

68

# ACHADEMIA LEONARDI VINCI

*Journal of Leonardo Studies  
& Bibliography of Vinciana*

*Edited by*

CARLO PEDRETTI

Volume X, 1997



GIUNTI

# 'Piglia da Gian di Paris'

CARLO VECCE

**I**L COSIDDETTO Promemoria Ligny (CA, f. 669 r, olim 247 r-a) è, come è noto, soprattutto il documento di una partenza annunciata: quella da Milano di Leonardo, che sarebbe dovuto giungere a Roma, in attesa di Luigi di Lussemburgo conte di Ligny, che, dopo la conquista francese di Milano, coltivava il sogno di proseguirla fino a Napoli, rinnovando l'impresa di Carlo VIII. Siamo nell'ottobre del 1499. Una partenza costringe sempre ad un bilancio, provvisorio o definitivo: un elenco di conti da chiudere, di cose da fare, da comprare, da vendere, da portare via. Leonardo non dimentica, nella fretta di quei giorni, di inserire nel promemoria il ricordo di alcuni libri per lui fondamentali, come la *Prospettiva* di Witelo, che, già consultata nella Biblioteca di Pavia, ora sta per essere chiusa nelle casse che avrebbero portato in Francia l'intera libreria visconteo-sforzesca, sotto la supervisione del medico umanista Teodoro de Guainerii. E c'è ancora il tempo di imparare qualcosa di nuovo, da un pittore francese del seguito di Luigi XII:

piglia da Gian di Paris il modo de colorire a secco e 'l modo del sale bianco e del fare le carte inpaste, solie in molti doppi,<sup>1</sup> e la sua cassetta de colori. Inpara la tenpera delle cornage. Inpara a disolvere la laca gomma [...]

Gian di Paris è figura nota nell'onomastica vinciana, e si identifica con Jean Perréal, multiforme artista che fu 'varlet de chambre' al servizio di Carlo VIII, Luigi XII, Francesco I, svolgendo in particolare l'incarico di accompagnare il re nei viaggi e nelle campagne di guerra, ritraendo fedelmente paesaggi, città, fortificazioni, battaglie, uomini e casi mirabili.<sup>2</sup> Figlio del pittore lionese

Claude Perréal, Jean fu allo stesso tempo miniatore, disegnatore, architetto, organizzatore di feste. Leonardo apprende da Jean soprattutto alcuni segreti di bottega, su due versanti d'attività che lo hanno interessato in questi ultimi anni lombardi: da un lato, la tecnica delle 'carte inpaste', un modo di rappresentazione veloce a 'pastello' (ad esempio, di un ritratto) che permetteva già un notevole grado di finitezza, anche solo nel cartone, o direttamente sulla tavola (si pensi, negli anni successivi, al ritratto di Isabella d'Este, o alla *Scapiliata*); dall'altro il 'modo del colorire a secco', l'applicazione della tempera ad olio su una parete già intonacata, tecnica già utilizzata in forma sperimentale nel *Cenacolo*, che forse cominciava a mostrare i primi segni di cedimento. Se Perréal era veramente esperto di questa tecnica, in qualità di primo consigliere del re in materia artistica poteva essere l'unico a dargli il consiglio (motivato dall'iniziale deterioramento del *Cenacolo*) di tentare il rischioso asporto dell'opera; e forse per questo Perréal restò a Milano nel 1500-2, come attestano le cronache contemporanee, per vagliare la possibilità di rimuovere l'opera di Leonardo senza distruggerla. Solo dopo l'esito

