



Il genio del Rinascimento fu tutt'altro che un genio isolato. La mostra inaugurata il 3 ottobre alla Farnesina ricostruisce la sua bottega romana e la sua grande attenzione al lavoro dell'Urbinate

di Antonio Forcellino

Leonardo, Raffaello e il gioco della (reciproca) influenza

Uno dei problemi maggiori che deve affrontare lo studio sull'arte di Leonardo da Vinci è costituito dalla condizione di isolamento costruita dalla mitologia degli ultimi due secoli intorno alla figura e all'opera del grande artista toscano. L'enfatizzazione della genialità di Leonardo passa attraverso il suo isolamento. Leonardo è artista unico, irripetibile e la sua opera non

si pone quasi mai dentro l'ambito rinascimentale ma molto al di fuori di esso. Persino la sua formazione nella bottega del Verrocchio appare sminuita dal principale biografo dell'artista, Giorgio Vasari, che deprime la grandezza del Verrocchio per enfatizzare la grandezza dell'allievo fatto appunto da sé.

Sempre il Vasari orienta in maniera definitiva gli studi successivi affermando che fu Leonardo ad influenzare gli artisti contemporanei e primo tra tutti Raffaello e che non vi furono influenze in senso inverso. Una posizione critica oggi insostenibile dal momento che il corpus dei disegni di Leonardo contempla alcuni disegni che riproducono il David di Michelangelo (Windsor) a testimoniare che Leonardo fu sensibile all'arte degli altri grandissimi contemporanei e che in qualche caso ne subì l'influenza. Ancora più significativa appare la postilla che Federico Zuccari (1540-1609) appose ad una edizione delle Vite del Vasari del 1568 per commentare la pretesa di Vasari di una maggior grandezza di Leonardo rispetto a Raffaello: «Come si scopre sempre (Vasari) parziale in volere preferire i toscani a tutti gli altri, che ardisia antiporre Lionardo a Raphaello, chè per valent'omo che fusse Lionardo, non a comparatione con la gratia, con l'arte e con l'eccellenza di Raphaello, universale, copiose e singulare».

Leggere oggi, nel cinquecentenario della morte di Leonardo, questa affermazione può risultare sorprendente tanto diffusa è invece la convinzione che Leonardo fu di molto superiore a Raffaello. Ma il compito dello studioso è quello di riequilibrare i giudizi critici orientati da facili e superficiali enfasi mediatiche. Federico Zuccari è un testimone prezioso dell'o-

rientamento degli artisti cinquecenteschi riguardo al giudizio critico espresso sui due artisti ed è allo stesso tempo artista molto più fine del Vasari, tanto che un suo giudizio deve essere tenuto in gran conto.

Naturalmente, riequilibrare il giudizio critico con lo studio dei documenti, privandolo delle suggestioni improprie indotte dal mito ottocentesco di Leonardo, non significa voler stabilire confronti e primati che non porterebbero a nulla. Lo scopo di questa mostra è quello di tentare una ricollocazione di Leonardo all'interno del contesto in cui visse gli ultimi anni della sua carriera di pittore. Sembra una procedura critica scontata ma quando si parla di Leonardo nulla è mai scontato, al punto che il suo soggiorno romano è stato quasi cancellato dagli studi sull'artista e se qualcosa, pure di molto importante si è scritto a proposito di tale soggiorno, è stata indagata l'attività di anatomista e ingegnere che Leonardo svolse nella città Eterna, tralasciando l'attività di pittore che vi esercitò con i suoi assistenti Francesco Melzi (1492/93-1570 ca.) un "Lorenzo" e un "Fanfoia" di cui non è stata ancora appurata l'identità, oltre che del sempre presente Salai, Giovanni Giacomo Capriotti (1480 ca.-1524), il cui ruolo è stato chiarito però molto di più in relazione alla vita affettiva del maestro che alla sua attività nella bottega. La mostra tenta di ricostruire proprio l'attività di pittore di Leonardo a Roma, analizzando le tracce documentarie che questa attività ha lasciato dietro di sé.

