



Achademia Leonardi Vinci

Publisher: FeDOA Press – Centro di Ateneo per le Biblioteche dell'Università di Napoli Federico II – Registered in Italy
Publication details, including instructions for authors and subscription information: <http://www.achademialeonardivinci.it>

L'Adorazione dei Magi di Leonardo **tra Leon Battista Alberti e Cristoforo Landino**

Margherita Melani

To cite this article: Melani M. (2022), *L'Adorazione dei Magi di Leonardo tra Leon Battista Alberti e Cristoforo Landino*: Achademia Leonardi Vinci, 2022, anno II, n. 2, 37-52.

FeDOA Press makes every effort to ensure the accuracy of all the information (the “Content”) contained in the publications on our platform. FeDOA Press, our agents, and our licensors make no representations or warranties whatsoever as to the accuracy, completeness, or suitability for any purpose of the Content. Versions of published FeDOA Press and Routledge Open articles and FeDOA Press and Routledge Open Select articles posted to institutional or subject repositories or any other third-party website are without warranty from FeDOA Press of any kind, either expressed or implied, including, but not limited to, warranties of merchantability, fitness for a particular purpose, or non-infringement. Any opinions and views expressed in this article are the opinions and views of the authors, and are not the views of or endorsed by FeDOA Press. The accuracy of the Content should not be relied upon and should be independently verified with primary sources of information. FeDOA Press shall not be liable for any losses, actions, claims, proceedings, demands, costs, expenses, damages, and other liabilities whatsoever or howsoever caused arising directly or indirectly in connection with, in relation to or arising out of the use of the Content.

This article may be used for research, teaching, and private study purposes. Terms & Conditions of access and use can be found at <http://www.serena.unina.it>

It is essential that you check the license status of any given Open and Open Select article to confirm conditions of access and use.

Per te poeta fui, per te cristiano:
ma perché veggi mei ciò ch'io disegno,
a colorare stenderò la mano

Dante Alighieri, *Commedia*,
Purgatorio, XXII, 73-75

NEL 1481, stando ai documenti noti, Leonardo lavora all'Adorazione dei Magi: pala dall'iconografia complessa, ancora ricca di interrogativi a partire dall'identificazione dei personaggi – magi inclusi – che 'ruotano' intorno alla Vergine col Bambino. L'iscrizione a lettere capitali "giovanni" individuata durante l'ultimo intervento di restauro, in corrispondenza dell'uomo anziano con una mano sulla fronte, a destra del Bambino Gesù, ha riproposto il problema dei possibili ritratti inseriti nella composizione¹.

¹ Per maggiori informazioni sull'opera e sull'ultimo restauro si veda *Il restauro dell'Adorazione dei Magi di Leonardo: la riscoperta di un capolavoro*, Ciatti, Marco e Frosinini, Cecilia (eds.), Firenze: Edifir, Opificio delle pietre dure, 2017 con bibliografia precedente; per una rassegna dei disegni relativi a questa pala si rimanda a Bambach, Carmen C., *Leonardo da Vinci Rediscovered*, New Haven-London: Yale University Press, 2019, vol. I, pp. 238-277. L'iscrizione individuata da Roberto Bellucci (in "L'Adorazione dei Magi e i tempi di Leonardo." In *Il restauro dell'Adorazione dei Magi*, 2017, pp. 63-108, in particolare p. 94) è posta in corrispondenza dell'uomo anziano con una mano sulla fronte, a destra del bambino Gesù; Bellucci ipotizza che possa trattarsi del ritratto di fra' Giovanni Battista da Bologna, all'epoca priore dei canonici agostiniani di San Donato a Scopeto, probabile ideatore del programma iconografico secondo Alessandro Cecchi; cfr. "L'Adorazione di Magi di San Donato a Scopeto e le altre commissioni non soddisfatte da Leonardo." In *Il cosmo magico di Leonardo: l'Adorazione dei Magi restaurata*, catalogo della

1481: l'Adorazione dei Magi di Leonardo tra Leon Battista Alberti e Cristoforo Landino

MARGHERITA MELANI



Paris
Louvre, inv. 2258

Nel groviglio degli astanti che si accalcano intorno alla Vergine, Umberto Baldini aveva notato, sulla destra della composizione, un volto maschile molto simile al profilo iconico di Dante Alighieri². Una ipotesi evocata, rigettata in modo non sempre palese, rimasta sottotraccia, che proprio per la sua natura aleatoria è qui considerata solo come il punto di partenza di una riflessione di natura più ampia che prende le mosse dal 1481 che è l'anno di stampa della prima edizione commentata della *Commedia* dantesca con illustrazioni di Sandro Botticelli³. Nel 2013 ebbi modo di parlare di questa riflessione con Carlo Pedretti che, con la sua consueta generosità, mi incitò ad approfondire l'argomento recuperando la lezione di Ferdinando Ranalli di Noretto in Abruzzo (1813-1894): letterato e filosofo di indiscusso valore⁴, che aveva cercato di dare

una accurata quanto coraggiosa disamina del rapporto Dante/Leonardo in termini di affinità elettive. Ranalli aveva affrontato il tema in più occasioni, le pagine più importanti sono confluite nella sua *Storia delle Belle Arti in Italia* del 1845 e ancora nel suo successivo *Degli ammaestramenti di letteratura* del 1857⁵. L'idea di Ranalli era di dimostrare quello che può apparire un paradosso: cioè che Leonardo è più prossimo a Dante di Michelangelo, al punto che Leonardo avrebbe potuto illustrare la *Divina Commedia* meglio di Michelangelo. È noto che oltre a Botticelli anche Michelangelo si misurò con le illustrazioni della *Commedia* dantesca con una serie di disegni a penna che erano in una copia dell'incunabulo del Landino che tradizione settecentesca vuole andata perduta in un naufragio nel Tirreno⁶. La triangolazione Dante/Michelangelo

mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 28 marzo-24 settembre 2017), Giunti: Firenze-Milano, 2017, pp. 27-33 in particolare p. 32 nota 6.

² Baldini, Umberto, *Un Leonardo inedito*, Firenze: UIA, 1992.

³ Scapecchi, Piero, "Cristoforo Landino, Niccolò di Lorenzo e la 'Commedia'." In *Sandro Botticelli. Pittore della Divina Commedia*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 20 settembre-3 dicembre 2000), Gentile, Sebastiano (ed.), Ginevra: Skira, 2000, vol. I, pp. 44-47 con bibliografia precedente.

⁴ Si veda Moretti, Mauro in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 86 (2016), *ad vocem*.

⁵ Ranalli, Ferdinando, *Storia delle Belle Arti in Italia*, Firenze: Società Editrice Fiorentina, 1845, pp. 298-299 "Leonardo fu, come Dante, attevole a tutte le diligenze e a tutte le espressioni dell'arte [...] pure crediamo che dove s'avesse dovuto condurre in pittura, tutta o gran parte di quella [i.e. *Divina Commedia*] (e certo sarebbe stata la più importante opera che si avesse mai potuto fare), nessuno pari a Leonardo l'avrebbe ritratta con tutte quelle considerazioni o modi d'arte che usò il Poeta nel descriverla; cioè di rendere ogni cosa così vera, così varia, così rilevata, che le immagini quasi dardi, s'avessino da conficcare negli animi de' riguardanti, e s'avesse a provare diletto in tutti i punti, e in fine tutta si dovesse sentire la universale perfezione dantesca." Si veda anche dello stesso *Degli ammaestramenti di letteratura: libri quattro*, Firenze: Le Monnier, 1857. Questo studio prende le mosse da una conversazione avuta con Carlo Pedretti e delle sue note di lettura al testo di Ranalli, di cui possedeva la terza edizione (1863) che teneva nella libreria già in camera da letto; titolo che oggi è parte della Biblioteca Pedretti (SP/H/L6/50/1-4). Le note di Ranalli su Dante sono state anche il *focus* del contributo di Carlo Pedretti "Leonardo e Dante." *Achademia Leonardi Vinci*, IV (1991), pp. 204-210; tutti i passaggi di Ranalli sul binomio Dante/Leonardo sono stati riproposti da Pedretti in Appendice al suo contributo.

