

ACHADEMIA
LEONARDI VINCI

*Journal of Leonardo Studies
& Bibliography of Vinciana*

Edited by

CARLO PEDRETTI

Volume III, 1990



GIUNTI

La Gualandà

CARLO VECCE

By what strange affinities had the dream and the person grown up thus apart, and yet so closely together?

Walter Pater

UNA DELLE rare testimonianze contemporanee su opere e scritture di Leonardo appartiene, come è noto, all'ultimo periodo della sua vita, che il maestro trascorse nel castello di Cloux presso Amboise, ospite di Francesco I. Dopo i vari contatti avuti con la Francia nei tempi dei soggiorni milanesi del 1506-1507 e del settembre 1508-settembre 1513, durante i quali Leonardo fu 'peintre et ingénieur ordinaire' di Luigi XII e viaggiò forse per la prima volta in Francia con Charles de Chaumont maresciallo d'Amboise, l'artista partì da Milano il 24 settembre 1513 e si trasferì a Roma, sotto la protezione di Giuliano de' Medici duca di Nemours e fratello di Leone X (1479-1516). Sono anni di attività fervida in campo matematico e scientifico, con viaggi e sopralluoghi in varie località: Leonardo risiede negli appartamenti del Belvedere, in Vaticano. Ma si riannoda il legame con la Francia, quando Giuliano de' Medici parte per prendere in moglie Filiberta di Savoia, sorella della madre del nuovo re di Francia, Francesco I, essendo morto Luigi XII il 1 gennaio 1515; e Leonardo fedelmente annota la partenza del duca il 9 gennaio 1515 e la morte del re nel codice G dell'Institut de France; e probabilmente segue Giuliano in Francia, anche se un appunto di misurazioni sulla basilica di San Paolo in Roma, datato all'agosto 1516, sembra indicare una permanenza nella città sacra nell'estate di quell'anno. Ma al duca di Nemours il viaggio in Francia sarà fatale: il protettore di Leonardo morì il 17 marzo 1516, e Leonardo passò allora al servizio di Francesco I risiedendo a Cloux presso Amboise fino alla morte, sopravvenuta il 2 maggio 1519.¹

La testimonianza d'una visita a Leonardo nel 1517 è ben nota agli studiosi vinciani, ma merita forse d'essere chiarita in alcuni dettagli. Dal maggio 1517 al febbraio 1518 il cardinale Luigi d'Aragona, partendo da Ferrara e ritornando nella stessa città, compì un lungo giro d'Europa, tra Germania, Paesi Bassi e Francia, viaggio per il quale, accanto a più deboli ragioni

¹ Uno dei migliori studi su quest'ultimo periodo di Leonardo, specificamente sui suoi progetti architettonici e urbanistici per conto del re di Francia, è in Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci. The Royal Palace at Romorantin*, Cambridge, Mass., 1972; per un quadro degli appunti e disegni vinciani databili all'ultimo periodo, dello stesso autore, 'Gli ultimi disegni di Leonardo', in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XX, 1958, pp. 565-8, e 'Leonardo da Vinci: Manuscripts and Drawings of the French Period, 1517-1518', in *Gazette des Beaux-Arts*, période 6, tome 76:1222, 1970, pp. 285-318. Sul problema degli ultimi anni di Leonardo in Francia e sui suoi rapporti con Francesco I e altri protettori francesi, si veda G.B. De Toni ed Edmondo Solmi, 'Intorno all'andata di Leonardo da Vinci in Francia', in *Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, LXIV, II, 1904, pp. 487-95, e del Solmi, 'Documenti inediti sulla dimora di Leonardo da Vinci in Francia nel 1517 e 1518', in *Archivio Storico Lombardo*, XXXI, II, 1904, pp. 389-410 (poi ristampato negli *Scritti Vinciani* dello stesso autore, Firenze 1924 [nuova ed., 1976], pp. 609-29); si veda inoltre Léon Dorez, 'Léonard de Vinci au service de Louis XII et de François I^{er}', in *Per il IV^o Centenario della morte di Leonardo da Vinci, 2 maggio 1919*, a cura dell'Istituto di Studi Vinciani in Roma diretto da Mario Cermenati, Bergamo, 1919, pp. 359-76. Una memoria ancora inedita sulla morte di Leonardo, e sul soggiorno francese in generale, scrisse nel XVIII secolo il conte Anton Giuseppe della Torre Rezzonico, in relazione col Tiraboschi: e vi utilizzò per primo il testo dell'*Itinerario* del De Beatis, ma non si sa per qual tramite ne fosse venuto a conoscenza, come invece si sa che fu Ireneo Affò ad informarlo dei riferimenti a Leonardo nel *Canzoniere* di Enea Iripino. Cfr. Santo Monti, 'Albergo ossia discendenza della famiglia Da Vinci', in *Periodico della Società Storica Comense*, XVIII, 1909, pp. 1-32 (estr.), e in particolare pp. 7-8; per la lettera dell'Affò al Rezzonico, si veda lo stesso periodico, XX, 1913, p. 230 (Verga 2120). Sul contesto storico e culturale degli italiani in Francia all'inizio del XVI secolo, rimando al mio *Jacopo Sannazaro in Francia, Scoperte di codici all'inizio del XVI secolo*, Padova, 1988.

diplomatiche (gli incontri con Carlo d'Asburgo re di Spagna, e con Francesco I), prevalse soprattutto la curiosità di conoscere da vicino paesi e popoli lontani, di descrivere costumi stranieri, e le meraviglie dell'arte.² Tenne fedelmente il giornale di viaggio uno dei segretari del cardinale, Antonio De Beatis, canonico di Molfetta, che annotava giorno per giorno gli incontri e le visite più rilevanti, indicando le distanze in miglia da località a località, e che in seguito, dopo la morte del cardinale, trascrisse e fece trascrivere in bella copia i suoi appunti.

I I manoscritti del De Beatis

IL TESTO del De Beatis fu pubblicato nel 1905 dal Pastor,³ ed è merito di André Chastel aver riportato l'attenzione su questo interessante diario, pubblicandolo nuovamente e illustrandone gli aspetti storici e culturali.⁴ L'edizione di Chastel (che sistema l'*Itinerario* come appendice al libro che lo commenta) è in realtà riproduzione anastatica di quella del Pastor, anche se compaiono confusi riferimenti ai manoscritti che avrebbero dovuto fondare il testo. Innanzitutto, Chastel pubblica la riproduzione di un disegno della Sindone, vista dal cardinale alla Sainte-Chapelle di Chambéry, con la didascalia 'Miniatura del ms. BN, fr. 24955 (1517), f° 60 (Photo B.N.)',⁵ come se fosse quindi un manoscritto della Bibliothèque Nationale di Parigi; ma già sulla foto compare un diverso numero d'ordine nell'angolo superiore esterno del foglio, '173', e si tratta infatti della pagina 173 del codice XIV E 35 della Nazionale di Napoli (i cui fogli sono numerati per pagina).

Ancora, vengono ricordati i manoscritti dell'opera: 'Il testo dell'*Itinerario* si trova alla Biblioteca Vittorio Emanuele III di Napoli: ms. X F 28 (con indice dei luoghi). Questa biblioteca conserva inoltre un'altra copia press'a poco identica'; 'I due manoscritti della Biblioteca Vittorio Emanuele III di Napoli, N1 (ms X F 28) e N2 (ms XIV E 35) non presentano che poche differenze degne di nota. Nel primo, delle parole-chiave scritte in margine sono riunite in fine in un copioso indice, che non ci è sembrato necessario riprodurre. La pia immagine di san Francesco di Paola si trova solo nel N1, il disegno del Santo Sudario solo nel N2'.⁷

Il testo del Pastor comincia con la lettera di dedica di De Beatis, intitolata 'Donno Antonio de Beatis canonico Melfictano a li boni amici e signori suoi salute et perpetua felicità', e datata 'In la città di Melfecta a li XX de luglio 1521'. Chastel precisa in nota: 'Dedica di N1 "Dòno Antonio de Beatis clerico melfitiano al Rdo S. suo Antonio Seripando salute e perpetua felicità" (141 pagine, datato: 21 agosto 1521, pagina 141 v°). Dedica di N2 "Dòno Antonio de

² Sul cardinale Luigi d'Aragona (1474-1519), nipote di Ferdinando I re di Napoli, Ludwig von Pastor, *Storia dei Papi*, voll. III, Roma, 1912, e IV-1, Roma, 1908; F. Winspeare, *La congiura dei cardinali contro Leone X*, Firenze, 1957. Su Giuliano de' Medici, e i suoi rapporti con Leonardo, Luca Beltrami, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci*, Milano, 1919, pp. 139-48; C. Pedretti, *Documenti e memorie riguardanti Leonardo da Vinci a Bologna e in Emilia*, Bologna, 1953, pp. 93-130; le sue rime edite in Giuliano de' Medici, *Poesie*, a cura di G. Fatini, Firenze, 1939.

³ Ludwig von Pastor, *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien 1517-1518*, in *Erläuterung und Ergänzungen zu Jansens Geschichte des deutschen Volkes*, IV-4, Freiburg im Brisgau, 1905 (Verga 1563); traduzione francese di M. Havard de la Montagne, prefazione di H. Cochin, *Voyage du cardinal d'Aragon en Allemagne, Hollande, Belgique, France et Italie (1517-1518)*, Paris, 1913; traduzione inglese di J.R. Hale — J.M.A. Lindon, *The Travel Journal of Antonio de Beatis: Germany Switzerland, the Low Countries, France and Italy, 1517-1518*, Londra, 1979. L'*Itinerario* ha goduto di scarsa fortuna, sia tra la critica storica che in ambito di storiografia letteraria; segnale, fra i non molti contributi, la 'scoperta' del manoscritto napoletano ad opera di Scipione Volpicella, 'Viaggio del cardinale d'Aragona', in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, I, 1867, pp. 106-117 (rivendicata al padre Scipione, contro il Pastor, ancora da Luigi Volpicella, 'Per gli studi su Leonardo', in *Giornale d'Italia*, 8 gennaio 1910); e la pertinente lettura di Lucia Miele, 'L'*Itinerario*' del De Beatis', in *Quaderni dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento Meridionale*, I, 1984, pp. 75-98. In sede di critica vinciana, i luoghi su Leonardo sono stati generalmente mediati da Beltrami, *Documenti*, n. 238, p. 149.

⁴ André Chastel, *Le cardinal Louis d'Aragon. Un voyageur princier de la Renaissance*, Paris, 1986, traduzione italiana di M. Garin, *Luigi d'Aragona. Un cardinale del Rinascimento in viaggio per l'Europa*, Bari, 1987 (all'edizione italiana rimandiamo per citazioni, e relativa bibliografia).

⁵ Chastel, *Luigi d'Aragona*, p. 93.

⁶ Chastel, *Luigi d'Aragona*, p. 281.

⁷ Chastel, *Luigi d'Aragona*, p. 189.

Beatis canonico melfictano a li boni amici et signori suoi salute et perpetua felicitate" (130 pagine, datato: 15 luglio 1522, pagina 130 v^o).⁸

Ora, in N1 ritroviamo la lettera all'umanista napoletano Antonio Seripando, amico del Sannazaro e segretario del cardinale, ma datata al 31 agosto 1521, cioè composta dopo la trascrizione dell'*Itinerario*. Quanto al codice che Chastel chiama N2, ha sì il disegno della Sindone alla p. 173, ma non riporta l'epistola introduttiva, e non corrisponde alla breve descrizione, che invece si riferisce a un terzo codice, non menzionato da Chastel, segnato XIV H 70.

Giova allora riportare un po' d'ordine nella tradizione dell'*Itinerario*, elencando i testimoni con le sigle più appropriate nell'ordine cronologico:

N1. Napoli, Biblioteca Nazionale, X F 28. Cartaceo, legatura membranacea, ff. III + 171 + IV-VI (vuoti ff. 170 v-171 v), mm. 205 × 140.

1 v - 2 v. Donno Antonio De Beatis clerico melfictano al Reverendo Signore suo il Signore Antonio Seripando salute et perpetua felicitade (Molfetta, 31 agosto 1521).

3 r. Itinerario di Monsignor Reverendissimo et Illustrissimo il cardinal de Aragona nostro signor incominciato da la città di Ferrara nel anno del salvatore MDXVII del mese di maggio et descritto per me donno Antonio De Beatis clerico melfictano cum ogni possibile diligentia et fede. | Maggio | In li VIII de Maggio... (expl. 141 v) Finita la presente transcriptione in Melfecta per me donno Antonio De Beatis a dì XXI de agosto nel anno del signore MDXXI.

142 r - 170 v. Tabula sì de le città terre et lochi come de tucte le altre cose notabili del camino.

N2. Napoli, Biblioteca Nazionale, XIV H 70. Cartaceo, legatura membranacea, ff. II + 148, mm. 210 × 150.

1 r - 1 r Donno Antonio De Beatis canonico melfictano a li boni amici et signori suoi salute et perpetua felicitate (Molfetta, 20 luglio 1521).

1 r. Itinerario di Monsignor Reverendissimo et Illustrissimo il cardinale de Aragona mio signor incominciato da la città di Ferrara nel anno del salvatore MDXVII del mese di maggio et descritto per me donno Antonio De Beatis canonico melfictano con ogni possibile diligentia et fede. | Maggio | in li VIII de Maggio ... (expl. 130 v) Finita la presente transcriptione in Melfecta per me Alexandro de Nòtaro Antonello a dì XV iulii nel anno del signore MDXXII.

131 r - 148 v. (tabula).

N3. Napoli, Biblioteca Nazionale, XIV E 35. Miscelaneo cartaceo, legatura membranacea coeva; sul dorso, in carattere gotico, 'Itiner. del card. d'Aragona'; diviso in due parti, la prima di ff. III n. n. + pp. 238 + ff. 4 n. n. + ff. 10, la seconda di pp. 123; mm. 175 × 118. Al f. II r, decorazione floreale in seppia, con scritte in rosso: 'Viaggi et Itinerario di Monsignor Reverendissimo et Illustrissimo il cardinale de Aragona incominciando dalla città di Ferrara anno MDXVII mense maii'. Scrittura del secolo XVI.

