



B E N L E W I S

L'ULTIMO
DIPINTO DI
LEONARDO

Storia del Salvator Mundi

LE SCIE | MONDADORI



B E N L E W I S

L'ULTIMO
DIPINTO DI
LEONARDO

Storia del Salvator Mundi

LE SCIE | MONDADORI

Il libro

«**E** ora, signore e signori, passiamo a Leonardo da Vinci, al *Salvator Mundi*, capolavoro del genio fiorentino.» Con queste parole, il 15 novembre 2017, il banditore della sede newyorkese di Christie's mette all'asta un piccolo dipinto a olio, raffigurante Cristo che con una mano benedice e con l'altra tiene un globo trasparente. Dopo una lotta serratissima, il quadro viene aggiudicato per 450 milioni di dollari, diventando così l'opera d'arte più costosa al mondo. Ma qual è la sua storia, dal momento che per diversi secoli se ne sono perse le tracce? Quando è stato realizzato? Chi è il misterioso acquirente? E soprattutto: si tratta davvero di un dipinto di Leonardo?

Sono queste alcune delle domande cui Ben Lewis tenta di rispondere, accompagnando il lettore in un viaggio che parte dalla bottega milanese di Leonardo, allora al servizio di Ludovico il Moro, segue le disavventure del *Salvator Mundi* nei palazzi di re Carlo I durante la guerra civile inglese e arriva fino ai giorni nostri. Tentando di non perderlo di vista tra le innumerevoli copie prodotte da artisti minori, comprate e vendute nell'Ottocento, il racconto assume i contorni di un vero e proprio giallo e diventa sempre più avvincente. Lo sfondo delle eleganti corti rinascimentali si trasforma in un mondo globalizzato, dominato da un mercato opaco e privo di regole, in cui l'arte è spesso uno strumento per rifarsi una reputazione e riciclare denaro. La vicenda prosegue quindi tra un laboratorio di restauro a Manhattan e un consesso dei massimi esperti mondiali dell'opera leonardesca presso la National Gallery di Londra; tra il porto franco di Ginevra, sede delle maggiori transazioni offshore del pianeta, e il paradiso fiscale del Principato di Monaco; tra una modesta casa in vendita a New Orleans e la prestigiosa sede di Christie's a New York.

Numerosi sono i protagonisti di queste pagine, incontrati da Lewis durante la sua lunga ricerca della verità: periti, restauratori, mercanti d'arte, oligarchi russi, sceicchi. Ma soprattutto lui, il *Salvator Mundi*, un quadro di intensa forza espressiva, capace di emozionare chiunque abbia

avuto la fortuna di vederlo esposto e che tuttavia continua a mantenere l'aura di mistero che lo ha sempre circondato.

L'autore

Ben Lewis è un critico d'arte e scrittore. Ha collaborato, fra gli altri, con «The Times», «Observer», «Sunday Telegraph», «Die Welt» e «Le Figaro». È autore di *Falce e sberleffo. Una storia del comunismo attraverso la satira* (2009) e produttore di documentari sull'arte di grande successo.

Ben Lewis

L'ULTIMO DIPINTO DI LEONARDO

Storia del «Salvator Mundi»

MONDADORI

L'ULTIMO DIPINTO DI LEONARDO

A Niamh e Lorcan

Raggiratommi alquanto infra gli onbrosi scogli, pervenni all'entrata di una gran caverna, e dinanzi alla quale restato alquanto stupefatto ed ignorante di tal cosa, piegato le mie reni in arco, e ferma la stanca mano sopra il ginocchio, e colla destra mi feci tenebre alle abbassate e chiuse ciglia, e spesso piegandomi in qua e illà per vedere s'entro vi discernessi alcuna cosa, e questo vietatomi [per] la grande oscurità che là entro era, e stato alquanto, subito salse in me due cose, paura e desiderio: paura per la minacciante e scura spilonca, desiderio per vedere se là entro fusse alcuna miracolosa cosa.

LEONARDO DA VINCI

La politica dello studio di Leonardo è come qualsiasi altra politica, tranne per il fatto che finora non c'è stato spargimento di sangue.

SIR KENNETH CLARK

I segni formano una lingua, ma non quella che credi di conoscere.

ITALO CALVINO

It ain't where ya from, it's where ya at.^a

ERIC B. & RAKIM

a. Non è da dove vieni, ma dove sei.

Prologo
LA LEGGENDA DI LEONARDO

Secoli fa, in un'epoca in cui il mondo era ancora governato da re, duchi e contesse in abiti di velluto e broccato d'oro, visse un uomo, figlio illegittimo, tanto d'animo gentile quanto di curiosità sfrenata, intelletto fiero e manualità talentuosa. Quest'uomo fu ingegnere, architetto, progettista, scienziato e pittore: il più grande pittore mai esistito, sostengono in molti. Un genio, affermano altri, che pose in essere il mondo moderno. I suoi quadri erano sia realistici sia utopici, più belli di qualsiasi cosa si fosse mai vista prima. Egli studiò il mondo naturale nei minimi dettagli, dalle foglie degli alberi alle zampe degli orsi, e nelle leggi più recondite, come le proporzioni di volto e corpo umano. Mirò lontano e scrutò vicino, tratteggiando i pallidi orizzonti delle montagne e scorticando la pelle dei cadaveri per vedere i muscoli e le arterie che c'erano sotto.