⁶ "sullo spazioso margine della prima edizione del Commento del Landino, avea disegnato [i.e. Michelangelo] a penna tutto quello, che in essa Cantica si contiene, cioè un numero innumerevole di nudi eccellentissimi, e in attitudini maravigliose. Questo libro preziosissimo, e che da solo bastava a decorare la libreria di qual si voglia gran Monarca però in mare avanti la metà del secolo decorso tra Livorno, e Civitavecchia con tutto il resto dell'equipaggio consistente in tutti i marmi, e bronzi, e studj, e altri arnesi del celebre nostro Antonio Montauti, a cui richiamato a Roma in qualità di Architetto Soprastante della Fabbrica di S. Pietro, era stato il tutto d'ordine suo

lo/Leonardo ruota in gran parte attorno al celebre aneddoto dell'Anonimo Gaddiano che merita di essere ricordato nella sua interezza:

Et passando ditto Lionardo insieme con P. da Gavine da Santa Trinita, dalla pancaccia delli Spini, dove era una ragunata d'huomini da bene et dove si disputava un passo di Dante, chiamaro detto Lionardo, dicendogli che dichiarassi loro quel passo; et a caso a punto passò Michele Agnolo, et chiamato da uno di loro rispose Lionardo: "Michele Agnolo ve lo dichiarerò egli". Di che parende a Michele Agnolo l'havessi detto per sbeffarlo, con ira gli rispose: "Dichiaralo pur tu che (volesti far) facesti uno disegno di uno cavallo per gittarlo in bronzo e non lo potesti gittare et per vergogna lo lasciati stare". Et detto questo voltò loro le rene et andò via. Dove rimase Lionardo che per le dette parole diventò rosso [...].⁷

L'evento, avvenuto nei pressi di Palazzo Spini, poi Ferroni, lungo la centralissima via Tornabuoni⁸, è uno spaccato di vita fiorentina in cui è evidente il ruolo della lezione dantesca nel coevo dibattito culturale. Ecco che la conclusione di enfatica e ponderata eloquen-

za del Ranalli, oggi spesso dimenticata, sembra più che mai convincente:

Questo riscontro fra le arti del disegno e quelle della parola rispettivamente all'armonia generale, è sì vicino che non si potrebbe trovare il maggiore; e più ancora si dimostrerebbe ragguagliando la maniera di Lionardo da Vinci con quella di Dante. Il quale comunemente è paragonato con Michelangelo, e certamente con quello co-spira nel forte immaginare e fortissimo sentire, ma nel modo di esprimere assai se ne dilunga [...] Finalmente il congiungere e armonizzare il fiero e risoluto grandeggiare col minuto e diligente finire, non si riscontra in altri così manifesto come in Lionardo fra' dipintori, e in Dante fra gli scrittori⁹.

Sebbene la *Commedia* non sia mai citata nell'elenco dei libri posseduti da Leonardo, conosceva bene il testo ed aveva sicuramente almeno una copia di altri volumi danteschi quali il *Convivio* e la *Quaestio de aqua et terra*, due testi acquistati dopo la sua prima fase fiorentina¹⁰. La *Commedia* nell'edizione di Cristoforo Landino dovette essere per Leonardo una delle letture più importanti fin dal primo periodo fiorentino. Carlo Dionisotti nota che

spedito"; in Moreni, Domenico, *Illustrazione storico-critica di una rarissima medaglia rappresentante Bindo Altoviti opera di Michelangelo Buonarroti*, Firenze: Magheri, 1824, pp. XXXI-XXXII, nota.

⁷ Trascrizione tratta da Vecce, Carlo, *Leonardo*, Roma: Salerno, 1998, pp. 362-363.

⁸ Attuale sede del Museo Ferragamo. Un'immagine quattrocentesca di Palazzo Spini Ferroni è negli affreschi di Domenico Ghirlandaio all'interno della Cappella Sassetti nella vicina chiesa di Santa Trinita con le *Storie di San Francesco*; la scena con il *Miracolo del fanciullo resuscitato* posta al centro della cappella, poco sopra l'altare, mostra nello sfondo della scena la caduta del fanciullo da una finestra di Palazzo Spini e, in primo piano, il miracolo compiuto da San Francesco che ridiede vita al fanciullo.

⁹ Ranalli, Ferdinando, *Degli ammaestramenti di letteratura: libri quattro*, Firenze: Le Monnier, 1863, vol. I, Capitolo VI, pp. 654-655. Pagina che lo stesso Pedretti aveva annotato con i suoi segni di lettura nella sua copia personale (Lamporecchio, Biblioteca Pedretti, SP/H/L6/50/1-4).

¹⁰ Sui testi di Dante presenti nella biblioteca di Leonardo si veda *La biblioteca di Leonardo*, Vecce, Carlo (ed.), Firenze: Giunti, 2021 *ad vocem*; nello specifico si rimanda ai contributi di Annalisa Cipollone per la *Commedia* (pp. 196-199) e il *Convivio* (pp. 199-201) e a quelli di Domenico Laurenza e Michele Rinaldi per la *Quaestio de aqua et terra* (pp. 201-204); tutti con bibliografia precedente.

artisti e letterati presenti a Firenze nel decennio tra il 1470 e il 1480 non frequentavano l'ambiente "dell'umanesimo ellenizzante e neoplatonico, né quello dello stil novo umanistico e toscano insieme, inaugurato proprio allora da Poliziano"¹¹. Quello fiorentino era un ambiente "trito e spianato" alimentato da una letteratura 'popolareggiante', nutrita dalle conversazioni orali, dalle declamazioni improvvisate, da novelle o facezie o indovinelli o rime e da canzoni da ballo, romanzi e non solo che è alla base del *Morgante* di Luigi Pulci¹², testo da cui Leonardo ricaverà il nome di 'Salai' per il suo giovane quanto vivace allievo Gian Giacomo Caprotti¹³. In questo contesto storico culturale la *Commedia* commentata da Cristoforo Landino è frutto di una "doppia azione: una remota e personale, nata nello Studio e riconducibile alla vicenda culturale di Landino; l'altra pubblica, nata nei saloni di Via Larga o in Palazzo della Signoria [...] da leggere [...] come momento di una più generale campagna di recupero della tradizione volgare fiorentina e di inequivoca espressione

di una volontà di egemonia culturale" di origine laurenziana¹⁴.

Sul binomio Dante e Leonardo molto è stato scritto; sono stati identificati alcuni riferimenti, diretti ed indiretti, al testo dantesco¹⁵ così come sono stati già più volte ricordati i pochi disegni di Dante eseguiti da Leonardo, a partire dal piccolo ritratto a penna nella parte inferiore sinistra di un celebre foglio con studi per la fusione del monumento Sforza ed altre note (RL 12349), pagina databile al 1492-93, che presenta note successive a pietra rossa¹⁶. Nel verso dello stesso foglio, sopra altri studi per la fusione del monumento Sforza, si legge una lunga nota, scritta da sinistra verso destra, con nomi di persone, seguita da citazioni da *L'Acerba* di Cecco d'Ascoli, un verso ispirato al *Trionfo del Tempo* di Petrarca e sotto, con carattere più piccolo ma sempre con lo stesso *ductus* calligrafico, l'inizio di un sonetto del *Canzoniere* di Petrarca che termina con due terzine dell'*Inferno* dantesco. Si tratta di una celebre pagina proprio perché qui – come notava Carlo Dionisotti – "ecce-

¹¹ Dionisotti, Carlo, "Leonardo uomo di lettere." *Italia medievale e umanistica*, 5 (1962), pp. 183-216.

¹² Pulci, Luigi, *Morgante*, Firenze: San Jacopo a Ripoli, 1481-1482. *L'editio princeps* risale al 1478, seguita da un'edizione ampliata detta il *Morgante maggiore*, con l'aggiunta di cinque cantari. Citato tra i titoli elencati nel Codice Trivulziano (f. 2r) e ancora nel Codice Atlantico (f. 559r [210r-a], c. 1495). Cfr. Fanini, Barbara, "Luigi Pulci, Morgante." In *La biblioteca di Leonardo*, 2021, pp. 367-368, con bibliografia precedente.

¹³ Nella bibliografia dedicata a Salai si segnala Marani, Pietro C., *Le calze rosa di Salai*, Milano: Skira, 2011; Melani, Margherita, "Salai nei documenti." In *Leonardo da Vinci. L' "Angelo incarnato" & Salai*, Pedretti, Carlo (ed.), 2011, vol. II, pp. 500-531; Zecchini, Maurizio, *Il Caprotti di Caprotti: storia di un pittore che non c'è*, Venezia: Marsilio, 2013.

¹⁴ Procaccioli, Paolo, "Introduzione." In Cristoforo Landino, *Commento sopra la Comedia*, Procaccioli, Paolo (ed.), Roma: Salerno Editrice, 2001, vol. I, pp. 20-21.

¹⁵ Già evidenziati da Solmi ("Le fonti dei Manoscritti di Leonardo da Vinci." *Giornale storico della Letteratura Italiana*, suppl. 10-11, 1908, pp. 1-134), più recentemente riassunti da Anna Pegoretti ("Leonardo e Dante: appunti per una ricerca inevitabile." In *Da Dante a Berenson: sette secoli tra parole e immagini: omaggio a Lucia Battaglia Ricci*, Pegoretti, Anna e Balbarini, Chiara (eds.), Ravenna: Longo Editore, 2018, pp. 197-219), ora nuovamente messi in luce e aggiornati da Cipollone (in *La biblioteca di Leonardo*, 2021, pp. 197-199).