Parte I: pp. 1-238. Itinerario di Monsignor Reverendissimo et Illustrissimo il cardinale de Aragona mio signor incominciato da la città di Ferrara nel anno MXVII del mese di maggio | VIII. Maii da Ferrara se andò a pranso ... (expl. p. 238) ... et a XVIII di marzo vi gionse. (seguono 4 ff. n. n.: 'Tavola di ciò che si contiene in quest'opera'; scrittura del secolo XVII)
Parte II: pp. 1-123. Oratione funerale per la morte del Mortone in forma d'un panegirico in lode del gener pecorino e caprino.

VI. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 10786.

Cartaceo, legatura membranacea sec. XVII; sul dorso, «Itiner. | del | C. d'Arag. | M.S.»; ff.

⁸ Chastel, *Luigi d'Aragona*, p. 190.

III + 200, mm. 208 × 154. Manoscritto, già della biblioteca Corvisieri, acquistato a Roma dal Pastor nel 1901, e servito di base per l'edizione del 1905 (= P). Autografo del De Beatis.⁹

| v. «Hunc librum Romae a^o 1901 a Luzziatti bibliopola francis 72 emi | L. Pastor».

IIr-IIIr. Donno Antonio De Beatis canonico melfictano a li boni amici et signori suoi salute et perpetua felicità (Molfetta, 20 luglio 1521).

1r. Itinerario di Monsignor Reverendissimo et Illustrissimo il cardinale de Aragona mio signor, incominciato da la città di Ferrara nel anno del Salvatore MDXVII del mese di maggio, et descritto per me donno Antonio De Beatis canonico melfictano con ogni possibile diligentia et fede. | Maggio | In li VIII de Maggio... (expl. 130v) Finita la presente transcriptione in Melfecta per me donno Antonio De Beatis a dì 29 maggio nel anno del Signore MDXXI.

131r-159r. Tavola de sì le città terre et lochi, come de tucte le altre cose notabili del camino.

159v-161v. (albero genealogico degli Asburgo).

162-200 (vuoti).

1-3 V2. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3169.

Cartaceo, legatura originale in cuoio marrone, con impressioni di fregi e cornici (con motivi d'intreccio di cordami) sui piatti e sul dorso; nella parte interna sono frammenti di rinforzo di pergamena (scrittura gotica liturgica e notata sec. XIV); ff. VIII + 148, mm. 205 × 142. Trascritto da un copista del primo Cinquecento, per Gian Vincenzo Della Marra (come rivela l'inserzione della variante nel testo della prefazione: f. VIIIr, 'Et perché fra gli altri amici et signori de V.S. et precise lo obsequente et servitore de quella, lo Ex. S. Iohanni Vincentio de la Marra...'). Sul f. 148 v, forse l'indicazione di un proprietario del codice: 'Illustrissimo Cardinal de Ferrara' (all'epoca del De Beatis, Giovanni Salviati, dal settembre 1520).¹⁰

VIIv-VIIIv. Donno Antonio De Beatis clerico melfictano a li boni amici et signori suoi salute et perpetua felicità (Molfetta, 20 luglio 1521).

1r. Itinerario di Monsignor Reverendissimo et Illustrissimo il cardinale de Aragona mio signor, incominciato da la città di Ferrara nel anno del Salvatore MDXVII del mese di maggio, et descritto per me donno Antonio De Beatis canonico melfictano con ogni possibile diligentia et fede. | Maggio | In li VIII de Maggio... (expl. 114r). Finita la presente transcriptione in Melfecta per me donno Antonio De Beatis a dì 29 de maggio nel anno del Signore MDXXI.

114v-138r. Tavola de sì le città terre et lochi, come de tucte le altre cose notabile del camino.

⁹ Cfr. Enrico Carusi, 'Un codice sconosciuto (il Vat. lat. 3169) dell'opera di A. De Beatis: Itinerario di Mons. R.^{mo} et Ill.^{mo} il Card. de Aragona, 1517-1518', in *Raccolta Vinciana*, XIV, 1930-1934, pp. 240-3. Si veda inoltre Iohannes Baptista Borino, *Codices Vaticani Latini. Codices 10701-10875*, Città del Vaticano, 1947, pp. 249-50. Il codice fu donato alla Vaticana dallo stesso Pastor. Un errore singolare si è perpetuato però nei bibliografi vinciani che hanno registrato l'opera del De Beatis: il Verga, ad esempio, definisce l'edizione Pastor edizione critica del testo conservato alla Nazionale di Napoli (Verga 1565). Eppure, il Pastor, nel *Vorwort* alla sua edizione, aveva raccontato in termini molto chiari i due tempi della sua scoperta, il rinvenimento del codice napoletano, e l'acquisto del codice romano: 'Als ich im April des Jahres 1893 auf der Nationalbibliothek zu Neapel arbeitete, war mir das Finderglück ausserordentlich hold. Es gelang mir damals, nicht nur die von andern Forschern vergeblich gesuchten deutschen Nuntiaturbereichte der Zeit Sixtus' V. zu finden... sondern ich machte zu gleicher Zeit auch noch eine zweite kostbare Entdeckung, indem ich auf die von Antonio de Beatis verfasste Beschreibung der grossen Reise stiess, welche der Kardinal Luigi d'Aragona in den Jahren 1517-1518 durch Tirol, die Schweiz, Süd- und Westdeutschland, Belgien, Holland, Frankreich und Oberitalien gemacht hat'. Il codice gli venne trascritto da un celebre erudito napoletano, il marchese Emilio Nunziante: ma, qualche anno dopo, 'ein günstiger Zufall wollte es dann, dass ich im Jahre 1901 noch eine andere, teilweise bessere Handschrift der Reisebeschreibung in Rom aus dem Nachlasse von Corvisieri erwerben konnte', per l'appunto, l'attuale codice vaticano. È doveroso precisare che prima ancora del Pastor il *Diario* del De Beatis era stato fatto conoscere da Scipione Volpicella nel 1867 (v. sopra, nota 3). E resta ancora da accertare chi già nel Settecento ne aveva segnalato i riferimenti a Leonardo al Conte Anton Giuseppe della Torre Rezzonico a Como (v. sopra, nota 1).

¹⁰ Carusi, 'Un codice sconosciuto...', pp. 240-3. Nota giustamente il Carusi che questo codice si trovava in Vaticano fin dal XVI secolo. Viene infatti registrato nel Vaticano latino 7123 (il catalogo del Rinaldi, iniziato nel 1592), al f. 213, e menzione del codice compare nuovamente negli indici di quei cataloghi: 'Antonio De Beatis Itinerarium Cardinalis Aragonensis, Italice, 3169, 292'. Gianvincenzo Della Marra apparteneva alla famiglia che assunse in seguito il ducato della Guardia; cfr. al proposito i *Discorsi delle famiglie estinte forastiere, o non comprese ne' seggi di Napoli, imparentate colla casa Della Marra, composti dal signor don Ferrante Della Marra, duca della Guardia, dati in luce da don Camillo Tutini Napolitano*, in Napoli, appresso Ottavio Beltrano, 1641: complessa opera di erudizione storico-biografica, della quale è certo responsabile il benemerito Tutini (su di lui, v. il mio articolo su 'Il De educatione di Antonio Galateo de Ferrarisi', in *Studi e problemi di critica testuale*, XXXVI, 1988, pp. 23-82).

138v-142r. Incipit revelatio ecclesie beati Michaelis archangeli in monte qui dicitur Tumba in Ocadius (sic) partibus sub Childeberto rege francorum et Antonio Berto episcopo.

142v-144v. (albero genealogico degli Asburgo).

145-148 (vuoti).

DALLE SOTTOSCRIZIONI e dall'analisi del testo si può concludere che il De Beatis terminò una prima trascrizione il 29 maggio 1521 (= VI), premettendo un'epistola introduttiva indirizzata 'a li boni amici et signori suoi' (non ancora quindi al Seripando, anche se si rivolge in seconda persona a un 'monsignor mio'), datata al 20 luglio 1521: evidentemente, in questa stesura il De Beatis aveva rielaborato, non senza una certa cura letteraria e stilistica (ma sempre all'interno di una lingua fortemente debitrice nell'impianto a elementi vernacolari della *koiné* meridionale da un lato, e ad abitudini grafiche e fonetiche di tipo cancelleresco e curialesco), gli appunti presi giorno per giorno durante il viaggio. E questa prima trascrizione è servita di base alla fedele edizione del Pastor. Copia conforme dell'autografo di VI, e quindi in grado di supplirne le lacune, appare N2, quasi del tutto identico a V2 (e con la stessa lettera 'a li boni amici et signori suoi' datata al 20 luglio 1521), con varianti e aggiunte marginali indipendenti, anche se trascritto più di un anno dopo, il 15 luglio 1522, da Alessandro de Notaro Antonello. V2, a sua volta, fu copiato da un altro copista, e donato a Gianvincenzo Della Marra. Codice autografo del De Beatis, copia di dedica ad Antonio Seripando (e confluito e conservato nella biblioteca di quest'ultimo),¹¹ resta N1, concluso il 21 agosto 1521, con l'epistola indirizzata al Seripando datata al 31 agosto (e in tutto identica, tranne la dedica, a quella di VI, V2 e N2): e anch'esso copia fedelissima dell'archetipo di VI e V2. N3 sembrerebbe a prima vista invece una copia più tarda di N2, notevolmente peggiorativa nel testo, che risulta abbreviato in più punti: ma si noti che N3 è l'unico manoscritto a conservare il rozzo disegno della Sindone, a p. 173, disegno che evidentemente si trovava negli originali appunti di viaggio, e assente in tutti gli altri testimoni; N1 a sua volta presenta una piccola stampa devozionale del primo Cinquecento, con la scritta 'Beatus Franciscus de Paula', incollata sul f. 75 v, ove si racconta la visita di Plessis les Tours e del convento dei Minimi fondato da san Francesco di Paola;¹² e, nel luogo corrispondente, VI e N2 lasciano uno spazio vuoto per riprodurre la sacra immagine. V2, infine, lascia spazi vuoti sia per la Sindone che per San Francesco di Paola.

In conclusione, sia N1 e N2 che VI e V2 possono conservare varianti o note marginali indipendenti, e illuminare elementi del testo che, trascritti da più confusi giornali di viaggio, potevano essere chiariti in margine dal De Beatis; ma lo stesso N3 potrebbe essere la copia di quei primi giornali di viaggio, e rendere in parte il testo degli originali appunti del De Beatis in una fase anteriore alla stesura definitiva (naturalmente la veste linguistica di N3 sarà stata normalizzata all'uso toscano dal tardo copista cinquecentesco). E questa lunga digressione sui codici dell'*Itinerario* serviva appunto per tornare su uno degli incontri più importanti del viaggio del cardinal d'Aragona, l'incontro col vecchio Leonardo, a Cloux,¹³ il 10 ottobre 1517;

¹¹ Antonio Seripando (1485-1531), umanista napoletano segretario del cardinal d'Aragona dopo la morte di Francesco Pucci (1512), amico del Sannazaro e fratello del cardinal Girolamo, ereditò nel 1521 la biblioteca di Aulo Giano Parrasio, e lasciò poi la propria a Girolamo, che ne fece il nucleo dell'insigne biblioteca napoletana di San Giovanni a Carbonara; e difatti troviamo menzione di N1 nel catalogo di questa biblioteca anteriore al 1570, il manoscritto Corsiniano 671, al f. 162 v: 'Itinerarium Aloysii cardinalis Aragoniae, manuscriptus lingua hetrusca' (D. Gutiérrez, 'La biblioteca di San Giovanni a Carbonara di Napoli', in *Analecta Augustiniana*, XXIX, 1966, pp. 59-212 (V.p. 155, n.º. 1368); ma erra il Gutiérrez a dire a p. 62 che anche Antonio Seripando abbia preso parte al viaggio del cardinal d'Aragona). Sul Parrasio, Caterina Tristano, *La biblioteca di un umanista calabrese: Aulo Giano Parrasio*, Roma, 1988.

¹² La stampa era di quelle che si donavano, a Plessis les Tours, ai pellegrini e devoti di san Francesco di Paola: dopo la morte del Santo, chiamato in Francia 'le bonhomme de Naples', si era accesa un'intensa devozione popolare, in concomitanza col processo di canonizzazione (*Acta Sanctorum, Aprilis I*). Ma il cardinal d'Aragona rendeva omaggio anche alla tomba all'ultimo re aragonese di Napoli, Federico, morto in esilio a Plessis les Tours il 9 novembre 1504, e sepolto nella cappella dei Minimi.

¹³ Secondo il Rezzonico (citato dal Monti) l'incontro avvenne ad Amboise e non a Cloux; ma il testo dei nostri manoscritti parla chiaro: 'in uno de li borghi', distinti dalla città e dal castello di Amboise.

un incontro che illuminerà ancora due mesi dopo la visita che il De Beatis e il cardinale compiranno al Cenacolo di Santa Maria delle Grazie a Milano. Ma leggiamo prima il racconto del De Beatis, in un testo più attendibile, fondato su N₁, con le varianti degli altri testimoni:

AMBOISE, 10 OTTOBRE 1517.

Amboys	<i>X. Da Turso, dove se dimorò per tucte le nove del mese, do poi pranso se andò ad Amboys distante VII leghe, quale si bene è poca villa, è allegra et ben posta; lei è in piano, ma ha un castello in un pogetto, che si non è di forteza, di stantie è commodo et ha bellissima prospectiva. Lli il roy Carlo che fu in Napoli stava molto volentieri, roy Luysi il patre in Turso, et lo roy Ludovico successore in Bles. In uno de li borghi el signore con noi altri andò ad videre messer Lunardo Vinci firentino, vecchio de più de LXX anni, pictore in la età nostra excellentissimo, quale mostrò ad sua Signoria illustrissima tre quatri, uno di certa donna firentina, facta di naturale, ad istantia del quondam magnifico Iuliano de Medici, l'altro di san Iohanne Baptista giovane, et uno de la Madonna et del figliolo che stan posti in gremmo de sancta Anna, tucti perfectissimi. Ben vero che da lui per esserli venuta certa paralesi ne la dextra non se ne può expectare più cosa bona. Ha ben facta un creato milanese, chi lavora assai bene. Et benché il prefato messer Lunardo non possa colorire con quella dolceza che solea, pur serve ad fare disegni et insegnare ad altri. Questo gentilhuomo ha composto de notomia tanto particolarmente con la demonstratione de la pictura, sì de membri, come de muscoli, nervi, vene, giunture d'intestini, et di quanto si può ragionare tanto di corpi de huomini come di donne, de modo non è stato mai anchora facta da altra persona. Il che habbiamo visto oculatamente; et già lui disse haver facta notomia de più de XXX corpi tra mascoli et femine de ogni età. Ha anche composto de la natura de l'acque, de diverse machine et d'altre cose, secondo ha referito lui, infinità de volumi, et tucti in lingua vulgare, quali si vengono in luce, saranno profiqui et molto delectevoli. E esso ultra le spese et stantie da re di Franza ha 1000 scuti l'anno di pensione et lo creato trecento. Leghe VII.</i>	5 10 15 20
Castello		
Residentia de li 3 ultimi ri de Franza		
M. Lunardo Vinci pictore excel. ^{mo}		
Quatri di pictura bellissimi		
Notomia		

N₁ (ff. 76 v-77 r) N₂ (ff. 75v-76 r) N₃ (pp. 156-158) V₁ (ff. 75 v-76 r) V₂ (ff. 67 v-68 r).

