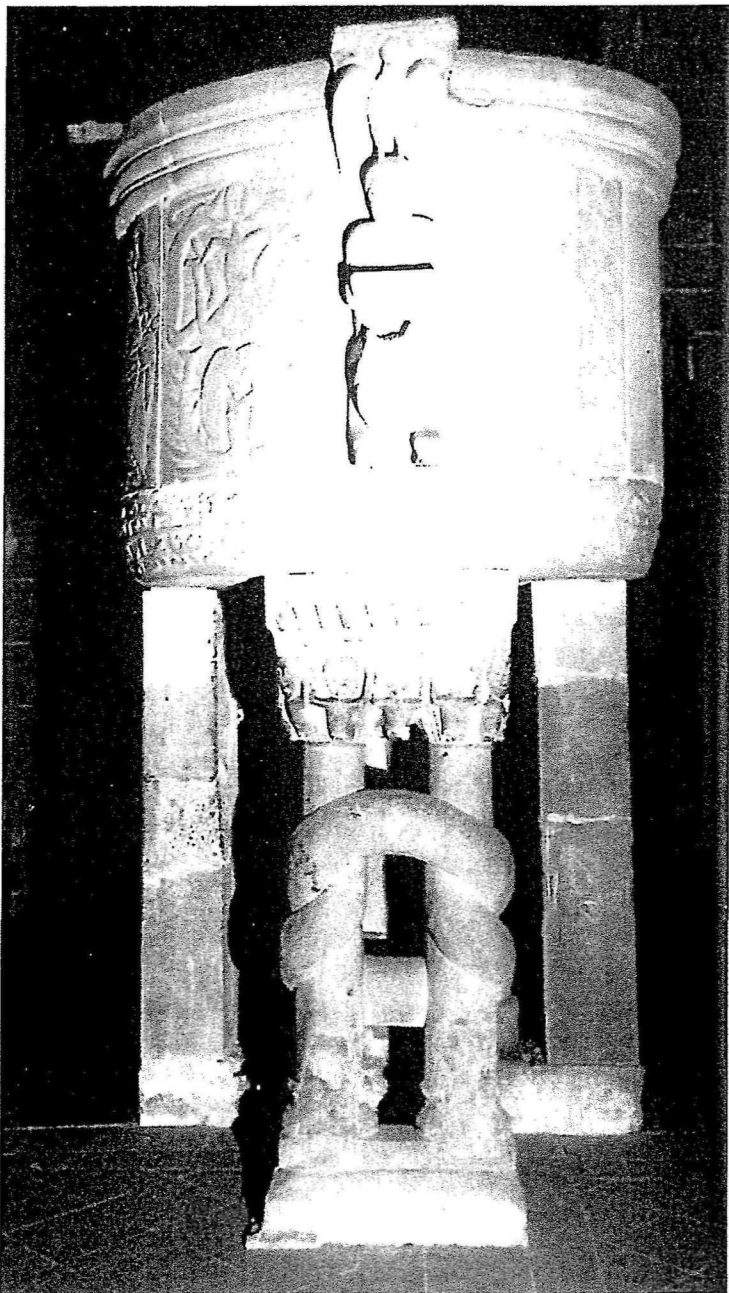


Fig. 1. Il pergamo della Pieve di Gropina

Gli scavi archeologici e il materiale rinvenuto a due metri sotto il piano di calpestio hanno evidenziato che l'altura fu ininterrottamente considerata, nel corso dei secoli, un importante luogo di culto.

L'edificio paleocristiano sarebbe sorto, per il recupero di un dolio e di altri frammenti di ceramica tardoantica, presso una villa imperiale, mentre la chiesa dell'VIII secolo, per la presenza di sepolture tardo longobarde, coeve ai resti delle strutture murarie, risulterebbe un'espressione artistica legata ad un tale orizzonte culturale.

Questo inquadramento cronologico risulta avvalorato dal recupero di una grande pietra con l'effigie di una croce intagliata con motivi a foglie stilizzate in sostituzione del crocefisso, la cui raffigurazione, evitata dal cristianesimo primitivo, fu ufficializzata solo nel 692 con il concilio di Costantinopoli, e dalla individuazione su di un muro laterale della testina di un barbaro che, come accadde altrove a numerose urne cinerarie etrusche e a lapidi romane, venne impiegata dalle maestranze dell'epoca al pari del materiale più grossolano e informe.

Dobbiamo poi aggiungere che il toponimo Romignano indicherebbe, secondo quanto asserito dal prof. Fatucchi (1975), la presenza, tra Gropina e San Giustino, di un insediamento armato longobardo sul costone dominante il percorso della Cassia Vetus, ad espressione di una "Terra Barbaritana" che, in opposizione all'area bizantina estesa dall'Esarcato di Ravenna alla Valtiberina, comprendeva parte del comprensorio aretino-casentinese e del Valdarno Superiore, come raccordo territoriale tra la Padania e la Toscana.

