

Nuova serie - n. 2, anno 2022

ACHADEMIA LEONARDI VINCI



Federico II University Press



fedOA Press

ACHADEMIA LEONARDI VINCI



Nuova serie
n. 2, anno 2022

Federico II University Press



fedOA Press

ISSN: 2785-4337



ACHADEMIA LEONARDI VINCI

Nuova serie n. I, anno 2021

Da una idea di SERGIO CARTEI

rivista in open access pubblicata da

Federico II University Press

con

CB Edizioni

CIRICE - Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea
dell'Università degli Studi di Napoli Federico II

Federico II University Press



fedOA Press



CB EDIZIONI



Direzione

Annalisa Perissa Torrini e Margherita Melani

Comitato scientifico

Juliana Barone

Birkbeck, Università di Londra

Pascal Briost

Università di Tours

Alfredo Buccaro

Università di Napoli Federico II - CIRICE

Francesco Paolo Di Teodoro

Politecnico di Torino

Mauro Guerrini

Università di Firenze

Michael W. Kwakkelstein

Direttore dell'Istituto Universitario Olandese
di Storia dell'Arte di Firenze

Carlo Vecce

Università di Napoli L'Orientale

Frank Zöllner

Università di Amburgo

Comitato di redazione

Francesca Capano
Università di Napoli

Eleonora Del Riccio
Università La Sapienza Roma

Lisa Goldenberg

Maria Forcellino
Università di Utrecht

Maria Ines Pascariello
Università di Napoli

Deborah Elena Tica
Università di Bologna

Stefania Tullio Cataldo
Università di Liegi

Massimo Visone
Università di Napoli

Alessandra Veropalumbo
Università di Napoli

Proposte di contributi, manoscritti e pubblicazioni per recensioni:
vw.serena.unina.it/index.php/

Tutte le proposte sono valutate secondo il criterio internazionale di double-blind per review.

I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi. L'editore si dichiara a disposizione degli eventuali proprietari dei diritti di riproduzione delle immagini contenute in questa rivista non contattati.

SeReNa (System for electronic peer-Reviewed journals @ University of Naples) è la piattaforma per la gestione e per la pubblicazione online di riviste scientifiche ad accesso aperto, realizzata nel 2007 dal Centro di Ateneo per le Biblioteche "Roberto Pettorino" dell'Università degli Studi di Napoli Federico II con il software Open Journal Systems.

SOMMARIO

EDITORIALE	7
EDITORIAL	9
CARLO PEDRETTI <i>The 'Pointing Lady' [1969]</i>	11
ANNALISA PERISSA TORRINI <i>La Pointing Lady: quel luogo dell'immaginazione letteraria dove vivono la dama di Leonardo e la Matelda di Dante</i>	21
MARGHERITA MELANI <i>1481: l'Adorazione dei Magi di Leonardo tra Leon Battista Alberti e Cristoforo Landino</i>	37
DOMENICO SAVINI E SARA TAGLIALAGAMBA <i>La Filza Dei: Giovanni Battista e i suoi documenti inediti su Leonardo da Vinci</i>	53
LISA GOLDENBERG STOPPATO <i>Documenti inediti per la Madonna con i Bambini che giocano della Galleria Palatina</i>	89
ROBERTO MARCUCCIO <i>La donazione Arconati dei manoscritti di Leonardo da Vinci alla Biblioteca Ambrosiana (1637) Dall'inedito documento originale agli esemplari a stampa</i>	107
CARLA FEDERICA GÜTERMANN <i>Leonardo da Vinci nella biblioteca di Giovanni Piumati</i>	123
ELENA GIANASSO <i>Ricerche intorno a Gustavo Uzielli: "è talvolta difficile distinguere le idee di Leonardo da quelle dei suoi illustratori" e il passaggio al Rinascimento: meccanismi e macchine</i>	145
ROBERTO D'URSO <i>Leonardo lettore di Valturio</i>	159
JULIANA BARONE <i>The Codex Atlanticus in glass: new visual documentary evidence</i>	177
GIUSEPPINA FERRIELLO <i>La bilancia in Leonardo e nei manoscritti persiani di meccanica: strumento di misurazione e strumento di interpretazione</i>	201
PAOLA VENTURELLI <i>Recensione a: Edoardo Villata 1478, a Year in Leonardo da Vinci's Career Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2021</i>	239

QUESTO secondo numero del nostro periodico tratta vari temi, legati al collezionismo – Arconati, Uzielli e Piumati –, al rapporto con le fonti manoscritte – persiane – e a stampa – Valturio –, alla presentazione di materiale storico fotografico non catalogato prima d’ora – le lastre del Codice Atlantico –. La particolare attenzione dedicata alla carta, oltre ai disegni e ai manoscritti, si realizza anche con la testimonianza di documenti eruditi qui pubblicati per la prima volta.

La scoperta dell’autore di una copia leonardesca del Seicento da un originale perduto di Leonardo sul tema della Madonna con i Bambini che giocano, inoltre, offre lo spunto per un’aggiornata riflessione sullo studio grafico di due mani, ora nel Gabinetto dei Disegni delle Gallerie dell’Accademia (n. 144). L’autografia leonardiana avanzata da Ballarin nel 2010 non convince per il confronto con fogli simili di Leonardo, per la carta piuttosto grossa e molto granulosa e certe ripassature troppo insistite nei contorni. Lo scorcio dal basso delle mani si trova ripetuto in più di un dipinto leonardesco di area spagnola sia di Fernando Yáñez che di Fernando de Llanos. Tuttavia, l’esiguo corpus grafico dei due pittori risulta di livello molto inferiore del foglio veneziano; motivo per cui la dubbia proposta attributiva a favore dei due iberici, già suggerita nel 2013, va riconsiderata in nome dell’alta qualità del disegno, da ricondurre nell’ambito della ristretta cerchia degli allievi di Leonardo, abili disegnatori, amanti della tecnica del gesso rosso su carta rossa.

Il testo di Carlo Pedretti qui riproposto è l’articolo sul celebre disegno intitolato Pointing Lady, che da allora in poi diventa il ‘nome’ con cui viene comunemente indicata la leggiadra figura di fanciulla, alta, ritta, elegante, di consistenza impalpabile e di bellezza assoluta, disegnata a pietra nera in un foglio ora nelle Collezioni Reali inglesi. Il primo articolo esclusivo dedicato alla creatura soave e delicata che indica l’ignoto con il gesto e la conoscenza con lo sguardo, avvolta in un’atmosfera di irrealistico distacco interiore. Forse la Matelda dantesca che “Cantando come donna innamorata” (Purgatorio, XXIX,1), disegnata nei contorni di classica purezza di una creazione intellettuale, appare un’immagine sublime trasposta dalla poesia dantesca. La rilettura e l’aggiornamento dell’articolo del 1969 con gli ultimi contributi critici sull’argomento, offre anche l’occasione per una disamina sul rapporto tra Leonardo e Dante, protagonista delle Celebrazioni del 2021. La suggestione del sommo poeta nell’artista di Vinci trapela appena in ricordi visivi, sporadiche citazioni letterarie, riprese iconografiche, come nel programma della giovanile Adorazione dei Magi, ma rimane ancora un argomento molto poco noto, senz’altro degno di ulteriori e approfonditi studi che seguano le tracce lasciate dalle ascendenze dantesche nell’opera di Leonardo. E il suo pensiero sulla poesia, a partire da quella dantesca: “La pittura è una poesia muta, e la poesia è una pittura cieca” (Libro di Pittura, § 21, f. 10r; c. 1490-92). Si inaugura in questo numero una sezione per recensioni di libri, articoli, cataloghi ed eventualmente di mostre e di convegni su tematiche leonardiane, con l’intento di far diventare la rivista sempre più uno spazio aperto di confronto e di dibattito.

THE SECOND issue of the journal deals with a variety of themes, from collecting (Arconati, Uzielli and Piumati) to the relationship with sources both in manuscript (Persian) and print (Valturio), to the presentation of historical photographic materials not previously catalogued (i.e., the glass plates of the *Codex Atlanticus*). The special attention given to the paper supports, as well as to the drawings and manuscripts, has been possible thanks to evidence provided by the scholarly documents published here for the first time.

The author's discovery of a seventeenth-century Leonardesque copy of a lost original by Leonardo on the theme of the Madonna and Children playing offers the starting point for an informed reconsideration of the drawn study of two hands, now in the Cabinet of Drawings of the Gallerie dell'Accademia (n. 144). The attribution to Leonardo proposed by Ballarin in 2010 is not persuasive if the work is compared with similar autograph drawings by Leonardo, both for its rather thick and grainy paper, and for the overly insistent reworking of certain of its outlines. The motif of the hands seen from below is repeated in more than one Spanish Leonardesque painting by Fernando Yáñez and Fernando de Llanos. However, the small graphic corpus of the two painters is of a much lesser quality than the Venetian sheet, which is why the dubious attribution proposal to these artists, made in 2013, requires rethinking. Indeed, in light of the high quality of the drawing, it should plausibly be returned to the small circle of Leonardo's followers, all skilled draftsmen and enthusiasts of the red chalk technique on red paper.

The text by Carlo Pedretti republished here is the 1969 article on Leonardo's famous drawing, entitled *Pointing Lady*, which from then became the 'name' commonly used to indicate the graceful figure of the young girl, tall, poised and elegant, of intangible texture and absolute beauty, drawn in black chalk on a sheet now in the Royal Collections Trust. The first article exclusively dedicated to the sweet, delicate lady who points towards an invisible unknown with a gesture and a knowing glance, wrapped in an atmosphere of dreamy inner detachment. Perhaps Dante's Matelda, who "Singing like a woman in love" (*Purgatorio*, XXIX, 1) appears as a sublime image transposed from Dante's poetry, delineated with the classical purity of an intellectual creation. The re-reading and updating of the 1969 article with the latest critical contributions on the subject also offers an opportunity for a fresh look at the relationship between Leonardo and Dante, protagonist of the 2021 Celebrations. The evocation of the great poet by the artist from Vinci barely transpires in visualized memories, sporadic literary citations, and iconographic retakes, as for instance in the program of the youthful *Adoration of the Magi*, and the topic still remains relatively unexplored though certainly deserving of further, in-depth study to identify the traces left by Dante's legacy in Leonardo's production. And in his thoughts on the arts, starting from Dante's poetry: "Painting is mute poetry, and poetry is blind painting" (*Libro di Pittura*, § 21, f. 10r; c. 1490-92).

This issue of the journal also inaugurates a new section for the reviews of books, articles, catalogues and possibly exhibitions and conferences on Leonardo topics, with the intention of making the journal an increasingly accessible platform for comparison and debate.

Nelle pagine seguenti: Pedretti, Carlo, The “Pointing Lady”. *The Burlington Magazine*, III (1969), pp. 339-346.
Articolo nuovamente pubblicato per gentile concessione della Nuova Fondazione Rossana e Carlo Pedretti.

The 'Pointing Lady'*

QUITE early in his career Leonardo must have learned the pictorial device advocated by Alberti, the figure of the 'commentator' which belongs to a marginal section of a picture and turns his face to the spectator as if to invite him into the space of the scene represented. The figure of a youth on the extreme right of the *Adoration of the Magi* has been interpreted as such, as an ideal self-portrait of the young painter. His body still faces the Virgin, but his head is sharply turned around, away from her. The young man seems to pay no attention to the scene, neither does he appear concerned with the spectator. His eyes are reaching for something still farther than the facing spectator, his hands are not indicating anything to anybody. Yet one can sense his right arm thrust forward, his hand reaching for the shoulder of the first kneeling figure in the arch of the adorers, as an invitation to make room for more adorers to come. With the left hand he is holding the garment, revealing something of the shape of his legs, and therefore suggesting their position. He rests on his right leg, on which he has stopped as he had been advancing, and the left leg can be sensed as being just one step behind, along the diagonal direction of the falling garment. It is exactly this pose that still makes him a commentator. Eventually, he will take part in the scene (will he ever?), as he is about to walk into it. But he has stopped a moment, waiting for us.

The device comes from sculpture, and Leonardo's teacher was a sculptor. In the history of Florentine art several are the works that can be taken as symbols of the new age of the Renaissance. Vasari saw one in Donatello's architecture of the central niche of Or San Michele, in which Donatello's St Louis of Toulouse was to be placed. But so prominent a niche demanded more than one figure, and the example of Nani di Banco in one of the side niches could not be ignored. So came Verrocchio. The problem was no longer that of crowding a niche with the ghosts of a sarcophagus, as in a *sacra conversazione*. It was not to be a conversation among the dead, but one with the living. Thus, out of such a principle came the magnificent group of the *Incredulity of St Thomas*. The relation with the spectator is established not by means of glances. The emotional intensity of the group does not allow any interference, and the two figures are

bound together by their gestures. But even if we do not see the face of St Thomas, he is still with us. It would be incorrect to say that he steps out of the niche: he has not entered it yet. His right leg is turned around, and we now know that not long before he was facing us, as he was walking towards Christ. No matter what the upper part of the body is doing, any figure in such pose represents an intermediary element, a link that determines the impulse to follow its invitation, as one follows a person who walks from one place to another. It is not a glance, a smile that invites us, but a foot, which constantly attracts our eye.

Renaissance artists did not invent the motif, neither had they revived it. It belongs to Classical art, as one can find it in sarcophagi and standing figures. There is hardly a figure that exemplifies it more poetically than the celebrated *Fanciulla di Anzio*. But it appears again and again in mosaics and medieval illuminations. The graceful procession of Virgins in the nave of St Apollinare is enlivened by the sharp diagonal folds of the garments which seem to radiate upwards from the right feet turned to us, as in a dance on a stage. Once the formula was established in all its effectiveness it could be applied profitably to any figure, as is the case with the figure of Moses receiving the tablets of the law, in St Vitale. It would be in fact a mere task of erudition to show the continuity of such a motif throughout the history of art, from Hellenistic images to Mantegna's *Triumph of Caesar* at Hampton Court. When we come to Leonardo's *Pointing Lady* (Fig.4) we are prepared to realize that the origin of the motif is all too obvious.

In fact, it is not the motif that has attracted the attention of scholars but the character of the drapery and the enigmatic quality of the figure. The drawing – perhaps the most beautiful drawing of Leonardo – has been variously dated and interpreted. Some have assigned it to Leonardo's early period, on account of its Botticellian flavour.¹ Richter even found it appropriate to illustrate Leonardo's own advice on how to represent the drapery of a nymph, in a note dating from the 1490s.² Others, with a deeper understanding of Leonardo's style, saw that it was to be considered a late

* This article appears on the occasion of the exhibition at the Queen's Gallery, Buckingham Palace, 'Leonardo da Vinci' (opened 9th May), and of the publication of the second edition of the *Catalogue of the Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle* by Sir Kenneth Clark (Phaidon Press Ltd, 3 volumes), the first edition of which was published in 1935. The new edition has been revised and much expanded by the author, with the assistance of myself. I should like to take this opportunity of saying how rewarding is the experience of working with Sir Kenneth and of learning from him. The illustrations are from a set of new photographs of the Leonardo drawings at Windsor made by John R. Freeman, London, and financed by the Kress Foundation, New York. They are reproduced by gracious permission of H.M. the Queen.

¹ A. VENTURI: *Leonardo da Vinci pittore*, Bologna [1920], pp.108–9, fig.67, and *Commissione Vinciana*, fasc.III, pl.90. The early date was first suggested by P. MÜLLER-WALDE; *Leonardo da Vinci, Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältnis zur Florentiner Kunst und zu Rafael*, Munich [1889], p.74ff and fig.39, who called the *Pointing Lady* 'Beatrice'. Shortly afterwards (1893), Aby Warburg put forward the theory that the Windsor 'nymph' was related to the *Giostra* of Poliziano, thus suggesting its identification with Simonetta Vespucci. Cf. A. WARBURG: *La Rinascita del Paganesimo Antico*, Florence [1966], pp.54–55.

² J. P. RICHTER: *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London [1883] (second edition [1939]), § 391, pl.XXVI. The passage from MS. Ash. I, fol. 18 *recto*, was transcribed in the *Treatise on Painting* by a pupil of Leonardo (Codex Vaticanus Urbinas Lat. 1270, fol. 169 *verso*) as chapter 539 (Ludwig edition [1882]) and 569 (McMahon edition [1956]): '... Portray almost the true size of the parts of the body only in a nymph or an angel, who are shown dressed in very thin garments, driven or pressed by the blowing of winds. In these and others like them you can very well display the forms of their bodies.'



4. *The 'Pointing Lady'*, by Leonardo da Vinci. (Royal Library, Windsor Castle No.12581.) *Reproduced by Gracious Permission of H.M. The Queen.*



5. *A Masquerader*, by Leonardo da Vinci. (Royal Library, Windsor Castle No.12575.) *Reproduced by Gracious Permission of H.M. The Queen.*

THE 'POINTING LADY'

work,³ if not the latest—a most fitting image for the romantic view of an ageing man who looks back at the fabulous world of his memories, an image that reveals the smile of his youth through the mist of time. Any theory that would explain it as being anything except a study for a masquerader would be found satisfactory. The latest theory is that put forward by Dr Peter Meller,⁴ according to which the drawing belongs to a series of illustrations to Dante, and as such it would represent the mysterious Matelda, who suddenly appears to Dante at the end of the *Purgatorio*, canto XXVIII, and becomes his guide until the appearance of Beatrice. In the new edition of his catalogue of the Leonardo drawings at Windsor Castle, Sir Kenneth Clark accepts this theory, and admirably comments upon it:

'She stands with her feet together, as one who dances, and points out to him [i.e. Dante] the river of Lethe and the rustling grove. There is much to be said in favour of this identification. The drawing cannot be interpreted except as an illustration, and its unique appeal to our feelings suggests that it illustrates some great moment of poetry. The whole passage in Dante, with its description of the movements of air and water, could have had a particular appeal to Leonardo'.

In his summary of Meller's theory, Sir Kenneth Clark goes on to mention the Venice drawing of the dancing maidens, which is so close in style to the *Pointing Lady* and which recalls the remarkably similar figures of Botticelli's illustrations to the next canto of the *Purgatorio*, where they are referred to as 'tre donne in giro dalla destra ruota venien danzando . . .', that is, according to Landino's commentary, the personifications of Faith, Hope and Charity.

Dr Meller extends his theory to a number of masquerade costumes at Windsor; in fact, he suggests identifying nearly all of them as illustrations to Dante. Sir Kenneth Clark finds it feasible to accept only two or three as such, and rightly points out that Leonardo's note-books do not give evidence of a sustained interest in Dante's poetry. In fact, Leonardo's quotations from the *Divine Comedy* are almost all of Dante's conjectures on the nature of the physical world, so that his response to Dante's poetry seems to be closely connected with the experience of Botticelli's illustrations. And since these had been done for Pier Francesco de' Medici, with whom Leonardo was in contact in the years 1502 and 1503, Dr Meller's theory implies that the series at Windsor, and therefore the *Pointing Lady*, should be dated from a period earlier than that which has been suggested on the basis of style.

I would be extremely reluctant to deprive the *Pointing Lady* of such a noble identity. Furthermore, it is the kind of theory that can be replaced only by a better one. But I

³ A. E. POPP: *Leonardo da Vinci. Zeichnungen . . .*, Munich [1928], p.89. An up-to-date bibliography is given in the new edition of Sir Kenneth Clark's catalogue, vol.I, p.114 (No.12581). The drawing is used as a frontispiece of Sir Kenneth's volume on Leonardo da Vinci in the series of the *Selected Drawings from Windsor Castle* (London [1954]), and again in my edition of Leonardo's lost *Libro A* (Berkeley and Los Angeles [1964]). It is in fact in *Libro A 26* (c.1508) that Leonardo writes of gestures as follows: 'Affective gestures pointing to things near either in time or space should be made with the hand not too far from the body of the person pointing; and if the objects are remote, the hand should be far from the body, and the face turned to the person to whom the pointer is pointing them out.'

⁴ P. MELLER: 'Leonardo da Vinci's Drawings to the Divine Comedy', *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, II [1955], p.135ff, fig.1.

must confess that I find it difficult to dissociate the drawing from the series of masqueraders, such as the young man and the female figures in the Windsor drawings 12575 to 12577, which Sir Kenneth Clark does not recognize as illustrations to Dante. If the masqueraders are not for Dante, who is the *Pointing Lady*? At least I can try to answer the question of its date.

Some have suggested that the masqueraders should be dated from Leonardo's second Milanese period, from 1506 to 1513, and that they should be identified with the drawings that the French governor of Milan, Charles d'Amboise, asked of Leonardo.⁵ This would make 1511 the terminal date, because Charles died in that year; and in fact any date after 1509 would be highly improbable on account of the political situation in the Milanese that prevented the French governor from indulging in his favoured occupations of a leisurely life.⁶ Above all, the style of the *Pointing Lady* is definitely that of the young man in the Windsor drawing 12575, although the media of the latter are different, i.e. pen and ink, and wash, over black chalk. But we have seen that the Venice drawing of the dancing maidens, which is so close in style to the *Pointing Lady*, is also in pen and ink. We find the identical style (I am tempted to say the identical calligraphy) in the celebrated series of the deluge drawings also at Windsor, for which all the evidence points to a date around 1515.⁷ All these drawings must have been done when Leonardo was still in Italy, before 1516. On 10th October 1517 in France, Leonardo is reported as being affected by a 'certain paralysis' in his right hand, so that it would be difficult to expect so much assurance and mastery from his left hand.⁸ All the evidence we have of the last three years of his life is that of architectural drawings and geometrical studies.⁹

The preceding period of Leonardo's activity, in Rome, does not appear to offer any hint as to the purpose of such drawings, unless one considers them as independent of any commission, and therefore done by Leonardo for himself. This is highly improbable. Dating from his Roman period we have a great amount of geometrical studies in the Codex Atlanticus, which are carried out with much passion and deliberation, and with the end of writing the treatises *De ludo geometrico* and *De quantitate continua*. Thus even such abstractions had a precise purpose for him, and cannot be taken as an indication of his state of mind. It is impossible to reach a satisfactory explanation of the enigmatic series

⁵ 'Disegni et architectura et altre cose pertinenti alla conditione nostra', as mentioned in a letter of Charles d'Amboise to the Signoria of Florence of 16th December 1506. Cf. L. BELTRAMI: *Documenti riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci . . .*, Milan [1919], No.181. L. GOLDSCHIEDER, in his Phaidon *Leonardo* dates the masquerade costumes from Leonardo's second Milanese period.

⁶ P. GIOVIO: *Dialogo dell'impresie militari e amorose . . .*, Lyons [1574], pp. 103ff.: 'Egli fu di dolce natura e molto dedito agli amori . . . diletandosi di feste, banchetti, danze, e comedie.'

⁷ A preliminary study for the deluge series, Codex Atlanticus 79 recto-c, RICHTER, § 610, pl. XXXVIII, contains a black chalk note referring to a shipment of artillery from Venice to Lyons at the time of Francis I's expedition to Italy in 1515. Cf. *Raccolta Vinciana*, fasc. XIX, p.267.

⁸ ' . . . ben vero che da lui per esserli venuta una certa paresi ne la destra, non se ne può expectare più cosa buona', says Antonio de' Beatis, secretary to Cardinal Louis of Aragon. (L. PASTOR: *Die Reise des Cardinals Luigi d'Aragona*, Freiburg [1905], p.143).

⁹ See my appendix D (The Geometrical Studies) in the new edition of Sir Kenneth Clark's catalogue, and my forthcoming book: *Leonardo da Vinci, The Royal Palace at Romorantin*, Harvard University Press.

THE 'POINTING LADY'

of the deluges and masqueraders on the basis of the drawings alone. Unless documents are found that can be related to them, any attempt to explain them by means of iconography is destined to remain a theory.

The later period of Leonardo's activity has not had the good fortune of having been investigated by the great historians of the eighteenth and nineteenth centuries, and even the fundamental study by Gerolamo Calvi on the manuscripts (1925) ends around 1510. This state of Leonardo scholarship is reflected in every biography or general evaluation of his art: invariably every book on Leonardo grows thinner in the sections which deal with the years from after 1510, and every author finds it necessary to supply the lack of documentation with views and interpretations which are still rooted in a romantic image of Leonardo's personality, and which originate from Vasari's short account of Leonardo's Roman period.¹⁰

It is inaccurate, first of all, to call Roman period that which runs from 1513 to 1516. For some time, during that period, Leonardo was away from Rome, in North Italy; a note-book shows him in Parma in 1514,¹¹ and the Codex Atlanticus contains indications of his presence in Florence in 1515, engaged on the project of a palace for Lorenzo di Piero de' Medici.¹² It may be objected that Leonardo could have jotted down his project in Rome, yet the possibility of his presence in Florence, in 1515, is further suggested by his note on the measurements of the Medici stables constructed in Florence in that year,¹³ and above all by an important document pertaining to the mechanical lion, which again points to the date 1515. It is exactly this evidence that may explain the origin of the masquerade costumes, and perhaps the deluge series.

The story of the mechanical lion belongs to the Leonardo literature since the account of Lomazzo, 1584.¹⁴ The complete lack of documentation has undoubtedly contributed to its charm: we do not know what the lion looked like, and how it worked. Not a single hint as to its mechanism can be found in the existing Leonardo manuscripts. Even the exact occasion for which it was done has been the matter of much speculation. We know something more now, but in an amazingly indirect way. In fact, it is in the *Descrizione delle felicissime nozze della Cristianissima Maestà di Madama Maria de' Medici Regina di Francia e di Navarra*, by Michelangelo Buonarroti the Younger, published in Florence in 1600, that we read that at a banquet in honour of the Queen there appeared a mechanical lion which split itself in two to show that it was carrying flowers in its chest, *concelto simile a quello, il quale Leonardo da Vinci nella Città di Lione nella venuta del Re Francesco, mise in opera per la nazione fiorentina* (concept similar to that which Leonardo da Vinci realized on the occasion of the entry of Francis I into Lyons, on commission of the Florentine nation).

¹⁰ In addition to Vasari's account there is a reference to Leonardo's presence in Rome in B. VARCHI: *Orazione funebre . . . nell'esequie di Michelangelo Buonarroti* . . ., Florence [1564], p.54.

¹¹ MS. E, fol. 80 recto: 'a Parma alla Campana a di 25 di settembre 1514'. BELTRAMI: *Documenti*, No.220.

¹² Codex Atlanticus 315 recto-a and recto-b. See my *A Chronology of Leonardo da Vinci's Architectural Studies after 1500*, Geneva [1962], pp.107ff, and figs.60-62.

¹³ Codex Atlanticus 96 verso-a. See my *A Chronology*, *cit.*, pp.125-128. and fig.68.

¹⁴ G. P. LOMAZZO: *Trattato dell'arte de la pittura* . . ., Milan [1584], p.106. Cf. BELTRAMI: *Documenti*, p.204.

The occasion of the event can be clarified by a series of deductions. The triumphal entry of Francis I into Lyons took place on 12th July 1515. The chroniclers speak of great festivities organized by the Florentine colony.¹⁵ The lion, at one time symbol of Florence (*marzocco*) and of Lyons, was commissioned by the *nazione fiorentina*, that is, by Lorenzo di Piero de' Medici, whom his uncle Leo X had elected governor of Florence on 24th May 1515.¹⁶

The symbolism of the mechanical lion is further explained by the presence of lilies in its chest: they are the *fleur-de-lis* of France. Thus the Florentine nation intended to show its devotion to the new king, whose aunt, Philiberta of Savoy, had just been married (January 1515) to the brother of the Pope, Giuliano de' Medici.¹⁷ Finally, we must bear in mind that in December 1515 the Pope himself entered Florence on his way to meet Francis I in Bologna, and was received with great festivities in both cities.¹⁸ There is a document that has been interpreted as evidence of Leonardo's presence in Bologna on that occasion.¹⁹ This may be questionable, but it shows with certainty that in 1515 Leonardo was in the pay of Lorenzo di Piero de' Medici, governor of Florence.

The historical evidence alone points to several occasions when Leonardo could have done drawings of masqueraders around 1515, but it is safer not to jump to conclusions. It is still the kind of elusive evidence that can only be taken to show that around 1515 Leonardo had reasons to design masquerade costumes, which may or may not have been inspired by Dante's *Divine Comedy*. Similar kind of evidence comes from Vasari. In the Life of Pontormo he speaks of the festivities organized in Florence for the election of Leo X in 1513, and states that *quelli che feciono et ordinarono gli abiti delle figure furono Ser Piero da Vinci padre di Lionardo e Bernardino di Giordano, bellissimi ingegni*. The statement is incorrect because in 1513 Leonardo's father had been dead nine years; but if it is to be taken as a reference to Leonardo himself, the occasion could not be the pageant of 1513, because Leonardo was still in Milan at that time, but those of 1515, which were organized for the Pope's visit to Florence on his way to meet Francis I in Bologna. The event is described by the chronicler Landucci:

*'Andandogli incontro . . . circa 50 giovani, pure de' più ricchi e principali, tutti vestiti a una livrea di veste di drappi pagonazzi, con vai al collo, a piede, con certe asticciole in mano darentate, molto bella cosa; poi grandissima cavalleria a cavallo.'*²⁰

One is tempted to recognize one of the young men with *certe asticciole in mano darentate* in the Windsor drawing

¹⁵ V. -L. BOURRILLY: *Le Journal d'un Bourgeois de Paris sous le Règne de François I^{er} (1515-1536)*, Paris [1910], p.16. See my note 'Leonardo at Lyon' in *Raccolta Vinciana*, fasc.XIX.

¹⁶ L. LANDUCCI: *Diario Fiorentino dal 1450 al 1515* . . . ed. by I. del Badia, Florence [1883] (English edition by A. De Rosen Jervis, London [1927]), pp.362-363.

¹⁷ The event is mentioned by Leonardo himself on the cover of MS. G. Cf. BELTRAMI: *Documenti*, No.230.

¹⁸ See my article 'An Arcus quadrifrons for Leo X', *Raccolta Vinciana*, fasc.XX.

¹⁹ *Archivio di Stato*, Florence. Carte Stroziane, I^a serie, n.10. Cf. BELTRAMI: *Documenti*, n.224, and my *Documenti e Memorie riguardanti Leonardo da Vinci a Bologna e in Emilia*, Bologna [1953], pp.105-108 (with facsimile). But the reference to 'Bolognja' could be to Boulogne, in France, where Lorenzo di Piero de' Medici went to marry Madallena de la Tour d'Auvergne in 1518. See my note 'Leonardo at Lyon' in *Raccolta Vinciana*, fasc.XIX, *cit.*

²⁰ LANDUCCI, *op. cit.*, *sub anno*.

THE 'POINTING LADY'

12575 (Fig. 5), and to see in 12574 a knight of the *grandissima cavalleria a cavallo*.

But when we come to the *Pointing Lady*, which is identical in style and even in mood to these drawings, we are troubled by the presence of a landscape. The figure does belong to the landscape, into which she is pointing, and therefore its identification as a masquerader is questionable. Neither can the landscape be interpreted as a stage setting. There is nothing artificial in it. On the contrary, it suggests an atmosphere of mist and breeze that is only equalled by Dante's description of the rustling grove around the river of Lethe. Yet the drawing does not have the miniature-like quality of an illustration. Its suggestion of monumental scale well applies to an actual size portrait, or even to the detail of a large mural, which would include the space into which the figure is pointing. It is useless to attempt fancy interpretations of the subject, but it may be said that the figure might have been destined for some allegorical *tableaux* of the kind that was becoming fashionable at the beginning of the sixteenth century on the occasion of the triumphal entries of princes into cities, a kind of propaganda posters *ante litteram*, which was reviving a usage of the triumphs of antiquity, as echoed by Mantegna's *Triumph of Caesar*. Similar pictures, usually large size monochromes, were destined to be taken down and destroyed soon after they had served their purpose. There is a detailed description of them in the chronicle of Bernardino Arluno, which is an account of the entrance of Louis XII into Milan in 1507.²¹ On the basis of this description one of the first biographers of Leonardo, Baldassare Oltrocchi, suggested that Leonardo himself had been the organizer of the festive apparatus. The purpose of the drawings would then explain their peculiar character: they are highly finished, with careful indication of the drapery, because they were to be reproduced in large format by a team of assistants. When we look at the deluge series we get the same feeling of images suitable to be blown up to the size of a large hoarding on a highway.

We are then prepared for the next question: is the relation of the *Pointing Lady* to the deluge series only one of style? It is the sort of question one can answer only with other questions. But first we have to take a closer look at the style of the drawings.

Both the flaming hair and the fluttering drapery of the majestic lady describe involved curves in the air which resemble that of smoke, as in some of the deluge drawings, especially those done in black chalk.²² The broken, evocative touch of the chalk, as Sir Kenneth Clark describes it, not only conveys the impression of a fleeting image that materializes in a smile, but it is capable of revealing the presence of air currents in the most effective and logical way, as in a diagram of lines of force. A detail properly

cut out of the drapery of the *Pointing Lady* could be transferred into the deluge series.

The dancing maidens at Venice, which appeared to be so fittingly related to the *Pointing Lady* by way of Dante, have the same turbulence of drapery, and the drawing itself has the flavour of an antique mural. I wonder now, whether around 1515 Leonardo may have had some reasons for looking back at allegorical compositions that had been done in Milan at the time of the Sforza, such as the murals which had been painted in a certain passage of the Sforza castle and which are now known only through the records of Cesariano and the Anonimo Morelliano. Cesariano in his 1521 edition of Vitruvius writes as follows:

*'Etiam si vede pincto lo enigma di Lodovico Sfortia soto la archicustodia del castello di Iove: quale indica come diremmo Ieraglypho: post malum semper sequitur bonum & converso: vel post lungum tempus dies una serena venit: seu post tenebras spero lucem &c. Perchè ivi è dipinto uno tempo nimboso & di maxima procella: & poco distante da epso le turme che ballano: iocundano & festeggiano soto lo tempo sereno: quale cose apparenno potere essere.'*²³

The Anonimo Morelliano specifies that the architecture of the passage was by Bramante:

*'... Ivi la strada subterranea dalle mura della rocca insino alla controscarpa e più oltra, sotto el fosso, fu fatta fare dal Signor Lodovico a Bramante Architetto. Ivi la pittura a fresco, sotto la guardia, degli uomini che ballano al sereno, con un nemo in aere poco discosto che significa Post malum bonum, et post tenebras spero lucem fu fatta fare dal Signor Lodovico a (sic).'*²⁴

It is possible then that the allegory had political implications, and that Leonardo himself had something to do with it, since one of his notes for allegorical compositions referring to the political manoeuvres of Lodovico Sforza towards his nephew Galeazzo seems to imply the presence of stormy weather: *Galeazzo tra tempo tranquillo e fuggita di fortuna*.²⁵ I cannot refrain from asking whether Medici politics around 1515 in relation with French politics had been the occasion for Leonardo to prepare some 'hoardings' of propaganda, inspired by his experience of twenty years before. If so, there would hardly have been a more fitting figure of 'commentator' than the *Pointing Lady*.

²³ VITRUVIUS: *De architectura*, Como [1521], Lib.VII, cap.5, c.118v.

²⁴ J. MORELLI ed.: *Notizia d'opere di disegno della prima metà del secolo XVI esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia, scritta da un anonimo di quel tempo...*, Bassano [1806], p.39.

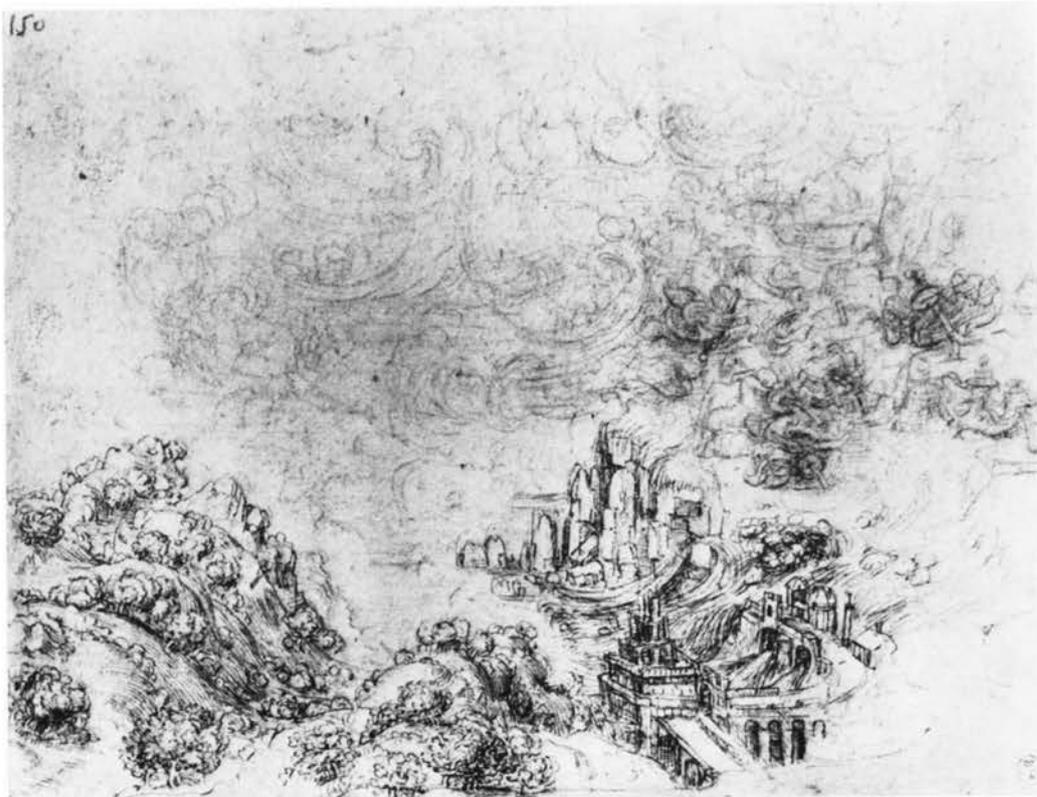
²⁵ MS. H, fol.98 recto. It is probable that an echo of Savonarola's prophecies had reached Leonardo in Milan at a time when the descent of Charles VIII was feared in Florence as a 'new deluge'. I wonder whether the mysterious item 'tempio di Salomone' in Leonardo's list of books in the newly discovered MS. at Madrid (cf. THE BURLINGTON MAGAZINE, vol.CX, p. 86[No.87]), has anything to do with Savonarola. Cf. *Sermone su Aggeo* (Ognisanti 1494) quoted by A. CHASTEL: *Arte e Umanesimo a Firenze*, Turin [1964], pp.404-5. The theme of the *Ira Domini* and *Misericordia Dei* was to be interpreted by Botticelli in his *Crucifixion* (Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts), according to Savonarola's sermon of 13th January 1495: 'una croce nera sopra la Babilonia Roma, nella quale croce era scritto: Ira Domini; e quivi sopra pioveva spade, coltelli, lance e ogni arme e grandine e sassi con tempesta e folgore mirabili e grandissime, con un tempo oscurissimo e tenebroso... un'altra croce d'oro che aggiungeva dal cielo infino alla terra sopra Ierusalem, nella quale era scritto: Misericordia Dei, e quivi era un tempo sereno, limpidissimo e chiaro.'

²¹ Excerpts of Arluno's chronicles are given by Baldassare Oltrocchi in his *Memorie* under the year 1507. See S. RITTER: *Baldassare Oltrocchi e le sue memorie storiche su la vita di Leonardo da Vinci*, Rome [1925].

²² In a preliminary study for the series, Codex Atlanticus 79 recto-c (mentioned above, in note 7), Leonardo's pupil, Francesco Melzi, wrote several notes from Leonardo's dictation. One of them suggests a device for observing the movement of air currents: 'In order to see the swirling movements of the wind within the air, have a tube made out of a reed and put cotton well compressed at one end of it; and from the other end blow smoke through it. The smoke, coming out of the tube, will show how wind whirls in the air.'



6. Fragment of studies for the 'Deluge', by Leonardo da Vinci. Codex Atlanticus, fol.317 recto-a. (Biblioteca Ambrosiana, Milan.)



7. Study for the Deluge, by Leonardo da Vinci. (Royal Library, Windsor Castle No.12401.) Reproduced by Gracious Permission of H.M. the Queen.



8. Copy of the *'Pointing Lady'*, attributed to Francesco Melzi. (Uffizi, Florence, Santarelli Collection No.8953.)



9. *'Het Pelsken'*, by Peter Paul Rubens. (Kunsthistorisches Museum, Vienna.)

THE 'POINTING LADY'

I am well aware that my theory is far-fetched, and I am prepared to be told that the magnificent series of the deluge drawings can be interpreted only as an expression of Leonardo's scientific mind. All one is allowed to do is to consider them from the religious or psychoanalytic points of view. An interpretation as a political symbol would be out of place, contrary to the romantic image of an ageing Leonardo, which is so deep set in our minds. I must confess that I was extremely relieved when I heard Professor Gombrich's daring theory that the deluge drawings may have been thought of as an idea for the Sistine chapel, that is, the wall which was to be taken up by Michelangelo's *Last Judgment*.²⁶ After all, Giulio Romano's *Fall of the Giants* at Mantua may be a distant echo of Leonardo's intentions. But it is still in Leonardo's drawings that we can look for an explanation. There is a sheet in the Codex Atlanticus of identical paper and media as the deluge series at Windsor, folio 317 *recto-a* (Fig.6). It is indeed a sheet that originally belonged to the series: unfortunately it has been cut up, and only a small scene of a deluge is still visible next to the left margin. Opposite to it is the drawing of a tent, and above are six drawings in black chalk (five of which have been inked in) of curious casts of drapery, some sort of banners with a short staff and an elaborate top resembling a sceptre. These inexplicable images, which have the gracefulness of botanical specimens, are again the counterparts of Leonardo's involvement with the study of air and water currents. They are the objects – similar to the ceremonial banners of the palio – which he takes as an excuse to show the materialization of the lines of energy in the wind. In fact, he makes such lines visible with a curiously deliberate slowness as in the drapery of the *Pointing Lady*. But are these drawings nothing else except an exercise in scientific illustration? One of the deluge drawings, No.12401 (Fig.7), shows the sky full of these strange objects. They have become huge banners twirling in a stormy sky among the loops of rain. In the foreground is a castle and outbuildings, built apparently on arcades in an enclosed bay, and torrents of water threaten to sweep it away. The storm advances with the sinister darkness of an apocalypse, yet the wooded hills to the left of the bay seem unaffected by it. The presence of such banners represented on a gigantic scale leaves no doubt that the deluge series has an allegorical meaning. Giant figures, and figures in the clouds, appear in other related drawings, such as the celebrated *pazzia bestialissima*, 12332, and the large hurricane, 12376.

So we are back to the foreground of an imaginary picture, to the standing figure which had introduced us into it. 'A puff of wind has blown away the mist, and revealed this goddess, as stately as an elm, as subtle as a gothic Virgin,' says Sir Kenneth Clark. The amplitude of her forms are emphasized as in a symbol of the generative forces of Nature. She is Leda with the body of the Virgin in the Burlington House cartoon. The light falls perpendicularly on her face and becomes the glow of the smile of the Louvre *St John*. The drapery has the softness of the veils of *Mona Lisa*. She has bent her right arm to hold an extremity of the drapery

placed over it, and to press with the hand another extremity of that drapery higher up on the opposite shoulder – the only way of using one arm to prevent drapery from becoming the property of wind. The other arm is therefore free to extend away, in an eloquent gesture. The figure has the grace and the flexion of an archer. No mannerist painter could have invented a more flattering pose for Diane de Poitiers. And yet something of it has filtered down into the highly sophisticated *Sabina Poppaea* at Geneva, whose drapery is reduced to a cobweb.

The classical origin of the motif is obvious, and we have seen that it would be too long, and perhaps useless, to trace the history of its descent and migrations. Leonardo has made it an image of its own, with the freshness of a motif invented anew. It is therefore reasonable to expect that it had some response.

The *Pointing Lady* was among the Leonardo drawings treasured by his pupil and inheritor, Francesco Melzi, and therefore much admired throughout the sixteenth century. Sir Kenneth Clark has shown how skillfully Melzi could copy some of Leonardo's most spectacular drawings, especially horses and caricatures, perhaps with the purpose of complementing his own collection or for the purpose of replacing those drawings that he could have given away. Melzi's early drawing in the Ambrosiana signed and dated 1510, when he was just about nineteen, gives the exact measure of his ability, and a precious indication of his style.²⁷ It is a style that closely reflects the neatness of the highly finished drawings of Leonardo's late period, around 1510–1513. These must have been the formative years of Melzi as an artist, so it becomes easy to recognize his performances as an imitator of Leonardo. I have therefore no hesitation in recognizing Melzi's touch in the beautiful red chalk drawing in the Uffizi (Fig.8), which reproduces the *Pointing Lady* with much delicacy and understanding of the drapery.²⁸ The drawing, hitherto unpublished and apparently dismissed as a vulgar imitation, is an exceptional document because it dates from a time when the Windsor drawing was still intact, splendid in all its freshness. It is in fact through Melzi's copy that we can read the curves of the sweeping movement of the drapery. What appears to be in the Leonardo drawing a blurred turbulence of folds, in which only the imagination can now supply the logic of a definition of lines of force, is spelt out in the copy as in a piece of sculpture and shows that the original must have been somewhat rubbed. Melzi has produced a most delicate image, with a beauty of its own, but what a difference when compared to the original! The body is no longer tense and alluring, vibrating as a flashing image. It has become the rosy pulp of a ripe fruit, soft and neat but with no flavour. Imitation has subdued inspiration.

But if the *Pointing Lady* was for Melzi a miracle of technical mastery to be taken as a model, for Rubens it could be only an inspiration. I am referring to the celebrated *Het Pelsken* at Vienna (Fig.9). The wife of the painter stands in a pose

²⁶ Lecture at the Leonardo Congress in Los Angeles, May 1966.

²⁷ Reproduced in my edition of Leonardo's *Libro A*, pl.13. See the new edition of Sir Kenneth Clark's catalogue, pp.xvii–xix.

²⁸ Gabinetto delle Stampe e dei Disegni, Uffizi, Florence. Drawing in the Santarelli collection (No.8953S).

THE 'POINTING LADY'

which is reminiscent of that of the *Pointing Lady*, her arms engaged in holding a large fur coat over her soft nudity, the head turned to a front view and invested by full light. Only the ghost of a smile is passing over her lips and is lighting up the intensity of her dark eyes.²⁹

We know that Rubens saw the volume of the Leonardo drawings now at Windsor in the house of Pompeo Leoni at Milan at the beginning of the seventeenth century, and had the opportunity of studying it. A report by Roger de Piles of 1699 speaks of Rubens's great interest in Leonardo's anatomical studies, the studies on the human figure and the horse and physiognomy, of which Rubens had made a compilation

²⁹ J. S. HELD: 'Rubens's "Het Pelsken"', in *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, London [1967], pp.188-192, points out that the lady is represented out-of-doors. This is shown by the vague forms on the right of a fountain with water gushing from a lion's mouth, and by the horizontal streaks of light which seem to indicate a sky on the left. Among the several interpretations of the portrait, Dr Held includes that of H. G. EVERS (*Peter Paul Rubens*, Munich [1942], pp.451ff), who finds in the picture something comparable to the feminine 'Zauber' and 'Unergründlichkeit' of Leonardo's *Mona Lisa*.

which is unfortunately lost.³⁰ So he must have given more than a glance at the *Pointing Lady*, which he was to divest of her mythical allure and turn into the fleshy charm of an affectionate image.

³⁰ ROGER DE PILES: *Abrégé de la vie des Peintres*, Paris [1699], p.168, quoted by CLARK, *op. cit.*, p.x. G. P. BELLORI: *Le Vite . . .*, Rome [1672], p.300, mentions the same book, but without reference to Leonardo. Bellori also speaks of Rubens's method of collecting models for inspiration, especially in Italy (*Nel comporre poi se ne seruiua di motiuo e ne arricchiaua li suoi componimenti*), and concludes that whenever Rubens followed models *li alteraua tanto con la sua maniera, che non lasciauua di esse forma, ò vestigio per riconoscerle*.

Het Pelsken must have been painted well after 1630 (Rubens married Hélène Fourment in December 1630, when she was sixteen years old), thus at least thirty years after he could have seen the *Pointing Lady* in the Leoni volume at Milan. The pose is characteristic of some of Leonardo's figures. It is reminiscent of the heroic stance of a warrior for the *Battle of Anghiari* in a drawing at Windsor (No.12640; compare the related anatomical detail also at Windsor, No.19032 verso). It appears again in a few 'doodles' on a sheet of studies for the *Battle of Anghiari* at Turin, and in the small figures for emblems in the Windsor drawing 12700 verso (now dated c.1509), some of which recall the pose of the *Pointing Lady*. The abdomen arched forward to counteract the thrust of the legs has an enticing quality that well applies to a female figure. Rubens replaces tension with softness, but the sinuous line remains.

DEFINITO da Carlo Pedretti *Pointing Lady*, il celebre disegno ora a Windsor Castle (RL 12581; c. 1517-18) rimane ancor oggi avvolto nel mistero (Fig. 1). A partire dall'identificazione del soggetto, forse dantesco: ma Beatrice o Matelda? Probabilmente Matelda, a sua volta identificabile con Matilde di Canossa, raffigurata in un paesaggio con alberi, monti e un fiume, mentre pare indicare a Dante la via della salvezza, rispecchiando i versi danteschi del canto XXVIII del *Purgatorio*, con una dignità piena e consapevole che allontana l'autorevole fanciulla dallo stile delle illustrazioni di Botticelli per la *Commedia*. La riflessione dantesca, se riconosciuta, tende a dilatare l'interesse di Leonardo per il sommo poeta fino all'ultimo periodo in Francia, dove i richiami tecnici e stilistici con i disegni tardi, con i *Diluvi* in particolare, collocano la cronologia del foglio.

Titolato la *Fanciulla che indica in un paesaggio*, il disegno delinea una figura femminile alta e dritta, avvolta in una lunga veste fluente, con il volto illuminato da un ineffabile sorriso, più indecifrabile di quello della *Gioconda*, in piedi in un paesaggio di rocce e piante e un tortuoso ruscello che scroscia dalla cascata in primo piano sulla sinistra.

La sua veste è mossa dalla brezza ("soave vento"; *Purgatorio*, XVIII, 9), in un gioco di veli trasparenti e leggeri che avvolgono le forme, creando forme eteree che paiono dissolversi nella luce e nell'aria. Il braccio destro è stretto al petto a trattenere un lembo della veste, l'altro è teso ad indicare uno spazio lontano, indeterminato. I capelli, lunghi e ricci, fluttuano con grazia nell'atmosfera angelica e paiono ancora spinti all'indietro dal vento, quasi che la giovane donna si sia appena arrestata da un volo sulla sponda del fiume, quasi fosse un ostacolo insormontabile che la costringe a fermarsi. Ma, indica il suo dito,

La *Pointing Lady*: quel luogo della immaginazione letteraria dove vivono la dama di Leonardo e la Matelda di Dante*

ANNALISA PERISSA TORRINI



Windsor
RL 12349

* Mentre questo contributo era in fase di completamento è uscito a stampa il saggio di Lorenzo Battistini a cui si rimanda per una visione completa delle complesse relazioni ravvisabili tra Dante e Leonardo; cfr. Battistini, Lorenzo, "Dante e Leonardo lettori della natura." In *Dante classico contemporaneo. Ricerche, letture, studi*, Cannavacciuolo, Laura e De Blasi, Margherita (eds.), Napoli: Roberto Bellucci Editore, 2022, pp. 131-144 con bibliografia precedente.



Fig. 1 - Leonardo da Vinci, *Fanciulla che indica in un paesaggio*, Windsor Castle, Royal Collection n. 12581 (da Fac-simile dell'Edizione Nazionale dei Disegni e dei Manoscritti di Leonardo).

noi e Dante possiamo andare oltre. Lei, con il corpo solidamente appoggiato sulla gamba sinistra, lì è e lì rimane, ferma, ritta, elegante: si limita a guardarci, con due occhi molto distanti tra loro, troppo distanti, ed a indicare con decisione una meta misteriosa. L'artista infonde alla leggiadra figura di fanciulla una

consistenza impalpabile, sublime immagine che evoca la poesia dantesca.

LEONARDO E BOTTICELLI

La fantasia pittorica di Botticelli¹ ha saputo conferire forma poetica e sostanza storica a una figura letteraria dantesca, Matelda, raffigurata nell'illustrazione del Canto XXVIII (Figg. 2 e 3) con vesti lunghe, leggiadre, svolazzanti e lunghi capelli ricci mossi da una lieve brezza e tracciata con una linea sottile e leggera, che muove le forme con leggiadria ed eleganza². Se la rapidità della linea delle pieghe dei panneggi richiamano la sinuosità di Botticelli, la potenza della alta figura femminile, la sua posa elegante ma possente, la profondità dello sguardo, la luce modellante, la sostanza della pietra nera che traccia una resa atmosferica che stempera la figura dissolvendola in una bellezza assoluta, impalpabile ma avvolgente, staccano la fanciulla di Leonardo dalle sinuose ma artefatte donne dantesche di Botticelli. Quindi neppure il confronto stilistico e tipologico con le illustrazioni botticelliane, portate a termine nel 1495, può essere considerato un elemento utile per indirizzare in modo certo la datazione del disegno di Leonardo (Fig. 4).

Tuttavia, l'influenza dei disegni di Botticelli per la prima edizione commentata della *Commedia* ad opera di Cristoforo Landino, in particolare quelli per il Canto XXIX (121-129), è stata riconosciuta anche in un altro

¹ Pierfrancesco de' Medici, cugino di secondo grado di Lorenzo il Magnifico, commissionò a Botticelli cento disegni danteschi tra il 1480 e il 1495: oggi ne rimangono 92 (di cui uno doppio); a lui l'artista dedica il *corpus* delle illustrazioni. La maggior parte dei disegni è eseguita a punta d'argento e inchiostro su pergamena e misura circa 32,5×47,5 cm. Ottantatré sono ora conservati nel Kupferstichkabinett di Berlino e otto nella Biblioteca Apostolica Vaticana. Cfr. *Sandro Botticelli pittore della Commedia* (Roma, Scuderie del Quirinale, 20 settembre-3 dicembre 2000), Gentile, Sebastiano (ed.), Milano: Skirà, 2000.

² Il confronto grafico tra un'illustrazione certa e una supposta, non pare, invece, essere stato sottolineato nella letteratura artistica.

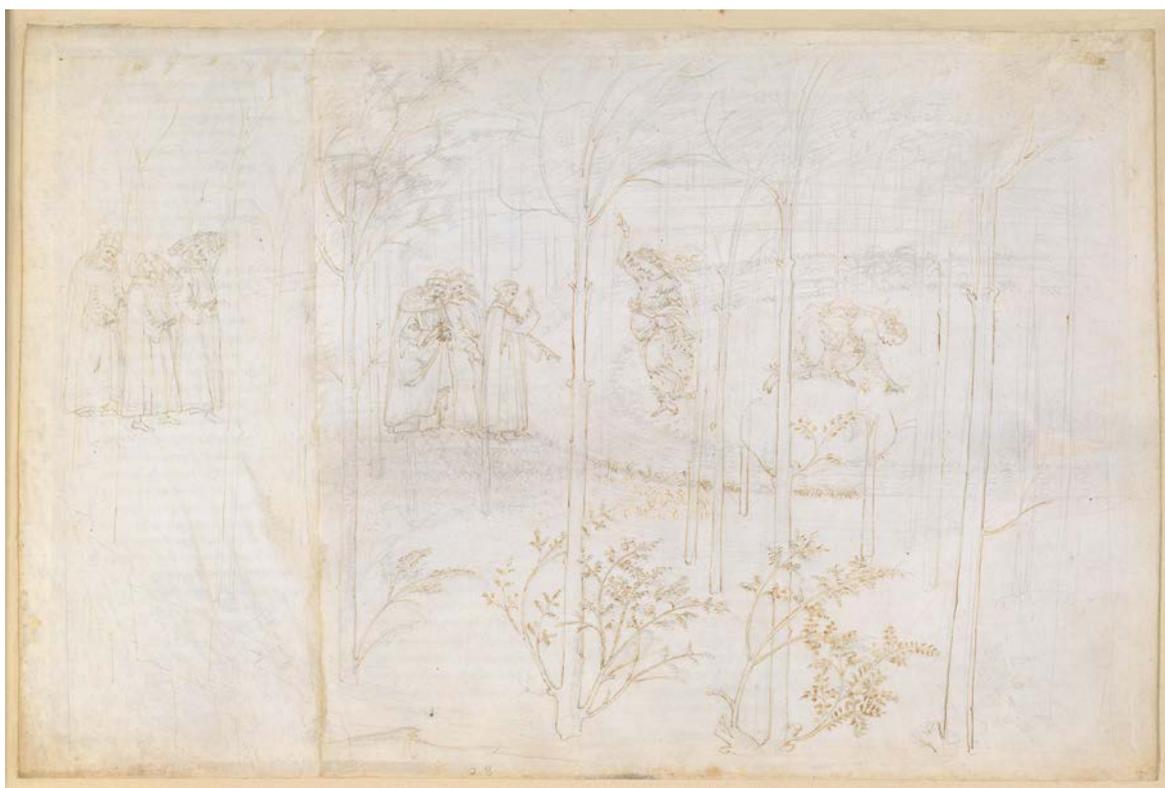


Fig. 2 - Sandro Botticelli, *Purgatorio XXVIII*, Berlino, Kupferstichkabinett.

disegno leonardiano, il n. 233, ora a Venezia³, (Fig. 5) che raffigura tre figure danzanti avvolte da veli trasparenti, dal passo di danza leggero, che, va osservato, muove sempre dallo stesso lato: “tre donne in giro da la destra rota venian danzando”⁴, identificate da Cristoforo Landino nelle tre Virtù teolo-

gali, Fede, Speranza, Carità. Ma nella raffigurazione veneziana le figure sono abbinatae in coppia ed una segue un altro percorso, non danza insieme, in cerchio, come recita Dante e come fedelmente disegna Botticelli. Inoltre sia la tecnica e la carta che lo stile grafico si allontanano dalla figura im-

³ Dalla maggior parte della critica, compresa chi scrive, è collegata alla *Pointing Lady*: Perissa Torrini, Annalisa in *Leonardo da Vinci. L'uomo universale* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1° settembre-1° dicembre 2013), Perissa Torrini, Annalisa (ed.), Firenze: Giunti, 2013, p. 174; Perissa Torrini, Annalisa, scheda IV.7.4 in *Leonardo da Vinci. Il disegno del mondo. 1452-1519* (Milano, Palazzo Reale, 16 aprile-19 giugno 2015) Marani, Pietro C. e Fiorio, Maria Teresa (eds), Milano: Skirà, 2015, p. 548; in *Leonardo da Vinci: l'uomo modello del mondo* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 17 aprile-14 luglio 2019), Perissa Torrini, Annalisa (ed.), Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2019, p. 244. *Tre figure femminili danzanti*, Venezia, Gabinetto dei Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia, cat. n. 233, tracce di matita nera, punta di piombo, inchiostro bruno, pennello sottile, carta bianca leggermente ingiallita, mm 98 x 149. Filigrana: campanula o tulipano, parziale: simile a Briquet 6659 Pistoia 1484 e 6660 Pistoia 1490, e vagamente a 6661 e 6664 (Lucca 1495 e Firenze 1508).

⁴ “Tre donne in giro dalla destra rota/ venian danzando: l'una tanto rossa/ ch'a pena fora dentro al foco nota;/ l'altr'era come se le carni e l'ossa/ fossero state di smeraldo fatte;/ la terza pareva neve testè mossa”; *Paradiso*, XXIX, 121-126.



Fig. 3 - Sandro Botticelli, *Purgatorio XXVIII*, Berlino, Kupferstichkabinett, particolare.

ponente e dominante della singola fanciulla ritra in piedi nel disegno di Windsor. Il fo-

glio veneziano, quindi, pare staccarsi sia da quello inglese che da quelli di Botticelli, se non per ricordi stilistici più che tematici, per collocarsi piuttosto in un altro contesto e in un'altra epoca⁵.

LA "POINTING LADY"

Il disegno è stato associato ad atmosfere dantesche già nel 1889 da Müller Walde, che ha avuto il merito di avervi identificato per primo Beatrice⁶, seguito nel 1899 da Warburg Aby e nel 1903 da Berenson⁷. La possibile identificazione con Matelda è stata suggerita da Peter Meller nel 1955⁸, il quale ipotizza inoltre che il disegno inglese potesse essere un dono ideale a Isabella d'Este, contessa di Mantova come Matelda⁹. Meller è anche il primo a supporre che Leonardo a Firenze nel 1503 entri in contatto con Lorenzo di Pierfrancesco dei Medici, cugino di Lorenzo il Magnifico, morto nel maggio 1503, il committente dei disegni di Botticelli realizzati per l'edizione della *Commedia* del Landino presentata nell'agosto 1481¹⁰. Impossibile sapere se Leonardo fu alla presentazione, pare comunque più probabi-

⁵ La proposta interpretativa e cronologica, che contraddice quanto anche da me più volte affermato, verrà discussa nel mio prossimo articolo sul terzo numero di *Achademia Leonardi Vinci* del 2023.

⁶ Müller-Walde, Paul, *Leonardo da Vinci: Lebensskizze und Forschungen ber sein Verhältniss zur florentiner Kunst und zu Rafael*, München: G. Hirth Edition 1889, pp. 75-76, fig. 39.

⁷ Il quale vi riconosceva piuttosto una Beatrice di botticelliana memoria. Berenson, Bernard, *I disegni dei pittori fiorentini*, Milano: Electa, 1961, 3 voll. (ed. 1936, vol. II, p. 221, n. 1128). Warburg, Aby, *Three Lectures on Leonardo*, London: The Warburg Institute, 1899. -

⁸ Il foglio non presenta filigrana e la carta, con grana indistinta, non è uguale a quella della serie dei *Diluvi*. Meller, Peter, "I disegni di Leonardo da Vinci per la Divina Commedia." *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, II (1955), pp. 135-166. Meller individua anche altri personaggi disegnati da Leonardo in un gruppo di fogli ora a Windsor Castle ad illustrazione della *Commedia*: Sordello, Stazio, Cianfa, Piccarda, Raab.

⁹ Meller, 1955, p. 141 e suggerisce anche che Leonardo poteva trovarsi a Urbino nel 1502 e poteva aver visto le illustrazioni nell'antico *Codex Dante* di Federico da Montefeltro, che si fermava proprio al XXVIII canto del *Paradiso*.

¹⁰ Il committente di Botticelli Lorenzo Pierfrancesco de' Medici detto *il Popolano*, aveva rapporti con i sovrani francesi: si recò in Francia fin dal 1493 per congratularsi con il nuovo sovrano Carlo VIII; nel 1498 fu nominato ambasciatore fiorentino con l'incarico di complimentarsi con il nuovo re Luigi XII e nel 1502 per protestare con il re contro Cesare Borgia. In momenti antecedenti, quindi, il tardo soggiorno in Francia di Leonardo, anche



Fig. 4 - Sandro Botticelli, *Paradiso V*, Berlino, Kupferstichkabinett (<https://smb.museum-digital.de/object/98086>) <28 dicembre 2022>-.

le che possa aver visto le illustrazioni per la *Commedia* di Botticelli finché era ancora nella Firenze umanistica, o al più tardi a Milano, durante il suo primo soggiorno lombardo, in un periodo in cui la circolazione della

Comedia del Landino è ampiamente attestata. La proposta identificativa di Meller con Maltelda viene ripresa nel 1968-69, da Kenneth Clark e Carlo Pedretti¹¹ e subito condivisa da Jane Roberts e altri ancora¹².

se non si può escludere che le stampe di Baldini circolassero ancora nell'ambito della corte di Francesco I. Durante il tardo periodo a Close Lucé gli interessi di Leonardo erano di altro tipo, forse troppo lontani dalla poetica dantesca, se non come parte della propria formazione, ma non tali da manifestarsi in modo esplicito sulla carta, lasciando affiorare appena vaghi ricordi botticelliani.

¹¹ Clark, Kenneth e Pedretti, Carlo, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty The Queen at Windsor Castle by Kenneth Clark. Second Edition Revised with the Assistance of Carlo Pedretti*, London: Phaidon, 1968-69, vol. I, p. 114; Pedretti, Carlo, "The River." *Leonardo: a Study in Chronology and Style*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1973, p. 23 mette in relazione a Dante la serie di mostri e maschere del periodo francese nn. 912369-912371-912376. Clark la considera non un'illustrazione ma un momento di poesia.

¹² Roberts, Jane, "Ninfe." In *Leonardo & Venezia* (Venezia, Palazzo Grassi, 22 marzo 1992-05 luglio 1992), Milano: Bompiani, 1992, p. 293 "un qualche significato allegorico, con toni danteschi, è sicuramente adombrato" nel foglio di Windsor n. 912581. Seguono Tagliagambara, Sara in *Leonardo da Vinci: i cento disegni più belli dalle raccolte di tutto il mondo*, Firenze: Giunti, 2012, scheda n. 100, p. 23; Perissa Torrini, Annalisa, in *Leonardo da Vinci. L'uomo universale* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1° settembre-1° dicembre 2013), Perissa Torrini, Annalisa (ed.), Firenze: Giunti, 2013, p. 216, n.VIII_06 e Clayton, Martin, *Leonardo da Vinci. A life in drawing*, 2019, London: Royal Collection Trust, p. 212, n. 168.



Fig. 5 - Leonardo da Vinci, *Tre fanciulle danzanti*, Venezia, Gabinetto dei Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia, n. 233 (da Fac-simile dell'Edizione Nazionale dei Disegni e dei Manoscritti di Leonardo).

Il primo a dedicare un vero e proprio articolo 'monotematico' a quella che chiama *Pointing Lady* è Carlo Pedretti nel 1969¹³, che considera come l'atmosfera ariosa e la presenza del fiume possono ricordare la descrizione dantesca del Letè, ma si interroga sull'interpretazione del ruolo: va la *Pointing Lady* lasciata legata ai *Diluvi*? E staccata dalle influenze dantesche ma anche dalle *Maschere*? Privandola allora della dignità dantesca? Azione che Carlo Pedretti, a buon diritto,

non si sente di fare. Lo studioso riflette poi sulla problematicità del disegno, di indiscusso fascino emotivo, sebbene di difficile identificazione e datazione che, in un primo momento propone intorno al 1515, per poi spostarla al 1517-18¹⁴ all'interno di un più ampio nucleo di disegni di personaggi in abito da festa (Windsor n. 12575, *Uomo mascherato con lancia* e *Donna in costume RL 12576*) e con quello con *Fanciulle che danzano* ora a Venezia (n. 233), ma soprattutto mette

¹³ Pedretti, Carlo, *The "Pointing Lady"*. *The Burlington Magazine*, III (1969), pp. 339-346. Pedretti informa anche dell'esistenza di una copia attribuita all'allievo Francesco Melzi, ora agli Uffizi n. 8953 (Pedretti, 1969, p. 345, fig. 8), disegnato quando l'originale leonardiano era splendido in tutta la sua freschezza, che mantiene molto meglio di quanto si veda oggi nell'originale l'enigmatica qualità della figura. Lo studioso, inoltre, reputa il disegno fonte di ispirazione per il celebre ritratto della sua seconda moglie *Helena Fourmet "Het Pelsken" che esce dal bagno*, ora a Vienna.

¹⁴ Si veda *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, scheda n.100, p. 236, con bibliografia precedente.



Fig. 6 - Leonardo da Vinci, *Donna in costume*, Windsor Castle, Royal Collection n. 12577 (da Fac-simile dell'Edizione Nazionale dei Disegni e dei Manoscritti di Leonardo).

in evidenza l'inserimento dell'opera grafica dal punto di vista stilistico nell'orbita dei *Diluvi*, normalmente datati agli ultimi anni francesi. La collocazione cronologica tarda è condivisa anche dalla maggior parte della letteratura artistica. Il confronto tecnico e stilistico, in effetti, avvicina il disegno di ispirazione dantesca sia alle 'mascherate' di Windsor con le donne in costume da festa tracciate a pietra nera nei due fogli con donne (RL 12577) e RL 12576 (Fig. 6 e 7) che



Fig. 7 - Leonardo da Vinci, *Donna in costume*, Windsor Castle, Royal Collection n. 12576 (da Fac-simile dell'Edizione Nazionale dei Disegni e dei Manoscritti di Leonardo).

con alcuni *Diluvi*: in particolare i numeri 12378 e 12382 (Figg. 8 e 9), datati al 1517-18: a quel tardo periodo francese pare appartenere anche l'enigmatica fanciulla.

Va considerata un'altra importante osservazione di Pedretti: nel gruppo tardo dei disegni di Windsor per *Mascherate* non viene mai raffigurato il paesaggio; compaiono solo i costumi, indossati per feste e mascherate, ma mai inseriti in un contesto ambientale. Pare indicativo, allora, che la *Pointing Lady*

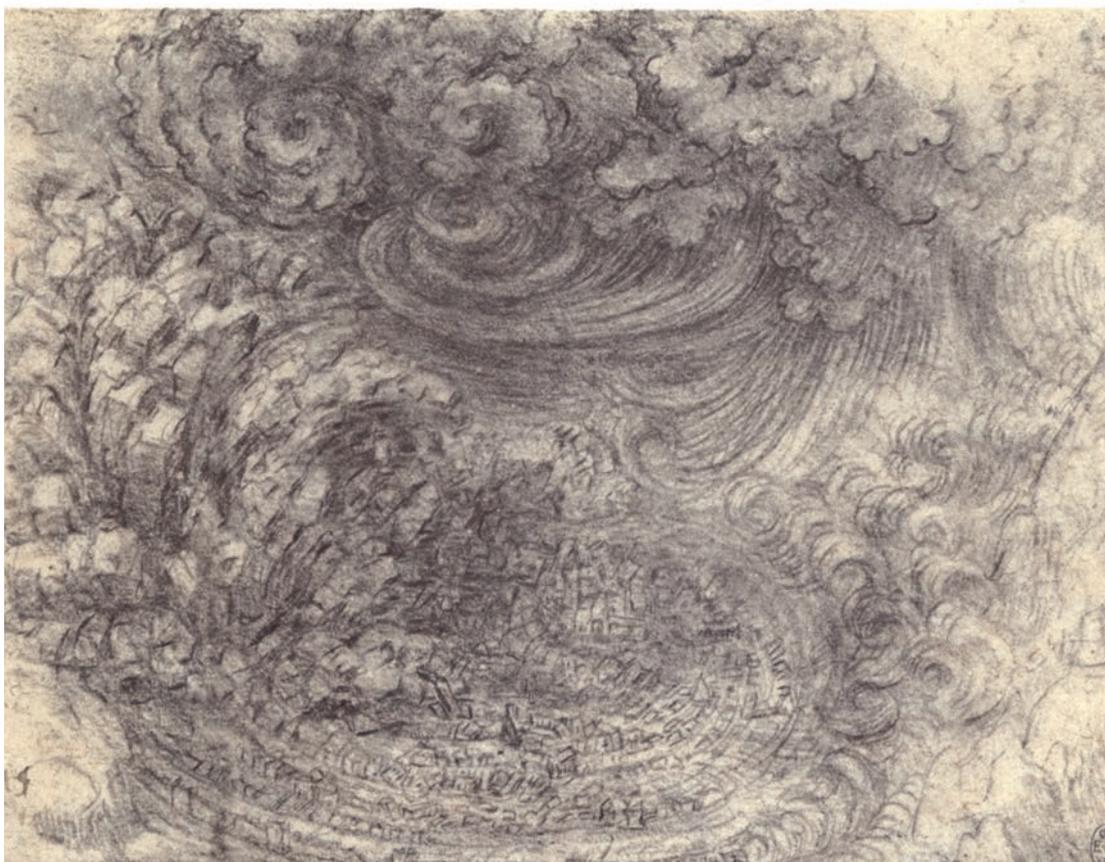


Fig. 8 - Leonardo da Vinci, *Diluvio*, Windsor Castle, Royal Collection n. 12378 (da Fac-simile dell'Edizione Nazionale dei Disegni e dei Manoscritti di Leonardo).

sia l'unica figura del gruppo tardo dei disegni di Windsor inserita in un'ambientazione naturalistica. Anzi, sono proprio il paesaggio con alberi, montagne e acqua che avvolgono l'eterea figura femminile che la allontanano dai coevi studi di costumi fini a sé stessi, per farla apparire piuttosto un'illustrazione, forse per la pagina di un libro o semplicemente il momento di un racconto. O un episodio a sé stante.

Diversa per tematica dal contesto degli studi di costumi da festa, dunque, la suggestiva quanto misteriosa figura di donna rima-

ne anche lontana nel tempo dai più espliciti pensieri leonardiani influenzati da Dante. Gli altri sporadici riferimenti di pensieri e scritti relazionabili ad espressioni letterarie dantesche, infatti, si fermano ai primi anni del 1490, indubbiamente troppo presto per l'esecuzione del foglio inglese, che rimane dunque l'unico disegno di sottesa influenza dantesca ora noto realizzato durante il tardo soggiorno francese. Quando, comunque, la recezione dell'opera di Dante alla corte di Francesco I, salito al trono nel 1515, è piuttosto presente e diffusa¹⁵, grazie all'interesse di

¹⁵ Sull'argomento, affrontato da Sara Tagliagambara nel suo intervento al Convegno internazionale di studi *Dante e Leonardo. Dall'eterno al tempo*, a cura di M. Ciccuto, A. Pegoretti, S. Tagliagambara, Firenze, Società Dantesca, 29 ottobre 2019 che ringrazio per le segnalazioni bibliografiche, si vedano Piva, Franco, "La (ri)scoperta di Dante in

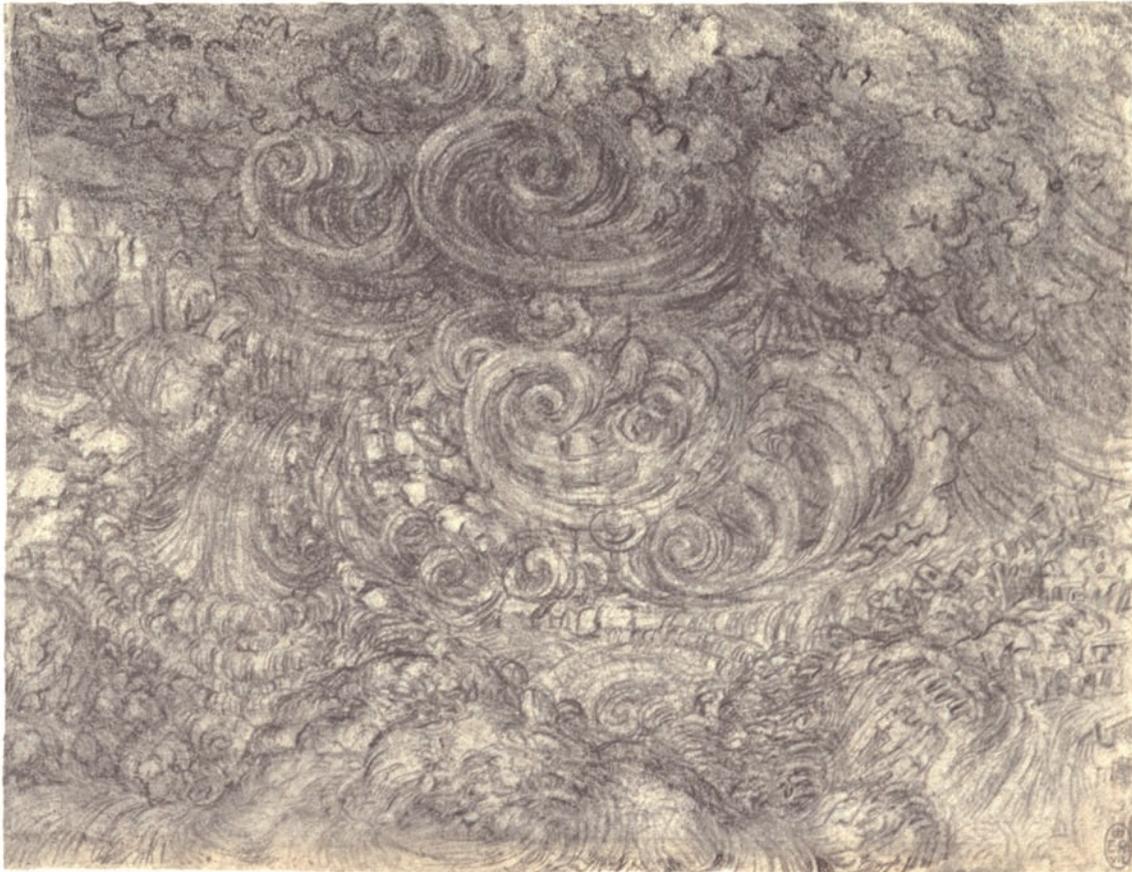


Fig. 9 - Leonardo da Vinci, *Diluvio*, Windsor Castle, Royal Collection n. 12382 (da Fac-simile dell'Edizione Nazionale dei Disegni e dei Manoscritti di Leonardo).

Margherita di Navarra, sorella del re, che creò una sorta di Accademia dantesca¹⁶. Un codice della *Commedia* era conservato nella biblioteca paterna a Cognac fin dal 1496, descritto nel catalogo del tempo come: “un libvre de Dante, escript en parchemin et à la main, et en italien et en françois”. I due fratelli, Margherita e Francesco, in seguito provvidero a fornire le biblioteche reali di altri manoscritti danteschi, e nel 1519 Francesco I riceve in dono dal milanese Iacopo Minuti un ricco

codice contenente l'*Inferno* con il commento di Guiniforte Barzizza; letterati italiani, in primo luogo Luigi Alamanni, tenevano conversazioni di argomento dantesco nella corte alla presenza del re.

“**ELLA RIDEA DA L'ALTRA RIVA
DRITTA**” (*PURGATORIO*, XXVIII, 67)

Figura femminile di straordinaria bellezza, Matelda è protagonista degli ultimi cinque

Francia tra secolo dei Lumi e primo Ottocento.” *Studi Francesi*, 158 (2009), pp. 264-277; Risset, Jaqueline, “Dante en France. Histoire d'une absence.” In *L'Italia letteraria e l'Europa*, Atti del Convegno (Aosta, 20-23 ottobre 1997), Borsellino, Nino et Germano, Bruno, Roma: Sellerio, 2001, pp. 59-71; Counson, Albert, *Dante en France*, Erlangen: Fr. Junge, 1906, pp. 7-27 e Pitwood, Michael, *Dante and the French Romanticism*, Genève: Droz 1985.

¹⁶ Margherita di Navarra, che aveva imparato l'italiano dalla madre Luisa di Savoia, poteva leggere Dante, mentre la prima traduzione completa della *Divina Commedia* uscì in Francia solo alla fine del XVI secolo.

canti del *Purgatorio*. Il suo nome, tuttavia, verrà pronunciato solo verso la fine della cantica (XXXIII,119): “Priega /Matelda che ’l ti dica”, dice Beatrice rivolta a Dante, desideroso di conoscere il significato dei due fiumi, il Letè e l’Eunoè¹⁷. Appare a Dante poco dopo il suo ingresso nell’Eden, immerso in una eterna primavera di delizie, al di là del fiume Letè, dove lei, Matelda, lo immergerà, compiendo il rito necessario per farlo ascendere al Paradiso, un battesimo nelle acque della verità, finalmente “puro e disposto a salire alle stelle” (*Purgatorio*, XXXIII, 144). Lì lo accompagnerà Beatrice, alla quale Matelda lo affida.

Nel XXVIII canto del *Purgatorio* Dante rende l’incanto di una selva lussureggiante e risonante, di una natura innocente e perfetta, rischiarata dall’alba primaverile, animata dal profumo della campagna, dalla musica dolcissima del sussurro degli alberi piegati dal vento, dal canto degli “augelletti” che accompagnano il dolce stormire delle fronde, dalla brezza leggera e soprattutto dalla donna dagli occhi splendidi d’amore: immagini di alta suggestione lirica, uno dei momenti più magici dell’intera Cantica.

La creatura femminile emerge dalla “selva antica” con un soave tocco evocativo: “una donna soletta che si gia/cantando e scegliendo fior da fiore” (*Purgatorio*, XXVIII, 40-41)

e prima che lei parli, il poeta la fissa eterna nell’indimenticabile pittura: “Ella ridea da l’altra riva dritta” (*Purgatorio*, XXVIII, 67): un’apparizione miracolosa che l’anima del personaggio, simbolo della virtù femminile, riassume nella realtà e nell’allegoria. La sua grazia radiosa sta in quel riso che esprime tutta la felicità della natura. Il suo ritratto né ideale né realistico, ma sereno e luminoso, esprime l’essenza paradisiaca dell’Eden, il suo incanto infinito, vagheggiato. E infine Dante la chiama: “Deh bella donna, che a’raggi d’amor e// ti scaldi [...] vegneti in voglia di trarreti avanti” (*Purgatorio*, XXVIII, 43-46), come la vestale di un rituale di celebrazione della purezza incontaminata dell’uomo, che assume un ruolo centrale nel percorso verso la salvezza, quale simbolo della perfezione della vita attiva, che conduce poi alla perfezione della vita contemplativa, impersonificata da Beatrice.

“Cantando come donna innamorata” (*Purgatorio*, XXIX, 1), Matelda appare come una delle figure più enigmatiche del poema, sia per il suo presunto valore allegorico, che per la sua eventuale identificazione storica.

Il poeta ne fa il semplice nome, consapevole che il lettore suo contemporaneo avrebbe subito pensato a Matilde di Canossa, come in effetti fecero i primi commentatori di Dante e lo stesso figlio Pietro¹⁸. Svariate

¹⁷ Matelda fa passare il fiume a Dante (“Tratto n’avea nel fiume insino a gola”; *Purgatorio*, XXXI, 94). Il primo fiume fa dimenticare i peccati commessi, il secondo riaccende il ricordo delle buone azioni compiute.

¹⁸ Iacomo della Lana, che scrisse il suo Commento tra il 1324 e il 28, interpreta Matelda quale simbolo della perfezione della vita attiva, che porta alla perfezione della vita contemplativa, identificata in Beatrice. Pietro Alighieri (1300c.-1364), figlio di Dante, considerato il suo miglior interprete, la considera simbolo della vita attiva virtuosa. “Nella sua giovinezza fu quasi una virago, tanto che combatté contro l’imperatore Enrico IV per difendere la Chiesa di Roma, e contro i Longobardi e i Normanni, e contro Goffredo duca di Spoleto, e riconquistò il regno di Puglia per la Chiesa”. Quindi come donna attiva e famosa per la sua generosità, fondò e dotò diversi monasteri, e da ultimo lasciò tutto il suo patrimonio a San Pietro. L’Anonimo Latino (1350c.) scrive: “fu ripiena di costumi virtuosi quasi dica che nella vita attiva scelser le virtù più preminenti. (Cioffari Vincenzo, *Anonymus Latin Commentary on Dante’s ‘Commedia’*. *Reconstructed Text*, Spoleto: CISAM, 1989, p. 201). L’Anonimo Fiorentino, verso fine Trecento, conferma l’aspetto religioso e la sua donazione alla chiesa (*Commento alla ‘Divina*

ipotesi la riconducono a Matilde di Canossa (1046-1115), Matilde di Magdeburgo (1207-1282), Matelda Nazarei di Matelica (1253-1319), Matilde di Hackeborn (morta nel 1298); quest'ultima, autrice delle *Revelationes*, che con le leggende di visioni d'oltretomba, le estasi rivelatrici e i sette gradi e i sette peccati, potrebbe essere una delle fonti medioevali della *Commedia*, al tempo: forse tanto celebre in Italia per le sue visioni, che il suo semplice nome bastava ad identificarla¹⁹.

I primi commentatori di Dante non ebbero alcun dubbio nell'identificare Matelda con la contessa Matilde²⁰, chiaro simbolo della vita virtuosa: l'Anonimo Latino, intorno alla metà del XIII secolo, la descrive "donna di piena sapienza, potente e virtuosa", mentre verso la fine Trecento, l'Anonimo Fiorentino conferma la forte religiosità della contessa. Benvenuto da Imola motiva la scelta di Dante di

affidare proprio a Matilde di Canossa il compito di accompagnare Dante attraverso il Paradiso Terrestre per poi condurlo da Beatrice, colei che lo accompagnerà in quello Celeste, perché la contessa che tanto aiutò la Chiesa terrena, diviene simbolo della Chiesa Militante, come Beatrice lo sarà di quella Trionfante²¹. Di recente Golinelli ha approfondito lo studio storico sulla contessa di Canossa²². Del tutto priva di quei tratti emblematici che favoriscono il riconoscimento di alcuni personaggi del poema, la soave immagine poetica può rappresentare la donna ancora perfetta di corpo ed anima, quale fu Eva per poco, intrisa, quindi, di un significato simbolico: l'idea dell'innocenza originale, donna e insieme angelo, o meglio la divina donna angelica del tempo beato. Quella felicità viene in parte riconquistata faticosamente dalle anime dopo il percorso di espiazione, lì dove Matelda appare, dopo il Purgatorio, quasi un'an-

Commedia' d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV, Pietro Fanfani (ed.), Bologna: Gaetano Romagnoli, 1868, vol. II, pp. 536-537); Benvenuto da Imola (1330-1387), *Lectura Dantis Bononiensis*, ed. critica a cura di Paola Pasquino, Ravenna: Longo, 2017, p.486, compila una lunga biografia, derivata dagli epistolari di "Vita Mathildis" di Donizone. Compare non solo tra le donne illustri di un genere letterario di gran fortuna nel Rinascimento, e già in Petrarca, Boccaccio, ma anche tra i regnanti famosi, una protagonista della storia della Chiesa, come nella serie di 8 tondi con ritratti di governanti che beneficiarono la chiesa dipinti nelle vele del soffitto della Stanza di Borgo dei Palazzi Vaticani di Perugino (1508-9). Viene identificata per la prima volta da Golinelli Paolo in *I mille volti di Matilde: immagini di un mito nei secoli*, Milano: Motta, scheda III 1, p. 78.

¹⁹ Nelle *Rivelazioni* la veggente, una domenica di quinquagesima, fu rapita da Gesù sopra un monte, e vi rimase per quaranta giorni. Il monte aveva sette gradi e saliva via via a sette fonti: nel primo grado, l'umiltà, è la fonte che lava l'anima dai peccati de superbia; nel secondo grado, la mansuetudine, la fonte che lava i peccati d'ira e così via invidia, disubbidienza, avarizia, carnalità, accidia. Al terzo grado il coro degli angeli e dei santi cantava l'inno d'amore divino. Dante e Matelda salirono poi sulla cima del monte ed ivi si manifestò a Matilde la gloria del Paradiso Terrestre.

²⁰ Così Iacomo della Lana nel suo commento tra il 1324 e il 1328, *Commento alla Commedia*, II, p. 1525; il figlio Pietro Alighieri *Commentarium*, dal 1337 alla morte, (Alighieri Pietro, *Comentum super poema 'Comedie' Dantis. A critical Edition of the Third and Final Draft of Pietro Alighieri's Commentary on Dante's 'The Divine Comedy'*, Chiamenti, Massimiliano (ed.) Tempe Ariz: Arizona Center for Medioeval and Renaissance Studies, 2002, p. 434.

²¹ Benvenuto da Imola, *Comentum super Dantis Aldigheri Comoediam*, a cura di G.F. Lacaïta, Florentiae: Barbèra 1887, 5 voll. Benvenuto ribadisce quanto la devozione religiosa della contessa abbia indotto il poeta ad inserirla nel canto XXVIII, 32-34.

²² Golinelli, Paolo, *Matilde di Canossa. Una donna protagonista del suo tempo un mito intramontabile*, Roma: Salerno Editrice, 2021. Parodi, Ernesto Giacomo, "Intorno alle fonti Dantesche e a Matelda." In *Poesia e Storia nella "Divina Commedia"*, a cura di Gianfranco Folena e PierVincenzo Mengaldo, Vicenza: Neri Pozza, 1965, pp. 203-231.

tipizzazione di Beatrice, a cui infine cede il posto di guida: “Ben son, ben son Beatrice”. Dante si rivolge a Matelda, paragonandola a Proserpina “nel tempo che perdette la madre di lei, ed ella primavera”²³ (*Purgatorio*, XXVIII, 49-50) e la prega di avvicinarsi, invito che la donna raccoglie sulla riva, abbassando gli occhi con pudore virginale, sorridendo soavemente, calma, musicale, innocente.

La ‘Matelda leonardiana’, con lo sguardo che indica conoscenza e consapevolezza, il gesto che indica la direzione giusta, l’atmosfera irrealistica di interiore distacco, appare avvolta nell’atmosfera poetica e vicina allo stato d’animo dei soggetti femminili sublimati del divino amore dantesco: nessun’altra fanciulla evocata dai poeti precedenti aveva la grazia, la soavità, la leggerezza, la delicatezza e insieme la fermezza di Matelda. Insieme con lei, il verde della foresta e il colore dei fiori, gli effetti di luce, la dolce musica, tutta questa sensibile bellezza è il vero oggetto primario della poesia del Canto XXVIII, un inno alla natura. Matelda si muove verso il fiume e il bosco rivela lo spicco “di quell’unica figuretta chiara sullo sfondo scuro della foresta”.

Il modo in cui Dante presenta Matelda: “Come si volge con le piante strette/ a Terra ed intra sé donna che balli,/ e piede innanzi piede a pena mette, [...] Tosto che fu là dove l’erbe sono/bagnate già dall’onde del bel

fiume,/di levar li occhi suoi mi fece dono” (*Purgatorio*, XXVIII, 52-67) sembra venir richiamato da Leonardo: “Tu possi rivedere tu amante con la tua amata nelli fioriti prati sotto le dolci ombre delle verdeggianti piante” (*Libro di Pittura*, § 23, f. 12r-v; c. 1490-92)²⁴.

Se sia esatta o meno l’identificazione storica, la presentazione e il contesto emotivo sono molto vicini; il gesto della mano indica una lontananza simbolica nello spazio e nel tempo: una lontananza che ci separa sia dalla mente di Leonardo che da quella di Dante. Sembra che Leonardo, come Dante, voglia lasciare nell’enigmatico disegno la bella donna avvolta in uno stato di vaghezza, come una ninfa o una semidivinità.

La visione dantesca della donna amata in un paesaggio silvestre, un boschetto fiorito mosso da ruscelli e lievi brezze, diventa tipica della poesia umanistica, quel luogo dell’immaginazione letteraria dove vivono la dama di Leonardo e la Matelda di Dante.

LEONARDO E DANTE

Nei contesti sociali e intellettuali dei poeti del Rinascimento si riconoscono abiti mentali profondamente condivisi, anche se non dovuti alla conoscenza diretta dell’opera di Dante²⁵, bensì ad una ricezione stratificata, debitrice del clima culturale della Firenze

²³ Sul paragone con Proserpina si veda Carrai, Stefano, *Matelda, Proserpina e Flora (per Purgatorio XXVIII)*, in “L’Alighieri. Rassegna dantesca”, 2007, n.30, pp.49-64, Longo.

²⁴ Edizione di riferimento: 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.

²⁵ Come precisa Martin Kemp, abitano lo stesso luogo dell’immaginazione nella letteratura rinascimentale, in contesti emotivi non ben definibili (p. 200), in Kemp, Martin, “Leonardo da Vinci: Science and poetic Impulse.” *Journal of the Royal Society of the Arts*, 133 (1985), pp. 196-213. Si vedano anche Solmi, Edmondo, *Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci*, Torino: Loescher, 1908, pp. 130-135; Dionisotti, Carlo, “Leonardo uomo di lettere.” *Italia Medioevale e Umanistica*, V (1962), pp. 183-216, seguiti da Pedretti, Carlo, “Leonardo & Dante.” *Achademia Leonardi Vinci*, IV (1991), pp. 204-10; *Leonardo e Dante: appunti per una ricerca inevitabile, 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.

umanistica, in quel momento magico in cui l'umanesimo fiorentino rivaluta il latino e il greco classici e "un rinnovato fervore dantesco", che pone Dante in posizione eminente: alla corte di Lorenzo il Magnifico nasce l'elaborazione del mito di Firenze che cerca il proprio Omero in Dante e il proprio Virgilio in Petrarca. In quel contesto culturale, come mette ben in luce Eugenio Garin²⁶ viene riconosciuta la "modernità" di Dante, esemplare, in quanto la sua poesia si colloca su un piano eccezionale, per il riscatto della lingua volgare a lingua d'arte e di pensiero; "la sua opera traduce tutto il mistero della vita e sta accanto a quella di Omero e di Virgilio... – spiega Garin – non solo è piena ... del valore paradigmatico dell'antichità; ricollegandosi consapevolmente ai grandi classici assurge come essi a modello ideale"²⁷ e aggiunge che: "acquistò la scienza la quale doveva ornare ed esplicitare con i suoi versi", una scienza acquistata con lo studio della filosofia, astrologia, aritmetica, storia, fino a diventare poi colui che ha saputo raggiungere una sintesi universale di pensiero. Quello a cui anche Leonardo

da Vinci ambiva, l'universalità del sapere, da lui espressa con i modi dell'arte figurativa"²⁸. Marsilio Ficino, che fin dal 1468 aveva tradotto la *Monarchia* con il proemio "Dante Alighieri per patria celeste, ... di stirpe angelico, in professione filosofo poetico...", celebra la vera incoronazione di Dante; al *Convito* di Ficino riporta, nella similitudine e persino nel linguaggio, il frammento nel *Codice Trivulziano*: "muovesi l'amante per la cosa amata come il soggetto colla forma, il senso col sensibile, e con seco s'unisce e fassi una cosa medesima...l'opera è la prima cosa che nasce dall'unione". La vicinanza di Leonardo a Ficino si accentua in altri due punti: "i sensi sono terrestri, la ragione sta for di quelli quando contempla" e "lo corpo nostro è sottoposto al cielo, e lo cielo è sottoposto allo spirito", motivi ripetuti nella cultura fiorentina del tempo, quando si leggeva la *Commedia* per via. Come racconta il primo biografo di Leonardo, l'anonimo Gaddiano (ante 1540), che riporta il celebre aneddoto della rivalità tra i due grandi artisti fiorentini, Leonardo e Michelangelo²⁹.

²⁶ "Dante nel Rinascimento." *Rinascimento. Rivista dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento*, VII (1967), pp. 3-28. E anche Parodi, Ernesto Giacomo, *Poesia e storia nella "Divina Commedia"*, Folena, Gianfranco e Mengaldo, PierVincenzo (eds.), Vicenza: Neri Pozza, 1965.

²⁷ Fin dal 1431 Francesco Fidello legge Dante in Santa Maria del Fiore (poi dovrà fuggire a Siena) e più tardi, ai tempi di Lorenzo il Magnifico, Coluccio Salutati e il suo discepolo Leonardo Bruni, autore della *Vita di Dante* (1436), sono fervidi ammiratori del poeta e ne fanno il simbolo, la "divinità tutelare" della nuova cultura, la sua espressione più adatta, al pari di Omero per Atene e di Virgilio per Roma. Quella dantesca, dunque, è una personalità 'classica', non un'imitazione, ma soggetto da imitare.

²⁸ Il punto più alto per la fama di Dante nell'Umanesimo è raggiunto nel 1481 con la stampa della *Commedia* da parte di Niccolò della Magna, offerta alla Signoria con il *Commento* di Cristoforo Landino e le illustrazioni di Botticelli. Poco dopo, nel 1484 anche Pico della Mirandola si inserisce, quasi d'obbligo, nella rivalutazione umanistica di Dante ed istituisce un confronto tra lui, Petrarca e Lorenzo il Magnifico.

²⁹ "Et passando detto Lionardo [...] da Gavine da Santa Trinita, dalla pancaccia delli Spini, dove era una ragunata d'huomini da bene e dove si disputava un passo di Dante, chiamaro detto Lionardo, dicendogli che dichiarassi loro quel passo." Per la citazione completa si veda Margherita Melani in questo volume. Per le strade della Firenze di fine Quattrocento, dunque, un gruppo di "huomini da bene" discute un passo di Dante e ferma prima Leonardo e poi Michelangelo per coinvolgerli nella discussione: evidentemente erano noti per conoscere l'opera dantesca e poterne disquisire. La stessa opinione continua ancor oggi. Viene considerato d'obbligo, infatti, che i due grandi artisti del Rinascimento conoscessero la poesia di Dante. Chastel nel 1958, dopo un breve articolo del 1940 in una rivista tedesca, parla di "les modalités de l'imagination"; si veda Chastel, André, "Dante au Quattro-

Tra i primi studi di anatomia del 1489-90, in particolare nel foglio RL 19019r, Leonardo pare rinviare al *De usu partium* di Galeno, opera da lui menzionata come “Galieno de utilità”, mentre in realtà riprende un brano del *Convivio* (*Conv.*, IV 4-5)³⁰, a sua volta influenzato dalla *Politica* di Aristotele, sull’ordine naturale che sovrintende a strutture complesse ordinate a un solo fine, come può essere una società, un esercito, un equipaggio navale e il corpo umano. Il sistema analogico basato sull’uso di similitudini del mondo naturale è modello di comunicazione e di stile che resterà importante per Leonardo. Come l’analogia tra la circolazione dell’acqua del mondo e la circolazione del sangue nel corpo umano, un paragone comune nella filosofia naturale antica. Ma la linfa della vite, che risale sotto la corteccia aggrinzita della pianta per l’effetto del calore naturale, trasformata dal sole in vino, rinvia ancora una volta a Dante, *Purgatorio* canto XXV, dove l’esempio del vino è as-

sociato alla circolazione sanguigna per spiegare il processo di infusione dell’anima nel feto: “guarda il calor del sol che si fa vino/giunto a l’omor che de la vite cola (77-78)”³¹.

