

LA BIOGRAFIA VASARIANA DI LEONARDO
NELLA LETTERATURA ARTISTICA FRANCESE
DEL SEICENTO

STEFANIA TULLIO CATALDO

1. *Leonardo e il paradigma storico vasariano*

In Francia, la prima vera e propria biografia di Leonardo, quella di Raphaël Tichet Du Fresne (1651), si inserisce nell'ambito di un più ampio fenomeno di 'democratizzazione' del genere della biografia con medaglione-ritratto, un fenomeno inaugurato in un breve arco di tempo. Nel triennio 1648-1651, infatti, tale genere, solitamente riservato ai nobili 'illustri' della storia, si estese finalmente al mondo degli artisti, grazie alle prime quattro *Vite* di pittori con medaglione-ritratto: oltre a quella, in lingua italiana di Leonardo e di Alberti elaborate da Du Fresne, in accompagnamento ai rispettivi trattati, furono infatti stampate anche la biografia di Lomazzo scritta da Hilaire Pader (1649) e quella di Raffaello redatta da Pierre Daret (1651)¹. Tali pubblicazioni,

Tengo a ringraziare calorosamente Vincent Delieuvin per avermi permesso di partecipare al convegno romano, oltre che il professor Carmelo Occhipinti per il suo gentile invito che mi ha onorata. Ringrazio Louis Frank con cui ho avuto la fortuna di lavorare alla nuova edizione della *Vita di Leonardo* del Vasari (Hazan, 2019) e che mi ha permesso di scoprire tanto su questo testo fondamentale. Tengo a ringraziare di cuore Corinne Lucas Fiorato, che ha diretto la mia tesi di dottorato sulla ricezione di Vasari in Francia, dalla quale

oltre a rispondere all'evoluzione del genere letterario, sono la risultante di due impulsi: il primo, di natura politico-culturale, è costituito dalla fondazione dell'Académie nel 1648 con la sua sete di testi storici e teorici e il secondo, di natura editoriale, è rappresentato dall'edizione delle *Vite* del Vasari del 1647 a cura di Carlo Manolessi, che vide peraltro la significativa partecipazione di Pietro Bellori e l'influsso delle sue posizioni teoriche.

L'impresa editoriale rilanciò su scala internazionale la lettura di Vasari ed infatti tutti gli autori francesi che si sono interessati a Leonardo nel Seicento si sono serviti di questa edizione. Gli scrittori succitati d'altronde ammettono in vari termini che non avrebbero potuto accedere altrimenti a questa fonte imprescindibile per la 'storia dell'arte', in quanto le *Vite* erano oramai introvabili. È il caso di Pierre Daret, che afferma nel 1651:

Je ne m'estois appliqué à dresser cet *Abregé* que pour mon usage, n'ayant jamais lu Vasari que depuis 4 ans. Sa rareté auant sa derniere Impression de Bologne l'ayant rendu cher, en rendoit la communication difficile. Cette lecture m'a donné plus de hardiesse à soutenir mes sentiments dans les parties du dessein [...]².

Au passage, ricordiamo che l'incisore dedica un cenno biografico al Vinci, relativo al suo capolavoro più apprezzato in Francia:

Leonard de Vinci Florentin, a bien travaillé à Florence et à Milan, où est cette Miraculeuse Cene de Notre Seigneur, peinte sur le mur au Couvent de sainte Marie des graces, des Religieux Dominicains, il vint mourir en France³.

derivano alcuni spunti che qui approfondisco. Un ringraziamento particolare va infine a Laure Fagnart con cui intrattengo uno stimolante dialogo intellettuale su queste tematiche, arricchitosi proprio nei giorni del convegno romano.

1 PADER 1649, DARET 1651, DU FRESNE 1651.

2 DARET 1651, p. 7.

3 Qui rimando alle importanti ricerche di Laure Fagnart (FAGNART 2014).

Così fu certamente anche per Félibien, il quale, pur possedendo una preziosissima Torrentiniana⁴, acquisì anche l'edizione Manolessi come allude nel 1647, in una bozza di lettera inedita da Bologna indirizzata all'amico Conrart⁵. Ed infine ricordiamo anche Du Fresne. Egli, nella sua bibliografia a fine trattato, cita non solo la *princeps* delle *Vite* (come di solito fa, prediligendo le *editiones principes*), ma anche l'edizione del 1647 che egli dovette verosimilmente consultare e che era comunque più accessibile per i lettori⁶.

L'impresa di Manolessi ha ricevuto una fortuna critica negativa in epoca moderna, in parte anche comprensibilmente⁷, ma ciò

4 La Torrentiniana in questione presenta l'*excutit* di Félibien ed è conservata presso la Biblioteca dell'Arsenal di Parigi, (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 4H9066). Ringrazio Carlo Alberto Girotto per avermi segnalato questo esemplare. Nella stessa biblioteca dell'Arsenal, si conserva anche un esemplare dei *Ragionamenti* di Vasari in cui compare l'iscrizione «Félibien» (una scrittura che potrebbe essere tuttavia anche quella del figlio). I *Ragionamenti* forse influenzarono Félibien nella scelta della forma dialogica dei suoi *Entretiens*, visto che vi compaiono due personaggi che passeggiano nei luoghi del potere, proprio come Vasari e Francesco I in Palazzo Vecchio. Cfr. TULLIO CATALDO 2021.

5 «[...] la vie des peintres de Vasari en trois volumes», compare nella lista di libri acquisiti da Félibien a Bologna e evocati nella bozza di lettera a Conrart del 22 juillet 1647, (Chartres, médiathèque municipale, manuscrit Félibien, NA 16. f. 91r et 91v. Tengo a ringraziare Michèle Neveu per la digitalizzazione del manoscritto). Un'altra lettera del 1647 questa volta inviata da Conrart all'amico Félibien, conferma il successo della recente edizione Manolessi: «Si le Vazari qu'on a imprimé depuis peu, est aussi ample que l'ancien, et qu'il soit de belle impression et bien correct, vous m'obligerez d'en prendre un pour moy en blanc; mais il n'y a rien qui presse, et ce sera assez de l'achepter quand vous serez prest à revenir». CONRART 1681, pp. 25-26, lettera del 16 agosto 1647. Ringrazio Moana Weil-Courtier per la gentile segnalazione. TULLIO CATALDO 2021.

6 Di seguito trascivo la voce bibliografica di Du Fresne quale appare nella sua lista: «Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, & architetti di Giorgio Vasari pittore & architetto Aretino, con una introduzione alle tre arti del disegno cioè architettura, pittura, e scultura. In Fiorenza. 1568, 4^o.3 vol. & in Bologna. 1647.4^o.3. vol.» Non ho reperito né l'una né l'altra nel catalogo della biblioteca di Du Fresne che forse si fece prestare i volumi citati. DU FRESNE 1651, n. p.; DU FRESNE [1651] 2012, p. 433.

7 Qui ci si limita a ricordare i commenti del Padre Della Valle, che considerava tale edizione: «immeritevole di occupare oggimai più un qualche angolo, benché oscuro nelle biblioteche» (DELLA VALLE 1791-1794, I, p. VIII della *Prefazione*). Paola Barocchi rimproverava all'edizione Manolessi di essere animata da un fine «puramente commerciale» (BAROCCHI, 1967, I, 1, pp. XII-XIII).

non toglie che si tratti del filtro attraverso il quale Vasari fu principalmente letto e assimilato in terra francese. Malgrado ciò, tale edizione fino ad oggi non è mai stata esaminata in termini analitici ed esaurienti. Oltre alle significative divergenze rispetto alla 'matrice' vasariana, una delle novità importanti riguarda le postille che in margine accompagnano la lettura. Come una sorta di indice *in fieri*, esse parcellizzano il testo, che diventa sempre più simile ad un manuale da consultare, piuttosto che ad un libro da leggere. Si sminuisce così il peso del percorso storico e organico che Vasari aveva delineato, riunendo le perle biografiche in un unico filo, la collana della storia.

Ci sembra logico, visto quanto premesso, che le postille dell'edizione Manolesi rappresentino il punto di partenza del nostro percorso. Si tratta talvolta di banali riassunti del testo, talvolta invece di veri e propri commenti. Uno dei casi emblematici, ad esempio, è il passaggio riguardante le maniere di Raffaello, in cui Vasari viene accusato di parzialità: «S'ingegna l'autore, parziale del Buonarroti, d'insinuare, che Rafaelle imparasse la maniera fiera, e grande da quello»⁸. Talvolta invece è l'assenza di un commento ad esprimere una censura.

Per quanto riguarda Leonardo, dobbiamo soffermarci su quel passaggio importantissimo del *Proemio* alla III parte delle *Vite*, in cui l'autore riconosce al maestro di aver dato «principio a quella terza maniera, che noi vogliamo chiamare la moderna», grazie a doti e talento incommensurabili, quali buona regola, miglior ordine, retta misura, disegno perfetto e grazia divina, qualità che gli permisero di superare la seconda età e conferire «alle sue figure il moto e il fiato»⁹. Il commento del curatore seicentesco è

⁸ VASARI [1568] 1647, I, parte III, p. 90.