Attualmente tutti sembrano condividere l'ipotesi che l'ambone della pieve romanica (sec. XII) sia stato un elemento artistico della precedente chiesa longobarda, da dove prelevato, come ammirata tribuna per il suo singolare messaggio evangelico e metafisico, sarebbe stato collocato a ridosso della quarta colonna monolitica nel lato destro della navata centrale.

Sullo stesso piano della tavoletta sostenuta dalla figura-simbolo dell'evangelista Matteo è riprodotta un'iscrizione, con carattere paleografico in onciale maiuscola, le cui caratteristiche ("R" con coda sviluppata in alto; "C" crestata; "D" con asta molto lunga e marcata) rimandano, secondo il prof. Fabbri (1996), ad una elabo-

razione grafica operata tra l'VIII e il IX secolo nel monastero benedettino di Nonantola (Fabbri, 1996):

(...*Presbit*)*eru(m) Bernardu(m) /...M(ise)richord(em) / A(nno) D(ominicae) I(ncarnationis) DC(CC)XXV* (che proporrei di sostituire, per un migliore rapporto di concordanza storica, con DCCLXXV) *I.R. f.(ecit)*, documentando in tale maniera il nome del presbitero, titolare della pieve (*Bernardum*), e le iniziali dell'artista (*I.R.*).

E proprio Carlo Magno con un diploma del 774 c., ritenuto da alcuni apocrifo ma da Anton Ludovico Muratori autentico nel contenuto, concesse con il consenso del Duca Nortperto il privilegio sulle chiese di *Sancta Maria in Advena, Sancta Maria in Manum...Plebe Sancti Petri de Gropina, Sancti Laurentii de Petriolo loco, qui vocatur Bocina*, alla grande abbazia di Nonantola, fondata (752) nel territorio di Modena dal duca del Friuli, S. Anselmo, con l'appoggio del re longobardo Astolfo, suo cognato.

Fin dall'alto medioevo l'intera Tuscia era gremita di monasteri e abbazie, tanto che nell'VIII secolo sorsero ben 16 nuove fondazioni monastiche.

Nel 753 Rachis aveva consentito al nobile longobardo Erfo di edificare l'abbazia di S. Salvatore nell'Amiata, mentre Walfredo, figlio di Ratcauso, guidò la badia di S. Pietro in Palazzuolo, presso Massa Marittima. Quindi grandi comunità di monaci animate dall'ardore della preghiera, ma anche strutturate, come centri economico-culturali e politico-militari, per la presenza di validissimi architetti e cavalieri che, oltre alla costruzione di ponti, strade e monasteri, sapevano impugnare le armi per la sicurezza e il controllo del territorio.

Pertanto in tutta la regione prese avvio un importante rapporto culturale e religioso con il mondo germanico, tanto che la stessa città di Arezzo continuò ad avere nei secoli successivi, dal 760 al 1186, ben 14 vescovi di origine germanica.

La pieve di Gropina continuò ad esercitare anche in seguito un ruolo di alto prestigio nella valle e gli imperatori Arrigo VI (1191) e Federico II (1247) confermarono il privilegio su di essa ai conti Guidi di Modigliana (Repetti, 1833).

Nel 1487, il piviere di Gropina risultava ancora molto esteso,

con 25 chiese suffraganee e per diretto intervento di Lorenzo il Magnifico presso Innocenzo VIII venne assegnato in beneficio ecclesiastico al poeta Angelo Poliziano (Repetti, 1833) che, tra i tanti meriti di fedele servizio, poteva vantare di averlo salvato in Santa Reparata dai colpi mortali dei due preti Antonio da Volterra e Stefano Bagnoni, mentre Bernardo Bandini Baroncelli, al momento dell'elevazione dell'ostia, massacrava, con un colpo d'accetta "sacrilego", il fratello Giuliano (1478).

Una vicenda efferata e sconvolgente, descritta dallo stesso Poliziano nel *Coniurationis commentarium* e tale da provocare di lì a poco la crisi della cultura e la destabilizzazione dell'intero tessuto politico e sociale fiorentino.

Leonardo, forse già al servizio dei Medici dal 1479, ebbe una stretta relazione con l'ambiente laurenziano, come dimostra il suo successivo coinvolgimento nella realizzazione di effetti speciali per la scenografia dell'*Orfeo* del Poliziano a Mirmirolo, ed ora con freddo distacco e assoluto riserbo ritrasse il Baroncelli appeso sotto le finestre del Palazzo del Capitano, vestito all'orientale, con copricapo, farsetto, giacca foderata di volpe e lunghe calze nere, annotando soltanto: "Bernardo di Bandino Baroncelli" (Bayonne, Museo Bonnat).

Triste sorte per il Baroncelli che, cercato scampo a Costantinopoli, fu dal sultano Maometto II il Conquistatore rispedito in catene a Firenze dove, seguendo la stessa sorte dell'arcivescovo di Pisa Salviati e degli altri congiurati capeggiati dai Pazzi, venne impiccato (29 dicembre 1479).

Quando Leonardo ebbe a visitare la Pieve di Gropina, essa manteneva immutato il suo splendore e costituiva un centro amministrativo e religioso di elevato interesse, tanto che di lì a poco Leone X con bolla pontificia la trasferì (1515), insieme a tutti i suoi beni, al Capitolo della Cattedrale di Firenze (Repetti, 1833).

