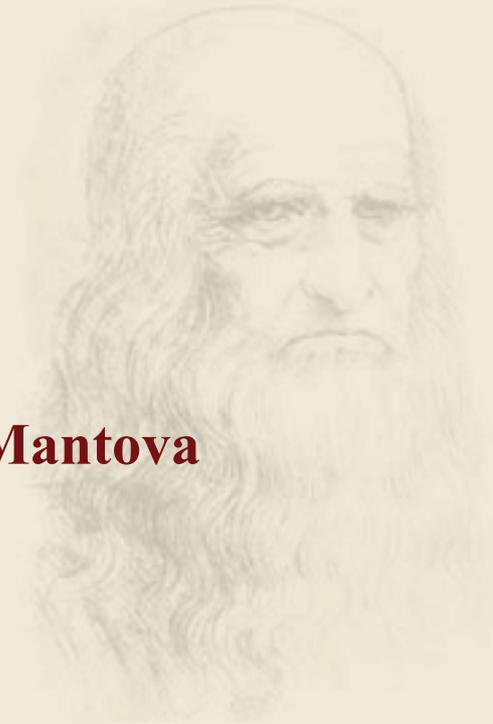


**Giovanni Romano**



## **Leonardo a Mantova**

In: "Storia dell'Arte Italiana- Dal Cinquecento all'Ottocento", Tomo I, Torino, 1981 pp. 40-50

In fuga da Milano, dopo il crollo di Ludovico il Moro, Leonardo sosta a Mantova quanto basta per disegnare un ritratto di Isabella d'Este, segnalato subito dopo da Lorenzo da Pavia: «E l'è a Venezia, Leonardo da Vinci, el quale m'ha mostrato uno retrato de la S.V. che è molto naturale a quella. Sta tanto bene fatto, non è possibile melio» (lettera del 13 marzo 1500)<sup>1</sup>. Solitamente si identifica questo ritratto con un cartone del Louvre traforato per lo spolvero, e quindi utilizzato per un dipinto (non conservato, o mai portato a termine)<sup>2</sup>. È verosimile che Leonardo avesse lasciato a Mantova un disegno dal vero e si fosse portato dietro a Venezia una replica per lavorarci in studio (o viceversa); giunto infine a Firenze ne avrebbe tratto a suo agio il cartone a grandezza naturale del Louvre. Il ritratto parigino non ha mai conosciuto una grande fortuna critica, per lo stato rovinoso in cui si trova e per l'evidente derivazione del profilo da un modello araldico, che è da riconoscere in una medaglia eseguita da Gian Cristoforo Romano nel 1498. Tanta sfortuna non è però meritata. Il confronto più immediato è naturalmente con *La Gioconda* che, a dire il vero, non domina con altrettanta autorità il primo piano, né ruota lenta e possente il grande arco delle spalle su un tre quarti così sottilmente minimizzato e quasi ancora in via di lievitante assestamento. Certo il volto non regge al confronto con il *Gafurio* dell'Ambrosiana o la *Belle ferronière* del Louvre, ma, riconosciutane la derivazione, obbligata (Isabella non amava posare per ritratti), si deve ammettere che nell'invenzione nuova del ritratto di Isabella Leonardo rivela intera la grandiosità di stile maturata nell'*Ultima Cena* delle Grazie. A Venezia Lorenzo Gusnasco da Pavia aveva di che stupirsi confrontando il disegno leonardesco con i ritratti del Bellini, nobilissimi e luminosi, ma minuti al paragone. Altri, e intendo ovviamente Giorgione, saprà fare tesoro di quell'inedito taglio quasi a mezza figura, e perfino della secca incisione del profilo: si veda in particolare il *Gerolamo Marcello in armi* (a Vienna), che dialoga con una inconfondibile figura caricata alla leonardesca<sup>3</sup>.