Ma quest'artista fu anche un enigma. Alla sua morte, lasciò rebus e trabocchetti a coloro che volevano conservarne il ricordo e custodirne l'eredità. Talvolta i suoi capolavori furono dipinti con colori che sbiadivano o si sgretolavano ancor prima che li avesse ultimati; altri furono fissati da vernici che li avrebbero resi sempre più scuri con il passare dei decenni. Al pari di molti grandi, egli sembrò non curarsi troppo del dono che Dio gli aveva concesso: dipinse poco e a rilento, preferendo piuttosto immergersi nei taccuini che riempì di scarabocchi di idee straordinarie, per la cui realizzazione non ebbe né la pazienza né la tecnologia adatta. Esegui meno dipinti di qualunque altro grande artista della storia, e ancor meno sono, tra questi, quelli sopravvissuti: solo diciannove al massimo.

Nei secoli successivi alla sua morte, le persone hanno bramato di possedere più suoi lavori di quelli che già avevano; non ci sono mai stati abbastanza quadri di quest'artista per soddisfare la smania del mondo di possederne le opere. Sui dipinti andati perduti, obliati o ridipinti si sono moltiplicati miti e teorie. Nelle istituzioni accademiche dedite alle arti non c'è stata vocazione più alta dello studio dell'opera di quest'artista; e tra gli intellettuali che hanno studiato la sua arte non c'è stata gloria maggiore di quella data dallo scoprire un dipinto di sua mano, perso o dimenticato.

La posta in gioco era alta, e gli inciampi dolorosi. Leonardo non firmò né

datò mai i suoi lavori. Ebbe molti allievi, cui insegnò a dipingere con la stessa sua maestria, imitando alla perfezione il suo stile, e costoro produssero centinaia di copie delle sue opere. Di quando in quando, a detta di un suo contemporaneo, aggiungeva egli stesso un ultimo tocco, elemento che avrebbe ulteriormente confuso i posteri. Consci dei rischi, gli studiosi più prudenti si sono sforzati di resistere alla tentazione di identificare un quadro andato perduto, preferendo concentrarsi su un frammento trascurato o una frase lasciata a metà nei suoi taccuini. Prima o poi, però, molti hanno ceduto al richiamo del tesoro sepolto. I corridoi delle biblioteche di storia dell'arte si sono riempiti degli spettri dolenti di professori il cui lavoro di una vita era stato distrutto dalla chimera di un «nuovo» Leonardo che credevano di aver scovato; le prime pagine, i comunicati stampa e l'esultanza che ne avevano salutato la scoperta avevano lasciato il posto nel giro di qualche anno, quando non di pochi mesi, allo scherno degli accademici per ciò che era emerso essere un falso o una copia, tradita da un'applicazione imprecisa della pittura, da tinte ritenute troppo dominanti, o magari da una rifinitura di una veste che rimandava a un'epoca incompatibile con quella del maestro.

Quest'artista, Leonardo da Vinci, è stato proprio come il sole. L'astro più fulgido nel cosmo della storia dell'arte. Gli studiosi che gli erano volati troppo vicino si erano ritrovati con i loro libri in fiamme ed essi stessi avvinti nel rogo dell'ambizione. Eppure, si è continuato a tentare...

PARTE PRIMA

I

VOLO PER LONDRA

Sul volo per Londra, nel maggio 2008, Robert Simon aveva tantissimo spazio per le gambe. Viaggiava in prima classe, un lusso inusuale per quel gallerista di grandi maestri, uomo di successo ma nient'affatto pretenzioso, dirigente della Private Art Dealers Association, cui si accede solo tramite invito. Negli attimi di turbolenza, mentre sorvolavano l'Atlantico, gettò uno sguardo lungo il corridoio a una delle cappelliere di prima classe, dove gli era stato permesso di sistemare una valigetta sottile ma fuori misura.

La valigetta conteneva un quadro del Rinascimento, alto 66 cm e largo 45, di una «mezza figura», per usare un termine vecchio stampo della storia dell'arte, di Cristo. La composizione ne ritraeva il volto, il busto e le braccia, con una mano alzata in gesto di benedizione e l'altra che reggeva un globo trasparente. Uno dei motivi per cui Simon era così preoccupato per l'opera era che non si era potuto permettere il premio assicurativo che gli avevano richiesto per il dipinto. Lo aveva comprato tre anni prima per circa 10.000 dollari – o almeno così aveva dichiarato ai media –, ma ora si riteneva ne valesse tra i 100 e i 200 milioni.

