

## "Lo error di costoro". Leonardo (e Perugino) e la nascita della "maniera moderna" tra Milano e Firenze

Edoardo Villata\*

**Abstract.** *The essay aims to show in parallel the stories of Pietro Perugino and Leonardo: both, in their youth, co-workers of Andrea del Verrocchio, they meet in Florence in 1501. There, Pietro is the most successful and required painter, but the works done by Leonardo during his second Florentine stay open the high renaissance style, and give Perugino to an era that ends suddenly and from which the latter has not the strength to free himself. Exactly as it was described by Vasari.*

**Riassunto.** *Scopo del presente saggio è mostrare in parallelo le vicende di Pietro Perugino e Leonardo, entrambi in gioventù collaboratori di Andrea del Verrocchio, si ritrovano a Firenze nel 1501, dove Pietro è ormai il pittore più richiesto. Le opere esibite da Leonardo durante il secondo soggiorno fiorentino inaugurano la "maniera moderna" e consegnano Perugino a un'epoca che si chiude improvvisamente e da cui quest'ultimo non ha la forza di affrancarsi: esattamente come descritto da Vasari.*

Un valido indicatore dell'evoluzione della fama di Leonardo (1452-1519) presso i suoi contemporanei può sicuramente individuarsi in Pietro Perugino (1448 circa-1523): artista di grande livello e prestigio, pressoché coetaneo del Vinci, ne condivide più di una esperienza e, soprattutto, è possibile controllare la comparazione tra i due pittori in momenti diversi della loro carriera e, in generale, della storia dell'arte italiana.

Entrambi transitano presso la bottega fiorentina di Andrea del Verrocchio: come collaboratore più o meno occasionale Pietro, come allievo a tutti gli effetti Leonardo<sup>1</sup>.

Cominciamo dal registro dei tempi: non sappiamo esattamente quando Leonardo fu accolto come apprendista dal Verrocchio: secondo logica ciò dovrebbe essere avvenuto poco prima o poco dopo il 1465. Di sicuro Leonardo, maestro autonomo almeno dal 1472, è ancora presso il suo maestro, ormai in qualità di collaboratore e non più di garzone, nel 1476.

---

\* Università Cattolica di Milano, [edoardo.villata@unicatt.it](mailto:edoardo.villata@unicatt.it)

<sup>1</sup> Per Leonardo nella bottega di Verrocchio si vedano almeno: J. THIS, *Leonardo da Vinci. The Florentine Years of Leonardo and Verrocchio*, London, Herbert Jenkins, s. d.; D.A. BROWN, *Leonardo da Vinci. Origins of a Genius*, Yale University Press, New Heaven e London 1998 (trad. it. *Leonardo da Vinci. Le origini di un genio*, Milano, Rizzoli, 1999); P.C. MARANI, *Leonardo. Una carriera di pittore*, Milano, Federico Motta Editore, 1999, pp. 11-75; L.J. FEINBERG, *The Young Leonardo. Art and Life in Fifteenth-Century Florence*, Cambridge University Press, New York 2011; C.C. BAMBACH, *Leonardo da Vinci Rediscovered*, Yale University Press, New Heaven e London 2019, I, pp. 81-193; *Verrocchio maestro di Leonardo*, catalogo della mostra di Firenze a cura di Francesco Caglioti e Andrea De Marchi, Venezia, Marsilio, 2019, *passim*; E. VILLATA, *1478. A Year in Leonardo's Career*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, in corso di stampa.



Fig. 1. Pietro Perugino, *San Gerolamo scagiona due condannati innocenti*, 1470-1473 ca. Olio su tavola, cm. 30,6x28,8, Musée du Louvre (Parigi), M.I. 482.



Fig. 2. Leonardo da Vinci, *Studio di testa femminile*, 1470-1472 ca. Punta metallica, penna, acquerello, biacca su carta, mm 281x299. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (Firenze), 428E.

<sup>2</sup> Per l'apprendistato, prima aretino poi fiorentino, del Vannucci, si rimanda a P. SCARPELLINI, *Perugino*, Milano, Electa, 1984, pp. 13-17; ID., *Osservazioni sul Perugino "umbro"*, in L. TEZA (a cura di), *Pietro Vannucci "il Perugino"*, atti del convegno internazionale (Perugia e Città della Pieve, 25-28 ottobre 2000), Perugia, 2004; T. HENRY, *La formazione di Pietro Perugino*, in V. GARIBALDI (a cura di), *Perugino il divin pittore*, catalogo della mostra di Perugia, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004, pp. 73-79; L. VENTURINI, "*Benché si può dire Fiorentino, ch'è allevato qui*": il giovane Perugino a Firenze, in *ibidem*, pp. 29-47.

<sup>3</sup> Pur rappresentando un numero di qualità particolarmente elevata del suo catalogo, mi sono convinto che la piccola Annunciazione del Louvre vada ricondotta, come ritiene ormai la maggioranza della critica, alla mano di Lorenzo di Credi e non a quella di Leonardo (la cui vicinanza poté però costituire sprone per Lorenzo a dare davvero il meglio di sé), come avevo sostenuto in E. VILLATA, *Leonardo*, Milano, 5Continents Editions, 2005, pp. 15-16.