Il ritratto di Parigi va considerato una verifica personale delle parole scritte da Cecilia Gallerani a Isabella circa il primeggiare di Leonardo che, tra la fine del 1499 e l'inizio del 1500, era ben altra persona da chi aveva dipinto l'allora giovanissima amante del Moro come *Dama dell'ermellino* (ora a Cracovia). La verifica non era di poco conto data l'importanza che ormai si attribuiva al ritratto di persona famosa nell'ambito di un collezionismo ritrattistico fitto di confronti e di scambi. Anche in questo caso Isabella d'Este è al centro di una rete che ripropone, sotto diverso aspetto, il continuo conguaglio di informazioni tra le corti italiane al passaggio del secolo<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> A. LUZIO, *I ritratti di Isabella d'Este*, in ID., *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28*, Milano, 1913, p. 200 (lo stesso saggio, ma in edizione ridotta, era già apparso in «Emporium», maggio 1900, pp. 344-59)

<sup>2</sup> R. BACOU, *Cartons d'artistes du XV<sup>e</sup> ou XIX<sup>e</sup> siècle*, catalogo della mostra, Paris, 1974, pp. 13-14

<sup>3</sup> C. PEDRETTI, *Ancora sul rapporto Giorgione-Leonardo e l'origine del ritratto di spalle*, in *Giorgione* cit., pp. 181-85; BALLARIN, *Una nuova prospettiva* cit., pp. 229-30 e 239-40, note 8 e 9.

<sup>4</sup> Salvo diversa indicazione i dati qui utilizzati sono raccolti in LUZIO, *I ritratti di Isabella d'Este* cit., pp. 183-238. Una preziosa testimonianza sull'uso dei ritratti ci è conservata dalle cosiddette «leggi della compagnia degli amici» pubblicate

A poco più di un anno dal matrimonio Isabella scrive alla sorella Beatrice, moglie di Ludovico il Moro, di prestarle per qualche giorno il suo scultore Gian Cristoforo Romano «qual retrae in marmo la S.V.» (resta al Louvre il ritratto di Beatrice giovinetta, che è un capolavoro di diligentissima esecuzione). La lettera di richiesta è del 22 giugno 1491 e va di pari passo con un'altra per Giorgio Brognolo a Venezia (11 luglio) circa l'acquisto di marmo eccellente per un proprio ritratto. Per precedenti impegni il viaggio di Gian Cristoforo Romano viene postposto di qualche mese e si realizzerà solo alla fine dell'anno, non sappiamo purtroppo con quali esiti per il ritratto della marchesa di Mantova. Nel gennaio 1493 Isabella posa per il Mantegna e promette di inviare il ritratto a Isabella Del Balzo contessa di Acerra; da Napoli la contessa di Acerra ricambia in anticipo il dono e Isabella d'Este la ringrazia, il 3 aprile 1493, commentando con qualche riserva la somiglianza del ritratto ricevuto; comunque «sapendo cum quanta difficultà se ritrovano pictori che perfectamente contrafaciano el vultu naturale» lo terrà ugualmente caro. Intanto Mantegna aveva terminato il dipinto promesso fin dal gennaio, con un risultato del tutto insoddisfacente: «ne ha tanto mal facta che non ha alcuna de le nostre simiglie; havemo mandato per uno forestere, qual ha fama de contrafare bene el naturale». Il «forestere» è Giovanni Santi, pittore della corte di Urbino, che si reca immediatamente a Mantova e viene subissato di commissioni nel campo specifico dei ritratti di famiglia. Non riuscirà a fare molto, perché si ammala a Mantova e muore all'inizio dell'autunno del 1494, ma porterà a termine almeno il ritratto della marchesa che lo invia finalmente all'amica napoletana, accompagnandolo con una lettera datata 13 gennaio 1494:

... gli mando per Simone da Canossa, cameriere de l'Ill.mo S. Duca de Calabria, el retracto in tavola facto per mane de Zohan de Sancte pictor de la Ill.ma Duchessa di Urbino, qual dicono far bene dal naturale, etiam che questo, secundo m'è referto, se me puoterla piu assimigliare...