Il soggiorno romano di Leonardo è circoscritto da alcuni documenti fondamentali. Il primo documento è un appunto autografo di Leonardo che registra la partenza da Milano insieme a tre allievi nel settembre del 1513: «Partii da Milano per Roma addì 24 di settembre 1513 con Giovanfrancesco de Melzi, Salai, Lorenzo e il Fanfoia». Salai è il discepolo amatissimo che vive con lui dal 1490 e che si cimenta con la pittura anche se i documenti al riguardo sono molto rari. Francesco Melzi è l'allievo colto e raffinato entrato in contatto con Leonardo al tempo del secondo soggiorno milanese nel 1507. Melzi si occupa di assisterlo nella cura dei manoscritti, ma è sicuramen-

te dotato di un sicuro talento pittorico attestato da molti documenti e soprattutto dallo stesso Leonardo, che gli lascia in eredità i cartoni, i disegni preparatori e gli attrezzi utili alla professione del pittore. Fanfoia e Lorenzo non sono stati identificati, ma con tutta probabilità si tratta di allievi di non grandissimo rilievo le cui tracce si perdono successivamente.

Il secondo documento che risulta illuminante per avvicinarci al soggiorno romano è la misura e stima, redatta nel dicembre dello stesso anno 1513, dei lavori fatti in Belvedere nel Vaticano per sistemare l'alloggio/bottega destinato alla piccola famiglia di Leonardo. Il primo documento ha principalmente il valore di una cesura cronologica che possiamo interpretare dando un rapido sguardo alla situazione politica in Italia in quel settembre del 1513. Milano è ancora una volta al centro di uno scontro militare che oppone la casa di Francia a quella degli Asburgo e mette in serio pericolo la tenuta del governatore francese, che aveva fino a quel punto protetto Leonardo colmando di attenzione e affidandogli incarichi che però l'artista non aveva portato a termine.

A Roma si era da poco insediato il nuovo papa, Giovanni de' Medici (1475-1521), Leone X (1513-1521), figlio di Lorenzo il Magnifico, che aveva tenuto Leonardo in grandissima considerazione prima della sua partenza per Milano nel 1482. Il 10 settembre in Campidoglio si erano tenute feste e celebrazioni straordinarie in onore del fratello del papa, Giuliano de' Medici, al quale era stata conferita la cittadinanza onoraria. L'eco di tali feste non si era ancora spento e le corti italiane facevano a gara per congratularsi con i figli di Lorenzo che avevano in pochi mesi conquistato il soglio di Pietro e la città più ricca e potente d'Italia, Firenze, su cui i Medici aspiravano a stabilire un principato familiare. Leonardo si reca a Roma ospite non del papa ma di suo fratello Giuliano, benché l'appartamento che gli viene preparato sia collocato nel Belvedere vaticano; quindi potremmo dire che l'artista è dunque ospite di entrambi i fratelli, sovvenzionato da Giuliano ma ospitato materialmente da Leone X.

È Giuliano de' Medici che lo incarica di alcuni lavori

e provvede all'appannaggio mensile per sé e la sua famiglia, come attesta il pagamento registrato nel suo libro mastro: «A Lionardo da Vinci per sua provvisione d. XXXIII e più VII al detto per la provvisione di Giorgio tedesco». Questa situazione ambigua non ha altra spiegazione se non che Giuliano e Leone X, pur apprezzando il genio di Leonardo, non si sentono sicuri di potergli affidare incarichi di grande responsabilità e lo ospitano con una vaga promessa di servizi da rendere, computati con uno stipendio relativamente modesto. È solo il caso di ricordare che in quel momento Roma è fervida di iniziative artistiche e che una schiera di pittori, scultori, architetti, sono alle prese con un rinnovamento totale della città. Nessuno di questi importanti incarichi verrà affidato a Leonardo e già la scelta dell'alloggio destinatogli solleva alcuni problemi riguardo alla considerazione in cui è tenuto in città. Giuliano occupa il grande palazzo Orsini nel centro pulsante della città, a Montegiordano, dove tiene una corte