Lungi dall'essere la vita piena di agi che molti si immaginano, quella del mercante d'arte può essere un'esistenza precaria, anche ai massimi livelli, perché vendere quadri costosi è... be', un'attività parecchio costosa. Le gallerie d'alta gamma hanno spese stratosferiche. Bisogna ridipingere le pareti a ogni mostra, stampare cataloghi, offrire da bere e da mangiare a ricchi collezionisti. Simon aveva speso decine di migliaia di dollari per il restauro del quadro che aveva in valigia, e in cambio non aveva ancora visto un centesimo.

Ben piazzato, di altezza media, sulla cinquantina, pacato nel parlare e assai educato, Robert Simon è il tipo di persona convinta che la modestia e il basso profilo finiscano per essere premiati dalle forze superiori che controllano le nostre vite. Da lui traspare una calma decorosa, gentile, ma vagamente calcolata. «*Loose lips sink ships*», acqua in bocca, ama ripetere, rifacendosi a uno slogan ricorrente dei manifesti propagandistici americani durante la seconda guerra mondiale, ma qui applicato al mondo dell'arte.

Si appoggiò allo schienale. Era sopraffatto dallo stato d'animo in cui

l'uomo cade quando sa che il dado è tratto, che tutte le carte sono state scoperte, e non c'è più nulla che si possa fare, a parte arrendersi a una sequenza di azioni ormai prestabilite. Niente più da organizzare, niente più da influenzare, nessuno più da convincere. Era stato fatto tutto, al meglio delle sue capacità. L'isolamento nella lunga capsula della cabina d'aereo e la sensazione di moto in avanti data dalla spinta dei quattro motori del jet si coniugavano in una perfetta metafora fisica di quel momento della sua vita.

Insieme al sottomarino, al paracadute e al cannone, l'aeroplano è la più celebre invenzione anticipata dall'artista che negli ultimi cinque anni aveva assorbito l'esistenza di Simon. Leonardo da Vinci non fu il primo essere umano a progettare macchine volanti, ed è probabile che non ne abbia mai direttamente costruita una, ma studiò l'argomento più a lungo, ne scrisse di più e disegnò progetti molto più elaborati di chiunque l'avesse preceduto. Le sue idee sul volo umano si basavano su anni e anni passati a osservare e analizzare i movimenti aerei di uccelli, pipistrelli e insetti, e a registrare queste sue osservazioni in appunti e disegni. Mentre sentiva le correnti d'aria sollevare il velivolo, Simon si ricordò di come Leonardo fosse stato il primo a comprendere che il movimento dell'aria, nel volo di un uccello, era altrettanto importante del battere le ali.

Il 15 aprile 1505, l'artista aveva completato una bozza di trattato *Sul volo degli uccelli*, altrimenti noto con il nome di *Codice di Torino*. Era lungo solo diciotto carte, riempito di righe di testo insolitamente ordinate, scritto in inchiostro nero nella sua caratteristica grafia speculare, da destra a sinistra, disseminato di diagrammi geometrici e con i margini qua e là ornati da minuscoli e bellissimi schizzi di uccelli in volo. I primi *ornitotteri*, o «macchine volanti», di Leonardo avevano ali di forma simile a quelle di un pipistrello, poiché, scriveva, l'ala di un pipistrello ha «una membrana permeabile» e si poteva dotare di una struttura più leggera rispetto alle «ali degli uccelli pennuti», che dovevano essere di «più potente ossa e nervatura». Egli ne collocava il pilota in orizzontale all'interno di un telaio posto al di sotto delle due ali, da cui avrebbe dovuto azionare, usando braccia e gambe, un sistema di barre e leve per farle sbattere. A detta degli storici, ben presto Leonardo si era reso conto che il corpo umano è troppo pesante e i muscoli troppo deboli per garantire energia sufficiente al volo, per cui i suoi progetti successivi presentano ali fisse e somigliano più a degli alianti. Immaginò anche di lanciarne uno, non a caso, da una montagna «che tiene il nome di un grande uccello», con allusione al monte Ceceri, o «monte Cigno», in Toscana. Indulgendo nella metafora aviaria, scrisse: «piglierà il primo volo il grande uccello sopra del dosso del suo magno Cecero, e empiendo l'universo di stupore, empiendo di sua fama tutte le scritture e gloria eterna al nido dove

nacque». Nulla di quanto da Leonardo fu progettato volò mai. Quei congegni erano praticamente delle fesserie, ma nella percezione dei fenomeni naturali e delle leggi della natura da cui le sue macchine scaturirono c'era un che di profeticamente geniale.

