

Leonardo e il ghiaccio L'interesse di Leonardo per l'arte fiamminga e viceversa

Maria Forcellino*

Leonardo e l'arte fiamminga

Oggetto di questo mio contributo è lo scambio culturale inteso come momento di arricchimento di ogni esperienza artistica, anche quando l'artista in questione è un grande come Leonardo da Vinci (1452-1519). È nota agli studiosi infatti l'importanza che l'arte fiamminga ebbe nella formazione del giovane Leonardo nella bottega del Verrocchio. Altrettanto riconosciuto è l'interesse per l'arte di Leonardo dimostrato da alcuni maestri fiamminghi che abbastanza precocemente adottarono temi e motivi leonardeschi. Innestandoli nella loro tradizione pittorica essi crearono una felice sintesi fra arte "italiana" e "fiamminga" testimoniando a loro volta l'importanza dello scambio culturale, come si dirà nella seconda parte di questo testo. La scelta dell'argomento, per quanto non nuovo negli studi, nasce dalla volontà di riflettere e fare il punto degli studi su un aspetto più vicino alla cultura in cui si svolge questo omaggio a Leonardo.

Leonardo appartiene con Michelangelo Buonarroti (1475-1564) e Raffaello Sanzio (1483-1520) a quegli artisti che attraverso la loro opera hanno non solo fatto avanzare l'arte dei loro predecessori, ma hanno anche contribuito a cambiare la percezione e il ruolo dell'artista nella società lasciandoci in eredità la nuova figura dell'artista modernamente inteso.¹ Non a caso Vasari dà inizio alla terza parte delle sue *Vite*, quella in cui l'arte del rinascimento giunge nella sua concezione a piena maturazione, proprio con Leonardo. E al di là dell'impianto toscano-centrico della costruzione vasariana è un dato innegabile che le ricerche di Leonardo sul colore e la luce abbiano fatto progredire il sereno impianto prospettico lineare quattrocentesco aggiungendo alla tripartizione albertiana della pittura ('La pictura si compie di coscrizione, composizione et ricevere di lumi') anche la 'prospettiva di colore' e 'di spedizione'.²

Di molta maggiore investigazione e speculazione sono l'ombra nella pittura che li suoi lineamenti; e la prova di questo s'insegna che li lineamenti si possono lucidare con velli o vetri piani interposti infra l'occhio e la cosa che si debbe lucidare; ma l'ombra non sono comprese

* Ringrazio gli anonimi revisori del saggio che con le loro osservazioni hanno contribuito a renderlo più incisivo.

¹ A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1983, vol. I, pp. 339-360.

² Leonardo, 'Trattato della Pittura' in: P. Barocchi (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1978 (I ed. Milano-Napoli 1971), vol. IV *Pittura*, (t. I), p. 733 e note 1 e 2.

da tale regola, per la insensibilità delli loro termini, li quali il più delle volte sono confusi, come si dimostra nel libro de ombra e lume.³

Ma è di un Leonardo diverso quello di cui vorrei parlare, del Leonardo giovane apprendista nella bottega di Andrea del Verrocchio (1435-1488), pronto a cogliere ogni elemento di innovazione, anche tecnico, capace di accrescere la sua possibilità di conoscenza e rappresentazione della natura. In particolare vorrei soffermarmi sull'importanza che l'arte fiamminga ha avuto negli esordi di Leonardo nella bottega del Verrocchio per la formazione del suo proprio linguaggio artistico.

Secondo il racconto vasariano Leonardo fu messo a bottega dal Verrocchio dal padre Ser Piero dopo che questi si era accorto della grande e costante passione del giovane per il disegno. Fu una fortuna per Leonardo che suo padre fosse amico del Verrocchio, un artista che possedeva una delle prime botteghe in città.

Adunque mirabile e celeste fu Lionardo, *nipote* di ser Piero da Vinci, che veramente bonissimo zio e parente gli fu, nell'aiutarlo in giovinezza. E massime nella erudizione e principii delle lettere, nelle quali egli avrebbe fatto profitto grande, se egli non fusse stato tanto vario et instabile. Perciocché egli si mise a imparare molte cose e, cominciate, poi l'abbandonava. [...] Nondimeno, benché egli a sì varie cose attendesse, non lasciò mai il disegnare et il fare rilievo, come cose che gli andavano a fantasia più d'alcun'altra. Veduto questo Ser Piero, e considerato la elevazione di quello ingegno, preso un giorno alcuni de' suoi disegni, gli portò ad Andrea del Verrocchio, che era molto amico suo, e lo pregò strettamente che gli dovesse dire se Lionardo, attendendo al disegno, farebbe alcun profitto. Stupì Andrea nel vedere il grandissimo principio di Lionardo, e confortò Ser Piero che lo facessi attendere, onde egli ordinò con Lionardo che è dovesse andare a bottega di Andrea. Il che Lionardo fece volentieri oltre a modo. E non solo esercitò una professione, ma tutte quelle ove il disegno si interveniva.⁴

L'apprendistato di Leonardo nella bottega del Verrocchio si colloca fra il 1469 (la data del suo ingresso non è sicura) e il 1472, momento in cui risulta già iscritto come artista indipendente alla Compagnia di San Luca, la corporazione dei pittori di Firenze.⁵ Alla collaborazione con Verrocchio si deve il celebre *Battesimo di Cristo* (Firenze, Uffizi).⁶ In realtà Leonardo continuò a rimanere nella bottega del suo maestro oltre il 1472. Nel 1476-78, all'epoca del processo che subì per sodomia, risulta infatti ancora 'familiare del Verrocchio'.⁷

