

Il diluvio nella storia dell'arte

Indagine esemplare sul Rinascimento e il XX secolo

di *Petra Richter*

1. *La rappresentazione del diluvio*

Il tema del diluvio è occasione di raffigurazione artistica fin dalle prime manifestazioni dell'arte cristiana, e continua ad esserlo anche dopo che in essa interviene il processo di secolarizzazione iniziato durante il Rinascimento. Tuttavia, tema e principi figurativi nel contesto di mutazioni teologiche, culturali e politiche, sono soggetti ad un continuo cambiamento, che in definitiva porta allo svuotamento del contenuto cristiano nell'epoca moderna. Il contenuto simbolico del diluvio viene sostituito da immagini apocalittiche e da visioni della fine del mondo, provocate dall'autoannientamento dell'uomo, da una catastrofe atomica o ecologica.

Come base della rappresentazione figurativa del diluvio, si pone il testo biblico della storia di Noè narrata nell'Antico Testamento, in *Genesi 6-9*.¹ Già in epoca paleocristiana vengono presi in considerazione i seguenti temi: l'antefatto del diluvio, il suo annuncio, il comando di Dio a Noè di costruire un'arca, la costruzione dell'arca stessa, l'entrata degli uomini e degli animali nell'arca (fig. 1), l'arca che galleggia sui flutti, il diluvio (fig. 2), l'invio del corvo e della colomba, Noè che manda la colomba a vedere se le acque sono passate (Mosaici della Basilica di San Marco), l'approdo dell'arca sul Monte Ararat, l'uscita dall'arca (Mosaico del duomo di Monreale; Raffaello, *Logge del Vaticano*, 1517-1519) e il sacrificio di ringraziamento di Noè.

Insieme alla base del testo biblico, confluiscono nelle rappresentazioni dell'arte cristiana, anche modelli antichi e fonti mitologiche: così, i rilievi della Colonna di Traiano a Roma, dove sono rappresentati uomini che annegano tra i flutti, rappresentano un importante elemento di congiunzione tra le primissime illustrazioni del diluvio e i loro modelli tardo-antichi. Allo

Si pubblica qui il testo della conferenza tenuta dall'autrice il 14 aprile 2000 a Trento, nell'ambito del ciclo di incontri «I venerdì del Diluvio», organizzato dal Centro per le Scienze Religiose in collaborazione con il Museo Tridentino di Scienze Naturali e il quotidiano «l'Adige». Traduzione di *Paola Lopane*.

¹ Nella catastrofe primordiale del diluvio, narrata nell'Antico Testamento in *Genesi 6, 5-9, 17*, sono presenti due tradizioni, quella Jahvista e quella Sacerdotale. L'epos babilonese di Gilgamesh è affine alla rappresentazione biblica, senza però che esista un rapporto letterario diretto.

stesso modo, la rappresentazione di Noè come figura orante, in piedi, in un'arca a forma di cassa (Catacombe di Marcellino, Roma), è stata tratta da fonti antiche che si riallacciano al salvataggio in una cassa di Danae, Semele o Dioniso. Questo tipo di rappresentazione compare nell'arte sepolcrale romana dal Duecento e dal Trecento e, infine, viene mantenuta dagli artisti italiani durante tutto il Medioevo.



Figura 1. Mosaici della Basilica di San Marco a Venezia: *Entrata degli animali*.

Il mito del diluvio di Deucalione, narrato da Apollodoro² e nelle *Metamorfosi* di Ovidio (240-414), trova spazio soprattutto nelle rappresentazioni rinascimentali (Giulio Romano, *Zeus distrugge l'umanità per mezzo del diluvio*, 1499-1546, Villa Farnesina, Roma).

² «Quando Zeus decise di annientare il genere umano per mezzo di un gigantesco diluvio, Prometeo suggerì al figlio di costruire un battello e di riempirlo di provviste. Deucalione e Pirra vagarono



Figura 2. MICHELANGELO, *Diluvio Universale*, 1509, Cappella Sistina, Roma.

2. Le raffigurazioni medievali

Uno degli scopi primari dell'arte cristiana è quello di sostituire il libro per l'osservatore che non sa leggere ed educare l'uomo a diventare «un cristiano credente»: «Ciò che insegnano i teologi, lo insegna anch'essa».³

Solo il carattere didattico della rappresentazione artistica ha come conseguenza l'elemento fondamentale simbolico dell'arte medievale, soprattutto perché il linguaggio della Bibbia, per definire le verità sovrasensibili, si serve

con la nave per nove giorni e per nove notti prima di posarsi sul monte Parnaso»; *Reclams Lexikon der antiken Mythologie*, Stuttgart 1974, p. 153.

³ H. VON DER GABELENTZ, *Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter*, Straßburg 1907, p. 3, citato in K. KÜNSTLE, *Symbolik und Ikonographie der christlichen Kunst. Zur Methodologie der*

di espressioni figurative e di metafore. Il linguaggio figurativo medievale, in tal modo, sviluppa dei segni iconografici al contempo astratti e concreti, che definiscono esaurientemente l'oggetto e, nello stesso tempo, rimandano simbolicamente a un contesto religioso. Sotto l'influsso dei teologi, i quali vedevano nella tendenza illusionistica all'imitazione una deviazione dalla pregnanza simbolica e una carenza di tensione verso la trascendenza, si sono sviluppate delle forme di rappresentazione in cui non hanno valore né gli ordini di grandezza, né le relazioni spaziali del mondo empirico. Lo spazio dell'immagine si appiattisce in una superficie ideale, gli oggetti e le figure perdono la loro materialità. La rinuncia alla prospettiva spaziale e alle proporzioni organiche del corpo, si presenta in modo particolare nelle monumentali rappresentazioni a mosaico, tipica tecnica figurativa dell'epoca paleocristiana. Nei programmi figurativi tipologici che si fondano sul concetto che l'Antico Testamento si debba leggere come un'anticipazione del Nuovo, e quest'ultimo come un compimento dell'Antica Alleanza,⁴ l'Arca, ad esempio, viene paragonata alla croce, il racconto del diluvio viene presentato come monito in vista del Giudizio Universale, Noè tra i flutti viene interpretato come prefigurazione del battesimo⁵ (Vetrata del Duomo di Colonia; Miniatura di un codice dal tesoro del Duomo di Trèviri, 1200 ca.). L'interpretazione tipologica dell'arca come simbolo della croce e come prefigurazione della Chiesa, si pone soprattutto nel momento in cui l'imperatore Costantino (306-339) eleva il cristianesimo a religione di stato dell'impero mondiale romano, e in cui la Chiesa diviene Chiesa di stato. La disputa, nuovamente ripresa con la Riforma e avente per oggetto il divieto fatto a Mosè di costruirsi immagini (Es 20,3), si può leggere chiaramente anche nella rappresentazione del tema del diluvio. Infatti, nella Bibbia di Lutero, si attenua l'interpretazione dell'arca come Chiesa potente e, per i fedeli, essa torna nuovamente a essere simbolo del battesimo, e il diluvio monito al pentimento. L'arca come simbolo della Chiesa torna ad acquisire rilevanza e a svilupparsi come tema figurativo autonomo solamente con la Controriforma.

