

opera grafica e la fortuna critica di Leonardo da Vinci

Atti del Convegno internazionale

Parigi, Musée du Louvre
16-17 maggio 2003

A cura di:

Pietro C. Marani
Françoise Viatte
Varena Forcione

Le prime 'vite' di Leonardo origine e diffrazione di un mito della modernità

CARLO VECCE

Nella storia della civiltà, i miti vivono di vita propria, nascono e si trasformano come creature in perpetua metamorfosi, assumendo di volta in volta le apparenze esteriori che i tempi mutati attribuiscono loro. Lungi dall'essere creazioni fantastiche e del tutto avulse dalla realtà, essi rivelano, nel processo dell'invenzione mitopoietica, e in quello successivo di 'diffrazione', stretti legami con le aspettative e le speranze di un'intera età, fino a diventarne il paradigma più efficace. Non sfugge a questo fenomeno il mito di Leonardo, nato forse già durante la vita dell'artista, che vedeva evolversi la propria immagine 'pubblica', ed in un certo senso ne favoriva la diffusione, nel passaggio continuo attraverso ambienti artistici e culturali diversi, e contesti geografici e politici anche lontani tra loro.

Riflessioni importanti, in questo senso, e punto d'arrivo di un dibattito plurisecolare, appaiono i saggi pubblicati recentemente, nel 2005, a corredo della fondamentale mostra fiorentina dei documenti originali della vita di Leonardo, una sorta di 'codice diplomatico vinciano', promosso dalla Commissione Vinciana, in cui per la prima volta è stato possibile 'vedere', raccolte insieme, la maggioranza delle 'carte' che hanno registrato i passaggi decisivi della carriera dell'artista, e le vicende, grandi o private, dell'uomo, i momenti luminosi, e quelli che possiamo avvertire di estrema difficoltà, e solitudine, come negli atti del processo per sodomia del 1477. In particolare, Pietro Marani avverte bene la distanza che può crearsi fra la realtà documentaria e l'immaginario collettivo, fino alle deformazioni esoteriche che, nella contemporanea cultura di massa, portano a eventi mediatici come *Il codice da Vinci*: uno straordinario successo di comunicazione, che allontana e avvicina allo stesso tempo, proiettando su un improbabile Leonardo d'in-

venzione tutte le inquietudini del nostro tempo.¹ Ed Edoardo Villata, a cui si deve una parte considerevole del lavoro di organizzazione della mostra fiorentina, rileva che 'Leonardi differenti' esistevano in fondo già alla fine del Quattrocento: il Leonardo dei fiorentini è «diverso e in sostanza non comunicante con quello dei milanesi».² Il processo di diffrazione iniziava allora, perché lo stesso Leonardo giocava la sua partita su tavole differenti. Non solo luoghi, ma anche identità diverse, e diversi orizzonti epistemologici e artistici ed esistenziali: il pittore, il maestro di bottega, lo scienziato e il filosofo, l'ingegnere, l'architetto, il consigliere militare, l'organizzatore di feste, lo scenografo, il musicista, l'aspirante scrittore, il principiante di latino e matematica (a quarant'anni), il cortigiano, il viaggiatore, forse anche la spia.

Nel medesimo catalogo fiorentino compare il mio contributo sulle biografie antiche di Leonardo:³ contributo che, a sua volta, riprende ed aggiorna quello che fu letto, in francese, al convegno del Louvre del 2003. Lo ripropongo in questa sede, senza sostanziali modifiche, perché intimamente legato alla tematica del convegno, che fu già allora impostato da Françoise Viatte, con acuta intelligenza, sulla linea della ricezione e dell'attualizzazione della figura e dell'opera di Leonardo.

La biografia d'artista non è solo una fonte documentaria per la storia dell'arte, ma anche un testo autonomo con valenza letteraria propria, un racconto retoricamente strutturato, finalizzato a consegnare un'immagine ideale, attraverso la selezione e la combinazione di testimonianze reali e di aneddoti topici ed esemplari. La costituzione di un suo preciso statuto stilistico e strutturale, in età moderna, va senz'altro ricondotta nell'ambito della rinascita della biografia nella letteratura umanistica, anche se all'inizio si registra qualche ostilità all'appartenenza degli artisti al canone dei *viri illustres*. Petrarca, pur nell'ammirazione per Giotto e nell'amicizia con Simone Martini, e nell'enorme

¹ P.C. Marani, *Il ritratto di Leonardo nell'immaginario collettivo e nella tradizione documentaria*, in *Leonardo da Vinci. La vera immagine. Documenti e testimonianze sulla vita e sull'opera*, a c. di V. Arrighi, A. Bellinazzi, E. Villata, Firenze, Giunti, 2005, pp. 43-48.

² E. Villata, *Leonardo e gli uomini di lettere*, in *Leonardo da Vinci. La vera immagine...*, pp. 72-82 (cit. a p. 73).

³ C. Vecce, *Le biografie antiche di Leonardo*, in *Leonardo da Vinci. La vera immagine...*, pp. 62-71.

influenza esercitata sull'arte contemporanea e successiva (dai cicli figurativi degli uomini illustri alla tradizione delle miniature dei *Trionfi*), aveva escluso pittori e artisti dal catalogo di uomini illustri del *Trionfo della fama*, convinto dell'indiscussa superiorità delle lettere sulle arti figurative nell'eternare le gesta dei grandi: un'esclusione che, nel secolo successivo, non sarebbe stata più possibile, come dimostrano il *De viris illustribus* di Bartolomeo Facio (con le sezioni riservate *De pictoribus* e *De sculptoribus*) e l'*Italia illustrata* di Biondo Flavio. Gli stessi modelli antichi della narrazione biografica (da Svetonio e Valerio Massimo a Cornelio Nepote e agli *Scriptores Historiae Augustae*) erano profondamente rinnovati dalla riscoperta delle *Vitae* di Plutarco, subito diffuse nelle traduzioni umanistiche.