3. La Sirena della Pieve di Gropina

L'intero complesso del pulpito di Gropina, unico e straordinario nella sua insolita e articolata iconografia, ritmicamente partita nello spazio, risulta un insieme scultoreo in cui vengono formulati simboli che, con ripetuta allusione al destino dell'uomo dopo la morte, inevitabilmente rimandano ad una valorizzazione cosmica e religiosa del mondo.

Pertanto non appare semplicistico, per una maggiore intelligibilità del contesto, ipotizzare che questa realtà simbolica possa derivare da uno scenario iniziatico la cui struttura rituale rievoca, per certi aspetti, una forma di sopravvivenza culturale di alcuni elementi diffusi in area germanica e poi rivissuti nei valori apportati dalla romanizzazione e dal cristianesimo, che aveva trovato proprio la sua originalità artistica attribuendo significati nuovi ad immagini preesistenti nel mondo pagano.

Infatti l'ambone, di impianto semicircolare, è sostenuto e circoscritto dal nodo indissolubile delle spire di un serpente acefalo che, richiamando emblematicamente la concezione arcaica del principio primordiale, definisce nel suo circuito metaforico i confini dell'universo.

Il pulpito, eretto sul dorso del serpente, tende a configurarsi, ad immagine del mondo, come la grande casa, il tempio in cui sono contenuti i segni della vita, che per il neofita risultano i simboli iniziatici per partecipare ed immergersi, al di là di una semplice presenza biologica, nella sacralità del cosmo.



Fig. 2. La "Sirena bifida" del pergamo di Gropina

Nella comune tradizione mitologica europea e medio-orientale, il serpente, come potente e misteriosa forza sacra delle profondità marine, richiama la condizione cosmica di tutto ciò che non ha una forma e che è precedente la creazione: una cosmogonia acquatica dalla cui unità indifferenziata si prelude alla periodica rigenerazione e alla concentrazione dell'energia vitale.

Il serpente quindi, definendo come archetipo di sovranità universale il cosmo, circonda con il suo intreccio e custodisce, con il suo conturbante simbolo, l'accesso al "centro", dove è contenuta e protetta, nella parvenza di un recinto o spazio sacro, la sostanza reale o principio divino, a cui è necessario riferirsi per vivere più intensamente la realtà interiore dell'esperienza religiosa.

Ma nella impostazione della sottile e raffinata operazione culturale, eseguita alla luce di una grandiosa sintesi teologico-dottrinarica dal monaco-scultore, il vincolo ofidico dell'ambone rimanda al nesso inscindibile che sta a fondamento del dogma cattolico, stabilito nel concilio di Nicea (325), sulla Trinità e sulla "consustanzialità" (*homousios*) del Padre e del Figlio, mentre lo Spirito Santo, espressione del loro amore, piove sugli apostoli dal cosmo in forma di lingue di fuoco.

Tra di esse l'artista, che rivela una grande familiarità con i simboli e i loro significati, ispirandosi ad un rituale di assoluta segretezza ed invitando a proseguire verso l'invisibile attraverso il visibile (*ad invisibilia per visibilia*), come aveva scritto Gregorio Magno al vescovo Sereno di Marsiglia nell'anno 600, ha inserito la chiave di volta, il segno rivelatore del messaggio, a prima vista, enigmatico: la testa di un toro, simbolo di San Luca, autore anche degli *Atti degli Apostoli* e l'unico evangelista a trattare diffusamente della Pentecoste.

Secondo l'esegesi biblica di Rabano Mauro (776-856), abate del monastero benedettino di Fulda (Dante, Pd XII 139), il bue è attribuito di S. Luca, in quanto questi apre il Vangelo con il racconto del sacrificio di Zaccaria e pone in relazione il vitello, tradizionale vittima fin dall'Antico Testamento, con il sacrificio del Redentore.

È questa l'immagine seminasosta che offre al catecumeno la via d'accesso per la decifrazione, lungo il labirinto simbolico, dei successivi segni misteriosi che rivestono la sacralità del luogo.

Il bassorilievo con la teoria degli apostoli, in atteggiamento sup-plice e allusivo allo stato nascente della Chiesa, si richiama alla scena figurativa dell'orante, secondo una tipologia già presente nell'area mediterranea in età protostorica, dai complessi d'arte rupestre dell'età del Bronzo in Valcamonica (Anati, 1982), a quelli del Bacino di Isma dell'età del Ferro nella Giordania Meridionale (Borzatti von Löwenstern, 1998), dove la figura dell'orante, spesso legata al culto solare, propone comunque il grande tema dell'uomo che si colloca di fronte al mistero della vita e ai segreti dell'universo.

Pur nella diversità dei piani cosmici, apparentemente eterogenei ma ben collegati tra loro, seguendo il rito ascensionale (*scala coeli*: Genesi 28, 12-19) dalle colonne del mondo oltre la decorazione della fascia fitomorfa, che richiama l'albero della vita e i ritmi della rigenerazione, si penetra nell'edificio culturale, dove campeggia, come ierofania della fecondità, l'immagine della "Sirena bifida" che, al pari delle Nereidi e dei Centauri, riveste le funzioni iniziatiche, promettendo con la sua avvenenza ed il suo dolcissimo canto al nuovo Ulisse l'immortalità.