Una suggestione dantesca³² ricorre ancora nel *Codice Arundel* (f. 210r): “Così di qua, di là, di su, di giù discorre, nessuna quiete la riposa mai, senpre scorre dove ma[n]ca l’omore.”, a proposito dell’acqua, ricorda i versi dell’*Inferno* sull’aria: “E come li stornei ne portan l’ali/...così quel fiato li spiriti mali/ di qua di là, di giù, di su li mena;...”³³.

Una vera e propria trascrizione di un passo dantesco, e più lunga, (due terzine dell’*Inferno*, XXIV, 46-51) si trova sul verso di un foglio di Windsor RL 12349v (Fig. 10), del 1492-93 circa, con scrittura destrorsa: si tratta di esortazioni a non perdere tempo, tratte da *Canzoniere*, *L’Acerba*, *Triumphs* e *Inferno*, XXIV, di cui l’artista trascrive esattamente i versi: “Ormai chonvien chosì che tu tti spoltrj, Disse il maestro, ché seggendo in

cento.” *Revue des études italiennes*, V (1958), pp. 247-61, in particolare p. 259 e Schneider, Friedrich, “Dante und Leonardo.” *Deutsches Dante Jahrbuch*, XXII (1940), pp. 152-155. Il primo a individuare disegni leonardiani ispirati a Dante è Peter Meller (1955). Il primo ad affrontare il rapporto ‘Dante e Leonardo’ è Carlo Pedretti (Pedretti, 1991, pp. 204-210 e ancora a p. 81 *ess*); si veda anche Bambach, Carmen C., “The Critical Fortune of Leonardo’s Drawings.” In *Leonardo da Vinci: Master Draftsman*, (New York, Metropolitan Museum of Art, New York, January 22-March 30, 2003), Bambach, Carmen C. (ed.), New York: Metropolitan Museum of Art, 2003, pp. 79-109).

³⁰ Come sottolinea Vecce, Carlo, *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma: Salerno Editrice, 2017, p. 103.

³¹ Il canto XXV del *Purgatorio*, con l’esposizione della dottrina di Stazio sul tema del generare l’uomo ed infondere l’anima, si tramuta nel sapere di Leonardo, che compie una mirabile sintesi dantesca delle teorie antiche e medioevali su tematiche affrontate nei suoi studi anatomici: la circolazione dei fluidi corporei, la generazione umana, il coito e il concepimento, il rapporto tra l’anima e il corpo nei loro movimenti reciproci.

³² Messa in evidenza da Francesco di Teodoro “Per una nuova edizione dell’apografo vinciano del moto e misura dell’acqua.” In *Leonardo da Vinci, Del moto e misura dell’acqua*, Bologna: Zanichelli, 2018, p. 5: *Inferno*, V, 40-45. Ancora nel foglio 33v del *Codice Arundel* sono citati a memoria versi del *Paradiso* (XIII, 101-102).

³³ Nella nota lista di libri elencati nella copertina del *Ms F*, intorno al 1508, compare “il Dante di Niccolò della Croce”. L’opera, pubblicata dal frate agostiniano Giovanni Benedetto Moncetti, che aveva scoperto, a Venezia nel 1508 un manoscritto dimenticato, doveva essere arrivata a Leonardo a Milano nel 1508 circa tra i cosiddetti ‘libri da Vinegia’. Secondo Vecce (2017) il riferimento non è tanto alla *Commedia*, che era già ben nota a Leonardo, ma alla *Quaestio de aqua e de terra*, la conferenza di filosofia naturale tenuta da Dante nella chiesa di Sant’Elena a Verona il 20 gennaio 1320, centrata sul rapporto tra acqua e terra sul globo terrestre, tema molto sentito dall’artista fiorentino. Per il *Codice Arundel* 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.



Fig. 10 - Leonardo da Vinci, *Testo dantesco*, Windsor Castle, Royal Collection, n. 19019r (da Fac-simile dell'Edizione Nazionale dei Disegni e dei Manoscritti di Leonardo).

piuma/ in fama non si vien né sotto coltri, Senza la qual chi sua vita consuma/ tal vesstigia in terra di sé lascia, Qual fumo in aria o nell'acqua la sschiuma"³⁴.

Nel citato passo del *Codice Trivulziano*, analizzato anche da Anna Pegoretti³⁵, Leonardo

annota: “Muovesi l’amante per la cosa amata come il senso a la sensibile/ e con seco s’unisce e fassi una cosa medesima (f. 6r)” in piena sintonia con la poesia rinascimentale, dove ricorre l’immagine della donna in un paesaggio boschivo bagnato da ruscelli gorgoglianti e mosso da mormoranti brezze. Così Leonardo afferma che il pittore può far apparire “tu amante con la tua amata nelli fioriti prati sotto le dolci ombre delle verdeggianti piante” (*Libro di Pittura*, § 23, f. 12r-v; c. 1490-92) o, come per magia, “Lochi ombrosi o freschi ne’ tempi caldi ... e così lochi caldi ne’ tempi freddi. Se vol valli, il simile, se vole delle alte cime de’ monti scoprire gran campagne e se vole, dopo quelle vedere l’orizzonte del mare egli n’è signore” (*Libro di Pittura*, § 13, f. 5r; c. 1490-92)³⁶.

La celebre riflessione, che tanto piaceva a D’Annunzio, “e potrà dire un poeta: io farò una finzione che significherà cosa grande; questo medesimo farà il pittore” (*Libro di Pittura*, § 19, f. 9r; c. 1492), corrisponde alla citazione di Dionisio, Pseudo Dionigi l’Aeropagita, in *Amor est virtus unitiva* (*Dionysius, De divini nominibus*, IV,12). Sostiene, dunque, Leonardo che la pittura sa agire sull’animo e sulle emozioni dello spettatore come la poesia. Ma poi declama la superiorità del pittore, anche nel punto dove più stretto e dichiarato è il rapporto con Dante, forse suo ideale in-

³⁴ *Inferno*, XXIV, 46-51: “Ormai convien che tu così ti spoltre’/ disse ’l maestro ’chè, 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 fummo in aere e in acqua la schiuma”, cerchio dei ladri. Non certo casualmente, nel *recto* dello stesso foglio, con studi per vari argani, Leonardo disegna un piccolo profilo virile, che Carlo Pedretti per primo ha identificato con quello dantesco.

³⁵ Pegoretti, 2018, p. 205.

³⁶ Gli Stilnovisti ritrovano nella coesistenza di amore e di gentilezza la natura medesima del sentire e del poetare. La purezza dei sentimenti, la delicatezza degli ideali, la leggiadria delle immagini della donna amata, presupponendo una raffinata aristocrazia di spirito, esigono una soavità d’espressione che infonda a quei sentimenti, ideali, immagini un timbro poetico particolare. La donna è vista come un angelo, in cui bontà e bellezza irradiano un’altissima spiritualità. L’amore esalta nel poeta ciò che di lui vi è di migliore, lo porta alla ricerca di un continuo perfezionamento.

terlocutore³⁷: “Or va tu, poeta, descrivi una bellezza senza rappresentazione di cosa viva e desta li omini con quella a tali desideri! Se tu dirai: io ti descriverò l’inferno o ’l paradiso od altre delizie o spaventi, el pittore ti supera perché metterà inanzi cose che, tacendo, diranno tali delizie o ti spaventeranno e ti muoveranno l’animo a fuggire” (*Libro di Pittura*, § 25, f. 13r; c. 1500)³⁸. La poesia pare identificarsi

nella bellezza; la ricerca della poesia porta alla ricerca della bellezza.

“Se il poeta dice di far accendere li omini ad amar... il pittore à la potenza di fare il medesimo e tanto più che lu(i) mette innanzi all’amante la propria effigie della cosa amata”, afferma Leonardo, che, come scrive Garin “sempre vagheggiò, come incantate immagini femminee, le immortali armonie delle forme”³⁹

³⁷ Nel 1974 Fineo vi identificava l’interlocutore implicito del *Paragone*, come già Schneider prima, e come sostiene Vecce poi (2017, p. 144).

³⁸ In modo esplicito, Leonardo afferma: “la pittura è una poesia che si vede e non si sente e la poesia è una pittura che si sente e non si vede” (*Libro di Pittura*, § 20, f. 9v; c. 1490-92). E ripete nel paragrafo successivo “La pittura è una poesia muta, e la poesia è una pittura cieca” (*Libro di Pittura*, § 21, f. 10r; c. 1490-92).

³⁹ Garin, Eugenio, *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari: Laterza, 1993, p. 77.

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 virtù sbandita | tal che dal
 corso suo quasi smarrita Nostra natura e
 vinta dal costume²²

Ormai · chonvien · chosì che ttu tti · spol-

tri · Disse · il maestro · ché sseggiendo ·
 in piuma in fama · non si vien · né sotto
 · choltri · Senza · la qual · chi ssua · vita ·
 chonsuma tal · vestigia · in terra · di sé ·
 lascia · Qual · fumo · in aria · o nell'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 Commedia!" *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 Miniatore. 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 Miniatore 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 Ragiomontano 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 dilicati 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.

A Carlo Pedretti,
testimone della scoperta
presso l'Archivio di Stato di Firenze
insieme a Giulio Melzi d'Eril.

TRA il tardo Settecento e i primi due decenni dell'Ottocento negli studi eruditi di ambito milanese si registra un marcato interesse per la figura di Leonardo da Vinci. È noto che tra i primi studiosi che si interessarono a Leonardo, contribuendo così allo sviluppo della moderna storiografia leonardesca, si segnala il conte comasco Antonio Giuseppe della Torre di Rezzonico (1709-1785). Il conte Rezzonico intraprese un rigoroso lavoro di studio e di ricerca per arrivare alla redazione di una biografia di Leonardo da inserire nelle vite di alcuni tra i principali artisti appartenenti al secolo XV che avrebbero dovuto illustrare un'opera inedita di Paolo Giovio in suo possesso e da dare alle stampe¹. L'obiettivo dell'erudito comasco era di approfondire le sue ricerche sulla figura dell'artista vinciano basandosi sui documenti grazie ad un rigoroso metodo filologico: per riuscire nel suo intento era necessario procurarsi informazioni di prima mano rintracciando e richiedendo la trascrizione di documenti originali, sia in ambiente milanese sia in ambiente fiorentino, sui quali poter basare il proprio studio². Ne consegue

¹ Il conte Rezzonico era un noto commentatore delle Opere di Plinio. Si veda: Amoretti, Carlo *Memorie storiche sulla vita, gli studi e le opere di Lionardo da Vinci, premesse al Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci*, Milano: tip. de' Classici italiani, 1804, pp. 12-13.

² Si veda: Mara, Silvio, "Una biografia inedita di Leo-

La Filza Dei: Giovanni Battista e i suoi documenti inediti su Leonardo da Vinci

DOMENICO SAVINI
SARA TAGLIALAGAMBA



Codice Atlantico
f. 246r [90r]

che i luoghi più interessanti dove effettuare le ricerche furono Milano e Firenze e i contatti interessarono dunque due eruditi che ricoprivano posizioni chiave in entrambe le città: in ambito fiorentino fu scelto Angelo Maria Bandini (1757-1803), prefetto della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze ed esperto conoscitore degli archivi cittadini, mentre in ambiente milanese il conte interpellò Monsignor Baldassare Oltrocchi (1714-1797), colto erudito e bibliotecario della Veneranda Biblioteca Ambrosiana di Milano dove al tempo si conservavano molti manoscritti autografi di Leonardo. Già attorno al 1774, il conte Rezzonico doveva aver acquisito una certa quantità di materiale su Leonardo come attesta la *Gazzetta Letteraria*, rivista periodica stampata da Giuseppe Galeazzi che divulgava molte informazioni sull'Enciclopedia di Diderot e su molte pubblicazioni scientifiche, che riportava la notizia che il conte, oltre ad essere autore di due opere composte ancora in forma manoscritta ovvero le *Disquisizioni Pliniane* e la storia del lago di Como, avesse raccolto interessanti notizie sulla sua vita e sulle sue opere³.

Per intercessione di Angelo Maria Bandini, il conte Rezzonico riuscì ad ottenere alcune preziose notizie provenienti dalla Toscana grazie al lavoro raccolto dall'antiquario, genealogista e archivistista fiorentino Giovanni Battista Dei (1703-1786). Dietro alla richiesta di un ingente compenso, infatti, il Dei ricercò e trascrisse per prefetto della Biblioteca

Medicea Laurenziana di Firenze, che prontamente ne faceva invio al conte Rezzonico, numerosi documenti riguardanti Leonardo e la sua famiglia che egli ebbe modo di ritrovare sia nell'archivio di famiglia allora esistente, sia a seguito di una accurata ispezione dei vari archivi cittadini resa possibile grazie alla sua eccezionale conoscenza della organizzazione dell'ingente materiale archivistico. Il rapporto tra il conte Rezzonico e il Dei è attestato da una nutrita serie di lettere in massima parte in via indiretta, con Angelo Maria Bandini in qualità di intermediario. In apertura della missiva datata 17 novembre 1779, Bandini informa il conte Rezzonico che il Dei era impegnato nelle ricerche e che queste stavano già dando risultati che egli stesso si sarebbe affrettato a comunicare: "Questa mattina essendomi venuto a trovare quel buon vecchio del signor Giovanni Battista Dei mi ha recato le notizie da lui raccolte che qui le accludo colla ricevuta de' quattro gigliati, che li ò pagati"⁴. Un anno dopo le ricerche erano ancora in corso visto che, in data 7 agosto 1780, si richiedono al Dei ulteriori precisazioni per il conte così come attesta una lettera il cui mittente non è specificato: "Il Sig. Conte Rezzonico prega il Sig. Gio. Batta. Dei di dirgli in qual anno morisse Francesco zio di Leonardo da Vinci che si trova matricolato in Firenze all'arte della seta nel 1464. Come pure se vi sono altre notizie di più della sua dimora in Firenze, e di sé, e suoi fratelli per l'eredità dello zio e paterna. Potrà soggiun-

nardo scritta dal Conte della Torre di Rezzonico." In *Tra i fondi dell'Ambrosiana. Manoscritti italiani antichi e moderni*, atti del convegno (Milano, 15-18 maggio 2007), Ballarini, Marco e Barbarisi, Gennaro e Berra, Claudia e Frasso, Giuseppe (eds.), Milano: Monduzzi Editore, 2008, pp. 865-890.

³ Si veda: *Gazzetta Letteraria*, 1774, p. 190.

⁴ La lettera fu pubblicata in: "Curiosità letterarie-storiche-artistiche. Vita inedita di Leonardi da Vinci in latino colla traduzione ella stessa in volgare e note del conte Anton Giuseppe della Torre di Rezzonico." *Periodico della Società Storica della Provincia e antica diocesi di Como*, 26 (1912), pp. 217-230, in particolare la trascrizione del documento è a pp. 226-227.

gere la notizia in Firenze e rimettere il tutto al canonico Bandini suo servitore, che lo farà riconoscere d'ogni suo incomodo. Dalla real biblioteca Laurenziana 7 agosto 1780”⁵.

Giovanni Battista Dei non era il solo corrispondente del conte Rezzonico. Come anticipato, in parallelo alle notizie richieste a Firenze, il conte richiedeva informazioni anche nel più prossimo ambiente milanese a Monsignor Baldassare Oltrocchi. In qualità di bibliotecario della Biblioteca Ambrosiana, Oltrocchi ricavò molte notizie attraverso lo studio diretto dei numerosi manoscritti autografi, al tempo conservati all'Ambrosiana prima che fossero trasportati nel 1796 in Francia a seguito delle requisizioni ed espoliazioni napoleoniche.

A Milano, oltre al conte Rezzonico, anche altri eruditi si interessarono a Leonardo. Tra questi, Venanzio De Pagave (1722-1803), profondo conoscitore e Consigliere del governo austriaco, iniziava le sue ricerche su due grandi artisti che si incontrarono sulla scena milanese alla fine del Quattrocento alla corte di Ludovico il Moro, Bramante e Leonardo, così come egli afferma in una lettera scritta a Giuseppe Piacenza di Torino in data 19 dicembre 1778, nella quale dice di avere idea di “illustrare le vite di due degli uomini più grandi che abbia avuto l'Italia sul finire del 1500 e che hanno fatto per molti anni la

loro dimora in Milano, stipendiati e protetti da Lodovico il Moro”⁶. Tra i vari corrispondenti, De Pagave entrò in contatto con altri studiosi per ricercare materiale inedito: tra questi il milanese Carlo Goldoni, a cui richiese di intraprendere ricerche in Francia ma che sembra non ebbero buon esito, e tre eruditi fiorentini, di varia astrazione sociale, il conte Bindo Nero Maria Peruzzi, Anton Giuseppe da Vinci, pretore a Barberino di Mugello e discendente di Leonardo, e lo stesso Dei⁷.

Nonostante le produttive ricerche intraprese sia a Milano sia a Firenze che portarono alla luce molti documenti inediti riscoperti grazie all'apporto di esperti eruditi, tra cui spicca il contributo metodico e rigoroso di Giovanni Battista Dei, i lavori di ricerca e di compilazione del conte Rezzonico, di Oltrocchi e di De Pagave rimasero inediti alla loro morte. In particolare, i lavori composti dal conte Rezzonico, morto nel 1785, passarono al nipote Marco Cigalini, che, resosi conto dell'ingente lavoro effettuato tentò di pubblicare l'opera dello zio ma non riuscì nell'impresa, anche perché, nel frattempo, Girolamo Tiraboschi aveva pubblicato l'opera inedita di Paolo Giovio, avendola avuta da Giovanni Battista Giovio, che ignorava il progetto di studio e di edizione intrapreso dal cognato, il conte Rezzonico, al quale aveva dato lui stesso

⁵ Si veda la lettera, ancora appartenente alla Filza Dei e per la quale rimando all'appendice documentaria in oggetto, già riportata in: Uzielli, Gustavo, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, Firenze: Stabilimento di G. Pellas, 1872, p. 32. Uzielli afferma però che il mittente di questa lettera fosse Angelo Maria Bandini che però è menzionato nel corpo del testo della missiva. Il mittente potrebbe essere identificato in un ulteriore intermediario che si faceva portavoce dei desiderata del Conte Rezzonico presso il Dei. Ne consegue che questa persona sarebbe da ricercare tra gli eruditi che ricoprivano un ruolo piuttosto importante presso la Biblioteca Laurenziana.

⁶ Si veda: Campori, Giuseppe, *Lettere artistiche inedite*, Modena: Soliani, 1866, p. 234.

⁷ Questi personaggi risultano tutti in contatto tra loro: il Dei fu sua volta destinatario di una lettera in data 14 novembre 1779 di Anton Giuseppe, firmandosi al tempo come pretore di Vicchio. Si veda: Uzielli, 1872, p. 6. Per l'importanza di Anton Giuseppe da Vinci e le vicissitudini di alcuni documenti si veda sempre Uzielli nelle pagine seguenti. Per questo rimando a: Uzielli, 1872, doc. IV, pp. 126-128.

accesso all'opera in oggetto⁸. In seguito, Cigalini consegnò i manoscritti dello zio allo scrittore e collezionista Giuseppe Bossi, che pubblicò la vita di Giovio con la traduzione del conte Rezzonico nella sua opera *Del Cenacolo di Leonardo* edita a Milano nel 1810.

I documenti assemblati da Oltrocchi, invece, passarono in mano a suo nipote Pietro Cighera, che ne fu anche biografo con l'opera *Memorie intorno alla vita ed agli studi di Baldassarre Oltrocchi* edita a Milano nel 1804. Come attesta Francesco Predari⁹, la raccolta di Venanzio De Pagave invece fu acquisita, insieme ad altri importanti manoscritti composti da altri eruditi, da Giuseppe Bossi che, a sua volta, lasciò erede di tutti i suoi inediti Gaetano Cattaneo, disegnatore della Zecca di Milano e in seguito fondatore del Reale Gabinetto Numismatico, passando poi da questi al segretario dell'Accademia Ignazio Fumagalli. Gaetano Melzi acquistò questo importante lascito ancora del tutto inedito che Gustavo Uzielli attesta si trovasse alla fine dell'Ottocento in possesso del figlio di questi nell'archivio di famiglia Melzi dove ebbe modo, come altri studiosi dell'opera di Leonardo, di consultare le carte del De Pagave che erano state nel frattempo riordinate alfabeticamente per nomi d'artisti con estrema cura dal marchese Gerolamo D'Adda.

A causa di vicende alterne, parte di questo ingente materiale documentario inedito confluì nell'opera dello scienziato e poligrafo Carlo Amoretti (1741-1816), nota con il titolo di *Memorie storiche sulla vita, gli studi*

e le opere di Lionardo da Vinci, premesse al Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci ed edita a Milano nel 1804. Egli intraprese un lavoro di ricostruzione storica attorno alla figura di Leonardo inglobando materiale ricercato ed assemblato da questi eruditi. Su sua ammissione, Amoretti attinse informazioni in modo diretto, attraverso lo studio dei manoscritti autografi di Leonardo conservati presso la Biblioteca Ambrosiana, ma anche in modo indiretto, attraverso la consultazione e la lettura delle raccolte dei documenti, ancora del tutto inediti, di Baldassarre Oltrocchi, a cui ebbe accesso grazie alla mediazione del nipote Pietro Cighera, e di Venanzio De Pagave, a cui arrivò grazie al figlio di questi Gaudenzio. Nello specifico, dai documenti appartenuti a Baldassarre Oltrocchi, Amoretti trasse e dette alle stampe due documenti molto importanti per la storiografia di Leonardo: una lettera inviata dall'allievo Francesco Melzi ai fratelli di Leonardo nella quale informava i congiunti della morte del maestro, avvenuta il 2 maggio 1519¹⁰, e la procura fatta da Battista de Vilanis, in qualità di servitore di Francesco Melzi, ad Amboise in data 29 agosto 1519, a Girolamo Melzi a Milano, padre di Francesco¹¹. Invece, dai documenti inediti del De Pagave, oltre a varie informazioni di minor conto e piuttosto inesatte, Amoretti trasse la trascrizione del testamento di Leonardo¹². Tra le altre fonti consultate dall'Amoretti, valga la pena citare il lavoro di spoglio rigorosamente condotto da Giovanni Battista Venturi, professore di Fisica a Modena, realizzato a Parigi dove, come

⁸ Uzielli, 1896, p. 8. Si veda anche in: Tiraboschi, Girolamo, *Storia della letteratura italiana*, Milano: tip. dei Classici italiani, 1822-26, vol. VII, pp. 2444-2494.

⁹ Si veda: Predari, Francesco, *Bibliografia enciclopedica milanese*, Milano: Tipografia M. Carrara, 1857, p. 553; Uzielli, 1896, pp. 13-14.

¹⁰ Amoretti, 1804, p. 127.

¹¹ Amoretti, 1804, p. 129.

¹² Amoretti, 1804, p. 121.

è noto, dal 1796 furono portati i manoscritti di Leonardo sottratti alla Biblioteca Ambrosiana a seguito delle requisizioni napoleoniche. L'accurato lavoro scientifico realizzato dal Venturi fu presentato l'anno successivo, nel 1797, all'Accademia delle Scienze con uno scritto sui lavori scientifici di Leonardo, dal titolo *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci avec des fragments tirés de ses Manuscrits apportés de l'Italie*, corredato da una vita scritta da Ambrogio Mazzenta. Entrambi i saggi furono fondamentali per accertare alcune notizie e per correggere informazioni importanti ormai validate dalla storiografia in corso¹³. Nonostante l'autorità di cui godette al tempo poiché il libro di Carlo Amoretti si presentava come il lavoro più completo attorno all'opera di Leonardo, alla pubblicazione di questi documenti, tuttavia, non coincise una acquisizione filologica corretta: il lavoro si presenta privo di una solida struttura critica, si ritrovano molte notizie errate, non verificate e veicolate dalle fonti precedenti, e la maggior parte delle deduzioni risultano del tutto arbitrarie.

In questi ultimi anni, è stata fondamentale la (ri)scoperta, avvenuta in modo del tutto fortuito, di quel che rimane del lavoro di ricerca e di trascrizione assemblato nel corso degli anni da Giovanni Battista Dei e conservato nella 'Filza Dei' presso l'Archivio di Sta-

to di Firenze che Gustavo Uzielli attesta di aver consultato¹⁴. Questo saggio si propone di pubblicare in modo integrale il materiale raccolto e lasciato dal Dei – attualmente diviso tra l'Archivio di Stato di Firenze e la Biblioteca Comunale di Como – cercando di valorizzare quanto più possibile l'ordinamento originario della redazione di Dei basata su attestazioni di prima mano e leggendo tale lavoro in funzione dell'importante momento storico all'interno del quale esso ebbe origine e che a Firenze vedeva il riordinamento e il riassetto dei ceti nobiliari attraverso un'opera capillare che aveva come oggetto della salvaguardia proprio la storia degli archivi toscani. In questo momento cruciale, l'eccellente lavoro di lettura, di selezione, di recupero e, non ultimo, di conservazione del materiale genealogico eseguito dal Dei è fioriero di interessanti informazioni per la storiografia leonardesca e permette di poter ricostruire una metodologia di lavoro erudito, a diretto contatto con documenti di prima mano, anche se ormai in parte dispersi, unico nel suo genere.

GIOVANNI BATTISTA DEI

Sono molto esigue le notizie pervenutoci sull'interessante figura del fiorentino Giovanni Battista Dei¹⁵. Erudito eccellente ma

¹³ Uzielli, 1896, p. 217 e seg.

¹⁴ Uzielli, 1896, p. 13, nota 1. Rimando all'appendice documentaria per alcuni appunti ed annotazioni apportati sulle carte nei quali crediamo di poter riconoscere la scrittura di Gustavo Uzielli.

¹⁵ Si veda: "Necrologio." *Novelle letterarie*, XX (1789), pp. 225-226; "Necrologio." *Gazzetta toscana*, Firenze, 7 marzo 1789, X, p. 89; *Biografia Universale antica e moderna*, Venezia: Missaglia, 1824, XV, pp. 90-91, *sub nomen*; Brocchi, Filippo, *Collezione alfabetica di uomini e donne illustri della Toscana dagli scorsi secoli fino alla metà del XIX*, Firenze: Bonducciana, 1852, p. 64; Baggio, Silvia e Marchi, Piero, "L'archivio della memoria delle famiglie fiorentine." In *Istituzioni e società in Toscana in età moderna*, atti delle giornate di studio dedicate a Giuseppe Pansini (Firenze, 4-5 dicembre 1992), Lamioni, Claudio (ed.), Roma: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, 1994, pp. 870-877; e in particolare: Morelli Timpanaro, Maria Augusta, "Su Francesco Antonio Benoffi di Pesaro, minore conventuale ed inquisitore, e su Giovanni Battista Dei di Firenze antiquario ed archivistica granducale: due personaggi del secolo XVIII." *Studia Oliveriana*, III-IV (2003-2004), pp. 85-149.

anche antiquario, archivista e genealogista, egli era un personaggio di riferimento non soltanto nella Toscana del tempo ma anche a livello internazionale grazie all'opera di mediazione culturale e intellettuale svolta sullo scacchiere europeo. Infatti, il suo *Necrologio*, apparso nel 1824, lo ricorda come una personalità importante in più ambiti, negli studi araldici, in quelli genealogici, in quelli storici e nel collezionismo. Nella memoria si legge, infatti, che egli fu “direttore dell'archivio segreto del principe Ferdinando, unito agli archivi del granduca, sotto il titolo di *segreteria vecchia*, nei quali si conservano le memorie riferibili alle famiglie fiorentine, ed anzi toscane in generale. Non solamente Dei era versato nelle scienze araldica e genealogica, ma era altresì assai istruito nella storia della sua patria. L'antiquario dell'imperatore Francesco I, col quale tenne non interrotto commercio di lettere, gli fu debitore di lumi importanti, ed il gabinetto imperiale di Vienna di molte antiche monete rare. Dei pose in ordine i più degli archivi di Firenze e formò gli alberi genealogici di molte famiglie illustri. Tra quelli, che gli fecero più onore, v'è quello della casa ducale de' Medici che fu stampato nel 1761”¹⁶. Si apprende dunque che il Dei fosse non soltanto un antiquario, un archivista e un genealogista, ma anche un artista abile nell'utilizzo del disegno ogni qualvolta l'esercizio della sua professione ne richiedeva l'ausilio. È sua la firma, insieme a quella del noto incisore Francesco Allegrini, apposta alla stampa dell'albero genealogico della famiglia Medici edito nel 1761.

Un altro *Necrologio*, scritto il 10 aprile 1789, attesta che il suo interesse nell'arte non si limitava all'esercizio del disegno e alla sua competenza nella numismatica, ma si estendeva ad altri campi presentandolo anche come un collezionista e un bibliografo affermando che “Quindi lasciò una piccola collezione, proporzionata al suo povero stato, di Libri, di Manoscritti, di Medaglie, e di altri Monumenti secondo il suo gusto”¹⁷. Questa memoria restituisce anche una informazione chiave “somministrò notizie a chiunque ne lo richiese”¹⁸: è quella del preciso archivista e del meticoloso corrispondente alla ricerca di documenti una occupazione a cui il Dei si dedicò in modo continuo e piuttosto redditizio.

La sua occupazione era già nota a Francesco Fontani, poligrafo e bibliotecario della Biblioteca Riccardiana, quando, all'interno del programma di pubblicazione di alcuni preziosi codici della raccolta Riccardiana, si dedicò all'edizione nel 1792 dell'esemplare del *Trattato della pittura* di Leonardo che si credeva appartenuto all'incisore Stefano Della Bella. Nella prefazione del *Trattato della Pittura* di Leonardo, Francesco Fontani indica il Dei come l'erudito di riferimento impegnato nelle ricerche su Leonardo e come l'autore dell'albero genealogico della famiglia, edito nel secondo tomo della *Serie dei ritratti e degli elogi degli uomini illustri toscani* ad opera di Anton Francesco Durazzini e data alle stampe nel 1770¹⁹. È grazie a questa pubblicazione che apprendiamo come, almeno nel 1792, i documenti originali riguardanti Leonardo

¹⁶ *Biografia Universale antica e moderna*, 1824, XV, p. 91.

¹⁷ *Novelle letterarie*, 1789, XX, p. 225.

¹⁸ *Novelle letterarie*, 1789, XX, p. 225.

¹⁹ *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci ridotto alla sua vera lezione sopra una copia a penna di mano di Stefano Della Bella con le figure disegnate dal medesimo corredato delle memorie per la vita dell'autore e del copiatore*, Firenze: presso Giovacchino Pagani libraio e Iacopo Grazioli stampatore, 1792, p. II, nota 1.

e la sua famiglia, trascritti dal Dei a seguito delle sue ricerche, si trovassero al tempo negli archivi, come queste fonti autentiche contenessero notizie poi rilevatosi certe perché di prima mano, e, inoltre, come queste furono utilizzate dagli eruditi che ne vennero in contatto. In particolare, il medico ed erudito Anton Francesco Durazzini nella sua opera attestava di essersi servito dei documenti del Dei facendo riferimento in particolare alla portata del catasto del 1469-1470 nella quale si trovava la preziosa notizia che Leonardo fosse nato nel 1452 e fosse figlio di Ser Piero da Vinci²⁰. Oltre a questa informazione, che correggeva le date sbagliate di nascita fissate dagli tentativi degli studiosi precedenti, Durazzini pubblicava anche altre tre notizie inedite molto importanti, ma per le quali affermava di averle tratte invece dalle carte di Baldassarre Oltrocchi: una lettera scritta da Francesco Melzi ai fratelli di Leonardo, nella quale l'allievo prediletto comunicava ai familiari di Leonardo la data esatta della morte del maestro, avvenuta il 2 maggio 1519; l'esistenza del testamento di Leonardo rogato in data 23 aprile 1519 a Cloux, presso Amboise; e, infine, l'estratto di una procura fatta da Battista de Vilanis, in qualità di servitore di Francesco Melzi, ad Amboise in data 29 agosto 1519, a Girolamo Melzi a Milano, padre di Francesco, per il possedimento e il trasferimento di terreni di sua proprietà, ma il cui ricavato doveva essere diviso a metà con l'altro allievo

Gian Giacomo Caprotti detto Salai²¹. Tuttavia, è difficile attestare cosa arrivasse al tempo nelle carte dell'Oltrocchi che non fosse stato comunicato dal conte Rezzonico: la figura del Dei potrebbe aver svolto, anche in questo caso, un ruolo essenziale per la corretta trasmissione di notizie e soprattutto di documenti, poi rilevatisi fondamentali.

IL DEI E IL CLIMA DI RECUPERO DEL MATERIALE CONSERVATO NEGLI ARCHIVI CITTADINI

In una lettera scritta il 13 gennaio 1745 ad Emmanuel François Joseph Ignace Dieu-donné de Nay, conte di Richecourt e futuro Presidente del Consiglio di Reggenza del Granducato di Toscana dal 1749 al 1757, in successione al primo delegato, Marc de Beauvau, principe di Craon, il Dei scriveva:

Il Ser.mo Gran Principe Ferdinando di Gl.M. ne fu Beneficentissimo Istitutore, il quale desiderando d'essere bene informato della qualità delle famiglie de suoi sudditi, e di compartir loro vantaggio, e maggior decoro, pensò di far raccorre, e copiare tutte quelle Memorie, Scritture, che da libri pubblici e privati era possibile rintracciare, colle quali all'occorrenza si potesse illustrare la Storia della Toscana, e formare qualsivoglia Genealogia delle Famiglie Nobili, e de Cittadini ancora²².

²⁰ Questa notizia correggeva le date avanzate fino a quel momento da alcuni studiosi che volevano Leonardo nato nel 1443 (Pierre-Jean Mariette), nel 1444 (Venanzio de Pagave) e nel 1445 (Dézallier D'Argenville). La data esatta della nascita fu poi pubblicata in: Gaye, Johann Wilhelm, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze: Molini, 1839, vol. I, p. 223.

²¹ Si veda: Amoretti, 1804, p. 129. Fu Amoretti ad affermare di aver trovato questi documenti nelle carte di Baldassarre Oltrocchi senza però riuscire a capire da dove potessero arrivare queste informazioni con certezza anche se è lui stesso a dire che: "Il resto l'ho trovato nelle carte del nostro Oltrocchi che forse avrà originalmente da Firenze quelle notizie, non mai, per quanto io so, pubblicate".

²² ASFI, *Deputazione sopra la nobiltà e cittadinanza*, 135, c. 31r, pubblicato in: Baggio-Marchi, 1994, p. 862, nota 1.

Lo stralcio tratto dalla memoria del Dei descrive alla perfezione il clima che venne ad istaurarsi sotto Gran Principe di Toscana, Ferdinando Maria de' Medici (1663-1713) ma soprattutto sotto la successiva Reggenza che ne adottò le stesse prescrizioni. Infatti, la predisposizione al recupero degli archivi, l'estrema cura e l'attenta valorizzazione rivolte ai loro compositi materiali si instaurarono grazie alla passione nutrita dal Gran Principe Ferdinando per gli studi araldici e genealogici. Essi rivestivano la doppia funzione di naturale memoria storica per la patria e quella speciale di essere un potente strumento politico per censire le famiglie appartenenti alla nobiltà attestandone la loro effettiva appartenenza. Tale censimento aveva una grande efficacia politica: fu utilizzato come uno strumento di conoscenza e di ordinamento della eterogenea nobiltà fiorentina, azione ormai resasi necessaria da un punto di vista storico, sociale e istituzionale. Tale recupero verteva su un progetto più ampio di riorganizzazione delle istituzioni promosso dal padre Cosimo III de' Medici (1642-1723): la sua linea fu alacramente perseguita non soltanto dal primogenito Ferdinando, diventato Gran Principe di Toscana, sotto l'altro figlio, Gian Gastone (1671-1737), ultimo Granduca appartenente alla dinastia medicea, ma anche durante il periodo coperto dal Consiglio di Reggenza, istituito tra il 1737 e il 1765, dopo la morte di Gian Gastone de' Medici, da Francesco I di Lorena (1708-1765), divenuto Granduca di Toscana con il nome di Francesco III, al fine di provvedere alla gestione del governo dello Stato in sua assenza per tutti gli affari seguendo le istruzioni del sovrano il quale, a sua volta, aveva istituito presso la corte di Vienna un Consiglio di Toscana.

Seguendo una linea già impostata da Cosimo III volta al riassetto delle istituzioni, nel 1685,

l'incarico di riordinare la materia archivistica e genealogica era stato affidato dal Gran Principe Ferdinando all'erudito e collezionista Bernardo Benvenuti (1634-1700), suo precettore e priore del convento di Santa Felicità. Nel 1585, Benvenuti ricevette l'incarico di compilare il 'Priorista', un elenco dello *status* nobiliare delle famiglie più importanti di Firenze denominato anche con il nome di *Catalogo delle antiche nobili famiglie che hanno governato la fiorentina Repubblica*. Con il termine di 'Prioristi' si indicavano, infatti, quelle particolari compilazioni di carattere genealogico ricavate attraverso la consultazione dei manoscritti ufficiali e privati basati sulle liste dei priori, dei gonfalonieri di Giustizia e dei notai, in cui erano registrati, e spesso dipinti a colori, i blasoni delle famiglie secondo una prassi inaugurata nel 1322 dal notaio delle Riformagioni che, in occasione delle regolari elezioni dei vari Magistrati, compilava tale elenco in duplice copia, una da tenersi presso il suo ufficio l'altra da custodirsi presso la Camera del Comune. Accanto ai 'Prioristi' ufficiali, redatti per conto dei pubblici uffici e in funzione dell'avvicinarsi delle cariche politiche, su commissione delle varie famiglie erano compilati anche altri elenchi grazie alle competenze di esperti eruditi che contenevano i nomi delle persone elette suddivise per famiglia di appartenenza, di modo che tale elenco avesse una valenza genealogica e per questo battezzati con il nome di 'Prioristi a famiglia'. Dal momento che il ceto nobiliare toscano aveva una composizione eterogenea di diversa natura, essenzialmente basata su riconoscimenti di tipo feudale, civico oppure per privilegio, formatosi grazie all'esercizio delle cariche pubbliche durante il periodo repubblicano, fu necessario mettere ordine a questa materia e definire lo *status* nobiliare di appartenenza di ogni famiglia realizzando una raccolta di alberi genealogici, corredati

da notizie storiche rigorosamente avvalorate da documenti derivati dallo spoglio di archivi, da ricerche genealogiche ma anche da notizie tratte dai testi a stampa, delle famiglie che avevano avuto accesso al Priorato, supremo organo del governo repubblicano. L'obiettivo di questo censimento era fornire un elenco della nobiltà delle famiglie fiorentine, di per sé molto composita: l'appartenenza allo *status* nobiliare era un requisito fondamentale per l'attribuzione di cariche pubbliche e, al tempo stesso, era necessaria per appoggiare le provanze di nobiltà derivate sia dal conferimento dei titoli acquisiti tramite privilegio sia dall'ammissione nell'Ordine dei Cavalieri di Santo Stefano. Il lavoro di ordinamento portato avanti dal Benvenuti si avvale del *Priorista delle famiglie nobili fiorentine riformato* dal colto genealogista Francesco Segaloni, ritenuto il più attendibile tra quelli al tempo esistenti, e si appoggiava anche sull'aiuto dato da altri eruditi, lautamente pagati per il lavoro svolto, incaricati della consultazione di archivi per la ricerca di notizie, di attestazioni e di documenti verificandone la veridicità. Nel 1700, a seguito dell'improvvisa morte del Benvenuti, il lavoro rimase incompiuto e la carica posta in attesa anche se i lavori di spoglio e copiatura risultavano incompiuti, mentre erano già stati realizzati gli stemmi a colori che avrebbero corredato le sezioni relative a ciascuna famiglia, commissionati al pittore Atanasio Bimbacci. I lavori ripresero a seguito di una supplica inviata a Ferdinando de' Medici nel 1708 da Lorenzo Maria Mariani, allievo del Benvenuti e anch'egli sacerdote in Santa Felicita, che già lo aveva affiancato fin dalle prime fasi del lavoro in ruolo di subalterno²³. In pochi anni, il "Priorista" di-

venne uno strumento indispensabile: nel 1710 il granduca Ferdinando affidò al Mariani il compito di fornire, su richiesta delle famiglie una patente di nobiltà, da rilasciare in formato cartaceo come prova ufficiale dello *status* nobiliare utilizzando copie e certificazioni dei documenti utilizzati per la compilazione del "Priorista". A seguito del lavoro del Mariani si venne così a costituire un ingente materiale documentario, generalmente noto con il nome di "Archivio delle Antichità delle famiglie fiorentine" che fu posto inizialmente nella residenza granducale di palazzo Pitti, per poi passare nel 1717, nell'ex palazzo della Signoria, sede degli uffici pubblici del Granducato. Il "Priorista" vide le stampe tra il 1718 e il 1721: l'ingente opera era organizzata in sei tomi, più uno di indici.

Esercitata la sua funzione di antiquario, di redattore e in seguito di custode dell'archivio per oltre venticinque anni con il titolo ufficiale di 'Antiquario e Custode dell'Archivio delle Antichità delle famiglie fiorentine', nel 1736 Mariani scrisse una supplica al nuovo granduca Gian Gastone de' Medici, richiedendo di essere sollevato dall'incarico di archivista e di passare la sua carica al suo valente allievo, Giovan Battista Dei, che da dieci anni lo aiutava in qualità di apprendista. La supplica fu così accolta e in data 31 gennaio 1736 il granduca affidò la direzione dell'archivio delle antichità delle famiglie fiorentine al Dei²⁴. Egli non riscosse nessun compenso per la direzione dell'Archivio fino alla morte del Mariani avvenuta nel 1738, anche se una provvigione sarà a lui affidata soltanto dieci anni dopo, nel 1748, così come una ordinanza, che aveva lo scopo di sanare le pendenze arretrate, gli riconosceva "Le Mr Jean Baptiste Dei Archiviste 40 eu en

²³ Per il Mariani si veda: Arrighi, Vanna, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 70 (2008), *sub nomen*.

²⁴ Si veda: Baggio-Marchi, 1994, p. 869.

vertu des ordres particuliers de S.M. du 31 Mars 1747 a Mr Le C. de Richecourt”²⁵. Proprio il conte di Richecourt, in qualità di Presidente del Consiglio di Reggenza del Granducato di Toscana, gestì la situazione nel modo più oculato possibile. Nel 1738, dopo la morte del Mariani, fu dato l’ordine di trasferire l’archivio da Palazzo Pitti a Palazzo Vecchio, ma il conte prese in mano la situazione chiedendo al Dei di redigere un inventario in modo che l’ingente materiale non andasse fuori posto e dunque disperso e naturalmente riconfermò al Dei l’incarico di Antiquario e Custode dell’Archivio riconoscendogli una posizione insostituibile e di tutto prestigio che l’erudito svolse con rigore, dedizione ed amore per oltre cinquant’anni. Tuttavia, nonostante l’accurato lavoro di Dei, una legge che regolasse, anche da un punto di vista legale, la nobiltà e la cittadinanza si faceva sempre più necessaria: una regolamentazione compiuta fu promulgata il 31 luglio 1750 come decreto attuativo tra i *Bandi e ordini da osservarsi nel Granducato di Toscana* e nel contempo fu istituito anche un ufficio apposito con il nome di Deputazione sopra la nobiltà e la cittadinanza che però non richiedeva il coinvolgimento diretto dell’Archivio che però dove fornire alla Deputazione le certificazioni necessarie. Il Dei era dunque l’erede di una importante tradizione volta al recupero e alla salvaguardia del materiale archivistico di cui era riconosciuta la validità non solo per ragioni politiche, ma anche storiche e civili, come avremo modo di dimostrare. Tuttavia, a seguito di un nuovo riordinamento imposto nel 1785 alla Deputazione delle Riformazioni posto sotto la direzione di un Avvocato Re-

gio, ovvero Filippo Brunetti, che propose di accorpate l’Archivio Regio e quello Araldico. Tale proposta fu approvata con rescritto del 7 luglio 1786 con la clausola che entrasse in vigore solo dopo la morte del Dei nel 1789. L’interesse e il desiderio di salvaguardia furono massimi: con un rescritto del 9 luglio 1789 fu richiesto di acquistare anche le carte private che Giovanni Battista Dei custodiva presso la sua abitazione e che costituiva l’eredità dell’erudito. Tale materiale pervenne in collezioni diverse: a parte i libri a stampe e i manoscritti, gli spogli e gli studi genealogici relativi a famiglie toscane, come nel nostro caso, pervennero tra il 1791 e il 1793 nell’Archivio delle Riformazioni su somma corrisposta agli eredi di 180 scudi, insieme allo stesso ‘Archivio araldico’ del Dei, ribattezzato nel frattempo con il nome di ‘Archivio Segreto’ per sottolineare la massima attenzione e il riguardo con cui esso era tenuto, parte delle cosiddette Carte Stroziane e altre fonti genealogiche²⁶.

IL PARADOSSO DEL DESTINO: LA DISPERSIONE DELLE CARTE DEI PRIMA DI GUSTAVO UZIELLI

Intanto, alla metà del secolo successivo, un altro erudito toscano, Gustavo Uzielli, era alla ricerca dei documenti appartenenti all’archivio della famiglia dei da Vinci poiché era intenzionato ad approfondire i suoi studi su Leonardo. Uzielli nella sua straordinaria opera di ricerca su Leonardo, confluita nell’opera *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci* – concepita inizialmente in tre volumi, dei quali è stato però pubblicato solo il primo tomo relativo al pe-

²⁵ Si veda: Baggio-Marchi, 1994, p. 870, nota 36.

²⁶ Tale materiale nel 1852 entrò a far parte dell’Archivio Centrale di Stato, per poi passare tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento, nel fondo *Manoscritti* dove attualmente si trova. Si veda: Baggio-Marchi, 1994, pp. 872-875, in particolare nota 53; Morelli Timpanaro, 2003-2004, pp. 97-98, in particolare nota 26.

riodo 1452-1499 della vita del maestro vinciano ed illustrata da incisioni di Telemaco Signorini – edita nel 1872, aveva pubblicato molti interessanti documenti²⁷. Nel 1896, Uzielli dava alle stampe una seconda edizione, corretta ed ampliata, nella quale egli afferma parlando dei documenti in mano allo studioso Anton Francesco Durazzini che: “Questi documenti il Durazzini li ebbe dal Dei; e infatti fra i pochi manoscritti di quest’ultimo, che ancora conservasi nel pubblico Archivio fiorentino, trovasi copia della lettera del Melzi. Duole assai che la dispersione delle carte del Dei, di cui poche furono acquistate dallo Stato, altre dal conte Luigi Passerini, e la massima parte vendute a peso, abbia reso vane molte ricerche fatte dal Dei stesso. Ma il poco che rimane può essere ancora utilmente consultato; come, a modo di esempio, una lettera in data del 14 novembre 1779 scritta al Dei da Anton Giuseppe da Vinci, allora pretore a Vicchio, e congiunto alla famiglia di Leonardo per esser discendente da Domenico, uno dei nove fratelli di esso, e che probabilmente è una stessa persona con quel cancelliere Vinci «stimabilissima persona» scrive il Pananti, «ma sì riverenzioso che sembrava un maestro di cerimonie»”²⁸.

Uzielli conferma pertanto la notizia che il materiale ricercato dal Dei fosse stato richiesto dal conte Rezzonico: un’ulteriore riprova di questo potrebbe essere nel fatto che Venanzio de Pagave ignorasse l’esistenza della lettera scritta dal Melzi ai familiari di Leo-

nardo nella quale Francesco dava loro la triste notizia della sua morte avvenuta ad Amboise il 2 maggio 1519 – e non a Fontainebleau tra le braccia del re di Francia Francesco I – pubblicata dal Durazzini nel suo volume del 1771. Soltanto successivamente il De Pagave chiese al conte Peruzzi di far ricercare nuovi documenti relativi a Leonardo o alla famiglia. Il conte chiese aiuto ad Anton Giuseppe da Vinci, discendente della famiglia perché figlio del pronipote di Domenico, fratello di Leonardo, il cui ramo familiare abitava ancora il podere della Costereccia, ad Orbignano presso Vinci. Il possedimento della Costereccia, nel 1504, alla morte di Ser Piero, era stato ereditato dal figlio Domenico, fratello di Leonardo, poi passato da questi al figlio Lorenzo, a sua volta nipote di Leonardo. In seguito, secondo la linea di successione, il podere passò da Lorenzo al figlio Giovan Piero e, infine, al nipote Anton Giuseppe, figlio di Giovan Piero: la Costereccia era dunque la residenza di questo ramo secondario della famiglia.

Chieste informazioni ad alcuni parenti, Anton Giuseppe fu in grado di rintracciare alcuni documenti appartenenti all’archivio di famiglia: questi erano al tempo in possesso di un certo prete Conti, rettore del seminario di Pistoia, che li aveva presi in carico perché desideroso di scrivere un elogio di Leonardo. Morto il rettore del seminario di Pistoia, Anton Giuseppe entrò in possesso del materiale, dove vi trovò il testamento di Leo-

²⁷ Uzielli rintracciò molti documenti inediti per la storia della famiglia Dei da Vinci nei catasti relativi a Leonardo e alla sua famiglia all’Archivio centrale di Stato in Firenze: in particolare nell’Archivio dei conventi soppressi di Santa Lucia alla Castellina, li passati perché un certo frate Guglielmo, omonimo nipote di Guglielmo fratello di Leonardo, fece donazione di tutti i suoi beni a quel convento presso Sesto Fiorentino; nello Spedale di Santa Maria Nuova, dove vi erano documenti importanti, uno dei quali fu pubblicato da Carlo Amoretti in *Memorie Storiche* nel 1804 (pp. 108 e 229) poiché ne trovò un estratto fra le carte dell’Oltrocchi avuto probabilmente dal Dei. Tra questi documenti, in particolare, vi era il testamento per cui si veda rispettivamente: Uzielli, 1872, pp. 113-219, 221-223.

²⁸ Si veda: Gustavo Uzielli, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci: serie prima, volume primo*, seconda edizione corretta e molto ampliata, Torino: Loescher, 1896, p. 6.

nardo scritto in carattere antico che fu fatto copiare dal conte Bindo Nero Maria Peruzzi e da questi fu inviato al De Pagave in data 15 maggio 1779²⁹. Uzielli suppone che, tra il 1771 e il 1779, Anton Giuseppe da Vinci si disfacesse di questi documenti o almeno che li vendesse o cedesse: fu così che quello che rimaneva del prezioso archivio andò in mano di Giovanni Battista Dei e del conte Rezzonico, con o senza l'ausilio dell'anziano archivistica fiorentino, visto che Anton Giuseppe era in contatto epistolare diretto con entrambi³⁰. Egli fornisce anche una ulteriore notizia, ritenuta veramente importante per venire a conoscenza dello stato dei documenti contenuti nell'archivio della famiglia dei da Vinci, passati nel frattempo a un certo Tommaso da Vinci residente nella località il Bottinaccio tra Montespertoli e Montelupo, e nella Filza Dei da lui consultata presso l'Archivio di Stato di Firenze prima del 1892, data di pubblicazione della seconda edizione corretta e ampliata delle *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*. Infatti, Uzielli scrive: "Prima di ogni altra cosa mi accinsi a cercar notizie dell'Archivio della famiglia Da Vinci, benché con poca speranza di riuscirvi; ma nella primavera del 1869 mi fu detto dal signor Ulisse Cantagalli che presso Montespertoli, in luogo chiamato Bottinaccio, abitava un contadino che si chiamava Vinci e che diceva possedere scritti di Leonardo. Infatti recatomi qualche tempo dopo in quel luogo mi fu mostrato da Tommaso Vinci un involto, ed esaminandolo riconobbi che era appunto l'Archivio posseduto in passato da Anton Giuseppe da Vinci, e che videro il Dei e il conte Peruzzi, ma privo dei documenti che essi avevano copiato. Ciò che

mi tolse ogni dubbio fu il trovarvi una lettera indirizzata al detto Anton Giuseppe, pretore a Barberino di Mugello, e di aver riconosciuto, dopo esser tornato a Firenze, che la scrittura dei titoli delle camicie dell'Archivio ritrovato e il carattere del Dei erano identici, e che per conseguenza quelle camicie dovevano essere state poste dal Dei stesso. L'Archivio era assai disordinato, e non ne rimanevano che le camicie coi numeri 3, 7, 10, 13, 16 e 17. Mancava la lettera del Melzi, che non vi fu ritrovata nel 1779, nè vi era il testamento di Leonardo da Vinci che pare in quell'anno vi fu copiato dal Peruzzi; e mancava anche la procura fatta dal De Vilanis a Girolamo Melzi"³¹.

Grazie a questa testimonianza fornita da Gustavo Uzielli, nel 1869, il fondo della famiglia da Vinci, in passato appartenuto al notaio Anton Giuseppe da Vinci e visto dal Dei e dal conte Peruzzi, si trovava già smembrato in più parti. Su segnalazione di Ulisse Cantagalli, noto erudito e ceramista specializzato in tutte le tecniche antiche della maiolica ottenendo riconoscimenti internazionali per la ditta di famiglia durante prestigiose esposizioni universali di Milano, Parigi, Anversa e Londra, quello che rimaneva al tempo dell'archivio – in massima parte relativo al padre e ai fratelli di Leonardo – era in mano a Tommaso da Vinci, discendente della famiglia ed era passato a lui attraverso Don Giovanni Corsi di Vinci, forse nipote di Anton Giuseppe da Vinci, poiché la figlia aveva sposato Michelangelo Corsi del popolo di Santa Lucia a Paterno, ma, pur riconoscendo le stesse camicie che lui stesso aveva visto nell'archivio Dei e supponendo fossero materiali riorganizzati e restituiti dal Dei stesso ai discendenti della

²⁹ Uzielli, 1892, doc. A, IV.

³⁰ Uzielli, 1892, p. 37.

³¹ Uzielli, 1892, pp. 41-42.

famiglia in un'epoca imprecisata, non vi erano né la lettera del Melzi, né il testamento di Leonardo. Nel 1859, Gustavo Uzielli attesta di aver acquistato da Tommaso quello che rimaneva dell'archivio della famiglia da Vinci, che da lui fu consegnato durante il XI Congresso degli scienziati tenuto in Roma nel 1873 organizzato dall'Accademia dei Lincei, così come fu verbalizzato dal duca Caetani di Sermoneta durante la seduta del 24 ottobre negli atti della riunione degli scienziati italiani per la Sezione di Scienze Morali e Sociali nella Classe III di Archeologia, Storia, Filologia, Linguistica nel quale si legge: "L'ingegnere Uzielli presenta alla sezione di archeologia e storia vari documenti manoscritti originali di Leonardo da Vinci e famiglia, lasciandola libera di destinarli a quel pubblico istituito che crederà più opportuno"³². La seduta del 28 ottobre metteva ancora una volta in luce la necessità di un riordinamento degli archivi dipendenti da una unità centrale appartenente allo Stato e per i quali si disponga opportuna catalogazione. In parallelo si segnalava anche la necessità di una specializzazione in paleografia per la corretta lettura e valutazione del materiale offerto da Gustavo Uzielli. Tuttavia tale consegna non fu eseguita come deliberato così come afferma Uzielli: "Questa consegna, per motivi a me ignoti, non fu fatta, da quanto seppi dal Bibliotecario dell'Accademia stessa, che alla fine del 1880. È da sperare che codesta Accademia, per l'autorità che ha, potrà forse più di me riuscire facilmente a rintracciare i documenti originali che ho accennato alle pagine 17 e 18, cioè il testamento di Leonardo da Vinci, la lettera di Francesco Melzi e la procura fatta a Girolamo

Melzi dal De Villanis, carte che mancano nella raccolta dei documenti in discorso e che sono certamente le fondamentali fra quelle che in passato costituivano l'Archivio della famiglia Da Vinci"³³.

RICOSTRUIRE LA "FILZA DEI" TRA COMO E FIRENZE

È dunque possibile, alla luce di queste osservazioni, poter tentare di ricostruire la cosiddetta "Filza Dei", da intendersi come l'insieme di tutti quei documenti riscoperti a seguito delle ricerche effettuate da Giovan Battista Dei dall'archivio della famiglia dei da Vinci e dal catasto di decima di Firenze. Queste carte si trovano adesso divise tra Como e Firenze: quelle comensi sono quelle relative alle trascrizioni effettuate dal Dei stesso al conte Giuseppe di Rezzonico e raccolte da Santo Monti in un dattiloscritto al quale è necessario fare corretto riferimento, mentre quelle fiorentine sono quelle riscoperte fortuitamente. L'unione di queste due raccolte è utile a dare valore all'opera del Dei circa la rivalutazione dei documenti e all'opera congiunta di salvaguardia degli archivi alla fine del Settecento. Nell'appendice documentaria confluiranno pertanto la Filza Dei dell'Archivio di Stato di Firenze e il fondo con i documenti relativi a Leonardo e alla sua famiglia appartenuti al conte Rezzonico, passato in epoca imprecisata alla Biblioteca Comunale di Como. Agli inizi del Novecento, la mancata pubblicazione dell'ingente materiale raccolto e assemblato dal conte Rezzonico non passò inosservata: se ne interessò il sacerdote coma-

³² *Atti della undecima riunione degli scienziati italiani tenuta in Roma dal 20 al 23 ottobre 1873*, Accademia dei Lincei, Roma: 1874, Processi verbali sub sezione Classe III Archeologia, Storia, Filologia, Linguistica, pp. 373-374, in particolare p. 373.

³³ Uzielli, 1896, p. 30.

sco Santo Monti (1855–1923) che ebbe l’idea di editare il grande lavoro svolto dall’erudito milanese. Monti volle tentare il recupero di molte di queste parti manoscritte ma purtroppo riuscì a pubblicare soltanto una minima parte, in seguito rilevatosi composta anche in modo del tutto arbitrario, ma senza riuscire a portare a compimento l’impresa³⁴. Santi Monti fornisce un elenco dei documenti che arrivarono tra le sue mani indicando all’ultimo punto di questo inventario: “z) Albero, o sia discendenza della famiglia da Vinci fatto da Gio. Batta Dei per incarico del Rezzonico, coll’arma a colori dei Vinci e la morte di Ugolino, opera di Pierino da Vinci scultore, attribuita erroneamente a Michelangelo Buonarroti; originale e copie di fac-

ciate 60 complessive”³⁵. È da questo fascicolo che partirà la nostra analisi con il tentativo di ricostruire, attraverso le carte ora ritrovate, come si presentasse *ab origine* l’intera Filza Dei, prima che l’erudito inviasse i documenti al conte Rezzonico. Tale analisi è funzionale a fare il punto della situazione dell’appassionante ricerca in atto tra gli archivi fiorentini e quello familiare fornendo una testimonianza diretta al tentativo di ricostruire la passione del Dei nella ricerca attorno a Leonardo, che si presentava già, dai primi risultati, come il tipico prodotto della cultura antiquaria del periodo tra XVII e XVIII secolo: uno straordinario e fulgido esempio di una ricerca metodologicamente e filologicamente corretta portata avanti dal grande erudito fiorentino.

³⁴ Santi Monti era molto attivo culturalmente: fu membro della Commissione Provinciale per la conservazione dei monumenti e Conservatore del Civico Museo di Como, mentre nel 1888 divenne Vicepresidente della Società Storica Comense e dal 1906 Presidente, carica che mantenne fino alla morte. Assecondando i suoi interessi, Monti riuscì a recuperare una straordinaria quantità di materiale, compresi i documenti su Leonardo, presso la nobile famiglia spagnola degli Ordoño de Rosales, discendenti del conte Rezzonico. Di tutto questo vasto materiale, Monti pubblicò solo una *Vita di Leonardo* che comparve suddivisa in tre parti sul “Periodico della Società storica per la provincia e diocesi di Como”. Si veda: Monti, Santi, “Vita inedita di Leonardo da Vinci in latino, colla traduzione della stessa in volgare e note del conte Anton Giuseppe della Torre Rezzonico. Parte 1.” *Periodico della Società storica per la provincia e diocesi di Como*, XX (1912), pp. 216–230; Id., “Vita inedita di Leonardo da Vinci in latino, colla traduzione della stessa in volgare e note del conte Anton Giuseppe della Torre Rezzonico. Parte 2.” *Periodico della Società storica per la provincia e diocesi di Como*, XXI (1914), pp. 53–86; Id., “Vita inedita di Leonardo da Vinci in latino, colla traduzione della stessa in volgare e note del conte Anton Giuseppe della Torre Rezzonico. Parte 3.” *Periodico della Società storica per la provincia e diocesi di Como*, XXII (1915), pp. 124–144. È inoltre fondamentale il seguente saggio: Monti, Santi, “Albero ossia discendenza della famiglia da Vinci.” *Periodico della Società storica per la provincia e diocesi di Como*, XVIII (1908), pp. 212–240 (articolo consultato anche in forma dattiloscritta presso la Biblioteca Leonardiana di Vinci per gentile concessione della dottoressa Monica Taddei, alla quale, per la sua estrema gentilezza, vanno i miei più sentiti ringraziamenti). Com’è noto, i manoscritti del conte Rezzonico giunsero in epoca imprecisata, forse su intercessione dello stesso Monti, alla Biblioteca Comunale di Como, dove sono tuttora conservati. Sul lavoro di Monti, riporto anche la seguente citazione di Mara: “Lo spoglio completo del faldone di Como con segnatura A-3-IX 1 (az), che contiene tutti i manoscritti autografi del Rezzonico di argomento vinciano e leonardesco per un totale di oltre 500 fogli, ha permesso di comprendere la vastità degli studi intrapresi dal Conte (che non furono mai portati a compimento), e in secondo luogo ha rivelato l’arbitrarietà della trascrizione del Monti che, per poter presentare una narrazione continua, riasssemblò dei brani in origine separati senza nemmeno rispettare una consequenzialità cronologica. Perciò in assenza di ulteriori dati documentari la biografia di Leonardo conservata nel Fondo Bossi è certamente da preferirsi poiché rappresenta senza dubbio l’ultima e più affidabile redazione” (Mara, 2008, p. 866). Per la biografia di Leonardo scritta dal Conte Rezzonico ed edita da Santi Monti si veda direttamente il link online: <https://www.bdl.servizi-ri.it/vufind/Record/BDL-OGGETTO-3587> (consultato in data 13 dicembre 2022).

³⁵ Si veda: Monti, 1908, p. 216.

APPENDICE DOCUMENTARIA E COMMENTO

Si trascrivono qui tutti i documenti in origine appartenuti alla Filza Dei e divisi attualmente tra la Biblioteca Comunale di Como e l'Archivio di Stato di Firenze distinguendo accuratamente i due fascicoli di provenienza. Per facilitare la selezione e l'organizzazione del materiale, gli asterischi segnano l'inizio e la fine di ogni documento. Le carte non sono numerate in maniera autografa, pertanto chi scrive ha scelto di non provvedere a una numerazione dei documenti, prima di poter visionare le carte conservate a Como e poter ricostruire la loro originaria organizzazione concettuale e cronologica. Solo al termine del confronto sarà possibile rintracciare l'ordinamento originario delle carte Dei, oggetto dello studio di questo saggio e per il quale è in programmazione una pubblicazione a se stante.

A) Como, Biblioteca Comunale, Fascicolo Rezzonico, fondo Santo Monti, cartella A.3.IX/z

Copie di scritture esistenti appresso i discendenti de fratelli di Lionardo da Vinci, insigne, e famosissimo Pittore e Cittadino Fiorentino, abitanti in detto castello di Vinci e ne suoi contorni: e specialmente appresso il Signor dottor Antonio di Gio. Piero da Vinci Notaio pubblico e Cittadino Fiorentino: di presente per S.A. Reale Podestà di Barberino di Mugello. Le quali scritture, ne suoi originali il detto Ser Antonio mi consegnò, circa a venti anni sono, che io Gio. Batta Dei gli feci l'Al-

bero di sua Famiglia, e prima di rendergliene preso copia de verbo ad verbum: ed ora qui le ricopierò tali quali son mal descritte. E Albero, e altre Notizie¹.

Copia di lettera diretta ai fratelli di Leonardo da Vinci, dandogli notizia della di lui morte.

1519

Ser Giuliano e fratelli sua honorandi. Credo siate certificati della morte di M^o Lionardo fratello vostro, e mio quanto ottimo Padre, per la cui morte sarebbe impossibile che Io potesse esprimere il dolore che Io ho preso, e in mentre che questa mie membra sosterranno insieme Io possederò una perpetua infelicità, e meritamente, perché sviscerato, et ardentissimo amore mi portava giornalmente, è dolso à ognuno la perdita di tal huomo, quale non è più in podestà della Natura, adesso Id-dio Onnipotente gli conceda eterna quiete. Esso passò dalla presente vita alli 2 di maggio con tutti gli ordini della santa Madre Chiesa, e ben disposto, e perche esso haveva Lettere del Cristianissimo Rè che potesse Testare, e lasciare il suo a Chi li paressi essendo quod heredes supplicantis sint regnicolae, senza al quale Lettera non poteva testare che volesse, che ogni cosa sarebbe stato perso essendo così qua costume, cioè di quanto s'appartiene di qua. Detto M^o Lionardo fece testamento, il quale vi harei mandato, se avesse hauto fidata persona. Io aspetto un mio Zio, quale mi viene a vedere trasferendo se stesso di poi costi a Milano. Io glielo darò, ed esso farà che avverrà buono ricapito non trovando altro in questo mezzo Di quanto contiene circa alle parti vostre in esso Testamento che detto M^o

¹ Presente nel fascicolo appartenuto al conte Rezzonico, ora a Como. Pubblicato in Monti, 1908, p. 222. Non presente nella Filza Dei.

Lionardo ha in S. Maria Nuova nelle mani del Camarlingo segnato e numerato le carte, 400 scudi di sole, li quali sono a 5 per cento, ed alli 16 di Ottobre prossimo saranno 6 anni passati e similmente un Podere in Fiesole, quale vuole sia distribuito infra Voi; altro non contiene circa le parti vostre, nec plura, se non che vi offero tutto quello vaglio e posso, prontissimo e paratissimo alle voglie vostre, e di continuo raccomandandomi. Data in Ambrosia die primo Junii 1519.

Datemene Risposta per i Gondi.

Tanquam frati vostro
Franciscus Meltius²

Sia manifesto ad ciaschaduna persona presente, ad ed advenire che ne la corte del Re nostro Signore in Amboysia avante de Noy personalmente costituito M. Leonardo de Vince pictore del Rè al presente comorante ne lo loco dicto du Clouz appresso de Ambroysa. El qual considerando la certezza de la morte, et lincertezza de lhora di quella a cognosciuto et confessato ne la dicta Corte nanzi de Noy ne la quale se somesso et somette circa cio havere facto et ordinato per tenore de la presente il suo Testamento, et ordinanza da ultima volontà nel modo qual se segnata. Primeramente al recomanda l'anima sua ad Nostro Signore Mr Domine Dio e la gloriosa Virgine Maria, a Messer Sancto Michele, e a tutti li beati Angeli, Sancti et Sancte de Paradixo. Item el dicto Testatore volle essere seppellito dentro la giesia di sancto Florentino di Amboysia, et suo Corpo

essere portato li per li Cappellani di quella. Item che il suo Corpo sia accompagnato dal dicto loco du Cloux fin ne la dicta giesia de Sancto Florentino per il Colegio de dicta giesia cioè dal Rectore et Priore, o vero da li Vicarij soy et Cappellani de la chiesa di sancto Dionisio d'Amboysia etiam li frati minori del dicto Loco. Et avante de essere portato il suo Corpo ne la dicta chiesa epso Testatore volle che il dicto Corpo rimase tri di integri ne la Camera dove sarà morto, o vero in altra Camera del loco dicto du Cloux. Item epso Testore volle siano celebrate tre grande Messe con Diacono e Sottodiacono, et il di che se dirano dicte tre gran Messe, che se ne dicano anchora trenta Messe basse di Sancto Gregorio.

Item ne la dicta chiesa de sancto Dionisio simil servitio sia celebrato como di sopra. Item ne la chiesa de dicti Frati et Religiosi Minori simile servitio. Item il prefato Testore dona et concede ad Mr Francesco da Melzo gentilomo da Milano per remuneratione di servitù ad epso gratti ha lui fatti per il passato, tuti et ciashaduno li libri che il dicto Testatore ha de presente, et altri jnstrumenti et portracti circa larte sua, et jndustria de Pictori. Item epso Testatore dona et concede a sempremai, perpetuamente à Baptista de Vilanis suo Servitore la metà zoè medietà de uno jardino che ha fora le mura de Milano, et laltra metà de epso jardino ad Salay suo Servitore, nel quale jardino il prefato Salay ha hedificata et constructa una Casa, la qual sarà et resterà similmente a sempremai perpetudine al decto Salay, soi heredi et successori, et ciò in remuneratione di boni e gratti servitii che

² Presente nel fascicolo appartenuto al conte Rezzonico, ora a Como. Pubblicato in Monti 1908, pp. 222-223. Non presente nella Filza Dei. Questa lettera è stata edita da Carlo Amoretti che scrive di aver trovato il documento tra le carte di Baldassarre Oltrocchi a cui, però, l'aveva comunicata il conte Rezzonico. Si veda: Amoretti 1804, p. 127. Fu poi pubblicata anche nella vita di Leonardo negli *Uomini Illustri Toscani*, tomo II.

dicti de Vilanis, et Salay ducti soi Servitori lui hano facto de qui inanze. Item epso Testatore dona a Maturina sua fantescha una vesta de bon pan negro foderata di pelle, una socha de panno, et doy ducati per una volta solamente pagati: Et ciò in remuneratione similmente di bon servitii ha lui facti epsa Maturina da qui in anzi. Item vole che a le sue exequie sieno sexanta torchie le quali saranno portati per sexanta poveri alli quali saranno dati danari per portarle a discretione del dicto Melzo, li quali torzi serano divisi ne le quattro chiese sopradicte. Item el decto Testatore dona ad ciaschaduna de dicte chiese sopradicte diece libre cera in candelle grosse, che serano messe ne le dicte chiese per servire al dì che se celebrerà dicti servitii. Item che sia dato a li poveri de l'hospitale Dio a li poveri de Sancto Lazzaro de Ambrosya qualche somma de denari a la discretion de epso da Melzo. Item che epso Testatore sia posta ne la Confraternita de la Conceptione nostra Dona, et di Sancto Nichola d'Amboysia, et per ciò fare sia dato et pagato alli Tesaureri d'epsa Confraternita la summa et quantità de soysante dece soldi tornexi. Item epso Testatore dona et concede al dicto Messer Francesco Melce presente et acceptante il restod e la sua pensione et somma de denari qual a luy sono debiti dal passato fina al dì di sua morte per il Recevair o vero Tesaurario generale Messer Iohan Sapin, et tute et ciascheduna summe de denari che ha receputo dal predetto Sapin de la dicta sua pensione, et in caxo chel decede inanzo al prefato Melzo, et non altramente li quali dinari sono al presente ne la possessione del dicto Testatore nel dicto loco de Cloux, como el dice; Et similmente dona et concede al dicto de Melze tutti et ciaschaduni soy vestimenti quali ha al presente ne lo dicto loco de Cloux, tam per renumerazione di boni et grati servitii ha lui facti da qui inanzi, che per soy salarii vacatione et fatiche

chel porà havere circa le executione del prevacatione et fatiche chel porà havere circa la executione del prevacatione et fatiche chel potrà havere circa la executione del presente testamento, il tuto però a le spexe del detto Testatore. Ordina et vole che la summa de quatrocento schudi del sole che ha in deposito in man de camarlinghi de sancta Maria Nova ne la Città de Fiorenza sieno dati a soy fratelli carnali residenti in Fiorenza con el proficto et emolumento che ne po essere debito fine al presente da prefati Camarlinghi al prefato Testatore per casone de dicti schudi quatrocento da poi el dì che furono per il prefato Testatore, et che questo dicto testamento sortischa suo pieno et integro effecto, et circa ciò che è narrato et decto havere tenere guardare et observare epso Mr Leonardo de Vinci Testatore costituito ha obbligato et obbliga per le presenti epsi soy heredi e successori con ogni soy beni mobili et immobili presenti ad advenire. Ed ha renunciato et renuncia per la presente expressamente ad tutte et ciaschaduna le cosse ad ciò contrarie. Datum ne lo dicto loco du Cloux ne le provincie de Magistro Spirito Fleri Vicario ne la Chiesa di sancto Dionisio de Amboysia, Mr Guglielmo Croysant prete et Capellani, Magistro Cipriane Fulchin, frate Francesco de Corton, et Francesco da Milano religioso del Convento dei Frati Minori de Amboysia, testimonj ad cio chiamati et vocati ad tenere per il iuditio de la dicta Corte in presentia del prefato Mr Francesco de Melze acceptante et consentiente, il qual ha promesso per fede et Sacramento del Corpo suo per lui dati corporalmente ne li man nostre de Noy may fare venire dire ne andare il contrario, et sigilato a sua requesta dal Sigillo Regale statuito dalli Contracti Regali de Amboysia, et in segno de verità dat. Adì XXij de Aprile M.º DXVij avanti la Pasqua.

Et a dì XXij de epso mese de Aprile M.º

DXVijj ne la presentia de Mr Guglielmo Borean Notaio regio ne la Corte da baliagio d'Amboysia. Il prefato Mr Leonardo de Vince a donato et concesso per il suo testamento, et ordinanza de ultima volontà sopradicta al dicto Mr Baptista de Vilanis presente et acceptante il dirito de Laqua che il quondam bonae memoriae Rè Ludovico XII ultimo defuncto ha alias dato a epso de Vince suxo il fiume del Navillio di Sancto Christoforo ne lo Ducato di Milano per gauderlo per epso da Vilanis a sempre mai. In tal modo et forma che el dicto Signore ne ha factp dono in presentia di Mr Francesco del melzo gentilomo de Milano, et io. E a ddì prefato XXiiij del decto mese de Aprile ne lo dicto anno M.º DXVijj epso Mr Leonardo de Vince per il suo testamento et ordinanza de ultima volontà sopradicta a donato al prefato Mt Baptista de Vilanis presente et acceptante tutti et ciascheduni mobili et utensili de caxa soy de presente ne lo dicto loco de Cloux. In caxo però che el dicto de Vilanis surviva il prefato Mr Leonardo de Vinci In presentia del prefato Mr Francesco da Melzo et io Notaro G. Borean.

Sia noto ad ciaschaduna persona presente et advenire che ner la Corte del Rè nostro Signore in Amboysia costituito personalmente nanzi da Noi Baptista De Vilanis al presente servitore del Nobile homo Francesco de Melzo gentilomo di Milano pensionario del Rè Nostro Signore al presente resadente ne lo loco dicto du Cloux appresso Amboysia il quale Baptista de Vilanis a cognosciuto et confessato ne la dicta Corte in la quale sé somesso, et somette circa a la presente havere factp, nominato, costituito, ordinato, et stabilito, et per la presente fa nomina, costituisce, ordina et stabilisse il suo bene amato et fedele nobile homo Mag.co Mr Hyeronimo de Melzo gentilomo de Milano resadente in

dicta Città de Milano, il suo certo generale Nunzio colandato speciale, al quale Mag.co Mr Hyeronimo de Melzo epso Baptista de Vilanis costituente ha dato et concesse per la presente piena possanza, auctorità et mandamento speciale da pigliare et aprehendere al suo nome la possessione et sarsina reale et attuale de la metà per indiviso de uno jardino et pertinentie de quello, sito et situato fora li muri de Milano, facendo parte per metà con uno Mr Salay, de la qual medietate di esso jardino il quondam Mr Leonardo da Vince pictore del Rè, et nuper decesso de questo Mondo del dicto loco du Cloux, ne ha factp dono perpetual a sempremay in heredità al prefato Mr Baptista de Vilanis tunc suo Servitore per il suo testamento, et ordinanza de ultima volontà, come appare per esso testamento stipulato et passato, et receputo ne la dicta Corte avanti da Noy adì XXiiii Aprile 1518, avanti la Pascua, et la possessione overo sarsina pigliata et adepta per il prefato Mag.co Mr Hieronimo de Melzi per et ad nome d epso Mr Baptista de Vilanis costituente, de dicta medietà per indiviso de dicto jardino darne, requerirne et pigliarne Carta et Instrumento davanti uno Notaio ovvero Notarii, et altre persone che apartenerà, come in simil caxo et requisito per servire et valere ad epso Baptista de Vilanis tempo et loco come serà de casone. Et ultra epso Baptista de Vilanis costituente ha donato et concesso per la presente pieno podere et possanza auctorità et mandamento spetiale al dicto Mag.co Hyeronimo de Melce suo procurator de dividere et partire con epso Sala yat altri a chi tocharà il prefato jardino, et pigliarne tale parte, et partagio che lui achaderà nel dicto jardino, da farne et passarne scrittura de partagio, il qual partagio epso Costituente vole essere de tale ed efficacio valore come se fosse factp per epso o vero in comune ipsa medietà de ipso jardino a tal persona, o vero

persone, per tal pretio et summa de denari che piacerà al dicto Hyeronimo de Melze suo procuratore, et di danari che ne haverà per casone d'epsa venditione, et trasporta di epsa dicta medietà di jardino se ne tenirà ben contento, et ben pagato, et darne equitancia una o molte et assai, sel bisognerà, che el dicto Batipsta de Vilanis constuente vole essere de tanto effecto, virtù et valore, come se dicte venditione trasporto et quitanza supradicte fossero facte per ipso in sua persona. Et circa le fideussion de epse venditione et trasporto de dicta medietà per indiviso de epso jardino che facta ne sarà per epso Mr Hyeronimo de Melce suo procuratore obligarà epso de Vilanis costituente lui, soy heredi et suocessori legiptimi con tutti doy beni mobili et immobili dove se siano presente et advenire; ovvero epsa medietà de epso jardino per indiviso dare ad firma, ficto, et locatione annua, et farne et dispomerne come piacera et parerà al dicto Mr Hyeronimo di Melze come lui parerà a nome del prefato Domino costituente a la volontà però et electione de epso Hyeronimo de Melze suo dicto procuratore. Tutte le qual cose contenute, specificate, et declarate in la presente epso Baptista de Vilanis costituente vole essere de tale effecto virtù et valore, come se facta fusseno state in sua propria persona. Et altra da sostituire uno o vero pluri procure per epso Hyeronimo de Melce per et et ad nome de epso costituente circa il factio di litigare solamente contra ogni persona che abbisognerà. E sel bisogna fare carta in Milano de epsa medietà per indiviso de epso jardino como è de usanza del Paese, et generalmente fare et peocurare tutte le cose sopradicte, et ciaschaduna altra cosa, che boni et legiptimi procuratori debitamente

costituuti possino et debano fare, et che epso Baptista de Vilanis costituente faria et poteria fare se presente et in propria persona ce fosse, quamvis ce fosse cosa requirente mandamento più speciale, promettendo il prefato Baptista de Vilanis costituente in bona fide tam per lui che pensoy heredi havendo causa, et sotto l'obligatione et ypotecha de tutti et ciascheduno soy mobili et immobili presenti et advenire havere et tenere firmo et stabile et grato ad sempremai tuto quello che pento, procurato, venduto, alienato, trasportato et altramente negoziato ne le dicte cose, soy circostantie et dipendentie. Et ad pagar per lui li iudice, ovvero iudici sel bisogna, et relevarlo da ogni cosa, carichi et affanni de satisfaction. Et a renuntiato et renuntia per la presente expressamente ad tutti et ciaschaduna le cose ad ciò contrarie. Datum nel dicto loco du Cloux appresso Amboysia, ne le presentie de Iohan Carliar Magistro sartore ne la Città e Borgo de Amboysia, Iohan Drovot textore de telle, comorante in dicto loco de Amboysia, Antonio di Calderius, Bernardino de Cayles et Bartholmeo de Saregio, taliani testimonii ad requisitione, et chiaro iudicato però ad tenere il iuditio de epsa Corte il prefato Mr Baptista de Vilanis costituente presente et consentiente alle cose sopradicte. Et sigillato questo presente contracto o la sua requesta del sigillo statuito a li contracti Regali dal dicto loco de Amboysia. Et in segno de verità. Datum et actum adì XViiij de Agosto MDX-Viiij Sic signatum Borean et Caresier³.

Nel catasto di decima di Firenze dell'anno 1469, Quartiere di Santo Spirito, Gonfalone

³ Presente nel fascicolo appartenuto al conte Rezzonico, ora a Como. Pubblicato in Monti 1908, pp. 223-227. Presente nella Filza Dei su cui è riportato a caratteri in rosso 'Leonardo da Vinci suo Testamento' tipo esergo.

Drago vi è posta de figlioli e rede d'Antonio di Ser Piero di Ser Guido da Vinci, descritti con i loro beni posti a Vinci ecc. e le appresso Bocche:

Bocche

Mona Lucrezia, donna fu di detto Antonio di Ser Piero, d'età d'anni 74.

Ser Piero figliuolo fu di detto Antonio d'età anni 40.

Francesco figliuolo fu di detto Antonio d'età anni 32.

Francesca donna di detto Ser Piero d'età anni 20.

Alessandra donna di detto Francesco d'età anni 26.

Lionardo figliuolo di detto Ser Piero non legittimo d'età d'anni 17.

Portata catasto dell'anno 1498, n. 1161:

Ser Piero d'Antonio di Ser Piero da Vinci Notaio pubblico d'età d'anni 69.

Lucrezia donna di detto Ser Piero d'età d'anni 34.

Antonio mio figliuolo d'età d'anni 18.

Giuliano mio figliuolo d'età d'anni 16.

Lorenzo mio figliuolo d'età d'anni 14.

Violante mia figliuola d'età d'anni 13.

Domenico mio figliuolo d'età d'anni 12.

Margherita mia figliuola d'età d'anni 7.

Benedetto mio figliuolo d'età d'anni 6.

Pandolfo mio figliuolo d'età d'anni 4.

Guglielmo mio figliuolo d'età d'anni 2 ½.

Bartolomeo mio figliuolo d'età d'anni 1 ½⁴.

Nel Libro dello Spedale di Santa Maria Nova di Firenze appare come furono distribuiti li danari de quali era creditore Lionardo di Ser Piero d'Antonio da Vinci, pagati ai suoi fratelli, cioè:

Lionardo di Ser Piero da Vinci controscritto deve dare adì 11 maggio 1520 scudi 25 d'oro larghi per lui a Ser Giuliano di Ser Piero da Vinci suo fratello carnale portò contanti scudi

25._

A 18 luglio._ Scudii settantacinque d'oro di sole per lui a Lorenzo, e Antonio fratelli, e figliuoli di Ser Piero da Vinci, portò Lorenzo per sé, e come procuratore d'Antonio suo fratello, rogato Ser Bartolomeo di Ser Matteo di Bibbiena, sotto di 22 di Giugno 1520

75._

A detto. Scudi 37.10 d'oro di sole, per lui Benedetto, Guglielmo, Bartolomeo, e Giovanni fratelli, e figliuoli di Ser Piero da Vinci, sono per tanti fatti creditori al nostro libro rosso segnato G. 302 per la parte loro che tocca della contrapposta somma 150._

A 7 dicembre._ Scudi 17.½ per lui a Domenico di Ser Piero da Vinci portò contanti per parte della parte sua

17.10

A 15 dicembre._ Scudi venti d'oro di sole, per lui a Domenico di Ser Piero sopradetto e per lui a Ser Giuliano suo fratello portò contanti per resto

20._

E di conto in debito dello Spedale dice così:

Lionardo di Ser Piero d'Antonio da Vinci dipintore deve avere a di 10 di Ottobre scusi 300 d'oro di sole recò detto in contanti per riavere a sua posta scudi

300._

⁴ Presente nel fascicolo appartenuto al conte Rezzonico, ora a Como. Pubblicato in Monti, 1908, pp. 223-227. Presente nella Filza Dei: nel margine superiore è scritto in corsivo a penna "da Vinci", forse di altra mano; segue un appunto redatto a matita che trascrive la portata al catasto del 1469 e quella del 1498. Se ne deduce potesse essere una trascrizione di servizio appuntata frettolosamente ma tratta direttamente dal documento originale.

A 18 luglio 1520._ Scudi 25 d'oro larghi, per lui da Ser Giuliano di Ser Piero da Vinci recò in contanti 25._

Quel Computista dello Spedale, che mi favorì di ricopiarmi questa Partita di Leonardo, non vi pose sopra il millesimo ma solo il giorno 10 d'Ottobre, credo io perché non avvertì che il millesimo sarà stato notato su alto nel principio della pagina. Se non era questo errore, sarebbesi conosciuto l'anno in cui Leonardo era in Firenze, giacché lui medesimo portò, o per dire meglio, recò li scudi 300 allo Spedale suddetto di S. Maria Nova._ Sono stato favorito da chi ha riguardato il detto libro, nel quale si legge: Leonardo di Ser Piero d'Antonio da Vinci dipintore deve avere a dì 10 d'Ottobre 1514 ecc. ecc. per coma sopra. Sicché detto Leonardo l'anno 1514 era in Firenze⁵.

Lettera del Cardinale Giovanni Salviati di Roma li XVj giugno 1531 a Filippo De Nerli suo Cognato a Firenze:

“Magnifico cognato. Dopo la mia de XVIIj ho ricevuto le vostre de XIX, le trotte, la testa di mano di Leonardo da Vinci, et la Historia di Machiavello, che di tutto sommamente ringrazio la diligentia et amorevolezza vostra ecc. Io vi ringrazio delle nuove che voi che voi mi partecipate, et di quanto mi fate intendere che costì s'è ordinato per honorare la Excelentia, dal Duca. Dispiacemi bene che la peste faccia danno per infiniti rispetti et

maximamente per conto di | Sua Excelentia, pure io penso che la starà in luogo che non Le potrà facilmente nuocere che a Dio piaccia conservaerla et sradicar finalmente tanta contagione e malignità ecc. ecc.

Cog.to Io Card. I. Salviatis

PS._ Sono comparse le vostre de 25, alle quali non accade dir altro se non che mi piace habbiate operato in modo che quel dipintore verrà che Benvenuto haveva per le mani: e quanto a danari li sborserete ve li farò pagar con quello havete speso nel mandarmi la testa di mano di Leonardo et i fare scrivere la storia di Machiavello. Ma quanto al dipintore io havevo scritto a Piero Salviati pagasse insino a X scudi per tal conto a chi dicesi Benvenuto, ma se ne deve ricordare. Pure tutto è passato bene che ve ne ringratio e per altro vi scriverò quanto sarà di bisogno, e perché non posso fare come voi mi passo tempo con le anticaglie e picture e sculpture antiche ecc.”.

Sebbene questa lettera non contiene altro di Leonardo se non che Filippo de Nerli comprò e mandò un quadro dipintovi una testa di mano di Leonardo da Vinci, e mandolla a Roma al Cardinal Giovanni Salviati fratello di Caterina Salviati moglie di esso Filippo, io ho riportato qui le parole di questa lettera perché oltre alla stima che vedesi ebbe quel gran Cardinale dell'opera di Leonardo, si scuoprono in essa varie notizie erudite, e particolarmente il tempo preciso in cui il famoso pittore Cecchino Salviati andò a Roma a stare appresso al detto Reverendissimo Car-

⁵ Si veda il commento di mano di Monti: “Anche questa notizia dei 300 scudi del Sole depositati da Leonardo da Vinci nel 1514, e riscossi dai fratelli nel 1520 è menzionata dall'Amoretti a pag. 106 nel testo e nella nota, e di nuovo a pag. 129, nota, dell'opera citata, come ritrovata in un foglio dell'Oltrocchi, il quale soggiunge, non dice donde l'abbia tratta. Ciò però ne rende sempre più persuasi che il lavoro del Dei fu dal Rezzonico integralmente comunicato al Prefetto dell'Ambrosiana, e da qui egli ne trasse tale notizia” (Monti, 1908, pp. 231-233).

dinale propostoli da Benvenuto dalla Volpaja, eccellente professore d'Oriuoli, come anco scrive il Vasari, nella vita di esso Francesco Rossi detto Cecchino Salviati. Bella è anco la notizia che il suddetto Cardinale per altro famoso e celebre, dilettavasi com'egli asserisce, con le anticaglie e picture, e sculpture antiche⁶.

Nel tomo secondo della Vita de Pittori di Giorgio Vasari, edizioni de Giunti dell'anno 1568/416 che vi è la vita di Pierino da Vinci scultore, il quale fu figlio di Bartolomeo di Ser Piero da Vinci, e conseguentemente nipote di Lionardo da Vinci pittore insigne. Di questo Piero o Pierino, il Vasari ne dice molto e con gran lode giusta il merito suo, che è grande; ma dispiacemi che avendo descritta la di lui infermità sopraggiuntagli in Genova, e il suo trapasso di là a Livorno, e di lì a Pisa, dove morì in età fresca di ventitré anni non compiti: abbia poi tralasciato d'accennare l'anno in cui queste cose successero. Osservo che l'anno 1530, Benedetto di Ser Piero da Vinci suo zio nel suo testamento lasciò ai suoi eredi universali Guglielmo suo fratello, e Pierfrancesco di Bartolomeo da Vinci suo nipote per egual porzione; dal che si vede che il nome di questo Pierino era Pierfrancesco. Narra esso Vasari "che il Tribolo dette a fare a Pierino suo scolaro un Mazzocchio (cioè Corona) Ducale in pietra sopra un Arme di pelle, per Messer Pierfrancesco Riccio Maiordomo del Duca, et egli lo fece con due putti, i quali intrecciandosi le gambe, tengono il Mazzocchio in mano, e lo pongono sopra l'Arme, la quale è posta sopra la porta d'una casa, che allora teneva il Maggiordomo

dirimpetto a San Giuliano, allato a Preti di S. Antonio. Veduto questo lavoro tutti gli artefici di Firenze feciono il medesimo giudicio che il Tribolo aveva fatto innanzi ecc."

Il quale giudicio che il Tribolo aveva fatto di Piero si legge nella medesima pagina pochi versi innanzi ai suddetti, cioè: "ch'el Tribolo, e gli altri feciono coniettura, che egli riuscirebbe di quegli, che si truovano rari nell'arte sua". Questa bell'Arme ancor oggi si vede nel suddetto luogo che oggi appartiene al signor Francesco Maria Viviani già Canonico Coadiutore di questa Metropolitana Fiorentina, e poi prelato in Roma.

È anco a sapersi, che di quella bella storia di cera fatta da Pierino, che poi la gettò in bronzo, nella quale figurò la crudel morte seguita nella Città di Pisa del Conte Ugolino della Gherardesca, e da due suoi figliuoli a due nipoti, ne furono formate alcune copie di terra cotta, e datoli sopra color di marmo con bella e fortissima vernice. Una di queste la posseggono li Signori Conti della Gherardesca, ed altra ne acquistai io scrivente, ch'è meglio conservata di quella.

Quest'opera è tanto bella, che è stata creduta fattura del divino Michelangelo, e per tale è stata ultimamente disegnata da Giuliano Trabalesi, ed intagliata in rame da Carlo Faucci valenti professori; e vedesi inserita nel tomo III degli Uomini Illustri dell'Allegrini, dopo l'Elogio di detto Conte Ugolino. Vero è però che questa stampa è in figura quasi quadra e le dette copie di ettra cotta sono più alte che larghe, nella misura descritta dal Vasari.

La stretta connessione che ebbe il suddetto Pierfrancesco vocato Pierino da Vinci con Leonardo suo zio, mi ha incitato a parlare in questo luogo anco di lui: siccome per maggior notizia della qualità onorata della

⁶ Monti, 1908, pp. 233-234.

Famiglia, dalla quale esso Leonardo ebbe il nascimento, ed in fine l'Albero della suddetta Famiglia da Vinci, la quale ancor oggi sussiste in condizione d'antichissima civiltà⁷.

1530. 17 Augusti – Actum in Populo Sanctae Crucis de Vincio, et in Praedio Cappellaniae Sancti Blasii sitae in Ecclesia S.Crucis de Vincio. Sanus mente licet Corpore languens, infirmatus morbo pestifero, seu peste fatigatus, jacens Benedictus filius olim Ser Petri quondam Antonij de Vincio, in loco qui dicitur Zollaio, prope domun dicti praedii, fecit suum testamentum etc. Corpus suum sepeliri voluit in Ecclesia Abbatiae civitatis Florentia, quando res bene se habebunt etc. et Civitas erit pacificata, et expedita e vexatione belli etc. Et hoc reliquit in discretione suorum fratrum et heredum etc. Heredes suos universals reliquit Dominam Lucretiam filiam olim Guglielmi olim Gherardi de Cortigianis de Florentia, et uxorem olim Ser Petri Antonii de Vincio, eius matrem etc. Et post mortem dictae dominae Lucretiae heredes universals instituit Guglielmum olim Ser Petri Antonii de Vincio eius fratrem, et Petrumfranciscum Bartholomei olim Ser Petri de Vincio eius nepotem pro aequali portione. Prohibens eis alienationem bonorum suae hereditatis etc. etc.

Eho Ionnes Baptista olim Simonis Roberti Ser Mainardi de Cecchis de Florentia Notarius etc. etc.⁸

Nell'anno 1663 fu rifatto il pavimento di questa Badia di Firenze de Monaci Cassinensi, e furono disfatte tutte le sepolture antiche, e fattene le nuove per ordine, e con chiusini tutti simili, e tutte le lapidi in marmo, con Armi ed Iscrizioni che vi erano, furono murate nelle pareti e pavimento del contiguo chiostro, dove nella parete verso ponente, vi è il chiusino dell'antica sepoltura di questi da Vinci, coll'Arme loro di marmo e di metallo, e con in giro queste lettere:

SER PETRI ANTONII SER PETRI DE VINCIO ET SUORUM MCCCCCLXXIII⁹



ARME DA VINCI

1406. 26 Febbraio. Piero di Ser Guido da Vinci Cittadino e Notaio pubblico Fiorentino in nome suo, e di donna Lottiera vedova del già Ser Giovanni di Ser Guido da Vinci, e figliuola di Francesco Beccanugi di Firenze, abitante la medesima in Barcellona di Catalogna: Vende a Tommaso di Bartolomeo del quondam Ser Tino del Popolo di S. Michele Berteldi Cittadino Fiorentino, una Casa posta in detto Popolo ecc. Rogato Ser Lionardo di Bartolo Cecchi Notaio Fiorentino. Cartapecora nell'Archivio generale, Mazzo 2° della Lettera L, n. 35. La Famiglia de Baccanugi fu

⁷ Monti, 1908, pp. 234-236.

⁸ Monti, 1908, pp. 236-237.

⁹ Arme della famiglia disegnata da Monti e allegata all'articolo. Si veda: Monti, 1908, p. 237.

nobilissima, che dall'anno 1284 al 1494 ebbe 39 volte il Priorato, e sette volte il Gonfalonierato di Giustizia. Onde si vede che la Famiglia da Vinci, fino di prima all'anno 1400 contraeva parentadi con Famiglie Primarie. E Ser Piero padre di Leonardo da Vinci ebbe tre mogli nobilissime, cioè Amadori, Lanfredini e Cortigiani¹⁰.

1599. 2 Iulii. Nos Iacobus cantuccius Metropolitanæ Ecclesiæ Florentinæ Canonicus Arbitr electus etc. a multum magnificis Dominis, Domino Iacobo quondam Illustris Domini Thomaede Medici Equitis Iesu Wristi tanquam Procuratore Venerabilis mulieris dominae Elisabeth viduæ uxoris olim Petri de Vinci, et filiae Antonj de Cantuccis Civium Florentinorum; et a Domino Laurentio de Cantuccis tanquam Procuratore, Petri et Guglielmi fratrum et filiorum dicti olim Petri de Vinci, prout de eorum procuratione vidimus instrumentum per dictum Guglielmum factum in Civitate Senarum etc. die 6 Aprilis 1599. Necnon etiam a Domino Francisco de Cantuccis procuratore Antonii, et Leonardi filiorum dicti Petri de Vinci: prout de mandato Leonardi facto in Civitate Avenionis etc. sub die 24 Aprilis 1599 etc. et a Ioanne altero eorum fratre etc.

Laudamus etc. etc. Facit divisionem bonorum inter dictos fratres filios dicti olim Petri de Vinci etc. Revr. Peter F. Tommas eorum frater legaverat Elemosinam scutorum centum Collegio Bonorum Hominum S. Martini etc. Latum etc. dei 2 Iulii 1599 in domo habitationis infrascripti Notarii Super Platea Santi

Forentii, praesentibus dictis Domino Iacobo de Medicis, Domino Laurentio, et Domino Francisco de Cantuccis dictis quibus supra nominibus, et dicto Ioanne de Vinci, audientibus etc. etc.