⁹ «Ma lo errore di costoro dimostrarono poi chiaramente le opere di Lionardo da Vinci, il quale dando principio a quella terza maniera, che noi vogliamo chiamare la moderna, oltre la gagliardezza e bravezza del disegno, et oltre il contrafare sottilissimamente tutte le minuzie della natura così appunto, come elle sono, con buona regola, miglior ordine, retta misura, disegno perfetto, e grazia divina, abbondantissimo di copie e Profondissimo di Arte, dette veramente alle sue figure il moto e il fiato. Seguuto dopo di lui, ancorché alquanto lontano, Giorgione da Castelfranco [...]» VASARI [1568] 1966-1987, IV, p. 8.

poco pertinente e, per di più, non riconosce a Leonardo tale ruolo nel sistema evolutivo delle arti. Si limita infatti a una breve frase: «Vinci accrebbe la maraviglia ne' popoli»¹⁰.

Il contesto culturale francese sembrerebbe riecheggiare tale perdita di senso cronologico. Infatti la storiografia francese, cancellando tutta la prima e la seconda età vasariana, farà di Leonardo quello che erano per Vasari e gli italiani Giotto e Masaccio. Il Rinascimento comincia nel Cinquecento, non solo in Francia ma anche in Italia. L'arrivo di Leonardo a Milano infatti sancisce la scomparsa della maniera Gotica e l'inizio della Rinascita, ci informa Du Fresne: «[...] Lionardo, il quale scacciando le maniere Gotiche della prima scuola già stabilita nell'istessa città cento anni avanti sotto Michelino, *apri la via* di ridurre quell'arte alla sua prima e antica purità [...]»¹¹. Questa idea si affermerà nel corso del secolo e sarà ribadita e sviluppata ulteriormente anche da Félibien (1666). Lo storico ricorda, nel II *Entretien*, come grazie alla triade Michelangelo Leonardo e Raffaello le arti avessero cominciato a risvegliarsi da quella letargia di cui erano state così a lungo permeate:

De sorte qu'on peut dire que nous avons presque vu la peinture et la sculpture se relever comme d'une espèce de lethargie où elles avaient demeuré un si long temps, puisqu'elles n'ont commencé à paraître avec cet air majestueux qu'elles avaient eu autrefois, que quand Michel-Ange, Raphael et les autres grands peintres de leur temps ont trouvé des rois disposés à chérir et à favoriser les beaux desseins de ces personnes illustres... Léonard de Vinci qui vint un peu devant lui (Michelange), est un de ceux de qui les belles inclinations et le soin qu'il prit à les cultiver, ont montré par les divers ouvrages qu'il a laissés, combien l'art de la peinture est excellent mais aussi combien cette excellence est difficile à acquérir [...] Cependant je ne désespère pas qu'un jour ces beaux arts dans un degré aussi haut qu'ils ont été sous les Grecs et sous les Romains. [...] on arrivera encore à cette même perfection?¹²

¹⁰ VASARI [1568] 1647, *Proemio della Terza parte*, I, parte III, p. 5.

¹¹ DU FRESNE 1651, n. p.; DU FRESNE [1651] 2012, pp. 421-422.

¹² FELIBIEN 2007, pp. 168-169.

Il passaggio appena citato, ed in particolare l'ultima interrogativa (in cui l'autore si chiede se mai si giungerà, un giorno, ad eguagliare perfezione degli antichi) spiega il senso di questo *détournement* cronologico. Visto che Leonardo marca solo l'inizio della Rinascita dell'antico, questo percorso di perfezionamento raggiungerà il proprio apice nella Francia di Poussin, il Michelangelo di Félibien. Come noto, Félibien, per sminuire l'italocentrismo delle *Vite*, frattura i confini geografici della prospettiva critica vasariana. Infatti in un altro passaggio-chiave ricorderà che Leonardo fu per l'Italia ciò che *le Primatice* fu per la Francia e Dürer per la Germania, ristabilendo una sorta di 'uguaglianza', di corrispondenza, quanto allo sviluppo delle arti nei vari paesi:

Vous m'apprenez aujourd'hui que les plus habiles qui aient travaillé depuis ces anciens, ont paru dans l'Europe lorsqu'elle était gouvernée par de très grands princes. Car n'était-ce pas encore dans ce même tems la qu'Albert Dure était en crédit, et que le Primatice travaillait à Fontainbleau?¹³

Un'altra prova del turbamento dell'ordigno storico vasariano è fornita da Roger de Piles¹⁴. In termini significativi, la biografia di Leonardo era la prima della Terza Parte delle *Vite*, mentre quella di Pietro Perugino, benché fosse un contemporaneo di Leonardo, era rimasta indietro, a conclusione della seconda età. Come sappiamo, il maestro di Raffaello, secondo Vasari, non era riuscito a superare i limiti della *maniera secca*. Roger de Piles, nel suo *Abrégé de la vie des peintres* (1699), organizzando la materia per scuole pittoriche, farà seguire a Leonardo Perugino, collocandoli entrambi nel calderone della scuola fiorentina, associati dal comune alunnato presso Andrea del Verrocchio.

¹³ FELIBIEN [1679] 1725, t. 3, V *Entretien*, p. 264.

¹⁴ DE PILES 1699, p. 162 (Leonardo) e p. 169 (Perugino).

2. *La nobiltà di Leonardo*

Una censura molto significativa riguarda il prologo vasariano. Benché esso fosse estremamente apologetico, le fonti francesi rivestono il maestro di connotazioni diverse, legate soprattutto a quella che potremmo chiamare ‘la questione sociale’. L’artista diventa il protagonista di un innalzamento di *status*, rispetto alle sue umili origini, oppure al contrario sarà presentato come un cortigiano di nascita nobile.

Come vedremo, nello specifico tali affermazioni non si basano né su Vasari né sulle fonti coeve o documentarie allora note.

Nel prologo vasariano, Leonardo appariva come il genio universale, in cui la Natura aveva riunito bellezza, grazia e virtù¹⁵. Du Fresne per primo trasforma profondamente questo testo, basandosi su un altro *topos* vasariano, quello dell’evoluzione sociale grazie alla virtù intellettuale. Proprio la nobiltà dello spirito permetterà a Leonardo di evolversi «sopra la bassezza della sua nascita» precisa Du Fresne (un dato assolutamente assente in Vasari che al contrario ricordava nelle due edizioni il legame di parentela con il notaio Piero), e di finire la propria vita frequentando i principi di questo mondo («vivere praticare e morire con i principi» afferma sempre Du Fresne)¹⁶. Qui l’autore francese tiene ad elaborare una più ampia riflessione sulla nobiltà di sangue, definita ‘cosa immaginaria’ contrapponendola alla ‘più risplendente nobiltà dell’animo:

¹⁵ «Grandissimi doni si veggono piovere dagli influssi celesti ne’ corpi umani, molte volte naturalmente, e soprannaturali talvolta; strabocchevolmente accozzarsi in un corpo solo bellezza, grazia e virtù, in una maniera che, dovunque si volge quel tale, ciascuna sua azione è tanto divina, che lasciandosi dietro tutti gl’altri uomini, manifestamente si fa conoscere per cosa, come ella è, largita da Dio e non acquistata per arte umana. Questo lo videro gli uomini in Lionardo da Vinci, nel quale oltra la bellezza del corpo, non lodata mai abastanza, era la grazia più che infinita in qualunque sua azione; e tanta e sì fatta poi la virtù, che dovunque l’animo volse nelle cose difficili, con facilità le rendeva assolute» (VASARI [1550-1568] 1966-1987, IV, p. 15).

¹⁶ DU FRESNE 1651, n. p.; DU FRESNE [1651] 2012, p. 418.

Se la nobiltà del sangue, ch'è una cosa immaginaria, fà una tal distinzione fra gli huomini, che gli uni inalza sopra gli altri, chi è colui che non stimi che quella dell'animo, che consiste in virtù effettiva, e si siede nella parte che tragge sua origine dal cielo, non sia per portar gli huomini dal più infimo stato fin' ai confini della diuinità. Di questa vera e più risplendente nobiltà ornato Lionardo da Vinci, potè in gloria et honori pareggiare i più grand'huomini del suo seculo, et inalzandosi sopra la bassezza della sua nascita, vivere, praticare, e morire con i rè e prencipi grandi; e quel ch'a pochi è concesso, lasciar l'immortalità al suo nome¹⁷.

In parallelo al tema della nobiltà morale dell'artista, Du Fresne sviluppa quello della nobiltà dell'arte, in particolare nella lettera-dedica del volume alla Regina Cristina di Svezia, in cui la dignità di questa attività è comprovata dal fatto che fu praticata e apprezzata da nobili e sovrani, come Antonino Imperatore:

Vedesi per lunga memoria delle più chiare historie essere stata sempre tenuta in pregio l'arte della pittura, et ogn'un sà ch'Alessandro, che per grandezza d'animo e di fatti fù il Gustavo del suo seculo, hebbe in onore il grande Apelle [...]. Ne per indurre la Maestà Vostra a far stima di questa virtù credo che sia necessario di farla ricordare ch'Antonino imperatore con quelle mani che davano le leggi al mondo, con quelle istesse si dilettaua di maneggiare alle volte i pennelli¹⁸.