¹⁶ Leonardo, *Studi per la fusione del monumento Sforza e altre note*, penna e inchiostro e pietra rossa, 278 x 191 mm, Windsor, RL 12349, c. 1492-93. L'iscrizione a pietra rossa che si giustappone al ritratto di Dante è una nota sul movimento dell'acqua: "doma[n] sella superficie del | l'acqua posta più alta che la | sua spera osserverà quella parte del | circhulo simile a quello della sua spera". Per la trascrizione completa si veda la scheda di Bambach, Carmen C. in *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, exhibition catalogue (New York, The Metropolitan Museum of art, 22 January-30 March 2003), Bambach, Carmen C. (ed.), New York: Yale University Press, 2003, n. 64, pp. 430-435.

zionalmente sono allineate, tutte di seguito, ben sei citazioni poetiche”¹⁷:

Johannes Antonius di Johannes Ambrosius de Bolate

Chi perde il Tempo e virtu non acquista
~~q~~, ~~qu~~-quanto più ~~ge~~ ~~q~~ pensse l'animo più
 s'attrista¹⁸

Virtù non ha ni poterebe avere chi lassa honore
 per aquistare havere

Non vale fortuna a chi non s'afatigha //
 perfectò don non s'a senza gran pena¹⁹

Coluy si fa felice che virtù investiga²⁰

Passano nostri triunfi, nostre pompe²¹

La gola e 'l sonno e l'otiose piume Anno
 dal mondo ogni virtu sbandita | tal che dal
 corso suo quasi smarrita Nostra natura e
 vinta dal costume²²

Ormai · chonvien · chosì che ttu tti · spol-

tri · Disse · il maesstro · ché sseggiendo ·
 in piuma in fama · non si vien · né ssocto
 · choltri · Senza · la qual · chi ssua · vita ·
 chonsuma tal · veststigia · in terra · di sé ·
 lascia · Qual · fumo · in aria · o nnell'acqua
 · la sschiuma²³.

E ancora, nel Codice Arundel (f. 33v; c. 1495-97), si notano chiari echi danteschi in una nota di geometria:

O se d'un mezo circol far si pote triangol
 sì ch'un recto non avessi, e che gli altri due
 un retto non faciessi²⁴.

A più riprese sono state evidenziate le ascendenze dantesche individuate nei manoscritti vinciani²⁵ e gli studiosi si sono interrogati su alcuni disegni di Leonardo di derivazione

¹⁷ Dionisotti, 1962, pp. 183-216.

¹⁸ Citazione da *L'Acerba* di Cecco d'Ascoli: “Chi perde tempo et virtù non acquista | como più ce pensa l'anima più s'attrista”; *L'Acerba*, Libro II, Cap. VII, vv 31-32.

¹⁹ “Non val ventura a chi non s'affatiga: | Perfetto bene non s'ha senza pena | Fassi felice chi virtù investiga”. Cecco d'Ascoli, *L'Acerba*, Libro II, Cap. I, vv 43-45.

²⁰ Verso qui riproposto secondo la lettura data da Carlo Vecce quindi considerato, insieme al precedente, come parte della citazione da *L'Acerba* di Cecco d'Ascoli; cfr. Vecce, Carlo, *I giorni di Leonardo “non ci manca modi né vie di comparire e misurare questi nostri miseri giorni”* (Codice Atlantico, f. 42v), LIX lettura vinciana, 13 aprile 2019, Firenze: Giunti, 2020. In passato era stato letto come “Coluy si fa felice che Christum vestiga”; cfr. Bambach, 2003, pp. 430-435.

²¹ Di origine petrarchesca, derivante dal *Trionfo del Tempo* (v. 112): “Passan vostre grandezze e vostre pompe”. Dionisotti sottolinea l'adattamento della seconda alla prima persona plurale, scambio non necessariamente intenzionale; cfr. Dionisotti, 1962, pp. 183-216.

²² Dal *Canzoniere* di Petrarca (7, vv. 1-4): “La gola e 'l sonno et l'otiose piume | ànno del mondo ogni virtù sbandita, | ond'è dal corso suo quasi smarrita | nostra natura vinta dal costume”. Pegoretti nota che gli stessi versi del *Canzoniere* di Petrarca sono citati da Landino nel suo *Commento* (*Inferno*, XXIV, 46-48); cfr. Pegoretti, 2018, p. 215.

²³ Leonardo trascrive i versi danteschi, qui riproposti secondo la trascrizione di Vecce (2020) che ne evidenzia l'uso delle maiuscole ad inizio e l'uso del punto epigrafico per scandire parole e sintagmi. “ ‘Omai convien che tu così ti spoltre’ | disse 'l maestro ‘ché, seggendo in piuma, | in fama non si vien, né sotto coltre; | senza la qual chi sua vita consuma, | cotal vestigio in terra di sé lascia, | qual fumo in aere e in acqua la schiuma [...]’ ”; *Inferno*, XXIV, 46-51.

²⁴ Codice Arundel, f. 33v (P 11v), c. 1495-97; si veda *Il Codice Arundel 263 nella British Library*, edizione in facsimile nel riordinamento cronologico dei suoi fascicoli a cura di Carlo Pedretti, trascrizioni e note critiche a cura di Carlo Vecce, Firenze: Giunti, 1998, pp. 109-110. Secondo Marinoni la citazione è mediata dal *De Viribus quantitatis* di Luca Pacioli; cfr. Marinoni, Augusto, “Il ‘De Viribus Quantitatis’ di Luca Pacioli.” *Raccolta Vinciana*, LXXII (1987), pp. 115-136. I versi danteschi sono tratti dal *Paradiso* (XIII, 101-102): “o se del mezzo cerchio far si puote | triangol sì ch'un retto non avesse”.

²⁵ A partire da Edmondo Solmi (1908, pp. 1-134). Per un sunto si veda Pegoretti, 2018, pp. 197-219; Cipollone,

dantesca a partire dalla *Pointing Lady*, identificata come ‘Matelda’²⁶, ma anche, a solo titolo di esempio, probabile fonte del sogno profetico del nibbio come elaborazione del primo ricordo d’infanzia nel Codice Atlantico f. 186v ([66v-b], c. 1505)²⁷.

A questa serie è da aggiungere un disegno perduto, noto attraverso più copie, di un profilo fortemente caricato del sommo poeta che notiamo in una copia precoce, databile al periodo francese di Leonardo (RL 12493, c. 1517-1520), attribuibile alla mano di un suo collaboratore, con quattro teste grottesche disegnate a pietra rossa²⁸. Altrettanto grottesco è il profilo dantesco visibile in un foglio con più teste disegnate ad inchiostro attribuite alla mano di Francesco Melzi (Venezia, Gallerie dell’Accademia, inv. n. 229)²⁹. Il profilo rivolto verso sinistra, nella parte superiore del foglio, davanti a un uomo che ride in modo sguaiato, potrebbe corrispondere al canone dantesco ben più dell’immagine sottostante con le *Tre coro-*

ne – da sinistra verso destra Dante, Petrarca, Boccaccio – che ricompaiono in altri disegni attribuiti alla mano di Francesco Melzi³⁰. Il primo ritratto di Dante realizzato da Leonardo risale al suo soggiorno milanese, periodo in cui Leonardo trae i primi benefici della sua formazione tutta toscana. Carlo Dionisotti, con straordinaria efficacia, scriveva che “A Firenze, Leonardo parla la lingua che tutti parlano; parla, essendo artista, come mangia e beve: non può passargli per il capo che la sua lingua abbia un pregio. A Milano, egli parla una lingua che tutti, a corte, intendono e ammirano, e che nessuno, neppure a corte, nonché in città, nessuno che non sia come lui ospite venuto di Toscana, è in grado di parlare. [...] Ma c’è, ultima moda, tardi venuta e non senza forti contrasti, una abbondante richiesta di lingua e letteratura toscana”³¹. In quegli stessi anni, e nella stessa corte di Ludovico il Moro, viene chiamato il toscanissimo Cristoforo Landino per il volgarizzamento del testo che esalta le gesta della famiglia Sforza per la

2021. Sul tema sarà di fondamentale importanza anche la Lettura vinciana di Carlo Ossola: “*De l’esser universale*”: la visione di Leonardo nell’eredità di Dante; contributo presentato a Vinci il 17 settembre del 2021.

²⁶ Cfr. Meller, Péter, “Leonardo da Vinci’s drawings to the Divine Comedy.” *Acta Historiae Artium Academia Scientiarum Hungaricae*, 2 (1954/55), pp. 135-168; Pedretti, Carlo, “The Pointing Lady.” *The Burlington Magazine*, 795 (1969), pp. 338-346 (riproposto in questo numero); Marmor, Max, “The Prophetic Dream in Leonardo and in Dante.” *Raccolta vinciana*, 31 (2005), pp. 145-180. Si veda anche il saggio di Annalisa Perissa Torrini in questo stesso numero.

²⁷ Cipollone, 2021. Sul nibbio si veda Marmor, 2005 e Vecce, Carlo, “Per un ricordo d’infanzia di Leonardo da Vinci.” In *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, Bellini, Eraldo e Girardi, Maria Teresa e Motta, Umberto (eds.), Milano: Vita e Pensiero, 2010, pp. 133-149.

²⁸ Copia da Leonardo (attribuito a Francesco Melzi), *Quattro teste grottesche*, c. 1517-20, pietra rossa, 195 x 146 mm, Windsor, RL 12493. Come anticipato l’originale leonardesco (perduto o non identificato) è noto attraverso altre copie disegnate e incise. Per un resoconto si veda Kwakkelstein, Michael W. in *Leonardo da Vinci the language of faces*, exhibition catalogue (Haarlem, Teylers Museum, 05 October 2018-06 January 2019) Kwakkelstein, Michael W (ed.), Bussum: Thoth Publishers, 2018, scheda n. 33, pp. 139-140 con bibliografia precedente. Stessa tipologia umana si ritrova nell’incisione con una coppia – un uomo e una donna – realizzata da Hollar nel 1645 (P1594); cfr. *Leonardo disegnato da Hollar*, catalogo della mostra (Vinci, 16 dicembre 2018-05 maggio 2019), Perissa Torrini, Annalisa (ed.), 2018, in particolare p. 140.

