

Tracce leonardiane nei trattati di pittura iberici dei secoli XVI e XVII: da Francisco de Holanda a Jusepe Martínez

Leonardo's traces in the Iberian painting treatises of the 16th and 17th centuries: from Francisco de Holanda to Jusepe Martínez

XOSÉ ANTONIO NEIRA CRUZ
neira.cruz@usc.es / Universidad de Santiago de Compostela

RIASSUNTO: La dispersione dei manoscritti di Leonardo da Vinci, cominciata dopo la scomparsa del suo discepolo Francesco Melzi, ha avuto come conseguenze sia la perdita di una parte dell'importante insieme, sia la sua trasformazione e rimescolamento, dall'intervento, tra altri, dello scultore Pompeo Leoni, responsabile dell'arrivo di parti dei manoscritti in Spagna. La circolazione di questi testi ha permesso la diffusione di parte del pensiero leonardiano tra gli artisti ed esperti in arte iberici, come testimoniano i primi autori di trattati di pittura in Spagna e Portogallo. I collegamenti culturali tra la Spagna e l'Italia spiegano l'importanza delle tracce leonardiane nei trattati di pittura iberici dei XVI e XVII secoli.

Parole chiave: Leonardo da Vinci; *Trattato della Pittura*; Trattati di pittura iberici; Autori spagnoli e portoghesi dei secoli XVI e XVII

Abstract: The dispersion of Leonardo da Vinci's manuscripts, which began after the death of his disciple Francesco Melzi, had as consequences the loss of a part of the important whole, and its transformation and reshuffling, from the intervention, among others, of the sculptor Pompeo Leoni, responsible for the arrival of parts of the manuscripts in Spain. The circulation of these texts allowed the diffusion of part of Leonardo's thought among Iberian artists and experts in art, having this reflected in the work of the first authors of painting treatises in Spain and Portugal. Clearly the cultural connections between Spain and Italy explain the importance of Leonardo's traces in the Iberian painting treatises of the 16th and 17th centuries.

Keywords: Leonardo da Vinci; *Trattato della Pittura*; *Iberian painting treatises*; 16th and 17th centuries' Spanish and Portuguese writers

1. LA DISPERSIONE DEI MANOSCRITTI DI LEONARDO DA VINCI. Nove giorni prima della morte di Leonardo da Vinci, avvenuta nel castello di Cloux il 2 maggio 1519, l'artista fa il suo testamento nella chiesa di S. Dionigi in Amboise, disponendo il destino delle sue proprietà, tranne i dipinti, venduti in precedenza al re Francesco I di Francia oppure riportati a Milano da Salai, uno dei suoi discepoli. L'eredità descritta in questo documento era, quindi, costituita da beni immobili e liquidi, i quali furono donati ai suoi fratelli di padre, a Battista de Vilanis, il suo servente milanese, a Maturina, la sua cuoca, e al suddetto Salai. L'altro discepolo del maestro, suo vero erede spirituale, se non quasi figlio d'adozione, Francesco Melzi, in pratica esecutore del testamento, ricevé "per remuneratione de' servitii ad epso gratia lui facti per il passato, tutti et ciaschaduno li libri che el dicto Testatore ha de presente, et altri Instrumenti et Portracti circa l'arte sua et industria de Pictori" (Marani, 2005, p. 156). Questa collezione documentale era composta dalla biblioteca personale del pittore e dai suoi manoscritti, e ritornò in Italia dove fu conservata nella tenuta di famiglia di Vaprio d'Adda da Melzi per tutta la sua vita, essendo anche lui il primo a cercare di compilare e diffondere i testi leonardiani, come è successo con il cosiddetto *Libro di pittura*, essendo "questa raccolta di fondamenti teorici sulla pittura [...] la principale fonte di conoscenza del pensiero dell'artista fino all'età moderna" (Sconza, 2009, p. 307).

Dopo la morte di Melzi nel 1570, i manoscritti di Leonardo si dispersero, con diversa fortuna e destino. Si considera che circa un quinto di questi scritti sia attualmente scorporato, benché siano arrivati a noi oltre cinquemila pagine di appunti, tra abbozzi di trattati, notazioni a margine, appunti di letture e meditazioni, sentenze in rima, proverbi, enunciati gnomici, o brani di invenzione fantastica, i quali già in vita di Leonardo presentavano un evidente disordine espositivo persino riconosciuto dallo stesso autore. La perdita e poi la divisione dell'insieme documentale permessa se non indotta dal disinteresse dimostrato verso questo materiale dagli eredi di Melzi, specialmente dal figlio Orazio, cominciò nel 1585, quando tredici dei manoscritti furono rubati da Gavardi d'Asola, furto al quale seguì quello del 1588, da parte dei fratelli Ambrogio e Guido Mazenta, i quali però restituirono sette dei documenti sottratti a Orazio Melzi, il quale non esitò a venderli subito allo scultore Pompeo Leoni (1531-1608), responsabile dello smembramento e rimescolamento delle carte leonardiane in un dubbio tentativo di classificarle per materie, tagliando pagine e disegni e ridistribuendoli in diversi codici che viaggiarono nel 1590 a Madrid, dove il Leoni risiedeva come scultore della corte spagnola. Alla sua morte, il conte Galeazzo Arconati acquistò alcuni di questi codici, cedendoli nel 1637 alla Biblioteca Ambrosiana di Milano. Altri furono portati in Inghilterra da Lord Arundel, ed oggi fanno parte della collezione della British Library. Non erano ancora finite le vicissitudini dei manoscritti leonardiani, poiché con l'arrivo di Napoleone Bonaparte a Milano, i pezzi depositati presso l'Ambrosiana furono portati a Parigi nel 1796, dove rimarranno fino al 1851, quando solo in parte furono rimpatriati in Italia. Nel frattempo ebbe luogo la sottrazione fatta da Guglielmo Libri, funzionario delle biblioteche francesi, di alcune pagine che finirono nelle mani di Lord Ashburnham. Infine nel 1966 sono stati rintracciati nei fondi della Biblioteca Nacional de Madrid due codici leonardiani considerati smarriti. Una peripezia simile visse uno dei pochi manoscritti di Leonardo non ereditati da Melzi, quello oggi conosciuto come Codice Hammer; proprietà dello scultore Guglielmo della Porta nel 1537; nel 1690 fu acquistato da Giuseppe Ghezzi, passando nelle mani di Thomas Coke, primo conte di Leicester, intorno al 1717. Venduto all'asta nel 1980, entrò a far parte della collezione Armand Hammer, a Los Angeles, per continuare il suo viaggio a Seattle nel 1994, quando, pure questa volta tramite asta, fu acquisito da Bill Gates.