così fastosa che gli ambasciatori veneti ne riferiscono alla Serenissima con toni scandalizzati: «Sta con più corte e pompa lì in Roma che non stava il duca Valentino al tempo do papa Alessandro». Non gli mancherebbe certo spazio per accogliere l'artista al quale, secondo le informazioni reperibili nella misura e stima viene destinato un alloggio-officina più che modesto, peraltro in una zona, quella del Belvedere, che è abitata da artigiani impegnati nella produzione di beni di consumo per la corte papale ma anche per il mercato cittadino. L'individuazione esatta dell'alloggio occupato da Leonardo nell'autunno del 1513 è problematica perché, a tale data, Bramante, sua antica conoscenza milanese, sta sistemando l'area collegandola ai palazzi Vaticani affiancati alla vecchia Basilica (anch'essa in restauro), con il monumentale corridoio teatrale che supera la differenza di quota della collina con un triplo ordine di arcate sui lati est ed ovest del grande invasato.

Dopo di lui l'area subirà notevoli trasformazioni sicché è possibile individuare la zona ma non esattamente l'alloggio. La misura e la stima però ci offrono indicazioni per noi vitali per capire cosa Leonardo volesse e dovesse fare a Roma. Dalle misure degli ammattonati ricaviamo che ci sono alcune camere non grandissime. Ancora più interessante è la misura di un tramezzo lungo che ci attesta che Leonardo la-

vorava in una officina molto ampia, anche se questo ambiente era un ambiente di passaggio, aperto all'indiscreto transitare di altri artigiani, come Leonardo stesso lamenta in una lettera a Giuliano dei Medici datata 1515: «Non posso per via di costui fare cosa segreta, perché quell'altro li è sempre alle spalle. Perché l'una stanza riesce nell'altra». Ancora più significativa è un'altra indicazione data dalla misura e stima. Tra gli arredi (modestissimi per la verità) troviamo la forniture di «uno banco da macinare i colori».

La presenza di questo strumento computato dai mastri falegnami e muratori è fondamentale ai fini della nostra ricerca perché il banco per macinare i colori caratterizza indubbiamente lo studio di Leonardo come una bottega di pittore. La banchetta era un tavolo con risvolto sul quale era applicato un piano di marmo su cui macinare il pigmento con una pietra spesso di porfido o di altro minerale. Leonardo nel 1511, si era procurato a «Mombacco sopra Saluzzo»

Diversi critici ritengono che la composizione leonardesca abbia influenzato la Fornarina

ai piedi del Monviso, un marmo particolarmente duro proprio per usarlo come macina per i colori. Tutti i grandi pittori rinascimentali avevano in bottega questa apparecchiatura fondamentale. Ce lo conferma l'inventario redatto dal notaio alla morte di Sebastiano del Piombo a Roma un triste

sabato di giugno del 1547. Benché i pigmenti si vendessero già confezionati presso vari laboratori sparsi in Italia (Ferrara era specializzata per il lapislazzuli, importato dall'oriente dai mercanti ebrei), i grandi pittori non potevano rinunciare ad un trattamento degli stessi pigmenti per ottimizzarne la dimensione e la purezza. E Leonardo proprio del raffinamento degli olii, delle vernici e dei pigmenti aveva fatto una vera e propria religione, come attestano molti suoi appunti oltre che i resoconti lasciati dal Vasari: «Fece infinite di queste pazzie, et attese alli specchi, e tentò modi stranissimi nel cercare olii per dipingere e vernice per mantenere l'opere fatte». Dunque tutte le fonti documentarie sono concordi, cioè che Leonardo fa attrezzare in Belvedere è essenzialmente una bottega da pittore. Il fatto che Leonardo si fosse trasferito a Roma per dipingere con i suoi allievi non dovrebbe stupirci; eppure questa circostanza è passata del tutto in secondo piano nei rari studi condotti sull'attività del maestro a Roma. Gli studi sulla bonifica delle pianure Pontine testimoniati dal superbo disegno aereo di Oxford, gli studi sulla generazione umana condot-



ti sui feti, anch'essi testimoniati dai superbi disegni di Windsor, e le tracce documentarie di una lite occorsa a Leonardo a proposito di alcuni specchi che stava costruendo con un assistente tedesco per Giuliano de' Medici, hanno fatto sì che tutta l'attenzione fosse rivolta a queste attività dimenticando che l'attività principale di Leonardo e della sua bottega era quella di pittore.