Charvet, *Biographies d'architectes, Jehan Perréal, Clément Tric et Edouard Grand*, Lyon, 1874; E.M. Bancel, *Jehan Perréal dit Jean de Paris* [...] *Recherches sur sa vie et son oeuvre*, Paris, s.d.; R. de Maulde La Clavière, *Jehan Perréal dit Jean de Paris*, Paris, 1896; P. Durrieu, in *Histoire de l'Art*, publiée sous la direction de M. André Michel, IV-2, Paris, 1911, pp. 743-4; P. Durrieu, *Les relations de Léonard de Vinci avec le peintre français Jean Perréal*, Paris, 1919 («Études italiennes», I, 1919, pp. 152-67 [Verga 2441]); L. Dorez, *Léonard de Vinci et Jean Perréal (Conjectures)*, in *Léonard de Vinci 1519-1919* aux éditions de la «Nouvelle Revue d'Italie», Rome, [1919], pp. 67-86. Naturalmente, il 'maestro Giovanni franzese' che promette a Leonardo 'la misura del sole' (CA, f. 611-a r, dim 225 r-b) e un 'maghino spechulus' (W 19019 r: An. B, f. 2 r) non è il Perréal, ma Jean Pélerin detto Viator, sul quale vedi la nota di C. Pedretti in Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, Codice Urbinato lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana a cura di C. Pedretti, Trascrizione critica di C. Vecce, Firenze, 1995, p. 30, nota 26. Si veda infine il catalogo della mostra *Les Manuscrits à peintures en France 1440-1520*, a cura di F. Avril e N. Reynaud, Paris, Bibliothèque Nationale, 1993, n. 194 a pp. 350-1 (Ms. Français 14363), con un resoconto aggiornato sull'opera del Perréal a pp. 365 e segg.

<sup>1</sup> Non 'soli e' come appare in tutte le transizioni, ma 'solie', cioè 'liscie' o 'levigate' sul genere delle moderne carte patinate, come ha dimostrato Carlo Pedretti nel suo 'Gleaning 13' a pp. 243-4 *infra*.

<sup>2</sup> Cfr. A. Pericaud, *Notice sur Jehan Perréal dit Jehan de Paris*, Lyon, 1858; J. Renouvier, *Jehan de Paris*, précédé d'une notice sur M. Renouvier par Duplessis, Paris, 1861; C.J. Dufay, *Essai biographique sur Jehan Perréal dit Jehan de Paris*, Lyon, 1864; E.L.G.

negativo della sua perizia si cominciò ad incaricare i pittori lombardi dell'esecuzione di copie ridotte. E intanto Leonardo era partito da Milano dopo aver 'pigliato' da Gian di Paris anche la tecnica di scioglimento della lacca, tecnica che potrà essere utilizzata nella preparazione di una tempera ad olio da asciugarsi in fretta, con l'aiuto di fonti artificiali di calore (la *Battaglia di Anghiari*). È lecito chiedersi se l'incontro tra Leonardo e Perréal non abbia comportato un cospicuo scambio di conoscenze artistiche in entrambe le direzioni: cioè se anche Gian di Paris non abbia annotato, in qualche suo taccuino, la frase 'prend de Léonard [...]'. E in effetti il cammino dei due artisti era singolarmente convergente: anche Jean aveva lavorato come organizzatore di eventi spettacolari, ad esempio per l'ingresso di Carlo VIII a Lione nel 1489 e per le feste di Anna di Bretagna nel 1493; la sua opera di pittore era conosciuta in Italia da quando Jean aveva inviato a Francesco Gonzaga nel '92 un ritratto di bambino, offrendogli anche una 'testa' di Carlo VIII. È ancora a lui che si rivolge il Gonzaga alla fine del '99, per commissionargli un dipinto: e dopo poche settimane ritroviamo lo stesso Leonardo a Mantova. Dopo l'incontro con Leonardo, notiamo lo straordinario interesse per la fisiognomica e per i casi straordinari di natura, come quello dell'«enfant monstrueux» ritratto a Milano nell'agosto del 1501: 'Ung nommé Jehan de Paris, painctre du Roy, dist aussi avoir veu a Milan, peu de jours devant, la semblance d'ung enfant monstrueux [...] avoit celuy Jehan de Paris portraicté la figure dudit monstre, aupres le vif.'<sup>3</sup> Il disgraziato bambino sembrava avere due volti: quello anteriore era senza occhi, naso, bocca, ma dotato solo di protuberanze frontali che assomigliavano ad un membro virile e due testicoli; quello posteriore presentava le stesse appendici sul mento, un piccolo buco tondo al posto della bocca, un naso piatto, due strani occhi. Era il mostro del quale, più di ottanta anni dopo, Lomazzo ricordò un disegno eseguito dallo stesso Leonardo:

E ben che molti altri mostri si potessero ricordare e dipingere, e fra tutti quelli che ritrasse Leonardo Vinci in Milano, uno de i quali era bellissimo fanciullo, col membro in fronte e senza naso e con un'altra faccia di dietro della testa, col membro virile sotto il mento e l'orecchie attaccate a i testicoli, le quali due teste avevano le orecchie di fauno, e l'altro mostro aveva in cima del naso il membro e ne i lati del naso gl'occhi, e nel resto era parimenti

bellissimo fanciullo, che tutti due si trovano in disegno di sua mano, appresso di Francesco Borella scultore, nondimeno parmi più tosto doversi far menzione di quelli che quasi ordinariamente in alcune parti del mondo, per suo scherzo e ghiribizzo, produce la natura, secondo che si legge appresso diversi istorici et altri scrittori celebrati.<sup>4</sup>

Ma la fedele rappresentazione della realtà, anche nella categoria del deforme, appartiene ormai al bagaglio teorico di Perréal, come appare in un suo piccolo trattato della pittura composto in forma di epistola poetica all'amico Jacques Le Lieur.<sup>5</sup> Jean dichiara di essere 'imymtateur de dame Nature, | au vif tirant par fintive peinture', e di non aver mai trascurato 'vifves couleurs ne juste perspective', e si pronuncia infine per l'importanza della 'phizonomye', concepita come cammino conoscitivo preliminare dell'artista, un'indagine della forma vivente nell'atto stesso del vivere:

Et bien que j'aye un peu de geometrie par le compas, et propre symetrie, phizonomye en qui le vif conciste; là gist le point que doit savoir l'artiste, et les couleurs couvrent a point le trect; mais le plus fort est que tout soit pourtraict bien justement, et de bonne mesure, ou autrement il n'approche nature.

'Approcher nature'. È chiaro che siamo nell'ordine delle riflessioni del *Libro di Pittura* di Leonardo: geometria, simmetria, fisionomia, colore e disegno, proporzioni. Per Leonardo, la pittura 'è scienza e legittima figliola de natura, perché la pittura è partorita da essa natura; ma per dir più corretto, diremo nipota de natura, perché tutte le cose evidenti sono state partorite dalla natura, delle quali cose partorite è nata la pittura' (Codice A, f. 100 r: *Libro di Pittura*, 12). Di più, Jean ha inserito queste riflessioni in un testo poetico, rendendo immanente, a livello di comunicazione linguistica e letteraria, l'altro grande tema del primo nucleo di scritti vinciani del *Libro di Pittura*: gli scritti sul Paragone, nati intorno al 1490-2, e testimoniati parzialmente dal Codice A dell'Institut de France. Che vi sia stata una prima diffusione di questi scritti alla fine del Quattrocento, lo suggerisce una serie di testimonianze antiche:

<sup>4</sup> Gian Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (1584), in G.P. Lomazzo, *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, Pisa, 1974. Vol. II, p. 553; C. Pedretti, *Leonardo. A Study in Chronology and Style*, Londra, 1973, pp. 144-5; C. Pedretti, *The Phallic Head*, in *ALV Journal*, IV [1991], 48-51; A. Parronchi, *Inquanti d'ombre*, in *ALV Journal*, IV [1991], 52-56.

<sup>5</sup> E. Picot, *Notice sur Jacques Le Lieur, échevin de Rouen, et sur ses Heures manuscrites*, Rouen, 1913; Durrieu, *Les relations*, pp. 10-11.

<sup>3</sup> Jean d'Auton, *Croniques*, ed. R. de Maulde La Clavière, Vol. II, Paris, 1891, pp. 102-4.

lo 'scientifico et laudabile duello' svoltosi alla presenza di Ludovico il Moro nel 1498, e ricordato da Luca Pacioli nella *Divina proportione*; la memoria del paragone tra pittura e scultura, letta da Lomazzo 'in un suo libro [...] ch'egli scrisse di mano stanca a prieghi di Lodovico Sforza, duca di Milano', il cosiddetto *Codice Sforza*; gli accenni di Gonzalo Fernandez de Oviedo, nelle sue *Batallas y Quinquagenas*, ad un incontro con Leonardo a Milano nel 1499 e ad una conversazione su tematiche esposte in corrispondenti capitoli del *Libro di Pittura* (76, 492, 19, 785, 716, 236); e infine il 'libro scritto a penna, copiato da uno del gran Lionardo da Vinci' acquistato nel 1542 dal Cellini in Francia da un nobile francese decaduto per quindici scudi d'oro, un apografo di un trattato di scultura, pittura e architettura, con un mirabile 'discorso sulla prospettiva', eseguito forse quando Leonardo era già in Francia.<sup>6</sup>