Una raffigurazione originale che risulta assente dal panorama culturale della tradizione autoctona paleocristiana, ma velatamente sorretta da un filo segreto che unisce il mondo tardo-romano e germanico ad una comune radice simbolico-religiosa, nel ricco terreno-medio-orientale attraverso la mediazione bizantina, che conferì allo stile "barbarico", dopo i ripetuti contatti economici e culturali tra i due mondi, una maggiore regolarità e fluidità.

Infatti la Sirena con la doppia coda è presente come elegante fregio con tralci e girali di acanto nelle chiese paleocristiane della Siria, e fu riprodotta nel 548, durante la guerra greco-gotica, nella cattedrale di Pesaro, dove compare nelle campiture geometriche delle splendide pavimentazioni musive, contrassegnate da un naturalismo che rievoca i temi ricorrenti nei mosaici di Ravenna all'epoca di Giustiniano (527-565).

Di qui traggono la loro attualizzazione i polivalenti concetti arcaici espressi dall'energico simbolismo figurativo della Sirena, personaggio mitico dalle fattezze di donna-pesce-serpente, che costituisce di per sé l'emblema dell'eterno ritorno, in un rinvio al tempo vivo, scandito dal ritmo biocosmico della fecondità e della

rinascita. La Sirena, dal volto di fanciulla con capelli simmetricamente ripartiti e segnati dal fremito di una vibrante vitalità, emerge come Menade o Medusa anguicrinata dal mondo sotterraneo e dalle acque primordiali, per iniziare una nuova vita all'insegna di una cosmogonia, che si origina come separazione e totale rottura dall'unità primordiale.

Nella marcata centralità offerta dal busto e dal volto di questa figura dalla dualistica valenza simbolica per la complementarità primigenia di acqua e terra, si coglie anche l'implicita ammissione della superiorità originaria della sacralità femminile, che si afferma nelle religioni protostoriche durante il Neolitico con l'avvento del matriarcato, legato alla fertilità della terra e al ruolo svolto dalla donna, detentrici di poteri occulti magico-religiosi, in una società prevalentemente agricola.

Le code poi, nell'incisività lineare del disegno a rilievo, si coniugano e si sviluppano con simmetria complementare, rappresentando l'ambivalenza contenuta in ogni epifania.

Pertanto la Sirena rimanda alla interconnessione analogica consistente tra la fecondità della donna e le fasi lunari, nella diretta dipendenza di un simbolismo lunare-acquatico, contrassegnato dalle dualistiche forze di opposizione e di complementarità insite nelle polarità di bene e male, di catastrofe e resurrezione.

La struttura cosmica dell'intera rete simbolica trova poi ulteriore corrispondenza nella drammatica presenza dei due serpenti androfagi che, nella loro simbologia di morte e tenebre, riprendono, in perfetta simmetria con la figura della Sirena, il tema centrale e si propongono come i severi custodi dell'immortalità, da cui intendono drammaticamente escludere l'uomo.

Essi, collegandosi all'andamento di ogni ciclo cosmico, suggeriscono la germinazione e la fine della vita nella cornice della funzione sotteriologica propria dell'acqua, mentre il neofita nudo, rendendosi disponibile al compimento della cerimonia di morte, rievoca la posizione del fedele nel mondo antico, non come retaggio dei Misteri greco-orientali, ma come diretta filiazione di un linguaggio praticato dalla setta religiosa degli Esseni e già definito nei manoscritti del Mar Morto (Qumran).

Un modello indubbiamente esemplare e dalla forte valenza antropologica di fronte al ciclo cosmico della vita, in cui si disve-

la la struttura dialettica che sta a fondamento della composita condizione umana, così misteriosamente separata e unita nella complementare modalità dell'essere maschile e femminile e così profondamente legata ai ritmi di vita e di morte.

Infatti in questa ultima figurazione si può anche cogliere il rituale della prova finale affrontata dall'eroe-neofita contro i due dragoni che, custodi della realtà assoluta, esprimono in un comune denominatore il potere malefico del mostro divoratore infernale.

Lo stesso simbolismo della nudità rituale allude inevitabilmente alla nudità dell'immersione battesimale (una liturgia che si protrasse fino all'epoca romanica), e al ritorno nel mondo della primitiva innocenza, in quanto si rende necessario il passaggio e la discesa agli Inferi, per poter ascendere al mondo dell'immortalità, contrassegnata dall'immagine paradisiaca del Serafino che, come una "Vittoria alata", con la stessa funzione ornamentale dei "Geni alati" nei templi assiro-babilonesi, si lega necessariamente all'immagine sottostante dell'agnello immolato, contraddistinto dalla croce sul dorso e centro ideale per tutto il Medioevo del mistero della Redenzione della Storia.