²⁹ Francesco Melzi (attribuito), *Sette teste caricaturali*, penna e inchiostro bruno su carta, 180x120 mm, Venezia, Gallerie dell’Accademia, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. n. 229.

³⁰ Nello specifico si tratta dei disegni ora al Fogg Art Museum (n. 1981.203) e al British Museum (1886.0609.40).

³¹ Dionisotti, 1962, pp. 183-216.

storia di Milano: il *De Gestis Francisci Sphortiae* di Giovanni Simonetta (prima edizione 1486) il cui volgarizzamento fu stampato a Milano da Zaroto nel 1490³². Sempre a Milano, pochi anni dopo tra il 1494 e il 1496, il poeta veneziano Antonio Grifo leggeva e commentava Dante, con grande successo, alla corte di Ludovico il Moro³³. Poche le notizie certe su Antonio Grifo: nato probabilmente a Venezia nel 1430, forse visse a Padova prima di spostarsi a Milano, quale esule veneziano, sul finire degli anni '80 del '400; nel gennaio del 1491 è documentato a Milano, al seguito di Galeazzo Sanseverino. Identificato da Giuseppe Frasso e Giordana Mariani nello stesso "Mess. Antonio Gri venetiano, compagno d'Antonio Maria" per cui Leonardo realizzò un costume in occasione della parata organizzata da Galeazzo per il matrimonio tra Ludovico il Moro e Beatrice d'Este (Codice Arundel, f. 250r; c. 1490-95)³⁴.

Cristoforo Landino era il letterato che – a detta di Dionisotti – forse fu colui che più di altri poté influire sul giovane Leonardo attraverso il volgarizzamento di due testi fondamentali: il *Naturalis Historia* di Plinio (tradotto in volgare e pubblicato a Venezia per i tipi di Nicolò Jenson nel 1476) e l'edizione commentata dalla *Commedia* di Dante (edita per i

tipi di per Nicholo di Lorenzo della Magna "a di XXX. dagosto 1481")³⁵ il cui revisore fu il francescano Pietro Mazzanti, anche conosciuto come Pietro da Figino, teologo legato a Lorenzo de' Medici³⁶.

Landino, agli occhi di Leonardo, era soprattutto l'editore del testo pliniano che – come nota Carlo Vecce – è "il grande libro sul mondo e sulla natura" che Leonardo cita già nei suoi primi anni milanesi (Codice Trivulziano, f. 2r) e che resta parte integrante della sua biblioteca e come tale è ricordato anche successivamente (Codice Atlantico, f. 559r [210r-a], c. 1495 e ancora Madrid II, ff. 2v-3r, c. 1505)³⁷: per Leonardo questo testo è una inesauribile miniera di notizie a cui ricorrerà nel corso di tutta la sua vita. Nella biblioteca di Leonardo era sicuramente presente anche la traduzione della *Sforziade* di Giovanni Simonetta dello stesso Landino e forse, quando a Milano si avvicinò allo studio sistematico del latino (come ricordano i lemmari del Codice Trivulziano), aveva in mente l'ammonimento dello stesso Landino che nel proemio alla *Commedia* dantesca indica chiaramente l'importanza dello studio dei lemmi latini come base dell'eloquenza o, almeno, di un "tollerabile dicitore nella nostra lingua"³⁸.

³² De Vita, Giovanni in *La biblioteca di Leonardo*, 2021, pp. 401-2, *ad vocem*.

³³ Bolzoni, Lina, "Che figura, la Commedial." *Il Sole24Ore*, Domenica 15 febbraio 2015. Bolzoni sottolinea come tali scoperte siano da ricondurre alle ricerche condotte da Giuseppe Frasso e Giordana Mariani Canova; si veda anche *Comedia di Dante con figure dipinte. Facsimile dell'incunabolo veneziano del 1491 nell'esemplare della casa di Dante a Roma*, Roma: Salerno Editrice, 2014; Maddalo, Silvia, "Commentare in figura la 'Commedia'. Antonio Grifo e i 'Marginalia' miniati nell'incunabolo della Casa di Dante." In *Dante visualizzato: carte ridenti. Vol. 3: 15 secolo*, Arqués Corominas Rossend e Ferrara Sabrina (eds.), Firenze: Franco Cesati, 2019, pp. 193-207.

³⁴ Codice Arundel, f. 250r (P 8r); c. 1490-95; *Il Codice Arundel*, 1998, pp. 103-104.

³⁵ Dionisotti, 1962, pp. 183-216. Al termine di questo passaggio Dionisotti ricorda che "Storia non si fa, di quella come si oggi altre età, senza fare storia delle fonti".

³⁶ Piana, Celestino, *La facoltà teologica dell'Università di Firenze nel Quattro e Cinquecento*, Grottaferrata: Collegium S. Bonaventurae, 1977. Piana identifica il revisore in Pietro Mazzanti da Figline Valdarno.

³⁷ Si veda Bert, Mathilde e Fagnart, Laure e Sconza, Anna in *La biblioteca di Leonardo*, 2021, pp. 356-358, *ad vocem*.

³⁸ Cfr. Vecce, 2017, p. 138. Nella biblioteca di Leonardo era presente anche il *Formulario di epistole vulgare missive e responsive*: un prontuario in volgare di modelli epistolari e orazioni già attribuito a Cristoforo Landino o al meno

CRISTOFORO LANDINO E LEONARDO

Landino (m. 1498), nato a Firenze nel 1425, aveva 27 anni più di Leonardo. Successore di Carlo Marsuppini nello Studio fiorentino (dal 1458) dedicò grande attenzione ai classici latini così come ai moderni, quali Dante e Petrarca, e nonostante la sua formazione giuridica e letteraria dimostrò sempre una particolare attenzione per l'arte e gli artisti del suo tempo. La sua prima raccolta di carmi latini, la *Xandra*, nasce con una dedica a Leon Battista Alberti³⁹ che ritroviamo tra i protagonisti delle *Disputationes Camaldulenses*: quattro libri composti nel 1475 circa e pubblicati intorno al 1480 con dedica a Federico da Montefeltro, con altrettanti dibattiti immaginari avvenuti nel monastero di Camaldoli nell'estate del 1468 attorno a Lorenzo de' Medici e suo fratello Giuliano. Ciascun libro corrisponde a una giornata e in ciascuna giornata Alberti è uno dei protagonisti del dialogo: nella prima si confronta con Lorenzo de' Medici intorno alla vita contemplativa e alla vita attiva; nella seconda con Marsilio Ficino affronta il tema del sommo godimento di Dio che si conquista dopo la morte; nella terza e quarta giornata Alberti, recuperando una vecchia opinione superata, dimostra che Virgilio nei primi sei libri dell'*Eneide* fornisce un'immagine allegorica di Enea: l'uomo che attraverso la

conoscenza dei vizî arriva al compimento della sua perfezione. Proprio nelle *Disputationes Camaldulenses* Landino dà ulteriore spessore alla figura di Leon Battista Alberti, all'epoca morto da due anni, evidenziandone l'importanza in campo sociale, politico, religioso e civile che "risiede piuttosto nel singolarissimo sguardo gettato da Alberti sul mondo: uno sguardo disincantato, deformante e demistificatore"⁴⁰. Non è quindi un caso se Landino, nella sua *Apologia di Dante*, in premessa alla *Commedia*, nell'elencare i fiorentini illustri che si sono distinti in vari campi, nel terzo capitolo sui "Fiorentini eccellenti in doctrina" ricorda tra gli altri Paolo Toscanelli, Antonio Manetti e Leon Battista Alberti ricordato come "geometra", "aritmético", "astrologo", "musico" e "nella prospettiva meraviglioso"⁴¹. Il capitolo sesto dell'*Apologia* è dedicato ai fiorentini eccellenti in "pictura et sculptura"⁴². Il suo è un breve profilo dell'arte fiorentina del Tre e Quattrocento con giudizi acuti espressi in forma rapida, quasi lapidaria, che inizia con un ricordo della pittura antica tratto da Plinio, testo che conosceva benissimo avendone curato l'edizione volgare. La 'storia dell'arte fiorentina' di Landino inizia con Cimabue che ha il merito di aver inventato i "lineamenti naturali" e le proporzioni che i greci chiamavano "symetria", poi superato dal suo

noto Bartolomeo da Benincà o Miniature. La duplice attribuzione compare nelle prime due edizioni stampate a Bologna da Ugo Ruggieri: nella stampa del 20 aprile 1485 il testo è assegnato al Miniature e nell'edizione successiva (datata 25 giugno dello stesso anno) l'autore dichiarato è Landino. Si veda anche Amendola, Cristiano in *La biblioteca di Leonardo*, 20201, *ad vocem*.