Ego Franciscus de Quorlis Civis et Notarius Florentinus etc. etc.¹¹

Tra i beni che possedeva il sopraddetto Guglielmo di Piero di Guglielmo di Ser Piero da Vinci, vi erano gli appresso, cioè:

Un credito di Monte delle Graticole di scusi 200 in nome di M.a Lisabetta Cantucci mia madre defunta che de frutti ne sono usufruttuarie due mie sorelle Monache, cioè Suor Innocenzia nel Monastero di Santa Brigida al Paradiso, e Suor Maria Clemenza nel Monastero di Fuligno, con carico di far dire dieci Messe de morti per detta M.a Lisabetta, rende diecxi scusi l'anno, e poi ricade al detto Guglielmo.

Un credito di scudi 400 in circa, da riscuotere parte dal Capitano Flaminio Alticozzi da Cortona, et parte da Ministri di Guerra di S.M.C. per conto di ritenzione di paghe dovute all'Alfiere di Cavalleria Leonardo da Vinci mio fratello, che servì S.M.C. in Ungheria; come tutto appare per rescritto del Consiglio di Guerra ecc., che sono appresso di me. Il suddetto credito di 400 scudi non è cosa di molto fondamento, per essere prigionie il detto Capitano in Volterra¹².

¹⁰ Monti, 1908, pp. 237-238.

¹¹ Monti, 1908, pp. 238-239.

¹² Monti, 1908, p. 239.

Notari della Signoria de Priori di Libertà e Gonfaloniere di Giustizia, della Famiglia da Vinci risieduti negli appressi tempi:

1413. p.ma Iulii Ser Petrus, Ser Guidonis Michaelis de Vincio, pro Quarterio S. Spiritus.

1484. p.ma Martii. Ser Petrus Antonii, Ser Petri de Vincio pro dicto Quarterio.

1515. p.ma Novembris. Ser Iulianus, Ser Petri Antonii de Vincis pro eodem Quarterio.

1381. Ser Petrus, Ser Guidi Michaelis de Vincis Squittinato al Priorato per l'Arte Maggiore per il Quartiere di S. Maria Novella, Gonfalone Vipera.

1524. Lorenzo di Ser Piero d'Antonio da Vinci, Squittrinato al Priorato per l'Arte Minore, per il Quartiere di S. Spirito. Gonfalone Drago.

1531. Guglielmo di Ser Piero d'Antonio da Vinci. Squittinato come sopra¹³.

B) Firenze, Archivio di Stato, Filza Dei

Di seguito la trascrizione dei documenti appartenenti alla cosiddetta Filza Dei: si tratta di testi in massima parte inediti e di cui sarà nostra cura valorizzarne l'edizione, per quanto possibile, in questo contesto ma per i quali stiamo preparando una pubblicazione volta alla loro interpretazione anche in relazione agli altri documenti relativi a Leonardo, già noti alla critica, raccolti, editi e pubblicati da Edoardo Villata¹⁴. I documenti appartenenti alla Filza Dei sono accuratamente conservati in una cartella su cui è scritto in alto a penna "Da Vinci" e una numerazione "7.52". Sotto all'intestazione, è riportata la dicitura, a matita e con altra mano, "Dalla filza 4. II 1/2 (7a 52) Carte 15" e più sotto "Carte Dei". La cartellina conserva a sua volta la copertina del vecchio fascicolo su cui si

legge su un cartoncino oca incollato sulla coperta in stampatello il patronimico "da vinci". Ogni carta è stata numerata in epoca imprecisata in maniera progressiva, con un numero posto in alto a destra e riportato a matita, che riportiamo in apertura di ogni singolo documento.

Doc. I – Carta non numerata. Si tratta di una lettera indirizzata a Giovanni Battista Dei ma senza indicazione esplicita del mittente. Gustavo Uzielli pensava fosse stata scritta da Angelo Maria Bandini (Uzielli 1872, p. 32) che però è menzionato nel corpo della lettera come l'effettivo mediatore che avrebbe dovuto ricevere le notizie trovate da Dei e inviarle, dietro compenso, al conte Rezzonico. Come anticipato, il mittente potrebbe essere identificato in un ulteriore intermediario che si faceva portavoce dei desiderata del Conte Rezzonico presso il Dei. Ne consegue che questa persona sarebbe da ricercare tra gli eruditi che ricoprivano un ruolo piuttosto importante presso la Biblioteca Laurenziana, istituzione alla quale la missiva è stata effettivamente spedita.

Per il riveritissimo Signore Signore Padrone Colendissimo

Il Sig. Gio Batta Dei Antiquario di S.A.R.

Dalla real biblioteca Laurenziana 7 agosto 1780

Il Sig.re Conte Rezzonico prega il Sig.re Gio Batta Dei di dirgli in qual'anno morisse Francesco zio di Leonardo da Vinci, che si trovava matricolato in Firenze all'arte della seta nel 1464. Come pure se vi sono altre notizie di

¹³ Monti, 1908, pp. 239-240.

¹⁴ Rimando a: *Leonardo da Vinci: i documenti e le testimonianze contemporanee*, a cura di Edoardo Villata, presentazione di Pietro C. Marani, Milano, Ente Raccolta Vinciana, 1999.

più della sua dimora in Firenze, e di se, e suoi fratelli per l'eredità dello zio, e paterna. Potrà soggiungere la notizia della pittura acquistata dal S.A.R. e delle altre che sono a sua notizia a Firenze, e rimettere il tutto al canonico Bandini suo servitore che lo farà riconoscere d'ogni suo incomodo e retta.

Suo Devotissimo Obbligatissimo Servitore

Doc. 2 – *Carta non numerata, il cui testo è scritto a matita in maniera frettolosa, come se fosse un appunto, redatto su un foglio di piccole dimensioni, il verso è in bianco:*

Nel catasto di decima di Firenze dell'anno 1469, Quartiere di Santo Spirito, Drago n.⁶³⁹⁸ figlioli e rede d'Antonio di Ser Piero di Ser Guido da Vinci

Bocche

Mona Lucia, donna fu di detto Antonio di Ser Piero di Ser Guido, d'età d'anni 74.

Ser Piero figliuolo fu di detto Antonio d'età anni 40.

Francesco figliuolo fu di detto Antonio d'età anni 32.

Francesca donna fu di detto Ser Piero d'età anni 20.

Alessandra donna fu di detto Francesco d'età anni 26.

Lionardo figliuolo fu di detto Ser Piero non legittimo d'età d'anni 17.

1480 ²⁶⁹ Bocche

Ser Piero xx d'età d'anni 53

Margherita donna di detto Ser Piero d'anni 22

Antonio figlio di detto Ser Piero d'anni 4 mesi

Giuliano figlio di detto Ser Piero d'anni 1 mesi

A lato, a destra, a penna:

1469

17

$\frac{17}{52}$ [*calcolo per ricavare l'anno di nascita di Leonardo, per la prima volta dichiarata nel 1452*]

17

$\frac{17}{9}$

Doc. 3 – *Fascicolo segnato 6 e composto da lettera segnata 7 scritta da Antonio Giuseppe da Vinci per raccomandare il figlio Leonardo a Giovanni Battista Dei*

Molto Illustrissimo Signore Signore Padrone Colendissimo

Il Signor Gio Batta Dei

Antiquario di S.A.R. per grazia

In via di Palagio o in Palazzo Vecchio, Firenze

Molto Illustrissimo Signore Signore Padrone Colendissimo,

La stimabilissima e graditissima sua di di 10 al corrente Novembre 1779 m è stata di somma consolazione non solo per la buona memoria, che conservo di me e per l'attenzione, e stima, che contro di mio avviso mi professa, ma ancora per le notizie avanzate dalle ricerche fatte da Sua Eccellenza il Signor Conte Maresciallo Rezzonico, di tutto lo ringrazio con distinzione, e godo al sommo che stia bene, e si conservi sano e salvo come mi giova il credere alla vista de suoi onorati caratteri. Le ritorno pertanto l'albero inclusomi, ove ho aggiunto la nascita di tre altri miei Figli, conforme vedrà, siccome ho fatto la croce a quelli che son morti. Tra questi miei Figli osservava esservi uno al quale fu posto l'istesso nome di Leonardo e le dirò con tutta sincerità che non sarà del tutto simile per il buon inge-

gno, qualche sorta di somiglianza spero che l'avrà, Poiché avendo fin d'ora tenuto alla Scuola pubblica in Barberino, ho fatto al profitto e dal maestro di quel luogo è stato catechizzato per un ingegno particolare, e d'un talento non ordinario, capace a profittar molto nelle scienze ma la disgrazia vuole che in queste parti non vi sono maestri capaci a dirigerlo, e dovendolo tenere lungamente negli studi per fare il corso di tutte le scienze, mi si rende impossibile non potendo succumbere alla spese, perché li impieghi che ho avuto e che ho sono di scarso lucro, dovendo mantenere me e il resto della famiglia; così mi trovo in confusione di vedere rilasciato incolto un talento particolare, raccomandatomi anche da Maestri, da questi sono stato inculcato a coltivarlo sulla certezza di vederne un progresso, che certamente riuscirebbe un uomo di credito per essere anche giovane savio e di bella idea e Galantuomo e si assicuri, che non lo dico per iattanza, ne per farli una lode, ma perché veramente è tale, e mi dispiace come ho detto di non poterlo avanzo onde giaché la bontà sua s'è degnata di avanzarmi le notizie, farebbe somma finezza nel porgere le relazioni a Roma a Sua Eccellenza, di fare anche la presente informazione e darle le relazioni che gli ho detto sulla speranza che potesse forse muoversi a compassione e farmi qualche soccorso sulla sua vaevole protezione assicurando che gliene professerò infinite obbligazioni e fra tanto se mi crede capace di poterla servire di queste parti, mi comandi con libertà e con pregarla a compatire la lunga storia di nuovo ringraziandola della finezza, mi dia l'onore di dichiararmi di Vostro Molto Illustrissimo.

Vicchio 14 Ottobre 1779
Devotissimo servitore obbligatissimo,
Antonio Giuseppe da Vinci

Doc. 4 – *Piccolo fascicolo composto da un grande foglio ripiegato su sé stesso e composto da quattro facciate di cui l'ultima è in bianco. Sul fronte, la prima carta è numerata in alto a destra con il numero 8, mentre il nome 'da Vinci' e l'indicazione relativa alla collocazione del documento sono scritti in nero e apposti in scrittura autografa. Le trascrizioni che seguono, redatte in una ordinata grafia corsiva, non sembrano, ad un primo esame, autografe.*

Facciate della prima carta:

da Vinci Libro Deputati dall'anno 1509 al 1537 fu fatto il Deposito da Vinci. Libro ottobre 1514.

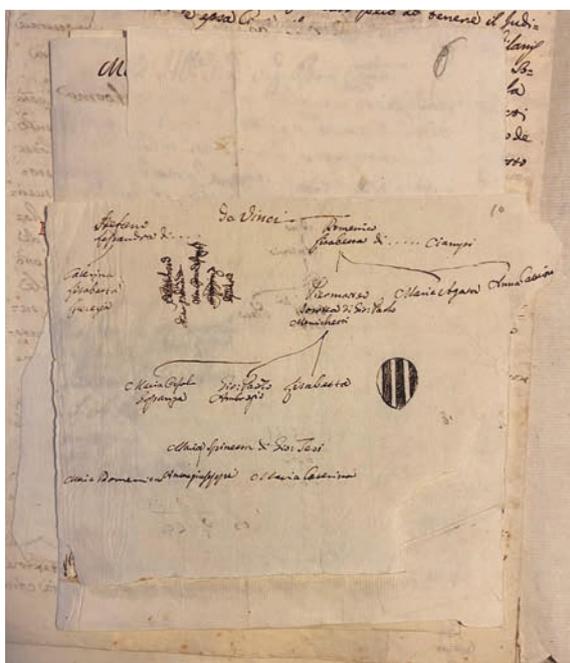
Verso della prima carta:

Lionardo di Ser Piero da Vinci controscritto deve dare adì 11 maggio 1520 scudi 25 d'oro larghi per lui a Ser Giuliano di Ser Piero da Vinci suo fratello carnale portò contanti scudi 25._
A 18 luglio._Scudii settantacinque d'oro di sole per lui a Lorenzo, e Antonio fratelli, e figliuoli di Ser Piero da Vinci, portò Lorenzo per sé, e come procuratore d'Antonio suo fratello, rogato Ser Bartolomeo di Ser Matteo di Bibbiena, sotto dì 22 di Giugno 1520 75._
A detto. Scudi 37.10 d'oro di sole, per lui Benedetto, Guglielmo, Bartolomeo, e Giovanni fratelli, e figliuoli di Ser Piero da Vinci, sono per tanti fatti creditori al nostro libro rosso segnato G. 302 per la parte loro che tocca della contrapposta somma 150._
A 7 dicembre._Scudi 17.½ per lui a Domenico di Ser Piero da Vinci portò contanti per parte della parte sua 17.w
A 15 dicembre._Scudi venti d'oro di sole, per lui a Domenico di Ser Piero sopradetto e per lui a Ser Giuliano suo fratello portò contanti per resto 20._

Terza facciata:

Lionardo di Ser Piero d'Antonio da Vinci dipintore deve avere a di 10 di Ottobre scusi 300 d'oro di sole recò detto in contanti per riavere a sua posta scudi 300._
 A 18 luglio 1520._Scudi 25 d'oro larghi, per lui da Ser Giuliano di Ser Piero da Vinci recò in contanti 25._

Doc. 5 – Carta segnata 10 in alto a destra con arme della famiglia e alberi genealogici al recto e al verso.



Nel verso calcoli cronologici e un piccolo albero genealogico con i nomi di “Dino > Antonio > Giovanni” seguito dal nome dei suoi figli “Alessandra 1514” e “Piero”.

Doc. 6 – Carta segnata 11 sul margine sinistro.

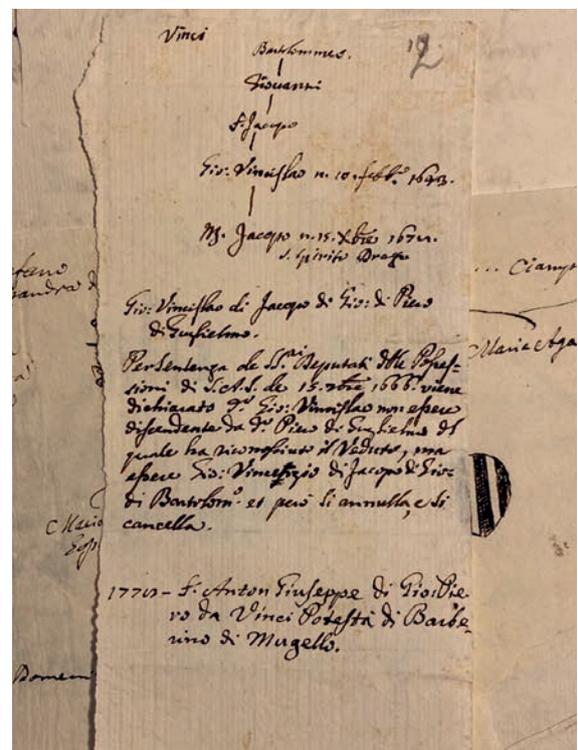
Per Gio: Vincislao Ser Iacopo di Giovanni Vinci fatto Cittadino fiorentino 21 ottobre 1642 [resto della frase illeggibile]

Giovanni di Mariotto de Vinci Donzello del Proconsolo testimone al testamento fatto in detto ufficio del Proconsolo nella propositura di S. Stefano dal Signor Leonardo di Noferi Nemi rogato Ser Luca di Diamante Santini il di 7 Aprile 1621 = Testibus Joanne Mariotti de Vinci, et Pasquino Joannis Baptiste de Berti Domicellis dicti Collegi.

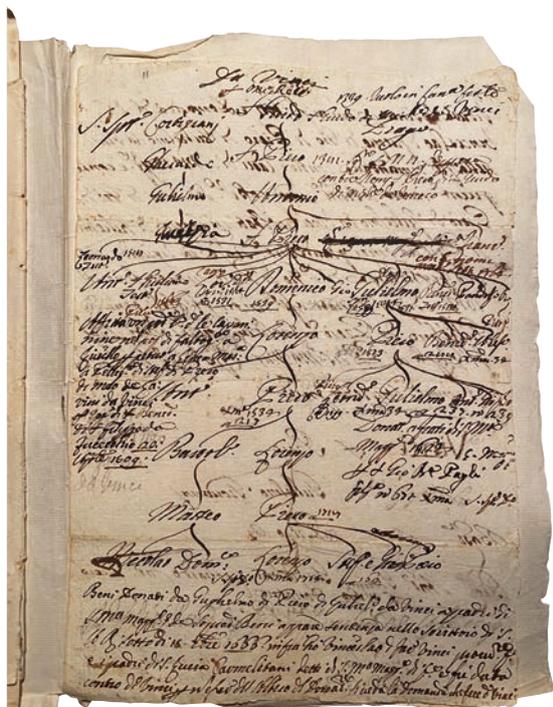
Al verso, parzialmente illeggibile:

[frase illeggibile per inchiostro metallogallico] 1552 a Giovanni Borgonia ⁶³

Doc. 7 – Carta segnata 12 con albero genealogico.



Doc. 8 – Carta segnata 13 in alto a destra con albero genealogico sia al recto sia al verso.



Doc. 9 – Corposo ed interessante fascicolo composto da dodici fogli rilegati a seguire con i fogli precedenti. Comprende documenti diversi relativi ad alcune portate al catasto (carte segnate 14, 16 e 17 recto), l'albero genealogico (carta segnata 16 verso) e soprattutto la trascrizione del testamento (dalla carta 17 verso alla 22 verso). Il fascicolo mostra i risultati delle ricerche di Dei prima di essere inviati al conte Rezzonico: questi appunti hanno la peculiarità di mostrare ancora la freschezza del documento appena redatto e la straordinaria erudizione con la quale i dati sono incrociati e combinati insieme.

Sulla prima facciata, la prima carta è numerata in alto a destra con il numero 14, mentre il nome 'da Vinci' è scritto in rosso e apposto in scrittura autografa nel margine sinistro.

1464. Franciscus olim Antonij di Ser Piero Ser Guidonis Ser Michaelis de Vincio chalzauiolis popolo S.Maria Supra Portam matricolato all'Arte della Seta B.³⁹¹

1603. Antonio
Giovanni, e
Piero di Piero Vinci cittadino fiorentino per la matricola dell'Arte col beneficio di Lionardo di Piero di Guglielmo loro fratello carnale g⁷⁴

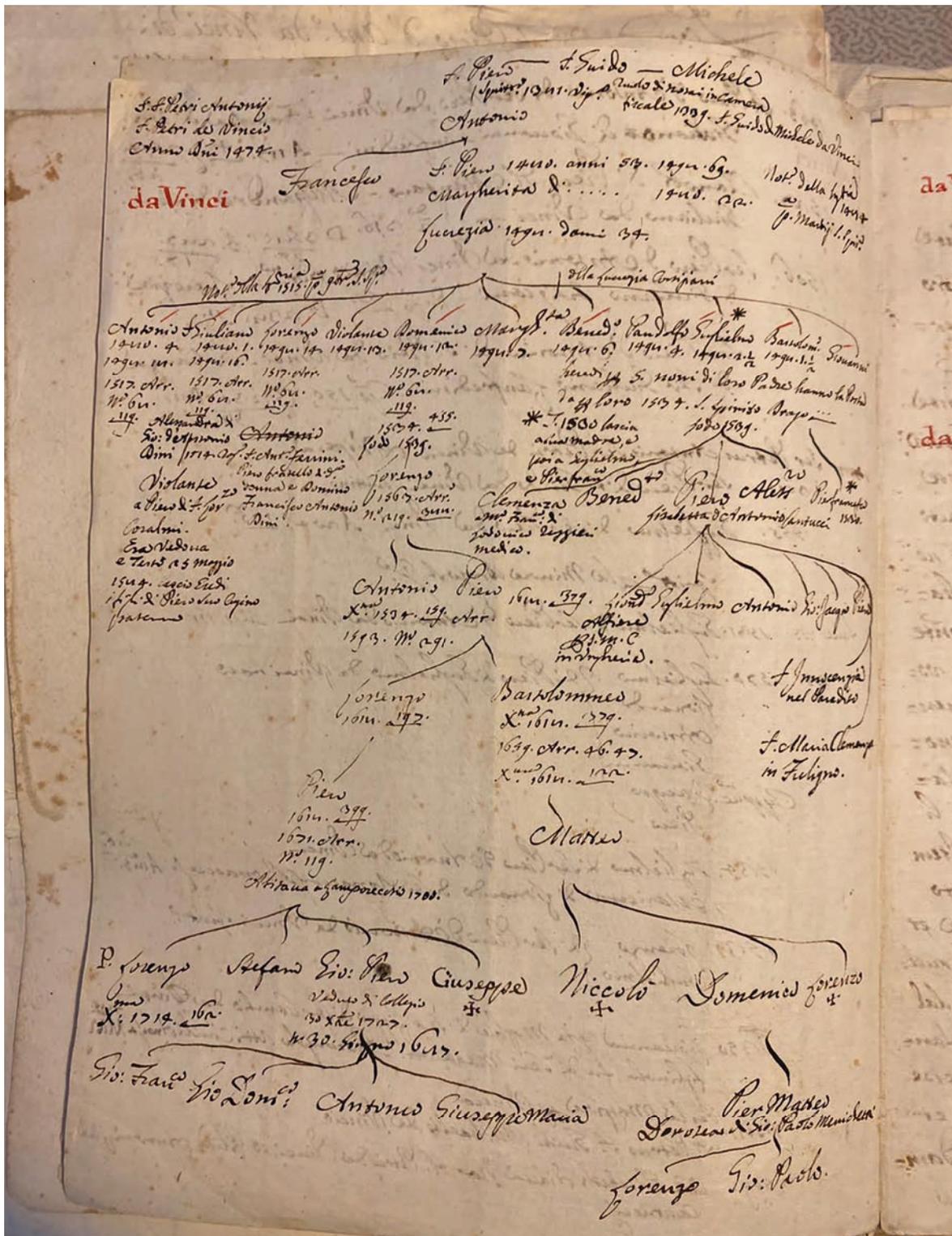
M. Francesco di Ludovico Ruggieri medico – Clemenza di Guglielmo di Ser Piero da Vinci _ A no 4.¹⁶⁶ g¹⁶²

1506. Ser Piero d'Antonio da Vinci – Lucrezia di Guglielmo Cortigiani __ P. p.o⁵⁵

1465. Ser Piero di Antonio di Ser Piero da Vinci – Costanza del Ser Giuliano Lanfredini _ C p.o Notiz⁴⁵⁰ rivedi bene y²⁵⁴

1452. A Piero d'Antonio da Vinci cittadino – Albiera di Giovanni di Zanobi Amadori [*inserito in seconda battuta*] Calz. al popolo di S. Firenze A ma.p.¹⁰ 1456 D.110.¹⁷⁷
1465. Ser Piero di Antonio di Ser Piero da Vinci – Francesca del fu Giuliano di Giovanni de Lanfredini – A117.⁴
1433. Giovanni di Zanobi Amadori Albergatore – per Bue Squitt. tra non beneficiati
1474. Girolamo
Filippo di Giovanni di Zanobi Amadori e Agnola di Carlo di Palla della Foresta f. p.mo¹⁰ Notiz
1504. Giovanni di Girolamo di Giovanni Amadori – Lisabetta di Antonio di Giovanni Bonsignori _ A 159 ²⁰⁹
1774. Ser Anton Giuseppe di Giovanni Piero Da Vinci Podestà di Barberino di Mugello, e vi è ancora nel 1778 e nel 1779. Potestà di Vicchio.
- Verso della carta precedente, 'da Vinci' scritto in rosso nel margine sinistro.*
- Decima 1480 S. Spirito Drago¹²⁴
Ser Piero d'Antonio di Ser Piero di Ser Guido Notaio fiorentino habita nel Quartiere di Santa Croce, et nel popolo di San Piero Maggiore apprestanziano nel Gonfalone del Drago di Santo Spirito disse il catasto al 1470 figliuoli e redi d'Antonio di Ser Piero di Ser Guido mio Padre in detto Gonfalone ebbono il catasto B 19 siamo due frategli cioè jo Ser Piero et Francesco dò la mia portata di per se alla sua perche benché il catasto del 1470 dicesse in figliuoli et heredi di Antonio di Ser Piero nientedimeno eravamo divisi infino all'anno 146... ex lotto di .. Charta per mano di Ser Bindo di Ser Gio Charli et però darò le sustanze mi ricchorono per detta divisa et tutto quello o acustato da me dipense dallui
- Una chasa mio abitare nella quale o la ritornata a mia vita insieme con altri laquale fu la Casa dell'habitatione di Vanni di Niccolò di Ser Vanni posta nel popolo di S. Piero Maggiore in via ghibellina fra i suoi confini chome apparisce per testamento di detto Vanni fatto lotto il 19 di Settembre 1449 et per suo Codicillo lotto il 29 di novembre 1449 di che fu rogato Ser Filippo di Cristofano. Tornai a stare in detta Casa adì p.o di marzo prossimo passato 1479.
Dopo molti beni la maggiorparte da lui acquistati
- Bocche
Ser Piero detto d'età d'anni 53
Margherita donna di detto Ser Piero d'anni 22
Antonio figlio di detto Ser Piero d'anni 4 mesi e ½
Giuliano figlio di detto Ser Piero d'anni 1 mesi 5
1498. ¹¹⁶¹
Ser Piero d'Antonio di Ser Piero da Vinci Notaio pubblico fiorentino
Descritto con tutti i suoi beni
- La seconda carta è numerata in alto a destra con il numero 16 e il nome 'da Vinci' è scritto in rosso e apposto nel margine sinistro.*
- 1465 Ser Piero d'Antonio di Ser Piero da Vinci – Famiglia di Ser Giuliano di Giovanni Lanfredini __ A 117 4 C ^{594/25}
- 1527 Zanobi di Piero del Mangano – Ales-

- sandra di Ser Giuliano da Vinci ____ J
2.do³¹⁶ D ³⁵⁴⁷¹⁹ B ^{247/17}
- 1506 Ser Piero d'Antonio da Vinci Notaio Fiorentino – Lucrezia di Giuliano Portigiani _ P.p.o⁵⁵ B 234 ^u
- Ser Piero d'Antonio di Ser Piero da Vinci – Gostanza di Ser Giuliano Lanfredini _
C p¹⁰ B^{230/39} A¹¹⁷
- Ser Petrus Antonij Ser Petri de Vinci per Vipera
- 1381 Ser Piero Ser Guido da Vinci squittino [aggiunto da altra mano]
- 1555 Guglielmo di Ser Piero da Vinci Aro 4.¹⁶⁶ Squittino per la minore di grande Drago al Spirito
- Facc 23 1531 Guglielmo di Ser Piero d'Antonio da Vinci Sup III
23. 1570 Guglielmo
Lionardo
Antonio
Giovanni
Cappuccino Iacopo
Piero
di Piero di Guglielmo da Vinci nati
- 1534 Guglielmo di Ser Piero d'Antonio di Vinci Y¹⁰¹
Marietta di Lionardo di Ser Bonaccorso Bonaccorsi A ^{46/145}
- 1531 Lorenzo
Guglielmo di Ser Piero d'Antonio da Vinci squittino
- 153 [cancellato]
- 1350 Giovanna già moglie di Ser Filippo di Ser Cambio da Vinci figliuola fu di Geri Magalotti – Proconsolo Atti Civili Ancisa MM⁴⁸⁹
Per la Maggiore per Vipera
- 1341 S. Petrus Ser Guidi Michaelis de Vincis
- 1599 Domina Elisabeth Vidua Uxor olim Petri de Vinci, et filia Antonij de Cantuccis
- Al verso del foglio precedente albero genealogico della famiglia 'da Vinci'. Si veda anche nell'immagine nella pagina precedente.*
- ***
- La terza facciata è numerata in alto a destra con il numero 17, mentre il nome 'da Vinci' è scritto in rosso e apposto per ben due volte nel margine sinistro:*
- 1350 Ser Masius D. Guidi de Vincio – Aringo. Ammirato spogli 2/3³⁵⁴.
Ex libro reformationis C. de anno 1350
- Teniamo a pigione una stanza per nostro abitare alla Porta al Prato nel popolo di S. Lucia dalle Monache di S. Martino della qual casa noi paghiamo all'anno di pigione R 3
1599. Nos Iacobus cantuccius Metropolitanae Ecclesiae Florentinae Canonicus Arbitr electus etc. a multum magnificis Dominis, Domino Iacobo quondam Illustris Domini Thomaede Medici Equitis Iesu Wristi tanquam Procuratore Venerabilis mulieris dominae Elisabeth viduae uxoris olim Petri de Vinci, et filiae Antonj de Cantuccis Civium Florentinorum; et a Domino Laurentio de Cantuccis tanquam Procuratore, Petri et Guglielmi fratrum et filiorum dicti olim Petri de Vinci, prout de eorum procurazione



vidimus instrumentum per dictum Gugliel-
mum factum in Civitate Senarum etc. die 6
Aprilis 1599. Necnon etiam a Domino Fran-
cisco de Cantuccis procuratore Antonii, et
Leonardi filiorum dicti Petri de Vinci: prout
de mandato Leonardi factum in Civitate Ave-
nionis etc. sub die 24 Aprilis 1599 etc. et a
Ioanne altero eorum fratre etc.

Laudamus etc. etc. Facit divisionem bonorum
inter dictos fratres filios dicti olim Petri de
Vinci etc. Revr. Peter F. Tommas eorum fra-
ter legaverat Elemosinam scutorum centum
Collegio Bonorum Hominum S. Martini etc.
Latum etc. dei 2 Iulii 1599 in domo habita-
tionis dicti [parola cancellata] Notarii Super
Platea Santi Forentii, praesentibus dictis Do-
mino Iacobo de Medicis, Domino Laurentio,
et Domino Francisco de Cantuccis dictis
quibus supra nominibus, et dicto Ioanne de
Vinci, audientibus etc. etc.

Ego Franciscus de Quorlis Civis et Notarius
Florentinus etc. etc.¹⁵

*Al verso del foglio precedente in esergo è riportata
la dicitura “Leonardo da Vinci suo testamento”,
scritta in rosso e apposta nel margine sinistro. La
seconda facciata è numerata in alto a destra con
il numero 18, la quarta 19, la sesta 20 con “da
Vinci” scritto in rosso sul margine a sinistra. Pro-
segue poi con la ottava facciata numerata con il
numero 21 in alto a destra, il numero V scritto in
caratteri romani in alto a sinistra e l’esergo “Le-
onardo da Vinci suo testamento”, scritto in rosso
e apposto nel margine sinistro. L’ultima facciata
di questo documento è numerata 22, mentre al*

*verso è trascritto con un inchiostro di colore diverso
altre informazioni al margine delle quali è scritto
in rosso “Beccanugi”. Rimando alla trascrizione
per intero del testo nella sezione A. Si veda anche
nell’immagine nella pagina successiva.*

*Ultima facciata numerata in alto a destra con il
numero 24, ‘da Vinci’ scritto in rosso nel margine
sinistro:*

Bocche

Ser Piero d’Antonio di Ser Piero da Vinci
Notaio pubblico d’età d’anni 69.

Lucrezia donna di detto Ser Piero d’età d’an-
ni 34.

Antonio mio figliuolo d’età d’anni 14 [nell’al-
tra trascrizione 18].

Giuliano mio figliuolo d’età d’anni 16.

Lorenzo mio figliuolo d’età d’anni 14.

Violante mia figliuola d’età d’anni 13.

Domenico mio figliuolo d’età d’anni 12.

Margherita mia figliuola d’età d’anni 7.

Benedetto mio figliuolo d’età d’anni 6.

Pandolfo mio figliuolo d’età d’anni 4.

Guglielmo mio figliuolo d’età d’anni 2 ½.

Bartolomeo mio figliuolo d’età d’anni 1 ½¹⁶.

Dorotea figlia del detto Ser Baldassarre d’an-
ni 13.

Dal conto del quale Ser Piero d’Antonio
da Vinci passa de suoi beni per Arroto 1517.
N.64 passarono in conto di

Antonio

Ser Giuliano

Lorenzo, e

¹⁵ La trascrizione è presente, in massima parte, anche in: Monti 1908, pp. 238-239. La trascrizione nella Filza Dei differisce da quella comasca per la presenza di altri documenti segnalati in apertura posti prima della data 1599 e per qualche modifica nel testo relativo alla stessa data, che abbiamo cercato di segnalare.

¹⁶ Questa portata al catasto del 1498 (n. 1161) è presente nel fascicolo appartenuto al conte Rezzonico, ora a Como. Pubblicato in Monti 1908, pp. 223-227. L’ultima riga – relativa a Dorotea – è omessa nel fascicolo comasco.

Leonardo
da Vinci suo
Testamento

Sia manifesto ad ciaschaduna persona presente,
et aduenire che ne la corte del Re nostro
Signore in Ambrosia auante da Noj per=
sonalmente costituito M^o Leonardo de
Vince pittore del Re al presente comorand
ne lo loco deo du Cloux apresso de Ambrosia,
Et qual considerando la certezza de la morte,
et l'incertezza de l'hora di quella a cognosciuto
et confessato ne la dicta Corte nanzi da Noj ne
la quale se somesso et somesse circa cio ha=
ueri facto et ordinato per tenore de le p^{te}
il suo Testamento, et ordinanza de ultima vo=
lunta nel modo qual se segta. Primeramen=
te el raccomanda l'anima sua ad nostro Signo=
re M^o Domine Dio ala gloriosa Virgine Ella=
ria, a Monsignore Sancto Michele, e a tutti li
beati Angeli sancti et Sancte de Paradiso. Item
el dicto Testatore volle essere seppelito drento
la giesia di Sancto Florentino di Ambrosia et
suo corpo essere portato li per li Capellani di quel=
la. Item che il suo corpo sia acompagnato dal
dicto loco du Cloux fin ne la dicta giesia de San=
cto Florentino per il collegio de dicta giesia cide
dal rectore et Priore, o veu da li Vicarij Soy et
Capellani de la chiesa di Sancto Dionisio dam=
bosia

Domenico figliuoli di Ser Piero d'Antonio da Vinci ¹¹⁹

E da conto del detto Domenico di Ser Piero da Vinci Decima 1534.⁴⁵⁵ li suoi beni per Arroto nell'anno 1563. N.219 passarono in Lorenzo di Domenico di Ser Piero da Vinci ³⁴⁴ E dal conto di detto Lorenzo da Vinci li suoi beni l'anno 1593.

Per Arroto N.291 passarono in conto di Antonio e,

Piero di Lorenzo di Domenico dei Ser Piero da Vinci¹⁵⁹

Dal conto proprio di detto Piero di Lorenzo da Vinci Decima 1614.³⁷⁹ li suoi beni l'anno 1659 per Arroto n. 46 e 47. Furono trasportati parte in conto di Bartolommeo di Piero di Lorenzo di Domenico di Ser Piero da Vinci ¹²² e parte in conto di Lorenzo di Piero di Lorenzo di Domenico di Ser Piero da Vinci ¹⁹⁷.

Al verso del foglio precedente:

Dal conto di qual Lorenzo da Vinci li suoi beni l'anno 1671 per Arroto di n.119 passarono in conto di Piero di Lorenzo di Piero di Lorenzo di Domenico del Ser Piero da Vinci ²⁹⁹.

1498 Figliuoli e Redi per 5/9 di Ser Piero d'Antonio di Ser Guido di Santo Spirito Gonfalone Drago

Sustanze in

una casa posta in Firenze in via Ghibellina e nel popolo di S. Pier Maggiore confinata da primo via a secondo Piero di Banco da Verrazzano, a terzo Michelagnolo battiloro.

Una casa per nostro abitare posta nel popolo di Santa Croce di Vinci.

Un poderetto posto nel comune di Vinci e nel popolo di S. Lucia a Paterno con casa da Oste non è finita, e con casa da lavoratore per uso poderet-

to tiene Monna Lucrezia nostra madre per la casa sua

A lato, a sinistra in margine, appunto.

La detta casa tiene in pigione da noi Maso di Giuseffà delli Albizi paga l'anno di pigione di detta casa soldi 22 e qua[...] danari abbiamo consegnati a piu nostri debitori per conto di dote e piu diversi debiti i quali ci lasciò Ser Piero nostro Padre.

Bocche

Monna Lucretia donna che fu del sopradetto Ser Piero

Benedetto

Pandolfo

Guglielmo

Bartolomeo

Giovanni fratelli e figliuoli dell'ultimo matrimonio di detto Ser Piero

Abbiamo a dare R 50 f[iorentini] d'oro d'una dota che ser Piero nostro Padre promesse a una sua nipote, la quale maritò a Papino di Morello da Vinci lascioci ubrigati per contratto per mano di Ser Guglielmo di Simone Notaio sotto suo di

Epiu siamo urbigati per obbligo che nostro padre ci lasciò a rendere un resto di dota di B 15 f[iorentini] d'oro a una sua nipote maritata a Carmignano dianzi l'anno di interessi che se ne sono iti con gli interessi d'anni 6 così in tutto R 21

Epiu siamo debitori di R 60 per un resto di dota da nostri fratelli maggiori per la quale somma dan loro l'anno 5 per co. sono dalla dota di loro madre, di che ciene costi d'interessi piu di R 25 in tutto R 85

Epiu siamo debitori di circa lire 30 de frati della Badia di firenze e quali sono per la pigione di una bottega che Ser Piero nostro Padre teneva dalloro a pigione. Tegnamo

LO SCOPO di questo articolo è di presentare inediti documenti riguardanti una *Madonna con Gesù bambino e San Giovannino* di ispirazione leonardesca che è conservata in un deposito della Galleria Palatina di Firenze¹. (Fig. 1) In questa tavola la Madonna è presentata in ginocchio, con le braccia sollevata su un prato fiorito, dove giocano due bambini, il primo con un uccellino nella mano destra che solleva per mostrarlo al secondo che abbraccia un agnellino. Fa parte di una serie di versioni della stessa composizione, eseguite da mani diverse, ma accomunate dalle forti intonazioni leonardesche, dalle pose dei tre protagonisti e, in alcuni casi, persino dai dettagli del paesaggio sul fondo². La serie, nota alla critica con il so-

¹ Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, depositi, inv. 1890, n. 1335, olio su tavola, cm. 73,1x50, con le seguenti iscrizioni sul verso: Guardaroba 19 luglio 1800, 21, 6, 3260, 1860, 2699, 2742 e 1668. Proviene dalla Galleria degli Uffizi, da dove fu asportato dai commissari napoleonici nel 1799 e riportato nel 1800. Appunti in margine all'attuale inventario della Galleria, iniziato nel 1890, ricordano il trasferimento al deposito degli Occhi di Palazzo Pitti, quello alla Villa di Poggio a Caiano il 10 gennaio 1951 e il ritorno del dipinto al deposito di Pitti il 22 maggio 1971.

² Sulla serie, vedi Lermolieff, Ivan, *Kunstkritische Studien über italienischer Malerei in den Galerien Borghese und Doria Panfili*, Leipzig: Brockhaus, 1890, p. 149; Morelli, Giovanni, *Della Pittura italiana. Studi storico critici. Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, Milano: Treves, 1897, pp. 114-115 nota 4; Carotti, Giulio, *Capi d'arte appartenenti a s.e. la duchessa Josephine Melzi d'Eril Barbo*, Bergamo: Istituto Italiano di Arti grafiche, 1901, pp. 17-18; Suida, Wilhelm, "Leonardo da Vinci und seine Schule in Mailand." *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1920, pp. 252-253, 284; Suida, Wilhelm, *Leonardo und sein Kreis*, München: Bruckmann, 1929, pp. 50-51, fig. 48-49; Möller, Emil, "Die Madonna mit den spielenden Kindern aus der Werkstatt Leonardos." *Zeitschrift für Bildende Kunst*, LXII (1928-1929), pp. 217-227; Möller, Emil, "Aggiunte e chiarimenti al tema "La Madonna coi bambini che giuocano", opera eseguita in Firenze da Cesare da Sesto nella bottega di Leonardo nel 1508." *Raccolta*

Documenti inediti per la *Madonna con i Bambini che giocano* della Galleria Palatina

LISA GOLDENBERG STOPPATO



Windsor
RL 12712



Fig. 1 - Valerio Marucelli, *Madonna con Gesù bambino e San Giovannino*, Firenze, Galleria Palatina, depositi, inv. 1890, n. 1335.

prannome delle ‘Madonne con i bambini che giocano’, comprende una tavola tonda della collezione Gallarati Scotti di Milano, che è stata riferita a Cesare da Sesto da Giovanni Morelli³, e diversi esemplari rettangolari: due di questi sono conservati nell’Ashmolean Museum di Oxford⁴ e nel Château di Flers a Villeneuve-d’Asq⁵, un altro si trovava tempo fa nella collezione Scheufelen a Stuttgart⁶, un quarto è stato venduto da Christie’s a New

York nel 2014⁷, e un quinto rammentato a fine Ottocento nella Galleria Borghese⁸. Altri due esemplari sono stati aggregati alla serie per somiglianza di posa della Madonna, anche se in questi i bambini sono disposti in modo diverso e la veduta sul fondo è stata variata: la prima è una tavola centinata conservata nel Szépművészeti Múzeum di Budapest, attribuita in passato a Gian Giacomo de’ Caprotti detto Salai⁹. La seconda è quella

Vinciana, XIII (1926-1929), pp. 63-66; Borenius, Tancred, “Leonardo’s Madonna with the Children at Play.” *The Burlington Magazine*, LVI (1930), pp. 142-147.

³ Milano, collezione Gallarati Scotti, olio su tavola tonda, diametro cm 77, proveniente dalla collezione di Josephine Melzi d’Eril-Barbò. Questa tavola è attribuita a Cesare da Sesto nel *Catalogo delle opere d’arte antica esposte nel Palazzo di Brera (26 agosto -7 ottobre 1872)*, Milano: Società Cooperativa fra Tipografi, 1872, p. 15, n. 74. Vedi anche Lermolieff, 1890, p. 149; Morelli, 1897, pp. 11-115, nota 4; Carotti, 1901, pp. 17-18; Prececutti Garberi, Mercedes, In *Capolavori d’arte lombarda. I leonardeschi ai raggi X*, (Milano, Castello Sforzesco, 25 novembre-31 dicembre 1972, Milano: Arti grafiche Fiorini per il Comune di Milano, 1972, pp. 98-99. Anche se l’attribuzione fu respinta da Wilhelm Suida (1920, p. 253), è ripetuta da buona parte della critica successiva. Non è accolta nella monografia di Marco Carminati (*Cesare da Sesto 1477-1523*, Milano/Roma: Jandi Sapi, 1994, pp. 17 nota 66, 18, 19 fig.).

⁴ Oxford, Ashmolean Museum, inv. n. WA1950.166, olio su tavola, 72,2x50,5 cm, donata da Henry Harris nel 1950, proveniente dalla collezione di Walter Savage Landor. Vedi Möller, 1928-1929, p. 219; Möller, 1926-1929, pp. 64 fig. 5, 65; “Accessions by Bequest.” *Report of the Visitors of the Ashmolean Museum*, 1950, pp. 41-42; Lloyd, Christopher, *A Catalogue of the Earlier Italian Paintings in the Ashmolean Museum*, Oxford: Clarendon Press, 1977, pp. 93-96, n. A790 (con bibliografia precedente); Casley, Catherine, Harrison, Colin and Whitely, Jon (eds.), *The Ashmolean Museum. Complete Illustrated Catalogue of Paintings*, Oxford: Ashmolean Museum, 2004, p. 130.

⁵ Villeneuve-d’Asq, Musée du château de Flers, olio su tavola, 75x53 cm. Vedi Delieuvain, Vincent, In *La Sainte Anne, l’ultime chef-d’oeuvre de Léonard de Vinci* (Paris, Musée du Louvre, 29 marzo-25 giugno 2012), Delieuvain, Vincent (ed.), Milano: Officina Libraria/Paris: Musée du Louvre, 2012, p. 256, sub n. 83.

⁶ Già Stuttgart, collezione di Heinrich Scheufelen, olio su tavola, cm. 74x54, proveniente dalla raccolta Bethmannschen di Frankfurt am Main. Vedi *Gemäldeausstellung Heinrich Scheufelen Stuttgart-Oberlenningen. I, Romanische Schulen ausgestellt in der Gemäldegalerie Wiesbaden, Sommer 1938*, Wiesbaden 1938, pp. n.n., cat. n. 33; Lloyd, 1977, pp. 95-96, nota 5. Secondo Nicoletta Baldini, il dipinto, depositato presso la Staatsgalerie dal 1948 al 1958, si trova attualmente a Ludwigsburg (In *Leonardo e il mito di Leda* (Vinci, Palazzina Uzielli, 23 giugno-23 settembre 2001), Dalli Regoli, Gigetta, Cinisello Balsamo: Silvana, 2001, p. 124, sub n. II.8.

⁷ New York, Christie’s, Rockefeller Center, New York, 29 gennaio 2014, lot 141, olio su tavola, 71,8x50,5 cm, forse la stessa venduta da Sotheby’s a Londra il 23 luglio 1952 (lot 127).

⁸ Già Roma, Galleria Borghese, olio su tavola. Rammentata in Lermolieff, 1890, p. 149; Morelli, 1897, p. 114, nota 4; Carotti, 1901, p. 18; Suida, 1920, pp. 253, 284; Salmi, Mario, “Una mostra di antica pittura lombarda.” *L’Arte*, XXVI (1923), p. 157. Emil Möller (1928-1929, p. 219) afferma di non essere riuscito a rintracciarla.

⁹ Budapest, Szépművészeti Múzeum, olio su tavola, cm. 113,3x76,5, lascito del conte Johann Pálffy, 1912. Attribuita a Gian Giacomo de’ Caprotti detto Salai in Colasanti, Arduino e Gerevitch, Tiberio, “I quadri italiani nelle collezioni del conte Pálffy in Ungheria.” *Rassegna d’Arte*, XII, fasc. 11 (novembre 1912), p. 167; e in Möller 1928-1929, pp. 219, 221 fig. L’attribuzione è ripetuta con un ampio margine di dubbio da Wilhelm Suida (“*Salaj, eigentlich Gian Giacomo de’ Caprotti, Maler.*” In *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Thieme, Ulrich und Becker, Felix, Hans Vollmer, Hans (ed.), Leipzig: Seeman, 1907- [...], vol. XXIX (1935), p. 333) e nei cataloghi del *Gemäldeausstellung Heinrich Scheufelen*, 1938, sub n. 33; e del museo di Budapest

tonda della collezione Faringdon a Buscot Park, riferita a Niccolò Soggi¹⁰.

Wilhelm Suida ha ipotizzato che il prototipo per le ‘Madonne con i bambini che giocano’ fosse un perduto dipinto di Leonardo da Vinci, ricordato da alcuni disegni preparatori autografi¹¹. La tesi è stata accolta in buona parte degli studi successivi, anche se in alcuni viene suggerito che la fonte di ispirazione fosse un cartone di Leonardo o,

in alternativa, un ‘pastiche’ di mano di un seguace, basato su disegni del maestro. Il primo dei disegni segnalati è un rapido schizzo a penna del Codice Atlantico, nel quale Suida riteneva di poter riconoscere la prima idea per la posa della Madonna¹², sviluppata negli studi compositivi conservati oggi nel Royal Library di Windsor Castle¹³, e nel Metropolitan Museum di New York¹⁴. Suida e Möller hanno segnalato anche alcuni studi

(Pigler, Andor, *Katalog der Galerie Alter Meister*, Tübingen: Wasmuth, 1968, p. 612, n. 4238, con bibliografia precedente). L'opera non è rammentata dai recenti studi dedicati a Salai.

¹⁰ Buscot Park (Berkshire), collezione Faringdon, olio su tavola tonda, diametro 95.25 cm, attribuita a Niccolò Soggi da Nicoletta Baldini (*Niccolò Soggi*, Firenze: Edifir, 1997, pp. 55, 177 fig. 17). Sul sito della collezione Faringdon la tavola è identificata con quella della raccolta di Lord e Lady Wantage a Lockinge Park, un tondo attribuito in passato alla Scuola Milanese e a Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, che proviene dalle collezioni di H.L. Puxley a Dunboy Castle, Cork, e del Marchese Conti a Firenze. L'identificazione è respinta da Baldini.

¹¹ Suida, 1920, pp. 253, 284.

¹² Leonardo da Vinci, *Schizzo per una Madonna in ginocchio*, Milan, Biblioteca Ambrosiana, Codice Atlantico, foglio 995r, già c. 358r-b, a penna con inchiostro marrone. Vedi Suida, 1920, p. 284, tav. 58, fig. 4; Möller, 1928-1929, pp. 221, 222 fig.; Suida, 1929, p. 51; Borenius, 1930, p. 142; *Gemäldesammlung Heinrich Scheufelen*, 1938, p. n.n., sub n. 33; Pedretti, Carlo, *Leonardo. A Study in Chronology and Style*, London 1973, p. 60; Perissa Torrini, Annalisa, “Un’ipotesi per la ‘cona grande’ di Cesare da Sesto per San Michele Arcangelo a Baiano.” *Prospettiva*, 22 (luglio 1980), pp. 76-86, p. 86 nota 50; Giannattasio, Paolo, In *Ferrando Spagnolo e altri maestri iberici nell’Italia di Leonardo e Michelangelo* (Firenze, Casa Buonarroti, 19 maggio-30 luglio 1998), Doménech, Fernando Benito e Fiorella Sricchia Santoro (eds.), Firenze: Ministero per i Beni Culturali/Ente Casa Buonarroti/Generalitat Valenciana 1998, p. 204, sub n. III. L'autografia dello schizzo è messa in discussione in Clark, Kenneth e Pedretti, Carlo, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor*, London: Phaidon, 1968-1969, I, p. 105, sub n. 12560; Marinoni, Augusto, *Leonardo da Vinci. Il Codice Atlantico. Trascrizione critica e commenti*, Firenze-Milano: Giunti, 2006, vol. 17, p. 236.

¹³ Leonardo da Vinci, *Studio per una Madonna in adorazione di Gesù bambino, Profilo di uomo anziano e Studi di architettura*, Windsor Castle, Royal Library, n. 12560, punta d'argento ripassata a penna con inchiostro marrone su una preparazione azzurra, 183x137 mm. Vedi Clark e Pedretti, 1968-1969, I, pp. 105-106, n. 12560 (con bibliografia precedente); Gould, Cecil, *Leonardo. The Artist and the Non-Artist*, London: Weidenfeld & Nicolson, 1975, p. 76; Lloyd, 1977, pp. 94, 96 nota 6; Pedretti, Carlo, “Excursus. Un gioco di simboli per bambini.” *Accademia Leonardo da Vinci*, VII, 1994, p. 96; Marani, Pietro C., “Leonardo e il Cenacolo. I disegni di Leonardo”. In *Il Genio e le Passioni. Leonardo e il Cenacolo. Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro* (Milano, Palazzo Reale, 21 marzo-17 giugno 2001), Marani, Pietro C. (ed.), Firenze/Milano: Artificio/Skirà 2001, p. 118; Viatte, Françoise, In *Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits* (Paris, musée du Louvre, 5 maggio-14 luglio 2003), Viatte, Françoise e Forcione, Varena, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2003, p. 250, sub n. 81; Delieuvin, In *La Sainte Anne*, 2012, p. 256, sub n. 83; Rinaldi, In *Leonardo da Vinci*, 2015, p. 577, sub n. XI.5; Vincent Delieuvin, Vincent, «La Licence dans la règle», In *Léonard de Vinci* (Paris, Musée du Louvre, 24 ottobre 2019-24 febbraio 2020), Delieuvin, Vincent e Frank, Louis (eds.), Paris: Musée du Louvre/Hazan, 2019, p. 126, fig. 53.

¹⁴ Leonardo da Vinci, *Studi per una Madonna in adorazione di Gesù bambino*, New York, Metropolitan Museum, Rogers Fund, n. 17.1.142.1, punta metallica ripassata a penna con inchiostro marrone su carta preparata, 194x162 mm, con sul verso l'iscrizione “Souvenir d'amitié à J. Allen Smith par J.G. Legrand en floréal an 9”. Donato a Joseph Allen Smith (London e Charleston) nel maggio del 1801 da Jacques-Guillaume Legrand; forse appartenuto al pittore Thomas Sully, London e Philadelphia, e al nipote al nipote Francis T.S. Darley, Philadelphia, che

di Leonardo con un bambino abbracciato ad un agnello: tre schizzi tracciati a penna su un foglio del Getty Museum di Malibu, che proviene dal castello di Weimar¹⁵, e quelli a matita nera su due disegni del Royal Library a Windsor¹⁶. È stato chiamato in causa anche lo studio di un *Bambino che stringe un gatto*, nell'angolo inferiore destro di un foglio con vari studi preparatori, conservato nel British Museum¹⁷. Vi è, inoltre, una stretta

somiglianza tra la posa della mano sinistra della Madonna nella serie di dipinti e quella della mano studiata due volte su un disegno dell'Accademia di Venezia¹⁸. (Fig. 2) La paternità di quest'ultimo è stata lungamente dibattuta: questi due studi a matita rossa sono stati attribuiti da alcuni studiosi a Cesare da Sesto e indicati come disegni preparatori per la mano sinistra della Madonna nel tondo della collezione Gallarati Scotti¹⁹. Da

lo lasciò a Thomas Nash, New York, che lo vendé al museo nel 1917. Vedi Möller, 1928-1929, pp. 219, 220 fig.; Suida, 1929, p. 51; Borenius, 1930, p. 142, tav. II B; *Gemäldeammlung Heinrich Scheufelen*, 1938, p.n.n., sub n. 33; Lloyd, 1977, pp. 94, 96 nota 7; Kemp, 1991, p. 47, nota 14; Baldini, 1997, pp. 55, 66 nota 25, fig. 15; Giannattasio, 1998, p. 204, sub n. III; Marani, 2001, p. 118, n. 24; Baldini, In *Leonardo e il mito di Leda*, 2001, p. 124, sub n. II.8; Bambach, Carmen C., In *Léonard de Vinci. Dessins*, 2003, pp. 132-134, n. 36 (con bibliografia precedente); Delieuvin, In *La Sainte Anne*, 2012, p. 256, sub n. 83; Rinaldi, In *Leonardo da Vinci*, 2015, p. 577, sub n. XI.5; Delieuvin, In *Léonard de Vinci*, 2019, pp. 127 fig., 406 cat. 52.

¹⁵ Leonardo da Vinci, *Tre studi di un bambino con un agnello* (recto), Malibu, John Paul Getty Museum, n. 86GG725, matita nera ripassata a penna con inchiostro marrone, 210x142 mm, con la marca della collezione di Sir Thomas Lawrence (Lugt 2445). Sul verso un quarto *Studio di un bambino con un agnello*, e altri studi a matita nera. Acquisito da Sotheby's, New York, il 17 novembre 1986, proviene dalle collezioni di John Ryan Gaines di Lexington (KY); di S. Schwartz, New York; di Karl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenbach a Weimar; di Willem II venduta all'Aia, Het Paleis, 12-20 agosto 1850; di Thomas Lawrence; dell'abate Luigi Celotti, Venezia. Vedi Suida, 1920, p. 284; Möller 1928-1929, pp. 221-223; Goldner, George R., Hendrix, Lee e Pask, Kelly, *The J. Paul Getty Museum, Malibu, California. European Drawings 2. Catalogue of the Collections*, Malibu: J. Paul Getty Museum, 1992, pp. 64-66, n. 22 (con bibliografia precedente); Pedretti, Carlo, 1994, pp. 96-97; Giannattasio, 1998, p. 204, sub no. III; Baldini, 2001, p. 124, sub no. II.8; Viatte, 2003, pp. 248-251, no. 81; Delieuvin, 2012, p. 256, sub no. 83.

¹⁶ Leonardo da Vinci, *Studio di un bambino con un agnello*, Windsor Castle, Royal Library, n. 12539, matita nera su carta bianca, 82x69 mm; e *Studi di un bambino con un agnello e di un giovane nudo a sedere*, Windsor Castle, Royal Library, n. 12540, matita nera su carta bianca, 173x140 mm. Vedi Möller, 1928-1929, pp. 221, 225 fig.; Clark e Pedretti, 1968, pp. 98-99; Lloyd, 1977, pp. 95, 96 nota 8; Vezzosi, Alessandro, In *Leonardo dopo Milano. La Madonna dei fusi* (1501) (Vinci, Castello dei Conti Guidi, 16 maggio-30 settembre 1982), Vezzosi, Alessandro (ed.), Firenze: Giunti Barbèra, 1982, p. 30 nota 22; Goldner, Hendrix e Pask, 1992, pp. 64, 65, sub n. 2; Pedretti, 1994, pp. 96, 97; Giannattasio, 1998, p. 204, sub n. III; Viatte, 2003, p. 250, sub n. 81; Delieuvin, 2012, p. 256, sub n. 83.

¹⁷ London, British Museum, n. 1860, 0616.98, matita nera, punta metallica e penna con inchiostro marrone, 280x197 mm, proveniente dalle raccolte di Samuel Woodburn, Thomas Lawrence, Carlo Bianconi e Modesto Genevosio. Sul verso, uno studio di una *Fanciulla con un unicorno*. Collegato alla serie di *Madonne con i bambini che giocano* da Suida (1929, p. 51, fig. 36). È dello stesso parere Giannattasio, Paolo, In *Ferrando Spagnolo*, 1998, p. 206, sub n. III. Vedi anche Cifani, Arabella e Monetti, Franco, "Il commendatore Genevosio collezionista di disegni, dipinti antiche e antichità greco-romane a Torino nel Settecento." *Saggi e Memorie di Storia dell'arte*, 26 (2002), pp. 157 fig. I, 158; Chapman, Hugo, in *Figure-Memorie-Spazio. Disegni da Fra Angelico a Leonardo* (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 8 marzo-13 giugno 2011), Chapman, Hugo e Faietti, Marzia (eds.), Firenze: Giunti, 2011, pp. 206-207, n. 51 (con bibliografia precedente); Delieuvin, 2019, pp. 100 fig., 101, 402 cat. 29, Nathan, Johannes, In Zöllner, Frank, *Leonardo da Vinci 1452-1519. The Complete Paintings and Drawings*, Köln: Taschen, 2019, pp. 328 fig., 329; Villata, Edoardo, *1478, a Year in Leonardo da Vinci's Career*, Newcastle on Tyne: Cambridge Scholars, 2021, pp. 143, 144 fig. 75, 146.

¹⁸ Venezia, Gallerie dell'Accademia, n. 144, matita rossa su carta preparata rosa, 223x164 mm.

¹⁹ Il foglio n. 144 figura come opera di Cesare da Sesto in Selvatico Pietro (ed.), *Catalogo delle opere d'Arte contenute nella Sala delle Sedute dell'Imperiale e Reale Accademia di Venezia*, Venezia: Tipografia Naratovich 1854, cornice

altri sono stati giudicati studi autografi per le mani di San Giacomo maggiore nell'*Ultima cena* di Santa Maria delle Grazie²⁰. Altri li hanno considerati copie tratte da questo affresco o da perduti disegni del maestro²¹, e hanno suggerito che il copista fosse Cesare da Sesto²² o Fernando Yáñez de la Almedi-

na²³, il pittore spagnolo che collaborò con Leonardo nell'impresa di Palazzo Vecchio²⁴. È stata lungamente dibattuta anche la paternità della *Madonna con i bambino che giocano* conservata a Firenze, che figura senza alcuna proposta attributiva negli inventari settecenteschi della Galleria degli Uffizi²⁵. La ta-

VII, n. 7. È indicato come preparatorio per il tondo milanese, attribuito a Cesare, sia in Carotti, 1901, p. 18; sia in Precerutti Garberi, 1972, p. 98. La tesi è ripetuta con qualche incertezza da Luisa Cogliati Arano che ha optato per un riferimento più generico ad un Maestro Lombardo cinquecentesco (*Disegni di Leonardo e della sua cerchia alle Gallerie dell'Accademia*, 10 settembre 1966-28 febbraio 1967, Venezia: Soprintendenza alle Gallerie, 1966, p. 44 n. 55, fig. 59; Ibidem, ed. 1980, p. 97, n. 48).

²⁰ Il disegno n. 144 è indicato come autografo di Leonardo nei seguenti studi: Möller, 1928-1929, pp. 221, 224 fig; Idem, *Das Abendmahl des Lionardo da Vinci*, Baden Baden: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1952, pp. 34, 38 fig. 36, 182 nota 37; Battaglia, Roberta, *Leonardo e la diffusione del linguaggio leonardesco in Lombardia*, in *Leonardo e i leonardeschi: Giovanni Antonio Boltraffio, Marco d'Oggiono, Andrea Solario, Giovanni Agostino da Lodi, Francesco Napoletano, Cesare da Sesto, Bernardino Luini, Giampietrino, Francesco Melzi*, Firenze: E-ducation.it (Scala), 2007, p. 94; Ballarin, Alessandro, "Nota sugli studi di teste e di mani per il Cenacolo", in Ballarin, Alessandro, Menegatti, Maria Lucia e Savy, Barbara Maria, *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese fra '400 e '500: Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio*, Verona: Aurora 2010, I, pp. 258, 260-261, III, fig. 200. L'attribuzione a Leonardo è ripetuta in forma dubitativa da Perissa Torrini, Annalisa, In, Pedretti Carlo, Nepi Scirè, Giovanna e Perissa Torrini, Annalisa, *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nel Gabinetto dei Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Firenze: Giunti 2003, p. 107, n. 9.

²¹ Vedi Suida, 1920, p. 253.

²² Di questo parere sono Pedretti, Carlo, *Leonardo. Studi per il Cenacolo dalla Biblioteca Reale nel Castello di Windsor*, Milano: Olivetti/Electa 1983, sub n. 16, p. 120 e fig. 82; Vezzosi, Alessandro, In *Parleransi li omini...*, *Leonardo e l'Europa. Dal disegno delle idee alla profezia telematica* (Assisi, 8 aprile-14 maggio 2000/Napoli 10 giugno-23 luglio 2000/San Benedetto del Tronto, 30 luglio-20 settembre 2000), Perugia: Relitalia, 2000, p. 33 fig. a; Marani, Pietro C., "Leonardo e il Cenacolo. I disegni di Leonardo", In *Il Genio e le Passioni. Leonardo e il Cenacolo: Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro* (Milano, Palazzo Reale, 21 marzo-17 giugno 2001), Marani, Pietro C. (ed.), Firenze/Milano: Artificio/Skirà 2001, p. III.

²³ Il disegno n. 144 è stato attribuito a Yáñez da Martin Kemp ("The Madonna of the Yarnwinder in the Buccleuch Collection reconsidered in the context of Leonardo's studio practice", In *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*, atti del convegno (Milano 25-26 settembre 1990), Fiorio, Maria Teresa e Marani, Pietro C. (eds.), Milano: Electa, 1991, pp. 37, 48, fig. 4; In *Leonardo da Vinci. The Mystery of the Madonna of the Yarnwinder* (Edinburgh, National Gallery of Scotland, 15 maggio-12 luglio 1992), Kemp, Martin (ed.), London: Martin Kemp and National Galleries of Scotland, 1992, p. 78, n. 21. È riferito a Fernando Llanos, il socio di Yáñez, in *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo* (Valencia, Museo de Bellas Artes, 5 marzo-5 maggio 1998), Benito Doménech, Fernando, Gómez Frechina, José e Samper, Vicente (eds.), Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana/Generalitat València/Museu de Belles Arts de València, 1998, pp. 121, 122 fig. 14.7. Il disegno è riferito dubitativamente a Yáñez o a Llanos da Annalisa Perissa Torrini (In *Leonardo da Vinci. L'uomo universale* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1 settembre-1 dicembre 2013), Firenze: GAMM Giunti, 2013, p. 282, no. XL.19; *I disegni a pietra rossa di Leonardo da Vinci e della sua cerchia delle Gallerie dell'Accademia di Venezia*, In *Disegni a pietra rossa. Fonti, tecniche e stili 1500-1800 ca.*, Fiorentino, Luca e Kwakkelstein, Michael W., Firenze: Edifir, 2021, p. 61, fig. 8.

²⁴ Vedi i due documenti contabili del 30 aprile e del 30 agosto 1505 pubblicati in Gaye, Giovanni, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti*, Firenze: Molini, 1839-1840, II, 1840, pp. 89-90. In entrambi compare il nome di "Ferrando spagnuolo, dipintore" e nel secondo si specifica che veniva pagato "per dipignere con Lionardo da Vinci nella sala del consiglio".

²⁵ Vedi l'*Inventario generale di tutto quanto fu consegnato a Giovan Francesco Bianchi custode della Galleria di Sua Altezza*



Fig. 2 - Seguace di Leonardo da Vinci o Leonardo da Vinci?, *Due studi di una mano*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, n. 144 (da Fac-simile dell'Edizione Nazionale dei Disegni e dei Manoscritti di Leonardo).

vola è riferita alla scuola di Leonardo in un elenco di quadri della Galleria asportati durante l'occupazione napoleonica di Firenze

nel 1799, elenco stilato dopo il recupero dei quadri, l'8 febbraio 1800, quando il direttore Tommaso Puccini chiese al granduca Ferdinando III di Lorena il permesso di ricollocarli in Galleria²⁶. La "Madonna in ginocchio in mezzo Gesù e S. Giovanni" fu attribuita a Bernardino Luini da Puccini al momento della ricollocazione in questa sede il 19 luglio dello stesso anno²⁷. L'attribuzione a Luini è ripetuta sia negli inventari ottocenteschi degli Uffizi²⁸, sia in calce all'incisione della tavola pubblicata da Ferdinando Rannalli intorno alla metà del secolo. È riportata senza commento da Giovanni Morelli e da Giulio Carotti negli studi pubblicati tra la fine del secolo XIX e l'inizio del successivo, ma scartata in quelli editi negli anni Venti del Novecento da Wilhelm Suida²⁹, e da Emil Möller³⁰. Quest'ultimo suggerì che la tavola fosse una copia settecentesca da una invenzione di mano della bottega di Leonardo, forse di Cesare da Sesto. Gli studi pubblicati nei decenni successivi citano la tavola come una copia leonardesca, senza proporre un nome per il copista³¹.

Un nome è stato proposto da Alessandro

Reale dopo la morte del di lui genitore, dal 1704 al 1714, Biblioteca degli Uffizi, ms. 82, I, c. 84, n. 703, dove il supporto è scambiato per una tela. L'errore è corretto nell' *Inventario delle Preziose Antichità ed Insigni Memorie che si conservano nella Magnifica Imperial Galleria di Sua Maestà Cesarea*, 1753, Biblioteca degli Uffizi, ms. 95, cc. n.n., n. 3362; e nell' *Inventario Generale di tutte le Antichità, Pitture e altre preziose rarità che si conservano nella Real Galleria di S.A.R. Pietro Leopoldo I, Arciduca d' Austria, Gran Duca di Toscana*, 1769, Biblioteca degli Uffizi, ms. 98, II, 2, cc. n.n., n. 2742, manoscritti citati da Nicoletta Baldini, In *Leonardo e il mito di Leda* 2001, p. 122, sub n. II.8.

²⁶ Vedi sia la lettera di Tommaso Puccini a Ferdinando III di Lorena, Firenze, 8 febbraio 1800 (Archivio Storico della Galleria degli Uffizi, filza XXX, n. 12/2), sia la risposta di Cristofano Corsi del 5 giugno 1880, che comunicò a Puccini l'approvazione di Ferdinando III (Ivi, XXX, n. 12/1, citate in Möller, 1926-1929, p. 63).

²⁷ Tommaso Puccini, *Giornale delle robe venute nella Real Galleria e rispettivamente mandate altrove dalla medesima*, 1784-1825, Biblioteca degli Uffizi, ms. 114, c. 83r, citato in Möller 1926-1929, p. 63.

²⁸ Vedi il Catalogo del 1825 (Biblioteca degli Uffizi, ms. 173, n. 724), del 1881 (Ufficio Ricerche degli Uffizi, III, n. 1035) e del 1890 (Ivi, III, p. 9, n. 1335), segnalati da Möller (1926-1929, p. 65)

²⁹ Suida, 1920, p. 284, tav. 58, fig. 1.

³⁰ Möller, 1928-1929, pp. 218-219, 218 fig.; Möller, 1926-1929, pp. 63-66,

³¹ Vedi Bodmer, Heinrich, *Leonardo. Des Meisters Gemälde und Zeichnungen in 360 Abbildungen*, Stuttgart und Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt, 1931, pp. 78 fig., 373; *Gemäldesammlung Heinrich Scheufelen*, 1938, sub n. 33; "Accessions by Bequest" 1950, p. 42; Heydenreich, Ludwig H., *Leonardo da Vinci*, Basle: Holbein, 1954, p. 202; Berenson,

Conti nel 1980, quando la *Madonna con i bambini che giocano* della Galleria Palatina in occasione della mostra allestita in Palazzo Vecchio³². Conti ha identificato la tavola con una copia leonardesca attribuita al pittore Valerio Marucelli (Firenze 1563-1626) dall'inventario della Galleria degli Uffizi del 1635. Si trascrivono qui di seguito le precise parole dell'inventario che, per mancanza di spazio, non furono riportate nel catalogo del 1980³³.

n.° 252. Un quadro in tavola entrovi dipinto una Madonna in ginochioni con nostro signore a piedi che tiene in mano uno ucellino e da l'a[]tra banda un san Giovanino con una pecorina in braccio di mano di Valerio Marucelli copiata da quella di Lionardo Da Vinci con suo adornamento d'ebano alto braccia 1½ e largo braccia 1'; in circha n.° 1

Conti ha segnalato, senza trascriverle, anche due partite contabili relative alla stessa copia

leonardesca, ritrovate in un libro contabile della Galleria. La prima è un pagamento del 2 ottobre 1604 di tre lire e tre soldi per “un quadro d'asse d'albero vecchio per Valerio Marucelli per dipignervi su una Madonna di Lionardo”³⁴. La seconda è un accredito del 11 giugno 1605 di duecento ottantasette lire per la fattura di alcuni dipinti consegnati da “Valerio di Niccolò Marucelli pittore e miniatore in Galleria”, “un quadro a olio d'una Madonna che viene dal Vinci, una Madonnina sul rame e 2 Santi Lorenzo e Stefano a olio sul rame”³⁵. L'ipotesi di Conti fu contestata nel 2001 da Nicoletta Baldini che riteneva inconciliabile la differenza tra le dimensioni indicate nell'inventario, equivalenti a 87,45x69,96 centimetri, e quelle della *Madonna* conservata oggi a Firenze, 73,1x50 centimetri³⁶. Tale ipotesi non ha riscosso gran successo neanche negli studi dedicati a Marucelli: è riportata senza alcun commento in una nota all'articolo monografico di Paolo Benassai pubbli-

Bernhard, *Italian Pictures of the Renaissance. Florentine School*, London: Phaidon, 1963, I, p. 221, II, tav. 952; Pigler, Andor, *Katalog der Galerie Alter Meister*, Tübingen: Wasmuth, 1968, p. 612, sub n. 4238; Clark e Pedretti, 1968/1969, I, pp. 98 sub n. 12540, 105 sub n. 12560; Wasserman, Jack, *A Re-discovered Cartoon by Leonardo da Vinci*, in “The Burlington Magazine”, CXII, 1970, p. 201, nota 26; Precerutti Garberi, 1972, p. 98; Lloyd, 1977, pp. 94, 95 nota 3; Vezzosi, Alessandro, in *Leonardo dopo Milano: La Madonna dei fusi (1501)*, (Vinci, Castello dei Conti Guidi, 16 maggio-30 settembre 1982), Vezzosi, Alessandro, Dalli Regoli, Gigetta, Galluzzi, Paolo e Pedretti, Carlo (eds.), Firenze: Barbèra, 1982, pp. 30-31, nota 23.

³² Conti, Alessandro, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo mediceo* (Firenze, Palazzo Vecchio, 1980), Conti, Alessandro, Spallanzani, Marco e Trionfi Honorati, Maddalena (eds.), Firenze: Electa/Centro Di/Alinari/Scala, 1980, p. 301, n. 617.

³³ *Inventario del 1635*, Biblioteca degli Uffizi, ms. 75, c. 97r, n. 252, citato in Conti, 1980, p. 301, sub n. 617. Vedi anche *l'Inventario della Galleria, Tribuna, e altre stanze, consegnato a Bastian' Bianchi come custode di essa, fatto questo dì suddetto, 9 di dicembre 1638 [...]*, 1638-1654, Biblioteca degli Uffizi, ms. 76, c. 54r, trascritto in Barocchi, Paola e Gaeta Bertelà, Giovanna, *Collezionismo mediceo e storia artistica*, II, *Il cardinale Carlo, Maria Maddalena, Don Lorenzo, Ferdinando II, Vittoria della Rovere 1621-1666*, Firenze: SPES, 2005, II, p. 661.

³⁴ *Questo libro è del serenissimo Gran Duca Ferdinando Medici sul quale si terrà conto per libro Debitori e Creditori della Galleria di Sua Altezza Serenissima, tenuto per Cosimo di Filippo di Michele Latini pro... in detto luogho, segnato J, coperto pagonazzo, cominciato questo dì primo di marzo 1603 [ab Inc. =1604] e si terrà diligente conto [...]*, 1604-1607, Archivio di Stato di Firenze (da ora in poi ASFi), Guardaroba Medicea (da ora in poi GM) 257, c. 46d, citato in Conti, 1980, p. 301, sub n. 617.

³⁵ Ivi, c. 45d, citato in Conti, 1980, p. 301, sub n. 617.

³⁶ Baldini, Nicoletta, in *Leonardo e il mito di Leda*, (Vinci, Palazzina Uzielli, 23 giugno-23 settembre 2001), Dalli Regoli, Gigetta (ed.), Cinisello Balsamo: Silvana, 2001, pp. 122-125, n. II.8.

cato nel 2006³⁷, e scartata in quello recente di Antonio Vannugli, anche se questo studioso riconobbe che le misure riportate dall'inventario potessero comprendere la cornice³⁸.

La tesi di Conti non è stata presa in considerazione in buona parte degli studi successivi sulla serie *Madonne con i bambini che giocano*, che hanno proposto i nomi di due seguaci spagnoli di Leonardo. Nel 1991 Franco Moro ha ipotizzato che l'autore della tavola fiorentina potesse essere Fernando Yáñez de la Almedina, citando come termini di confronto le ante dipinte da questo pittore per il grande retablo della cattedrale di Valencia tra il 1506 e il 1510³⁹. Nel 1998, in occasione dell'esposizione della tavola in Casa Buonarroti, Paolo Giannattasio ha suggerito una attribuzione a Fernando Llanos, socio di Yáñez nell'impresa valenciana⁴⁰. I nomi di entrambi i pittori spagnoli compaiono sulla scheda riguardante la stessa tavola scritta da Vincent Delieuvin

per il catalogo della mostra *La Sainte Anne*, allestita a Parigi nel 2012⁴¹. Anna Bisceglia ha optato per quello di Llanos in occasione della mostra fiorentina *Norma e capriccio* del 2013⁴², e la scelta è ribadita da Furio Rinaldi nel catalogo dell'esposizione tenuta in Palazzo Reale a Milano nel 2015⁴³.

Le due attribuzioni 'iberiche' sono invece state respinte da Pedro Miguel Ibáñez Martínez, che ha dedicato studi approfonditi a Yáñez de la Almedina e al retablo di Valencia. Il suo dissenso è espresso in termini netti nel catalogo della mostra dedicata ai seguaci spagnoli di Leonardo, allestita a Madrid nel 2010, nel quale lo studioso spagnolo ha sottolineato l'inequivocabile differenza stilistica tra la tavola fiorentina e i dipinti documentati dei due "Hernandos"⁴⁴. Ibáñez Martínez ha, inoltre, contestato l'attribuzione a Yáñez dei *Due studi di una mano* dell'Accademia di Venezia⁴⁵, ribadendo le riserve già espresse da Dominique

³⁷ Benassai, Paolo, "Nuovi contributi per Giovanni Balducci, Passignano e Valerio Marucelli", *Paragone/Arte*, Terza Serie 67, maggio 2006, pp. 70, 80 nota 83.

³⁸ Vannugli, Antonio, "Per Valerio Marucelli miniatore: un 'Compianto sul Cristo deposto' dalla collezione dal Pozzo, con un primo catalogo delle opere", *Rivista d'arte*, V serie, 2019, n. 9, pp. 94-95.

³⁹ Moro, Franco, "Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco tra Italia e Fiandre sino a Lanino", In *I Leonardeschi a Milano*, atti del convegno (Milano 25-26 settembre 1990), Milano: Electa 1991, pp. 120-140, p. 131, fig. a p. 133

⁴⁰ Giannattasio, Paolo, In *Ferrando Spagnuolo e altri maestri iberici nell'Italia di Leonardo e Michelangelo* (Firenze, Casa Buonarroti, 19 maggio-30 luglio 1998), Benito Doménech, Fernando e Sricchia Santoro, Fiorella (eds.), Valencia: Generalitat Valenciana/Ministero per i Beni Culturali/Ente Casa Buonarroti, 1998, pp. 204-207, n. III.

⁴¹ Delieuvin, Vincent, In *La Sainte Anne, l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci* (Paris, Musée du Louvre, 29 marzo-25 giugno 2012), Delieuvin, Vincent (ed.), Milano: Officina Libreria/Paris: Musée du Louvre, 2012, pp. 256-257, n. 83. Entrambi i Fernandos sono indicati come possibili autori anche nel saggio di Elena Fumagalli, "Sfortuna dei dipinti di Leonardo nel collezionismo mediceo del Seicento", In *Leonardo nel Seicento: fortuna del pittore e del trattatista. Atti del convegno* (Museo di Roma, 22 novembre 2019), Occhipinti, Carmelo (ed.), *Horti Hesperidum*, 2019, 2, p. 173.

⁴² Bisceglia, Anna, In *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della maniera moderna* (Firenze, Galleria degli Uffizi, 5 marzo-26 maggio 2013), Mozzati, Tommaso e Natali, Antonio (eds.), Firenze: Giunti, 2013, p. 248, n. II.11.

⁴³ Rinaldi, Furio, In *Leonardo da Vinci 1452-1519; il disegno del mondo* (Milano, Palazzo Reale, 16 aprile-19 luglio 2015), Marani, Pietro C, Fiorio, Maria T. (eds.), Milano: Skirà, 2015, pp. 466 fig. XI.5, 577n. XI.5.

⁴⁴ Ibáñez Martínez, Pedro Miguel, "Las manos de Leonardo", In *La Huella de Leonardo en España. Los Hernandos y Leonardo* (Madrid, Centro de Exposiciones Arte Canal, 2 dicembre 2011-2 maggio 2012), Madrid: Canal de Isabel II, s.d. [2011], pp. 132, 133-134, 140 nota 182.

⁴⁵ Ibáñez Martínez, Pedro Miguel, s.d. [2011], pp. 129-130, 132-133, 179 fig. 181.

Cordellier nel 1994 e nel 1998⁴⁶. Come Cordellier, egli non riusciva a scorgere in questi studi a matita rossa – a suo parere copiati dal *Cenacolo* leonardesco – alcuna caratteristica distintiva che giustificasse l’assegnazione a Yáñez anziché a qualsiasi altro pittore della cerchia del maestro. Lo studioso spagnolo trovava, inoltre, difficile legare la grafia di questi studi a quella del nucleo di disegni certi del pittore spagnolo assemblato dalla Cordellier⁴⁷. (Fig. 3) Ibáñez Martínez ha, tuttavia, dovuto concedere che le numerose citazioni di questa mano nei dipinti di Fernando Yáñez e di Fernando Llanos obbligano ad ipotizzare che avessero a disposizione un simile modello tratto dall’affresco di Leonardo⁴⁸. È, per questo motivo, necessario lasciare aperta la questione della paternità di questo foglio dell’Accademia di Venezia.

Si può invece porre fine alla querelle sull’attribuzione della *Madonna con i bambini che giocano* della Galleria Palatina, grazie ad un documento inedito, scoperto da chi scrive nel corso di uno spoglio sistematico della contabilità delle botteghe poste al secondo piano della Galleria degli Uffizi. Si tratta di un conto di Valerio Marucelli che descrive in maniera dettagliata gli stessi quadri rammentati nell’accredito dell’11 giugno 1605, già segnalato da Alessandro Conti nel 1980⁴⁹. La copia della Madonna è citata nella prima partita del conto: era alta braccia $1\frac{1}{4}$, un misura equivalente a circa 72,9 cm – altezza molto simile a quella della Galleria Palatina – ed è descritta con particolari che corrispondono perfettamente a quelli di questa tavola⁵⁰. Questi dipinti di Marucelli furono registrati

⁴⁶ Cordellier, Dominique, “Les dessins de Fernando Yáñez de la Almedina.” In *Hommage à Michel Laclotte : Études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Milano: Electa/Réunion des musées nationaux, 1994, pp. 415, 416 fig. 465; Idem, “Los dibujos de Fernando Yáñez de la Almedina”, In *Los Hernandos* 1998, pp. 223-225, 224 fig. 1). Cordellier ha espresso la sua difficoltà ad intravedere la maniera personale di Yáñez in questi due studi così dipendenti dai modi del maestro.

⁴⁷ Si segnalano in particolare due fogli conservati nel museo del Louvre, entrambi quadrettati per il trasporto su un supporto pittorico. Il primo è uno studio per la *Vergine addolorata* in tre diversi dipinti di Yáñez (Parigi, Musée du Louvre, département des Arts Graphiques, Cabinet des dessins, inv. 6.796, punta metallica, tracce di biacca su carta preparata beige, mm 143x182. Vedi Cordellier, 1994, pp. 416, 417 fig. 467, 423 nota 27; Idem, In *Ferrando spagnuolo*, 1998, pp. 140-142, n. 24 (con bibliografia precedente). La figura compare sia nel *Compianto sul Cristo morto* della cappella Albornoz della cattedrale di Cuenca, un’opera documentata di Yáñez, e in due *Crocifissioni* conservate rispettivamente nel Museo di Bellas Artes di Valencia e in una collezione privata madrilenà. Il secondo è uno studio per la figura della *Maddalena* nel *Compianto su Cristo morto* della cappella Albornoz della cattedrale di Cuenca, un’opera documentata di Yáñez (Parigi, Musée du Louvre, département des Arts Graphiques, Cabinet des dessins, inv. 2.585, punta metallica, tracce di biacca su carta preparata beige, 75x82 mm. Vedi Cordellier, 1994, pp. 471, 420 fig. 471, 423 nota 31; Cordellier, In *Ferrando spagnuolo*, 1998, pp. 144-146, n. 25. Uno studio più dettagliato per la stessa figura, in scala diversa si trova a Berlino (Kuperstichkabinett, KdZ 17.241, riprodotto in Cordellier, 1994, p. 420, fig. 472). Yáñez ha ripetuto la figura anche in una *Crocifissione* conservata in una collezione privata di Madrid.

⁴⁸ L’elenco delle opere che ‘citano’ la mano leonardesca, compilato da Ibáñez Martínez (s.d. [2011], pp. 134-135), comprende le seguenti opere di Yáñez: il *Pianto sul corpo di Cristo* della cattedrale di Valencia (ivi, fig. a p. 133), la *Pentecoste* del retablo maggiore della cattedrale di Valencia (ivi, fig. a p. 135), la *Sacra famiglia* Brauner (Cordellier, 1994, fig. 475), e il *Noli me tangere* della collezione Montesinos. Vi compaiono anche i seguenti quadri attribuiti a Llanos: l’*Adorazione dei Magi* e il *Riposo nella fuga in Egitto* del retablo di Valencia e la *Natività con il donatore* della collezione Várez Fisa (Ibáñez Martínez, s.d. [2011], figure a pp. 136, 134, e 137).

⁴⁹ Vedi note 33, 34 e 35.

⁵⁰ In *Conti della Galleria 1604-1606*, ASFi, GM 269, c. 158. Anche se il nome di Marucelli non compare sul conto, è riferibile al pittore per l’elegante grafia e gli errori ortografici e grammaticali che caratterizzano altri conti firmati. Vedi, per esempio, il conto presentato il 7 maggio 1602 che porta il nome di Marucelli sul lato esterno

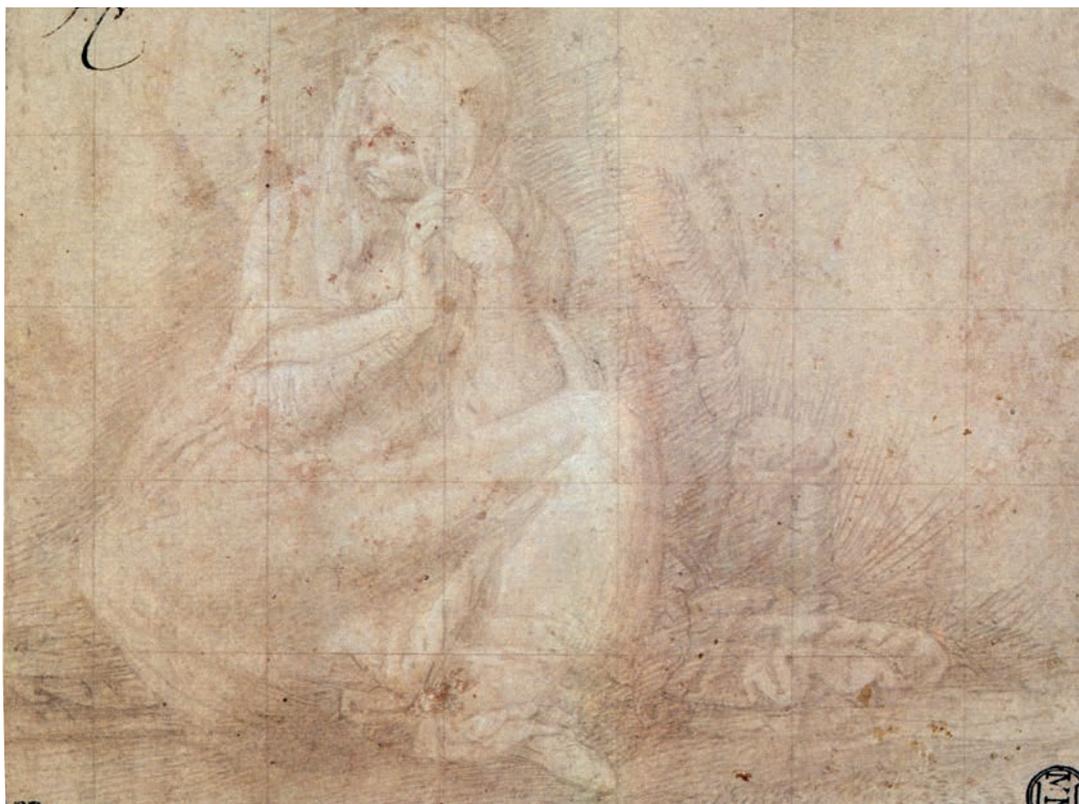


Fig. 3 - Fernando Yáñez de la Almedina, *Studio per la Madonna addolorata*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Cabinet des Dessins, inv. 6.796 (da Ferrando Spagnuolo, 1998, p. 141).

370/quaderno 377

1604

	Il S.mo G. D. di toschana de dare per una copia di una madona di grandeza di braccia $1 \frac{1}{4}$ in circha e deta madona è in paese cinochioni et il cristo a in mano un rondinino et il sn giovani abraçia uno angnielo e per deta fatura schudi venti a spese loro il lengniame et oltramarino	▽ 18—	▽ 20—
scudi 2			
	E piu un'altra Madona di grandeza di braccia $\frac{2}{3}$ in circha sopra una ase quale è meza figura et a in mano una rosa et il banbino a diacere sopra de guanciali e da pie del quadro v'è dele rose e per deta schudi dieci	▽ 8—	▽ 10—
scudi 2			
	E piu per dua santi cioè s.to stefano con sasi nela tonacela e s.to lorenzo co' la cratichola in paese di mia invenzione di grandeza di braccia $\frac{1}{2}$ in circha e per deti schudi sedici a spese loro le piastre e l'otramarino	▽ 15—	▽ 16—
scudi 1			

scudi 5—		in tutto	▽ 46—
		tara	▽ 5—
		resta	▽ 41—*

* Si spiega facilmente la presenza della data 1604 sul conto, tenendo presente che nel calendario fiorentino l'anno nuovo principiava il 25 marzo, data dell'incarnazione di Cristo. Il conto fu, con ogni probabilità, presentato da Marucelli negli ultimi mesi dell'anno 1604 ab Incarnatione, che corrispondono ai primi tre mesi del 1605 del calendario moderno.

il 22 giugno 1605 nell'inventario dei manufatti delle botteghe artigianali degli Uffizi⁵¹. Grazie a questa registrazione sappiamo che la "Madonna sull'asse a olio copiata da una del Vinci, alta braccia 1 o/4 in paese in ginocchio con Cristo, San Giovanni a un agnellino" è rimasta a lungo nella bottega del pittore fiorentino in questa sede, perché "Sua Altezza vuol che stia quivi". Secondo lo stesso manoscritto, la "Vergine con Cristo e San Giovanni e uno agnello copiata Valerio Marucelli da uno del Vinci a olio sull'asse", fornita di una cornice di ebano nero, è stata "appiccata nella Camera di Galleria a dove è il letto" il giorno 20 marzo 1613 [ab Incarnazione=1614]⁵².

Marucelli aveva lavorato per alcuni anni nella bottega Daniel Fröschel, illustratore e miniaturista tedesco al servizio di Ferdinando I de' Medici dal 1595 al 1603, dove aveva imparato a dipingere minute copie delle opere dei grandi maestri. I registri contabili e gli inventari della "Galleria dei lavori" ricordano, infatti, un grande numero di miniature sacre dipinte da Marucelli, compresa quella conservata oggi in deposito della Galleria degli Uffizi, della *Sacra Famiglia Canigiani* di Raffaello⁵³. Le stesse fonti rammentano anche qualche copia di formato più grande: una tavola raffigurante la *Madonna con una rosa in mano e il Bambino a giacere*, dipinta per la camera di

(in *Conti della Galleria 1599-1602*, ASFi, GM 228, inserto 5, c. 502=conto n. 51, citato in Karla Langedijk, *The Portraits of the Medici, 15th - 18th Centuries*, Firenze: S.P.E.S., 1981-1987, II, 1983, p. 731, n. 37/34; trascritto senza il nome del pittore da Barocchi, Paola e Gaeta Bertela, Giovanna, *Collezionismo mediceo e storia artistica I, Da Cosimo I a Cosimo II 1540-1621*, Firenze: SPES, 2002, II, p. 576, doc. 117; citato in Benassai, 2006, p. 79, nota 78.

⁵¹ Questo Libro è del serenissimo Gran Duca Ferdinando Medici sul quale si terrà conto per inventario de' lavori fabricati per le Maestranze di Galleria di Sua Altezza Serenissima tenuto per Cosimo Latini segnato A coreggie rosse cominciato questo dì primo di marzo 1602 [ab Incarnazione=1603] [...], 1603-1620, ASFi, GM 261, cc. 255-d.

⁵² Ivi, cc. 53d, 77s.

⁵³ Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 839, olio su carta pecora, cm. 27,5x41. Non è del tutto chiaro se questa copia sia da identificare con la "Madonna in aovato con figure e paesino di braccia o/2 in circa copiata da uno miniato di Daniello Frosciel" ricordato il 26 ottobre 1601 in un conto di Valerio Marucelli (ASFi, GM 228, ins. 2, c. 107, citato da Trionfi Honorati, M., In *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei* (Firenze, Palazzo Vecchio, 1980), p. 202, sub n. 381), e il 5 novembre 1601 in un libro contabile della Galleria (*Questo libro è de serenissimo Ferdinando Medici Gran Duca di Toscana, il quale serve per la galleria di S.A.S. chiamasi Debitori e Creditori segnato G [...]*, 1599-1602, ASFi, GM 210, c. 233d). Potrebbe anche essere la seconda versione della stessa immagine, registrata nell'inventario dei manufatti della Galleria il 6 aprile 1604 (ASFi, GM 261, c. 9d, citata in Conti, Alessandro, "The Reliquary Chapel", *Apollo*, 106, 1977, p. 201 nota 20; in Trionfi Honorati, 1980, p. 202, sub n. 381 (dove è confuso con l'esemplare dipinto nel 1601), e rammentata nel libro di debitori e creditori della Galleria il giorno 10 dello stesso mese (ASFi, GM 257, cc. 45d, 46s, citate in Benassai, 2006, p. 80, nota 81). Grazie all'inventario sappiamo che l'immagine fu mandato in guardaroba il 22 aprile 1604 (ASFi, GM 261, c. 2d). Sono, infatti, due le piccole *Sacre famiglie* di mano di Valerio Marucelli "che vengano da Raffaello da Urbino" ricordate negli inventari della Guardaroba generale stilati nel 1637 (*Questo libro in carta pecora bianca coreggie gialle intitolato Inventario Generale segnato A è della Guardaroba generale [...]*, 1624-1638, ASFi, GM 435, c. 561s, citato in Trionfi Honorati 1980, p. 202, sub n. 381; *Questo libro in cartapecora bianca coreggie simile segnato A è l'Inventario Originale della Guardaroba del Serenissimo Gran Duca Ferdinando secondo [...]*, 1637-1639, ASFi, GM 521, c. 110v, citato in Barocchi e Gaeta Bertelà 2005, I, p. 145, nota 537) e nel 1640 (*Questo libro in carta pecora coregge bianche, intitolato Inventario Generale segnato A, è della Guardaroba Generale del Serenissimo Gran Duca Ferdinando secondo di Toscana [...]*, 1640-1666, ASFi, GM 585, c. 79s). Vedi anche Meloni Trkulja, Silvia, In *La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 23 dicembre 2006-15 aprile 2007), Casciù, Stefano (ed.), Livorno: Sillabe, 2006, p. 174, n. 32.

Ferdinando I de' Medici⁵⁴, cinque copie di una *Santa Maria Maddalena leggente* di Cristofano Allori, ispirata a sua volta ad un'opera perduta del Correggio⁵⁵, tre raffigurazioni

⁵⁴ La "Madona di grandezza di braccia 2/3 in circha sopra una ase quale è meza figura et a in mano una rosa et il bambino a diacere sopra de guanciali guanciali e dapie del quadro v'è dele rose" è citata nell'inedito conto di Marucelli che porta la data 1604 [ab Incarnazione=1605] (ASFi, GM 269, c. 158). Un accredito per la sua fattura fu annotato nel libro di debitori e creditori della Galleria l'11 giugno 1605 (ASFi, GM 257, cc. 45d, 151s) e la tavola fu registrata nell'inventario de' lavori il giorno 22 dello stesso mese (ASFi, GM 261, cc. 25s-d), fornita di una cornice d'ebano e mandata a Palazzo Pitti per la camera di Ferdinando I de' Medici il 16 giugno 1606 (ivi, cc. 25d, 40s).