A Firenze, fra Trecento e Quattrocento, il forte sviluppo di una tradizione di scrittura privata (i *Libri di ricordi* o *Libri di famiglia* di mercanti e borghesi) favorisce la nascita di una memoria individuale nelle botteghe degli artisti, affidata alla scrittura anche solo per la trasmissione dei 'segreti' dell'arte (il *Libro dell'arte* di Cennino Cennini), per l'apologia del proprio operato artistico in un contesto storico e sociale più ampio (i *Commentarii* di Lorenzo Ghiberti), e, a un livello più elevato, per la costruzione di una propria immagine ideale (l'autobiografia di Leon Battista Alberti): una linea che porterà, nel Cinquecento, a Pontormo e Cellini, e allo stesso Vasari. D'altra parte, la memoria collettiva fiorentina, oltre le cronache trecentesche, inserisce a pieno titolo gli 'artefici' tra gli uomini che hanno illustrato Firenze, in due testi-chiave come il *Liber de civitatis Florentiae famosis civibus* di Filippo Villani (1381-1382) e il proemio al *Comento sopra la Comedia* di Cristoforo Landino, stampato a Firenze il 30 agosto 1481 da Niccolò di Lorenzo della Magna, con le tavole disegnate dal Botticelli. Un libro, quest'ultimo, che Leonardo avrebbe potuto avvicinare prima del trasferimento a Milano, se non anche acquistare, e leggere con interesse (ormai nelle vesti di emigrato toscano alla ricca corte sforzesca), soprattutto nell'apologia iniziale che Landino fa della lingua e della cultura fiorentina, e nella lode degli 'artefici' fiorentini, considerati alla pari con condottieri, poeti, filosofi e medici, matematici, scienziati, giuristi: un breve paragrafo in cui Landino riprende integralmente Villani per gli artisti più antichi (Cimabue, Giotto, Maso, Stefano, Taddeo

Gaddi), e prosegue con quelli del Quattrocento (Masaccio, fra Filippo Lippi, Andrea del Castagno, Paolo Uccello, fra Angelico, Pesello e Pellsellino, Brunelleschi, Donatello, Desiderio, Ghiberti, Antonio e Bernardo Rosellino), con un salto improvviso a Masaccio, esaltato come "ottimo imitatore di natura", consacrato unicamente all' "imitazione del vero", e non delle pitture altrui, come la scuola dei seguaci di Giotto. È un'idea che circola nelle botteghe artistiche contemporanee, testimoniata dal Ghiberti, e ripresa anche da Leonardo, in un celebre passo del Codice Atlantico (f. 387 r), in cui si affronta il tema squisitamente umanistico della *declinatio* cui fa seguito la *renascentia*; a differenza però degli umanisti (che individuano la *renascentia* nel recupero consapevole, per mezzo dell'*imitatio*, delle forme e dei contenuti dell'antico, sia nelle lettere che nelle arti), Leonardo attribuisce la colpa della *declinatio* proprio ad un eccesso di *imitatio* (come del resto fa lo stesso Quintiliano, che giudica indegna l'imitazione limitata alle opere di altri pittori), e propugna il ricorso alla sola natura, *maestra dei maestri e maestra de' boni altori*. Importa qui notare che l'esempio vinciano parte da lontano, dall'epoca della decadenza dei Romani, e in questo si ricollega proprio al Landino, che aveva premesso alla sintesi villaniana una breve introduzione sull'arte antica, desunta dal XXXV libro della *Storia naturale* di Plinio il Vecchio, e indicando chiaramente il risveglio dell'arte in Toscana con Cimabue e Giotto come di una vera e propria rinascita della civiltà. Ora, proprio Plinio, nel volgarizzamento del Landino, pubblicato a Venezia da Jenson nel 1476, è l'altro grande libro che appassiona Leonardo in questi anni, anche per la storia dell'arte antica contenuta nei libri XXXIV-XXXVI (la scultura in bronzo, la pittura e la plastica, la scultura in marmo), che gli offrono, insieme ad una serie numerosa di notizie tecniche e aneddoti variamente utilizzati nei suoi scritti e nelle sue opere artistiche (dal mito della Venere di Cnido all'uso dell'encausto), alcune biografie di artisti esemplari, da imitare o da superare.

Da lì Leonardo ricava le prime notizie sull'origine leggendaria della pittura come linea di contorno dell'ombra disegnata dalla figura umana, origine che esalta il valore strutturale del disegno e della grafica: «Erono le prime pitture d'una sola linea con la quale circundavano l'ombra dell'uomo, dipoi con un solo colore cominciarono a dipigne-

re» (Plin. 35,5,15, trad. Landino, ripreso da Leonardo nel cod. A f. 97 v = *Libro di pittura* § 129, c. 1492: «La prima pittura fu sol di una linea, la quale circondava l'ombra de l'omo fatta dal sole ne' muri»; cfr. anche Quintil. 10,2,7, «non esset pictura, nisi quae lineas modo extremas umbrae, quam corpora in sole fecissent, circumsciberet»; Alberti, *De pictura*, *Opp. volg.* ed. Grayson, III, 46, «Diceva Quintiliano ch'e' pittori antichi soleano circoscrivere l'ombre al sole, e così indi poi si trovò questa arte cresciuta»). E ne ottiene la prima forte impressione del nome di un pittore antico che sarà presto accostato al suo: sempre con le parole di Plinio, tradotte dal Landino, «el primo grado tiene Apelle da tutti reputato etiam ne' futuri seculi insuperabile».