L'iscrizione alla Compagnia di San Luca da parte di Leonardo avviene probabilmente nel 1472, lo stesso anno in cui anche Perugino vi si associa<sup>2</sup>. Circa nello stesso giro d'anni le esperienze dei due pittori paiono assai simili: se la acerba Madonna peruginesca del Courtauld Institute di Londra condivide in certa misura l'impegno para-fiammingo che è anche delle opere giovanili di Leonardo (che possiedono in più una imparagonabile tridimensionalità propriamente scultorea – del resto il Vinci fu anche scultore, Perugino no – : in particolare la *Madonna del garofano* della Alte Pinakothek di Monaco di Baviera, 1473 circa, o il *Ritratto di Ginevra de' Benci* della National Gallery di Washington, 1475-1476), una

circolazione dei medesimi modelli "di bottega" si legge nel *San Gerolamo* che assiste due giovani impiccati ingiustamente [fig. 1], parte di una predella, oggi al Louvre, proveniente sicuramente da una pala destinata al Padre della Chiesa: il volto "quasi che 'n profilo" dell'impiccato di destra è sostanzialmente lo stesso del celebre disegno di testa di *Madonna del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi* (428E) [fig. 2], che poi sarà ancora ripreso, quasi certamente da Lorenzo di Credi, nella *Annunciazione* oggi al Louvre parte della predella della *Madonna di Piazza* nel Duomo di Pistoia (1475 ca. -1486) [fig. 3]<sup>3</sup>. Subito



Fig. 3. Lorenzo di Credi, *Annunciazione*, 1478-85 ca. Tempera su tavola, cm. 16x60. Musée du Louvre, Parigi, 1602.

dopo però le strade dei due pittori sembrano orientarsi su binari sensibilmente, se non radicalmente diversi, sia professionalmente sia stilisticamente: Perugino individua la città umbra e il suo territorio come ideale trampolino di lancio, mentre Leonardo per tutti gli anni settanta sembra non riuscire a imprimere una chiara direzione alla propria carriera, oscillando tra gli estremi di un perfezionismo frustrante e della tendenza a quello che Kenneth Clark chiamava “doing nothing”<sup>4</sup>. Nel 1473 Perugino partecipa, con la tavola raffigurante il *Risanamento della figlia di Giovanni Antonio Petrazio da Rieti*, a quel monumento di cultura prospettica che sono le *Storie di san Bernardino* dipinte per l’omonimo Oratorio di Perugia, e ora conservate nella locale Pinacoteca Nazionale; nello stesso anno, “adì 23 daghossto 1473 dì di sancta Maria della neve”, Leonardo traccia su carta il famoso disegno della Valle dell’Arno (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 8P recto) [Fig. 4].



Fig. 4. Leonardo da Vinci, *Studio di paesaggio*, 1473. Penna e acquerello su carta, mm 194x286. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (Firenze), 8P recto.

<sup>4</sup> “Presumably Leonardo, like other young men with great gifts, spent a large part of his youth in what is known as doing nothing – dressing up, talking, taming horses, learning the lute, learning the flute. Enjoyng the *hors d’oeuvres* of life, till his genius should find its true direction”: K. CLARK, *Leonardo da Vinci. An Account of His Development as an Artist* (1939), ed. a cura di Martin Kemp, London, Pimlico, 1989, p. 59.

In esso, naturalmente, non è da vedere il “primo paesaggio moderno” della storia dell’arte, né da cercare alcuna fumosa “comprensione ideologica”, come a qualche fantasioso iconologo è parso<sup>5</sup>, ma una esercitazione sul “far paesi” di gusto fiammingo (non per niente la parete rocciosa sulla destra, che si rivede pari pari nel *Battesimo di Cristo* di Verrocchio e Leonardo, deriva da quella inventata da Jan van Eyck per le sue versioni delle *Stimmate di san Francesco*), non troppo diverso da quelli stesi da Piero Pollaiuolo, e prima ancora da Alesso Baldovinetti, come sfondo di molti loro dipinti. Ciò che costituisce la vera novità del disegno è semmai che esso ci restituisce il primo tentativo da parte di Leonardo di superare la prospettiva centrale o “liniale”, di cui nello stesso preciso momento Perugino si dichiara invece campione: i margini esterni tendono a incurvarsi, come se vedessimo l’immagine in proiezione su una superficie concava, o come se Leonardo volesse restituire la deformazione ottica che l’occhio umano effettivamente opera; soprattutto l’effetto, ancora embrionale, è quello di uno spazio avvolgente e continuo, nel quale il riguardante è immerso e non anteposto, come nella prospettiva tradizionale.

La strada dell’uno è quella che porta alla immagine per certi versi canonica della *Consegna delle chiavi* nella Cappella Sistina, un cantiere che di fatto sancisce il primato del Perugino sulla scena pittorica italiana (al massimo insidiato da Mantegna, famoso e celebrato ma limitato dalla gabbia dorata della corte mantovana); quella dell’altro, dopo sperimentazioni e incertezze, porterà al superamento della prospettiva tradizionale quale è ormai manifesto nell’incompiuto *San Gerolamo* della Pinacoteca Vaticana e definitivamente compiuto nella Sala delle Asse al Castello Sforzesco di Milano: la strada che porterà alle cupole di Parma di Correggio, di Treviso e Cortemaggiore di Pordenone, alla varallese cappella del Calvario di Gaudenzio Ferrari, alla Sala dei Giganti di Giulio Romano. In altre parole: l’intuizione che il celebre foglio fiorentino lascia appena intravedere è quella che sosterrà una gran parte delle più ardite sperimentazioni cinquecentesche, ma nel momento in cui le cose accadevano, il confronto sarebbe stato semmai tra un pittore che mostrava una dolcezza inusitata, lungi da ogni rigidità, e un collega sicuramente di grandi potenzialità, ma che non aveva sino a quel momento dato prova di sé in lavori particolarmente importanti.

La riprova ci viene dai celebri versi della *Vita e gesta di Federico da Montefeltro duca d’Urbino*, il poema composto intorno al 1487-1488 da Giovanni Santi in cui, al momento di raccontare la visita del duca a Milano nel 1482 (Libro

---

<sup>5</sup> A. NATALI, *Primordi della “maniera moderna”*. Leonardo: dalle stanze del Verrocchio alla partenza per Milano, in P. GALLUZZI (a cura di), *La mente di Leonardo. Nel laboratorio del Genio Universale*, catalogo della mostra, Firenze, Giunti, 2006, pp. 62-79, particolarmente pp. 74-76. Il migliore inquadramento critico del disegno datato 1473 è sicuramente quello di L. BELLOSI, *The landscape ‘alla fiamminga’*, in *Italy and Low Countries-Artistic relations. The fifteenth century*, Proceedings of the symposium (Utrecht, 14 marzo 1994), Firenze, Centro Di, 1999, pp. 97-108, particolarmente le pp. 102-103.

