

# Per civile conversazione Con Amedeo Quondam

*a cura di*

Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri,  
Eraldo Bellini, Simona Costa, Marco Santagata

VOLUME SECONDO

Bulzoni Editore

CARLO VECCE

## Tra Leonardo e Castiglione\*

Capitolo XXXIX del secondo libro del *Cortegiano*. Nella finzione del dialogo, Federico Fregoso affonda la sua critica contro coloro che «sempre si mettan a far quel che non sanno e lascian quel che sanno», allegando due esempi contemporanei, dai campi della musica e della pittura: «E per confirmazion di questo, io conosco uno eccellentissimo musico, il qual, lasciata la musica, s'è dato totalmente a compor versi e credesi in quello esser grandissimo omo, e fa ridere ognun di sé e omai ha perduta ancor la musica. Un altro de' primi pittori del mondo sprezza quell'arte dove è rarissimo ed èssi posto ad imparar filosofia, nella quale ha così strani concetti e nove chimere, che esso con tutta la sua pittura non sapria depin-

\* Mi limito a segnalare i punti di riferimento essenziali per queste pagine. Su Castiglione e le fasi di elaborazione del *Cortegiano*, cfr. G. GHINASSI, *Fasi dell'elaborazione del «Cortegiano»*, in «Studi di Filologia Italiana», 25, 1967, pp. 155-96; ID., *La seconda redazione del «Cortegiano» di Baldassarre Castiglione*, edizione critica per cura di G. Ghinassi, Firenze, Sansoni, 1968; A. QUONDAM, «Questo povero Cortegiano», *Castiglione, il libro, la storia*, Roma, Bulzoni, 2000; B. CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, a cura di A. Quondam, Milano, Mondadori, 2002; U. MOITA, *Castiglione e il mito di Urbino. Studi sulla elaborazione del «Cortegiano»*, Milano, Vita e Pensiero, 2003; D. ZORZI PUGLIESE, *Castiglione's «The Book of the Courtiers» («Il Libro del Cortegiano»): A Classic in the Making*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2008; A. QUONDAM, *Il manifesto del classicismo*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2010, pp. 750-56. Per il testo dei manoscritti mi avvalgo del prezioso lavoro di trascrizione offerto dall'equipe di ricerca di Olga Zorzi Pugliese, *The Early Extant Manuscripts of Baldassar Castiglione's «Il libro del cortegiano»*, Transcribed by D. Zorzi Pugliese, together with L. Barioli, F. Calabrese, A. Grimaldi, L. Martin, L. Prelipecan, and A. Ricci, University of Toronto, 2012 (<http://hdl.handle.net/1807/32401>). Su Leonardo, cfr. LEONARDO DA VINCI, *Il Paragone delle arti*, a cura di C. Scarpati, Milano, Vita e Pensiero, 1993; C. SCARPATI, *Leonardo scrittore*, Milano, Vita e Pensiero, 2001; LEONARDO DA VINCI, *Libro di pittura*, Edizione in facsimile del codice Vaticano Urbinato Latino 1270 a cura di C. Pedretti, trascrizione critica di C. Vecce, Firenze, Giunti, 1995; C. PEDRETTI, *La tenuesza in biblioteca. Il Paragone delle arti da Urbino a Ischia*, Firenze, Carci & Becagli, 2003; D. LAURENZA, *Leonardo nella Roma di Leone X*, Firenze, Giunti, 2004; C. VECCE, *Leonardo*, Roma, Salerno, 2006; ID., *Le prime «vite» di Leonardo: origine e diffusione di un mito della modernità*, in *L'opera grafica e la fortuna critica di Leonardo da Vinci*, a cura di P.C. Marani, F. Viatte e V. Forcione, Firenze, Giunti, 2006, pp. 159-77. *The Lives of Leonardo*, edited by T. Frangenberg and R. Palmer, London-Turin, The Warburg Institute, London - Arago, 2013.

gerle. E di questi tali infiniti si trovano». Non serve dichiararne i nomi, facilmente individuabili dagli astanti (e dai lettori). Per l'identificazione del pittore, una lunga e concorde tradizione di lettura a partire da Gaetano Volpi (1733) propone Leonardo da Vinci, assolutamente probabile all'altezza cronologica della composizione del *Cortegiano*. Il passo compare infatti la prima volta nel 1514-1515, praticamente identico, nel testo d'impianto parziale della prima redazione, il Vaticano lat. 8204, ff. 141r-v (= B), e torna senza variazioni nei testimoni successivi (Vat. lat. 8205, f. 116v = C, 1515 - genn. 1516; Vat. lat. 8206, f. 154v = D, 1520-1521; Laur. Ashb. 409, f. 103r = L, 1524).