Può sorprendere, a una data così vicina alla redazione della Cronaca del Santi, che proprio il Mantegna, ivi celebrato su ogni altro, subisca l'affronto di vedersi preferito il Santi stesso, ma il rapporto tra i due non deve ridursi dentro uno schema così semplicistico. In primo luogo occorrerebbe avere un'idea precisa, più di quanto sia oggi consentito, del luogo occupato da un ritratto somigliante nella scala dei valori artistici sulla fine del Quattrocento. Probabilmente un luogo non altissimo, a giudicare dalla generosa disponibilità allo scambio, da una corte all'altra, di tali prodotti, e dal singolare pastiche che Leonardo mette insieme proprio come immagine fedele di Isabella d'Este. Anche il numero inverosimile di copie, repliche, derivazioni varie sembra indicare che il ritratto riconoscibile non godesse agli occhi della società cortigiana un prestigio figurativo molto particolare; aveva piuttosto una funzione documentaria, di

---

dal Dionisotti nella 2ª ed. di BEMBO, *Prose e rime* cit. p. 700 (gli amici sono, oltre al Bembo, Vincenzo Querini, Trifon Gabriele, Niccolò Tiepolo, e il testo è databile al 1503-1505).

seducente promemoria, di surrogato atto a stimolare il ricordo, e i sentimenti ad esso collegati, non di più. Non sarebbe mai stato un superbo maestro di «inventioni» quel pittore urbinato, modesto, ma diligente, a suo modo informato di acutezze fiamminghe e di tenerezze alla Perugino; solo per i ritratti faceva meglio al caso dell'«eccellentissimo» Mantegna, più eroicamente celebrativo che somigliante nel contraffare le persone. Se poi aggiungiamo che nello stesso 1494 Isabella commise il ritratto del padre ad Ercole de' Roberti vediamo che la situazione della ritrattistica di corte è in quell'anno, almeno a Mantova, nient'affatto univoca, anzi estremamente aperta e variegata.

Il quadro non muta di troppo a schierare i documenti noti per il 1498, salvo un prevalere delle opzioni dalla Lombardia. Riprendiamo dalla lettera del 26 aprile 1498 scritta da Isabella d'Este a Cecilia Gallerani:

Essendone hoggi accaduto vedere certi belli retracti de man de Zoanne Bellino siamo venute in ragionamento de le opere de Leonardo cum desiderio de vederle al parangone di queste [che] havemo...

La Bergamina mandò con mille scrupoli il suo ritratto, poco più che bambina, e noi ignoriamo il verdetto di Isabella tra i due maggiori pittori che l'Italia contasse in quel momento (nel 1498 Michelangelo è, e ci tiene ad esserlo, un promettente scultore, e Raffaello è ancora soavemente immaturo). Ho il sospetto però che il confronto fosse un pretesto, o poco più, dal momento che tra la primavera e l'estate Isabella definisce con Gian Cristoforo Romano la medaglia che tanto successo incontrerà, immediatamente. Non era però notizia da far circolare prima del tempo, tra Mantova e Milano, se si voleva, come usava Isabella, «mai fare cosa prima facta da altri»; già lo stesso Gian Cristoforo Romano poteva aver parlato alla marchesa della nuova ritrattistica leonardesca, non più solamente somigliante, ma tutta addetta «al moto mentale». La scelta del ritratto della Bergamina fu poco fortunata, trattandosi di un ritratto non recentissimo, e sorprende che non abbia viaggiato da Milano a Mantova la *Belle ferronière* del Louvre, ritratto di memoria sui lineamenti di Beatrice d'Este. Comunque il ritratto in medaglia si fece scegliendo a modello le monete romane, secondo il gusto «antiquario», e un accento leonardesco si riconosce solo nel morbido viluppo dei capelli fermati sulla nuca.

Nell'agosto del 1498 la medaglia circolava tra gli amici (ne possedeva una copia il Tebaldeo a Ferrara), ma intanto si era presentato in corte un altro sensibile ritrattista di quegli anni, il Boltraffio, su presentazione di Isabella d'Aragona, l'infelice vedova di Gian Galeazzo Sforza, nipote spodestato di Ludovico il Moro. Compito del Boltraffio era di copiare un ritratto di Ferrante d'Aragona, fratello di Isabella d'Aragona, posseduto dai marchesi di Mantova. Non ci è nota questa copia, ma conosciamo a sufficienza la ritrattistica del Boltraffio per sapere che dovette stupire per delicatezza psicologica e seduzione cromatica, anche rispetto

