

Giuseppe Caterbi



La Madonna di Leonardo da Vinci.

PARTE TERZA

PITTURE

Scuola Lombarda¹

A chi salendo la parte superiore del convento di S. Onofrio, inoltrasi nel corridoio intitolato dal Tasso presentasi sulla parete a destra l'affresco che va sotto il titolo della Madonna di Leonardo da Vinci, e richiama a se l'attenzione del riguardante anche col leggiadro festone di frutti e di fiori che girali intorno, e che ricorda le belle opere degli insigni plasticatori, i della Robbia. In tal parte, or sono circa due secoli e mezzo, veniva trasferito esso dipinto, il quale era stato operato in una delle lunette all'ingresso del chiostro². Ma sì di tale trasporto come dell'epoca precisa di quest'opera e del suo autore, tacciono i contemporanei. Solo circa due secoli da quel periodo di tempo, in cui può supporre che questa pittura fosse condotta, si comincia a parlarne in qualche guida ed illustrazione. Primo è fra gli scrittori di tal fatta Gasparo Alveri, il quale in un'opera intitolata «Roma in ogni stato» e pubblicata nel 1664, francamente asserisce, come cosa già accettata dalla pubblica opinione, quella esser opera di Leonardo. Poco appresso il Titi nella sua guida di Roma edita la prima volta nel 1674 poi nel 1686 poi con aggiunte nel 1692, ripete il medesimo giudizio, che nel secolo susseguente veniva poi confermato da molti autorevoli scrittori sì nostri che stranieri. A mano a mano che lo stesso secolo decimottavo inoltravasi si accrebbero le autorità che tendevano a stabilire per opera del Vinci tale pittura, finché i più solenni tra gli scrittori artistici d'allora, come il Lanzi e l'Agincourt³, convalidarono con la loro autorità la inveterata tradizione. Nel nostro secolo ancora sì pronto a chieder ragione alla storia di ogni fatto da essa narrato, ciò non fu pur oggetto di discussione, e le artistiche descrizioni e le guide additarono questa Madonna come una delle vaghe opere del Vinci agli stranieri che traggono in folla ad ammirarla.

Ma contro tutto potrebbe in fatto di storia destare alcun dubbio in taluni un pò difficili il silenzio del Vasari, e degli stessi contemporanei di Leonardo. In quanto a costoro è da osservare che intenti a tramandare ai posteri grandi lavori in ogni maniera di studi poco si occupavano di tesserne la storia: ed era molto quando ne lasciassero memoria in una lettera, in una allusione messa quasi a caso

¹ Adoperiamo questa denominazione non perché il Vinci si modellasse sulle opere lombarde, ma perché può dirsi ch'ei fosse il primo a fondare in Lombardia una scuola propriamente detta, la quale non esisteva per lo innanzi, od aveva a capi artisti di assai modesta rinomanza. (Vedi Rio, Leonardo da Vinci e la sua scuola).

² Facciam questo computo attenendoci a quanto ne dice il Saianello nelle sue cronache. Il medesimo ci fa sapere che fin dal secolo decimosettimo il convento di S. Onofrio era stato restaurato, ed ampliato. Forse questa ampliamento consisteva nel chiudere il portico che correva sopra l'attuale, e formarne un corridoio. Aggiunge che anche all'epoca nella quale egli scriveva, altre opere di riattazione erano state fatte nel convento. Non può supporre che il trasporto della Madonna del Vinci sia stato eseguito durante questi ultimi lavori, perché lo stesso Saianello ne parla come di cosa ivi esistente assai prima. È duopo adunque concludere ch'esso trasporto fu fatto allorché si chiuse il portico superiore nel secolo decimosettimo.