Félibien accentuerà questi aspetti trasformando il nostro in un uomo di corte a pieno titolo, dotato di «un'aria nobile e graziosa», capace di «montare a cavallo e tirare d'armi» come un vero cavaliere, elementi che non apparivano in nessuna fonte italiana e che già erano in parte evocati da Du Fresne che così scriveva:

Era etiandio distratto in più dilette, perché gli piacevano oltre modo i cavalli, e con destrezza gli maneggiava, et essendo non meno agile e

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ DU FRESNE 1651 n. p.; DU FRESNE [1651] 2012, pp. 413-414.

robusto di membre, che di bella presenza et avvenente in ogni sua at-tione, fu schermidore et arremgiatore insigne¹⁹.

Contemporaneamente, Félibien si applicherà anche a strutturare un ritratto morale (chiaramente in contrasto con quello vasariano della Torrentiniana, edizione che, come si è evocato, egli conosceva bene). Leonardo non si istruiva solamente nelle scienze e nelle arti, ma si applicava sommamente nell'esercizio della virtù morale, aspirando a divenire un *bonnête homme*.

Mais à mesure qu'il s'instruisait dans les sciences et dans les arts pour se faire grand peintre, il formait ses mœurs et faisait provision de vertus pour devenir un fort honnête homme²⁰.

Alla fine del secolo, con Roger de Piles, questo processo giunge a maturazione. A questo punto Leonardo diventa aristocratico di nascita, benché dotato anche di grande nobiltà del corpo e dello spirito:

[Léonard] Étoit d'une noble famille de la Toscane dont il ne dégénéra point; car il étoit de bonnes moeurs, et bien fait de Corps et d'Esprit.

¹⁹ DU FRESNE 1651 n. p.; DU FRESNE [1651] 2012, p. 421. Si tratta di elementi che sopravviveranno nelle fonti francesi successive come nella biografia in lingua francese che accompagna l'edizione del trattato pubblicata nel 1796, presso l'editore Deterville (p. XII): «Ce qui doit surprendre davantage, c'est que Léonard se plaisoit à des exercices qui paroissent fort éloignés de son art; il manioit bien un cheval et se plaisoit à paraître bien monté; il faisoit fort bien des armes et l'on ne voyoit guère de son temps un cavalier qui eût meilleur air que lui».

²⁰ FELIBIEN 2007, *Second Entretien*, pp. 255-256: «Jamais homme ne reçut du Ciel tant de grâces ensemble. Il étoit bien fait de corps et beau de visage, et avec cela il conservait un air noble et gracieux; mais surtout il avait l'âme belle et l'esprit rempli de sentiments hauts et relevés. [...] Ayant un amour particulier pour les plus beaux-arts, il apprit peu de temps la musique, et à jouer de divers instruments. Il aimait la poésie et faisoit fort bien des vers, et pour n'ignorer rien de tout e qu'un jeune homme peut savoir, il s'exerça à monter à cheval et à tirer des armes. [...] Il étudia avec grand soin l'anatomie et les mathématiques, particulièrement la géométrie et l'optique, comme des parties essentielles à la peinture. Il s'appliqua aussi à l'architecture, et travailla fort bien de sculpture. Mais à mesure qu'il s'instruisait dans les sciences et dans les arts pour se faire grand peintre, il formait ses mœurs et faisait provision de vertus pour devenir un fort honnête homme».

Il eut pour tous les Arts tant de talens, qu'il les savoit à fond, et les mettoit en pratique avec exactitude [...]²¹.

In ambito francese, si delinea così poco a poco l'immagine di un artista che possiede dei tratti ideali, di un cortigiano dall'altissima moralità. Si noti in tutte le citazioni di cui sopra, l'insistenza sulla parola *noble*, elemento che sembra quasi ossessionare le fonti francesi.

È opportuno chiedersi il perché di tali rielaborazioni della fonte vasariana. Come il lettore avrà forse notato, le prime quattro biografie artistiche francesi con medaglione ritratto, citate in apertura di questo saggio, riguardano esclusivamente artisti italiani²². Per quanto concerne gli artisti francesi, dovremo attendere la fine del Seicento – fatta eccezione per le biografie di Félibien et Roger de Piles che non comportano però medaglione ritratto –, quando Charles Perrault (1696)²³ includerà, nella sua silloge di uomini illustri, sei *Vite* di artisti francesi accompagnate da rispettivi ritratti (Poussin, Lebrun, Lesueur, Callot, Nanteuil, Ballin), quindi la monografia di Pierre Mignard dell'Abbé de Monville (1730)²⁴ ed infine la silloge illustrata di Dezallier d'Argenville (1745)²⁵, esclusivamente dedicata ai pittori, e dunque unico testo – dal punto di vista del genere letterario –, veramente comparabile alle *Vite* vasariane.

Il ritardo francese è legato a mio avviso ad una concezione della nobiltà molto diversa e molto più rigida rispetto a quella italiana. Nel Rinascimento in Italia, infatti, la nobiltà a seconda delle regioni, presenta una varietà di forme e di costumi a volte persino contraddittori. Sono elementi che ispirarono le considerazioni contenute nel *De vera nobilitate* (1440) di Poggio Bracciolini

²¹ DE PILES 1699, p. 162.

²² Può sembrare sorprendente, visto che nella letteratura francese, il genere degli uomini illustri è estremamente diffuso, come dimostrato da celeberrime sillogi già di fama europea nel Rinascimento. Cfr. EICHEL-LOJKINE 2001.

²³ PERRAULT 1696, p. 89 (Poussin), p. 91 (Le Brun), p. 93 (Le Sueur), p. 95 (Callot), p. 97 (Nanteuil), p. 99 (Ballin).

²⁴ ABBE DE MONVILLE 1730.

²⁵ DEZALLIER D'ARGENVILLE 1745-1752.

ni²⁶. Ispirandosi ad una tradizione già ben affermata, di cui Dante per esempio era stato un convinto esponente, l'umanista vi metteva in discussione la nozione di assolutismo sociale e razziale incarnato dal concetto di *Nobiltà* e lanciò in Italia un vivo dibattito, favorito in parte dal fatto che le famiglie al potere non sempre erano aristocratiche (si pensi ai Medici a Firenze ad esempio). In Francia, contrariamente all'Italia, proprio nel Seicento – ovvero nel momento che segna l'ascesa dei pittori – il Monarca e il secondo stato cercheranno di difendere strenuamente, con dei provvedimenti legislativi rigidissimi, lo *status* della nobiltà di nascita, per altro varando anche delle norme di verifica dell'antichità della nobiltà di sangue e delle leggi che vietarono i matrimoni misti²⁷. Questo è il principale ostacolo all'affermazione sociale dei pittori ed è per questo che essi non saranno accolti se non con riserva tra gli "illustri". Insomma, l'onore di una biografia, tanto più se corredata da un ritratto, si concedeva solo ai grandi della storia, ovvero a principi, monarchi, grandi ecclesiastici o uomini d'arme, eccetera. Ecco perché Leonardo diventa nobile nel momento stesso in cui lo si vuole innalzare a modello di accademico ideale. Con lui si compie un'operazione di elevamento sociale dello *status* dei pittori e scultori che è tanto difficile (ed è anche per questo che avviene un secolo dopo l'Italia), quanto necessaria ora che essi possono, come i letterati, vantare un'Accademia.

3. Tra *pazzie* e *licenza*

La nozione di nobiltà dell'arte e dell'artista è centrale in Francia, in un momento in cui l'Académie riflette sull'identità sociale del pittore e la figura di Leonardo è elevata a modello nel processo di costruzione dell'immagine ideale dell'Accademico.

Dunque, tutto quello che nella fonte vasariana poteva essere percepito come una potenziale *defaillance* relativa alla persona di

²⁶ BRACCIOLINI [1440] 2002.

²⁷ BOURQUIN 2002, pp. 33, 49 e 70.

Leonardo viene attutito, rielaborato oppure censurato. Du Fresne, dopo aver riportato il famoso aneddoto di Leone X, accuserà apertamente Vasari:

Narra ancora certe altre cosette indegne della grandezza del genio del Vinci, le quali si debbono tenere per sospette, essendo scritte da persona partialissima di Michelagnolo, il quale, come dicemmo, professava aperta inimicizia con Lionardo, et con finte e favolose burle si diletta di scemarne la riputazione²⁸.

Quali siano queste *cosette indegne*, è facile dedurlo. Si tratta delle cosiddette ‘pazzie romane’ che Vasari narra con un certo gusto narrativo quasi boccaccesco: gli animaletti di cera che Leonardo faceva volare per aria, l’addomesticamento del ramarro e le budella del castrato che sono gonfiate fino a riempire una stanza spaventando gli astanti²⁹.