Ecco il perché della grande dispersione degli scritti di Leonardo, oggi divisi in ben dieci codici diversi. Presentiamo l'elenco dei codici leonardiani rispettando le datazioni, descrizioni argomentali e luogo dove si trovano, secondo l'informazione tratta da Marani (2005).

- Parigi, Bibliothèque dell'Institut de France: codici *A* (1490-92; argomenti vari); *B* (1487-90; arte militare); *C* (datato 1490; è detto anche *Codice di luce et ombra*); *D* (1508; ottica); *E* (dopo il 1515; geometria, volo degli uccelli); *F* (datato 1508; idraulica, ottica); *G* (1510-15; argomenti vari); *H*, composto da tre quaderni (1493-94; miscellaneo); *I*, composto da due quaderni (1497-99; miscellaneo); *K*, composto da tre quaderni (1504-09; miscellaneo); *L* (1497 e 1502-03; argomenti vari); *M* (1496-97; argomenti vari);
- *Ashburnham I e Ashburnham II* (già *ital. 2037 e ital. 2038* della Bibliothèque Nationale di Parigi), composti di fogli strappati da Guglielmo Libri rispettivamente dal *Codice B* e dal *Codice A* (con i quali quindi condividono l'epoca di composizione), entrati poi a far parte della raccolta di B. Ashburnham, restituiti in seguito alla Bibliothèque Nationale di Parigi e infine da questa passati alla Bibliothèque de l'Institut de France.
- Torino, Biblioteca Reale: *Codice sul volo degli uccelli* (datato 1505). Milano, Biblioteca Ambrosiana: *Codice Atlantico*, così detto dal formato dei fogli su cui Pompeo Leoni incollò le carte di Leonardo (1473 circa - 1518; miscellaneo);
- Milano, Castello Sforzesco: *Trivulziano* (1487-90, coevo del *Codice B*; contiene disegni e appunti lessicali).
- Seattle, Bill Gates Collection, fino al 1994 a Los Angeles, presso l'Armand Hammer Museum: *Hammer*, fino al 1980 *Leicester* (1504-06; idraulica).
- Londra, Victoria and Albert Museum: *Forster I*, composto da due parti (rispettivamente 1505 e 1490 circa; stereometria); *Forster II*, composto da due quaderni (1495-97; argomenti vari); *Forster III* (tra il 1490 e il 1493; argomenti vari);
- Londra, British Library: *Arundel 263* (il nucleo principale datato 1508; miscellaneo);
- Windsor Castle, Royal Library: vasta raccolta di disegni e di studi di anatomia; tra questi ultimi si distinguono i *Fogli A* (1510-11) e i *Fogli B* (1489 - oltre il 1500), originati da due quaderni di Leonardo.
- Madrid, Biblioteca Nacional de España: *ms. 8936*, noto come *Madrid II*, composto da due quaderni (rispettivamente datati 1503-05 e 1491-93; argomenti vari), e *ms. 8937*, noto come *Madrid I* (datato 1493-97; statica, meccanica).

2. LA DIVERSITÀ COME CARATTERISTICA DEI TESTI LEONARDIANI. Benché abbia definito polemicamente se stesso come “omo senza lettere” data la mancanza nella sua formazione di un percorso classico secondo i canoni stabiliti dalla pedagogia scolastica, ma anche per il fatto di essere un artista, cioè di un creatore più prossimo alle procedure dei lavori artigianali, Leonardo da Vinci è l'autore di un *corpus* di scritti straordinariamente vario e personale, che sfugge ai limiti stabiliti dai generi letterari e dove i confini tra arti, discipline e interessi scientifici sono stravolti in maniera tale da configurare un autore senz'altro inclassificabile, poliedrico e eterogeneo. Inoltre, non è possibile individuare Leonardo come autore di un'opera propriamente compiuta, per il fatto di non aver finito e pubblicato alcun testo; siamo piuttosto di fronte a una miriade di contenuti dispersi nei vari codici, i quali, come abbiamo già accennato, dimostrano la peculiare vocazione leonardiana alla dispersione, fino al punto di essere sconosciuti ai contemporanei e alle generazioni successive. Persino il *Trattato della pittura*, opera tradizionalmente presentata come sua, è in realtà una compilazione postuma, iniziata dal suo discepolo ed erede Francesco Melzi sulla base dei testi vinciani, ma “con probabili integrazioni e ritocchi” (Marani, 2005, p. 92), e poi dimenticata per decenni nella biblioteca del palazzo ducale di Urbino (Pedretti & Vecce, 1995, p. 43). Successe lo stesso con altre opere, ad esempio *Del moto e misura dell'acqua*, compilata nel 1643 (Bibl. Vat., ms. Barb. lat. 4332) dal domenicano Luigi Maria Arconati, sulla base dei manoscritti leonardiani posseduti dal padre, il conte Galeazzo Maria Arconati. Dei testi di Leonardo si iniziò a parlare in realtà nell'Ottocento dopo la riscoperta e pubblicazione sistematica dei manoscritti, e grazie