I dipinti transitati in Belvedere

Che Leonardo e i suoi assistenti si fossero dedicati alla pittura in Belvedere è confermato anche da un altro documento datato 10 ottobre 1517, dopo il suo trasferimento ad Amboise. In quella data Leonardo ricevette la visita del cardinale d'Aragona e del suo segretario Antonio de Beatis ai quali mostrò orgoglioso tre dipinti bellissimi che si era portato dall'Italia e sui quali aveva lavorato a Roma. Si tratta di una *S. Anna con la Vergine e il Bambino*, un *San Giovanni* e «una certa donna fiorentina» che generalmente si riconosce nella *Gioconda* oggi al Louvre insieme agli altri due quadri. Secondo la testimonianza del De Beatis a quella data Leonardo era affetto da una paralisi al braccio che gli impediva di dipingere, il che vuol dire che sostanzialmente i dipinti erano stati ultimati a Roma.

Altri documenti poi, ci certificano che non furo-

no solo quei tre quadri a transitare per la bottega del Belvedere, ce ne furono altri, almeno dodici, secondo l'elenco che troviamo annotato dal notaio milanese dopo la morte di Salaì nel 1525. Questo elenco, molto importante, fotografa l'insieme delle composizioni a cui la bottega di Leonardo lavora sotto gli occhi e con l'aiuto diretto del maestro negli anni precedenti la sua morte. Se Leonardo dedicava poco tempo alla pittura e si interessava di specchi, bonifiche e anatomia, i suoi assistenti continuavano a dipingere, secondo quella modalità che era stata registrata da Pietro Novellara già ai primi del secolo a Firenze: «Altro non ha fatto se non che due suoi garzoni fanno retracti et lui ale volte in alcuno mette mano». Il maestro forniva i cartoni e guidava gli allievi intervenendo lui stesso con i pennelli per sfumare un'ombra o rinvigorire un'espressione, una modalità che rende oltremodo arduo distinguere e appurare l'autografia di dipinti generalmente classificati come copie di bottega ma in realtà in parte autografi del maestro, come dimostrano i prezzi molto alti attribuiti ai quadri di Salaì. A tale riguardo va notata la disparità di prezzo attribuita al dipinto di *Gioconda* (100 scudi) e a quello della «meza nuda», considerato quattro volte inferiore (25 scudi). Tale disparità può spiegarsi solo con il fatto che nel quadro di *Gioconda* era evidente l'intervento di Leonar-

La Fornarina (1518-1529) di Raffaello e a sinistra La Gioconda (1503-1504) di Leonardo da Vinci.

Nella pagina precedente un autoritratto di Leonardo datato 1515.

Nella pagina successiva Studio di panneggio (1473-1480) di Leonardo da Vinci

do anche nella pittura mentre nel quadro di «meza nuda» l'intervento del maestro doveva essersi limitato solo alla fornitura del cartone...

A meno che non si voglia ipotizzare che Salai, del cui talento pittorico ancora oggi non abbiamo nessuna prova, avesse di sua spontanea iniziativa realizzato quelle composizioni basandosi sul ricordo delle composizioni del maestro. Ma questa ipotesi sembra decisamente farraginosa.

Le tracce documentarie confermano dunque che nell'alloggio del Belvedere era all'opera la bottega di Leonardo e soprattutto quel Francesco Melzi «dipintore molto più alacre del maestro» se dobbiamo prestare fede alla testimonianza di Baldassarre Castiglione che, come già il Novellara, rimase stupito della insofferenza di Leonardo per l'attività di pittore anche nel periodo romano. A Roma furono soprattutto i suoi allievi a mandare avanti il lavoro e a diffonderlo, anche se il maestro a volte interveniva a correggere e migliorare i passaggi più difficili dei dipinti, che in tal modo raggiungono prezzi esorbitanti, se dobbiamo tenere fede alle valutazioni del notaio milanese: 200 scudi per una *Leda* o 100 per la *Gioconda*, cifre che lasciano supporre che non si trattasse di semplici copie.

