

Giulia Brunetti

**La Mostra Leonardesca alla Biblioteca
Medicea Laurenziana**



In: "Accademie e Biblioteche d'Italia", anno XX, (3° n.s.) n.6, 1952 pagg. 318-324

LA MOSTRA LEONARDESCA ALLA BIBLIOTECA MEDICEA LAURENZIANA

Nel caso particolare di Leonardo penso che per una mostra *anniversaria* il risultato più auspicabile fosse quello di una decorosa celebrazione; e da questo punto di vista mi sembra che la Mostra di disegni, manoscritti e documenti tenuta nella primavera-estate alla Laurenziana si ponga al primo posto fra le analoghe manifestazioni di Europa. I limiti erano imposti da ovvie difficoltà contingenti (fino da principio si delineò l'impossibilità di muovere i dipinti di proprietà delle varie nazioni e, di lì a non molto, di avere disegni da Windsor), e anche, in fondo, suggeriti, mi pare – premesse quelle difficoltà – dalla grandezza dell'Uomo. E' stata infatti senz'altro ottima la decisione di non adunare accanto ad opere del Maestro opere di suoi scolari nel senso più stretto; chè sarebbe stato, oltre che non rendere un buon servizio a Leonardo, addirittura falsare la Storia. Non certo nella cerchia spicciola di quei suoi «creati milanesi» si deve localizzare la «scuola» di Leonardo, ma in un quadro quanto mai vasto di influenze e ripercussioni, non raffigurabile in una mostra. Né suonano esagerate le parole di Benvenuto Cellini quando, dei cartoni di Leonardo e di Michelangiolo per gli affreschi della sala grande del Consiglio nel Palazzo della Signoria di Firenze, dice che «...furono la scuola del mondo».

In posizione sfavorevole rispetto alla Francia per rinomanza di dipinti, all'Inghilterra per quantità di disegni e ancora alla Francia per quantità di manoscritti, l'Italia conserva, oltre al Cenacolo delle Grazie e ai dipinti degli Uffizi e della Vaticana, in alcuni gruppi di disegni e manoscritti, non pochi pezzi di particolare, direi insostituibile, valore: sia per qualità che per interesse iconografico, o scientifico, o perché rappresentativi di quel primo periodo di ricerche e soluzioni così singolari, culminanti nell'Adorazione dei Magi degli Uffizi, che posero fin da allora Leonardo a capo di una vera e propria svolta nell'arte del Rinascimento.

Una volta rinunciato ai dipinti e deciso di affiancare l'esposizione dei disegni con una scelta di documenti d'archivio e di scritti di contemporanei atti a ricomporre la biografia, la Biblioteca Medica Laurenziana fu giudicata la sede più adatta, per la bellezza e la suggestione dell'ambiente (solo Michelangiolo, fu detto, è degno di accogliere Leonardo) in cui Firenze potesse ospitare quei cimeli preziosi. Tutto il materiale italiano che fu giudicato interessante la mostra fu potuto ottenere (salvo che dalla Biblioteca Ambrosiana, a cui era stato chiesto qualche foglio del Codice Atlantico) e fu ottenuto anche un gruppo considerevolissimo di opere da varie nazioni estere. Furono disposti nei plutei della sala michelangiotesca i disegni di Leonardo, i suoi manoscritti e alcune stampe derivate da suoi disegni¹, più manoscritti e opere stampate di autori

¹ Erano imprese dell'«Accademia Vinciana» di proprietà della Biblioteca Nazionale di Parigi (86, 87, 88; i numeri accanto alle opere via via citate sono quelli del catalogo della Mostra). Altre stampe presumibilmente derivate da disegni

contemporanei celebranti il Maestro; nella saletta di passaggio il codice laurenziano di Francesco di Giorgio con varie postille di Leonardo; seguivano, nelle bacheche della terza sala, i documenti d'archivio. A mostra ordinata era concessa al visitatore, se non tutta la documentazione possibile, per lo meno una rievocazione non fugace di moltissimi dei momenti salienti della vita di Leonardo; dalla nascita, «non legittima», e dal battesimo (89-90) fino alla *intervista* data al cardinale d'Aragona e al suo seguito, nel castello di Cloux, a un anno e mezzo dalla morte (83).