- 1 per tucte le nove del mese] per tucti li nove N₂ V₁ V₂; per tucti li umi N₃ (om. del mese). do poi pranso — Amboys] dopo disinare andammo ad Amboes N₃.
- 2 quale si bene è] la quale benché sia N₃. lei è] lei sta N₃. ha] tiene N₃.
- 3 pogetto — commodo] montecto forte et commodo di stantie N₃; pogetto N₂ V₁ V₂; è commodo de stantie N₂ V₁ V₂.
- 4 Lli] qui N₂ V₁; cqui el re N₃; c'è qui V₂. Luysi] Loysi N₂ V₁; Loisi suo patre N₃; Luyso V₂.
- 5 et lo roy] el roy N₂ V₁ V₂; et Luysi N₃. el signore] il signore N₃.
- 6 videre] vedere N₂ V₂. Lunardo — anni] Leonardo Vinci fiorentino vecchio de più de LX anni N₃; veghio V₁; fiorentino V₁, frentino V₂.
- 8 firentina facta di naturale] fiorentina di naturale facta N₃. del quondam] del passato N₃.
- 9 Medici] Medicis N₂ V₁ V₂; Medice N₃. Iohanne Baptista giovane] Joan Baptista giovane N₃; iovane V₁; Iohanno V₂. et del figliolo] et lo figliolo N₃.
- 10 in gremmo de sancta] in grembo di santa N₃. tucti perfectissimi] et tucte perfectissime N₃.
- 11 paralesi ne] paralesis in N₃.
- 12 chi] che N₃. Lunardo] Leonardo N₃.
- 13 dolcezza] dolceza N₂ V₁ V₂ N₃. ad fare disegni] ad fare desegni N₂ V₁; om. N₃. ad altri] a gli altri N₂ V₁ V₂.
- 14 gentilhuomo] gentilhomo N₂ V₁ V₂ N₃. cum] con N₂ V₁. demonstratione] dimostrazione N₃.
- 15 come] como N₃. giunture d'intestini] giuncture et intestine N₃.
- 16 tanto di corpi — facta] sì de corpi de homini como di donne, quanto mai non è stato N₃; homini V₁ V₂; facta anchora N₂ V₁ V₂.
- 17 Il che] el che N₃. oculatamente] occultamente N₂ N₃ V₂. disse] ne disse N₂ V₁ N₃.
- 18 mascoli] masculi N₃. de ogni età] om. N₃. anche composto] composto anche N₃.
- 19 de l'acque] de le acque N₂ V₁ V₂ N₃. ed d'altre] et altre N₃.
- 20 saranno] seranno N₃. molto] om. N₃.
- 21 delectevoli] dilectevoli N₂ V₁. E esso ultra — trecento] add. mg. N₂; om. N₁-N₃ V₁; et tricento il suo creato V₂.
- 22 Leghe] om. N₃.

L'indomani il cardinale e il suo seguito, cavalcando sulla riva della Loira, si trasferirono a Blois, ove visitarono il castello e i suoi celebri giardini.

BLOIS, II OTTOBRE 1517: DESCRIZIONE DELLA LIBRERIA E DELLE COLLEZIONI DEL CASTELLO REALE.

Quatro dove è di naturale una S.^{ta} milanese
S.^{ta} Isabella Gualanda

Vi era ancho un quatro dove è pintata ad oglio una certa signura di Lombardia di naturale assai bella, ma al mio iuditio non tanto come la signora Gualanda.

N1 (f. 78 r) N2 (f. 77 r) N3 (p. 160) V1 (f. 77 r) V2 (f. 68 v).
ancho] anche N2 V1 V2; om N3. ma al mio iudicio — come] però al mio iudicio non como N3.

MILANO, 20-30 DICEMBRE 1517.

Monasterio di Santa Maria de le Grazie
S.^{ta} Ludovico Sfortia
Cena picta nel muro da m. Lunardo Vinci

In lo monasterio di Santa Maria de le Grazie, quale fo facto dal signor Ludovico Sforza, assai bello et bene atteso, fu visto nel refectorio de fratri, chi sonno del ordine di san Dominico de observantia, una cena picta al muro da messer Lunardo Vinci, qual trovaimo in Amboys, che è excellentissima, benché incomincia ad guastarse, non so si per la humidità che rende il muro o per altra inadvertentia. Li personaggi di quella son de naturale retracti de più persone de la corte et de Milanesi di quel tempo, di vera statura.

N1 (f. 136 r) N2 (f. 125 r) N3 (p. 230: omette l'intero passo) V1 (f. 125 r) V2 (f. 109 v).
atteso] atteso N2 V2. fu] fo N2 V1 V2. chi sonno] che sono N2 V1 V2. Dominico] Domenico N2 V1 V2. Amboys] Amboes N2 V1 V2. che rende] om. N2 V1 V2. il] del N2 V1 V2. de Milanesi] di Milanesi N2 V1 V2.

NON SI INSISTERÀ mai abbastanza sull'eccezionalità di queste testimonianze, che riflettono un incontro diretto col maestro (e non la trasmissione di seconda mano di aneddoti o embrioni di leggenda) e una veloce visione dei suoi manoscritti, tra i quali spiccano le opere di 'notomia', con l'importante accenno alla loro 'demonstratione de la pictura', elemento essenziale, come rivelano i proemi leonardeschi, del progettato corpus anatomico; seguono, sulla natura delle acque e sulla meccanica e altre scienze, una 'infinità de volumi, et tucti in lingua vulgare, quali si vengono in luce, saranno profigui et molto delectevoli', il che avvalorava l'ipotesi che Leonardo avesse pensato alla pubblicazione di alcune sue opere,¹⁴ e che tentasse di realizzare tale impresa con l'aiuto di Francesco Melzi, al quale saranno lasciati in eredità tutti i manoscritti: e il Melzi a sua volta tentò di attuare quella parte dell'immensa opera che più gli era congeniale, o almeno comprensibile, nel *Trattato della Pittura* compilato nel codice Vaticano Urbinato lat. 1270, che però non venne subito stampato.¹⁵

¹⁴ Sui rapporti tra il maestro e l'arte tipografica, v. Carlo Pedretti, *L'arte della stampa in Leonardo da Vinci*, in *Studi vinciani. Documenti, analisi e inediti leonardeschi*, Ginevra, 1957, pp. 109-117. Non rinvio qui ad edizioni o antologie di testi leonardeschi, per le quali rimando alla nota bibliografica della mia edizione, in corso di stampa, degli *Scritti* di Leonardo, presso la casa editrice Mursia di Milano.

¹⁵ Sul f. 231 r-v del codice Urbinato compare l'elenco dei diciotto volumi leonardeschi utilizzati, molti dei quali andarono perduti in seguito. Il *Trattato*, circolato manoscritto, attese l'edizione di Raffaello du Fresne, procurata a Parigi nel 1651 presso Giacomo Langlois, che divenne la vulgata dell'opera nei secoli successivi e unico riscontro testuale al crescente mito vinciano. Il ritorno all'Urbinato, dopo la prima edizione non critica di Guglielmo Manzi (Roma, 1817), si ebbe con Heinrich Ludwig, *Das Buch von der Malerei*, Vienna, 1882 (ripreso dal Borzelli nell'edizione italiana, Lanciano, 1914). La prima parte del trattato, detta *Paragone*, venne pubblicata da Irma Richter a seguito di *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, di Jean Paul Richter, seconda edizione, Oxford 1929; e, a parte, in *Paragone. A Comparison of the Arts by Leonardo da Vinci*, Oxford, 1949. L'edizione in facsimile dell'Urbinato si ritrova in *Treatise on Painting*, con traduzione inglese di A. Philip McMahon, introduzione di Ludwig H. Heydenreich, Princeton, N.J., 1956. Tentativi di riaccostamento e ricostituzione di testi sulla pittura vengono prodotti, con buoni risultati filologici da Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci on Painting: A Lost Book (Libro A) Reassembled from the Codex Vaticanus 1270 and from the Codex Leicester*, Berkeley-Los Angeles, 1964; e da André Chastel, *Traité de la peinture*, Saverne, 1960, e *La Peinture* (con la collaborazione di R. Klein), Paris, 1964; Pedretti è tornato poi sui nuovi testi dei manoscritti di Madrid in *Leonardo da Vinci Inedito. Tre Saggi*, Firenze, 1968, e ancora nel suo *Richter Commentary* (Oxford, 1977, 2 voll.). Scelte di scritti vinciani sull'arte sono naturalmente in Paola Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, voll. I-III, Milano-Napoli, 1971-1977. Un ultimo rilevante contributo è dato da *Leonardo on painting* a cura di Martin Kemp e Margaret Walker, New Haven-London, 1989. Si veda infine la bibliografia di Kate T. Steinitz, *Leonardo da Vinci's Trattato della Pittura*, Copenhagen, 1958, anche per il riferimento (p. 150) alla prima incisione della *Monna Lisa* che apparve nel 1651 nella versione francese dell'editio princeps.

Nelle sue poche note, il De Beatis ha vista acuta per alcuni particolari estremamente interessanti nella storia personale di Leonardo, particolari che il cronista registra, con la sua abituale fedeltà. L'età dell'artista, 'vecchio de più de LXX anni', è certo sbagliata, giacché il Vinci aveva nel 1517 solo 65 anni; ma nei suoi primi appunti (riflessi da N₃) De Beatis aveva scritto 'vecchio de più de LX anni', indicazione che avrebbe corretto quasi quattro anni dopo, dal momento che alla sua memoria occorreva l'immagine forse d'un uomo in avanzata vecchiaia (si pensi al probabile autoritratto del foglio di Windsor, RL 12579, c. 1513, il vecchio in meditazione sulla riva del fiume). Non sappiamo se la 'paralesi ne la dextra' corrisponda a verità: ma più probabilmente sarà stata un'idea del De Beatis, scaturita nell'osservare il maestro scrivere e disegnare con la sinistra, e gli fornirà la spiegazione per il fatto che



CA, f. 283 v-b

Leonardo non possa più 'colorire', cioè dipingere, ma si dedichi soprattutto al disegno (nei fogli raccolti e illustrati dal Pedretti), e all'insegnamento. Rilevante è quest'ultima nota, legata a quella sul 'creato', cioè il Melzi (e per dirne che 'lavora assai bene', devono pure i visitatori aver osservato sue opere, nello studio di Cloux): ed è perfettamente parallela alla testimonianza di Paolo Giovio nei suoi *Dialogi*, risalente certo agli anni romani (1513-15), e in cui l'essenziale di quel metodo didattico è nella proibizione, agli allievi, di usare pennelli e colori, e nell'esercizio assiduo del disegno (*plumbeo graphio*) e della riproduzione di modelli antichi e di anatomie.¹⁶ E sono proprio queste ultime che stupiscono maggiormente il De Beatis e il cardinal D'Aragona, che ne osservano manoscritti e disegni 'oculatamente', come dice N₁, o 'occultamente', variante di V₂ N₂ N₃, forse così annotata nel 1517, corretta dall'autore nell'autografo, ma conservata dagli altri testimoni: variante oscura, che lascerebbe supporre

¹⁶ Quindi non solo nell'imitazione della natura, ma anche dell'antico, in apparente contraddizione con brani come CA f. 141 R-B (c. 1492), sulla declinazione dell'arte se prende a modello solo gli 'altori', e non le 'cose naturali', tanto da essere non figliola ma nipote della natura; i modelli antichi erano però rigorosamente scultorei, statue o rilievi, come ricorda il Vasari. E si consideri che l'ultimo Leonardo si è appassionato a episodi di recupero dell'antico (*Leda, Flora*), spingendo i suoi discepoli in direzioni similari (il *Vertumno e Pomona* dei Melzi, 1510, e la *Ninfa Egeria* della collezione Brivio a Milano). Comunque, anche lo studio di Cloux era fornito di 'materiali didattici', passati poi al Melzi, nella villa di Vaprio d'Adda. Sui *Dialogi* del Giovio v. più avanti alla nota 55: ma cfr. intanto Carlo Pedretti, 'A Document on Leonardo da Vinci as a Teacher of Art', in *Italian Quarterly*, VIII 1964, 4-9, ripreso e aggiornato nel suo *Richter Commentary*, Vol. I, pp. 9-11. Torna qui a proposito ricordare il profilo classicheggiante a Windsor, RL 12508, che il Clark giustamente colloca nel secondo decennio del Cinquecento come anticipazione del tipo di 'presentation drawing' di Michelangelo. Anche Carlo Pedretti, che già l'aveva considerato in rapporto con il *Canzoniere* dell'Irpino ('Uno "studio" per la Gioconda', in *L'Arte*, LVIII, n.s., 1959, pp. 155-97; v. tav. 25), vi scorge una anticipazione delle 'teste divine' di Michelangelo e non esclude (comunicazione orale) la possibilità di un suo riferimento a un ritratto idealizzato — come per medaglia o bassorilievo — di Vittoria Colonna intorno al 1515. La proposta è stata formulata in occasione del recente convegno su 'Vittoria Colonna e Michelangelo' (Ischia, 13-14 luglio 1990) e sarà vagliata da Valeria Riccardo con uno studio degli elementi di costume e acconciatura rappresentati nel disegno. Allo stesso ambito è forse riferibile un disegno di allievo (probabilmente Cesare da Sesto, secondo il Pedretti) nel CA, f. 297 v-a, c. 1515, considerato più avanti (pp. 67-68) per la nota d'altra mano relativa alle bellezze di Roma e della Campania.

una visione degli studi d'anatomia in un angolo appartato e nascosto dello studio di Cloux, al di fuori dell'ufficialità e dell'indiscrezione, che pure doveva aver procurato a Leonardo noie e preoccupazioni a Roma, ove l'invido Giovanni degli Specchi gli aveva 'impedito la notomia col Papa biasimandola'. Ma il cardinale, principe del Rinascimento, non era uomo privo di curiosità scientifica, o prono alle superstizioni del passato.¹⁷

Inedita ancora dal punto di vista biografico è la nota marginale di N2, sull'ammontare della pensione del maestro e dell'allievo: 'Esso ultra le spese et stantie da re di Franza ha 1000 scuti l'anno di pensione et lo creato trecento'.¹⁸ Attento è il De Beatis, in questa indicazione che non sfuggì al copista di N2, anche all'entità economica della 'stantia' di Leonardo. Colpisce la presenza della notizia accanto agli accenni a capolavori artistici sublimi o a manoscritti che raccoglievano più di trent'anni di ricerche scientifiche e tecnologiche; al Melzi o al maestro, che conduceva i visitatori per il suo studio di Cloux, qualcuno, se non lo stesso De Beatis, avrebbe osato chiedere quanto costasse alle casse regie il mantenimento di tant'uomo.