Se Du Fresne censura questi aneddoti, Félibien se ne serve per mutarne il valore narrativo e asservirli al suo obiettivo: trasformare il maestro nel cortigiano perfetto, l’amico del principe per eccellenza che sa distrarlo e divertirlo. Emancipandosi da qualsiasi fonte storico-letteraria, egli narra che gli animaletti di cera, che volano in aria e scendono in terra, erano un divago che Leonardo avrebbe ideato per intrattenere il suo mecenate, Giu-

²⁸ DU FRESNE 1651 n. p.; DU FRESNE [1651] 2012, p. 427.

²⁹ «[...] dove formando una pasta di una cera, mentre ch’è caminava faceva animali sottilissimi pieni di vento, nei quali soffiando, gli faceva volare per l’aria: ma cessando il vento, cadevano in terra. Fermò in un ramarro, trovato dal vignaruolo di Belvedere, il quale era bizzar[r]issimo, di scaglie di altri ramarri scorticate, ali adosso con mistura d’argenti vivi, che nel moversi quando caminava tremavano; e fattogli gl’occhi, corna e barba, domesticatolo e tenendolo in una scatola, tutti gli amici ai quali lo mostrava per paura faceva fuggire. Usava spesso far minutamente digrassare e purgare le budella d’un castrato, e talmente venir sottili che si sarebbero tenuto in palma di mano; et aveva messo in un’altra stanza un paio di mantici da fabbro, ai quali metteva un capo delle dette budella, e gonfiandole ne riempiva la stanza, la quale era grandissima; dove bisognava che si recasse in un canto chi v’era, mostrando quelle trasparenti e piene di vento dal tenere poco luogo in principio, esser venute a occuparne molto, aguagliandole alla virtù. Fece infinite di queste pazzie» VASARI [1550-1568] 1966-1987, IV, p. 34.

liano de Medici, durante il lungo viaggio che li avrebbe condotti a Roma:

Après la mort de Jules II, Léon X ayant été crée pape, Léonard alla à Rome pour rendre ses respects à Sa Sainteté qui était alors le père et le protecteur des savants. Il accompagnait le duc Julien de Médicis, et pour le divertir pendant le chemin, il faisait avec une certaine pâte de cire diverses sortes de petits animaux qu'il faisait voler en l'air et ensuite descendre à terre. Comme il savait une infinité de secrets il était fort ingénieux, il prenait souvent plaisir à divertir les amis par diverses petites machines qu'il inventait³⁰.

Queste censure o metamorfosi del testo vasariano denunciano un approccio che accomuna la Francia del Seicento ad una certa critica contemporanea che ha erroneamente accusato Vasari di non apprezzare Leonardo³¹. In realtà Vasari non intendeva, come pensava Du Fresne, attraverso questi aneddoti, macchiare l'immagine dell'artista, che anzi egli rispettava immensamente. Al contrario, egli ambiva a trascrivere in termini narrativi quell'assunto stilistico della *licenza nella regola* che è la caratteristica della terza maniera e di cui Leonardo è proprio il padre:

Mancandoci ancora nella regola, una licenza, che non essendo di regola, fosse ordinata nella regola e potesse stare senza fare confusione o guastare l'ordine, il quale aveva bisogno d'una invenzione copiosa di tutte le cose e d'una certa bellezza continuata in ogni minima cosa, che mostrasse tutto quell'ordine con più ornamento [...]³².

Proprio in conseguenza di questa convinzione, il *leitmotif* della maggior parte degli aneddoti vasariani è la libertà di Leonardo da qualsiasi condizionamento, culturale, teorico, sociale o spiri-

³⁰ FÉLIBIEN 2007, *Second Entretien*, p. 262.

³¹ Ancora recentemente, Frederique Dubard De Gaillarbois ha espresso tale parere, a mio avviso del tutto erroneo. Comunicazione orale, 5 aprile 2019. Su questo punto si veda anche esempio BARONE 2013, p. 73 («Du Fresne's elaboration of the glorious succes of Leonardo in France contradicts Vasari's negative views on Leonardo»).

³² VASARI [1550-1568] 1966-1987, IV, p. 5.

tuale³³.

Dovendo limitarci qui ad un solo caso, l'esempio supremo è offerto dalla *Sant'Anna* ora al Louvre. Se si selezionano i vari passi che la riguardano, emerge quanto per Vasari l'opera rappresenti la libertà di Leonardo rispetto a qualsiasi interlocutore o classe sociale: prima di tutto rispetto al mondo ecclesiastico, ovvero i Serviti, i presunti committenti dell'opera che egli «[...] tenne in pratica lungo tempo, né mai comincio nulla»³⁴. In secondo luogo, rispetto ai colleghi, suoi pari, e in particolare Filippino, che rinunciò alla commissione della Pala in nome dell'immensa stima che nutriva nei confronti di Leonardo, non appena egli si disse interessato: «[...] Filippino inteso cio come gentil persona ch'egli era, se ne tolse giù»³⁵. Ed infine, rispetto al committente supremo per eccellenza, il re, il quale, ci informa Vasari, aveva invitato in Francia Leonardo proprio con il proposito «ch'e' colorisse il cartone della Santa Anna; ma egli secondo il suo costume lo tenne gran tempo in parole»³⁶. Questo punto era davvero inaccettabile per la mentalità francese. L'ambizione più alta dell'attività artistica è servire il sovrano «moteur de toute chose», al fine di «faire paraître la grandeur de l'Etat, et à immortaliser celui qui gouverne», ci spiega Félibien nella lunga introduzione dei suoi *Entretiens*³⁷.

Ed infatti Du Fresne cancellerà la conclusione vasariana, ricordando semplicemente che:

La prima cosa che egli vi fece fu quel famoso cartone della Vergine col Christo e Santa Anna, con s<an> Giovanni, c<h>h'aveva a servire per l'alar maggiore dell'Annunziata, il quale fu visitato in frotta da tutto il popolo di Fiorenza. Questo cartone fu poi da Lionardo istesso portato in Francia, dove il re desiderava ch'egli lo colorisse³⁸.

³³ Benché vi sia una vasta bibliografia qui rimando a PALMER 2013.

³⁴ VASARI [1550-1568] 1966-1987, IV, p. 29.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ VASARI [1550-1568] 1966-1987, IV, p. 36.

³⁷ FELIBIEN 2007, pp. 99-100.

³⁸ DU FRESNE 1651 n. p.; DU FRESNE [1651] 2012, p. 425.

Félibien si limita ad accennare alla presenza dell'opera nelle collezioni reali, insieme al San Giovanni Battista e alla Vergine delle Rocce³⁹.

Du Fresne cercherà di giustificare l'imbarazzante assenza di un'attività francese di Leonardo, enfatizzando l'età avanzata nel momento in cui egli giunse in Francia (forse basandosi in questo sulla testimonianza del de Beatis che infatti racconta di un Leonardo ultrasettantenne e paralitico benché all'epoca fosse molto più giovane):

[...] si risolse, benché vecchio di più di settanta anni, d'abbracciare un partito così honorato e glorioso, e di far il viaggio in Francia [...] e benché per la sua vecchiezza a pena potesse più lavorare, fu nondimeno sempre ben veduto e accarezzato dal re⁴⁰.

Tala assenza, come vedremo, viene compensata da un censimento molto approfondito quanto autonomo rispetto alla fonte vasariana delle opere presenti sul suolo francese.

4. *Il non finito*

Il non finito, aspetto così fondamentale, e per noi oggi affascinante⁴¹, della personalità di Leonardo, che Vasari interpretava, peraltro correttamente, come una moderna dichiarazione di libertà rispetto a tutto (non ultime le sollecitazioni della committenza), sembra rappresentare un aspetto problematico per la storiografia francese.

In Du Fresne possiamo constatare, in alcuni casi, un ammorbidimento degli assunti vasariani, ad esempio nella questione rela-

³⁹ FELIBIEN 2007, p. 257.

⁴⁰ DU FRESNE 1651 n. p.; DU FRESNE [1651] 2012, p. 427.

⁴¹ Basti pensare tra i contributi più recenti, al suggestivo saggio di C. Bambach (BAMBACH 2016) nel catalogo della mostra *Unfinished: thoughts left visible* al Metropolitan di New York.

tiva alla *Battaglia d'Anghiari*. Vasari, basandosi su Giovio, affermava chiaramente che l'abbandono dell'opera derivava da un errore tecnico dell'artista sempre pronto a sperimentare:

Et imaginandosi di volere a olio colorire in muro, fece una composizione d'una mistura sì grossa per lo incollato del muro che, continuando a dipignere in detta sala, cominciò a colare di maniera che in breve tempo abbandonò quella, vedendola guastare⁴².

Mentre Du Fresne, pur in gran parte traducendo, sembra voler giustificare Leonardo e afferma che, benché egli avesse avanzato notevolmente nel lavoro, sarebbe stato costretto ad abbandonare, dopo essersi reso conto che sussisteva un difetto di imprimatura, che impediva al colore di fissarsi sul muro:

e già ne aveva colorita la più gran parte a oglio, quando accortosi che l'imprimatura troppo grossa distaccavasi ogni cosa dal muro, et che le sue fatiche erano vane, abbandono l'opera⁴³.