³ Lanzi storia pitt. tom. I. Agincourt Histoire de l'art vol. 6 tip. Giacchetti Prato 1829.

od a modo di esempio in qualche loro scritto versante sulla teorica delle arti, come accade vedere nelle opere dell'Alberti e del Lomazzo. Il Vasari, che, massime nei nostri tempi, è ritenuto per storico il più giudizioso ed il più solenne trà tutti gli altri, è duopo confessare che spesso è inferiore alla opinione la quale viene di lui formata. Non parleremo qui del suo gusto viziato, il quale nell'analisi delle diverse opere da esso descritte egli manifesta, perocché non appartiene ciò al nostro assunto; ma direm solo della sua inesattezza nello assegnar le epoche in cui nacquero operarono o morirono i diversi artisti di cui egli tesse le biografie: nello accennarne la patria, i lavori, i luoghi ov'essi lavori furono eseguiti, o dove trovavansi quand'egli ne scriveva⁴. Né vuolsi dimenticare quella confusione e quel disordine con che fa succedere un'opera all'altra: quella rapidità con cui alle volte accenna a grandi lavori: e quella compiacenza che prova talvolta nel fermarsi su cose di poco o niun conto: del che non faremo interamente una colpa a lui, ma pure al gusto delle minuzie che già cominciava ad allignare nei tempi in cui dettava egli la sua opera: alle difficoltà che si opponevano ad intraprendere lunghi viaggi per verificare coi propri occhi le cose su cui voleasi discorrere: la necessità di affidarsi a persone non sempre troppo esperte, per averne relazione: da molte altre circostanze di simil sorta, le quali mentre assolvono lo storico Aretino, non danno il diritto di citarlo come autore inappellabile in casi di controversia. Onde a tornare al nostro proposito il silenzio di lui sul dipinto del Vinci non sembraci provar nulla contro l'autenticità di esso, e contro una tradizione non mai smentita, la quale il criterio logico non permette di contraddire finché ciò non possa farsi con qualche valevole documento storico alla mano.

Dopo ciò difficile riesce il provare in qual epoca precisa fosse da Leonardo dipinta questa sua Madonna. Il Vasari asserisce che il Vinci in compagnia di Giuliano de' Medici si portò a Roma allorquando Leone X veniva incoronato Papa: e questa, secondo un tale storico, pare la sola gita che il grande artista facesse nella capitale dell'orbe cattolico. Fu in quest'epoca ch'egli attendeva, alla filosofia, all'alchimia, alla meccanica, e provavasi di far volare animali di cera, ed appiccava le ali a ramarri, e tentava moltissimi di quegli esperimenti, che acchiudevano non poca utilità per le scienze e per le arti, ma che il Vasari con aurea semplicità chiama pazzie. Da tali esercizi passando a quelli della pittura egli dipingeva un quadretto rappresentante la Madonna pel datario di Papa Leone nomato Baldassare Turini da Pescia, ed uno ne conduceva pure per un altro di essi Turini chiamato Giulio, e vi rappresentava un puttino. Finalmente lo stesso Pontefice allogatali un'opera, s'accinse egli con tutto ardore ad eseguirla, e cominciò a stillar oli ed erbe per formar le vernici; ma quell'ironico e poco felice epigramma di Leone (se pur vero è ch'esso uscisse dalla bocca di tanto mecenate)

⁴ Conferma delle lacune e delle inesattezze del Vasari sono le diverse edizioni che se ne fecero con annotazioni ed aggiunte, tra le quali edizioni citeremo soltanto quella fatta in Siena con note del P. Della Valle: e l'altra eseguita or sono due o tre anni dal Le Monnier a Firenze con addizioni copiosissime.

lo intiepidì⁵, come l'ignobile rancore di Michel Angelo lo determinò a ripartirsi per Firenze.

A voler sostenere con lo stesso Vasari che Leonardo fosse questa sol volta in Roma, sarebbe necessario ancora lo ammettere che in quest'epoca egli dipingesse la Madonna in S. Onofrio. Ma quella maggior spontaneità che in tale pittura si scorge in confronto delle altre dal medesimo artista allora condotte, basterebbe per far sospettare che tal opera appartenga ad altra età di esso: a quella età cioè in cui i pensieri nascono nella mente spontanei, in cui quella fervidezza propria della gioventù mal permette ad un pittore anche scrupoloso lo star lungamente sopra un lavoro e tormentarlo con sentimenti e correzioni, come sappiamo che Leonardo faceva in ispecie nella sua età avanzata.