Notevole è infine la nota sul *Cenacolo* di Santa Maria delle Grazie; e nei volti degli apostoli il cardinale e il De Beatis potevano credere di ravvisare volti della passata corte sforzesca, forse sulla base di indicazioni fornite dallo stesso Leonardo ad Amboise; e la nota è confermata, oltre che da testimonianze contemporanee, anche da quegli appunti delle carte vinciane che rimandano a personaggi reali della vita milanese allo scorcio del XV secolo, che avevano colpito l'artista per la particolare bellezza del viso, o per un singolare atteggiamento ch'egli avrebbe voluto riprodurre nel delicato equilibrio di movimenti e silenzi dei suoi apostoli. Ma il ricordo del De Beatis è anche la prima osservazione sullo stato di deterioramento dell'opera, acutamente realistica, 'non so si per la humidità che rende il muro o per altra inadvertentia', se si pensa che gli interventi più recenti sul *Cenacolo* tendono appunto all'analisi del fenomeno, e all'individuazione di valide tecniche di recupero.¹⁹

II 'Il ritratto di Mona Lisa'

NATURALMENTE, s'è lasciato per ultimo il particolare più interessante fornito dal De Beatis, relativo al ricordo dei tre quadri visti nello studio di Leonardo, certo il *Battista* e la *Sant'Anna* del Louvre il secondo e il terzo, mentre il ritratto 'di certa donna fiorentina, facta di naturale, ad instantia del quondam magnifico Iuliano de Medici', è probabilmente la cosiddetta *Gioconda* o *Monna Lisa*, anch'essa al Louvre. E con la *Gioconda* giungiamo al vero nodo del problema, che ci ha spinto a compulsare il diario del De Beatis nella sua tradizione manoscritta, e a rendere al testo la sicurezza filologica che conviene ad un così rilevante testimone in quel processo indiziario che, attraverso più di quattro secoli, dovrebbe pronunciarsi sull'identità della donna del ritratto, figura ormai più mitica che reale, destinata a perdere nella leggenda dell'opera e dell'autore ogni verità storica e biografica.

¹⁷ Si ricordino le pagine disincantate del De Beatis a proposito di certi culti di reliquie: 'In questo viaggio habiamo inteso et visto molti gerioni, hydre et mostri grandi di simili reliquie... molti brazzi e piedi de un medesimo sancto, infine mani et diti' (Chastel, *Luigi d'Aragona*, pp. 256-7). Anche di fronte alla Sindone, il cardinale 'basò et manigiò dicta sindone, né possecte... comprendere di che materia fusse, pur certificò che non li parve né di seta né di lino' (p. 249).

¹⁸ L'informazione trova conferma nel documento riportato dal Beltrami, *Documenti*, n. 241: 'A maistre Lyenard de Vince, peintre ytalien, la somme de 2000 écus soleil, pour sa pension d'icelles deux années (1517-1518). A mes. Francisque de Melce, ytalien, gentilhomme, que se tient avec le did M.e Lyenard: 800 écus (pour deux ans). (Paris, Arch. Nat. KK 289.) Un'altra voce nello stesso documento si riferisce al pagamento di cento scudi d'oro a 'Salay, serviteur de M. e Lyenard de Vince'. Queste informazioni vanno messe in rapporto con quanto riferisce il Cellini nella sua autobiografia (ed. Firenze, 1852, Vol. II, p. 309) nel riportare una affermazione del cardinale di Ferrara a proposito dei patti fattigli da Francesco I: 'Il Re Cristianissimo da per se stesso v'ha fatto la medesima provvisione che Sua Maestà dava a Lionardo pittore, qual sono settecento scudi l'anno' — somma, in effetti, inferiore di ben 300 scudi a quella assegnata a Leonardo.

¹⁹ Il ricordo va qui all'amico Carlo Bui (che ha collaborato ai rilevamenti spettrometrici del *Cenacolo*, compiuti negli ultimi anni in vista di un intervento di restauro), e alle conversazioni dalle quali hanno preso spunto queste pagine, e alle quali ci auguriamo di tornare in futuro.

Ripercorriamo brevemente le non molte tappe dell'antica identificazione, sulla scorta della *Storia della Gioconda* del Pedretti,²⁰ che ha fatto il punto della critica moderna e contemporanea che non accetta pacificamente l'identità di Monna Lisa moglie del fiorentino Francesco del Giocondo. Il nome deriva, come ognuno sa, dalla descrizione vasariana di un ritratto muliebre posseduto da Francesco I nelle collezioni di Fontainebleu.²¹

Prese Lionardo a fare per Francesco del Giocondo il ritratto di Mona Lisa sua moglie, et quattro anni penatovi lo lasciò imperfetto, la quale opera oggi è appresso il re Francesco di Francia in Fontanableo. Nella qual testa chi voleva vedere quanto l'arte potessi imitar la natura, agevolmente si poteva comprendere, perché quivi erano contrafatte tutte le minuzie che si possono con sottigliezza di pignere. Avvenga che gli occhi avevano que' lustrì et quelle aquitrine, che di continuo si veggono nel vivo, et intorno a essi erano tutti que' rossigni lividi, et i peli, che non senza grandissima sottigliezza si possono fare. Le ciglia per avervi fatto il modo del nascere i peli nella carne, dove più folti et dove più radi, et girare secondo i pori della carne, non potevano essere più naturali. Il naso con tutte quelle belle aperture, rossette et tenere, si vedeva essere vivo. La bocca con quella sua sfenditura con le sue fini unite dal rosso della bocca con la incarnazione del viso che non colori ma carne pareva veramente. Nella fontanella della gola chi intensissimamente la guardava, vedeva battere i polsi, et nel vero si può dire che questa fussi dipinta d'una maniera da far tremare et temere ogni gagliardo artefice, et qual si vuole. Usovi ancora questa arte, che essendo Mona Lisa bellissima, teneva mentre che la ritraeva chi sonasse o cantasse et di continuo buffoni che la facessero stare allegra, per levar via quel malinconico che suol dare spesso la pittura ai ritratti che si fanno. Et in questo di Lionardo vi era un ghigno tanto piacevole che era la cosa più divina che humana a vederlo, et era tenuta cosa maravigliosa, per non essere il vivo altrimenti.

Trattando in seguito della commissione della *Battaglia d'Anghiari*, iniziata nel 1504, il testo vasariano pone anche dei termini cronologici precisi, secondo i quali Leonardo avrebbe eseguito il ritratto a Firenze in un periodo tra il 1500 e il 1504 (periodo nel quale difficilmente il maestro, tra viaggi continui, avrebbe potuto attendere a un'opera così elaborata, non essendo riuscito a eseguire nemmeno il ritratto d'Isabella d'Este).²² Le ricerche archivistiche, che hanno tentato di dare un'entità storica a Monna Lisa, hanno dimostrato la sua esistenza reale, nella figlia di Antonio Maria Gherardini nata nel 1479 e andata sposa nel 1495 a Francesco del Giocondo,²³ ma hanno altresì introdotto altri e più gravi dubbi, essendo evidente che il ritratto del Louvre è ritratto non di una ventunenne, ma di una donna poco meno che matura, per di più adorna del caratteristico velo nero della condizione vedovile; e Francesco Del Giocondo sopravvisse di molto allo stesso Leonardo morendo nel 1528.

Ma il Vasari descrisse un quadro che non vide mai,²⁴ non essendo mai andato in Francia, e servendosi quindi di altre fonti; come ad esempio l'Anonimo Gaddiano, che ricordava sì che Leonardo 'ritrasse dal naturale Piero Francesco del Giocondo',²⁵ notizia che può aver

²⁰ Pedretti, *Storia della Gioconda*, in *Studi vinciani*, pp. 132-41 (già col titolo 'Storia della "Gioconda" di Leonardo da Vinci, con nuove congetture sulla persona ritratta', in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XVIII, 1956, pp. 171-82). Primi contributi del Pedretti erano comparsi nel *Giornale dell'Emilia*, 19 luglio 1951, e in *Sapere*, numero speciale, 15 aprile 1952, pp. 72-73; alla *Storia della Gioconda* fa seguito invece il citato 'Uno "studio" per la Gioconda' (v. sopra, nota 16), e soprattutto *Leonardo, A Study in Chronology and Style*, Los Angeles, 1973, pp. 132-9. Una sintesi ragionata degli interventi più rilevanti sull'identificazione della *Gioconda* è in Pietro Marani, *Leonardo*, Firenze, 1989, pp. 106-9. Una lettura di significati simbolici in D. Strong, 'The Triumph of Monna Lisa', in *Leonardo e l'età della ragione*, Milano, 1982, pp. 255-73. Nel programma di un prossimo convegno a Milano si annuncia una comunicazione di Janice Shell e Grazioso Sironi sul tema 'The Gioconda in Milan'.

²¹ Giorgio Vasari, *La terza et ultima parte delle vite degli architettori pittori et scultori*, Firenze, 1550, vol. I, pp. 570-1.

²² A difesa della cronologia tradizionale si fa riferimento, più che altro, ad un disegno preparatorio di Raffaello per il ritratto di Maddalena Doni (1505), che sembra dipendere nell'atteggiamento e nella posa delle mani dalla *Gioconda*; senza pensare che Raffaello avrebbe potuto benissimo essere influenzato da altre opere e disegni vinciani ove il tema figurativo appare già sviluppato (Pedretti, *Studi vinciani*, p. 134). L'argomento viene però ancora ripreso nel riferimento alla Madonna Cowper di Raffaello, databile anch'essa al 1505, e in cui si vogliono vedere echi della *Gioconda*: D.A. Brown, 'Raphael's Small Cowper Madonna and Madonna of the Meadow', in *Artibus et Historiae*, VIII, 1983, pp. 9-26.

²³ G. Poggi, *Leonardo da Vinci. La vita di G. Vasari nuovamente commentata*, Firenze, 1919, p. 35.

²⁴ Omette la descrizione della posa della mani, del paesaggio, dell'abito e del velo; si dilunga nella descrizione di inesistenti ciglia.

²⁵ Beltrami, *Documenti*, n. 254, pp. 161-3. Il testo, redatto intorno al 1540, è tradito dal manoscritto Magliabechiano XVII, 17, in forma di elaborazione del *Libro* di Antonio Billi, e fu edito dal Frey a Berlino nel 1892.

ingenerato l'equivoco vasariano, probabilmente con la confusione di due fonti diverse. Ma in che modo?

Prima di comprendere l'origine dell'errore (evento che in filologia può condurre a sanare la corruttela), occorre richiamare altri due testimoni, meno antichi del Vasari, ma forse più autorevoli (*recentiores non deteriores*), perché attinse il primo a una fonte diretta, e descrisse direttamente il quadro il secondo. Giovanni Paolo Lomazzo, pittore lombardo e teorico della pittura, ebbe modo di conoscere lo stesso Francesco Melzi, che custodiva nella sua villa di Vaprio d'Adda i manoscritti vinciani e un'imponente messe di ricordi e aneddoti della vita del maestro, destinati in gran parte a perire con lui; e, tra le note di fonte vinciana che inserisce nel suo *Trattato dell'arte della pittura* (1584), ricorda i ritratti 'di mano di Leonardo, ornati a guisa di primavera, come il ritratto della Gioconda e di Monna Lisa, nei quali ha espresso tra l'altre parti meravigliosamente la bocca in atto di ridere',²⁶ mentre nell'*Idea del tempio della pittura* (1590) compare la notizia più strana, e apparentemente in contrasto con tutta la tradizione: 'l'opere finite, benché siano poche, di Leonardo da Vinci, come la Leda ignuda, et il ritratto di Monna Lisa napoletana, che sono nella Fontana di Belao in Francia'.²⁷

MONNA LISA napoletana? C'erano i versi di un poeta del primo Cinquecento, Enea Irpino, a ricordare un ritratto leonardesco di una donna dimorante a Ischia. Il canzoniere dell'Irpino, nel manoscritto parmense,²⁸ presenta una lettera dedicatoria a Giovanni Bruno di Parcitadi data a Parma il 20 marzo 1520, che esprime il proposito di stampare l'opera, e la ragione prima della sua composizione: 'L'ardentissimo desiderio di laudare colei, la quale non pur da me solo ma da tutto il mondo dovrebbe meritamente esser laudata';²⁹ desiderio che emerge in molte delle rime della raccolta. Chi era quella donna? Secondo l'Affò, una Colonna o Isabella Carafa,³⁰ secondo il Pezzana, 'per ammirazione' Beatrice d'Ungheria, e 'per amore' Isabella d'Aragona duchessa di Bari.³¹ Croce glissò sulle ipotesi degli antichi eruditi, e credette di risolvere la questione leggendo in un sonetto 'Questa è la sacra davela sibilla', cioè sibilla d'Avalos, espressione che effettivamente altrove l'Irpino usa per Costanza d'Avalos, duchessa di Francavilla, vedova di Federico Del Balzo (c. 1460-c. 1540), che trascorrevva a Ischia la sua avanzata maturità.³² Ne derivava la conclusione che tutto il canzoniere fosse stato scritto per Costanza d'Avalos, e che lo stesso Irpino avesse dimorato in Ischia per amore dell'illustre dama; la datazione di tale soggiorno proposta dal Croce, sulla base di una canzone che sembrava dedicata a Beatrice d'Ungheria (prima della morte del suo ripudiatore Ladislao, 1506) e di un sonetto su poeti napoletani e italiani (alcuni dei quali morti entro il 1508), si aggirava appunto agli anni 1506-1508. Sempre l'Irpino loda, in quattro sonetti e due madrigali, un ritratto della sua 'donna immortale', che Leonardo avrebbe dipinto in tempi ovviamente anteriori al canzoniere dell'Irpino, secondo la datazione crociana.