Nella rappresentazione dell'angelo, l'artista si rivela un profondo conoscitore delle Sacre Scritture, a cui si attiene con fedeltà ritraendo le sei ali remiganti del Serafino, al fine di significare la rapidità di propagazione del messaggio di Dio (Isaia V,12): "Dei Serafini stavano sopra di lui; con due ali si coprivano la faccia, con due si coprivano i piedi e con due volavano". Mentre il Grifone, animale dal corpo di leone e con testa e ali di aquila, è tradizionalmente interpretato dalla mistica medievale e dallo stesso Dante (Pg XXIX 108) come simbolo di Cristo che con le due nature, umana e divina, entra nella storia e si innalza a guida della Chiesa.

L'ultima sequenza delle immagini simboliche è offerta dalla incisiva e delicata decorazione lineare della doppia spirale che, pur evidenziando una esecuzione astratta, allude implicitamente al tema della *parusia*, così profondamente avvertito dalla Chiesa primitiva. È qui che si verifica la *plenitudo temporis* di S. Paolo, la consapevolezza dell'approdo finale della storia secondo la tradizione giudaico-cristiana con la venuta escatolo-

gica di Cristo e il compimento del regno di Dio.

Gli elementi decorativi a doppia spirale si trovano comunemente incisi, come repertorio figurativo, nelle statue-menhir e nelle tombe megalitiche, segnalando un comune fattore concettuale ed una precisa visione cosmologica ciclica di derivazione indoeuropea, che si diffuse in Europa centro-orientale durante il Calcolitico nel terzo millennio a.C.

Di fronte alle dinamiche di questo complesso viaggio cosmologico, si apre il grande evento della storia in senso cristiano, scaturito dall'assunto solenne dei simboli zoomorfi neotestamentari che, in un'atmosfera messianica e soteriologica, costituiscono una sottile allusione al ricongiungimento finale con la totalità.

Gli altorilievi degli evangelisti, allineati verticalmente e con un preciso ordine gerarchico, si distaccano come protomi dall'insieme iconografico e scandiscono la piena consapevolezza nel cristiano della sua uscita dal cosmo e dall'eterno ritorno del tempo (anaciclosi), per celebrare il suo inserimento nella storia in termini lineari e che ha acquisito una nuova dimensione per la presenza di Dio nel mondo.

La fonte di ispirazione per la raffigurazione dei quattro evangelisti è scritturale e rimanda, oltre che ad Ezechiele (I, 4-14), alla visione profetica della corte celeste dell'Apocalisse (IV, 6-8), in una continuità figurativa con le quattro costellazioni cardinali dello zodiaco mesopotamico: "Io ebbi questa visione", scrive San Giovanni, "attorno al trono stanno quattro Viventi, ciascuno con occhi davanti e dietro. Il primo è come un leone, il secondo come un giovane toro, il terzo ha volto umano, il quarto è come un'aquila in volo".

Nell'antica iconografia cristiana, ed in modo particolare nei mosaici di Santa Prudenziانا e di San Paolo fuori le mura a Roma, essi vennero rappresentati con la figura dei quattro animali, mentre solo successivamente la figura umana fu accostata al corrispondente simbolo teriomorfo.

Il leone, come nell'Egitto dei Faraoni e nel trono di Salomone, assume in San Marco il valore simbolico di vigilanza e di giustizia, di forza e di coraggio, legandosi all'esperienza di Gesù nel deserto e spesso in pittura raffigurato accanto a San Girolamo, mentre nelle chiese romaniche, i leoni, per lo più stilofori, staranno a difesa del

sacro per interdire l'ingresso ad ogni eventuale profanazione.

Una *contaminatio* della tradizione artistica germanica appare poi ravvisabile nel ritratto maschile, simbolo di San Matteo, dove tutti gli elementi del nuovo linguaggio "barbarico" si semplificano in un momento di stilizzazione anticlassica e antinaturalistica, che tende ad escludere la definizione fisiognomica del personaggio, lasciando trasparire quel processo di commistione tra l'antico e gli apporti della nuova realtà che interagendo avrebbero condotto, nell'XI secolo, alla nascita del Romanico.

Tali aspetti, che tendono di per sé ad allontanare l'immagine dalla realtà per valorizzarne il messaggio, non ne cancellano altresì la dolcezza espressiva del volto, che ben si richiama allo stupore primitivo del neofita, come al fascino profetico di quegli antichi sacerdoti, a cui era affidata la conservazione della tradizione religiosa e giuridica del popolo.

Quindi la figura umana, simbolo di San Matteo, si fa portavoce di un messaggio superiore alla Legge mosaica ed alla forza del Diritto romano (*Lex e Jus* sono i termini incisi sulla costola della tavoletta che l'evangelista sostiene sulle palme), in quanto il suo contenuto, per diretta ispirazione divina, ha consentito l'avvio del processo storico-religioso dell'unificazione del mondo ad opera del Cristianesimo.

Ma possiamo anche ipotizzare che l'artista-teologo abbia voluto sottolineare il valore fondamentale rivestito, nell'economia della storia della salvezza, dal binomio uomo-messia, motivo guida del Vangelo secondo Matteo, rivendicando in tale maniera l'ortodossia della doppia natura di Cristo che il "docetismo" mirava a mettere in discussione, svalutando la sua nascita umana e la realtà delle sue sofferenze e della sua morte.