Leonardo ricevette nella bottega del Verrocchio un apprendistato tipico per un artista della sua epoca e per il luogo in cui si svolse, Firenze, che consistette nello studio del disegno "dal vero" e "da maestri", una prassi consolidata nelle botteghe fiorentine.⁸ Essa comprendeva anche tutti gli insegnamenti necessari alla formazione teorica e pratica dell'apprendista secondo una precettistica che si fa risalire a Cennino Cennini ma è retrodatabile fino a Giotto. Nei disegni come nei dipinti Leonardo fu influenzato chiaramente dallo stile del maestro, al punto che non sono poche le opere contese fra allievo e maestro. Se si analizzano le prime opere di Leonardo artista

³ Ivi, p. 737.

⁴ G. Vasari, "in: Id., *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze, 1550 (ed. consultata: Torino, Einaudi, 1986), pp. 545-546.

⁵ E. Villata, *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, Milano, Castello Sforzesco, 1999, doc. 5, pp. 7-8.

⁶ <https://www.uffizi.it/opere/verrocchio-leonardo-battesimo-di-cristo> (11 giugno 2020).

⁷ Villata, *Leonardo da Vinci*, cit., docc. 7 e 8, pp. 8-9.

⁸ F. Zöllner, *Leonardo da Vinci, 1452-1519, The complete painting*, (I ed. Köln 2003), Köln, Taschen, 2004, pp. 8-45; più recentemente G. Dall'Aglio, 'Il contributo di Leonardo al "piegar de' panni": padronanza di tecnica e stile in un foglio della Collezione Corsini', in: R. Antonelli, C. Cieri Via, A. Forcellino & M. Forcellino (a cura di), *Leonardo a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina, 3 ottobre 2019-12 gennaio 2020), Roma, Bardi Edizioni, 2019, pp. 129-141.

indipendente mentre era ancora collaboratore nella bottega del maestro, si capisce molto bene come egli desunse dal Verrocchio tipologie e schemi ai quali apportò sensibili miglioramenti. È il caso per esempio delle sue prime tavolette votive che hanno per tema la *Madonna con Bambino*.

La *Madonna del Melograno* (Washington, National Gallery of Art) anche nota come la *Madonna Dreyfus*, databile al 1470-72, a lungo contesa fra Leonardo e Verrocchio, è un'opera tipica della bottega di Andrea di questi anni.⁹ Si tratta di una tavoletta devozionale per uso privato. La Vergine è posta all'interno di un ambiente nel quale si aprono due finestre con vista sul paesaggio che si perde in lontananza contro un profilo montuoso. L'impianto con le due finestre rimanderebbe a un modello veneziano che Verrocchio importò di ritorno da un viaggio a Venezia nel 1469.¹⁰ Il paesaggio appare chiaramente ispirato da esempi di matrice fiamminga presenti a Firenze. Gli abiti della Vergine sono invece fiorentini e si ritrovano anche in opere di Lorenzo di Credi (1459-1537), un altro artista che ricevette il suo apprendistato nella bottega del Verrocchio contemporaneamente a Leonardo e Pietro Perugino (1446-1523), secondo la testimonianza del Vasari.¹¹

Confrontabile con la *Madonna del Melograno* di Verrocchio è la *Madonna del garofano* di Leonardo (Monaco, Alte Pinakothek), collocabile più o meno negli stessi anni, 1472-78.¹² Come quella del Verrocchio appartiene anch'essa al genere della tavola devozionale ma contiene già elementi propri di Leonardo. Lo schema è chiaramente desunto dal maestro ma migliorato: le finestre raddoppiate sono diventate due bifore; il rapporto madre/figlio è diventato più naturale per la maggiore scioltezza delle pose (il bambino è seduto sul parapetto e sgambetta cercando di afferrare il garofano dalle mani della madre; quest'ultima è fermamente in piedi e tiene ben saldo il piccolo con il suo braccio destro); il paesaggio è molto più articolato. Dal punto di vista tecnico il dipinto risulta realizzato usando l'olio come legante il che ha permesso a Leonardo di ottenere quelle atmosfere più delicate che mancano nella tavola del Verrocchio. È chiaro che tanto nell'uso della tecnica che nella rappresentazione del paesaggio Leonardo abbia tenuto in considerazione le novità arrivate a Firenze con le opere dei maestri fiamminghi e che nella bottega di Verrocchio si cercò di imitare quasi subito.