La precisazione cronologica è fondamentale, perché ci consente di leggere, nel brano del *Cortegiano*, una testimonianza del tutto contemporanea, riferita al presente della Roma medicea, alla metà degli anni Dieci. Castiglione vi si era stabilito nel 1513, come ambasciatore dei duchi di Urbino presso il nuovo papa Leone X, e vi aveva visto arrivare, alla fine dell'anno, anche Leonardo, preceduto da una fama universale e dagli onori concessigli dal re di Francia e dai principi italiani, proveniente da Milano con tutto il suo laboratorio artistico e tecnologico e gli ultimi allievi, Francesco Melzi e Giangiorgio Caprotti detto il Salai, il garzone Lorenzo e un «Fanfoia» identificabile con lo scultore lombardo Agostino Busti detto il Bambaja. Comune la corte di riferimento, quella medicea di Leone X e Giuliano il Magnifico. A Leonardo viene assegnato un appartamento nel palazzetto del Belvedere, in prossimità dei palazzi pontifici, ma anche sufficientemente isolato, per consentirgli una tranquillità di studi e ricerche. A poca distanza, dall'altra parte del Tevere, la residenza di Giuliano de' Medici in palazzo Orsini a Montegiordano (oggi Palazzo Taverna) e la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, polo dei fiorentini residenti a Roma e sede della Confraternita della Pietà cui Leonardo aderisce nel 1514.

Castiglione ritrova a Roma un uomo molto diverso da quello che aveva conosciuto nella Milano sforzesca durante gli anni della sua formazione umanistica con Giorgio Merula e Demetrio Calcondila, e forse incontrato a Mantova tra la fine del 1499 e l'inizio del 1500, dopo che entrambi avevano lasciato Milano occupata dai Francesi (notevole, al riguardo, una lettera di Castiglione a Giacomo Boschetti che descrive l'entrata di Luigi XII). Il suo aspetto è ora forse quello del celebre disegno di Torino, un autoritratto ideale che carica i tratti iconografici dell'antico sapiente, molto simili a quelli utilizzati da Raffaello per rappresentare la figura di Platone nella *Scuola di Atene*, e così descritti, alla fine del Cinquecento, da Giovanni Paolo 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». Quali fossero le sue chimere romane, lo suggerisce il Vasari nel racconto della vita di Leonardo:

Attendeva molto a cose filosofiche, e massimamente alla alchimia; dove formando una pasta di cera, mentre ch'è camminava faceva animali sottilissimi pieni di vento, nei quali soffiando, gli faceva volare per l'aria; ma cessando il vento, cadevano in terra. Fermò in un ranarro, trovato dal vignaruolo di Belvedere, il quale era bizzarrissimo, di seaglie di altri ranarri scorticate, all'addosso con mistura d'argenti vivi, che nel muoversi quando camminava tremavano; e fattoli gl'occhi, corna e barba, domesticatolo e tenendolo in una scatola.

tutti gli amici ai quali lo mostrava, per paura faceva fuggire. Usava spesso far minutamente digrassare e purgare le budella d'un castrato e talmente venir sottili, che si sarebbero tenuto in palma di mano; e aveva messo in un'altra stanza un paio di mantici di fabbro, ai quali metteva un capo delle dette budella, e gonfiandole ne riempiva la stanza, la quale era grandissima; dove bisognava che si recasse in un canto chi v'era, mostrando quelle trasparenze e piene di vento dal tenere poco luogo in principio, esser venute a occuparne molto agghiandole alla virtù. Fece infinite di queste pazzie, et attese alli specchi, e tentò modi strannissimi nel cercar olii per dipignere, e vernice per mantenere l'opere fatte.

Dietro la leggenda vasariana, la realtà dell'isolamento del vecchio Leonardo nell'ambiente romano, testimoniato anche dalle sue amare lettere a Giuliano de' Medici, e dell'incomprensione, da parte dei contemporanei, delle sue più avanzate ricerche scientifiche e filosofiche: gli studi di ottica e geometria finalizzati alla costruzione di specchi ustori, di anatomia, geologia, idrologia; botanica; le ardite meditazioni sulla quantità continua e sull'essere del nulla che rendevano lo sfumato leonardesco, più che una sublime tecnica pittorica, il vertiginoso strumento intellettuale di dissoluzione dei termini dei corpi e della materia: la concezione di una Natura dominata dal tempo e dalla variazione delle forme, in movimento potenzialmente infinito nel tempo e nello spazio. Leonardo filosofo "naturale" sembra interamente assorbito dai suoi studi, al punto da isolarsi dal consorzio umano e da assumere costumi di vita singolari come il regime vegetariano (ricordato da Andrea Corsali in una lettera inviata dall'India a Giuliano), e da abbandonare quasi del tutto l'operare artistico, come afferma ancora Vasari: «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'immaginava: conciossiachè si formava nell'idea alcune difficoltà sottili e tanto maravigliose, che con le mani, ancora ch'elle fussero eccellentissime, non si sarebbero espresse mai. E tanti furono i suoi capricci, che filosofando de le cose naturali attese a intendere la proprietà delle erbe, continuando et osservando il moto del cielo, il corso della luna e gl'andamenti del sole». Così il testo della Giuntina del 1568: ma nella Torrentiniana del 1550 figurava un passo, poi espunto, che addirittura suggeriva lo sconfinamento nell'eterodossia: «per il che fece nell'animo un concetto sì eretico, che e' non si accostava a qualsivoglia religione, stimando per avventura assai più lo esser filosofo, che cristiano».