Robert Simon sapeva che, a prescindere dall'esito che avrebbe avuto – e davvero, poteva essere o tutto o niente – quel viaggio segnava l'apice della sua carriera nel mondo dell'arte. Se tutto fosse andato bene, con ogni probabilità si sarebbe guadagnato un posto nei libri di storia dell'arte. In caso contrario, sarebbe rimasto un personaggio rispettato ma per nulla fuori dal comune. Quel volo rappresentava però anche l'apogeo di un qualcosa di ben più personale. Come per la maggior parte dei mercanti d'arte, alla base della sua professione c'era un movente che non aveva nulla a che vedere con i soldi o il successo, e che plasmava la sua vita da un po' più di tempo: un amore incondizionato, spasmodico per l'arte; e non per l'arte moderna e contemporanea con le sue chiazze, le sue macchie e i suoi svolazzi, ma per la grande arte del passato, in particolare del Rinascimento, in cui le eterne vicende della Bibbia, dell'antica Grecia e dell'antica Roma venivano riportate in vita dalla gestualità melodrammatica di uomini barbuti e donne dalle chiome d'oro, tra scintillanti increspature di abiti di raso e seta, sullo sfondo classico di spianate e portici, templi e fortezze.

A quindici anni, Simon era stato in gita con la scuola in Italia. Ricorda le strade serpeggianti sulle colline nei dintorni di Firenze, il baluginare del sole basso tra i cipressi mentre il pullman andava verso Vinci, il paese natale di Leonardo, *da Vinci* (per coincidenza anche i miei genitori, da ragazzino, mi avrebbero portato a fare un viaggio simile). «Leonardo è stato la mia divinità, per la maggior parte della vita. E non sono il solo» mi ha spiegato. «È il mio ideale di sommo individuo che la civiltà abbia mai prodotto.» Nel corso dei decenni, Simon ha visto tutte le principali mostre su Leonardo che siano state allestite, tutti i suoi quadri e «tutti i disegni che ho potuto». La sua vita professionale, che attualmente ruota attorno al maestro, già una volta in passato lo aveva portato nell'orbita dell'artista, nel 1993, quando gli fu chiesto di esaminare per conto dei suoi proprietari il *Codice Leicester*, uno dei più rinomati manoscritti di Leonardo. Oggi è di proprietà di Bill Gates, ma all'epoca apparteneva alla fondazione del magnate del petrolio Armand Hammer.

Quella di Simon era una famiglia benestante ma non particolarmente inserita nel mondo dell'arte. Suo padre vendeva occhiali. Simon fu mandato in un liceo esclusivo, l'Horace Mann School, nel quartiere residenziale di Riverdale a New York. In seguito si specializzò in studi medievali e del Rinascimento, e poi in storia dell'arte, alla Columbia University. Scrisse la

tesi su un quadro appena scoperto di un pittore manierista del XVI secolo, Agnolo Bronzino, che faceva parte di una collezione privata. Si trattava di un ritratto di Cosimo I de' Medici, Signore di Firenze, in fulgida armatura, noto dalle molte copie, all'incirca venticinque, appese in musei e abitazioni private, o stipate in magazzini di tutto il mondo. Gli storici dell'arte credevano da tempo che l'opera originale fosse quella degli Uffizi. Tuttavia, per una vicenda che mostra incredibili parallelismi con quella del dipinto che stava ora portando a Londra, il giovane Simon aveva sostenuto di aver identificato un originale precedente di quel quadro, i cui proprietari volevano restare anonimi. Pubblicò un articolo in proposito su un'autorevole rivista di pittura, il «Burlington Magazine». ¹ Il quadro è oggi esposto in un museo australiano come Bronzino, benché alcuni esperti tuttora ritengano che sia stato dipinto dagli aiutanti dell'artista.

La scalata di Simon nell'ambiente artistico fu lenta. Fu ricercatore al Metropolitan Museum di New York. Insegnò per un po'. Provò, senza mai riuscirci, a introdursi nel versante accademico del mondo dell'arte. «La verità è che non sono riuscito a trovare un incarico da accademico in un posto che mi piacesse» spiega.

Scrisse recensioni e articoli per il «Burlington Magazine», alcuni saggi sugli artisti del Rinascimento italiano in vari cataloghi per Sotheby's e su piccole mostre in diversi musei dal Kansas a Milano. Negli anni Novanta scrisse inoltre i cataloghi per alcune mostre mercato della Berry-Hill Galleries di New York, poi crollata sotto il peso delle molte cause a metà degli anni Duemila.

Trovò quindi impiego come perito, uno dei lavori che necessitano di maggior discrezione nel mercato dell'arte dei grandi maestri. Il perito viene invitato da un collezionista a stimare qualità e valore di un'opera, in genere in vista di una vendita o di un acquisto, ma anche per le sentenze di divorzio e in previsione della donazione o del prestito ai musei, attività per le quali esistono vantaggiose agevolazioni fiscali di cui i collezionisti americani saggiamente approfittano. Altrettanto spesso, il perito risponde alla chiamata di una famiglia che ha ereditato delle opere d'arte. «Sovente si viene interpellati per una perizia sui beni di qualcuno che è scomparso di recente, quindi non è una situazione propriamente piacevole. Magari, un paio di mesi dopo che qualcuno è morto ci si ritrova in un appartamento, e il posto non è più stato toccato, i quadri sono ancora appesi alle pareti, spesso si tratta di oggetti che sono lì da anni e non sono mai stati puliti. Si osservano questi dipinti con poca luce e in condizioni pessime, e c'è un po' la sensazione della caccia al tesoro, ma al contempo guastata dalla situazione.» Anni di esperienza avevano insegnato a Simon a scrutare oltre l'oscurità di stanze buie e la

sporczia di quadri non restaurati e non amati, fino a percepire un eventuale barlume di qualità e storia dell'arte.