Nella narrazione pliniana, la figura di Apelle viene già preparata da quella del suo maestro Panfilo, primo tra i pittori ad impadronirsi anche delle lettere, dell'aritmetica e della geometria, considerate (come nel *De pictura* dell'Alberti e nei primi testi del *Paragone*) base necessaria alla formazione del pittore. Apelle, che supera tutti gli artisti passati e futuri, si presenta anche come autore di importanti trattati sulla pittura, e raggiunge il primato nella grazia (*venustas* o *charis*): vince il 'paragone' con la poesia superando i versi di Omero nella descrizione di Diana (*Od.* 6,101-109), e tenta di dipingere ciò che non può essere rappresentato, le forze naturali dell'acqua e dell'aria e del fuoco nel corso della tempesta: «Bronten astrapen ceraunobolian» (Plin. 35,36,96). Alle notizie pliniane Leonardo aggiungerà, mediata dal *De pictura* dell'Alberti, la memoria della celebre *Calunnia*, descritta da Luciano, e riprodotta poi da Botticelli (*Libro di pittura* § 19).

Questi embrioni di biografia d'artista non sembrano però essersi sviluppati in momenti di riflessione autobiografica nel corso della sua lunga esistenza. Leonardo, grande e assiduo scrittore, sulle migliaia di fogli dei suoi quaderni, strumenti di registrazione giornalieri (e quindi quasi diaristica) delle sue esperienze artistiche e scientifiche, quasi mai parla di sé in termini autobiografici, o di recupero memoriale finalizzato ad una comprensione dell'io: perfino il celebre ricordo d'infanzia analizzato da Freud sembra consegnato alla scrittura solo per giustificare il ricorrere del nibbio nelle osservazioni sul volo degli uccelli. La sua è una continua fuga dal sé, infinita quanto è infinito, perché privato delle sue barriere naturali, il campo dell'arte. Leonardo

non vuole scrivere dunque una sua autobiografia, come hanno fatto e faranno altri artisti, ma costruisce consapevolmente una propria immagine pubblica che potrà alimentare l'opera di futuri biografi. La durata del suo nome (nonostante le opinioni contrarie e radicali del *Paragone*) non sarà affidata solo alle opere artistiche (poche, e alcune in via di dissoluzione prima della morte del loro autore), ma anche alla pubblicazione di scritti e disegni, e al racconto della sua vita.

L'identificazione Leonardo-Appelle, per quanto derivata da un *topos* usuale della letteratura umanistica (la reincarnazione di un artista antico in un suo omologo moderno, che ne rivive in parallelo la vicenda anche biografica), sembra colpire subito i contemporanei, nella produzione di poesia encomiastica ed efrastica delle prime opere leonardesche: «Da Fiorenza uno Apel quivi è condotto», canta verso il 1487 il Bellincioni, che dirà altrove che «et moderni et gli antichi hanno paura» di Leonardo, che di volta in volta viene considerato superiore a Scopa, Prassitele, Fidia, Mirone, Appelle, Policletto, secondo altri autori (Baldassarre Taccone, Pietro Lazzaroni, il pittore milanese autore delle *Antiquarie*, Luca Pacioli). All'inizio del Cinquecento l'umanista Piattino Piatti fa parlare lo stesso Leonardo, *mirator veterum*, in un epigramma che sembra un'epigrafe sepolcrale in prima persona:

Non sum Lysippus, nec Apelles, nec Policletus,
nec Zeusis, nec sum nobilis aere Myron.
Sum Florentinus Leonardus, Vincia proles,
mirator veterum discipulusque memor.
Defuit una mihi symmetria prisca, peregi
quod potui. Veniam da mihi, posteritas.

Negli anni successivi il mito di Appelle tenderà a sovrapporsi con le biografie di altri grandi antichi, che potevano in parte essere lette da Leonardo nel compendio delle vite dei filosofi di Diogene Laerzio: Archimede, Pitagora, Anassagora, Platone, Ermete. Il confronto con i sapienti e i filosofi era un segno che la sua stessa immagine stava cambiando: da quella del pittore raffinato ed elegante, capace di suonare la lira all'improvviso e di recitare nelle feste, a quella del severo filosofo e matematico, atteggiato piuttosto a mago neoplatonico, sapiente ermetico, grande iniziato. Luca Pacioli lo loderà per la mirabile rappre-

sentazione dei poliedri platonici nella *Divina proportione*, Pomponio Gaurico nel *De sculptura* (1504) lo ricorderà per l'"archimedeo ingegno" (e l'eccessiva attrazione verso la geometria a scapito della pittura è già registrata nel 1501 a Firenze da Pietro da Novellara), mentre per il frate savonaroliano Giovanni di Francesco Nesi il ritratto di Leonardo rinvierà a quello di Pitagora, alla figura del sapiente in grado di penetrare i segreti della natura:

In carbon già vidi con arte intera
imago veneranda del mio Vinci
che in Delo e in Creta et Samo me' non era.