²⁶ Sembra che Lomazzo parli qui di due quadri diversi, la *Gioconda* e la *Monna Lisa*; ma, notando il termine *ritratto* al singolare, Pedretti ipotizza un probabile errore di stampa non corretto dall'autore (affetto da cecità fin dal 1572), con scambio di o con e (*Studi vinciani*, pp. 137-8). Poi, in *Leonardo*, p. 139, ricorda la proposta di considerare i due nomi separatamente, come indicativi di due dipinti accomunati da un'identica simbologia primaverile: una *Gioconda nuda*, e una *Flora* come quella di Leningrado. D'altra parte, è probabile che l'attributo 'Gioconda' risalga a Leonardo stesso, in quanto la luce scelta per il ritratto, al volger del giorno, è proprio quella che rende la campagna 'molto allegra e gioconda' (Lu 474, McM 480, c. 1510-15). Cfr. Pedretti, 'Uno "studio" per la Gioconda', pp. 12-13, e *XXII Lettura Vinciana*, Firenze, 1982, p. 18.

²⁷ Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura*, Milano, 1584, p. 434, e *Idea del tempio della pittura*, Milano, 1590, p. 6 (Pedretti, *Storia della Gioconda*, p. 134).

²⁸ Parma, Biblioteca Palatina, HH V 31, 700. Benedetto Croce, 'Un canzoniere d'amore per Costanza d'Avalos, duchessa di Francavilla', in *Atti dell'Accademia Pontaniana*, XXXIII, 1903, memoria 6, pp. 1-30 (per la ristampa con aggiunte e variazioni, si veda la nota 34 più avanti); Pedretti, *Documenti*, pp. 201-10, e *Studi vinciani*, pp. 135 e 140.

²⁹ Croce, *Un canzoniere...*, pp. 29-30.

³⁰ Ireneo Affò, *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani*, Parma, 1791, vol. III, pp. 182-92.

³¹ Angelo Pezzana, *Aggiunte alle Memorie dell'Affò*, Parma, 1827, vol. VI, pp. 423-25.

³² Su Costanza d'Avalos senior, v. Scipione Volpicella, 'Le nozze di Costanza d'Avalos e Federico Del Balzo nel secolo XV', in *La Sirena. Augurio nel Capodanno ed altri giorni festivi*, I, 1845, pp. 81-86; C. Mutini, in *Dizionario biografico degli Italiani*, IV, Roma, 1962, pp. 621-22. Nel ms. Napoli, Bibl. Naz. X B 67 (Giovanni Tommaso Moncada, *Vite di alcune persone illustri del secolo XV*, ca. 1495) è la *Vita di Costanza* ai ff. 395 r — 419 v.

L'ammirazione dell'Irpino erompe in particolare nel secondo e nel quarto sonetto e nel secondo madrigale, che rendono una rarefatta immagine della bellezza della donna.

*È questa quella umana e vera forma
 ch'a tempi nostri tra mortai si cole?
 È questa quella fronte ampia, ch'al sole
 d'un chiaro lume aperto si conforma?
 Questa è Madonna viva, exempio e norma
 di chi celesti aspetti finger vole;
 questa è la bella bocca, onde parole
 Amor sì dolci e sì soavi forma.
 Questi son gli occhi colmi d'alto zelo,
 questo è 'l bel collo e'l petto, ove già finse
 la propria immensa sua bellezza il cielo.
 Quel bon pittor egregio, che dipinse
 tanta beltà sotto il pudico velo,
 superò l'arte e se medesimo vinse.*

*Qual nobile e sublime alto intelletto
 ritrasse mai sì dolci guance belle,
 così begli occhi, anzi sì vaghe stelle,
 e sì soave e pellegrin aspetto?
 D'Amor veggio ritratto il primo obietto,
 anzi veggio dipinte le facelle,
 e veggio le pungenti auree quadrelle,
 ch'ogni animo gentil gli fan sugetto.
 Non è pittor che cieco non restasse
 al lampeggiar del chiaro sguardo onesto,
 se fisso nel bel lume suo mirasse.
 Se 'l sommo pregio il Vincio or ha di questo,
 l'ha con Amor, ché prima Amor ritrasse
 il volto e sì begli occhi, et egli il resto.*

*Chiaro et gentil mio Vincio, invan dipinge
 chi tenta oggi ritrar Madonna in carte,
 per che non basta l'arte
 a ritrar l'alme sue bellezze eterne.
 Col suo veder tant'altro non attinge
 ingegno uman, né tant'ancora discerne
 bellezze sì superne,
 che chiaro possa almen ritrarne in parte.
 Per finger lei sotto il bel negro velo
 convienci quel che pria formolla in cielo.*

Non c'è dubbio che esista effettivamente una relazione tra il ritratto lodato dall'Irpino e la cosiddetta *Gioconda*, specialmente nel particolare del *negro velo*, segno della condizione luttuosa o vedovile che così bene contraddistingue la donna del Louvre. L'importante notizia spinse il Venturi³³ ad identificare quella donna nella stessa Costanza d'Avalos, equivoco che fu condiviso poi dal Croce,³⁴ e che portava a un'inaccettabile cronologia del ritratto verso il

³³ Adolfo Venturi, *Storia dell'Arte in Italia*, vol. IX-I, Milano, 1925, pp. 37-42.

³⁴ Benedetto Croce, *Aneddoti di varia letteratura*, seconda edizione, Bari, 1953, vol. I, pp. 158-65 (che riprende con variazioni il precedente articolo; v. nota 28 qui sopra).

1500-1504 (Costanza avrebbe avuto più di quarant'anni), con un'improbabile quanto fulminea calata di Leonardo a Napoli in quegli anni che furono per lui, tra l'abbandono della Milano sforzesca e il servizio del Valentino, veloci e tempestosi.

Il vero problema è però un altro: la 'donna immortale' dell'Irpino non è Costanza d'Avalos, dal momento che è ispiratrice della canzone sulle donne illustri del suo tempo in cui è citata la stessa Costanza. Inoltre, lo stile e la struttura della raccolta poetica indicano tempi non molto anteriori alla lettera dedicatoria al Bruno (1520): il cosiddetto lamento di Beatrice d'Ungheria (ff. 16-18) è solo il generico lamento d'una donna tradita, il retorico sonetto sui poeti può benissimo menzionare personaggi già scomparsi. E in effetti il nome della donna amata dall'Irpino compare almeno una volta, e fu notato evidentemente dalla vista acuta dell'Affò e del Pezzana, che ipotizzarono una Isabella Carafa o Isabella d'Aragona: nel sonetto al f. 44 r, che rappresenta un ideale pellegrinaggio alla sua donna, o addirittura (se regge la similitudine con le immagini sacre d'un tempio) al ritratto dipinto da Leonardo.

6

*Voi che da excelse e gloriose cure
or mossi ite devoti ai sacri tempi
a contemplar le sante alme, ch'exempi
ci lasciar de lor vite inclite e pure,
ch'intorno alle lor sacre sepulture,
ove son finte agli futuri tempi,
parvi che'l bel veder vostro s'adempi
ne le lor statue e lor auree figure,
per contemplar un'alma excelsa e bella
or qui venite, accesi d'alto zelo
ch'in noi del sommo chiostro disces'ella.
Questa, che sotto un negro e casto velo
vedrete, è la immortal alma Isabella,
che mostra in sé ciò ch'è di bello in cielo.*

Lo stesso tema echeggia nel sonetto al f. 2 v, ove il nome Isabella viene scomposto in un curioso gioco paraetimologico, Isa ('in ogni parte', dal greco ἰσως) — bella ('col suo bel nome); e d'altronde allusiva di Isabella poteva essere la stessa espressione 'sacra davela sibilla'.

*Nova beltà immortal, ch'ai tempi nostri
col suo bel nome in ogni parte attinge,
da nobili pittori or se dipinge,
formata essendo nei siderei chiostri.*

L'Irpino avrebbe per dieci anni onorato, ancora in Parma, il nome di Isabella, risolvendosi finalmente ad andare a Ischia; e di questa Isabella ricordava ancora che è nata a Napoli ('Napoli gentile, ove dal cielo | prese Madonna il bel corporeo velo'), e che dimora a Ischia in stato vedovile ('sul chiaro Enario scoglio, | canzon, vedrai con gloriosa fama | la musa tua sotto lugubre gonna'); e forse, la prima volta, ne vide il volto mirabile in un disegno, se dice: 'Donna immortal, ch'in me reserbo impressa, | mi fu sì bella già mostrata in carte' (un disegno, quindi, copia di uno studio preparatorio di Leonardo, come quello che diede origine alle cosiddette *Gioconde nude*).

La testimonianza dell'Irpino andrà dunque riportata cronologicamente all'epoca di composizione del *Canzoniere* del poeta parmense, cioè a pochi anni prima del 1520: la Monna Lisa napoletana sarà nient'altri che una dama di nome Isabella dimorante a Ischia, nella raffinata corte di gentildonne e poeti e intellettuali che Costanza d'Avalos seppe costruire attorno a sé, tra il massiccio castello aragonese di Ischia e lo splendido palazzo d'Avalos a Napoli, pronta a

cedere il testimone, in questa gara di mecenatismo femminile del rinascimento, alla cognata Vittoria Colonna, sposa e presto vedova (nel 1525) di Francesco Ferdinando d'Avalos marchese di Pescara.

E VENIAMO all'ultimo testimone, Cassiano Dal Pozzo, che finalmente nel 1625 descrive con precisione il quadro *de visu* a Fontainebleu, nel manoscritto Barberini, LX, n. 64, ai ff. 192 v e 194 v.³⁵

Un ritratto, della grandezza del vero, in tavola incorniciato di noce intagliato, è mezza figura et è ritratto d'una tal Gioconda. Questa è la più compita opera che di quest'autore si veda, perché dalla parola in poi altro non gli manca. La figura mostra una donna di 24 in 26 anni, di faccia non si tutto alla maniera della statue greche di donna, ma alquanto larghetta con una certa tenerezza nelle gote e attorno a' labbri e agl'occhi che non si può sperar d'arrivar a quella squisitezza. La testa è adornata d'una acconciatura assai semplice, ma altrettanto finita. Il vestito mostrava o negro o lionato scuro, ma è stato da certa vernice datale così malconco che non si distingue troppo bene. Le mani son bellissime e in somma, con tutte le disgrazie che questo quadro habbi patito, la faccia e le mani si mostrano tanto belle, che rapiscono chi le mira. Notamo che a quella donna, per altro bella, mancava qualche poco nel ciglio, che il pittore non gliel'ha fatto molto apparire, come che essa non doveva haverlo.

È evidente che l'identificazione deriva, nelle memorie di Cassiano, dal testo del Vasari (e si noti l'osservazione di alcuni particolari, come l'assenza delle ciglia tagliate alla moda francese, evidentemente ricordata per contraddire il Vasari); e da allora in poi l'opera sarà registrata nei cataloghi delle collezioni reali, a partire dall'inventario di Fontainebleu steso nel 1642 da padre Dan, che, osteggiando l'opinione a lui giunta che si trattasse del ritratto di una cortigiana ('une courtizenne in voil de gaze', opinione che evidentemente girava negli ambienti francesi di corte fin dall'epoca di Francesco I), parla del ritratto d'una virtuosa dama italiana, chiamata Monna Lisa, e volgarmente detta Gioconda (riprendendo quindi in pieno l'identificazione vasariana), quadro che sarebbe stato acquistato da Francesco I per dodicimila franchi.³⁶ E l'idea della cortigiana riconduce fatalmente alla serie di copie di una *Gioconda nuda* (a Leningrado, a Pallanza, all'Accademia Carrara di Bergamo), che si ricollegano a un cartone, di scuola vinciana, conservato al Musée Condé di Chantilly, e forse derivato da un iniziale studio di Leonardo, come ha suggerito Kenneth Clark.³⁷

IN CONCLUSIONE esiste solo una certezza negativa, e cioè che quell'opera non sia affatto il ritratto di Monna Lisa sposa di Francesco del Giocando; sono di volta in volta emerse, dalle testimonianze più antiche, frammenti di un'altra verità, e forse non di una sola verità: 'L'errore d'origine è quello di voler riferire a un unico soggetto un complesso di circostanze che forse non hanno alcuna relazione fra di loro'.³⁸ Proviamo ora a raccogliere ancora l'ipotesi che tutte le testimonianze abbiano invece in comune un unico filo conduttore, e che sia possibile, come in filologia nel caso d'una diffrazione in assenza, risalire alla variante corretta; vale a dire, ad un'immagine della donna rappresentata nel quadro del Louvre, nominata Monna Lisa dal Vasari e dal Lomazzo, di un'età indefinita tra la giovinezza e la maturità, con i segni d'un recente evento luttuoso come la morte del marito, di nazione fiorentina (Vasari) o napoletana (Lomazzo), una Isabella legata al circolo di Costanza d'Avalos a Ischia prima del 1520 (come accenna l'Irpino, che loda il ritratto di Leonardo), ricordata ancora come una

³⁵ Pedretti, *Studi vinciani*, pp. 135-6.

³⁶ Pierre Dan, *Le Trésor des merveilles de la Maison Royal de Fontainebleau*, Paris, 1642, pp. 135-6. Da Fontainebleu il quadro passò a Versailles, e dopo la Rivoluzione al Louvre.

³⁷ Pedretti, *Leonardo*, pp. 137-9: v. inoltre, più avanti, la nota 51. Va precisato che l'espressione del De Beatis 'facta di naturale' (ripresa anche a proposito della signora lombarda, 'pintata... di naturale') non vuole affatto accennare a un 'nudo', come è stato a più riprese creduto: 'ritrarre di naturale' indica più semplicemente, nel linguaggio artistico dell'epoca, 'ritrarre dal vivo' il soggetto, nella sua naturalezza (si veda l'Anonimo Gaddiano, 'Ritrasse dal naturale Piero Francesco del Giocondo').