Ora, agli inizi del 1504, un letterato francese utilizza lo schema del *Paragone* in una breve opera poetica che unisce i nomi di Leonardo e Perréal a quello del Ligny, morto in Francia ancor giovane il 24 dicembre 1503.<sup>7</sup> Si tratta della *Plainte du Desiré* di Jean Lemaire de Belges, che, già segretario del Ligny, immagina la visione del pianto della *Nature* sul corpo del condottiero; di fronte a lei si svolge un 'paragone' fra le due ninfe *Peinture* e *Rhetorique*, chiamate entrambe a celebrare con la propria arte il defunto. Il confronto si risolve con il pieno riconoscimento del primato della pittura:

Tu es, et fus de Nature l'image,  
le vray miroir, qui son noble visage  
nous represente en ton riche savoir.  
Tu l'ensuis or, par si propre estimage,  
que ton oeuvre est toute une à son ouvrage :  
dont par ta main industrieuse et sage  
notice avons des choses sans les voir.<sup>8</sup>

Pochi versi prima, la *Peinture* ha chiamato al suo servizio gli 'alumnos modernes', istituendo un canone della pittura moderna che si apre col nome di Leonardo e si chiude, dopo Gentile Bellini, il Perugino e Jan Van Eyck, con quello di Perréal:

Besongnez donc, mes alumnes modernes,  
mes beaux enfans nourris de ma mamelle,  
toy Leonard qui as graces supermes,  
Gentil Bellin dont les loz sont eternes,

<sup>6</sup> Pedretti, in Leonardo, *Libro di Pittura*, pp. 27-34 e 51-54.

<sup>7</sup> Jean d'Auton, *Croniques*, Paris, Vol. III, 1893, pp. 307-17.

<sup>8</sup> Jean Lemaire de Belges, *La Plainte du Desiré*, in *Oeuvres*, a cura di J. Stecher, Louvain, 1885, Vol. III, pp. 157-86; v. p. 169; Dorez, *Léonard de Vinci et Jean Perréal*, pp. 366-7. Sul Lemaire, cfr. P. Jodogne, *Jean Lemaire de Belges, écrivain franco-bourguignon*, Bruxelles, 1971.

et Perusin qui si bien couleurs mesle:  
et toy Jean Hay, ta noble main chomme elle,  
vien voir Nature avec Jean de Paris  
pour luy donner ombrage et esperits.<sup>9</sup>

Il consigliere artistico di Lemaire è ancora Jean Perréal, molto legato allo scrittore francese, che gli dedicherà nel 1512 *Les epistres de l'Amant Verd*, e che soprattutto lo celebrerà nella *Legende des Venitiens*, racconto storico del trionfo di Luigi XII su Venezia con la battaglia di Agnadello nel maggio 1509. È proprio assieme alla *Legende* che viene pubblicata per la prima volta la *Plainte*, che prima era testimoniata solo dal manoscritto di dedica della Bibliothèque Nationale di Parigi, ms. français 23988, con una bella miniatura sul frontespizio che rappresenta il compianto della *Nature* per il Ligny.<sup>10</sup> Di più, l'edizione della *Legende* è corredata di belle tavole silografiche che potrebbero derivare da disegni illustrativi del Perréal (e sappiamo che il pittore francese, sensibile al problema dell'illustrazione del libro a stampa e del manoscritto, collaborò all'esecuzione delle sette tavole per *Les illustrations de Gaule et singularités de Troye* di Lemaire, stampate a Lione nel 1510). Alla fine della *Legende*, nella perorazione al consigliere regio Claude Thomassin de Dommartin (datata a Lione il 12 agosto 1509), Lemaire dice di non aver partecipato di persona alla guerra, ma di essersi servito dei disegni dell'amico Perréal, che gli hanno 'raccontato' fedelmente gli eventi, tanto da dargli l'impressione di esservi stato realmente presente.