Erano esposte, per il primo soggiorno fiorentino, le note documentarie fino ai pagamenti per l'Adorazione dei Magi (91-95). E un gruppo di disegni, spesso collegabili a pitture esistenti, ne lumeggiava l'attività artistica di quell'importante periodo: a cominciare dal radioso paesaggio con la data autografa del 5 d'agosto del 1473 (1), prima opera sicuramente datata, che è stato giustamente messo in relazione con una parte del paesaggio molto probabilmente eseguita da Leonardo nel Battesimo del Verrocchio. Con l'Angiolo eseguito dal giovane Leonardo in quel dipinto (e già ricordato nel 1510 nel Memoriale dell'Albertini, pure esposto, 81), e con le Annunziazioni degli Uffizi e del Louvre è stata messa in relazione tutta una serie di quei famosi studi di panneggi a tempera su tela, certamente almeno in parte da identificare con quelli già celebrati per la loro accuratezza dal Vasari, che ne conservava alcuni nel suo «libro de' disegni». Alla Mostra ne figurava, per il concorso non solo del Gabinetto dei disegni degli Uffizi ma anche di quello del Louvre e della raccolta De Ganay di Parigi, un gruppo importante (2-10): tutti di alta qualità, ma alcuni di particolare morbidezza e sensibilità luministica (3, 5, 6, 7). A quello stesso momento di ricerche appartiene anche, nonostante la tecnica diversa, il bellissimo drappaggio di indiscussa autenticità inviato dal Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma (12). In questo e nella testa di donna, purtroppo sciupata da ritocchi, dalla raffinata, opulenta acconciatura dei capelli (11) sono stati, com'è noto, riconosciuti riferimenti più precisi all'Annunziazione del Louvre che, data la superiorità di tali studi preparatori sul dipinto, fanno dubitare dell'appartenenza di questo a Leonardo e confermano quanto fossero fitti gli scambi e complessa la collaborazione nella bottega del Verrocchio, dalla quale uscì la grande pala del Duomo di Pistoia di cui la piccola predella di Parigi faceva appunto parte. Dei due fogli con profili di teste virili 13 e 14 è di particolare importanza quest'ultimo, oltre che per la bellezza e l'interesse dei disegni (che non hanno riferimento preciso a nessun dipinto nonostante che il tipo più anziano sia ripetuto varie volte in altri fogli di Leonardo e l'altro più giovane si ritrovi in seguito nell'Adorazione dei Magi) per la scritta autografa, frammentaria, nella quale è conservata memoria di «2 Vergine Marie» incominciate nell'ultimo quadrimestre del 1478. Quali sono? Sono state fatte svariate congetture: forse la Madonna del fiore (o Benois, ora a Leningrado), forse

leonardeschi (fuori catalogo), di proprietà del Museo del Castello Sforzesco e dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, furono poste, in un secondo tempo, a sostituire le opere francesi, che non erano state potute concedere per tutta la durata della Mostra. Alcuni disegni, sul cui prestito si era contato e che furono messi in catalogo, non poterono poi altrimenti venire (17, 25, 54).

una Madonna «del gatto», perduta o mai portata a compimento. Molti studi di Madonne conservati in varie raccolte europee si possono collocare intorno a quella data. Alla Mostra figurava, oltre al foglio degli Uffizi con la Madonna «del gatto» (23), probabilmente il più antico dei pensieri per quel soggetto, la bellissima, aerea Madonna «della fruttiera» (24) del Gabinetto dei disegni del Louvre: giustamente fra i più celebrati studi di Leonardo. Per il segno che rende con particolare freschezza e immediatezza la grazia degli atteggiamenti vanno ricordati, di questo momento, anche i due fogli veneziani con pensieri per una Adorazione dei pastori (15, 16).