Nei suoi ultimi anni, Leonardo assunse i tratti iconografici del tipo ideale del sapiente, come appaiono nel celebre disegno del ritratto di vecchio (oggi conservato a Torino) che sarebbe stato recepito dalla tradizione come un autoritratto, e nella figura di Platone nella *Scuola di Atene* di Raffaello: un'immagine così descritta dal Lomazzo nell'*Idea del tempio della pittura* (1590): «Ebbe la faccia con li capelli longi, con le ciglia e con la barba tanto longa, che egli pareva la vera nobiltà del studio, quale fu già altre volte il druido Ermete o l'antico Prometeo». Si trattava comunque di un filosofo 'naturale', che talvolta sembrava interamente assorbito dai suoi studi, al punto da isolarsi dal consorzio umano, e da assumere costumi di vita singolari come il regime vegetariano, come ricorda un viaggiatore fiorentino che l'aveva conosciuto, Andrea Corsali, e che lo paragona ai popoli del Gujarat, in India, in una lettera a Giuliano de' Medici (1515). Ancora, la totale dedizione alla 'filosofia' e alle scienze sembra criticata da Baldassar Castiglione nel *Cortegiano* (ma senza fare il nome di Leonardo): «Un altro de' primi pittori del mondo sprezza quell'arte dove è rarissimo ed essi posto ad imparar filosofia, nella quale ha così strani concetti e nove chimere, che esso con tutta la sua pittura non sapria depingerle» (II, 39); e, più esplicitamente, da Sabba da Castiglione: «pochi altri lavori si trovano di sua mano, perché quando doveva attendere alla pittura nella quale senza dubbio un nuovo Appelle riuscito sarebbe, tutto si diede alla Geometria, all'Architettura et Notomia».

Al contrario, è proprio al 'filosofo' Leonardo che guarderà con ammirazione la classe dirigente e intellettuale francese, da Charles d'Am-

boise a Geoffroy Tory (che nello *Champfleury* del 1529 definirà Leonardo «très excellent philosophe et admirable painctre et quasi un aultre Archimedes [...] grand mathématicien, painctre et imageur»), fino a Francesco I, che affermava, secondo la testimonianza del Cellini nel *Discorso dell'architettura*, che «non credeva mai che altro uomo fusse nato al mondo, che sapessi tanto quanto Lionardo, non tanto di scultura, pittura e architettura, quanto che gli era grandissimo filosofo».

La trasformazione della figura di Leonardo da sommo pittore a sommo filosofo può comportare l'abbandono del paradigma di Apelle, e l'accostamento a quello del rivale Protogene, proverbiale per l'estrema lentezza di esecuzione, e per non saper staccare la mano dalle sue opere. Ugolino Verino, intorno al 1500, assegna al Lippi l'epiteto di nuovo Apelle, mentre Leonardo è apertamente comparato a Protogene, nei versi del *De illustratione Urbis Florentiae*, in cui anche gli altri artisti moderni sono assimilati agli antichi (Botticelli a Zeusi, Perugino di nuovo ad Apelle nell'uso dei colori, Donatello a Fidia, Desiderio da Settignano a Prassitele e Verrocchio a Lisippo):

Spirantes tabulas tanta nunc arte Philippus
excolit, ut Cous rediisse putetur Apelles,
Graiorum nullo inferior, nulloque Latino;
et forsán superat Leonardus Vincius omnes,
tollere de tabula dextram sed nescit, et instar
Protogenis multis vix unam perficit annis.

Un'immagine polimorfa, ambigua, è nel ricordo di Matteo Bandello, che, poco più che decenne, al convento di Santa Maria delle Grazie (1497), ebbe modo di vedere Leonardo. Come Apelle, Leonardo permetteva che i visitatori osservassero il *Cenacolo* mentre lui dipingeva, e ne ascoltava le loro opinioni, scendendo anche dal ponte per conversare col cardinale di Gurk; come Protogene, si concentrava totalmente nella pittura, senza interruzioni dall'alba alla sera, dimenticando di mangiare; ma poi interrompeva il lavoro per più giorni, e correva a dare una o due pennellate spinto solo dal 'capriccio o ghiribizzo', comunicando quindi l'impressione di lavorare poco, come Famulo, il pittore della *Domus Aurea* «gravis ac severus idemque floridus ac umidus», che «paucis diei horis pingebat, id quoque cum gravitate, quod semper

togatus, quamquam in machinis»; e infine come Zeusi ostenta il suo alto stipendio allo stupito cardinale, per dimostrare l'eccellenza della pittura anche sul piano del riconoscimento economico e sociale. Leonardo diventa di volta in volta pittore cortigiano e togato, ricco gentiluomo, conversatore e novellatore, ma anche solitario e astratto asceta, dominato dal 'capriccio o ghiribizzo'.

Soleva anco spesso, et io più volte l'ho veduto e considerato, andare la mattina a buon'hora a montar su 'l ponte, perché il Cenacolo è alquanto da terra alto: soleva (dico) dal nascente sole sino all'imbrunita sera non levarsi mai il pennello di mano, ma scordatosi il mangiare et il bere, di continuo dipingere. Se ne sarebbe poi stato dui, tre e quattro di, che non v'avebbe messo mano, e tuttavia dimorava talhora una o due ore al giorno e solamente contemplava, considerava et esaminando tra sé, le sue figure giudicava. L'ho anche veduto (secondo che il capriccio o ghiribizzo lo toccava) partirsi da mezzogiorno, quando il sole è in Leone, da Corte vecchia ove quel stupendo cavallo di terra componeva, e venirsene dritto a le Gratie: et asceso sul ponte pigliar il pennello, et una o due pennellate dar ad una di quelle figure e di subito partirse et andare altrove.