Verrocchio fu molto aperto agli impulsi innovativi che potevano venirgli dai giovani collaboratori e in questo seguì Leonardo nelle sue sperimentazioni, ma i primi in assoluto a dipingere a olio al modo fiammingo a Firenze furono probabilmente i

⁹ Olio su tavola, cm. 16,5x24,5; Zöllner la ritiene un prodotto della bottega del Verrocchio (Zöllner, *Leonardo da Vinci, 1452-1519*, cit., p. 14); nella mostra di Milano del 2015 era presentata come opera di Leonardo (P.C. Marani, scheda n. I.7 in: P.C. Marani & M.T. Fiorio (a cura di), *Leonardo da Vinci, 1452-1519: il disegno del Mondo* (Palazzo Reale, 16 aprile-19 luglio 2015), Milano, Skira, 2015, pp. 517-518) mentre nell'esposizione di Firenze appena conclusa (F. Caglioti & A. De Marchi (a cura di), *Verrocchio, il maestro di Leonardo* (Firenze, Palazzo Strozzi, 9 marzo-14 luglio 2019), Venezia, Marsilio, 2019, pp. 258-259) è stata attribuita *in toto* a Lorenzo di Credi, ma su quest'attribuzione si vedano le acute osservazioni di Dalli Regoli (G. Dalli Regoli, 'La mostra su Andrea del Verrocchio a Firenze: ipotesi e problemi', in: *Finestre sull'Arte, rivista online d'arte antica e contemporanea* (17 marzo 2019), https://www.finestresullarte.info/1042n_verrocchio-mostra-firenze-ipotesi-e-problemi.php (11 giugno 2020); nel sito della National Gallery of Art l'opera è esposta adesso come autografa di Lorenzo di Credi, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.41680.html> (11 giugno 2020). Su Leonardo e Verrocchio si veda anche adesso E. Eisenberg, 'A Verrocchio sculpture as a source for Leonardo and Raphael', in: *Master Drawings*, 57 (Spring 2019), pp. 5-32.

¹⁰ Zöllner, *Leonardo da Vinci, 1452-1519*, cit., p. 14; Marani, scheda n. I.7, cit., p. 517.

¹¹ Vasari, *Vita di Lorenzo di Credi*, cit., p. 677.

¹² Olio su tavola, 62x47,5 cm; sull'opera: Zöllner, *Leonardo da Vinci, 1452-1519*, cit., p. 14; M. Kemp, *Leonardo by Leonardo*, New York, Panini, 2019, pp. 33-34; sull'importanza di questo dipinto per il rapporto fra maestro e allievo in relazione anche all'opera grafica di Leonardo si veda Dalli Regoli, 'Il contributo di Leonardo al "piegar de' panni"', cit., p. 132.

fratelli Pollaiuolo, nella cappella del cardinale del Portogallo nel 1467 c.¹³ Tuttavia questi ultimi non disponendo della conoscenza esatta dell'uso della tecnica della pittura a olio, lo fecero da "sperimentatori" con esiti non sempre felici dal punto di vista conservativo. Leonardo forse seguendo il loro esempio, cominciò a sperimentare anch'egli abbastanza presto con la tecnica della pittura a olio. Lo stesso tipo di problemi conservativi legati a un uso non ortodosso della nuova tecnica sul legno è stato riscontrato infatti nelle sue prime opere, nell'*Annunciazione*, del 1472 c. (Firenze, Uffizi), in particolare nella testa di Maria, e nella *Madonna del garofano*, nel volto della Vergine e del Bambino.¹⁴ La critica ha desunto pertanto da questa comunanza di problemi che probabilmente fu proprio alla bottega rivale dei Pollaiuolo che Leonardo si rivolse per carpire i segreti della pittura fiamminga e che, come loro, all'inizio la usò in modo non sempre corretto. La padronanza tecnica la raggiunse pienamente soltanto nel più tardo *Ritratto di Ginevra Benci*, 1474-1478 (Washington, National Gallery of Art), la prima opera realizzata interamente a olio che rivela un uso della tecnica pittorica appropriata.¹⁵ Sofferamoci per un momento su questi anni e chiediamoci che cosa si conosceva a Firenze della pittura fiamminga.¹⁶ E soprattutto, che cosa sapeva Leonardo dell'arte fiamminga?

Un appunto di Leonardo dal Codice Atlantico databile al 1490 c. ci permette di entrare nel vivo della questione sulla base di un documento chiaro e inequivocabile: 'Domanda Benedetto Portinari in che modo si corre per lo diaccio in Fiandra' (Codice Atlantico (f. già 225-b [611a-r]) 1490 ca).¹⁷ L'appunto esprime chiaramente la curiosità di Leonardo per le leggi fisiche e del moto ovunque si manifestassero e in questo caso è riferito al pattinaggio su ghiaccio praticato nelle regioni del Nord Europa e più segnatamente nelle Fiandre appunto. Più interessante per noi è il personaggio chiamato in causa dall'appunto, Benedetto Portinari, un esponente della famiglia Portinari la cui consuetudine con le Fiandre vantava una lunga tradizione. Diversi membri della famiglia Portinari infatti ricoprono negli anni l'incarico di direttori del

¹³ J. Dunkerton, 'Leonardo in Verrocchio's Workshop: Re-examining the Technical Evidence', in: *National Gallery Technical Bulletin*, 32 (2011), pp. 4-31, e sp. pp. 18-19; Id. & L. Syson, 'In search of Verrocchio the Painter: The Cleaning and Examination of the Virgin and the Child with two Angels', in: *National Gallery Technical Bulletin*, 31 (2010), pp. 4-40.

¹⁴ <https://www.uffizi.it/opere/annunciazione> (11 giugno 2020); Dunkerton, 'Leonardo in Verrocchio's workshop', cit., p. 19; C. Bambach, *Leonardo da Vinci Rediscovered*, New Haven-London, Yale University Press, 2019, vol. I, p. 107.