Quello del perito è un mestiere che incarna uno dei grandi nodi del mondo dell'arte – fonte di molti sospetti e teorie complottiste –, vale a dire l'intreccio tra accademia e mercato. Come spiega lo stesso Simon a proposito del suo lavoro, «in genere ci si concentra sull'aspetto finanziario, ma abbastanza spesso si è obbligati a svolgere una buona mole di ricerche per stabilire esattamente con cosa ci si trovi ad avere a che fare prima di arrivare alla fase della valutazione». Il perito deve possedere altrettanta dimestichezza con l'evoluzione dello stile di un artista e con gli archivi delle case d'aste e gli inventari, tramite i quali è possibile ricostruire la storia di un dipinto. E deve interpretare le parabole dell'ascesa o del crollo nei prezzi di un artista, così come vengono collazionate nei database consultabili solo su abbonamento. Questo mestiere, e di fatto tutto ciò che ha a che fare con il trattare i grandi maestri, necessita di una spiccata memoria, sia visiva che storica. Bisogna riuscire a ricordare migliaia di opere d'arte, spesso nei minimi dettagli.

Robert Simon iniziò a operare come mercante d'arte nel 1986, e aprì una sua galleria nella casa che aveva acquistato a Tuxedo Park, nello stato di New York, nei primi anni Novanta. Si specializzò in Rinascimento europeo e arte barocca, e iniziò anche a interessarsi all'arte coloniale dell'America Latina. Alla scoperta del ritratto del Bronzino seguì qualche altro ritrovamento di epoca rinascimentale: un Parmigianino qua, un Pinturicchio là. Negli anni ha venduto quadri e sculture a diversi musei americani di Los Angeles, Washington, Detroit, dell'università di Yale e così via. I curatori parevano reagire favorevolmente ai suoi modi tranquilli, inderogabilmente da accademico. Ma a prescindere dai successi ottenuti in passato, Simon è il primo ad ammettere di non aver mai venduto un'opera d'arte così straordinaria, o così costosa, come quella che aveva imbarcato a bordo di quel volo, trasportandola all'interno di una valigetta di pelle e alluminio, realizzata su misura, retta da una lunga cinghia a tracolla.

Dentro quell'elegante valigetta c'era un quadro raffigurante il Salvator Mundi, Cristo salvatore del mondo, che Simon riteneva opera di Leonardo da Vinci. Aveva appreso solo ufficiosamente chi lo avrebbe visionato a Londra. Alcuni mesi prima, a New York, aveva mostrato il dipinto al direttore della National Gallery, Nicholas Penny. Penny ne era rimasto colpito, credeva potesse trattarsi di un Leonardo, e aveva spedito uno dei suoi curatori, Luke Syson, all'altro capo dell'Atlantico per esaminarlo. Syson aveva iniziato a lavorare a un'ambiziosa mostra di Leonardo che sarebbe stata inaugurata parecchi anni più tardi, e anche lui aveva visto del potenziale nel quadro. Il viaggio di Simon a Londra era un'idea sua e di Penny. Sarebbe stato assai

anomalo, per non dire senza precedenti, includere un'opera appena scoperta ma di attribuzione ancora non confermata di un artista così famoso, per di più al momento sul mercato, in una mostra di un museo con la reputazione internazionale della National Gallery di Londra. Syson e Penny avevano quindi deciso di riunire in forma riservata un panel dei massimi esperti di Leonardo al mondo per valutare il dipinto a porte chiuse, prima di scegliere se includerlo o meno nella mostra.