³⁹ Databile al 1443-44; la versione definitiva (1458) la dedicherà a Piero de' Medici. Cfr. Landino, Cristoforo, *Scritti critici e teorici*, Cardini Roberto (ed.), Roma: Bulzoni, 1974.

⁴⁰ Catanorchi, Olivia "Leon Battista Alberti." In *Il Contributo italiano alla storia del Pensiero: Filosofia* (2012), *ad vocem*.

⁴¹ Landino, 2001, vol. I, p. 234.

⁴² Testo di straordinaria importanza che è stato anche fonte dell'anonimo compilatore del Libro di Antonio Billi, argomento affrontato a più riprese a partire dalla segnalazione di Strzygowski, Josef, *Cimabue und Rom. Funde und forschungen zur kunstgeschichte und zur topographie der stadt Rom*, Wienn: Hölder 1888, p. 26.

allievo Giotto “perfecto et absoluto”, coetaneo di Dante. Con loro apre una lista di artisti che comprende Masaccio di cui evidenza la capacità di dare “rilievo”, Fra Filippo Lippi elogiato per i suoi colori, Andrea del Castagno ammirato come disegnatore specialmente di scorci, e ancora Paolo Uccello “buono componitore et vario”. La lista di nomi eccellenti comprende anche il “vezoso et divoto” Angelico, l'architetto Filippo Brunelleschi – che “valse assai” anche in pittura e scultura – e che “intese bene prospectiva” oltre allo scultore Donatello “mirabile in compositione” abilissimo nel fare figure che “appaiono in moto”⁴³.

Landino non è mai citato direttamente da Leonardo in nessuna nota, e viceversa, ma i due si conoscevano sicuramente: difficile immaginare che nella Firenze degli anni '70 del '400 non si siano mai incontrati. Un indizio è la breve lista di nomi elencati da Leonardo in una pagina giovanile del Codice Atlantico,

disegnata e vergata a Firenze tra il 1478 e il 1480 circa; qui tra disegni di meccanismi per orologi, riflessioni moraleggianti sul tempo e lo schizzo di un drago vicino al disegno con analogo soggetto a Windsor⁴⁴ Leonardo scrive: “qu[a]drante di Carlo Marmocchi. | Messer Francesco, araldo. | Ser Benedetto da Ceperello. | Benedetto de l'abbaco | Maestro Pagolo, medico. | Domenico di Michelino. | El Calvo de li Alberti. | Messer Giovanni Argiropolo.” (Codice Atlantico, f. 42v [12v-a], c. 1478-80)⁴⁵.

La lista inizia con il nome di Carlo Marmocchi, ingegnere incaricato di regolare l'orologio di Palazzo Vecchio di cui non abbiamo notizie certe, prosegue con Francesco Filarete (1419-1505 ca.) celebre poeta, araldo della signoria e amico di Landino e nel 1504 *probo viri* chiamato a decidere sulla collocazione del *David* di Michelangelo⁴⁶, il notaio Benedetto di Francesco da Cepperello che ha rogato dal 1465 al 1477⁴⁷, il maestro d'abaco

⁴³ Landino, 2001, vol. I, pp. 240-242.

⁴⁴ Leonardo, *Studi di drago* (recto), *Studio per una corazza* (verso), c. 1478-80, punta metallica e inchiostro (recto), pietra nera e penna e inchiostro (verso), 159 x 243 mm, Windsor, RL 12370.

⁴⁵ Pagina che Vecce considera la “più antica lista di libri” di Leonardo databile al 1478 circa, se non una lista di persone da incontrare (2017, p. 63). Si riporta la trascrizione di Augusto Marinoni edita in Leonardo da Vinci, *Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*, trascrizione critica Marinoni Augusto, presentazione di Pedretti Carlo; nota alla trascrizione di Marani Pietro C., Milano: La Repubblica; Firenze: Giunti, 2006, vol. I, p. 226.

⁴⁶ Merita ricordare che l'Araldo della Signoria, o Cavaliere di Corte, era un istituto importante nato nel 1350. Oltre al compito di rallegrare la mensa dei signori con canzoni anche moraleggianti, aveva il compito di scrivere poesie da inviare a pontefici e signori, provvedeva inoltre a custodire le masserizie di palazzo e dirigere il cerimoniale della Signoria unendo nella sua figura due uffici: *Miles curialis* e *Sindicus Referendarius*. L'Araldo – che aveva dignità di cavaliere – aveva una posizione elevata quale rappresentante della maestà e della repubblica in ogni solennità e veniva per questo scelto tra uomini distinti per dottrina e reputazione. Francesco Filarete – poeta e architetto – nel 1464 corse il rischio di perdere incarico e stipendio perché nella camera che aveva a disposizione all'interno del Palazzo della Signoria fu trovata una donna; le lettere intercessorie dei suoi amici – tra cui lo stesso Landino – gli evitarono di perdere l'incarico. La lettera di Landino, nello specifico, è un documento importante che lascia dedurre le relazioni tra Landino e il futuro Lorenzo il Magnifico; per la trascrizione si veda G. Zippel (recensione), “La lirica toscana del rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico (Estratto dagli Annali della R. Scuola Normale sup. di Pisa) di Francesco Flamini.” *Archivio Storico Italiano*, 186 (1892), pp. 366-370, in particolare pp. 369-370. Su Filarete si veda anche Arrighi Anna in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 47 (1997), *ad vocem*.

⁴⁷ Castello di Cepperello a sud di Firenze, in direzione Siena. Il nome del notaio è ricavato dall'*Inventario sommario del Notarile Antecosimiano* secondo la trascrizione degli inventari N/272-275, a cura di Eva Masini (2015), Integrazioni a cura di Fabio Biagi e Fabio D'Angelo (2020).

Benedetto da Firenze (Benedetto di Antonio di Cristofano, 1429–1479) autore di un *Trattato d'abaco* e della *Pratica d'arismetica* noti attraverso copie manoscritte⁴⁸, il matematico e astrologo Paolo dal Pozzo Toscanelli (1397–1482) giustamente ricordato come “medico”⁴⁹, il pittore Domenico di Francesco detto Domenico di Michelino (1417–1491) noto soprattutto per il suo celebre ritratto di Dante con la *Commedia* in Santa Maria del Fiore (1465)⁵⁰, il “Calvo de li Alberti” che molto probabilmente è da identificare in Bernardo d'Antonio, cugino ed erede di Leon Battista nonché finanziatore della edizione a stampa del *Commento* di Landino al testo dantesco edito a Firenze il 30 agosto del 1481 per i tipi di Nicolò di Lorenzo della Magna⁵¹, noto ai più come ‘custode’ del manoscritto originale del *De re aedificatoria* ereditato dal cugino Leon Battista poi dedicato a Lorenzo de' Medici come risulta dalla celebre lettera di

Poliziano che accompagna l'*editio princeps* del trattato albertiano del 1485⁵². Ultimo nome della lista è quello del bizantino Giovanni Argiropulo (1415–1487), traduttore e commentatore di Aristotele, docente di fisica aristotelica presso lo Studio Fiorentino, dal 1456 al 1471 e ancora dal 1477 al 1481.

Come l'araldo Filarete, così il pittore Domenico di Michelino e Landino Calvo degli Alberti, anche gli altri nomi sono di persone strettamente connesse, in modo ideale o reale, diretto o indiretto, a Cristoforo Landino. Merita notare che due nomi di questa lista – nello specifico quelli di Carlo Marmocchi e Paolo dal Pozzo Toscanelli – per Leonardo sono un punto di riferimento anche per le loro osservazioni astronomiche e, come nota Carlo Vecce, la *Commedia* agli occhi del giovane vinciano è soprattutto un libro di cosmologia e astronomia⁵³. Marmocchi, come anticipato, è ricordato per essere stato

⁴⁸ Matematico, autore di un *Trattato d'abaco* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acquisti e Doni 154, cc. 10v–11r, c. 1480; trattato composto nel 1465) e di una *Pratica d'arismetica*, insegnava privatamente nelle scuole di abaco ricoprì anche l'incarico di procuratore del monastero di Santa Maria degli Angeli. Il suo nome ricorre più volte negli atti rogati da Ser Piero, padre di Leonardo, intorno al 1476 (documenti oggi nell'Archivio di Stato di Firenze). Si veda Ulivi, Elisabetta, “Benedetto da Firenze (1429–1479), un maestro d'abaco del XV secolo. Con documenti inediti e con un'Appendice su abacisti e scuole d'abaco a Firenze nei secoli XIII–XVI.” *Bollettino di Scienze Matematiche, Fisiche e naturali*, XXII (2002), pp. 1–243; ancora Ulivi in *La biblioteca di Leonardo*, 2021, pp. 158–160 ad vocem.

⁴⁹ Come nota Vecce, sono suoi autografi i due frammenti del *De speculis comburentibus* di Raggiomontano ora nel Codice Atlantico (ff. 611r–b e 915a–r); cfr. Vecce in *La biblioteca di Leonardo*, 2021, p. 19.

⁵⁰ Piacentini, Angelo, “I distici in lode di Dante a didascalia del dipinto di Domenico di Michelino.” *L'Alighieri*, n.s., 48 (2016/2), pp. 129–138, con bibliografia precedente.