christlichen Ikonographie, in E. KAEMMERLING (ed), *Ikonographie und Ikonologie. Bildende Kunst als Zeichensystem*, I, Köln 1984, p. 67.

⁴ Lc 24,44: «bisogna che si compiano tutte le cose scritte su di me nella legge di Mosè, nei Profeti e nei Salmi». Queste interpretazioni si ricollegano, tra l'altro, ai padri della Chiesa Origene e Tertulliano.

⁵ Già verso il 150 Giustino Martire, in un dialogo con l'ebreo Rabbi interpreta il diluvio come prefigurazione del battesimo: «che il mistero dell'Incarnazione si è compiuto con il diluvio ... Cristo, il primogenito di tutte le creature, è a sua volta origine di un'altra stirpe che Egli ha generato dall'acqua e dalla fede e dal legno, in cui si racchiude il mistero della croce, allo stesso modo il legno salvò anche Noè, il quale con i suoi si recò tra le acque ... E infatti per mezzo dell'acqua, della fede e del legno coloro che già prima sono disposti, e si convertono rispetto a ciò che hanno commesso, sfuggiranno il Giudizio di Dio che dovrà venire»; K. SCHEFOLD, *Römische Kunst als religiöses Phänomen*, Hamburg 1964, p. 59, citato in H. HOHL, *Die Darstellung der Sintflut und die Gestaltung des Elementaren*, Tübingen 1967, p. 8.

3. *Il Rinascimento*

La rivalutazione dell'arte, l'idea di artista autonomo e la discussione sul carattere artistico delle sue invenzioni, conducono in Italia, alla fine del Trecento, a una nuova comprensione dell'immagine e a un mutamento della produzione artistica. Essa rimane perlopiù all'interno della tematica e della finalità religiosa, ma in ragione della crescente secolarizzazione, la sfera profana assume uno spazio sempre più ampio: lo sfondo architettonico e paesaggistico, il ritratto di persone considerate individualmente e l'autonomia degli oggetti svolgono un ruolo sempre più importante anche nelle pale d'altare. Gli artisti prendono le distanze dai modelli tradizionali e dalle forme simboliche astratte, e liberano l'immagine dalla sua posizione funzionale alla sostituzione dei testi scritti e all'istruzione dei laici.

Il postulato enunciato dai teorici del Rinascimento (Cennino Cennini, 1370 ca. - 1440 ca., Leon Battista Alberti, 1404-1472) circa la massima imitazione possibile della natura, che presuppone una ripresa dell'antichità, introduce un processo all'interno del quale si sviluppa l'autonomia delle arti figurative. Con l'applicazione delle leggi della prospettiva e della teoria delle proporzioni, per l'artista diviene possibile la rappresentazione degli eventi in modo rispondente alla realtà.

Nella ricerca di una concordanza maggiormente possibile tra l'oggetto reale e la sua rappresentazione nell'opera d'arte, si mostra la forza creatrice dell'artista che viene paragonata alla *natura naturans*. Il quadro diventa paradigma della creazione, del cosmo creato secondo numero e misura. Accanto alla legge dell'imitazione della natura, nel Cinquecento, vengono rivalutate la libertà dell'immaginazione e la fantasia dell'artista, che si dispiegano nel progetto spirituale, nell'idea, e alla fine nel disegno.

L'applicazione artistica di metodi di rappresentazione fondati scientificamente, allo stesso modo, vede come conseguenza un cambiamento tipologico nella rappresentazione del diluvio. Le rappresentazioni medievali trascuravano gli aspetti empirici, e si limitavano alla raffigurazione dei dettagli considerati necessari alla simbolizzazione dell'evento e alla trasmissione evidente del messaggio salvifico. Le possibilità di rappresentazione artistica che si presentano con il realismo illusionistico, a partire dal Quattrocento portano a una secolarizzazione del tema, che raggiunge una nuova pretesa di verità. In ragione della crescita di stima delle prestazioni artistiche, gli artisti ottengono una maggiore autonomia nella rappresentazione del tema, introducono con maggior forza le proprie idee e la propria fantasia. Il rapporto di maggiore distacco tra uomo e natura che si sviluppa nell'età moderna, rende possibile una visione dell'evento del diluvio a partire dalla posizione del soggetto e non solo «come manifestazione di una realtà superiore nella storia dei patriarchi». ⁶ L'osservatore percepisce l'evento del diluvio come espressione della potenza della natura, il cui autore divino, nella sua onnipotenza

⁶ H. HOHL, *Die Darstellung*, p. 31.

non percepibile a livello razionale, viene visto, invece, come espressione del suo ordine cosmico. In quanto artefice del mondo, egli può disporre di esso, distruggendolo nel diluvio, per poi concludere con Noè un'alleanza come segno della sua clemenza. Il diluvio, quindi, come esperienza di forze naturali, non è originariamente una catastrofe spiegabile con la natura stessa, ma è «storia dell'umanità e della salvezza».⁷ Nelle rappresentazioni rinascimentali del diluvio, la sovranità di Dio e la caducità dell'uomo si scoprono come elementi carichi di tensione, raffigurabile per mezzo dell'unificazione prospettica dello spazio.