Leonardo era «impacientissimo ai pennelli» non solo nella Firenze dei primi del Cinquecento ma anche nella Roma rutilante del 1513, dove i principali artisti del secolo, Raffaello, Michelangelo, Baldassarre Peruzzi, Sebastiano del Piombo, Sodoma, per citarne solo alcuni, stavano cambiando per sempre il volto della città eterna.

L'influenza di Roma e su Roma

Seppure insofferente alla pittura, Leonardo stava lavorando ancora ad alcune composizioni pienamente autografe, come i tre dipinti poi comprati da Francesco I ed oggi al Louvre (*Gioconda*, *San Giovanni e Sant'Anna*), ma nel grande studio di Belvedere erano presenti altre composizioni. Che tipo di influenza esercitarono questi dipinti sull'intera città? C'è anche un'altra questione che rimane del tutto sospesa fino ad oggi e alla quale vogliamo portare un nuovo contributo: l'influenza che Roma e i suoi artisti grandissimi, primi Raffaello e Michelangelo, esercitarono su Leonardo. La questione è stata orientata molto fermamente da Vasari nel senso di un'influenza esercitata dal solo Leonardo sugli altri artisti e ha finito per condizionare la critica dei secoli successivi. Non

furono dello stesso avviso Leone X che scelse Raffaello (e Sebastiano) per celebrare la grandezza del suo papato e non lo furono nemmeno Castiglione, Bembo e altri grandi intellettuali del XVI secolo.

Sgombrando il campo dalle forzature di Vasari, consolidate dalla mitologia ottocentesca, è ragionevole ritenere che anche nel caso di Leonardo le influenze rispetto all'ambiente cittadino furono reciproche. Nel suo soggiorno romano Leonardo fu verosimilmente influenzato dalle ricerche e dagli artisti attivi in città. Almeno questo sembrerebbe dimostrare la questione da tempo dibattuta dei due dipinti che sono sembrati generare uno dall'altro, la *Gioconda Nuda*, nata in bottega da un cartone di Leonardo e citata già nell'elenco del Salai, «una meza nuda», e la *Fornarina* di Raffaello, che autorevoli critici come Konrad Oberhuber hanno ritenuto influenzata dalla composizione leonardesca. Oggi, con i nuovi elementi venuti alla luce dalle analisi diagnostiche condotte sulla Fornarina e con il riconoscimento di quello che sembra indiscutibilmente l'archetipo di questo dipinto, il tipo della *Venere Medici*, celebre scultura esemplata sulla Venere Cnidia di Prassitele (della quale in mostra si espone indicativamente una replica romana particolarmente vicina all'esemplare medico), è ragionevole sostenere il contrario. La coincidenza nella statua e nel dipinto di Raffaello della posizione delle dita che sfiorano il seno, l'armilla sul braccio sinistro, potrebbero far supporre che sia stato Leonardo ad essere influenzato da Raffaello nell'ideazione della *Gioconda Nuda*. La *Fornarina*, purtroppo oscurata da una leggenda nata quando era impossibile ormai cogliere la vera dimensione della libertà e della sensualità rinascimentali, nasce come un gioco raffinato concepito da un gruppo di intellettuali che stava resuscitando l'antico e che stava dando vita e carne alle testimonianze che continuavano ad emergere dal sottosuolo romano. La *Fornarina* è una Venere fatta carne e tornata nella colta società romana del secondo decennio, che poteva apprezzare anche la citazione antichizzante della Venere in tutto il suo valore archeologico. Raffaello non voleva resuscitare solo «l'antiqua architettura» ma il mondo antico nel suo insieme.