Di questi ultimi anni del primo soggiorno fiorentino, oltre al disegno degli Uffizi con lo studio prospettico del fondo della Adorazione dei Magi (21), figuravano alla Mostra alcuni fogli venuti dall'Estero con studi vari di figure in massima parte riferibili a quel dipinto: quello di Colonia nel cui verso sono disegnati magistralmente due granchi (19), quello del Louvre su cui è tracciato, fra l'altro, anche un pensiero per una Ultima Cena (18) e quello della Scuola superiore di Belle Arti di Parigi (20), che si differenzia dai due precedenti, nei quali sembra predominare un senso di venustà, per un modo di schizzare fitto e robusto, di singolare effetto plastico e drammatico da far pensare a Michelangiolo. Ma già in questo suo primo periodo Leonardo è in possesso delle grafie più diverse. In quella del foglio veneziano con studi di fiori (27), esempio fra i tanti del suo approfondito interesse scientifico, la minuzia e la nitidezza dello scienziato si fondono a una sottile liricità che ci richiama il tanto celebrato prato della giovanile Annunziata degli Uffizi e le pianticelle della Vergine delle rocce, e ci fa rimpiangere il cartone perduto di quel Paradiso Terrestre per l'arazzo del re di Portogallo con «un prato di erbe infinite» tanto ammirato dal Vasari. Di datazione incerta fra questo soggiorno fiorentino e il primo soggiorno milanese è quel curioso foglio di Amburgo illustrante la favola di Aristotele e Fillide (22) e contenente nel verso una scritta di complicata interpretazione², che forse è in relazione con ricerche lessicali analoghe a quelle a cui si riferiscono alcuni appunti del codice Trivulziano (71) (fig. 3).

Anche per il lungo soggiorno milanese-sforzesco, pieno d'incarichi e già di gloria, le notizie fornite dai documenti d'archivio si integravano con composizioni contemporanee, manoscritte e a stampa, celebranti in versi o in prosa l'opera del maestro fiorentino: o lo spettacolo da lui organizzato per le nozze di Gian Galeazzo Sforza con Isabella d'Aragona (75, 76), o il ritratto di Cecilia Gallerani (76), della quale era esposta la lettera che ne annunciava l'invio a Isabella d'Este (108), o la Cena (78), o, più d'ogni altra cosa, il monumento a Francesco Sforza (74, 77, 79, 80). Anche i disegni, sebbene non numerosi rispetto alla gran mole che ce n'è stata tramandata di quel periodo e che si conserva in massima parte a Windsor, stavano a ricordarne non solo le opere d'arte principali

² Sotto alla parola «compagnje», disposta quasi come titolo, sono scritte, in colonna, quattro coppie di parole indicanti stati d'animo che possono effettivamente accompagnarsi («volupta dispiacere; amore gelosia» etc...) in ultimo, senza un termine corrispondente, la parola «sospetto». Forse un caso analogo a quelli citati dal Marinoni in «Leonardo da Vinci, Scritti letterari», Milano 1952, pp. 237 seg.?

ma anche i vari generi di attività. Degli studi per la Vergine delle rocce erano esposti quello per la testa del S. Giovannino del Gabinetto disegni del Louvre (33) e quello della Biblioteca Reale di Torino per il busto dell'Angiolo (32): una delle più affascinanti creazioni dell'arte leonardesca. Tre studi della anatomia esterna del cavallo (38, 39, 40) ricordavano l'insistente, meticoloso approfondimento di Leonardo in quel campo, occasionato dall'allogamento del monumento a Francesco Sforza. Degli studi per la Cena, oltre al disegno a ragione discusso ma comunque interessante dell'Accademia di Venezia (69), era esposto il fiero e accigliato S. Pietro della Albertina di Vienna (42). Probabilmente da riferire a qualche composizione perduta di quello stesso momento, per la grafia caratteristica degli ultimi anni del soggiorno milanese, la testa di Cristo coronato di Spine, di Venezia (43). Alcuni fogli databili negli anni intorno all'arrivo di Leonardo a Milano ne ricordavano la competenza – da lui stesso vantata al Moro fra le sue capacità – come inventore di ordigni bellici di difesa e di offesa: importanti specialmente quello di Torino (31) e quello della Scuola di Belle Arti di Parigi (30), nei quali le figurette umane, anche nella velocità del movimento, sono rese con quel caratteristico modo regolare e assestato, che per la sua maggiore evidenza dimostrativa, gli artisti ingegneri riservavano alle loro illustrazioni tecniche.