Sulla sua testa si impianta poi l'aquila giovannea che, collocata in alto in segno di ascensione verso l'empireo e in una continuità aulica e celebrativa della dignità regale di Cristo e dell'Imperatore, conferma la superiorità dello spirito sulla materia, dell'intelletto sull'istintualità, la vittoria del *Logos* e della temperanza, ma anche il vincolo sempre più forte che si andò stabilendo, dopo l'ufficializzazione del culto cristiano, tra potere spirituale e potere temporale.

4. *La Sirena di Bayonne*

Nel disegno della "Sirena" leonardiana del Museo Bonnat di Bayonne è stato invece eliminato il contesto narrativo didascalico-religioso, presente nelle raffigurazioni di Gropina, per caricare la sua interpretazione di un rinnovato impegno metaforico.

Alla fine del 1479, il Verrocchio venne incaricato di realizzare a Venezia il monumento in onore di Bartolomeo Colleoni, per cui Leonardo, lasciata dopo sette anni la bottega del maestro, secondo l'Anonimo Gaddiano (f. 88r) "stette da giovane col Magnifico Lorenzo de' Medici et dandoli provisione per sé il faceva lavorare nel giardino sulla piazza di San Marcho": un centro di conservazione della raccolta medicea diretta dallo scultore Bertoldo di Giovanni, che stimolava con entusiasmo i giovani artisti allo studio dell'antico.

In questo ambiente, dove si privilegiava l'insegnamento delle arti plastiche, Leonardo rifuggì da facili allineamenti e, assecondando la sua inquieta creatività, sottesa a sperimentare continuamente inedite soluzioni artistiche, ricercò anche fuori del Palazzo Medici, pur ricco di antiche opere d'arte, spunti figurativi cui ispirarsi in vista di imminenti committenze.

Proprio allo stesso periodo è datata la realizzazione di un disegno di Windsor (RL 12395r), dove Leonardo aveva raffigurato, in una interrelazione di scienza e arte, il processo di erosione e di sfaldamento delle rocce ad opera dell'acqua lungo una forra, che ben rievoca, nelle sue specifiche caratteristiche geomorfologiche, le "balze" del Valdarno Superiore, probabilmente già osservate con lo spettrografo.

Se questo disegno di paesaggio risultasse coevo al disegno della "Sirena" e quindi eseguito prima che l'artista si trasferisse a Milano alla corte del Moro (1482), pur scartando l'ipotesi formulata da alcuni storici dell'arte (Reinak, Frizzoni, Malaguzzi-Valeri, e più recentemente Davies e Clark) sul possibile trasferimento di Leonardo da Firenze con la tavola già ultimata della prima "Vergine delle Rocce" (1483), dovremmo però convenire che l'artista avrebbe potuto avvalersi di schizzi e bozzetti di quel particolare paesaggio valdarnese, per costruire la struttura portante dell'arcana prospettiva rocciosa che anima il fondo del suo capolavoro, poi meditato con maggiore consapevolezza scientifica durante



Fig. 2. Leonardo da Vinci. La "Sirena bifida" (Museo Bonnat, Bayonne)

il periodo della maturità nella versione londinese.

Pertanto la Pieve di Gropina, ben nota per la sua importanza amministrativa, non distante da Firenze e per di più situata lungo la Cassia Antica, ai margini degli spettacolari calanchi valdarnesi, divenne per Leonardo occasione di studio tra il 1480 e il 1482, affascinato dalla figura della "Sirena bifida" scolpita nel suo pergamino: una creatura dalla valenza sessuale concettualmente ambigua e partecipe di un carattere androgino, riflesso inconscio della sua complessa sessualità.

L'investitura di ulteriori significati e allusioni simboliche, che l'artista volle attribuire alla "Sirena" del foglio di Bayonne, è poi volta al recupero dell'antico, per superare la componente altomedievale "barbaro-gotica" del modello e aderire in tale maniera ad una visione intellettualistica che meglio si attagliava al gusto e all'interpretazione "moderna" del mito.

Pur trattandosi quindi di una rielaborazione e di un evidente adattamento morfologico dei motivi contenuti nel prototipo, Leonardo ne ripropose con cura filologica i motivi essenziali, effettuando nella sensibilità del suo classicismo, leggerissime varianti.

Allora la "Sirena" appare come una principessa nata dalle acque, da cui deriva la sua trasfigurazione nella regale e sovrana fanciulla che, svincolata da ogni ingenuo primitivismo, è incaricata con la sua elegante e inedita compostezza, di fecondare l'Universo. Adorna di foglie di acanto, segno di immortalità, e da germogli e infiorescenze terminali a rosetta, essa diviene simbolo di rigenerazione ed assicura con la sua presenza, in una armonica *coniunctio oppositorum* di braccia e code, l'ordine delle stagioni e l'eterno ruotare del ciclo cosmico, dove il legame tra cielo, terra e acqua si fa perenne e immutabile.