⁵¹ Sulla storia di questa edizione pensata per essere corredata da illustrazioni ideate da Sandro Botticelli molto è stato scritto; per un primo approccio all'argomento si veda <https://www.printingrevolution.eu/it/dante-1481/<20 dicembre 2022>>.

⁵² Priore nel bimestre luglio–agosto del 1474, poi gonfaloniere di compagnia per quattro anni (dal 1477), dal 1479 fu scelto per far parte degli ‘ufficiali del banco’ una magistratura straordinaria incaricata di raccogliere fondi per far fronte alle guerre scaturite dalla congiura dei Pazzi. Per ulteriori informazioni si veda Boschetto, Luca, “Ritratto di Bernardo d'Antonio degli Alberti.” In *Per Cristoforo Landino lettore di Dante. Il contesto civile e culturale, la storia tipografica e la fortuna del ‘Comento sopra la Comedia’*, Atti del Convegno internazionale (Firenze 7–8 novembre 2014) Böninger, Lorenz e Procaccioli, Paolo (eds.), Firenze: Le Lettere, 2016, pp. 119–135.

⁵³ “Libro di cosmologia e astronomia è naturalmente la *Commedia* di Dante, di cui Leonardo condivide tante immagini e parole, da quando fanciullo, avrà ammirato l'affresco di Domenico di Michelino in cattedrale, con le sue fiabesche gradazioni d'azzurro delle volte celesti del Paradiso. Nel mondo fiorentino di ingegneri e artisti, è normale leggere Dante anche per interrogare tematiche scientifiche e tecnologiche, come fa Antonio

l'ingegnere incaricato di regolare l'orologio di Palazzo Vecchio, ma anche Leonardo nel 1481 doveva misurarsi con un orologio, per la precisione con un quadrante. Risale infatti sempre al 1481 un pagamento in "frasconi" e "legne grosse" fatto a Leonardo per la "dipintura fece da l'uriuolo" del convento di San Donato a Scopeto, la stessa chiesa per cui Leonardo doveva realizzare l'*Adorazione dei Magi* ora agli Uffizi⁵⁴.

Con Paolo dal Pozzo Toscanelli Leonardo dovette avere contatti diretti poiché a lui sono da riferire due autografi sulle sezioni coniche confluite tra le pagine del Codice Atlantico (ff. 611rb [225r-c] e 915ar [335r-c]), con note derivate dal *De speculis comburentibus* di Alhazen e il *De speculis comburentibus* di Regiomontanus⁵⁵, note che lo stesso Toscanelli deve aver passato a Leonardo prima della sua morte avvenuta a Firenze il 10 maggio nel 1482.

Risalgono allo stesso periodo altri quattro documenti relativi ad altrettanti pagamenti per la realizzazione della pala del convento di San Donato a Scopeto con l'*Adorazione dei Magi*. I documenti sono ricevute di paga-

menti effettuati dagli Scopetini, con grano e vino rosso, a fronte dell'acquisto dei colori – azzurro e giallorino – fatto da Leonardo per portare a compimento il dipinto⁵⁶. Il primo documento di questa serie – non un contratto vero e proprio – riassume lo stato del perduto contratto. Leonardo avrebbe dovuto realizzare una pala per l'altare maggiore da completarsi entro 24 o al massimo 30 mesi; qualora l'opera fosse rimasta incompleta i frati ne avrebbero disposto come preferivano. Una commissione importante questa che, come è stato più volte dimostrato, il giovane artista molto probabilmente riuscì ad ottenere grazie all'intercessione del padre, il notaio Ser Piero⁵⁷.

La storia è nota: l'opera rimase così come la vediamo oggi⁵⁸ per la partenza di Leonardo alla volta di Milano; se ne perdono le tracce fino al 1568 quando Vasari, nella seconda edizione de *Le Vite*, la ricorda in casa di Amerigo Benci davanti alla Loggia dei Peruzzi, nel quartiere di Santa Croce, insieme al ritratto della giovane Ginevra Benci ora a Washington⁵⁹. Come è stato dimostrato dalle ricerche condotte da Alessandro Cec-

di Tuccio Manetti, il grande amico di Brunelleschi, Ficino e Toscanelli che trascrive con la sua caratteristica mercantile la *Commedia* aggiungendo postille e disegni sul cambio di posizione degli astri durante il viaggio di Dante"; Vecce, 2017, p. 48.

⁵⁴ Si veda Villata, Edoardo, *Leonardo da Vinci: i documenti e le testimonianze contemporanee*, Milano: Ente Raccolta Vinciana, 1999, doc. 15, p. 13.

⁵⁵ Raynaud, Dominique, "Un fragment du De speculis comburentibus de Regiomontanus copié par Toscanelli et inséré dans les carnets de Leonardo." *Annals of Science*, 72 (2015), pp. 306-336.

⁵⁶ Villata, 1999, docc. 17 e 18, p. 14.

⁵⁷ Sul tessuto culturale e relazionale di ser Piero resta fondamentale il contributo di Alessandro Cecchi che ha delineato l'ampia rete di relazioni intessute a Firenze dal notaio di Vinci; cfr. Cecchi, Alessandro, "New light on Leonardo's Florentine Patrons." In *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, 2003, pp. 121-140.

⁵⁸ Villata ha avanzato l'ipotesi, rilanciata anche dopo il recente restauro, che l'opera in realtà sia stata 'finita' così come la vediamo oggi su richiesta di Giovanni Benci. Cfr. Villata, Edoardo, "L'Adorazione dei Magi di Leonardo: riflettografie e riflessioni." *Raccolta Vinciana*, 32 (2007), pp. 5-42.

⁵⁹ La storiografia accetta, senza riserva, la presenza dell'*Adorazione dei Magi* in casa Benci. Recentemente Carmen Bambach ha proposto un passaggio dell'opera da casa Benci a casa Capponi; si veda Bambach, 2019, vol. I, p. 243 e relativa nota. Alessandro Conti aveva ipotizzato di identificare l'*Adorazione dei Magi* di Leonardo con il "quadro grande d'una Vergine, antico, con ornamento di noce tocco d'oro, dissono di

chi, la stessa famiglia Benci si servì del padre di Leonardo per numerose pratiche notarili databili: tra il 1458 e il 1465 fu l'esecutore testamentario di Giovanni di Amerigo Benci (m. 1455) e rogò anche il testamento della vedova, Maddalena Bandini Baroncelli (testamento datato 13 maggio 1460)⁶⁰ che più semplicemente erano i 'nonni' paterni di Giovanni Benci, caro amico di Leonardo nonché fratello di Ginevra. Il *Ritratto di Ginevra Benci* è stato a lungo considerato un ritratto nuziale eseguito per il matrimonio della giovane con Luigi di Bernardo Niccolini avvenuto nel 1474. Le indagini diagnostiche hanno portato alla scoperta, nel verso, dell'antica presenza del motto di Bernardo Bembo (1433-1519), ambasciatore veneziano a Firenze negli anni '70 del '400, che nell'arco di tutta la sua vita si accompagna con il motto "VIRTUS ET HONOR" abbinato alla palma intrecciata all'alloro. L'amore platonico di Bernardo Bembo per la giovane Ginevra è ampiamente attestato da più fonti⁶¹, non ultimo Cristoforo Landino che descrive questo forte sentimento nella già citata *Xandra* e nelle elegie in *Appendice* al suo *Canzoniere*⁶².

Forse fu proprio durante la sua ambasceria fiorentina che Bembo iniziò ad appassionarsi ai testi di Dante Alighieri⁶³ a tal punto che promise a Lorenzo il Magnifico che avrebbe il fatto il possibile per riportare i resti mortali del sommo poeta a Firenze. Tentativo che non andò a buon fine. Allo stesso Bernardo Bembo, poi podestà di Ravenna, si deve il restauro del sacello con le spoglie di Dante Alighieri completato nel 1483; gesto che suscitò l'apprezzamento dei fiorentini, manifestato da un epigramma scritto dallo stesso Cristoforo Landino, testo in cui l'umanista esprimeva tutto la stima per il suo nobile gesto e si rammaricava di non averlo potuto inserire nel commento alla *Commedia* dantesca.

LEONARDO E L'“ISTORIA”

ALBERTIANA

L'*Adorazione dei Magi* di Leonardo è un dipinto eccezionalmente pieno di vita e di storia, già Vasari che ebbe sicuramente modo di vederla la ricorda come opera iniziata – “cominciò” – in cui “v'è su molte cose belle, massime di teste”⁶⁴. Non si sbagliava; la pala è

mano di Leonardo da Vinci” citato nell'inventario del Casino di San Marco del 1588, redatto poco dopo la morte del Granduca Francesco I. Questa ipotesi oggi è ricordata in modo dubitativo poiché l'*Adorazione* è citata, in modo inequivocabile, solo nel successivo inventario dello stesso Casino del 1621. Cfr. Conti, Alessandro in *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 1980), Barocchi, Paola (ed.), Firenze: Electa, 1980, scheda n. 617, p. 301; Fumagalli, Elena, “Sfortuna dei dipinti di Leonardo nel collezionismo mediceo del Seicento.” *Horti Hesperidum*, IX (2019), pp. 169-185, in particolare p. 170.