alle raccolte antologiche compilate da J. P. Richter (1883, 3^a ed. 1970), da E. Solmi (1899, 2^a ed. 1979), da G. Fumagalli (1915 e 1939, 2^a ed. 1952), e particolarmente da A. M. Brizio (1952, 2^a ed. 1966), e da A. Marinoni (1952, 2^a ed. 1974).

3. LA RICEZIONE DI LEONARDO IN SPAGNA. Come è già stato indicato, la prima presenza di tracce leonardiane in Spagna coincide con l'arrivo di manoscritti portati da Pompeo Leoni, un insieme impossibile da determinare attualmente ma che, con sicurezza, servì come punto di partenza per le collezioni di Lord Arundel, del conte Arconati e di Windsor, e fu determinante per la posteriore entrata dei testi di Leonardo nella Biblioteca Reale di Spagna.

All'insieme leonardiano portato in Spagna da Leoni, composto “de diez manuscritos que fue vendiendo y, por ello, dispersando aún más el legado vinciano” (Calvo Serraller, 1979, p. 435), appartenevano probabilmente i due trattati di statica e meccanica, identificati oggi come i manoscritti 8936 e 8937 ovvero i codici I e II di Madrid, nella collezione della Biblioteca Nacional de España.

Morto Leoni nel 1608, i manoscritti passarono nelle mani dei suoi figli maschi, Michelangelo e Giovanni Battista, i quali morirono rispettivamente nel 1611 e 1615, a pochi anni della scomparsa del padre. Gli originali leonardiani diventarono così proprietà di Juan de Espina, stravagante personaggio della nobiltà spagnola, strettamente legato al mondo del collezionismo, recentemente studiato in profondità da un'interessante opera che può aiutarci a trovare una possibile spiegazione dell'arrivo dei manoscritti di Leonardo alle mani dello stesso Espina:

Quizá Juan de Espina tampoco llegase a poseer ninguna obra de Leoni, pero sí pudo adquirir dos de los tesoros conservados por el escultor, los magníficos manuscritos de Leonardo da Vinci que hoy guarda la Biblioteca Nacional de España [...]. Al menos eso es lo que la relativamente amplia historiografía sobre el asunto ha venido a considerar –o a especular– porque, tal y como los historiadores han puesto de manifiesto, no se conserva ninguna noticia fidedigna de que ambos manuscritos de la Biblioteca Nacional se correspondan con los que poseyó Espina. Sean los mismos o no, se sabe por diversas fuentes que la librería de Juan de Espina albergaba dos volúmenes manuscritos de Leonardo da Vinci (Reula Baquero, 2019, pp. 151-152).

Infatti, della presenza dei manoscritti leonardiani nella collezione di Espina ci sono arrivate parecchie testimonianze da mani così note come quelle del poeta Francisco de Quevedo, amico personale di Espina: “Su casa fue durante años abreviatura de las maravillas de Europa, para gran honra de nuestra nación, visitada por los extranjeros, que, de España no hablaban de otra cosa más que de su recuerdo” (Quevedo, 1852, p. 76). Non meno importante è la testimonianza del pittore fiorentino Vincenzo Carduccio, un'altro artista italiano coinvolto fin dalla giovane età nella decorazione del Monastero di San Lorenzo del Escorial, il quale passò tutta la sua vita in Spagna e finì col farsi chiamare Vicente Carducho, nome con il quale firma la seguente dichiarazione nel suo libro *Diálogos de la pintura* (1633):

Prométote que tiene cosas singularísimas y dignas de ser vistas [...]. Allí vi dos libros dibujados y manuscritos de mano del gran Leonardo de Vinchi, de particular curiosidad y doctrina que, a quererlos feriar, no los dexaría por ninguna cosa el Príncipe de Gales quando estuvo en esta Corte, mas siempre los estimó sólo dignos hasta que después de muerto los heredase el Rei, nuestro señor, como todo lo demás curioso y exquisito que pudo adquirir en el progreso de su vida, que assí lo ha dicho siempre (Carducho, 1633, f. 156 v.).

L'insistente interesse per i codici leonardiani dimostrato dagli inglesi mise particolarmente in difficoltà Espina, non solo quando fu visitato dal principe del Galles, futuro re Carlo I

d’Inghilterra, durante il suo soggiorno presso la corte spagnola (1623), viaggio molto ben documentato che ci permette di conoscere di prima mano lo straordinario ambiente artistico e teatrale che si viveva in quel momento a Madrid, sotto l’egida del re Filippo IV. Benché si sappia che l’intenzione del viaggio a Madrid dell’erede inglese era conoscere la sua futura promessa sposa, l’infanta Maria Anna d’Asburgo, le nozze, dopo dieci anni di trattative tra le due corti, non si celebrarono mai, a quanto pare a causa dell’inammissibile richiesta spagnola di una conversione al cattolicesimo del principe del Galles. Ad ogni buon conto, spicca ancora l’interesse degli inglesi in materia di collezionismo artistico, interesse che, come abbiamo letto in Vicente Carducho, portò il principe a rendere visita a Juan de Espina, con la chiara intenzione di convincerlo a vendergli i manoscritti; fallito questo tentativo, ne abbiamo una riprova anche dopo, quando Thomas Howard, XIV conte di Arundel, cercò in ogni modo di acquistare il gioiello posseduto da quello stravagante collezionista spagnolo, affascinato dagli automati e dalla negromanzia.