Ma il Betti⁶ che seguì il Vasari nella opinione che Leonardo si recasse in Roma soltanto nella predetta epoca dell'incoronamento di Leone, sembra non avvertire che il P. Sebastiano Resta nella lettera a Giuseppe Ghezzi⁷, tracciando varie epoche che intende di seguire nello scrivere la vita del Vinci, prima della suddetta gita in Roma ne fissa un'altra dal 1485 al 1487, ed in tal biennio suppone fosse eseguita la pittura in S. Onofrio. Questo primo viaggio di Leonardo, che il buon Padre Sebastiano asseriva gratuitamente, veniva poi documentato dal Gaye nel Vol. II pag. 89 del suo carteggio artistico, e ripetuto dal Rio nella memoria intitolata «Leonardo da Vinci e la sua scuola» dettato pregievolissimo ed erudito. Laonde fissando la nascita di esso Vinci nel 1452, come fanno vari de' suoi biografì, si deduce ch'egli giungeva la prima volta in Roma all'età di 33 anni. Con ciò vien convalidata la già esposta induzione sulla più facile maniera di tal dipinto.

Il Betti esponendo un suo parere sul committente di quest'opera, disse potersi ritenere costui per Monsignor Cabanyas, il quale come restauratore di una delle cappelle della chiesa di S. Onofrio è nominato nella lapida da noi riportata a suo luogo. Seguendo adunque tale ipotesi finge egli che il Monsignore rappresentato dal Peruzzi nella parte inferiore dell'abside della chiesa stessa sia il medesimo che venne qui effigiato dal Vinci. Ma primamente il chiarissimo scrittore non avvertì che la cappella dal detto prelado restaurata non poteva esser mai la maggiore ove dipinse il Peruzzi, ma quella di S. Girolamo o quella del B. Pietro trà le quali è desso sepolto. Diffatto nella riferita iscrizione vien detto «Sacellum hoc a fundamentis erexit»: il che addimostra chiaramente che la cappella restaurata doveva essere la più prossima al suo sepolcro, altrimenti quell'*hoc* indurrebbe in errore i lettori. Oltreciò sostenendo il Betti, coll'autorità del Vasari, che il Vinci sia stato una sol volta in Roma, è duopo credere col medesimo autore che ciò accadesse, come fu detto, all'epoca del coronamento di Leone avvenuto nel 1513. Ora come poteva in quell'epoca essere al Vinci allogata una pittura dal Cabanyas,

⁵ Ecco il molto di Leone, il qual molto lo stesso Vasari riporta in maniera da dar a dividere ch'ei medesimo ne dubitava. «Oimè, avrebbe detto il Pontefice, costui non e per far nulla, da che comincia a pensare alla fine innanzi il principio dell'opera.»

⁶ Ape italiana anno II pag. 34 Roma 1835 nell'articolo intitolato «Madonna di Leonardo da Vinci.»

⁷ Raccolta di lettere artistiche fatta da Mons. Bottari vol. III. Lett. 202.

ch'era morto sin dal 1506, a seconda della precitata iscrizione? Finalmente per concludere che i due prelati i quali il Peruzzi ed il Vinci rappresentarono, siano una sola persona, sarebbe duopo mostrare che in ambedue fossero identiche le forme o almeno somigliantissime: tanto più che sembrano essi toccare la stessa età. Ma questa somiglianza non solo non appare né dal volto né dalla persona di coloro, ma neppur dall'abito, ch'è foggiato in modo assai diverso.