Essa non è la "Venere dei Medici" o la "Venere" del Botticelli, non esprime l'effimera bellezza integrata nell'ideologia platonica dell'epoca laurenziana, ma piuttosto evoca una potenza primigenia che nel suo movimento circolare e rotatorio, assume i connotati della forza meccanica e cinetica, dal sapore aristotelico-pitagorico, che anima il ciclo dell'intera Natura collegando le varie fasi della vita.

I miti avevano trovato illustri cultori negli esponenti più presti-

giosi della cerchia medicea, dal Ficino al Poliziano e nelle botteghe degli artisti da Donatello al Pollaiuolo, dal Verrocchio al Botticelli, che in un continuo colloquio con l'antico avevano attinto da quel mondo un ampio ventaglio di elementi iconografici e di soggetti in grado di suggerire e di promuovere dinamiche soluzioni e contributi innovativi alla loro feconda attività artistica.

Nella sua *Descriptio urbis Romae*, l'Alberti reduce dalla missione diplomatica del 1471 a Roma per l'elezione di Sisto IV, aveva definito i capisaldi del classicismo rinascimentale fiorentino.

Pertanto l'attenta frequentazione dell'antico suggellò le opere degli artisti del primo Rinascimento, che nei sarcofagi, nei marmi, nelle statue, nelle gemme, nelle medaglie del collezionismo mediceo e negli affreschi della *Domus Aurea* neroniana, avevano trovato anche le immagini per il decoro pittorico e architettonico con satiri e sileni, sfingi e tritoni, centauri e grottesche. Donatello stesso aveva studiato proprio sulla ceramica "sigillata" aretina il rilievo poco aggettante, quasi millimetrico, degli ornamenti e delle figure, per poi sviluppare e derivarne in forma originale la tecnica dello "stacciato".

Continui rinvii verso il mondo antico affiorarono per la prima volta e con una certa insistenza nei codici miniati di Monte e Gherardo di Giovanni, realizzati per Mattia Corvino e per Alfonso d'Aragona (1487), a testimonianza di un gusto che si stava diffondendo nelle corti italiane ed europee da Firenze a Mantova, da Napoli a Milano, da Ferrara a Buda, dove la passione antiquaria ed il possesso di oggetti antichi, sempre più ambiti, si erano trasformati in segno di qualificato prestigio culturale ed economico.

Leonardo quindi aveva ben assimilato questa atmosfera di rinascita culturale e tradusse, anche in questo disegno della "Sirena", i caratteri di quella concezione della natura, interpretata come forza vivente e universale, che risultò una costante vettoriale della sua filosofia.

Il disegno infatti, divenuto strumento di ricerca e chiave interpretativa della realtà, lo aveva sospinto ad aderire a quella tradizione ermetica che, da Pitagora a Trismegisto e all'esoterismo platonico, iniziava alla decifrazione e alla gnosi della realtà, nel proporre in modo compiaciuto un sapere simbolico, che Leonardo vincolò fortemente al carattere scientifico delle sue osservazioni

naturalistiche, qui ben esemplificate dalle ventose sessili disposte lungo la faccia ventrale delle code.

Pertanto il disegno si configurava come un linguaggio che consentiva di conoscere e di approfondire tutti i fenomeni e gli infiniti aspetti del reale, consentendo all'artista, per le sue potenzialità espressive e creative (Pedretti, 1992), di gareggiare con la Natura per infondere nelle "sue figure il moto e il fiato" (Vasari, 1568).

Così nella "Sirena" si coglie la calcolata interazione tra rilievo e incidenza del flusso di luce, che consente all'immagine di entrare nello spazio, dove il movimento della figura, rivolta verso la sorgente luminosa, diviene segno di intensa vitalità interiore.

Su questa articolata prospettiva verte la lettura del disegno-abbozzo della "Sirena" di Bayonne, la cui reinterpretazione creativa scaturiva dalla necessità di riproporre la decifrazione del mistero che anima l'esistenza umana, di fronte ai grandi temi e agli interrogativi dell'universo.

Pertanto la "Sirena bifida", proponendosi come l'archetipo che riflette in sé l'idea della rigenerazione e collegandosi in termini propedeutici al processo dinamico che pervade la natura arcana e primigenia della "Vergine delle Rocce" ("la terra è femmina e l'acqua è l'elemento generatore", recita il *Pimander*, letto da Leonardo nel volgarizzamento di Amerigo Benci), invita a cogliere, in una combinazione di arte e simboli, la dimensione profonda e il nesso che lega le vicende umane al mistero della vita, dove essa rappresenta, sulla filigrana del concetto rinascimentale di *natura naturans*, la sostanziale forza motrice della realtà.

La "Sirena" allora, come la "Madonna dei fusi", incarna il tema della Grande Dea che, padrona del tempo, tesse le fila del destino, alla cui decifrazione si accede, come in una discesa negli abissi, con il rito iniziatico del neofita, per cogliere il vincolo della composizione dell'universo che, nel viaggio dell'anima dell'*Hipnerotomachia Poliphili* (1499) di Francesco Colonna, sarà poi rappresentato dalla potente e splendida Venere, madre comune di tutte le cose, degli uomini e degli dei.