Questa rievocazione archeologica rappresenta un gioco intellettuale nel quale si inserisce perfettamente il dipinto della *Fornarina*. Il carattere di evocazione classica del dipinto fu chiaro già ai primi commentatori del quadro ma in seguito lasciò il posto alla leggenda di un'amante focosa di Raffaello che lo



avrebbe addirittura condotto alla morte. Del resto se consideriamo, come sembra chiaro, la *Fornarina* una Venere Incarnata, una statua antica divenuta carne, è proprio in Raffaello che troviamo i precedenti di questa sorta di raffinato gioco intellettuale che resuscita le immagini e le architetture antiche dandovi la grazia del disegno e del colore. Uno degli esempi più pertinenti che si possono portare a testimonianza è il cartone preparatorio per l'arazzo della Sistina con *Il sacrificio di Litra* databile al 1514-15, nel quale Raffaello - compiaciuto - riprende fin nei minimi dettagli e con evidente scopo di citazione uno dei più famosi rilievi in marmo di età Traiana: una scena di sacrificio che decora il fionico dell'Arco di Traiano a Benevento, conosciuto a tutti gli artisti dell'epoca per essere stato più volte riprodotto nei disegni dei viaggiatori (Giuliano da Sangallo) già dalla metà del secolo precedente. La puntigliosità con la quale Raffaello descrive la custodia del pugnale del sacerdote inginocchiato o l'ascia del sacrificatore che sta per abbattere il colpo sul toro sono il pendant naturale dell'armilla sul braccio della Venere Cnidia e del delicato gesto della mano destra, posta a protezione (ma non tanto) del seno.

D'altro canto le influenze di Leonardo sull'ambien-

Secondo una stima notarile dell'epoca, Leda valeva 200 scudi e la Gioconda 100

te romano sono più che evidenti proprio nell'edificio simbolo di quell'età dell'oro del Rinascimento romano, la Villa Farnesina Chigi, che non a caso ospita la mostra. Il classicismo raffaellesco è celebrato nell'affresco della Galatea e nella Loggia di Amore e Psiche, ma è proprio il dipinto di *Galatea* che subito solleva la questione dell'influenza di Leonardo su Raffaello. La *Galatea* (sicuramente dipinta prima dell'arrivo di Leonardo a Roma) è la naturale e straordinaria evoluzione della *Leda* di Leonardo, vista da Raffaello nell'ultima fase del suo soggiorno fiorentino. Seguendo un percorso creativo che s'individua lungo tutta la sua attività professionale, e che è nutrimento al suo inarrivabile talento, Raffaello coglie la novità della posizione della *Leda* (forse l'unica figura direttamente ispirata a Leonardo da una statua antica) ma ne coglie anche i limiti, la staticità e la lontananza umana e psicologica. Con la sua *Galatea*, Raffaello trasforma in maniera dinamica il modello leonardesco regalando nello stesso tempo umanità e calore e facendolo diventare uno dei paradigmi iconografici e stilistici di tutta la pittura romana di quegli anni. Tramite l'affresco della *Galatea*, le ricerche più ardite di Leonardo approdano a Roma attraverso il suo migliore interprete e fecondano l'arte dei contemporanei.

La mostra

Leonardo fu a Roma tra il 1513 e il 1517, al seguito del fratello di papa Leone X (1513-21), Giuliano de' Medici, prima di partire per la Francia. La mostra "Leonardo a Roma. Influenze ed eredità" curata di Roberto Antonelli e da Antonio Forcellino (autore di molti libri su Leonardo, fra i quali *Gli ultimi giorni di Leonardo* - Rizzoli, 2014 - e *Leonardo genio senza pace* - Laterza, 2017 - ora anche in audiolibro Emons letto da Alessandro Benvenuti) è realizzata dall'Accademia nazionale dei Lincei e dalla Fondazione Primoli. L'esposizione illumina il periodo meno studiato del percorso di Leonardo e la sua permanenza a Roma dove con i suoi assistenti eccezionalmente tenne bottega, influenzando moltissimo gli artisti presenti in città. L'esposizione nella Villa Farnesina, in via della Lungara 230 a Roma resterà aperta fino al 12 gennaio 2020 (catalogo Bardi Edizioni). Il 24 ottobre apre la grande mostra su Leonardo al Louvre.