Il Rossi, che tale questione toccò in un suo discorso accademico, non sapendo decidersi fra le due epoche in cui Leonardo fu in Roma, esprime per ciascuna di esse una singolare opinione⁸. Volendo supporre, dic'egli, che il grande artista toscano sia stato in Roma nel 1452, (sic!) il Monsignore da lui effigiato potrà essere il De-Cuppis, che tanto contribuì a restaurare la chiesa di S. Onofrio. Se poi vogliasi ritenere che il fresco in cui è dipinta la Vergine sia stato operato da Leonardo all'epoca di Leone X, quel prelati rappresenterà il Turini juniore amico dell'artista e famigliare di esso Papa. Ma questo è un provar nulla per voler provar troppo come dicono i logici della scuola aristotelica. Oltreché ammettendo anche il Rossi la identità tra il prelati del Peruzzi e quello del Vinci, cade nello stesso errore del Betti.

Ma checché possa dirsi intorno all'autenticità di tal pittura impossibile riesce il provarla a cagione dell'assenza totale in cui si è di più certi documenti storici, i quali inutilmente cercammo anche nell'archivio di S. Onofrio. Onde passandoci dallo aggiungere altre congetture ad una disputa, che i pittori potran meglio risolvere coi criterii dell'arte loro, ci faremo a descrivere omai quest'opera ammirevolissima, ed a toccare alcuno dei tanti suoi pregi.

Dacché l'arte cristiana uscì dalle catacombe, ove con figure grossolane aveva espresso il simbolismo evangelico, uno dei subbietti i più graditi agli artisti fu la Vergine. E questa essi tolsero a rappresentare in tutti quei modi che lor suggeriva una devozione fervidissima. Ma questo stesso elemento che sembrava dover contribuire a far sì che l'arte acquistasse un pò di slancio e di forza, fu una delle cagioni le quali produssero nel medio evo la sua decadenza. Diffatto non possedendo allora l'arte cristiana un tecnicismo suo proprio avrebbe per necessità dovuto prenderlo dal paganesimo. Ciò peraltro pareva ai fedeli richiamare tutto il sensualismo di cui quel culto era stato lo ispiratore: quindi volendosene emancipare, non riuscivano che a dipingere lunghe e tistiche figure, le quali sarebber potute dirsi una misera contrafazione dell'uomo, od una caricatura di esso, se lo spirito ed il buon fine da cui quei semplici artisti eran mossi ci permettesse l'uso di tale espressione. In quanto alla Vergine poi altre cagioni concorrevano a farla rappresentare in modo anche più spiacevole; e trà queste veniva a collocarsi per prima la controversia insorta fra gli orientali e gli occidentali. Quelli sostenevano coll'autorità di S. Cirillo, Maria non esser stata avvenente, e così Cristo medesimo esser comparso nel mondo sotto le forme più abiette. Questa credenza pareva loro dar maggior peso all'opera della redenzione

⁸ Ragionamento su Leonardo da Vinci letto da Mons. Stefano Rossi nell'Accademia degli Arcadi il 10 dicembre 1855, e riportato nel giornale Arcadico tom. 141 anno 1855.

perché aggiungeva una umiliazione alle tante cui il figlio di Dio erasi sobbarcato. Gli occidentali però, in cui era più buon senso di estetica, provarono ribrezzo nello ammettere opinione siffatta; e la sentenza di S. Ambrogio, che disse⁹ nelle forme di Maria riflettersi la bellezza dell'anima di lei, venne opportuna ad impedire l'ultimo crollo dell'arte. E fu allora che alle goffe immagini bisantine vestite con magnificenza ridicola e barocca, cominciarono gli occidentali ad opporre figure più sensate, e meglio rispondenti alla missione che dovea compiere la pittura religiosa.