⁶⁰ Cecchi in *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, 2003, p. 129 e relative note.

⁶¹ Si veda Bolzoni, Lina, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino: Einaudi, 2010, pp. 241-257 e 329-350; Faini, Marco, “Per Bernardo Bembo poeta. Un possibile scambio poetico con Ginevra de' Benci.” *Albertiana*, XIX (2016), pp. 147-161. Non è da escludere che lo stesso Bernardo Bembo sia stato il committente del ritratto della giovane Ginevra; cfr. Fletcher, Jennifer, “Bernardo Bembo and Leonardo's portrait of Ginevra de' Benci.” *The Burlington Magazine*, 131 (1989), pp. 811-816.

⁶² Landino, 1974.

⁶³ Era sua la copia manoscritta della *Comedia* donata da Boccaccio e Petrarca, poi pervenuta nella biblioteca di Bernardo Bembo (a cui sono da riferire alcune postille) e successivamente appartenuta a Fulvio Orsini, copia ora nella Biblioteca Apostolica Vaticana (Vat. Lat. 3199).

⁶⁴ Vasari, Giorgio, *Delle vite de' piu eccellenti pittori, scultori et architettori scritte da m. Giorgio Vasari pittore et architetto*

caratterizzata da una composizione in cui esseri umani e animali interagiscono con la natura e la storia, da intendere come *istoria* nel senso albertiano del termine ovvero come “summa opera del pittore”⁶⁵. Un concetto caro a Leonardo che, consapevole di ciò, fin da giovane si misura con composizioni pittoriche narrative, in cui il tempo della narrazione storica diventa esso stesso strumento per *compartire* e *misurare* i fenomeni della natura e della vita nello spazio pittorico⁶⁶.

Il *De pictura* albertiano era noto attraverso versioni manoscritte, la prima in volgare databile intorno alla metà del anni '30 del '400, la seconda in latino – ricca di precisazioni e quindi perfezionata dallo stesso autore in molti punti – posteriore ma di datazione incerta (anteriore al 1442-43). In questo testo Alberti affronta i problemi della rappresen-

tazione pittorica specificando che “la pittura si compie di circoscrizione, composizione, e ricevere di lumi”. La “circonscrizione”, come lui stesso riassume, è “non altro che disegno dell’orlo” dei contorni⁶⁷. La “Composizione è quella ragione di dipingere con la quale le parti delle cose vedute si pongono insieme in pittura. Grandissima opera del pittore non uno colosso, ma istoria”: l’*istoria* è quindi elemento centrale della rappresentazione pittorica a cui dedica ampio spazio specificando quali sono gli elementi costitutivi dell’istoria stessa a partire dai “corpi” e dai loro “moti”⁶⁸. La raffigurazione del movimento per Leon Battista Alberti è una *conditio sine qua non* della creazione artistica; passaggio formativo fondamentale nell’apprendistato del giovane artista che deve imparare “l’arte della pittura al modo in cui i

aretino di nuovo dal medesimo riuiste et ampliate con i ritratti loro et con l’aggiunta delle vite de’ viui, & de’ morti dall’anno 1550 insino al 1567, Firenze: Giunti, 1568, vol. II, p. 5.

⁶⁵ Alberti, *De Pictura*, Libro III, § 60. Per una edizione recente si veda Alberti, Leon Battista, *De pictura*, Bertolini Lucia (ed.), Firenze: Polistampa, 2011. Le citazioni qui riportate sono tratte dall’edizione a cura di Cecil Grayson, Bari: Laterza, 1980. Una prima lettura dei disegni preparatori e dell’*Adorazione dei Magi* in chiave albertiana è stato avanzato da Faietti, Marzia, “Il divino e la Storia. Due disegni di Leonardo per l’Adorazione dei Magi.” In *‘Il restauro dell’Adorazione dei Magi di Leonardo*, 2017, pp. 139-149.

⁶⁶ La grande attenzione al concetto di tempo e alla sua misurazione trova conferma nei numerosi orologi realizzati in questo periodo, nella bottega del Verrocchio e in quella dei Della Volpaia. Si veda Tagliagambara, Sara, “Alle origini dell’orologeria di Leonardo: Andrea Verrocchio e Lorenzo della Volpaia per l’orologio di Mercato Nuovo Documento elettronico.” *Achademia Leonardi Vinci*, N.S. 1 (2021), pp. 92-126 con bibliografia precedente.

⁶⁷ Alberti, *De Pictura*, Libro II, § 31.

⁶⁸ “Composizione è quella ragione di dipingere con la quale le parti delle cose vedute si pongono insieme in pittura. Grandissima opera del pittore non uno colosso, ma istoria. Maggiore loda d’ingegno rende l’istoria che qual sia colosso. Parte della istoria sono i corpi, parte de’ corpi i membri, parte de’ membri la superficie. Le prime adunque parti del dipingere sono le superficie. Nasce della composizione delle superficie quella grazia ne’ corpi quale dicono bellezza. Vedesi uno viso, il quale abbia sue superficie chi grandi e chi piccole, quivi ben rilevate e qui ben drento riposto, simile al viso delle vecchierelle, questo essere in aspetto bruttissimo. Ma quelli visi s’aranno le superficie giunte in modo che piglino ombre e lumi ameni e suavi, né abbino asperitate alcuna di rilevati canti, certo diremo questi essere formosi e delicati visi. Adunque in questa composizione di superficie molto si cerca la grazia e bellezza delle cose quale, a chi voglia seguirla, pare a me niuna più atta e più certa via che di torla dalla natura, ponendo mente in che modo la natura, maravigliosa artefice delle cose, bene abbia in be’ corpi composte le superficie. A quale imitarla, si conviene molto avervi continovo pensieri e cura, insieme e molto dilettersi del nostro, qual di sopra dicemmo, velo. E quando vogliamo mettere in opera quanto aremo compreso dalla natura, prima sempre aremo notato i termini dove tiriamo ad uno certo luogo nostre linee”; Alberti, *De Pictura*, Libro II, § 35; sullo stesso argomento si veda anche il § 33.

futuri retori imparano a scrivere, apprendendo di fatto a formulare un discorso”⁶⁹. Alberti considera l’arte come un linguaggio e come per qualsiasi composizione testuale nota che anche la creazione di un dipinto mediante l’uso del linguaggio figurativo deve essere composto da più elementi organizzati e coordinati tra di loro.

La storia, che per definizione albertiana comprende anche la rappresentazione del “moto”, è espressione delle capacità del pittore e la composizione pittorica suprema è proprio quella *istorica* che quindi apparirà “copiosissima” di figure, caratterizzata da “varietà” affinché lo sguardo dello spettatore sia guidato nella lettura del dipinto:

Sarà la storia, qual tu possa lodare e maravigliare, tale che con sue piacevolezze si porgerà sì ornata e grata che ella terrà con diletto e movimento d’animo qualunque dotto o indotto la miri. Quello che prima dà voluttà nella istoria viene dalla copia e varietà delle cose. [...] Dirò io quella istoria essere copiosissima in quale a’ suoi luoghi sieno permisti vecchi, giovani, fanciulli, donne, fanciulle, fanciullini, polli, catellini, uccellini, cavalli, pecore, edifici, province,

e tutte simili cose: e loderò io qualunque copia quale s’apartenga a quella istoria. [...] Ma vorrei io questa copia essere ornata di certa varietà, ancora moderata e grave di dignità e verecundia. Biasimo io quelli pittori quali, dove vogliono parere copiosi nulla lassando vacuo, ivi non composizione, ma dissoluta confusione disseminano; pertanto non pare la storia facci qualche cosa degna, ma sia in tumulto avviluppata⁷⁰.

Leonardo sicuramente conosceva questo testo, nella sua redazione volgare, come dimostrato da numerose ricerche condotte in questa direzione e recentemente riassunte da Lucia Bertolini che attraverso lo studio incrociato dei testi ha fatto emergere in modo inequivocabile i forti debiti di Leonardo verso il trattato albertiano⁷¹.

Se in questo caso i punti di contatto sono sia sui contenuti che sul lessico, numerosi sono i passi del *De Pictura* che mostrano affinità tematiche, ma non linguistiche, con *Il Libro di pittura*⁷², in particolare con passi vinciani derivati dal Ms A o da originali perduti. Non è da escludere l’ipotesi che Leonardo, in età matura, cerchi di recuperare la lezione teorica albertiana appresa in età

⁶⁹ Paroli, Elena, “Il movimento illusorio, l’illusione del movimento.” *Italies* [Online], 24 | 2020, online dal 16 mars 2021, consultato il 11 ottobre 2022. URL: <http://journals.openedition.org/italies/7999>; DOI: <https://doi.org/10.4000/italies.7999>.

⁷⁰ Alberti, *De Pictura*, Libro II, § 40.