Queste allusioni scompaiono progressivamente negli autori successivi. Un caso emblematico è fornito dalla *Gioconda*, un dipinto cui Vasari dedica l'*ekphrasis* forse più toccante delle *Vite* precisando tuttavia che: «[...] Prese L. a fare per Francesco del Giocondo il ritratto di Mona Lisa sua moglie, et quattro anni penatovi lo lasciò imperfetto [...]»⁴⁴, elemento peraltro che ci è stato confermato recentemente dalle indagini diagnostiche⁴⁵.

Le fonti francesi affermano, senza basarsi su alcuna testimonianza italiana, che il re amava a tal punto quest'opera, da averla acquistata. Lo afferma Du Fresne, che precisa anche la somma pagata, 4000 scudi, e così, nel passaggio che segue anche Féli-

⁴² VASARI [1550-1568] 1966-1987, IV, p. 33.

⁴³ DU FRESNE 1651 n. p.; DU FRESNE [1651] 2012, p. 426.

⁴⁴ VASARI [1550-1568] 1966-1987, IV, p. 30.

⁴⁵ Per le indagini tecniche sulla *Gioconda* rinvio al fondamentale volume a cura del C2RMF, MOHEN/MENU 2006.

bien⁴⁶. Egli sottolinea la rapidità esecutiva (4 mesi) e ribadirà ben tre volte nel suo commento che l'opera è finita (dirà persino che Leonardo impiegò una cura particolare nel portarla a termine):

Les changements arrivés à Milan obligèrent donc Léonard d'en sortir et d'aller à Florence. Là il fit plusieurs portraits, entre autres celui de Lise, femme de François Gioconde. C'est celui-là même qui est dans le cabinet du Roi et que l'on connaît assez par la Gioconde de Léonard. Cet ouvrage est un des plus achevés qui soit sorti de ses mains. On dit qu'il prit tant de plaisir à y travailler, qu'il fut quatre mois à le faire; et pendant qu'il peignait cette dame, il y avait toujours quelqu'un auprès d'elle qui chantait ou qui jouait de quelque instrument, afin de la tenir dans la joie et empêcher qu'elle ne prît cet air mélancolique où l'on tombe aisément lorsqu'on est sans action et sans mouvement. Véritablement, dit Pymandre, si j'ose en dire mon avis, il employa heureusement le temps qu'il y mit, n'ayant rien vu de plus fini et de mieux exprimé. Il y a tant de grâce et tant de douceur dans les yeux et dans les traits de ce visage qu'il paraît vivant; et il semble en voyant ce portrait, que ce soit en effet une femme qui prend plaisir qu'on la regarde.

Il est vrai, repartis-je, qu'il paraît assez que Léonard eut un soin tout particulier de le bien finir. Aussi le roi François I^{er} considérant ce tableau comme une des choses les plus achevées de ce peintre, le voulut avoir, et en paya quatre mille écus⁴⁷.

Du Fresne invece, pur dimostrandosi più fedele al Vasari citando lo stesso lasso esecutivo (4 anni) e il fatto che l'opera non fosse stata completata, aveva voluto in qualche modo suggerire una spiegazione a tale *défaillance*, nel continuo ma impossibile tentativo di superare i propri limiti:

⁴⁶ Prima di Du Fresne, Pierre Dan (DAN 1642, p. 135) riferiva che Francesco I aveva pagato la somma equivalente di 12000 franchi (Cfr. BARONE 2013, p. 73). La conversione in scudi proposta dalle fonti seicentesche è resa necessaria dalla scomparsa del franco, dopo la creazione del luigi d'oro. A titolo di puro divertimento, evochiamo che sarebbe l'equivalente del valore di circa mezzo milione di euro.

⁴⁷ FELBIEN 2007, *Second Entretien*, p. 260.

Si dice ch'egli stette quattro anni a lavorar quel ritratto e che nondimeno lo lasciò imperfetto, havendo il gusto tanto delicato e l'ingegno sì acuto e sottile, che per arrivar alla verità della natura, cercava sempre eccellenza sopra eccellenza, e perfezzione sopra perfezzione, e non appagandosi del fatto ben che bello, andava con ansietà dietro a quel più che si poteva fare [...]⁴⁸.

Si tratta di un passaggio copiato da Vasari che lo riferiva però al *Cavallo Sforza*, un'opera completamente assente nelle biografie francesi. Un dato che può sembrare strano visto l'*engouement* francese per il tipo di statua equestre, ma che si spiega tenendo conto dell'accusa vasariana ai francesi, colpevoli della distruzione del modello leonardiano⁴⁹.

5. Il pittore dell'oscurità

Un altro aspetto della biografia vasariana che certamente non poteva sfuggire ai Francesi ma che dovette in qualche modo essere percepito come problematico, fu l'interpretazione vasariana del suo stile. Per il critico di Arezzo, infatti, Leonardo è il 'maestro dell'oscurità' e questo emerge in numerosi passaggi, come quello che segue, sui quali Louis Frank di recente (2019)⁵⁰ ha nuovamente attirato l'attenzione della critica:

È cosa mirabile che quello ingegno, che havendo desiderio di dare sommo rilievo alle cose che egli faceva, andava tanto con l'ombra scure a trovare i fondi de' più scuri, che cercava neri che ombrassino et fussino più scuri degl'altri neri per fare che'l chiaro mediante quegli fussi più lucido, et infine riusciva questo modo tanto tinto, che non vi rimanendo chiaro havevon più forma di cose fatte per contrafare una notte, che una finezza del lume del dì; ma tutto era per cercare di dare maggiore rilievo, di trovar il fine et la perfezzione de l'arte⁵¹.

⁴⁸ DU FRESNE 1651 n. p.; DU FRESNE [1651] 2012, p. 425.

⁴⁹ Su questo punto, prima di me anche BARONE 2013, p. 73.

⁵⁰ FRANK 2019, si veda in particolare l'*Introduzione*, pp. 11-24.

⁵¹ VASARI [1550-1568] 1966-1987, IV, p. 23.

Vasari lo precisava anche in riferimento alla tecnica della pittura all'olio. Per lui proprio questa 'oscurità' aveva permesso di toccare vertici mai raggiunti precedentemente nell'evocazione del 'rilievo', la categoria estetica che per lui governava l'evoluzione delle arti:

Nell'arte della pittura aggiunse costui alla maniera del colorire ad olio una certa oscurità, donde hanno dato i moderni gran forza et rilievo alle loro figure⁵².

Tale oscurità è per lui la chiave di volta della perfezione dello stile della terza maniera:

Ma chi ardirà di dire in quel tempo essersi trovato uno in ogni cosa perfetto? e che abbia ridotto le cose al termine di oggi e d'invenzione e di disegno e di colorito? e che abbia osservato lo sfuggire dolcemente delle figure con la scurità del colore che i lumi siano rimasti solamente in sui rilievi, e similmente abbia osservato gli strafori e certe fini straordinarie nelle statue di marmo come in quelle si vede? Questa lode certo è tocca alla terza età [...]⁵³.

Su quali opere Vasari abbia basato tale analisi non è facile stabilirlo, visto che in Toscana oramai non rimaneva molto, ed il viaggio a Milano, che forse avvenne anche prima del 1550, gli avrebbe svelato ben poco oltre quella 'macchia abbagliata' dell'*Ultima Cena*⁵⁴.

Tuttavia, egli doveva conoscere il cartone e le derivazioni della *Battaglia di Anghiari*. Come suggerito recentemente da Louis Frank, nell'attenta rilettura della documentazione della *Battaglia di Anghiari*, la battuta finale dello scontro si svolse al chiaro di luna, un aspetto che intrigò probabilmente Leonardo e che

52 VASARI [1550-1568] 1966-1987, IV, p. 37.

53 VASARI [1550-1568] 1966-1987, III, p. 6.

54 Sulla questione di un viaggio a Milano prima del 1550, CONTI 1992, pp. 47-51 (secondo cui Vasari si sarebbe basato su una copia di Girolamo Bonsignori per descrivere il *Cenacolo* nella Torrentiniana) e BATTAGLIA 2013, pp. 257-258 (che evoca invece delle interessanti prove di un viaggio che avrebbe preceduto il 1550).

spiegherebbe le tonalità argentee del disegno del Louvre così come le declinazioni ombrose et l'atmosfera notturna delle numerose derivazioni⁵⁵.

Questa lettura stilistica, di un Leonardo 'poeta della notte', però evocava troppe e scomode affinità con lo stile di Caravaggio, per cui fu un aspetto strategicamente tralasciato dai Francesi, di credo classicista quali furono Du Fresne ed anche Félibien.