Che fin dall'inizio, dunque, la biografia di Leonardo fosse destinata ad essere poliedrica e sfuggente, derivava anche dalla pluralità di luoghi e di attività della vita reale dell'artista. A seconda del punto di vista geografico, culturale, artistico dell'osservatore (Firenze, Milano, Mantova, Roma, Amboise), l'immagine dell'artista mutava continuamente.

Una difficoltà che dovette essere avvertita da chi, a Firenze tra 1516 e 1525, cominciò a raccogliere le notizie biografiche di Leonardo, in uno zibaldone (un 'libro') sugli artisti contemporanei che si ricollegava ai libri di ricordi e al Landino. Sono ancora scarni appunti, questi di Antonio Billi, non organizzati in un racconto vero e proprio, ma in cui emerge la forte impressione lasciata da Leonardo a Firenze nel corso dei suoi ultimi soggiorni all'inizio del Cinquecento: un'impressione che ruotava intorno alla perenne insoddisfazione dell'artista e alle poche opere compiute (un elemento a favore dell'identificazione con Protogene), al senso dell'incompiutezza e del fallimento, ribadito per il cavallo sforzesco e la *Battaglia di Anghiari*. Per quest'ultimo episodio, il Billi poteva però rifarsi a testimoni diretti della vicenda. Tra le opere, sono ricordate la *Ginevra Benci*, una *Nostra Donna* e il *San*

Giovanni, il *Cenacolo*, la *Sant'Anna* «che andò in Francia». Verso il 1540, un altro fiorentino ampliò il lavoro del Billi, utilizzandone il libro insieme ad altre fonti scritte antiche e moderne (Plinio, Eusebio, Giovanni Villani, Ghiberti) e fonti orali contemporanee (Rustici, Pontormo, Gavina). Rimasto anonimo, viene tradizionalmente indicato come l'Anonimo Gaddiano, dal manoscritto di provenienza Gaddi (Magliabechiano XVII 17) che ne conserva l'opera. Si tratta, in sostanza di un altro zibaldone, che presenta una storia dell'arte antica (ff. 1 r-37 r), le biografie degli artisti da Cimabue a Michelangelo (ff. 43 r-128 v), con passi del proemio landiniano alla *Commedia* (ff. 110 r e 112 r); al f. 116 v è la nota «ex libro Antonii Billi», con un elenco degli artisti.

Il primo abbozzo su Leonardo appare al f. 90 r, cancellato e riscritto in forma più elaborata e influenzata dal Billi nello stesso foglio, e poi all'inizio di un bifoglio aggiunto (f. 88 r), con l'integrazione di nuove notizie. È a questo punto che assistiamo al passaggio dalla *notitia* alla *vita*, con l'inizio del vero e proprio racconto biografico, ricco di dati assenti nel Billi (f. 88 r-v): il lavoro con Lorenzo il Magnifico nel giardino di San Marco, l'andata a Milano con la lira, il Valentino, il ritorno a Firenze, il Rustici, la *Battaglia di Anghiari*, la morte ad Amboise. Nuovo è il ricordo del deposito delle masserizie, dei disegni e del cartone di Anghiari all'ospedale di Santa Maria Nuova. E derivano da fonti di tradizione orale le notizie sulla famiglia di Leonardo.

La più sorprendente è la correzione dell'ascendenza paterna indicata nel Billi e nei primi abbozzi dell'Anonimo («Lionardo di ser Piero da Vinci ciptadino fiorentino»): «Lionardo da Vinci cittadino fiorentino, quantunque fussi legittimo figliuolo di ser Piero da Vinci, era per madre nato di bon sangue»: un passo che tutti gli editori (compreso il sottoscritto) hanno cercato di emendare ipotizzando l'omissione di *non* prima di *fussi*, e che invece potrebbe essere lasciato così com'è, e interpretato come un tentativo di salvare la legittimità paterna di Leonardo: basterebbe infatti l'espressione «per madre nato di bon sangue» a indicare la nascita illegittima da parte di madre. Da notare che l'appellativo «Lionardo di ser Piero da Vinci» è comune nei documenti ufficiali del giovane Leonardo a Firenze (1469-1481), come se allora non vi fosse alcun problema a riconoscersi figlio del notaio ser Piero (anche in assenza di una legittimazione ufficiale); nel periodo milanese

compare solo nei primi documenti sulla *Vergine delle Rocce* (1483), e poi riappare nei registri fiorentini di Santa Maria Nuova (1500-1502), in quelli della compagnia dei pittori e nei documenti della Signoria sulla *Battaglia di Anghiari* (1503-1505: fonti dell'Anonimo).

I fratellastri di Leonardo, o i loro discendenti, a loro volta, potevano essere gli informatori per la dimora di Cloux, il testamento e il conto corrente di Santa Maria Nuova; ma è errata l'età al momento della morte (72 anni, invece di 67), e lo stesso errore tornerà nel Vasari (derivato forse dall'immagine di vecchiaia avanzata testimoniata anche da altri, come De Beatis, che incontrò Leonardo ad Amboise nel 1517, descrivendolo «vecchio de più de LXX anni», «gentilhuomo», con una «paralesi ne la dextra»).