⁷¹ Bertolini offre il confronto diretto tra il passo albertiano citato nel testo (Libro II, § 40) con il § 183 del *Libro di pittura* di Leonardo: “Della varietà nelle istorie | Delettisi il pittore ne’ componimenti dell’istorie della copia e varietà, e fugga il replicare alcuna parte che in essa fatta sia, acciò che lla novità e abbondanza attragga a sé e diletta l’occhio d’essa riguardatore Dico che nella istoria si richiede, e ai loro lochi accadendo, misti li omini di diverse effigie, con diverse età e abiti, insieme misti con donne, fanciulli, cani, cavagli, edifici, campagne e colli” (Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura: Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di Carlo Pedretti, trascrizione critica di Carlo Vecce, Firenze: Giunti, 1996, vol. I, p. 220; da Libro A, c. 1508-1510). Cfr. Bertolini, Lucia, “Testualità e lessico del De pictura albertiano.” In *Leonardo da Vinci e la lingua della pittura in Europa (secoli XIV-XVII)*, atti del convegno internazionale di studi (Parigi-Torino, 4-5 aprile e 27-29 novembre 2019), Quaglino, Margherita e Sconza, Anna (eds.), Firenze: Olschki, 2022, pp. 3-15, in particolare pp. 13-14. Sui testi albertiani confluiti nella biblioteca di Leonardo si veda *La biblioteca di Leonardo*, 2021, pp. 75-96, *ad vocem*.

⁷² Paroli, 2020, pp. 17-29.

giovanile quando, tra Firenze e Milano, nel 1505-10, insieme a Melzi, inizia a predisporre i testi per il *Libro di Pittura*.

L'*Adorazione dei Magi* è il primo esempio di composizione pittorica in cui Leonardo si misura con i concetti albertiani di *istoria* e *moto* al punto che alcuni passaggi del *De pictura* sembrano descrivere la soluzione figurativa adottata da Leonardo per la pala degli Scopetini. Il brulichio di volti e mani che attornia la Vergine con il Bambino, al centro della composizione, davanti all'albero che separa la scena in primo piano dalla composizione sullo sfondo, mostra una varietà umana di donne e uomini, giovani e anziani, in atteggiamenti diversi che dialogano tra loro con gesti e sguardi che si intrecciano, si sovrappongono in un continuo rimando tra le parti in primo piano e, al tempo stesso, evocano le scene in secondo piano con uomini attorno a una struttura architettonica ma anche, a sinistra, cavalli e cavalieri avviluppati davanti a un paesaggio roccioso appena delineato. Una composizione complessa che trova piena rispondenza nei precetti confluiti nel secondo libro del *De Pictura* albertiano, in parte già anticipato:

Ma in ogni storia la varietà sempre fu ioconda, e in prima sempre fu grata quella pittura in quale sieno i corpi con suoi posarsi molto dissimili. Ivi adunque stieno alcuni ritti e mostrino tutta la faccia, con le mani in alto e con le dita liete, fermi in su

un piè; a li altri sia il viso contrario e le braccia remisse, co i piedi aggiunti; e così a ciascuno sia suo atto e flessione di membra: altri segga, altri si posi su un ginocchio, altri giacciano. E se così ivi sia licito, sievi alcuno ignudo, e alcuni parte nudi e parte vestiti, ma sempre si serva alla vergogna e alla pudicizia: le parti brutte a vedere del corpo e l'altre simili, quali porgono poca grazia, si cuoprano col panno, con qualche fronde o con la mano. [...] Così adunque desidero in ogni storia servarsi, quanto dissi, modestia e verecundia, e così sforzarsi che in niuno sia un medesimo gesto o posamento che ne l'altro⁷³.

E ancora, nel terzo libro, aggiunge:

Ma, poi che la istoria è summa opera del pittore, in quale dee essere ogni copia ed eleganza di tutte le cose, conviensi curare sappiamo dipignere non solo uno uomo, ma ancora cavalli, cani e tutti altri animali, e tutte altre cose degne d'essere vedute.

Questo così conviensi per bene fare copiosa la nostra istoria; cosa qual ti confesso grandissima e a chi si fusse de li antiqui non molto concessa, che uno in ogni cosa, non dico eccellente fusse, ma mediocre dotto⁷⁴.

L'*istoria* di ascendenza albertiana nell'*Adorazione dei Magi* è connessa a un concetto del tempo di chiara ascendenza dantesca, come evidenziato da Carlo Vecce⁷⁵.

⁷³ Alberti, *De Pictura*, Libro II, § 40.

⁷⁴ Alberti, *De Pictura*, Libro III, § 60.

⁷⁵ "Il sentimento del tempo percorre tutta l'opera di Leonardo, ed è forse la principale ossessione della sua vita: il tempo che fugge, il tempo che manca, il tempo dell'opera, il tempo della macchina e degli orologi, il tempo della storia e il tempo della natura"; Vecce, 2020, p. 8; testo a cui si rimanda anche per una bibliografia fondamentale su Leonardo e il tempo. Lo stesso Vecce afferma che il testo di Dante oltre ad essere un punto fermo nella formazione di Leonardo è fonte di ispirazione per la parte dedicata al 'Paragone' nel *Libro di Pittura* (Vecce, 2017, pp. 143-148).

Il comune denominatore di entrambe le istanze – la narrazione storica e il concetto di tempo – potrebbe essere proprio Cristoforo Landino. Landino, che aveva conosciuto direttamente Alberti, molto probabilmente è stato una fonte orale di Leonardo, non certo l'unica, ma una delle tante voci con cui il giovane Leonardo si confrontava nel vivace ambiente culturale fiorentino degli anni '70 del '400.

Landino, come abbiamo visto, era stata anche la voce dell'amore platonico di Ginevra Benci, la stessa famiglia che stando alle parole del Vasari custodì gelosamente l'*Adorazione* di Leonardo negli anni '60 del '500, ma anche la penna scelta da Ludovico il Moro per elogiare in volgare la sua ascesa politica. Sicuramente agli occhi di Leonardo era un punto di riferimento culturale importante a cui rivolgersi direttamente, sia a Firenze che a Milano, che deve aver avuto un ruolo di maggior spicco – ancora non meglio definibile – nella vita del vinciano.

Alla proposta di Alessandro Cecchi di riconoscere in fra Giovanni Battista da Bologna l'ideatore del programma iconografico sulla base della lettura dei testi sacri di ascendenza agostiniana, viene da chiedersi se non sia da aggiungere un comprimario vicino ai Medici che, come sottolinea Cristina Acidini, avevano particolarmente a cuore la chiesa

di San Donato a Scopeto, del resto forse lo stesso Lorenzo de' Medici aveva favorito la commissione al giovane Leonardo.⁷⁶ Qualora fosse, doveva trattarsi di un comprimario di grande cultura, vicino al Magnifico, forse lo stesso Landino che già nelle *Disputationes Camaldulenses* aveva elogiato la figura del poeta *theologus* che “riprende da Aristotele ed applica a Dante”,⁷⁷ del resto già la *Commedia* dantesca è intrisa di nozioni di ascendenza agostiniana sebbene Sant'Agostino, a differenza di altri padri della Chiesa, sia citato in modo apparentemente marginale. L'importanza di Sant'Agostino anche per Leonardo – che aveva una copia del *De civitate Dei* stampata nel 1483 e dei *Sermoni ad heremitas* all'epoca a lui attribuiti⁷⁸ – è stata evidenziata a più riprese anche intorno al concetto di bellezza⁷⁹. Si tratta solo di ipotesi ma è evidente che dietro il complesso, quando anomalo, programma iconografico dell'*Adorazione dei Magi* del giovane Leonardo potrebbero esserci più personalità di spicco all'epoca coinvolti da Lorenzo de' Medici in un più ampio programma culturale che ancora oggi, forse, dobbiamo comprendere in tutta la sua complessità. Come aveva già fatto notare Paul Valéry nella sua *Introduzione al metodo di Leonardo* (1894), Leonardo “è fatto per far disperare l'uomo moderno sviato [...] entro una specializzazione”⁸⁰.

⁷⁶ Acidini, Cristina, “I medici e San Donato a Scopeto.” In *Leonardo & Firenze: fogli scelti dal Codice Atlantico*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 29 marzo–24 giugno 2019), Acidini, Cristina (ed.), Firenze–Milano: Giunti, 2019, pp. 204 e ss.

⁷⁷ Petris, Loris, “Vita contemplativa ed apologia della poesia.” *Lettere italiane*, vol. 55 (2003), pp. 569–598.

⁷⁸ Stowell, Steven in *La biblioteca di Leonardo*, 2021, pp. 71–75, con bibliografia precedente.

⁷⁹ A partire da Carlo Pedretti, si vedano i suoi contributi: “Il concetto di bellezza e utilità in Sant'Agostino e Leonardo.” *Achademia Leonardi Vinci*, V (1992), pp. 107–113; *Leonardo & io*, Milano: Mondadori, 2008; “La bellezza secondo Leonardo e Excursus: dal bello all'utile e viceversa.” In Leonardo da Vinci, *I cento disegni più belli dalle raccolte di tutto il mondo*, scelti e presentati da Carlo Pedretti, catalogo a cura di Sara Tagliagambara, Firenze: Giunti, 2013, pp. 7–26, 27–29.

⁸⁰ Valéry, Paul, *Introduzione al metodo di Leonardo, seguito da Nota e digressione*, Agosti, Stefano (ed.), Milano: SE, 1966, p. 41.