Secondo il biografo Giorgio Vasari il primo artista a cui la rappresentazione del diluvio grazie alle leggi della prospettiva riesce con pregnanza illusionistica, è Paolo Uccello (1397-1475), con la sua opera pittorica, *Il Diluvio*, 1450 ca.

In contrasto con la tradizione pittorica medievale, Paolo Uccello, nei suoi affreschi (1450 ca.) del chiostro di Santa Maria Novella a Firenze, non sceglie più l'uscita dall'arca, come aveva fatto ancora Ghiberti nel rilievo sulle porte del Battistero di Firenze, bensì pone l'accento sulla rappresentazione della paura dell'uomo:

«Vi fece il Diluvio con l'arca di Noè, nel quale con tanta fatica e con tant' arte diligenza lavorò i morti, la tempesta, il furore de' venti, i lampi delle saette, il troncar de gli alberi e la paura de gli uomini, et in iscorti le figure in prospettiva, come una morta che il corbo le cava gli occhi et un putto annegato, che per avere il corpo pieno d'acqua, fa di quello uno arco grandissimo. Dimostravvi ancora varii effetti diminuì le figure ancora per via di linee in prospettiva».⁸

La strutturazione prospettica dello spazio genera un tratto di profondità che, con l'aiuto delle raffiche di vento, trascina addirittura gli uomini verso il basso. Nella raffigurazione dell'arca, Paolo Uccello ha fatto propria l'interpretazione di Origene, che se la immaginava come una piramide tronca suddivisa in tre piani per gli uomini e gli animali, e in due per le scorte alimentari e i rifiuti. Conferendo agli uomini che scappano davanti ai flutti del diluvio le peculiarità di ritratti di personaggi contemporanei, egli trasferisce il mito biblico nel presente del Quattrocento e spezza la concezione di unità di spazio e tempo. Egli risolve il problema della rappresentazione cronologica dei fatti, collocando l'una accanto all'altra le due scene separate nello spazio – a sinistra, l'avanzare dei flutti e a destra, il loro rifluire. Con un riferimento ai criteri delle raffigurazioni medievali, Noè non è inserito nella compagine prospettica, ma sovrasta gli accadimenti uscendo dall'evento scenico. Diversamente dall'umanità che s'inabissa, Noè ha stretto un patto d'alleanza con Dio, e ciò lo preserva dalla fine.

⁷ *Ibidem*, p. 33.

⁸ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze 1550, a cura di L. BOLLOSI e A. ROSSI, Torino 1986, p. 239.

Michelangelo (1475-1564) nella rappresentazione del *Diluvio Universale* (fig. 2) nell'affresco della volta della Cappella Sistina (1509),⁹ prolunga la tipologia medievale, dal momento che il diluvio come evento *ante legem* viene contrapposto ai tempi *sub legem* (*Storie dalla vita di Mosè*) e '*sub grazia*' (*Storie dalla vita di Gesù*) dei cicli di affreschi inferiori del Quattrocento. Si crea in tal modo un legame tematico con la raffigurazione di C. Rosselli di *Mosè che attraversa il Mar Rosso*, interpretata secondo la concezione tipologica come diluvio in quanto prefigurazione del battesimo. Michelangelo spezza però la tradizione figurativa, tralasciando l'attesa costruzione dell'arca e l'uscita, e cambiando la sequenza cronologica degli eventi. Il ciclo termina con *L'ebbrezza di Noè* e, perciò, con la maledizione della discendenza dell'unico figlio, compresa nella rappresentazione. Per aver guardato il corpo nudo di suo padre, Ham e la sua stirpe perdono il diritto alla benedizione di Dio. Contrastando la tradizione figurativa, che termina generalmente con il sacrificio di ringraziamento di Noè, Michelangelo non riallaccia l'evento al momento della redenzione, ma sottolinea la raffigurazione degli uomini disperati destinati all'annientamento, perché esclusi dalla grazia di Dio. I quattro gruppi di persone rappresentati in dimensioni sempre più ridotte e chiaramente distinti gli uni dagli altri, cercano di sfuggire alle acque che avanzano inesorabilmente. Il gruppo di destra si è salvato su una collina e cerca protezione dalla pioggia sotto un telo. Un vecchio che recupera il figlio morto, cerca di trovare la salvezza su quest'altura. Un gruppo si arrampica sull'arca dalla quale si allontana una colomba bianca. Con il suo avvicinarsi o il restare lontana, essa dovrà dare un segno della salvezza. Al centro del quadro, degli uomini disperati si aggrappano ad una barca che si sta quasi capovolgendo tra i flutti che avanzano. Alcuni occupanti della barca respingono con violenza questi uomini in cerca di salvezza. Il gruppo di sinistra cerca di salvarsi su una collina con i propri ultimi oggetti domestici, così una giovane donna tiene in equilibrio sulla testa una sedia da cucina. Un giovane porta la moglie, che con il viso contratto per il terrore, osserva l'inesplicabile avvenimento. Una madre avvolge tra le enormi braccia il suo bambino in segno di protezione, mentre un altro figlio le si aggrappa alla gamba. Sull'albero, ormai spoglio, piegato dal vento sopra di loro si arrampica un giovane che cerca riparo. All'albero rinsecchito e al ceppo dell'albero reciso, simbolo della forza vitale stroncata sul suo sorgere, si contrappone l'albero ancora verde, che indica la vita, la salvezza di Noè. Nella tradizione della simbolica antica e medievale, nella leggenda della croce e nel Purgatorio di Dante, l'albero della conoscenza del bene e del male per mezzo del peccato originale diviene l'albero della morte. Perde la sua chioma fresca perché è stato la causa del peccato originale. L'albero che inverte viene invece fatto fiorire dalla redenzione di Cristo.