Da notare il nome di Atalante Migliorotti (assente in Billi: avrebbe potuto essere il Migliorotti un'altra probabile fonte orale?), che viene ripetuto ben quattro volte, e che nella prima elaborazione era stato aggiunto in margine. In calce al f. 90 v (lasciato in bianco), l'Anonimo ha buttato giù un appunto sugli allievi, che deriva dai documenti fiorentini sulla *Battaglia di Anghiari*: vi compaiono infatti solo gli allievi che lavorarono in Palazzo: Salai, Zoroastro, il Riccio della Porta alla Croce, Ferrando Spagnolo. Segue l'elenco delle opere, che in parte dipende dal Billi, e in parte inserisce particolari preziosi: la *Leda* e la *Medusa* (ma i titoli sono cancellati), e il ritratto di Piero di Francesco del Giocondo (ma non di Monna Lisa). In un'altra sezione del manoscritto, l'Anonimo riporta due celebri aneddoti del leggendario contrasto tra Leonardo e Michelangelo, tra l'altro scontratisi nella discussione di un passo di Dante (anche questo un *topos*, quello del contrasto o del paragone tra artisti, che trova piena rispondenza nelle biografie degli artisti antichi); e vi premette la storia del fallimento tecnico della *Battaglia di Anghiari*, e un'immagine straordinaria dell'aspetto esteriore di Leonardo, la cui memoria doveva essere ancora viva tra i fiorentini che l'avevano conosciuto: «Era di bella persona, proportionata, gratiata et bello aspetto. Portava uno pitocco rosato corto sino al ginocchio che allora s'usavano i vestiri lunghi, haveva sino al mezzo in petto una bella capellaia et anellata et ben composta».

Assai diverso era il punto di vista di monsignor Paolo Giovio, l'intellettuale che con le *Historiae* e le *Vitae* intendeva permettere all'ere-

dità umanistica di attraversare la crisi politica e civile del Rinascimento italiano. Giovio, originario di Como, aveva da giovane studiato medicina a Padova e Pavia (conseguendo il dottorato nel 1507, ed esercitando la professione medica tra Milano e Como), e probabilmente aveva già incontrato Leonardo, quando questi frequentava l'università di Pavia con Marcantonio Della Torre. Ebbe modo di rivederlo a Roma, dove fu lettore di filosofia morale all'Archiginnasio romano. Familiare di Leone X e di Clemente VII, fu nominato vescovo di Nocera (1528); ma già l'anno prima era fuggito da Roma, a causa del Sacco, e si era rifugiato a Ischia, presso Vittoria Colonna e Alfonso d'Avalos, componendo la prima stesura dei *Dialogi de viris et foeminis aetate nostra florentibus* (1528): sotto la finzione di un dialogo, un grande archivio della memoria contemporanea, uno schedario di nomi e notizie su condottieri, letterati e donne illustri che si sarebbero poi condensate negli *Elogia*, forma breve di narrazione biografica destinata ad accompagnare i ritratti degli uomini illustri nel costituendo Museo gioviano a Como: e per il ritratto di Leonardo fu appunto composta una 'vita', che rappresenta, come ha acutamente osservato Sonia Maffei, una geniale attualizzazione dell'Antico, attraverso il consapevole riadattamento dei *topoi* del modello pliniano.

Ma il nome di Leonardo compariva già due volte nel secondo dei *Dialogi*. La prima è in un brano sulla decadenza dell'arte del Perugino, superato dall'eccellenza di Leonardo, Michelangelo e Raffaello, *perfectae artis praeclara lumina* che illuminano le tenebre (un *topos*, quello della *perfecta ars*, che è derivato da Plinio e Cicerone, e a sua volta fondativo per la concezione evolucionistica ripresa da Vasari).

La seconda è più estesa, e interessante: si colloca in un luogo decisivo del trattato, la definizione dei metodi d'apprendimento dello stile e dell'imitazione, un tema fondamentale in quegli anni in cui ferveva il dibattito sul ciceronianismo, e in cui Erasmo stava scrivendo il *Ciceroniano*. Con un'impostazione retorica squisitamente quintiliana, Giovio fornisce un esempio vivo dell'insegnamento di Leonardo. Come nella scuola d'eloquenza gli allievi si formano nella lettura degli *auctores*, con il divieto di comporre testi originali in latino fino ai vent'anni, così nella scuola d'arte di Leonardo l'esercitazione si svolge esclusivamente nella pratica del disegno, con il divieto dell'uso dei co-

lori, e consiste nell'imitazione di modelli plastici antichi, oppure nello schizzo veloce (*simplicissimis tractibus*) della *vis naturae* e dei *lineamenta corporum* (e viene attestata infatti la composizione del *subtilissimum volumen* dei disegni anatomici). Il 'disegno' è come una forma di 'lettura' delle forme del reale, perché in esso si attua il 'discorso mentale' dall'occhio al cervello, e dal cervello alla mano. Il principio di imitazione dell'Antico, unito all'imitazione della natura, è quindi la ragione (tutta umanistica) per cui Leonardo ha fatto tanto progredire l'arte, grazie alla riscoperta dei segreti dell'arte degli antichi (*veterum eius artis arcana*); e il tema degli *arcana artis* introduce anche un tipo di rapporto iniziatico, sapienziale, ermetico nella scuola dell'arte, che sarà ripreso pienamente dal Vasari.