¹⁵ Zöllner, *Leonardo da Vinci, 1452-1519*, cit., pp. 37-38; Bambach, *Leonardo da Vinci Rediscovered*, cit., vol. I, p. 113; Kemp, *Leonardo by Leonardo*, cit., pp. 36-39.

¹⁶ Sull'argomento la bibliografia è molto ampia, si rimanda di seguito solo alla più recente: B. Meijer, 'Firenze e gli antichi Paesi Bassi: una stagione di contiguità culturale del tutto particolare', in: Id. (a cura di), *Firenze e gli antichi Paesi Bassi, 1430-1530*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina 20 giugno-26 ottobre 2008), Livorno, Sillabe, 2008, pp. 16-21; P. Nuttall, 'Pittura degli antichi Paesi Bassi a Firenze: commentatori, committenti e influsso', in: *ivi*, pp. 22-37 e più recentemente Ead., *Face to Face: Flanders, Florence, and Renaissance Painting*, San Marino (California), The Huntington Library and Art Gallery, 2013.

¹⁷ Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana; devo la segnalazione di questo appunto ad Antonio Forcellino e la sua collocazione a Sara Tagliagalamba e li ringrazio perciò entrambi. L'annotazione è contenuta in un foglio con una lista di cose da fare, ricordare, conoscere, con molte curiosità per diversi libri; diversi appunti oltre questo hanno per argomento l'acqua. Per la trascrizione completa del foglio si rimanda a A. Marinoni, *Leonardo da Vinci: Il Codice Atlantico, trascrizione diplomatica e critica*, Firenze, Barbera, Edizione nazionale dei manoscritti e disegni di Leonardo da Vinci, 1978, vol. XI, pp. 164-165, e C. Pedretti, *The Codex Atlanticus of Leonardo da Vinci: A Catalogue of its Newly Restored Sheets*, New York, Phaidon, 1978-1979, vol. II, p. 39. Nella sterminata bibliografia leonardesca ha dedicato attenzione a questo passo C. Nicholl, *Leonardo da Vinci: the Flight of the Mind*, London, Allen Lane, 2004, pp. 61-62, che ricorda che anche il viaggiatore, letterato e diplomatico Benedetto Dei, in qualità di agente dei Portinari in Francia e nelle Fiandre nel 1476, ebbe relazioni con le Fiandre. Leonardo fu forse in contatto con lui già in quegli anni a Firenze ma ebbe modo di frequentarlo soprattutto durante il suo soggiorno a Milano, a partire dal 1482 dove il Dei risiedeva.

Banco dei Medici a Bruges. L'interesse commerciale della famiglia fu premessa anche per quello culturale quando Tommaso Portinari fece arrivare a Firenze il 28 maggio 1483 l'*Adorazione dei Pastori* (Firenze, Uffizi) con la famiglia del committente, un gioiello dell'arte di Hugo van der Goes (1435-c. 1482), in quegli anni il pittore più importante attivo sulla piazza di Bruges.¹⁸ Il trittico di van der Goes non era la prima opera fiamminga ad arrivare a Firenze ma le sue notevoli dimensioni e la raffinatezza della sua esecuzione segnarono un'intera generazione di artisti fiorentini, fra gli altri Botticelli e Filippino Lippi. Esso aveva come destinazione la chiesa di Sant'Egidio, annessa all'Ospedale di Santa Maria Nuova, il cui fondatore era stato nel 1285 Folco Portinari. In quegli stessi anni il nome della famiglia veniva immortalato per sempre nella storia letteraria, fu una Portinari la Beatrice amata e divinizzata da Dante Alighieri nella sua *Commedia*.

Leonardo nel suo appunto si rivela perfettamente a conoscenza dell'attività commerciale dei Portinari nelle Fiandre e per questo si rivolge a loro per avere informazioni sul pattinaggio su ghiaccio. Come per altre famiglie fiorentine (e toscane) attive per motivi commerciali nelle Fiandre, lo scambio commerciale si estese anche a quello culturale, arricchendo di nuovi elementi la già ricca e intensa produzione pittorica delle botteghe fiorentine del Quattrocento, in quel momento pressoché unica in Europa.¹⁹ Prima di loro già gli Arnolfini (lucchesi) si erano distinti per l'apprezzamento dell'arte fiamminga commissionando il celebre *Ritratto dei coniugi Arnolfini* (Londra, National Gallery) nel 1434 c. a Jan Van Eyck.²⁰

Una delle prime opere ad arrivare a Firenze dalle Fiandre fu il *Compianto sul Cristo morto* (Firenze, Uffizi) di Rogier van der Weyden, c. 1460-1463, commissionato forse dagli stessi Medici, in occasione di un viaggio del pittore e di un suo passaggio in città negli anni 1449-1450.²¹ L'opera è documentata nella villa Medici di Careggi con sicurezza a partire dagli inventari del 1482.