XXII, cap. XCI, vv. 373-378), ne vengono rievocate le tappe a Firenze, Ferrara e Mantova, inserendo una digressione sull’eccellenza della pittura:

Due giovin par d’etate e par d’amori [viene il sospetto, anche per ragioni di rima,  
che si debba leggere “onore”]  
Leonardo da Vinci e ‘l perusino  
Pier della Pieve, ch’è un divin pittore,  
el Ghirlandaio, el giovin Philipino,  
Sandro di Botticello, e ‘l cortonese  
Luca, de ingegno e spirto pellegrino<sup>6</sup>.

Come si vede, l’elenco non è tanto, come è stato detto, di pittori fiorentini più o meno legati alla bottega verrocchiesca, ma (con le assenze di Cosimo Rosselli e di Bartolomeo Della Gatta, e l’inclusione di un Filippino ancora indicato quale “giovine”), dei pittori della Cappella Sistina, cui si aggiunge Leonardo forse in quanto, proprio dal 1482, di stanza, in veste più o meno ufficiale, a Milano. Ma si deve notare che, nonostante i due pittori siano appaiati, solo Perugino, dei due, è “divin pittore”.

In un certo senso la distanza tra i due è destinata ad approfondirsi ancora negli anni successivi: tralasciando la prima versione della *Vergine delle rocce*, che, quale che sia la sua vicenda, influì pochissimo sulle sorti della pittura milanese, l’unica opera di pittura “pubblica” che Leonardo realizzò in circa quindici anni – prima del *Cenacolo*, terminato nella seconda metà del 1497 – fu la *Vergine delle rocce* oggi a Londra, databile al 1489.

Al contrario Perugino diventa il pittore più alla moda di Firenze, alternando prestigiose commissioni private a importanti opere pubbliche (dal *Cenacolo* di Foligno alla *Crocifissione* in Santa Maria Maddalena de’ Pazzi, dalla *Visione di san Bernardo* per questa stessa chiesa – oggi all’Alte Pinakothek di Monaco – al *Compianto per Santa Chiara*, tra i suoi massimi capolavori) ma ottenendo anche non minori incarichi a Perugia, Fano, Assisi, Cremona, o da committenti quali Giuliano Della Rovere.

Un nuovo, indiretto scambio tra i due pittori avviene, con ogni probabilità, nel 1496. L’8 giugno di quell’anno Ludovico il Moro scrive all’arcivescovo di Milano, Guidantonio Arcimboldi che si trova in quel momento a Venezia:

El pinctore quale pingeva li camerini nostri hogi ha facto certo scandalo per el quale si è absentato, et havendo noi adesso pensare ad altro pinctore per fornire l’opera, et satisfare a quello de che si servivamo cum l’opera de questo chi è absentato, intendendo che Magistro Pietro perusino si trova li, ce è parso darvi cura de parlarli, et intendere da luy se ‘l vole venire ad servire, cum dirli che venendo li

---

<sup>6</sup> G. SANTI, *La vita e le gesta di Federigo da Montefeltro duca d’Urbino*, a cura di Luigi Michelini Tocci, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1985, p. 674. V. anche R. SCRIVANO, *La “Cronaca rimata” di Giovanni Santi*, in R. VARESE (a cura di), *Giovanni Santi*, atti del convegno internazionale (Urbino 17-19 marzo 1995), Milano, Electa, 1999, pp. 24-36.

faremo condicione tale ch'el si poterà bene accontentare. Ma in questo bisognerà advertire ch' el non si trovasse obligato a quella Illustrissima Signoria, per che in tale caso non intendemo farne parola, anzi se 'l fosse qui lo vorriamo remandare li; et però risguardareti a questo, et parlando ad epso Magistro ce avisareti de quello ch' el ve responderà, et se 'l vi parerà se possa sperare de haverlo<sup>7</sup>.

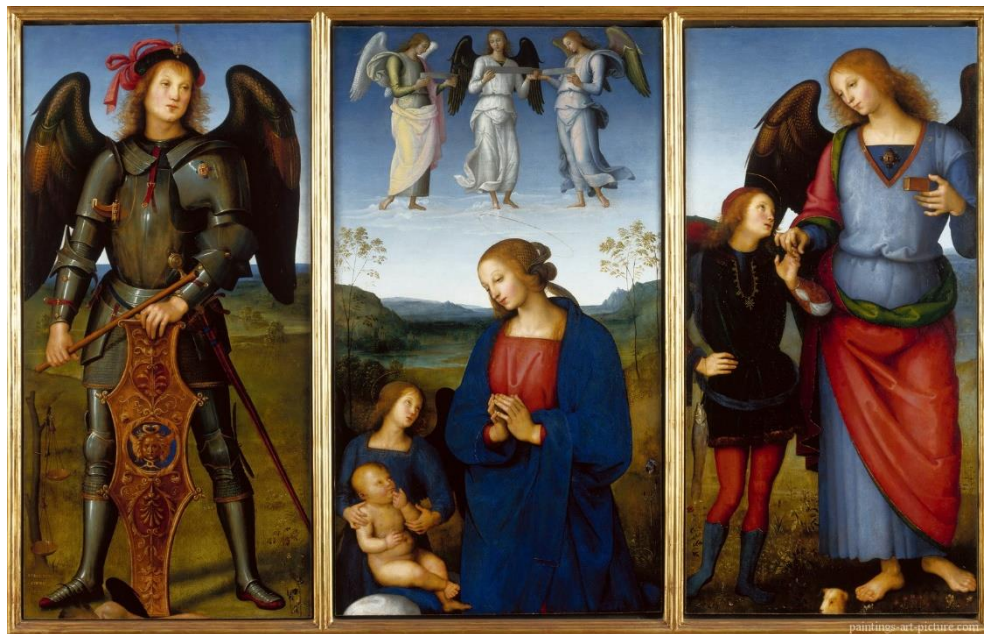
Anche se non viene esplicitamente nominato il pittore che “ha facto certo scandalo”, si ritiene di solito che si tratti di Leonardo. Dopo la terribile disillusione del dono a Ercole d'Este del bronzo destinato alla fusione del monumento a Francesco Sforza, solo parzialmente controbilanciato dalla commissione del *Cenacolo* (non sappiamo esattamente quando iniziato, sicuramente portato a termine nella seconda metà del 1497: all'altezza del giugno 1496 ne era dunque in corso l'esecuzione) e dei non meglio precisati “camerini” nel castello, quasi certamente quello di Milano. Che in quel momento stesse maturando una certa tensione tra Leonardo e il suo mecenate lo dimostra un abbozzo di lettera del maestro, confluita nel Codice Atlantico (f. 867 recto; ma già in un frammento della stessa raccolta, f. 914 recto, della fine del 1494 o inizio del 1495, si rivolgeva al Moro in termini piuttosto amari): «Assai mi rincresce che l'aver a guadagnare el vitto m'abbi a interrompere il seguitare l'opera che già vostra Signoria mi commise»<sup>8</sup>.