agli esempi di Giovanni Santi che si ritrovassero in corte<sup>5</sup>. È per questo motivo che non finisce di stupire la scelta della marchesa di affidare a Giovan Francesco Maineri, «homo molto timido», il proprio ritratto da inviare a Isabella d'Aragona che lo aveva insistentemente richiesto (siamo sul finire del 1498). Isabella d'Este sembra incapace di decidersi in favore dei ritratti psicologici di area leonardesca e continua ad affidare le proprie sembianze a diligenti pittori tradizionalisti. Da questa constatazione forse siamo messi in grado di intendere meglio come, di fronte allo stesso Leonardo, di passaggio a Mantova giusto un anno dopo, Isabella abbia preferito non affrontare il difficile dialogo a carte scoperte di un ritratto alla maniera moderna, occhi negli occhi, e delegasse alla medaglia di Gian Cristoforo Romano l'apparenza del suo profilo, senza concedere a Leonardo il segreto dei suoi «moti mentali».

Una simile resistenza non poteva durare a lungo, tanto più che proprio il girovagare per l'Italia di Leonardo e la dispersione dei suoi allievi milanesi più compromessi con la corte del Moro finivano per diffondere la fama del nuovo e inquietante genio della pittura. Sarebbe importante a questo punto conoscere la data esatta del sonetto di Niccolò da Correggio su un ritratto femminile di Leonardo e anche riuscire a identificare quale fu quel ritratto, dei non molti eseguiti da Leonardo nell'Italia settentrionale<sup>6</sup>. Non si può pensare di collegare con certezza quel componimento al ritratto stesso di Isabella, ma, se i versi cadessero tra il 1500 e il marzo 1501, sapremmo chi fu il consigliere che fece mutar d'avviso Isabella, così improvvisamente disponibile per Leonardo in una famosa lettera a Pietro da Nuvolaro del 27 marzo 1501 (appunto Niccolò da Correggio). Altro canale di informazione dovette essere Gerolamo Casio, poeta anche lui e gioielliere, che aveva affidato al Boltraffio la pala familiare ora al Louvre, ma proveniente da Bologna. Non è forse mai stato detto con la forza necessaria che la *Pala Casio*, all'anno 1500, è tra gli esempi più precoci di pala moderna realizzati in Italia, nonostante la composizione un poco maldestra. L'unico concorrente temibile per Boltraffio è Piero di Cosimo, che già nel 1493 aveva posto su un altare della chiesa degli Innocenti a Firenze la cristallina tavola per i Del Pugliese (a quella data un'opera poco meno che incredibile). Sul 1500 fra Bartolomeo rischiava ancora di inciamparsi nel passo ambiziosissimo del *Giudizio* per il convento di San Marco, sempre a Firenze, e Raffaello si indugiava a spremere una grazia appena più viva da due maestri idolatrati: Perugino e

---

<sup>5</sup> Alla mostra parigina dello studiolo, nel 1975, era esposto un bel ritratto femminile già creduto di Isabella d'Este e a lungo discusso, come problema attributivo, tra la Lombardia e il Veneto (*Lo Studiolo d'Isabella d'Este* cit., p. 6, scheda 8, lo giudica di scuola veneta e ricorda l'attribuzione del Gronau al Costa, condivisa da Adolfo Venturi). La soluzione del quesito è propriamente milanese, trattandosi di un'opera importante del Boltraffio, che solo i danni subiti dall'incarnato del volto impediscono di collegare a un famoso disegno dell'Ambrosiana di Milano. È sfuggita ai curatori del catalogo del 1975 un'attribuzione a Lorenzo Lotto, che vale come riconoscimento della qualità, molto alta, e della gravitazione verso la Lombardia (F. ARCANGELI, *Una Maddalena di Lorenzo Costa*, in «Paragone», settembre 1954, p. 51).

<sup>6</sup> DIONISOTTI, *Niove! rime di Niccolò da Correggio* cit., p. 173.

Pinturicchio. Perfino il *Battesimo* del Bellini in Santa Corona a Vicenza (c. 1502) appare meno sprezzatamente e ariosamente risolto che non la *Pala Casio*<sup>7</sup>.

Leggiamo dunque la lettera del 27 marzo 1501 inviata al frate Pietro da Nuvolara per sapere da Leonardo

se 'l pigliaria impresa de fame uno quadro nel nostro studio, che quando se ne contentasse remeteressimo la inventione et il tempo in arbitrio suo, ma quando la lo ritrovasse renitente vedi al mancho de indudo a fame uno quadretto de la Madonna devoto e dolce come è il suo naturale. Apresso lo pregare ad volerne mandare uno altro schizo del retratto nostro [quello lasciato a Mantova era stato regalato senza farei troppo caso da Francesco Gonzaga].