⁹ La Cappella Sistina serviva come santuario esclusivo dei papi per le feste e le cerimonie liturgiche più importanti. Sisto IV (1471-1484), che incaricò Michelangelo dell'affresco, era assolutamente consapevole del particolare effetto del dipinto monumentale e lo pose come simbolo della sua teologia e del suo potere politico.

Con questa simbologia delle piante Michelangelo introduce nel messaggio del dipinto l'ancestrale speranza della redenzione nonostante la miserabile debolezza umana.¹⁰ (La rappresentazione completa dell'albero è stata quasi del tutto distrutta dalle scosse provocate dall'esplosione della polveriera a Castel Sant'Angelo nel 1797.)

Vasari, nella sua descrizione degli affreschi, si mostra particolarmente impressionato dalla rappresentazione degli uomini che fuggono di fronte alla morte:

«diverse morti d'uomini, che, spaventati dal terror di que' giorni cercano il più che possono, per diverse vie, scampo alle lor vite. Percioché, nelle teste di quelle figure, si conosce la vita esser in preda della morte».¹¹

La posizione dell'arca, contrariamente alla tradizione figurativa (Uccello), si sposta sullo sfondo. È vero che in questo modo essa rimane intatta davanti alla furia distruttrice dei flutti e, pertanto, si conserva come luogo di salvezza, ma la sua importanza, come Chiesa potente, preposta alla redenzione degli uomini, perde peso di fronte alla sorte di coloro che sono destinati al declino. Il principio di composizione scelto da Michelangelo (il cosiddetto modello Repoussoir) divide diagonalmente la scena anteriore dall'accadimento centrale e dal livello retrostante, ossia dall'arca, e ciò ci rimanda a elementi figurativi manieristici. Questa struttura dell'immagine verrà veicolata nel periodo successivo, come ad esempio da Raffaello nelle Logge, *Diluvio*, 1517-1519. Con questo principio compositivo, Michelangelo produce un incremento dinamico di tensione dell'evento.

Nella strutturazione creativa della figura umana, Michelangelo non asseconda solamente l'obbligo di imitare gli antichi e la natura, ma segue anche l'estetica platonica, che, nella forma rappresentativa idealizzata, vedeva incarnato il tipo perfetto di bellezza terrena.¹² Lo studio esatto della natura è il presupposto della fantasia, ma viene enfatizzato dall'immaginazione. Rappresentando i corpi umani nella loro nudità, Michelangelo spersonalizza le figure, cosicché esse rappresentano l'umanità in generale. Per mezzo di questa espressione artistica egli riesce a sottolineare la validità universale dell'evento. Senza alcun collegamento spaziale o temporale, l'episodio biblico diventa una catastrofe dell'umanità, un «mitico accadimento primordiale».¹³ Le posizioni dei corpi tormentati e pieni di dolore che, nelle loro forme

¹⁰ G.B. LADNER, *Pflanzensymbolik und der Renaissancebegriff*, in A. BUCK (ed), *Zu Begriff und Probleme der Renaissance*, Darmstadt 1969, pp. 363 s.

¹¹ G. VASARI, *Le vite*, p. 895.

¹² Che nella rappresentazione degli affreschi del soffitto abbiano influito concezioni neoplatoniche (Michelangelo conosceva bene la filosofia neoplatonica grazie alla sua amicizia con Lorenzo de' Medici), viene messo in dubbio da studi recenti (cfr. H. BREDEKAMP, *Götterdämmerung des Neuplatonismus*, in A. BEYER (ed), *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, Berlin 1992, pp. 75-83). Hartt ipotizza che lo sviluppo del programma teologico sia da ricondurre al francescano Marco Vigerio (cfr. F. HARTT, *Michelangelo. Gemälde*, Köln 1965, p. 30). Tolnay ritiene invece che Michelangelo sia l'unico ideatore del programma (cfr. C. DE TOLNAY, *The Sistine Chapel*, Princeton 1949, p. 20).

¹³ H. HOHL, *Die Darstellung*, p. 44.

contorte, nei movimenti e nei gesti contrapposti, anticipano il manierismo, sono la manifestazione della lotta per la sopravvivenza, del soccombere e della perdita della speranza di poter sfuggire al diluvio. Comunque, nella rappresentazione stessa dell'orrore e del terrore, vengono conservate la legge della bellezza (qualsiasi bellezza fisica viene concepita come simbolo della bellezza divina) e la legge dell'armonia, tratto fondamentale dell'arte rinascimentale. Nell'assimilazione soggettiva del tema, Michelangelo si stacca dalla tradizione figurativa e imprime inequivocabilmente alla sua opera la sua impronta personale. Nella scelta della successione delle scene e nella descrizione drammatica degli uomini che sfuggono ai flutti sempre più alti, Michelangelo pone l'accento sul concetto di predestinazione. Nella divisione dell'umanità in eletti e reprobri, egli interpreta il testo biblico come tragedia umana, mettendo da parte la questione del concetto di grazia. La problematica della predestinazione, Michelangelo l'affronterà ancora, vent'anni più tardi, nel *Giudizio Universale* della Cappella Sistina.

Tintoretto, nella sua raffigurazione nella Chiesa della Madonna dell'Orto, 1560-1565, interpreta il *diluvio* come parte del Giudizio Universale. Grazie a un ulteriore dinamismo delle figure e dell'evento, egli ottiene una maggiore enfaticizzazione della drammaticità e dell'elemento fantastico di una visione apocalittica. L'uomo, contrariamente a quanto avveniva nel pensiero rinascimentale, viene visto nuovamente in una relazione di estrema dipendenza dalla divinità, che si manifesta nella sfera sovraumana, non razionale.