Simon sapeva che tutte le probabilità erano contro di lui e il suo quadro. C'era un piccolo esercito di leonardisti – così li chiamavano – che se ne andava in giro per il mondo, ciascuno tenendo sotto il braccio un Leonardo a lungo perduto e appena scoperto, nel tentativo di raccogliere opinioni a sostegno della propria causa da parte di musei e università. Vari storici dell'arte tifavano per vari dipinti e, com'è nella natura dell'accademia di oggi, tutti erano in competizione tra loro. C'era la cosiddetta *Monna Lisa di Isleworth*, che in origine faceva parte della collezione di una residenza di campagna inglese ma era ora di proprietà di un consorzio di investitori che aveva addirittura creato un'organizzazione apposita, la Mona Lisa Foundation. I musei occidentali non l'avevano mai esposta, ma era stata messa in mostra in una galleria di lusso di Shanghai. C'era un autoritratto di Leonardo, noto con il nome di *Tavola Lucana*, rinvenuto nel Sud Italia da uno storico dell'arte che era anche membro di una società legata all'ordine dei cavalieri templari, fondato nel XII secolo, di cui, leggenda vuole, anche lo stesso Leonardo aveva un tempo fatto parte. Il dipinto era stato in mostra in un castello ceco, ma era stato rifiutato dall'università di Malta. Il Victoria and Albert Museum di Londra aveva la *Madonna col Bambino ridente*, una piccola terracotta a lungo attribuita all'artista rinascimentale Antonio Rossellino, ma che a intervalli regolari questo o quell'altro storico dell'arte cercava di riclassificare come l'unica scultura nota rimastaci di Leonardo. C'era persino un altro *Salvator Mundi* che si presumeva di Leonardo, il «De Ganay», dal nome del suo ultimo proprietario, il marchese Jean-Louis de Ganay, eroe della resistenza francese. L'ultima volta in cui la riattribuzione di un quadro a Leonardo era stata ampiamente accettata risaliva a novantanove anni prima, con la *Madonna Benois*, oggi conservata al museo dell'Ermitage di San Pietroburgo.

Quando non sono impegnati a vendere capolavori per conto di un cliente importante – la parte facile della loro attività – i mercanti di grandi maestri passano il tempo a scovare opere d'arte perdute, trascurate o banalmente sottovalutate, a ripulirle dalla polvere, identificarne l'autore e quindi provare a rivenderle come qualcosa di più prezioso rispetto a quanto avevano acquistato. Il trucco è allenare la *connoisseurship*, «l'averne occhio», come si

suol dire, in modo da individuare lavori sottostimati. «Mi piace paragonare questa capacità di riconoscere un artista da quel che dipinge a quella che ti fa riconoscere la voce del tuo migliore amico quando ti chiama al telefono» mi ha spiegato Simon. «Non c'è bisogno che ti dica chi è, banalmente *lo sai*, da un mix di intonazione della voce, timbro, modo di parlare, linguaggio che usa. Sono questi elementi che messi insieme danno origine a dei modelli in tutto e per tutto caratteristici che tu, conoscendo quella persona, sei in grado di riconoscere. È questa, di base, l'essenza della *connoisseurship*. Molti in ambito artistico e tra gli storici dell'arte la liquidano come una sorta di vudù, ma è un processo al tempo stesso estremamente razionale e tuttavia basato su una consapevolezza soggettiva che per certa gente è frutto di intuito, e per altri di studio...» Non è facile trovare le parole giuste per descrivere un fenomeno così sfuggente. Non c'era da stupirsi che Simon fosse nervoso.

Vale la pena specificare che il dipinto che portava in valigia era il peggior incubo di un esperto. Aveva subito tutti i danni cui un quadro del Rinascimento potesse andare incontro. Aveva un grosso squarcio nel mezzo; la pittura era stata grattata via fino a mostrare il legno in alcune porzioni della parte più importante di un ritratto, vale a dire il volto; si era spezzato in cinque parti ed era tenuto insieme da un accrocco raffazzonato di bastoncini di legno sul retro, una sorta di «intelaiatura». Non si disponeva di documentazione dell'epoca: né un contratto, né una testimonianza di un contemporaneo, né un appunto su questo quadro annotato a margine di qualcosa, né un barlume di prova riconducibile al periodo in cui visse l'artista, fatta eccezione per lo strano disegno di un braccio o di un torso, che avrebbe potuto riferirsi a qualsiasi cosa. Il quadro era sparito dalla vista per un totale di 184 dei suoi presunti 500 anni di vita: 137 anni tra il 1763 e il 1900, e altri 47 tra il 1958 e il 2005. Nel vederlo a un'asta a Londra, nel 1958, l'insigne storico dell'arte britannico Ellis Waterhouse aveva scarabocchiato sul suo catalogo una sola parola: *wreck*, «relitto».

Quella di Robert Simon era una missione ad alto rischio. Non si era neanche potuto permettere il premio assicurativo per l'intero valore del suo bagaglio a mano. La casa d'aste Sotheby's alla fine gli era venuta incontro facendogli la cortesia di scrivere una valutazione ridotta del dipinto a soli 50 milioni di dollari. Era un pezzo fragile. Non era certo che avrebbe retto al viaggio in aereo, figuriamoci arrivare sulle pareti di un museo di fama mondiale o nella sala vendite di una celebre casa d'aste. La tavola su cui era stato eseguito il dipinto era stata rimessa insieme e ottimamente restaurata, ma sotto la sua superficie ridipinta di fresco era nascosta una magagna: un grosso nodo in basso al centro. Quando alcuni tecnici specialisti di tavole l'avevano studiata, a Firenze, l'avevano definita il peggior pezzo di legno che

avessero mai visto.