Isabella sembra essersi pentita di aver tenuto poco d'occhio quel ritratto, fattosi ora importante e sostituibile solo dalla stessa mano di Leonardo, al punto da dichiararsi disponibile a larghe concessioni circa l'eventuale iconografia di un dipinto per lo studiolo (la lettera analoga al Bellini è del 28 giugno 1501 e, prima che a Leonardo, Isabella aveva consentito una simile libertà solo al famosissimo Francesco d'Anichino, intagliatore di pietre dure, con una limitazione: «pur che la sia cosa che representi antichità»<sup>8</sup>); ma il desiderio vero di Isabella sembra essere, più che il dipinto per lo studiolo, «uno quadretto de la Madonna devoto e dolce come è il suo naturale». Che cosa intendesse lo si capisce attraverso una lettera più tarda (24 maggio 1504), direttamente a Leonardo, quando rinuncia perfino al ritratto:

... vi pregamo che volendo soddisfare a l'obbligo de la fede che haveti cum noi voliate convertire el retratto nostro in un'altra figura che ne sarà anchor piu grata, cioè farni uno Christo giovenetto de anni circa duodeci, che serie di quella età che l'haveva quando disputò nel tempio, et facto cum quella dolceza et suavità che aiere che aveti per arte peculiare in excellentia<sup>9</sup>.

È assai dubbio che Leonardo abbia eseguito di persona quel dipinto per Isabella; in ogni caso, se mai riaffiorerà, non credo possa coincidere con il *Salvator mundi* noto attraverso un disegno di Windsor e un'incisione di Hollar<sup>10</sup>. A volerlo immaginare ci si dovrebbe credo servire di due punti di riferimento

<sup>7</sup> Anche per il riconoscimento dell'importanza del Boltraffio nella diaspora leonardesca dopo il 1499 devo rinviare alle indicazioni del Ballarin, per molti versi parallele ai risultati del mio lavoro (*Una nuova prospettiva* cit., pp. 231 e 241, nota 19).

<sup>8</sup> Lettera a Giorgio Brognolo del 17 aprile 1496 (cfr. c. M. BROWN e A. M. LORENZONI, *Isabella d'Este e Giorgio Brognolo nell'anno 1496*, in «Atti e memorie dell'Accademia virgiliana di Mantova», 1973, pp. 105 e 121).

<sup>9</sup> VENTURI, *Nuovi documenti su Leonardo* cit., pp. 45-46; va detto che anche un ritratto poteva essere «piatoso» ed è singolare che l'aggettivo venga usato, nel 1505, per un'opera del Bonsignori (LUZIO, *I ritratti d'Isabella* cit. p. 192).

<sup>10</sup> Il problema di questo *Salvator mundi* è riassunto in J. SNOW-SMITH, *The Salvator mundi of Leonardo da Vinci*, in «Arte lombarda», 1978, pp. 69-81; va detto che l'inedito pubblicato in quella occasione non ha nessuna delle caratteristiche necessarie per essere riconosciuto un autografo di Leonardo.

estremi, ma iconograficamente più pertinenti che non un «Salvator mundi»: intendo il poco noto *Cristo giovinetto* del Museo Lazaro Galdiano di Madrid, che è cosa lombarda, derivata da un'idea leonardesca dell'ultimo decennio del secolo, e il *Cristo giovinetto* del Correggio, ora a Washington, «de quella età che l'haveva quando disputò nel tempio, et facto cum quella dolceza et suavità de aiere»; evidentemente Correggio lo derivò da un modello di Leonardo non lontano dalla data 1504 in cui cade la lettera di Isabella<sup>11</sup>.