Rispetto alle precedenti raffigurazioni dell'argomento, i disegni del diluvio (conservati nel castello di Windsor, nella Royal Library) di Leonardo da Vinci (1452-1519) costituiscono una svolta paradigmatica: egli si allontana dalla storia di Noè e si concentra invece soprattutto sulla rappresentazione astratta delle forze della natura. Nei suoi scritti, che fungono da accompagnamento ai disegni, riflette inoltre l'evento naturale come manifestazione ottico-atmosferica e dà indicazioni per la realizzazione pittorica. Leonardo era artista, ma anche naturalista; nei suoi trattati e nei suoi dipinti egli esplorava le leggi della percezione, le prospettive di colore e di aria, e le leggi che regolano la nascita di monti, fiumi, mari, animali e piante. Mentre nel Quattrocento, per gli artisti in primo piano si poneva «la difficoltà di padroneggiare l'imitazione della natura»,¹⁴ per Leonardo, il fine del lavoro artistico non era la semplice riproduzione della natura visibile. Si trattava piuttosto della presentazione delle leggi dominanti e delle loro cause, così che i suoi paesaggi fossero «nel quadro, paesaggi analizzati con precisione scientifica»,¹⁵

In molti dei suoi manoscritti, Leonardo si è occupato della natura dell'acqua e della sua potenza. Non si riferiscono, però, a ciò che è visibile, ma

¹⁴ M. JÄGER, *Die Theorien des Schönen in der italienischen Renaissance*, Köln 1990, p. 100.

¹⁵ *Ibidem*, p. 101.

si fondano invece, proprio come anche i suoi testi scientifici sulle correnti, su supposizioni teoriche. Così, infatti, nel *Codice Leicester* (dal 1508 ca.) egli indaga il corpo della terra e le potenti mutazioni che nascono dalla natura dell'acqua.¹⁶ Nel *Codice Madrid* egli si occupa del fenomeno biblico del diluvio come fenomeno scientifico, e non come evento escatologico. Egli spiega che, a motivo del depositarsi di molluschi e di altri fossili sulle montagne, la terra una volta era completamente ricoperta d'acqua, ma dubita della concezione biblica di un diluvio totale¹⁷ come evento storico o come realtà di salvezza. Se, tra gli altri, anche Tertulliano, avvalendosi del ritrovamento di depositi, dimostrava l'universalità del diluvio, i fossili, secondo Leonardo, non sono altro che il risultato di mutazioni fisiche, che «si sono verificate in un ampio arco temporale a causa dei mutamenti avvenuti nel corpo della terra». Allo stesso modo, egli rispondeva negativamente alla questione, se fosse possibile un nuovo diluvio. Sullo sfondo della tematica catastrofica del suo tempo, sotto l'influsso delle dispute della Riforma e della concezione sincretista di animismo, panteismo, alchimia e magia, verso il 1500, in Italia, Francia e Germania, era opinione comune che un diluvio totale fosse possibile. Leonardo si interessava, invece, del tema del diluvio per motivi di effetto estetico e di filosofia naturalistica, non a causa del pessimismo che permeava l'atmosfera generale. Nei testi correlati ai fogli del diluvio, Leonardo, con immagini cupe e drammatiche, descrive la forza distruttrice dell'acqua che sfocia nella fine del mondo. Il fatto che vengano nominati Nettuno e Eolo, protettori del vento, permette di ricollegarsi al patrimonio ideale cristiano e mitologico:

«L'aria era oscura per la spessa pioggia, la qual, con obliquo dissenso piegata da traversal corso de' venti, faceva onde di per sé per l'aria ... E Nettuno si vedea in mezzo all'acque con tridente, e vedeasi Eulo colli sua venti ravviluppare le notanti piante irradiate, miste colle immense onde.

L'orizzonte, con tutto lo emisferio, era turbo e focoso per li ricevuti vampi delle continue saette. Vedeasi li omini e uccelli che riempivan di sé li grandi alberi, scoperti dalle dilatate onde, componitrici delli colli, circondatori delli gran baratri».¹⁸

Come possibile referenza testuale, si assume generalmente la descrizione dei flutti di Deucalione nelle *Metamorfosi* di Ovidio, in cui si racconta di come l'umanità venga cancellata «da acque e rovesci dal cielo intero»¹⁹ (*Il*

¹⁶ Egli sviluppa una concezione, secondo cui le vene di acqua che scorrono sotto la superficie della terra, come avviene nella circolazione sanguigna dell'uomo, possono risalire in superficie. Mentre i fiumi continuano la loro opera di erosione, le vene d'acqua si allargano all'interno, formando giganteschi spazi cavi, che, con il crollo, spiegano la nascita delle montagne, delle rupi e delle colline.

¹⁷ L. DA VINCI, *Das Wasserbuch. Schriften und Zeichnungen*, München - Paris - London 1996, p. 53.

¹⁸ L. DA VINCI, *Tutti gli scritti. Scritti letterari*, Milano 1952, p. 158.

¹⁹ «Subito rinchiude negli antri di Eolo Aquilone, e ogni altro vento che disperda gli ammassi di nubi. Libera invece Noto ... il suo azzurro fratello, gli presta man forte con altra acqua ... percuote la terra col suo tridente, e la terra trema, e le scosse spianano la via alle acque»; OVIDIO, *Metamorfosi*, Libro I, Torino 1979, pp. 262 s., 17 s. Cfr. F. FEHRENBACH, *Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis*, Tübingen 1997, p. 298.

diluvio di Deucalione [W. 12376], 1515 ca.) (fig. 3). Nell'angolo inferiore a destra, dei cavalieri sono travolti da un uragano, nell'angolo superiore a sinistra, dei putti, alcuni dei quali suonano il trombone, personificano il vento.²⁰ Alcuni dei disegni del diluvio sono ancora arricchiti da figure del mondo concreto, ad esempio da personificazioni delle forze della natura o da una città su cui incombe la massa d'acqua, da alberi sradicati o rocce che si spezzano: una città nel mezzo di un turbine. A sinistra delle rocce minacciano di crollare su di essa [W. 12376], l'acqua sommerge una collina, sradica alberi [W. 12386], un castello e gli edifici adiacenti in un'insenatura, su cui si scatena un temporale [W. 12401], una violenta esplosione in una zona collinosa ricca di boschi. Dal centro si dipartono giganteschi getti d'acqua, a sinistra viene scagliata in aria una pila di blocchi di basalto [W. 12380].