Un altro dipinto è documentato con certezza intorno al 1480, ed è il Trittico Pagagnotti di Hans Memling (1440-1494), l'altro grande artista di origine tedesca attivo nella piazza di Bruges. Il Trittico, ora smembrato fra gli Uffizi (*Madonna con bambino e Angeli*, olio su tavola, 57x42 cm) e la National Gallery di Londra (scomparti laterali con *San Lorenzo*, 57,5x17,3 cm e *San Giovanni Battista*, 57,5x17,3 cm), si trovava nel convento di Santa Maria Novella ai primi del Cinquecento.²²

E proprio Memling fu forse, indirettamente, ancora più importante per gli sviluppi del Leonardo ritrattista. Memling ritrasse nel *Ritratto d'uomo con una moneta*, c. 1473-74 (Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) l'umanista Bernardo

¹⁸ <https://www.uffizi.it/opere/adorazione-dei-pastori-con-angeli-e-i-santi-tommaso-antonio-abate-margherita-maria-maddalena-e-la-famiglia-portinari-recto-annunciazione-verso> (11 giugno 2020). Sull'arrivo del trittico a Firenze cfr. B. Ridderbos, 'Il trittico con il Giudizio Universale di Hans Memling e il trittico Portinari di Hugo van der Goes', in: *Firenze e gli antichi Paesi Bassi*, cit., pp. 38-65 e sp. 53-63 e più recentemente F. Veratelli, 'I tratti del potere. I clienti italiani di Hans Memling', in: T.-H. Borchert (a cura di), *Memling. Rinascimento Fiammingo*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 11 ottobre 2014-18 gennaio 2015), Milano, Skira, 2014, pp. 53-65.

¹⁹ Sulle botteghe fiorentine nel Quattrocento fondamentali restano M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1978; M. Gregori, A. Paolucci, C. Acidini Luchinat & C. Balsamo (a cura di), *Maestri e botteghe, pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze, Fondazione Palazzo Strozzi, 16 ottobre 1992-10 gennaio 1993), Milano, Skira, 1992.

²⁰ <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait> (11 giugno 2020) olio su tavola, 82,2x60 cm; sull'opera cfr. anche J.-C. Frère, *De Vlaamse Primitieven*, Hedel, Librero 2001 (1 ed. Paris 2001), pp. 25-47.

²¹ Olio su tavola, 110x96 cm; sull'opera cfr. scheda n. 5, in: *Firenze e gli antichi Paesi Bassi*, cit., pp. 98-100.

²² Sul trittico Pagagnotti cfr. M. Rohlmann, scheda n. 25, in: *Firenze e gli antichi Paesi Bassi*, cit., pp. 142-145; T.-H. Borchert, scheda n. 27, in: Borchert (a cura di), *Memling. Rinascimento Fiammingo*, cit., p. 162 e Id., scheda n. 4, in: *ivi*, p. 98.

Bembo (1433-1519).²³ Padre del più famoso letterato e cardinale Pietro Bembo (1470-1547), Bernardo ricoprì diversi incarichi per conto della Repubblica di Venezia, fra i quali quello alla corte di Carlo il Temerario, duca di Borgogna, con il compito di rinsaldare l'intesa veneto-borgognona dal 1471 al 1474.²⁴ Al suo soggiorno nelle Fiandre risale probabilmente la committenza di questo dipinto che lo ritrae secondo i modi propri della ritrattistica fiamminga. L'umanista è raffigurato infatti di tre quarti, con bene in vista una moneta romana che lo qualifica per i suoi interessi antiquari recante l'iscrizione: NERO CLAUD[IUS] CAESAR AVG[USTUS] GERM[ANICUS] TR[IBUCINIA] P[OTESTATE] IMPER[ATOR].²⁵ Il punto di vista ravvicinato sul volto contro un paesaggio lacustre digradante sullo sfondo permette all'artista una minuziosa descrizione dei tratti del volto, dei capelli, delle unghie delle dita, nei modi tipici della ritrattistica fiamminga così com'era stata fissata dai suoi capostipiti nella prima metà del Quattrocento, i fratelli Hubert e Jan van Eyck.²⁶ Diversamente dal ritratto italiano del primo Quattrocento che ispirato dalla monetazione romana fu un ritratto frontale o di profilo, quello fiammingo predilesse come è noto lo schema di tre quarti.

Al ritorno dalla missione nelle Fiandre Bembo fu inviato come ambasciatore della Repubblica veneta a Firenze dal 1475 al 1476, dove entrò in contatto con la corte medicea e fece parte del suo raffinato circolo letterario. In questo contesto si inserisce la frequentazione e l'innamoramento platonico per Ginevra Benci, aspirante poetessa figlia di un banchiere fiorentino e sorella di un caro amico di Leonardo. Bembo ne commissionò il ritratto a Leonardo, *Ritratto di Ginevra Benci*, probabilmente al momento di lasciare Firenze al termine della sua missione nel 1476.²⁷ Il suo emblema compare nel retro, l'alloro e la palma uniti al motto 'Virtus et Honor', ma adattato per includere anche Ginevra. Il cartiglio intreccia infatti non solo l'alloro e la palma ma anche un rametto di ginepro al centro e reca il motto latino leggermente cambiato in 'Virtutem Forma Decorat'. L'opera presenta la stessa impostazione del ritratto di Bembo del Memling. Leonardo, forse per venire incontro al gusto del committente confidente con il ritratto delle Fiandre, adotta nel *Ritratto di Ginevra Benci* per la prima volta lo schema fiammingo di tre quarti, creando forse uno dei più antichi esempi di questo genere nella ritrattistica del tempo in Italia. Con questo dipinto Leonardo si emancipava definitivamente dal suo maestro, Verrocchio, nella forma, prediligendo uno schema 'nuovo' a quello in uso fino a quel momento a Firenze (frontale o di profilo) e nella "tecnica", adottando interamente e compiutamente la nuova tecnica a olio.²⁸ Ginevra è posta contro un cespuglio di ginepro, chiaro riferimento al suo nome ma anche simbolo di virtù femminile. Il pallore del suo volto testimoniato da più fonti storiche è accentuato dallo sfondo scuro contro cui è posto. Mentre non è sfuggita alla