Avvenuto quindi il rinascimento, il primo concetto che della Vergine l'arte presentò si fu quello di Regina del Cielo. Però i primi pittori fino all'Angelico (che un tal concetto amò di preferenza) si adoperarono di offerirci allo sguardo una donna coperta di un manto screziato di stelle ed ornato negli orli da strisce d'oro, maestosamente assisa su di una sedia elevata a forma di trono. Altri artisti però indovinando per intuito più che per considerazione (giacché troppo sottile non era la filosofia di allora) lo spirito dell'Evangelo, si piacquero di ravvicinare di più all'uomo la dottrina e le tradizioni del cristianesimo, e nella Regina dell'empireo cominciarono a vagheggiare la genitrice di Dio, e sotto questo attributo dare a lei tutta la dignità della donna, tutti gli affetti della madre. Per questo tipo specialmente (ripetuto allora con maggior frequenza che mai) l'arte si avviò all'acquisto di un tecnicismo tutto cristiano, e la plastica bellezza si manifestò, e si eterizzò nella sublime e soave figura di Maria, cui la religiosa pittura de' secoli XIV e XV pose per lo più accanto una persona in atto di orare, la quale era spesso il committente o l'artista medesimo. Così dessa Vergine fatta intermediaria di grazia presso il Divin Figlio, ch'ella sorreggeva sulle braccia o sulle ginocchia, veniva dall'arte confermata in quel carattere ed in quell'ufficio, in cui già la venerava la chiesa.

Tal'è il sentiero per cui la pittura raggiunse quell'idealismo unito a quell'affetto inesprimibile, onde risplendettero di tanta soavità e vaghezza le care Vergini del Sanzio, ed anche prima di queste, quella del Vinci, la quale noi descriviamo. Perlocché grande ne addiviene l'interesse non solo per ciò ch'essa è, ma anche per l'artistico passaggio cui accenna. Ma facciamoci alla medesima più dappresso.

Da un fondo messo tutto a oro ed imitante il mosaico si veggono dolcemente rilevarsi le forme della Vergine, che stà assisa con atto amabile e verecondo. Il lembo del bianco lino ch'ella solleva colla destra, è indizio ch'ella tratta da materna cura ne sciolse il piccolo Gesù, il quale le siede sul grembo, mentre colla sinistra essa gli porge un fiore, che dal devoto inginocchiato accanto mostra di aver ricevuto. Il pargolo lieto di questo dono, stringe con vezzo infantile lo stelo di esso fiore con la piccola mano, e la destra innalza a benedire quel devoto. Nulla poteasi ideare né di più semplice né di più affettuoso, in pari tempo che il tutto veniva espresso con evidenza con forza, e con quella squisitezza di filosofico sentire tutta propria dei grandi geni. Diffatto osservando il bambino, trovasi in

⁹ Ut ipsa corporis species simulacrum fuerit mentis. Op. S. Ambrogii. Par. 1850

esso tutta la festività, la ingenuità del sorriso proprio del fanciullo, ma vi appare ancora tutta la sensatezza dell'adulto: onde il suo atto del benedire non riesce una cosa insulsa od impropria dell'età in cui vien rappresentato, come in molti dipinti anche classici avvien di vedere, ma un azione a lui consentanea e naturalissima. Questo gli artisti moderni dovrebbero studiare in tal dipinto e più ancora in quelli del Sanzio, per formarsi un tipo conveniente della infanzia di Cristo, la quale non vuol esser rappresentata con le sole grazie di un putto, poiché allora la fanciullezza di un Dio umanato in nulla sarebbe diversa da quella degli altri uomini, ma con la emanazione di quell'intelletto, che la eterna sua natura, in qualche modo riveli. Il monsignore che prega, tenendo nelle mani il beretto, è figura tanto più nobile ed espressiva in quanto che composta a devota calma e quasi diremmo immobilità, da cui la vita contemplativa assume il suo carattere. Da ciò più affetto e più forza sembra derivare alla Vergine, che atteggiata ad una soavità celeste, l'occhio semiaperto inchina sul figlio, mentre in tutto il viso le balena un sorriso di materna compiacenza. Le bionde chiome che d'ambe parti le discendono sul collo e sulle spalle finiscono di abbellire quella testa, il cui ineffabile arieggiare ha formata la meraviglia di quasi tre secoli.