The gentleman that is owner of the booke drawne by Leonardo di Vinci hath bin of late taken from his house by order from the inquisition, whoe after some time of restraint at Toledo, was permitted to goe to live at Seville where hee now is. All the dilligence that I can use therein is to procure to have advice when either by his death or otherwise his goods are to be sould, and therein I wilbe very watchfull.¹

Espina trovò la maniera di eludere queste difficoltà coinvolgendo la Casa Reale spagnola, la quale diventò erede di gran parte della sua collezione all’inizio del 1643, quando si rende pubblico il testamento di Juan de Espina, ordinato prete negli ultimi anni della sua vita e morto nella notte tra il 30 e 31 dicembre 1642.

Manda que se den a Su Majestad los exquisitos instrumentos de música y los objetos con que murió ajusticiado don Rodrigo Calderón, entre ellos el cuchillo, haciendo la extraña advertencia de que lo tome por la parte que indica, porque si lo hace por otra, amenazaba fatal ruina a una gran cabeza de España. Además da al rey una villa llamada Angélica con un valor de más de 30.000 escudos, porque tenía en ella cosas riquísimas y de grande curiosidad (Caturla, 1963-1966, p. 7).

Tra le “cosas riquísimas y de gran curiosidad” conservate presso la Villa Angélica c’erano i codici leonardiani, che entrarono così a far parte della collezione del Real Alcázar de Madrid sotto il regno di Filippo IV. Quando questo palazzo fu bruciato dall’incendio che alla vigilia di Natale del 1734 distrusse oltre cinquecento opere d’arte, i codici, per fortuna, erano stati trasferiti alla Biblioteca del Monastero dell’Escorial, da dove, nel XVIII secolo, passarono alla Biblioteca Real, e infine alla Biblioteca Nacional de España. I manoscritti di Leonardo dovevano affrontare ancora un’ultima prova, giacché per un lungo periodo risultarono introvabili “por el trasiego de la biblioteca regia por cuatro sedes distintas, por una fatal confusión de signatura y por el aura de Leonardo da Vinci, que cegó a muchos para adosar su fama a la del genio”². La sua riscoperta, nel 1964, da parte del funzionario Ramón Paz, fu oggetto di una nuova polemica tra gli esperti, in competizione tra loro per attribuirsi il merito.

¹ Come indica Reula Baquero (Reula Baquero, 219, p. 54, nota 45), il frammento citato fa parte da una lettera spedita da Arthur Hopton al conte di Arundel. Le fonti ivi segnalate sono Herwey (1921, p. 300) e Caro Baroja (1992, p. 452, nota 121).

² Dichiarazioni al giornale *El País* (22/5/2009) di Julián Martín Abad, responsabile dei Manoscritti della Biblioteca Nacional de España (Fraguas, 2009).

Comunemente conosciuti come Codici Madrid I e II, si tratta di otto volumi rilegati in cuoio blu. Le 540 pagine, scritte in volgare toscano, sono dedicate a argomenti di meccanica, statica, geometria e poliorcetica, cioè l'antica denominazione dell'arte ossidionale o arte degli assedi. Includono un elenco di 116 titoli di libri, collegati da Elisa Ruiz – ordinaria di Paleografia e Diplomatica dell'Università Complutense di Madrid, e coeditrice della prima edizione facsimile dei codici – con quelli presuntamente usati da Leonardo nella redazione di questi manoscritti.

Questa prima presenza dei manoscritti leonardiani in Spagna deve collegarsi, secondo noi, con la contemporanea e posteriore ricezione della sua opera artistica e dei suoi testi nel crepuscolo della dinastia Absburgica spagnola. Cioè con l'arrivo, attraverso il protettorato spagnolo sul Ducato di Milano, dei primi “leonardescos” nella Penisola iberica, grazie a pittori italiani come Giampietrino, Bernardino Luini, Solario, Cesare da Sesto o Marco d'Oggiono, e l'influsso delle tecniche pittoriche e modelli iconografici leonardiani in pittori spagnoli come Hernando de Llanos, Hernando Yáñez de la Almedina, Vicente Macip, Joan de Joane o Luis de Morales, chiamato il “Leonardo a lo divino” dai trattatisti del tempo. Ed ecco un altro argomento – quello che riguarda i trattati sulla pittura composti tra il '500 e il '600 alla maniera leonardiana – che serve a completare il percorso della ricezione di Leonardo da Vinci in Spagna, attraverso le opere compilate dal citato Vicente Carducho, ma anche da Francisco de Holanda, Francisco Pacheco e Jusepe Martínez.