²³ Dipinto su tavola, 31x23,2 cm; su Memling e il dipinto cfr. H. Lobelle-Caluwé, *Hans Memling in Brugge en de Renaissance. Van Memling tot Pourbus*, catalogo della mostra (Brugge, Memlingmuseum-Oud-Sint-Janshospitaal, 15 augustus-6 december 1998), Gent, Stichting Kunstboek Ludion, 1998, pp. 66-67, cat. n. 5 p. 75 (con datazione al 1480 o più tardi); Frère, *De Vlaamse Primitieven*, cit., pp. 161-175 e più recentemente T.-H. Borchert, scheda n. 41, in: *Memling. Rinascimento fiammingo*, cit., p. 204; benché l'identificazione del personaggio con Bembo proposta per prima dalla Lobelle-Caluwé non sia unanime negli studi, appare fino a oggi quella più convincente (Borchert, scheda n. 41, cit.).

²⁴ Su Bembo A. Ventura & M. Pecoraro, 'Bernardo Bembo', in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, vol. VIII (1966), pp.103-108 e 108-109.

²⁵ Trascrizione da Lobelle-Caluwé, *Hans Memling*, cit., cat. 5, p. 75.

²⁶ Sui fratelli Van Eyck si veda Frère, *De Vlaamse Primitieven*, cit., pp. 25-45.

²⁷ <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.50724.html> (11 giugno 2020). Olio su tavola, 59,7x57,3 cm, datata al 1474/1478 c.

²⁸ Zöllner, *Leonardo da Vinci, 1452-1519*, cit., p. 37; il giudizio sull'acquisizione della tecnica a olio nel *Ritratto di Ginevra Benci* non sembra unanime negli studi: mentre per Dunkerton Leonardo è in quest'opera totalmente padrone della tecnica (*Leonardo in Verrocchio's Workshop*, cit., p. 20 e nota 57 p. 31), per gli studiosi della National Gallery di Washington 'some wrinkling of the surface shows he was still learning to control it', <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.50724.html> (11 giugno 2020).

critica nel paesaggio sullo sfondo un'evidente reminiscenza di quello del ritratto di Bembo del Memling.²⁹ Che cosa Leonardo farà poi con il ritratto, maschile e femminile, è noto, ed è questione che esula da questa trattazione. Qui si è voluto solo richiamare quanto la componente "fiamminga" sia stata importante per le ricerche di Leonardo sul genere del ritratto.

Viceversa: l'arte fiamminga e Leonardo

Altrettanto precoce fu l'attenzione che l'arte di Leonardo ricevette in ambito fiammingo. Diversi sono gli esempi che si potrebbero elencare ma vorrei concentrare la nostra attenzione su una fortunata composizione in particolare, nata quasi certamente nella bottega di Leonardo ma che conobbe una vasta diffusione soprattutto nelle Fiandre. Si tratta di una serie di dipinti sul tema dell'*Abbraccio di Gesù Bambino con San Giovannino*, un soggetto religioso poco noto che si fa risalire ai testi apocrifi delle *Meditationes Vitae Christi* dello Pseudo Bonaventura che raccontano dell'incontro di Gesù Bambino di ritorno dall'Egitto con San Giovannino.³⁰ Il motivo iconografico dell'abbraccio dei due fanciulli è stato ricondotto a un disegno perduto di Leonardo ma conosciuto perché riproposto in un foglio degli allievi oggi pervenuto nelle collezioni reali inglesi (Windsor, Royal Collection, RCIN 912564).³¹ Il foglio contiene diversi studi per una composizione della *Madonna con Bambino* che gioca con un animale, un gatto o un agnellino, e in basso a destra presenta anche due fanciulli che si abbracciano in una posa molto simile a quella che si vede realizzata nei dipinti sul tema dell'*Abbraccio*. Il disegno di Leonardo è stato messo in relazione con due possibili composizioni, una *Madonna con il bambino*, nel caso specifico una *Madonna del Gatto*, studiata anche in altri fogli ma non giunta fino a noi, e la *Leda con il cigno*, come studio per la posizione dei Dioscuri nell'erba che generalmente accompagna la composizione.³² Da appunti di Leonardo su questo tema, del gioco fra due fanciulli, prese l'avvio nella sua bottega per opera dei suoi allievi una composizione autonoma l'*Abbraccio di Gesù e San Giovannino*. Da documenti d'archivio sappiamo che esistette un dipinto di questo soggetto di Marco d'Oggiono (1475/77-1530), uno dei primi allievi milanesi di Leonardo, già nel 1513.³³ Proprio l'esistenza di un dipinto di Marco d'Oggiono nella collezione della reggente dei Paesi Bassi, Margherita d'Austria, a Mechelen, sarebbe all'origine della sua fortunata diffusione nelle Fiandre.³⁴ Il dipinto, che la critica ha identificato con quello oggi nelle collezioni reali inglesi *Gesù abbraccia San Giovannino*, c. 1513, olio su tavola (London, The Royal Collection), presenta l'abbraccio dei due fanciulli nel paesaggio in uno stile molto lombardo e leonardesco per l'attenzione alla luce che genera forti contrasti con le parti in ombra e il sottile

²⁹ Lobelle-Caluwé, *Hans Memling*, cit., p. 67 e nota 11.