Bisogna dire che per passare al crivello tali affermazioni vasariane, in Francia si disponeva di numerose opere, benché nessuna fosse legata esclusivamente alla permanenza francese. Tuttavia, come ha notato Laure Fagnart in un recente saggio, lo studio delle fonti francesi dimostra una conoscenza molto limitata delle opere di Leonardo, anche in ragione della scarsa visibilità delle stesse. Senza approfondire questo punto, mi limito a rinviare al recente studio della specialista⁵⁶ che peraltro elabora un'interessante analisi sulla lettura critica dei francesi relativa allo stile del maestro e sulla questione del catalogo che vi è associata.

Come già rilevato da Juliana Barone, poi, a cominciare da Du Fresne il catalogo di Leonardo diventerà sempre più "francese" ricordando opere che si trovavano soprattutto in mani private⁵⁷. Opere che, spesso, sono piuttosto copie o derivazioni da composizioni del maestro (talvolta neppure quello), e che quindi, dal punto di vista stilistico, non consentono certamente di costruire un giudizio coerente sull'artista, né di trovare conferma alle affermazioni del Vasari. Come sottolineato da Laure Fagnart, si delinea un baratro tra l'esaltazione di Leonardo come personaggio e l'imbarazzo degli storiografi francesi per la scarsa o incoerente conoscenza delle sue opere. Questa rimane esclusivamente letteraria, come ben esemplificato dalle parole di Roger de Piles (1699):

⁵⁵ FRANK 2019, pp. 243-256, pp. 290-314.

⁵⁶ FAGNART 2020.

⁵⁷ BARONE 2013, pp. 73-75 (in particolare p. 74).

[...] j'avoue que je n'ai pas vû assez clair dans ce qui nous reste des Grandes Compositions de ce Peintre, pour juger de l'étendue de son Génie. Mais ce que les Historiens ont écrit de ses Ouvrages [...]⁵⁸.

6. Leonardo e l'Accademia

Abbiamo notato, partendo da alcuni cenni che sono amplificati o rielaborati, che la critica francese trasforma a poco a poco l'artista libero e *unconventional* di Vasari, nell'Accademico perfetto, e questo in un contesto che ha bisogno di modelli, all'indomani della fondazione dell'Accademia: l'alta moralità, la nobiltà di nascita o dello spirito che rende Leonardo degno dei grandi, il fondatore del Rinascimento che poi lo ha esportato preferendo la Francia alla propria patria, il cortigiano perfetto in armonia con i suoi committenti che li sa divertire, compiacere ed affascinare.

Proprio la questione 'accademica' ci permette di valutare ancora una volta il peso e la portata di queste trasformazioni rispetto alla fonte italiana. Vasari accennava all'*Accademia Loenardi Vinci* esclusivamente riportando il testo che appariva sull'incisione omonima, quel misterioso 'gruppo' di corde:

[...] perse tempo fino a disegnare gruppi di corde fatti con ordine, e che da un capo seguissi tutto il resto fino a l'altro, tanto che s'empiesi un tondo, che se ne vede in istampa uno difficilissimo e molto bello, e nel mezzo vi sono queste parole: LEONARDUS VINCI ACCADEMIA⁵⁹.

In Francia questo lieve indizio vasariano dà luogo ad una rielaborazione ed amplificazione. Du Fresne ci informa di una vera e propria Accademia d'Architettura che sarebbe stata fondata a Milano dal suo Signore, Ludovico il Moro, sorta di 'avatar' del

⁵⁸ DE PILES [1699] 1715, p. 159. Rinvio sempre all'articolo di Laure Fagnart (FAGNART 2020).

⁵⁹ VASARI [1568] 1966-1987, IV, p. 18.

Re di Francia. Leonardo sarebbe stato attivo presso tale istituzione e vi avrebbe anche introdotto l'attività pittorica. L'Accademia sarebbe poi decaduta dopo la cacciata del principe, suo primo 'motore':

La prima cosa che fece quel principe [Lodovico il Moro] fu di formare un'accademia per l'architettura, nella quale egli introdusse Lionardo [...] Dopo la caduta del Moro [...] s'attenuo assai in Milano lo studio delle belle arti, e si dissipò poco a poco l'accademia già cominciata, nella quale erano riusciti eccellenti nella pittura Francesco Melzi, Cesare Sesto, Bernardo Lovino, Andrea Salaino, marco Uggioni [...] et altri Milanesi, tutti imitatori del Vinci. Non contento il principe che Lionardo come architetto et ingegnere illustrasse il suo stato, volse ancora ch'egli l'ornasse con qualche opera segnalata di pittura⁶⁰.

Con Félibien, Leonardo diventerà addirittura il Direttore dell'Accademia di Pittura e Architettura milanese:

Tant de rares qualités le firent bientôt connaître dans l'Italie, et Louis Sforce, dit le More, alors duc de Milan, et amateur des beaux arts, l'appela auprès de lui, où il travailla à plusieurs ouvrages. Ce duc composa une Académie de peintres et architectes, dont Léonard eut la direction⁶¹.

Parimenti, Roger de Piles afferma che Leonardo – divenuto oramai Direttore a pieno titolo, secondo le fonti francesi – avrebbe scritto il *Libro di Pittura* proprio durante la sua attività di accademico. Ancora una volta si sottolinea il legame vitale tra Accademia e potere, in riferimento al presente, in cui senza l'iniziativa regale l'Accademia non avrebbe luogo d'esistere:

Le Duc de Milan lui donna la direction d'une Académie de Peinture que ce Prince avoit établie dans la Capitale de son état. C'est là qu'il écrivit le Livre de Peinture, que l'on a imprimé à Paris en 1651 et dont le Poussin a fait les figures. Il écrivit aussi beaucoup d'autres

⁶⁰ DU FRESNE 1651 n. p.; DU FRESNE [1651] 2012, pp. 421-422.

⁶¹ FELIBIEN 2007, p. 256.

choses, qui ont été perdues lorsque Milan fut pris par François Premier⁶².

Quest'ultima citazione ci permette di introdurre un aspetto fondamentale dell'identità nascente dell'artista che la critica francese sta elaborando, servendosi almeno in parte di Leonardo: il suo spessore teorico. È dal desiderio di enfatizzare il Leonardo teorico che deriva anche la divisione, tutta francese, tra «opere del pennello e quelle della penna»⁶³. Du Fresne propone tale schematizzazione alla fine della sua biografia: e una simile ripartizione tematica si riscontra anche nella biografia dell'Alberti, che occupa la seconda parte dello stesso volume e introduce ai suoi trattati.

Vasari criticava duramente l'architetto quattrocentesco, in quanto secondo lui le sue conoscenze teoriche non si accompagnavano ad un'equivalente, quanto necessaria, esperienza del fare:

mancandogli quel giudizio e disegno che fa apertamente conoscere che oltre alla scienza bisogna la pratica, perché il giudizio non si può mai far perfetto, se la scienza, operando, non si mette in pratica⁶⁴.

Invece con Du Fresne, l'Alberti viene eretto ad emblema dell'uomo 'illustre' per eccellenza. Il suo valore si misura proprio sulla base della vasta erudizione:

non tenendo conto di altro che di libri, tutto si diede alla coltura dell'ingegno e fece tanto profitto nelle scienze che si lasciò addietro quanti con fama valenti uomini vivevano a suo tempo⁶⁵.

L'autore enfatizza il concetto lungo tutta la biografia e lo ribadisce in diversi passaggi, tra cui il seguente in cui l'architetto è definito degno di chiamarsi uomo illustre:

⁶² DE PILES [1699] 1715, p. 158.

⁶³ DU FRESNE 1651 n. p.; DU FRESNE [1651] 2012, p. 428.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 286-287.

⁶⁵ DU FRESNE 1651, n. p. [p. 2].

[...] per lo studio delle lettere e per la cognition del disegno, Leon Battista Alberti si può con ottima ragione registrar fra gli *huomini famosi* dell'una e dell'altra professione. Anzi per maritarle più strettamente insieme, volse ch'i discorsi dell'una servissero ad illustrar le operationi dell'altra, facendo parlar quelle arti che per lo passato erano restate quasi mutole, lasciandone i precetti con bellissimo stile scritti in lingua latina⁶⁶.

Anche in questo caso, come per Leonardo, la conclusione della biografia presenta *in exergo* la lista delle opere della penna, introdotte dal titolo: «Indice delle opere di Leon Battista Alberti». Si tratta di un elenco impressionante per ampiezza ed esaustività. Ma se da queste metamorfosi degli artisti vasariani traiamo importanti indizi per capire quale sia l'ideale dell'artista nella Francia del Seicento, quale sarebbe il *curriculum* dell'Accademico ideale? Tra i personaggi evocati da Du Fresne come possessori di dipinti di Leonardo, compare Martin de Charmois: «Il Signor di Ciarmois segretario del Marescial Schomberg, gentiluomo di rare qualità, il quale accoppiando insieme la curiosità e l'intelligenza fa una considerabile raccolta di bei quadri», proprietario di un non meglio identificato *Giuseppe e la moglie di Putifarre* oltre che di un esemplare di *Vierge aux balances*⁶⁷. Martin de Charmois (Le Mans 1608-1661) consigliere di stato e Direttore dell'Accademia, che diresse tra il 1648 e il 1655, fa parte della *koiné* che ha elaborato i fondamenti teorici dell'Accademia, in-

⁶⁶ JODOGNE 1996, p. 414.