Alla fine del Quattrocento poeti e letterati avevano celebrato Leonardo ricorrendo al *topos* abituale del parallelo con il mito dell'eccellenza artistica presso gli antichi. Apelle, un mito che però ora tende a incrinarsi di fronte all'incredibile lentezza di esecuzione ed all'ossessiva ricerca di perfezione. Ugolino Verino trasferisce così allo svelto Filippino Lippi l'epiteto di nuovo Apelle, e al lentissimo e spesso inconcludente Leonardo quello di Protogene, proverbiale per non saper staccare la mano dai suoi dipinti. Un'attitudine programmatica a non finire, a lasciare incompiuta l'opera, così lontana dai canoni e dalle poetiche di perfezione classicistica degli artisti contemporanei, e anche dalle dinamiche economiche e sociali del rapporto tra artisti e committenti, tra produttori e consumatori in un mercato dell'arte sempre più ampio e globale.

Per Leonardo, il recupero del modello di Apelle poteva avvenire piuttosto sul piano del superamento della natura e dell'arte da parte dell'ingegno 'divino', e dell'apprezzamento positivo dell'incompiuto come forma inusitata e sublime di manifestazione della *grazia*. L'umanista fiorentino Agostino Vespucci, già allievo di Poliziano e segretario di Machiavelli nei primi anni del Cinquecento, così registrava la committenza della *Battaglia di Anghiari* da parte della Signoria, nell'ottobre del 1503: «Apelles pictor. Ita Leonardus Vincius facit in omnibus suis / picturis, ut est caput Lisae del Gio/condo, et Annae matris Virginis. / Videbimus quid faciet de aula / Magni Consilii, de qua re convenit iam cum Vexillifero 1503 Octobris»<sup>1</sup>. La sorprendente postilla, con l'accostamento ad altre opere incompiute (*Monna Lisa* e *Sant'Anna*), compare sui margini di un incunabolo delle *Epistulae ad familiares* di Cicerone (Bologna, Domenico de Lapi, 1477), esattamente in corrispondenza del brano in cui Cicerone citava l'esempio di una Venere dipinta da Apelle, eseguita meravigliosamente nella testa e nella parte superiore del petto, e rimasta incompiuta nel resto: «Apelles Veneris caput et summa pectoris politissima arte perfectit, reliquam partem corporis inchoatam reliquit» (Cic. *Fam.* 1, 9, 12). Un'altra *topos* della letteratura artistica, ripresa da Plinio il Vecchio con la precisazione che il non finito era non programmatico, ma causato dalla morte dell'artista (Plin. *Nat. Hist.* 35, 145).

Lo stesso Leonardo, in questi anni tardi, dal ritratto pliniano di Apelle trascrive solo tre enigmatiche parole greche, «astrapen / bronten / ceraunoboliam», sul verso di un foglio colorato d'azzurro recante sul recto lo sconvolgente disegno di un angelo ermafrodita: erano i titoli dei dipinti («tuoni, lampi, folgori») in cui Apelle aveva tentato di rappresentare visivamente le forze invisibili della natura (Plin. *Nat. Hist.* 36, 29). Il pittore-filosofo, in grado di comprendere e superare la natura, assume così i caratteri delle figure antiche di scienziati e sapienti, Archimede e Pitagora, evocati negli accenni a Leonardo nel *De sculptura* di Pomponio Gaurico e nel *Poema visione* di Giovanni Francesco Nesi. «Filosofo» è considerato esplicitamente Leonardo dalla classe dirigente e intellettuale francese, Charles d'Amboise, Geoffroy Tory, e lo stesso Francesco I, che secondo Cellini avrebbe affermato 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».

Il pittore che «sprezza quell'arte dove è rarissimo ed èssi posto ad imparar filosofia», per Castiglione, è facilmente individuabile anche grazie all'espressione «de' primi pittori», rinvio intratestuale al passo del primo libro in cui il nome di Leonardo è ricordato esplicitamente (unica occorrenza nel *Cortegiano*) nel canone degli «eccellentissimi» pittori contemporanei. Siamo nella parte conclusiva della discussione linguistica del primo libro, in cui Ludovico da Canossa difende il primato dell'ingegno e del giudizio naturale nei confronti di un principio di imitazione troppo ristretto. Elogiando la varietà nello stile e nella forma, Ludovico ricorda per la musica gli esempi di Bidon da Asti cantore di Leone X (in prima re-

<sup>1</sup> Heidelberg, Universitätsbibliothek, inc. 481, f. 11r.

dazione Alessandro Agricola) e Marchetto Cara cantore veronese a Urbino, e passa poi alla pittura: «Varie cose ancor ugualmente piacciono agli occhi nostri, tanto che con difficoltà giudicare si po quai più lor sian grate. Eccovi che nella pittura sono eccellentissimi Leonardo Vincio, il Mantegna, Raffaello, Michel Angelo, Georgio da Castel Franco: nientedimeno, tutti son tra sé nel far dissimili, di modo che ad alcun di loro non par che manchi cosa alcuna in quella maniera, perché si conosce ciascuno nel suo stilo esser perfettissimo» (I, 37). È un brano fondamentale, e per diversi aspetti, sottolineati da un'abbondante tradizione critica: l'omaggio a Mantegna, appartenente ad altra epoca e altro contesto, ma riconosciuto precorritore della «maniera moderna», e caro alla memoria mantovana dell'autore: la precocità dell'inclusione di Giorgione; l'accento all'eccellenza di Raffaello e Michelangelo nella pittura, che evoca, rispettivamente, le *Stanze* e la volta della Sistina; e soprattutto l'uso (del tutto originale) del canone artistico contemporaneo all'interno del dibattito sull'imitazione e sul ciceronianismo, nel pieno del suo svolgimento.