L'operazione non andò a buon fine: come è lo stesso Arcimboldi a riferire al Moro il successivo 13 giugno, “credo che questa Signoria l'haveria concesso alla Excellentia Vostra etiam ch'el fosse dicto ch'el aveva tolto ad fare alcuna opera de questa Signoria; ma lo Illustrissimo principe [il Doge] dixè ch'el non era in questa terra, et per questo non sapevano como poterlo havere: perché erano sei mesi ch'el se ne partisse, né sapevano dove el fosse andato”<sup>9</sup>. Tuttavia l'impressione che si ricava dalla lettura della prima missiva inviata dallo Sforza è che, se Perugino fosse stato disponibile, sarebbe stato considerato non un rincalzo per quanto “di lusso”, ma come un avvicendamento sul non menzionato pittore che aveva dato “scandalo” addirittura migliorativo. Che il Moro desiderasse molto avvicinare il Perugino lo dimostra del resto il fatto che proprio nello stesso anno, ma siamo ormai al 10 ottobre, il lignamaro fiorentino Jacopo d'Antonio scrive a “frater Jerolamo” alla Certosa di Pavia, in risposta a una missiva ricevuta, dicendo che se avesse ricevuto il denaro, avrebbe anche già preparato le tavole destinate a essere dipinte per la Certosa da Perugino e da Filippino Lippi; tre anni dopo, il 1° maggio 1499, Bartolomeo Calco, segretario ducale, firma una lettera della cancelleria sforzesca indirizzata all'ambasciatore milanese a Firenze, Taddeo Vimercati, affinché solleciti i due pittori a consegnare le opere loro affidate (ciò che avverrà solo per lo splendido polittico peruginesco, oggi diviso tra la Certosa stessa e la National

<sup>7</sup> E. VILLATA (a cura di), *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, Milano, Ente Raccolta Vinciana 1999, pp. 93-94.

<sup>8</sup> E. VILLATA, *La biblioteca, il tempo e gli amici di Leonardo*, catalogo della mostra di Milano, Novara, De Agostini, 2009, pp. 86-89.

<sup>9</sup> *Leonardo da Vinci. I documenti*, op. cit., 1999, p. 95.



Figg. 5-7. Pietro Perugino, *Adorazione del Bambino e santi Michele e Raffaele* (registro inferiore di un polittico), 1496-1499 ca.. Olio su tavola, cm. 113x64 (centrale), 113x56 (laterali), The National Gallery of Art (Londra), nn. 288-290.

Gallery di Londra [figg. 5-7)]<sup>10</sup>. La comparsa della segreteria ducale non stupisce, dato che di fatto la Certosa pavese era un cantiere posto sotto la più o meno diretta sorveglianza di Ludovico il Moro: il quale del resto, forse ancora nella speranza di rimpiazzare Leonardo, aveva effettuato sondaggi col Perugino, a Firenze, anche nel 1497, per ben due volte, il 28 marzo e il 9 novembre<sup>11</sup>. Vale la pena di ricordare che in questi mesi Leonardo stava terminando il *Cenacolo* [fig. 8] (anzi, nel novembre forse aveva concluso i lavori), e fin da giugno il Moro stava pensando di affidargli anche la parete opposta, dove avrebbe dovuto sostituire con una sua opera la *Crocifissione* affrescata da Giovanni Donato da Montorfano, che pure risaliva solo al 1495<sup>12</sup>.

Oggi non abbiamo dubbi nel riconoscere nell'evidenza ottica implacabile ma non descrittivamente catalografica, nella varietà di espressioni e di tipi umani sempre però ricondotti a una elettissima idealizzazione classicheggiante, nell'uso estremamente libero e sicuro, e infine nella irrefrenabile crescita dimensionale

<sup>10</sup> Per questa vicenda v. P.C. MARANI *I documenti del 1496 e 1499 per le commissioni al Lippi e al Perugino*, in B. FABIAN (a cura di), *Perugino, Lippi e la Bottega di San Marco alla Certosa di Pavia, 1495-1511*, catalogo della mostra di Milano, Firenze, Cantini, 1986, pp. 33-35.

<sup>11</sup> L. BELTRAMI, *Documenti e memorie su la vita e le opere di Leonardo da Vinci in ordine cronologico*, Milano, Allegrretti, 1919, pp. 42, 47; F. CANUTI, *Il Perugino*, Siena 1931, II, pp. 292.

<sup>12</sup> *Leonardo da Vinci. I documenti*, op. cit. 1999, pp. 101-103; v. anche A. BALLARIN, *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento*. Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio, Verona, Aurora, 2010, I, pp. 595-596.



Fig. 8. Leonardo da Vinci, *Ultima Cena*, 1493-1497 ca, Tempera e olio su muro, cm. 460x880. Milano, Convento di Santa Maria delle Grazie, Refettorio.