Mais vostre bon ami et mon singulier patron et bienfaiteur nostre second Zeuxis ou Apelles en peinture maistre Jean Perreal de Paris, peintre et varlet de chambre ordinaire du Roy, duquel la louenge est perpetuelle et non terminable: car de sa main Mercuriale il ha satisfait par grand industrie à la curiosité de son office, et à la recreation des yeux de la treschrestienne maiesté, en peignant et representant à la propre existence tant artificielle comme naturelle, dont il surpasse aujourd'hui tous les citramontains, les Citez, villes, chasteaux de la conqueste, et l'assiette diceux, la volubilité des fleuves, l'inegalité des montaignes, la planure du territoire, l'ordre et desordre de la bataille, l'horreur des gisans en occision sanguinolente, la miserabileté des mutilez nageans entre mort et vie, l'effroy des fuyans, l'ardeur et impetuosité des vainqueurs, et l'exaltation et hilarité des triomphants. Et si les images et peintures sont muettes, il les fera parler ou par la sienne propre langue bien expri-

<sup>9</sup> Lemaire de Belges, *La Plainte*, p. 162.

<sup>10</sup> Jean d'Auton, *Croniques*, Paris, 1889, Vol. I, pp. 7-10, nota 2.

mant et suaviloquente. Parquoy à son prochain retour, nous en voyant ses belles oeuvre, ou escoutant sa vive voix, ferons accroire à nous mesmes avoir esté presens à tout.<sup>11</sup>

Jean è celebrato come secondo Zeusi o Apelle, secondo una convenzione retorica che era abituale, in quegli anni, nella celebrazione di pittori famosi, e in particolare dello stesso Leonardo (si pensi, in ambito sforzesco, ai versi del Bellincioni o del Piatti). Le lodi di Lemaire si concentrano sulla capacità di rappresentazione del reale che la pittura, attraverso Perréal, dimostra di avere, tanto da aiutare il lavoro dello storico per mezzo dei disegni eseguiti nel corso della guerra: città e fortezze (con planimetrie e rilievi), i corsi dei fiumi, i profili delle montagne e la topografia della pianura (e Leonardo, nello stesso periodo, eseguiva i rilievi idrografici e cartografici del corso dell'Adda e della Lombardia). L'arte di Perréal si manifesta al grado più alto nella descrizione della battaglia, del mutevole vortice in cui vengono risucchiati uomini ed animali, in cui i movimenti e le deformazioni di volti e muscoli rispondono ad uno scontro decisivo di forze vitali. La breve enumerazione di Perréal segue così la più ampia serie descrittiva proposta da Leonardo nel 'Modo di figurare una battaglia', composto verso il 1492 nel Codice A (f. 111 r-110 v: *Libro di Pittura* 148), e istituisce una corrispondenza precisa (direi di ordine fisiognomico) tra il movimento interiore dell'anima e il movimento esteriore: è il principio di un lessico figurativo, in cui è possibile trasmettere dati oggettivi ed universali attraverso un codice di segni gestuali e facciali, e generare le stesse emozioni nello spettatore della rappresentazione figurativa: in un inarrestabile crescendo, l'orrore di chi sta per essere ucciso, la commiserazione per i feriti e i mutilati, la paura dei fuggiaschi, l'ardore e l'impeto dei vincitori, l'esaltazione e la gioia dei trionfatori. Ad ognuna di queste categorie, Leonardo aveva predisposto un accurato piano di rappresentazione:

[...] Farai i vincitori correnti co' capegli e altre cose leggeri sparsi al vento, colle ciglia basse, e cacci contrari membri innanzi, cioè se manderai innanzi il piè destro, che 'l braccio stanco ancor lui venga innanzi, e se farai alcuno caduto, faràli il segno dello isdrucchiolare su per la polvere condotta in sanguinoso fango, e dintorno a la mediocre liquidezza della terra farai vedere istampite le pedate degli omini e cavalli di li passati. Farai alcuno cavallo