Un lieve scarto cronologico di composizione allontana però questo brano dalla critica del pittore-filosofo. L'intera sezione linguistica del primo libro (I, 29-39), assente in B, compare solo in C, dove si legge anche questo capitolo (ff. 46v-47r), e da lì passa nelle redazioni successive (D, f. 59r ecc.). Presente già invece in B, dopo i decisivi capitoli su *grazia* e *sprezzatura* (I, 24-25 e 26), il capitolo 28 sull'armonia nell'arte, di nuovo costruito su esempi tratti da musica e pittura, in particolare sull'esempio negativo di Protogene, che per alcuni contemporanei era già trasparente allusione a Leonardo: «Fu anchor proverbio appresso alcuni eccellentissimi pittori antichi troppa diligentia essere nociva, et fu biasmato Protogene da Apelle che non sapeva levare le mani dalla tavola e non conosceva quello che bastava, il che non era altro che tassarlo d'essere affettato nell'opere sue» (B, ff. 58r-v).

In ogni caso, Castiglione doveva conoscere bene le istanze culturali che erano dietro la «filosofia» di Leonardo, al punto da esserne probabilmente influenzato al tempo della prima stesura del *Cortegiano*. Era forse ancora attiva la memoria di incontri giovanili, di dibattiti e conversazioni alla corte sforzesca, quando Leonardo rielaborava i suoi primi scritti sulla pittura (in parte già testimoniati nel Codice A, intorno al 1492) nella forma di un paragone tra le arti, di un confronto polemico tra la pittura e le altre discipline intellettuali, le arti e le forme di espressione, teso a dimostrare il primato epistemologico della pittura. Quei testi sarebbero stati raccolti dal Melzi, dopo la morte del maestro (1519), nella prima parte del *Libro di pittura* (Vat. Urb. lat. 1270), e ribattezzati *Paragone delle arti* solo dopo la riscoperta del Codice Urbinate, agli inizi del XIX secolo; ma ricordava ancora il Lomazzo d'aver visto ai suoi tempi «un libro, letto da me questi anni passati, ch'egli scrisse di mano stanca a prieghi di Lodovico Sforza duca di Milano, in determinazione di questa questione, se è più nobile la pittura, o la scoltura», citando poi un lungo brano sulla «nobiltà» della pittura rispetto alla scultura in termini di operazioni manuali e materiali, e sull'elogio invece della plastica «sorella della pittura», non attestato in nessun'altra fonte, nemmeno nel Codice Urbinate (*Trattato dell'arte della pittura*, I, 14; testi simili però in *Libro di pittura*, c. 35-36). Il manoscritto perduto, dedicato a una sezione ben definita del *Paragone* (il

confronto tra pittura e scultura) e chiamato dagli studiosi *Codice Sforza*, avrebbe potuto essere una delle fonti utilizzate dal Melzi per la redazione dell'Urbinato, e allo stesso tempo un prezioso segnale della possibilità di diffusione di quei testi nel primo Cinquecento. In questo senso, la stessa affermazione di Castiglione che Leonardo aveva «così strani concetti e nove chinere, che esso con tutta la sua pittura non sapria depingerle» avrebbe costituito un'allusione ironica anche al *Paragone*, rovesciando il tema del primato della pittura che Leonardo affermava non solo sulle altre arti e discipline ma addirittura sulla natura (*Libro di pittura*, cc. 23, 29-30). Come nello *Chef-d'oeuvre inconnu* di Balzac, l'eccesso di conoscenza, la sovrabbondanza di talento artistica si tramuta in incapacità del fare, in scacco definitivo dell'opera.

Allo stesso tempo, il *Paragone* sembra suggerire l'inserzione nel *Cortegiano*, fin dalla prima redazione, di un ampio elogio della pittura «la qual oggidì forse par meccanica e poco conveniente a gentilomo» (I, 49; cfr. *Libro di pittura* c. 33, «Quale scienza è meccanica, e quale non è meccanica»). Alla formazione del perfetto cortigiano saranno dunque necessari «il saper disegnare ed aver cognizion dell'arte propria del dipingere» imposta a «contare non un vero e proprio pittore, ma un 'intendente' dell'arte in grado di comunicare direttamente con l'artista, di porsi sul suo stesso piano intellettuale, di valutare con discernimento sia le opere moderne che i pezzi d'antiquariato (I, 49-53; presente già in B, ff. 77v-84v; C, ff. 62r-67v; D, ff. 81v-89v).