II IL NODO DEL NOCE

La campagna a nord di Milano cede a poco a poco il passo agli immoti laghi azzurri e da lì al profilo frastagliato delle Alpi. Prima di raggiungere le vette alpine ci sono collinette e campi coltivati, un tempo punteggiati da alberi di noce, le cui folte chiome di foglie dai bordi levigati danzavano alla brezza e tremolavano al vento. I loro fitti grovigli di rami spezzavano la luce cocente del sole, e i gatti di campagna strusciavano la schiena sulla loro caratteristica corteccia scura e rugosa. Gli alberi crescevano in fretta, formando spessi tronchi – fino a un paio di metri di diametro – e potevano vivere anche duecento anni. Se ne fa cenno nelle leggende italiane del Medioevo, a proposito di streghe che danzandoci attorno evocavano il mondo degli spiriti. Millenni prima, secondo la mitologia romana, Giove, il più potente di tutti gli dei, si era nutrito di noci durante il suo soggiorno tra gli uomini.

Nei suoi taccuini, Leonardo studiò la conformazione del noce e di altri alberi nello stesso identico modo in cui studiò moltissimi altri fenomeni del mondo naturale. Osservò come il colore delle foglie fosse il prodotto di quattro fattori: luce diretta, «lustro» (luce riflessa), ombra e trasparenza. E andò avanti ad analizzare principi ancora più complessi che regolavano la struttura degli alberi. Scoprì una delle leggi matematiche fondamentali alla base della loro crescita, per cui la dimensione totale dei rami di un albero è pari alla larghezza del tronco, e i rami più piccoli che spuntano da quelli più larghi seguono la stessa proporzione. Fulcro dell'opera di Leonardo fu appunto questo coniugare l'osservazione minuziosa della natura con la comprensione dei principi che regolano aspetto e comportamento delle cose, cui oggi diamo il nome di empirismo. Per Leonardo, prima di poter disegnare una cosa bisognava capirla. In un'annotazione datata aprile 1490 nel *Codice Atlantico*, la sua più ampia raccolta di scritti, egli precisava: «Il pittore che ritrae per pratica e giudizio d'occhio senza ragione è come lo specchio, che in sé imita tutte le a sé contrapposte cose, senza cognizione d'esse». Nei suoi quadri, l'abbondanza di dettagli può risultare opprimente. Ogni foglia, ogni piega di una veste, ogni boccolo di una chioma riesce a essere diverso da quello che gli sta accanto, eppure tutti possono avere in comune la medesima struttura formale.

La mente di quest'artista era in bilico tra età medievale ed età moderna,^a e questo è uno dei motivi per cui egli è ancora oggi una figura così iconica e misteriosa. I suoi taccuini ci danno l'elettrizzante sensazione che la moderna nozione di sapere sia venuta a crearsi in quelle pagine. Le 1119 carte del *Codice Atlantico* contengono, tra i disegni di macchine, velivoli, armi ed elementi dell'anatomia umana, anche profezie criptiche che avevano la doppia funzione di indovinelli per intrattenere la corte, un genere letterario risalente al Medioevo.¹ Per esempio: «Appariranno grandissime figure in forma umana, le quali quanto più le ti farai vicino, più diminuiranno la loro immensa magnitudine» (le ombre) e «Vedrassi l'ossa de' morti, con veloce moto, trattare la fortuna del suo motore» (i dadi). Egli predisse anche che «saranno molti, che si moveranno l'uno contra dell'altro, tenendo in mano il tagliente ferro; questi non si faranno intra loro altro nocimento, che di stanchezza, perché quanto l'uno si caccerà innanzi, tanto l'altro si ritirerà indietro. Ma tristo chi si inframmetterà in mezzo, perché al fine rimarrà tagliato in pezzi» (la sega). Si fa cenno anche all'umile albero di noce: «Troverassi dentro a de' noci e delli alberi e altre piante tesori grandissimi, i quali lì stanno occulti, e ben guardati». Il noce da cui venne squadrata la tavola su cui sarebbe stato dipinto il *Salvator Mundi* non nascondeva un tesoro, ma – almeno nella sezione utilizzata per realizzare il nostro quadro – celava in effetti un suo segreto: una deformità pericolosa per gli artisti.

Per molti anni l'albero da cui ebbe origine il *Salvator Mundi* avrà fatto il suo dovere dando noci da utilizzare in cucina e in medicina. Il suo raccolto annuale avrà impreziosito piatti di pasta del Rinascimento come linguine piccanti alle noci, o ravioli ai fichi e noci, o sarà stato mischiato ai germogli della ruta amara in preparati per tener lontana la peste. Poi, un bel giorno, si sarà deciso di venderne il legno. Sarà stato scavato con delle vanghe, e non abbattuto con l'accetta, poiché il legno migliore è quello in prossimità della base. Una parte del legname sarà stata utilizzata per ricavarne ricchi tavoli, sedie e scrigni intagliati per le residenze dei nobili. Altri blocchi saranno stati scolpiti con devozione per realizzarne statuette di santi da collocare alle estremità degli stalli dei cori o nelle nicchie degli altari. Le parti più belle saranno state usate per la complessa tecnica rinascimentale dell'*intarsio*, in cui diversi tipi di legno, ciascuno di una tonalità diversa, venivano ritagliati in strisce delicatamente modellate e accostati a comporre immagini seppia di paesaggi o episodi religiosi, da inserire in armadietti e studioli. Quest'albero di noce fu tagliato in tavole destinate a tutti gli scopi sopra elencati, e una, larga 45 cm e alta 66, sarebbe divenuta un quadro.