strascinare morto il suo signore, e dirieto a quello lasciare per la polvere e fango il segno dello strascinato corpo. Farai li vinti e battuti pallidi, colle ciglia alte nella lor congiunzione, e la carne che resta sopra loro sia abbondante di dolente crespe; le facce del naso sieno con alquante grinze partite in arco da le anarise e terminate nel principio dell'occhio; le anarise alte, cagion di dette pieghe; le labbra arcate scoprino i denti di sopra, i denti spartiti in modo da gridare con lamento; l'una delle mani faccia scudo ai paurosi occhi, voltando il dentro inverso il nimico, l'altra stia a terra a sostenere il levato busto; altri farai gridanti colla bocca isbarrata e fuggenti. Fara' molte sorte d'arme infra i piedi de' combattitori, come scudi rotti, lance, spade rotte e altre simili cose. Farai omini morti, alcuni ricoperti mezzi dalla polvere, altri tutta la polvere che si mischia coll'uscito sangue convertirsi in rosso fango, e vedere il sangue del su' colore correre con torto corso dal corpo alla polvere, altri morendo strignere i denti, stravolgere gli occhi, strignere le pugna e la persona e le gambe storte. Potrebbevi vedere alcuno disarmato e abbattuto dal nemico volgersi al nemico, con morsi e graffi fare crudele e aspra vendetta. Potresti vedere alcuno cavallo leggeri correre coi crini sparsi al vento, correre infra i nimici e co' piedi fare molto danno. Vedresti alcuno storpiato, caduto in terra e farsi copritura col suo scudo, e li 'l nemico chinato in basso fare forza di dare morte a quello. Potrebbevi vedere molti omini caduti in un gruppo sopra uno caval morto. Vederai alcuni vincitori lasciare il combattere e uscire dalla moltitudine, nettandosi colle due mani li occhi e le guance ricoperti di fango fatto dal lagrimare degli occhi per l'amor della polvere. Vederesti le squadre del soccorso stare pien di speranza e sospetto colle ciglia aguzze, facendo a quelle ombra colle mani, e riguardare infra la folta e confusa caligine, dell'essere attenti al comandamento del capitano, e simile il capitano, col bastone levato e corrente inverso il soccorso, mostrare a quelli la parte dove di loro è carestia [...]

Lemaire conclude con la sorprendente frase 'les images et peintures sont muettes': al loro silenzio sovrerà la facondia dello stesso Perréal, al suo ritorno a Lione. Pittura muta: certo, un comune luogo retorico; ma come non leggervi la straordinaria coincidenza con l'altro brano di Leonardo, nello stesso Codice A (f. 99 r: *Libro di Pittura* 19)?

Come la pittura avanza tutte l'opere umane per sottile speculazioni appartenente a quella. L'occhio, che si dice finestra dell'anima, è la principale via donde il comune senso può più copiosa e magnificamente considerare le infinite opere di natura; e l'orecchio è il secondo, il quale si fa nobile per le cose racconti, le quali ha veduto l'occhio. Se voi storiografi o poeti o altri matematici non avessi coll'occhio viste le cose, male le potresti riferire per le scritture, le quali scritture so' nate dalla pittura. E

<sup>11</sup> Jean Lemaire de Belges, *Legende des Venitiens*, in *Oeuvres*, Vol. III, p. 406.

se tu, poeta, figurerai una storia colla pittura della penna, el pittore col pennello la farà di più facile soddisfazione e men tediosa a essere compresa. Se tu dimanderai la pittura muta poesia, ancora il pittore potrà dire del poeta orba pittura: or guarda quale è più dannoso morso, o cieco o muto. Se 'l poeta è libero, come 'l pittore, nelle invenzioni, le sue finzioni non sono di tanta soddisfazione a li omini quanto le pitture, perché, se la poesia s'astende colle parole a figurare forme, atti e siti, il pittore si move colle proprie similitudine de le forme a contraffare esse forme; or guarda qual'è più propinqua all'omo o 'l nome d'omo, o la similitudine d'esso omo. Il nome dell'omo si varia in vari paesi, e la forma non n'è mutata se non da morte.

È se il poeta serve al senso per la via de l'orecchio, il pittore per l'occhio, più degno senso. Ma io non voglio da questi tal' altro se non che uno bono pittore figuri il furore d'una battaglia e che 'l poeta ne scriva uno altro, e che sieno messi in pubblico di compagnia: vederai i veditori dove più si fermeranno, dove più considereranno, dove si darà più lalde e quale soddisfarà meglio. Certo la pittura, di gran lunga più utile e bella, più piacerà [...]