All'inizio Castiglione sembra riecheggiare apertamente alcuni testi vinciani, come quelli che individuano una relazione primaria tra la pittura e tra l'opera della natura e di Dio, autori della «nobile e gran pittura» del creato: «E veramente chi non estima questa arte parmi che molto sia dalla ragione alieno; ché la machina del mondo, che noi veggiamo coll'amplo cielo di chiare stelle tanto splendido e nel mezzo la terra dai mari cinta, di monti, valli e fiumi variata a di sì diversi alberi e vaghi fiori e d'erbe ornata, dir si po che una nobile e gran pittura si sia, per man della natura e di Dio composta; la qual chi po imitare parmi esser di gran laude degno; né a questo pervenir si po senza la cognizion di molte cose, come ben sa chi lo prova» (I, 49); un brano che presenta singolari coincidenze con un testo del *Paragone*, già presente nel Codice A (f. 100r): «Come chi sprezza la pittura non ama la filosofia, né la natura. Se tu sprezzarai la pittura, la quale è sola imitatrice de tutte l'opere evidenti de natura, per certo tu sprezzarai una sottile invenzione, la quale con filosofica e sottile speculazione considera tutte le qualità delle forme: [aire e] siti, piante, animali, erbe, fiori, le quali sono cinte d'ombra e lume. E veramente questa è scienza e legittima figli[ol]a 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. Adonque rettamente la chiameremo nipota d'essa natura e parente d'iddio» (Vat. Urb. lat. 1270, ff. 4v-5r = *Libro di pittura*, c. 12). Sarà una semplice coincidenza ritrovare lo stesso verbo, *sprezzare*, nel passo del *Cortegiano* contro il pittore che «sprezza quell'arte dove è rarissimo ed èssi posto ad imparar filosofia», accanto allo slittamento semantico (in positivo) che porta all'affermazione della *sprezzatura* come virtù primaria del cortegiano?

Castiglione non ha bisogno di seguire Leonardo in tutti i confronti polemici del *Paragone* (pittura e poesia, pittura e musica, pittura e matematica, geometria, astrologia ecc.), perché non deve affermare il primato della pittura: il rapporto tra le 'arti sorelle' non si sviluppa su un piano di gerarchia, ma di collaborazione: all'interno di un quadro unitario, l'*istituto*, la formazione del perfetto cortigiano (e delle lettere e della musica trattano già i capitoli 42-46 e 47 del primo libro). L'unico 'paragone' resta quello con la scultura (la sezione, appunto, testimoniata dal cosiddetto *Codice Sforza*), di particolare attualità nella Roma contemporanea, tra Raffaello e Michelangelo, tra il laboratorio della tomba di Giulio II alla sublimi pitture delle *Stanze* e della volta della Sistina.

Dopo l'affermazione di Ludovico da Canossa che la pittura è di «maggior artificio» della scultura (I, 49), Emilia Pio chiede l'opinione di un grande scultore presente in sala, che così risponde: «Io, Signora, estimo che la statuarìa sia di più fatica, di più arte, e di più dignità, che non è la pittura» (I, 50). Si tratta di Gian Cristoforo Romano, una delle figure più significative dell'arte lombarda alla fine del Quattrocento, poliedrico artefice di ritratti, rilievi, medaglie, e anche musico e attore, conosciuto da Castiglione già a Milano e a Mantova, e amico dello stesso Leonardo, che il 31 gennaio 1496 gli aveva fatto recitare la parte di Acrisio nella rappresentazione della *Danae* di Baldassarre Taccone.

Nel dialogo si ha l'impressione di riascoltare argomentazioni già sviluppate da Leonardo nel *Paragone*, e in una simile struttura di contraddittorio. Ludovico riconosce alle statue una maggiore 'durabilità', anche se poi la pittura è superiore in bellezza: «Per esser le statue più durabili, si poria forse dir che fossero di più dignità» (I, 50; cfr. *Libro di pittura*, c. 37: «Dice lo scultore la sua arte essere più degna che la pittura, con ciò sia che quella è più eterna [...] A costui si risponde che questa tal cosa non fa più dignità nello scultore, perché tal permanenza nasce dalla materia, e non dall'artefice»; c. 38: «Rispondesi allo scultore, che dice che la sua scienza è più permanente che la pittura, che tal permanenza è virtù della materia sculta e non dello scultore; e in questa parte lo scultore non se la debbe attribuire a sua gloria, ma lasciarla alla natura, creatrice di tale materia»; c. 43: «Dirà lo scultore far oper più etterne che 'l pittore [...]»).