4. DA FRANCISCO DE HOLANDA A JUSEPE MARTÍNEZ. Tra tutti i trattatisti citati, quello che ha l'onore di essere l'autore del primo trattato di pittura pubblicato nella Penisola iberica è il portoghese di origine fiamminga Francisco de Holanda (Lisbona, 1517-id.1584), pittore, miniaturista, cartografo e architetto al servizio del re portoghese Giovanni III, il quale soggiornò a Roma tra il 1538 e il 1540, prima come membro del seguito di Pedro Marcarenhas, ambasciatore del Portogallo presso la Santa Sede, e poi come curioso viaggiatore sempre attento alle novità artistiche e alle riscoperte dell'antichità classica. Ai disegni di Holanda dobbiamo tanta informazione sul Colosseo e il Teatro Marcello, i cui primi scavi furono minuziosamente documentati dal portoghese. Grazie alle lettere di presentazione fornite da Miguel da Silva, arcivescovo di Viseu ben noto in Italia, dove aveva soggiornato a lungo e persino preso familiarità con membri di Casa Medici, Francisco de Holanda entrò in contatto con Vittoria Colonna e Michelangelo, Sebastiano del Piombo e Antonio da Sangallo il giovane, tra altri. Otto anni dopo il suo rientro a Lisbona, finì il *Libro da Pintura Antiga*, come è stato detto primo trattato dedicato allo studio della pittura nella Penisola Iberica. Diviso in tre parti, la prima è di carattere teorico e gli serve, tra le altre cose, per difendere la superiorità della pittura su altre arti e scienze. La seconda parte riguarda il suo incontro con Michelangelo e Vittoria Colonna, diventati protagonisti di un dialogo sulle arti, mentre la terza e ultima parte del libro, intitolata “Do tirar polo natural”, è incentrata sulla ritrattistica.

Benché la devozione michelangiolesca di Francisco de Holanda sia evidente, il suo trattato di pittura contribuisce a introdurre nella Penisola iberica la figura di Leonardo da Vinci, non solo attraverso una breve indicazione biografica ma specialmente attraverso considerazioni e giudizi nei quali, secondo le parole di Holanda, e malgrado la sua dichiarata preferenza per l'opera di Michelangelo, Leonardo compare come il migliore pittore italiano, accanto Raffaello.

Finalmente, em tempo do Papa Alexandre, Julio e Leão X, Leonardo de Vince, florentín e Rafael Orbino abriram os formosos olhos da Pintura; limpando-lhe a terra que de dentro deles tinha; e ultimamente Micael Angelo, florentín, parece que lhe deu espirito vital e a restitui quase em seu primeiro ser e antiga animosidade [...] Mas a Leonardo e a Rafael, tenho máis inveja que a este famosissimo pintor toscano; todo isto, segundo o pouco que eu entendo (Holanda, 1955, p. 30).

Inoltre è di Leonardo, secondo Holanda, il merito di “ser o primeiro que fez ousadamente a sombra” (ivi, p. 227).

Seguendo l'esempio di Leonardo, Francisco de Holanda introduce nel suo trattato un capitolo dedicato alle qualità che deve possedere un pittore. Ma se Leonardo puntava sulla necessità di avere disposizione e diligenza per finire le opere (“Molti sono gli uomini che hanno desiderio ed amore al disegno, ma non disposizione, e questo sarà conosciuto ne' putti i quali sono senza diligenza, e mai finiscono con ombre le loro cose”), Holanda sottolinea l'importanza dell'ingegno naturale.

E com todo, grande ingenio e natural (não dos ditos pouco antes) vale mais que todo o trabalho do mundo; mas nin por isso basta nascer soamente com ele, se não ha-lhe logo de ajudar a arte e a sciencia e costume; sen o qual, o maior ingenio dos homens não terá vigor nenhum. Mas muito mais antes, deve carecer da arte que se pode alcançar con trabalho e com tempo, que não do natural dom dado do liberalissimo Deus por summa providência sua; porque brevemente com ele se alcança todo o que queda por saber (ivi, p. 40).

Nel capitolo VIII, dedicato alle “sciencias que convem ao pintor”, Francisco de Holanda introduce un'affermazione che, come ha segnato Sánchez Cantón, praticamente riproduce letteralmente una frase scritta da Leonardo e raccolta da Melzi nel *Trattato di pittura* (ivi, p. 201). Leonardo dice: “Come il pittore è signore d'ogni sorte di gente e di tutte le cose”, idea che Holanda enuncia così: “como queira que o debujo ou Pintura é príncipe e capitão das mais das cousas que os homens acostuman” (ivi, p. 44). E quando Holanda definisce che cosa sia la pittura il lessico di Leonardo ci viene incontro:

E forma-se [si riferisce alla pittura] de tres principais [ovvero efficaci, aggiunge in nota marginale] preceitos que a tenhem como columnas, sem as quais não pode estar: O primeiro é invenção ou ideia. O segundo é proporção ou geometria. O terço é decoro ou decência, como mais largamente diremos em outra parte (ivi, p. 44).

Il seguente trattato di pittura pubblicato nel contesto iberico è di un autore da noi già menzionato, Vicente Carducho (Firenze, 1576/78-Madrid, 1638), in origine chiamato Vincenzo Carducci, il quale abbandona in giovane età la sua Firenze natale per accompagnare il fratello Bartolomeo, contrattato dal re Filippo II di Spagna per affrescare alcune cappelle e stanze del Reale Monastero di San Lorenzo del Escorial. Allievo e collaboratore del fratello, alla sua morte, Carducho occuperà il suo posto come pittore di camera, ricevendo incarichi come la decorazione di una galleria del Palazzo Real del Pardo e l'arredo artistico dei reali monasteri di Guadalupe (a Cáceres) e della Encarnación (a Madrid), già sotto il regno di Filippo III. Questa carriera ascendente lo farà diventare uno dei pittori più importanti del momento, ma l'arrivo del giovane Diego Velázquez da Siviglia segnerà l'inizio del declino di Carducho, il quale cercherà di sottovalutare l'evidente talento del sivigliano scrivendo che Velázquez “solo sabe pintar cabezas” (Calvo Serraller, 1979, p. 16). Il suo impegno a scrivere di arte e di artisti lo porterà a completare e a pubblicare nel 1633 il trattato grazie al quale Carducho ha un posto nella storia dell'arte spagnola, dal prolisso titolo – una moda del tempo – *Diálogos de la pintura, su defenſa, origen, essencia, definición, modos y diferencias al gran monarca... Felipe III... Síguense a los Diálogos, Informaciones y pareceres en sabor del Arte, escritas por varones insignes en todas letras*.