Molto probabilmente, Lemaire non incontrò Leonardo: ma Perréal sì, e può aver favorito nella cultura francese del primo Cinquecento la trasmissione di idee che risalivano al maestro di Vinci. L'episodio più interessante resta quello dell'esecuzione del disegno-guida per la costruzione della lettera I, pubblicato da Geofroy Tory nel suo *Champfleury* (1529), con la seguente didascalia: 'Figure que j'ai faicte apres celle que ung myen seigneur et bon amy Jehan Perreal, autrement dict Jehan de Paris, varlet de chambre et excellent paintre des roys Charles huictieme, Loys douziesme et François premier de ce nom, m'a communiqué et baillé moult bien portraicte de sa main'.<sup>12</sup> La lettera maiuscola si costruisce in una griglia in cui, all'interno di un cerchio inscritto in un quadrilatero e di un altro cerchio più grande la cui circonferenza passa per il punto centrale della base del quadrato ed entro i suoi due angoli superiori, si colloca una figura umana nuda (a gambe unite e a braccia aperte con le mani che toccano gli angoli del quadrilatero), sul cui torso si innestano un altro paio di gambe (spalancate, con

i piedi che toccano la circonferenza) e di braccia (aperte su una linea parallela alla base del quadrilatero, con le mani che ne toccano i lati). Non sarà difficile scorgervi una derivazione dell'uomo vitruviano, nella splendida versione che ne aveva dato Leonardo (Venezia, Accademia, n. 228).<sup>13</sup>

Certo, Perréal poteva aver ritrovato Leonardo, a Milano, e finalmente in Francia (1517-19). Ed un possibile ritratto del vecchio Leonardo è stato riconosciuto in un disegno di due teste d'uomini barbati, attribuibile alla mano di Perréal, sul margine superiore del foglio di un manoscritto degli Statuti dell'Ordine di San Michele (Par. fr. 14363, f. 6 r).<sup>14</sup> La testa che fronteggia quella di Leonardo sarebbe naturalmente un autoritratto dello stesso Jean. Ma il manoscritto era stato eseguito molti anni prima, per la committenza di Carlo VIII; e recava sul primo foglio una bella miniatura attribuita a Perréal, la scena dell'apparizione di san Michele ed altri tre angeli al giovane re: l'arcangelo presenta, sotto le vesti, le caratteristiche inequivocabili di un corpo femminile, e, se il suo viso ricorda quello di Anna di Bretagna,<sup>15</sup> non è per questo minore il senso di ambigua seduzione emanato dalla sua figura, parallela agli angeli concepiti di Leonardo, fino all'*Angelo dell'annunciazione*, al *Giovanni Battista* e al morboso disegno dell'*Angel in the Flesh*.<sup>16</sup> Ora, quel codice realizzato per conto di Carlo VIII avrebbe dovuto essere accessibile, nel 1517-18, nelle collezioni della libreria reale di Blois, affidata alle cure del frate Guillaume Parvy: probabilmente fu lo stesso Perréal a guidarvi Leonardo, per mostrargli i suoi lavori più rilevanti, fino all'androgino san Michele, e per lasciare una traccia del loro sodalizio nel ritratto congiunto di quel veloce disegno. E credo che in altri casi Perréal avrebbe potuto mostrare a Leonardo quanto aveva liberamente 'pigliato' da lui. Nel miniare un ritratto dell'umanista e poeta Pierre Sala su una raccolta di emblemi dedicata alla donna amata dal Sala,

Tory (umanista di Bourges che studiò in Italia tra il 1505 e il 1518, e che cita Leonardo come inventore della forma delle lettere attiche, e Pacioli come plagiatore di tale invenzione) pone l'inizio della composizione del trattato al 6 gennaio 1524.

<sup>12</sup> Durrieu, *Les relations*, pp. 7-9; *Leonardo. Disegni di Leonardo e della sua cerchia alle Gallerie dell'Accademia*, a cura di L. Cogliati Arano, Milano, 1980, n. 8.

<sup>13</sup> Maulde La Clavière, *Jean Perréal*, p. 83; P. Durrieu, *Les Manuscrits des Statuts de l'Ordre de Saint Michel*, in «Bulletin de la Société française pour la reproduction des manuscrits à peintures», I, 1911; Durrieu, *Les relations*, pp. 5-6; Dorez, *Léonard de Vinci et Jean Perréal*.

<sup>14</sup> P. Durrieu, *Un chef-d'oeuvre de la miniature française sous Charles VIII*, in «Le Manuscrit», Paris, 15 février 1894, pp. 19-22.

<sup>15</sup> C. Pedretti, *The 'Angel in the Flesh'*, in *ALV Journal*, IV [1991], 34-48.