Fig. 9. Leonardo da Vinci, *la Belle Ferronnière*, ca. 1488-1489. Olio su tavola, cm. 62x44. Musée du Louvre (Parigi), n. 778.

della parete delle *Grazie* il punto di partenza del Cinquecento e della “maniera moderna”. Ma di certo tale cesura dovette apparire molto meno netta non appena l’opera fu pubblicata, anche se la sua fama si espanse piuttosto rapidamente. Del resto, come già abbiamo detto, il percorso di Leonardo a Milano fu molto meno prolifico e più “privatistico” di quello del Perugino. Così possiamo leggere gli esperimenti sulla tridimensionalità in pittura lungo gli anni Ottanta dalla ancora molto “quattrocentesca” *Dama con l’ermellino* al ben più maturo dominio dello spazio nel *Ritratto di musico* e nella *Belle Ferronnière* [fig. 9], che anche esibisce una più composta ma non meno rigorosa capacità di suggerire il movimento del corpo e dell’animo come fatto esteso nel tempo e nello spazio. Anche la capacità di misurarsi con l’anatomia umana giunge verso la fine degli anni Ottanta a risultati, come il *San Gerolamo* della





Fig. 10. Leonardo da Vinci, *Vergine delle rocce*, 1489. Olio su tavola, cm. 189,5x120. The National Gallery of Art (Londra), n. 1093.

Pinacoteca Vaticana e il già citato *Musico*, che mettono a frutto gli studi anatomici condotti sullo scheletro umano e animale (entro l'inverno 1489) e il confronto, sui temi della crescita dimensionale e dell'illusionismo prospettico, dell'endiadi Bramante-Bramantino<sup>13</sup>. Solo la seconda *Vergine delle rocce* [fig. 10] aveva però costituito un risultato pubblico, che infatti si pone come punto ineludibile di “modernità” per i pittori lombardi, che ne interpretano chi la delicatezza emotiva (Boltraffio), chi la nuova monumentalità (Bramantino); ma lo stesso Leonardo, indubbiamente, trasse molto in termini di attenzione alla realtà fenomenica e di uso del colore, dai pittori lombardi, Foppa in primis.

Quando Leonardo giunge a Firenze, nella primavera del 1501, la sua fama è ormai consolidata, passando anche per uno dei “salotti” (il termine è volutamente anacronistico) in grado di fare e disfare il credito di un artista dell'epoca, quale la corte di Isabella d'Este, che se nel 1497 aveva commissionato una elaborata alle-

goria a Perugino per il proprio studiolo, in un mese di permanenza di Leonardo a Mantova nell'inverno 1499-1500, non perde occasione per farsi ritrarre dal Vinci in un cartone che, come è noto, non verrà mai tradotto in dipinto (a onta di qualche rumoreggiamento giornalistico su presunti “ritrovamenti” su cui è meglio sorvolare).

Non ripeto le ragioni, che ho già in una precedente occasione esplorato, che inducono a capovolgere la consueta successione tra le due versioni approntate da Leonardo del tema della *Madonna Metterza*, e a ritenere che il pittore abbia elaborato prima quella che poi condurrà al dipinto del Louvre [fig. 11], e che si trova già descritta, come unica cosa da lui fatta a Firenze, da fra Angelo Gavasseti

<sup>13</sup> Parlo di endiadi in quanto ritengo Bramante il vero e proprio inventore di un uso eminentemente illusivo e scenografico della prospettiva, mentre il “figurista”, in una sorta di anticipazione del modus operandi dei grandi decoratori settecenteschi, è piuttosto da riconoscere, anche nelle opere “bramantesche” per eccellenza come l'*Argo* del Castello Sforzesco o gli *Uomini d'arme* già nella casa di Gasparo Visconti e ora in Brera, a Bartolomeo Suardi detto Bramantino. Inutile dire che per ora non vedo alcun motivo intellettualmente e filologicamente valido di recedere dalle “imbarazzanti” (come ha definito il mio libro un non specialista in estemporanea e poco felice trasferta bramantiniana) conclusioni cui sono giunto in E. VILLATA, *Tristezza della resurrezione. Bramantino negli anni di Ludovico il Moro*, Milano, Ennerre editore, 2012.



Fig. 11. Leonardo da Vinci, *Sant'Anna, la Madonna, Gesù Bambino e un agnello*, 1501-1515 ca. Olio su tavola, cm. 168,4x113. Musée du Louvre (Parigi), n. 776.

da Novellara a Isabella d'Este il 3 aprile 1501<sup>14</sup>. Va però riconosciuto un altro fatto essenziale: contrariamente a quanto spesso ripetuto, anche recentemente, e anche da chi scrive, è molto probabile che il re di Francia Luigi XII non abbia svolto alcun ruolo, né di committente né di oggetto di dono diplomatico da parte della Repubblica fiorentina, nella genesi di quest'opera<sup>15</sup>.

Va invece presa molto sul serio l'affermazione di Giorgio Vasari nella edizione giuntina delle *Vite*, 1568:

Ritornò a Firenze, dove trovò che i frati de' Servi avevano allogato a Filippino l'opere della tavola dello altar maggiore della Nunziata; per il che fu detto da Lionardo che volentieri avrebbe fatto una simil cosa. Onde Filippino inteso ciò, come gentil persona ch'egli era, se ne tolse giù, et i frati perché Lionardo la dipignesse se lo tolsero in casa, facendo le spese a lui et tutta la sua famiglia. Et così li tenne in pratica lungo tempo, né mai cominciò nulla. Finalmente<sup>16</sup> fece un cartone den-

<sup>14</sup> E. VILLATA, *Da Bernardino de Conti a Leonardo. Piccole note sulla moda leonardesca nella Milano francese* in F. ELSIG e M. NATALE (a cura di), *Le Commanditaires Françaises dans le Duché de Milan /1499-1525*, atti del convegno di Ginevra, Roma, Viella, 2013, pp. 127-143.