³⁰ M.A. Lavin, 'Giovannino Battista: A Study in Renaissance Religious Symbolism', in: *Art Bulletin*, XXXVII (1955), pp. 85-101 e sp. pp. 98-99.

³¹ <https://www.rct.uk/collection/search#/1/collection/912564> (11 giugno 2020).

³² Sull'argomento rinvio a quanto ricostruito in M. Forcellino, scheda 6.2, 'Gesù e San Giovannino', in: *Leonardo a Roma*, cit., pp. 375-379, e sp. pp. 375-377, con bibliografia completa; sul tema della Leda di Leonardo rimando da ultimo a M. Forcellino, 'La Leda di Leonardo e l'esecuzione degli allievi', in: *Leonardo a Roma*, cit., pp. 213-235.

³³ F. Moro, 'Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco tra Italia e Fiandra sino a Lanino', in: M.T. Fiorio & P.C. Marani (a cura di), *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo* (Atti del Convegno Internazionale Milano 25-26 settembre 1990), Milano, Electa, 1991, pp. 125-127.

³⁴ In passato sono state elaborate anche altre ipotesi circa la penetrazione di questo tema leonardesco nei Paesi Bassi, ma meno sostenute da riscontri documentari; per un'utile sintesi si rimanda a Moro, *Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco*, cit., p. 128; alla questione hanno dedicato particolare attenzione anche L. Traversi, 'Il tema dei "due fanciulli che si baciano e abbracciano" tra "leonardismo italiano" e "leonardismo fiammingo"', in: *Raccolta Vinciana*, 27 (1997), pp. 373-437 e M. Kwakkelstein, 'Leonardo and the Low countries', in: *Kleine K* (February 2002), pp. 7-11.

sfumato che avvolge i contorni.³⁵ L'opera fu vista molto probabilmente da un artista fiammingo, Joos van Cleve (1485/90-1540/41) che ne trasse ispirazione per una sua interpretazione che ebbe una grande fortuna fra committenti e clienti della sua bottega di Anversa.³⁶ Cambiando l'ambientazione *l'Abbraccio* fu inquadrato in una cornice di impianto rinascimentale con rimando a testi e storie classiche contro uno sfondo digradante nel paesaggio. Quasi dimentico dell'originario significato religioso, la composizione divenne una sorta di 'Allegoria dell'amore tra gli uomini'.³⁷ Van Cleve sviluppò la composizione nella sua bottega in due tipi, uno che si estende in altezza, cui appartiene la maggior parte degli esemplari, e uno di formato orizzontale, in numero minore, di cui fa parte anche un dipinto attualmente a Napoli.³⁸ Adattando la scena al gusto della sua clientela van Cleve mise a punto una fortunata formula che ci è nota in almeno 15 esemplari.³⁹ Tutti risultano realizzati dallo stesso cartone, almeno nella parte centrale, perché i due fanciulli sono perfettamente sovrapponibili fra loro nel disegno.⁴⁰ Uno di questi si conserva al Catharijneconvent di Utrecht, in deposito dal Mauritshuis dell'Aja, ed è assegnato al c. 1525.⁴¹ Esso presenta i due fanciulli abbracciati in primo piano su un tappeto, in una cornice architettonica d'impianto rinascimentale che li proietta in un paesaggio fiammingo che si perde in lontananza, attraversato da corsi d'acqua. Nessun segno contraddistingue i due fanciulli come due fanciulli "sacri" mentre elementi decorativi distribuiti intorno alle colonne testimoniano il loro legame con la cultura umanistica. Il dipinto di Napoli è invece uno dei pochi a conservare il suo originale significato religioso, presentando la colomba dello spirito santo a sovrastare al centro i due fanciulli "sacri", insieme a uno in collezione privata francese (Bierbeek collection), un altro a Vienna (Akademie der bildenden Künste, n. 464), uno già a Bruxelles (Coll. Robert Finck) e una versione molto mediocre a Palermo (Galleria Regionale, Inv. N. 1102).

Van Cleve fu con Quentyn Matsys (1466-1530) il principale artista di Anversa con una bottega molto ben avviata nella prima metà del Cinquecento. Anche Matsys fu interessato a questo soggetto, e anche lui ne fornì una sua interpretazione. *L'Abbraccio* in un dipinto a Chatsworth, collezione Duca del Devonshire che gli viene attribuito, fu collocato all'interno di una camera da letto e i due fanciulli sono presentati seduti sul letto, sotto lo sguardo vigile della Vergine che li spia dall'esterno da una finestra.⁴² A questo schema in particolare, sia pure semplificato, si ricollega anche il dipinto di Napoli (Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte). In esso, infatti, i due fanciulli sono presentati seduti sul letto, ricoperto da una coperta verde e corredato da un cuscino bianco ben visibile alla destra dello spettatore. Da quel lato, infatti, l'ampio tendaggio rosso che forma il baldacchino che come una cornice inquadra la scena si rialza per mostrare il cuscino. Lo sfondo scuro in cui sono immersi

³⁵ <https://www.rct.uk/collection/search#/1/collection/405463/the-infant-christ-and-saint-john-embracing> (11 giugno 2020).