⁵⁵ Una prima "Santa Maria Maddalena copiata da Cristofano Allori che viene dal Coreggio" su una lastra di rame era già stata abbozzata il 23 febbraio 1602 [ab Incarnazione=1603], quando Giovan Battista Cosi stilò la sua *Relatione di tutte le maestranze attenente alla cura della Galleria per informatione al serenissimo Gran duca fatta dal sottoscritto*, 23 febbraio 1602 [ab Inc.=1603] (in *Conti della Galleria 1599-1609*, ASFi, GM 245, cc. 9r-11v, citato in Chappell, Miles, *Cristofano Allori 1577-1621* (Firenze, Palazzo Pitti, Sala delle Nicchie, luglio-ottobre 1984), Firenze: Centro Di, 1984, p. 128, doc. 98). Marucelli chiese 25 scudi per questa copia in un conto del 17 aprile 1603 (in *Conti della Galleria 1602-1604*, ASFi, GM 251, c. 95= conto n. 444). Un accredito per questa cifra, tarata di cinque scudi, fu annotato il 21 maggio 1603 per la "Santa Maria Maddalena a diacere nel deserto" in due diversi libri contabili della Galleria (vedi *Questo libro è del serenissimo Ferdinando Medici Gran Duca di Toscana, il quale serve per la Galleria di S.A.S. chiamasi Debitorie e Creditori segnato H*, [...], 1602-1603, ASFi, GM 241, cc. 50d, 130d, citate in Benassai, 2006, p. 81, nota 95; *Questo libro è del serenissimo Gran Duca Ferdinando Medici sul quale si terrà conto per quaderno di listre e conti della Galleria* [...], 1602-1604, ASFi, GM 255, c. 248v, citata in Chappell, 1984, p. 128). La copia fu registrata nell'inventario della Galleria il 21 maggio 1603 e mandata alla Guardaroba generale il 22 aprile 1604 (ASFi, GM 261, cc. 2d, 6s e d, 9s, citate in Koritizer, Hanna, *Cristofano Allori*, Inaugural Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde einer Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig, Oschatz: Oldecops Erben, 1928, 1928, p. 72; in Pizzorusso, Claudio, *Ricerche su Cristofano Allori*, Firenze: Olschki, 1982, p. 101, doc. n. 1603.2; in Chappell, 1984, p. 128, n. 100; in Vannugli, 2019, p. 89, nota 24). Per la seconda "Santa Maria Madalena [...] dal choregio in ato di penitenzia a diacere in deserto", dipinta sempre su rame, vedi il conto di Marucelli del 26 ottobre 1605 (ASFi, GM 269, c. 511, citato in Benassai, 2006, p. 82, nota 96), l'accredito di venti scudi registrato nel libro di debitori e creditori della Galleria il 5 dicembre 1605 (ASFi, GM 257, cc. 151d, 205d, citate in Chappell 1984, p. 128, n. 101; Benassai, 2006, p. 81, nota 96) e la registrazione lo stesso giorno nell'inventario (ASFi, GM 261, c. 25s, citata in Chappell, 1984, p. 128, n. 101), che serba memoria della incorniciatura di ebano e del trasferimento alla Guardaroba l'11 agosto 1609 (ivi, cc. 53d, 58s). Per il formato verticale di questa seconda copia (alta braccia 2/3 e larga 1/2), Chappell ha suggerito una identificazione con la versione conservata nel Museo Civico di Prato (Chappell, 1984, p. 37, sub n. 5), ipotesi accolta dalla critica successiva (vedi Benassai, 2006, pp. 80-81, note 93 e 96; Vannugli, 2019, pp. 89, 89-90 nota 27 con bibliografia precedente). La terza copia è descritta in un conto di Marucelli del 13 ottobre 1606, nel quale si specifica che vi erano stati aggiunti "una testa di morto e u[n] crocifisso" non presenti nelle altre versioni (ASFi, GM 280, c. 524, citato in Chappell, 1984, p. 128, doc. 102, con l'anno errato del 1609; in Benassai, 2006, pp. 71, 81 nota 997, con la data corretta; in Vannugli, 2019, p. 89, ripetendo l'errore di Chappell). Fu registrata il 13 novembre 1606 nell'inventario dei lavori della Galleria ed è rammentata in un accredito annotato lo stesso giorno nel libro di debitori e debitori (ASFi, GM 257, cc. 205d, 302s, citato in Benassai, 2006, p. 81, nota 97). Chappell (1984, p. 37, n. 5) ha suggerito di identificare questa copia con la versione conservata in Palazzo Pitti, che è attribuita da buona parte della critica a Cristofano Allori (Firenze, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 1344, n. 1344, olio su rame, cm. 29,6x43, cfr. Chiarini, Marco, In *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, Chiarini, Marco e Padovani, Serena (eds.), Firenze: Centro Di, 2003, II, p. 36, n. 34 con bibliografia precedente). L'ipotesi, riportata senza commento da Benassai (2006, p. 81, nota 97), è rifiutata da Vannugli (2019, p. 89, nota 26, con ulteriore bibliografia). Una quarta "Santa Maria Madalena che viene dal Coregio" dipinta su rame è citata in un inedito conto del pittore dell'11 ottobre 1617 (in *Conti della Guardaroba 1617-1618*, ASFi, GM 1254, c. 30) e, il giorno 13 dello stesso mese, in due registri contabili della Guardaroba generale (*Questo libro [...] segnato A secondo Debitori et Creditori, è della Guardaroba generale* [...], 1617-1618, ASFi, GM 355, c. 12d; *Questo libro [...] segnato A secondo intitolato Giornale del libro Debitorie et Creditori è della Guardaroba Generale* [...], 1617-1618, ASFi, GM 355, fasc. a parte, c. iv, citati in Chappell, 1984, pp. 127 n. 62, 128

della *Strage degli Innocenti* dipinte nel 1606, nel 1607 e nel 1613⁵⁶, – tutte copiate da un dipinto ferrarese del primo Cinquecento –, una *Pietà con i Santi Cosma, Damiano, Lorenzo, Stefano, Girolamo e Maria Maddalena* tratta nel 1608 da un disegno attribuito a Pietro Perugino o al Ghirlandaio e destinata alla cappella del gran principe Cosimo in Palazzo Pitti⁵⁷, e,

n. 105). La quinta, fatta su carta pecora, è ricordata in un altro inedito conto di Marucelli del 19 luglio 1618 (*Conti della Guardaroba* 1616-1619, ASFi, GM 1254bis, c. 10) e il giorno successivo nel libro di debitori e creditori (ASFi, GM 355, c. 49s). Risulta difficile stabilire quali di queste copie documentate siano da identificare con le versioni giunte sino a noi, due conservate nella Galleria Borghese e nella Pinacoteca di Brera, e una terza venduta all'asta da Christie's South Kensington il 21 settembre 2010 (lot 154), anche perché fonti secentesche ne ricordano altre dipinte da Cristofano Allori e la sua bottega.

⁵⁶ La prima “copia d’u[n] quadro dentro l’ocisione deli nocenti” è ricordata da un conto di Marucelli del 13 ottobre 1606 (vedi *Conti della Galleria* 1606-1607, ASFi, GM 280, c. 524, citata per errore come del 1609 in ChapPELL, 1984, p. 128, n. 102; in Benassai, 2006, p. 80, nota 84). La cifra richiesta per la copia, 110 scudi, fu tarata di 23 scudi. Furono, infatti, accreditati sul suo conto con la Galleria solamente 87 scudi per questo “quadro sull’asse a olio delli Innocenti copiato da uno di Roma” il giorno 13 novembre 1606 (vedi ASFi, GM 257, cc. 205d, 302s, segnalato come del 1607 da Bernardini, Carla, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell’Europa del Cinquecento. Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei* (Firenze, Palazzo Vecchio, 1980), Conti, Alessandro, Spallanzani, Marco e Trionfi Honorati, Maddalena (eds.), Firenze: Electa/Centro Di/Alinari/Scala, 1980, p. 264, sub n. 492; Benassai, 2006, p. 80, nota 84). Il 13 novembre 1606 il quadro “delli Innocenti” fu registrato nell’inventario dei lavori fabbricati in Galleria, e il 31 gennaio successivo fu dotato di una cornice d’ebano e incassato per l’invio in Spagna (vedi ASFi, GM 261, cc. 25s, 25d, 40s, 40d). La seconda copia, commissionata ma non cominciata, è rammentata in una relazione sulle maestranze della Galleria redatta da Cosimo Latini il 12 dicembre 1606 (*Per relazione a Vostra Altezza Serenissima per causa delle maestranze di Galleria e Fortezza Vecchia si dà conto a che termine vanno e lavori*, ASFi, GM 245, ins. 1, c. 20v, trascritta in Barocchi e Gaeta Bertelà, 2002, II, p. 614). È citata il 17 febbraio 1607 in un libro contabile della Galleria fa cenno alla piastra di rame consegnata a “Valerio di Niccolò per un quadretto delli Innocenti” (ASFi, GM 257, c. 302d, citata in Benassai, 2006, p. 80, nota 84). Il 19 settembre 1607 il pittore presentò un conto di 105 scudi per questo “quadro deli nocenti copioso di figure” (in *Conti della Galleria* 1607-1608, ASFi, GM 284, ins. 7, c. 37), che fu registrato nell’inventario dei lavori fabbricati in Galleria il 22 dicembre 1607 e consegnato all’arciduchessa Maria Maddalena, moglie di Cosimo II de’ Medici, il 3 aprile 1612 (ASFi, GM 261, c. 53s-d). La terza copia è ricordata in un conto di Marucelli del 14 marzo 1612 [ab Incarnazione=1613], col quale chiese 125 scudi per la fattura dell’opera (in *Conti della Guardaroba* 1610-1615, ASFi, GM 323, c. 10=conto n. 7, citato in Barocchi e Gaeta Bertelà, 2002, I, p. 161, nota 588; in Barocchi e Gaeta Bertelà, 2005, I, p. 145, nota 537; in Benassai, 2006, p. 80, nota 90). La cifra, tarata di cinque scudi, per questa “copia dell’uccisione delli Innocenti copiosissima di figure” fu annotata il 30 marzo 1613 tra le spese per pitture in un quaderno della Galleria (*Questo libro si chiama quaderno di Listre e Conti della Galleria di Sua Altezza Serenissima segnato N primo, coreggie gialle sul quale si terrà conto diligente, tenuto per Cosimo Latini o suo scrivano, cominciato addì primo di marzo 1612 [ab Inc.=1613], 1613-1614*, ASFi, GM 312, c. 21v). La copia fu registrata lo stesso giorno nell’inventario dei lavori fabbricati in Galleria (ASFi, GM 261, c. 53s). È probabile che si tratti dello stesso esemplare trasferito alla Guardaroba generale il 3 aprile 1626 e donato all’arciduchessa Maria Maddalena il 10 ottobre 1628 (ASFi, GM 435, cc. 151s e 207d, citate in Barocchi e Gaeta Bertelà, 2005, I, pp. 59 nota 191, 145 nota 537). Il trasferimento è ricordato anche nell’*Inventario a capi del magazzino della Galleria, 1620-1636*, ASFi, GM 385, cc. 20s-d. Una parte di questa documentazione è citata da Antonio Vannugli (2019, pp. 95-96, note 40 e 42), che per errore, ritiene che vi si riferisse ad un unico esemplare.

⁵⁷ Marucelli chiese settanta scudi per questa *Pietà* in un conto del 16 luglio 1608 ma, come indicano le annotazioni in margine, la cifra fu ridotta a cinquanta (in *Conti della Galleria* 1607-1609, ASFi, GM 285, c. 127, citato con il numero di filza errata in Colnaghi, 1928, p. 173 e da Mosco, Marilena, in *Firenze e la Toscana de’ Medici nell’Europa del Cinquecento. Il primato del disegno* (Firenze, Palazzo Strozzi, 1980), p. 140 e, correttamente, in Barocchi e Gaeta Bertelà, 2002, I, pp. 134-135, nota 495; in Benassai, 2006, p. 80, nota 89). Vedi anche Vannugli, 2019, p. 98, nota 46. La fonte di ispirazione e la destinazione del quadro sono specificate nel conto. Grazie ad un cenno nell’inventario dei lavori eseguiti in Galleria, sappiamo di tre onces di azzurrite consegnate al pittore per questa “*Pietà della*

persino una riproduzione del *Tondo Doni* di Michelangelo dipinta nel 1620⁵⁸.

La copiatura di un prototipo di Leonardo, o presunto tale, si inserisce, dunque, perfettamente nell'itinerario artistico di Valerio Marucelli. Oltre a questi indizi circostanziali, se ne segnalano alcuni più significativi, di natura stilistica, riconoscibili in quei particolari della *Madonna con i bambini che giocano* che si scostano maggiormente dal linguaggio leonardesco, come il modo di tracciare i contorni dei lineamenti del bambino in primo piano a destra. Ci ricorda da vicino quello impiegato da

Marucelli per delineare le fattezze di *Vincenzo Borghini* nel ritratto dipinto per l'Accademia del Disegno nel 1596⁵⁹, che deriva da una immagine di mano di Francesco Morandini⁶⁰.

Si traggono indizi anche dal ductus del paesaggio nella *Madonna con i bambini che giocano*, paragonabile a quello che fa da sfondo alla *Santa Maria Maddalena in estasi* eseguita da Marucelli nel 1610 (Fig. 4) per la serie di trentadue tele commissionate da Cristina di Lorena per il monastero de las Descalzas Reales, che la regina Margherita d'Austria aveva costruito a Valladolid⁶¹. Un altro buon termine

cappella del G. principe ne' Pitti" (ASFi, GM 261, c. 39d). La data della collocazione "nella Cappella nuova del appartamento del serenissimo Gran Principe e sua Serenissima sposa al piano di sopra" di Palazzo Pitti, è attestata da una ricevuta di Michele Caccini del 4 agosto 1608 (ASFi, GM 285, c. 128, citata in Benassai, 2006, p. 80, nota 89).

⁵⁸ L'inventario a capi della Guardaroba medicea ricorda una "Madonna copiata da quella di Michelagnolo Buonarroti ch'è in un tondo", ricevuta da Valerio Marucelli il 27 agosto 1620 e consegnata al guardarobiere di Palazzo Pitti "per servizio della Serenissima" il giorno 16 del mese successivo (*Questo libro in carta pecora coregge turchine intitolato Inventario Generale segnato B, è della Guardaroba Generale del Ser.mo Grand Duca Cosimo secondo [...]*, 1618-1624, ASFi, GM 373, c. 177s e 203d, citate in Cecchi, Alessandro, "Il Tondo Doni agli Uffizi", In *Il Tondo Doni di Michelangelo e il suo restauro* (Firenze, Galleria degli Uffizi, dal 7 dicembre 1985), *Gli Uffizi. Studi e Ricerche*, 2 (1985), pp. 39, 47 nota 20; in Barocchi e Gaeta Bertelà, 2002, I, nota 588). La "copia d'una Madonna di Michelagnolo Buonarroti" è rammentata anche in un accredito di ottanta scudi, registrato il 2 settembre 1620 sul conto di Marucelli con la Guardaroba (*Questo libro in carta pecora coperto di corame giallo segnato C secondo intitolato Debitori et Creditori, è della Guardaroba del Serenissimo Gran Duca di Toscana Cosimo secondo [...]*, 1619-1620, ASFi, GM 374, c. 42d). Vedi anche Benassai, 2006, pp. 71, 80, nota 91; Vannugli, 2019, p. 110, nota 62.

⁵⁹ Firenze, Accademia delle Arti del Disegno, deposito della Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 2409, olio su tela, cm. 66x50, con in alto l'iscrizione "DON VINCENTIO BORG.NI LT. 1562" (data dell'insediamento nella carica di primo luogotenente dell'Accademia del Disegno). Fa parte di una serie di ritratti dei luogotenenti commissionate nel 1596 dal luogotenente Francesco Maria Ricasoli Baroni. Le tele, acquistate il 15 maggio (*Questo libro è intitolato giornale e ricordi segnato C il quale è dell'achademia del disegno [...]*, 1595-1609, ASFi, Accademia del Disegno 28, c. 3r), furono affidate ai pittori dal provveditore Scipione Stradano il 2 giugno 1596 (ivi, c. 50v, citata in Cavallucci, Camillo Jacopo, *Notizia storica intorno alle Gallerie di quadri antichi e moderni della R. Accademia delle Arti del Disegno in Firenze*, Firenze: Tipografia del Vocabolario, 1873, p. 22, n. 4). Cfr. Mosco, Marilena, In *Il primato del disegno*, 1980, p. pp. 139-140, n. 295; Benassai 2006, pp. 69, 78 note 58-59; Vannugli, 2019, p. 85, nota 15, fig. 6 (con ulteriore bibliografia).

⁶⁰ Per il *Ritratto di Vincenzo Borghini con due statuette in mano*, dipinto nel 1570 da Francesco Morandini (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. n. 1755, olio su tavola, cm. 39,5x29,5, con l'iscrizione "AN. AET. LV."), vedi Giovannetti, Alessandra, *Francesco Morandini detto il Poppi*, Firenze: Edifir, 1995, pp. 80-81, n. 7, 124 fig.13.

⁶¹ Valladolid, Monasterio las Descalzas Reales, olio su tela, cm. 198x129. Questa "santa Maria Maddalena in estasi con il cielo aperto della Cantiga", commissionata "a messer Valerio Marucelli", è rammentata il 17 maggio 1610 in un "Ricordo di Storie che si daranno a fare alli apie nominatj Pittori che si fanno fare [...] per la Regina di Spagna per un ministero che fa [...]" (in *Copie di lettere della Guardaroba*, 1608-1620, ASFi, GM 293, c. 190v). Il pittore ricevette un primo acconto di quindici scudi per la tela il 23 luglio (citato in due libri contabili della Guardaroba granducale ASFi, GM 303, c. 39v; GM 305, c. 57v) e un saldo di venticinque scudi il 13 dicembre (ASFi, GM 311, c. 9s). Il totale di quaranta scudi fu accreditato sul conto di Marucelli il giorno 22 dicembre, sempre del 1610, "per valuta

di confronto, ancora più calzante, è lo scorcio di paesaggio sul fondo di una delle copie della *Strage degli Innocenti* dipinte dal pittore fiorentino, conservata nello Snite Museum of Art dell'università di Notre Dame⁶² (Fig. 5). Qui egli traduce in forme compatte i contorni brumosi dei colli più lontani dell'originale⁶³. L'interesse per le vedute in questi dipinti combacia perfettamente con la notizia tramandata da Filippo Baldinucci, che incluse Marucelli tra i pittori che si erano accostati alla maniera di un paesaggista fiammingo di nome Adriano attivo a Firenze nel primo Seicento⁶⁴.

Rimangono opportune, prima di concludere, alcune riflessioni sulla possibile fonte di ispirazione per la *Madonna con i bambini che giocano* di Valerio Marucelli. Vale la pena di accennare ai dipinti di soggetto simile attribuiti a Leonardo da Vinci che appartenevano alle collezioni medicee dell'epoca, anche se è impossibile stabilire con certezza se possano essere serviti da prototipo. "Una Vergine con Nostro Signore e uno agnellino, di mano la testa di Sanaj lungo braccia 5/6 e largho braccia 2/3 incirca et il resto di Lionardo da Vinci", con una cornice tinta di nero con ritocchi d'oro, è ricordata nella Tribuna degli

d'un quadro da braccia 3 o/2 entrovj una santa Maria Maddalena in estasi con dua putti" (ASFi, GM 311, inserto 1, c. 3v). Il quadro fu spedito in Spagna nell'estate del 1611, insieme alle altre tele della serie (Goldenberg Stoppato, Lisa, In *La morte e la gloria. Apparati funebri medicei per Filippo II di Spagna e Margherita d'Austria* (Firenze, Cappelle Medicee, 13 marzo-27 giugno 1999), Livorno: Sillabe, 1999, pp. 50-67 e, per la tela di Marucelli, p. 65; idem, In *Glorias effimeras. Las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria* (Valladolid, Sala Municipal de Exposiciones del Museo de la Pasión, 27 ottobre 1999-9 gennaio 2000), Madrid: Sociedad Estatal por la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, pp. 86-111 e per il dipinto di Marucelli, pp. 95 fig. 21, 109). Vedi anche Benassai, 2006, pp. 69, 77 nota 54; Vannugli, 2019, pp. 101-103, 102 nota 48, figg. 16-17 (con ulteriore bibliografia). Vannugli ha riconosciuto uno studio preparatorio per il teschio e il crocifisso in primo piano (London, British Museum, inv. n. 1946,0713.777, matita nera e bianca su carta azzurra, mm. 200x301, con le iscrizioni "Marucelli" lungo il margine sinistro e "Valerio Marucelli,/Pittore Fiorent.no sul controfondo).

⁶² South Bend (Indiana), University of Notre Dame, Snite Museum of Art, inv. 53.6, olio su rame. 39x59,5. Rammentata come copia antica dal dipinto degli Uffizi da Silla Zamboni (*Ludovico Mazzolino*, Milano: Silvana, 1968, p. 43 sub n. 26); attribuita alla scuola del Mazzolino da Burton Fredericksen e Federico Zeri (*Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge: Harvard University, 1972, p. 140); e connessa con i documenti che ricordano una delle copie di mano di Marucelli da Carla Bernardini (In *Palazzo Vecchio*, 1980, p. 264, sub n. 492). Vedi anche Benassai, 2006, pp. 70, 80 nota 84; Vannugli, 2029, p. 96, 96 nota 42, 97 fig. 12.

⁶³ Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 1350, olio su tavola, cm. 45x65. Acquistata dal cardinale Ferdinando de' Medici nel 1587, proveniva dalla raccolta del defunto cardinale Luigi d'Este che l'aveva ereditata dallo zio cardinale Ippolito d'Este. Ricordata a Villa Medici sino al 1602, fu in seguito portata a Firenze. La tradizionale attribuzione al Mazzolino è stata messa in discussione dalla critica moderna che ha optato per un riferimento alla Scuola ferrarese e una datazione entro il 1525. Vedi Zamboni, 1968, pp. 42-43, n. 26; Bernardini, In *Palazzo Vecchio*, 1980, p. 264, n. 492; Cecchi, Alessandro, In *Villa Medici. Il sogno di un cardinale. Collezioni e artisti di Ferdinando de' Medici* (Roma, Villa Medici, 1999-2000), Hochmann, Michel (ed.), Roma: De Luca, 1999, pp. 246-247, n. 58; Cecchi, Alessandro e Gasparri, Carlo, *La Villa Médicis*, 4, *Le collezioni del cardinale Ferdinando. I dipinti e le sculture*, Roma: Académie de France à Rome, 2009, pp. 86-87, n. 88.

⁶⁴ Baldinucci, Filippo, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze: Franchi, Matini, Manni, 1681-1728, Ranalli, Francesco (ed.), Firenze: Batelli, 1845-1847, III, 1846, p. 723. Miles Chappell (Cili, Adriano, In *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1960- [...], XXV, p. 509), ha collegato questa notizia ai cenni al pittore "Adriano di Pietro Cili fiammingo", attivo nella bottega di Ludovico Cardi detto il Cigoli, ritrovati nei libri contabili dell'Accademia del Disegno di Firenze.



Fig. 4 - Valerio Marucelli, *Santa Maria Maddalena in estasi*, Valladolid, convento de las Descalzas Reales.

Uffizi da un inventario stilato nel 1589⁶⁵. È rammentata anche nell'inventario della Galleria redatto nel 1638, nel quale la tavola è attribuita a Leonardo⁶⁶. Non è, comunque,

scontato che la Vergine sia sempre rimasta in questa sede, perché un “quadretto di Leonardo da Vinci stimato da valenti pittori rarissimo” fu mandato alla Guardaroba il 6 luglio 1611 dalla camera di Cosimo II de' Medici, con l'ordine che il guardarobiere maggiore lo facesse “mettere nella Tribuna”⁶⁷. L'inventario degli Uffizi iniziato nel 1704 specifica che la Madonna era raffigurata in un paesaggio “a sedere sopra un masso” e teneva “con ambe le mani Gesù Bambino nudo che scherzava con una pecorina”⁶⁸.

Un'altra Madonna di Leonardo si trovava nella raccolta del principe Giovan Carlo de' Medici (1611-1663), fratello del granduca Ferdinando II. È descritta nel 1637 come “uno quadretto a' canto al letto entrovi una Madonna con Nostro Signore in braccio di mano di Lionardo da Vinci” nell'inventario degli arredi della Villa di Mezzomonte⁶⁹, dimora acquistata da Giovan Carlo nel 1630 e rivenduta nel 1644⁷⁰. Il quadro fu trasferito in seguito nella residenza urbana del principe, il ‘Casino’ di via della Scala. Figura con la stessa attribuzione in un inventario del ‘Casino’ redatto nel 1647, nel quale si specifica sia che si trattava di un'opera su tavola, sia che

⁶⁵ Vedi l'*Inventario di tutte le figure, quadri, et altre cose della Tribuna, cominciano da man' destra della porta da basso*, 1589, Biblioteca degli Uffizi, ms. 70, c. II, trascritto in Gaeta Bertelà, Giovanna, *La Tribuna di Ferdinando I de' Medici. Inventari 1589-1631*, Modena 1997, p. 17, n. 172; citato in Fumagalli, 2019, pp. 170-171, nota 4.

⁶⁶ *Inventario della Galleria, Tribuna e altre stanze, consegnato a Bastian' Bianchi come custode di essa, fatto questo dì su detto, 9 di dicembre 1638, [...]*, Biblioteca degli Uffizi, ms. 76, c. 12r, citato in Barocchi e Gaeta Bertelà, 2005, I, pp. 73 nota 273, 579 n. 190; in Fumagalli, 2019, p. 171, nota 5.

⁶⁷ Vedi la lettera di Domenico Montaguto, segretario di camera di Cosimo II, al guardarobiere maggiore Vincenzo Giugni, 6 luglio 1611, nella filza senza titolo di affari diversi della Guardaroba, ASFi, GM 307, c. 972=vecchio n. 541.

⁶⁸ Biblioteca degli Uffizi, ms. 82, c. 140, n. 1140, trascritto in Fumagalli, 2019, p. 171, nota 6. Questi particolari combaciano con quelli di un dipinto attribuito a Cesare da Sesto, conservato oggi nel Museo Poldi Pezzoli (inv. n. 1617/667, olio su tavola, cm 37x30), che Alessandro Conti aveva già segnalato per la somiglianza alla Madonna di Leonardo nella veduta della Tribuna di Benedetto de Greyss (Conti, In *Palazzo Vecchio*, 1980, p. 301, sub n. 617).

⁶⁹ *Inventario delle Masserizie di Mezzomonte fatto questo dì 2 agosto 1637 dal S.r Geri Ubaldini presente il signor Francesco Conti guardaroba, scritto da me Lodovico Barabesi*, ASFi, Scrittoio delle Regie Possessioni 4279, c. 6v, trascritto in Fumagalli 2019, p. 174, nota 20.

⁷⁰ Carocci, Guido, *I Dintorni di Firenze*, Firenze: Galletti e Cocci, 1906-1907, II, 1907, pp. 256-257



Fig. 5 - Valerio Marucelli, *Strage degli Innocenti*, South Bend, Notre Dame University, Snite Museum of Art, inv. n. 53.6.

il Bambino teneva in mano “un passerino”⁷¹. La Madonna “di mano di Lionardo da Vinci” è rammentata anche nella ricognizione degli arredi del ‘Casino’, stilata nel 1663 dopo la morte di Giovan Carlo, dove si ricorda anche una “vista di paesino”⁷². Questo particolare è riportato anche dalla stima dei quadri con-

servati in questa sede, che assegnò il valore di 60 ducati a questo “quadretto in tavola” di Leonardo⁷³. Poiché i beni del principe Giovan Carlo furono venduti all’asta per saldare i debiti che aveva lasciato, si può ipotizzare che la tavola sia andata dispersa durante questo triste epilogo⁷⁴.

⁷¹ *Inventario delle Masserizie del Giardino di Via della Scala del Serenissimo Prencipe Cardinale Gio. Carlo sotto la custodia di Lorenzo Cerrini guardaroba di detto luogo, [...] il dì primo di gennaio 1646 ab Incarnatione [=1647]*, ASFi, Scrittoio delle Regie Possessioni 4279, c. 41r, citato in Fumagalli 2019, p. 174, nota 20.

⁷² *Inventario e Recognizione delle Masserizie che si trovano al Casino di Via della Scala, 1663*, ASFi, Miscellanea medicea 31, inserto 10, c. 8v, citato in Fumagalli 2019, p. 174, nota 20: “Un quadretto in tavola a canto al letto, entrovvi una Madonna con nostro signore che tiene un passerino in mano, con vista di paesino, di mano di Lionardo da Vinci, con ornamento liscio, dorato, con cordone e nappa di seta turchina e gialla.”

⁷³ *Stima di Quadri che si ritrovano nel Casino di via della Scala del Serenissimo Signore Principe Cardinale Giovan Carlo di gloriosa memoria, 1663*, ASFi, Mediceo del Principato 2697, ins. 3, c. 58v, citato in Fumagalli 2019, p. 174, nota 20 (con il numero di carta errato).

⁷⁴ Per ulteriori notizie sulla dispersione della collezione di Giovan Carlo de’ Medici, vedi Mascalchi, Silvia, “Anticipazioni su Mecenateismo del Cardinale Giovan Carlo de’ Medici e suo contributo alle collezioni degli Uffizi”, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una Galleria, Convegno internazionale di studi. Fonti e Documenti*, Firenze: Centro 2p, 1982, pp. 41-82.

L'ATTO di donazione dei manoscritti di Leonardo da Vinci alla Biblioteca Ambrosiana, censito dai repertori con il titolo: *Istrumento della donazione di dodici manoscritti di Leonardo da Vinci fatta alla Biblioteca Ambrosiana di Milano da Galeazzo Arconati, a mezzo del suo procuratore Cristoforo Sola, in data 21 gennaio 1637*¹ (d'ora in poi *Istrumento*), è la versione a stampa, con aggiunte e integrazioni, di due successivi atti, rogati a Milano dal notaio Matteo Croce il 13 e il 21 gennaio 1637. Si tratta di un documento fondamentale per la storia dei codici di Leonardo, in quanto fotografa la situazione di un consistente numero di essi, nel momento in cui stanno per passare di mano dal nobile milanese Galeazzo Arconati – che a sua volta li aveva acquistati fra il 1622 e il 1632 – alla biblioteca fondata dal cardinale Federico Borromeo, che li avrebbe custoditi fino al 1796, quando la calata dell'armata d'Italia di Napoleone avrebbe determinato per molti di essi la confisca e il trasferimento a Parigi.

L'esame dell'*Istrumento* è quindi molto importante, sia riguardo alla genesi del documento e agli aspetti materiali dei diversi testimoni, sia per il contenuto e i dati di contesto che reca con sé. Tutti elementi che saranno presi in considerazione in questa sede, tenendo conto delle novità emerse in fase di ricerca e incrociando le testimonianze contenute nella bibliografia pregressa.

¹ Cfr. Verga, Ettore, *Bibliografia vinciana, 1493-1930*, Bologna: Zanichelli, 1931, vol. I, pp. 73-74; Guerrini, Mauro, *Bibliotheca Leonardiana, 1493-1989*, presentazioni di Augusto Marinoni, Carlo Pedretti, Milano: Bibliografica, 1990, vol. I, p. 190. Chi scrive desidera ringraziare Margherita Melani (Nuova Fondazione Rossana e Carlo Pedretti), per le informazioni ricevute circa gli esemplari dell'*Istrumento* della stessa Fondazione e della Biblioteca Ambrosiana, e Nicola Raimondi (Biblioteca Panizzi), per il supporto ricevuto in merito ai confronti paleografici.

La donazione
Arconati dei
manoscritti
di Leonardo
da Vinci
alla Biblioteca
Ambrosiana
(1637)
Dall'inedito
documento
originale agli
esemplari
a stampa

ROBERTO MARCUCCIO



Codice sul volo degli uccelli
f. 6r

ESEMPLARI A STAMPA CONOSCIUTI E LORO LOCALIZZAZIONE

Gustavo Uzielli è stato il primo, nel 1884, a citare e pubblicare integralmente il testo dell'*Istrumento* in una delle versioni conservate presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano².

Secondo quanto scrive Uzielli, l'*Istrumento* emerse nel 1877-1878 circa, durante l'inventariazione dell'Archivio Sola-Busca-Serbelloni, effettuata da Alessandro Spinelli. In tale archivio se ne conservavano 80 copie, che "furono inviate, per opportuno consiglio del Marchese Girolamo D'Adda, alle principali Biblioteche nazionali e straniere"³.

Il documento è privo di note tipografiche, ma Uzielli ne distingue tre edizioni, tutte in 4° e con misure delle carte di circa 35x20 cm, uscite probabilmente a Milano dalla stamperia ducale dei Malatesta⁴.

La prima e più antica edizione – secondo l'autore – è composta da 8 cc. e sarebbe la più imperfetta dal punto di vista tipografico. La distribuzione del carattere tondo e corsivo all'interno del testo corrisponderebbe a quella di due esemplari, conservati rispetti-

vamente presso la Biblioteca Ambrosiana e la Biblioteca Panizzi, mentre si invertirebbe nelle altre due edizioni conosciute da Uzielli⁵.

La seconda edizione avrebbe la stessa consistenza della prima (8 cc.) e lo stesso corpo del carattere, mentre solo le prime due pagine sarebbero esattamente sovrapponibili per la quantità di testo.

La terza e ultima edizione descritta da Uzielli, sarebbe la più recente – risalendo all'epoca di Giuseppe Antonio Arconati Visconti (1698-1763), discendente del donatore dei manoscritti e protettore di Goldoni – ed è formata da 6 cc., di cui l'ultima carta bianca, e con i caratteri di stampa in corpo minore.

Da un'indagine – che consideriamo ancora incompleta – condotta in archivi e biblioteche in Italia e all'estero, risulta l'esistenza di una quarta edizione, quindi una in più rispetto a quanto noto finora, che allo stato attuale degli studi risulta di difficile datazione. In sintesi, ad ora sono nove gli esemplari conosciuti, qui citati e sommariamente descritti, adattando la classificazione di Uzielli⁶.

² Cfr. Uzielli, Gustavo, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci. Serie seconda*, Roma: Tip. Salviucci, 1884, pp. 235-254. Per la storia della Biblioteca Ambrosiana nel periodo qui considerato, vedi Paredi, Angelo, *Storia dell'Ambrosiana*, [Vicenza]: N. Pozza, 1981; *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Cinisello Balsamo: Pizzi, 1992.

³ Uzielli, 1884, p. 451.

⁴ La Biblioteca Ambrosiana, sulla scia di altre grandi istituzioni religiose o laiche del periodo della Controriforma, si era dotata, a partire dal 1615, di una propria tipografia, affidata nel tempo, tramite convenzioni, a diversi stampatori milanesi. Nel periodo in cui fu stipulata la donazione di Galeazzo Arconati, gli stampatori della Tipografia Ambrosiana risultano essere Giovanni Ambrogio Sirtori (5 ottobre 1635) e Pietro Panone (dal 25 settembre 1635 e per cinque anni). Cfr. Marcora, Carlo, "Il Collegio dei Dottori e la Congregazione dei Conservatori." In *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, 1992, pp. 185-217:196; Rodella, Massimo, "Fondazione e organizzazione della Biblioteca." In *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, 1992, pp. 121-147:136-144.

⁵ La descrizione delle tre edizioni dell'*Istrumento* si trova in Uzielli, 1884, pp. 449-451. Per un quadro aggiornato della situazione e la classificazione dei testimoni a stampa, vedi *infra*.

⁶ Fin dagli anni trenta del Novecento, era noto alla letteratura anche l'esemplare con localizzazione: Hoboken, New Jersey, John W. Lieb Memorial Library of Vinciana. Vedi Cobb Mabbott, Maureen (ed.), *Catalogue of the Lieb Memorial Collection of Vinciana*, Hoboken, New Jersey: Stevens Institute of Technology, 1936, p. 19, n. 76. Da recenti contatti con questa istituzione, chi scrive ha ricevuto la risposta che, attualmente, "this title is missing" (e-mail del 16 novembre 2022, ore 18:30). Un terzo esemplare della prima edizione, che ci è stato gentilmente

I – PRIMA EDIZIONE	
	I.1 – Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. S.P. 37, cc. 1r-8v, 4° (305x200 mm). ⁷
	I.2 – Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Mss. Regg. A 36/3, alleg. I, [8] cc., <i>in folio</i> (308x203 mm). ⁸ (Fig. 1)
II – SECONDA EDIZIONE	
	II.1 – Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. S.P. 37, cc. 9r-16v, 4° (305x210 mm). ⁹
III – TERZA EDIZIONE	
	III.1 – Lamporecchio, Nuova Fondazione Rossana e Carlo Pedretti, PP/SG/L5/94, [6] c., 4° (300x205 mm). Acquistato da Carlo Pedretti a Bologna il 15 marzo 1949, dal libraio Landi. ¹⁰
	III.2 – Milano, Biblioteca Ambrosiana, IV HIE E.VIII 118, 10 pp., 305x205 mm. ¹¹
	III.3 – Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. S.P. 37, cc. 17r-21v, 4° (305x210 mm). ¹²
	III.4 – Milano, Ente Raccolta Vinciana, OP 215, 12 pp., di cui bianche le pp. 11-12, <i>in folio</i> (31 cm). Dono di Luca Beltrami, 31 gennaio 1905. ¹³
	III.5 – Washington, National Gallery of Art, Library, Rare N44.L58 I88 1637, [6] cc., di cui bianca la c. [6], 310x216 mm. ¹⁴
IV – QUARTA EDIZIONE	
	IV.1 – Varsavia, Biblioteka Narodowa, Magazyn Starych Druków SD S.3.615 adl., [6] cc., di cui bianca la c. [6], 2°. ¹⁵ (Fig. 2)

segnalato da Margherita Melani quando il presente articolo era già chiuso, si trova in una collezione privata ed è citato in questa stessa sede da Carla Federica Gütermann, nel contributo *Leonardo da Vinci nella biblioteca di Giovanni Piumati*.

⁷ Vedi Uzielli, 1884, pp. 449-451.

⁸ Vedi Marcuccio, Roberto (ed.), *Il fondo Venturi della Biblioteca Panizzi. Catalogo*, Bologna: Pàtron, 2001, p. 138.

⁹ Vedi Uzielli, 1884, pp. 449-451.

¹⁰ Vedi *WorldCat*, <https://www.worldcat.org/it/title/1259297187>, <5 dicembre 2022>.

¹¹ Vedi Bologna, Giulia (ed.), *Scritti su Leonardo nelle biblioteche milanesi. Castello sforzesco, 20 novembre-16 gennaio 1983*, Milano: Archivio storico civico e Biblioteca trivulziana, 1982, pp. 24-25.

¹² Vedi Uzielli, 1884, pp. 449-451.

¹³ Vedi Verga, 1931, vol. I, pp. 73-74; Guerrini, 1990, vol. I, p. 190.

¹⁴ Vedi *WorldCat*, <https://www.worldcat.org/it/title/78821250>; *National Gallery of Art, Library Catalog*, https://library.nga.gov/discovery/fulldisplay?docid=alma99942203504896&context=L&vid=01NGA_INST:NGA&lang=en&search_scope=MainLibrary&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=MainLibrary&query=any,contains,Istrumento%20della%20donazione%20di%20ododici%20manoscritti%20di%20Leonardo%20da%20Vinci%20fatta%20alla%20Biblioteca%20Ambrosiana%20di%20Milano&offset=0, <5 dicembre 2022>.

¹⁵ Vedi *WorldCat*, <https://www.worldcat.org/it/title/1259297187>; *Biblioteka Narodowa Katalog*, https://katalogi.bn.org.pl/discovery/fulldisplay?docid=alma991052902286805066&context=L&vid=48OMNIS_NLOP:48OMNIS_NLOP&lang=pl&search_scope=NLOP_IZ_NZ&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=LibraryCatalog&query=any,contains,Istrumento%20della%20donazione%20di%20ododici%20manoscritti%20di%20Leonardo%20da%20Vinci%20fatta%20alla%20Biblioteca%20Ambrosiana%20di%20Milano&offset=0, <5 dicembre 2022>.

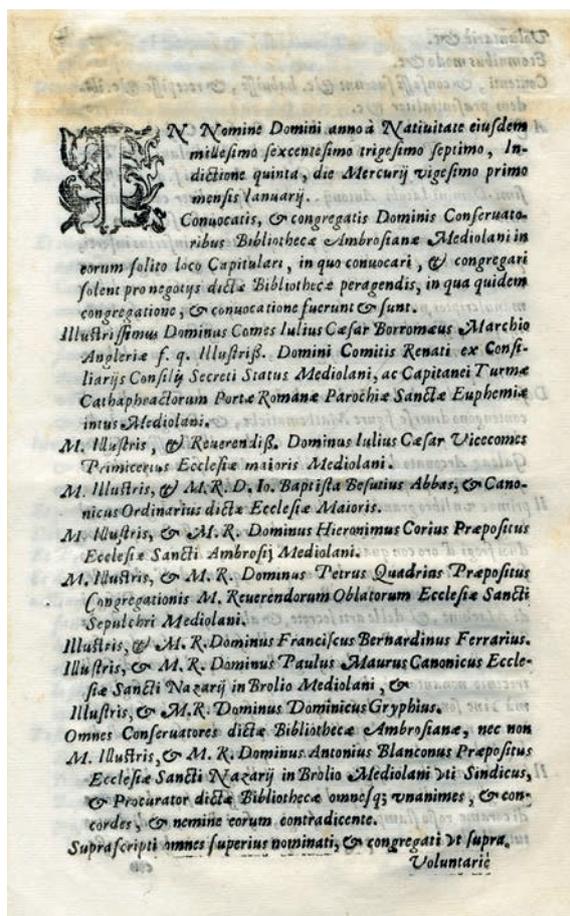


Fig. 1 - Istrumento della donazione Arconati, esemplare I.2, c. [IR] (Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Mss. Regg. A 36/3, alleg. 1)

L'INEDITO DOCUMENTO ORIGINALE

Oltre a una più precisa e completa descrizione degli esemplari a stampa dell'*Istrumento*, la ricerca che qui si presenta ha permesso di risalire alla documentazione manoscritta collocata a monte dello stesso atto già noto nella sua versione a stampa.

Presso l'Archivio di Stato di Milano abbiamo infatti rintracciato, fra gli atti del notaio Matteo Croce, un vero e proprio dossier dedicato alla donazione Arconati¹⁶. Esso si compone di 20 cc., contenenti le seguenti sezioni:

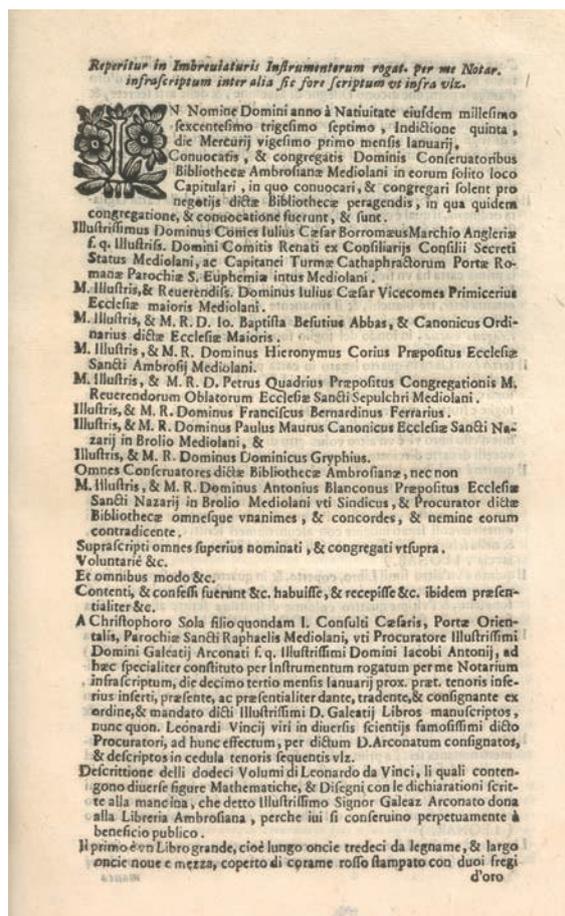


Fig. 2 - Istrumento della donazione Arconati, esemplare IV.1, c. [IR] (Varsavia, Biblioteka Narodowa, Magazyn Starych Druków SD S.3.615 adl.)

- 1) Copia in bella dell'atto rogato il 13 gennaio 1637, con *signum tabellionis* (7 cc., di cui bianca la c. 7);
- 2) Imbreviatura (minuta) della descrizione in italiano dei dodici codici vinciani (allegato "A", 3 cc., di cui bianca la c. 3v);
- 3) Copia in bella del testo latino che descrive la decisione di Arconati di donare i codici alla Biblioteca Ambrosiana e ne elogia la generosità e la magnanimità (allegato "B", 2 cc.);
- 4) Testimonianza in italiano di Giacomo

¹⁶ Milano, Archivio di Stato, Fondo Notarile, serie "Atti dei notai", sottoserie Croce Matteo (1597-1641), busta 23690.

Antonio Annone del rifiuto di Arconati di vendere il Codice Atlantico al re d'Inghilterra (2 cc., di cui bianca la c. 2v);

- 5) Testo a stampa dell'epigrafe da collocarsi presso la Biblioteca Ambrosiana a ricordo della donazione (allegato "C", 1 c.);
- 6) Imbreviatura (minuta) dell'atto rogato il 21 gennaio 1637 (5 cc.).

Come già si evince dall'*Istrumento* a stampa, dove però i due documenti sono pubblicati in ordine cronologico inverso, il primo atto della donazione fu rogato il 13 gennaio 1637. A questo, se ne aggiunse un secondo, recante le stesse disposizioni, rogato in coincidenza della solenne cerimonia pubblica della donazione, avvenuta il 21 gennaio 1637. In tale occasione, l'atto fu dato alle stampe per permetterne una più ampia diffusione, data l'importanza dell'oggetto. Ciò sarebbe avvenuto nello stesso gennaio del 1637, per fare circolare il contenuto dell'atto fra i partecipanti alla cerimonia della donazione, e anche con edizioni successive, che giustificherebbero l'esistenza di quattro diverse versioni a stampa. A causa di questa ulteriore funzione di comunicazione pubblica della donazione, l'*Istrumento* a stampa riporta, a integrazione dell'atto originale, la testimonianza in italiano di Giacomo Antonio Annone e il testo dell'epigrafe a ricordo della donazione.

L'esame della documentazione manoscritta, conservata presso l'Archivio di Stato di Milano, ha anche fornito possibili elementi di conoscenza circa la genesi e gli autori materiali dell'atto. Se infatti le sezioni 1, 3, 4 e 6 del documento denunciano una origine legata all'ambito del notaio Matteo Croce, che ha ufficialmente rogato l'atto, la sezione 2, con la minuta della descrizione dei codici vinciani (Fig. 3), mostra una mano che, a parere di chi scrive, potrebbe essere assimilabile a quella che opera nei mss. H 227 inf. della Biblioteca Ambrosiana e Barberiniano latino 4332 della Biblioteca Apostolica Vaticana: due testimoni di grande importanza per lo studio della ricezione di Leonardo su cui, ancora oggi, sono molti gli interrogativi aperti¹⁷.

Si considerino in particolare il modo di vergare l'articolo "Il" ad inizio di paragrafo, la "è" accentata, gli archi regolari e spesso decrescenti che formano la "m" minuscola, le parole "fogli", "disegni", e in generale l'occhiello della "g" minuscola. Si tratta qui di una grafia dal *ductus* molto corsivo, mentre quella dei due manoscritti citati è più posata, ma le analogie rimangono significative.

L'estensore della descrizione dei codici vinciani potrebbe dunque essere identificato in Luigi Maria Arconati, figlio naturale di Galeazzo¹⁸. Tale ipotesi è rafforzata dal fatto che

¹⁷ Impossibile in questo contesto dare una disamina completa del progetto di Cassiano Dal Pozzo; tra la numerosa bibliografia dedicata si segnalano: *The Fabrication of Leonardo da Vinci's Trattato della pittura with a scholarly edition of the Editio Princeps (1651) and an annotated English translation*, edited by Claire Farago, Janis Bell, Carlo Vecce, with a foreword by Martin Kemp, Leiden e Boston: Brill, 2018, 2 voll.; *Leonardo e il Rinascimento nei codici napoletani. Influenze e modelli per l'architettura e l'ingegneria*, catalogo della mostra (Napoli, Biblioteca Nazionale, 12 dicembre 2019-13 marzo 2020) a cura di Alfredo Buccaro e Maria Rascaglia, [Poggio a Caiano (PO)]: CB edizioni grandi opere; [Napoli]: CIRICE - FedOA Federico II University Press, [2020], con bibliografia precedente.

¹⁸ Il figlio naturale di Galeazzo, Francesco Arconati (1600 ca.-dopo il 1644), entrò nell'Ordine domenicano, prendendo i voti definitivi nel 1626 e assumendo il nome di Luigi Maria. Grazie all'interessamento del padre, Luigi Maria Arconati entrò nella cerchia del cardinale Francesco Barberini e di Cassiano Dal Pozzo e fu incaricato di eseguire per il cardinale copie delle opere di Leonardo possedute dal padre, copie ora conservate presso la Biblioteca Ambrosiana (ms. H 227 inf.), oltre a redigere un trattato di idraulica sulla base degli appunti leonardeschi, intitolato dall'autore *Del moto e misura dell'acqua* (ms. Barb. lat. 4332 della Biblioteca Apostolica Vaticana). Cfr. Carando, Simona, "Arconati, Francesco." In *Dizionario biografico degli italiani*, 4: *Arconati-Bacareda*, Roma: Istituto

A.
 1637 ~~Arconati~~ ~~Genaro~~
 Descrizione della dodici libri usquani, di Leonardo
 da Vinci, quali contengono diverse figure mate-
 matiche, et disegni con le dichiarazioni scritte
 alla maniera di quelli L. M. M. P. Paley Acco-
 nato dono alla Libreria Ambrosiana, perche
 vi si conservano perpetuamente a benefi-
 cio publica.
 Il primo, e un libro grande, cioè longo onze
 dodici di legname, et largo onze nove, e
 coperto di corame rosso stampato con
 due fisci d'oro con quattro arme d'aquile,
 e leoni, et quattro fiorami tanto d'una parte,
 quanto dell'altra esteriormente, con lettere
 d'oro d'ambue le parti, et dicono Disegni di
 Machine, et delle arte secreti, et altre cose
 di Leonardo da Vinci, raccolti da Pompeo
 Leoni, nella se' lenna vi sono sette fiorami
 d'oro, con quattordici fisci d'oro, il qual libro
 e di foglie ^{del spogliato} trecento nonanta tre di carta
 reale, per rispetto ^{dei} ma se ne sono altre
 foglie ^{sei} ~~compa~~ di più ^{rotte} ~~non~~ ^{le} ~~spogliate per errore~~
 in che sono foglie in tutto n.º 399. nelle quali
 vi sono riposte diverse carte di disegni al
 n.º di mille sette cento cinquanta
 Il secondo, e un libro in foglio ordinario della

Fig. 3 - Istrumento della donazione Arconati, minuta della descrizione dei codici vinciani, c. [1r] (Milano, Archivio di Stato, Fondo Notarile, serie "Atti dei notai", sottoserie Croce Matteo (1597-1641), busta 23690, 1637, gennaio - Su concessione del Ministero della Cultura, n. 5646 - Riproduzione vietata)

sappiamo che in quegli anni Luigi Maria stava lavorando alle copie dei codici da inviare a Roma e che, probabilmente, nessuno meglio di lui conosceva nel dettaglio l'aspetto e il contenuto di tali preziosissimi manoscritti.

GALEAZZO ARCONATI E LA SUA DONAZIONE

Esponente di quel patriziato milanese che, nella Milano decimata dalla peste degli anni trenta del Seicento, sempre più era coinvolto nel governo della Lombardia spagnola, il conte Galeazzo Maria Arconati (1580 ca.-1649), cugino del cardinale Federico Borromeo, era un collezionista d'arte e dilettante d'architettura, tanto che fra i suoi incarichi vi era quello di rettore della Fabbrica del Duomo. Grande mecenate, oggi è noto in particolare per essere stato il proprietario e poi il donatore alla Biblioteca Ambrosiana di un nucleo consistente di codici di Leonardo da Vinci¹⁹. La donazione di Galeazzo Arconati giunge alla Biblioteca Ambrosiana alla fine del primo trentennio dalla sua istituzione, proprio quando, come aveva previsto il fondatore Federico Borromeo, la consapevolezza dell'uti-

lità della Biblioteca avrebbe cominciato a diffondersi fra i milanesi, indirizzando verso di essa il frutto della generosità dei più illuminati e facoltosi fra loro²⁰. Arconati, residente a Porta Nuova, ma proprietario della splendida dimora di Castellazzo, presso Bollate, con atto del 13 gennaio 1637, poi pubblicamente confermato il 21 gennaio dello stesso anno, dona alla Biblioteca Ambrosiana – attraverso il suo procuratore Cristoforo Sola – dodici manoscritti vinciani, accolti solennemente nella sala capitolare della Biblioteca dagli otto conservatori, presieduti da Giulio Cesare Borromeo, con il tesoriere Antonio Bianconi in veste di cancelliere e il bibliotecario Antonio Olgiati in veste di testimone²¹.

Arconati aveva acquistato nel 1625 da Polidoro Calchi – genero di Pompeo Leoni – il Codice Atlantico, che entrò così nella sua biblioteca²². Da testimonianze interne ed esterne all'*Istrumento*, risulta che nel 1630 Arconati avesse ricevuto forti pressioni da parte del re d'Inghilterra, affinché cedesse il preziosissimo codice vinciano per la somma di 1000 doppie d'oro – una cifra considerevole – e che il nobile milanese si fosse rifiutato, “dicendo che non voleva privare la Patria sua

della Enciclopedia italiana, 1962, p. 2, anche in https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-arconati_res-a-co3094a-87e6-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Dizionario-Biografico%29/, <6 dicembre 2022>; Pavese, Mauro, “Cassiano dal Pozzo, Nicolas Poussin e la prima edizione a stampa del *Trattato della Pittura* di Leonardo tra Roma, Milano e Parigi.” In *Tracce di letteratura artistica in Lombardia*, a cura di Alessandro Rovetta, Bari: Edizioni di Pagina, 2004, pp. [97]-133.

¹⁹ Su Galeazzo Arconati e la sua attività collezionistica, vedi Ferrario, Patrizia, *La regia villa. Il Castellazzo degli Arconati fra Seicento e Settecento*, prefazione di Alberto Grimoldi, Bollate Nirone: Rotary club, 1996, pp. 34-52. Per i rapporti con l'*entourage* di Francesco Barberini e Cassiano Dal Pozzo, vedi Carusi, Enrico, “Lettere di Galeazzo Arconato e Cassiano Del Pozzo per i lavori sui manoscritti di Leonardo da Vinci.” *Accademie e biblioteche d'Italia*, a. 3, n. 6 (giugno 1930), pp. [503]-518.

²⁰ Cfr. Panizza, Mario, “La crescita della Biblioteca dopo la morte del cardinale Borromeo.” In *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, cit., 1992, pp. 219-252:232.

²¹ Cfr. *ivi*, p. 236.

²² Uzielli, 1884, p. 222. Sul Codice Atlantico, le sue vicende dopo la morte di Leonardo, la donazione Arconati e il ruolo del testimone Giacomo Antonio Annone (per il quale vedi *infra*), cfr. Ratti, Achille (Pio XI), “Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci alla Biblioteca Ambrosiana.” In *Idem, Scritti storici*, introduzione di Paolo Bellezza, [Firenze]: Libreria editrice fiorentina, [1932], pp. [133]-160:[133]-146.

d'un tesoro tale, e quando ciò non fosse stato, ne avrebbe senz'altro interesse fatto dono a quella Maestà"²³.

La Biblioteca Ambrosiana, a cui Arconati aveva donato i codici vinciani, era già un'istituzione prestigiosa, visitata dai viaggiatori che transitavano per Milano. Era stata voluta da Federico Borromeo (1564-1631) nell'ambito di una più vasta campagna di ripresa della cultura cattolica, in un'Europa che dall'esterno era minacciata dall'Impero Ottomano e dall'interno, secondo il punto di vista cattolico, dall'attivismo delle chiese riformate.

Federico Borromeo si impegnò a dotare la biblioteca – che concepiva come vero e proprio centro di studio e di produzione culturale – di importanti e preziosi fondi librari, che fece reperire dai suoi emissari in viaggi in Europa e fuori, fino a raggiungere la ragguardevole entità di 6000 manoscritti e 30.000 edizioni a stampa, mentre i dati coevi o di poco successivi sono sicuramente sovrastimati²⁴. Spiccavano tra i fondi acquisiti gli antichissimi codici provenienti dall'Abba-

zia di Bobbio (nel 1606 furono acquisiti 75 manoscritti del VII-X secolo, fra cui alcuni preziosi "rescritti" dei sec. IV-VI, due dei quali saranno scoperti e pubblicati da Angelo Mai nel 1814-1815)²⁵ e la parte superstite della biblioteca dell'umanista e bibliofilo Gian Vincenzo Pinelli (1535-1601), fortunatamente scampata alla completa dispersione e ricca di tesori inestimabili, fra cui la famosa *Ilias picta ambrosiana* (sec.V-VI)²⁶.

Federico progettò la biblioteca con criteri moderni, "come una biblioteca a carattere generale, ossia volta allo studio di tutte le scienze che compongono il sapere universale"²⁷. I libri non sarebbero più stati incatenati ai plutei, come nelle biblioteche medievali, ma ordinati per formato in grandi scaffali a parete, chiusi nella parte inferiore, sul modello della biblioteca dell'Escorial, inaugurata nel 1584 da Filippo II di Spagna. Il Collegio dei Dottori, formato da otto giovani studiosi specializzati ciascuno in uno specifico ambito disciplinare e presieduti dal prefetto bibliotecario, era incaricato della produzio-

²³ *Istrumento*, c. [5v]. Sia qui che *infra* si cita il testo tramandato dall'esemplare della Biblioteca Panizzi. La testimonianza di Giacomo Antonio Annone sarà ripresa e commentata da Ettore Verga, che provò a dare un ragguaglio approssimativo in lire, per cui 1000 scudi d'oro corrispondevano a circa 20.000 al massimo 25.000 lire del 1905. Cfr. Verga, Ettore, "Intorno alla donazione dei codici di Leonardo, fatta da Galeazzo Arconati alla Biblioteca Ambrosiana (1637)." *Raccolta Vinciana*, fasc. I (gennaio-giugno 1905), pp. [59]-66:60.

²⁴ Per Federico Borromeo, "il suo ideale motto 'Collegisse iuvat', infatti, non si esauriva in un mero collezionismo bibliofilo o in un preziosismo erudito, bensì in una 'raccolta' d'eredità umana e spirituale" (Ravasi, Gianfranco, "Federico ideò questa Biblioteca Ambrosiana e la eresse." In *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, 1992, pp. 1-19:2). Ravasi sottolinea la "duplice originalità" dell'Ambrosiana: quella "del porsi come vero e proprio servizio pubblico" (*ivi*, p. 16), differenziandosi fortemente dalle analoghe istituzioni del tempo, e "una funzione dinamica di produzione culturale" (*ivi*, p. 19), che scaturiva dalla presenza, accanto alla biblioteca, della pinacoteca e del Collegio dei Dottori, per cui "il lavoro intellettuale fioriva dalla raccolta e dalla cura del patrimonio librario e museale e non si esauriva in esso" (*ibidem*). Una suggestiva descrizione della vita della Biblioteca Ambrosiana di quegli anni, ci giunge da una fonte letteraria illustre: il cap. XXII dei *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni.

²⁵ Cfr. Paredi, Angelo e Rodella, Massimo, "Le raccolte manoscritte e i primi fondi librari." In *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, 1992, pp. 45-88:47-49.

²⁶ La biblioteca di Pinelli fu acquisita nel 1608 in una singolare asta al prezzo di 3050 scudi, poi scesi a 3000 per l'esclusione degli stampati più recenti. Il prezioso carico fu poi trasportato a Milano alla fine del 1609 in 61 casse con le opere in latino e volgare e 11 con le opere in greco. Successivamente, una stima ha quantificato a 388 i codici greci e 276 (per difetto) i latini. Cfr. Paredi e Rodella, 1992, pp. 64-74, 85-87.

²⁷ Rodella, 1992, p. 129.

ne scientifica e del supporto ai frequentatori dell'istituto²⁸. La Biblioteca Ambrosiana, dal nome del santo patrono di Milano, fu istituita formalmente il 7 settembre 1607 e aprì al pubblico con una solenne e affollatissima cerimonia, l'8 dicembre 1609, giorno dell'Immacolata Concezione successivo alla festa di Sant'Ambrogio²⁹. A quel tempo, oltre l'Ambrosiana, in Europa le biblioteche pubbliche, cioè aperte ad ampie categorie di studiosi, erano solo due: la Biblioteca Bodleiana di Oxford (1602) e più tardi la Biblioteca Angelica di Roma (1614)³⁰.

L'ISTRUMENTO DELLA DONAZIONE ARCONATI

L'atto di donazione, così come ci è stato tramandato dall'*Istrumento* a stampa, che possiamo ritenere lo strumento di comunicazione pubblica voluto da entrambe le parti contraenti, si compone di diverse sezioni, redatte parte in latino, parte in italiano.

Esso si apre con l'elenco delle personalità che presenziarono all'atto il 21 gennaio 1637. Si tratta, oltre ai conservatori della Biblioteca, a Cristoforo Sola, procuratore di Galeazzo Arconati, e al notaio Matteo Croce, dei più alti prelati della Chiesa ambrosiana, a sottolineare l'importanza e la solennità della donazione. Segue, in italiano, la "Descrittione delli dodici volumi di Leonardo da Vinci, li quali con-

tengono diverse figure mathematiche, & disegni con le dichiarazioni scritte alla mancina, che detto Illustrissimo Signor Galeaz[zo] Arconato dona alla Libreria Ambrosiana, perché ivi si conservino perpetuamente a beneficio publico"³¹. Si noti l'espressa volontà di donare i manoscritti di Leonardo a una biblioteca dichiaratamente "pubblica", affinché vi si conservino a "beneficio publico".

Dopo la descrizione dei dodici manoscritti, che vedremo fra poco, si inserisce nell'atto una "scriptura" che elogia ulteriormente la generosità e la magnanimità del donatore, sottolinea le qualità straordinarie di Leonardo e ricorda il rifiuto di Arconati di vendere a caro prezzo il Codice Atlantico alla Corona d'Inghilterra³².

L'atto prosegue con la dichiarazione dei convenuti di porre in una sala della Biblioteca un'epigrafe che "renda imperituro" il ricordo di un dono tanto grande e con la trascrizione, in apposita pagina debitamente composta, del testo dell'epigrafe stessa (Fig. 4), che così recita in traduzione italiana:

Custodisci, o cittadino, i 12 volumi delle opere di Leonardo da Vinci, celeberrimo per la mano e l'ingegno. Galeazzo Arconati, ottimo cultore delle belle arti fra la tua nobiltà, rifiutate con animo regale le 3000 doppie d'oro che il re d'Inghilterra gli offriva per uno solo di essi, li consacrò alla Bi-

²⁸ Cfr. Marcora, 1992; Rodella, 1992, pp. 127-130.

²⁹ Cfr. Rodella, 1992, p. 126.

³⁰ Il confronto è comunque favorevole all'Ambrosiana, in quanto la Bodleiana privilegiava i professori e i licenziati dell'Università di Oxford, cui era strettamente legata e da cui dipendeva, mentre l'Angelica aveva sviluppato il proprio patrimonio in direzione settoriale (testi a carattere religioso e storico-letterario). Si può quindi convenire con Ada Annoni, quando afferma che "i confronti ancora accentuano l'unicità dell'Ambrosiana per la vastità e varietà dei suoi interessi, la spontanea liberalità dell'accoglienza, per la collaborazione agli studi offerta da bibliotecario e dottori" (Ada Annoni, "Le Costituzioni e i regolamenti." In *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, 1992, pp. 149-184:166).

³¹ *Istrumento*, c. [IV].

³² Cfr. *ivi*, cc. 3r-4r.

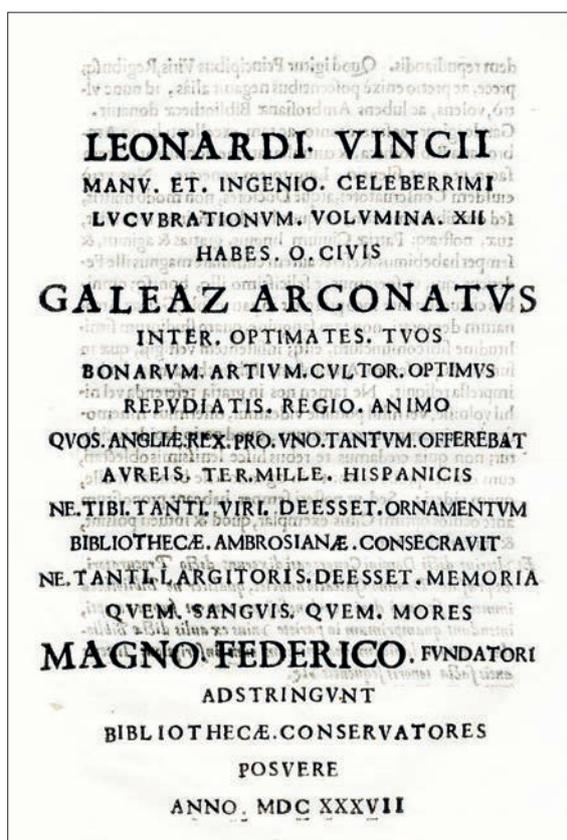


Fig. 4 - *Istrumento della donazione Arconati*, esemplare I.2, c. 4v (Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Mss. Regg. A 36/3, alleg. 1)

biblioteca Ambrosiana, affinché non ti venisse meno l'ornamento di un uomo tanto grande. Affinché non venga meno la memoria di un donatore tanto generoso, che il sangue e i costumi legano al fondatore Federico Borromeo, [questa epigrafe] i conservatori della Biblioteca posero nell'anno 1637³³.

In seguito viene inserita la clausola della concessione – da parte dei roganti – al “signor Arconati dell'utilizzo dei libri sopra descritti, di uno come di alcuni di essi, anche nella sua stessa dimora, come a lui paia opportuno, finché sarà in vita, e questo secondo la di lui volontà, [per l'esecuzione] della quale [i roganti] nel soprascritto e infrascritto *Istrumento* sono stati incaricati”³⁴.

Viene poi riportata, in italiano, la testimonianza di Giacomo Antonio Annone che, incaricato nel 1630 di proporre ad Arconati di cedere il Codice Atlantico per un'alta somma di denaro al re d'Inghilterra, ne ricevette un netto rifiuto, come già riportato, e che il nobile milanese avrebbe risposto nello stesso modo a successivi tentativi avanzati, sempre per conto della Corona inglese, dal governatore di Milano, duca di Feria. Tale testimonianza è firmata e datata da Annone, in presenza del notaio e dei testimoni, il 18 dicembre 1636³⁵.

L'atto si conclude riportando il testo del primo rogito siglato il 13 gennaio 1637, che già includeva l'oggetto e le condizioni della donazione³⁶.

Come già ricordato, l'*Istrumento* elenca e descrive in italiano i dodici manoscritti, partendo dal Codice Atlantico e procedendo dai codici di dimensioni maggiori ai formati più piccoli³⁷. Pur essendo questa sezione dell'*Istrumento* già stata pubblicata³⁸, la vorremmo riproporre in questa sede, sia per il suo inte-

³³ *Ivi*, c. 4v. Traduzione nostra.

³⁴ *Ivi*, c. [5r]. Traduzione nostra.

³⁵ Cfr. *ivi*, c. [5r-v].

³⁶ Cfr. *ivi*, c. [6r-8v].

³⁷ Cfr. *ivi*, c. [1v]-3r.

³⁸ Vedi Uzielli, 1884, pp. 237-243; Marinoni, Augusto, “I manoscritti di Leonardo da Vinci e le loro edizioni.” In *Leonardo. Saggi e ricerche*, presentazione di Achille Marazza, a cura del Comitato nazionale per le onoranze a Leonardo da Vinci nel quinto centenario della nascita (1452-1952), Roma: Istituto poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1954, pp. [229]-274:240-241.

resse intrinseco, sia perché l'esemplare della Biblioteca Panizzi, da cui citiamo, è arricchito dalle annotazioni autografe di Giovanni Battista Venturi (1746-1822), che ne fu il possessore³⁹.

Il primo è il Codice Atlantico,

un libro grande, cioè lungo once tredici da legname, & largo once nove e mezza, coperto di corame rosso stampato con duoi fregi d'oro con quattro arme d'aquile, e leoni, & quattro fiorami nelli cartoni tanto da una parte, quanto dall'altra esteriormente, con lettere d'oro d'ambe le parti, che dicono *Disegni di Machine, & delle arti secrete, & altre cose di Leonardo da Vinci, raccolti da Pompeo Leoni*, [...], il qual libro è di fogli trecento nonanta tre di carta reale per rispetto dello sfogliato, ma ve ne sono altri fogli sei di più dello sfogliato, sì che sono fogli in tutto num. 399 ne' quali vi sono riposte diverse carte di disegni al num. di mille sette centocinquanta⁴⁰.

Il secondo:

è un libro in foglio ordinario della grandezza della carta tagliata ordinaria, il qual è coperto d'asse con sopra la coperta di corame rosso stampato, con fregi, e fiori d'oro, & di dentro tutto il libro è di carta pergamena, & comincia in lettera rossa con queste paro-

le: *Tavola della presente, & seguita otto carte senza sfogliato, e poi comincia lo sfogliato, & la prima carta ha un fregio in cima, che dice *Eccellentiss. Prencipe &c.*, & lo sfogliato arriva sino a cento vinti fogli, de' quali sono [p]er scrittura ottanta sette, tre bianchi, & il rimanente di dise[g]ni diversi colorati, il primo de' quali comincia *Sfera solida*, e [l]'ultima, *Piramis laterata exagona vacua*, in fondo del foglio [s]ono scritte lettere greche che esprimono l'istesso⁴¹.*

Si tratta del manoscritto *De divina proportione* di Luca Pacioli, datato 14 dicembre 1498⁴². Esso tramanda, oltre al trattato omonimo, le 60 tavole leonardesche dei poliedri, disegnati ad acquerello a piena pagina. Tali disegni sono considerati la migliore copia degli originali vinciani, già di proprietà di Luca Pacioli e ritenuti dispersi, ma essi stessi denuncerebbero interventi di Leonardo nel disegno e nelle ombreggiature⁴³.

Il terzo è l'attuale manoscritto B dell'Institut de France,

un libro in quarto legato in carta pergamena, nella schie[n]a del quale si leggono le seguenti parole: *di LONARDO da VINCI* & è di fogli cento in punto, ma vi manca il primo, nel secondo vi sono alcune foglie e frutti di marene colorate. Nel corpo d'esso libro ha fogli 49. si trovano inserite cinque

³⁹ Ci riserviamo di pubblicare in altra sede la riproduzione e la trascrizione complete dell'*Istrumento* della Biblioteca Panizzi. Per G.B. Venturi e l'omonimo fondo, conservato presso la stessa Biblioteca, ci permettiamo di rimandare a Marcuccio, *Il fondo Venturi della Biblioteca Panizzi*, cit., 2001; Idem, "Venturi Giovanni Battista." In *Dizionario biografico degli italiani*, 98: *Valeriani-Verra*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 2020, pp. 640-642, anche in [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-venturi_\(Dizionario-Biografico\), <6 dicembre 2022>](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-venturi_(Dizionario-Biografico), <6 dicembre 2022>).

⁴⁰ *Istrumento*, c. [IV].

⁴¹ *Ivi*, cc. [IV]-2r.

⁴² Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. S.P. 6 (già F 170 sup.), con dedica a Giangaleazzo Sanseverino.

⁴³ Su tale ms., che non subì la requisizione da parte dei francesi, si veda il facsimile con breve introduzione di Augusto Marinoni: Pacioli, Luca, *De divina proportione*, Milano: Silvana, 1982, 2 voll.

carte di disegni varij per il più d'arme d'asta. Nel fine d'esso libro vi è un altro volumetto di figure varie Mathematiche, & uccelli di carte dieci otto, cucito dentro della mede[si]ma carta pergamena⁴⁴.

Il “volumetto di figure varie” è il Codice del volo degli uccelli, che sarà successivamente separato da esso. Lo stesso Venturi scrive a margine la lettera “B”.

Il quarto

è un libro dell'istessa grandezza e qualità, coperto di carta pergamena, come sopra, pure in quarto con disegni, e con le dichiarazioni, come sopra, di fogli cento quattordici, la prima del quale contiene una figura, che mostra un incastro d'acqua, & l'ultima contiene una figura di diversi circoli legati insieme con alcuni numeri scritti con il lapis rosso, & nella schiena, l'istesse parole: *di LEONARDO da VINCI*, & in faccia *LEONAR*⁴⁵.

Questo è il manoscritto A, come da nota marginale di Venturi.

Il quinto è un altro simil libro, coperto, & in quarto, come sopra, di fogli cinquanta quattro, nel primo de' quali vi sono disegni di varie teste buffonesche, & l'ultime quattro colonne di scrittura scritte alla roverscia, segnato nella schiena: *LEONARDO da VINCI*⁴⁶.

Questo è il Codice Trivulziano che, ripreso probabilmente da Arconati, non sarà portato

in Francia, in quanto sostituito con l'attuale manoscritto D, ed è attualmente conservato a Milano, presso l'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana.

Il sesto è il manoscritto E,

un libro in ottavo coperto di cartone bianco vecchio con sopra le seguenti parole: *Le carte sono di numero giusto 96. cioè nonanta sei*, e sotto un B maiuscolo da tutte due le parti con diversi numeri aritmetici, dentro del primo foglio vi sono cinque figure matematiche diverse, parte quadrate, parte tonde; nell'ultimo vi sono due figure humane con diverse linee, che le circondano; nelli cartoni, di dentro nel principio, & nell'ultimo, pure vi sono scritture dell'istessa mano come nel libro⁴⁷.

Anche qui Venturi riporta a margine la sigla “E”.

Il settimo

è un altro simil libro legato in cartone, come di sopra, di carte numero nonanta sei. La prima ha una figura mathematica nel cantone, nel rivolto del foglio, la qual dimostra la proportione di qualche peso; nell'ultimo nel margine vi è una figura che rappresenta un fiasco, nelli cartoni nel principio & ultimo di dentro vi è scrittura dell'istessa mano; nello sfogliato di fuori in cima del libro vi è in lettere maiuscole scritto *LEONAR*⁴⁸.

Si tratta del manoscritto F. Venturi traccia sul margine una lettera “i”, poi corretta in “F”.

⁴⁴ *Istrumento*, c. 2r.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ivi*, c. 2r-v.

⁴⁸ *Ivi*, c. 2v.

L'ottavo

è un altro libro legato in ottavo in cartone, come sopra scritto di fuori: *Le carte sono da numero 96. cioè nonanta sei, eccetto che vi manca il settimo, & dieci otto col suo compagno 31*, con in cima *LEONAR.* come gli altri duoi di sopra; il primo foglio è scritto, parte col lapis rosso, & nel roverscio ha diversi disegni, o figure, che mostrano essere girelle con pesi, nelli cartoni primo & ultimo, dentro vi è scrittura come nel libro, & riconosciuto mancano li detti tre fogli 7, 18 & 31⁴⁹.

Si tratta del manoscritto G, come da nota a margine di Venturi.

Il nono

è un libro in sedeci legato in carta pergamena nella schiena vi è scritto: *di LEONARDO da VINCI & [in] faccia LEONAR.* in lettera maiuscola, lo sfogliato del quale comincia dalla prima & ultima pagina, & termina nel mezzo, uno in fogli 46 & l'altro in fogli 47 nella prima carta d'una parte vi è un disegno di lapis rosso con dentro una medaglia, & in numero 33 & in fondo numero 48 l'ultimo foglio è scritto parte a caratteri rossi, parte a caratteri neri con in cima X.C.P.4 in fondo il numero 35⁵⁰.

Si tratta del manoscritto H, mentre la nota di Venturi riporta una "M".

Il decimo

è un altro simile di grandezza e legatura di fogli nonant'una; nella schiena vi è scritto:

di LEONARDO da VINC. Nel primo foglio vi sono diverse figure di triangoli con in cima duoi numeri, che denotano 44 alla roverscia, nell'ultimo foglio vi è una figura mathematica con diverse lettere, & un disegno d'una testa con armatura di lapis rosso⁵¹.

Si tratta del manoscritto I, come da nota a margine di Venturi.

L'undicesimo

è un altro libro in sedeci, legato in cartone turchino vecchio, che ha nel piede posto in lettere maiuscole *LEONAR.*, di carte nonanta quattro, il primo de quali ha duoi segni di figure mathematiche; nell'ultimo vi sono diversi numeri d'aritmetica con segni di partire per galera, & li cartoni primo, & secondo di dentro sono scritti in parte dalla mede[si]ma mano⁵².

Si tratta del manoscritto L, anch'esso con la sigla riportata da Venturi.

Il dodicesimo e ultimo

è un libro pure in sedeci con cartoni coperti di carta semplice gialletta, il quale non ha sfogliato, & pure è di carte nonanta quattro, nella prima carta vi sono diverse figure, e triangoli, & nell'ultima un disegno, che mostra duoi pali legati insieme; nel cartone primo di dentro, nel principio vi sono diverse figure mathematiche⁵³.

Si tratta del manoscritto M. Venturi riporta invece al margine la sigla "H".

Le note marginali di Venturi confermano

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² *Ivi*, cc. 2v-3r.

⁵³ *Ivi*, c. 3r.

il possesso e l'utilizzo di questo esemplare dell'*Istrumento* da parte del fisico reggiano. Lo scambio delle sigle "H" ed "M" farebbe pensare ad annotazioni fatte a memoria e non con i manoscritti vinciani sott'occhio, probabilmente dopo il rientro in Italia da Parigi (ottobre 1797) e quando, terminata anche la legazione in Svizzera (1801-1813), Venturi tornò in Italia e negli ultimi anni si dedicò allo studio e alla pubblicazione del materiale precedentemente raccolto⁵⁴.

Mancano nell'*Istrumento* i manoscritti C, D e K, consultati anch'essi da Venturi a Parigi, ma che non pervennero alla Biblioteca Ambrosiana attraverso la donazione Arconati del 1637. Confrontando l'ordine decrescente dei codici elencati nell'*Istrumento*, dal più grande (il Codice Atlantico), al più piccolo (il manoscritto M), con le sigle alfabetiche da "A" ad "N", attribuite ai manoscritti da Venturi mentre li consultava a Parigi, si è portati a ritenere che anche lo scienziato reggiano abbia voluto classificarli per formato, dal più grande (A) al più piccolo (M), escludendo il Codice Atlantico, a cui Venturi assegnò la "N", probabilmente perché, essendo conservato presso la Biblioteca Nazionale e non presso l'Institut de France come gli altri, fu consultato per ultimo.

CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE E POSSIBILI APPROFONDIMENTI

L'*Istrumento* della donazione Arconati rappresenta, come abbiamo cercato di dimostrare,

un passaggio importantissimo nella storia della trasmissione dell'eredità scritta di Leonardo. Esso riporta una descrizione dettagliata dei codici, prima della confisca napoleonica e delle successive mutilazioni che interessarono almeno tre di essi.

Documenta poi, nella complessa genesi del documento, nella solennità del tono e nella profusione degli allegati, il valore culturale e civico che la Milano del Seicento attribuiva a un atto così importante, che sembra mettere in una particolare luce la generosità e magnanimità del donatore, il conte Galeazzo Arconati, che pochi anni prima aveva respinto l'offerta di un ricco guadagno proveniente dalla vendita del Codice Atlantico, il più noto dei manoscritti vinciani, e il ruolo centrale che la Biblioteca Ambrosiana, di recente istituzione, rivestiva per la città di Milano, e non solo, grazie ai suoi ricchissimi fondi e alla volontà del fondatore, il cardinale Federico Borromeo, di assicurare a tutti gli studiosi un ampio e libero accesso a un così ingente e prezioso patrimonio.

Una volontà di comunicazione e valorizzazione di un inestimabile patrimonio grafico e testuale, che ci pare opportuno sottolineare per la sua modernità e i caratteri fondativi di una mentalità a lungo operante nel capoluogo lombardo, nel senso del valore marcatamente pubblico e comunitario, assegnato alle diverse manifestazioni della cultura.

Se poi fosse confermata a Luigi Maria Arconati la paternità della descrizione dei codici vinciani contenuta nell'*Istrumento*, ciò prove-

⁵⁴ Occorre qui solo ricordare che Venturi, oltre al celebre *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci* (Paris: 1797), aveva progettato – senza riuscirvi – di pubblicare in italiano tre ampi trattati sull'opera di Leonardo (meccanica, idraulica, ottica). Dedicò però al Vinciano le due memorie *Dottrine inedite di Leonardo Vinci intorno all'ottica* (1815 e 1818) e *Notizie autentiche della vita di Leonardo Vinci e d'altre sue opere oltre l'ottica* (1822), ora a Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Mss. Regg. A 34/2. Rimaste inedite, le due memorie furono poi pubblicate in De Toni, Giovanni Battista, *Giambattista Venturi e la sua opera vinciana. Scritti inediti e l'Essai*, Roma: P. Magliione e C. Strini successori E. Loescher, 1924, pp. 87-151.

rebbe che, nella Milano e nella Roma della prima metà del Seicento, vi fosse un esplicito interesse alla conoscenza e alla conservazione degli scritti e delle memorie legate a Leonardo.

Rimangono alcuni temi degni di approfondimento.

Uno studio più approfondito dell'atto originale, conservato presso l'Archivio di Stato di Milano, potrebbe fornire ulteriori importanti informazioni sulla genesi della donazione e su coloro che vi avevano preso parte, oltre a confermare o smentire le ipotesi avanzate in questa sede.

Un confronto dei caratteri, delle filigrane e dell'apparato testuale delle quattro edizioni dell'*Istrumento* potrebbe invece contribuire a una loro più precisa collocazione cronologi-

ca, a stabilirne l'esatta successione e le rispettive finalità.

L'estensione del censimento degli esemplari alle più importanti biblioteche italiane e straniere, potrebbe infine fornire un dato più attendibile sulla diffusione dell'*Istrumento* e delle rispettive edizioni.

Dobbiamo essere comunque riconoscenti a Giovanni Battista Venturi – di cui si sta celebrando il secondo centenario della morte – il quale, avendo studiato attentamente i codici di Leonardo presenti a Parigi e raccolto svariate testimonianze sul loro contenuto e la loro storia, ha contribuito a incrementare le nostre conoscenze su questo prezioso *Istrumento*, ricco di dati informativi sui codici vinciani e altrettanto carico di nuovi interrogativi.

TORINO, CAPITALE EUROPEA DI TALENTI ED ERUDITI

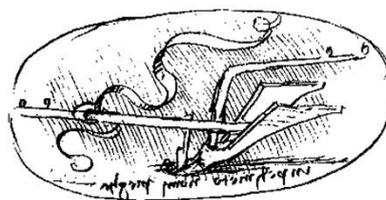
Nella seconda metà dell'Ottocento della Torino sabauda si assiste alla trasformazione radicale degli studi storici, letterari e scientifici e “al definitivo superamento della lunga, e per alcuni versi anche proficua, stagione dell'erudizione”¹ per arrivare ad “un approccio esegetico rigoroso” dovuto in larga misura all'impostazione metodologica seria e inflessibile indicata dal grande classicista tedesco Theodor Mommsen (1817-1903) che aveva trovato la “sua seconda casa” nell'Ateneo torinese. La Torino che egli frequentava, certamente per lavoro e per la fittissima rete di amicizie, è la Torino post Albertina, dalla quale la città aveva ereditato una decisa impronta culturale rivolta soprattutto all'espandersi degli studi storici, attivandosi con una stretta rete di scambi culturali tra filologi tedeschi e studiosi storico-giuridici del calibro di Georg Niebuhr, Karl Lachmann Carlo Promis, Gaspare Gorresio, Giuseppe Müller. Si andava quindi disegnando una nuova metodologia di approccio e di elaborazione dei contenuti, a seguito di una raccolta sistematica dei documenti, della loro classificazione, della loro contestualizzazione e della loro edizione critica. All'Accademia delle Scienze, centro culturale più vivace della città fino agli anni Quaranta, si sostituiva, sotto il nuovo sovrano Vittorio Emanuele II, l'Università² che aveva come insegnanti grandi illustri professori del calibro di Müller (1825-1895) e di Gorresio per le materie classiche,

¹ Giorcelli Bersani, Silvia, “Torino «la capitale d'Italie pour les études sérieuses». Corrispondenza Theodor Mommsen-Carlo Promis.” *Rivista Storica Italiana* 3, 2012, pp. 960-990; Ead. *Torino «capitale degli studi seri». Carteggio Theodor Mommsen-Carlo Promis*, Torino: Celand, 2014.

² Giorcelli Bersani, 2014, p. 30.

Leonardo da Vinci nella biblioteca di Giovanni Piumati

CARLA FEDERICA GÜTERMANN



Windsor
RL 12282

e di Ercole Ricotti per la Storia Moderna; uomini insieme ai precedenti che avevano e avrebbero fatto di Torino – come scrisse il Mommsen – la “capitale degli studi seri”. Attorno all’Ateneo esistevano altre istituzioni private quali la Biblioteca Reale, il Museo di Antichità, la Collezione egizia, le Quadreria reali e la Deputazione Subalpina di Storia e Patria. A corollario di questo fermento culturale si muoveva però un mondo di studiosi, intellettuali, professori e letterati che, insieme ai propri collaboratori, contribuivano a far conoscere Torino all’*intelligentia* europea, ridandole quella dignità che aveva smarrito all’indomani della perdita del ruolo di capitale d’Italia. Fu il loro metodo didattico-scientifico e il loro saper perseguire una ricerca storica, libera da quei vincoli nozionistici, a rendere Torino città europea.

LA DOTTA DIMENSIONE CULTURALE: IL MODUS OPERANDI DI PIUMATI

In questo *milieu* culturale di profilo europeo si inserisce l’ecclettica e severa personalità di Giovanni Piumati (Fig. 1), braidese di nascita ma torinese ed europeo di adozione. Difficile infatti è definire la figura di Giovanni Piumati, erudito, pittore, cronista, ricercatore, linguista, professore, musicologo, archeologo, collezionista e soprattutto grande studioso di Leonardo da Vinci, nato a Bra nel 1850 e morto a Col San Giovanni nel 1915³. A lungo dimenticata dagli studiosi, quasi per una *damnatio memoria* dopo la sua morte dovuta alla sciagurata scelta di allontanarlo dagli studi vinciani per la sua salute malferma, la figura di Piumati non è mai stata approfondita nella



Fig. 1 – Giovanni Filippo Piumati, nato a Bra nel 1850 e morto a Col San Giovanni nel 1915.

sua interezza; il più delle volte l’eccessiva eterogeneità dei suoi interessi non han permesso una visione globale delle sue ricerche, documentate dai numerosi manoscritti conservati in collezioni private. Negli ultimi anni si è assistito ad una sua parziale riscoperta: da un lato in relazione alle vicende editoriali dei primi importanti studi su Leonardo da Vinci; dall’altro per le indagini condotte intorno alla pittura paesaggistica, che tanto condivideva con i suoi compagni di Accademia di cui conservava, innumerevoli tele e schizzi prevalentemente ottocenteschi; commenti e approfondimenti sul tema pittorico, che Piumati faceva rigorosamente e a più riprese dalle

³ Gütermann, Carla Federica, “Giovanni Piumati, il segno della ricerca.” In *Giovanni Piumati 1850-1915. La parabola artistica di un intellettuale europeo* (Bra, Palazzo Mathis e Palazzo Traversa, 14 novembre 2015–10 gennaio 2016), Audoli, Armando e Gütermann, Carla Federica (ed.), Bra: Comunicazione Snc, 2015, pp. 15–25.

colonne della Gazzetta Piemontese per circa un decennio (1879-1889). Come molti giovani studiosi del tempo, Piumati ha una solida istruzione liceale classica, che gli permette di laurearsi facilmente in giurisprudenza (1871) con il preciso scopo di intraprendere la libera professione per potersi mantenere negli studi alla Reale Accademia Albertina di Belle Arti a Torino e seguire il Corso di Disegno di Figura con Enrico Gamba e poi le lezioni di pittura di paesaggio col suo grande e apprezzatissimo Maestro di Paesaggio Antonio Fontanesi (1818-1882). Piumati si diploma infatti brillantemente nel 1876. Ma la svolta della sua vita avviene dopo la sua brillante laurea in Lettere Classiche del 1878, radicale cambiamento questo che lo porterà ad interessarsi alla figura di Leonardo da Vinci e a dedicarsi al collezionismo a lui riferito. I docenti con cui discute la tesi sono Arturo Graf, cattedratico di letteratura neolatina, Giuseppe Müller, professore di letteratura greca e Gaspare Gorresio, glottologo e amico stretto di Mommsen. Saranno proprio questi professori ad avere un forte influsso sulla sua formazione umanistico-filologica, nonché sull'assoluta precisione e severità nell'approccio linguistico e interpretativo⁴.

L'inclinazione e l'amore per la lingua italiana in particolar modo del XIV e del XV secolo inducono Piumati ad accettare l'incarico in Germania come insegnante di Lingua italiana e Filologia Romanza alla Rheinische Friedrich Wilhelms Universität di Bonn, mansione fortemente caldeggiata dal Müller che lo vuole stabile in quel Paese e soprattutto in quell'università e più tardi al Conservatorio

di Colonia. In un carteggio del giugno del 1881 tra il grecista e il rettore dell'Università, si legge infatti di Piumati come: "persona con grande competenza filologica nella sua metodologia di studio [...] tanto che i suoi studenti lo hanno poi accolto con entusiasmo"⁵. Ed è proprio nel decennio 1879-1889, in cui il nostro professore vive a Bonn, che avviene la svolta della sua vita. In terra tedesca il suo destino si incrocia in modo a dir poco fatale con quello dell'allievo Fëdor Sabashnikov (1867-1927) (Fig. 2), giovane facoltoso russo un po' scapestrato col quale condivide una passione sfrenata per le arti e per la lingua del Quattrocento, passione che porterà presto la coppia Piumati-Sabashnikov ad abbandonare definitivamente la Germania e intraprendere per circa trent'anni una vertiginosa avventura filologica ed editoriale intorno ad alcuni dei più importanti codici di Leonardo. La sua perizia e la sua instancabile ricerca in ogni dove lo condurrà, insieme al suo amico e mecenate moscovita, in mezza Europa

à propos de l'oeuvre.
 Bien à vous
 Fëdor Sabashnikov
 Grand succès de beaux
 d'eloques pour

Fig. 2 - Firma dell'amico e mecenate russo Fëdor Sabashnikov (Mosca 1867-Torino 1927).

⁴ Audoli, Armando, "Un artista-intellettuale dal respiro europeo." In *Giovanni Piumati 1850-1915. La parabola artistica di un intellettuale europeo* (Bra, Palazzo Mathis e Palazzo Traversa, 14 novembre 2015-10 gennaio 2016), Audoli, Armando e Gütermann, Carla Federica (ed.), Bra: Comunicazione Snc, 2015, p. 29.

⁵ Carteggio Piumati Curatorium dell'Università di Bonn 1879-1899; collezione privata.

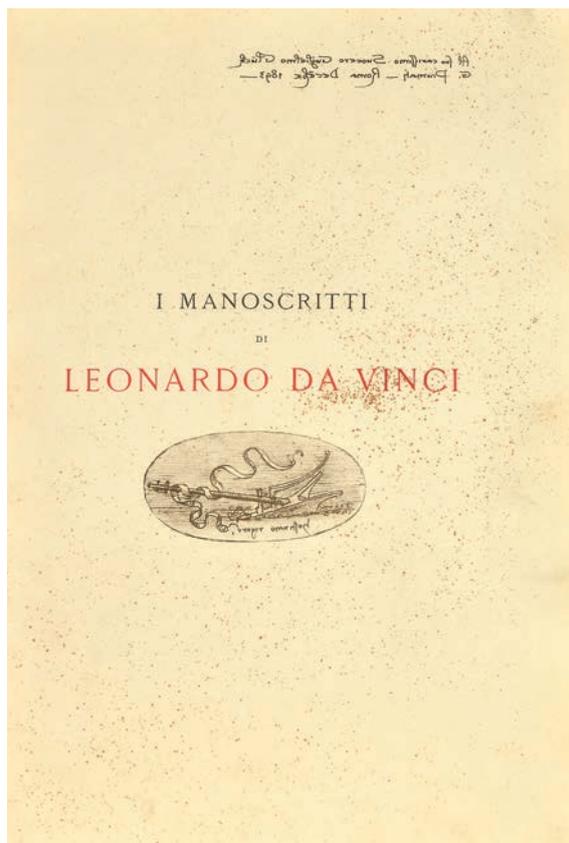


Fig. 3 - Frontespizio dei Manoscritti di Leonardo da Vinci con dedica di Piumati al suocero, scritta: specularmente alla maniera di Leonardo. Si legge: “Al suo carissimo suocero Guglielmo Glück, Giovanni Piumati Roma Dicembre 1893. Sotto il cartiglio leonardesco Hostinato Rigore.

a pubblicare le prestigiose edizioni diplomatiche e critiche sul *Codice di Anatomia A*, sul *Codice di Anatomia B*, sul *Codice Atlantico* e sul *Del Codice sul Volo degli Uccelli*. (Fig. 3) Ed è proprio Sabashnikov stesso ad affermare nella sua concisa prefazione al volume *Del Codice del Volo* nel 1893: “Noi non abbiamo che uno scopo: aprire più largamente gli ‘archivi’ di

Leonardo e offrire così i documenti definitivi alla critica e ai nuovi studi [...]”⁶; lavoro possibile al Piumati solo se, secondo lui, fosse entrato con mente e corpo in quel preciso periodo storico.

Studio assiduo e rigoroso infatti quello del Piumati permessogli dall’ingente somma di denaro che il giovane mecenate russo, proprietario tra l’altro di miniere d’oro in Siberia, stanziava per lui, per le ricerche e per gli acquisti. Determinante nelle sue ricerche sarà anche la grande e rispettosa amicizia con il principe Guglielmo di Hohenzoller, altro suo allievo all’università renana (dai più conosciuta come “Università dei Principi”), che dal 1894 in poi gli aprirà le porte di importanti collezionisti privati e lo agevoleranno nei suoi studi e nei mirati e pensati acquisti vinciani. L’intervento del futuro Kaiser Guglielmo II e la fiducia accordata a Sabashnikov dalla regina Vittoria del Regno Unito permettono al Piumati non solo di recarsi al Castello Reale di Windsor e accedere ai più antichi disegni anatomici all’epoca legati in Codici di Anatomia lì conservati, ma addirittura studiare quei fogli che Sua Altezza Reale teneva inquadri nelle sue stanze private⁷. Il ricordo del suo soggiorno presso il castello inglese è documentato da centinaia di schizzi in china di varie dimensioni, che lo raffigurano da prospettive differenti: dalla Torre Circolare alle mura, dai particolari delle pietre in conci regolari agli scorci interni della Biblioteca; disegni datati, firmati e intitolati dallo stesso Piumati, oggi custoditi e collezionati ordinatamente in apposite teche.

⁶ Leonardo da Vinci, *Codice sul volo degli uccelli e varie altre materie*, pubblicato da Teodoro Sabachnikoff, trascrizioni e note di Giovanni Piumati, traduzione in lingua francese di Carlo Ravaisson-Mollien, Parigi: Rouveyre, 1893, p. 13.

⁷ “Furono tolte le cornici e apparvero specifici fogli. Dovetti attendere due lunghi giorni per averli in mia mano e [...] posso esprimere la contentezza per essere il primo a poterli osservare dal vivo”; Diari 1886-1898, I faldone; collezione privata.

NB. - Oltre un mio esteso cenno nella **Gazzetta Letteraria** di Torino, nel 1893, sull'audace e mirabile primo saggio di pubblicazioni vinciane, che procurò al Piumati e al Sabachnikoff la cittadinanza onoraria del comune di Vinci, trattò specialmente della assoluta competenza del Piumati il generoso ed eruditissimo leonardista Gustavo Uzielli, nel suo volume del 1896: **Ricerche su Leonardo da Vinci**, edito dal Loescher a Roma.

Grazie alla copiosa corrispondenza tra lui, l'amico Sabashnikov e il conte Tornielli Busati di Vergnano, ambasciatore italiano a Londra, Piumati fotografa l'equivalente di 7 cassette contenenti "le negative [600!]" (Fig. 4) che hanno servito alla riproduzione dei Codici di Leonardo da Vinci nelle Biblioteche inglesi di South-Kensington, del Castello di Windsor, del British Museum⁸ e che vengono inserite nella collezione vinciana di Piumati⁹. Di lui però ricordiamo solo le sue prestigiose e splendide pubblicazioni a tiratura limitata in pergamena su carta Vergé di Olanda o in pelle che trovano riscontro sul mercato antiquario europeo¹⁰. La trascrizione, ci spiega Piumati nelle sue introduzioni ai codici, è interamente conforme all'originale perché

dimostrata dalla necessità di conservare scrupolosamente le più minute particolarità dell'ortografia di Leonardo, rinunciando a qualsiasi soppressione delle irregolarità di

punteggiatura e di accoppiamento di parole, ed a maggior ragione rinunciando a qualsiasi rammodernamento di voce, lavoro che troppo facilmente può alterare il significato dello scritto e distruggere qualche indizio utile allo studio dei medesimi, giacché dalla stessa punteggiatura irregolare usata da Leonardo, si può in molti casi arguire l'epoca dello scritto, e stabilire quindi, in ordine di tempo, le differenti esposizioni di uno stesso pensiero¹¹.

L'imponente *editio princeps* del *Codice Atlantico* di Leonardo da Vinci, ad esempio, aveva raggiunto con il lavoro del Piumati il merito di aver consentito, per la prima volta, l'accesso al Codice a un numero illimitato di studiosi, dando così il via a una grande stagione di ricerche che fino ad allora erano state inevitabilmente limitate e settoriali¹². Secondo e non meno trascurabile motivo fu quello che proprio a partire dal tale Codice, in cui il Piumati si cimentò dal 1894 al 1904, segnando fra l'altro l'avvio dei lavori della Commissione Vinciana¹³, egli riuscì anche questa volta a fotografare e dunque a riprodurre tutto il materiale leonardesco, lavoro mai stato fatto prima per le enormi difficoltà dell'impresa e per il rilevante o meglio gigantesco costo per

⁸ Diari, II faldone; collezione privata.

⁹ Brizio, Gabriella Maria, "Giovanni Piumati una vita per la scienza e per l'arte." *Storia e Storie del nostro territorio Bra*, 10 dicembre 2005, n. 1, p. 46; alcune lastre di vetro negative sono tuttora in deposito presso la Biblioteca Civica di Bra, altre presso collezioni private.

¹⁰ Calderini, Marco, "Manoscritti inediti di Leonardo da Vinci." *Gazzetta Letteraria*, n. 52, 30 dicembre 1893.

¹¹ Piumati, Giovanni, "Introduzione." In *Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Ambrosiana di Milano*, trascrizione diplomatica e critica di Giovanni Piumati, Milano: Hoepli, vol. I [1891(i.e. 1894)], p. 3.