Ma queste bellezze provenienti da ispirazione ad alcuni critici parvero non accordarsi talvolta con lo stile. Il Prof. Betti esponendo un giudizio che il Camuccini gli aveva espresso, disse magre le forme del bambino, talora trascurato il disegno di esso, e finalmente nella intera opera non trovò quella *grandiosità che fu cosa propria di Leonardo*. Il Coindet¹⁰ qualche anno dopo ripeté il medesimo giudizio in forma più generica, dicendo «Le bambino est inférieur au talent de de Vinci» Forse vi può essere alcun che di vero nelle opinioni di costoro, perché non v'ha opera per quanto si voglia bellissima, cui non possa apporsi un qualche difetto. Ma il critico francese aveva duopo di alcun che più concludente di una nuda asserzione e gratuita per farsi menar buona un'accusa lanciata contro il più solenne tra i maestri della scuola Lombarda: ed all'altro era mestieri di procedere con più riserbo sentenziando su di un dipinto, cui il tempo ha recati sì notevoli danni. Quelle forme ch'ei chiama magre e poco ben disegnate, non potrebb' più tosto essere addivenute tali, dacché la pittura essendosi annerita, perdé quasi tutte quelle sfumature quelle mezze tinte che danno pastosità al colorito e grazia non che pienezza ai contorni? Ma amettasi ancora, che la secchezza accennata non nel colorito ma sia piuttosto nel disegno. Che perciò? Sarebb'ella tale da torre il pregio a questo dipinto, o non piuttosto da renderlo più estimabile, come uno de primi lavori del Vinci? Oltrecché da tal pensiero questa conseguenza emergerebbe, contraddittoria all'opinione stessa del prelodato sig. Betti, ed è che la Madonna in discorso sarebb'opera di Leonardo ancor giovine, e non di lui già provetto, come era egli all'epoca di Leon X.

A voler poi pienamente accertarsi che l'affresco del quale parliamo, sia opera del Vinci, basta istituirne confronto cogli'altri suoi dipinti. Non v'è, nell'arieggiar della testa in ispecie, quel far nobile, ed allo stesso, tempo delicato,

¹⁰ Histoire de la peinture en Italie. Tom. I Léonard de Vinci.

con cui l'artista Lombardo, trattò i soggetti, e per cui seppe accoppiare un non so che di modesto anche ne tratti e nel volto della stessa Leda? Che diè tanta soave venustà alla Gioconda? Del resto coloro i quali non sapendo rintracciare da se stessi negli antichi dipinti i tratti primitivi han duopo di una guida che in tali ricerche gli conduca, ciò possono vedere nella incisione che per primo ne fece l'Agincourt¹¹, e meglio lo avrebber potuto nelle belle copie del Russo Halberzetel, dell'alemanno Baar, del francese Balze non che in quella del giovine artista urbinato Crescentino Bianchini¹². Ivi si pare come studiando costoro con tutta pazienza ed acume sull'originale scopersero i colori delle vesti e le pieghe, ne divinarono le sinuosità per modo che tutto addivene armonico in quel dipinto bellissimo. Non direm nulla delle altre parti ch'essi riattarono dai guasti del tempo, rendendo alle medesime le tinte primitive, la freschezza e molte artistiche squisitezze dedotte dall'originale.

Del resto ammesse ancora le suddette mende poco si detrae ad un lavoro il quale attesta una potenza di genio, cui il nostro secolo non osa pur pensare non che ritrarre: e noi andiam lieti di avere in queste pagine pagato quel tributo che alle grandi opere degli antichi maestri deve la posterità riconoscente.

¹¹ La copia dell'Halberzetel fu eseguita a fresco e le altre ad olio, meno che quella del Bianchini, la quale è in miniatura. Questo diligentissimo lavoro condotto con assai maggior gusto di quello che si soglia in opere siffatte, fu allogato all'artista dal P. Reverendissimo Carmelo Paterniani presente Generale della Congregazione del B. Pietro da Pisa. Questo giovane artista urbinato fa concepire di sè le migliori speranze, e dal suo pennello uscirono bellissime copie ad olio dei più celebri quadri delle gallerie romane.

¹² Vita di Baldassare Peruzzi sanese pittore ed architetto. Parte 3^a