Se, come abbiamo visto, Carducho offre interessanti informazioni sulla presenza di manoscritti leonardiani a Madrid, dimostra pure di conoscere le materie di alcuni di questi testi di Leonardo, come indica quando, parlando della simmetria e della fisionomia, cita tra le fonti da non perdere “algunos manuscritos doctísimos [...] de Leonardo de Vinci” (ivi, p. 29),

citazione che Calvo Serraller collega con il testo leonardiano presentato sotto la notazione “A di 2 d’aprile 1489 libro titolato de figura humana” (ibidem). In questo senso, sembra chiara l’influenza su Carducho del Vasari, al quale si riferisce direttamente o indirettamente parecchie volte nel suo testo e che, citando espressamente o tacendo questo collegamento, parafrasa non poco, come succede quando ricorda l’inclusione di Leonardo nell’*Orlando furioso* di Ariosto tra i pittori più celebri. Persino si vanta Carducho di aver conosciuto durante il suo soggiorno italiano Pietro da Vinci, nipote di Leonardo, scultore morto prima di aver compiuto i ventitré anni e che Carducho definisce come un “relámpago [que] dio luz al mundo [con] su ingenio” (ivi, p. 80). Grazie a questo personaggio vicino al circolo leonardiano sembra aver conosciuto alcune opere di Leonardo, come un disegno raffigurante Nettuno, che Carducho dice di aver ammirato a Pisa, e che Giovanni Previtali ha individuato come il numero 12570 della collezione della Royal Library of Windsor (ibidem).

Ma ci sembra ancora più interessante riconoscere le tracce leonardiane nel testo di Carducho quando, ad esempio, parlando di somiglianza e ritrattistica, afferma: “Diximos semejanza y retrato de todo lo visible, porque de lo invisible le es negada la imitación [...] Diximos, según se nos representa a la vista, porque nunca vemos las cosas como ellas son en su real color, cantidad ni forma” (ivi, p. 152). Idea sulla prospettiva rinascimentale presente in Alberti, Leonardo e in trattati e pratiche di prospettiva diffusi nel Cinquecento.

Parlando di color blu risuona nuovamente l’eco leonardiana quando Carducho afferma: “Y la experiencia nos enseña en las cosas que vemos quando miramos las sierras, ó montañas desde lexos, nos parecen de un color azul, siendo compuestas de tantos” (ivi, p. 162). Idea questa che coincide con la descrizione della coloratura dell’aria che fa Leonardo. Allo stesso modo sono presenti nelle idee del vinciano dei concetti simili a quelli espressi da Carducho riguardo la forma e la posizione, o il rapporto tra luce, ombra e colore: “Asimismo se muda la forma de su ser, según el puesto en que la vemos y el modo en que está” (ivi, p. 162); ovvero “En la materia se introduce, y vemos el color, y en la forma las proporciones, quantitativas y mesurables, y a todo junto sigue la sombra, y la luz” (ivi, p. 158).

Tra gli autori che presentiamo, è comunque Francisco Pacheco (Sanlúcar de Barrameda, 1564 - Siviglia, 1644) quello che più strettamente segue le tracce leonardiane, fino al punto di riprodurre sistematicamente numerose citazioni testuali dei manoscritti del vinciano, glossandole e rivendicando continuamente lungo il suo monumentale *Arte de la pintura su antigüedad y grandezas* (pubblicato nel 1641, tre anni prima della sua morte), il ruolo centrale di Leonardo nella storia dell’arte. Prima di compilare questo trattato, ancora oggi considerato tra i più importanti su questa materia in ambito spagnolo, Pacheco accumulò meriti indiscutibili come pittore, attivista culturale a Siviglia – la città più fiorente in Spagna in quel momento –, umanista ed erudito con profonde conoscenze teologiche e filosofiche e maestro di pittori, tra i quali spicca Diego de Silva y Velázquez, al quale lo univano pure legami familiari, perché a 19 anni Velázquez sposò Juana, una delle due figlie di Pacheco. L’esperto attuale più autorevole su Francisco Pacheco è Bonaventura Bassegoda i Hugas, che ha lavorato sull’opera del sivigliano fin dalla tesi di dottorato, la quale è servita a risvegliare in Spagna l’interesse su questa figura, oscurata nel corso del tempo. Bassegoda è stato anche il responsabile dell’ultima e più accurata edizione dell’*Arte de la pintura*, nella quale, e non poteva essere altrimenti, la passione leonardiana dimostrata dallo spagnolo è approfondita avendo sempre in considerazione il fatto che i testi leonardiani non sono stati editati prima del 1652, cioè, undici anni dopo la pubblicazione del trattato di Pacheco.