¹² Piumati, Giovanni, "Introduzione." In *Leonardo da Vinci, Dell'anatomia Fogli A e B con traduzione in lingua francese*, pubblicati da Teodoro Sabachnikoff, trascritti e annotati da Giovanni Piumati, Parigi: Rouveyre, 1898-1901, vol. I (1898), p. 4.

¹³ Si veda Paoloni, Giovanni in *Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci nell'edizione Hoepli 1894-1904 curata dall'Accademia dei Lincei* (Roma, Palazzo Corsini, 11 gennaio 2002-28 febbraio 2005), Barbieri, Carlo (ed.), Roma: Antheios Edizione, 2005.

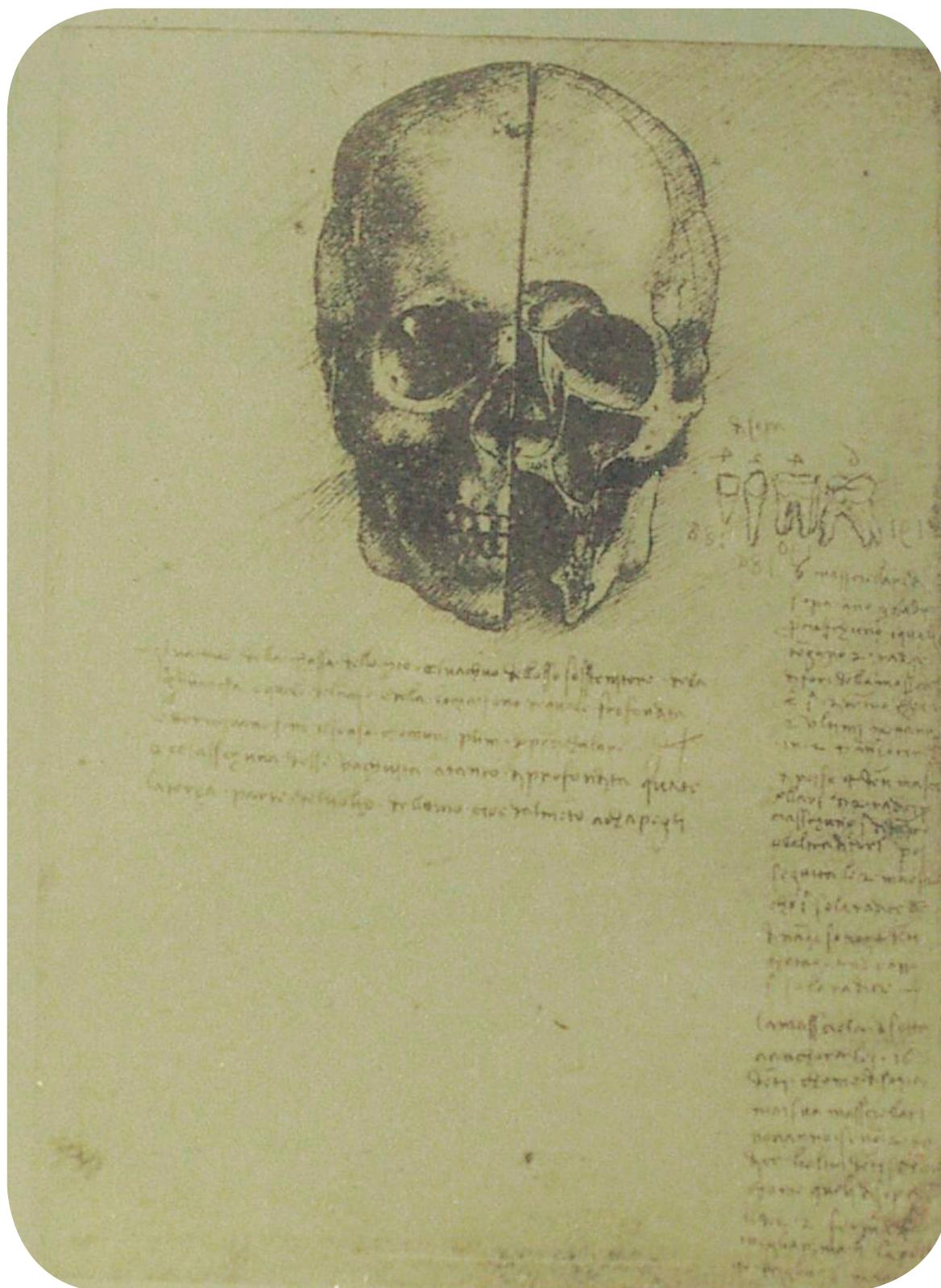


Fig. 4 - Lastra fotografica per *Dell'Anatomia. Fogli B*, tavola 41v. Bra, Museo Civico di Palazzo Traversa.

quei tempi¹⁴. Se di lui si ricordano le pubblicazioni menzionate sui principali quotidiani europei del tempo¹⁵, frutto di un trentennio di studio, poco o nulla è trapelato sulla sua collezione di libri che si credeva perduta. Il patrimonio di oggetti, libri antichi e moderni riferiti a Leonardo o ai suoi contemporanei e agli studi su Leonardo, sono oggi in parte conservati in case private e al tempo, come annota lo stesso studioso: “divisi secondo l’argomento trattato”¹⁶. Vi sono libri illustrativi, volumi di commento ai manoscritti, numerosi trattati sulla teoria dell’arte, altrettanti trattati sull’anatomia, pochi su Leonardo naturalista. Rari e particolarmente interessanti sono le opere di pregio sui contemporanei di Leonardo: dal matematico Luca Pacioli al poliedrico e uomo di lettere Giorgio Vasari, dal culinario Bartolomeo Sacchi all’orologiaio Lorenzo Della Volpaia.

RIGORISMO TEUTONICO DI UN ‘QUASI’ AUTENTICO E CONSAPEVOLE COLLEZIONISTA

Ci sono persone che si dedicano per tutta la vita (o quasi) a un’unica ossessione, con tale metodicità da lasciar sospettare una quiete follia: sono i collezionisti: strani personaggi questi, da sempre oggetto di curiosità, di attrazione e di studio”¹⁷. Spesso collezionare infondo significa cercare qualcosa dentro di sé e nel mondo che ci circonda, costruire un ordine fantastico per i propri sogni e per i propri pensieri, organizzarli meglio, esplorare nuovi campi di relazione, scoprire rapporti

nascosti tra le cose che ci circondano e dentro l’esperienza quotidiana della nostra vita. Altrettanto spesso, possiamo dire che le collezioni interagiscono con il tempo, fissando momenti particolari di vita e di storia, sottraendoli al ritmo naturale del decadimento e della perdita e consegnandoli così al flusso profondo del ricordo e della memoria. Per molti poi, afferma lo storico dell’arte torinese Francesco Poli, “la propria collezione diventa una realtà totalizzante, in cui proiettare interamente la propria identità, come fosse una sorta di organismo dotato di vita autonoma”¹⁸. Doveva essere così per Giovanni Piumati quando ancora in giovane età decide di dedicarsi completamente allo studio e al collezionismo di tutto quanto si riferisca a Leonardo da Vinci. Un atto quello del collezionare che si era manifestato in lui dopo la brillante laurea in lettere antiche e si sarebbe affinato e definito nel tempo attraverso l’acquisizione di quell’insieme di oggetti che verranno da lui catalogati e studiati con precisi criteri d’ordinamento. Egli non acquista però per investimento, con cui non ha nulla in comune, ma si dedica a formare un’autentica raccolta di carte e scritti seguendo uno schema ben preciso: quello di poter conoscere e sapere tutto su un’epoca e in particolare su Leonardo, e il suo tempo, ma anche su allievi o maestri ricordati dal fiorentino (Fig. 5). Diremo di Piumati quasi essere un Roberto Longhi *ante litteram*, secondo il quale la collezione rispecchia con fedeltà l’ambito di studio di chi la costruisce. Infatti Piumati afferma che “l’opera d’arte non vive per se

¹⁴ “Né queste [negative] né tutte le altre che possiedo mi è possibile pubblicare per mancanza di mezzi”; Lettera di Piumati a Ratti datata 22 febbraio 1907; Milano, Archivio Biblioteca Ambrosiana.

¹⁵ Conti, Angelo, “I manoscritti di Leonardo.” *La Tribuna*, n. 15, 15 gennaio 1902.

¹⁶ Cfr. Diari Piumati I e II faldone; collezione privata.

¹⁷ Barbero, Alessandro, “Piemonte ’800, si stava peggio quando si stava meglio.” *La Stampa*, 31 gennaio 2017.

¹⁸ Poli, Francesco, *Il sistema dell’arte contemporanea*, Bari: Laterza, 2009, pp. 94 e 100.

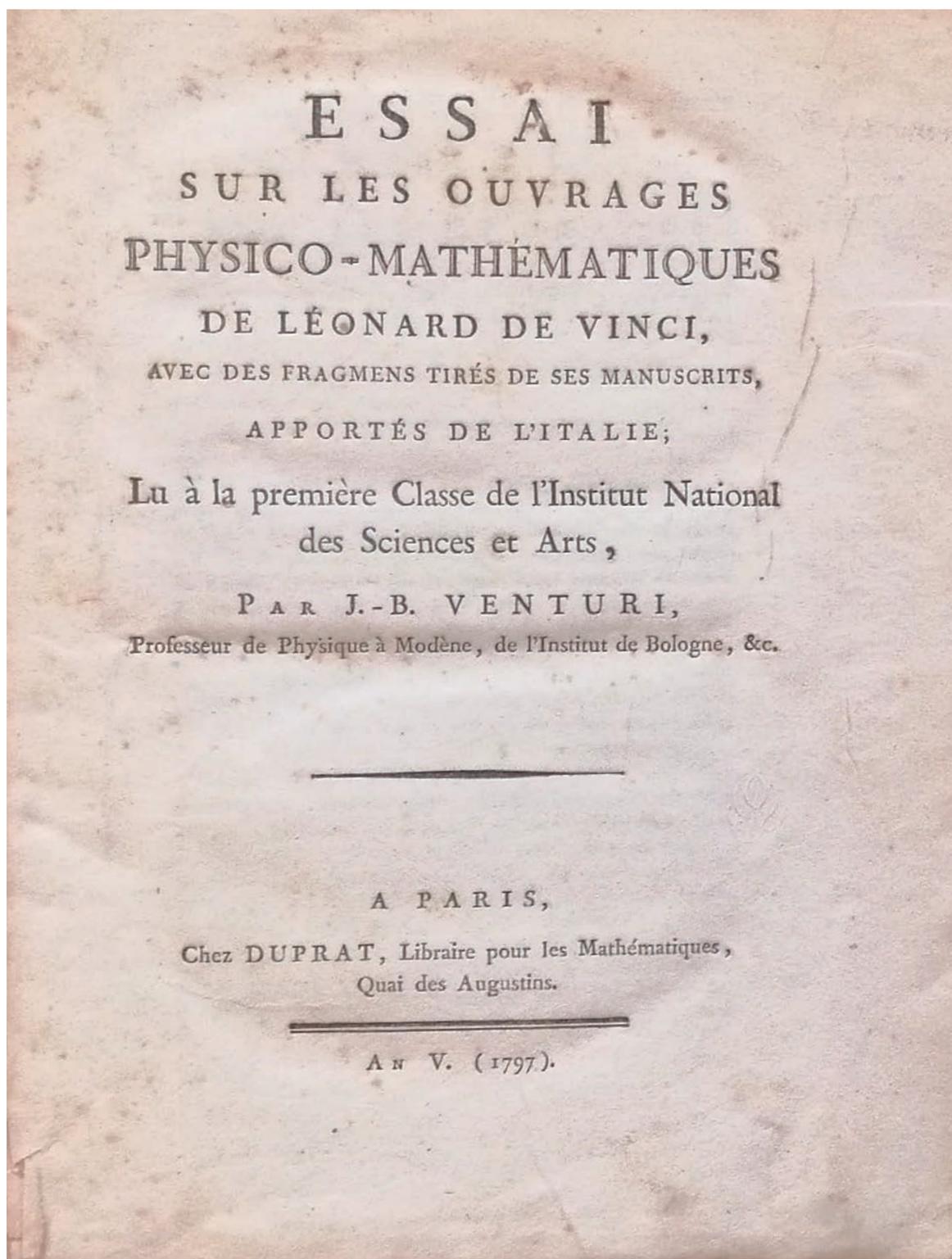


Fig. 5 - Frontespizio e tavola del trattato scritto da Jean Baptiste Venturi intitolato *Essai sur les Ouvrages Physico-mathématiques de Leonardo da Vinci Avec Des Fragmens De Ses Manuscrits, Apportes De L'Italie*: Lu A La Première Classe De L'Institut National Des Sciences Et Arts Bound, Paris 1797 chez Duprat (27,5x22). Collezione privata.

stessa; è sempre in rapporto con qualcosa, che può essere con un'altra opera, con chi la detiene, o chi ha deciso di crearla"¹⁹. Collezionare per Piumati vuol dire rispecchiare con fedeltà l'ambito di studio.

Così la sua dedizione al mondo leonardesco diventa assoluta, rigorosa quasi maniacale. Piumati trascorre buona parte della sua vita in viaggio: alcune volte in compagnia di Sabashnikov, alcune volte insieme alla moglie tedesca Eugenia Glück. Si muove settimanalmente tra Torino, Roma e Milano intento a svolgere indagini di tipo scientifico e linguistico, come per il colossale lavoro di trascrizione e di comprensione, commissionato della Reale Accademia dei Lincei sul Codice Atlantico. Lo sappiamo in colloqui con monsignori, prefetti, presidenti, ministri reali di una o dell'altra istituzione; dibatte e si infervora nonché critica chi, secondo lui, travisa aforismi e abbozzi un po' più estesi di scritti nonché disegni tracciati alla svelta o finiti del genio vinciano. Raccoglie qualsivoglia informazione sul *Codice sul volo degli Uccelli* e di queste ricerche ci sono giunti commenti, appunti, interpretazioni, volumi di studiosi; lo stesso amico e mecenate russo lo aiuta nella ricerca e gli acquista quanto trova sul mercato. Per far ciò viaggia tra Parigi, Londra, Edimburgo, Vienna, la Germania intera, la Russia, la Spagna, su tutto il territorio italiano. Soggiorna per mesi in Inghilterra, a Londra, in un alberghetto nei pressi di Windsor, alloggia per poco meno di un anno a Parigi dall'amico e mecenate Sabashnikov nel suo splendido appartamento lungo la Senna²⁰. Trascorre settimane in albergo a

Roma, si reca centinaia di volte a Firenze, poi a Napoli, a Milano. Insomma è in continua ricerca di tracce leonardesche. La sua corrispondenza è fittissima, la sua ricerca disperata; corrispondenza labirintica, solo apparentemente minore, che si rivela, al contrario, di grande respiro: costruito come un gioco di specchi il dialogo tra lui e l'amico russo si rinnova sulla condivisione, sulla materia leonardiana, per cui il carteggio oggi ritrovato è irrorato di numerosi spunti didattici e nuove acquisizioni, purtroppo alcune andate perdute²¹. Passa intere notti in compagnia di antiquari, di bibliofili, di storici, di letterati, di medici, di aristocratici, di collezionisti, si informa, prende appuntamenti e acquista. Acquista qualunque oggetto gli possa servire per coronare il suo scopo che, insieme all'amico Sabashnikov, è quello di: "aprire e recuperare più largamente possibile la conoscenza su Leonardo [...]"²², e questo presupponeva una conoscenza profonda del Rinascimento italiano. Di questi viaggi e di questi incontri ha lasciato memoria in 10 quaderni, oggi in collezioni private, scritti tra il 1886 e il 1915 e conservati a loro volta in due faldoni anonimi, per un totale di oltre 1000 pagine quasi del tutto inedite. Difficile è tracciare una linea generale sulla natura di questi diari che assumono il più delle volte un tono epistolare, caratterizzato da una scrittura precisa, ogni tanto laboriosa, mai immediata, sempre pensata. Sono racconti non sempre vivaci, nella fattispecie gli scritti tardivi che emanano per lo più un profilo di un uomo stanco, affaticato nel corpo per lo studio fremente dei codici, ma brillante nella mente che rivela l'acuta

¹⁹ Lettera di Piumati a Marco Calderini, 23 marzo 1901; collezione privata.

²⁰ Carteggio Piumati Sabashnikov, 1891-1915; collezione privata.

²¹ Carteggio 1897-1903, II faldone; collezione privata.

²² Cfr. Teodoro Sabashnikov, "Prefazione." In *Codice sul volo degli uccelli*, 1893, p.13.

intelligenza dell'autore, spesse volte indignato dal sistema politico-associazionistico italiano già al tempo corrotto e poco dinamico. Si trovano resoconti su precise e determinati fogli di Codici vinciani e descrizioni pittoresche sugli incontri alla corte inglese di Windsor e resoconti delle visite ai principali musei inglesi come il British e il South Kensington Museum per studiare il Codice Foster nei suoi argomenti architettonici, idraulici e matematici, e di cui Piumati possiederà ben, come già accennato 600 negativi²³.

UNA COLLEZIONE IN PARTE RISCOPERTA

Se si fosse dato a Piumati l'appellativo di collezionista, sicuramente avrebbe risposto che in nessun modo gli si addiceva. Per lui un libro raro, uno scritto particolare, una tela o uno schizzo, tra i quali viveva, erano solo una sorta di appendice ambientale, di arredamento che serviva al suo mestiere di conoscitore e di dotto studioso di Leonardo. Le ragioni del suo costante peregrinare sono spiegate dallo stesso Piumati che si trova più volte a giustificare le sue visite senza le quali non avrebbe potuto procedere con gli studi, affermando che

poiché non è di mia natura non soffermarmi sulla singola voce, cercai notizie da tutti coloro che si vollero a Leonardo avvicinare [...] e supplicando chi uno e chi l'altro di poter portar con me ciò che per tali studi si dovrebbe tenere in casa²⁴.

Quando non è in viaggio si rinchiude nel suo studiolo torinese al di là del Po, in corso

Casale, ai piedi della collina, per trascorrevi gran parte del tempo in compagnia dei suoi libri. Ed è in questa parte della città che nel 1889 si costituisce il primo nucleo della sua collezione, grazie all'acquisto e al dono di singole opere da privati o da amici, animati dalla volontà e dalla passione di riscoprire il mondo leonardesco da secoli dimenticato. Il primo volume che acquista data 1828 sul *Moto e Misura dell'acqua*, ristampa ingiallita del testo leonardiano, che gli sarebbe servito per intraprendere lo studio del Codice ambrosiano. Per quanto poi ci risulta dai volumi analizzati, e seguendo la numerazione crescente di ulteriori volumi acquistati, la cui catalogazione ancora oggi ci sembra modernissima nelle etichette e nel codice della categoria a cui appartiene, ci conferma l'ordine e la precisione che Piumati aveva all'interno della sua biblioteca, indispensabile per poter lavorare al meglio. A seguire è la donazione del minuto ed esile estratto ottocentesco del giornale la "Perseveranza", siglato G. d'A., su Leonardo, la Cosmografia e le Alpi, così come ci è giunto un ulteriore estratto su Leonardo *Fondatore della dottrina sul moto ondoso del mare*. Ma proprio perché la massima parte dei manoscritti di Leonardo, di ardua lettura, giacevano inediti, sparsi in Europa, nelle pubbliche o nelle collezioni private di non sempre facile accesso, la sua metodicità nell'affrontare le ricerche su Leonardo fu tale da voler contemporaneamente collezionare ciò che il mercato poteva offrire su quel personaggio, sui suoi contemporanei o semplicemente sugli scritti di chi, nei secoli successivi, si era a lui avvicinato. Di questi ultimi studiosi Piumati raccoglie e studia scritti in italiano, francese, tedesco, spagnolo,

²³ Lettera di Piumati al reverendo Ratti, 22 febbraio 1907; Milano, Archivio Biblioteca Ambrosiana.

²⁴ Diari 1886-1902, I faldone; collezione privata.

olandese, russo, inglese, insomma centinaia e centinaia di opuscoli, veri volumi, estratti, dispense, in tutti i campi in cui Leonardo si era in qualche modo avvicinato. Conoscitore di cinque lingue oltre a quelle classiche, Piumati non fatica a leggere e tradurre. Di certo sappiamo che fulcro della primitiva collezione Piumati era la libreria del Prof Gilberto Govi, leonardista scomparso nel 1889 dopo aver solo impostato la fase preparatoria del lavoro di trascrizione del Codice Atlantico affidatogli nel 1885 dall'Accademia dei Lincei. Ce lo confermano le annotazioni e le dediche in omaggio al Govi che si leggono sui frontespizi delle decine di volumi e delle centinaia di opuscoli ed estratti che il nostro linguista cataloga e raccoglie nella sua libreria torinese quando gli viene affidato l'incarico di continuare la trascrizione dei 365 fogli del celebre Codex Atlanticus. Tutti volumi oggi ritrovati, restaurati e conservati. A questi volumi vanno aggiunti centinaia di scritti sei-sette, ottocenteschi (Fig. 6) come quelli ad esempio dello storico e scienziato Gustavo Uzielli, dell'architetto e storico dell'arte Luca Beltrami, del pittore e scrittore Etienne-Jean De Lècluze, dello storico e curatore museale del Louvre Louis Courajod, dello storico dell'arte Girolamo Calvi, dello storico dell'arte Henry De Geymüller, dell'astronomo, medico e poeta Cecco D'Ascoli, del medico e psichiatra Marco Treves, del pedagogo e studioso leonardiano J. Paul Richter, del naturalista, agronomo e accademico Carlo Amoretti, dell'architetto G. Ambrogio Mazzenta, del pittore e docente Angelo Comolli, del fisico G. Battista Venturi, (Fig. 5) dello storico dell'arte Heinrich, Ludwig, specializzato in arte rinascimentale. Insomma volumi, periodici e riviste rigorosamente

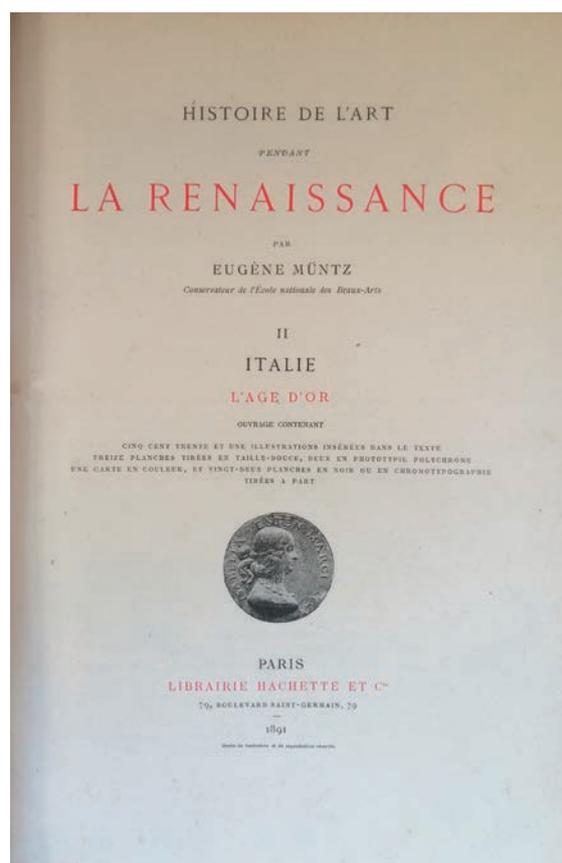


Fig. 6 - Frontespizio de l'*Histoire de l'Art pendant La Renaissance*, scritto da Eugène Müntz e pubblicato a Parigi nel 1891. Collezione privata.

attenti al vasto mondo vinciano. Ricerche matte e disperatissime quelle di Piumati, che troveranno il loro trionfo nell'aprile del 1892 quando, verso le 18.00, così si legge sul suo diario misterioso e sopravvissuto allo scorrere del tempo, insieme al suo mecenate moscovita, rivive l'ultimo di tre incontri con il conte Luigi Manzoni di Lugo per trattare un acquisto straordinario, "di molte migliaia di lire"²⁵. Sorprende innanzitutto come Piumati sia in grado insieme all'amico russo, di verificare l'autenticità di un documento. Insieme i due studiosi gli acquistano una parte del

²⁵ Carteggio Piumati-Eugenia Glück, Firenze 23 aprile 1892; collezione privata.

codicillo sul *Volo degli Uccelli*, a cui seguiranno grazie ai buoni uffici di Sabashnikov i Fogli 17 e 18 e un autografo di Leonardo, ceduti questa volta però dal noto bibliofilo londinese Farfaix Murray. Con una sequenza schematica Piumati nel suo diario gestisce le sue stesse emozioni che traspaiono solo con una parola chiarificatrice del suo stato d'animo di fronte a tal documento rarissimo. “Mai avrei pensato mio illustrissimo amico Teodoro [Fëdor Sabashnikov] una scoperta di tal genere”²⁶. La perizia del Piumati nel trattare la materia vinciana è talmente coinvolgente che si affida addirittura al famosissimo stampatore Angerer & Göschl di Vienna per quella che è l'eccezionale riproduzione del “quadernetto di carta bambagia” – così Piumati descriveva nelle sue annotazioni il preziosissimo e originale codicillo leonardesco. Codicillo questo di altissimo valore che, insieme alla trascrizione diplomatica e alla trascrizione critica fatta dal nostro linguista, verrà regalato il 31 dicembre del 1893 al Re Umberto I, con dedica alla Regina Margherita, che a sua volta lo donerà alla Biblioteca Reale di Torino che ancora lo custodisce dal 1894. (Fig. 7)

Va da sé che per ogni codice studiato Piumati raccoglie tutto ciò che ha a che fare con quel codice e con l'argomento trattato. Infatti Piumati acquista, ordina e cataloga tutto ciò che si può trovare sul codice che in quel momento si appresta a studiare: è attratto da ogni scritto, volume, oggetto di quel tempo che cerca di portare con sé per perfezionare i suoi studi. Acquista ad esempio i testamenti, i passaggi di proprietà, nonché alcuni schizzi di amici e compagni di Leonardo. Dunque

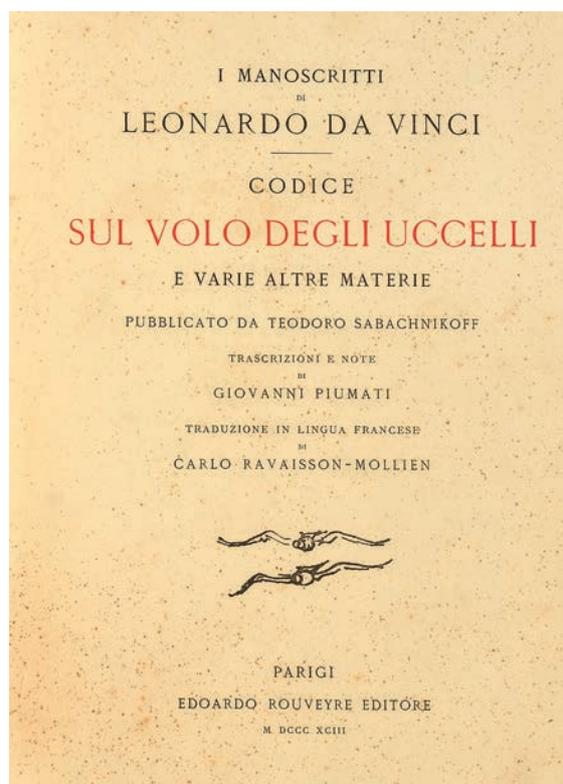


Fig. 7 - Frontespizio dello studio leonardesco *Sul Volo degli Uccelli* condotto dal Piumati e pubblicato a Parigi nel 1893. Collezione privata.

raccoglie tutti gli studi riguardo a quel dato argomento nonché interpella e discute con professori specializzati nelle singole materie. È nota la sua fitta corrispondenza e suoi prolungati colloqui con il dottor Villa della clinica Chirurgica dell'Università di Torino per i Fogli B di Anatomia, o il fitto epistolario con il sacerdote Ambrogio Damiano Achille Ratti, prelado domenicano di Sua Santità e prefetto della Biblioteca milanese, futuro papa Pio XI, sulle disparate tematiche del *Codice Atlantico* o ancora con il teologo Giovanni Mercanti²⁷ sempre dell'Ambrosiana che lo

²⁶ Carteggio Piumati Sabashnikov, lettera 24 novembre 1893; collezione privata.

²⁷ Marcora, Carlo, “Achille Ratti e la Biblioteca Ambrosiana.” In *Achille Ratti Pape Pie XI* (Roma, 15-18 marzo 1989), Actes du Colloque, Rome: Ecole Française de Rome, 1996, n. 223, pp. 58-59.

delucida su difficili dilemmi di alcune parole rovesciate come anagrammi²⁸.

Grazie all'enorme dispendio di capitale messo a disposizione da Sabashnikov (più di 300 mila lire!), Piumati può fotografare più di 1300 tra fogli e tavole del Grande Codice, che lo stesso Ministro dell'Istruzione, definisce "meravigliose". Collezionare, si può dire, è per lui un piacere, e insieme risorsa di studio. L'ordine e la catalogazione gli vengono facili grazie agli studi giuridici e accademici che lo supportano nel suo metodo di conoscitore da una prospettiva originale e mai banale.

La collezione di libri rari, scritti, pergamene su Leonardo e i suoi contemporanei conta poco meno di 3000 pezzi che coprivano sei secoli di storia, da XV al XX secolo, oggi recuperati solo in parte, conservati in case private. La collezione di libri è dal Piumati sapientemente divisa in: Edizioni antiche, Scritti illustrativi, manoscritti, scritti in generali di Leonardo, trattati d'arte, trattati di Anatomia e scritti di Leonardo naturalista. I più corposi sono sicuramente i settori che sviscerano l'anatomia del corpo umano e quella del cavallo, utili per studiare il Codex Atlanticus e quelli inglesi, nonché quelli che trattano della pittura; quasi ogni volume presenta internamente una fascetta con appunti e rimandi del Piumati ai Fogli inglesi di Anatomia. Tra questi troviamo la *Diottrica oculare* di G. Perrod del 1899, o l'estratto su *Il pensiero anatomico di Leonardo*, di Lanzillotti-Bonsanti del 1897, oppure l'estratto su *Un esperimento di Leonardo sul cuore e un passo dell'Iliade* del Bottazzi. Si possono sfogliare il volume *Delle opinioni di Leonardo da Vinci intorno alla simmetria de' corpi umani* del 1811 oppure quello di

Lionello Venturi, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci* del 1919, con un'importante esposizione della teoria artistica leonardesca, acuta e originale. Interessanti le glosse a matita con correzioni e commenti anche ironici, oltre a interiezioni in varie lingue che infiorano i volumi sette-ottocenteschi di interpreti e studiosi vinciani. Nutrito in particolare il settore dei trattati sei, settecenteschi di pittura su Leonardo, che Piumati legge, ma questa volta sottolinea e completa in matita con glosse puntuali e comprensibili per i suoi collaboratori, spesse volte familiari, che lo aiutano nei compiti più semplici e immediati; si avvale infatti del fratello Alessandro per la decifrazione di alcuni segni e della figlia Sandra per la traduzione dal tedesco²⁹; collaboratori questi sempre più assidui negli ultimi anni di vita dello studioso, ormai quasi cieco, vessato da un mal di schiena ormai cronicizzato e da un tendinite alla mano destra che lo porterà a ridurre viaggi, studi e dunque acquisti. Altrettanti sono i volumi sulla meccanica, sull'idraulica, sul moto dei mari, sulle macchine volanti, sulla cosmogonia, sull'astronomia, firmati da chi nei secoli in qualche modo si è avvicinato a Leonardo. Disparate sono le collezioni complete di riviste, periodici, mensili ottocenteschi quali la parigina "Gazette des Beaux-Arts", la "Revue Scientifique", "Il Buonarroti", la rivista milanese "La Lettura" con un articolo sui Codici Atlantico e Volo degli Uccelli, il mensile "Revue Jeune", la francese "Revue Archéologique", "la Revue des deux Mondes" e decine e decine d'altre in tedesco, in spagnolo e in russo. (Fig. 7A) Rare e di pregio sono in particolare modo le edizioni cinquecentesche su Leonardo e sui

²⁸ Baratta, Mario, *Curiosità vinciane*, Torino: Bocca, 1905, p. 41.

²⁹ Lettera di Piumati al Presidente dell'Accademia dei Lincei, Torino 15 novembre 1908; Roma, Archivio Accademia dei Lincei.



Fig. 7A - Alcune riviste della collezione leonardesca di Piumati. Collezione privata.

suoi contemporanei. Nella sua biblioteca si potevano sfogliare anche preziosi trattati cinquecenteschi, come quello *Sull'Arte della pittura, scultura e architettura* del pittore milanese Paolo Lomazzo, o i due corposi volumi cinquecenteschi di Giorgio Vasari su *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*, (Fig. 8) trattati acquistati dal Piumati, come ci spiega in una pagina del suo diario

perché prima storia critica italiana, testo [diremo ancora oggi] di fondamentale importanza, esemplare per l'oggettività e l'onestà dei giudizi e per la chiarezza espositiva. Qui oltre alle numerosissime tavole, il

Vasari racconta, analizza, commenta la vita e l'opera degli artisti vissuti nell'arco di tre secoli, per giungere fino ai suoi contemporanei³⁰.

Sempre sulla pittura di Leonardo, a oltre un secolo e mezzo dalla sua morte, Piumati trova sul mercato parigino l'editio princeps secentesca del *Trattato della pittura* di Leonardo, curata dal francese Rafaele Du Fresne, uomo noto nella letteratura artistica, con tavole incise in rame. Scova e acquista la contemporanea edizione francese del *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci* apparsa anch'essa nel 1651, e riesce a reperire la ristampa napoletana del

³⁰ Diari Piumati; collezione privata.

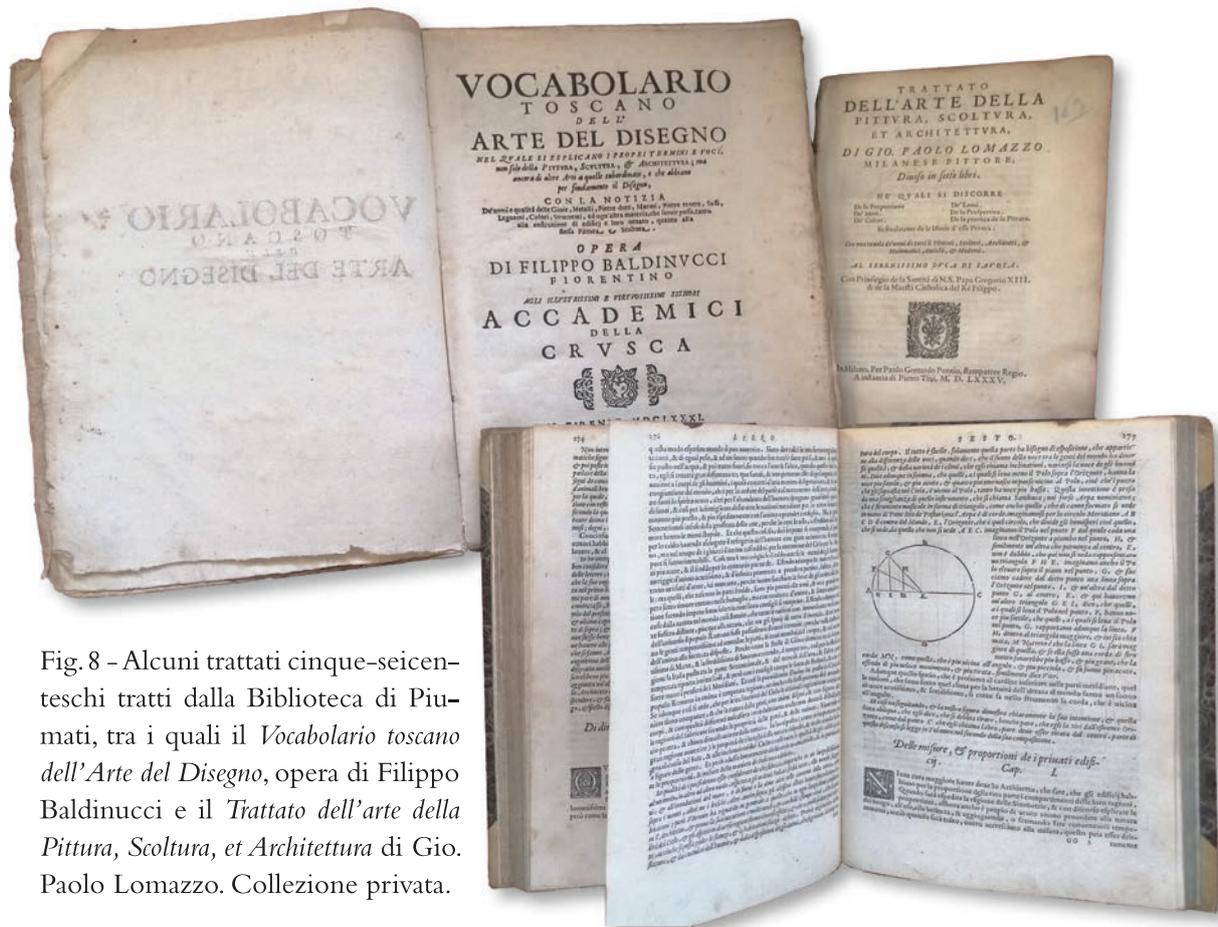


Fig. 8 - Alcuni trattati cinque-seicenteschi tratti dalla Biblioteca di Piumati, tra i quali il *Vocabolario toscano dell'Arte del Disegno*, opera di Filippo Baldinucci e il *Trattato dell'arte della Pittura, Scoltura, et Architettura* di Gio. Paolo Lomazzo. Collezione privata.

che corrisponde alla prima edizione italiana 1733; interessante perché oltre alla biografia di Leonardo contiene anche il trattato *De statua* di Leon Battista Alberti, il tutto dedicato alla regina Cristina di Svezia, alla cui corte era un salotto letterario di erudizione artistica. Interessante ancora la più tarda edizione italiana del 1733 sui disegni di *Poussin illustratore di Leonardo da Vinci*, la bolognese del 1786, quella di Perugia 1805 curata da B. Orsini, e quella ottocentesca dei "Classici Italiani", curata dall'Amoretti, che vi aggiunge delle pregevoli *Memorie storiche sulla vita, gli studi e le opere di Leonardo da Vinci*. A Parigi compra l'ottocentesco *Catalogue de l'oeuvre de Léon-*

ard de Vinci dovuto a Marcel Jérôm Rigolot, medico e antiquario francese che con la sua opera scioglie alcuni dilemmi e nodi sulla tecnica pittorica di Leonardo. A Pavia acquista la pubblicazione settecentesca dei *Disegni di Leonardo da Vinci* incisi e pubblicati da Carlo Giuseppe Gerli Milanese che Piumati commenta come "il tributo editoriale più importante di Milano al genio di Leonardo che si colloca tra i primi tentativi di divulgazione dell'opera del genio vinciano in epoca moderna"³¹. Notevoli le incisioni di Errand allegate all'edizione princeps del Du Fresne del 1651 e poi quelle ottocentesche di Ganet de St Germain. Ma negli scaffali del Piumati

³¹ Diari Piumati; collezione privata.



Fig. 9 - Frontespizio della ristampa napoletana del *Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci* dovuto a Raffaele Du Fresne e *Disegni di Leonardo da Vinci* incisi e pubblicati da Carlo Giuseppe Gerli milanese nel 1784. Collezione privata.

trovano posto secondo un criterio logico e di maggior fruibilità anche numerosi vocabolari, uno tra tutti il seicentesco *Vocabolario toscano dell'Arte del Disegno* del pittore fiorentino Filippo Baldinucci, per il quale si meritò il titolo di Accademico della Crusca. (Fig. 9) Per affrontare lo studio del *Codice del Volo degli Uccelli* Piumati colleziona tutto quanto fosse fino al tempo stato scritto, annotato, studiato ed esplorato sugli studi specifici di Leonardo. Del codicillo il dotto braidese insegue per quanto gli sia possibile i documenti e gli studi sui singoli passaggi di proprietà degli scritti, acquisendo ad esempio l'atto notarile con il quale Galeazzo Arconati (Fig. 10) mercoledì 21 gennaio del 1637 alle 17.00 donava alla Biblioteca Ambrosiana, fondata dallo zio Federico Borromeo, 12 volumi manoscritti di Leonardo da Vinci; tra questi il *Codice Atlantico* e

il *Codice del Volo degli Uccelli*. Su quest'ultimo Piumati ci dice: "Nel fine d'esso libro [di un altro volume] vi è un altro volumetto di figure varie Mathematiche, e uccelli di carte dieci otto, cucito dentro della med[esi]ma carte pergamena"³².

Per quanto riguarda gli scritti e i volumi attorno al *Codice Atlantico* il materiale da noi ritrovato è certamente più esiguo; questo lo imputiamo al fatto che nel 1910 all'ormai stremato Piumati viene revocato l'incarico di procedere nell'elaborazione dell'indice ragionato, e gli viene ritirato contestualmente tutto il materiale di studio rimasto in suo possesso, compresa la sua collezione di molti volumi rari a riguardo e le sue negative per un ammontare di "15 casse [...]vero lutto per lui che lo porterà ad una prematura morte per crepacuore"³³. In una lettera di Piumati al

³² Cfr. G. Piumati, "Introduzione." In *Codice sul volo degli uccelli*, 1893, p. 23.

³³ Lettera di Sandra Piumati a Marco Calderini, Torino 26 gennaio 1939; collezione privata.

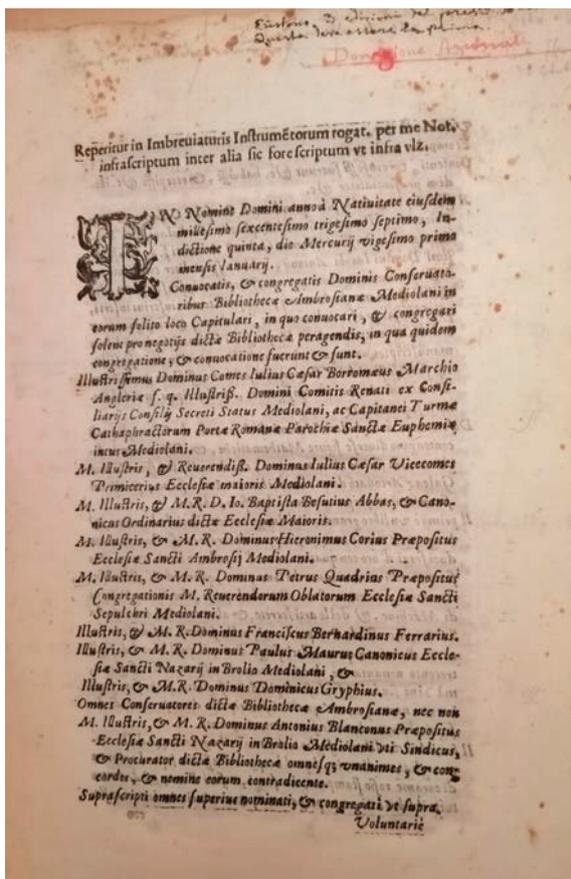


Fig. 10 - Prima delle tre copie dell'Atto notarile con cui Galeazzo Arconati nel 1637 dona alla Biblioteca Ambrosiana 12 volumi manoscritti di Leonardo da Vinci, tra i quali il Codice Atlantico. Collezione privata.

Mons Reverendissimo [?] egli scrive già nel 1897 in merito: “[...] la stima da lei sempre dimostratami, mi danno coraggio a partecipare una notizia da Lei forse non ancora conosciuta: per nessuna colpa mia, e con molto

modo, mi fu tolto l’incarico della trascrizione del Codice Atlantico per cui ho già tanto lavorato”³⁴. In effetti Piumati riesce a pubblicare fra il 1894 e il 1907 già 35 fascicoli del Grande Codice ambrosiano, grazie ai numerosi volumi, scritti, tavole che ha acquisito nel tempo e che fanno parte della sua collezione libraria³⁵. (Fig. 10A)

UNA LIBRERIA APERTA

AGLI STUDIOSI, CHIUSA AI CURIOSI; UNA QUADRERIA SOLO DI AMICI

Ma dove era collocata la sua sterminata libreria? Da foto d’epoca sappiamo che la sua ricca biblioteca era in uno spazioso appartamento di corso Casale, 46 a Torino e inserita in una vasta sala che insieme alla raccolta di oggetti ne rappresentava il prolungamento scientifico e rispecchiava il percorso professionale e intellettuale di Piumati che ne curò personalmente la progettazione e la collocazione all’interno del suo appartamento torinese. Sulla parete di fondo risaltava una copia ottocentesca, uno splendido facsimile del celebre l’*Autoritratto* di Leonardo a sanguigna, ancora oggi conservato nella sua originale cornice lignea nera; mentre accanto allo studiolo si poteva ammirare un ritratto magnetico dello studioso braidese, eseguito a carboncino da Vittoria Cocito nei primi anni del Novecento e oggi in collezione privata.

Possiamo dire che questa biblioteca non solo rappresenta una raccolta estremamente inte-

³⁴ Piumati lavora dal 1894 al 1910 prima alla trascrizione e al commento del Codice Atlantico per poi non concludere i volumi degli indici per gravi problemi di salute. Lettera di Piumati a Mons Reverendissimo, Paris 4 novembre 1897; Milano, Archivio Biblioteca Ambrosiana; si veda anche lettera di Piumati al Presidente dell’Accademia dei Lincei 15 novembre 1908; Roma, Archivio Accademia dei Lincei.

³⁵ “Il Piumati ha lavorato finora a questa Grande opera con uno zelo e con una fatica veramente benedettine [...] un lavoro che va fatto, tu lo sai, collo specchio e colla lente e ...con la competenza che forse ha egli solo in Italia”. Lettera del Ministro dell’Istruzione all’on. Pietro Blaserna, Presidente della Commissione Vinciana, Roma 8 dicembre 1908; Roma, Archivio Accademia dei Lincei.

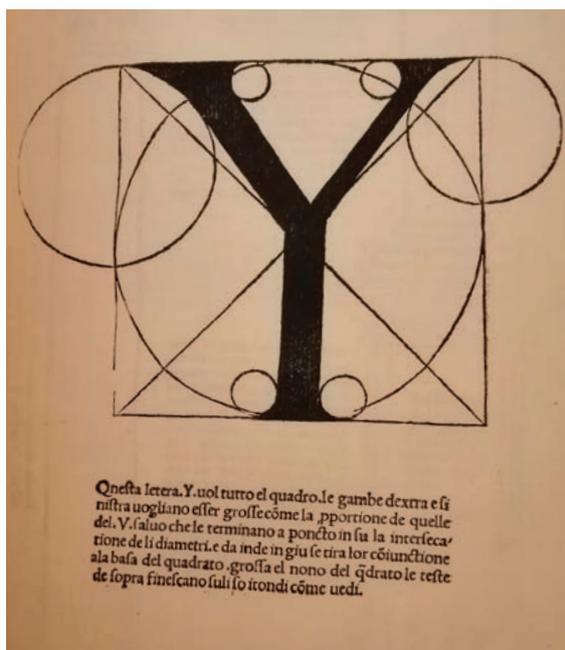


Fig. 11 - Una delle tavole del trattato di Luca Pacioli *De Divina Proportione*, 1509. Collezione privata.

ressante, il cui vertice è rappresentato dal rarissimo *De Divina Proportione* di Pacioli (1509), (Fig. 11) regalato al Piumati da mons. Ratti³⁶. ma è possibile definirla il “laboratorio” intellettuale da cui nascono le prime edizioni critiche su Leonardo, un insieme coerente raccolto dal “quattrocentista” Piumati e dal fittissimo intrecciarsi di vicende e personaggi che collaborano, litigano, sul finire del secolo scorso e prima della I guerra Mondiale.

Ma il patrimonio librario che abbracciava il mondo del genio fiorentino non era l'unica ossessione di Piumati. Collezionava tele, acquarelli, carboncini, schizzi e disegni a matita; un Piumati in questa veste quale “amante delle belle arti”. Anche ad una lettura veloce di queste pagine si comprende che il nostro erudito non è affatto estraneo all'ambien-

te artistico del suo tempo: frequenta con assiduità l'Accademia torinese presieduta da Enrico Gamba; è allievo prediletto del grande maestro paesaggista Antonio Fontanesi, di cui segue assiduamente le lezioni e di cui ci resta il cavalletto regalato al nostro braidese proprio prima di lasciare Torino e trasferirsi per un'esperienza biennale alla Scuola tecnica di belle Arti di Tokio. Piumati ha una ricca collezione di opere fontanesiane, circa 150 essendo allievo prediletto del maestro piemontese. Amante per tutta la vita di pennelli tavolozze e colori, Piumati espone il sui paesaggi alla Società Promotrice di Torino, al Circolo degli Artisti, lo fa a Colonia in Germania, a Milano alla mostra Nazionale di Belle Arti di Pittura, Scultura e Architettura al Castello Sforzesco. Questa è la sua seconda passione che non lo abbandonerà mai. Infatti oltre al nutritissimo numero di tele e disegni di Fontanesi, Piumati raccoglie disegni e schizzi dei suoi amici e colleghi di corso; ogni foglio è numerato, catalogato e riposto in appositi faldoni ancora oggi esistenti. Per le tele di più grandi dimensioni, procede metodicamente riempiendo parte delle pareti del suo studiolo. Si ritrovano opere di Marco Calderini, Enrico Reycend, Enrico Gamba, Carlo Pollonera, Ambrogio Raffaele, Demetrio Casola, Vittorio Cavalleri, Giovanni Battista Carpanetto, Pietro Canonica, Luigi Onetti, Pietro Fiorini. Ed è proprio con Calderini che l'amicizia sarà così profonda da essere chiamato e coinvolto da Piumati nella traduzione in francese dell'intero studio del Codice di Anatomia Foglio A; lavoro agevolato in quanto entrambi vivono poco distanti nella zona pre collinare torinese³⁷.

³⁶ Lettera di Piumati a un reverendo, 18 dicembre 1892; Milano, Archivio Biblioteca Ambrosiana.

³⁷ Nel 1893 esce a Parigi, stampata il 30 giugno per i tipi dell'Editore Édouard Rouveyre, la trascrizione an-

Verrebbe allora spontaneo domandarci: perché si colleziona? Quali sono le relazioni tra gli oggetti della collezione e il progetto del collezionista? Non vi è un'unica e precisa risposta. Per molti come già asseriva Francesco Poli: "la propria collezione diventa una realtà totalizzante, in cui proiettare la propria identità, come fosse una sorta di organismo dotato di vita autonoma". Per Piumati collezionare è immergersi in un mondo estraneo al proprio, che non ha inizio né fine, non ha intervalli e neppure momenti di riposo. Studio, collezione e pubblicazioni sono interconnessi, sono lavoro e intervallo insieme. L'approccio che Piumati ha per la selezione delle opere è sicuramente da un lato istintivo ed emozionale, dall'altro è esigenza, necessità e rigore lavorativo molto analitico, per niente speculativo. Nulla di ciò che lui colleziona sarà da lui mai venduto, altresì regalato. Nella sua biblioteca non è permesso entrarvi disinteressati, perché "le passioni sono specifiche, uniche, intrinseche, colpiscono in modo mirato, sollecitano sensibilità individuali, perciò sono inspiegabili. Nella scelta di collezionare c'è una magia che non può e non deve essere spiegata", che può solo "esser sentita", se non si vuol farla svanire"³⁸. "Curiosità, passatempo, prestigio, vanità, amore per il rischio, spirito di competizione, ambizione di eccellere, attrazione per la bellezza, costruzione di una propria identità, gratificazione sensuale, desiderio di ordine, volontà di acquietare il proprio ego, di esser ricordati, forse questo è ciò che forma il vero collezionista. Qualunque sia il *leitmotiv* dichiarato del collezionista, c'è la sensazione che il *primum movens* sia altrove,

e che, almeno per il Piumati fosse non facile esprimere in una sola parola la vera ragione. Ogni pretesa razionalizzazione è avvolta in una nebulosa di significati, e se vuol essere esaustiva, anziché precisare e circoscrivere, finisce col riproporre la vastità, l'assenza di confini del campo che vorrebbe delimitare"³⁹. Strano comunque il Piumati, che ha una doppia anima: da un lato raccoglie scritti, anche importanti, per sapere, per studiare, per approfondire, per non sbagliare. Dall'altro colleziona tele, schizzi, disegni per il "piacere dell'Arte".

Gli antichi Romani sostenevano che i "luoghi" fossero protetti da particolari numi tutelari e venissero chiamati Genius Loci. Nel trascorre dei secoli Genius Loci è diventata una locuzione che esprime l'identità di un luogo, in connessione con gli aspetti socio culturali, comportamentali dei suoi abitanti. Credo che l'affascinante e antica teoria calzi a pennello per la casa di montagna di Giovanni Piumati, sullo sperduto Col San Giovanni in terra di Lanzo Torinese; una dimora in cui tutte le estati, vi si trasportavano casse e casse di volumi, insieme a carte e riviste, perché lui potesse nei mesi estivi rifugiarsi e studiare in questa quiete montana, ospitando qualsivoglia editore, studioso, professore, traduttore o semplicemente collaboratore. Dimora voluta lassù e lassù da lui fatta costruire nei minimi particolari appositamente per rifugiarsi lontano dagli intrighi politici e istituzionali a lui totalmente distanti; un locus ameno quello di Col San Giovanni (Fig. 12) dove poter riprendere le forze tormentate dai problemi finanziari e di salute (legati alla vista, al cuore

notata da Piumati del Codice del V, tradotta in francese da Charles Ravaisson-Mollien con il contributo di Marco Calderini. Nel 1898 esce a Parigi l'edizione del Foglio A della Biblioteca di Windsor, tradotto in francese da Marco Calderini; Corrispondenza Piumati-Calderini, 1892-1904 e 1896-1898; collezione privata.

³⁸ AA.VV. *Collezioni e collezionisti*, 22 luglio 2019.

³⁹ *Ibidem*.



Fig. 12 – Scorcio della Villetta Piumati a Col San Giovanni. Olio su tela, 1907 (45x35,5 cm). Collezione privata.

e alla schiena) che sovente lo costringevano a letto. Colpito altresì da gravi turbamenti psichici per non essere stato in grado di terminare nei termini stabiliti gli indici del Codice ambrosiano, Piumati qui vi trovò il suo vero e proprio rifugio negli ultimi anni della sua esistenza. Un luogo, la sua villetta, che per un certo verso si potrebbe definire “museo privato auto rappresentativo” in cui nel 1915, stremato dal pressante e faticosissimo lavoro su Leonardo da Vinci chiudeva gli occhi, lasciando nelle stanze fittamente arredate da tele e oggetti rinascimentali, il ricordo della sua poliedrica ed eclettica esistenza. Sembra

che il cartiglio leonardesco “HOSTINATO RIGORE” inciso sulla targa in bronzo sotto il volto pensieroso di Piumati, a guardia della sua tomba nel cimitero del piccolo borgo montano, ad opera dell’amico Luigi Contratti, riassume la straordinaria pervicacia di questo studioso braidese, e che sottolinei allo stesso tempo una ricerca di ordine esistenziale e di conoscenza che egli mise negli studi e nel suo collezionismo, nel tentativo di restituire all’essere umano la piena consapevolezza di sé e della realizzazione della propria integrità, come insegnava già il grande Maestro fiorentino Leonardo da Vinci.

“LEONARDO da Vinci che insegna nella nuova Accademia da lui instituita in Milano. Fra’ i suoi discepoli potranno distinguersi Cesare da Sesto, Bernardino Luino, Gio. Antonio Beltraffio, Marco d’Oggiono, ecc. Nella sala si vedranno il cartone del Cenacolo, modelli di scultura, istrumenti di matematica e di meccanica, libri, ecc.”¹

Il tema che l’Imperiale Regia Accademia di Belle Arti di Milano assegna al premio “per la pittura a buon fresco” da distribuire nel 1852, descrive un immaginato quadro di quella “Accademia di Leonardo da Vinci”, poi a lungo discussa dalla critica, che Gustavo Uzielli (Fig. 1) ricorda, tra le note sulla presenza del Vinciano alla corte di Ludovico Sforza a Milano, fin dalla *Prefazione* delle sue prime *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, pubblicate a Firenze per i tipi di Giuseppe Pellas nel 1872². Lo studioso annovera tra i documenti dell’Accademia di Leonardo alcuni disegni conservati nella città lombarda e a Parigi e, tra questi, sceglie un interessante intreccio, corredato al centro dall’iscrizione “Achademia Leonardi Vinci”, come testatina del suo libro³. Lo stesso disegno appare nell’e-

¹ *Programma per il concorso biennale al premio per la pittura a buon fresco, in Atti dell’I.R. Accademia di Belle Arti in Milano per la distribuzione de’ premii fatta dal S.E. il Feld. Maresciallo Conte Radetzki governatore generale civile e miliare del Regno Lombardo-Veneto il giorno 4 settembre 1850*, Milano: per i tipi di Luigi di Giacomo Pirola, 1850, p. 28. Sulla relazione tra Leonardo e l’Accademia milanese si veda *Leonardo da Vinci e l’Accademia di Brera*, Salvi, Paola e Mariani, Anna e Rosa, Valter (ed.), Milano: Silvana editoriale, 2020.

² Uzielli, Gustavo, “Prefazione.” In Id., *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, Firenze: G. Pellas, 1872, p. 17.

³ Uzielli, Gustavo, “Prefazione.” In Id., *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci. Serie prima. Edizione seconda corretta e molto ampliata*, Torino: Ermanno Loescher, 1896, vol. I, pp. 17-18. Il frontespizio del volume reca un fregio

Ricerche intorno a Gustavo Uzielli: “è talvolta difficile distinguere le idee di Leonardo da quelle dei suoi illustratori”

ELENA GIANASSO



Ms G
f. 27r



Fig. 1 - Gustavo Uzielli (1839-1911). *Geistige Welt* 1907 (Comune di Vinci, Biblioteca Leonardiana, Raccolta Vinciana Uzielli, L. Uff. Cass. Sc. RVU 1-59).

dizione delle *Ricerche* del 1884, uscita a Roma per i tipi di [Giuseppe] Salviucci come *Serie seconda*⁴ e nella seconda edizione edita a Torino da Ermanno Loescher nel 1896⁵. Sul frontespizio, “Achademia Leonardi Vinci” ripete la testatina che è già in apertura delle *Memorie storiche di Lionardo da Vinci*⁶, con il dichiarato intento di inserirsi negli studi vinciani, integrando il primo profilo biografico di Leonardo pubblicato da Carlo Amoretti in apertura dell’edizione del 1804, per i tipi della Società Tipografica de’ Classici Italiani, del *Trattato della pittura*. Sottesa tra le righe, ma

non celata nel frontespizio dei volumi, si legge la volontà di accostare “ricerca” e “accademia” al Vinciano che, nel suo agire, sintetizza bene il significato dei due vocaboli.

Accademia è termine spiegato nella quinta edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, consegnato alle stampe in un arco cronologico esteso tra il 1863 e il 1923 e completato solo fino alla lettera O. La voce chiarisce subito l’origine della parola: l’accademia è una “setta o scuola di filosofi, seguaci delle dottrine di Platone, così chiamata dal luogo presso Atene, ov’ebbe il suo cominciamento, ed anche il luogo medesimo”; le definizioni successive spiegano che il vocabolo indica comunemente “un’adunanza d’uomini studiosi, istituita con autori, pubblica, o per privato consenso”, il “corpo di professori delle arti del disegno, siano o no destinati dalla pubblica autorità all’insegnamento dell’arti medesime” o, ancora, il “luogo dove si adunano gli Accademici”⁷. Nello stesso *Vocabolario*, “ricerca” compare tra le definizioni elencate alla forma verbale “cerca”, resa come “indagine di chicchessia, onde andare alla cerca, darsi alla cerca, fare la cerca per mettersi a indagare chicchessia”, nota già più sviluppata del sintetico “ricercare” delle edizioni precedenti dello stesso *Vocabolario*⁸.

Gustavo Uzielli, nei suoi libri, utilizza “ricerca” fin dalla prima pagina della *Prefazione* delle *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci* del 1872 per indicare le ragioni di un testo mirato a individuare “le cose fatte da Leonardo du-

che Uzielli considera di Leonardo a fronte degli studi di Girolamo D’Adda pubblicati in “Essai bibliographiques sur les anciens modèles de lingerie, dentelles et tapisserie, gravés et poliés en France, en Allamagne et en Fiandra, nelle pagine della *Gazette des Beaux Arts* del 1864” (idem, p. 17 nota 2).

⁴ Uzielli, Gustavo, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci. Serie seconda*, Roma: Tipografia Salviucci, 1884.

⁵ Uzielli, 1896.

⁶ Amoretti, Carlo, “Memorie storiche di Lionardo da Vinci.” In *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci*, Milano: Società tipografia de’ Classici Italiani, 1804, pp. 9-199.

⁷ *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Firenze: Tipografia Galileiana di M. Cellini e C., 1863-1923, vol. I (1823), p. 73 ora disponibile online nelle pagine dell’Accademia della Crusca (new.lessicografia.it, <20 settembre 2020>).

⁸ *Ivi*, p. 765.

rante la sua vita”, per comunicare “le relazioni che egli ebbe con gli uomini della sua età” e, ancora, per “raccolgere notizie intorno ai suoi manoscritti per renderne più compiuta e più facile la desiderata pubblicazione”⁹. “Accademia”, in adesione alla definizione diffusa, è termine che compare perlopiù come denominazione di istituzioni o di un luogo di riunione di studiosi. È una sintesi, pure resa graficamente, tra le operazioni che conducono all’individuazione dei documenti e l’analisi degli studi successivi, tra i documenti primari e le fonti secondarie, tra le carte di archivio e la bibliografia, tra Leonardo, i suoi codici e manoscritti e “i suoi illustratori”.

Fin dai primi studi leonardiani, Uzielli è attento a commentare i testi del grande uomo toscano, dimostrando subito la sua mente lucida, tecnica e politecnica, di matematico e ingegnere. Nato a Livorno il 29 maggio 1839, spentosi a Impruneta il 7 marzo 1911, è figura di alto e riconosciuto valore scientifico, di grande notorietà internazionale come studioso, soprattutto, di Cristoforo Colombo, Paolo Toscanelli, Amerigo Vespucci e, quindi, di Leonardo da Vinci. Uzielli si forma a Pisa, dove si laurea in Matematica il primo luglio 1861. Dopo aver preso parte alla guerra di indipendenza nel 1859 e aver partecipato alla spedizione dei Mille, prosegue gli studi a Parigi nel 1863-1864, frequentando corsi

all’École des ponts et chaussée e al Jardin des plantes¹⁰. I suoi interessi lo portano ad approfondire la conoscenza dei luoghi, indagando questioni di geologia e di geografia, o meglio di protogeologia e protogeografia, negli anni del progressivo definirsi delle due discipline. Discendente da una famiglia di origini borghesi ebreo, mazziniano e garibaldino, fonda a Firenze l’Officina Galilei, divenendone direttore dal 1868 al 1873.

All’età di trent’anni scrive il suo primo contributo dedicato a Leonardo, un breve, ma significativo articolo dal titolo *Sopra alcune osservazioni botaniche di Leonardo da Vinci*, pubblicato nelle pagine del *Nuovo Giornale Botanico Italiano* del 1869¹¹ (Fig. 2). Tema centrale, non lontano dagli interessi professionali dell’autore, è l’indagine sulle leggi matematiche e geometriche che sostengono lo sviluppo delle piante di cui il Vinciano scrive nel *Trattato di pittura* che Uzielli conosce, almeno, in un’edizione del 1817¹². L’articolo, considerato di pregio, compare in apertura del primo numero di una pubblicazione che, dopo diciassette anni di silenzio, torna a diffondere, scrive il direttore Odoardo Beccari nella prima pagina del periodico, il sapere dei botanici¹³. Appoggiandosi al sesto libro del *Trattato di pittura*, dal titolo *Degli alberi e verdure*, Uzielli discute le leggi della fillotassi che già il grande uomo toscano aveva introdotto, pur con i

⁹ Uzielli, 1872, p. 17.

¹⁰ Guarducci, Anna, “Gustavo Uzielli.” In *Dizionario Biografico degli Italiani*, 97 (2020). Su Uzielli e Leonardo si ricorda anche il sintetico Gianasso, Elena, “Gustavo Uzielli (1839-1911). Studioso di Leonardo.” *Studi Piemontesi*, XLVIII, 2, (2019), pp. 471-480.

¹¹ Uzielli, Gustavo, “Sopra alcune osservazioni botaniche di Leonardo da Vinci.” *Il Nuovo Giornale Botanico Italiano*, I, 1, (1869), pp. 7-13.

¹² *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci tratto da un codice della Biblioteca Vaticana, e dedicato alla Maestà di Luigi XVIII Re di Francia e di Navarra*, Roma: Stamperia de Romanis, 1817. Il volume, tra le tante edizioni del *Trattato* – sottolinea Uzielli nel suo scritto (Uzielli, 1869, p. 7) – è l’unica che contiene il libro *Degli alberi e verdure*.

¹³ Beccari, Odoardo, “Prefazione.” *Il Nuovo Giornale Botanico Italiano*, I, 1, (1869), p. 5. Beccari evidenzia come l’evoluzione del sapere in materia di botanica sia stato a lungo taciuta a causa della chiusura del “Giornale Botanico Italiano” nel 1852.

NUOVO GIORNALE BOTANICO ITALIANO

FASCICOLO I. — MARZO 1869.



SOPRA ALCUNE OSSERVAZIONI BOTANICHE

DI LEONARDO DA VINCI.

Dal libro intitolato « *Degli alberi e verdure*, » che è il sesto del trattato della Pittura¹ di Leonardo da Vinci, si rileva che questo ingegno meraviglioso avea pel primo fatto in botanica importanti osservazioni, le quali sono comunemente attribuite a scenziati che vissero molto tempo dopo di lui. Nè qui intendo riferirle tutte per disteso; ma di alcune soltanto voglio, in questa breve notizia, rivendicare a Leonardo la dovuta priorità.

Egli primo ha indicato varie leggi della fillostassi in modo preciso, come si può ricavare dai seguenti passi del libro sovracitato :

« *Del nascimento delle foglie sopra i suoi rami.* »²

» Ha messo la natura la foglia degli ultimi rami di molte
» piante, che sempre la sesta foglia è sopra la prima, e così
» segue successivamente, se la regola non è impedita. »

« *Del nascimento de' rami nelle piante.* »³

» Tale è il nascimento della ramificazione delle piante sopra
» i loro rami principali, qual è quella del nascimento delle foglie.
» Le quali foglie hanno quattro modi di procedere l'una più

¹ *Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci tratto da un codice della Biblioteca Vaticana, e dedicato alla Maestà di Luigi XVIII Re di Francia e di Navarra.* Roma, 1817, nella stamperia de Romanis, in-4. Vedi pag. 391. Fra le molte edizioni del trattato della Pittura, questa è la sola che contenga il libro *degli alberi e verdure*.

² *Tratt. della Pitt.*, pag. 397.

³ *Tratt. della Pitt.*, pag. 399.

Fig. 2 - Gustavo Uzielli, "Sopra alcune osservazioni botaniche di Leonardo da Vinci." Il Nuovo Giornale Botanico Italiano", I, 1, (1869).

limiti del sapere quattrocentesco. Riportando integralmente il testo *Del nascimento delle foglie sopra i suoi rami*¹⁴, *Del nascimento de' rami nelle piante*¹⁵ e *Della ramificazione degli alberi*¹⁶, evidenzia la correttezza o l'inesattezza di alcune affermazioni, commentate e illustrate appoggiandosi ai lavori e ai commenti di grandi studiosi della scienza botanica.

La vicenda precedente la pubblicazione è restituita da un carteggio conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, in un ricco fondo documentario che gli è intitolato in cui, tra le circa 36.000 carte che lo compongono, è confluita l'unità bibliografica originaria costituita da Uzielli stesso e numerata da 1 a 1151¹⁷. Carte manoscritte, osservazioni di studio e corrispondenza restituiscono la complessità della ricerca, lasciando subito intendere la ferma volontà del livornese di distinguere il pensiero del Vinciano da quello dei "suoi illustratori". Il patrimonio documentario fiorentino comprende fogli di appunti di mano di Uzielli, evidente esito di operazioni di una ricerca subito trascritta e commentata scientificamente in poche righe per foglio, quasi a non voler dimenticare una

possibile intuizione o a voler ricordare un tema da approfondire. Lo scambio di lettere con studiosi di Leonardo, figure del calibro di Jean Paul Richter, Gilberto Govi, Giovanni Piumati, come con esperti di materie indagate dal Grande nei suoi scritti o con personaggi di rilevanza politica non solo locale, Benedetto Croce o il sindaco di Vinci Roberto Martelli, conferma pure l'intenzione di documentare e sostenere con un metodo accurato e meticoloso tante tesi diverse. Si evince, di qui, la partecipazione alle celebrazioni leonardiane, la voluta corretta pubblicazione degli scritti, le analisi sul lessico adottato, l'attenzione riservata ai temi affrontati da Leonardo e poi indagati da Uzielli nel corso di tutta la sua esistenza e tanto altro. Emergono, soprattutto, relazioni e intrecci da leggere a più livelli, oggetto di uno studio aperto ancora in larga parte da consegnare alle stampe, che pongono a confronto note e comunicazioni, aprendo possibili connessioni con altri saperi.

È tra le carte fiorentine che si trovano alcune lettere che rendono il rapporto con il direttore del *Nuovo Giornale Botanico Italiano*, fin

¹⁴ “[...] ha messo la natura la foglia degli ultimi rami di molte piante, che sempre la sesta foglia è sopra la prima, e così segue successivamente, se la regola non è impedita” (*Trattato della pittura*, 1817, p. 391).

¹⁵ “Tale è il nascimento della ramificazione delle piante sopra i loro rami principali, qual è quella del nascimento delle foglie. Le quali foglie hanno quattro modi di procedere l'una più alta che l'altra. Il primo più universale è che sempre la sesta di sopra nasce sopra la sesta di sotto, ed il secondo è che le due terze di sopra sono sopra le due terze di sotto, ed il terzo modo è che la terza di sopra è sopra la terza di sotto” (*Trattato di pittura*, 1817, p. 399).

¹⁶ “Tutte le ramificazioni degli alberi hanno il nascimento dalla sesta foglia superiore, che sta sopra la sesta inferiore. Il medesimo hanno le viti, canne, come vite, pruno. Delle more e simili, salvo la vitalba, e 'l gelsomino, che le foglie apiate l'una sopra l'altra intraversata” (*Trattato della pittura*, 1817, p. 400).

¹⁷ La figura e l'attività di Gustavo Uzielli si ricostruiscono attraverso il materiale di archivio conservato a Vinci, dove sono la sua biblioteca nonché cartelle utili a ricostruire la sua biografia, e a Firenze, nella Biblioteca Nazionale Centrale e nella Biblioteca Riccardiana dove si leggono molti fogli che restituiscono le ricerche su Cristoforo Colombo. Tema centrale dell'attività del livornese, con Amerigo Vespucci e Paolo Toscanelli, occupa la maggioranza delle carte di archivio. Le ricerche inerenti Leonardo si leggono, oltre che nelle opere a stampa, nel fondo documentario intitolato a Uzielli, conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Si veda Rolih, Maura, “Il fondo Gustavo Uzielli presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.” In *Nello specchio del genio. Studi storici, cultura urbana e genius loci tra Otto e Novecento nel segno di Leonardo*, Nanni, Renato e Romby, Giuseppina Carla (ed.), Fucecchio (FI): Edizioni dell'Erba, 2001, pp. 30-38.

dalla richiesta di Beccari di predisporre “un articoletto” sulla “scoperta della disposizione delle foglie fatta da Leonardo” il 29 dicembre 1868¹⁸. Pochi giorni più tardi, l’undici gennaio 1869, è Tommaso Caruel, noto botanico di origini francesi e inglesi, stabilitosi a Firenze e collaboratore al periodico, a restituire l’articolo all’autore “con quelle annotazioni che ho voluto potervi fare secondo il suo desiderio”¹⁹ (Fig. 3). I commenti si leggono in altre lettere a firma di [Arturo] Marcucci e di Enea Cavaliere²⁰, figure vicine al livornese e alla famiglia, che si esprimono positivamente. Sono solo alcune sintetiche note che, provando il ricercato confronto scientifico voluto dal livornese, tornano a proporre lo studio dello stesso materiale conservato dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Scorrendo i testi si evince il non celato timore di un giovane studioso di pubblicare, in apertura di un titolo prestigioso, considerazioni ancora inedite sulle pagine del Vinciano. In una nota, poi, Uzielli appunta:

Leonardo, come si vede nelle linee seguenti, dà solo tre esempi. Queste ed altre inesattezze fanno desiderare sia esaminato di nuovo il manoscritto Vaticano sul quale fu fatta l’edizione di Roma, mentre però, come osservano giustamente i traduttori del Delécluze, è esagerato il giudizio sfavorevole che questi ne dà nel suo «Saggio intorno a Leonardo da Vinci», Siena, Parri, 1844 [...].

Commento asciutto, esplicita il metodo scientifico adottato dal livornese fin dalla

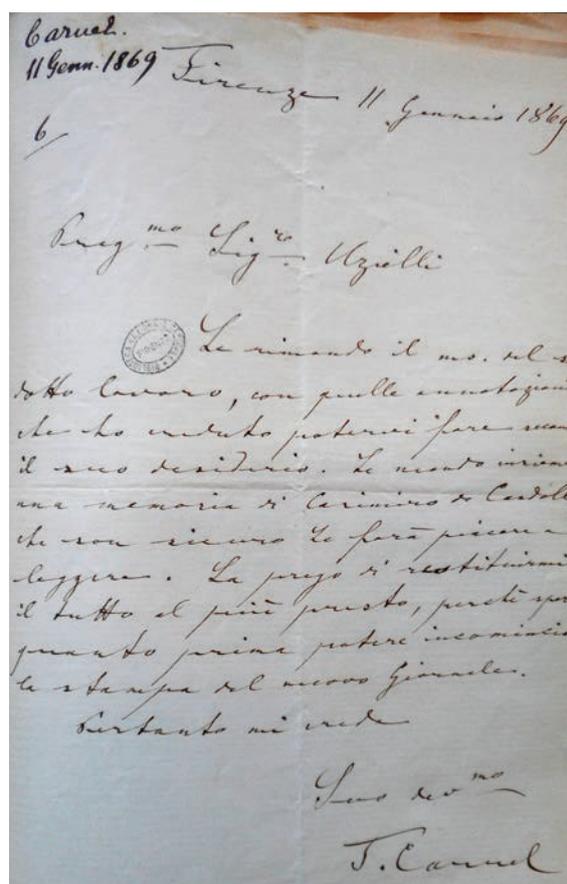


Fig. 3 - Carteggio. Tommaso Caruel a Gustavo Uzielli, 11 gennaio 1869 (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Gustavo Uzielli (1839-1911), Carteggio, Serie I, lettere 1868-1874). (Su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Centrale. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo).

giovane età, e poi mai abbandonato che, è stato scritto in occasione delle celebrazioni del cinquecentenario della scomparsa del Vinciano, elabora il metodo cosiddetto proto-scientifico di Leonardo. Alla puntuale disamina della filloscopia nella scienza botanica, che prosegue nelle pagine successive del

¹⁸ Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, d’ora in poi BNCF, Gustavo Uzielli (1839-1911), Carteggio, Serie I, lettere 1868-1874, Odoardo Beccari a Gustavo Uzielli, 10 dicembre 1868.

¹⁹ BNCF, Gustavo Uzielli (1839-1911), Carteggio, Serie I, lettere 1868-1874, Tommaso Caruel a Gustavo Uzielli, 11 gennaio 1869.

²⁰ BNCF, Gustavo Uzielli (1839-1911), Carteggio, Serie I, lettere 1868-1874, gennaio-marzo 1869.

contributo, si accosta la volontà di Uzielli di tornare a esaminare il testo originario ossia gli appunti leonardiani, conservati nella Biblioteca Vaticana, da cui sono estratti i testi del *Trattato della pittura* consegnato alle stampe nel 1817. Il suo sguardo è subito rivolto alle fonti storico-documentarie di archivio, dall'identità e dal ruolo discusso nello stesso periodo, indagate attraverso una ricerca meticolosa e una lettura a tratti quasi preoccupata delle possibili inesattezze dovute alle difficili operazioni di trascrizione che, poi, potrebbero condurre a errate interpretazioni del contenuto. Si evince, così, la volontà di discernere le affermazioni del Vinciano da quelle degli studiosi che ne hanno analizzato, e trascritto, i lavori.

Nella seconda parte della sua osservazione, in nota, richiamando il saggio di Etienne Jean Delécluze del 1844, non solo esplicita di essersi documentato attraverso una bibliografia allora relativamente recente, ma soprattutto chiarisce il suo approccio critico nei confronti di chi aveva condannato la stesura del *Trattato di pittura* ritenendolo “una disordinata compilazione di pensieri e di osservazioni” che, seppure organizzati quali un trattato compiuto, sono “isolate e disordinate, formano un insieme indigesto e confuso di massime e di regole sopra la prospettiva, la luce e le ombre, i colori o la composizione, che non hanno legame tra loro”²¹. Uzielli, invece, già nell'edizione del 1872 delle *Ricerche* sottolinea che il *Trattato*

della pittura mostra come Leonardo “procedesse con metodo scientifico, e cercasse di sottoporre l'alta sua ispirazione e la profonda intuizione dei moti dell'animo ad una esattezza tecnica inarrivabile”²².

Le considerazioni del 1869 appaiono propedeutiche ai lavori del 1872 quando, nell'estate, prima dell'inaugurazione della statua di Leonardo in piazza della Scala a Milano, il ministro Cesare Correnti invita lo studioso trentatreenne a raccogliere nuove carte in vista di una pubblicazione. La risposta del livornese è conosciuta: Uzielli rileva la necessità di iniziare la pubblicazione integrale dei manoscritti di Leonardo, avanzando una proposta che pare condivisa ed è invitato a redigere un primo ‘Saggio’ sul tema; quando, poi, è coinvolto nella commissione ministeriale incaricata di studiare i testi leonardiani per la pubblicazione del suo testo, nella forma di saggio dei manoscritti, declina l'invito: “Benché onorato di tale offerta rifiutai, perché credevo, e credo ancora, che Saggi, Estratti ecc., delle opere di Leonardo, se non affatto inutili, non possano avere oggidì che un'importanza molto secondaria”²³. Emerge, forte, la volontà di avvicinarsi direttamente agli scritti e alla mente del Vinciano.

Il pensiero è già nella *Prefazione* delle *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci* del 1872 quando, dopo aver ancora evidenziato la necessità di consegnare alle stampe tutti gli scritti del Grande, in chiusura di una sintesi della bibliografia esaminata, commenta:

²¹ Delécluze, Etienne Jean, *Saggio intorno a Leonardo da Vinci (1452-1519) tradotto dal francese con note e due lettere inedite di Luigi XII Re di Francia*, Siena: Porri, 1844, p. 103.

²² Uzielli, 1872, p. 9.

²³ *Ivi*, p. 366. La richiesta di pubblicare integralmente i manoscritti è ribadita in occasione del V Congresso degli ingegneri e degli architetti italiani, svoltosi a Torino nel 1884 quando, in occasione dell'assemblea generale dell'otto dicembre 1884, Uzielli pone in evidenza l'alta importanza degli studi di idraulica (“Congresso degli Ingegneri ed Architetti Italiani in Torino. Riassunto dei processi verbali.” *Bollettino del Collegio degli Ingegneri e degli Architetti in Napoli*, III, 2, (1885), p. 14).

Ma in queste attraenti storie, è talvolta difficile distinguere le idee di Leonardo da quelle dei suoi illustratori; e vien di fatto di desiderare ricerche più modeste come quelle dell'Amoretti, il Saggio eccellente del Venturi e poche altre, ove l'autore non si prefigge altro scopo che quello di stabilire dei fatti e far conoscere dei documenti; in modo che la luce nasca soltanto da questi, e che la Storia, rimuovendo ogni inutile discussione e abbattendo ogni falso giudizio, si riduca, per quanto sia possibile, a scienza positiva, indifferente al sorriso dell'ateo, allo sdegno dei devoti, allo schiamazzo dei pedanti²⁴.

È un passo lungo che sintetizza il metodo di ricerca di Gustavo Uzielli che bene si inserisce nel dibattito ottocentesco sulla metodologia di ricerca storica, ancora non formalizzata e codificata, in cui “distinguere le idee di Leonardo da quelle dei suoi illustratori” è affermazione centrale per evidenziare il ruolo assunto dalle fonti di archivio. Geologo e geografo, quindi non storico professionista, Uzielli diventa, così, protagonista di un dialogo tra storici e fonti documentarie, studiosi e strumenti di lavoro, proponendo un suo personale metodo di indagine. Nella seconda metà del XIX secolo, infatti, i vari cambiamenti nella riflessione metodologica sulla Storia, non ancora unificati, si devono rintracciare nell'agire dei singoli esperti. Le parole di Uzielli, dal sapore positivista, ammettono unicamente il collegamento con i fatti e con i documenti, una scelta che conduce a una storia erudita, almeno apparentemente più corretta, sostenuta dai documenti stessi e contemporaneamente sostenibile da-

gli studiosi. È un anticipo della novecentesca, celebre, *École des Annales*. Le carte di archivio, ossia le fonti storico-documentarie primarie che contengono le informazioni sui fatti devono costituire “i fondamenti per una osservazione simile a quella effettuata nell'ambito delle scienze naturali”²⁵. La Storia diventa Scienza, fondata su una necessaria raccolta di dati.

Uzielli, all'indomani dell'articolo del 1869, inizia a riunire informazioni utili, soprattutto, a scrivere la biografia del Vinciano. È, ancora, una scelta che apre una discussione sul metodo di ricerca: nel cercare fogli originari, privi di commenti successivi, il livornese avvia una riflessione sul ruolo, nell'ambito della ricerca storica, di una biografia. Scrivere le vicende che accompagnano e segnano la vita di scienziati, studiosi, artisti, è noto, è documentare parte dell'evolversi di una società, capire la posizione del singolo, collocarlo in un preciso contesto culturale che, così, viene descritto: narrare la vita di Leonardo, nel continuo succedersi degli eventi, è renderlo parte della narrazione della Storia, capire pure quale ruolo abbia assunto nella storia del pensiero. In questa direzione, la prima edizione delle *Ricerche* si apre con un lungo elenco di fogli che appartengono e costituiscono l'archivio di famiglia o che, comunque, sono utili mezzi per integrare le informazioni, allora poche e limitate, sulle origini di Leonardo. Alla raccolta delle carte segue la trascrizione, operazione lunga e minuziosa che, però, è un secondo passaggio essenziale. Ne derivano gli strumenti per una ricostruzione filologicamente corretta degli eventi, esito di un 'ricercare' già proprio di Gustavo Uzielli nella sua professione di docente universitario.

²⁴ Uzielli, 1872, pp. 25-26.

²⁵ Topolski, Jerzy, *Metodologia della ricerca storica*, Bologna: Il Mulino, 1975, p. 144.

Alla metà degli anni Settanta, pochi anni dopo l'edizione del primo volume delle *Ricerche*, intraprende la carriera accademica, occupandosi di geologia e mineralogia, discipline che sono più vicine ai suoi interessi per il territorio. Lo *Stato del personale addetto alla pubblica istruzione del Regno d'Italia al 31 gennaio 1875*, pubblicato come Appendice al *Bollettino ufficiale del Ministero dell'Istruzione*, precisa che Uzielli è assistente nel Gabinetto di Mineralogia dell'Università degli Studi di Roma²⁶ diretto da Giovanni Strüver [Struever], studioso tedesco esperto di mineralogia, petrografia, cristallografia, vicino a Quintino Sella²⁷. È il primo incarico assunto dal livornese al quale segue, dal 16 ottobre 1877, la nomina alla Regia Scuola di applicazione per gli ingegneri in Torino, vincitore del concorso per la cattedra di Mineralogia e geologia, lo stesso che assegna l'incarico di Geometria a Giovanni Battista Daddi e di Architettura a Giovanni Angelo Reycond²⁸. Uzielli, dopo un breve periodo trascorso a Modena come professore straordinario, probabilmente impegnato nel riordino della collezione mineralogica locale, è chiamato professore straordinario nella città piemontese dove avvia la sua attività didattica all'inizio dell'anno accademico 1880-1881. Il primo luglio 1881 ottiene la nomina di professore ordinario nello stesso ateneo²⁹, incarico che conserva ufficialmente

fino al 1904 quando, otto anni dopo il reale trasferimento, prende ufficialmente servizio all'Università di Parma, docente di Geologia nella facoltà di Scienze fisiche, matematiche e naturali³⁰.

La permanenza nella città piemontese è un periodo difficile, in parte sofferto da un uomo che, seppure responsabile della importante collezione mineralogica donata all'ateneo da Quintino Sella ospitata in eleganti e funzionali vetrine al primo piano della manica meridionale del Castello del Valentino, appare in contrasto con la direzione della Scuola, forse per motivi scientifici o per ragioni legate all'organizzazione dell'attività didattica. Il docente toscano, inserendosi in un dibattito sentito all'interno della scuola di ingegneria torinese, ritiene fondamentale proporre agli allievi ingegneri, accanto alle lezioni teoriche, le esercitazioni. La vicenda, ancora da approfondire, si legge nel corposo carteggio conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e nei *Materiali per servire alla sua biografia*, piccoli opuscoli che Uzielli pubblica autonomamente³¹. Dalla Scuola, tuttavia, è spesso lontano; le lezioni sono perlopiù affidate all'assistente Alessandro Druetti e, dal 1896, il corso è assegnato a Federico Sacco. Il *milieu* culturale torinese, tuttavia, permette a Uzielli di tornare comunque ai suoi studi dedicati a Leonardo, affrontarli e approfon-

²⁶ "Stato del personale addetto alla pubblica istruzione nel Regno d'Italia al 31 dicembre 1875". *Bollettino ufficiale del Ministero dell'Istruzione*, I (1875), p. 25.

²⁷ Mottana, Annibale e Doglioni, Carlo, "Quintino Sella e il riordino delle facoltà di Scienze di Roma." In *Quintino Sella scienziato e statista per l'Unità d'Italia*, Roma: Scienze e Lettere, 2013, pp. 291-316.

²⁸ Curioni, Giovanni, *Cenni storici e statistici nella Scuola di applicazione per gli Ingegneri fondata in Torino nell'anno 1860*, Torino: G. Candeletti, 1860, p. 52.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ministero della Pubblica Istruzione, Annuario generale universitario. 1° luglio 1903*, Roma: Tipografia Ditta Ludovico Cecchini, 1903, p. 199.

³¹ Tra i *Materiali per servire alla sua biografia*, il livornese pubblica: Uzielli, Gustavo, *Direttore e assistente*, Torino: Tipografia Domenicana, 1904; Id. *Vicende universitarie febbraio-dicembre 1904*, Firenze: Tipografia A. Meucci, 1904; Id., *Nasi e Nasini*, Firenze: Tipografia M. Ricci, 1904 e Id., *Ricco e Schiavone*, Firenze: Tipografia Bonducciana, 1904.

vo Uzielli della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze sono datate agli anni in cui, intorno al 30 maggio 1895, il Comune di Vinci conferisce loro, come a Charles Ravaisson Mollien, la cittadinanza onoraria.

Da Torino, poi, il livornese rivolge la sua attenzione al territorio alpino, tema che il Grande studia e disegna considerandolo dallo Stato di Milano fino alla terra di Saluzzo; ne deriva un ormai noto contributo edito nelle pagine del *Bollettino del Club Alpino Italiano* nel 1890³⁴ in cui le competenze di petrografia, mineralogia, cristallografia e geografia diventano uno strumento prezioso per approfondire, ancora avvalendosi di fonti storico-documentarie primarie, alcuni fogli del Codice Atlantico, ma soprattutto, del Codice Leicester³⁵. È costante, negli studi di Uzielli, la volontà di studiare direttamente gli scritti leonardiani, senza però dimenticare i lavori successivi, fonti storico-documentarie secondarie che il livornese esamina con puntuali riflessioni, con rigorose verifiche della veridicità del documento, attento a discernere non solo il pensiero del Vinciano, la trascrizione della grafia da destra a sinistra di difficile e faticosa lettura, ma soprattutto a di-

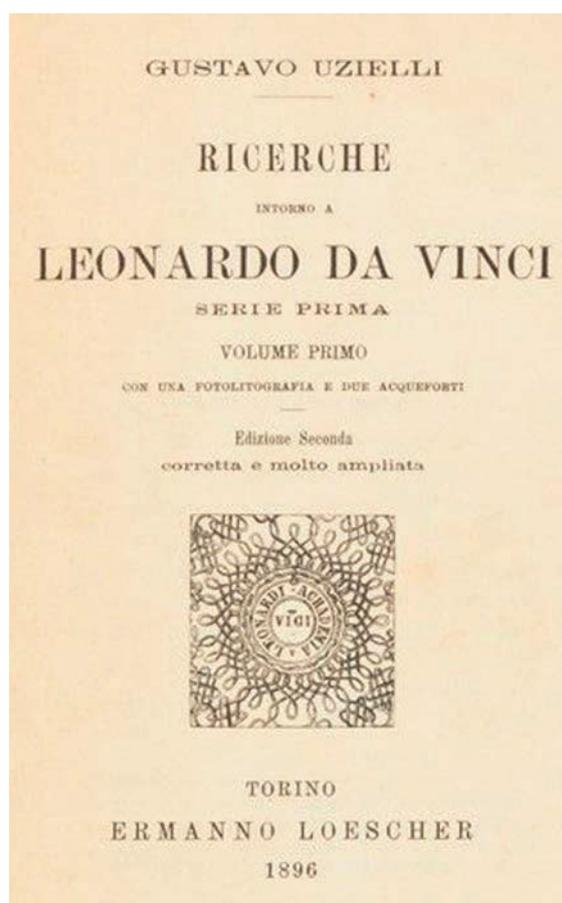


Fig. 5 - Gustavo Uzielli, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*. Serie prima. Edizione seconda corretta e molto ampliata. Torino: Ermanno Loescher, 1896.

Reale, 15 aprile 2019–1° luglio 2019), Pagella, Enrica e Di Teodoro, Francesco e Salvi, Paola (ed.), Milano: Silvana editoriale, 2019, pp. 200–253.

³⁴ Uzielli, Gustavo, “Leonardo da Vinci e le Alpi.” *Bollettino del Club Alpino Italiano per l’anno 1889*, XXIII, 89, (1890), pp. 81–156.

³⁵ Non è qui possibile elencare i numerosi studi sugli scritti di Leonardo, ma si ricordano soltanto i lavori di Martin Kemp sul Codice Leicester e, tra le pubblicazioni editate in occasione del cinquecentesimo anniversario della scomparsa del Vinciano *L’acqua microscopio della natura. Il Codice Leicester di Leonardo da Vinci* (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 30 ottobre 2018–20 gennaio 2019), Galluzzi, Paolo (ed.), Firenze: Giunti 2019. Per un confronto su Leonardo e il Piemonte si rimanda anche a Di Teodoro, Francesco, “Leonardo e le Alpi Occidentali. Léonard de Vinci et Alpes Occidentales.” In *Le Alpi. Storia e prospettiva di un territorio di frontiera. Les Alpes. Histoire et perspectives d’un territoire transfrontalier*, Comoli, Vera e Fasoli, Vilma e Very, François (ed.), Torino: Celid, 1997, pp. 89–95 e, in occasione del cinquecentenario della scomparsa del Vinciano, *Leonardo da Vinci. Disegnare il futuro 2019 e Leonardo. Tecnica e territorio* (Torino, Castello del Valentino, 15 aprile 2019–8 luglio 2019), Cattaneo, Maria V. e Devoti, Chiara e Di Teodoro, Francesco P. e Gianasso, Elena e Gomez-Serito, Maurizio e Santangelo, Marco (ed.), Torino: Politecnico di Torino, 2019; e Gianasso, Elena, “Sperimentare Leonardo nel sapere politecnico. Going through Leonardo in polytechnic culture.” *Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino*, LXXIV, 1, (2020), pp. 17–25.

stinguere le chiavi interpretative, talvolta anche le indagini scientifiche (come negli studi sulle Alpi) di studiosi pure di grande calibro, che già si sono occupati dello stesso tema. Il suo assiduo lavorare in confronto alle carte di archivio, esito ma anche strumento per le sue ricerche, lo avvicina ancora di più ai fogli, agli scritti e ai disegni di Leonardo.

Ai codici e ai manoscritti, infatti, Uzielli dedica una specifica attenzione: sono, per lui, fonti primarie che, prive dei tanti commenti degli ‘illustratori’, trasmettono direttamente il pensiero di Leonardo. In questa direzione, si rende promotore di un’iniziativa che lo accompagnerà lungo tutta la sua esistenza, mirata alla pubblicazione integrale degli scritti leonardiani. Nel 1884, quando ancora è nella città sabauda, pubblica nelle pagine di *Il Buonarroti* un contributo che discute il “modo di pubblicare le opere” di Leonardo³⁶. Emerge subito l’approccio critico, in positivo e in negativo, nei confronti dei leonardisti e dei diversi metodi di pubblicazione. Il testo è edito anche nella *Seconda serie* delle *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci* che, già dalla composizione del testo, denuncia il metodo di Uzielli. Nel libro, i *Documenti* sono preceduti e seguiti dalle *Ricerche*, esplicito strumento per integrare, oltre che *Sul modo di pubblicare le opere di Leonardo da Vinci*, l’articolo sulle osservazioni botaniche di Leonardo e un sonetto attribuito al Vinciano³⁷.

Nella *Prefazione* all’edizione torinese del 1884, che segue la nuova pubblicazione del testo della *Prefazione* del 1872 in una voluta continuità di lettura, Uzielli poi appare più

maturato, attento a ragionamenti che, a tratti, sfociano nell’erudito, nel filosofico, in un sapere scientifico che trova un supporto nella stessa figura di Leonardo che, allora, gli appare più evoluto nella scienza che nell’arte, precursore di tesi espresse nel Seicento e, poi, anticipatore del progresso nell’accezione ottocentesca del termine. Il livornese confuta la tesi secondo cui le affermazioni del Vinciano sarebbero rimaste ignote ai suoi contemporanei e, ancora, ribadisce la necessità di una edizione integrale degli scritti. Così, scrive Torquato Cuturi in una recensione al volume edita in un numero della *Rivista storica italiana* del 1885, “potranno i critici sceverare ciò che a Leonardo s’appartiene, da ciò che è merito de’ suoi successori, e determinare, per così dire, la misura del suo sguardo inventivo, fissando i limiti della sua attività e del suo sapere”³⁸.

Quando, nel 1896, esce la seconda edizione, “corretta e molto ampliata”, delle *Ricerche*, Uzielli allarga ancora le sue considerazioni ponendo Leonardo, fin dalla *Prefazione*, in relazione con figure di grande calibro, suoi contemporanei o vissuti in anni subito successivi, testimoni di un Rinascimento – allora anche detto “Risorgimento” – che è un “movimento iniziatore di un nuovo periodo nella storia degli uomini”³⁹. È l’avvenuto passaggio dalla ricerca in senso stretto agli studi, un percorso storico e critico, sostenuto dall’applicazione di un metodo di ricerca storica fondato sul metodo scientifico. Il Vinciano diventa, allora, un libero iniziatore del pensiero moderno, fondatore del metodo sperimentale, una “ge-

³⁶ Uzielli, Gustavo, “Sul modo di pubblicare le opere di Leonardo da Vinci.” *Il Buonarroti*, III, I.10, (1884), pp. 365-388.

³⁷ Uzielli, 1884, pp. 1-176.

³⁸ Cuturi, Torquato, “Recensione a “Ricerche intorno a Leonardo da Vinci” di Gustavo Uzielli”. *Rivista storica italiana*, II, (1885), p. 143.

³⁹ Uzielli, 1896, p. XXXVII.

niale incarnazione dell'Amore [...] scientifico che s'ispira ai fenomeni del mondo sensibile, e che risale da essi all'Uomo e a Dio"⁴⁰. All'indomani dell'agognata pubblicazione integrale dei manoscritti, scrive, sarà possibile organizzare il suo sapere distinguendo, con una categorizzazione della conoscenza propria della cultura ottocentesca, la filosofia, le scienze fisiche e matematiche, le scienze naturali, la tecnologia, la letteratura, le belle arti, la biografia considerata strumento per indagare il suo tempo⁴¹; solo allora sarà possibile distinguere chiaramente "le idee di Leonardo da quelle dei suoi illustratori".

Le *Ricerche* di Uzielli - che sono una 'illustra-

zione' del "ricierchare"⁴² che compare nelle liste lessicali del Codice Trivulziano di Leonardo, si trasformano da ricerche in senso stretto a opere da consultare per nuovi approfondimenti, diventando talvolta strumenti didattici che, nelle successive integrazioni e stesure, propongono una commistione di saperi e di metodi, tra ricerca e accademia, utili ad avvicinarsi "al più grande Genio che sia mai apparso nel mondo"⁴³. Leonardo appare, così, in dialogo con Gustavo Uzielli come pure con i suoi 'illustratori', in un immaginato ripetersi di quel tema assegnato dall'Accademia milanese nell'anno del quarto centenario della sua nascita.