Gian Cristoforo glissa sull'argomento della 'durata', e risponde affermando che la scultura è superiore alla pittura per maggiore aderenza alla realtà, e per maggior difficoltà d'esecuzione, non potendo correggere gli eventuali errori: «Ed a me par bene, che l'una e l'altra sia una artificiosa imitazione di natura; ma non so già come possiate dir che più non sia imitato il vero, e quello proprio che fa la natura, in una figura di marmo o di bronzo, nella qual sono le membra tutte tonde, formate e misurate come la natura le fa, che in una tavola, nella qual non si vede altro che la superficie e que' colori che ingannano gli occhi; né mi direte già, che più propinquo al vero non sia l'essere che 'l parere. Estimo poi che la marmoraria sia più difficile, perché se un error vi vien fatto, non si po più correggere, che 'l marmo non si ritacca, ma bisogna rifar un'altra figura; il che nella pittura non accade, che mille volte si po mutar, giorgervi e sminuirvi, migliorandola sempre» (I, 50; cfr. *Libro di pittura*, c. 38: «Potrà dire lo scultore, che dove fa un errore non esserli facile il racconciarlo; questo è [tristo] argomento a volere provare ch'una



smemorataggine irremediabile faccia l'opera più degna [...] se lo scultore dice non poter racconciare la materia levata di superchio alla sua opera, come po' il pittore, qui si risponde: che quel che troppo leva, poco intende e non è maestro»; c. 43: «Dice lo scultore, che se lui leva più marmo che non debbe, che non può ricorreggere il suo errore, come fa il pittore; al quale si risponde, che chi leva più che non debbe che non è maestro, perché si dimanda quello che ha vera scienza della sua operazione»).

Risponde Ludovico dimostrando «la pittura più nobile e più capace d'artificio che la marmoraria» (I, 52; cfr. *Libro di pittura* c. 40: «La pittura è di maggior discorso mentale e di maggiore artificio e meraviglia che la scultura»), con una rapida sintesi degli strumenti intellettuali che la pittura è in grado di utilizzare nella conoscenza e nella rappresentazione del reale (lumi, ombre, anatomia, prospettiva, colore):

E voi ben dite vero che e l'una e l'altra è imitazione della natura; ma non è già così, che la pittura appaia e la statuarìa sia. Chè, avvenga che le statue siano tutte tonde come il vivo e la pittura solamente si vada nella superficie, alle statue mancano molte cose che non mancano alle pitture, e massimamente i lumi e l'ombre; perché altro lume fa la carne ed altro fa il marmo; e questo naturalmente imita il pittore col chiaro e scuro, più e meno, secondo il bisogno; il che non po' far il marmorario. E se ben il pittore non fa la figura tonda, fa que' muscoli e membri tondeggianti di sorte che vanno a ritrovar quelle parti che non si veggono con tal maniera, che benissimo comprender si po' che 'l pittor ancor quelle conosce ed intende. Ed a questo bisogna un altro artificio maggiore in far quelle membra che scortano e diminuiscono a proporzione della vista con ragion di prospettiva; la qual per forza di linee misurate, di colori, di lumi e d'ombre vi mostra ancora in una superficie di muro dritto il piano e 'l lontano, più e meno come gli piace. Parvi poi che di poco momento sia la imitazione dei colori naturali in contrafar le carni, i panni e tutte l'altre cose colorate? Questo far non po' già il marmorario, né meno esprimer la graziosa vista degli occhi neri o azzurri, col splendor di que' raggi amorosi. Non po' mostrare il color de' capegli flavi, non lo splendor dell'arme, non una oscura notte, non una tempesta di mare, non que' lampi e saette, non lo incendio d'una città, non il nascere dell'aurora di color di rose, con que' raggi d'oro e di porpora; non po' in somma mostrare cielo, mare, terra, monti, selve, prati, giardini, fiumi, città né case; il che tutto fa il pittore. (I, 51)

Di nuovo, in filigrana, i testi di Leonardo: «Prima la scultura è sottoposta a certi lumi, cioè di sopra, e la pittura porta per tutto seco lume e ombra. E lume e ombra è la importanza adunque della scultura; lo scultore in questo caso è aiutato dalla natura del rilievo, che la genera per sé; e il pittore per accidentale arte lo fa ne' lochi dove ragionevolmente lo farebbe la natura; lo scultore non si può diversificare nelle varie nature de' colori delle cose; la pittura non manca in parte alcuna. Le prospettive delli scultori non paiono niente vere, quelle del pittore paiono a centinaia de [miglia] di là dall'opera. La prospettiva aerea è lontana [da lor] opera. Non possono figurare li corpi trasparenti, non possono figurare i luminosi, non linee riflesse, non corpi lucidi, come specchi e simili cose lustranti, non nebbie, non tempi oscuri, et infinite cose che non si dicono per non tediare [...] La