Non è da pensare che la marchesa di Mantova fosse lettrice dei manoscritti leonardeschi, ma il suo accenno alla peculiare «dolceza et suavità de aiere» riconoscibile nelle opere di Leonardo è troppo preciso per non essere nato da discussioni dirette e informazioni di attualità; non è trascurabile il fatto che si ritrovi un'affermazione analoga in un corrispondente di Isabella, Sabba Castiglione, da credere però in debito verso di lei: «Leonardo da Vinci, uomo di grandissimo ingegno e nella pittura eccellentissimo e famosissimo, discepolo del Verocchio come alla dolcezza dell'aria si conosce». Più tardi Bernardino Arluno parlerà di Leonardo come «pictorem mollissimum, cuius in hunc diem picturae vivunt» e Jean Lemaire ricorderà a Milano «Léonard qui a grâces supernes». L'accenno del Lemaire è del 1509 e nello stesso anno si pubblica a Venezia il *De divina proportione* di Luca Pacioli, che riserva all'*Ultima Cena* di Leonardo questo accenno psicologicamente significativo:

Dove con acti e gesti l'uno a l'altro e l'altro a l'uno con viva e afflicta admiratione par che parlino [gli Apostoli], sì degnamente con sua legiadra mano el nostro Lionardo lo dispose<sup>12</sup>.

È risaputo che lo scritto del Pacioli risale al 1497 e che il Pacioli stesso accompagnò Leonardo in fuga da Milano: anche questo è un indizio di come la fama del maestro potesse propagarsi più velocemente al momento della sfortuna che negli anni in cui lavorava chiuso nella corte di Ludovico il Moro con funzioni che non erano, in primo luogo, di pittore.

Leonardo era diventato dolce e soave nelle arie, «mollissimum» (che è aggettivo del linguaggio critico ciceroniano), dotato di «grâces supernes» e di «ligiadra mano» nel corso degli anni novanta a Milano e se ne scoprono le tracce più significative già nel *Codice A* dell'Institut de France:

Quella figura è più laudabile, che con l'atto meglio 'sprieme la passione del suo animo [...]. Le membra del corpo debbono essere accomodate con grazia al proposito dello effetto che tu voi che faccia la figura; e se voi far figura che dimostri in sé legiadria, debbi fare membra

---

<sup>11</sup> Una breve scheda del dipinto di Washington, già Kress, in C. GOULD, *The Paintings of Correggio*, Londra 1976, p. 277.

<sup>12</sup> *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli 1971-77, vol. III, p. 2922 (per Sabba Castiglione); C. PEDRETTI, *The Original Project for S. Maria delle Grazie*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», marzo 1973, p. 31 (per Bernardino Arluno); SOLMI, *Scritti vinciani* cit., p. 180 (per Jean Lemaire); *Scritti d'arte del Cinquecento* cit., vol. I, p. 64 (per Luca Pacioli).

gentili e distese e senza dimostrare troppi muscoli; e que' pochi che al proposito farai dimostrare, falli dolci, cioè di poca evidenza, coll'ombre non crude, e le membra, massimamente le braccia, disnodate [...]. L'attitudine della testa e braccia sono infinite, pero non mi astenderò in dame alcuna regola, pure che le sieno facili e grate, con vari storcimenti e divincolamenti, colle giunture disnodate, a ciò non paino pezzi di legno<sup>13</sup>.

La fortunata ricomparsa del *Codice Madrid II*, che copre con le sue note di pittura gli anni 1503-505, ci consente di seguire lo sviluppo dei temi inizialmente elaborati a Milano e di datare esattamente alcune osservazioni importantissime per lo sviluppo della cultura figurativa a Firenze e per il generale avanzamento della maniera moderna (le si conosceva finora solo attraverso le trascrizioni del Melzi per il *Trattato della pittura* conservatosi nel Cod. Vat. Urb. Lat. 1270). Il nucleo più importante è quello relativo all'esperienza dei colori e della luce, ma non mancano passi sulla proprietà delle membra e dei visi:

Non fare mai nelle istorie tanti ornamenti alle tue figure e altri corpi che impedischino la forma e l'attitudine di tal figure e l'essentia de predetti altri corpi.

Sembra questa una critica agli agghindamenti archeologici di Filippino Lippi e di Perugino, in auge a Firenze quando Leonardo vi ritorna da Milano.

... a le membra fa che s'ingrossino e muscoli le quali sono in operatione, et a le fatiche a lor convenienti et quelle che non sonno in operatione restino semplici [...] nei giovani non ricercherai muscoli o lacerti, ma dolce carnosità con semplici piegature e retondità di membra.