⁴⁰ *Ivi*, p. XXXIII.

⁴¹ *Ivi*, pp. LI-LII.

⁴² Leonardo da Vinci, Codice Trivulziano, f. 34r e f. 53r (leonardodigitale.com, <10 ottobre 2020>).

⁴³ Cuturi, 1885, p. LXXIV.

UNA SVOLTA ben nota nella vita di Leonardo si verifica negli anni '80 del Quattrocento, allorché l'artista di Vinci, varcata la soglia dei trent'anni, decide di dedicarsi assiduamente alla lettura e alla scrittura, con l'intenzione di diventare anch'egli un 'altore', ovvero di acquisire mezzi linguistici adeguati a trasmettere le conoscenze che comincia ad accumulare: "è una decisione importante" – come ha osservato Fabio Frosini – "che implica un parziale rivolgimento delle abitudini materiali, e un completo riordinamento delle aspirazioni intellettuali"¹.

Tra i libri più importanti per la formazione letteraria di Leonardo va senz'altro annoverato il *De re Militari* dell'umanista riminese Roberto Valturio. Composta tra il 1446 e il 1455 e dedicata all'allora signore di Rimini, Sigismondo Pandolfo Malatesta, l'opera è un trattato in latino suddiviso in XII libri, in cui è compendiato il sapere trasmesso dagli antichi sull'arte della guerra, al fine di "presentare un itinerario completo dell'educazione guerriera"². Il ventaglio degli argomenti spazia infatti dalle numerose discipline "nelle quali deve essere istruito il futuro condottiero"³ alle molte virtù e competenze di cui deve dare prova (libri I-V), contempla un approfondimento sull'arte della guerra presso l'antica Roma (libri VI-VII), mentre la seconda parte dell'opera (libri VIII-XII) è impostata come una serie di ricchi cataloghi, o lessici, relativi a diversi soggetti (molto importanti, per Leonardo, sono il libro X, dedicato alle armi difensive ed offensive, e XI dedicato alle pro-

Leonardo lettore di Valturio

ROBERTO D'URSO



Ms B
f. 42r

¹ Frosini, Fabio, "Nello studio di Leonardo." In *La mente di Leonardo. Nel laboratorio del Genio universale*, Paolo Galluzzi (ed.), Firenze: Giunti, 2006, p. 113.

² Settia, Aldo A., *De re militari. Pratica e teoria nella guerra medievale*, Roma: Viella, 2008, p. 45.

³ *Ibidem*.

cedure e agli strumenti della guerra navale). Nel testo rarissime sono le escursioni oltre “i limiti cronologici dell’antichità”⁴, ovvero le menzioni di aneddoti risalenti all’epoca medievale e, soprattutto, di ritrovati bellici contemporanei, laddove uno spazio molto ampio è occupato da citazioni degli *auctores* classici, senza che però sia attribuita – come ha osservato Romain Descendre – una rilevanza maggiore “aux auteurs spécialisés en la matière : parmi plus de cent-vingt auteurs cités, Végèce ou Frontin ne paraissent pas plus pertinents que Cicéron, Lucrèce ou Tite-Live”⁵. Il *De re militari* è un trattato, insomma, “attento più che alle cose, alle parole, e alla lezione degli antichi, alla compilazione erudita di testi classici”, se non piuttosto un’antologia o, specie nella seconda parte, un vero e proprio “centon compilant d’innombrables textes d’auteurs anciens”⁶. D’altronde, l’idea che quello di Valturio fosse un testo, per così dire, a basso ‘gradiente di autorialità’ sembra appartenere allo stesso Leonardo, che negli appunti tratti dal *De re militari* non cita mai il nome dell’autore – o compilatore, appunto – del trattato, laddove, come si vedrà, non manca di annotare, seppur non sistematicamente, quelli degli autori classici antologizzati nei passi che suscitano il suo interesse⁷.

L’*editio princeps* dell’opera risale al 1472: prodotta a Verona da un tipografo noto come Giovanni da Verona, è arricchita da uno corredo illustrativo, straordinario per l’epoca,



Fig. 1 - “Machina tormentaria” da Valturio, Roberto e Ramusio, Paolo, *De re militari*, Veronae, 1483, X.

di oltre cento xilografie (Fig. 1), attribuite al medaglista Matteo de’ Pasti (o alla sua cerchia), grazie al quale “per la prima volta, la trattatistica puramente dottrinale e letteraria si incontra con le elaborazioni tecniche degli ingegneri militari [...]”⁸. Undici anni dopo, nel 1483, l’opera viene ristampata sempre a Verona, per i tipi di Bonino de Boninis, accompagnata dalla traduzione in volgare del

⁴ *Ivi*, p. 46.

⁵ Descendre, Romain, “Roberto Valturio, *De re militari*.” In *La biblioteca di Leonardo*, Carlo Vecce (ed.), Firenze: Giunti, 2021, p. 428.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Di ciò si è avveduto Carlo Vecce che, a proposito delle trascrizioni fatte da Leonardo nel manoscritto B, ha osservato che “la fonte vera di quegli estratti, il Valturio, non viene mai nominata [...]”; Vecce, Carlo, “Scritti di Leonardo Da Vinci.” In *Letteratura Italiana, Le opere, II. Dal Cinquecento al Settecento*, Alberto Asor Rosa (ed.), Torino: Einaudi, 1993, p. 115.

⁸ Settia, 2008, p. 46.

trevigiano Paolo Ramusio, caratterizzata da una sintassi “farraginoso, non lineare e faticosa”, e da una grafia “fortemente oscillante”, “che predilige le scrizioni latineggianti”⁹.

Il primo a riconoscere nel trattato di Valturio il “fonte precipuo a cui ha attinto il da Vinci”¹⁰ per gli appunti dedicati alle armi e all’arte della guerra presenti nel manoscritto B fu Giovanni Battista De Toni, il quale, intenzionato a ricostruire un importante tassello della biblioteca leonardiana, in un intervento del 1899 presentò i persuasivi esiti di un “paziente riscontro”¹¹ operato tra le carte del codice vinciano e la versione latina del *De re militari*, che egli riteneva fosse il testo a disposizione di Leonardo. Quello stesso elenco di concordanze, con alcune modifiche formali nella trascrizione dei passi leonardiani, incluse peraltro Edmondo Solmi nella sua monografia del 1908 sulle fonti di Leonardo¹², anch’egli fermamente convinto che l’artista di Vinci avesse avuto sullo scrittoio la versione originale del trattato.

Nello stesso anno Luigi Morandi dedicò a quelle carte alcune pagine del celebre studio in cui presentò la sua tesi intorno a Leonardo ‘lessicografo’, cioè intento a compilare nel manoscritto Trivulziano un pionieristico esempio di “vocabolario della lingua comune”¹³. Nonostante Morandi si dilungasse più del necessario, una volta appurata la fon-

te di riferimento, in una serie di raffronti tra gli appunti di Leonardo ed altri testi lessicografici che questi avrebbe potuto consultare (come, per citarne alcuni, il *Papias vocabulista*, il *Catholicon*, il *De priscorum proprietate verborum* di Giuniano Maggio), e mostrasse una spiccata propensione ad ascrivere al Vinciano ogni sorta di merito, come quello di aver “sentito l’importanza”¹⁴ del *De re militari* scegliendo per i suoi studi un’opera, a suo avviso, “ignorata o trascurata [...] dai lessicografi di professione suoi contemporanei”¹⁵, il suo escorso contiene una prima, non banale, riflessione sugli interventi di rielaborazione operati da Leonardo sui brani dell’ipotesto:

Né, del resto, egli si restringe a copiare. Il principale suo intento, se io non m’inganno, fu di compire in certo modo, per le figure delle armi antiche, il Valturio, che ne manca quasi del tutto, mentre abbonda in figure di macchine guerresche. Delle definizioni, pertanto e delle citazioni classiche, Leonardo prende solamente quel che gli fa comodo, compendiandole il più delle volte, ma talora aggiungendovi, non so da quali altre fonti, qualche notevole particolare, come ne aggiunge a quelle tra le figure di macchine che si trovavano già nel suo autore¹⁶.

⁹ Fanini, Barbara, “Roberto Valturio, *De re militari*.” In *La biblioteca di Leonardo*, Carlo Vecce (ed.), Firenze: Giunti, 2021, p. 431.

¹⁰ De Toni, Giovanni Battista, “Frammenti Vinciani III. Contributo alla conoscenza di un fonte del manoscritto B di Leonardo da Vinci.”, *L’Ateneo Veneto. Rivista bimestrale di scienze lettere ed arti*, XXII (1899), p. 51.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Solmi, Edmondo, “Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci.” *Giornale storico della letteratura italiana*, Suppl. 10-11 (1908).

¹³ Morandi, Luigi, *Lorenzo il Magnifico, Leonardo da Vinci e la prima grammatica italiana*, Città di Castello: Lapi, 1908, p. 54.

¹⁴ *Ivi*, p. 80.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ivi*, pp. 80-81.

Un significativo passo avanti nell'esame dei rapporti degli appunti militari contenuti nel manoscritto B con il trattato di Valturio fu compiuto da Gerolamo Calvi, il quale riconobbe, in virtù di evidenti coincidenze sostanziali¹⁷, che Leonardo aveva tratto le sue note “con grande indipendenza di derivazione”¹⁸ dal volgarizzamento di Ramusio, “direttamente o per mezzo di un fonte interposto”¹⁹, da identificare in via ipotetica con un generico repertorio manoscritto di argomento militare, se non piuttosto con un quaderno di note estratte dal Valturio di pugno dello stesso Leonardo, “del quale erano numerate le carte o *i casi* [...] o le figure”²⁰. A quest'ultima considerazione, in particolare, Calvi giunse dopo aver constatato l'impossibilità di ricondurre puntualmente i numeri abbinati ad alcune di tali note raccolte nel manoscritto B (alle cc. 97v-98v, o cc. 7v-8v del ms. complementare 2184 dell'Institut de France), che certamente avevano una funzione di richiamo alla fonte, alle carte dell'*editio*

princeps del volgarizzamento che ospitavano i brani ripresi dal Vinciano²¹.

Ad Augusto Marinoni, com'è noto, si deve il grande merito di aver identificato nella traduzione ramusiana del trattato la fonte privilegiata delle lunghe liste di vocaboli che Leonardo andò compilando nel manoscritto Trivulziano (coevo del codice B)²², come parte di uno scrupoloso “esercizio autodidattico”²³, con cui il Vinciano intendeva ampliare le proprie risorse linguistiche e affinare le “capacità espressive”²⁴; applicando, infatti, alla lingua volgare le procedure del ‘metodo derivatorio’, “che scolari e maestri di ‘grammatica’ facevano sui testi latini col lessico latino”²⁵, Leonardo durante la lettura di un testo – come il *De re militari* – annotava sul suo taccuino i vocaboli che maggiormente suscitavano la sua curiosità; quindi deduceva “attraverso le regole e la memoria [...] altri vocaboli imparentati”²⁶, ovvero connessi al vocabolo di partenza “da legami logici o grammaticali o anche puramente di suono”²⁷.

¹⁷ Un esempio molto chiaro offerto dal Calvi in merito è il recupero da parte di Leonardo della “menzione di Virgilio”, presente soltanto nella traduzione di Ramusio, nella nota relativa allo scudo di c. 97v (c. 7v del ms. complementare 2184 dell'Institut de France): “Virgilio dice: «Era lo scudo bianco e senza lalde confermate da testimoni davano materia a le pitture delli scudi ed era<n> quelle d'osso di corni collegati e 'ntraversati e permollificati o congiunti. 184.” Calvi, Gerolamo, *I manoscritti di Leonardo da Vinci dal punto di vista cronologico storico e biografico*, introduzione di Augusto Marinoni, Busto Arsizio: Bramante Editrice, 1982, p. 89. Le citazioni dei passi del manoscritto B sono tratte dall'edizione critica di Augusto Marinoni (*Il Manoscritto B. Trascrizione diplomatica e critica* di Augusto Marinoni, Firenze: Giunti Barbèra, 1990).

¹⁸ *Ivi*, p. 88.

¹⁹ *Ivi*, p. 87.

²⁰ *Ivi*, p. 91.

²¹ *Ivi*, p. 88.

²² In particolare, come scrive Barbara Fanini, dal *De re militari* “Leonardo trae [...] più di un migliaio di voci (cioè almeno 1/8 dei vocaboli registrati) che si concentrano in dodici pagine dell'ultimo fascicolo del codice.” Fanini, Barbara, *Le liste lessicali del codice Trivulziano di Leonardo da Vinci. Trascrizione e analisi linguistica*, Firenze: Franco Cesati Editore, 2018, p. 42. Sull'argomento si veda anche Fanini, Barbara, “Aspetti grafici e fonomorfologici della lingua di Leonardo. Il codice Trivulziano”, *Raccolta Vinciana*, XXXVII (2017), pp. 1-103.

²³ Marinoni, Augusto, *Gli appunti grammaticali e lessicali di Leonardo da Vinci*, vol. I, Milano: E. Bestetti, 1944, p. 290.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ivi*, p. 286.

²⁶ Fanini, 2018, p. 38.

²⁷ Marinoni, 1944, p. 12.

Alle pagine di quel fondamentale studio era inoltre affidata qualche osservazione cursoria ma molto lucida sugli appunti di argomento militare conservati nel manoscritto B, con cui Marinoni enucleava in maniera sintetica gli elementi del trattato che avevano stimolato maggiormente la curiosità di Leonardo, ricostruendo, di riflesso, la disposizione intellettuale di quest'ultimo, a suo avviso più orientata sul versante tecnico, al tempo di quelle letture:

[...] i nomi d'arme e d'ingegneri del manoscritto B rivelano una curiosità non linguistica ma essenzialmente tecnica. A Leonardo ingegnere e inventore d'armi, importa, assai più del nome, la forma, l'uso e l'efficacia delle armi antiche, che ricostruisce graficamente, descrive con precisione, con invece un interesse ben limitato per la parte strettamente linguistica²⁸.

Ritornando successivamente a interessarsi di quelle carte nell'introduzione della sua edizione critica del manoscritto leonardiano, Marinoni ha discusso di alcuni noti errori di lettura commessi da Leonardo nella trascrizione dei brani valturiani (in particolare, il pugnale "celidonio" chiamato "auctori", la creazione di un fantomatico Febar di Tiria a partire dal nominativo "Phefarsemenos"/"Fefarsemeno" presente nelle due versioni del trattato), attribuendone la causa al "coraggio di

affrontare di tanto in tanto il difficile testo originale"²⁹ da parte dell'"omo senza lettere'. In tempi più recenti, Carlo Vecce si è occupato degli spogli leonardiani sul trattato di Valturio in diversi importanti studi³⁰, impegnandosi ad illustrare le ragioni dell'attrattiva esercitata dal *De re militari* su Leonardo, legate ad una generale aspirazione a un rafforzamento culturale; a descrivere l'attitudine, per così dire, creativa con cui l'artista di Vinci componeva le sue note a partire dalla lettura delle carte valturiane; quindi ad individuare le sezioni di quel testo capaci di attivare maggiormente il suo interesse. Vecce è inoltre riuscito a far luce sulla questione dei rimandi numerici che accompagnano alcune delle citazioni presenti nel manoscritto B, rilevando come la discrepanza avvertita dal Calvi fosse soltanto apparente: questi, infatti, non s'era avveduto che nell'opera del Valturio "basata sul metodo combinatorio di *tesserae*, come in un mosaico" alcune citazioni sono ripetute "in parti diverse del macrotesto"³¹. In questo modo, lo studioso ha potuto dimostrare come quegli stessi numeri confermino invece che Leonardo avesse tra le mani proprio il volume a stampa dell'opera, poiché essi rinviano in maniera puntuale alle pagine di un esemplare dell'edizione del 1483, numerata per carte, con un salto nella numerazione, e priva di un quaternione: "l'esemplare di Leonardo [...] ci dà uno sfasamento di 9 fogli, che poteva essere causato da un errore di nu-

²⁸ *Ivi*, p. 338-339.

²⁹ *Il Manoscritto B*, 1990, p. XI.

³⁰ Oltre al già citato Vecce, "Scritti di Leonardo Da Vinci", 1993, sono da ricordare almeno Vecce, Carlo, "Leonardo, arte (e follia) della guerra." *Cromohs*, 19 (2014), pp. 52-62; Vecce, Carlo, *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma: Salerno Editrice, 2017; Vecce, Carlo, "Leonardo filologo." In *La filologia in Italia nel Rinascimento*, Carlo Caruso e Emilio Russo (edd.), Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, pp. 1-17; Vecce, Carlo, "Old Friends." In *Leonardo's Library. The World of a Renaissance Reader*, Paula Findlen (ed.), Stanford: The Stanford Libraries, 2019, pp. 128-141; Vecce, Carlo, "Leonardo e la lingua dell'arte della guerra." In *Lingua delle arti e lingua di artisti in Italia fra Medioevo e Rinascimento*, Alessandro Aresti (ed.), Firenze: Franco Cesati Editore, 2019, pp. 191-204.

³¹ Vecce, "Leonardo filologo.", 2018, p. 4.

merazione e dalla caduta di un quaternione di 8 fogli [...]”³².

In termini generali, se il *De re militari* si può ben definire “il libro preferito nei primi anni milanesi”³³ di Leonardo, la ragione è da individuare nella natura ibrida, multiforme, dell’opera, che ne ha reso la consultazione per lui particolarmente fruttuosa su diversi piani. Situandosi a metà strada tra la trattazione di carattere tecnico e la raccolta erudita di fonti classiche, infatti, il *De re militari* da un lato consente al Vinciano di arricchire e sviluppare il suo patrimonio di conoscenze in un campo,

quello della tecnica militare, nel quale ambisce ad assumere un ruolo di spicco alla corte sforzesca, come egli stesso aveva professato nella celebre lettera al Moro – probabilmente redatta in prossimità della composizione del manoscritto B³⁴, in cui aveva magnificato “soprattutto le proprie abilità di ingegnere militare”³⁵; dall’altro il volume, grazie al vasto campionario di esempi e citazioni, gli permette un affondo semplificato al mondo dei classici, rappresenta cioè “una facile scorciatoia al vagheggiato e inaccessibile mondo degli Antichi”³⁶, nel momento in cui – verso la fine de-

³² *Ivi*, p. 8.

³³ *Ivi*, p. 4.

³⁴ Tradizionalmente considerato una sorta di lettera di presentazione di Leonardo al Moro, da collocarsi perciò cronologicamente in un tempo molto vicino all’arrivo dell’artista a Milano (cfr. Calvi, 1982, p. 76), questo documento è stato datato al 1485-85 da Richard Schoefield, in forza di diversi punti di contatto rilevati con i contenuti del manoscritto B. Secondo Schoefield, inoltre, non vi sono ragioni di credere che Leonardo fosse già nelle condizioni di presentarsi, al momento della sua venuta nel capoluogo lombardo, in qualità di esperto di ingegneria militare al duca Ludovico Sforza. (Schoefield, Richard, “Leonardo’s milanese architecture: career, sources and graphic techniques.” *Achademia Leonardi Vinci*, IV (1991), pp. 111-157). Si segnala a margine che nel presente intervento si è scelto deliberatamente di non affrontare il nodo dell’eventuale destinazione pratica degli studi d’arte militare raccolti nel manoscritto B. A tal riguardo, occorre ricordare l’ipotesi di Kenneth Clark, accennata sinteticamente nel suo ampio commentario alla Raccolta Windsor, che la serie di armi contenuta alle cc. 40-46v del manoscritto corrisponda a una parte dell’album di disegni inedito, che, secondo il Lomazzo, Leonardo avrebbe confezionato per il maestro di scherma Gentile de’ Borri, membro della corte sforzesca. Clark, Kenneth, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of her Majesty the Queen at Windsor Castle*, with the assistance of Carlo Pedretti, 3 voll., London: Phaidon, 1968-1969. Matthew Landrus, invece, ha recentemente sostenuto che le schede di argomento militare raccolte nel manoscritto B sarebbero a tutti gli effetti dei materiali preparatori per un originale trattato *De re militari* che Leonardo avrebbe voluto offrire in dono al Moro, così come il Valturio aveva fatto con Sigismondo Malatesta. Secondo Landrus, l’artista di Vinci avrebbe iniziato a progettare la composizione di quest’opera poco dopo il suo arrivo nel Ducato, al tempo della guerra tra Milano e Venezia (1483-1484). Landrus, Matthew, *Leonardo Da Vinci’s Giant Crossbow*, Berlin-Heidelberg: Springer, 2010 e Landrus, Matthew, *Le armi e le macchine da guerra: il De re militari di Leonardo*, Novara: De Agostini, 2010. Sull’argomento si vedano anche i densi contributi di Marco Versiero, il quale ha dedicato, in particolare, molta attenzione al significato politico di un frammento depositato a c. 10r del ms. complementare 2184 dell’Institut de France (“Per mantenere il dono principal di natura, cioè libertà, trovo modo da offendere e difendere in stando assediati da li ambiziosi tiranni. E prima dirò del sito murale e ancora perché i popoli possino mantenere i loro boni e giusti signori.”), giudicato l’abbozzo proemiale di un trattato sull’arte della guerra progettato, ma mai realizzato. Versiero, Marco, “Per un lessico politico di Leonardo da Vinci. II, Indizi di polemica: “naturalità” del conflitto e “necessarietà” della guerra.” *Bruniana & Campanelliana*, XV (2009), pp. 121-124; Versiero, Marco, “L’arte militare, tra virtù e bestialità. La concezione della guerra e la figura del guerriero nell’opera di Leonardo da Vinci.” *Cahiers de la Méditerranée*, LXXXIII (2011), pp. 83-39; Versiero, Marco, “«Risistere alla furia de’ cavagli e degli omini d’arme»: A lost book for a «condottiere» by Leonardo da Vinci.” In *Books for Captains and Captains in Books*, Marco Faini e Maria Elena Severini (edd.), Wiesbaden: Harrasowitz, 2016, pp. 103-115.

³⁵ Vecce, 2018, p. 4.

³⁶ Vecce, 2017, p. 129.

gli anni ottanta del Quattrocento – egli cerca “di colmare le sue lacune di cultura classica e umanistica, per apparire ai contemporanei [...] un ‘omo di lettere’”³⁷. Lo studio di quelle carte si accompagna all’estrazione di tessere da preservare e rimeditare, che l’artista di Vinci deposita in un personale ‘zibaldone’, il manoscritto B, probabilmente anche “per costruirsi un proprio repertorio da usare secondo il bisogno, in modo da poter “allegare gli altori” al modo degli umanisti”³⁸ (sebbene, va precisato, manchino attestazioni di un riutilizzo di quei materiali nelle carte leonardiane ad oggi note). Inoltre, nella lingua del testo, in particolare nella traduzione in volgare realizzata da Paolo Ramusio, Leonardo trova una miniera di latinismi “con i quali nobilitare e arricchire il proprio lessico fiorentino”³⁹, da reimpiegare in personali esercizi di scrittura tendenti verso forme sempre più elaborate, nonché un esempio di stile espositivo cui egli può “s’inspirer au moment même où il décide de rivaliser avec les humanistes sur leur propre terrain”⁴⁰.

Infine il corredo iconografico dell’incunabolo, costituito da figure che “rivelano facilmente la loro natura di ‘disegni immaginari’”⁴¹ che intendevano appunto “proporre all’immaginazione nuove possibili soluzioni meccaniche”⁴², non solo permette a Leonardo osservare l’aspetto di parte delle macchine descritte nel testo, ma soprattutto gli fornisce un modello di rappresentazione per le sue invenzioni, di ingegnosa rielaborazione grafica a partire da istruzioni verbali. In taluni casi, peraltro, quelle illustrazioni operano un salto in avanti rispetto alle stesse informazioni contenute nel testo, raffigurando bombarde e armi da fuoco d’ispirazione moderna, rubricate sotto ingannevoli denominazioni anticheggianti, che devono senz’altro aver colpito e stimolato la fantasia del Vinciano⁴³.

Un buon numero di carte del manoscritto B⁴⁴ ospita una serie di brani, o ‘finestre testuali’⁴⁵, formate dalla combinazione di parola e immagine, che dipendono da una lettura intensiva del *De re militari*, concentrata su “alcuni forti nuclei d’interesse”⁴⁶: il X libro del trat-

³⁷ Vecce, 2018, p. 5.

³⁸ Frosini, Fabio, “De re militari.” In *La mente di Leonardo. Nel laboratorio del Genio universale*, Paolo Galluzzi (ed.), Firenze: Giunti, 2006, p. 132.

³⁹ *Ibidem*

⁴⁰ Descendre, 2021, p. 430.

⁴¹ Settia, 2008, p. 45.

⁴² *Ivi*, p. 48.

⁴³ “Mentre il testo si riferisce quasi esclusivamente all’antichità classica, l’incisore, Matteo de’ Pasti, insigne architetto e medaglista, sebbene abbia fatto opera d’artista più che di tecnico, facendo prevalere la fantasia e l’estro sulla fedeltà costruttiva, riproduce un gran numero di ordigni di guerra attingendo a fonti contemporanee.” Reti, Ladislao, “Il mistero dell’«Architronito».” *Raccolta Vinciana*, XIX (1962), p. 181.

⁴⁴ Senza annettere al computo tutte quelle carte che, presentando argomenti di natura militare, devono probabilmente qualcosa, sia pure una semplice ispirazione, alla lettura del trattato del Valturio, contengono materiali ricavati dal *De re militari* certamente le cc. 5v-10r; 30v-33r; 41r-45v; 50v-51r; 60v-62v; 82v; 97v-98v.

⁴⁵ Il rimando è alla acuta definizione di Carlo Vecce, il quale, a proposito dell’organizzazione della pagina nei manoscritti leonardiani, ha osservato che: “per la scrittura di Leonardo, più che del campo scrittoriale della codicologia tradizionale, si deve parlare di finestra testuale. Pure quando non è perfettamente impaginato, il testo [...] è sempre inquadrato in una finestra quadrata o rettangolare, giustificata ai margini.” Vecce, Carlo, “Scrittura, creazione, lavoro intellettuale tra Quattro e Cinquecento.” In «*Di mano propria*». *Gli autografi dei letterati italiani*. Atti del Convegno internazionale di Forlì, 24-27 novembre 2008, Salerno Editrice: Roma, 2010, p. 237.

⁴⁶ Vecce, 2018, pp. 12-13.

tato, in particolare il terzo capitolo sulle armi “da noscere”, in cui Leonardo opera uno spoglio quasi sistematico degli oggetti elencati; i capitoli 9 e 11 dell’XI libro, dedicati rispettivamente al fuoco greco e all’attraversamento dei corsi d’acqua. Queste sono, peraltro, le zone del testo in cui vi è una maggiore concentrazione di immagini, a riprova dell’attrattiva che il corredo iconografico dell’opera a stampa dovette esercitare sul Vinciano (Fig. 2). Come si avrà modo di osservare nelle prossime pagine, attraverso questo personale esercizio di studio Leonardo aspira senz’altro ad accumulare nozioni in un campo del sapere verso cui è incline, soprattutto durante il primo periodo di permanenza a Milano. Tuttavia, quest’operazione non si risolve in un assorbimento pedissequo di contenuti, perché le notizie per lui degne di nota sono selezionate in maniera ponderata e, spesso, ritoccate in fase di trascrizione, sottoposte a “processi di variazione”⁴⁷, che investono tanto il testo quanto le immagini. Tale propensione ad intervenire in maniera attiva sulle informazioni tramandate dalla fonte appare parte integrante di un metodo di apprendimento che associa fantasia e ingegno al rigore, con il quale, soltanto, egli riesce a trasformare quelle stesse informazioni in una conoscenza realmente personale e feconda.

Inoltre, seguendo le note che Leonardo accumula sull’argomento militare, emerge in modo abbastanza chiaro che non soltanto i dati, le nozioni tecniche, incontrano il suo interesse, ma anche il modo in cui tali dati sono sistemati nel testo del Valturio. Alcuni

esperimenti di riutilizzo e rielaborazione di questi materiali sembrano, cioè, funzionali all’“acquisizione di un linguaggio specifico”⁴⁸ nella disciplina militare, più in generale, ad attingere una tecnica descrittiva, nella prospettiva di un reimpiego competente in compilazioni originali.

Un esame ravvicinato di queste pagine illumina, insomma, sulla libertà⁴⁹ che contraddistingue le pratiche di lettura di Leonardo, consente di ragionare sull’attitudine con cui egli si approccia alle opere che gli interessano: un’attitudine latamente, forse inesorabilmente, creativa. Questa inclinazione, rimarcata a più riprese dagli specialisti delle carte vinciane, è stata significativamente già avvertita da colui che tra i primi si occupò in maniera sistematica delle fonti dei manoscritti leonardiani, Edmondo Solmi, il quale, nel suo pionieristico studio sul tema, scrisse che “quando Leonardo legge, riflette: cioè interpreta, commenta, trasforma; in una parola non è mai un lettore passivo, ma è sempre un possibile elaboratore, e quando non è creatore, risuscita e crea per una seconda volta”⁵⁰.

È possibile individuare alcune tendenze ricorrenti nelle trascrizioni leonardiane dai paragrafi dedicati alle armi nel *De re militari*. Il testo di riferimento per quest’operazione di raccolta è senz’altro il volgarizzamento di Ramusio, più accessibile per Leonardo della versione originale di Valturio; tuttavia, con buona probabilità egli ha disposizione anche il testo latino, che potrebbe aver consultato, di tanto in tanto, per la verifica di alcuni contenuti, come lascerebbero intendere sal-

⁴⁷ *Ivi*, p. 4.

⁴⁸ Vecce, 1993, p. 97.

⁴⁹ “La presenza di un quadro mentale sostanzialmente nuovo spiega anche la ‘libertà’ con la quale Leonardo ‘legge’ gli autori. Certo, il suo atteggiamento è sempre, anzitutto, quello di un ‘allievo’, che umilmente intende approfondire le proprie conoscenze nel campo di cui si sta di volta in volta occupando.” Frosini, 2006, p. 117.

⁵⁰ Solmi, 1908, p. 313.

tuarie concordanze tra scheda leonardiana e corrispondente passo in latino⁵¹. Di contro, i noti errori di trascrizione, che, seguendo l'ipotesi formulata da Marinoni, sono stati tradizionalmente attribuiti a un'imperfetta decodifica della versione originale, si devono, plausibilmente, a una lettura disattenta di passi della traduzione ramusiana, resi più insidiosi da banali caratteristiche di ordine materiale. Nel caso del pugnale "celidonio" (c. 9v), chiamato per errore "auctori", con la contestuale assegnazione del primo appellativo a quello di una fantomatica *auctoritas* antica, si può ipotizzare che ad aver tratto in inganno Leonardo sia stata una semplice modifica nell'impostazione del discorso operata da Ramusio nella sua traduzione: lo spostamento del nome dell'arma dalla posizione incipitaria del paragrafo, assegnata di norma nella rassegna dedicata alle armi, a quella successiva al verbo, in ragione della sua funzione, in questo caso, di oggetto della proposizione (da "*Celidonium* auctores vocant" a "Li auctori chiaman *celidonio*")⁵². Per quanto riguarda, invece, la trasformazione dell'ingegnere tiria-

no "Fefarsemeno" ("Phepharsemenos" nella versione latina) in "Febar di Tiria" (c. 50v), la svista è stata verosimilmente indotta dalla divisione in due parti del nominativo tramite un rimando a capo ("Fefar" | "semeno"), parti che Leonardo potrebbe aver interpretato come due parole distinte⁵³.

I brani che Leonardo trascrive nel suo taccuino non si configurano quasi mai come l'esito di un trasferimento integrale, passivo, di un paragrafo dell'ipotesto, ma sono frutto di una selezione, e talora di un riassetto, di notizie. Le informazioni che il Vinciano annota regolarmente riguardano l'origine, il funzionamento e la forma di un'arma (quando queste siano tutte disponibili nel trattato di Valturio, cosa che non sempre accade). Questi dati sono tuttavia occasionalmente integrati da Leonardo con particolari e soluzioni di sua invenzione o, evenienza da non scartare, appresi per altre vie (una fonte diversa, osservazione di un reperto antico, conversari con altri artisti, tecnici, letterati o uomini d'arme in ambiente milanese)⁵⁴. Talvolta, uno o più dettagli circa la composizione di un'arma non

⁵¹ Si cita, a mo' d'esempio, nella nota dedicata al "soliferreo" (c. 9r), l'espressione "sorte d'arme" che sembra ricalcare l'espressione "*genus telii*" adoperata nel testo originale di Valturio, che non trova invece un corrispettivo preciso nel volgarizzamento di Ramusio.

⁵² Alcune evidenti coincidenze lessicali tra l'appunto di Leonardo e il volgarizzamento di Ramusio rafforzano l'idea che egli abbia certamente consultato anche questa versione del testo (su tutte, la frase conclusiva del paragrafo di Ramusio sul 'celidonio' – "se porta apichada ala cintura" – che Leonardo trascrive: "si porta nuda, appiccata alla cintura").

⁵³ Alla creazione, per così dire, del nuovo nominativo (Febar, anziché "Fefar") potrebbe aver poi contribuito l'utilizzo nella stampa di un carattere usurato per la seconda 'f' del nome, che per questo motivo Leonardo, nella lettura, avrebbe potuto confondere con una 'b'.

⁵⁴ Si allude, cioè, ai possibili spunti e influssi derivanti dai contatti diretti che in questi anni Leonardo intrattiene a Milano con esponenti del mondo della cultura e delle arti, di cui è verosimile che queste schede conservino tracce, per quanto difficili da identificare o isolare puntualmente. Una ricostruzione delle frequentazioni milanesi di Leonardo è offerta da Pascal Brioiist in *Léonard de Vinci, homme de guerre*, Paris: Alma éditeur, pp. 91-129. Dello stesso autore si vedano anche Brioiist, Pascal, "La diffusion de l'innovation technique entre XVe et XVIe siècle : le cas Léonard de Vinci.", *e-Phaistos, Revue d'History des Techniques*, II/1 (2013), pp. 34-48 e Brioiist, Pascal, "Bombards and Noisy Bullets. Pietro Monte e Leonardo da Vinci's Collaboration." In *Illuminating Leonardo. A Festschrift for Carlo Pedretti*, Constance Moffat e Sara Tagliagalamba (edd.), Leiden: Brill, 2016, pp. 210-214.

sono copiati nel brano che la riguarda, ma te-saurizzati nella sua rappresentazione grafica⁵⁵. Benché l'opera di Valturio costituisca per lui una risorsa essenziale per accedere alle parole degli autori classici e, più in generale, accostarsi al mondo della cultura antica, non è sistematica la trascrizione da parte di Leonardo dei passi degli *auctores* antologizzati nelle porzioni del trattato su cui si sofferma. Quando incorre in paragrafi piuttosto corposi, che contengono un buon numero di citazioni d'autore, egli generalmente ne trascoglie soltanto una o due da includere nel suo appunto. In taluni casi, inoltre, il nome dell'autore legato alla citazione raccolta viene persino omesso, coperto da forme di rimando generico agli «altori» o agli «antichi»⁵⁶. A conferma di quanto aveva già osservato Marinoni⁵⁷, ciò che invece non sembra affatto incontrare l'interesse del Vinciano sono le nozioni erudite di tipo linguistico, come dimostra concretamente la costante omissione delle etimologie (o meglio, paraetimologie) dei nomi di armi, che s'incontrano invece con regolarità nei paragrafi della raccolta del Valturio.

Per quanto attiene alla veste linguistica de-

gli spogli, resta ancora valida la definizione di "reattività" proposta da Marinoni, intesa come naturale tendenza di Leonardo all'adattamento alle proprie abitudini grafico-fonetiche dei tratti avvertiti come estranei, mentre "solo all'influsso del latino Leonardo si mostra aperto senza riserve"⁵⁸. L'impianto sintattico dei brani che dipendono in maniera diretta dal *De re militari*, ovvero non sono il frutto di personali elaborazioni sviluppate a partire da un passo del trattato, è tendenzialmente fedele al modello. Nei riguardi del brano prescelto appaiono minimi i ritocchi, spesso di carattere formale (come, ad esempio, la modifica della funzione di alcuni costituenti)⁵⁹, salvo rari casi in cui l'intervento di Leonardo risulta più deciso e si estende all'organizzazione complessiva del breve testo, motivato dal probabile intento di semplificare o chiarificare a suo beneficio il dettato della fonte.

L'operazione più evidente compiuta da Leonardo sui brani del Valturio che sceglie di includere nel suo personale repertorio è quella di completare le schede inventando delle rappresentazioni grafiche per le armi che ne sono sprovviste, "immaginando, sulla base

⁵⁵ Nella nota dedicata ai "murici" o "triboli" a c. 9r Leonardo sceglie di non includere informazioni in merito alla composizione materiale e alla forma dell'arma (in Ramusio: "Diceno li Murici esser alcuni tribuli di ferro, li quali con tre ponte stano in pedi."), demandando queste ultime all'illustrazione che si attiene molto fedelmente al modello presente nel libro a stampa.

⁵⁶ È il caso, ad esempio, dell'appunto dedicato alla spada a c. 41r ("Spada, ense e gladio sono nomi d'arme universalmente noti, e massime appresso alli antichi"), in cui il riferimento generico rimpiazza i nomi degli *auctores* (Tito Livio e Aulo Gellio) menzionati dalla fonte nel paragrafo relativo all'arma.

⁵⁷ Cfr. nota 28.

⁵⁸ Marinoni, Augusto, *Gli appunti grammaticali e lessicali di Leonardo da Vinci*, vol. II, Milano: E. Milli, 1952, p. 35.

⁵⁹ Tra le modifiche formali più ricorrenti si riscontra la collocazione del nome dell'autore citato all'interno del costruito di limitazione "secondo + N". Si vedano gli esempi della "arpe" a c. 41r (il paragrafo del volgarizzamento comincia così: "Harpe è una spata falcata, la quale usò Perseo nela uccisione dele Gorgone. Lucano nel nono [...]"; Leonardo trascrive in questo modo: "Arpe secondo Lucano, nel nono, dice essere una spada falcata, colla qual Perseo occise il Gorgone.") e della "lingula" a c. 41v (il paragrafo del volgarizzamento recita: "Lingula è dimandata dali antichi uno piccholo cultelletto longo facto in specie di lingua, dil quale ne fa mentione Nevio in una tragedia, che Ixiona se adimanda."; questa la trascrizione leonardiana: "Lingula, secondo dice Nevio 'n una sua tragedia, che *Issiona* si dimanda, era dimandato uno piccolo coltello in forma di lingua d'uccello.")

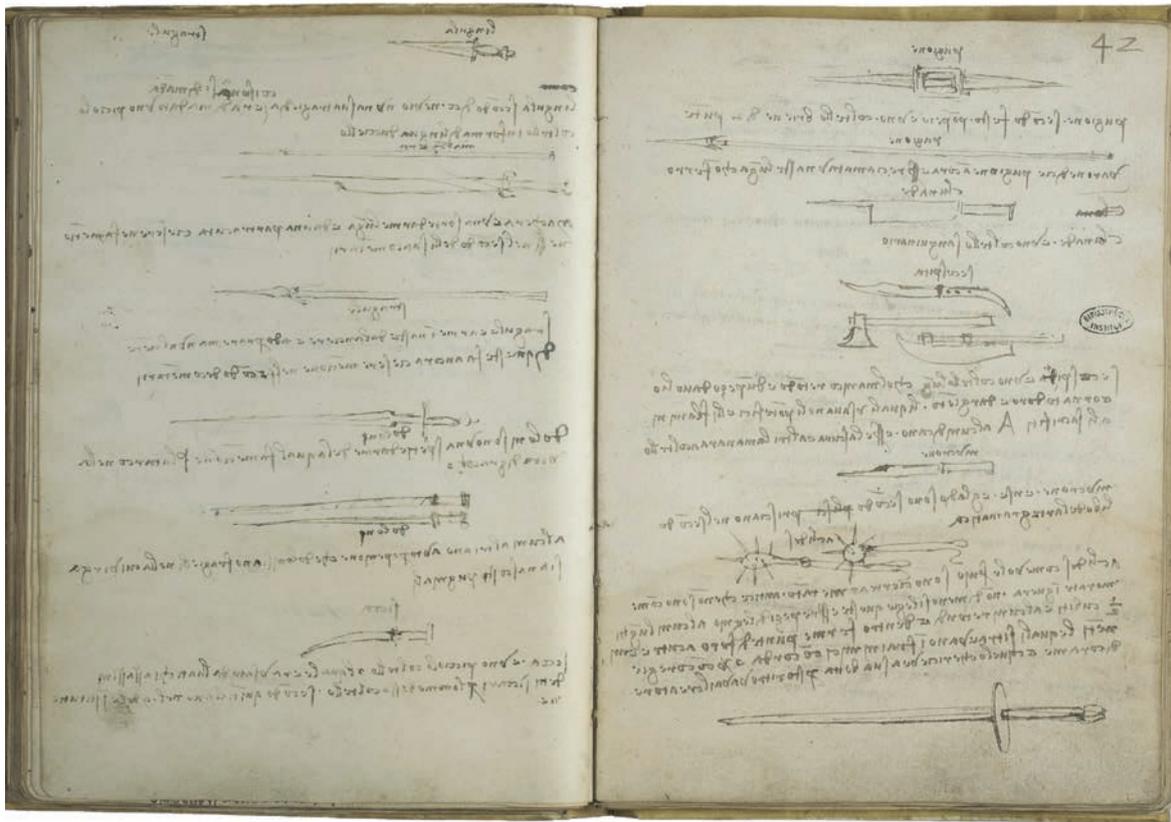


Fig. 2 - Sequenza di schede di armi tratte dal *De re militari*, Ms. B, c. 41v-42r. Paris, Institut de France (da Fac-simile dell'Edizione Nazionale dei Disegni e dei Manoscritti di Leonardo).

della descrizione verbale, quale poteva essere l'aspetto delle armi e dunque 'disegnando' le parole dell'autore⁶⁰."

Se è vero, infatti, che l'incunabolo che egli ha tra le mani è uno dei volumi più riccamente illustrati del tempo, le xilografie coprono tuttavia solo una porzione molto limitata delle armi e delle macchine incluse nel trattato, stimolando così il Vinciano a colmare autonomamente le numerose mancanze. Per realizzare tali illustrazioni, Leonardo non sempre può agire sulla sola traccia delle descrizioni di Valturio/Ramusio, talora poco precise o la-

cunose, perciò è costretto ad integrarle con alcuni dettagli, quando non a ricostruire da zero le fattezze di un'arma, lavorando di fantasia, con l'eventuale supporto di notizie ricavate da altre fonti, non per forza letterarie, come sembrerebbero suggerire quei casi in cui il disegno restituisce un'immagine accurata dell'oggetto in assenza di informazioni puntuali nel testo di riferimento⁶¹.

Questa procedura di visualizzazione non stupisce se si tiene conto che a tale altezza cronologica quel "rapporto di reciproca interazione", quella "simbiosi davvero essenziale"⁶²

⁶⁰ Frosini, 2006, p. 132.

⁶¹ A tal proposito è possibile fare riferimento al caso della "dolabra" (c. 44r), in cui la rappresentazione grafica realizzata da Leonardo appare fedele alle fattezze dell'arma, nonostante la descrizione nel paragrafo di Valturio/Ramusio sia piuttosto sommaria.

⁶² Manni, Paola, "Sulla lingua di Leonardo: suoni, forme, parole." *Chroniques italiennes*, XXXII 1 (2017), p. 176.

che vige tra parola e disegno nella testualità leonardiana è ancora in via di definizione (e tale definizione si negozia anche tra le carte del manoscritto B, forse anche tenendo conto dell'esempio valturiano), e la relazione di complementarità tra i due *media* appare ancora sbilanciata sul versante della figurazione: in buona parte delle finestre testuali dedicate alle singole armi, in cui rifluiscono gli spogli dal trattato di Valturio, il disegno appare, infatti, come l'asse portante, "punto centrale e nodale dell'esposizione"⁶³, mentre la descrizione verbale "funge da semplice glossa esplicativa e funzionale alla corretta interpretazione dello strumento"⁶⁴, spesso impreziosita da citazioni erudite di autori classici.

Pertanto, non è azzardato asserire che per Leonardo, soprattutto in questi anni, la comprensione resta intimamente legata alla rappresentazione, cioè che la conoscenza per lui passi di necessità attraverso il disegno; nel caso specifico, si consolida mediante la trasformazione delle informazioni compendiate nel trattato, che altrimenti resterebbero lettera morta, in una serie di figure plausibili⁶⁵. Come anticipato, però, una delle caratte-

ristiche peculiari del manoscritto B è che, composto da Leonardo in anni segnati da un primo tenace impegno nella scrittura, le sue carte testimoniano di un iniziale, progressivo, affinamento dei mezzi linguistici da parte dell'artista di Vinci e, pertanto, registrano alcuni tentativi di ordine diverso: limitandosi alle sole porzioni del codice legate al trattato valturiano, è possibile rintracciare, infatti, delle "finestre" in cui il valore nucleare assegnato alla figurazione appare quantomeno stemperato da una maggiore importanza riconosciuta alla descrizione verbale. Ne sono un esempio alcune brevi esposizioni dedicate alle strategie per il transito dei fiumi, almeno in parte elaborate da Leonardo stesso sulla base di aneddoti raccolti in un capitolo specifico dell'XI libro del *De re militari*: in questi brani (come la tattica della 'catena umana' di c. 62r)⁶⁶ il testo scritto illustra nel dettaglio un procedimento articolato, assumendo una funzione realmente complementare rispetto al disegno che può fotografarne soltanto un momento, una parte; cosicché parola e immagine concorrono in egual misura all'efficacia espositiva.

⁶³ Biffi, Marco, "La lingua tecnico-scientifica di Leonardo da Vinci." In *Prospettive nello studio del lessico italiano*. Atti del IX Congresso SILFI (Firenze, 14-17 giugno 2006), vol. I, Emanuela Cresti (ed.), Firenze: Firenze University Press, p. 131.

⁶⁴ Felici, Andrea, "Tra figurare e descrivere. Un percorso tra parole e immagini nei manoscritti di Leonardo." In *L'italiano tra parola e immagine: graffiti, illustrazioni, fumetti*, Claudio Ciociola e Paolo D'Achille (edd.), Accademia della Crusca-goWare: Firenze, 2020 p. 94.

⁶⁵ Su questo punto, così si esprimeva già Marinoni: "Leonardo [...] vuole vedere l'arma nei suoi concreti particolari, vuol avere le maggiori notizie sul suo impiego e, come conclusione, disegnarla. Perché il disegno te la pone 'immediate' davanti agli occhi [...] superando le lungaggini e l'impotenza della parola." Marinoni, 1944, p. 340.

⁶⁶ "S'elli avvenissi che le fanterie avessino a passare uno fiume pericoloso per lo vemeente corso, questo è il modo sicuro. Piglinsi li soldati sotto le braccia l'uno l'altro e faccino di loro una schiera a uso d'uno palancato, incatenati colle braccia, e questi filari s'acconcino in cammino per lo filo dell'acqua e nessuno s'intraversi al corso di quella, e questo è modo sicuro. La ragion si è che 'l primo superiore è quello che sostiene il primo impeto, e se fussi solo, l'acqua lo gitterebbe giù, ma tutti li altri inferiori lo sostengano e fannosi d'esso loro scudo, onde per questo l'un per l'altro va sicuro. In effetto tutti hanno, se 'l fiume cala da destra a sinistra, ciascuno de' filar, al passare dalla prima alla seconda ripa, a ricevere da la spalla ritta il corso del fiume e 'l suo compagno, da la sinistra la spalla destra del compagno e 'l fuggire de l'acqua."

Quest'ultima osservazione consente di allacciarsi a un'altra dimensione, forse la più suggestiva, dello studio leonardiano sul testo di Valturio, che attiene alla libera reinterpretazione del modello in vista di un suo adattamento anche a contenuti originali. Ci si riferisce all'elaborazione autonoma da parte di Leonardo di schede, comprensive di testo e immagine, ispirate all'opera di Valturio, in cui sono presentate armi e procedure che però non trovano un corrispettivo diretto tra le pagine del *De re militari*, né è stato possibile ad oggi ricondurre chiaramente ad altre fonti testuali.

È naturalmente rischioso assegnare indiscriminatamente a Leonardo l'invenzione delle varie lance, arpioni per gli scontri navali, imbarcazioni, tattiche di attraversamento fluviale, armi da getto, palle incendiarie etc., che, prive di un riscontro puntuale nel trattato valturiano, affollano le carte del manoscritto B. Sebbene, infatti, sia forte il sospetto

che molti di questi ordigni e queste strategie corrispondano ad originali rielaborazioni di elementi descritti nel *De re militari* (o anche di modelli reperiti altrove), ideate con un processo mentale raffrontabile, nella formulazione del nuovo a partire dal noto mediante studiate variazioni, al metodo applicato sulle parole nel manoscritto Trivulziano⁶⁷, è complicato sceverare con certezza i casi in cui Leonardo sperimenta con la fantasia nuove soluzioni da quelli in cui potrebbe aver soltanto accolto nel suo repertorio notizie recepite in vario modo. A monte di alcuni pezzi in apparenza originali potrebbero esserci dei riferimenti testuali non ancora identificati, la visione diretta di dispositivi e pratiche impiegati al suo tempo, se non anche, per armamenti di origine antica, l'osservazione di reperti archeologici: potrebbero rientrare in quest'ultima fattispecie, ad esempio, armi come la "daga"⁶⁸, il "fragiello"⁶⁹ o la cosiddetta "cruce"⁷⁰.

⁶⁷ In un importante intervento del 2019, Romain Descendre ha evidenziato una certa sintonia tra la modalità con cui Leonardo reinterpreta in chiave personale il procedimento di "derivazione" lessicale e grammaticale, associando le parole in maniera piuttosto libera, e il trattamento originale riservato alle fonti scritte e visuali per lui di maggior interesse, che si traduce spesso nella selezione e nella manipolazione sapiente delle informazioni tramandate, ed è teso alla creazione innovativa. Descendre, Romain, "D'un bon usage des sources : Léonard et Valturio." In *Nodi, vincoli e groppi leonardeschi : études sur Léonard de Vinci*, Frédérique Dubard de Gaillarbois e Olivier Chiquet (edd.), Parigi : Spartacus, 2019, pp. 3-29.

⁶⁸ La tessera relativa alla daga è inserita all'interno di un'ordinata sequenza di schede estratte dal terzo capitolo del libro X del trattato, in particolare è incorniciata, a c. 41r, tra una scheda dedicata all'acinace e un'altra dedicata all'ense e al gladio. Poiché della daga non si fa menzione nel *De re militari*, è Leonardo a scegliere autonomamente di includerla nella rassegna di armi antiche che va componendo a partire dal testo di Valturio; la tratteggia in maniera credibile come una spada dalla lama corta, annotando accanto al disegno una didascalia piuttosto esigua, che ne assegna, in particolare, la designazione, se non l'utilizzo, a una specifica popolazione ("Questa appresso a' Liguri fu detta daga.")

⁶⁹ Quest'arma sembrerebbe, in effetti, una versione semplificata del flagello o del *flagrum* romano ("Ancora questo fu nel numero delle prime e rustiche armature." c. 45r).

⁷⁰ "Cruce fu ritrovata appresso alli Tedeschi, e dicano questa arme essere nel principato delle armi mortali, imperò che, essendo questa gittata con corda o senza in fra le schiere, mai cade indarno. E quest'è che la corre per taglio in fra l'aria, e s'ella no coglie il nemico con una sola punta, lo trova con 2; e s'ella non trova lo nimico, si ficca in terra dove non è di meno nocimento a' nimici che essendo di colpo, per li cavagli e fant'a piè. Di queste si porta, quando si va alla pugnua, 4 ovvero 6 d'intorno a la cintura." (c. 44v). Nella sua analisi del lessico leonardiano delle armi, Claudio Pelucani ha ascritto la "cruce" (raffigurata e descritta anche a c. 68r del codice Atlantico), accanto a tutte le altre direttamente prelevate dal *De re militari*, ad "un'ottica di recupero archeolo-

Comunque sia, piuttosto che arrischiare una stima precisa di tutte le sue invenzioni, vale la pena, per comprendere meglio il dialogo attivo che Leonardo instaura con la fonte, di soffermarsi sul modo in cui egli organizza sul piano formale una parte di questi nuovi dati da includere nella sua raccolta, redigendo appunto delle schede che, ad avviso di chi scrive, ricalcano in modo ponderato una sorta di protocollo appreso dal trattato di Valturio. Tale prassi descrittiva, che è da intendersi come uno schema di coordinate applicato volta per volta in maniera piuttosto libera, interessa in particolare i ritrovati inediti (almeno apparentemente, di sicuro rispetto alla fonte) inseriti nelle stesse carte che contengono i materiali estratti dal *De re militari*. Include sempre la realizzazione di una riproduzione grafica; prevede, nel caso di un'arma, indicazioni in merito alla sua fattura e al suo funzionamento; nel caso di una strategia, l'esposizione delle varie fasi di cui consta; quindi, per entrambe le categorie, l'indicazione dell'origine o l'attribuzione dell'utilizzo a uno o più popoli (a tal proposito, si segnala che in queste schede non desunte dal *De re militari* tornano, forse non casualmente, etnonimi più volte menzionati nell'opera, che potrebbero essere strumentali ad avvalorare un'informazione o un'invenzione). Inoltre, data l'impossibilità, ad oggi, di trovare altrove dei riscontri per i nominativi con cui sono designate molte di queste armi, è altamente probabile che la coniazione di un nome di fantasia, dalle risonanze



Fig. 3 - “ronfile”, “rutile” e “rocace”, Ms. B, c. 10r (particolare). Paris, Institut de France (da Fac-simile dell'Edizione Nazionale dei Disegni e dei Manoscritti di Leonardo).

anticheggianti, fosse per il Vinciano parte integrante di questo processo⁷¹.

Si presentano, a titolo di esempio, alcune di tali descrizioni. Quelle che seguono riguardano tre diverse armi da getto disegnate da Leonardo a c. 10r, il “ronfile” (una sorta di mazza chiodata), il “rutile” e il “rocace” (due tipi differenti di forcane, l'uno con cinque, l'altro con due rebbi) (Fig. 3):

Ronfile erano aste di 3 cumiti, le quali erano piene di punte di ferro, e si traevano in fra i nimici con corda appiccata a uno bastone a uso di fonda, e queste erano di grande impedimento ai nimici.

Rutile e rocace furono usati da quelli di Macedonia contro ai Tartari, i quali sono usati, quanto dura la vita, a correre. Infilati e passati da le lance, occidano il feritore.

gico tipicamente quattrocentesca”. Pelucani, Claudio, “Il lessico delle armi: alcune osservazioni leonardiane.” *Studi di filologia italiana*, LXVII (2009), p. 133.

⁷¹ Per nomi quali “telico”, “ronfile”, “rumice”, “rocace”, “architronito” e “circumtrono”, privi di preciso riscontro nel testo di Valturio, non si rilevano occorrenze nei principali repertori della lingua italiana (il Corpus Ovi, il Vocabolario degli Accademici della Crusca, il Tommaseo-Bellini, il G.D.L.I.). Sull'onomaturgia di Leonardo nel manoscritto B, aspetto che merita indiscutibilmente una trattazione più ampia, chi scrive conta di dedicare prossimamente un approfondimento specifico.

Tra le altre tessere redatte autonomamente da Leonardo, ovvero non estratte dal *De re militari*, per il suo repertorio vi sono quelle relative al “telico” (c. 44v) al “telo scitico” (c. 45r). Quest’ultimo caso è particolarmente interessante, perché vi si ritrovano tutte le caratteristiche sopra indicate:

Telico

Questi furono in uso in fra i primi omini ed erano fatti di canna, cioè tolto uno pezo di canna con 2 nodi, l’uno partivano per lo mezzo, e faceva l’uso de la pena della frezza, l’altr’appuntavano e empievano di terra, a ciò ponderassi, e questo si traeva con corda.

Telo scitico

Telo è una semplice arme, la quale fu molto in uso delli Arabi. Questo fu ritrovato dalli Sciti, ed è uno legno verde colla punta abbrusata, e possi così trarre con corda come senza, e tenendolo, ancora fa l’offizio d’uno veruto.

Nel novero delle strategie di attraversamento dei corsi d’acqua che Leonardo desume alle cc. 60v-62v del manoscritto dal capitolo XI del libro XI del *De re militari*, ve ne sono alcune che non trovano una corrispondenza immediata nella fonte. Una di queste riguarda un sistema per guadare un fiume a dorso d’animale col supporto di selle galleggianti (c. 61v) (Fig. 4):

Gli Assiri e quelli d’Eubea usano ai loro cavagli portare sacchi da potere a lor posta empieri di vento, i quali portano ’n iscambio di bardella della sella; e di sopra e da



Fig. 4 - Strategia di attraversamento fluviale, Ms. B, c. 61v (particolare). Paris, Institut de France (da Fac-simile dell’Edizione Nazionale dei Disegni e dei Manoscritti di Leonardo).

canto è bene coperta di piastre di corame cotto, acciò che ’l saettume no’l forassi, ché non hanno men caro la fuga sicura che la vettoria incerta. Uno cavallo così fatto passa 4 e 5 omini a un bisogno.

Per concludere questa breve rassegna di esempi, è necessario riportare due casi notevoli in cui appare, se non certo, molto probabile che Leonardo “derivi” ingegnosamente un’arma originale, progetti una sorta di fantastico prototipo, a partire da un modello presente nel trattato di Valturio. La prima di queste innovative macchine da guerra è il cosiddetto “architronito”, un geniale cannone alimentato a vapore descritto a c. 33r, di cui Ladislao Reti, non rintracciando esempi anteriori di sfruttamento di questa fonte energetica, ha convintamente sostenuto la paternità leonardiana⁷². Lo stesso Reti è stato il primo ad avvedersi che per l’attribuzione

⁷² “Non esiste documento storico che faccia menzione di armi a vapore prima di Leonardo e meno ancora di lotta per la supremazia tra cannoni a polvere e a vapore.” Reti, 1962, p. 178. Per un’analisi degli aspetti tecnici del cannone a vapore si vedano anche Simms, D. L., “Archimedes’ Weapons of War and Leonardo.”, *The British Journal*

di questa invenzione ad Archimede, “difficilmente [...] sostenibile” perché “non esiste documento alcuno che confermi l’uso di congegni tubolari per lanciare proiettili [...] in tempi greco-romani”⁷³, il Vinciano si sia rifatto al paragrafo dedicato alla “bombarda” nel *De re militari* (Libro X), in cui se ne indica, senza precisare l’origine dell’informazione, l’inventore nello scienziato siracusano, al tempo dell’assedio di Siracusa da parte dell’esercito romano. Più difficile, invece, comprendere le ragioni alla base della scelta leonardiana di non rivendicare esplicitamente l’idea, bensì di ascriverla nel novero delle scoperte archimedee (scelta che, con tutta evidenza, si riflette anche nell’appellativo inventato per l’arma): è possibile che si tratti di un espediente adottato per dare maggiore credibilità al progetto, secondo una logica per la quale il riferimento storicizzante a un’autorità antica servisse a comprovare, agli occhi dei contemporanei, l’efficacia di uno strumento. Alla luce di tutto ciò, comunque, si può senz’altro attribuire alla penna di Leonardo la redazione di questa nota descrittiva:

Architronito è una machina di fine rame, invenzione d’Archimede, e gitta ballotte di ferro con grande strepito e furore. E usasi in questo modo. La terza parte dello strumento istà in fra gran quantità di foco di carboni, e quando sarà bene da quelli infocata, sera la vite *d* ch’<è> sopra al vaso dell’acqua *a b c*, e nel serrare di sopra la vite, e’ si distopperà di sotto e tutta la sua acqua discenderà nella parte infocata dello strumento, e lì subito si

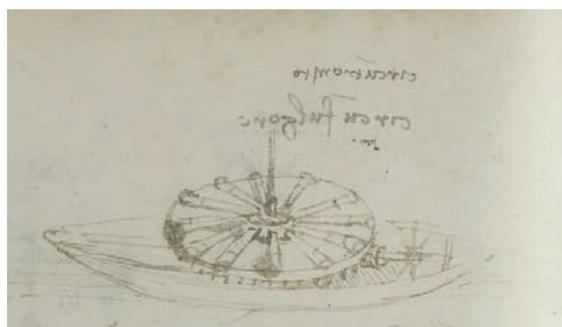


Fig. 5 - Circumfulgore, Ms. B, c. 82v (particolare). Paris, Institut de France (da Fac-simile dell’Edizione Nazionale dei Disegni e dei Manoscritti di Leonardo).

convertirà in tanto fumo che parirà maraviglia, e massime a vedere la furia e sentire lo strepido. Questa chasciava una ballotta, che pesava uno talento, stadi 6.

Il secondo esempio, forse meno noto, è quello del “circumfulgore” (o “circumtronito”) (Fig. 5). In questo caso Leonardo s’ispira chiaramente alla xilografia di una “machina tormentaria” (nel X libro, a c. D6r dell’edizione del 1483) (Fig.1), che consta di una sorta di piattaforma rialzata con dieci bombarde disposte in circolo⁷⁴. All’illustrazione di questo potente macchinario manca, nel testo del *De re militari*, l’accompagnamento di una descrizione verbale pertinente, che ne precisi storia e funzione. È forse proprio questa assenza di indicazioni che dà la stura alla fantasia di Leonardo, il quale, in una finestra testuale dedicata (c. 82v), prospetta per questi cannoni rotanti un originale utilizzo come arma da guerra navale, per la quale

for the History of Science, XXI / 2 (Jun. 1988), pp. 195-210 e Bernardoni, Andrea, *Leonardo ingegnere*, Roma: Carocci, 2020, pp. 49-56.

⁷³ Reti, 1962, p. 172.

⁷⁴ In merito alla derivazione del “circumtronito” dalla macchina illustrata nel trattato di Valturio, si veda Fabian Puerta, Veronica, “Modelado y recreación de la máquina bélica “bombarda multiple” de Leonardo da Vinci”, Tesi di Laurea, Universidad de Sevilla 2015-2016, pp. 51-54.

inventa il nome di “circumfulgore”; quindi, ne descrive personalmente il funzionamento, attribuendone peraltro l’invenzione agli abitanti di Maiorca:

Circumfulgore è una macchina navale, fu invenzione di quelli di Maiolica, e ffassi uno circolo di bombarde di quanto numero a te

piace, pure che non sia dispari, imperò che, a ciò che ‘l colpo sia valido e che il navilio non fugga, bisogna che l’una bombarda sia ispalla e ostaculo de l’altra.

E per fare questo bisogna dare a uno medesimo tempo foco a 2 bombarde contrarie, a ciò che se l’una vuo’ fuggire per uno verso, che l’altra le contraddica.

THERE has recently emerged scholarly interest in the glass plate negatives of Leonardo's manuscripts as they offer precious records on how his works on paper appeared over a century ago. A large quantity of glass plate negatives can be found in Italian collections and relates in various ways to early publication projects of his manuscripts. Less expected is the fact that a significant number of glass plate negatives of Leonardo's Codex Atlanticus is in the Warburg Institute in London. Long overlooked, their existence and historical importance were first acknowledged in my preliminary study¹ which offered a comparative analysis between key Warburg glass plates and related illustrations in the Hoepli *editio princeps* (1894–1904)². One of the main conclusions reached is that the Warburg plates provide testimony to both the state of conservation and structure of the Codex Atlanticus sheets prior to the first printed edition. As a follow-up to this study, and with the support of the Warburg Institute, these glass plates have recently been photographed and fully catalogued. The purpose of this article is to consider some of the results, as well as questions that have arisen from my first-hand and on-going examination of this important historical material, while providing some new visual documentary evidence that is no longer availa-

¹ Barone, Juliana, "The *Lastre di Vetro* of the Codex Atlanticus in the Warburg Institute and the Hoepli Edition". In *De-Coding Leonardo's Codices. Compilation, Dispersal, and Reproduction Technologies*, Paolo Galluzzi and Alessandro Nova (eds.), Kunsthistorisches Institut in Florenz. Max-Planck-Institut. Studi e Ricerche 15, Venice: Marsilio, 2022, pp. 233–243.

² Leonardo da Vinci, *Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Ambrosiana di Milano. Riprodotto e pubblicato dalla Reggia Accademia dei Lincei*, trans. by Giovanni Piumati, intr. by Francesco Brioschi, Milan: Hoepli, 1894–1904.

The Codex Atlanticus in glass: new visual documentary evidence*

JULIANA BARONE



Codice Atlantico
f. 918r [336r]

* I am deeply grateful to Paul Taylor of the Warburg Institute for having drawn my attention to the existence of this important historical material and for his invaluable support. I would also like to thank Claudia Wedepohl and Eckart Marchand for their expert knowledge of Aby Warburg's work and collection, and Rembrandt Duits for kindly facilitating my contact with Vai van den Heiligenberg of the Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg at the Philipps-Universität Marburg; Monica Taddei of the Biblioteca Leonardiana has kindly helped with illustrations.

ble otherwise. Key physical characteristics of the Warburg glass plates and of their original boxes, together with comparisons with illustrations from the Hoepli edition and glass plates in the *Archivio Fotografico delle Civiche Raccolta d'Arte Applicata e Incisione* in Milan are offered below as new tools for reassessing the early legacy of the Codex Atlanticus³. A comprehensive Table of Concordance is additionally provided as part of this study and to support further research developments.

PHYSICAL CHARACTERISTICS

There are 216 glass plates of Leonardo's Codex Atlanticus in the photographic collection of the Warburg Institute⁴. These glass plates are all negatives and most of them are well preserved. They do not reproduce all the sheets of the Codex Atlanticus, a point which will be addressed throughout this article. The majority show individual Leonardo sheets surrounded by small sections of adjacent sheets, a highly significant feature for a historical reconstruction of the page layouts dating back to the assemblage by Pompeo Leoni (1533–1608) of Leonardo's works in order to form the Codex Atlanticus. There are also some glass plates that show a portion of a Leonardo sheet, and others that reproduce

the same sheet two or three times although with small differences in lighting or framing of the photographed image, so are not exact duplicates but may have been considered as such at some point in their history⁵. With respect to dimensions, the glass plates can be arranged in three basic groups even if there are slight variations within each group: 24x30 cm, 21x27 cm, 18x24 cm⁶. Comparatively, they are smaller than the Fabriano sheets of 50x38 cm of the Hoepli edition, and much smaller than the support sheets of 67x45 cm that Pompeo Leoni used when composing the Codex Atlanticus. Also, some Warburg glass plates weigh slightly more than others; the thickness of glass varies from around 1.5 mm to 2.5 mm but is not necessarily related to differences in the plates' sizes⁷.

The Warburg glass plates are now preserved in new boxes marked alphabetically from A to T⁸. This lettering follows that given to them when previously stored in twenty yellow Kodak boxes. The sequence in which these glass plates were found in each of the Kodak boxes has been retained in the new boxes, but is unrelated to any of the two foliation systems of the Codex Atlanticus as used in the Hoepli and in the Giunti editions respectively, and does not seem to result from any kind of thematic arrangement either⁹.

³ For the Milan glass plates, I have been kindly granted electronic access to the 'Leonardoteca' (last consulted on 12/12/2021), which is in preparation by the Museo Galileo and for which I should like to thank Andrea Bernardoni and Paolo Galluzzi.

⁴ An initial estimate of 220 included the lids of the boxes in which the glass plates were originally stored.

⁵ For instance, the word "Doppia" (Duplicate) appears on glass plates J9 and J10.

⁶ Glass plates of 24x30 cm can be found in boxes A, B, C, D, E, F, H, and some can also be found in box G; glass plates of 21x27 cm can be found in boxes O, P, Q, R, and some can also be found in boxes G, S and T; and glass plates of 18x24 cm can be found in boxes K and L, and some can also be found in boxes G, S and T.

⁷ For instance, glass plates H1 and H11 are of the same size but the latter is significantly heavier and thicker.

⁸ The new boxes comprise fifteen grey and two red; the latter contain damaged glass plates.

⁹ For the Giunti edition, see Leonardo da Vinci, *Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*, transc. by Augusto Marinoni, Florence: Giunti, 1975–1980. For the Warburg glass plates and related illustrations in the Hoepli and Giunti editions, see the Table of Concordance below.

At times, however, there emerge signs of an attempt to gather together those plates that seemed to be duplicates or of comparable dimensions. More remarkable is that inside four of the Kodak boxes (M, O, R, S) fragments of the original boxes were found. The surviving fragments consist of four old lids, all of which contain the same information with respect to the maker, technique, dimensions and date (Fig. 1). We learn from them that a certain “M. Cappelli” had established a business at 31 Via Stella in Milan and had won a first-class silver medal in a Photographic Exhibition in Florence in 1887. “M. Cappelli” can be positively identified as the highly successful Michele Cappelli who would later expand his business and go on to win prizes including an International Grand Prix in Milan in 1906 and another in Turin in 1911. The Warburg Institute owns a variety of Cappelli glass plate negatives, some of which stored in their original boxes publicising such past awards. More specifically, with respect to the date on which Cappelli produced the glass plates used to photograph the Codex Atlanticus, the prize he was awarded following his first-class silver medal of 1887 was a Diploma of Honour in 1894¹⁰, which, in turn, is not recorded on their old lids as it is likely to have post-dated them. So the Warburg glass plates must have been produced between 1887 and 1894. Perhaps not coincidentally, it was around these years that the project for

the first printed edition of the Codex Atlanticus was officially announced and started to bear fruit. Among the documentation that has come down to us, we know that the publication project was presented on 3 May 1885 at the Reale Accademia dei Lincei in Rome, that special Fabriano paper displaying a watermark dating to 1887 was acquired, and that the first fascicle was printed and presented in the Accademia dei Lincei in 1891 even if first commercialised some three years later¹¹.

The four surviving Cappelli box lids also indicate that their boxes contained silver gelatine glass plates (“lastre a gelatina bromuro d’argento”) that were to be opened only in the dark, and which were classified as extremely quick (“extra rapide” or “rapidissime”). These technical pieces of information do match the features of the Warburg glass plate negatives as they can be seen to have been coated on one side with a light-sensitive gelatine emulsion of silver bromide. A further piece of information the four old lids have in common lies in the dimensions of the glass plates: “Misura 21-27”. They correspond with the measurements of several Warburg glass plates. The fact that the larger and smaller sizes, of 24x30 cm and 18x24 cm respectively, are not represented on these lids can be easily explained by losses over the years. By contrast, the preparation numbers (“N. Prep.”) on these four old lids differ: “1170” (old lid found inside Kodak box O),

¹⁰ Publicity of 1906 features references to “Diploma d’Onore – Milano 1894 – Torino 1898 / Firenze 1899”, for which see *Un mondo d’argento. Breve storia dei supporti per la fotografia in Italia (1839-1939)*, parte prima, 1.2.5 cappelli. bencinistory.altervista.org [13 nov 2022].

¹¹ Galluzzi, Paolo, “Introduzione. Il Codice Atlantico”. In *Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci nell’edizione Hoepli 1894-1904 curata dall’Accademia dei Lincei* (Roma, Palazzo Corsini, 10 gennaio-28 febbraio 2005), Milan: Anthelios, 2004, pp. II-VI; and Galluzzi, Paolo, “La commissione per l’edizione nazionale dei manoscritti e dei disegni di Leonardo da Vinci. Un secolo di storia”. In *Leonardo da Vinci: la vera immagine. Documenti e testimonianze sulla vita e sull’opera* (Firenze, Archivio di Stato, 19 ottobre 2005-28 gennaio 2006), Vanna Arrighi, Anna Bellinazi, Edoardo Villata (eds.), Florence: Giunti, 2005, pp. 26-42.



Fig. 1 - Original box lid found inside Kodak box 'O'. Credit: Warburg Institute, London.

"1248" (old lids found inside Kodak boxes R and S) and "1265" (old lid found inside Kodak box M). The fact that there are two old lids showing the same number and that there is a long gap between the numbers on the other two may suggest that Cappelli's production of the glass plates did not occur sequentially, which could explain the variation in the thickness of glass.

There is a further level of information that has emerged from sustained examination of these four surviving Cappelli lids, some aspects of which are considered below. Each of the lids received a rectangular label decorated with thin blue framing lines. On the labels there are carefully written annotations in black ink, in German, specifying the number of the box and the quantity of glass plates it contained. Accordingly, the old lid found inside Kodak box O shows that

the Cappelli box was numbered "23" and contained "11 Platten", while the lid found inside Kodak box S was numbered "25" and contained "7 Platten". The highest box number appears on the old lid found inside Kodak box R and reads "28". It is possible that there were originally 28 Cappelli boxes in total, each containing some seven to eleven glass plates, though it seems more likely that losses happened over time and that the original number of boxes and plates was considerably larger. For example, the quantity of plates per box can be securely shown to have changed. Looking at digits and annotations by other hands on the same old lids, such as those on the lid that was found inside Kodak box O, there is a "14" in blue chalk that stands for the number of glass plates, which contrasts with the "11" on the German label; the disparity marks a change

in the number of plates inside. Moreover, box numbers were similarly changed. While the old lid found inside Kodak box M is numbered “20” on the German label, it was ascribed a different number in an inscription in Italian, “Cas[sa] 18”. Even more telling is the fact that there are annotations in blue chalk referring to places and dates which, given their location in relation to the German labels, are highly likely to have preceded them. A case in point is the old lid found inside Kodak box O, which displays the word “Pisa”, top right, in blue chalk, as well as the word “Duplicati” in graphite, the latter presumably indicating that the plates in this box were seen as duplicates. The reference to “Pisa” reappears, in the same blue chalk, on the old lid found inside Kodak box R. And at the top left of the old lid that was inside Kodak box S, also in blue chalk, the year “1902” had been written. When one combines these pieces of information, it is highly likely that the Cappelli boxes totalled at least twenty-eight, that they contained gelatine glass plates produced between 1887 and 1894, and that these plates were used for photographing Leonardo’s Codex Atlanticus by 1902. Moreover, they probably were at some point stored in Pisa, perhaps in 1902, and during or after this year they passed to the hands of a German owner and were systematised with adjustments regarding the

number of boxes and of plates per box. The collection history of these plates and their connection with Aby Warburg will be fully explored in a forthcoming essay.

SELECTED COMPARISONS WITH ILLUSTRATIONS IN THE HOEPLI EDITION AND WITH GLASS PLATES IN MILAN

When we turn to the actual glass plates housed in the Warburg Institute, one of the central questions that emerge is whether they ever formed a complete set of negatives of Leonardo’s sheets in the Codex Atlanticus. A related question is the extent to which the visual documentary evidence they contain differs from that of the illustrations in the Hoepli edition and of the glass plates in the *Archivio Fotografico delle Civiche Raccolte d’Arte Applicata e Incisione* in Milan considered to be their direct negatives¹². With respect to the first question, it is a fact that the Warburg glass plates that have reached us span the beginning to about the end of the Codex Atlanticus. Warburg glass plate J2 corresponds in the Hoepli edition to f. 1va, while B4 relates to f. 400vd¹³. However, when the Warburg glass plates are considered following the sequential foliation of the Hoepli edition, a number of small gaps can be identified, except for six instances where the gaps are considerably

¹² For the Milan glass plates, see Laurenza, Domenico, “Gli studi e le edizioni vinciane tra XVIII e XX secolo: documenti e spunti per una ricostruzione storica”. In *Leonardo da Vinci: la vera immagine. Documenti e testimonianze sulla vita e sull’opera* (Firenze, Archivio di Stato, 19 ottobre 2005–28 gennaio 2006), Vanna Arrighi, Anna Bellinazi, Edoardo Villata (eds.), Florence: Giunti, 2005, pp. 99–108, esp. p. 105; and Bernardoni, Andrea, “Fotografare Leonardo tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo. Studio preliminare sui negativi per la stampa dei facsimili di manoscritti vinciani”. In *De-Coding Leonardo’s Codices. Compilation, Dispersal, and Reproduction Technologies*, Paolo Galluzzi and Alessandro Nova (eds.), Kunsthistorisches Institut in Florenz. Max-Planck-Institut. Studi e Ricerche 15, Venice: Marsilio, 2022, pp. 181–197.

¹³ For a full concordance between the Warburg glass plate negatives and the illustrations in the Hoepli and Giunti editions with their respective foliations, see the Table of Concordance below.

wide¹⁴. As a result, Leonardo's studies of the mechanics of balances, transformation geometry and the more decorative geometrical figures are now underrepresented. Although we do not know if such glass plates ever existed and entered the Warburg collection, their absence may reflect losses of plates and perhaps of entire boxes, rather than thematic choices. As we have already perceived, the number of both boxes and glass plates changed over the years. Moreover, losses are also reflected in some of the old systems of numeration adopted for the marking of the Warburg glass plates. While some are restricted to small groups of plates, others appear consistently. There is one particular system that indicates that at some point there were at least "401" plates, and in another system the maximum number is "355"¹⁵. Such a disparity suggests that severe losses occurred, a disparity which is even more apparent if we compare it to the 216 glass plates that have come down to us. In spite of the existing gaps in the Warburg glass plate collection, it is important to bear

in mind that those which have reached us are not restricted to negatives corresponding to either of the two commissions for the Hoepli edition that occurred under the aegis of the Reale Accademia dei Lincei. As is known from written documentation and from evidence in the printed edition itself, there were two different commissions: one resulted in Rome's Filippo and Augusto Martelli providing illustrations for ff. 1ra-94ra, and the other in Milan's Giovanni Beltrami supplying all the remaining illustrations¹⁶. When we consider a sample of the Warburg glass plates that correspond to the Martelli illustrations, such as from f. 1va to f. 9vb, we find significant variations in the size and thickness of the Warburg glass plates, as well as evidence of the use in the photographic process of a range of glass plate holders¹⁷. Interestingly, the same features are likewise visible in those Warburg glass plates that correspond to the Beltrami illustrations. In other words, although there are differences among the Warburg glass plates themselves, such dif-

¹⁴ The gaps have been identified between glass plate T9 (corresponding to Hoepli f. 87va) and glass plate S10 (corresponding to Hoepli f. 107vb); glass plate K9 (corresponding to Hoepli f. 180vb) and glass plate P4 (corresponding to Hoepli f. 205va); glass plate B2 and O3 (both corresponding to Hoepli f. 217vb) and glass plate P2 (corresponding to Hoepli f. 231rb); glass plate S11 (corresponding to Hoepli f. 120vd) and glass plate T11 (corresponding to Hoepli f. 130rb); glass plate D19 and D10 (both corresponding to Hoepli f. 148vb) and glass plate K10 (corresponding to Hoepli f. 158ra); and glass plate K1 (corresponding to Hoepli f. 164ra) and glass plate E4 (corresponding to Hoepli f. 177vb). When the Warburg glass plate shows more than one Leonardo sheet, the correspondence was established with respect to the main sheet visible in the plate.

¹⁵ The number "401" is written on the back of glass plate I12, whereas "355" is written on a small label at the back of glass plate E6.

¹⁶ The first time the reference to "G. Beltrami-Milano-ripr." appears is on Hoepli f. 94rb. All the previous references are to "Eliotopia Martelli, Roma".

¹⁷ Hoepli f. 1va relates to the main Leonardo sheet in glass plate J2; and Hoepli f. 9vb, to that in P7. Overall, the glass plates relating to those in the Hoepli edition from f. 1va to f. 9vb are currently spread across boxes C, F, G, I, J, K, L, P and S, for which see the Table of Concordance below. As for the types of glass plate holders, their marks include four small frames of an 'L' shape the arms of which are of the same length; four medium-sized frames of an 'L' shape the arms of which are of the same length; four long frames of an 'L' shape the arms of which are of the same length; small diagonal lines at the corners; and small 'triangles'. There is also a type of glass plate holder that seems to have left no apparent marks on the plate, as well as wooden bars which form part of the photographic apparatus. I owe this information to Vai van den Heiligenberg, photograph conservator at the Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg at the Philipps-Universität Marburg.

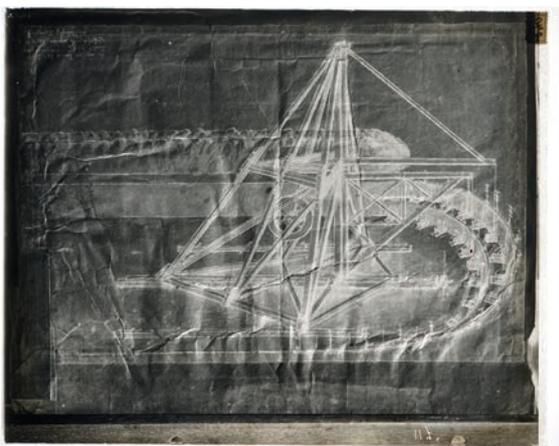


Fig. 2a – Glass plate negative J10. Credit: Warburg Institute, London.

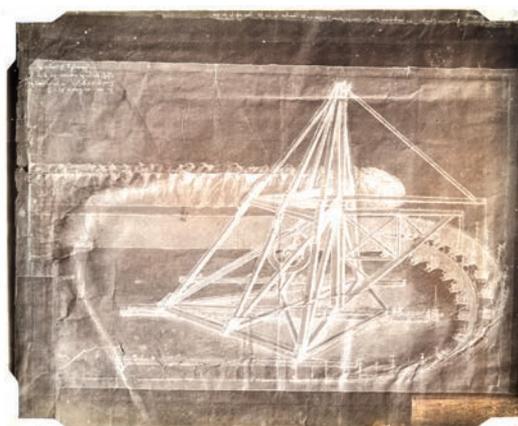


Fig. 2b – Glass plate negative J8. Credit: Warburg Institute, London.

ferences are not exclusive to the glass plates corresponding to either the Martelli or the Beltrami illustrations, but present in both. That means that either the glass plates pertaining to these two different commissions were comparable, or the Warburg glass plates are not directly connected to the making of the printed edition.

Other interesting elements that have emerged in the study of the Warburg glass plates is that some of them are negatives of the same Leonardo sheet even if not exact duplicates. They are of two main types: negatives that record the same sheet with no variation in layout but with changes in lighting¹⁸; and negatives that show the same sheet but feature variations both in lighting and in layout due to differences in the framing of the sheet when photographed¹⁹. In addition, there are two instances in which a pair displaying the same layout is linked to a third negative showing variations in layout²⁰. A telling case is the pair G6 and J10 (Fig. 2a), and glass

plate negative J8 (Fig. 2b). G6 and J10 show a highly finished drawing of a machine for excavating soil and despite one of them being darker than the other, both display comparable layouts and physical characteristics. The images are well-centred, they do not reveal any portion of an adjacent Leonardo sheet, and their plates do not have marks of holders though in one of their margins there appears a wooden bar that has been identified as belonging to the photographic apparatus²¹. By contrast, in J8 the image is slightly tilted and shows one sentence of a Leonardo upper sheet that had been arranged by Pompeo Leoni on the same support. What is more, there is no wooden bar in J8 and the edges of this plate indicate that it was held in the photographic apparatus by four small frames of an 'L' shape the arms of which are of the same length. Clearly, the image in J8 resulted from a photographic set-up different from that of G6 and J10, though such differences alone are not enough to determine if these plates

¹⁸ See C8 and F4; G6 and J10; I4 and I12.

¹⁹ See B1 and B14; B2 and O3; B12 and E7; D7 and D8; D9 and D10; E5 and E6; P1 and R7; O1 and O7.

²⁰ See C8, F4 and J9; G6, J10 and J8.

²¹ There are other Warburg glass plates that similarly show a wooden bar, such as C8, F4, I4, I12, J5.

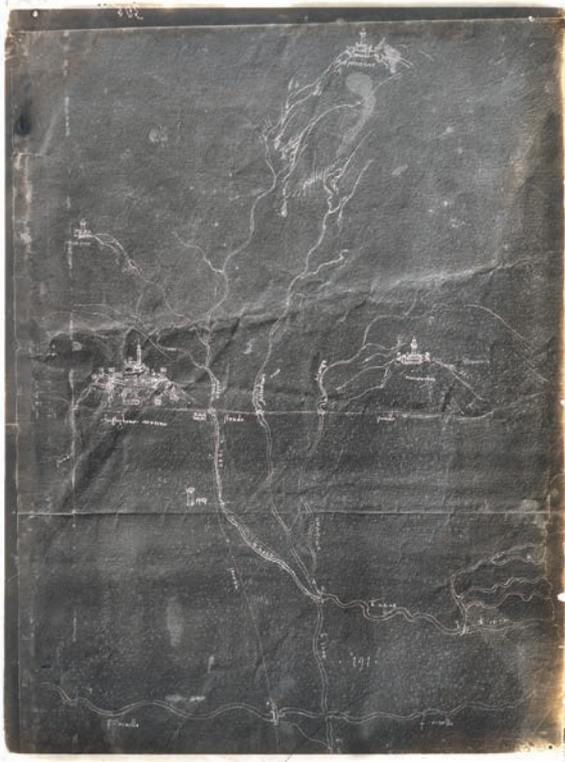


Fig. 3a - Glass plate negative G5. Credit: Warburg Institute, London.



Fig. 3b - Hoepli edition, f. 336r, 1894-1904.

were part of distinct photograph campaigns. When we turn to the Milan glass plates, we find neither corresponding negatives nor analogous traces of glass plate holders or wooden bars. Yet this Leonardo sheet was reproduced in the Hoepli edition, f. rvb, and displaying a more finished layout than that of the Warburg glass plates. No subsidiary elements pertaining to either the photographic or printing processes appear in the Hoepli edition, which contrasts with the archaeological marks often seen on the Warburg glass plates. Perhaps less expected is that physical characteristics of Leonardo's sheets, such as laid lines, undulations, creases and scratches, as well as traces of his own working process, including folds, incised lines and holes made

by compasses became relatively less visible in the Hoepli illustrations.

An additional feature that characterises the Warburg glass plates is that they do not record Leonardo's large bifolios in full. More specifically, some are negatives of a portion of a large bifolio or record half a large bifolio, while others show details of Leonardo's sheets. In the first case, an example is glass plate G5 (Fig. 3a), which measures 30x24 cm and exhibits about two-thirds of a large bifolio of 45.1x31.2 cm offering a topographical drawing of the Val di Chiana²². No corresponding negative is found in the Milan collection, but there must have been one of the entire bifolio which was used for Hoepli illustration, f. 336r, as it was printed in full as

²² The Warburg glass plate was used in portrait format so that it accommodated a large portion of Leonardo's topographical drawing.



Fig. 4a - Glass plate negative F2. Credit: Warburg Institute, London.

a single illustration (Fig. 3b). As for the Warburg glass plates that show halves of large bifolios, E7 and F2 (Fig. 4a) are of special interest. Measuring 30x24 cm each, these glass plates reproduce the upper and lower halves of a large bifolio of 42.8x30 cm on mechanical devices. They additionally record the presence of strings, presumably used as aids for this large piece of paper to be as flat as possible when photographed. There are no corresponding negatives in the Milan collection, but this bifolio was reproduced in full and with no signs of strings in the Hoepli edition, f. 320vb (Fig. 4b). While it is true that such aids would not appear in the Hoepli illustrations, we know that the Codex Atlanticus was unstitched for the Hoepli photographic campaign²³, and so their use was most likely unnecessary. The presence of strings, visually documented in the Warburg glass plates²⁴, may well characterise a different photographic campaign. Another telling factor that distinguishes the Warburg glass plates is that there are instances in which de-

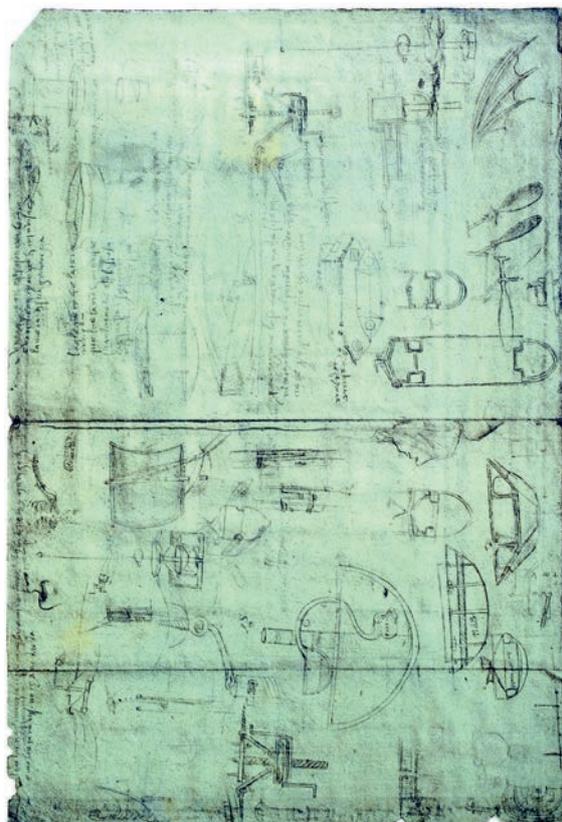


Fig. 4b - Hoepli edition, f. 320vb, 1894-1904.

tails seem to have been deliberately singled out for photography. Some plates recorded figures as opposed to texts, and others left out blank areas and displayed specific motifs from Leonardo's sheets²⁵. A case in point is L8 (Fig. 5), which is a small plate of 18x24 cm and shows two little human figures from a Leonardo sheet on naval warfare measuring 29x38.7 cm. This sheet is seen in full in the Hoepli edition, f. 346va, but does not appear either in its entirety or in part among the Milan negatives, and in fact nowhere in this collection or in the Hoepli edition do we find any deliberate detail.

Such a range of differences strongly suggests

²³ Marinoni, Augusto, "Sul restauro del Codice Atlantico". *Raccolta Vinciana*, XXI (1982), pp. 9-20, esp. p. 10.

²⁴ Other glass plates showing strings include A7, B1, D7, E2, G4, H14, I6, K8, N1, N4, L8, P2, T1, T3.

²⁵ See, for instance, G1, K6, L2, L4, L7, N4.

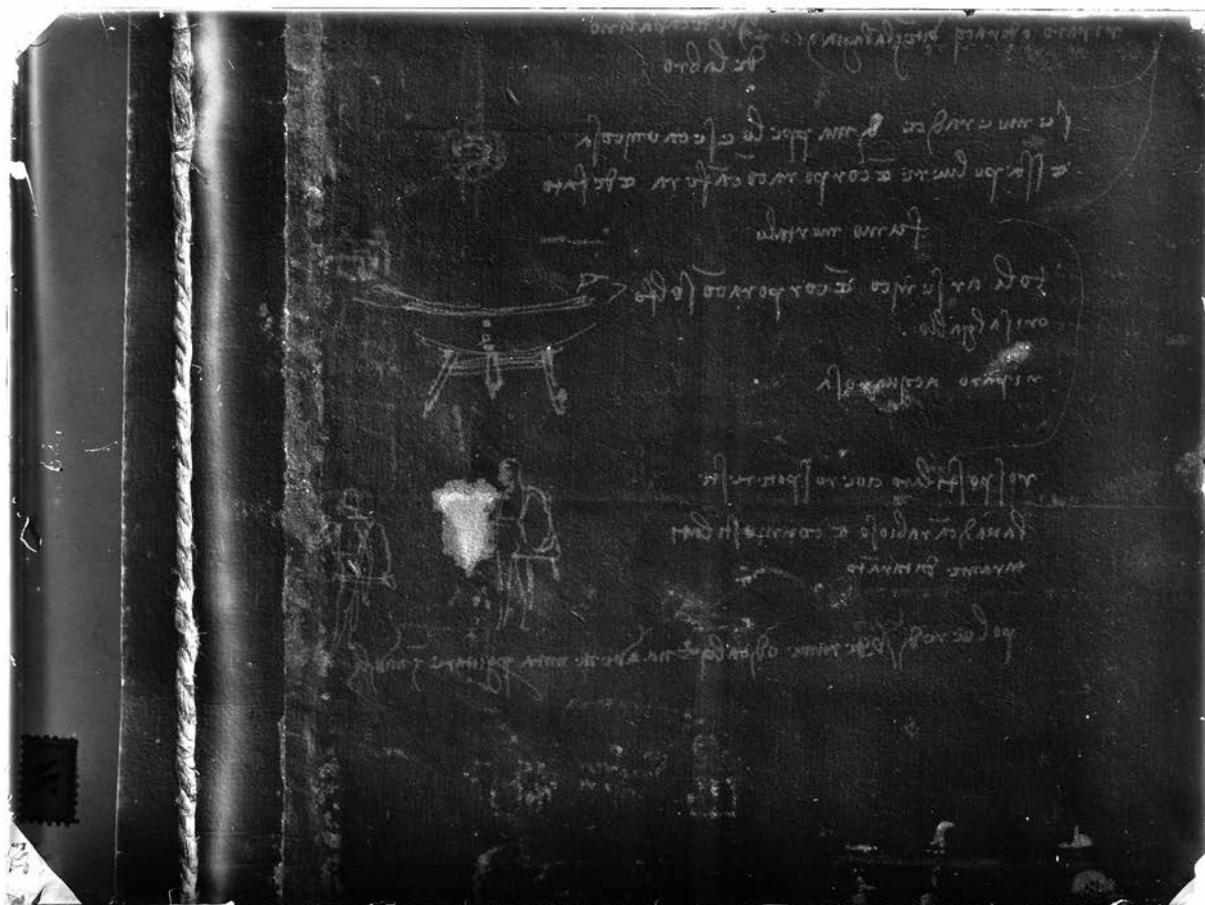


Fig. 5 - Glass plate negative L8. Credit: Warburg Institute, London.

that the Warburg glass plates, or at least some of them, did not provide the direct visual sources for the illustrations in the Hoepli edition. What is more, the singularities we have seen concerning the photographing of Leonardo's sheets—especially the lack of glass plates showing large bifolios in full—seem to reveal that adjustments in photographic set-up were necessary for them to 'fit' within the boundaries of a single glass plate. Those adjustments are unlikely to have taken place when the Warburg glass plates were used for photographing the Codex Atlanticus, but this did not impact the taking of detailed photographs, for which glass plates of smaller dimensions were usually used. By

contrast, adjustments in set-up may well have been made for the Hoepli edition since large bifolios were duly illustrated in full. If that is true, it seems just possible that large bifolios were for the Hoepli edition photographed according to size, rather than simply following the original sequence of sheets from the Codex Atlanticus, as this practical expedient would have saved constant re-adjustments as well as time.

At this stage is worth recalling that there do exist instances of close correspondence between the Warburg glass plate negatives and the illustrations in the Hoepli edition, but it is mainly from their differences that we can gain vital insights into the former's his-

torical importance²⁶. In that respect, there emerge particularly telling discrepancies in layout when we compare to the Hoepli illustrations those Warburg plates that exhibit small bifolios, folios or fragments. A case in point is Warburg glass plate B2 (Fig. 6a)²⁷. It shows a main Leonardo folio that displays ground plans and notes relating to his Romorantin project. Pasted on it, top right, is a small fragment also linked to Romorantin which, in turn, slightly overlaps with an even smaller fragment, top far right, that contains notes also related to the French project, but with its upper part just out of shot due to the photographic framing of the image. On the same glass plate, top left, another Leonardo folio can be seen, but only its lower part due to the way it was visually framed when photographed. When we turn to the Hoepli edition (Fig. 6b), we find that the main Leonardo folio and its two related fragments were all printed in full in a single illustration and in the same arrangement as that of the Warburg negative, and so preserving this part of Pompeo Leoni's layout even if the main folio, f. 217vb, was lettered separately from the two fragments, which were ascribed a single reference, f. 217vc. However, the other Leonardo folio, top left, was reproduced individually and in its entirety in a different illustration, f. 217va (Fig. 6c). In this case, the option to separate this folio from the other three was most likely dictated by issues relating to dimension, but the creation of two separate illustrations deviated from Leoni's unified

page layout. Curiously, there are two glass plates in the Milan collection that correspond to the Hoepli illustrations. But while the one related to f. 217va is most likely its direct negative²⁸, that for f. 217vb and f. 217vc turns out to be a negative from the Hoepli edition, rather than for it, because it shows the printed letters "b._" and "c._" as well as the printed reference "G. Beltrami-Milano-ripr"²⁹.

A related example concerning increasingly complex and disparate layouts is that of Warburg glass plate L6 (Fig. 7a). It shows a central piece consisting of a fragment in which there is a human face (drawn by a Leonardo student) next to autograph engineering studies; this piece is in turn surrounded by two other fragments and two folios seen only partially. Once again, the Warburg negative could not have been the direct source for the Hoepli edition because the latter reproduced the fragments and folios in their entirety. What is more, they were in the Hoepli edition newly displayed forming two separate illustrations. One contains the former central piece, f. 342rb, which appears together with the fragments above it and to its right seen in full, f. 342ra and f. 342rd (Fig. 7b), while the other shows the two remaining folios also in full and newly numbered as f. 342rc and f. 342re. These relatively less crowded Hoepli layouts facilitated the appreciation of Leonardo's studies but also disrupted the ways in which Leoni had compiled them. There are no corresponding glass plates in the Milan collection

²⁶ Barone, 2022.

²⁷ This glass plate may have been broken before it passed to a German collection because there is a stick on it with the Italian word "gasta".

²⁸ Milan glass plate, inv. d5201.

²⁹ Milan glass plate, inv. d2192. A comparable case of a Milan negative from the Hoepli edition is glass plate, inv. d2551.