scultura con poca fatica mostra quel ch'ell'è; la pittura pare cosa miracolosa, a far parere palpabile le cose impalpabili, rievate le cose piane, lontane le cose vicine; in effetto, la pittura è ornata d'infinite speculazioni, che la scultura non l'adopra» (*Libro di pittura*, c. 38); «Lo scultore solo ricerca i lineamenti che circondano la materia sculta, et il pittore ricerca li medesimi lineamenti, et oltre a quelli ricerca ombra e lume, colore e scorto, delle quali cose la natura n'aiuta di continuo lo scultore, cioè con ombra e lume e prospettiva, le quali parti bisogna che 'l pittore se le acquisti per forza d'ingegno e si converta in essa natura, e lo scultore le trova del continuo fatte» (ivi, c. 39); «La prima meraviglia che apparisce nella pittura è il parer spiccato dal muro od altro piano, et ingannare li sottili giudicii con quella cosa che non è divisa dalla superficie della parete [...] La seconda cosa che 'l pittore con gran discorso bisogna: che con sottile investigazione ponga le vere qualità e quantità dell'ombre e lumi; qui la natura per sé le mette nelle opere dello scultore. <Terza è> la prospettiva, investigazione et invenzione sottilissima degli studi matematici» (ivi, c. 45); «Manca la scultura della bellezza de' colori, manca della prospettiva de' colori, manca della prospettiva e confusione de' termini delle cose remote dall'occhio; imperò che così farà cognito li termini delle cose propinque come delle remote: non farà l'aria interposta infra l'obbietto remoto e l'occhio occupare più esso obbietto che l'obbietto vicino; non farà i corpi lucidi e trasparenti come le figure velate che mostrano la nuda carne sotto i veli a quella anteposti; non farà la minuta giara di varii colori sotto la superficie delle trasparenti acque» (ivi, c. 41).

Castiglione allude inoltre con precisione ad alcuni generi pittorici "moderni" che possono dimostrare l'assoluta superiorità della pittura: le battaglie, con i riflessi di luce su spade e armature (*splendor dell'arme*), i notturni (*una oscura notte*) e le tempeste (*una tempesta di mare, lampi e saette*), gli incendi e i bagliori dei fuochi (*lo incendio d'una città*). Generi tentati da Leonardo con la *Battaglia di Anghlari* e i disegni dei *Diluvii* (eseguiti proprio nel periodo romano), e già approfonditi in mirabili testi del Codice A confluiti nel *Libro di pittura*, descrizioni di battaglie, notti, tempeste oscure solcate dalle folgori, come nell'ideale modello di Apelle ricordato da Plinio (*Libro di pittura*, cc. 146-148). Ma anche Raffaello, con la sua bottega, si stava cimentando tra 1513 e 1514 nel superamento del maestro di Vinci, con l'esecuzione della *Liberazione di San Pietro* e dell'*Incendio di Borgo*.

Nella parte finale il capitolo 51 del primo libro del *Cortegiano* ricorda infine l'andamento ritmico dello stile di Leonardo, come si può osservare nel capitolo 40 del *Libro di pittura*:

Comparazione dalla pittura alla scultura. La pittura è di maggiore discorso mentale e di maggior artificio e meraviglia che la scultura, con ciò sia che necessità costringe la mente del pittore a trasmutarsi nella propria mente di natura, e sia interprete infra essa natura e l'arte, comandando con quella le cause delle sue dimostrazioni costrette dalla sua legge, et in che modo le similitudini dell'obbietti circostanti a l'occhio concorrino con li veri simulacri alla popola de l'occhio, e infra li obbietti equali in grandezza quale si dimostrerà maggiore a esso occhio, et infra li colori equali qual si dimostrerà più o men oscuro, o più o men chiaro; e infra le cose d'equale bassezza, quale si dimostrerà più o men bassa; e di

quelle che sono poste in altezza eguale, quale si dimostrerà più o men alta; e delli obbietti equali posti in varie distanzie, perchè si dimostreranno men noti l'un che l'altro. E tale arte abbraccia e restringe in sé tutte le cose visibili, il che far non può la povertà della scultura, cioè li colori di tutte le cose e loro diminuzioni. Questa figura le cose trasparenti, e lo scultore ti mostrerà le naturali senza suo artefizio; il pittore ti mostrerà varie distanzie con varramento del color de l'aria interposta infra li obbietti e l'occhio; lui le nebbie, per li quali con difficultade penetrano le spezie delli obbietti; lui le piogge, che mostrano dopo sé li nuvoli con monti e valli; lui le polvere che mostrano in sé e dopo sé li combattenti d'essa motori; lui li fiumi più o men densi; questa ti dimostrerà li pesci scherzanti infra la superficie dell'acqua e il fondo suo; lui le pulite giare con varii colori posarsi sopra le lavate arene del fondo de' fiumi circondati dalle verdeggianti erbe dentro alla superficie de l'acqua; lui le stelle in diverse altezze sopra di noi, e così altri innumerabili effetti, alli quali la scultura non aggiunge. (*Libro di pittura*, c. 40)