⁶⁷ «M.re Martin de Charmois Conseiller d'Estat. Directeur de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Bourdon pinxit. Ludovicus Simonneau sculpsit». «Il Signor di Ciarmois segretario del Marescial Schomberg, gentiluomo di rare qualità, il quale accoppiando insieme la curiosità e l'intelligenza fa una considerabile raccolta di bei quadri, ne ha uno del Vinci, nel quale con due mezze figure si rappresenta il giovine e bel Giuseppe che fuggendo volta le spalle alla bella ma dishonesta moglie di Putifar. Il tutto è dipinto con amore e diligenza grande: l'espressione è mirabile, e il pudor dell'uno e la lascivia dell'altra paiono ne' due visi più presto cose vere che finte. Appresso il medesimo signore una Madonna con santa Anna, et un Christo bambino al quale san Michele porge una bilancia, e san Giovanni che scherza con una pecorella, è un quadro di estrema bellezza». DU FRESNE 1651, n.p.; DU FRESNE [1651] 2012, p. 428. La seconda opera è stata messa in relazione con la composizione leonardiana della *Vierge aux balances* di cui un esemplare della scuola è oggi al Louvre (Inv.785).

sieme a Fréart de Chambray e a Raphaël Trichet Du Fresne⁶⁸. Ed infatti fu proprio questo amico di Du Fresne a scrivere al Re la famosa *Requête au roi au sujet de l'Académie des peintres et des sculpteurs*, in cui compaiono una serie di motivi che abbiamo già in parte analizzato: la nobiltà dell'arte (*ces art nobles...*) attraverso l'evocazione dei grandi che in passato l'hanno praticata, ma anche l'apprezzamento rivolto ai pittori, tra i quali ovviamente è citato Leonardo che spira tra le braccia di Francesco I⁶⁹. Sono presenti anche alcuni spunti che sembrano tradire la lettura del trattato leonardiano, sul quale Du Fresne stava allora lavorando: la pittura è infatti definita una «écriture universelle qui fait voir en un moment ce que les écrivains ont peine à déduire en plusieurs paroles»⁷⁰, e che sa perciò rivelare la «beauté des sciences et les mystères de leur religion»⁷¹.

Infine, Charmois delinea il ritratto del pittore ideale, le cui conoscenze artistiche devono accompagnarsi ad erudizione teorica in tutti i campi scientifici:

⁶⁸ Per Martin de Charmois cfr. THULLIER 1967, CHARDON 1867-1868 pp. 88-90. Sarebbe necessario un lavoro di ricognizione della produzione artistica e della collezione di Martin de Charmois. Félibien (*Entretiens*, 1690, t. II, p. 460) ricorda «qu'après sa mort on trouva sa maison remplie de quantité de tableaux, de statues et de desseins, la plupart de sa main».

⁶⁹ CHARMOIS 1648, p. 70: «Elle leur demanderait volontiers si la peinture et la sculpture sont déchues ou dégradées depuis que les empereurs, que les rois, que les Fabius et les plus grands hommes du temps passé les ont exercés pour leur plus agréable divertissement». Per Leonardo, p. 72: «Il ne faut point lire les livres pour savoir que cet honneur est arrivé à Léonard de Vinci d'expirer sur la poitrine de François I^{er}».

⁷⁰ *Ibidem*, p. 70.

⁷¹ La riflessione sul paragone tra lettere e arti di Charmois si arricchisce di numerose letture, tra cui l'*Oratio in S. Barlaam* di Basilio di Cesarea. Riferendosi a lui l'autore racconta di un predicatore il quale, terminata l'orazione funebre di un santo del suo secolo, dovette ammettere, una volta viste dipinte le gesta della sua vita, la superiorità di questa "eloquenza muta" dal valore universale: «J'ai étalé en plusieurs périodes la vie et les miracles d'un saint personnage, et les peintres les ont fait voir d'un seul regard. Ils ont touché l'âme par le plus noble des sens et se sont expliqués par un langage qui se fait entendre sans truchement à tous les peuples de la terre» (*Ibid.*, p. 70).

[...] Il faut qu'un peintre soit bon architecte pour représenter avec règle et mesure les édifices dans son tableau. ... Apelle avait fait mettre sur sa porte pour en défendre l'entrée à ceux qui n'étaient pas géometres. Quant à la perspective des lignes et des couleurs, elle est tellement nécessaires aux peintres qu'ils ne peuvent rien faire sans elle, vu que la peinture et la sculpture en bas-relief ne sont qu'un véritable perspective. La musique qui semble moins entrer en sa composition en est une des principales parties [...], L'astronomie est absolument nécessaire à l'architecte et par conséquent aux peintres et aux sculpteurs. De plus ils doivent savoir l'art de raisonner, connaître la nature des animaux pour les bien représenter, apprendre la fable et l'histoire [...] être excellents anatomiste [...] et être intelligents dans la physionomie...⁷².

Benché egli non lo affermi apertamente, tale lista di talenti sembra mutuata direttamente dal ritratto vasariano di Leonardo, e in particolare nella 'riedizione' allora in corso di elaborazione di Du Fresne:

[...] Et oltre la professione della pittura, che per quella tanto diligente maniera da lui abbracciata, poteva occuparlo tutto, attendeva alla scultura, e modellava divinamente bene. Era intelligentissimo della geometria, e nella meccanica non cessava mai di pensare a nuovi ordegni, e fu inventore di diverse machine. Era buonissimo architetto, e sapeva al pari di nessun altro la scienza de'specchi, e la prospettiva. Studio ancora le proprietà delle herbe, e penetrando con l'ingegno fino nel cielo s'applicò alli studi dell'astronomia e fece molte osservazioni circa il moto delle stelle. Nella musica riuscì ammirabile, e fu tanto leggiadro nel cantare e nel sonare che superò tutti i musici del suo tempo: et acciò che non gli mancasse virtù alcuna, quell'istesso furore ispirandogli da Apolline che lo fece pittore e musico lo fece ancora poeta⁷³.

L'importanza di questi elementi è esemplificata dal frontespizio della *Vita* leonardiana, in cui Du Fresne, oltre a rielaborare il ritratto vasariano, aggiunge un'incisione proprio nell'*en tête* della *Vita*, di forma rettangolare. Al centro, il medaglione con il profilo di Leonardo è incoronato dal lauro, evocando le sue glorie

⁷² CHARMOIS 1648, pp. 65-75.

⁷³ DU FRESNE 1651, n.p.; DU FRESNE [1651] 2012, pp. 420-421.

letterarie. Sui lati ritroviamo gli emblemi delle discipline ricordate nei testi che sopra abbiamo citato: oltre alle tre arti, pittura (evocato dalla Gioconda), scultura (statua) e architettura (progetto), riconosciamo il globo terrestre, in riferimento alla geografia, gli strumenti musicali, in riferimento alla nota passione di Leonardo per la musica, ed infine il compasso et la squadra in riferimento alla geometria.

In conclusione, abbiamo riscontrato che se il conflitto mano / intelletto in Vasari dovrebbe tendere al raggiungimento di un equilibrio ideale, in Francia, al contrario, questo si risolve sempre a favore della teoria, come conferma tra gli altri Félibien, quando scrive che più del pittore è il critico ad avere gli strumenti intellettuali e culturali per giudicare l'opera d'arte:

[...] les personnes qui ont fait une étude particulière de la théorie de ces beaux arts, et de tout ce qui en dépend, sont si j'ose dire, plus capables que certains peintres d'en juger sainement, parce que ces personnes ont plus d'intelligence et de lumière que ces peintres qui n'ont que la pratique et l'usage de la main; et que dans les arts comme dans les sciences, les lumières de la raison sont au dessus de ce que les peintres peuvent exécuter⁷⁴.

Nei due mondi, Italia e Francia, Leonardo acquisisce alcuni tratti leggendari, e tale mitizzazione fu in parte come sappiamo favorita anche dalla sua persona. Ma se in Italia, il Leonardo di Vasari è emblema della libertà rispetto a tutto e, insieme all'Alberti, esprime l'idea che alcuna conoscenza teorica ha valore senza l'apporto della pratica, dall'altra parte, invece, in Francia, l'immagine letteraria di un Leonardo erudito e cortese, racchiude un ideale di intellettualismo, rafforzato dall'avvicinamento all'Alberti di Du Fresne: un grande teorico che associa conoscenza e nobiltà (di nascita, di rango o morale), legata alla necessità contemporanea per gli artisti di compiere un passo verso l'acquisizione di una nuova identità sociale.

⁷⁴ FÉLIBIEN 1666-1688, VI, 1679, pp. 86-88.

Da una parte il Leonardo di Vasari e dall'altra gli artisti francesi: essi per definirsi accademici, dovranno essere grandi teorici, e solo così potranno finalmente diventare anche loro, alla fine del Seicento, degli uomini illustri a pieno titolo.