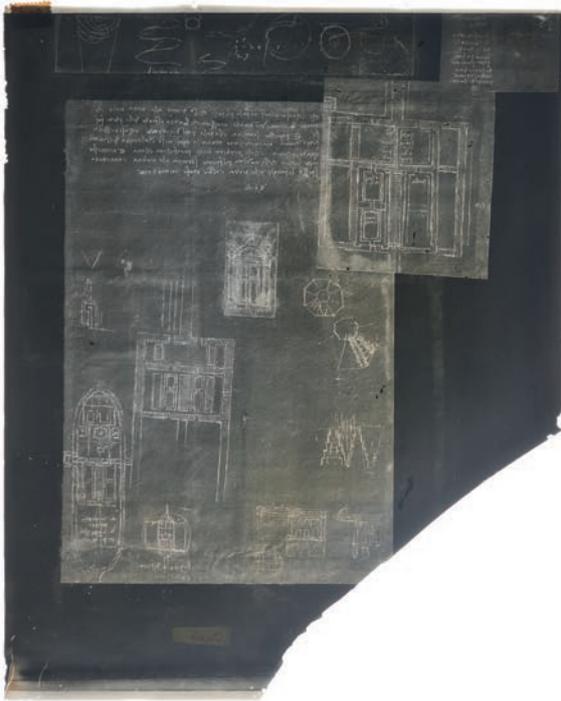


Fig. 6a - Glass plate negative B2. Credit: Warburg Institute, London.

for comparison. Nevertheless, the Warburg plates clearly document an imagery of the Codex Atlanticus that preceded that offered by the Hoepli edition, and which provides conspicuous pieces of evidence for historical reconstruction.

Last but not least, in the process of identifying the images photographed in the Warburg glass plates and linking them to those in the Hoepli edition and in the Milan collection, there arose an unexpected situation; three Warburg glass plates proved not to have any correspondence whatsoever. Glass plate T7 shows two machines to lift water, a water fountain, devices to create water pressure, a ladder and explanatory texts. This Leonardo folio does not have a negative in the Milan collection, and it was not reproduced in the Hoepli edition either. Its existence was first acknowledged in 1929, by Gerolamo Calvi,

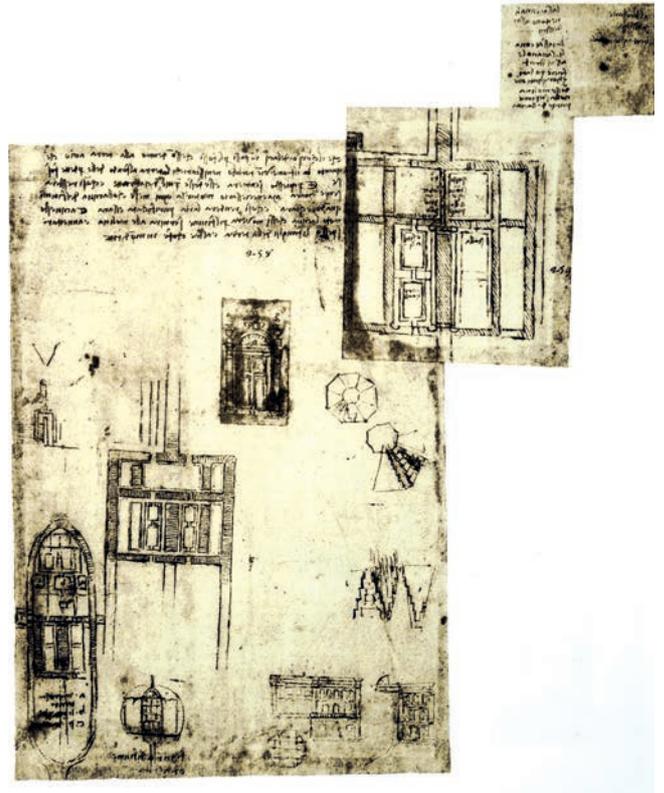


Fig. 6b - Hoepli edition, f. 217vb and f. 217vc, 1894-1904.

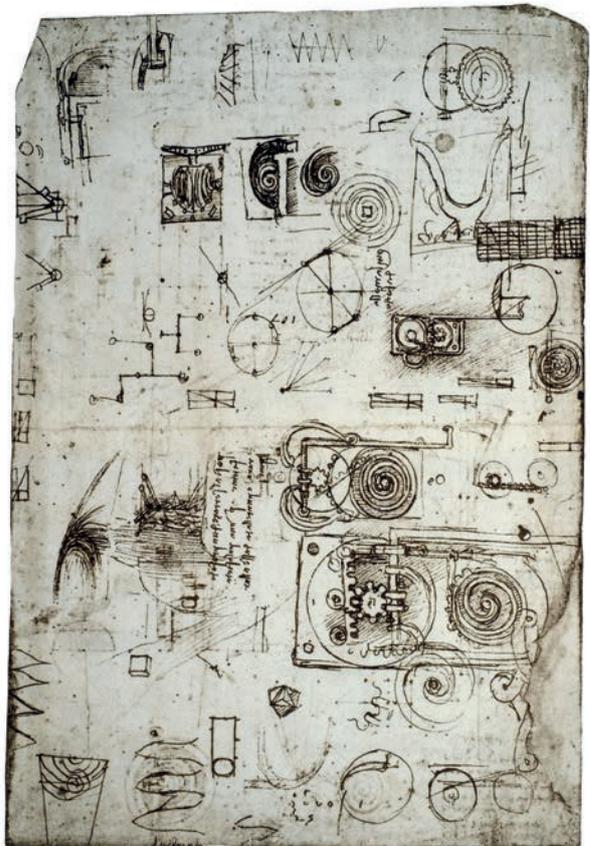


Fig. 6c - Hoepli edition, f. 217va, 1894-1904.

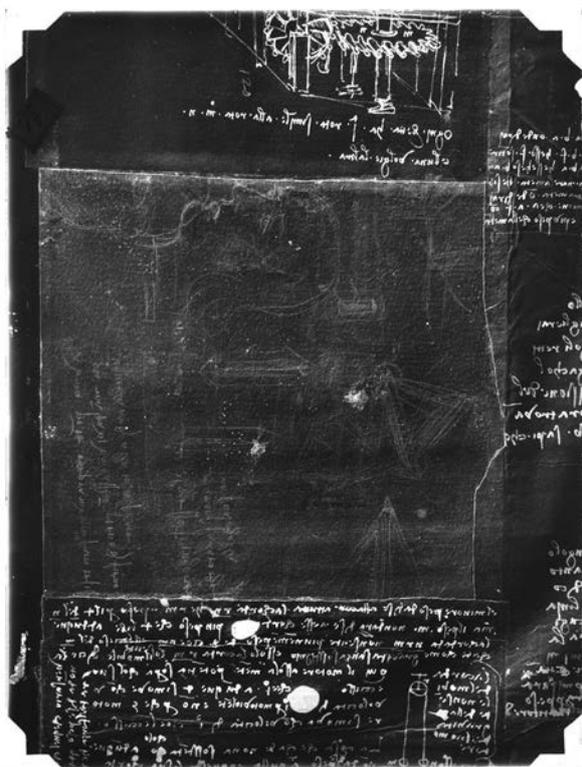


Fig. 7a - Glass plate negative L6. Credit: Warburg Institute, London.

who both published it and expressed surprise in finding it among the first sheets of the Codex Atlanticus but not as part of the Hoepli illustrations³⁰. The other Warburg glass plate that has no correspondence is L2. It offers a detail of a Leonardo folio in which there is his now famous drawing of an artist looking through a pin-hole in order to draw an armillary sphere. Neither this detail nor the entire folio appears among the Milan glass plates or was printed in the Hoepli edition. The folio was first published by Giovanni Galbiati in 1939, who believed that it was left out of the Hoepli edition “for a

strange forgetfulness” and reproduced it together with five others (one coincides with the image published by Calvi), all of which are absent from the Hoepli edition³¹. Thus Warburg glass plates L2 and T7 offer visual testimony to the fact that there were Leonardo folios in the Codex Atlanticus which somehow failed to enter the Hoepli edition. They also reveal that these two folios had been photographed prior to the Hoepli edition, even if not necessarily for it. Within this context, it is not entirely surprising to find that there is yet another Warburg glass plate, T6, which reproduces a Leonardo folio that has no correspondence in either the Milan negatives or the Hoepli illustrations. This glass plate will be published and fully discussed in a forthcoming article, but at this stage it should be anticipated that it contains physical characteristics analogous with those of other Warburg glass plates, which strongly suggest that they were part of the same photographic campaign.

As it has become apparent, the Warburg Institute houses glass plates that currently form an incomplete group of negatives of the Leonardo sheets that were visible in the Codex Atlanticus between around 1887 and 1902, the time spanning the production of these glass plates and their actual use for photographing the Codex. Although incomplete, this group of glass plate negatives discloses a richly varied range of images and layouts, from large and small bifolios and folios seen in part or in full, to fragments and details. In addition, these plates provide new visual documentary evidence as to how Leonardo’s works had

³⁰ Calvi, Gerolamo, *I manoscritti di Leonardo da Vinci dal punto di vista cronologico, storico e biografico*, Bologna: Zanichelli, 1925, esp. pp. 23, 28–29 (fig. 12). This folio appears in the Giunti edition, f. 7r.

³¹ Galbiati, Giovanni, *Dizionario Leonardesco. Repertorio generale delle voci e cose contenute nel Codice Atlantico*, Milan: Hoepli, 1939, esp. pp. V–VIII, XII. This folio appears in the Giunti edition, f. 5r.

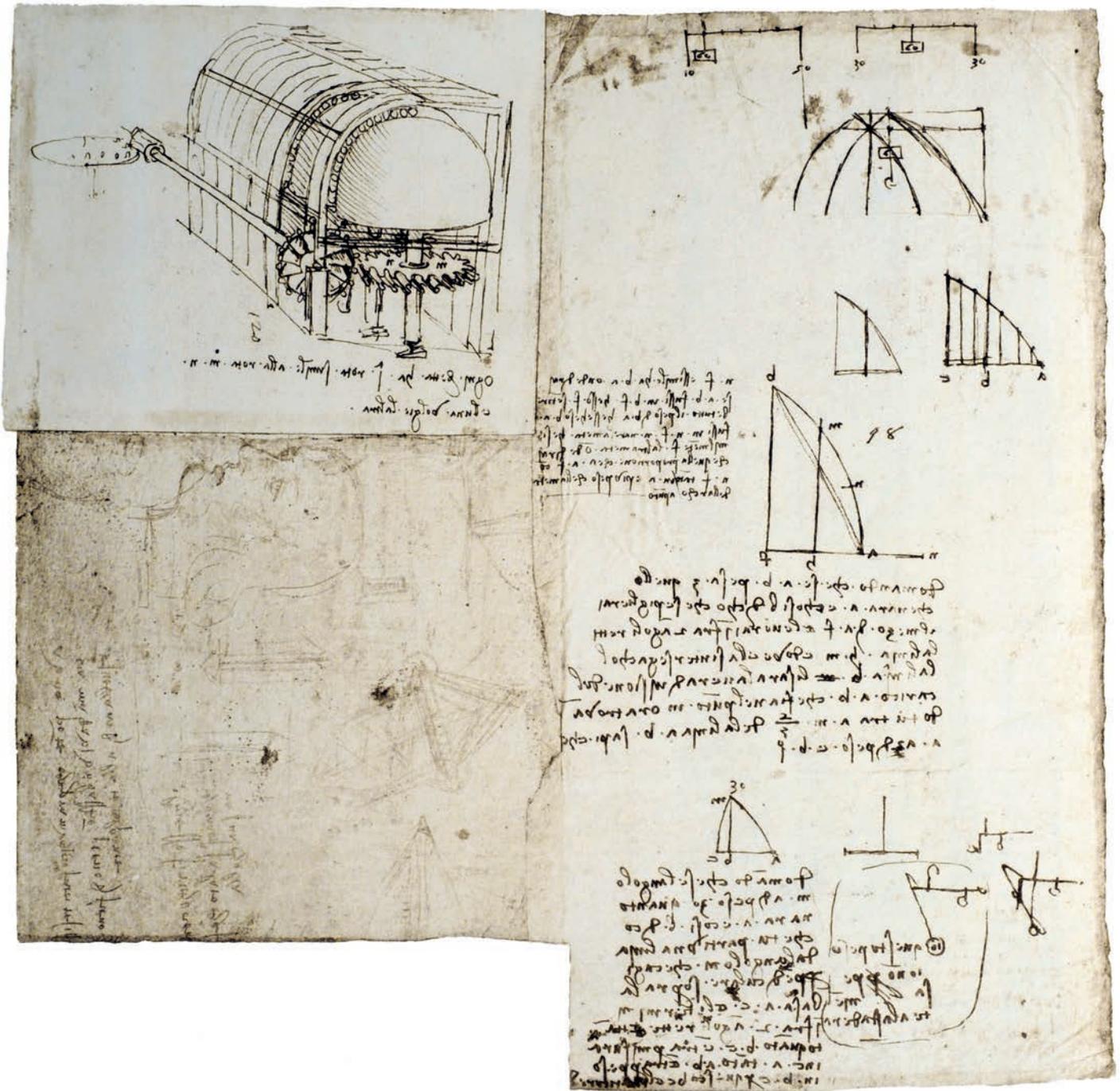


Fig. 7b - Hoepli edition, f. 342ra, f. 342rb and f. 342rd, 1894-1904.

been laid out by Pompeo Leoni on supports and viewed during the nearly three hundred years that preceded the advent of the Hoepli edition. They emerge as a key in the process

of excavating and reconstructing the historical layers of Leonardo's Codex Atlanticus, as well as of bringing to light different aspects of his work and legacy.

TABLE OF CONCORDANCE

The concordance is established between the Warburg glass plate negatives (according to the lettering of their boxes followed by their numerical sequence within each) and the foliation systems of the Giunti and Hoepli editions, respectively. References to the Warburg plates that show the same image(s) appear in square brackets []. Correspondence with the Milan plates is provided in square brackets [], as well as with the Codex Atlanticus folios ‘missing’ from the Hoepli illustrations but later published by Gerolamo Calvi and Giovanni Galbiati.

Giunti edition (folios)	Hoepli edition (folios)	Warburg plates (boxes)
3r	1va	J2
4r	1vb	[see J13]
3r	1va	J13
4r	1vb	[see J2]
4r	1vb	G6 [see J8, J10]
4r	1vb	J10 [see G6, J8]
4r	1vb	J8
3r	1va	[see G6, J10]
5r	[Galbiati 1bis ra]	L2
7r	[Calvi, fig. 12] [Galbiati 1bis va]	T7
12r	2va [Milan d2551]	I2
13r	2vb	C8 [see F4, J9]
13r	2vb	F4 [see C8, J9]
13r	2vb	J9 [see F4, C8]
15r	3rb	S5
15v	3vb	J1
18r	4rb	S6
18v	4vb	C4

29v	8va	K6
30v	8vb	
31r	9ra	I4 [see I2]
31r	9ra	I12 [see I4]
34r	9vb	P7
37r	10va	I3
41ra	11vb	J12
41rc	11vc	
41vb	11vd	
41rd	11ve	
47v	14va	E1
48r	14rb	K2
54ra	16rb	J11
54rb	16rc	
58ra	17rb	F5
58vb	17rc	
58vb	17rd	
59ra	18ra	E3
59rb	18rb	
62r	19va	I13
63r	19vb	J7
67rb	21rb	J6
68r	21vb	S7
71r	23ra	C5
71v	23va	C6
72r	24ra	F1
72r	24vc	G8
72v	24va	
75r	25ra	K12
77v	27va	F7
79v	28va	J5
80r	28rb	S8
82r	29rb	T8

83r	30ra	C11
84v	30vb	E10
87r	32ra	P5
88r	32rb	F6
88v	32vb	F8
89r	32va	J4
91r	33rb	S3
95r	34vb	T5
101r	36rb	S9
107r	38rb	P6
108r	38vb	K14
113r	40ra	N8
118ra	42ra	Q5
118rb	42rb	
120v	43va	J3
121v	43vb	[see I10]
121r	43rb	K13
121v	43vb	I10
120v	43va	[see J3]
127r	46rb	G1
132r	48ra	D2
133r	48rb	F9
142r	51rb	D1
141r	51ra	
143r	51rc	
153r	54vb	D3
154ra	55va	T10
158r	56vb	H13
160ra	57va	C1
160rb	57vb	
166r	59rb	D4
167r	59rc	
179v	63va	N2
182ra	64va	N7
190v	68vb	G2
226v	83vb	C10

238r	87va	T ₉
298v	107vb	S ₁₀
310v	112va	F ₃
311v	112vb	
311v	112vb	K ₁₁
331v	120vd [Milan d5370]	S ₁₁
359r	130rb	T ₁₁
359v	130vb	D ₅
366r	133ra	P ₃
370r	134vb	D ₆
388v	141vb	E ₂
387v	141vc	
386v	141va	
395rb	146rb	S ₁₂
395ra	146ra	
395vb	146va	N ₆
395va	146vb	
400r	148ra 148rb	B ₁ [see B ₁₄]
400r	148ra 148rb	B ₁₄ [see B ₁]
400r	148rb 148ra	D ₇ [see D ₈]
400r	148rb 148ra	D ₈ [see D ₇]
400v	148vb	D ₉ [see D ₁₀]
401r	148va	
400v	148vb	D ₁₀ [see D ₉]
401r	148va	
426r	158ra	K ₁₀
426v	158va	A ₆
444r	164ra	K ₁
484r	177vb	E ₄
482v	177va	
482v	177vc	

485v	178va	H12
488r	178vb	
489r	179ra [Milan d5160]	B9
494v	180vb	K9
547v	205va	P4
554r	208ra [Milan d5194]	R9
554v	208va [Milan d5203]	R6
555v	208vb [Milan d5202]	Q3
561r	211ra	P1 [see R7]
561r	211ra	R7 [see P1]
564r	212ra	C7
577v	216va [Milan d5189]	Q1
581r	217rb [Milan d5192]	R1
583r	217vb [Milan d2192]	B2 [see O3]
582r	217vc [Milan d2192]	
580v	217va [Milan d5201]	
583r	217vb [Milan d2192]	O3 [see B2]
582r	217vc [Milan d2192]	
580v	217va [Milan d5201]	
629rb	231rb	P2
629ra	231ra	

648r	237va [Milan d5233]	A4
651v	239va	B10 [see H11]
651v	239va	H11 [see B10]
661r	243ra	L4
661v	243va	H10
662r	243rb	L1
662v	243vb [Milan d5044]	R2
663r	244ra	Q6
674r	249rc	I5
675v	249vb	I1
678v	251va [Milan d5419]	R3
680v	252va	Q7
693r	257rc	R4
696r	259r	H9
698v	260vb	R5
713r	264rb [Milan d5033]	Q4
717r	265va	H15
724r	268rb	O6
727r	269va	A3
728r	270ra	A2
728v	270va	A1
733r	271rf	O5
733v	271vd [Milan d5252]	H8
732rc	271vc	
748v	276va	O1 [see O7]
748v	276va	O7 [see O1]

757r	279ra	L7
760r	279vb [Milan d5269]	E9
757v	279va	
762v	281va	N12
763r	281rb [Milan c2746]	L3
765r	282rb [Milan c2746]	S4
778r	285ra	H7
784vb	289va	C9
784va	289vb	
809r	295va	L5
818r	298rb	B6
827v	303va	F10
828r	303rb	H6
850r	310rb	H5
849r	310ra	
851r	310vb	A5
855v	312va	N9
856r	312rb [Milan d5143]	B13
865r	315rb [Milan d5259]	Q2
866r	315vb [Milan d5147, Milan d5262]	I11
867r	315va	E8
868v	316va [Milan d5255]	F11
871r	317ra	G3
873r	317va [Milan d5260]	S13
876r	319ra	N10
877r	319rb	S14
881r	320vb	B12 [see E7]

881r	320vb	E7 [see B12]
881r	320vb	F2
883v	321vb [Milan d5149]	H4
884v	322va [Milan d5030]	S15
887r	323rb [Milan d5035]	I9
893r	326rb [Milan d5038]	N11
902rb	329rb	N1
902ra	329ra	
911r	335ra	C12
918r	336r	G5 [see H3]
918r	336r	H3 [see G5]
928v	340va [Milan d5322]	K5
931ra	340vb	
931rb	340vc	
937r	342rb	L6
936r	342ra	
938r	342rc	
939r	342rd	
940r	342re	
939v	342va	C2
937v	342vc	
938v	342vd	
942r	343rb	H1
941r	343ra	
942v	343vb	H2

944r	344ra	N ₃
945r	344rb	R ₈
949v	345vb	K ₈
950r	346ra	T ₁
950v	346va	L ₈
950v	346va	S ₂
974v	352va	N ₄
977r	353ra [Milan d5055]	M ₅
982r	355ra	A ₁₀
983r	355rb	C ₃
984r	355rc	
982r	355ra	
994v	358va	B ₅
996v	358vb	M ₂
1007r	361rb	M ₁
1006r	361ra	
1008r	361rc [Milan d5381]	N ₁₃
1010r	362rb [Milan d5383]	M ₄
1010v	362vb	S ₁
1014r	363rc	A ₉
1019r	365rb	A ₈
1018r	365ra	
1020ra	365vb	L ₉
1019v	365vc	
1018v	365va	
1021v	366vab	T ₃
1028v	368vd	B ₁₁
1029v	368vc	
1032r	369va	M ₃
1039r	372vb	T ₂
1050v	377va	B ₃
1052ra	378ra	B ₇
1052rb	378rb	

1052rb	378rb	I8
1060rb	382rb	T4
1060ra	382ra	
1060vb	382vb	K7
1060va	382va	
1062r	384ra	I7
1063r	384rb [Milan d5052]	N5
1063v	384vb	B8
1066r	385va	E5 [see E6]
1066r	385va	E6 [see E5]
1077r	388va	HI4
1081v	390vb	K3
1084r	391va	O2
1087r	392va	M8
1094r	394rb	M7
1095ra	394vb	K4
1095rb	394va	
1098r	395rb	G4
1099r	395v	I6
1103v	396vf	M6
1102v	396vg	
1106r	397rb	O4
1108r	398rb	G7
1107r	398ra	
1112v	400va	A7
1114rb	400vc	
1114ra	400vb	
1113v	400vd	
1113v	400vd	B4
1114rb	400vc	
--	--	T6

Molte questioni pertinenti alle Meccaniche di Arist[otele] nel testo è così in poche parole poste, e risolte sono da Vitruv[io]. In ogni artificioso mouimento sono quattro cose il peso, la forza, che lo muoue, lo strumento, con che si muoue, detto Vectis Latinamente, Mochlion in Greco, Leua in Volgare, e quello sopra che si ferma la Leua Hypomochlion in Greco,[...]. Tutte queste cose dalla stadera alla bilancia, e dalla bilancia alla ragione del circolo si vanno riducendo [...]¹

Daniele Barbaro,
I dieci libri dell'architettura
 di M. Vitruvio, 1567, p. 471.

EQUILIBRIO MOTO E MACCHINE

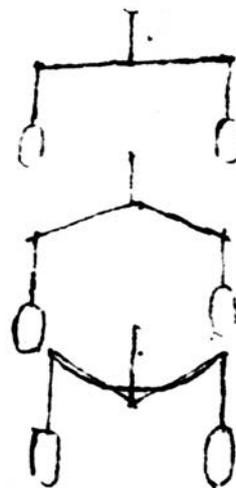
In diverse carte dei codici Leonardo da Vinci disegna e scrive annotazioni su strumenti come leve e bilance e su concetti come gravità e 'moti', inclusi quelli delle acque sotterranee in continuo movimento, in conformità al principio dell'equilibrio, la cui alterazione provoca spostamento. Il principio rinvia alla bilancia e alla leva – intercambiabili – origine fra bilanciamento e sua modificazione, nonché fondamento delle macchine, dove il principio dello spostamento indotto e vantaggioso si trasforma in applicazione pratica. Dalla pur rapida consultazione dell'archivio

¹ Barbaro, Daniele, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio. Tradotti & commentati da mons. Daniel Barbaro, eletto Patriarca d'Aquileia, da lui riuoduti & ampliati; & hora in piu commoda forma ridotti*, Venetia: appresso Francesco de' Franceschi senese & Giouanni Chrieger alemano Compagni, 1567, p. 471. Sulla presenza e importanza del testo di Vitruvio nella biblioteca di Leonardo si veda Biffi, Marco, in *La biblioteca di Leonardo*, Vecce, Carlo (ed.), Firenze: Giunti, 2021, in particolare pp. 439-443 con aggiornata biblioteca precedente.

La bilancia in Leonardo e nei manoscritti persiani di meccanica

Strumento
 di misurazione
 strumento di
 interpretazione*

GIUSEPPINA FERRIELLO



Codice Arundel
 f. 194v

* Ringrazio Margherita Melani e Annalisa Perissa Torrini, che mi hanno incoraggiata a definire questo contributo originato da ricerche su interessi di Nasiral-dīn Ṭūsī per la meccanica; Emilio Pinto per la riproduzione e per l'ottimizzazione di manoscritti e immagini; Mohammad Bagheri per l'aiuto nell'ottenere le copie dei codici.

E-Leo², si ricava che l'interesse per la leva prevale nettamente per numero di annotazioni. Ad essa, infatti, Leonardo destina numerosi disegni distribuiti fra i Codici di Madrid, i manoscritti B, K e M dell'Institute de France, il Codice Atlantico e i Codici Forster. Nell'impossibilità di analizzare tutte le pagine, la nostra attenzione si focalizza su alcuni fogli del Codice Arundel. Le trascrizioni dei testi vinciani³ consentono di condividere le puntualizzazioni su una questione che ha tenuto occupato Leonardo per molti anni. Perfino annotazioni talvolta enigmatiche o apparentemente marginali nascondono sottili nessi; mentre diversi appaiono i riferimenti a omologhi temi dibattuti da studiosi che costituiscono il tramite fra la cultura greco romana e la rinascimentale passando attraverso traduzioni e integrazioni, alcune delle quali note a Leonardo.

In una nota del Codice Arundel:

Tal fa la bilancia sott'acqua co' pesi della aria qual fa la bilancia nell'aria co' pesi dell'acqua. Queste bilancie⁴ essendo lasciate in libertà si tocheranno l'una l'altra in uno medesimo tempo alla superficie dell'acqua⁵.

Leonardo mette a confronto bilancia tradizionale e bilancia idrostatica, speculari rispetto all'orizzonte/superficie dell'acqua, evidentemente esprimendo pure l'ideale in-

terscambiabilità del principio, dei metodi e dei risultati delle misurazioni. A Leonardo non erano estranei gli studi sulla 'Meteorologia' di Aristotele, grazie al manoscritto trecentesco volgarizzato 'Metœura' da lui posseduto, che si rifà al testo del filosofo stagirita mediato nei commenti di Alberto Magno e di Tommaso d'Aquino⁶. Al testo interpretato dai due filosofi domenicani si rifaranno gli alchimisti, secondo i quali "macrocosmo e microcosmo sono profondamente uniti da una fitta rete di corrispondenze: 'come in alto, così in basso' recitava, infatti, una nota sentenza alchemica [...]"⁷. Le annotazioni di Leonardo si prestano a considerazioni sul moto quale conseguenza dello squilibrio, argomento sotteso in codici che mettono insieme la *riselāh* (Epistola ovvero breve testo monotematico) 'La bilancia della saggezza o dei filosofi' e il trattato⁸ 'Il sollevatore dei corpi pesanti' di Erone. La bilancia è l'idrostatica, più volte richiamata a proposito della misurazione dei pesi specifici da Naṣīr al-Dīn Ṭūsī, insolito esegeta di Erone, cui si arriva grazie a indizi nel testo di un codice di meccanica e all'approfondimento del pensiero filosofico espresso nella sua classificazione delle scienze e nel *تانسوخ نامه ایلخانی* *Tānsūkh-nāme-ye Ilkhānī*, Trattato sulle gemme per l'Ilkhanide.

L'intenzionale presenza del testo di Abū'l-Faṭḥ Khwāzīnī – che aggiunge il terzo braccio a al modello di bilancia di Isfīzārī – e la

² <https://www.leonardodigitale.com/> <19 dicembre 2023>.

³ *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. Da questa stessa edizione sono tratte le trascrizioni del Codice Arundel qui riproposte.

⁴ Indicate come A[acqua]e B[aria]; Codice Arundel, f. 181r (P 16r); c. 1495-97. Per ulteriori informazioni si veda *Il Codice Arundel*, 1998, p. 119.

⁵ Codice Arundel, f. 181r (P 16r); c. 1495-97. Per ulteriori informazioni si veda *Il Codice Arundel*, 1998, p. 119.

⁶ Vecce, Carlo, *La Biblioteca perduta, i libri di Leonardo*, Roma: Salerno editrice, 2017, p. 52.

⁷ D'Aquino, Tommaso, *L'alchimia, ovvero Trattato della pietra filosofale*, cura e traduzione di Paolo Cortesi, edizione integrale con testo latino a fronte, Roma: Newton, 2006, pp. 1-17, in particolare p. 13.

⁸ Il 'Trattato' è un testo lungo articolato in capitoli e paragrafi che riguarda diversi argomenti.

correlazione leva/macchine-bilancia sono espresse e chiarite nel Ms n. 5750 rinvenuto nel 2019. Il manoscritto, acefalo, inizia col secondo paragrafo del primo capitolo ed è caratterizzato da glosse incluse nel testo o a margine di disegni, assenza dei cunei, due paragrafi aggiunti, dei quali uno è estraneo – ancorché di argomento coerente – e l'altro connesso alla bilancia, con cui condivide l'*explicit*. L'unione dei due lavori – macchine e bilancia – traccia un percorso che passa per la città santa di Mashhad o ivi ha origine.

La città è in Khorāsān, regione ricca di giacimenti, che ha dato i natali al più alto numero di meccanici; è situata a circa trenta chilometri da Tūs, dove sono nate personalità affermate in vari settori, quali Abū Mūsā Jābir ibn Ḥayyān al-Azdī, conosciuto in Occidente come Geber (721-815), il più noto alchimista/chimico medievale, per il quale la 'teoria della bilancia' si connota di significati filosofico-spirituale e aritmo-logici, che coinvolgono numeri e proporzioni delle mescole; Nizām al-Molk (1018-1092) scrittore e primo ministro selgiuchide; Ferdowsī (m. c. 1020), massimo poeta epico persiano; al-Ghazālī (1058-1111), filosofo sufi; Tūsī Salmānī, che fra il 1167 ed il 1178 compila l'enciclopedia *Ajāyeb al-mukhluqāt* (Le meraviglie della creazione); Sharaf al-Dīn al-Muẓaffar Tūsī (1135-1213), imām, padre di Nasir al-Dīn (1201-1274) e suo maestro.

I testi di Leonardo sul nesso leva-bilancia-e-equilibrio e moto, dimostrano il suo interesse per questo argomento:

La gravità e la forza sono insieme colla percussione sono 3 accidentali potentie le quali

non son manco da essere dette genitrice del moto che create generate da quello⁹

e ancora:

La gravità, la forza insieme col moto son non manco da essere dette genitrice del moto che figliole di quello impero che sse queste son causate dal moto ancora il moto, esso moto da queste è generato, onde si conclude che l'un senza l'altro né l'altro senza l'uno no, impero che sse queste son causate dal moto ancora e l moto senza queste essere non po'¹⁰.

Con maggiore precisione e consonanza:

La gravità è una certa actione che nasce dall'uno elemento tirato nell'altro, dove non potendo essere ricevuto, con continua pugnatione attende a ritornare al suo sito. Onde tanto pesa un otro piend'aria'nprofonda acqua quanto una pietra baga di simil grandezza sopra l'acqua in frall'aria [...]. Gravità è una certa accidentale actione che fa l'uno elemento tirato nell'altro; la quale è di tanta vita quanto è il ripatriar d'essi elementi.

Quello che ssi move verso il centro, è detto peso, e quello che sse ne fugie è detta levità; ma ciascuna è di pari potentia e vita e moto¹¹.

La questione dell'equilibrio può essere affrontata dal punto di vista filosofico e da quello fisico e rientra nel dibattito sui moti interni alla terra esposti da Karajī intorno al Mille e, prima di lui, da filosofi sufi. Moto

⁹ Codice Arundel, f. 184r (P 16r); c. 1495-97. Per ulteriori informazioni si veda *Il Codice Arundel*, 1998, p. 119.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Codice Arundel, f. 181r (P 16r); c. 1495-97. Per ulteriori informazioni si veda *Il Codice Arundel*, 1998, pp. 119-120.

delle acque e ‘moti’ non sono argomenti incompatibili. Tutt’altro. Per circoscrivere l’ambito della meccanica i persiani si ispirano prevalentemente a Pappo (m. 350 d.C.), che pone la ‘*Scientia Ponderosorum*’ alla base dello studio dei pesi – gravi – e degli spostamenti. Pesi, equilibri, disequilibri e spostamenti impegnano Leonardo, che si pone dubbi e li appunta corredandoli di disegni e note per ritornare in tempi diversi sull’argomento aggiungendo ogni volta qualcosa nuovo, da osservatore e non da ‘inventore’.

La differenza tra ‘invenzione’ e ‘risultato di studio’ è stata considerata basilare nella celebrazione del 500° anniversario della morte di Leonardo, svolta il 15 aprile 2019 presso il Museo Nazionale di Tehrān (Fig. 1)¹². Chi programmò i lavori e qui scrive – si occupa di trattatistica tecnica medievale¹³ elaborata in ambito islamico-iranico¹⁴ quale tramite per il passaggio di testi greco-romani al Rinascimento. Dalle ricerche sono emerse chiare analogie con gli ingegneri rinascimentali che si alimentavano alle stesse fonti. Il convegno ha rappresentato un’occasione per celebrare la memoria di Leonardo utilizzando testimonianze prodotte e possedute dall’Irān relative al periodo storico in cui opera, per delineare l’ambito entro cui si eseguivano traduzioni ed innovazioni restituendo importanza allo studio inteso come indagine, revisione e integrazione.

L’origine della ricerca sulla trasmissione delle fonti greche e latine è collocata negli anni



Fig. 1 – Presentazione del Convegno di Tehrān. progetto grafico e realizzazione di Emilio Pinto.

Ottanta e ha richiesto l’acquisizione di competenze linguistiche; il rinvenimento dei pri-

¹² ‘Giornata della Ricerca italiana nel Mondo’, convegno: *Il Genio di Leonardo da Vinci, il contributo di nuove fonti alla lettura della sua opera*, Tehrān, 12 aprile 2019, Museo Archeologico Nazionale; organizzazione scientifica Giuseppina Ferriello, amministrativa e operativa dott. Vincenzo Russo Spena, Ambasciata di Italia a Tehrān, relatori secondo presentazione: Giuseppina Ferriello, Romano Gatto, Alfredo Buccaro, Mohammad Bagheri; il progetto grafico, la relativa realizzazione e il filmato sono di Emilio Pinto.

¹³ Ferriello, Giuseppina, *Le tecniche costruttive nel Medio Evo islamico attraverso le fonti persiane*, Tesi di laurea in Lingue e Letterature straniere orientali, Università di Napoli L’Orientale, a.a. 1992-93, 2 voll.; vol. I, “Definizione dell’ambito dello studio, Cap. I, pp. 1-17”; Eadem, “Il sapere tecnico-scientifico fra Iran e Occidente una ricerca nelle fonti”, Tesi Ph D. in Studi Iranici, Università di Napoli L’Orientale, a.a. 1997-98.

¹⁴ La diversità era connessa alla stanzialità o al nomadismo e alle tradizioni di un territorio molto vasto.

mi manoscritti di meccanica risale all'inizio degli anni Novanta¹⁵, poco dopo la traduzione del trattato di ingegneria “L'estrazione delle acque nascoste di Karajī” ricco di richiami a testi latini e greci. La detta ricerca considera le traduzioni tecnico-scientifiche eseguite fra il VII e il XV secolo; il termine *ante quem* – anno 1449, tre anni prima della nascita di Leonardo (1452) – fu scelto senza pensare alla data di nascita del vinciano¹⁶ bensì considerando la presenza della *kunya* di un traduttore operante con Ulūg Beg: Mūsā' Moḥammad b. Maḥmūd Qāḍi-zādeh al-Rūmī (1393-1449), simbolica chiusa di uomini di scienza e di traduttori dal greco e dal latino impegnati in integrazioni e in nuove elaborazioni¹⁷. Il lemma “al-Rūmī” (romano/bizantino), infatti, segnalava il ritorno sulla scena di interpreti occidentali, nelle cui mani passava il testimone delle traduzioni assicurando continuità ai testi consegnati dal mondo classico ed ellenistico a quello islamico, le quali ritornavano in Occidente sotto forma di ri-traduzioni latine.

In quell'arco di tempo, le discipline e gli autori venivano scelti con intento utilitaristico e non celebrativo; le raccolte riunivano informazioni su un determinato argomento o autore e integravano le opere con contributi mediati da innovazioni matematiche indiane e cinesi oppure inserivano nuovi modelli, come le macchine aggiunte al II Libro della meccanica. Le versioni persiane del testo eroniano – rispetto alla araba di Qusṭā e finora con l'eccezione della doppia versione di Isfizārī¹⁸ – introducono esempi come esercitazioni applicative del consiglio di Erone, che suggeriva di connettere fino a quattro macchine semplici per agevolare il sollevamento dei carichi pesanti.

Nell'intervento introduttivo di Tehrān si discusse di testi di geometria, di agrimensura – che richiamano i *Gromatici Veteres* – e di meccanica, accomunando nell'incontro, grazie alle fonti, Paese organizzatore, Italia, e Paese ospite, Irān, che conta il più alto numero di meccanici fra quanti operavano in ambito islamico e di versioni del sollevatore¹⁹. Come

¹⁵ Dopo avere acquisito le competenze linguistiche. Sono state preferite le traduzioni in farsi rispetto alle più note ‘arabe’ per la rilevante presenza di meccanici di provenienza iranica.

¹⁶ L'interesse specifico per Leonardo da Vinci da parte di chi scrive risale all'organizzazione delle celebrazioni di Tehrān; mentre, la tesi del Ph. D. aveva come scopo l'approfondimento del periodo pre-rinascimentale.

¹⁷ Fra il 1393 ed il 1499 in Khorāsān e presso l'osservatorio di Samarqanda opera al-Rūmī: Ferriello, 1992-93, p. 9 e Tab. 5.

¹⁸ Persiana nella *Majmu'a* n. 197 di Tehrān proveniente da Kerman e araba nella Miscellanea n. 351 di Manchester.

¹⁹ Supplement Persann °369, Ms n. 1674 e Msn. 714/2,3 di Tehrān; cfr. Ferriello, Giuseppina, “The Lifter of heavy bodies of Heron of Alexandria in the Iranian world.” *Nuncius: annali di Storia della Scienza*, 62 (2005), pp. 327-345; si sono aggiunti nel 2016 la *Majmu'a* n. 197 di Tehrān, alla quale faceva riscontro la *Majmu'a* araba n. 351 di Manchester col *Corpus* di meccanica di Isfizārī, con un testo persiano sul moto perpetuo e uno, anch'esso in farsi, sulla corrispondenza dei calendari non rilevati né considerati nella pubblicazione inglese di Abattouy Mohammad eal-Hassani, Salim, *The corpus of al-Isfizārī, the Sciences of Weights and Mechanical Devices*, Londra, Al-Furqān, 2015. La *Majmu'a* n. 197 contiene il II Libro di Erone prossimo alla versione di Qusṭā ibn Lūqā e il testo di Apollonio sulle ruote dentate, cfr.: Ferriello, Giuseppina e Gatto, Romano, “Apollonius Mechanicus. Isfizārī's Persian Version of the Treatise On the Pulleys and Two Other Anonymous Persian Texts.” *Bollettino di Storia delle Scienze Matematiche*, XXXIX (2019), pp. 51-105; per i testi sul moto perpetuo si veda Ferriello, Giuseppina, “Antichi testi di Meccanica, nuovi ritrovamenti, la *Majmu'a* (raccolta) n°197 di Tehrān.” In *Atti 8° Convegno Nazionale «History of Engineering/Storia dell'Ingegneria» (Proceedings of the 4th International Conference)*, D'Agostino, Salvatore, e D'Ambrosio, Francesca Romana (eds.), 2voll., Napoli: Cuzzolin editore, 2020, vol. I, pp. 189-202; Ferriello, Giuseppina, “Ruote per il moto perpetuo in manoscritti persiani inediti e il passaggio al Rinascimento: meccanismi e macchine.” *Achademia Leonardi Vinci*, N.S. 1 (2021), pp. 141-168.

sottolineava Ibn Khaldūn (1332–1406)²⁰ la preminenza documentale iranica è consequenziale alla tradizionale stanzialità e all'esistenza di miniere, come si desumerà dal 'Trattato sulle gemme' di Tūsī²¹.

L'accostamento 'Leonardo-fonti persiane' destò interesse. Gli Iranian, infatti, hanno prestato attenzione a studi comparati²² di meccanica dopo la pubblicazione del lavoro sul 'Supplement Persan n. 369' di Parigi rinvenuto da chi scrive negli anni Novanta²³, primo di una serie che annovera oggi tredici esemplari, cinque dei quali abbinati a testi sulla bilancia idrostatica, due a testi su ruote per il moto perpetuo ed uno, in miscellanea, al trattato di Apollonio sulle ruote dentate e a un testo su ruota per il moto perpetuo scambiata per ruota idraulica²⁴. Ambedue i testi citati sono in farsi in miscellanea araba nella *Majmu'a* n. 351 di Manchester col *Cor-*

pus di meccanica di Abū Ḥāyīm al-Muzaffar ben Isma'il al-Isfāzārī al-Isfarledī, l'eccelso (Khorāsān, XI–XII secolo)²⁵. Questi ed altri – fra i quali l'astronomo Naṣīr-al-Dīn Tūsī (Tūsī201–Baghdad1274)²⁶ utilizzavano ambedue gli idiomi assicurando continuità alla lingua-madre²⁷.

Tra aprile e maggio 2019 negli archivi dell'Università 'Adabyāt' e della 'Fondazione e Museo Malek' di Tehrān è stato rinvenuto il maggior numero di testimoni della 'Meccanica', che si sommano a quelli degli anni Novanta e all'esemplare della *Majmu'a* (Miscellanea) n. 197 identificato nel 2016. Vari manoscritti contengono elementi che supportano ipotesi formulate; altri le integrano con nuovi dati, per esempio il Ms n. 5750, da cui ha avuto origine una ramificazione della più ampia ricerca sulla sequenza cronologica di testi e disegni della 'Meccanica'.

²⁰ Khaldūn, Ibn, *The Muqaddimah. An introduction to History*, trad. E. Rosenthal, New York: Pantheon Book, 1958, 2 voll.; Ferriello, Giuseppina e Magazù, Salvatore, "Orizzonti senza confini per l'insegnamento della fisica: una chiave interdisciplinare per le 5 macchine semplici". In *Atti del convegno internazionale «News Horizons in Teaching Science»* (Messina8–19giugno2018), in *AAPP | Atti della Accademia Peloritana dei Pericolanti, Classe di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali*, 99 (2021), pp. A3–10–A3–12.

²¹ *Tansukh* traduce 'gemma', analogamente a 'jawaḥer'. Tūsī in onore del sovrano usa il titolo mongolo.

²² Agli studi sulle fonti effettuati da chi scrive sono stati dedicati alcuni articoli su riviste di storia della scienza iraniane: Karimi, Nateg J.N., "An Investigation on the Originality of the Persian Manuscripts on Lifting Heavy Weights." *Tarikh-e Elm, Iranian Journal for the History of Science*, 12 (2015–16), pp. 95–113; e circa gli studi su trattatistica e enciclopedie medievali: Zeinab Karimian, "L'art de la construction' et 'les constructeurs' persan dans le kitab encyclopedique du monde islamique entre le IXe et le XVIIe siècle." *Miras-e elmi*, 6 (2017–2018), pp. 32–42. Ambedue i testi sono in lingua persiana.

²³ Ferriello, 2005; sulla meccanica in ambito iranico si veda Ferriello, Giuseppina, "La diffusione della Meccanica di Erone in ambito Iranico." In *Scienze e Rappresentazioni. Saggi in onore di Pierre Souffrin*. Atti del Convegno Internazionale (Vinci, Biblioteca Leonardiana, 26–29 settembre 2012), Caye, Pierre e Nanni, Romano e Napolitani, Pier Daniele (eds.), Firenze: Leo Olschki Editore, 2015, pp. 69–87; Ferriello, Giuseppina e Gatto, Maurizio, Gatto, Romano, *The Baroukos and the Mechanics of Heron*, Firenze: Leo S. Olschki, 2016; Ferriello, Giuseppina, "Istanza formativa e istanza estetica di un manoscritto persiano della Meccanica di Erone." *Physis. Rivista Internazionale di Storia della Scienza*, LV (2020), pp. 365–382.

²⁴ L'assenza del verbo "avikhtan" (appendere) ha condotto all'errata interpretazione di un passaggio del testo che ha tratto in inganno anche chi scrive nella versione inclusa in: Ferriello e Gatto, 2019. Il successivo rinvenimento di un'altra copia del medesimo testo ha chiarito la questione. Per il confronto fra i due manoscritti e i disegni che hanno permesso di porre rimedio all'errore si veda Ferriello, 2021.

²⁵ Cfr. Ferriello e Gatto, 2019; Ferriello, 2020.

²⁶ 'Soccorso della Religione o dello 'Stato'.

²⁷ I traduttori erano musulmani, nestoriani, ebrei e cristiani; cfr. Ferriello, 1997–98, pp. 4–44.

Oggi diverse informazioni delineano un coerente e saldo legame fra macchine e bilancia, un argomento che, dopo Aristotele, Archimede, Vitruvio e l'estensore del *Carmen de Ponderibus*²⁸ impegnerà Leonardo da Vinci e Galileo Galilei²⁹. In realtà, la bilancia idrostatica a tre bracci era già in due esemplari dei primi tre codici³⁰ studiati negli anni Novanta, per i quali costituiva un riferimento per la datazione *post quem*. Allora, però, mancavano incontrovertibili dati che supportassero l'intenzionalità dell'abbinamento; mentre, ora grazie alla disponibilità di diversi testimoni e del Ms n. 5750 – che ha fatto scoprire le competenze in 'meccanica terrestre' dell'astronomo Ṭūsī – l'unione consolida il supporto teorico, che attribuisce alla bilancia significato tecnico-scientifico e filosofico riscontrabile su base documentale in un ampio arco di tempo, che si estende dall'VIII secolo con i Sufi³¹ Fratelli della Purità (VIII secolo) fino a Naṣīr al-Dīn Ṭūsī (XIII secolo) per prolungarsi oltre, come si ipotizza in base a testimoni più tardi.

La questione filosofica trova risposte nella Fisica e questa, a sua volta, supporta la pri-

ma. L'evenienza non è strana, se si pensa che Avicenna, noto a Leonardo³², nel *Dāneshnāme* (Trattato della conoscenza) considera la Meccanica un ramo della Fisica e ne discute nel II Libro³³; mentre, l'interesse per la bilancia connessa ai vari tipi di movimenti lo esprime e sviluppa nel I libro, dove tratta di Logica e di Metafisica. Il *دانشنامه علایی* *Dāneshnāme-ye 'Alā'* [al-Dawla] (Trattato delle scienze per Alā' al-Dawla) fa da sottofondo alla questione dell'equilibrio, ai movimenti naturali e a quelli impressi; ai moti naturali, che hanno andamento rettilineo, e quelli impressi, circolari³⁴. Riconducibili ad Aristotele sono le argomentazioni sui vari tipi di 'moti', in particolare quello circolare cardine del pensiero metafisico e dal punto di vista pratico il più vantaggioso³⁵.

La perfezione della forma coinvolge la bilancia – connessa alla leva e quindi al moto circolare – e ne giustifica l'unione con le macchine, che avvantaggiano chi deve sollevare e spostare carichi pesanti. L'anonimo amanuense del Ms n.5750 richiama il nesso alludendo alla condivisione fra le persone «خلق عامه» *āmè-ye khalq* (la gente tutta):

²⁸ A lungo ritenuto anonimo, viene identificato da Flavio Russo con Remmio Flavino; cfr. Russo, Lucio, *Archimede un grande scienziato antico*, Roma: Carocci editore, 2019, pp. 52-54.

²⁹ Per un inquadramento che considera anche testi islamici, cfr.: Mottana, Annibale, *Galileo e la bi lancetta un momento fondamentale nella Storia dell'idrostatica e del peso specifico*, Firenze: Leo Olschki Editore, 2017, pp. 89-106: 'Elaborazione storica del peso specifico nel mondo arabo'.

³⁰ SP n. 369 di Isfāhān-Parigie Ms n. 714/1,2, assente nel Ms n. 1674/674.3.

³¹ Quando il termine non è citazione ma parte del discorso non utilizziamo la trascrizione bensì la scrittura corrente.

³² Vecce, 2017.

³³ Ci avvaliamo di una delle prime versioni, riferimento per le successive: Avicenne, *Le Livre de Science, I (Logique et Métaphysique), II (Physique, Mathématiques)*, Traduit par Mohammad Agha et Henri Massé, Paris: Société d'édition Les Belles Lettres, 1958, 2 voll.; Hasnaoui, Ahmad, "La dynamique d'Ibn Sīnā." In *Étude sur Avicenne*, Jean Jolivet et Roshdi Rashed (eds.), Paris: Les Belles Lettres, 1984, pp. 103-123; sul lessico avicenniano: Goichon, Amelie, *Lexique de la langue philosophique d'Ibn Sīnā*, Paris: Desclée de Brower, 1938.

³⁴ Avicenne, 1958, vol. II, pp. 24-27.

³⁵ Sui vari tipi di moti: Agha, M. et Massé, H. in Avicenne, 1958, vol. I, pp. 195 e segg. e Appendice, vol. I, p. 222.

۴ فصل دوم³⁶ در منجل که گروهی [گروهی] انرا و این آلت سخت کویند [گویند] و این آلت سخت ۵ معروفست لیکن عامه خلق بتقلید دانند مارست دالنتیم که علم ۶ قیان از این متخرج نموده اند یا این علم از علم قیان و آن جرمیت صلب ۷ و دراز در آن حد که باید که مقسوم کرده باقسام چندان که باید یعنی که ۸ نصف و ثلث و ربع و مانند آن اجزا بر وی پیدا آورده و جرمی دیگر [دیگر] ۹ صلب در زیران این جرم نهند و دیگر سر وی بسوی زمین کنند ۱۰ نقل بر بالا آید باسان مثالش اینست [...] ³⁷

Il secondo paragrafo [tratta] della leva, che la moltitudine della gente chiama anche *birom*, e presso la quale è popolare; ad ogni buon conto, tutta la gente, per analogia, dice che sappiamo che la scienza della bilancia, come è stato dimostrato, viene fuori da questa scienza o questa scienza [viene fuori] dalla scienza della bilancia. Essa [la leva] è formata da un corpo solido, la bilancia è stata tirata fuori da questa oppure questa scienza viene fuori dalla bilancia³⁸. Essa [leva] è formata da un corpo solido, la cui lunghezza è ripartita in tante parti, tali che siano metà, un terzo, un quarto e così via per quanto è richiesto e da un altro corpo solido [il fulcro], che viene messo sotto questo corpo; l'altra estremità di questo corpo viene orientata verso il suolo e il peso viene sollevato agevolmente, come è mostrato qui [...].

Il codice oggi appartiene alla Fondazione Malek; ma, in base a varianti lessicali, potrebbe provenire dalla Biblioteca dell'Imām di Mashhad, dove operarono Sharaf al-Dīn al-Muẓaffar al-Ṭūsī (Ṭūs, 1135–Baghdad, 1213) e il figlio Moḥamad ibn Moḥamad ibn al-Ḥasan al-Ṭūsī, più noto come Naṣir al-Dīn al-Ṭūsī (Ṭūs 1201–Baghdad 1274), il cui ruolo di commentatore di Erone era ignoto prima dell'approfondimento generato dalla seguente postilla inserita fra i righe del testo:

Il decimo [caso] studiato da Ṭūsī Nūr Allāh – riposi in pace – è nell'opera il sollevatore dei corpi pesanti, e da noi è detto 'sollevamento dell'incredibilità', esso [il meccanismo] è formato da due pezzi (aste) di legno a forma cilindrica o quadrangolare e da 13 pulegge girevoli [...].

Indagando è emerso che l'inciso "Ṭūsī Nūr Allāh" (cittadino di Ṭūs Luce di Allāh) allude a Nasir al-Dīn Ṭūsī⁴⁰, famoso astronomo, autore di importanti testi di religione utilizzati ancora oggi, propenso ad estendere a diversi campi e discipline il bilanciamento, fondamentale quale chiave interpretativa del nesso bilancia-macchine. Non possiamo escludere che un elaborato sulla bilancia sia stato compilato da Ṭūsī e non sia stato rintracciato, o che sia stato ignorato dai biografhi. Gli occidentali, per esempio, non citano nemmeno il fondamentale suo 'Trattato sulle gemme per l'Ilkhanide' in cui, nella metà del XIII secolo, con linguaggio innovativo e formalizzato lucidamente definisce la differenza fra 'studioso/filosofo' e 'scienziato' assegnando al 'creatore' le stesse mansioni del 'capo del laboratorio' con questa sottile differenza: il primo opera con gli elementi sul piano metafisico e, se sbaglia, è per qualche inconsulto movimento della bilancia; il secondo opera sul piano fisico coi materiali derivati dalle

۱دهم از محقق طوسی نور الاله مضجعه منقول است در عمل جز ۲نقل و این را جر مراشک کویند (گویند) و این دو پاره چوب ۳ اسطوانه منبود یا مربع سیزده بکرات مستقیم کردانیده (گردانیده) ۴ مثل بکرات [...] ³⁹

³⁶ In grassetto lo scritto in rosso nel codice.

³⁷ *Ivi*, c. 3.

³⁸ Solo nel Ms n. 5750.

³⁹ *Ivi*, c. 23.

⁴⁰ Identificato da chi scrive.

combinazioni degli elementi, e il suo operato necessita della verifica poiché, in quanto mortale, potrebbe sbagliare.

Il paragrafo esplicativo del Ms n. 5750, aggiunto dopo la trattazione della bilancia ma in perfetta continuità, è basilare per intendere che la compresenza è intenzionale, come avvalorata l'*explicit* comune dei due elaborati; il carattere pratico del contenuto è dichiarato nel ridotto formato del libricino per agevolare la consultazione.

L'opera di Erone ha goduto una lunga fortuna come dimostrano il lessico e i disegni meno vincolati alla tradizione alla quale è assoggettata la calligrafia connotata da significato religioso. Sorprendentemente moderna è la volontà espressa da vari amanuensi, i quali precisano di avere raccolto testi per trasmetterli agli studiosi con lo scopo di agevolare lo studio. Col medesimo scopo, si vuole rendere disponibile quanto è stato trovato nelle nuove fonti e tradotto parafrasando l'anonimo copista:⁴¹

و صورت ۱۲ ان داد ضاع صانع بکرات و طریق افکندن او تا بربر هر یک ۳ از بکرات درین صفة صورت از تام
یاقت تا بر طالبان ۱۴ این آسان شود ⁴¹

[...] L'immagine, la fabbricazione delle pulegge ed il modo di collegarle affinché ciascuna fronteggi l'altra sono stati mostrati in queste pagine da tutto quanto è stato trovato affinché sia di facilitazione per gli studiosi [...].

RADICI FILOSOFICHE DI UN ARGOMENTO TECNICO EQUILIBRIO ASSENZA DI EQUILIBRIO E SPOSTAMENTO DI CARICHI

Leonardo ritorna più volte su leve, bilance, macchine; affina progressivamente il grado di approfondimento aggiungendo ogni volta qualcosa, come se ritornasse sul tema per introdurre riflessioni tratte da studi in corso e/o da questioni di carattere pratico che sta affrontando e deve risolvere. Nelle pagine di Leonardo è possibile leggere gli uni accanto agli altri appunti sull'equilibrio e sugli spostamenti; sulla potenza e la resistenza; nuovamente sull'equilibrio, l'alterazione del quale provoca il movimento; oppure, sul moto delle acque, che rinvia al loro spostamento entro le viscere della Terra. La medesima questione dell'equilibrio interno al globo e del moto quale manifestazione del suo anelito era stata esplicitata da Abū Bakr Moḥammad ibn al-Ḥasan Ibn al-Ḥusayn al-Ḥāseeb al-Karajī (953-c.1017/29), matematico e ingegnere⁴², autore

del trattato tecnico sui qanāt (acquedotti sotterranei persiani) – 'L'estrazione delle acque nascoste' – dove i capitoli iniziali di carattere propedeutico affrontano il nesso fra equilibrio e sua alterazione coinvolgendo terra e acque, esterno e interno del globo terrestre. Il testo fu dedicato al condottiero Abū

⁴¹ Ms n. 5750, c. 22.

⁴² Sull'ingegnere Karajī: Ferriello, Giuseppina, "Problemi di Storia della Scienza nel Trattato Medievale di Idraulica del Persiano Karaḡī." *Oriente Moderno*, N.S. LXXV (1995), pp. 267-285; Eadem, "I 'costruttori' ed Il 'costruire' nel Kitāb (Libro) del mondo islamico fra il VII ed il XVII secolo." *Atti Accademia Pontaniana*, N.S. LIII (2004), pp. 127-146; Eadem, *La formazione ed il ruolo del tecnico medievale musulmano nelle fonti persiane ed arabe*, Milano: Matepristem, 2009. Per il testo e i confronti con autori greci e latini: Ferriello, Giuseppina, *L'estrazione delle acque nascoste. Trattato tecnico scientifico di un matematico-ingegnere persiano vissuto nel Mille*, Torino: Kim Williams Books, 2006.

Gānim, Maʿruf ben Moḥammad detto ‘Fakhr al-Molk’ (Orgoglio dello Regno) al rientro in Irān dall’Iraq, dove il matematico aveva diretto la Scuola di Baghdād succedendo ad Abū al-Wafā al-Buzjānī (940–998), persiano del Khorāsān e traduttore della *Συναγωγή* (Collezione) ovvero ‘*Collezioni matematiche di Pappo*’⁴³. Esponendo gli argomenti – che spaziano dalla morfologia terrestre, all’astro-nomia, alla cantieristica, al consolidamento dei terreni per finire col diritto terriero – Karājī individua nel ‘*mal/mayl*’⁴⁴ (la propensione [verso il centro]) l’azione che sottende al moto terrestre e ne determina la forma cercando l’equilibrio alterato pure da moti interni prodotti dalle acque sotterranee e mai statiche:

[...] all’interno della Terra, esistono dei moti perpetui [...] Il principale fra i moti predetti è la corrente dei fiumi in piena e lo spostamento di masse d’acqua da una parte all’altra che durano da tempo immemorabile. La causa e l’origine di questa perenne circolazione dell’acqua da una zona all’altra della Terra è il suo accumularsi fino a raggiungere quel livello che circonda il nocciolo, per dipoi, dal centro di questa dimora, stabilirsi in un punto reciproco di un’area equipollente, e, quindi, accrescersi oltre questa uguaglianza [...]. Per ristabilire l’equilibrio, la Terra si rimette in movimento e, in definitiva, determina per il sito

oggetto della trasformazione la latitudine geografica, le fasi dell’alba, del tramonto e del mezzodì [...]’⁴⁵.

Per Leonardo:

[La linea centrale del grave il qual si rege sopra sul cerchio della rota fia al cietro del mondo per diretto; e’ pesi equali posti in co’ qual distantie dal centro d’essa rota si faranno equal resistentie l’uno all’altro]. Ma sse il peso arà altro sostentaculo oltr’al predetto cerchio, in compagnia dal a riscontro de la rota, allora la potentia del grave sol preme sopra il centro di tal rota, abandona la linea centrale del mondo, e pesi assai disequali con equal distantie dal centro si faranno equal resistentie infra lloro⁴⁶.

Per Karājī⁴⁷ pure quanto sta nelle viscere della Terra è in incessante trasferimento da un luogo all’altro in cerca di equilibrio:

[...] Dio ha stabilito che essa [la Terra] fosse il centro dell’Universo, che in eterno col suo moto continuo girasse attorno a questo centro. Dio Benedetto ed Eccelso creò il mondo compatto ed in esso non esiste alcuno spazio vuoto [...] i corpi pesanti come la terra e l’acqua sono desiderosi di raggiungere questo centro ed ogni corpo pesante, quanto più è pesante, tanto più ha questa propensione verso il centro [...]. Secondo questo

⁴³ Ferriello, 1997–98; Jackson, David E. P., “Scholarship in Abbassid Baghdad with special reference to Greek Mechanics in Arabic.” *Quaderni di studi arabi*, NN° 5–6 (1987–1988), pp. 369–390; Kheirandish, Elaheh, “The ‘Fluctuating fortune of Scholarship’: a very late review occasioned by a fallen book.” *Rewiew Essay Harvard University*, 2006, pp. 207–222.

⁴⁴ In arabo si legge ‘mayl’ acquisito da studiosi di meccanica medievale, che non distinguono fra contributi di persone di differente formazione.

⁴⁵ Ferriello, 2006, p. 79.

⁴⁶ Codice Arundel, f. 194r (P 55r); c. 1503–05. Per ulteriori informazioni si veda *Il Codice Arundel*, 1998, p. 204 il testo tra parentesi quadrate risulta biffato nell’originale.

⁴⁷ Ferriello, 2006, pp. 73–74.

presupposto, avviene che la terra si posiziona al centro e che l'acqua le si colloca attorno. Se la Terra avesse forma perfettamente sferica, secondo la stessa ipotesi, accadrebbe che l'acqua non vi penetrerebbe e in tutte le strisce prossime al centro il livello sarebbe sempre identico, nel qual caso la sfera dell'acqua circonderebbe la terra come l'albumine dell'uovo involupa il tuorlo⁴⁸. [...] Avviene che la Terra, per sua stessa natura, senza essere impegnata a respingere oppure ad attrarre, è involontariamente in cerca del centro [...]⁴⁹.

Stimolante l'analogia con le annotazioni vergate da Leonardo, alcuni secoli dopo:

Ogni grave desidera che 'l suo cietro sia comune a tuti li elementi. E cquel che libero disciende a esso cien[tro...].
La gravità e lla forza, figliole del moto e sorelle dell'impeto e della percussione se g[...].
Ma il peso, la gravità, del quale in prima intendo dessorivere come cosa più degna perché nasce e nata della [...ter]ra ci mostra le sue mirabili forze e come cosa palpabile, visibile e nato di cosa eterna qua[...] da nessuno delli altri elementi è sostenuto e tutti egualmente lo sostengono da tutti, e tutti lo circonda [...].
Ogni corpo grave desidera perdere sua gravità.

[...]

La gravità, la forza insieme colla percussione il quali sono da essere dette sì generatrici del moto, come generate da quello.

Di queste tre 2 accidentali potentie le 2 anno ~~in~~ ~~pr~~ime nel nascimento e nel desiderio e nella fine una medesima natura. M^{so}.

La consonanza dei principi comporta affinità fra il lavoro sui *ganāt* e i promemoria di Leonardo sul deflusso delle acque e della conseguente ricerca di equilibrio. In Leonardo, oltre ai contenuti, è importante la collocazione delle chiose in prossimità dei promemoria sulla bilancia⁵¹ con annotazioni su 'potenza' e 'resistenza' in rapporto alla distanza dal centro del mondo, su 'gravità' e 'levità'⁵², su spostamento dei pesi⁵³ e sull'impeto dell'acqua⁵⁴. Interessante e coerente con l'accostamento proposto è l'osservazione di Carlo Vecce, il quale, circa i libri posseduti da Leonardo ipotizza che quello di 'Dante' citato a proposito della meteorologia riguarderebbe non la *Commedia*, bensì la *Quaestio de aqua et terra*, esposta nella conferenza svolta a Verona, nella chiesetta di S. Elena, il 20 gennaio 1320⁵⁵. L'amanuense del Ms n.5750, persiano, scrive che, secondo "la moltitudine della gente", la leva è connessa alla bilancia derivando una dall'altra. Per Aristotele (384 a.C.-322 a.C.) la

⁴⁸ Ferriello, 2006, pp. 73-74. Analogie sono nel II Trattato dei Fratelli della Purità, cfr.: Bausani, Alessandro, *L'Enciclopedia dei Fratelli della Purità*, Seminario di Studi Asiatici, Istituto Universitario Orientale, Napoli, 1978, pp. 101-102.

⁴⁹ Ferriello, 2006, pp. 78-79.

⁵⁰ Codice Arundel, f. 184v (P 16r); c. 1495-97. Per ulteriori informazioni si veda *Il Codice Arundel*, 1998, p. 120.

⁵¹ Codice Arundel, ff. 174r-v (P 76r-v) e ff. 175r-v (P76v-r); c. 1506-08; si tratta quattro pagine di un unico bifoglio. Per ulteriori informazioni si veda *Il Codice Arundel*, 1998, pp. 259-262.

⁵² Codice Arundel, f. 174v (P 76v); c. 1506-08. Per ulteriori informazioni si veda *Il Codice Arundel*, 1998, p. 262; come per Avicenna, sulla scia di Aristotele, cfr. *Infra*.

⁵³ Codice Arundel, f. 175r (P 76v); c. 1506-08. Per ulteriori informazioni si veda *Il Codice Arundel*, 1998, p. 261.

⁵⁴ Codice Arundel, f. 175v (P 76r); c. 1506-08. Per ulteriori informazioni si veda *Il Codice Arundel*, 1998, p. 260.

⁵⁵ Vecce, 2017, p. 52; Laurenza, Domenico e Rinaldi, Michele, "Questio de aqua et terra." In *La biblioteca di Leonardo*, Vecce Carlo (ed.), Firenze: Giunti, 2021, pp. 201-204.

bilancia è una delle questioni fondamentali della meccanica e da Archimede (287 a.C.-212 a.C) e Menelao (I sec. d.C.) in poi essa è stata oggetto di approfondimenti espressi in vasta letteratura tecnica. Il tema si presta a molteplici interpretazioni di carattere reale e/o figura-

Il copista del Ms n.1674.3/167457, anch'esso nella Fondazione Malek ma proveniente da Mashhad come attesta l'*exlibris* della 'Biblioteca dell'Imām' di quella città, nella preghiera iniziale in rima scrive che le macchine sono un dono divino per alleviare l'uomo dalle fatiche:

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
 ٢ الحمد لله الذي رفع مقادير اهل الكمال⁵⁸ / وكسر ثوكه الجبر و الاغتيال من الجهل و الضلال
 ٣ ابو ساطه جر هم الثقيل من مكاره الاعمال فهدهم و ساطه جرهم الثقيل
 ٤ مع الاثقال و الصلوة على حبيبه مظهر تجليت / الجمال محمد الذي نصب راية الهداية
 ٥ بايدي ال فضل و الافضال و على آله / و صحبه خير صحب و آل و بعد چنين گوید كويد بندهء
 ٦ حقير مستمند فقير ابو على ايده اللاه بعونه الازلي / وخصه بالفضل الجلى كه اين رسوله ايست
 ٧ بى نظير و بديك در بيان اعمال جر ثقيل مشتمل / بر ابواب و فصول مسمى بمعيار العوقول⁵⁹

to e ad applicazioni, che spaziano dal campo commerciale al meccanico. In ambito iranico la bilancia è connotata da robusti e continuativi caratteri di natura filosofica e per Aristotele il principio informatore posto in capo alla 'Meccanica' è armonizzare o contrastare l'opera della natura per trarne profitto:

[...] La natura opera spesso in contrasto con il nostro vantaggio, perché il suo corso è sempre lo stesso, immutabile, mentre è vario e di volta in volta mutevole ciò che è utile per noi. Così, quando bisogna agire violando la natura, la difficoltà ci imbarazza e richiede una specifica abilità: quella particolare abilità che ci soccorre, davanti alle difficoltà di questo genere, noi la chiamiamo per questo *mechane* [...] ⁵⁶.

Il contrasto si traduce in vantaggio nell'atto dello spostamento/sollevamento dei carichi.

«[I] Nel nome di Dio, Clemente e Misericordioso, prego Dio che ha innalzato il valore della gente della perfezione e ha sminuito lo splendore delle genti grossolane per ignoranza e perdita della retta via per alleviare/sollevarlo [invece] il peso di lavori umili, li ha guidati e liberati da tutti gli spostamenti dei corpi pesanti. Saluti per il suo amato [Moḥammad] che manifesta bellezza, Moḥammad, che, con maniere di superiorità, ha innalzato la bandiera del condottiero, colui che dà supremazia. Saluti alla sua famiglia, ai suoi amici - che sono i migliori amici - ed alle loro famiglie e a [tutte] le famiglie. Dopo di ciò, così dice questo schiavo modesto e povero che ha bisogno di aiuto: Abū 'Alī, che Iddio - che gli ha dato grande superiorità - lo aiuti in eterno, così dice [questo schiavo], questo è un trattato unico sull'attività del sollevamento dei corpi pesanti svolto in capitoli

⁵⁶ Ferrini, Maria Fernanda, *Aristotele Meccanica*, Milano: Bompiani, 2010, pp.164-165.

⁵⁷ I due codici sono lo stesso oggi catalogato con numero di subordine.

⁵⁸ Msn. 1674.3, c. 1.

⁵⁹ Msn. 1674.3, c. 1.

e paragrafi e intitolato *Me'yār al-'uqūl*. (La bilancia dell'intelletto) [...]

L'ultima parte della citazione allude a un controverso testo di meccanica attribuito ad Avicenna di cui si è detto⁶⁰.

Anche nei Paesi islamici e in India la bilancia più adoperata è il 'modello romano', detta '*karastūn/qarastūn*' rievocando nel nome l'origine greca, ma designata pure col termine '*mizān*'⁶¹, che ha le stesse radicali (Z, N) del lemma '*wazn*' (peso).

Basilare è il pensiero di uno dei primi studiosi di un problema semplice della Statica: l'equilibrio di una barra omogenea – da cui deriva la bilancia – affrontato da Thābit Ibn Qurra (826–901), il '*Tebit*' di Leonardo, argomento portato in evidenza da Khalil Jaouiche intorno alla metà degli anni Settanta⁶². Come ampiamente dimostrato in più occasioni, in ultimo da Carlo Vecce⁶³, Leonardo a Firenze, nel 1503 circa, nei banchi della Biblioteca di S. Marco, insieme alle Tavole Alfonsine, a testi di Mileo, di Autolico, di Campano e di 'Ahmad ibn Yūsuf', poteva consultare due traduzioni importanti: il predetto '*Liber Kerastonis*' di Thābit b. Qurra (Tebit) e il '*Libro di matema-*

tica' di Abraham bar Hiyya⁶⁴. Più di una supposizione, quindi, che Leonardo avesse accesso a testi elaborati da studiosi e/o traduttori arabografi e persografi, dei quali, col tempo presumibilmente si è persa traccia o sono state trascurate le fonti. Oltre alla presenza a Firenze del *Kitāb al-qarastūn*, fondamentale per lo studio dell'equilibrio, è notevole l'informazione sul '*Commento a Euclide*' di Ahmad ibn Yūsuf (835–912), che contiene approfondimenti sulle proporzioni e fu tradotto in latino da Platone da Tivoli (1110–1145) e da Gerardo da Cremona (1114–1287)⁶⁵. Quest'ultimo volse in latino pure '*Il catalogo delle Scienze*' nota pure come '*L'enumerazione delle Scienze*' di al-Fārābī (870–950), che tratta questioni di 'Scienza dei pesi' e di 'Meccanica' sulla scia di Pappo anticipando di pochi anni la più nota versione delle *Collezioni matematiche* effettuata da Abūal-Wafā'al-Buzjānī (940–998)⁶⁶. Il 'Catalogo' ha un'importanza notevole per spiegare il concetto di meccanica in Avicenna e in Naṣir al-Dīn Ṭūsī. Un tramite per l'approfondimento delle proporzioni – mediate ancora dal '*Commento*' – passa attraverso Campano⁶⁷ da Novara, la cui opera era nota a Luca Pacioli ed è citata a proposito di Leonardo nel brano

⁶⁰ Ferriello, 2005; per nuove considerazioni alla luce dei testi rinvenuti più recentemente, cfr. *infra*.

⁶¹ Il prefisso 'm' serve nelle costruzioni partecipiali passive e non è radicale.

⁶² « Il s'agit de la science du mouvement et de la science du rendement des machines ou mécanique à proprement parler»; Jaouiche, Khalil, *Le Livre du qarastūn de Thābit ibn Qurra. Etude sur l'origine de la notion de travail et du calcul du moment statique d'une barre homogène*, Leiden: Brill, 1976, p. 46.

⁶³ Importanti sono le testimonianze riguardanti 'Al-Hazen, AbuMa'shar, al-Kindi, Abdal-aziz, al-Farghani, Archimede, Aristotele, Avicenna, Erone, Fibonacci, Jacopo da Cremona, Isidoro di Siviglia, Giordano Nemorario, Giovanni Sacrobosco, Abraham bar Hiyya'; si veda *La biblioteca di Leonardo*, 2021, *ad vocem*. Sulla conoscenza della Meccanica di Erone da parte di studiosi rinascimentali: Gatto, Romano, "La meccanica di Erone nel Rinascimento." In *Scienze e Rappresentazioni. Saggi in onore di Pierre Souffrin*. Atti del Convegno Internazionale (Vinci, Biblioteca Leonardiana, 26–29 settembre 2012), Caye, Pierre e Nanni, Romano e Napolitani, Pier Daniele (eds.), Firenze: Leo Olschki Editore, 2015, pp. 151–172; Galluzzi, Paolo, *Gli Ingegneri del Rinascimento, da Brunelleschi a Leonardo da Vinci*, Firenze: Giunti, 1996; Rossi, Paolo, *I Filosofi e le macchine*, Milano: Feltrinelli, 1962.

⁶⁴ Vecce, 2017, pp. 43 e 93. Si veda anche *La biblioteca di Leonardo*, 2021, *ad vocem*.

⁶⁵ Ferriello, 1997–98, tab. 8, studiosi musulmani e traduttori latini di testi tecnico-scientifici, pp. 290–299

⁶⁶ *Infra*, a proposito dei collegamenti tra al-Fārābī, Avicenna, Naṣir al-Dīn Ṭūsī e la meccanica.

⁶⁷ Il quale traduce l'opera di Ibn Yusuf col titolo 'De proporzione et proportionalitate'; cfr. Vecce, 2017, p. 93.

richiamato innanzi⁶⁸. Il ‘censimento’ di testi e di autori effettuato da Carlo Vecce consente di comprendere i nessi tra Leonardo e lo stato delle conoscenze vigenti al suo tempo e dà forza alle correlazioni fra temi e fra studiosi documentati nella ricerca degli anni Novanta sulle fonti, già allora individuati fra testi e fra autori che – oggi sappiamo – erano conosciuti da Leonardo:

L’influsso archimedeo – importante per lo studio dei pesi specifici e per elaborazioni in campo meccanico – si può rilevare nelle traduzioni dei Banû Mûsâ’ delle quali si evidenziano tracce nelle opere di Giordano Nemorario, ancora Leonardo Pisano, Ruggero Bacone, Campano di Novara, Nicola Oresme, Thomas Bradwardine, Francesco di Ferrara, Alberto di Sassonia, Wigandus Durnheimer e di numerosi altri studiosi rimasti anonimi⁶⁹.

Nel f. 174r del Codice Arundel, in un’annotazione apparentemente marginale, Leonardo mette insieme ‘bilancia ed elementi machiniali’⁷⁰ dopo avere stilato alcune note su equilibrio e bilancia a bracci uguali o disuguali, retta, angolare e curva in quanto:

I modi di situare l’asse delle braccia della bilancia sono infiniti, ancorché li appendiculi si partano dalle loro braccia infra angoli retti e essi giungano perpendicolarmente ai loro pesi⁷¹.

Nei codici persiani il medesimo tema viene espresso dalla compresenza del II Libro di Erone e dell’epistola sulla bilancia. Il dibattito era vivo e continuativo, intorno al Mille. Karajî, contemporaneo di Avicenna, argomenta sullo spostamento quale ‘ricerca dell’equilibrio’ precisando osservazioni sulla ‘propensione verso il centro’ di gravità terrestre e il bilanciamento. Le note di Leonardo assumono particolare significato. Nel foglio f. 174r (P 76r; c. 1506-08) le annotazioni riguardano la bilancia e i corpi sospesi ovvero “appendiculi” – pesi e contrappesi – equidistanti dal centro del mondo. Ne discendono considerazioni sulla simmetria e su nessi che danno luogo ad applicazioni pratiche:

Que’ pesi egualmente che nella bilancia che scambievolmente si resisitano, de’ quali B C A e àno i loro fermamenti de’ loro appendiculi son egualmente distanti dal centro del mondo.

Adunque que’ fermamenti del di tali appendiculi sono equidistanti al centro del mondo, e loro pesi egualmente si resisitano.

Quando e’ pesi nella bilancia egualmente si resisitano, li angoli fatti dalla congiunzione delli appendiculi sono eguali.

Più presso è al centro del mondo il peso B che ‘l peso A, onde qui la bilancia non si fermerà innel figurato sito.

Quella cosa è più alta la quale è più remota dal centro del mondo [...]]

Quanto più disforme sono e’ pesi che ne’ bracci della bilancia si resisitano, tanto meno

⁶⁸ *Ivi*, pp. 88 e 93. Per il dibattito su proporzioni e moto: Clagget, Marshall, *La scienza della Meccanica nel Medio Evo*, Milano: Feltrinelli, 1981 e Ciocci, Argente, “La proporzione e il moto dei corpi: l’eco della scuola francescana di Oxford in tre problemi di cinematica della *Summa* di Pacioli.” *Physis*, LIII (2018), pp. 37-58.

⁶⁹ Ferriello, 1997-98, “I principali traduttori e traduzioni in lingua latina” pp. 192-199; la trascrizione è quella in uso al tempo della elaborazione della tesi Ph. D.

⁷⁰ Codice Arundel, f. 174r (P76r); c. 1506-08. Per ulteriori informazioni si veda *Il Codice Arundel*, 1998, p. 259.

⁷¹ Codice Arundel, f. 194v (P 55v); c. 1503-05. Per ulteriori informazioni si veda *Il Codice Arundel*, 1998, p. 206.

più disformi li angoli che ‘ncludano l’appendiculu di tal bilancia, e così di e converso. [...]

La potentia d’ogni gravità sospesa è tutta per tutte le pa<rti> della <bilancia> [...]⁷².

I testi persiani che associano macchine e bilancia possiedono affinità di tipo linguistico-lessicale, che rinviano ai codici di Ma-shhad – ‘Sollevatore e galleggianti’ – in relazione con la ‘Biblioteca del centro degli uomini santi del Paradiso’, detta Biblioteca dell’Imām, parte del complesso culturale annesso al mausoleo sepolcrale dell’Imām ‘Alī al-Riḍā (Imām Rezā⁷³, m.c.818), ottava guida spirituale dei musulmani sci’iti duodecimani. Alla setta apparteneva Ṭūsī prima dell’avvento dei Mongoli, alle cui dipendenze passa per salvare il salvabile⁷⁴.

Dei testi riferibili alla città santa fa parte il Ms n. 5750, che allude a “Ṭūsī nūr Allāh” portatore di rilevanti contributi alla religione ed esegeta del Sollevatore. Le indagini hanno condotto a Moḥamad ibn Moḥamad ibn al-Ḥasan al-Ṭūsī, noto come Naṣīr al-Dīn al-Ṭūsī (Ṭūs 1201-B/aghdam 1274) famoso astronomo. Per conoscere il suo orientamento su meccanica e materiali sono stati determinanti l’*Etica Nasirea* con la classificazione delle scienze e il *Trattato sulle gemme per l’Ikhani-de*, ed i nessi col pensiero filosofico di altri due studiosi persiani: al-Fārābī e Avicenna. Approfondendo l’orientamento dei tre studiosi rispetto al problema dell’equilibrio si capisce che pure l’intermediario, Avicenna,

propende per un’interpretazione dinamica, che, tuttavia, viene snaturata nei testi europei dove il lemma مال ‘māl’ – alla persiana o ‘māyl’ all’araba – viene tradotto con ‘inclinazione’; mentre, più appropriata è la trasposizione ‘propensione’ o ‘attrazione’, che rende l’idea del moto, interpretazione concettuale documentata perlomeno dall’VIII secolo coi Fratelli della Purità e fino al XIII secolo con Ṭūsī e oltre, come si evince da testimoni tardi. Il tema leva-bilancia impegna più volte Leonardo, che elabora disegni e annotazioni con differente grado di approfondimento e di organicità; alcune, particolarmente dettagliate, hanno reso possibile la costruzione di modelli di bilance studiate da Carlo Pedretti e da Ugo Rimediotti nell’interessante approfondimento pubblicato nel lontano 1953, ancora oggi valido e attuale⁷⁵, corredato da riferimenti alla stadera e alle condizioni di equilibrio della leva:

Nei manoscritti di Leonardo sono numerosi i riferimenti alla legge classica dell’equilibrio della leva. Egli mostra così di essere un profondo conoscitore di quanto la meccanica greca e medioevale potevano fornire sull’argomento [...]

Passando alle citazioni Rimediotti offre una selezione:

1. Quella proporzione che ha il minor braccio colla maggiore, tal sarà il peso che essa minore scarica alla maggiore» (Atl., 137r-b).

⁷² Codice Arundel, f. 174r (P76r); c. 1506-08. Per ulteriori informazioni si veda *Il Codice Arundel*, 1998, pp. 259-260.

⁷³ La differenza di trascrizione è dovuta all’assenza del grafema ž in arabo.

⁷⁴ Nasr, Seyyed Hossein, *Scienza e civiltà nell’Islam*, Milano: Feltrinelli, 1977, pp. 47-48.

⁷⁵ Ringrazio Margherita Melani e Annalisa Perissa Torrini per avermi segnalato e offerto il testo di Carlo Pedretti *Documenti e memorie riguardanti Leonardo da Vinci a Bologna e in Emilia*, Bologna: Editoriale Fiammenghi, 1953, pp. 241-277, pp. 273-274, da cui è tratta la citazione.

2. «La proporzione de' pesi, che tengon le braccia della bilancia eguale allo orizzonte, è una medesima di quella delle braccia, ma è conversa» (Atl., 176v-d).

3. «Quella proporzione che arà in sè la lunghezza sulla lieva colla sua contralievà, tale proporzione troverai sulla qualità de' loro pesi e simile nella tardità del moto e in nella qualità del cammino fatto da ciascuna loro estremità quando fieno pervenute alla permanente altezza del loro polo» (A, 45r.).

4. «Il peso appiccato nella stremità della lieva, fatta di qualunque materia si sia, leverà tanto più peso nel fine della contralievà che il peso di sè, quanto più la contralievà entra nella lieva» (A, 47v.).

5. «Quando la proporzione dell'equilibrio sarà eguale con equali pesi attaccati, essa per sè non si partirà dalla equalità»

«Se le braccia della bilancia sono inequali essendovi appiccati pesi equali, faran moto dalla parte più lunga».

«Se saranno le braccia della bilancia proporzionali alli pesi attaccati, in tal modo che al più corto braccio sia il peso maggiore, saranno equalmente gravi secondo il sito». (Atl., 154v-a)⁷⁶.

Il brano continua con altre considerazioni, ma fermiamo il rimando laddove Leonardo accenna alla relazione fra ricerca di equilibrio e 'moto'. Discerniamo il concetto degli 'opposti' in due note della stessa pagina. La prima si riferisce alle due bilance citate all'inizio di questo contributo⁷⁷ e, poco dopo,

una chiosa su 'peso' e 'levità': «Quello che si muove verso il centro, è detto peso, e quello che se ne fugie è detta levità⁷⁸; ma ciascuna è di pari potentia e vita e moto⁷⁹. Nella bilancia a bracci uguali la simmetria può essere intuitiva oppure manifesta.

L'oscillazione fra opposti è un soggetto ricorrente nei Šūfi e in Nasir al-Dīn Tūsī, sufi pure lui, che estende ai colori la 'ponderatio' che definiamo 'oscillante', oltre che alla poesia e alla logica:

[...] All'origine di tutte [le pietre preziose] c'è colore bianco, alla fine c'è il nero. Tutti i colori sono compresi fra il bianco ed il nero, e il bianco gradatamente progredisce fino a raggiungere il nero, che è il suo limite⁸⁰. Dal matrimonio fra il bianco ed il nero vengono fuori svariati colori, ognuno dei quali si avvicina all'uno o all'altro e diventa una determinata tinta. In ogni tinta vi sono due limiti estremi, cosicché, per esempio, se il colore giallo viene mescolato con l'azzurro diventa colore verde. Ed il colore verde passa fra i due estremi e la sua è la performance è ampia. Allo stesso modo, l'insieme dei colori sono compresi in quella scala dei colori del verde, che è collocato a grande distanza da loro. Come il [colore] pistacchio e lo smeraldo e il [colore] ruggine e il nafta e altri ancora. E quando [p. 24] questa distanza è completa, la distanza fra le tinte è indefinita. E le cause dell'origine di alcuni fra i colori di gemme sono in relazione alla mescolanza di terreno e di bagno

⁷⁶ Rimediotti, Ugo in Pedretti, 1953, pp. 274-275.

⁷⁷ Codice Arundel, f. 181r (P 16r); c. 1495-97. Per ulteriori informazioni si veda *Il Codice Arundel*, 1998, p. 119.

⁷⁸ Come in Avicenna nel *Dāneshnāmè* (Libro delle scienze); cfr.: Avicenne, 1984, vol. II, p. 20; Hasnaoui, Ahmad, "La dynamique d'Ibn Sīnā." In *Étude sur Avicenne*, Jean Jolivet et Roshdi Rashed (eds.), Paris: Les Belles Lettres, 1984.

⁷⁹ Codice Arundel, f. 181r (P 16r); c. 1495-97. Per ulteriori informazioni si veda *Il Codice Arundel*, 1998, p. 120.

⁸⁰ Anche: fine.

di acqua che è stato mescolato col materiale in quella [determinata] pietra⁸¹.

L'alternativa fra due poli/possibilità caratterizza il manicheismo praticato in Irān esprimibile con due elementi discreti, che impongono l'alternativa; mentre, l'«oscillazione» di Ṭūsī è continua e ammette infinite posizioni e/o sfumature intermedie.

La matrice filosofica della bilancia è sincretica; attinge all'aristotelismo intriso di filosofia platonica, neoplatonica e sufi. Fra questi, la setta mistica più importante per la mediazione col pensiero matematico è quella degli Ikhwān al-Ṣafā' (Fratelli della Purità)⁸² di origine iranica operanti a Bassora fra i secoli VIII e X, poi dispersi in altri cenacoli. Su forma, rotazione e collocazione della Terra entro l'Universo i sufi esprimono concetti che, intorno al Mille, ritroviamo esplicitati in Karājī in chiave 'tecnica' e 'scientifica'. Perfino il paragone del cosmo con l'inviluppo dell'uovo accomuna i confratelli e l'ingegnere-matematico:

La Terra, perfettamente sferica, sta al centro del Cosmo in mezzo all'Aria che la avvolge da ogni parte, così come il bianco dell'uovo avvolge il tuorlo. Il cielo della Luna è il guscio dell'uovo e così via fino all'ultimo cielo[...]⁸³.

I confratelli compilano classificazioni disciplinari rigorosamente anonime; una delle quali considera «le scienze inferiori o fisiche»;

le «scienze intermedie o matematiche»; le «scienze superiori o metafisiche» e inseriscono a parte la logica, considerata vero e proprio strumento dell'intelligenza, assimilata alla bilancia, presente in diversi ragionamenti e discipline, sempre in posizione nodale. Nel VI Trattato i Sufi riflettono sul 'Valore morale delle proporzioni' matematiche e, riferendosi alla bilancia 'romana' – *qarastūn* – la includono fra i «mirabilia delle proporzioni» poiché:

[in essa esiste] una proporzione determinata fra i pesi attaccati ai due capi e le distanze dei medesimi dal punto di sospensione. Al capo più distante si deve applicare un peso più leggero che al capo più vicino al *mi'lāq*⁸⁴ [...] senza proporzioni non si viene a capo di nessuna scienza o arte⁸⁵.

La proporzione⁸⁶ regola anche linguaggio e scrittura. Nella poesia l'equilibrio è dato dalle parole o moti e dalle pause o silenzi; la calligrafia deve rispettare proporzioni⁸⁷ geometrico-matematiche secondo la regola detta 'dell'Alif' (A) *Alef*, prima lettera, il cui grafema è un segmento verticale e corrisponde al diametro di un cerchio immaginario, da cui si originano le curve e le dimensioni di tutti gli altri grafemi. Una scrittura ben proporzionata – detta '*afdal*' – rispetta i rapporti 1:1, 1:2, 1:3, 1:4; gli stessi rapporti sono anche nell'*haikal/haykal* (tempio) umano o corpo:

statura 8 *shibr* spanne; ginocchio-piedi: 2 spanne; ginocchio-lombi: 2; lombi-cuore:

⁸¹ *Tansūkh-nāme*, c.24.

⁸² Dal saio di lana (*ṣūf*).

⁸³ Bausani, 1978, p. 101; per Karājī cfr.: Ferriello, 2006, pp. 73-74.

⁸⁴ Fulcro o sospensione.

⁸⁵ Bausani, 1978, p. 67.

⁸⁶ Limitiamo i riferimenti ad autori che precedono Naṣir al-Dīn o sono suoi contemporanei.

⁸⁷ Proporzioni sono 1, 1, 1/2, 1/3, 1/4 e 1/8; Bausani, 1978, p. 64.

2; cuore-cima del capo: 2; punta del medio della mano destra-punta del medio della mano sinistra, a braccia aperte: 8. Anche gli animali sono proporzionati⁸⁸.

Chi ha trascritto o tradotto deve avere confuso *qabṣe* (pugno), lunghezza di un sesto di cubito – cioè pari a circa 8,3 centimetri – con *qaṣbe* (palmo/calamo), distanza fra la punta del pollice e la punta dell'indice della mano aperta, che corrisponde a circa cm. 2589, modulo incompatibile con le dimensioni di un neonato. L'errore può essere stato causato dalla metatesi di posto del grafema 'ṣ', che in "*qaṣbe*" (palmo) precede la 'b' e in "*qabṣe*" (pugno) la segue⁹⁰. Il proporzionamento del corpo umano indica un filo ideale che da un capo collega i Sufi a Vitruvio e dall'altro si connette a Leonardo, il quale se ne serve per esprimere il concetto filosofico rinascimentale dell'uomo misura di tutte le cose. Il XIV Trattato della confraternita vaglia collegamenti, fusioni o unioni – Tūsī scrive 'matrimoni' – fra sostanze corporee naturali, sostanze corporee artificiali e sostanze psichico-spirituali attuati grazie alla bilancia, che pesa le diverse quantità dei componenti. Un altro paragone riguarda la logica, definita "*mizān*" (bilancia) della filosofia'. I metodi per ricercare la realtà delle cose sono di quattro tipi: "*taqṣīm*" (esposizione analiti-

ca), "*taḥlī'l*" (analisi), "*ḥudūd*" (definizione), "*burhān*" (dimostrazione), che deve essere preceduta dal giudizio analogico o "*qiyās*", che utilizza la bilancia. Nel *qiyās* possono verificarsi tre tipi di errore: 1) la bilancia è storta e pesa male; 2) chi la usa è incapace di usarla; 3) la bilancia è buona, l'operatore è capace di usarla correttamente ma vuole ingannare gli altri⁹¹.

Il rapporto fra logica e bilancia viene adottato ed esplicitato da Avicenna nel I libro del *Dāneshnāme-ye 'Alā'*, dedicato a Logica e Metafisica, introducendo lo scopo della logica e, nello stesso tempo, conferendo alla bilancia lo statuto della scientificità:

La logique est la science [semblable à la] balance; les autres sciences sont celles des profit et pertes [que la balance évalue]. [...] Or toute sciences qui n'est pas, évaluée par la balance n'est pas certaine et, en vérité, n'est pas sciences [...] ⁹².

Fra i secoli IX e X, Abū Naṣr al-Fārābī (Faryāb, 870–Damasco, 950), di origine turco-iranica, arabografo, come la maggioranza dei contemporanei, cerca una mediazione tra la filosofia aristotelica, che permea l'enciclopedia *Iḥṣā' al-'ulūm* (L'enumerazione delle scienze, o Catalogo)⁹³ e il platonismo in sintesi col neoplatonismo espresso in *Arā'iahāl-madīl-fāḍila* (Trattato degli abitan-

⁸⁸ Bausani, 1978, p. 64 per la citazione; per le unità di misura delle lunghezze: Ferriello, 1992–93, Cap.VII.

⁸⁹ In testi antichi; in Occidente corrispondeva acm.25.

⁹⁰ Bausani ritiene che il termine esprima una generica misura, cfr.: Bausani, 1978, p. 64.

⁹¹ Ivi, pp. 90–93.

⁹² Avicenne, 1984, vol. I, p. 25.

⁹³ Una traduzione dal latino è anche in: Pozzobon, Anna, *La tradizione latina dell'ihṣā' al-'ulūm di al-fārābī*, Università di Padova, Dipartimento di Filosofia, ciclo XXIV, 2012; qui si confonde 'automata' con 'processo', da cui consegue interpretazione fuorviante. Per il testo completo cfr.: Al-Farabi, *Catálogo de las ciencias*, edición y traducción castellana por Angel González Palencia, Madrid: Imprenta de Estanislao Maestre, 1932, pp. XII–XIII. Il testo contiene ambedue le versioni latine accluse a quella spagnola.

ti della città ideale)⁹⁴. Nella prima opera il filosofo suddivide le discipline in linguistica araba, logica, matematiche (aritmetica, geometria, ottica, astronomia, musica, statica o scienza dei pesi, meccanica), metafisica, fisica, scienze morali e politiche, diritto e teologia islamica; la prima e le ultime due sono di tradizione islamica; il linguaggio, la logica e la matematica ripropongono il sistema delle Arti liberali. Il pensiero e la teoria della bilancia connessa alla creazione sono dirimenti per capire il processo conoscitivo che, mediato da Avicenna, arriverà a Naṣīr al-Dīn, che lo trasfonde nella classificazione delle scienze e nel ‘Trattato sulle gemme’. Le *Collezioni matematiche*⁹⁵ di Pappo esprimono il fondamento teorico del nesso macchine-congegni dando delle macchine un’interpretazione estensiva che include specchi e congegni. La silloge fu tradotta da Abū al-Wafā’ al Būzjānī (940-998) – che segue di poco al-Fārābī (m.950) – ed ebbe un ruolo importante nello sviluppo degli studi di Meccanica a Baghdād durante il califfato abbasside e non solo⁹⁶. Ma, a ben vedere,

tracce dell’opera di Pappo si identificano già nel *Catalogo*⁹⁷ di al-Fārābī tradotto dall’arabo in latino da Gerardo da Cremona (1114-1187) in una cosiddetta ‘versione lunga’ – eseguita sulla base del Ms Lat. n. 9335 della Biblioteca Nazionale di Parigi – e da Domenico Gundisalvi (1115-post 1190) nella ‘versione breve’. Ai due traduttori della Scuola di Toledo non erano estranee le *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia (ca. 560-636), fra le prime opere tradotte in arabo e riferimento per le Enciclopedie islamiche medievali⁹⁸. Nel 1932, Angel Gonzáles Palencia ha pubblicato nel ‘*Catálogo de las ciencias*’ ambedue le traduzioni latine precedute da un ampio commento. L’opera è fondamentale per le successive edizioni e traduzioni poiché include le due versioni toledane, la ‘dettagliata o lunga’ di Gerardo e la ‘sintetica o breve’ di Domenico tratta dall’opera “*Alpharabi vetustissimi Aristotelis interpretis opera omnia, quae, latina lingua conscripta, reperiri potuerunt*” acquisita da un manoscritto della Biblioteca di S. Albino nell’elaborato di Guglielmo Camerario pubblicato a Parigi nel 1638⁹⁹. Il ‘Catalogo’ esprime il concetto nella

⁹⁴ Al-Fārābī, *Traité des opinions des habitants de la cité idéale*, Introduction, traduction et notes par Tahani Sabri, Paris: Librairie Philosophique J.Vrin, 1990.

⁹⁵ Pappo, Alessandrino, *Mathematicae Collectiones a Federico Commandino urbinatense in Latinum conversae, et Commentariis illustratae*, Pisauri: apud Hieronymum Concordiam, 1588; l’opera postuma in Occidente si diffonde nella traduzione di Federico Commandino (1509-1575).

⁹⁶ Jackson, 1987-88.

⁹⁷ Trascritto pure ‘*ulūm*’.