Figura 3. LEONARDO DA VINCI, *Il diluvio di Deucalione*, W. 12376, 1515 ca.

Negli ultimi fogli, invece, si riconosce solamente la furia delle masse d'acqua che hanno sommerso il mondo sotto di sé:

Disegni del Diluvio [W. 12381, W. 12384, W. 12383, W. 12382] (fig. 4).

²⁰ Con ciò Leonardo segue una proposta dell'Alberti, il quale suggeriva di personificare il vento, di per sé impossibile da raffigurare, per mezzo di una testa che soffia immersa tra le nubi, che rappresenti Zefiro o Auster. Paolo Uccello segue questo consiglio nella raffigurazione del Diluvio a Firenze in Santa Maria Novella; altrettanto fa Botticelli nella *Primavera*, Firenze. È altresì possibile che Leonardo conoscesse la rappresentazione a mosaico di Giotto del salvataggio di Pietro, *Tempesta sul mare*, Roma, S. Pietro, dove, infatti, compaiono due personificazioni del vento che suonano un trombone (cfr. F. FEHRENBACH, *Licht und Wasser*, p. 294).



Figura 4. LEONARDO DA VINCI, *Disegni del Diluvio*, W. 12381, 1515 ca.

I singoli elementi acqua, vento, nuvole si distinguono a stento, sembrano fondersi in un caos di vortici in movimento. Disgregando l'ordine figurativo, Leonardo riesce a rappresentare l'incessante impeto e la ritmica delle continue raffiche di vento. Nel disegno *Visioni apocalittiche* [W. 12388, 1515 ca] si mostrano visioni del tempo escatologico: un gruppo scheletri che tendono le braccia verso l'alto allude alla resurrezione dei morti, a destra, figure consumate da lingue di fuoco e l'oscuramento del sole ricordano il Giudizio Universale. Leonardo, nell'impossibilità di rappresentare il diluvio o immagini apocalittiche, giunge ai limiti dell'*imitatio*. Secondo le concezioni di effetto estetiche di Leonardo, lo scopo della pittura era raggiunto solo se l'osservatore veniva trasportato dalla rappresentazione simulata del 'terrore' in uno stato di spavento reale. È vero che la visualizzazione artistica del diluvio imita l'evento naturale, essa però deve provocare emozioni più forti della realtà. In tal modo, metro di valutazione non è più il confronto con il ricordo della realtà, bensì la forza di persuasione retorica. L'arte è così al di sopra della natura, poiché rende rappresentabile ciò che non si è visto. Nella raffigurazione del diluvio di Leonardo si presenta il paradigma di un'estetica del 'terrore', che non trasmette più il significato originario della tematica religiosa.

Le successive generazioni di artisti proseguono la rappresentazione delle forze elementari della natura come fenomeno interno al mondo. A partire dal Cinquecento, la figura umana come elemento costitutivo, perde

importanza nella rappresentazione del diluvio, mentre il paesaggio assume sempre maggiore spazio. L'incremento dell'elemento paesaggistico e la rappresentazione nel mondo reale, conducono in parte alla creazione di quadri di genere che riducono il pensiero dell'evento religioso. Così, ad esempio, per Jacopo Bassano (1510/18-1592) o Giovanni Benedetto Castiglione (1616-1670), l'entrata degli animali nell'arca funge più da pretesto per dipingere una scena idilliaca in un paesaggio di quiete, che per indicare un evento di salvezza. Nicolas Poussin (1594-1665) ripropone il significato ecclesiologico rappresentando nel suo ciclo delle stagioni l'intera storia della salvezza «come parabola della natura che si trasforma».²¹ Nella raffigurazione del diluvio *Inverno o il Diluvio*, 1660-1664, la natura diventa «simbolo e portatrice del divino».²² Le «forme e i simboli», «risultanti da una concezione del mondo trascendente e storicamente già trascorsa», vengono amalgamati «nell'immagine moderna di paesaggio, e di natura».²³ Nella pittura di Joseph William Mallord Turner (1775-1851) il processo naturale viene smaterializzato e ridotto all'evento pittorico. Ombre e oscurità, luce, colore e movimento come fenomeni del diluvio si rendono autonomi nella sua pittura diventando il soggetto principale del quadro: *Shade and Darkness – the Evening of the Deluge Light and Colour (Goethe's Theory) – the Morning after the Deluge – Moses writing the Book of Genesis, 1843*.

In ultima analisi, però è proprio nel Settecento, età dei lumi e della ricerca delle leggi naturali, che si perde la fede nell'incontrollabilità delle forze irrazionali della natura e, per conseguenza anche l'interesse alla raffigurazione del mito del diluvio. Il quadro con soggetto storico religioso ha perso la propria forza espressiva, poiché la «forza trainante, sussumente della fede»²⁴ si è estinta. Anche il tentativo anacronistico dei nazareni tedeschi della fine dell'Ottocento, che riferendosi agli artisti del Rinascimento italiano volevano restituire vitalità al tema religioso, fallisce. Il confronto con gli eventi naturali scristianizzati si svolge in ambito profano, così, ad esempio, nei dipinti che rappresentano naufraghi di Joseph Fernet (1714-1789) o ne *La zattera della Medusa*, 1810-1820 di Théodore Géricault. In questi «quadri che rappresentano il destino di naufraghi»,²⁵ si evidenzia nuovamente il dominio incontrastato e ostile delle immense forze della natura, che, sì, in Géricault trova salvezza, ma che in Caspar David Friedrich, invece, sfocia nell'assoluta perdita della speranza: nel dipinto *Il mare di ghiaccio (La perdita della speranza)* (fig. 5), gli uomini non hanno più alcuna via d'uscita, la «natura si vendica per le ferite che l'uomo le ha inflitto»;²⁶ il dominio della natura proclamato dall'illuminismo viene dialetticamente messo in risalto nell'arte.

²¹ W. SAUERLÄNDER, *Die Jahreszeiten. Ein Beitrag zur allegorischen Landschaft beim späten Poussin*, in «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», III serie, VII (1956), p. 183.

²² H. HOHL, *Die Darstellung*, p. 124.