Ambedue le affermazioni precedenti assumono un carattere forse polemico nei confronti del *David* di Michelangelo e vanno lette tenendo in memoria le sculture del Rustici per il Battistero di Firenze, cui sembra che Leonardo abbia dato mano.

... sia variato l'arie de visi secondo li acidenti del'huomo, in faticha, in riposo, in ira, in pianto, in riso, in gridare, e timore, et cose simili. Et ancora le membra della persona insieme con tutta l'attitudine debbe rispondere all'effigie alterata.

Col senno di poi questa affermazione si intende a ridosso dei disegni preparatori per il cartone della *Battaglia di Anghiari*, e infine:

---

<sup>13</sup> LEONARDO DA VINCI, *Scritti scelti*, a cura di A.M. Brizio, Torino 1966, pp. 228-29 (Cod. A, fol. 109v.)

... non volere fare tutti li muscoli alle tue figure, evidenti perché anchora ch'essi sieno, a'i loro siti e non si fanno di grand'evidentia se le membra dov'essi sono situati non sono in grande forza, o fatica, et le membra che restan senza essercitio, siano senza dimostrazione di muscoli e s'altrimente farai più tosto un sacco di noci che figura humana harai imitato<sup>14</sup>.

Il parallelismo di questo testo con quello citato sopra dal *Codice A* dimostra la continuità della riflessione di Leonardo verso una particolare grazia di atteggiamenti che certo veniva a scontrarsi duramente a Firenze con l'ipertrofia muscolare michelangiolesca, nel *Tondo Doni* come nella *Battaglia di Cascina*, e di qui sembra derivare il tono ironico del paragone col sacco di noci.

Per il discorso aperto sui ritratti interessa in particolare l'accento alle «arie de visi secondo li accidenti», interno al tema emergente dell'espressione fisiognomica: Leonardo se lo era portato dietro a Milano su una vecchia e incerta traccia ficiniana e ne constatava ora una sorprendente riviviscenza, sostenuta da importanti interventi editoriali<sup>15</sup>. Per Firenze il riferimento più diretto è il capitolo *De physiognomonia* nel *De scultura* di Pomponio Gaurico, pubblicato nel dicembre 1504, ma occorre tener conto che questa apparizione fiorentina ha l'aria un poco casuale. La dedica di Marcantonio Placido al giovanissimo Lorenzo Strozzi, figlio di Filippo il Ricco, si accorda in modo poco chiaro con quella del Gaurico al vecchio Ercole d'Este duca di Ferrara; del resto il testo è tutto settentrionale, veneto-emiliano, e anche l'elogio di quattro scultori fiorentini ben scelti (Benedetto da Maiano, Michelangelo, Andrea Sansovino e il Rustici) sembra un'aggiunta dell'ultimo momento, *ad captandam benevolentiam*<sup>16</sup>. Le cose cambiano se invece accostiamo il trattatello del Gaurico, e in particolare il suo capitolo sulla fisiognomica, alla *Quaestio de subiecto physionomiae et chiromantiae* di Alessandro Achillini, pubblicata nel 1503 a Bologna come premessa alla *Chyromantiae et Physionomiae Anastasis* di Bartolomeo Della Rocca, uscita l'anno dopo, quindi in assoluta contemporaneità con il Gaurico. L'affermazione del Gaurico che il capitolo sulla fisiognomica abbia preceduto il *De scultura* sembra a questo punto molto sospetta, essendo l'imberbe Pomponio fratello di Luca Gaurico, astronomo, che frequentava l'ambiente bolognese dei

<sup>14</sup> C. PEDRETTI, *Le note di pittura di Leonardo da Vinci nei manoscritti inediti di Madrid*, VIII lettura vinciana, Firenze 1968, pp. 41, 43, 44, 47, 50; oltre al Pedretti si veda A. M. BRIZIO, *Correlazioni e risposnde fra il ms 8937 della Biblioteca Nacional di Madrid e il ms A dell'Institut de France*. in «L'Arte», dicembre 1968, pp. 106-II. Il ruolo fondamentale di Leonardo negli anni di passaggio tra Quattrocento e Cinquecento si è molto chiarito con J. SHEARMAN, *Leonardo's Colour and Chiaroscuro*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte» 1962. pp. 13-47; J. S. ACKERMAN, *On Early Renaissance Color Theory and Practice*, in *Studies in Italian Art and Architecture 15<sup>th</sup> through 18<sup>th</sup> Centuries*. a cura di H. A. Millon, Roma 1980, pp. 25-36. Per quanto l'intenzione primaria di queste pagine sia il recupero della letteratura artistica prevasariana, non si può ignorare a questo punto quanto sia sensibile la lettura del Vasari proprio sui capolavori leonardeschi psicologicamente più vibranti: *l'Ultima Cena*, la *Battaglia d'Anghiari* e il cartone per la *Sant'Anna*.