<sup>15</sup> Il primo studioso moderno a prospettare l'ipotesi di una committenza volta a celebrare la regina, Anna di Bretagna, riprendendo un'affermazione dell'erudito lombardo seicentesco Sebastiano Resta, è stato J. WASSERMAN, "The Dating and Patronage of Leonardo's Burlington House Cartoon," *Art Bulletin*, LIII, 1971, pp. 312-325; il più recente, e con modalità abbastanza estreme, oltre a L. SYSON, scheda n. 86 in IDEM (a cura di), *Leonardo da Vinci Painter at the Court of Milan*, catalogo della mostra, London, The National Gallery, 2011, pp. 288-291, è M. VERSIERO, *Il dono della libertà e l'ambizione dei tiranni. L'arte della politica nel pensiero di Leonardo da Vinci*, Napoli, Istituto Italiano di Studi Filosofici, 2012, pp. 286-299, libro di notevole ampiezza di informazione e non privo di spunti interessanti, anche se sovrainterpretazioni e forzature vi sono molto frequenti. La mia ipotesi che le due invenzioni "gemelle" volessero celebrare la Repubblica fiorentina e insieme il suo principale alleato Luigi XII, espressa nel 2005 (*Leonardo*, 2005, op. cit., pp. 32-33) è stata seguita da R. BATTAGLIA, *Leonardo e i leonardeschi*, Milano, Il Sole24Ore Cultura, 2007, p. 107; G.C.F. VILLA, *Leonardo pittore. L'opera completa*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011, p. 168; oggi mi pare essa stessa insufficiente, per le ragioni che ho già avuto modo di esporre (E. VILLATA, *La Sant'Anna di Leonardo tra documenti, iconografia e stile*, in "Iconographica. Studies in the History of Images", XIV, 2015, pp. 153-167) e che ripercorrerò tra breve. Un buon punto della situazione è offerto da V. DELIEUVIN, *Une Sainte Anne, mais pour qui?*, in IDEM (a cura di), *La Sainte Anne l'ultime chef d'oeuvre de Léonard de Vinci*, catalogo della mostra di Parigi, Paris e Milano, Réunion des Musées Nationaux-Officina Libraria, 2012, pp. 213-217.

<sup>16</sup> Nella precedente edizione torrentiniana, del 1550, Vasari aveva scritto "in questo mezzo fece un cartone": la modifica testuale serve proprio a legare il "cartone" con la commissione dell'altar maggiore dell'Annunziata, eliminando ogni ambiguità veicolata dal testo primitivo e che, come vedremo, aveva una sua precisa ragione d'essere.

trovi una Nostra Donna et una s. Anna con un Christo, la quale non pure fece maravigliare tutti gl'artefici, ma finita ch'ella fu, nella stanza durarono due giorni d'andare a vederla gl'huomini e le donne, i giovani e i vecchi, come si va a le feste solenni, per veder le maraviglie di Lionardo, che fecero stupire tutto quel popolo.

Effettivamente Filippino nel settembre 1503 ricontrattò l'allogazione dell'altar maggiore, e nel contratto si specifica che il priore fra Zaccaria di Lorenzo da Firenze “Già più tempo alochò a Filippo di Filippo Lippi dipintore una tavola grande per porre nella chiesa di Santa Maria de' Servi”, una grande pala double face che dovrà raffigurare su una faccia la *Deposizione di Cristo dalla croce* e sull'altra un soggetto che non viene specificato in quanto ancora non precisamente definito<sup>17</sup>. Filippino aveva quindi già ricevuto l'incarico ma, per qualche ragione, lo aveva lasciato cadere, e questo è un dato che ben collima col racconto di Vasari, come lo è il fatto che la riallogazione avvenga solo dopo che Leonardo è ormai proiettato su una ben più ambiziosa e ancora più ufficiale impresa, quale la *Battaglia di Anghiari* (il successivo 24 ottobre riceverà le chiavi della “sala del papa” per iniziare a lavorare al relativo cartone). Tuttavia qualcosa ancora non quadra. Non tanto la discrepanza di dimensioni (la *Pala dell'Annunziata*, poi terminata da Perugino, misura cm. 330x224), in quanto il “cartone” di Londra (in realtà semplicemente un disegno a grandezza naturale) può benissimo riferirsi soltanto alla parte centrale di una composizione che avrebbe dovuto essere più grande<sup>18</sup>; quanto il fatto che fra Zaccaria e Filippino, ancora nel 1503, non avessero deciso cosa avrebbe dovuto raffigurare il verso della tavola, rendendo improbabile che due anni prima invece Leonardo già sapesse cosa andava raffigurato sulla tavola.

C'è però un'altra commissione filippinesca che presenta tratti singolarmente molto simili, al limite della sovrapponibilità, e che potrebbe aver facilmente indotto in errore Vasari.

Dal 1498 al 1502 Baccio d'Agnolo, lo stesso carpentiere cui era stata commissionata la cornice della pala per l'altar maggiore della Santissima Annunziata, riceve pagamenti dal governo repubblicano per un analogo lavoro destinato alla Sala del Consiglio Maggiore di Palazzo Vecchio. La pala che tale cornice avrebbe dovuto contenere viene commissionata a Filippino Lippi, che il 17 giugno 1503 riceve dal Comune di Firenze un acconto di 205 lire<sup>19</sup>. Tuttavia Filippino non ne fece nulla, come ricorda anche Vasari, e diverso tempo dopo la sua morte l'opera fu riallogata, nel 1510, a Fra Bartolomeo. Ed è qui che possiamo calare l'asso vincente: la pala di Fra Bartolomeo inscena una accollita di santi intorno a un gruppo di *Sant'Anna con la Madonna, il Bambino e san Giovannino*, Pare quindi del tutto probabile, arriverei a dire certo, che l'unico errore di Vasari

---

<sup>17</sup> P. ZAMBRANO e J.K. NELSON, *Filippino Lippi*, Milano, Electa, 2004, pp. 623-624.