Uno degli argomenti in virtù dei quali si può spiegare la straordinaria influenza di Leonardo su Pacheco adombra la possibilità che questi avesse acquisito manoscritti del vinciano. Di fatto Pacheco riconosce la frequentazione con Juan de Espina, via attraverso la quale sarebbe stato possibile questo passaggio di mano di materiali originali. Senza poter risolvere questa questione, Bassegoda offre un’interessante ipotesi:

En primer lugar, es evidente que Pacheco utiliza un manuscrito construido con epígrafes numerados, que él denomina *Documentos*. De estos epígrafes cita sin orden alguno 25, cuya numeración comprende desde el número uno [...] hasta el número 159 [...]. En segundo lugar el contenido de estos textos no es siempre identificable con los escritos conocidos de Leonardo, a pesar de su carácter inequívocamente leonardesco. En realidad de las 27 citas de Leonardo sólo hemos localizado de forma indudable 13. Por eso lo más razonable tal vez sea suponer la utilización por Pacheco de alguno de los manuscritos apógrafos de una redacción abreviada y más o menos alterada del *Tratado de la Pintura*, que se sabe circulaban por Florencia e Italia en la segunda mitad del siglo XVI pues son citados por diversos autores (Véase Carlo Pedretti, “Le note di pittura di Leonardo nei manoscritti inediti a Madrid” en el volumen, *Leonardo da Vinci. Letture Vinciane I-XI (1960-1972)*, Florencia, Giunti-Barbera, 1974, pp. 200-244, en concreto p. 205, nota 4 y p. 217, nota 3, en donde se comentan brevemente las informaciones leonardescas de Carducho y Pacheco). La hipótesis de que llegara a manejar un autógrafo no nos parece aceptable dado el carácter ordenado, numerado, casi manualizado, de las citas que se usan. La relación personal entre Pacheco y uno de los poseedores de autógrafos de Leonardo, don Juan de Espina, de la que el propio *Arte* [de la Pintura] da testimonio [...] no nos parece significativa. Por otra parte en el supuesto que los manuscritos de Espina sean los hoy llamados *Códices de Madrid I y II*, y que Pacheco llegara a conocerlos y estudiarlos, tampoco se resuelve nada, pues su contenido en relación a la pintura es muy escaso y nada tiene que ver con las citas usadas por Pacheco (Pacheco, 1990, p. 266).

La citazione precedente ci fornisce i dati concreti per capire la presenza leonardiana nel trattato del sivigliano. Non possiamo soffermarci su ciascuna delle sue riflessioni sul colore, sul paragone tra pittura e scultura, sulla teoria e pratica della pittura o sulla riprovazione di metodologie usate dai maestri nella trasmissione della tecnica pittorica ai loro discepoli che Pacheco sostiene su affermazioni attribuite a Leonardo. Vogliamo piuttosto recuperare il giudizio sommario che fa sul vinciano;

Leonardo de Vinci, varón de sutilísimo ingenio atendiendo a seguir los antiguos; el cual, primero que se pusiese a inventar cualquier historia, investigaba todos los efectos propios y naturales de cualquier figura, conforme a su idea; y hacía luego diversos rasguños; después se iba donde sabía que se juntaban personas de la suerte que las había de pintar, y observaba el modo de sus semblantes y vestidos y movimiento del cuerpo; y hallando cosa que le agradase, conforme a su intento, lo debuxaba en el librete, que siempre llevaba consigo (veremos adelante sus palabras conforme a su intento) y, desta manera, acababa sus obras, maravillosamente (ivi, p. 275).

Concludiamo questo nostro intervento con Jusepe Nicolás Martínez y Lurbez o Lurpe (Saragozza, 1600-id. 1682), autore dell'ultimo trattato iberico, cronologicamente parlando, del periodo studiato, e anche lui pittore, figlio di pittore, e malgrado il rigore con il quale il tempo ha trattato il suo retaggio artistico (infatti parecchie delle sue opere si sono perse) considerato uno dei più importanti artisti del Seicento in Aragona, la sua terra natale, dove passò tutta la sua vita, tranne un periodo di quattro anni (tra 1623 e 1627) nei quali soggiornò in Italia. Lì ebbe l'opportunità di fare amicizia con Guido Reni e Domenichino – potendo anche visitare, a Napoli, José de Ribera, lo Spagnoletto –, ma soprattutto poté conoscere la pittura italiana, della quale ammirava profondamente Michelangelo, Raffaello e Tiziano, come ripete continuamente nel suo scritto. Fortuna simile a quella dell'opera opera pittorica ebbe il suo lavoro come saggista di arte. Infatti i suoi *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, completati probabilmente verso il 1675, sono rimasti inediti fino al 1853, dimenticati da tutti. Il manoscritto originale era conservato nella Certosa di Aula Dei, a Saragozza: vi era stato

portato dal suo unico figlio, Jerónimo Jusepe Martínez y Jenequi, fra' Antonio Martínez, oppure era stata la vedova, Ana Francisca Jenequi Alexandre, a lasciarlo in eredità quando, scomparsi tutti i suoi familiari – compreso il figlio –, stabilì che fossero i certosini a ricevere i suoi beni.