<sup>11</sup> Geofroy Tory, *Champfleury auquel est contenu l'art et science de la deue et vraye proportion des lettres attiques, qu'on dit autrement lettres antiques, et vulgairement lettres romaines, proportionnées selon le corps et visage humain*, Paris, Geofroy Tory e Gilles de Gourmont, 28 aprile 1529, f. XLVI v (II ed., *L'art et la science de la vraye proportion des Lettres Attiques, ou Antiques, autrement dictes Romaines*, Paris, 1549; edizione in facsimile, a cura di G. Cohen, Paris, 1931, e poi Genève, 1973). Cfr. Dorez, *Léonard de Vinci et Jean Perréal*, pp. 372-5; C. Bambaich Cappel, *Foreshortened Letters*, in *ALV Journal*, IV [1991], 99-106; v. 99-100. Come è noto, il

4 tracciò sul foglio di fronte all'immagine una frase latina in scrittura inversa, imitando l'attitudine scrittoria di Leonardo.<sup>17</sup> E infine, in una miniatura della Vergine e del Bambino,<sup>18</sup> realizzò praticamente, alle spalle delle figure (costruite in un gruppo plastico che sembra ricordare qualcosa anche del *Tondo Doni* di Michelangelo, almeno nella disposizione di una schiera orizzontale di altre figure tra il gruppo in primo piano e lo sfondo), il precetto della cosiddetta 'prospettiva aerea', spiegata da Leonardo in un brano del Codice A (f. 105 v: *Libro di Pittura*, 262):

Della prospettiva aerea.

Ecci un'altra prospettiva, la quale chiamo aerea imperò che per la varietà dell'aria si può conoscere le diverse distanzie di vari edifici terminati ne'

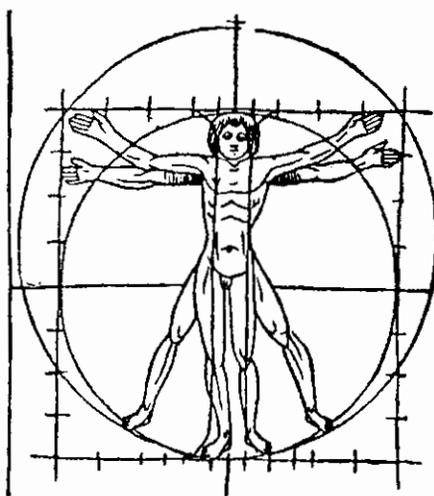
loro nascimenti da una sola linea, come sarebbe il vedere molti edifici di là da un muro che tutti appaiono sopra alla stremità di detto muro d'una medesima grandezza, e che tu volessi in pittura fare parere più lontano l'uno che l'altro; è da figurare un'aria un poco grossa.

Tu sai che in simile aria l'ultime cose viste in quella, come sono le montagne, per la gran quantità dell'aria che si trova infra l'occhio tuo e la montagna, quella pare azzurra, quasi del colore dell'aria, quando il sole è per levante. Adunque farai sopra 'l detto muro il primo edificio del suo colore; il più lontano fallo meno profilato e più azzurro, quello che tu voi che sia più in là altrettanto, fallo altrettanto più azzurro; e quello che tu voi che sia cinque volte più lontano, fallo cinque volte più azzurro: e questa regola farà che gli edifici che sono sopra una linea parranno d'una medesima grandezza, chiaramente si conoscerà qual è più distante e qual è maggiore che l'altro.

<sup>17</sup> London, British Library, Stowe 955; Durrieu, *Les relations*, p. 15. Il lionese Sala dedica al Perréal anche *Le livre d'amitié*.

<sup>18</sup> Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 379, f. 1 r; Durrieu, *Les relations*, pp. 12-14. Si tratta di una collezione di canti reali, ballate e rondeaux, delle cui sessanta miniature è possibile attribuire al Perréal cinque o sei illustrazioni all'inizio del manoscritto. La

seconda miniatura, ad esempio, rappresenta il giovane Francesco I, mentre al f. 10 compare un'interessante scena di Adamo ed Eva accanto al Redentore nel Paradiso Terrestre, la cui lussureggiante vegetazione (tale da avvolgere i due corpi nudi) potrebbe conservare un ricordo del perduto *Peccato originale* disegnato dal giovane Leonardo per Giovanni di Portogallo.



Costruzione della lettera 'I' nel *Champfleury* di Geoffroy Tory (1529) da un disegno di Jean Perréal ispirato all'uomo vitruviano di Leonardo.