<sup>18</sup> Quanto al dipinto del Louvre, non è che una versione pittorica che parecchi anni dopo Leonardo realizza a partire dal disegno elaborato entro i primi di aprile del 1501.

<sup>19</sup> A. SCHARF, *Filippino Lippi*, Wien, Anton Schroll, 1935, docc. XXV, XXVI.



Fig. 12. Leonardo da Vinci, *Sant'Anna, la Madonna, Gesù Bambino e san Giovanni*, gessetto nero e biacca su carta, cm. 141,5x104. The National Gallery of Art (Londra), n. 6337.



Fig. 13. Baccio della Porta detto Fra' Bartolomeo, *Sant'Anna, la Madonna col Bambino e san Giovanni e altri santi (Pala della Signoria)*, 1510-1512. Tempera su tavola, cm. 465x308. Museo di San Marco (Firenze), inv. 1890 n. 1574.

sia consistito nel riferire la commissione deposta da Filippino a favore di Leonardo alla pala della Santissima Annunziata invece che alla pala civica per l'altare del Maggior Consiglio: un errore ancora liminale nell'edizione del 1550, e sancito definitivamente nella successiva del 1568. Del resto è evidente il significato politico e filorepubblicano dell'iconografia, con i santi patroni Giovanni e Anna (tale in quanto nel giorno a lei dedicato, 26 giugno 1343, venne cacciato il tiranno Gualtieri di Brienne duca d'Atene e instaurata la Repubblica). Ed ecco quindi la ragione, tutta politica, della processione durata due giorni della cittadinanza fiorentina a vedere il cartone appena uscito dalle mani di Leonardo (non si può escludere che quella di Vasari sia una confusione non del tutto innocente: la Santissima Annunziata era un luogo molto più neutro della Sala del Maggior Consiglio agli occhi di un cortigiano del duca Cosimo I). Ne consegue una importante conseguenza: il cartone di Londra [fig. 12] ci mostra solo il gruppo centrale di una composizione che avrebbe dovuto presentarsi molto più ampia: difficile dire se già Leonardo pensasse a una inquadratura architettonica, come poi farà Fra Bartolomeo nella sua opera, incompiuta, oggi al Museo di San Marco (riprendendo uno spunto già messo a punto da Raffaello nella pala Pitti) [fig. 13]<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> S. PADOVANI, scheda n. 21 in EADEM (a cura di), *Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco*, catalogo della mostra di Firenze, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 99-103.

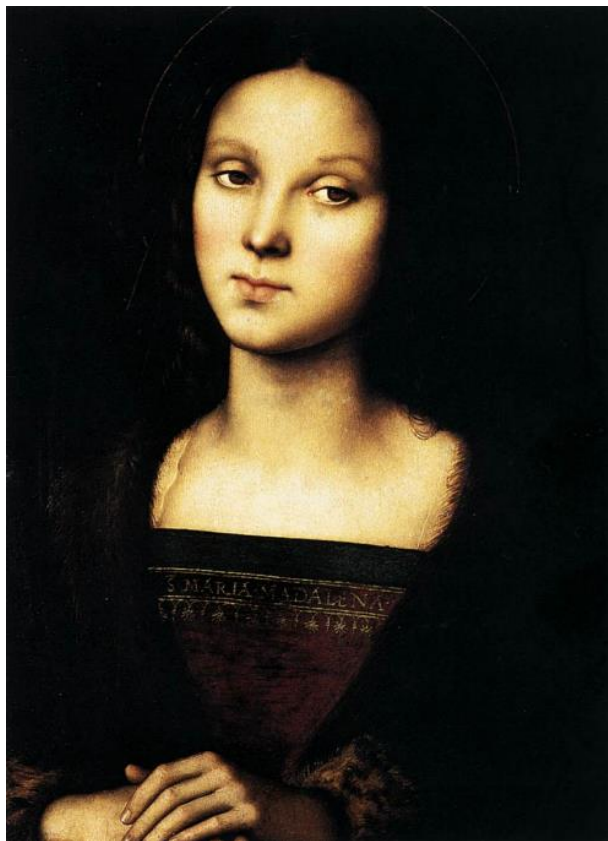


Fig. 14. Pietro Perugino, *Maddalena*, 1500-1505 ca.,  
Tempera su tavola, cm. 47,2x34,3. Galleria Palatina  
(Firenze), n. 42.

Ottenuta questa acquisizione vinciana, torniamo al rapporto tra Leonardo e Perugino. L’episodio di Filippino che rinuncia alla commissione a favore di Leonardo (salvo rientrarne – inutilmente – in possesso quando Leonardo è proiettato nell’ancor più ambiziosa impresa della *Battaglia di Anghiari*) è una bella dimostrazione di amicizia ma anche un segnale del prestigio che ormai circonda Leonardo allorché si ripresenta, dopo quasi un ventennio di assenza, sulla scena fiorentina: prestigio che non scema nell’anno e mezzo successivo, quando il Vinci è al servizio di Cesare Borgia prima di rientrare a Firenze nel 1503. Che le idee di Leonardo smuovano l’ambiente fiorentino lo dimostra anche Michelangelo, che nella *Madonna di Bruges* (1502) gli tributa un vero omaggio, curioso in un artista che diventerà il suo rivale per eccellenza. Anche Perugino si affretta a rimodernare in senso leonardesco il proprio bagaglio nella splendida *Maddalena* di Palazzo Pitti [fig. 14], che non a caso porta una antica attribuzione a