²³ W. SAUERLÄNDER, *Die Jahreszeiten*, pp. 183 s.

²⁴ W. HOFMANN, *Das irdische Paradies*, München 1960, p. 254.

²⁵ *Ibidem*, p. 169.

²⁶ *Ibidem*, p. 177.



Figura 5. C.D. FRIEDRICH, *Il mare di ghiaccio (La perdita della speranza)*, 1823-1824 ca.

Joseph Beuys (1921-1986). Non solamente per la somiglianza formale delle 44 piastre di basalto, che appoggiate sul pavimento si incastrano l'una nell'altra come lastroni di ghiaccio, si possono paragonare il quadro di Caspar David Friedrich *Il mare di Ghiaccio* e l'installazione di Joseph Beuys: *La fine del XX secolo*, 1983 (fig. 6).

Piuttosto, Beuys, che vede le sue origini nella tradizione della storia del pensiero dell'idealismo tedesco e del primo romanticismo, intende come pure Caspar David Friedrich – così spiega in un'intervista – un aspetto escatologico²⁷ (in ogni caso, però, con l'intento di ottenere un effetto diverso). Mentre l'uomo di Friedrich nel dialogo con la natura conosce solamente i due poli opposti di vittoria e sconfitta e, rassegnandosi, ammette la propria inferiorità rispetto alla natura, Beuys si confronta con il superamento e la sintesi di opposte polarità. Egli, sulla base del suo concetto di arte esteso in senso antropologico, vede che era data la possibilità di cambiare per mezzo dell'arte – le azioni, i lavori plastici, le installazioni e il lavoro di insegnamento – il rapporto antagonista e distruttivo dell'uomo verso la natura, a favore di un avvicinamento di uomo e natura. In un momento, in

²⁷ M. STEINHAUSER, *Im Bild des Erhabenen. Merkur*, in «Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken», XLIII (1989), 9-10, p. 832.



Figura 6. J. BEUYS, *La fine del XX secolo*, 1983.

cui erano ormai falliti i diversi modelli delle avanguardie, e non si credeva più al potere dell'arte di intervenire sulle condizioni sociali, per modificarle, Beuys colloca nuovamente sullo stesso piano arte e vita, ogni genere di azione con quelle artistiche. La sua rivoluzionaria volontà di cambiamento si manifesta negli anni Sessanta, allorché la sua prassi artistica si identifica con le sue iniziative politiche. Di conseguenza, l'opera d'arte stessa poteva diventare modello ecologico, come *7000 querce*, 1982-1987 (fig. 7), o simbolo di una crisi della nostra civiltà, come *La fine del XX secolo*. Le piastre di basalto che si posano irregolarmente sul pavimento suggeriscono irrigidimento, morte, tombe, la terra diventata inabitabile al termine del Novecento, o alla fine dei tempi. Il titolo emblematico postula la visione del tempo della fine. Il fatto che le lastre di basalto dell'installazione *La fine del XX secolo*, 1983, oggi conservate nella Galleria nazionale d'arte moderna di Monaco, siano risultate dalla scultura *7000 querce*, le pone in un orizzonte di



Figura 7. J. BEUYS, *7000 querce*, 1982-1987.

tipo ecologico. Piantando 7000 alberi tra il 1982 e il 1987, e affiancandovi le pietre di basalto nella zona di Kassel, egli voleva sensibilizzare la coscienza dell'uomo per la problematica ambientale.

Sulla base del potenziale di creatività che Beuys attribuisce all'essere umano, «ogni uomo» – secondo lui – «è un artista» e a tutti è possibile diventare protagonisti della propria condizione. Piantando un albero, ciascuno può trasformare il «processo di nientificazione», come lo definiva, in un «processo di vitalizzazione». Contrassegnando gli alberi vivi con un sasso immutabile, la rigenerazione deve essere resa permanentemente evidente. Mentre in *7000 Querce* i sassi vengono posti accanto all'albero allo stato naturale, Beuys nelle singole pietre di basalto dell'installazione è intervenuto trasformandole. Dalla parte terminale di ogni pietra egli ha estratto con il trapano un cono, lo ha levigato e lo ha reinserito nel buco, avvolgendolo di argilla e feltro. Durante l'installazione del lavoro, Beuys ha dato alle pietre una certa direzione, cosa che aveva già fatto con altre opere. All'immobilità viene contrapposto il dinamismo: *Il branco*, 1969 (fig. 8). Un vecchio furgone Volkswagen con il cofano aperto libera un 'gruppo' di slitte, ognuna delle quali è allestita con una coperta di feltro arrotolata, un blocco rotondo di grasso e una lampada tascabile, il semplice equipaggiamento di base per la sopravvivenza. L'automobile, che non sembra in grado di funzionare, segnala la fine dello sviluppo tecnologico e che «il richiamarsi ai fondamenti della vita»²⁸ si rende sempre più necessario. «Dunque, con un autobus di

²⁸ J. BEUYS, *Ein Gespräch*, Viersen 1991.