Per quanto non rimanga nessuna costruzione di cui si possa attribuire con sicurezza il progetto a Leonardo, il suo interesse innovatore anche nel campo dell'architettura è largamente documentato nei suoi scritti, nei suoi disegni, nei ricordi di incarichi affidatigli. Dal 1487 egli dovette fra l'altro occuparsi a più riprese della costruzione del tiburio del Duomo di Milano, con la quale appunto si ricollegano alcuni schizzi del codice Trivulziano (71), databile, anche in base ad essi, in quegli anni. Del giugno del '90 è l'incarico di una sua consulenza per la fabbrica del Duomo di Pavia (98) insieme con Francesco di Giorgio Martini, già occupato anch'egli a un modello del tiburio della cattedrale milanese; incarico con cui viene messo di solito in relazione il rapido e insieme complesso schizzo di una chiesa basilicale della raccolta veneziana (37). A lumeggiare i suoi rapporti, con ogni verosimiglianza già avviati in Toscana, con «quello inzeegniero senexe», stava il bel codice membranaceo col «trattato di architettura civile e militare» del Martini (73), nella redazione laurenziana, con postille autografe di Leonardo (figg. 1, 2).

Presumibilmente già fino dagli anni giovanili Leonardo dovette studiare e disegnare con frequenza – e talvolta con una cura che a noi veramente sembra degna di miglior causa – i più svariati tipi caricaturali, di cui si conservano disegni più o meno autografi nelle principali raccolte di Europa. Delle «teste grottesche» esposte alla Laurenziana (44-47) ricordo le sei della Albertina di Vienna (45), non certo perché fra le migliori che si attribuiscono a Leonardo, ma per il particolare interesse che presenta, nonostante i più tardi rimaneggiamenti, la loro montatura su un foglio del famoso «libro de' disegni», nel quale Giorgio Vasari conservava appunto, come egli stesso racconta, parecchie di quelle «teste bizzarre»; quella dell'Accademia di Venezia (44), per l'efficacia del tratteggio elaboratissimo e

dell'espressione tristemente animalesca; quelle della prima carta del codice Trivulziano (71), dove la ripugnanza che ispirano di solito tali soggetti è superata dal carattere di libero schizzo senza particolare impegno: quasi rabeschi tracciati ghiribizzosamente fantasticando. In un foglio degli Uffizi databile intorno alla fine del soggiorno milanese (49), al profilo caricaturale di un vecchio calvo è affrontato, certamente puntando proprio sull'effetto del contrasto, quello di un efebo dai lineamenti regolari e dalla gran chioma ricciuta, il cui tipo ricorre spesso in altri fogli di Leonardo e che si identifica generalmente col suo garzone Salaì.

Lasciata Milano dopo l'occupazione francese, si inizia per Leonardo quel lungo periodo di frequenti spostamenti – conclusosi con la partenza per la Francia dove lo colse la morte – che ce lo mostra sempre più ammirato e ricercato (segnalo, fra l'altre, le lettere di Carlo d'Amboise e di Luigi XII, 145. 147), per avere sue opere (si veda in particolare a questo proposito la insistenza, addirittura pazienza di Isabella d'Este, il cui carteggio relativo figurava alla Mostra, 115-117, 129-131, 133, 139), o sue consulenze. Queste furono, al solito, dei generi più svariati: di statica di edifici (111), di fortificazioni (123), di regolamento di acque (127), di stima di oggetti preziosi (120, 121). Un'interesse particolare mi pare offra il documento dell'Opera del Duomo di Firenze del 1504 (fuori cat.) che ce lo mostra in una commissione di artisti fiorentini per decidere sulla migliore collocazione del David di Michelangiolo, compiuto l'anno prima. E qui vien fatto di ricordare un altro manoscritto fiorentino cinquecentesco, pure esposto alla Mostra (85), che ci tramanda associati i nomi di Leonardo e di Michelangiolo: le notizie di artisti dell'«Anonimo Gaddiano» col ben noto racconto di uno scambio di parole non troppo cordiale fra i due.