Bibliografia

- BAMBACH 2016 = CARMEN C. BAMBACH, *Leonardo, Michelangelo, and Notions on the Unfinished in Art* in *Unfinished: Thoughts Left Visible*, catalogo della mostra, a cura di K. Baum, A. Bayer, S. Wagstaff (New York, The Metropolitan Museum of Art, 18 marzo - 4 settembre 2016), Metropolitan Museum of Art, New York 2016, pp. 31-41.
- BAROCCHI 1967 = PAOLA BAROCCHI, *Commento secolare*, in *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architetti nella redazione del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, Sansoni, Firenze 1967.
- BARONE 2013 = JULIANA BARONE, *Raphaël Trichet Du Fresne's Biography in the Trattato della Pittura*, in *The Lives of Leonardo*, a cura di T. Frangenberg and R. Palmer, Warburg Institute, London, 2013, pp. 61-82.
- BATTAGLIA 2013 = ROBERTA BATTAGLIA, *La Vita torrentiniana di Leonardo*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, a cura di B. Agosti, S. Ginzburg e A. Nova, Marsilio, Venezia 2013, pp. 247-270.
- BOURQUIN 2002 = LAURENT BOURQUIN, *La noblesse dans la France moderne. XVIe-XVIIIe siècles*, Belin éducation, Paris 2002.
- BRACCIOLINI [1440] 2002 = POGGIO BRACCIOLINI, *De Nobilitate*, a cura di D. Canfora, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 2002.
- CHARMOIS 1648 = MARTIN DE CHARMOIS, *Requete au Roy au sujet de «l'Académie des peintres et sculpteurs»*. Une ancienne copie du manuscrit est conservée à l'École nationale supérieure des beaux-arts (ms. 25^l), publiée in J. Lichtenstein, Ch. Michel (éd.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2006, tome I (*Les Conférences au temps d'Henry Testelin. 1648-1681*), vol. I, p. 67 e ss..
- CHARDON 1867-1868 = HENRI CHARDON, *Amateurs d'art et collectionneurs manceau. Les frères Fréart de Chantelou*, in «Bulletin de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts de la Sarthe», Volume 11, III trimestre 1867, pp. 72 e sg.
- CONRART 1681 = VALENTINE CONRART, *Lettres familières de Mr Conrart à Mr Félibien*, Paris 1681.
- CONTI 1992 = ALESSANDRO CONTI, *Osservazioni e appunti sulla "Vita" di Leonardo di Giorgio Vasari*, in *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, a cura di M. Cämmerer, Bruckmann, München 1992, pp. 26-36.
- DAN 1642 = PIERRE DAN, *Le Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, chez Sebastien Cramôisy, Paris 1642.

- DARET 1651 = PIERRE DARET, *Abrégé de la vie de Raphaël Sanzio*, chez l'auteur, Paris 1651.
- DELLA VALLE 1791-1794 = GUGLIELMO DELLA VALLE, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti, scritte da M. Giorgio Vasari, pittore e architetto aretino in questa prima edizione sanese, arricchite più che in tutte l'altre precedenti di Rami di Giunte e di Correzzioni, per opera del P. M. Guglielmo della Valle, minor conventuale, socio delle R.R. Accademie delle Scienze e Belle Arti di Bologna ec.ec.*, Pazzini, Siena 1791-1794.
- DE PILES 1699 = ROGER DE PILES, *Abrégé de la vie des peintres avec des réflexions sur les ouvrages et un Traité du peintre parfait, de la connoissance des dessins & de l'utilité des estampes*, François Muguet, Paris 1699.
- DE PILES [1699] 1715 = ROGER DE PILES, *Abrégé de la vie des peintres avec des réflexions sur les ouvrages et un Traité du peintre parfait, de la connoissance des dessins & de l'utilité des estampes*, Estienne, Paris 1715.
- DU FRESNE 1651 = RAPHAËLE TRICHET DU FRESNE, *Vita di Lionardo da Vinci descritta da Rafaelle Du Fresne*, in *Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci novamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Rafaelle Du Fresne*, Paris 1651.
- DU FRESNE [1651] 2012 = RAPHAËLE TRICHET DU FRESNE, *Trattato della pittura/Traité de la peinture (1651)*, a cura di A. Sconza, Les Belles Lettres, Paris 2012.
- DEZALLIER D'ARGENVILLE 1745-1752 = ANTOINE-JOSEPH DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, 3 vol., De Bure, Paris 1745-1752.
- EICHEL-LOJKINE 2001 = PATRICIA EICHEL-LOJKINE, *Le Siècle des grands hommes. Les recueils de Vies d'hommes illustres avec portraits du XVI^e siècle*, Peeters, Louvain 2001.
- FAGNART 2014 = LAURE FAGNART, *Les copies de la Cène de Léonard de Vinci*, in *Copier et contrefaire à la Renaissance, faux et usage de faux*, sous la direction de P. Mounier et C. Nativel, actes du colloque organisé par R.H.R. et la S.F.D.E.S., 29, 30 et 31 octobre 2009, Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne, Honoré Champion, Paris, 2014, pp. 433-450.
- FAGNART 2020 = LAURE FAGNART, *Léonard de Vinci dans les textes de théorie de l'art publiés en France au XVII^e siècle. Propos choisis* in *Léonard de Vinci et les mots de la peinture en Europe: sources et réception*, atti del convegno, a cura di A. Sconza e M. Guagliano, Firenze en cours de publication.
- FELIBIEN 1666-1688 = ANDRE FELIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Pierre Le Petit, Paris 1666-1688.

- FELIBIEN [1679] 1725 = ANDRE FELIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, De l'Imprimerie de S.A.S., Trévoux 1725.
- FELIBIEN 2007 = ANDRE FELIBIEN, *Entretiens sur les Vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. Livres I et II (1666), a cura di R. Demoris, Les Belles Lettres, Paris 2007.
- FRANK 2019 = LOUIS FRANK, *Introduction. Ombre, terreur et modernité*, in *Giorgio Vasari. Vie de Léonard de Vinci peintre et sculpteur florentin. Extrait des Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes. Editions de 1550 et de 1568*, a cura di L. Frank et S. Tullio Cataldo, Louvre éditions, Paris 2019, pp. 11-24.
- JODOGNE 1996 = PIERRE JODOGNE, *La 'Vita di Leon Battista Alberti' écrite par Raphaël Trichet du Fresne (1651)*, in *Studi di storia della civiltà letteraria francese. Mélanges offerts à Lionello Sozzi*, (Centre d'études franco-italiennes - Universités de Savoie et de Turin, Bibliothèque Franco Simone, 25), Honoré Champion, Paris 1996, pp. 383-419.
- MENU, MOHEN 2006 = MICHEL MENU, JEAN-PIERRE MOHEN, *Au cœur de la Joconde, Léonard de Vinci décodé*, Gallimard, Paris 2006.
- MONVILLE 1730 = ABBE DE MONVILLE, *La vie de Pierre Mignard premier peintre du Roy*, Jean Boudot et Jacques Guérin, Paris 1730.
- PADER 1649 = HILAIRE PADER, *Traicté de la proportion naturelle et artificielle des choses par Jean Pol Lomazzo peintre milanois. Ouvrage necessaire aux peintres, sculpteurs, graveurs, & à tous ceux qui pretendent à la perfection du dessein. Traduit d'italien en françois par Hilaire Pader, tolosain, peintre de l'Altesse du sérénissime prince Maurice de Savoie*, Par Arnaud Colomiez, Tolose 1649.
- PALMER 2013 = RODNEY PALMER, *Leonardo's nonconformist Choices and his legendary death, from Vasari to 1869*, in *The Lives of Leonardo*, a cura di T. Frangeberg e R. Palmer, The Warburg Insitute, London-Turin 2013, pp. 167-186.
- PERRAULT 1696-1700 = CHARLES PERRAULT, *Des hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle, avec leurs portraits au naturel*, Dezailler, Paris 1696-1700.
- SCONZA 2012 = ANNA SCONZA, *L'infortune de Léonard de Vinci*, in *Écrire des Vies. Espagne, France, Italie. XVIe-XVIIIe siècles*, a cura di D. Boillet, M.-M. Fragonnard, H. Tropé, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2012, pp. 181-192.
- TULLIO CATALDO 2021 = STEFANIA TULLIO CATALDO, *Politiques de la réception des Vite de Vasari en France aux XVI^e et XVII^e siècles*, Ginevra, in corso di pubblicazione.

- THUILLIER 1967 = JACQUES THUILLIER, *The birth of the beaux-arts*, in «Art news annual», 33, 1967, pp. 29-37.
- VASARI [1550-1568] 1966-1987 = GIORGIO VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, S.P.E.S., già Sansoni, Firenze 1966-1987.
- VASARI [1568] 1647 = GIORGIO VASARI, *Delle Vite de' più Eccellenti Pittori, Scultori et Architetti di Giorgio Vasari Pittore, & Architetto, Aretino*, in questa nuova edizione diligentemente riviste, ricorrette, accresciute d'alcuni Ritratti, & arricchite di postille nel margine, 3 vol., a cura di C. Manolesi, per gli Eredi Dozza, Bologna 1647.