Al di là dell'impostazione retorica, notizie così dirette sul metodo didattico dell'artista (composte a meno di dieci anni di distanza dalla sua morte), pienamente confermate dal *Libro di pittura* e dai disegni del maestro e dei suoi allievi (a loro volta impegnati nelle copie fedeli dei disegni e delle opere vinciane), sembrano dare un'immagine fedele della 'schola' di Leonardo quale poté vederla un umanista come il Giovio, a Milano intorno al 1510, o a Roma nel 1513-1515.

Nell'ambito dei suoi progetti biografici (*Elogia* e *Vitae*), il Giovio pensò ad una sezione dedicata agli artisti illustri. Nel 1546, quando era uscita la prima edizione degli *Elogia*, lo stesso Giovio espose l'idea ad una cena presso il cardinal Farnese; il Vasari, tra i presenti, la ammirò, ma disse al Giovio (che aveva commesso parecchi errori) che sarebbe riuscita bene, solo se qualcuno realmente intendente l'avesse aiutato nella documentazione. Il Giovio esortò Vasari a raccogliere quella documentazione, e poi a compiere lui l'impresa, che sarebbe divenuta il grande affresco delle *Vite*. Le brevi biografie preparate in forma di *elogia* dal Giovio entro il 1540 (i tre grandi del pieno Rinascimento: Leonardo, Raffaello, Michelangelo) restarono dunque inedite, allo stato di abbozzo, ma ancora ricche di notizie che provenivano da fonti diverse da quelle che avrebbe utilizzato Vasari. Classica la struttura del testo, con un'introduzione di carattere generale sull'artista e sui caratteri fondamentali della sua arte e della sua tecnica, un catalogo delle opere (che corrispondono, nella biografia di letterato o di artista, agli *egregia facta* dei condottieri o degli uomini illustri di Plutarco), e infine un ritrat-

to dell'aspetto fisico e delle qualità morali, e il ricordo della morte. Nella vita di Leonardo risalta il richiamo costante all'importanza della conoscenza scientifica, indagata costantemente nei suoi manoscritti, posta alla base della teoria della pittura, e non sempre ben compresa dai contemporanei. Come Panfilo, maestro di Apelle, Leonardo nega la possibilità di diventare un buon pittore senza una buona formazione nelle arti liberali, che anzi diventano ancelle della pittura (*famulantes*), in quel rovesciamento delle gerarchie medievali e umanistiche espresso anche nel *Paragone*. La plastica viene anteposta al pennello, in quanto modello del disegno, come è stato detto nei *Dialogi*. Per la pratica dell'anatomia, viene testimoniata la volontà di giungere alla stampa delle tavole anatomiche per mezzo dell'acquaforte: ricordo forse di un testimone diretto, dal momento che Giovio era studente di medicina a Pavia.

Quando si passa allo scarso catalogo delle opere (prive di descrizione), si fa strada l'incrinatura negativa nell'immagine dell'eroe con il carattere della perpetua insoddisfazione, l'ossessiva ricerca di perfezione e di precisione microscopica (di nuovo il tipo Protogene), che è causa dell'esiguità di opere compiute (*paucissima opera*): dettagli che introducono il tipo malinconico dell'artista, che perde il contatto con la realtà per inseguire i suoi sogni, le sue chimere.

Un altro *topos* pliniano (quello di Caligola invaghito delle figure nude di Atalanta ed Elena al punto da desiderare di toglierle dal tempio di Lanuvio: Plin. 25,6,18) è alla base dell'aneddoto di Luigi XII che, innamoratosene (*operis libidine adeo accensum*) vuole far staccare il *Cenacolo* dalla parete, e portarlo in Francia anche se rovinato (*vel diruto*). Si tratta di un esempio della *gratia* straordinaria delle opere di Leonardo, che spinge illustri collezionisti al desiderio di possesso delle opere, come la *Sant'Anna* di cui si afferma che fu acquistata da Francesco I, e collocata nella sua cappella (*in sacrario*). Ma va osservato che questo desiderio di possesso e di fruizione assoluta può sconfinare in libidine, come Plinio nota per capolavori come la Venere di Cnido, o l'Archigallo di Parrasio acquistato da Tiberio e portato in *cubiculo suo*.

La rovina o l'incompiutezza dell'opera, anche se originata da cause tecniche, come per la *Battaglia di Anghiari* (per la quale si parla con esattezza dei colori sciolti in olio di noce, rigettati dall'intonaco), può

però portarla ad un grado ancora maggiore di *gratia*, come viene riconosciuto da Plinio per le opere lasciate incompiute dalla morte dell'artista, in cui è possibile vedere il disegno originario e quasi gli stessi pensieri, in una fusione di piacere estetico e dolore. Lo *iustissimus dolor* per la 'morte (o l'agonia) di un capolavoro' potrebbe essere quindi riservato pure al *Cenacolo*, anche se Giovio non accenna alla sua precoce rovina (non registrata nel 1515 da Pasquier Le Moyne, ma già osservata nel 1517 da De Beatis: «incomincia ad guastarse, non so si per la humidità che rende il muro o per altra inadvertentia»; eppure, il parallelo gioviano con le pitture di Lanuvio farebbe pensare ad un'allusione ad una situazione strutturale già precaria). Riprendendo Plinio, Giovio dà quindi al non-finito leonardesco un significato positivo, con tutto il suo carattere sperimentale di superamento dei confini dell'*ars*. Ed è la stessa lettura che dà del cartone della *Sant'Anna* il dotto bizantino Giano Lascaris, che instaura il paragone con la Venere di Cos lasciata incompiuta da Apelle.