I lavori preparatori per i dipinti eseguiti in quegli anni erano rappresentati alla Laurenziana da alcuni studi per la S. Anna (la cui descrizione fatta da Pietro da Novellara in una lettera a Isabella d'Este era fra i documenti esposti, 116) e per la Battaglia d'Anghiari (della quale pure erano esposte le relative note documentarie, 128, 132, 135, 154). Della prima, il pensiero della Accademia di Venezia (50) per una composizione diversa sia da quella del cartone della Royal Academy di Londra, sia da quella della redazione definitiva, ora al Louvre; uno studio finito della parte inferiore della figura della Vergine (52), e un foglio con alcuni studi per la figura del Bambino (51), di fine qualità, sebbene non a torto, mi pare, se ne discuta l'attribuzione al Maestro. Della seconda, i quattro fogli veneziani (56-59) con gruppi di combattenti a piedi e a cavallo, nei quali l'arte grafica di Leonardo ha raggiunto una efficacia davvero insuperabile nella resa sintetica, istantanea della selvaggia lotta, e l'altro con uno studio per la testa di uno dei combattenti per la battaglia dello stendardo (61).³

Altri schizzi e disegni databili in quegli anni sono stati messi in relazione con la battaglia d'Anghiari, come quelli tracciati sul foglio di Torino (55) sul quale già esisteva uno studio di proporzioni della testa umana eseguito intorno al

³ Non credo di Leonardo il disegno di battaglia della raccolta Rasini (60), che sembra piuttosto una fine derivazione, probabilmente secentesca.

'90 e destinato con altri, anch'essi esposti (34-36), ad illustrare il progettato trattato della pittura. Uno dei fogli più belli e rappresentativi di Leonardo, che viene riferito generalmente alla Battaglia d'Anghiari, è quello della Biblioteca Reale di Torino con studi vari di figure umane e di cavalli (62). Ma vi si deve anche riconoscere forse, com'è stato supposto, fra le figure di cavalli schizzate con leggerezza, un paio di pensieri per il monumento equestre a Gian Giacomo Trivulzio; e l'uomo nudo visto di tergo, costruito con un tratteggio eccezionalmente plastico, induce a congetturare che, mentre Michelangiolo nella sua battaglia di Cascina rappresentava i guerrieri bagnanti messi in allarme dallo improvviso sopraggiungere del nemico, anche Leonardo fosse allettato da quel soggetto: tanto pronta e netta è l'impressione che quell'uomo ci dà di un subito ergersi brandendo la spada, quasi colto di sorpresa. Durante i lavori per la Battaglia d'Anghiari, Leonardo eseguì un dipinto con una Leda in piedi, la cui composizione ci è nota oramai solo attraverso copie. Ne rievocava alla Mostra il molle inclinare della testa graziosa – certo meglio apprezzabile dai disegni a penna di quel soggetto esistenti a Windsor – il fine studio a sanguigna del Museo del Castello Sforzesco (70), di discussa attribuzione⁴.

A ricordare l'attività scientifica di Leonardo durante quel soggiorno fiorentino, era esposto il codicetto della Biblioteca Reale di Torino col trattato sul volo degli uccelli (72), pieno di note e di schizzi illustrativi, per il quale Leonardo utilizzò anche carte su cui precedentemente aveva disegnato (fig. 4). Altri disegni, databili negli anni intorno a Anghiari e nei successivi, figuravano alla Mostra, di alcuni dei quali non si può tralasciare di far cenno: la testa virile (53), studiata da tre punti di vista diversi (forse per un ritratto di Cesare Borgia?); le belle figure femminili (64) tutte prese dalla danza, di Venezia; il vivace, immediato busto di vecchio (67) del museo Fodor di Amsterdam, che è stato avvicinato al Mosè di Michelangiolo. E in fine, l'autoritratto famoso: con l'aspetto venerando e lo sguardo indagatore, quale dovette presentarsi verso la fine della sua vita, in Francia, al cardinale d'Aragona e ai suoi accompagnatori (83), ammirati dei tre quadri «tucti perfectissimi» che egli mostrò loro, sbalorditi della «infinità de volumi ... de notomia ... de la natura de l'acque, de diverse machine et altre cose» di quel «pictore in la età nostra excellentissimo».

GIULIA BRUNETTI

⁴ L'attribuzione a Leonardo, proposta da A. Venturi, non è generalmente accettata. Nel catalogo della Mostra dei tesori d'arte della Lombardia, tenuta a Zurigo, 1948-49, pagina 154, n. 312, il disegno è tolto a Leonardo e avvicinato a quello, della sua cerchia, conservato nella Galleria di Brera, riprodotto la testa del Cristo del Cenacolo. Sebbene molto sciupato, esso fa comunque molto migliore effetto del troppo accomodato «fac-simile» pubblicato dalla Commissione Vinciana, dal quale dovetti giudicarlo quando compilai il catalogo dei disegni della mostra.