³⁸ Pedretti, *Studi vinciani*, p. 137.

'cortigiana' (termine dalle mille e imprevedibili sfumature nel rinascimento) in ambiente francese prima della reprimenda del Dan.

Tale immagine si arricchisce ulteriormente, se dalla lettura del *De Beatis* ricorderemo il ritratto 'di certa donna fiorentina, facta di naturale, ad instantia del quondam magnifico Iuliano de Medici', notizia che è stata giustamente rivalutata, e riferita alla cosiddetta *Gioconda*, proprio dal Pedretti, seguito da Chastel e Kemp.³⁹ La commissione di Giuliano de' Medici porta la cronologia del ritratto del Louvre al periodo che Leonardo trascorse a Roma tra 1513 e 1515, la certa donna fiorentina sarebbe stata una favorita di Giuliano, o desiderata a tal punto dal duca di Nemours da spingere Leonardo a compiere l'opera divina: 'E già intervenne a me fare una pittura che rappresentasse una cosa divina, la quale, comprata dall'amante, volle levarne la rappresentazione di tale deità per poterla baciare senza sospetto, ma in fine la coscienza vinse i sospiri e la libidine, e fe' forza ch'ei se la levasse di casa',⁴⁰ restando probabilmente allo stesso autore, anche per la precoce morte del committente; e il quadro poi ebbe sempre fama, come ricordò il Dan, di rappresentare una 'cortigiana'.

Ma chi sarebbe stata la 'donna fiorentina' favorita del Magnifico? In una prima ipotesi il Pedretti ha ricordato il nome di una gentildonna che effettivamente fu in relazione d'amore con Giuliano, Pacifica Brandano, che si trovava in stato vedovile (era vedova di Giovanni Antonio Brandano), e che nel 1511 dette al duca un figlio naturale, il futuro cardinale Ippolito de' Medici,⁴¹ si trattava però di ipotesi che nessun altro elemento abbia provveduto in seguito a suffragare. Lo stesso Pedretti ha dubitativamente proposto la candidatura di altra illustre vedova dell'epoca, Isabella d'Aragona, duchessa di Bari, indicata già dal Pezzana come probabile dedicataria dei carmi dell'Irpino.⁴²

Ancora il Pedretti rilevava che il *De Beatis*, descrivendo nel foglio successivo del codice N1 del suo itinerario le collezioni del castello reale di Blois, nota 'un quatro dove è pintata ad oglio una certa signura di Lombardia di naturale assai bella, ma al mio iuditio non tanto come la signora Gualanda'; che venga ommesso dal diarista il nome dell'autore dei due ritratti qui comparati, è abbastanza naturale, dopo l'incontro con Leonardo. Si osservi poi che, nel brano che immediatamente precede, *De Beatis* ha descritto solo i tesori librari di Blois, insistendo sul fatto che si tratti in gran parte di libri d'origine aragonese o sforzesca (origine nemmeno mascherata dai nuovi proprietari, visto che sono ancora visibili sulle legature le armi aragonesi o sforzesche): 'quelli del re Ferrando comprati in Franza da la infelicissima regina Isabella do poi la morte de re Federico, et l'altri credo guadagnati ne la invasione del ducato de Milano'.⁴³ Ora, il ritratto della signora lombarda è il primo e unico dipinto delle collezioni reali che venga ricordato dal *De Beatis*: ed è legato, nel racconto ('vi era ancho'), alle medesime sorti della libreria, tanto da far pensare a un'opera già posseduta da Ludovico il Moro, e passata a Luigi XII come preda di guerra. Non menzionando altre opere pittoriche dopo l'incontro con Leonardo, il *De Beatis* rinvia implicitamente i ritratti sia della signora lombarda sia della Gualanda all'*authorship* di Leonardo; e logicamente il ritratto di Blois, ascrivibile al periodo sforzesco, potrebbe rimandare alla cosiddetta *Belle Ferronnière* del Louvre, variamente identificata come una dama sforzesca (signora di Lombardia), Cecilia Gallerani o Lucrezia Crivelli, entrambe comunque favorite del Moro.⁴⁴

³⁹ Pedretti, *Studi vinciani*, pp. 136-38; Chastel, *Luigi d'Aragona*, p. 83; Martin Kemp (*Leonardo da Vinci*, Londra, 1981, p. 268) tenta di accordare la cronologia tradizionale con il *De Beatis*, ipotizzando un ritratto iniziato nel 1503, e compiuto solo molti anni dopo su istanza di Giuliano de' Medici.

⁴⁰ Pedretti, *Studi vinciani*, 137. L'accostamento del testo, dal *Trattato della pittura*, resta significativo, anche se probabilmente riferito allo studio per una *Maddalena* (v. in questo volume, p. 171); ma la 'cosa divina', la 'deità' non potrebbe essere una divinità pagana, simbolo della primavera, come Flora? E torneremmo allora alla *Gioconda nuda*, dove i riccioli dei capelli lasciano immaginare un'evoluzione in ghirlande floreali (come avviene nella copia secentesca di Bergamo, in una cornice di fiori: e il catalogo antico parlava del ritratto d'una donna creduta una prostituta... Pedretti, *Leonardo*, p. 139).

⁴¹ Pedretti, *Studi vinciani*, p. 138.

⁴² Pedretti, 'Uno "studio" per la *Gioconda*', pp. 27-31; e v. anche dello stesso autore, *Leonardo*, Bologna, 1979, pp. 50-51.

⁴³ Chastel, *Luigi d'Aragona*, p. 244.

⁴⁴ Sui caratteri del 'Lombard type of female beauty', Pedretti, *Leonardo*, pp. 66-67. Il dipinto, segnalato dal Dan nel 1642 (come ritratto di una duchessa di Mantova), doveva essere giunto in Francia già con Luigi XII, e fu in seguito (1709, Bailly, inventario della quadreria regia) creduto effigie della *Belle Ferronnière*, amante di Francesco I.

Ma il confronto immediato con la 'signora Gualanda' fa pensare ad un ritratto appena visto, 'obviously a reference to a painting seen the day before',⁴⁵ con ogni probabilità la 'donna fiorentina' scorta nello studio di Cloux; De Beatis andava annotando il suo accurato diario giorno per giorno, e se di fronte a una reticenza di Leonardo aveva trascritto l'indefinita 'certa donna fiorentina', nei giorni successivi era in grado di dare un nome al quadro che il maestro aveva loro mostrato per primo; anche perché, come vedremo tra poco, era personaggio ch'egli, o altrimenti il cardinal d'Aragona, avrebbe benissimo potuto conoscere in quegli anni tra Roma e Napoli.

Gualanda, allora, come ha suggerito il Pedretti,⁴⁶ e non *Gioconda*. Se pure il nome *Gualanda* fosse giunto al Vasari, a tanta distanza d'anni non avrebbe significato più nulla, e lo storico, che leggeva invece nell'Anonimo Gaddiano del ritratto di Piero Francesco del Giocondo, avrebbe potuto pensare piuttosto alla corruzione del nome della moglie, una Monna Lisa effettivamente esistita, da *Gioconda* a *Gualanda*.

La debolezza dell'ipotesi consisteva nell'oscurità totale che avvolgeva il nome di quella Gualanda: se pure volessimo chiamare in questo modo il mitico ritratto del Louvre, ripugnerebbe dargli il nome d'un fantasma, che rivestirebbe per noi altrettanto significato di quanto non ne rivestì per il Vasari.

Eppure, basta osservare la riproduzione fotografica del foglio 78 r di Nr, pubblicata da Tammamo De Marinis nella sua *Biblioteca napoletana dei re d'Aragona*,⁴⁷ per leggere sui margini del testo relativo ai quadri di Blois le note 'quattro dove è di naturale una signora milanese', probabile riferimento alla cosiddetta *Belle Ferronière*, e 'S.^{ta} Isabella Gualanda', accanto al nome della Gualanda.

III 'Nova dolcezza in bel viso sereno'

ISABELLA GUALANDA, o meglio Gualandi (se vediamo nel cognome un'ascendenza alla nobile famiglia medievale pisana, la cui torre cittadina, passata al comune, divenne tristemente famosa per il supplizio di Ugolino della Gherardesca), sarebbe stata allora la donna ritratta da Leonardo tra 1513 e 1515, su incarico di Giuliano de' Medici. La relazione con il magnifico Giuliano (una delle tante, per il Duca, protagonista del *Cortegiano* di Castiglione nel terzo libro dedicato all'ideale femminile) sembra poi confermata da un disegno vinciano contemporaneo del dipinto: un occhio, dalla pupilla chiara e magnetica (di colore azzurro?) d'una donna, e a destra un ricciolo di capelli (come nella *Monna Lisa* e nel cartone di Chantilly), su un foglio che reca un progetto per un palazzo mediceo a Firenze, databile al 1515 (CA, f. 315 r-a).⁴⁸ E si completa un altro tassello del mosaico: Lisa è ipocorismo di Elisabetta e Isabella o Lisabella. Monna Lisa, o madonna Isabella, e Isabella era la donna cantata dall'Irpino; la notizia giunta al Vasari era in parte giusta, il quadro che sommariamente gli era stato descritto era di una Monna Lisa, e il Vasari, che aveva letto l'Anonimo Gaddiano, pensò subito all'unica Monna Lisa che la sua memoria poteva offrire, vale a dire la moglie di Francesco del Giocondo. Chi era Isabella Gualandi? E come far combaciare gli ultimi tasselli dell'Irpino e del Lomazzo, apparentemente discordanti dagli altri? Innanzitutto, è necessario provare una qualche presenza a Napoli, già dal periodo aragonese, di un ramo della famiglia pisana dei Gualandi.

⁴⁵ Pedretti, *Leonardo*, pp. 136-7. Cfr. Sylvie Béguin, *Léonard de Vinci au Louvre*, Parigi, 1983, pp. 74 e 76, che si limita a menzionare la proposta del Pedretti fra le varie ipotesi di identificazione della persona ritratta.

⁴⁶ Pedretti, *Leonardo*, pp. 136-7; Chastel, *Luigi d'Aragona*, p. 83, e *La Gioconda*, Milano, 1989. Chastel ricorda nel commento (*Luigi d'Aragona*, p. 243 a r. 9): 'Nota in margine: "Sra Isabella Gualanda". questa precisazione riguarda il ritratto della dama fiorentina visto presso Leonardo (e che noi chiamiamo Monna Lisa del Giocondo)'. Per un curioso errore di stampa, però, questa nota di commento è pubblicata in calce a p. 243 (ove si parla di Leonardo ad Amboise), e non a p. 244 (ove è ricordata la Gualanda). Ricepisce le indicazioni del Pedretti in sede di didascalia del dipinto Alessandro Vezzosi, nel catalogo della mostra *Leonardo scomparso e ritrovato*, Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 1988, p. 42; e si veda anche, dello stesso autore, *Attualità di Leonardo*, Firenze, 1989, p. 17.

⁴⁷ Tammamo De Marinis, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, vol. I, Milano, 1952, p. 196.

⁴⁸ Pedretti, *Leonardo*, p. 136.

Come è noto, nutrita era la colonia di mercanti pisani nella Napoli medievale e rinascimentale, come ricorda ancora la sopravvivenza, nella toponomastica moderna, della Loggia dei Pisani; ma ogni ricerca archivistica e documentaria è resa più difficile dalle gravi distruzioni subite dall'Archivio di Stato di Napoli nella seconda guerra mondiale.⁴⁷

Scorriamo i fogli delle *Ephemeridi de le cose fatte per el Duca di Calabria*, scritte in una mescolanza cancelleresca di latino e volgare per conto d'Alfonso d'Aragona dal cortigiano Leostello a partire dal 1484, nel codice Parigino italiano 414.⁵⁰ Vi leggeremo al f. 165 r una delle tante cronache d'un giorno del principe, il 26 giugno 1488, in cui Alfonso lasciò Castelnuovo alla sera, accompagnando in segno di benevolenza il maggiordomo di camera con sua moglie fino alla loro casa: *'In suo discessu accompagnò madama Biancha Gallerana cum lo suo sposo Raneri Gualandi fino a sua casa: tanta fuit usus humanitate, quam multi admirabantur'*. Il nome di Ranieri Gualandi pisano, maggiordomo del duca, ricorre ancora al f. 237 v, quando il 27 giugno 1490 Alfonso d'Aragona fece da padrino al battesimo del figlio di Ranieri, che assunse appunto il nome di Alfonso. Ed è evidente che, tra i pisani che avrebbero potuto dimorare a Napoli in quello scorcio di tempo, Ranieri Gualandi fu tra i pochi che seppero inserirsi nella corte aragonese, conquistando il favore del futuro re Alfonso II, e ricambiandolo con il conferimento, ai propri figli, dei nomi principeschi della dinastia: obbligatori allora i nomi di Alfonso o Ferdinando per i figli, e di Isabella per una figlia. Con tutta probabilità, la nostra Isabella è nata da Ranieri Gualandi e Bianca Gallerani nel 1491 (non più tardi, come vedremo in seguito, a causa della morte del padre nel 1492), seguendo di un anno la nascita del primogenito maschio, cui era stato imposto il nome di Alfonso. E difatti la presenza di un Alfonso (creduto dal Croce il D'Avalos; ma è forse un figlio di Isabella), che può con familiarità accostarsi a Isabella, è fedelmente registrata negli anni di Ischia dall'Irpino: *'Vorrei potere, Alfonso, in te cangiarmi, | per fruir quegli angelici sembianti, | quei bei celesti lumi radianti'* (nel manoscritto parmense, f. 6 v). Secondo quest'ipotesi, la donna effigiata da Leonardo nel quadro del Louvre, dipinto nel 1514-15 a Roma, avrebbe avuto esattamente ventiquattro anni, un'età che, dopo un matrimonio precoce o prolifico, o dopo un evento luttuoso o sofferto come la vedovanza, può perdere il carattere d'una giovinezza fresca, per prendere invece il segno indelebile del tempo stampato nel ritratto vinciano.