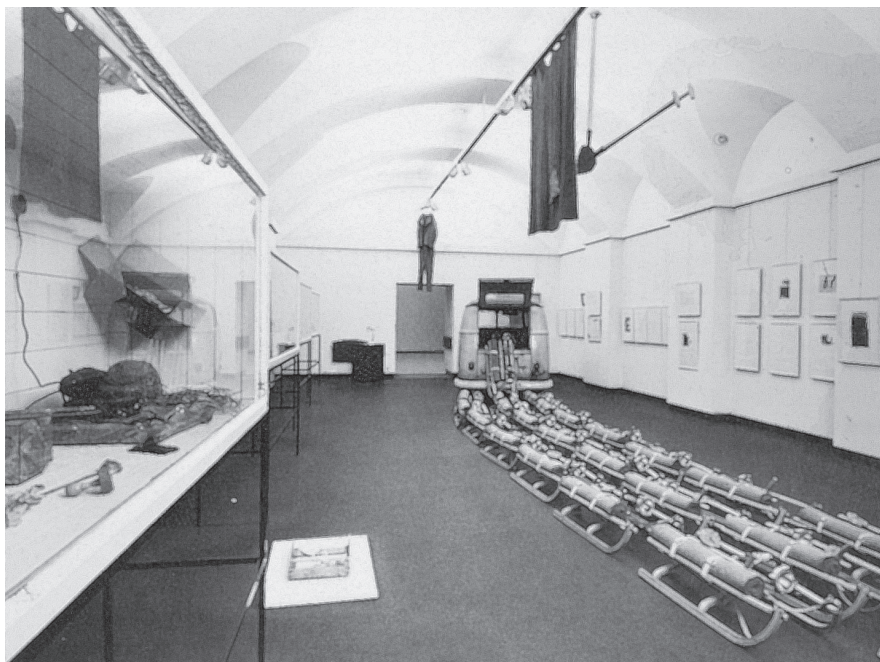


Figura 8. J. BEUYS, *Il branco*, 1969.

slitte», così afferma Beuys, «volevo esprimere qualcosa sulla situazione di emergenza in cui ci troviamo, e sul fatto che noi dobbiamo ripensare da capo a tutto quanto». ²⁹ *Il branco* e *7000 querce* si possono intendere come un monito di fronte alle conseguenze di un processo di civilizzazione, indirizzato verso una crescita continua, senza riguardo per la natura e le «risorse naturali, o meglio le fonti energetiche rigenerabili solo limitatamente». ³⁰ In queste due installazioni Beuys invita gli uomini a proteggere la natura dalla morsa della civiltà. Nell'installazione *La fine del XX secolo*, 1983, invece, sembra annunciarsi solo qualcosa di nefasto. Allo stesso modo, un emblema del Cinquecento intitolato *Natura optima dux sequenda* ³¹ ammonisce l'uomo di fronte al pericolo della superbia di voler dominare la natura. Nel suo epigramma esso mostra la catasta di pietre alte fino al cielo costruita dai giganti, che furono puniti da Dio per la loro audacia (Giulio Romano, *La caduta dei giganti*, Palazzo del Tè). Si segua la natura, la miglior guida – potrebbe essere altrettanto un'osservazione di Beuys. Egli vide «il fondamento della

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ A. ZWEITE, *Vom «dernier espace» zum «Palazzo regale»*. *Die letzten Räume von Joseph Beuys*, in A. ZWEITE (ed), *Joseph Beuys. Natur Materie Form*, München - Paris - London 1991, p. 46.

³¹ K.P. SCHUSTER, «*Das Ende des 20. Jahrhunderts*» - *Beuys, Düsseldorf und Deutschland*, in C. SCHULZ HOFFMANN - P.K. SCHUSTER (edd), *Deutsche Kunst seit 1960. Aus der Sammlung Prinz Franz von Bayern*, München 1985, p. 39.

natura su cui ci troviamo, non solo disturbato», ma minacciato «di essere completamente distrutto». ³² Secondo lui, l'uomo è «sulla strada giusta per annientare del tutto tale fondamento», dal momento che si serve di un sistema economico fondato «proprio sullo sfruttamento sfrenato di questa base naturale». ³³ Beuys ne *La fine del XX secolo*, 1983, non rammenta solo la visione di una catastrofe o un cattivo presagio pietrificato della natura minacciata. Con la sua specifica iconografia di materiali, egli combatte piuttosto l'idea di decadenza, impiantando un elemento di speranza per mezzo del cuneo avvolto da feltro e argilla. Il feltro, in quanto materiale che accumula il calore, non è solamente parte fondamentale del suo mito della sopravvivenza (durante la seconda guerra mondiale, i tartari lo avevano avvolto nel feltro dopo che era precipitato con l'aeroplano e gli avevano salvato così la vita), ma Beuys utilizzò questo materiale in numerosi oggetti e azioni come aggregato di calore o come simbolo della protezione dal freddo, dall'irrigidimento e dalla morte. Allo stesso tempo, argilla e feltro, perché materiali plasmabili e flessibili, si oppongono diametralmente alla materia rigida. Tramite la contrapposizione di materiali caricati di significato simbolico e metaforico, Beuys vuole spezzare il pensiero calcificato e liberare le emozioni per combattere la fossilizzazione dell'uomo. Solo nel momento in cui al pensiero razionalistico non viene dato più il primato, ma anzi, viene integrato il pensiero spirituale, l'uomo può vivere la propria complessità; così afferma Beuys rifacendosi al patrimonio ideale antroposofico di Rudolf Steiner. Tramite il suo specifico cosmo materiale Beuys cerca di rivolgersi ai valori nascosti dell'esperienza e di penetrare in dimensioni psichiche che solo con grande difficoltà si riesce a raggiungere attraverso espressioni verbali. Nel momento in cui Beuys impianta una parte vivente nelle lastre di basalto, viene evocata la speranza, viene fatto riferimento al processo salvifico di natura e uomo.

La possibilità di un rinnovamento della vita a partire dalla natura più remota – dalle pietre – l'aveva già narrata Ovidio nella sua storia del diluvio di Deucalione: Deucalione e la moglie Pirra, unici sopravvissuti ai flutti, dovevano gettare dietro di sé dei sassi, dalle cui membra doveva nascere per la terra il nuovo genere umano. ³⁴ In tal modo viene ampliato l'orizzonte di riferimento e la possibilità di riempirlo, in ultima analisi viene affidata all'osservatore. Certo è che sullo sfondo del concetto ampliato di arte di Beuys, il significato sociale e l'efficacia politica de *La fine del XX secolo*, risiedono nell'orientamento operativo con finalità ecologica. Cosa che porta l'uomo a spendersi per la salvaguardia della natura, come fondamento della sua vita.

³² J. BEUYS, *Kunst und Staat. Vortrag gehalten am 12. Januar 78 bei den 8. Bitburger Gesprächen zum Thema «Kunst und Recht»*, in «Kunst-Magazine», 4 (1978), p. 60.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Cfr. K.P. SCHUSTER, «Das Ende des 20. Jahrhunderts», p. 43.