³⁶ M. Wolff, *Northern European and Spanish Paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago: A Catalogue of the Collection*, Chicago-New Haven-London, Yale University Press, 2008, pp. 159-167.

³⁷ Moro, *Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco*, cit., p. 128.

³⁸ M. Leeftang, *Joos van Cleve. A Sixteenth-Century Antwerp Artist and his Workshop*, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 170-171; sul dipinto di Napoli cfr. adesso Forcellino, scheda 6.2, 'Gesù e San Giovannino', in: *Leonardo a Roma*, cit., pp. 375-379.

³⁹ J.O. Hand, *Joos van Cleve. The Complete Painting*, New Haven-London, Yale University Press, 2004, elenco completo alle pp. 164-166.

⁴⁰ Leeftang, *Joos van Cleve*, cit., pp. 79-85.

⁴¹ <http://adlib.catharijneconvent.nl/ais54/Details/collect/72404> (11 giugno 2020); M. Plomp, scheda n. 72, 'Christus en Johannes de Doper omarmend en kussend', in: M. Plomp & M. Kwakkelstein, (a cura di), *Leonardo da Vinci, Sprekende gezichten*, catalogo della mostra (Haarlem, Teylers Museum, 5 ottobre 2018 - 6 gennaio 2019), Bussum, Uitgeverij Thoth, 2018, pp. 198-199.

⁴² M.J. Friedlander, *Early Netherlandish Painting: Quentyn Massys*, vol. VII, New York-Washington, Praeger Publishers, 1971 [I ed. 1931], p. 33, ill. 34.

i fanciulli esalta il forte contrasto luministico delle anatomie e degli incarnati che una luce violenta scolpisce e modella. I contorni anatomici molto sfumati quasi si perdono in alcuni passaggi nel buio che li avvolge. Come hanno dimostrato le indagini riflettografiche condotte sui dipinti della bottega di van Cleve e sul dipinto di Marco D'Oggiono, la tecnica pittorica usata è molto diversa: a partire dal fondo chiaro nel caso del maestro di Anversa, al contrario, da un fondo scuro secondo la pratica in uso nella bottega di Leonardo nel dipinto di D'Oggiono.⁴³ Dunque tanto van Cleve che Matsys furono protagonisti della diffusione precoce di un motivo leonardesco in terra di Fiandra che fu accolto da un grande successo di pubblico, testimoniando l'interesse per Leonardo dei Paesi Bassi.

Parole chiave

rinascimento, Leonardo, pittura, arte italiana, arte fiamminga

Maria Forcellino è presidente del Werkgroep Italië Studies e ricercatrice affiliata all'università di Utrecht (ICON); prima ancora ha ricoperto il ruolo di ricercatore (incardinato) di *Storia dell'arte moderna* presso l'università di Salerno (1996-2010) e di Professore Aggregato. Nel 2018 è nominata dall'Accademia dei Lincei membro del comitato scientifico della mostra *Leonardo a Roma. Influenze ed eredità*, patrocinata dal Comitato Nazionale per le Celebrazioni dei 500 anni dalla morte di Leonardo del MIBACT. Per l'esposizione ha collaborato all'elaborazione del progetto e alla cura del catalogo. Suoi campi di ricerca sono il Rinascimento e il Settecento, su cui ha pubblicato ampiamente in Italia e all'estero, soprattutto su Michelangelo Buonarroti. Ha in preparazione un volume sul *Grand Tour* del viaggiatore olandese Johan Meerman (1735-1815).

Universiteit Utrecht
Instituut voor Cultuurwetenschappelijk Onderzoek (ICON)
Trans 10
3512 JK Utrecht (Olanda)
m.forcellino@uu.nl

⁴³ Leeflang, *Joos van Cleve*, cit., pp. 80-83.

SUMMARY

Leonardo and ice

Leonardo's interest for the Flemish art and vice versa

The aim of the article is to underscore the importance of cultural exchange: on the one hand Leonardo's knowledge of Flemish oil painting techniques at the beginning of his career made it possible for him to improve his style; on the other hand his influence extended in an early stage to the Low Countries, and concerned thematical choices.

The first part of the article focuses on the period in which Leonardo, during his apprenticeship in the workshop of Andrea del Verrocchio, became aware of the significance of the new oil technique, which had been imported in Florence due to economic contacts with Bruges in the fifteenth century and the role of Florentine families such as the Medici, the Portinari and the Pagagnotti. The possibilities of the new oil painting technique were explored in Florence in the workshops of Verrocchio and the Pollaiolo brothers. A signature in the *Codice Atlantico* testifies that Leonardo himself was acquainted with members of the Portinari family, active in Bruges. Knowledge of Flemish art became essential in technical and formal aspects of his first female portrait, the *Portrait of Ginevra Benci*, which had been ordered by Bernardo Bembo as a pendant to his own portrait, painted by Hans Memling during his mission in Bruges as an ambassador to the Venetian Republic.

The second part intends to invert the focus and to study Leonardo's influence on Flemish art by presenting several paintings on the subject of *Jesus and Saint John embracing*. This iconographic subject originates from a composition, once in the royal collection in Mechelen, of Leonardo's pupil, Marco D'Oggiono. The Flemish painter Joos van Cleve probably saw it and started to produce many paintings on this subject in his workshop in Antwerp. These works were so successful that over fifteen of them survive in different collections in Europe, and constitute a good example of Flemish artists' interest in Leonardo's art.