Ma c'è di più. Nel cognome di Bianca Gallerani non si può non vedere un'ascendenza lombarda, che rimanda alla famiglia del nobile milanese Fazio, padre di quella Cecilia favorita del Moro e già effigiata da Leonardo nella stupenda *Dama dell'ermellino* di Cracovia (ritratto, come si sa, lodato dal Bellincioni, e inviato nel 1498 a Isabella d'Este da Cecilia, che scriveva essere *'esso retratto in età sì imperfecta che io ho poi cambiato tutta quella effigie'*). Ma storia dei più celebrati quadri di Leonardo appare quasi un affare di famiglia: il pittore avrebbe incontrato e ritratto a Roma, più di vent'anni dopo, proprio una consanguinea di Cecilia Gallerani, Isabella di Ranieri Gualandi e Bianca Gallerani. Il legame biografico tra le due donne e i due ritratti costituirebbe, per Leonardo, anche un fondamento alla profondità di simbologie e allegorie che, in misura diversa, si riscontra nei dipinti. E andrà poi tenuto presente che Isabella d'Este, nel 1514, si sarebbe recata a Roma e quindi a Napoli.

Del resto, anche durante il tardo soggiorno romano Leonardo avrebbe potuto avere ancora contatti con la Gallerani, come suggerisce quell'enigmatico frammento del Codice Atlantico, f. 297 v-a, vergato da una mano che non è di Leonardo, ma al quale il Maestro aggiunge note di meccanica e di osservazioni ottiche databili al 1513-1515; un frammento che è, senza dubbio, lo stralcio d'una lettera, indirizzata alla *'Magnifica Cecilia amantissima mia diva...'*, e della quale resta solo un passo relativo alle bellezze di Roma e della Campania:

⁴⁷ Non danno risposte le diligenti sintesi di Nicola Barone, *'Le cedole di Tesoreria dell'Archivio di Stato di Napoli dall'anno 1460 al 1504'*, in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, IX, 1884, pp. 5-34, 205-48, 387-429, 601-37; X, 1885, pp. 5-47. Intatto è invece l'Archivio notarile dal quale è sperabile ricavare ulteriori notizie sui Gualandi a Napoli.

⁵⁰ Edite dal Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, Napoli, 1883, vol. I; cfr. Benedetto Croce, *'Un dialogo inedito di G.P. Leostello'*, in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XLIX, 1924, pp. 364-72 (riedito in *Aneddoti...*, vol. I, pp. 102-6).

Ma che posso io fare, essendo tanto la nobiltà de tutti i luoghi, | tanta l'excellentia de le cose de popoli, sola Roma in che | modo potrà esser narrata, in che modo el paese di Campania | tanto fertil e dilectevole di sua natura, in forma che mani-|festo è, in un luogo, esser l'opera dell'allegrezza della Natura.

Se, come ha indicato il Pedretti, l'autografia del passo è attribuibile al Trissino (e Giangiorgio Trissino, è noto, passò nella Roma di Leone X, e fu in rapporto d'amicizia con Cecilia Gallerani dopo aver lasciato Milano nel 1512, come afferma in una sua lettera la stessa Cecilia, che pone il letterato vicentino 'nel numero de li miei rari amici'),⁵¹ mi sembra probabile interpretare l'abbozzo come l'*incipit* d'una lettera del Trissino alla Gallerani, testimonianza di un incontro entusiastico, nel 1513, con le antichità di Roma e della Campania da parte dell'umanista veneto: un incontro (lo prova la presenza del frammento fra le carte dell'Atlantico) mediato da Leonardo, o vissuto assieme a quest'ultimo, che allora manifestava nella sua 'scuola' di pittura un singolare ritorno all'antico, e iniziava a dipingere il ritratto della figlia di Ranieri Gualandi e Bianca Gallerani.

Una sventura imminente pesava sull'avvenire dei due sposi: il 17 settembre 1492, da Casal di Principe, il vecchio Ferdinando d'Aragona faceva scrivere al padre di 'madamma Biancha', tal 'Petro de Galerato', 'amico carissimo' (e certo residente lontano da Napoli, forse in Lombardia), che gli ha raccomandato la propria figliola dopo l'acerba scomparsa del marito; e il sovrano esprime tutto il suo dispiacere 'per haver perso un tale servitore como era suo marito', tranquillizzando messer Pietro della sua benevolenza nei confronti di Bianca, con espressioni che, tradotte dal linguaggio cancelleresco e cortigiano, significano in effetti la conservazione, da parte di Bianca e dei suoi figli, dei benefici acquisiti a corte: 'Sempre farimo verso essa boni et conveniente demonstracione'.⁵² La fanciulla Isabella continuò allora, nella sua adolescenza, la frequentazione della corte aragonese. E quel 'Petro de Galerato' che compare nel *Codice Aragonese*, e che con ogni probabilità è il padre di Bianca Gallerani, ha la ventura di essere menzionato dallo stesso Leonardo in un manoscritto del 1495, il Codice Forster II, al f. 57 v, accanto ai nomi di Giandomenico e Gianfrancesco Mezzabarba (oratore milanese a Ercole d'Este il primo): 'Messer Giandomenico Mezzabarba e messer Giovanfrancesco Mezzabarba, allato a messer Piero da Galera' sotto il coperto de Belacqua'.⁵³

Le vicende dei Gualandi sono inoltre confermate con esattezza da Ferrante Della Marra, nei *Discorsi* editi dal Tutini, e in gran parte fondati su documenti d'archivio oggi perduti; leggiamo così, a proposito di una Trussia Gazzella, amante di Alfonso duca di Calabria, fatta maritare ed Antonio Carbone:

Questo è certo, che Trussia fece ad Antonio Carbone suo marito una sola figliuola, chiamata Lucretia (dal suo protocollo del 1493 a c. 92), la quale morto già il padre, fu maritata ad Alfonso unico figliuolo ancor esso, et erede di Rainiere Gualani da Pisa, e di Bianca Galerata: del qual'Alfonso era tutore il medesimo duca di Calabria, che si prese anche cura di rimaritare Trussia Gazzella con quattromila ducati di dote a Cesare Gesualdo (in cancell. privileg. 9 del 1498 a c. 219) signor di Paterno, e fratello del conte di Conca (cur. 13 del 1497 dalla c. 1 insino alla 47),

⁵¹ Carlo Pedretti, 'Leonardo e Palladio: ipotesi di una mediazione del Trissino', in *Atti del Convegno internazionale su 'Palladio e il Palladianesimo'* (Vicenza, 29 agosto-3 settembre 1980), Vicenza, 1980, pp. 308-20 (v. pp. 315-16). Cfr. B. Morsolin, *Giangiorgio Trissino*, Firenze, 1894, p. 386. Fu forse in questo clima che la versione anticheggiante della cosiddetta *Gioconda nuda* ebbe origine in ambito di scuola, come attestano le numerose copie e relativi disegni preparatori, compreso il cartone di Chantilly. Si veda anche il frammento di Windsor, RL 12793 (Pedretti, 'Uno "studio" per la Gioconda', tav. 15), che potrebbe essere di Leonardo. Alla *Gioconda nuda* risalirebbe l'idea di Raffaello per il ritratto della *Fornarina*. Cfr. David Alan Brown e Konrad Oberhuber, 'Monna Vanna and Fornarina. Leonardo and Raphael in Rome', in *Essays presented to Miron P. Gilmore*, a cura di Sergio Bertelli, Firenze, 1978, Vol. II, pp. 25-86. Allo stesso ambito romano appartiene la cosiddetta *Dorothea* di Sebastiano del Piombo a Berlino, della quale il Pedretti mi segnala una versione di scuola leonardesca derivata dalla *Monna Lisa*.

⁵² Giuseppe Trinchera, *Codice Aragonese*, vol. II-I, Napoli, 1868, p. 168 n. CLXXXIX.

⁵³ Gerolamo Calvi, *I manoscritti di Leonardo dal punto di vista cronologico, storico e biografico*, Bologna, 1925, p. 176 n. 4. Secondo il Calvi si tratterebbe di un Pietro da Gallarate (*Archivio Storico Lombardo*, 1909, p. 138), e di un appunto per soggetti figurativi utili al *Cenacolo*. L'accenno al 'coperto de Belacqua' non è certo dantesco (*Purg.* 4, 102-105), ma rimanda a un toponimo milanese dell'epoca di Leonardo, il portico Belacqua nei pressi del Duomo.

col quale non fece figliuoli. Però Lucretia vedova del Gualani rimaritossi (quint. 5 di re Cattol. a c. 12) ad Annibale Pignatello figliuolo di Cesare, il quale divenne del Consiglio e castellano di S. Eramo e del castel dell'Ovo.⁵⁴

Se ne evince, con sicurezza, che Alfonso Gualandi era l'unico figlio maschio di Ranieri, e che fu sotto la tutela del duca di Calabria proprio a causa della morte di suo padre: ma dovette a sua volta morire entro il 1515, lasciando la vedova Lucrezia libera di risposarsi.

Un'altra prova documentaria della presenza delle famiglie Gallerani e Gualandi (e dell'effettiva provenienza pisana di quest'ultima) nella Napoli aragonese è fornita da alcuni manoscritti di stemmi nobiliari napoletani conservati nella Biblioteca Nazionale di Napoli.⁵⁵ Nel codice X A 40, databile al XVII secolo, compare al f. 7 r, n. 81, l'insegna dei 'Gualano di Pisa', descritta al f. 41 r, n. 438: 'Gualandi. In campo rosso tre banne bianche', cioè tre bande bianche che scendono in obliquo da sinistra a destra. Lo stemma dei Gualandi è riportato ancora senza varianti nei codici X A 41 (*Da l'arme dei cavalieri napoletani nobili fuor di piazza*) f. 16 r; X A 42 f. 39 r; X A 45 f. 124 r e 133 r. Importa notare che il codice X A 42, *Famiglie ill.me nobili che sono nelli cinque seggi di questa fidelissima città di Napoli* (che per l'appunto suddivide la classe gentilizia a seconda del 'seggio' o quartiere d'appartenenza),⁵⁶ presenta lo stemma dei Gualandi fra le famiglie *extra sedile*, cioè fra quelle che giunsero in città solo dopo la stabilizzazione dei Seggi, durante il regno aragonese di Alfonso o di Ferrante (in sua compagnia troviamo infatti gli stemmi d'umanisti come il Pontano, di medici e cortigiani come gli Attaldo, i Galeota, i Grammatico, i Martirano, i Rota).

Quando ai Gallerani, è risolta l'oscillazione del cognome 'Gallarano-Galerata', presente rispettivamente nei codici X A 42 f. 17 r e X A 45 f. 28 r, e legato al medesimo emblema: due ramoscelli in campo bianco, intrecciati a corona, mentre sul bordo si dispongono piccoli quadrilateri rossi; e la famiglia, secondo il codice X A 42 appartenente all'antico Seggio di Nido (il che testimonierebbe un arrivo a Napoli, nella colonia lombarda, in tarda età angioina, ai primi del XV secolo), risultava essere ormai estinta.

MA COSA POSSIAMO dire della bellezza di Isabella, di quell'impressione esteriore e interiore che Leonardo tentò di fermare per sempre?

Soccorrono due estreme testimonianze, delle quali la prima fu singolarmente conosciuta e illustrata dallo stesso Croce, che non sospettò un eventuale collegamento con l'ipotesi a lui cara d'identificare la Monna Lisa napoletana in Costanza d'Avalos. Si tratta del *Tempio d'Amore* del poeta napoletano Iacopo Campanile, detto Capanio,⁵⁷ poemetto in ottava rima in lode di trenta dame illustri e bellissime della Napoli del primo Cinquecento, composto intorno al 1520, dal momento che la prima dama elogiata, Isabella de Requesens sposa del viceré Raimondo de Cardona, morì nel 1522. Il testo è trådito manoscritto nel codice della Biblioteca Nazionale di Napoli, XIII G 42, ff. 231 r-241 v,⁵⁸ con un'epistola dedicatoria

⁵⁴ Della Marra, *Discorsi*, p. 114.

⁵⁵ Descritti da Scipione Volpicella in una pubblicazione s.n.t., *Armi gentilizie*, conservata nella Sala Manoscritti della Nazionale di Napoli, con la segnatura Cat. A. 3.

⁵⁶ Benedetto Croce, *I seggi di Napoli*, in *Aneddoti...*, vol. I, pp. 293-301.

⁵⁷ Sul Capanio, v. Giuseppe Ceci-Benedetto Croce, 'Lodi di dame napoletane del secolo decimosesto dell'*Amor prigioniero*' di Mario di Leo, Napoli, 1894, pp. XXV-XXIX, 55-61; S. Bonghi, 'Due libri d'amore sconosciuti', in *Archivio Storico italiano*, s.V, XV, 1895, pp. 83-85; Carlo Dionisotti, 'Appunti sulle rime del Sannazaro', in *Giornale storico della Letteratura Italiana*, CXL, 1963, p. 200 n; Giovanni Parenti, *Campanile Iacopo detto Capanio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XVII, Roma, 1974, pp. 411-12. L'operetta (in redazione un po' diversa e col titolo *Opera Nuova nomata Vero Tempio de Amore*) fu stampata l'11 giugno 1536 in Alife da Aloisio Acilio, che la dedicò a Cornelia Piccolomini; la rara stampa, segnalata dal Dionisotti, si trova alla British Library di Londra. Il poemetto conobbe anche un tentativo di plagio ad opera di Niccolò Franco, che lo pubblicò come suo a Venezia nel 1536 (v. C. Simiani, *La vita e le opere di Niccolò Franco*, Torino-Roma, 1894, pp. 175-78, e 'Un plagio di Niccolò Franco', in *Rassegna Critica della Letteratura Italiana*, V, 1900, pp. 19-26).

⁵⁸ La scrittura del sec. XVII è comune a tutta la sezione della miscellanea che si può identificare come autografa del notaio Ovidio Davia da Minervino (ff. 150-241), che trascrive operette sue come *Il Fedro ovvero il dialogo del Caraphisco* (ff. 150-165), e opere di Amedeo Cornale da Medugno [Modugno] (ff. 168-230). Sul resto del manoscritto, A. Miola, *Un testo drammatico spagnolo del secolo XV*, in *Miscellanea di filologia Caix-Canello*, Firenze, 1886; B. Croce, *Versi spagnuoli in lode di Lucrezia Borgia duchessa di Ferrara e delle sue damigelle*, Napoli, 1894.

dell'autore ad Averoldo Altobello vescovo d'Ischia, con l'incarico esplicito di inviare l'operetta alla Costanza d'Avalos protettrice del circolo intellettuale che talvolta si teneva nel castello aragonese di Ischia; e molte delle gentildonne nominate nel poemetto si ritrovano in quegli anni a frequentare lo stesso circolo delle donne d'Avalos e Colonna: nomi insigni, come quelli di Vittoria Colonna, e di Cassandra Marchese, amata dal Sannazaro negli ultimi suoi anni. Si noti infine l'assoluta coincidenza di tempi e d'ambiente con i versi di Enea Irpino già ricordati.