Benché l'autrice dell'ultima edizione del trattato di Martínez, María Elena Manrique Ara, accenna all'esistenza di sottili tracce leonardiane nelle sue considerazioni sul colore (Martínez, 2008, p. LXXIX), il testo di Jusepe Martínez dimostra, a prima vista, una scarsa conoscenza dell'opera di Leonardo. Di fatto il vinciano compare solo due volte nel testo di Martínez, in entrambe le occasioni curiosamente citato accanto a Dürer. Da questi indizi si può concludere che forse non aveva visto i dipinti di Leonardo, poiché, parlando degli autori particolarmente noti nel trattamento pittorico della divinità di Cristo, dice che “en esto se han señalado con extremo de bondad admirable el grande Alberto Durero y Luca de Olanda y, de los italianos, el magno Leonardo de Avince” (ivi, 72). Accenniamo comunque alla possibilità che Jusepe Martínez ci stia offrendo attraverso questo riferimento una traccia su una delle opere più misteriose e controverse del legato leonardiano, quella intitolata *Salvator Mundi*³. Più esplicito ed elogiativo è il secondo e ultima riferimento nel testo di Martínez a Leonardo, anche adesso presentato con il titolo di “magno”, ma significativamente salvato dall'oblio di un lapsus del quale l'autore si pente:

Ya me passava en silencio dos insignes maestros que nos dexaron por sus obras otros avisos y exemplares vivos como preceptores únicos y, en su manera de obrar, nada menos que los pasados. Estos son el excelentísimo Alberto Durero y el magno Leonardo de Avince, ambos raros en la expeculación demostrativa de los afectos naturales. Con tanta propiedad explicaron lo interno de las pasiones, assí de goço como de qualquiera demostración de ánimo, que solo en los afectos dexaron declarado en sus figuras los intentos de lo representado. Estos dos insignes maestros hicieron que sus figuras hablasen con solo la acción. A más, que dieron la fisonomía tan viva que qualquiera conocerá en la cara de lo representado el ánimo y valor de cada cosa figurada. El que se huviere de aprovechar d'estos afectos en ninguno de los dichos se hallará más propiedad ni que de sus obras se ayan valido tantos, como se valen oy día los modernos, por tener su obra perfección en esta parte, como d'estos insignes varones. Es imposible en tan pocas letras hacer explicación de cosas tan arduas; solo me remito a sus obras que, si bien del uno hai mui poco, en el otro hai bastante caudal por haver obrado tanto, y este es Alberto Durer (ivi, pp. 94-95).

Poche, forse, furono le opere di Leonardo che aveva potuto ammirare Jusepe Martínez, il cui testo non mostra peraltro una chiara influenza del vinciano, probabilmente perché lo spagnolo non aveva una conoscenza diretta dei suoi testi.

5. CONCLUSIONI. Dopo aver seguito le tracce del lascito di Leonardo da Vinci in Spagna, collegate all'arrivo a Madrid di alcuni manoscritti leonardiani acquisiti dallo scultore Pompeo Leoni, abbiamo potuto individuare l'influenza della ricezione vinciana sia tra i pittori “leonardercos”, sia, in particolare, tra i primi trattatisti d'arte iberici. In questi ultimi riscontriamo chiari collegamenti strutturali e concettuali con il *Trattato della pittura* di Leonardo. È comunque Francisco Pacheco l'autore che dimostra una più evidente influenza, motivata dal fatto che Pacheco avesse forse avuto l'opportunità di conoscere e leggere parte dei manoscritti leonardiani arrivati a Madrid. Un lavoro accurato di rintracciamento del lessico

³ Riscoperta nel 2005, l'opera è stata venduta da Christie's a New York il 15 novembre 2017, per la somma di 450.312.500 dollari, diventando in quel momento l'opera d'arte più cara di sempre. Ancora oggi si discute sulla paternità di quest'opera.

leonardiano nei testi iberici ci permetterà di portare alla luce la vera dimensione dell'eredità del Leonardo letterato in ambito ispanico. È questo un compito che stiamo portando avanti sotto la direzione di Anna Sconza e Corinne Lucas Fiorato, al Centre de Recherche sur la Renaissance Italienne, dell'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, essendo questo articolo un primo contributo pubblicato su questo argomento.

Riferimenti bibliografici

- Calvo Serraller, F. (1979). *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: Turner.
- Caro Baroja, J. (1992). *Vidas mágicas e Inquisición*, vol. 1. Madrid: Akal (1ª ed., Madrid, 1967).
- Caturla, M.L. (1963-1966). Documentos en torno a D. Juan de Espina, raro coleccionista madrileño. El testamento de 1624. *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, 26, 5-8.
- Fraguas, R. (2009, 22 maggio). Código Da Vinci a la castellana. *El País*, 41.
- Hervey, M. F. S. (1921). *The Life Correspondence Collections of Thomas Howard Earl of Arundel*. Cambridge: The University Press.
- Holanda, F. de (1955). *Diálogos de Roma. Da pintura antiga* (M. Mendes, ed.). Lisboa: Sá da Costa.
- (2003). *De la pintura antigua; seguido de «El diálogo de la pintura»* (M. Denis, trad.). Madrid: Visor Libros.
- Marani, P. C. (2005). *Leonardo*. Milano: Electa.
- Martínez, J. (2008). *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (M.E. Manrique Ara, ed.). Saragozza-Huesca-Teruel: Prensas Universitarias de Zaragoza - Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón - Instituto de Estudios Altoaragoneses - Instituto de Estudios Turolenses.
- Pacheco, F. (1990). *El arte de la pintura* (B. Bassegoda i Hugas, ed.). Madrid: Cátedra.
- Pedretti, C., & Vecce, C. (1995). *Leonardo da Vinci. Libro di pittura*. Firenze: Giunti.
- Quevedo y Villegas, F. de (1852). *Grandes anales de quince días*. En *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas*, t. 1. Madrid: Ed. E Aureliano Fernández-Guerra y Orbe.
- Reula Baquero, P. (2019). *El camarín del desengaño. Juan de Espina, coleccionista y curioso del siglo XVII*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH).
- Sconza, A. (2009). La prima trasmissione manoscritta del Libro di pittura. *Raccolta Vinciana*, 33, 307-366.