⁹⁸ Sui testi enciclopedici islamici medievali: Vesel, Ziva, *Les Encyclopédies persanes, essai de typologie et de classification des sciences*, Paris: Recherche sur les civilisations, 1986; Eadem: “La Jāme’ al-‘Olum de Fakhr al-Din Rāzī et l’état de la connaissance scientifique dans l’Iran médiéval.” In *Proceedings of the first European Conference of Iranian Studies*, Gnoli, Gherardo e Panaino, Antonio (eds.), Roma: ISMEO, 1990, pp. 571-578; Ferriello, Giuseppina, “L’Art de la construction et les Constructeurs persans dans le Kitāb encyclopédique du monde islamique entre le Xe et le XVIIe siècle”, Atti del XXth International Congress of History of Science; Symposium Between Mechanics and Architecture (Liegi, 20-26, July, 1997), p. 467; Ferriello, 2004; Eadem, 2006; Eadem, “La forma e il moto della Terra effetto della distribuzione dell’acqua e dei pesi: la teoria di Karaji.” In *Da Archimede a Majorana: la fisica nel suo divenire*, Atti del XXVI Congresso nazionale di storia della fisica e dell’astronomia, Giannini Giulia e Giannetto Enrico (eds.) Roma: Guaraldi, 2006, pp. 23-33; Eadem, “Il Kitāb-e vosul-e-mesahāt, (il trattato persiano di Agrimensura) contributo alla storia della scienza in Iran.” *Atti Memorie Scientifiche, Giuridiche, Letterarie Accademia Nazionale Lettere Scienze Lettere e Arti di Modena*, XIII (2010), pp. 359-373.

⁹⁹ Al-Farabi, 1932, oltre al testo arabo e alla versione castigliana con commento riporta le traduzioni latine di

sequenza disciplinare, che richiede graduale acquisizione di conoscenze e di competenze. Interessanti sono le considerazioni su meccanica, macchine e congegni, mentre la differenza fra scienza dei pesi e scienza dei congegni esplicita la relazione fra i corpi e fra stabilità e spostamento quale conseguenza della ricerca dell'equilibrio. Nella versione di Gerardo:

Verum *Scientia Ponderosorum* comprehendit de re scientie grauium duas res: aut speculationem in ponderosis, in quantum mensurantur aut mensuratur cum eis; et est inquisitio de radicibus sermonis in ponderibus; aut considerationem in ponderosis que mouentur, aut eum quibus mouetur; et est inquisitio de radicibus instrumentorum, quibus eleuantur res graues, et super que permutantur de loco ad locum¹⁰⁰.

La 'Scienza dei pesi' viene considerata come la scienza che vaglia gli oggetti da pesare e gli oggetti pesanti e in quanto scienza che studia i pesi spostati, carichi, e i pesi che spostano, forze. Lo studioso, il cui pensiero Avicenna *in primis* considera fondamentale, esprime la duplice funzione della bilancia: strumento essenziale per la valutazione 'quantitativa' degli oggetti e caposaldo per le macchine, che muovono carichi "*de loco ad locum*". Il terzo capitolo riguarda gli oggetti della scienza dell'ingegno, che, grazie all'arte fa apparire 'naturali' i manufatti, inclusi specchi e congegni:

Scientie ergo ingeniorum sunt que dant modos cognitionis preparationis et vias in subtiliando ad inueniendum ista per artem et faciendum aparere ea actu in corporibus naturalibus, et sensatis. Ex eis itaque sunt ingenia numerorum et sunt secundum modos plures, sicut scientia nominata apud illos nostri temporis *algebra et almuchalaba* (sic), et que sunt illi similia, quamuis hec scientia sit communis numero et geometrie. Et ipsa quidem comprehendit modos preparationis in inueniendo numeros quorum via est ut amministrantur in eis quorum radices dedit Euclides ex rationalibus et surdis in tractatu decimo libri sui *de elementis* et in eo quod non rememoratur ex eis in illo tractatu. Et illud est, quoniam propterea quod proportio rationalium et surdorum est ad inuicem sicut proportio numeri ad numerum, est omnis numerus compar magnitudini alicui rationali aut surde. Cum ergo inueniuntur numeri qui sunt compares proportionibus magnitudinum tunc iam inueniuntur ille magnitudines modo aliquo. Propter illud ergo ponuntur quidam numeri rationales ut sint compares magnitudinibus rationalibus et quidam numeri surdi ut sint compares magnitudinibus surdis. Et ex eis sunt ingenia geometrica, que sunt plura de quibus est ars principatus fabricandi cementarie. Et de eis est ingenium geometricum in mensuratione specierum corporum; et de eis est ingenium in arte instrumentorum elevandi. Et in instrumentis musicis; et preparatio instrumentorum artibus pluribus actiuis, sicut arcus, et species armorum. Et

'Guilelmi Camerarii' (Parigi, 1638) e di 'Girardo Cremonensi' da Ms n. 9335 Bibliothèque Nationale de Paris. Citazione da: (*Liber Alfarabii De Scientiis*, translatus a Magistro Girardo Cremonensi, in Toletto, de arabico in latinum, cuius in eo hec sunt uerba 8 ex Ms n. 9335, Bibliothèque Nationale de Paris, ff. 143-151), Prólogo, pp. XI-XII. L'attribuzione a Gundissalinus di una delle versioni è in: Ferriello, 1998, pp. 127-135; si veda anche Pozzobon, 2012, n. 137, p. 51, ma è errata l'interpretazione dei congegni, tradotti con 'processo'.

¹⁰⁰ Gonzales Palencia, Ángel, "Alfarabi. Catálogo de las Ciencias." Las Ciencias, de Madrid, I (1934), p. 154.

de eis est ingenium aspectuale in arte que dirigit uisus ad comprehensionem veritatis rerum ad quas aspicitur elongatas a nobis, et in arte speculorum, et in scientia speculorum, secundum loca que reddunt radios ita ut flectant eos, aut conuertant ipsos, aut frangant eos. Et hinc iterum sciuntur loca que reddunt radios solis corporibus aliis, et prouenit inde ars speculorum adhurentium (sic) et ingenium in eis. Et ex eis est ingenium in arte ponderum mirabilium et instrumentorum ad artes plurimas. Iste ergo et cause earum, sunt scientie ingeniorum, et sunt principia artium civilium actiuarum que amministrantur in corporibus et figuris et ordine et sitibus et mensuratione, sicut ars in fabricatione cementaria et carpentaria et aliis. Iste ergo sunt doctrine et earum species¹⁰¹.

Intorno agli stessi anni, Bīrūnī (973–post 1050) – coevo di Karajī e di Avicenna e citato da Ṭūsī per gli esperimenti sul peso specifico effettuati con la bilancia idrostatica – progettò uno strumento di misura in cui il livello dell’acqua o dell’olio resta costante durante le misurazioni. La stima del liquido espulso a seguito dell’immersione di un corpo solido nel contenitore ad imbuto capovolto sfrutta il principio di Archimede riferito da Vitruvio nel *De Architectura* a proposito della frode ai danni di Gerone di Siracusa smascherata dallo stesso Archimede¹⁰², e descritta nel

*Carmen de ponderibus et mensuris*¹⁰³, in modo più particolareggiato del brano vitruviano. Una copia del lavoro di Archimede è nella Biblioteca di Mashhad e non dovette essere estranea a Ṭūsī, che, trattando di gemme, più volte fa riferimento ai ‘calcoli effettuati con l’acqua’. L’operazione svolta da Bīrūnī è in una narrazione tratta dal manoscritto della Biblioteca S. Joseph dell’Università di Beirut, intitolato *Maqāla fī al-nasab al-latī bayn al-filizzāt wa ‘l-jawāhir fī’l-hajm* (Saggio sui rapporti esistenti tra metalli e gioielli rispetto ai loro volumi) completato intorno al 1048¹⁰⁴. Abū’Fath Khwāzinī (1115–1155) inserisce l’esperimento nel preambolo alla descrizione della bilancia a tre bracci, occasione per una disamina sistematica dello stato dell’arte degli studi sulla determinazione del peso specifico, a cominciare dall’ambito greco-romano. Bīrūnī fissa il peso specifico delle gemme tramite immersione cercando un parametro oggettivo da affiancare a proprietà fisiche cangianti come lucentezza o colore. Rientrato dall’India, nel ‘Capitolo su pesi e misure’ lo studioso accompagna la descrizione della bilancia ‘romana’ con un appunto sulle versioni arabe di testi in sanscrito, da lui criticate perché non fedeli e realizzate senza che i traduttori abbiano prima confrontato diverse opinioni¹⁰⁵:

[...] Le poids (wazn) détermine la pesanteur des corps luords, grâce¹⁰⁶ aux oscilla-

¹⁰¹ Gonzales, 1934, pp. 155–156.

¹⁰² Sparavigna, Amelia Carolina, “The Science of al-Biruni.” *International Journal of Sciences*, 2 (2013), pp. 52–60 e 59–60.

¹⁰³ Russo, 2019, pp. 53–54.

¹⁰⁴ Ansari, S. M. Razullah, “On the Physical Researches of al-Bīrūnī.” *International Journal of Health Sciences*, 10 (1975), pp. 198–207, in particolare p. 199.

¹⁰⁵ Diversamente da quanto riferito per la Bayt al-Hikma di Bagdād, dove si confrontavano diverse versioni: Françoise, Micheau, “Les institutions scientifiques dans le Proche-Orient médiéval.” In *Histoire des sciences arabes*, R. Rashed R. (ed.), Paris: Le Seuil, 1997, t. III, pp. 233–254, in particolare pp. 235–236.

¹⁰⁶ Trascrizione.

tions de l'aiguille de la balance sur le plateau horizontal. Les Hindous ne se servent guère de la balance [pour pesez leur argent], car ils comptent leurs dracme (*dirham*) et leurs "oboles" (fulûs) à la pièce, et non au poids. Mais la frappe de le monnaie varie selon les ville set les provinces. Quant à l'or, on ne la pèse à la balance que brut ou travaillé, mais non monnayé. J'ai tiré des noms de poids de la traduction arabe du livre de Charaka, car je ne les ai pas reçus des Hindous de vive vox. Cette version arabe me paraît, d'ailleurs, défectueuse, comme le sont toutes celles du même genre que je connais. Ce défaut est inévitable, surtout de notre temps, car le copiste ne se soucient guère de fidélité! Sans parler de la traduction "au jugé" (tajzîf), faite par des gens qui mélangent des opinions différent sans aucun esprit critique.

La balance indienne est du type khariston, qu'on appelle [en sanscrit] tulâ, dont la "grenade" (rommana) est immobile¹⁰⁷ (?)¹⁰⁸ et le bras se déplacent sur des chiffres et des traits (?)¹⁰⁹.

Ṭūsī nel Trattato sulle gemme cita diversi studiosi, fra i più frequenti al-Kindī (801-873) e Bīrūnī a proposito della determinazione dei pesi specifici di minerali e di gemme, un argomento che lo collega a Omar Khayyām e Isfizārī e dall'altro ad Abū'l-Fath Khwāzinī. Nel "Paragrafo relativo alle gemme riguardo al peso [e quantità] di una rispetto all'altra" Ṭūsī precisa:

Abū Rayhān (Bīrūnī) in questo capitolo ha profuso molta fatica, per esempio a proposito del peso ha fatto esperimenti con l'acqua, e su di essi si basa la sua opinione che cento *massa* di oro fuso per forma e per volume siano equivalenti a settanta e un *massa* e un *dāng*¹¹⁰ e un *tasū* di argento vivo [...]¹¹¹.

Fra gli studiosi di bilance noti in Occidente vi è l'arabografo Abū al-Fath Khwāzinī, autore di 'La bilancia della saggezza', che ingloba l'omonimo lavoro del corregionale Isfizārī, rispetto al quale gode di maggiore fortuna per essere stato tradotto in inglese da Nikolai Khanikoff nel 1860 e diffuso in Occidente¹¹². Isfizārī traduce testi di Euclide, di Hypsicle, di Apollonio, di Archimede e di Erone; è autore di due diverse opere, in arabo, sulla bilancia: مراكز الاتاقل وصنعة الميزان (Centri di gravità e guida all'uso e all'arte della bilancia, nota col titolo abbreviato di 'irshād' (Guida) e الحكمة ميزان (La bilancia della saggezza); sostituisce l'appellativo "bilancia della saggezza o dei filosofi" al precedente "bilancia della frode". Il cambio del qualificativo indica il cambio di approccio allo strumento misuratore, in precedenza associato all'inganno ordito ai danni del tiranno Gerone, che diventa ora strumento per calibrare e valutare materiali e gemme attraverso parametri oggettivi e non solamente legati ai sensi, che sono mutevoli e soggettivi.

Della bilancia avevano scritto Ṭābit b. Qorra' – il cui 'Liber Karastonis' viene perlomeno

¹⁰⁷ Nella nota 59 il traduttore segnala che il funzionamento descritto è l'opposto del reale.

¹⁰⁸ Così nel testo.

¹⁰⁹ Abū-Rayhān al-Bīrūnī, *Le Livre de l'inde*, trad. Monteil, Vincent-Mansour, Paris: Actes Sud, 1996, p. 157.

¹¹⁰ Il 'dang' è la sesta parte di un intero, utilizzato in varie unità di misura, dal peso alla capacità vocalica; Ferriello, 1992-93, vol. I, cap. V§2-3, pp. 157-160; vol. II, pp. 113-118.

¹¹¹ *Tansūkh-nāme*, c. 52.

¹¹² Khanikoff, Nikolai, "Analysis and Extracts of Book of the Balance of Wisdom." *Journal of American Oriental Society*, 6 (1860), pp. 1-128 (ristampa anastatica: Liechtenstein, Vaduz, 1982).

visto da Leonardo a Firenze nel 1503¹¹³ – e lo Pseudo-Euclide nel *Maqālafī'l-mīzān* (Colloquio sulla bilancia). Lo strumento misuratore è oggetto di interesse da parte degli alchimisti a partire da Jābir ibn Ḥayyān (721-815), il Geber latino nato a Ṭūs, che elabora la “teoria della bilancia” collocabile tra mondo materiale e mondo spirituale e, quelle sufi, la carica di significati allegorici e aritmologici sulle proporzioni dei costituenti primari. Dello strumento misuratore scrivono pure Abū Yūsuf Ya'qub ibn Ishāq al-Kindī (c.801-873), Abū Naṣr Moḥammadi bn Moḥammad Fārābī (870-950), Ikhwān al-Ṣafā' (entro X secolo), Abū Rayḥān Bīrūnī (973-1051), Ibn Sīnā' (980-1037), Abū'l-Faṭḥ ibn Ibrāhīm al-Khayyāmī (c.1048-1132), nonché 5 anonimi copisti di codici con la bilancia finora rinvenuti col II libro del sollevatore.

Il “Ṭūsī nūr Allāh” succintamente nominato nel Ms n. 5750 è Naṣir al-Dīn al-Ṭūsī, l'astrologo, del quale si ignorava l'attenzione per la meccanica e raramente si citavano la clas-

sificazione delle scienze; mentre, il ‘Trattato sulle gemme’¹¹⁴ è indicato solo incidentalmente a proposito dei colori¹¹⁵ e/o della ceramica¹¹⁶ e fino ad ora non era stato tradotto in una lingua europea¹¹⁷. Ambedue le opere sono fondamentali per ricostruire il profilo e gli interessi dello studioso, che fanno dirimere questioni che coinvolgono bilancia e macchine.

Naṣir al-Dīn parte dal pensiero di al-Farābī, lo media con quello espresso da Avicenna nell'ultimo lavoro, il *Kitāb-e al-Ishārāt wa al-tanbīhāt* (*Remarks and Admonitions*)¹¹⁸ o Libro delle osservazioni e degli ammonimenti¹¹⁹, ovvero “Libro delle indicazioni e delle allusioni”¹²⁰ e, più recentemente, “Le indicazioni e gli avvertimenti”¹²¹ poco noto ma fondamentale, dove coesistono filosofia aristotelica, platonica e neoplatonica¹²². Il testo risale agli anni 1030-1034; è organizzato in brevi esposizioni tematiche – *Ishārāt* (remarks) – a volte seguite da osservazioni o da *Tanbīhāt* (admonitions) Annotazioni/contestazioni, che sono

¹¹³ Vecce, 2017, p. 93.

¹¹⁴ Il vocabolo ‘*tansukh*’, ilkhaniide, traduce pietra preziosa’ e ‘gemma’, analogamente a ‘*javaher*’.

¹¹⁵ Kirchner, Erice Bagheri, Mohammad, “Color Theory in Medieval Islamic Lapidaries: Nīshabūrī, Ṭūsī and Kashānī.” *Centaurus*, 55 (2013), pp. 1-19, in part. p. 16.

¹¹⁶ Porter, Yves, “Textes persans sur la céramique.” In *La Science dans le monde iranien à l'époque islamique*, Ž. Vesel, H. Beikbaghban et B. Thierry de Crussol des Epesse (eds.), Téhéran: Institut Français de Recherche en Iran, 2004, pp. 165-189; per la datazione del testo di Kāshānī si veda p. 168.

¹¹⁷ La traduzione sarà pubblicata a breve insieme a informazioni su Ṭūsī tratte da fonti in lingua.

¹¹⁸ Inati, Shams, *Ibn Sina's Remarks and Admonitions: Physics and Metaphysics an analysis and annotated translation*, New York Columbia University Press, 2014. Questo volume considera la Metafisica e la Fisica, laddove altri testi esaminano filosofia e logica.

¹¹⁹ Talvolta ‘Libro delle direttive e dei commenti’.

¹²⁰ Bertolacci, Amos, “Il pensiero filosofico di Avicenna.” In *Storia della Filosofia nell'Islam Medievale*, D'Ancona Costa C. (ed.), Torino: Einaudi, 2005, pp. 522-626.

¹²¹ Avicenna, *Le indicazioni e gli avvertimenti*, traduzione e commento e cura di Zamboni, Francesco Omar, Roma: WriteUp, 2021.

¹²² Fra le edizioni moderne: Forget, Jack, *Kitāb al-Ishārāt wal-Tanbīhāt*, Leiden, Brill, 1892; Goichon, Amélie-Marie, *Livre des directives et remarques*, Paris, Vrin, 1948; Dunya, Sulyman, *Ibn Sina's (Avicenna) Remarks & Admonitions, (Ishart wal-Tanbihat) with commentary by Tusi Isharat wal-Tanbihat bi Sharh at-Tusi being a Commentary on the Ishart wal-Tanbihat of ibn Sina*, 4 voll., Cairo, Egypt, Dār al-Ma'arif, 1958, con riedizioni 1985, 1992. Avendo come riferimento le predette, nel 2014 Shams Inati ha pubblicato l'edizione commentata, nel 2021 è stata pubblicata la traduzione in italiano di F. O. Zamboni, di cui alla nota 124.

riprese pure da altri studiosi¹²³, ma anche ritenute esito del metodo argomentativo adottato¹²⁴.

Avicenna destina la prima parte delle *Ishārāt* alla logica, la seconda alla filosofia naturale, alla metafisica e alla mistica¹²⁵, mentre è assente la matematica; solo la studiosa Shams Inati, però, ha tradotto e pubblicato la sezione sulla Fisica. Il filosofo nella detta opera esprime concetti platonici e neoplatonici significativi per l'oggetto di questo studio; si rifà ad al-Fārābī riguardo all'atto creativo, che presuppone l'uso della bilancia¹²⁶; l'idea è ripresa da Naṣīr al-Dīn. Condivisione e/o contestazione degli argomenti svolti sono espresse principalmente da Fakhr al-Dīn Moḥammad ibn 'Umar al-Rāzī (m.1210) e da Naṣīr al-Dīn Ṭūsī (1201-1274), il quale, intorno al 1246, completerà *شرح الإشارات Sharḥ al-Ishārāt* (Esposizione commentata), opera dal titolo affine, a difesa del pensiero avicenniano nei confronti di al-Rāzī¹²⁷.

In al-Fārābī, Avicenna e Ṭūsī si identificano riferimenti a Pappo¹²⁸, che definisce 'mecca-

nici' i costruttori di strumenti per sollevare pesi, di macchine da guerra e per il sollevamento idrico o di 'meraviglie', cioè congegni, e i fabbricanti di planetari. Nell'indisponibilità di un'opera sulla meccanica attribuibile indiscutibilmente ad Avicenna, il pertinente pensiero si trae dal lessico filosofico, analizzato nelle opere canoniche, alla fine degli anni Trenta del Novecento da Amélie Marie Goichon. Il lemma *حیل ḥiyāl* (plurale di *ḥila*, congegni) definisce la Meccanica, branca che tratta di strumenti che muovono 'qualcosa':

Dans l'*Épître sur la division des sciences*, figure parmi les branches des mathématiques «la science des mécaniques mises en mouvement» ('Aqsām, 112, avec une faute typographique 'aml pour 'ilm). «Scientia ingeniosi instrumenti moventis aliquid», traduisant un participe actif et non le passif qui figure dans l'édition imprimée (Alp.,¹²⁹ f° 142 v., l. 30). Al-ḥiyāl figure dans une énumération des sciences rattachées à la

¹²³ Inati, 2014, p. xxii (Preface). Una documentata disamina di studiosi che hanno commentato il testo di Avicenna è in: Avicenna, 2021, pp. 19-21.

¹²⁴ Bertolacci, 2005, p. 537.

¹²⁵ Avicenna, 2021, p. 25.

¹²⁶ Per la traduzione dall'arabo: Inati, 2014.

¹²⁷ Il testo polarizzò l'interesse di vari studiosi, tra i commentatori:

a) Mas'ūdiyya li-l-Ishārāt (also known as Mabāhith al-shukūk wa-l-shubah 'alā Kitāb al-Ishārāt and I'tirādāt al-Mas'ūdī 'alā 'l-Ishārāt).

b) Fakhr al-Dīn al-Rāzī (d. 606/1210), Jawābāt 'an Shukūk al-Mas'ūdī, Lubāb Kitāb al-Ishārāt and Sharḥ al-Ishārāt wa-l-tanbīhāt.

c) Najm al-Dīn Nakhjuwānī (fl. 626/1229), Sharḥ al-Ishārāt (also known as Zubdat al-naqs wa-lubāb al-kashf).

d) Sayf al-Dīn al-Āmidī (d. 641/1243), Kashf al-tamwīhāt fī Sharḥ al-Ishārāt wa-l-tanbīhāt.

e) Naṣīr al-Dīn Ṭūsī (d. 672/1274), Hall mushkilāt al-Ishārāt. L'elenco è tratto da: Wisnovsky, Robert, *Avicennism and Exegetical Practice in the Early Commentaries on the Sharaf al-Dīn al-Mas'ūdī (d. shortly after 582/1186), Kitāb al-Shukūk al-Ishārāt*, in: *Oriens* 41 (2013) 349-378, p. 352.

¹²⁸ Riferendosi a Pappo, *Collectio*, VIII, 1024, 12-1026, 19 (ed. Hultsch). Cfr. Russo, 2019, pp. 55-56.

¹²⁹ Sta per Avicennae, *Compendium de anima. De mahad... Aphorismi de anima. De diffinitionibus et quesitis. De divisione scientiarum ab Andrea Alpago Bellunensi ex arabico in latinum versa*, Venetiis, 1546 da: A. Goichon, 1938, p. XIV.

quantité (Naj.,¹³⁰ 339). Mechanica (scientia virum) (Car.,¹³¹ 26)¹³².

La voce pone l'accento sull'utilizzo del participio in forma attiva marcando l'azione motrice efficiente impressa ai congegni, fra i quali sono le macchine. Altre puntualizzazioni pertinenti con la trattazione del sollevamento dei carichi e con la bilancia sono nel lemma "pesantezza":

ṬIQAL, *pesanteur*, «La pesanteur est une force naturelle qui meut le corps vers le centre (du système) par nature [...] Pourquoi faut-il que certaine de cette matière descende vers le centre (du système) [...] et que d'autre avoisine avoisine la partie supérieure? Maintenant la cause en est connue et, pour l'ensemble, c'est la légèreté et la pesanteur¹³³;

quindi 'peso/pesi'¹³⁴:

'Atqāl, est le pluriel de ṭiql, poids, et désigne la partie des mathématiques qui traite des mesures et des poids, énumérée parmi les sciences qui relèvent de la quantité, avec l'astrologie, l'architecture, et la mécanique (Naj. 339), «Scientia mensurarum et ponderum» (Car., 26), mentionnant aussi la physique¹³⁵.

Nel *Dāneshnāme-ye 'Alā'*, prima enciclopedia in lingua persiana, Avicenna tratta della

Meccanica inserita nella Fisica, spiegata nel II Libro¹³⁶; mentre, l'interesse per la bilancia connessa ai vari tipi di 'movimenti' è oggetto del I libro, che include Logica e Metafisica, sequenza che sarà mantenuta nell'*Kitāb-e al-Ishārāt wa al-tanbīhāt*. In nesso fra mondo ultraterreno e mondo terreno sarà esplicitato meglio descrivendo i compiti omologhi svolti dal 'creatore' e dal 'capo del laboratorio' nel 'Trattato sulle gemme' di Nasir al-Dīn Ṭūsī.

Nel testo di Avicenna sono rapportabili ad Aristotele le argomentazioni sui vari tipi di 'moti', in particolare il circolare, cardine del pensiero metafisico¹³⁷. Il 'Saggio Creatore' dapprima formula i principi che definiranno le mescole e che danno luogo a cose inanimate, poi a esseri dotati di 'anima' con capacità riproduttiva ma non volitiva, successivamente ad esseri animati dotati di anima e di capacità riproduttiva e volitiva. Il Creatore prepara ogni composto per ciascuna specie stabilita utilizzando la "bilancia della mescola". La commistione di un essere umano è la più vicina possibile all'equilibrio, in quanto accoglie l'anima¹³⁸. Il ribaltamento di una delle due estremità della bilancia determina 'l'esistenza o la non esistenza' di qualcosa che prima non esisteva e viceversa:

It is evident to the first intellect that the tipping of balance of one of the two ex-

¹³⁰ Sta per *An-Najāt*, Le Salut, Le Caire, 1331/1913; da: Goichon, 1938, p. XIII.

¹³¹ Sta per Avicennae, *Metaphysics compendium*, ex arabo latinum reddidit Nematallah Caramè, Roma, 1926, da: Goichon, 1938, p. XIII.

¹³² Goichon, 1938, p. 99.

¹³³ *Ivi*, p. 31.

¹³⁴ Il testo segue la classificazione radicale', il lemma principale è Ṭiqal (pesantezza) e precede il derivato 'Atqāl (pesi).

¹³⁵ Goichon, 1938, p. 31.

¹³⁶ Avicenne, 1958, vol. I, pp. 103-123.

¹³⁷ Per i vari tipi di moti cfr.: Avicenne, 1958, vol. I, pp. 195 e segg., e Appendice, vol. I, p. 222.

¹³⁸ Inati, 2014, p. 93.

tremities of the possibility of anything that had not existed and then existed became preferred [over the other extremity] owing to a certain thing or a cause, even though it may be possible for the [human] mind not to pay attention to this evidence and to resort to [other] kinds of proof (p. 97). This tipping of balance and appropriation owing to that thing occurs either after being already necessitated by the cause or without yet being necessitated, but made by the cause in the realm of possibility, since in no way is this tipping of balance prevented from being produced by the cause. Thus we return to the original state of seeking the cause of the tipping of balance once again, and to this there will be no succession. Therefore the truth is that the tipping of balance is necessitated by the cause [...]¹³⁹.

Tūsī andrà oltre. Per lui la sapienza viene costruita con l'esperienza e gli esperimenti, è *in fieri*, fabbricata – utilizza questo termine – sul sapere degli «*حکماء*» *hokamā*¹⁴⁰ (Sapienti) – e sulle sperimentazioni 'di laboratorio' effettuate dagli «*علماء*»¹⁴¹ *olamā* (scienziati). Il bilanciamento fra due estremi è significativo della proporzione ed è il fulcro del suo pensiero, secondo il quale la filosofia si compone di due parti e solamente chi le possiede entrambe è il "saggio completo", cioè "l'uomo compiuto". Una parte della filosofia fa capo alla conoscenza teorica, l'altra alla pratica; la diversità fra corpi animati e corpi inanimati è data dalle proporzioni degli elementi escogitate in maniera differente

per minerali, piante, animali a seconda delle specie; la forma, invece, è stabile, in quanto costitutiva della materia; invece, la qualità è mutabile. La sapienza filosofica è teorica; la scienza presuppone la sperimentazione e la verifica da parte del 'capo del laboratorio'. Scienziato è chi sperimenta metodi e procedimenti, la cui esattezza e correttezza fanno sì che l'evento sia replicabile, perciò registrabile nei libri; difatti, solo 'ciò che è sperimentato e vero' può e deve essere tramandato in forma scritta, o per tradizione orale di 'persone degne di fede'. La conoscenza è l'apprendimento delle verità delle cose e l'accertamento è connesso alla pratica, che si avvale dell'osservazione, che utilizza al massimo il potere della conoscenza per cogliere la perfezione o il difetto per quanto possano permettere di farlo la forza e la natura umana. La bilancia è fondamentale nella creazione e nella produzione: la prima viene attuata dal '*Fāter*'-e *Šinā*'a' (creatore del creato) sul piano metafisico e la seconda in laboratorio dal *Saheb*'-e *Šinā*'at (capo della produzione); va notato che le radici dei lemmi 'creato' e 'produzione' sono le stesse. Il creatore utilizza la bilancia e i quattro elementi – aria, acqua, fuoco e terra – nell'operazione di 'generazione'; il 'capo del laboratorio' – scienziato, per alcuni aspetti simile al Mastro delle Corporazioni medievali – utilizza la bilancia e i materiali fabbricandone di nuovi con la "*mixtione*". Creatore e Produttore sono impegnati in mansioni che uno svolge sul piano metafisico, l'altro sul piano fisico; qui bisogna verificare perché l'operatore è uomo 'non infallibile'.

¹³⁹ Inati, 2014, p. 139.

¹⁴⁰ Plurale di *حکيم* *hākīm* (saggio, filosofo), radicali del lemma 'sapienza/filosofia'.

¹⁴¹ Plurale di *عالم* 'ālem (scienziato), radicali del lemma 'scienza'.

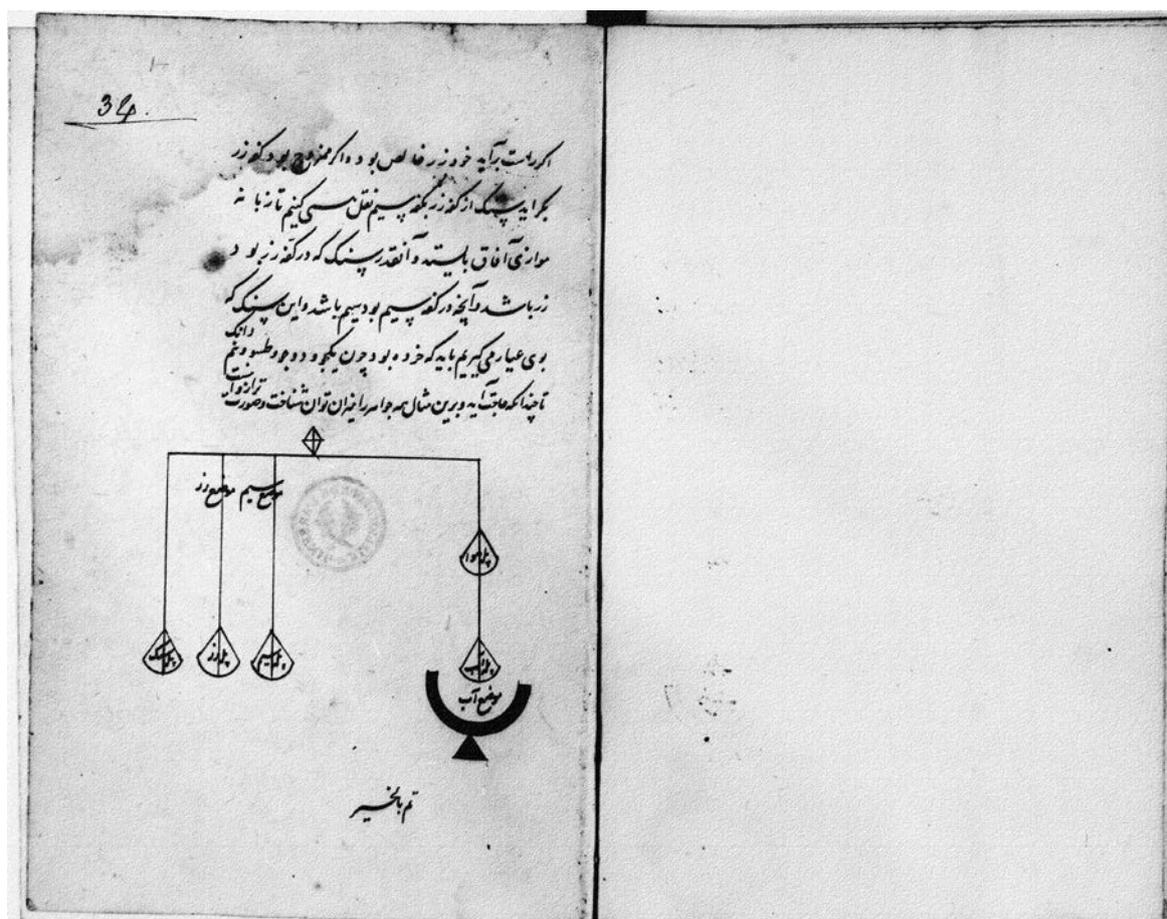


Fig. 2 - SP 369, da Ferriello G., Magazù S., *Orizzonti cit.*

**‘IL SOLLEVATORE DEI CORPI PESANTI’
E ‘LA BILANCIA DELLA SAGGEZZA’:
CONVIVENZE E STRANE ASSENZE**

In cinque dei tredici codici ‘La bilancia della saggezza’ accompagna ‘Il sollevatore dei corpi pesanti’. Nelle more del completamento dell’approfondimento di tutti i manoscritti, vengono citati secondo l’ordine di rinvenimento i codici con la bilancia: ‘Supplement Persan n. 369’ della Biblioteca Nazionale di Parigi (Fig. 2), Ms n. 714/1,2 della Università Adabyāt di Tehrān inventati negli anni Novanta; sono stati rintracciati nel 2019 il Ms n. 5750 all’origine della ramificazione della ricerca su Naṣir al-Dīn Tūsī; il Ms n. 3313.13, i cui disegni sono eseguiti dallo stesso disegna-

tore del SP n. 369 di Parigi; il Ms n. 1397.7, singolare per l’impostazione grafica e decorativa dello scritto, che integra al suo interno alcuni disegni. Gli ultimi tre esemplari appartengono alla fondazione e museo Malek di Tehrān.

Strane assenze caratterizzano altri tre codici: il *Me’yaral ‘uqūl* (La bilancia dell’intelletto) attribuito a Abū ‘Alī al-Ḥusayn ibn ‘Abd Allāh ibn Sīnā (980-1037), ma probabilmente apocrifo di uno Pseudo-Avicenna, unico testo che nel titolo cita la bilancia di cui è privo; il Ms n. 1674.3, che proviene da Mashhad e il Ms n. 892.2 identificato da chi scrive come ascendente dell’edizione a stampa del *Me’yar al-‘uqūl* edita nel 1952; il codice della Fon-

dazione Malek schedato n. 1674, incompleto nei disegni – primo senza bilancia, rinvenuto negli anni Novanta poco dopo il SP n. 369 e il n. 714/1, 2 – coincide col Ms n. 1674.3 della nuova classificazione¹⁴².

La disponibilità di manoscritti nelle tre fasi di elaborazione – brutta copia con appunti iniziali, fase intermedia con spazi atti ad accogliere disegni e/o disegni provvisori molto approssimati e fase finale completa di scritto e disegni rifiniti – permette di ricostruire l'iter compositivo, in cui il disegnatore interveniva per ultimo, dopo il calligrafo. La sequenza del processo costruttivo dei manoscritti – come vedremo – è fondamentale per il Ms n. 1674.3, perché permette di ipotizzare che potrebbe trattarsi di un codice incompleto.

Inizialmente, un amanuense prendeva appunti e abbozzava disegni e formule rituali, che sarebbero stati esplicitati nella stesura finale; quindi, il calligrafo ricopiava il testo lasciando vuoti o con griglie preparatorie; nella terza fase, venivano realizzati i disegni. Talvolta, per rispettare l'ubicazione delle immagini si interveniva con restrizioni o ampliamenti di grafemi e righe ricorrendo a scrittura 'shekastè', inclinata. Il Ms n. 1674.3/1674 è riferibile alla seconda fase. In un caso – estraneo a quelli utili al discorso – si rilevano utilizzo dell'inchiostro dorato e collocazione errata di molti punti diacritici, evidentemente con l'intento di perseguire finalità estetiche piuttosto che formative¹⁴³.

Nel corso del tempo lo scritto sostanzialmente è rimasto lo stesso, in quanto le copie

si differenziano per dettagli ininfluenti ai fini della traduzione: vezzi, automatismi di scrittura, carattere regionale di alcuni morfemi, differenze di carattere grafico o fonetico generate da trascrizioni errate o da difficoltà di ascolto; se il calligrafo è bilingue, si rinvencono varianti lessicali arabe. Maggiormente utili per l'approfondimento della sequenza cronologica sono i disegni, più legati al proprio tempo, essendo stati eseguiti con differenti modalità di rappresentazione prospettica, laddove la scrittura resta cristallizzata.

Il primo manoscritto della Meccanica in farsi rintracciato e identificato è il SP n. 369 della Bibliothèque Nationale di Parigi. Per chiarezza calligrafica e corretta disposizione dei diacritici non presenta criticità di interpretazione e di trascrizione, anzi è utile per superare complessità grafiche o dovute all'usura e allo stato di conservazione di altri testi omologhi. Nel catalogo di Blochet del 1912 era classificato n. 803 con la specifica di «testo di cinematica con figure geometriche», né era rilevato che i testi erano due e non uno solo¹⁴⁴; in seguito fu schedato 'Supplement Persan n. 369' e trasferito nella sezione *Manuscripts Orientaux*. Il codice è appartenuto a Francois Pétis de la Croix (1653-1713), emissario del re Sole in Oriente, che per breve tempo ad Isfāhān capitale Safavide fu precettore dei nipoti di Shāh Abbass II. Fino al 1789 il testo apparteneva alla collezione del marchese de Paulmy nella Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi, essendo il de la Croix Ammiraglio; nel 1860 fu trasferito alla sezione di testi orientali; la rilegatura è

¹⁴² Faremo riferimento al Ms 1674.3 perché visionato personalmente e dotato della f. 15, che mancava nella fotocopia ricevuta negli anni Novanta.

¹⁴³ Ferriello, 2020; Eadem, 2021.

¹⁴⁴ «Traité de cinématique, par un anonyme» dopo due manoscritti di al-Jazari sugli automata: il *Trattato di idraulica* (sui congegni idraulici) nn° 801e 802, cfr.: Blochet, Edgar, *Catalogue des Manuscrits Persans de la Bibliothèque Nationale*, 2 voll. II., Paris, Imprimerie Nationale, vol II, 1912, pp. 73-74. Le immagini sono di macchine semplici e composte e l'unica figura geometrica, triangolo, serve per spiegare come si realizzano le scanalature della vite.



Fig. 3 - Msn. 714/I,2 Tehr n: da sin a dx: copertina, bilancia e macchine con taglia.

alla maniera occidentale, tant'è che la bilancia occupa la pagina di sinistra e quella affiancata a destra è vuota. La copia arrivata in Francia tra il 1674 ed il 1676 contiene 'Il sollevatore dei corpi pesanti' – che occupa le pagine pari da c. 2v e c. 30v incluse – e l'epistola 'La bilancia della saggezza', da c. 32v a c. 34¹⁴⁵. Poco dopo l'identificazione fu chiesto allo storico della scienza Mohammad Bagheri se a Tehrān esistessero testi simili; lo studioso rinvenne e trasmise copie fotostatiche del Ms 1674 di Mashhad – di cui si dirà a proposito dei testi senza bilancia, ma ispiratori di un determinato filone di trasmissione – e frammenti di un codice gravemente mutilo, 'n. 714/I,2' dell'Università Adabyāt di Tehrān costituito dalle cc. 37-39. (Fig. 3) con ordine dei due elaborati invertito rispetto al SP. Purtroppo, l'originale del Ms n.714/I, è disperso e resta solamente la fotocopia. Sulla c. 37 è lo scritto sulla bilancia; la c. 38, è occupata per due terzi dal disegno, che per tecnica e tratto richiama altre copie provenienti da Mashhad; la parte alta della pagina è vuota confermando interventi indipendenti del calligrafo e del disegnatore. Sulla c. 39, dopo sette righe scritte con grafia

minuta e minimo inter-rigo, sono riprodotte tre macchine composte, fra le quali, in basso a bordo-pagina, la taglia formata da tredici coppie di carrucole: la macchina 'dell'incredibilità'. Il frontespizio reca il richiamo ۳۷ (37) e in riquadri con scrittura *nasta'liq shekastè* informazioni su vari passaggi di proprietà:

Nel 1902 faceva parte della Biblioteca del principe Aḥmad Navvav, ministro dell'Industria. Nel 1297 (1918) entra a far parte della Biblioteca della moschea-scuola della Fondazione Nāsserī. Nonostante si tratti del sollevamento dei carichi relativo alle forze da applicare tratta anche di quello che, in francese, chiamano 'hidrologie'¹⁴⁶.

Il vocabolo "hidrologie" è scritto con caratteri latini in francese. Alla destra dei riquadri è predisposta la pagina del modulo di schedatura, compilato solo parzialmente: Nome del codice: 'Risāle'; argomento: Sollevamento dei pesi; numerazione data dall'ufficio: 714; armadio: 7, categoria/scaffale: 3, posto 25. Un altro codice della Fondazione Malek, il n. 3313.13 (Fig. 4), appartiene al gruppo del

¹⁴⁵ Ferriello e Magazù, 2021, p. A3-20.

¹⁴⁶ Frontespizio Ms n.714, a sinistra nel montaggio.

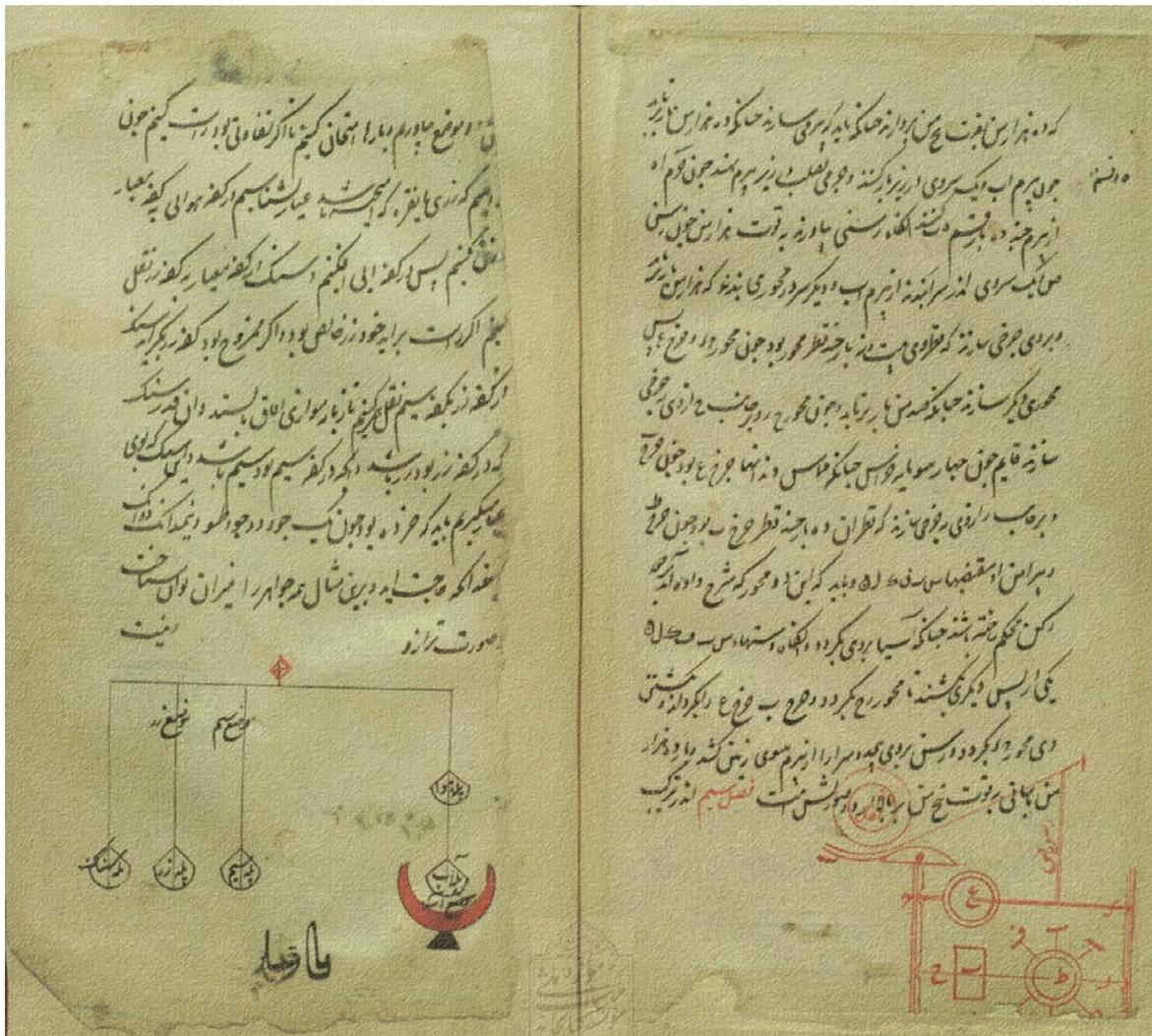


Fig. 4 - Ms n. 3313.13, Fondazione e Museo Malek di Tehrān.

2019. Per grafica è il più simile al SP n. 369, addirittura i disegni sono stati tracciati dalla stessa mano. La scrittura è la *nasta'liq*, coeva e simile nei due manoscritti, ma il copista del n. 3313.13 doveva essere di formazione araba, poiché non utilizza i grafemi tipici dell'alfabeto persiano, che sostituisce con quelli prossimi arabi: گ (gaf, G) con ک (Kaf, K); چ (Cim, C) con ج (Jim, J); پ (Pa, P) con ب (ba, B); nel lemma 'quwwat' (forza) scrive la ة (Ta marbuta o legata, solo araba) in luogo della ت (Ta tawila, o slegata).

Le dimensioni dei fogli sono cm. 11 (larghezza) x 20 (altezza); come datazione la scheda

della fondazione riporta "IX-X secolo lunare" (XV-XVI secolo). Sappiamo, però, che il SP n. 369 fu copiato per l'emissario del re Sole, che lo spedì a Parigi fra il 1674 ed il 1676 insieme a semi di piante e libri; quindi, la datazione assegnata è spostata retrodatata di almeno un secolo.

Il testo scritto in alcuni passi è lacunoso e alcuni fogli sono spostati; dell'epistola 'la bilancia della saggezza' è riportata soltanto l'ultima pesa dell'oro e dell'argento con la parte conclusiva. I disegni sono realizzati con inchiostro di colore seppia e nero; il tratto corrisponde a quello del Supplement Persan

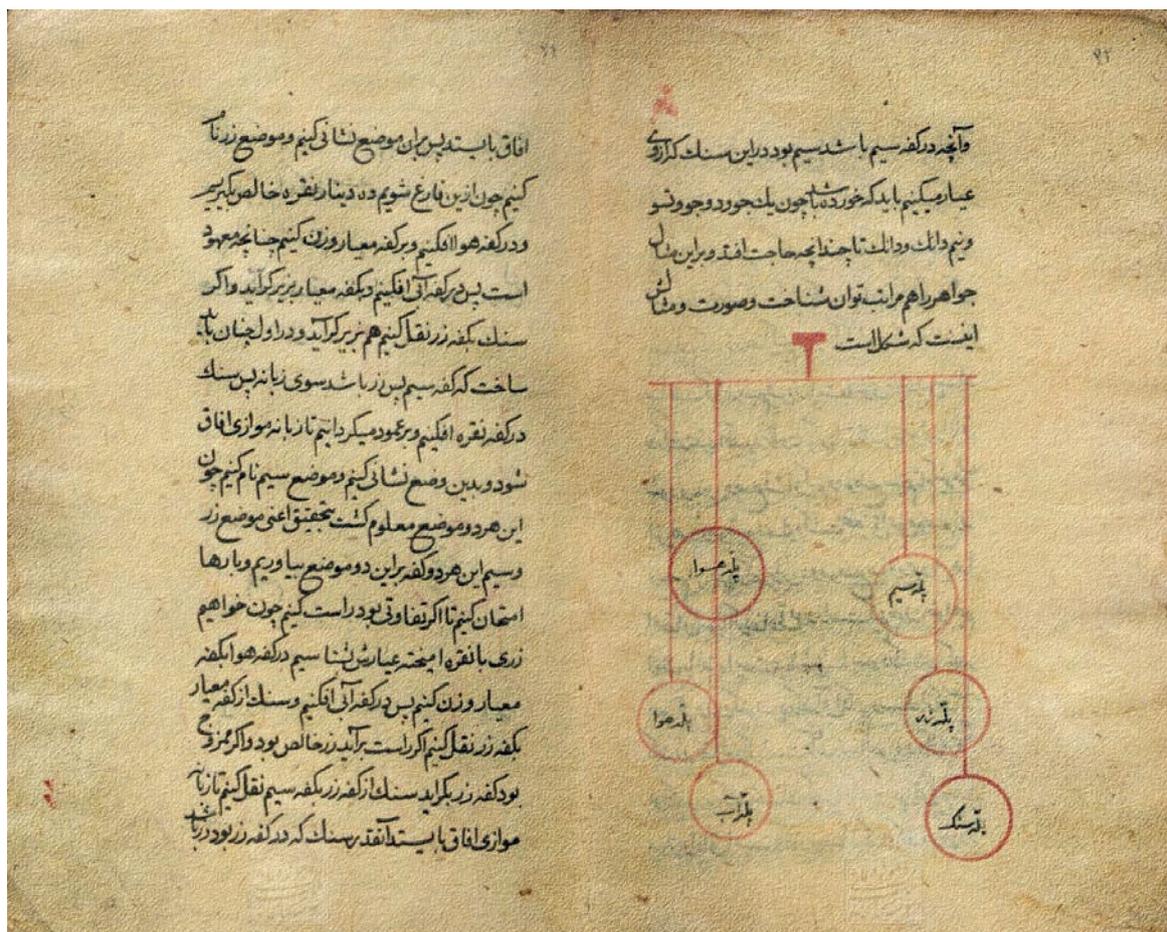


Fig. 5 - Ms n. 5750, Fondazione e Museo Malek, Tehrān, forse proveniente da Mashhad.

n. 369¹⁴⁷, che la Biblioteca parigina pubblica esclusivamente in bianco e nero.

Il Ms n. 5750 (Fig. 5) contiene note all'interno del testo, una delle quali accenna al commentatore della Meccanica nato a Tūs. La scheda di inventario della fondazione Malek non riporta la provenienza, ma, in base al lessico, il codice si relaziona con Mashhad per origine o perché esemplato su un testimone colà prodotto. In ogni caso, il tipo e il colore della carta, il genere di macchie di umidità e la loro distribuzione sono uguali a quelli del Ms n. 5134, che è ancora a Mashhad ed è una

versione araba del breve lavoro di Archimede *خفت و ثقل رسله ارشیمیس* *khaf wa thaqil riselah-ye Arshimis* (Pesantezza e leggerezza, Trattatello di Archimede), titolo prossimo al *'De ponderoso et levi'* attribuito a Euclide piuttosto che a quello dato da H. Zotenberg nel *Journal Asiatique* del 1879 al lavoro di Archimede: *"Testo sui galleggianti - Carmen de ponderibus"*¹⁴⁸. Le affinità suggeriscono che i codici sono stati conservati in un luogo con lo stesso microclima. Nell'impossibilità di una ricognizione diretta, è stato eseguito un esame spettroscopico cromatico delle dupli-

¹⁴⁷ Da ricognizione diretta effettuata nel 1995; lo stato degli inchiostri era cattivo e le pagine parzialmente usurate.

¹⁴⁸ Clagget, 2018, pp. 72-75.

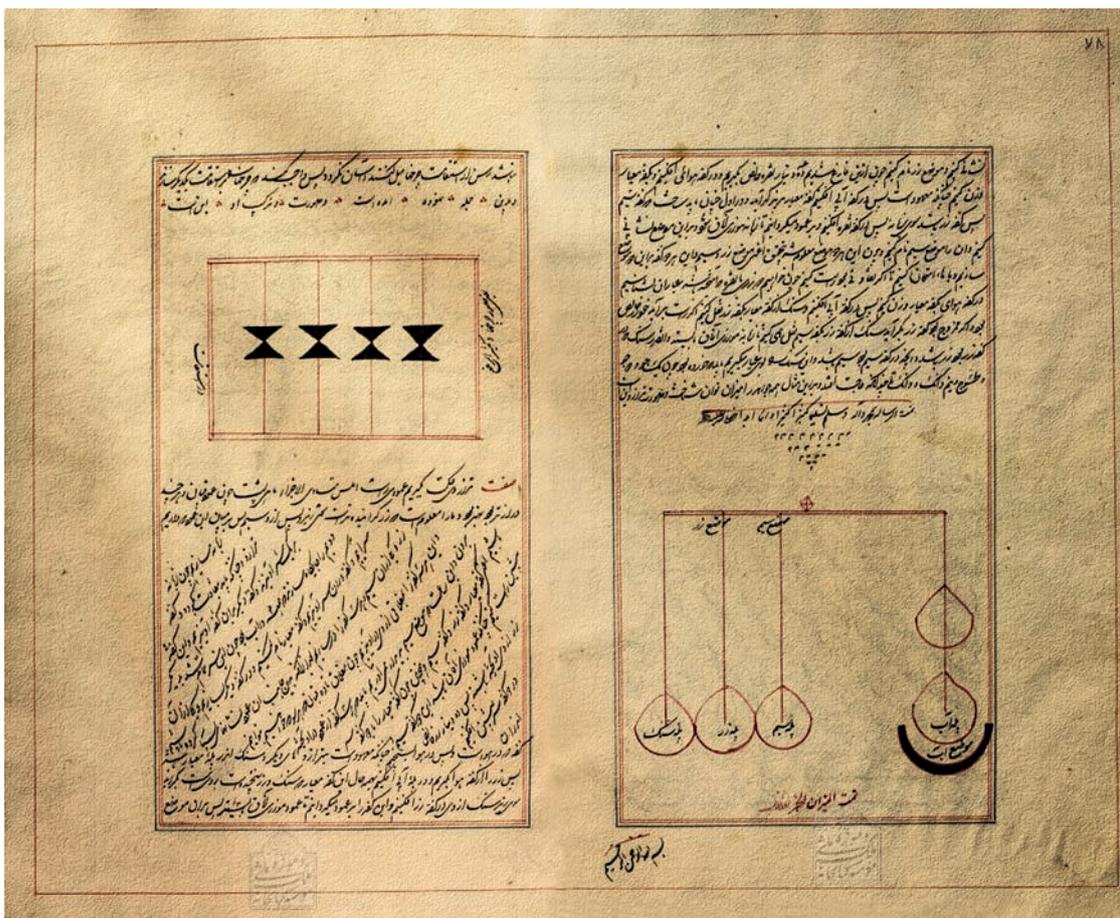


Fig. 6 - Ms n. 1396.7, Fondazione e Museo Malek, Tehrān.

cazioni consegnate su supporto magnetico; risulta che entrambe rispettano i rapporti e l'intensità della scala cromatica, ma soprattutto le macchie sono dello stesso tipo. La calligrafia di ambedue i testimoni è la *nasta'liq* persiana adoperata fino al XVIII secolo.

Non costituisce ostacolo la diversità linguistica fra testo di Archimede, Ms n.5750 e altri testimoni in quanto Tūsī utilizzava indifferentemente le due lingue.

Anche il Ms n. 5750 ha le dimensioni ridotte di un manuale (altezza cm. 19,4, larghezza cm. 12,5); dopo la Meccanica include 'La bilancia della saggezza' con relativo disegno schematico, che rende l'idea del movimento attraverso

so la simmetria dei piatti e delle sospensioni, che sono in numero doppio rispetto al reale; il paragrafo integrativo che segue si riferisce al disegno particolareggiato della taglia che solleva 130 *man* applicando la forza di un solo *man*¹⁴⁹. Il disegno è sulla c.8, mentre lo scritto è sulla c. 23, fatto non insolito, poiché le aggiunte a testi venivano collocate alla fine, come se fossero dei dettagli conseguenti discussioni o richieste di chiarimenti, che non modificavano il contenuto. L'*explicit* viene dopo l'integrazione confermando che la bilancia è parte integrante del sollevatore.

Un secondo paragrafo aggiunto tratta di una macchina per estrarre acqua da un pozzo di-

¹⁴⁹ Circa Kg. 2,970.

sponendo di due corde più corte della profondità; esso è estraneo anche per grafia, ancorché di argomento coerente col soggetto. Un altro testimone con la bilancia è il Ms n.1396.7; rinvenuto nel 2019 (Fig. 6) è in fase di studio; si distingue per la raffinata composizione della scrittura *nasta'liq shekastè*, che su c.73 inserisce come parte integrante dello scritto decorativo la leva multipla capovolta mimetizzata fra i righe curvi. Gli specchi delle pagine sono tutti differenti per numero e per disegno calligrafico; la scrittura segue vari andamenti: curvilineo, verticale, orizzontale, obliquo (Fig. 7). La bilancia sulla c. 78 richiama l'analogo strumento del Ms n. 714 e del Ms n. 5750, dei quali ripete il disegno dei piatti. Scrittura e carta rinviando al Ms n. 5750 e al Ms n. 1674.3, che non include la bilancia, ma è simile per lessico e grafica. La bicromia dell'inchiostro e la doppia riquadratura dei bordi con inchiostro grigio e seppia conferisce un aspetto originale alla composizione. La datazione assegnata dalla fondazione è I secolo H. lunare/VII d.C., ma essa è troppo alta e non considera che il modello di bilancia a tre bracci risale al XII, quando fu aggiunto il terzo braccio.

A volte l'assenza suscita più scalpore della presenza. È il caso della 'bilancia che non esiste' nel *Me'yar al-'uqūl* (La bilancia dell'intelletto), che l'include nel titolo. Il manoscritto è attribuito ad Abū 'Alī al-Ḥusayn ibn 'Abd Allāh ibn Sīnā, di cui nel 1952 fu pubblicata da Jalal al-Dīn Homā'ī l'edizione a stampa in occasione delle celebrazioni del millenario della morte del filosofo. Un'annotazione che precede il testo di Erone nell'edizione a stampa specifica che il codice deriva da due manoscritti, uno conservato in India nella bi-

blioteca dell'Università di Lakhanū e un altro nella biblioteca 'Ostad Moḥammad' della Facoltà di lettere di Tehrān, dove sono state consultate "altre 4 copie di questo libro di epoca islamica, tre delle quali sono incomplete". La parte conclusiva rafforza l'ipotesi che il testo, in base al lessico, non può essere di Avicenna. I riferimenti sono il codice ص (S) proveniente dalla Biblioteca universitaria della città indiana di Lakahanū e del manoscritto خ (Kh), non meglio definito, custodito in Irān, come riferisce il curatore dell'edizione a stampa, il quale sulla originalità così si esprimeva:

Se non mi avessero detto che questo manoscritto fa capo al grande Shayx [Avicenna] e se gli amici non avessero tanto insistito, io non mi sarei messo a correggere un libro così incerto, privo di riferimenti affidabili, con tante difficoltà, con un punto interrogativo circa la sua originalità e l'attribuzione ad Avicenna, io non mi sarei messo a consumare alcuni mesi della mia vita. Siccome, però, eravamo prossimi all'anniversario del millenario di Avicenna – che è coinciso col lavoro fatto – allora io sono stato colui che ha avuto la sorte di concludere questo lavoro[...]¹⁵⁰.

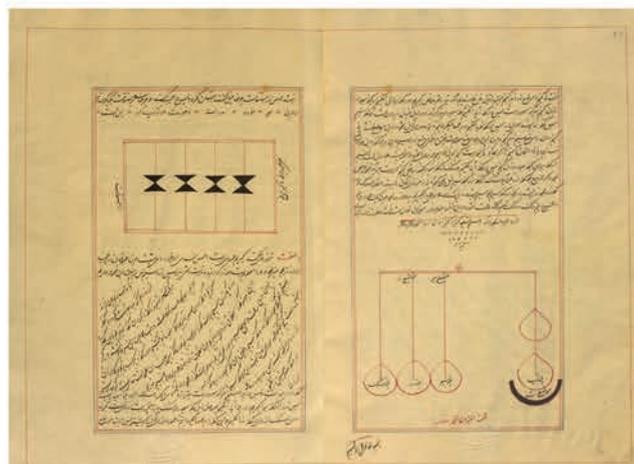
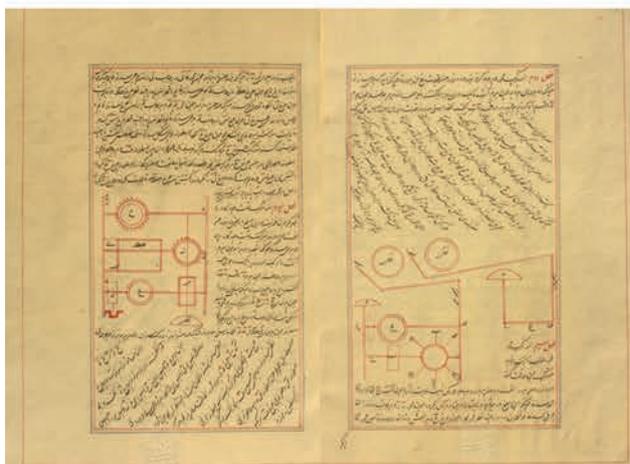
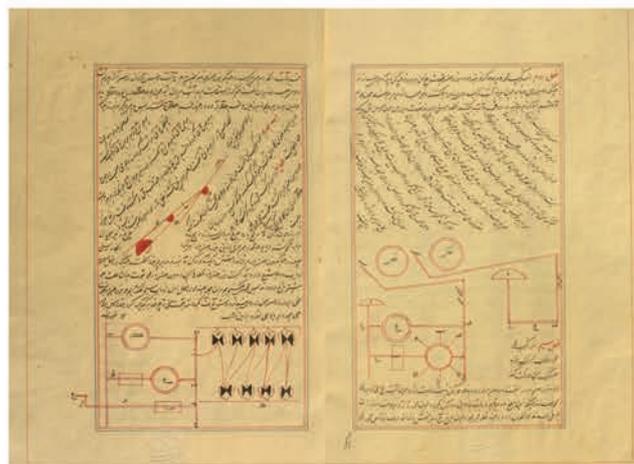
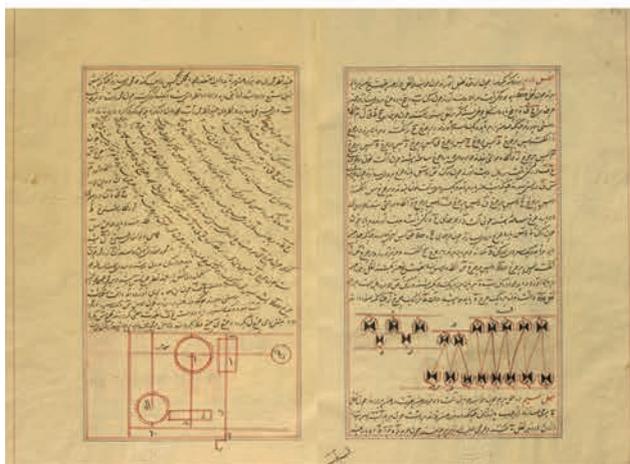
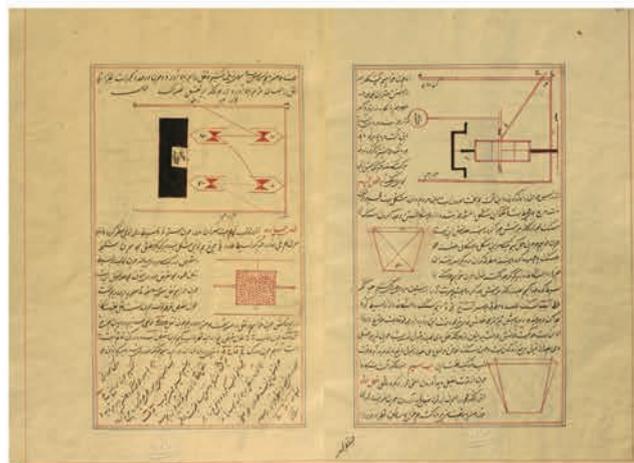
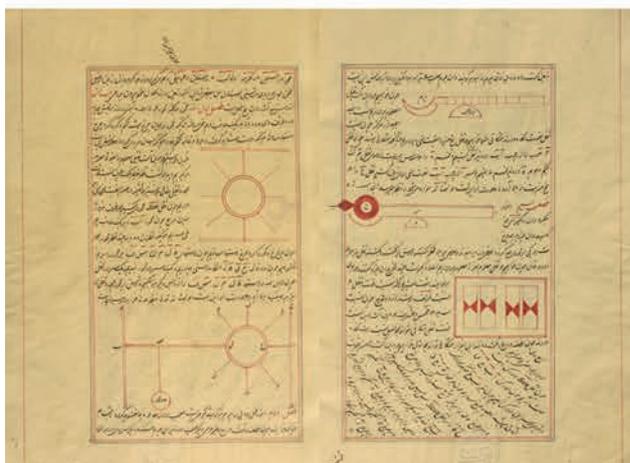
Prima aveva argomentato:

L'autore del trattato è ritenuto il grande filosofo iraniano Shaykh al-ra'is Abū 'Alī Sīnā, morto nel 428H¹⁵¹, tuttavia la sintassi delle frasi, l'uso delle parole, l'espressione usata in persiano ad operati in questo manoscritto messi a confronto con lo stile proprio dei secoli IV e V di opere persiane

¹⁵⁰ Jalal al-Dīn Homā'ī, *Me'yar al-'uqūl*, Tehrān: Estevārāshkā, 1331H./1952), p. 19.

¹⁵¹ 1037 d.C.

Fig. 7 - Ms n.1397.7 vista di insieme, Fondazione e Museo Malek, Tehrān.



[..] è ben diverso e non conferma l'esattezza dell'attribuzione. Se, grazie alla fama dell'attribuzione, dovessimo considerare veritiera l'ipotesi, allora la diversità sarebbe da ritenere conseguente il passare di decine di secoli. Questo genere di trasformazione, però, è abbastanza noto per la mano dei copisti e di quanti svolgevano questa attività e si può notare molto. Per esempio, il verbo "Pargār-kardan" – che significa "stabilire", "fissare", "incorporare", "preparare strumenti da lavoro" – viene adoperato in questo manoscritto molte volte, come nella frase "le ruote a diversa altezza vengono fissate una all'altra". Questa frase è difficile che sia un'espressione usata all'epoca di Avicenna, e questo modo di scrivere non è nel suo stile. Nel libro '*bahār'ayyam*', scritto nel 1152H¹⁵² ed in [altri] libri simili e nei dizionari recenti è scritto così: "il significato di *Pargār-kardan* è fare disorientare". Purtroppo, non abbiamo fondamento per attribuire o meno ad Avicenna il testo e bisogna credere all'attribuzione finché non verrà fuori il contrario¹⁵³.

Nel 1955 la paternità di Avicenna fu contestata pure da Mir Husseyn Shāh in '*Me'yār al-'uqūl athar-e mansub beh Shaykh al-ra'is*' (La misura dell'intelletto un lavoro attribuito allo 'Shaykh-capo') e, nel 1984 da Badī' [Moḥammad] in un articolo su *Vāzhahnāmah-i* [basāmadī] *Me'yār al-'uqūl* (Introduzione alla frequenza [del lessico] della misura

dell'intelletto)¹⁵⁴. Considerato apocrifo il *Me'yār al-'uqūl* resta da ponderare la citazione di Abū 'Alī/ Avicenna nel Ms n. 1674.3 e in altri testimoni successivi al reperimento della copia di Isfizārī nel 2016¹⁵⁵.

Il riferimento al filosofo potrebbe essere stato un espediente per assicurare al libro ampia diffusione considerato il rispetto portato a Ibn Sīnā ritenuto secondo solo riguardo a rispetto ad Aristotele; ovvero, il codice potrebbe essere antigrafo di un testo disperso. L'ipotesi è plausibile considerando elementi tratti dal Ms n. 892.2 (Fig. 8), oggi nella 'Biblioteca centrale del Centro documentario dell'Università di Tehrān, sezione lettura e ascolto', che la sottoscritta identifica quale manoscritto utilizzato da Homā'ī, in base ai disegni delle macchine ritratte in assonometria. Esso condivide col Ms 1674.3 la stessa preghiera iniziale. Il tipo di rappresentazione assonometrica è, invece, molto più recente e in Occidente trova riscontro in disegni ottocenteschi. Solo le pagine di sinistra sono numerate in angolo alto a sinistra con cifre arabe da 3 a 37 utilizzando matita di colore rosso; l'ultima pagina, trentottesima e ultima, è numerata con la cifra 31, che ripete la prima. Le condizioni del libricino sono cattive. Le immagini sono riprodotte fedelmente nell'edizione del 1952. Accanto alla fig. 8 è poggiato un foglio traslucido, su cui è ricalcato il disegno della c.33, da cui traspare la pagina precedente¹⁵⁶. Il foglio è la matrice per l'edizione a stampa. Il disegno ricopiato si differenzia

¹⁵² C. 1900.

¹⁵³ Homā'ī, J. al-Dīn, *Me'yār cit.*, p. 3.

¹⁵⁴ Shah, Mir Husseyn, "Me'yār al-'uqūl athar-e mansub beh Shaykh al-ra'is." in *The Quarterly Organ of the Iranian Society*, 8, n. 3 (1955), pp. 1-9, e Badī' [Moḥammad], "Vāzhahnāmah-e [basāmadī] Me'yār al-'uqūl", *WID-hc Mid East TJ*, 1103, A 83, 1984. La copia della rivista pubblicata dall'Università di Harvard fu gentilmente data dalla prof. Elaheh Kheirandish, che colà opera.

¹⁵⁵ Ferriello, 2020, pp. 195-198.

¹⁵⁶ Sulla destra, secondo il verso della scrittura farsi.

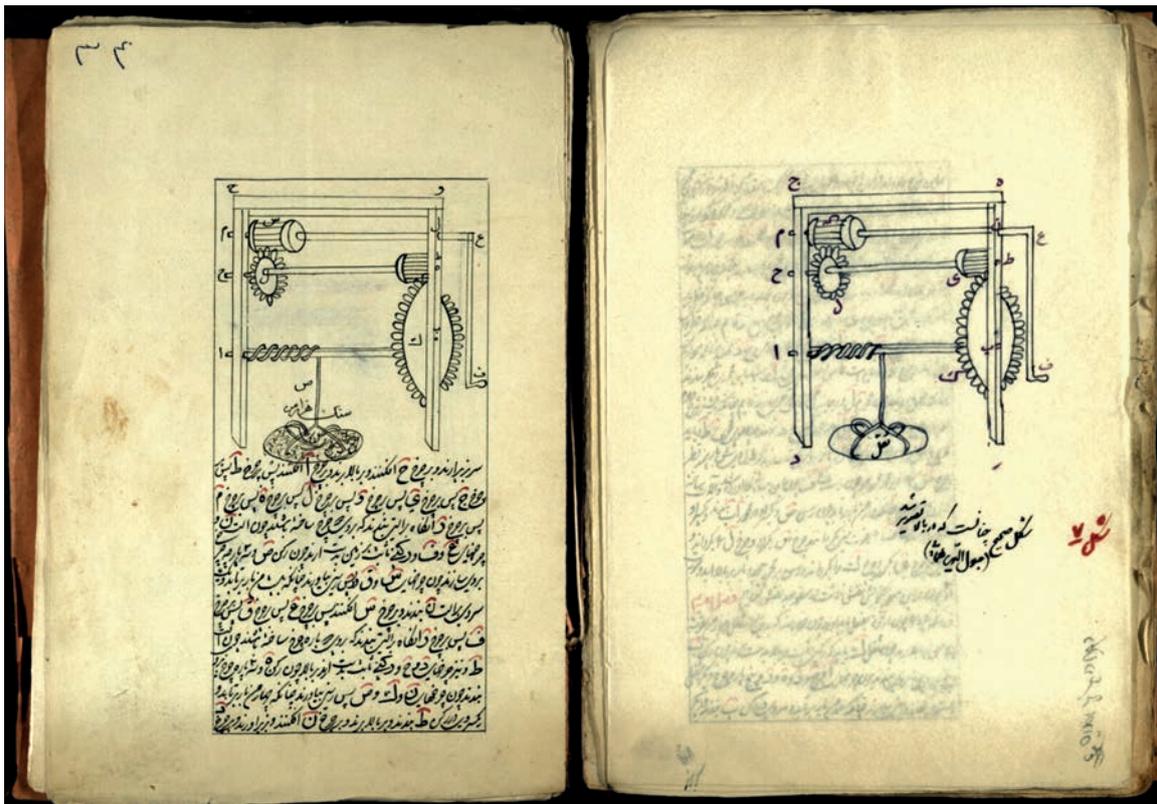


Fig. 8 - Ms n. 892.2, Università Adabyāt Tehrān.

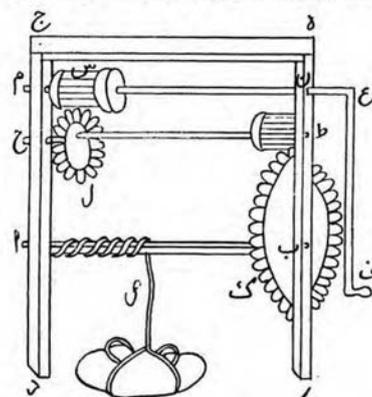
dall'autentico solamente per l'assenza della scrittura decorativa che nell'originale ricopre la superficie laterale del peso. (Fig. 9)

Il Ms n. 892.2 per prossimità linguistico-lessicale è vicino al Ms n. 1674.3 del quale, però, salta alcuni passaggi e altri li abbrevia; invece, rispetto ad altri testi omologhi aggiunge interessanti informazioni nel prologo e specificazioni di alcuni argomenti.

Traducendo è evidente che le osservazioni di M. H. Shāh e di B. Moḥammad sul lessico sono formulate sulla base di questo codice, che, fra l'altro, è il più recente di tutti, benché linguisticamente prossimo al Ms n. 5750 e al Ms n. 1674.3 che, a sua volta, coincide col Ms n. 1674 rinvenuto contemporaneamente al Ms n. 714/1,2; infatti, la posizione '3' è stata assegnata durante la nuova classificazione di archivio.

Nel Ms n. 892.2, modello per la pubblicazione celebrativa di Avicenna, sono rilevanti l'accento ai disegni di un 'archetipo' da cui

و چون این معانی بجای آورده شد^۲ و آلات ساخته گشت رسنی سازند^۳
چنانکه هزار من بار برتابد چون رسن ص یک سراو^۴ در محور ا ب بندند



شکل ۷ - خ

و یک سر بر نقل^۵ و دسته^۶ ع ف را بقوت منی بگردانند چرخ ص بگردد

Fig. 9 - *Me'yar al-'uqūl*, Edizione a stampa del 1952.

sarebbero scaturite le copie della *Meccanica* e a un testo ‘intermedio’ con ‘indicazioni operative’. La chiusa “Fine” fa escludere la continuità con un elaborato connesso:

Il disegno del triangolo rettangolo è un esercizio che è anche nel trattato originale di tutti i disegni¹⁵⁷ ed [è] elemento chiarificatore; ogni sostegno deve essere parallelo e fronteggiare l’altro e avere la stessa forma e angolatura.

Nel terzo paragrafo del terzo capitolo l’immagine che si riferisce alle tre 3¹⁵⁸ leve collegate è corretta, sotto è mobile e conforme a quanto è scritto nel trattatello su come si opera, testo simile a quanto è scritto nel testo originale conservato nel museo. Fine¹⁵⁹.

Il Ms n. 1674.3 è intitolato “*Kitāb Abū ‘Ālī fi jarr-e taqil musamma bi Me’yār al-‘uqūl*” (Trattato di Abū ‘Alī il sollevatore dei corpi pesanti intitolato la misura dell’intelletto) come opera di Mirdamad (Jadhavat), che però è il calligrafo. Il testo proviene da Mashhad, città alla quale si correlano i testi che hanno attinenza con Tūsī. Manca il testo sulla bilancia, forse perché il codice è incompleto come si evidenzia da disegni solo abbozzati dalle griglie preparatorie (Fig. 10) ancora vuote; inoltre, i fogli non sono profilati.

Il codice fu rinvenuto e identificato come copia del II Libro di Erone negli anni Novanta, contemporaneamente al Msn. 714/1,2 di Tehrān e dopo alcuni mesi dal ritrovamento del SP n. 369 di Parigi. A quel tempo il manoscritto era classificato 1674 di Mashhad; infatti, il secondo indice numerico è stato

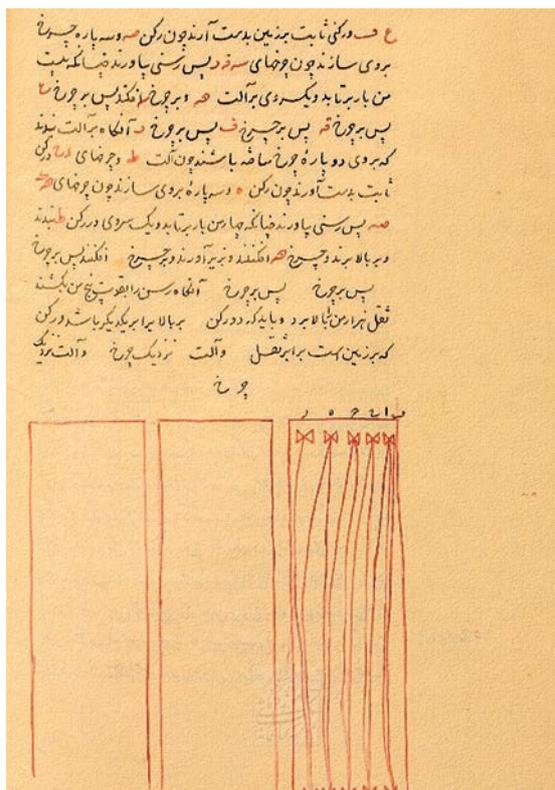


Fig. 10 - Ms n. 1674.3, Fondazione Malek, ex libris di Mashhad.

aggiunto con la nuova classificazione di archivio.

Singolare è l’introduzione in rima ABCA, di cui riportiamo la trascrizione per agevolare la comprensione della rima. In rima è anche il preambolo della seconda sezione del ‘*Trattato sulle gemme*’ di Tūsī, il quale come il padre operava nel centro culturale da cui proviene il manoscritto:

در جواهر که از جملهء حجریات باشد
 و کیفیت حال معادن و خاصیت و منفعت
 و مضر تو قیمت هر یک و حال دادن
 و آنچه مناسب ایننو عبادت¹⁶⁰

¹⁵⁷ Affermazione assente negli altri testi.

¹⁵⁸ Per esteso e cifra.

¹⁵⁹ Msn. 892.2, c. 38.

¹⁶⁰ *Tansūkh-nāme*, c. 27.

*dar javāher-i ke az-jomle-ye hejariāt bāshod
wa kefiat-e hāl-e mo'ādan wa khāsyat wa mon-
fa'et*

*wa maṣrat wa qimyat-e har yek wa hāl dadān
wa ānce monaseb-e in nu' bāshod*

Sulle gemme che [fanno parte] dell'insieme
di pietre

sulle qualità e sullo stato dei giacimenti su
proprietà e benefici

sul danno e sul valore e sulla lucentezza

e su quanto è adatto per queste specie.

Non ci addentriamo in congetture non supportate da documenti comprovanti il ruolo diretto di Naṣir al-Dīn Ṭūsī sul testo, ma sono intriganti l'utilizzo della rima per introdurre l'argomento tecnico e l'interesse di Ṭūsī per la poesia sfociato nella compilazione di *Me'yār al-ash'ar* (La bilancia dei versi), un elaborato in versi, in cui lo studioso paragona la poesia alla bilancia equiparando i 'pesi' alle parole e le 'leggerezze' alle pause.

La bilancia dei nostri codici è l'idrostatica a tre bracci utilizzata per calcolare il peso specifico dei materiali, in particolare le gemme, alle quali Naṣir al-Dīn Ṭūsī dedica il *انسوخ نامه ایلخانی* *ansūkh-nāme-ye Ilkhānī* (Trattato sulle gemme per l'Ilkhanide). La chiusa dei codici connessi a Mashhad è:

تا چنانکه حاجت آید و برین مثال همه
جواهر را میزان ۷ اینست تم بالخیر

Con tale metodo siamo in grado di conoscere la purezza di tutti i gioielli. La figura della bilancia è quella che segue.

Un'altra particolarità del codice induce a riflessione. La preghiera iniziale

È per ora insoluta la questione della presenza del componimento sulla bilancia in cinque codici, ma assente nel Ms n. 892.2 – che è alla base dell'edizione del *Me'yār al-'uqūl'* del 1952, di cui avrebbe motivato il titolo – e nel Ms n.1674/1674.3 di Mashhad, probabile antigrafo o perlomeno ascendente sia del Ms n. 892.2 sia di copie che l'accludono.

Oltre all'incompletezza del manoscritto di Mashhad, va considerato che, in quell'ambito storico-geografico, talvolta si assegnavano alle opere titoli affascinanti, piuttosto che realistici. Pertanto, l'espressione "bilancia della saggezza" non necessariamente deve alludere al dispositivo reale. L'ipotesi è coerente col periodo in cui è vissuto Naṣir al-Dīn Ṭūsī e col pensiero suo, dei Fratelli della Purità, di Avicenna e di al-Fārābī, i quali attribuiscono allo strumento di misura anche significato filosofico e metaforico. Se poi consideriamo i nessi fra equilibrio-alterazione-moto-bilancia-leva l'intero libro sulle macchine ha la bilancia quale fondamento. Di conseguenza, il titolo sarebbe appropriato, ancorché strano per l'apparente assenza del congegno, che, invece sorregge l'intero contenuto.

Per ciascuna ipotesi formulata degna di nota è l'inclusione di bilancia, congegni e macchine nella sfera della meccanica circoscritta da Pappo, il cui pensiero approda in Occidente, nei primi decenni del XII secolo, col 'Catalogo delle scienze' di al-Fārābī nelle versioni "lunga" di Gerardo da Cremona e "breve" di Domenico Gundisalvi presumibilmente note a chi conosceva Vitruvio e altri autori mediati da traduzioni e/o da integrazioni e rinnovava il repertorio delle macchine accompagnando l'estro alla curiosità e allo studio.



1478, a Year in Leonardo da Vinci's Career

EDOARDO VILLATA

Fig. 1 - *Edoardo Villata, 1478, a Year in Leonardo da Vinci's Career*, Cambridge Scholars Publishing, New Castle upon Tyne (UK), 2021, pp. 201, ill. 88 b/n; 33 tavole a colori.

SU UN FOGLIO conservato a Firenze (Gabinetto delle Stampe e dei Disegni degli Uffizi, 446 E *recto*), Leonardo da Vinci traccia due profili maschili affrontati, accompagnati sulla destra da elementi macchinari. Vi lascia anche due annotazioni mutili: “mbre 1478 Inchominciai le 2 Vergine Marie”, “e compa<re> in Pistoia Fieravate di Domenico. In Firenze è compare amantissimo quanto mio”. (Fig. 2)

Ricco di molteplici indicazioni, questo foglio costituisce il punto di partenza del volume di Edoardo Villata, e suo filo conduttore. Nove densissimi capitoli, tra un'introduzione e un epilogo, focalizzati su un breve periodo di tempo della carriera di Leonardo. Tutto ruota, infatti, attorno al 1478. Esperto leonardista, anche in questa monografia Villata fa interagire opere e contesto, in un complesso

lavoro di ricostruzione storico- culturale, in cui procede sfruttando abilmente documenti scritti, dati stilistici e iconografici. Un intreccio equilibrato, entro cui pone un ‘normale grande artista’, pienamente inserito nel proprio tempo, fuori dalla dimensione leggendaria e mitizzata del ‘genio universale’.

Il 1478 costituisce uno spartiacque importante per Leonardo. Ha ventisei anni. Vive ed esercita a Firenze, città che lascerà quattro anni dopo per andare a Milano, al servizio di Ludovico il Moro, dando inizio al suo prolungato soggiorno lombardo, tra 1482 e 1499, quindi tra 1506 e 1513.

Fin dal 1472 iscritto nel registro dei pittori della Compagnia di San Luca, quindi in grado di ricevere commissioni, in quel 1478 ha probabilmente una sua piccola bottega. Vi lavora un certo “Paulo de Leonardo de Vinci



Fig. 2 - Leonardo da Vinci, *Studi*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 446 E *recto* (tav. I).

da Firenze”, appellativo che fa appunto presumere essere Paulo un suo aiuto, se pur per breve tempo: “per mala vita” riparerà presto a Bologna “ad laborare de tarsia”, come scrive Giovanni Bentivoglio a Lorenzo il Magnifico il 4 febbraio 1479. Sempre nel 1478, il 10 gennaio, Leonardo si vede commissionare la pala per la cappella di san Bernardo nel Palazzo della Signoria, già allogata in precedenza a Piero del Pollaiuolo. Costituisce la prima commissione nota del Vinci, realizzata però solo in un cartone, poi sfruttato da Filippini Lippi nel 1483. Il non compimento dell’opera è forse causato dalla congiura contro Lorenzo e Giuliano de’ Medici capeggiata dalla famiglia dei Pazzi, che segna drammaticamente la primavera fiorentina del 1478. Nel frattempo Leonardo ha lasciato la vitalissima bottega del multiforme Andrea Verrocchio, pittore, scultore, orafo, decoratore, esperto di metallurgia. Entratovi probabilmente tra il 1468 e il 1469, ha trascorso il suo apprendistato a contatto di altri brillanti allievi, tra i quali Botticelli, Perugino, Domenico Ghirlandaio. Ha imparato a disegnare e dipingere, a modellare la creta, forse a fondere il bronzo. Punto d’incontro di artisti di rilevante personalità tra la fine degli anni Sessanta e il 1480, in questo *atelier* maestro e allievi cooperano alla realizzazione dell’opera, con lavori a ‘più mani’ che rendono, come noto, difficilissimo dal punto di vista attributivo riconoscere gli originali del Verrocchio e impediscono l’identificazione di un nome preciso.

Leonardo apprende velocemente, ma reinterpretata e rivoluziona con altrettanta celerità. Ecco quindi nel suo angelo inginocchiato raffigurato nel *Battesimo di Cristo* degli Uffizi (ca. 1472-1473 e 1478) -dipinto eseguito dal Verrocchio forse anche con l’aiuto di Biagio d’Antonio e poi ripreso da Leonardo- l’elemento innovativo della rotazione della testa, con il fluire della forma e il morbido movi-

mento del corpo avvolto da un plastico panneggio. Questo dipinto, nella porzione del paesaggio in lontananza a sinistra, ascritto a Leonardo, serve a Villata per planare sul foglio con la *Vallata dell’Arno*, datato 5 agosto 1473 (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 8 P *recto*), (Fig.3) il primo disegno autografo del Vinci, ancora artisticamente alle strette dipendenze di Verrocchio, forse da considerarsi un elaborato a disposizione della bottega. Una veduta presa probabilmente dal vivo, che conferisce piena dignità al genere del paesaggio e mostra come il doppio binario, tradizione/innovazione, su cui si muove il ventunenne Leonardo, qui straordinariamente moderno nel rendere la qualità dell’atmosfera, comprenda il rapporto dialettico con la pittura fiamminga.

Nel primo capitolo del suo *The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance* (1976), dedicato al tema della ‘luce, forma e resa delle superfici nella pittura del Quattrocento’, Ernst H. Gombrich invocava uno studio speciale su questo aspetto della produzione vinciana, ritenendo che nelle opere giovanili dell’artista molti elementi evidenziassero uno sguardo attento alla pittura nordica. Esemplificativo al riguardo anche solo la cura dettagliata nel restituire la lucentezza dei riccioli che incorniciano il volto di Ginevra Benci, ritratta nella tavola (1474-1476) della National Gallery of Art di Washington, certamente ispirato nell’impostazione alla verrocchiesca *Dama del mazzolino* (Firenze, Museo del Bargello), ma vicina per il taglio e la resa lenticolare dei particolari figurativi alle effigi di Tommaso e Maria Portinari, dipinte da Hans Memling (New York, The Metropolitan Museum). Edoardo Villata accoglie il suggerimento di Gombrich, dedicando all’argomento un capitolo del suo volume (“Leonardo and Memling: the competition with Flemish painting”) in cui insegue l’e-



Fig. 3 - Leonardo da Vinci, *Studio di Paesaggio*, 1473, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 8 P recto (tav. III).

volversi di tali suggestioni, con il punto di arrivo del superamento della luce/colore fiamminga a favore di una personale visione di luce atmosferica. (Fig. 4)

Ma torniamo al foglio di Firenze 446 E recto da cui è partito Villata. La nota in cui si accenna all'amico ('compare') "Fieravante di Domenico" in Pistoia, ci riporta agli ultimi anni della presenza di Leonardo nella bottega del Verrocchio. Pistoia è, infatti, la città dove il suo maestro sposta in parte il laboratorio tra 1477 e 1478. Ha ricevuto l'incarico di dipingere la pala d'altare per la cappella della Madonna di Piazza nel Duomo, commissionata a Verrocchio, ma portata a compimento dall'allievo Lorenzo di Credi, (Fig. 5) scupoloso realizzatore dei progetti dell'*atelier*. Verrocchio deve eseguire anche il cenotafio di marmo del cardinale Niccolò Forteguerra per il Duomo della città, opera da lui firma-

ta, eseguita senza dubbio con la sua bottega. Verrocchio vi lavora già nel 1476, come attesta il modello in terracotta al Victoria and Albert Museum di Londra, nella mandorla retta da quattro angeli che figura nella parte alta della composizione esplicito omaggio alla *Porta della Mandorla* in Santa Maria del Fiore di Giovanni Antonio di Banco (Nanni di Banco), risalente al 1414-1421: l'opera plastica dalla quale il Vinci desume il volto giovane delineato sulla destra del disegno agli Uffizi 446 E recto.

Tutto ciò conduce a Leonardo 'plasticatore', tema cui tempo fa Carlo Pedretti aveva dedicato interessanti riflessioni (*A proem to Sculpture*, 1989), già affrontato in altra sede dallo stesso Villata (*Leonardo plasticatore tra Firenze e Milano: proposte di metodo e di attribuzione*, 2013).

Anche se a oggi non c'è una sola opera sicuramente autografa, non è possibile non dar



Fig. 4 - Hans Memling, *Madonna con Bambino e due Angeli*, Firenze, Galleria degli Uffizi (tav.VII).



Fig. 5 - Andrea Verrocchio e Lorenzo di Credi, *Madonna di Piazza*, Pistoia, Cattedrale (tav. XVII).

credito a Giorgio Vasari quando dice che nella sua prima attività il Vinci si occupò di scultura, assecondando del resto quanto lo stesso Leonardo scrive: “Adoperandomi io non meno in scultura che in pittura, et esercitandol’una e l’altra in un medesimo grado (*Libro di Pittura* § 38, dal Ms. A, 105-104v[25-24v]). Senza farsi troppo prendere la mano da foghe attributive, Villata passa in rassegna con prudenza alcune opere in terracotta citate dalla

critica nel discutere questo probabile aspetto della produzione vinciana. Tra l’altro prende in considerazione la scultura con la *Vergine e il Bambino che ride* del Victoria and Albert Museum, già assegnata ad Antonio Rossellino, ma a partire da un’intuizione di Claude Phillips (1899) frequentemente associata al nome di Leonardo, in un vivace dibattito critico cui concorrono le illuminate osservazioni di Gigetta Dalli Regoli (*Antonio Rossellino*



Fig. 6 - Andrea Verrocchio (?), *Angelo*, Parigi, Musée du Louvre (tav. XVIII).

o Leonardo? Sulla statuetta del Victoria and Albert Museum di Londra, www.finestresullarte.info). Nella sua disamina Villata fa rientrare anche i due bassorilievi con l'*Angelo*, entrambi al Louvre, uno riportato dubitativamente al Verrocchio (Fig. 6), l'altro con meno incertezze a Leonardo (Fig. 7) e da collegare a un suo studio per un'allegoria di *Vittoria e Fortuna* (Londra, British Museum). In questa parte del volume non possono mancare le molte esercitazioni grafiche vinciane dedicate ai drappaggi, particolarmente importanti nella sua attività giovanile, esercitazioni autonome, non da ricondurre a opere finite, quasi certamente usate all'interno dell'*atelier* di Verrocchio e in circolazione a Firenze anche dopo la partenza di Leonardo per Milano. Sono i "cenci molli interrati" modellati su "figure di terra", ritratte "di naturale" dal Vinci disegnandole sopra "certe tele sottilissime di renna o di pannilini", materiale ovviamente molto più resistente rispetto alla carta, di cui parla Vasari nel capitolo delle *Vite* dedicato a Leonardo. Particolarmente rappresentativo risulta in tal senso lo *Studio di drappaggio di*



Fig. 7 - Leonardo da Vinci, *Angelo*, Parigi, Musée du Louvre (tav. XIX).

una figura seduta conservato al Louvre (inv. 2255), dipinto a tempera su tela di lino attorno al 1470-1475, dall'impressionante effetto tridimensionale reso con straordinario senso tattile, ottenuto attraverso una tecnica a punteggiamento assimilabile a quella dei miniatori, probabilmente eseguito dal Vinci poco prima di lasciare Verrocchio.

Ma il foglio degli Uffizi da cui Villata è partito, serve a documentare anche come alla fine del 1478 Leonardo stesse lavorando a "due Vergine Marie": giovanile attestazione della lunga serie di *Madonna con Bambino* che ritma tutta la carriera dell'artista, discussa a suo tempo da André Chastel (*Le Madonne di Leonardo*, 1979). Rimangono spesso solo nella forma di disegni e abbozzi e non nell'originale, come succede per la cosiddetta *Madonna del Gatto* (composizione più volte sperimentata dal maestro), forse una delle due citate nel nostro foglio, con l'elemento iconografico insolito del gatto colto nell'atto di scappare dalle mani del Bambino, da paragonarsi al *Putto* di Verrocchio che stringe a sé un delfino (Firenze, Palazzo Vecchio). Al gruppo



Fig. 8 - Leonardo da Vinci, *Madonna Benois*, San Pietroburgo, Ermitage (tav. XXXI).

appartiene la *Madonna del garofano* di Monaco (Alte Pinakothek), opera che ha dovuto attendere a lungo prima che la critica accettasse l'assegnazione a Leonardo. Per la testa della Vergine l'allievo procede accanto al maestro Verrocchio, ritenuto l'autore del disegno con *Testa femminile* al British Museum (1895.0915.7851), richiamato nel dipinto di Monaco anche nella fine analisi condotta sul motivo dei capelli intrecciati. Nella *Madonna del garofano* le influenze nordiche spiegano il mimetico naturalismo, ma si avverte il deciso superamento della tradizione compiuto a questo punto da Leonardo attraverso la 'novità' del paesaggio azzurrato e arioso scandito da rilievi rocciosi che appare attraverso le due bifore alle spalle di Maria.

L'altra 'Vergine Maria' sempre citata dalla critica per il nostro appunto sul foglio agli Uffizi è la *Madonna Benois*, all'Ermitage di San Pietroburgo. (Fig. 8) Un piccolo dipinto, in passato assegnato a Verrocchio o a Lorenzo di Credi, in cui è innovata sensibilmente la tipologia della Vergine, presentata come una Madonna che ride. Costituisce l'argomento dell'ultimo capitolo del volume di Edoardo Villata. Distante per l'impostazione dinamica della Vergine dai modelli verrocchieschi, l'opera registra un significativo cambiamento di stile dovuto a un'inedita spazialità e all'ingresso del linguaggio delle emozioni. La sintesi tra Memling e Verrocchio degli anni giovanili è stata superata, e tale passaggio ha condotto il Vinci alla maturità artistica.

Siamo giunti così all'"Epilogue".

Il 29 dicembre 1479 Bernardo Baroncelli, assassino di Giuliano de' Medici nella congiura dei Pazzi, viene impiccato alle finestre del Palazzo del Capitano. Leonardo lo ritrae in un disegno (Bayonne, Musée Bonnat), annotando freddamente foggia e colori delle vesti. L'anno seguente, come suggerito recentemente (2019) da Vincent Delieuvin, i frati del convento agostiniano di San Giovanni in Scopeto commissionano a Leonardo la celebre *Adorazione dei Magi*, rimasta incompiuta (Firenze, Uffizi). Un grande abbozzo che sconvolge la tradizionale iconografia di un soggetto caro ai pittori fiorentini: una composizione molto complessa, ricca di figure, dalla prospettiva decentrata, con la Vergine e il Bambino messi in primo piano sull'asse centrico, così come aveva fatto Verrocchio per la scena della *Decapitazione del Battista* nel bassorilievo argenteo realizzato per l'altare del Battistero di Firenze (1477).

Ma qui si arresta il libro di Edoardo Villata.

Paola Venturelli



ACHA

LE·VI