Ed è così che al sedicesimo posto tra le trenta più belle dame napoletane, alla XXXVI ottava del *Tempio d'amore* (nel manoscritto napoletano, al f. 237 v), si leggono le lodi di Isabella Gualandi:

*Nova dolcezza in bel viso sereno,
Isabella Gualandi unica e sola,
saggi costumi, parlar dolce ameno,
ch'el cor, li spirti e l'intelletto invola,
corpo d'ogni valore e gratia pieno
e di vera virtù candida schola,
vedendo Amor l'elege, et s'argumenta
che senza lei sua gloria era già spenta.*

Fra le stantie e ripetitive immagini che il Capanio utilizza nelle sue lodi, quell'iniziale 'Nova dolcezza in bel viso sereno' rappresenta un'impressione forse più viva delle altre: la stessa 'nova dolcezza' cantata dall'Irpino nel 'viso sereno', adorno di 'negro velo', della dama di Ischia ritratta da Leonardo. Entrambe le testimonianze sono databili al 1520: Isabella Gualandi, vedova in tempi anteriori al soggiorno romano in cui sarebbe avvenuto l'incontro con Giuliano de' Medici, e in cui Leonardo l'avrebbe effigiata nel celebre ritratto, sarebbe passata da Roma a Napoli, al servizio o nel circolo di Costanza d'Avalos, conservando quasi intatta la sua bellezza, a metà tra giovinezza e maturità, soffusa della malinconia di una vita che ha passato ormai il suo segno migliore. E si chiarisce ormai il ricordo del Lomazzo di una Monna Lisa napoletana, notizia probabilmente risalente al Melzi, e ben rispondente alla nostra Isabella, che dimorava effettivamente tra Napoli e Ischia. Resterà da vedere chi fosse il marito del quale rimase vedova, e quando avrebbe incontrato Giuliano de' Medici.

DI QUEL SERENO TRAMONTO della donna la cui immagine era destinata attraverso i secoli a conservarsi intatta nell'istante e nel sorriso indefinito d'un trascolorare perenne d'età, di bellezza e di sentimenti, l'unica altra notizia ritroviamo in un'opera recentemente tornata alla luce nella sua interezza, e anch'essa come il *Tempio d'Amore* del Capanio dedicata all'esaltazione della figura della donna nel rinascimento. È il terzo dei *Dialogi de viris et foeminis aetate nostra florentibus* di Paolo Giovio, che tratta delle donne illustri del suo tempo: dialogo con Giovanni Antonio Muscettola e Alfonso d'Avalos che s'immagina svolto in Ischia alla fine del 1527, che fu composto nel 1528 e trascritto entro l'ottobre del 1529 nel manoscritto della Biblioteca Civica di Como, I.6.16.⁵⁹ Giovio ripartisce la materia in ordine geografico, tra le donne di Milano e Venezia, dell'Italia Cisalpina, di Genova e Firenze, e infine di Napoli e Roma, in una lunga enumerazione che porterà all'esaltazione di Vittoria Colonna. Nell'ordine, si susseguono i ritratti e gli elogi delle gentildonne che hanno illustrato per bellezza o virtù

⁵⁹ Dei tre dialoghi era fino a qualche anno fa noto solo il secondo, sui letterati illustri, pubblicato dal Tiraboschi nella *Storia della letteratura italiana*, Modena, 1781, vol. IX, pp. 254-89; il primo, sui condottieri, e il terzo, conservati manoscritti a Como (rispettivamente alla Società Storica e alla Biblioteca Civica), sono stati editi unitariamente da Ernesto Travi in *Pauli Iovii Opera*, t. IX, Roma, 1984, pp. 147-321. Ma si veda in particolare, di chi scrive, 'Paolo Giovio e Vittoria Colonna', nel *Periodico della Società Storica Comense*, LIV, 1990.

o doti intellettuali le provincie napoletane: Giovanna d'Aragona, Costanza d'Avalos junior duchessa d'Amalfi sposa d'Alfonso Piccolomini, Maria d'Aragona, Costanza Amita, Isabella Villamarino sposa di Ferrante Sanseverino principe di Salerno, Isabella de Requesens, Costanza d'Avalos senior, Susanna e Dorotea Gonzaga, la giovane Giulia Gonzaga, Caterina e Maria Sanseverino, Lucrezia Scaglione, Violantilla di Sangro; e finalmente al f. 24 v (antica numerazione, p. 53), dopo tanti nomi, e prima di Cassandra Marchese, appare il ricordo d'Isabella Gualandi:⁶⁰

In Isabella Gualandia ille niveus color, illeque mollior succus, ab tanta fecunditate nequaquam decoxit, [in margine:] elucetque in ea minime fucata facie coeruleorum oculorum obtutus, perblandae et castae benignitatis clarissimus testis. (In Isabella Gualandi quel colorito come di neve e quell'incarnato così dolce non è affatto venuto meno, a seguito di tanta fecondità; e splende in quel viso, per nulla truccato, uno sguardo d'occhi cerulei, testimonianza chiarissima d'una benignità dolce e casta).

La vedova Isabella era dunque rimasta a Napoli, e a quasi quarant'anni la possiamo immaginare attorniata da figli ormai giovinetti, frutto di quelle gravidanze ricordate dal Giovio; anzi, il fatto che Isabella venga menzionata accanto a Cassandra Marchese lascia supporre una comune frequentazione d'ambienti, tra il palazzo d'Avalos, ov'era l'altra celebre vedova Vittoria Colonna, e la casa del vecchio poeta Iacopo Sannazaro. Ed è così che leggiamo nella vita del Sannazaro, scritta da Giambattista Crispo, il racconto della morte del poeta, avvenuta il 6 agosto 1530: 'Morì in Napoli in casa della sua Cassandra, ritiratasi ancor essa da Somma, per le già dette occasioni, ed abitava nella casa, la quale è oggi degli Altomari, ove incontra è il monasterio detto *Regina Coeli*. Quivi in una sua camera, dice Ranerio Gualano gentiluomo degno di fede, d'averlo veduto morire, ed egli stesso in quel pietoso ufficio impiegatosi, perché, fattolo vestire di suoi panni, lo portassino alla sua casa, la quale era all'uscita della Sellaria per andare a Portanova, incontro a Piazza Giudea. E quivi testimonia Angelo di Costanzo di averlo veduto morto, ove un molto studioso di poeti e letterati fatto avesse imprimere il modello della faccia e di tutto il teschio'.⁶¹ Ranieri Gualandi: nel 1530, questo nome avrebbe potuto indicare solo il giovane figlio di Alfonso Gualandi, anzi il primo figlio, e nipote quindi della nostra Isabella, quasi diciottenne, che avrebbe assunto il nome e il cognome del nonno materno, maggiordomo di quegli stessi principi serviti dal Sannazaro: solo così potrebbe spiegarsi quell'estrema familiarità (altrimenti impensabile nella ristretta cerchia del vecchio umanista), che spinse Ranieri al 'pietoso officio', vestendo addirittura il cadavere dei suoi abiti, e facendolo trasportare a casa sua per gli ultimi onori, per il macabro rito della maschera di cera che poi sarebbe servita a Giovanni Angelo Montorsoli per il busto del poeta sul monumento di Santa Maria del Parto. E forse ad incoraggiare Ranieri fu proprio l'umanissima zia, legata d'amicizia a Cassandra Marchese. Ma torniamo al ricordo del Giovio.

In pochi tratti essenziali, l'umanista descrive con parole simili a quelle usate da Dal Pozzo la stessa mitica bellezza del ritratto di Leonardo, la stessa 'nova dolcezza in bel viso sereno' che colpì il Capanio, con l'accento a una passata vita matrimoniale, coronata da diverse gravidanze che non hanno intaccato la ragione profonda di quella bellezza: un colorito bianchissimo come di neve: un incarnato dolce affine alla 'faccia... alquanto larghetta con una certa tenerezza nelle gote e attorno a labbri e agl'occhi' vista da Dal Pozzo nel quadro del Louvre; un volto che non ha bisogno di belletti, e in cui risplende lo sguardo di occhi cerulei.

⁶⁰ Iovii *Opera*, t. IX, p. 304, ll. 30-33.

⁶¹ Giovanni Battista Crispo, *Vita di Giacopo Sannazaro*, Roma, 1593; cito dall'edizione premessa a *L'Arcadia di M. Giacomo Sannazaro colle antiche annotazioni di Tommaso Porcacchi*, Napoli, per Tommaso Alfano, 1758, pp. XXI-XXII. La casa di Sannazaro era la prima sulla destra nella via di San Biagio de' Taffettanari, andando dalla Sellaria a piazza Portanova: luogo detto in dialetto *capo de chiazza*. Il Crispo, a sua volta, nato intorno alla metà del Cinquecento, poté raccogliere molte notizie sul Sannazaro da fonti dirette, negli anni di apprendistato filosofico e letterario trascorsi a Napoli dopo il 1571, in relazione con Angelo Di Costanzo (v. A. Romano, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXX, Roma, 1984, pp. 806-808).

* elucetque in ea minimi fucata facie; opulorum oculorum obtutus, problandus et castus
 ^ compositus clarissimus testis.

53

exquisitus fuit in fama et celebritate Violantilla Sangria cum nuberet
 in qua est ocellorum nigrorum argutia singularis multusque sepos et multa or
 dino elegantiae quae ab Ariadna matre, uirtute ornatissima deduxit
 In Isabella Gualandia ille niveus color, illeque mollior succus, ab tanta
 fecunditate nequaquam decoxit. Sed nec alteram siluerim Isabellam cogno.

Paolo Giovio, *Dialogi de viris et foeminis aetate nostra florentibus* (c. 1528), f. 24 v.

Ma quest'ultimo particolare (nella porzione di testo 'elucetque in ea... clarissimus testis') è, si badi bene, un'aggiunta sul margine alto del foglio, aggiunta autografa del Giovio risalente a quella fase di revisione dell'opera che si può datare verso il 1534, a Como, ove l'autore, in una tranquilla parentesi fra anni intensi ed errabondi, attese a rileggere i suoi scritti, a 'conformarli' ai tempi rapidamente mutati, a cogliere dal libro della sua memoria fili dispersi del passato. E, come ultimo frammento a emergere da quel passato, sulle due righe che ricordavano di Isabella Gualandi *niveus color* e *mollior succus* la sua mano corse a indicare, con un segno di rinvio, l'immagine d'uno sguardo, d'una espressione d'una benignità dolcissima e pura di due occhi cerulei, che bisognerà intendere forse azzurri, i 'bei celesti lumi radianti' dell'Irpino, e comunque dello stesso colore indefinito e intenso del cielo e del mare che hanno gli occhi del ritratto di Leonardo,⁶² come li descrisse per via indiretta il Vasari: 'Gli occhi avevano que' lustri e quelle aquitrine che di continuo si vedono nel vivo'. E sono gli stessi occhi chiari del cartone di Chantilly, e del penetrante schizzo del 1515 nel Codice Atlantico. In definitiva, se con sicurezza potremo cancellare dall'immagine del ritratto del Louvre il nome di Gioconda, con altrettanta sicurezza conserveremo il nome che concordemente dagli antichi testimoni gli è attribuito, quello di Monna Lisa, ricordato dal Vasari e dal Lomazzo: aggiungendo, con buona dose di probabilità, che Monna Lisa vale a significare madonna Isabella Gualandi, gentildonna napoletana d'origine pisana nata intorno al 1491, già sposata e vedova in giovane età, che ritornò a Napoli e Ischia negli anni successivi, nell'orbita di Costanza d'Avalos e Vittoria Colonna, lasciando che il tramonto dorato della sua bellezza, nel volto e nello sguardo e nel sorriso eternata, come ideale della bellezza femminile, dal maestro di Vinci, colpisse ancora chi l'avesse incontrata.

⁶² Si ricordi la fine osservazione del Pedretti, *Leonardo*, p. 133: 'The colour of the sky was originally a pure and brilliant blue fading into a vaporous atmosphere behind the mountains'. Ma sui reali colori del dipinto è da secoli depresso un velo di vernice protettiva (già notata da Cassiano Dal Pozzo), che ne altera l'aspetto originario, e del quale sarebbe auspicabile la rimozione coi mezzi che offre la moderna tecnologia. Ritornando più di recente sull'argomento, il Pedretti (*Art e Dossier*, inserto allegato al n. 12, aprile 1987, p. 37) si mostra più cauto nel valutare la necessità di un restauro: 'Verrà forse il giorno in cui anche la *Gioconda* sarà saggiamente restaurata (ma forse sarebbe più saggio non toccarla) per far sì che possa tornare a risplendere nella luminosità dei colori voluti da Leonardo, intensi e vaporosi nella lontananza, squillanti e accesi nella monumentale presenza in primo piano. E si potrà confermare che la chiave di lettura è proprio nel gioco delle forme coperte dai veli: quel miracolo di «vellazioni di colori», cioè velature, di cui si parla con insistenza nel *Trattato della Pittura*, e che i moderni interpreti non hanno capito, dal momento che hanno proposto di leggere «relazioni di colori». Il riferimento è alle edizioni Tabarrini (1890) e Borzelli (1914) del *Trattato della Pittura*, cioè al capitolo 200 corrispondente al Lu 205 (McM 179). Cfr. anche il Lu 212 (McM 215). Sull'impiego delle 'velature' da parte di Leonardo in periodo tardo, si veda il ricordo del Lomazzo (1584) relativo a una *Pomona* dipinta da Leonardo per Francesco I e oggi perduta, 'da una parte coperta da tre veli, che è cosa difficilissima in quest'Arte' (Beltrami, *Documenti*, p. 180). Cfr. Pedretti, 'Leonardo da Vinci: Manuscripts and Drawings of the French Period', cit. sopra (nota 1), pp. 296-7.