<sup>15</sup> «Scriverai di filosomia» si legge su un disegno di Windsor (19018r): cfr. K. CLARK e C. PEDRETTI. *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, vol. III, London 1969, p. 10 (nella riproduzione relativa la scritta si riconosce nella prima linea a sinistra).

<sup>16</sup> Il problema dell'edizione fiorentina non ha destato particolare curiosità negli editori moderni del Gaurico (A. Chastel e R. Klein), mentre andrebbe approfondito; che la ricerca meriti attenzione si ricava da C. DIONISOTTI, *Machiavellerie*, Torino 1980, p. 184.

Bentivoglio come l'Achillini e il Della Rocca. Non ci interessa molto la bega delle precedenze, e in ogni modo per la Firenze di Filippino Lippi e di Piero di Cosimo, ora di Leonardo, Rustici, fra Bartolomeo fu importante la possibilità di conoscere un dibattito scientifico molto fortunato nelle università settentrionali, essendo «... *physionomia et chyromantia speculativae scientiae [...] et non practicae*». Il dibattito finirà per sfiorare, al Nord, la delicata questione dell'anima, ma quando ormai Leonardo aveva altri pensieri e altre cure: nel 1515, se mai avrà avuto curiosità di leggere un'antologia aristotelica pubblicata a Pavia col titolo suggestivo di *Infinita naturae secreta*, avrà sorriso scoprendo proprio all'inizio che ancora era in auge un tema a lui caro e da lui travasato nell'intensità psicologica dei suoi rari ritratti:

Quoniam et animae sequuntur corpora et ipsae secundum seipsas non impassibiles a motibus corporibus (hoc autem manifestum fit valde in ebrietatibus et aegritudinibus), multum namque animae mutatae videntur a passionibus corporis et e econtrario<sup>17</sup>.

La fortuna di Leonardo sul 1515 era molto appannata; nella Roma di Leone X, Raffaello e Michelangelo dettavano legge come pittori di storia, come scultori e come architetti, ma sul fronte dei ritratti il modello restava quello rinnovato da Leonardo per agevole collocazione nello spazio e per intensità e profondità di realizzazione psicologica. Questa scoperta risaliva a molti anni addietro, quando Leonardo era a Milano, ed era stata una scoperta così inquietante per lui che aveva persino pensato di farne avvertiti i futuri spettatori con un motto da inserire su una coperta di ritratto: «Non iscoprire se libertà t'è cara, che '1 volto mio è carcere d'amore».

L'accento all'amore ci riporta vicino a Isabella d'Este, tanto più che quel doppio endecasillabo va datato al 1493, quando Isabella progettava il suo studiolo dedicato ad Anteros, vale a dire ad un amore che non imprigiona, ma libera, che non spaurisce l'anima per un irrazionale smarrimento che è anche desiderio, ma intende condurre l'anima beatamente verso le più alte sfere del cielo. Quell'amore mentale e senza cedimenti è ormai una moda al tramonto quando Isabella scrive la sua lettera a Leonardo. Non doveva passare neppure un anno e tra gli intendenti d'amore doveva scoppiare lo scandalo degli *Asolani* (marzo 1505, per Aldo Manuzio a Venezia), un trattato d'amore appunto senza miti archeologici, favole morali o altro apparato di rimozione; un trattato tutto di fenomenologia sentimentale e di casi psicologici, quasi una confessione.

---

<sup>17</sup> P. ZAMBELLI, «Aut diabolus aut Achillinus». *Fisionomia, astrologia e demonologia nel metodo di un aristotelico*, in «Rinascimento», 1978, pp. 61-64, 72 e 79.