Leonardo; ma curiosamente, nel suo caso, si tratta piuttosto del Leonardo milanese, come dimostrano il fondo scuro e l'aria dolcemente malinconica dell'espressione. Tuttavia l'exploit della *Battaglia di Anghiari*, e la parallela crescita di Michelangelo e del suo ex protetto Raffaello cambiano radicalmente lo scenario, e Pietro non riuscirà a reggere il confronto, nonostante i tentativi di ammodernamento denunciati dalla *Madonna* del Museo di Nancy, che riprende il tema compositivo della *Vergine delle rocce*. In questo affanno si legge la perdita della presa sulla realtà fiorentina, pienamente dimostrata dal deludente completamento, proprio, della pala per la Santissima Annunziata, lasciata incompiuta da Filippino alla morte nel 1504. La *Deposizione* viene come illanguidita, e la troppo vista *Assunzione della Vergine* dell'altra faccia testimonia come Perugino non avesse compreso come le invenzioni di Filippino della Cappella Strozzi in Santa Maria Novella rappresentassero l'estremo tentativo della maniera quattrocentesca di trascendersi, ciò che avviene definitivamente solo con le due *Battaglie* di Leonardo e Michelangelo: che rappresentano però uno spartiacque oltre il quale tutto quanto rimasto al di qua apparve improvvisamente superato, letteralmente dall'oggi al domani. Anche in questo caso è Vasari ad aver meglio di tutti illustrato una simile, decisiva congiuntura storica. Sia nella *Vita* del Perugino (significativamente posta in chiusura della Seconda Parte), proprio raccontando la tiepida accoglienza del completamento della pala filippinesca, sia soprattutto nel meraviglioso Proemio della Terza Parte delle *Vite*.

Così nella *Vita* del Perugino:

Dicesi che quando detta opera si scoperse poi fu da tutti i nuovi artefici assai biasmata. Erasi Pietro servito di quelle figure ch'altre volte era usato metter in opera, dove tentandolo gli amici suoi dicevano che affaticato non s'era e che aveva tralasciato il buon modo dell'operare, e per avarizia e per non perder tempo era incorso in tale errore. A i quali Pietro rispondeva: "Io ho messo in opera le figure altre volte lodate da loro. E songli infinitamente piaciute; se or agli dispiacciono e non le lodano, che ne posso io?"<sup>21</sup>.

E nel *Proemio*:

[I grandi quattrocentisti] per sforzarsi cercavano fare l'impossibile dell'arte con le fatiche e massime ne gli scorti e nelle vedute spiacevoli che, sì come erano a loro dure a condurle, così erano aspre e difficili a gli occhi di chi le guardava. Et ancora che la maggior parte fussino ben disegnate e senza errori, vi mancava pure uno spirito di prontezza che non ci si vede mai, et una dolcezza ne' colori unita, che la cominciò a usare nelle cose sue il Francia Bolognese e Pietro Perugino. Et i popoli

---

<sup>21</sup> G. VASARI, *Le Vite nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, III, Firenze, Studio per le Edizioni Scelte, 1974.

nel vederla corsero come matti a questa bellezza nuova e più viva, parendo loro assolutamente che e' non si potesse già mai far meglio<sup>22</sup>.

Quindi, andando a capo in un testo molto compatto, a sottolineare uno scarto concettualmente significativo:

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 contraffare sottilissimamente tutte le minuzie della natura così appunto come elle sono, con buona regola, migliore ordine, retta misura, disegno perfetto e grazia divina, abbondantissimo di copie e profondissimo di arte, dette veramente alle sue figure il moto et il fiato<sup>23</sup>.



Fig. 15. Pietro Perugino, *Ritratto di Francesco Delle Opere*, 1494. Olio su tavola, cm. 52x44. Galleria degli Uffizi (Firenze), inv. 1890 n. 1700.

Anche le disavventure del Perugino con Isabella d'Este rappresentano un'altra inequivocabile conferma del repentino tramonto della fama di Perugino, anche di fronte a Leonardo che continua invece a essere corteggiatissimo dalla marchesa di Mantova<sup>24</sup>.

E dire che è Leonardo stesso a guardare con grande rispetto al modello del Perugino: la scelta di porre Lisa del Giocondo in un aperto paesaggio invece che sullo sfondo scuro di tutti i ritratti milanesi, al di là delle profonde modifiche cui il Vinci sottopone il suo dipinto nel corso del tempo (e soprattutto, credo, tra 1513 e 1515) penso che sia profondamente debitrice a un modello elevato come il *Francesco Delle Opere* (Uffizi) dipinto a

---

<sup>22</sup> Sicuramente è un banale errore l'interpretazione di E. POMMIER, *L'Invention de l'art dans l'Italie de la Renaissance*, Paris 2006 (trad. it., *L'invenzione dell'arte nell'Italia del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2007, p. 212: «moltissime persone intraprendevano dei viaggi pur di vederle»). Naturalmente Vasari non intende dire questo, ma che dappertutto erano richieste le opere di Perugino o almeno informate al suo stile, il che è un fatto storicamente indiscutibile (lo aveva già brevemente ma perfettamente individuato F. ZERI, *La percezione visiva dell'Italia e degli Italiani* [1976], Torino, Einaudi, 1989, p. 12).

<sup>23</sup> *Ibidem*, vol. VI, 1976, p. Forse questa è la migliore definizione sintetica che sia mai stata data dell'arte di Leonardo.

<sup>24</sup> Questo momento storico è magistralmente evocato da G. ROMANO, *Verso la "maniera moderna": da Mantegna a Raffaello*, in *Storia dell'arte italiana*, VI, *Cinquecento e Seicento*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 5-83. Per Leonardo e Isabella d'Este v. ora J. AMES-LEWIS, *Isabella and Leonardo. The Artistic Relationship between Isabella d'Este and Leonardo da Vinci, 1500-06*, New Heaven e London, Yale University Press, 2012.

Venezia da Perugino nel 1494 [fig. 15], vero capolavoro della ritrattistica italiana di estremo Quattrocento. Come sempre Leonardo è più umile e più intelligente dei suoi esegeti, e non si fa scrupoli a guardare con rispetto e vigile curiosità alle opere del passato e dei suoi colleghi, sia a Milano sia a Firenze, recependo suggerimenti destinati a essere interiorizzati e totalmente reinventati da Foppa come da Perugino, da Bramantino come da Michelangelo.