In definitiva, questa singolare raffigurazione costituiva agli occhi di Leonardo la sintesi di una storia sacra primordiale, la rivelazione dell'antica totalità divina dal cui grembo rinvigorito e maturo, adorno di perle, scaturivano i germogli vegetali che, nel

trionfo della natura, per la coesistenza di motivi acquatico-floreali e vegetal-femminili, suggerivano la ripetizione, in un tempo mitico, della inesauribile e cinetica formazione dell'universo.

In tale prospettiva di energie vitali, terra e acqua, come elementi primordiali, trovavano il loro punto di interferenza e di comunicazione nell'ombelico della donna che, anello di congiunzione tra i due piani cosmici (*axis mundi*), associava l'antico culto ctonio alla potenza germinativa dell'acqua, deputata in Leonardo a sovrintendere al perpetuarsi delle più inattese e radicali trasformazioni della realtà.

BIBLIOGRAFIA

- ANATI E., *I Camuni. Alle radici della civiltà europea*, Jaca Book, Milano, 1982.
- BACCI P., *Antichità del tempio di S. Pietro a Gropina*, Firenze, 1969.
- BERENSON B., *The Drawings of the Florentine Painters*, Londra, 1906.
- BORZATTI VON LÖWENSTERN E., *Astrattismo e simbolismo ideogrammatico nella produzione rupestre calcolitica del Bacino di Isma (Giordania Meridionale)*, "Studi per l'Ecologia del Quaternario", n. 20, Firenze, 1998.
- CASTELFRANCO G., *Leonardo da Vinci*, Milano, 1952.
- CLARK K., *Leonardo da Vinci: An Account of His Development as an Artist*, Cambridge, 1952.
- DOUGLAS R. L., *Leonardo da Vinci: His Life and His Pictures*, Chicago, 1944.
- ELIADE M., *La nostalgia delle origini*, Morcelliana, Brescia, 1972.
- FABRI C., *Il pulpito della pieve di Gropina*, in "Le Balze. Una storia lunga centomila anni nella valle dell'Arno", Editoriale Tosca, Firenze, 1996.
- FATUCCHI A., "Sesto Aretino" e la "Terra Barbaritana", "Atti e Memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze", vol. XXXVIII, 1965-67, Arezzo.
- FATUCCHI A., *Aspetti dell'invasione longobarda del territorio aretino*, "Atti e Memorie della Accademia di Lettere, Arti e Scienze", vol. XLI, 1973-75, Arezzo.
- MALAGUZZI-VALERI F., *La corte di Ludovico il Moro*, Milano, 1915.
- MURATORI L. A., *Antiquitates Italicae Medii Aevi sive Dissertationes*, Typis Michaelis Bellotti, Tomus XIII, Arretii MDCCLXXVIII.
- OTTINO DELLA CHIESA A., *L'opera completa di Leonardo pittore*, Rizzoli Editore, Milano, 1967.
- PEDRETTI C., *Leonardo. Il disegno*, "Art e Dossier", Giunti, Firenze, 1992.
- POPHAM A. E., *The Drawings of Leonardo da Vinci*, Londra, 1946.
- REINACH S., *Répertoire de peintures du Moyen Age et de la Renaissance*, III, Paris, 1910.
- REPETTI E., *Dizionario geografico-fisico-storico della Toscana*, Firenze, 1833.
- SALMI M., *La Pieve di Gropina*, "Atti e Memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze", vol. XXXVI, 1952-57, Arezzo.
- SALMI M., *Civiltà artistica della terra aretina*, Novara, 1971.
- SALMI M., *Nuove ricerche nella Pieve di Gropina*, 'Commentarii', a. XXIV, fasc. III, Roma, 1973.

- STARNAZZI C., *Leonardo in terra di Arezzo*, "Studi per l'Ecologia del Quaternario", 17, Firenze, 1995.
- STARNAZZI C., *La Gioconda nella valle dell'Arno*, "Archeologia Viva", n. 58, Giunti, Firenze, 1996.
- STARNAZZI C., *Leonardo da Vinci: la rappresentazione cartografica e pittorica del paesaggio toscano*, "L'Universo", LXXVI, n. 5, I.G.M., Firenze, 1996.
- STARNAZZI C., *Leonardo da Vinci e la preistoria del Valdarno*, "Studi per l'Ecologia del Quaternario", 19, Firenze, 1997.
- STARNAZZI C., *Leonardo da Vinci: un cartografo tra Euclide e Tolomeo*, "L'Universo", n. 4, I.G.M., Firenze, 1998.
- STARNAZZI C., *Leonardo da Vinci e la Battaglia di Anghiari*, "Atti e Memorie della Accademia di Lettere, Arti e Scienze", vol. LIX, 1998, Arezzo.
- STARNAZZI C., *Le carte di Leonardo: il Trasimeno e le Chiane nel sogno di un ingegnere idraulico*, "L'Universo", n. 4, I.G.M., Firenze, 2000.