In divae Annae imaginem inchoatam.
Ne veterum celebres vincas exacta tabellas
Anna, tuus pictor Vincius ille obiit.
At mage quam Venerem quam non absolvit Apelles
te mirata colet sedula posteritas.

Nel finale ritratto fisico e morale, che avrebbe dovuto corrispondere al ritratto del Museo, Giovio salda il ricordo dell'indole affabile e brillante a quello della straordinaria bellezza del volto, dell'attività di organizzatore di feste e spettacoli teatrali, di cantante e musicista, rendendo l'immagine di un artista universale perfettamente a suo agio nella civiltà delle corti rinascimentali, accolto con onore dai principi, e divenuto quasi un principe egli stesso.

Un aspetto, questo delle virtù cortigiane, che sarà ripreso dal Vasari, e consegnato alla leggenda vinciana dei secoli successivi, a partire dalla prima edizione delle *Vite*, la Torrentiniana del 1550: «Era tanto piacevole nella conversazione, che tirava a sé gl'anime delle genti; e non avendo egli si può dir nulla, e poco lavorando, del continuo tene servitori e cavalli [...] Egli con lo splendor dell'aria sua, che bellissima era, rassereneva ogni animo mesto, e con le parole volgeva al sì e al no ogni

indurata intenzione [...] Con la liberalità sua raccoglieva e pasceva ogni amico povero e ricco, pur che egli avesse ingegno e virtù». Vasari vi aggunderà però il giudizio negativo verso un ingegno così «vario et instabile», divino e terribile, impegnato sempre nel «ghiribizzare» e nell'inseguire capricci e chimere, impedito dal perfezionismo (come Protogene) e da un eccesso di volontà, tanto da non concludere mai veramente alcuna opera: «Vedesi bene che Lionardo per l'intelligenza de l'arte cominciò molte cose, e nessuna mai ne finì, parendoli che la mano aggiugnere non potesse alla perfezione dell'arte nelle cose che egli s'imaginava: conciossiaché si formava nell'idea alcune difficoltà sottili e tanto maravigliose, che con le mani, ancora ch'elle fossero eccellentissime, non si sarebbero espresse mai». Leonardo filosofo naturale diventa una figura quasi caricaturale e incompresa, pericolosamente eretica, un eterno fanciullo intento a fare «infinite di queste pazzie», come liberare dalle gabbie gli uccelli per compassione della loro prigionia, far volare strane forme di cera, creare piccoli mostri animati: e forse è questa la ragione per cui la vita di Leonardo è, tra le vite vasariane, una di quelle che danno maggiore risalto al periodo della fanciullezza, della formazione di bottega con Andrea del Verrocchio, e della prima educazione impartita da ser Piero, definito misteriosamente 'zio' nella Torrentiniana. Sarà questa immagine, unita alla scarsa conoscenza delle poche opere originali, e al naufragio e alla dispersione dei manoscritti e dei disegni, a contribuire, nell'Europa delle accademie del disegno e della pittura, e delle nuove specializzazioni intellettuali dell'età moderna, all'oblio di Leonardo filosofo e scienziato e delle sue ambizioni di 'omo universale', un oblio che probabilmente avrebbe influenzato il primo compilatore del *Trattato della pittura* nella decisione di non trascrivere le parti scientifiche del Codice Urbinato.



1. Leonardo, *Presunto autoritratto*. Torino Biblioteca Reale.



2. Cristoforo dell'Altissimo (in Vasari), *Ritratto di Leonardo*, Giunti, 1568.

Bibliografia

Rinvio, per tutte le citazioni di testi e documenti, al mio *Leonardo*, Roma 1998; ed a E. Vilata, *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, Milano 1999.

Sul genere biografico e la leggenda dell'artista: E. Kris e O. Kurz, *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist*, New Haven, Yale Univ. Press, 1979 (1 ed. 1927) (ed. it. Torino 1989); E.H. Gombrich, *L'eredità di Apelle. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino 1986; R. e M. Wittkower, *Les Enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, Paris 1991; J.-M. Massing, *Du texte à l'image: la Calomnie d'Apelle et son iconographie*, Strasbourg 1990; *Les «Vies» d'artistes*, a c. di M. Waschek, Paris 1996; *La scrittura dell'arte. Testi e immagini. Biografia e autobiografia d'artista nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, a c. di G. Albanese e M. Ciccuto, Pisa 2004; "Vite parallele": *memoria, autobiografia, coscienza dell'io e dell'altro*, a c. di Rosanna Gorris, Verona in corso di stampa.

Sul 'mito' di Leonardo: S. Migliore, *Tra Hermes e Prometeo: il mito di Leonardo nel Decadentismo europeo*, Firenze 1994; R.P. Ciardi, *L'immagine di Leonardo*, Firenze 1994 («Lettura Vinciana» XXXIII, 1993).

In particolare, per il Leonardo giovanile, basti il rinvio all'eccellente lavoro di Sonia Maffei: Paolo Giovio, *Scritti d'arte. Lessico ed efrasi*, a c. di S. Maffei, Pisa 1999; e, per quello vasariano, i contributi di P. Barolsky, *Why Mona Lisa smiles and other tales by Vasari*, University Park (Pennsylvania) 1991; P. Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven/London 1995.