Il breve 'paragone' di Castiglione compare già, come s'è detto, nei testimoni della prima redazione del *Cortegiano* a partire da B, ma con alcune sostanziali variazioni nei capitoli 50-51. In B, f. 79r, l'interlocutore di Ludovico prende la parola direttamente, in modo un po' brusco (la mediazione di Emilia Pio comparirà solo nell'ultima redazione a stampa), e Castiglione ne lascia in bianco il nome: «Et come più capaci d'artificio? – rispose messer <.....> – Non credeti voi che la statuarìa sia et di più fatica et di più arte et dignità che non è la pittura? –» (I, 50). In C, f. 63v, viene finalmente inserito il nome di Gian Cristoforo Romano, mentre le varianti più importanti si collocano all'inizio dell'argomentazione di Gian Cristoforo, e all'inizio della risposta di Ludovico. Afferma lo scultore: «Crede io veramente che voi parliate contra quello che havete in animo, et ciò tutto fate in gratia del vostro Raphaello, et forse anchor parvi che la excellentia che voi cognoscete in esso della pittura sia tanto suprema che la marmoraria non possi giognere a quel grado. Ma considerate che questa è laude di uno artefice et non dell'arte, né difetto è della marmoraria se in essa non se ritrova così eccellente mastro come è Raphaello nella pittura» (C, ff. 63v-64r = I, 50). E così risponde il conte: «Io non parlo in gratia di Raphaello, né mi dovete già riputare per tanto ignorante che non conosca la excellentia vostra ne la marmoraria; ma io parlo de l'arte e non de li artefici» (C, f. 64v = I, 51).

Sono varianti fondamentali: nel passaggio da B a C si avverte il ruolo sempre più importante acquisito da Raffaello nell'orizzonte culturale e artistico di Castiglione. Come ha avvertito acutamente Amedeo Quondam, il parlare «in grazia de Raffaello», da parte di Ludovico da Canossa (e quindi dello stesso autore, 'portavoce' di Raffaello), prefigura il fecondo rapporto di collaborazione tra scrittore e artista che troverà il suo più alto livello di realizzazione nella lettera sulle antichità romane indirizzata a Leone X e autografa di Castiglione. Di più, con l'indicazione «in grazia de Raffaello» Castiglione potrebbe suggerire che la mediazione di testi e idee di Leonardo era avvenuta tramite Raffaello, che aveva frequentato lo studio di Leonardo a Firenze tra 1504 e 1505, eseguendo disegni dai cartoni della *Battaglia di Anghiari* e restando profondamente influenzato dalle conquiste tecniche e stilistiche del maestro, e da composizioni come *Monna Lisa*, ripresa immediatamente

nell'abbozzo della *Dama dell'unicorno* e nel ritratto di Maddalena Strozzi. Allo stesso periodo, agli anni 1500-1505, come ha dimostrato Carlo Pedretti, sono databili alcuni dei testi più tardi del *Paragone*, prima dell'ulteriore rielaborazione in un altro suo manoscritto (perduto) chiamato *Libro A* (ca. 1508). E un'altra testimonianza di circolazione di temi del *Paragone* di Leonardo tra Firenze e Roma è attestata dal curioso poemetto di terzine del fiorentino Francesco Lancillotti, *Traetato di pictura*, stampato a Napoli nel 1506 e a Roma nel 1509.

Nel 1515 Raffaello esegue il celebre ritratto di Baldassarre, ora al Louvre, anch'esso derivato dal modello compositivo di *Monna Lisa*, opera di tale valore simbolico, per Castiglione, da essere ricordata nell'elegia latina in forma di lettera della moglie Ippolita Torelli, e celebrata per l'assoluta verisimiglianza che sostituisce la presenza reale del modello, e che anzi inganna il figlioletto che gioisce credendo di scorgervi la figura paterna. Il *topos* antico, associato nella letteratura artistica ai nomi di Zeus e Parrasio, era stato ripreso dallo stesso Leonardo: «E non che alla spezie umana, ma alli altri animali, come s'è manifestato in una pittura imitata da uno padre de famiglia, alla quale faceva carezze li piccioli figlioli che ancora erano nelle fasce, e similmente il cane e gatta della medesima casa, ch'era cosa maravigliosa a considerare tale spettacolo» (*Libro di pittura*, c. 7; cfr. anche c. 14).

Raffaello, e non Leonardo, è per Castiglione il modello del perfetto pittore. Leonardo, già 'milanese' e 'lombardo', ora 'romano' ma anche di nuovo 'fiorentino' (e di lì a poco 'francese'), figura imbarazzante, ingombrante, deviante rispetto agli altri grandi modelli della maniera moderna, resta ai margini di questa Roma appassionata di classicismo, e (con Bembo più che Castiglione) di ciceronianismo e recupero dell'Antico. Nel proemio del III libro delle *Prose* Bembo esalterà Raffaello e Michelangelo come 'artefici' che a Roma hanno raggiunto l'eccellenza grazie all'imitazione degli antichi. Castiglione esibirà ancora il dittico (escludendo Leonardo) nella dedica del *Cortegiano* a Miguel da Silva per la prima edizione del 1528, presentando l'opera come un vero e proprio «ritratto di pittura»: «Mandovi questo libro come un ritratto di pittura della corte d'Urbino, non di mano di Rafaello o Michel Angelo, ma di pittor ignobile e che solamente sappia tirare le linee principali, senza adornar la verità de vaghi colori o far parere per arte di prospettiva quello che non è». Il letterato-pittore che parla «in grazia di Raffaello» risponde implicitamente al *Paragone* del pittore-filosofo. Castiglione: «pittor ignobile» dotato delle nozioni basilari del disegno, ha saputo realizzare una pittura di «verità» senza bisogno di adornarla di «vaghi colori» o di «far parere per arte di prospettiva quello che non è».