Il legno di noce del *Salvator Mundi* fu portato su un barroccio a Milano, che all'epoca contava tra i centocinquanta e i trecentomila abitanti. Grande tre

volte Firenze, la città si andava sviluppando in una serie di anelli concentrici, con la popolazione che si riversava in massa al di là delle mura nei nuovi sobborghi. I nobili vivevano in palazzi dalle alte mura, con spesse facciate in bugnato rustico, al di là delle quali, al riparo dal chiasso della strada, si trovavano cortili fitti di alberi, fontane e sculture su piedistalli. L'orizzonte cittadino era dominato dal Duomo, la cattedrale, al centro, e a nordovest dal Castello Sforzesco, il palazzo del reggente di Milano, il duca Ludovico Sforza. C'erano cantieri navali, taverne, forni, un carcere per i debitori, negozi di abiti e calzature. Diversi quartieri erano specializzati in diverse attività commerciali: uno era pieno di opifici in cui si producevano stoffe e carta, o di segherie per tagliare il legno; un altro radunava gli artigiani che lavoravano con la lana; un altro ancora chi batteva il metallo. C'erano 237 chiese, 36 monasteri e 126 istituti scolastici. Milano era, per citare le taglienti parole di Leonardo, «tanta congregazione di popolo» che «a similitudine di capre l'uno addosso all'altro stanno, e, empiendo ogni parte di fetore, si fanno semenza di pestilente morte». C'erano periodiche epidemie di peste bubbonica, malattia che un giorno avrebbe ucciso parecchi degli aiutanti di Leonardo. Quest'ultimo, il quale (almeno nella sua mente) era un urbanista oltre che un artista e uno scienziato, ideò dei piani per riprogettare la città, ma essi non lasciarono mai il tavolo da disegno.

Da qualche parte, nelle viuzze di Milano, c'era il carpentiere o l'artigiano di tavole che fornì il legno per il *Salvator Mundi*. Questo genere di artigiano era la prima delle molte figure coinvolte nella realizzazione di un'opera d'arte rinascimentale come il *Salvator*. Spesso veniva loro richiesto di predisporre grandi e complesse basi per dipingere, ricavando una superficie piana da assi di legno raccordate con colle animali e giunti scanalati, e unendo tavole di forme diverse per andare a creare elaborate pale d'altare con ali sui cardini. Ma la creazione della tavola di noce per il *Salvator Mundi* era un compito relativamente banale, dal momento che l'asse era stata tagliata come un pezzo di legno unico; è quindi tanto più strano che il lavoro sia stato così mal eseguito.

È probabile che Leonardo avesse ordinato un gruppo di tavole, poiché altri due suoi dipinti milanesi su legno di noce sono stati oggetto di un'analisi scientifica che ha dimostrato come essi provenissero dallo stesso albero. Le dimensioni erano quelle standard per la pittura devozionale, oggetto di grande richiesta tra le famiglie italiane più abbienti. I soggetti tipici erano la Madonna col Bambino, vari santi tra cui Giovanni il Battista, e Cristo, che porta la croce, con la corona di spine o ritratto come salvatore del mondo. Questi quadri venivano appesi nella camera da letto o nella cappella privata del proprietario.

Per dipingerlo, il legno va preparato con varie imprimiture, così come in genere si dà il fondo a una tela. Nell'Italia del XV e XVI secolo, questo lavoro era talvolta eseguito dagli aiutanti dell'artista, ma spesso lo si faceva nella bottega dell'artigiano di tavole. La tavola del *Salvator Mundi* fu preparata più o meno come Leonardo scriveva andasse fatto nei suoi taccuini:

Il legno sarà di cipresso o pero o sorbo o noce il quale salderai con mastico [detto anche gomma arabica, una resina vegetale] o trementina seconda destillata e biacca [piombo] o vuoi calcina e metti in telaro in modo possa crescere e dicrescere secondo l'umido o secco ... di poi dà olio di lino bollito in modo che penetri per tutto e innanzi si freddi fregalo bene con un panno in modo para asciutto e dalli di sopra vernice liquida e biacca colla stecca.

Gli artisti fiorentini si facevano preparare le tavole con il gesso, ma Leonardo, al pari dei pittori milanesi, preferiva come base una mistura di olio di legno e bianco di piombo. Sulle sue, faceva stendere un primo strato di colla animale. A seguire venivano applicati due strati di imprimitura, l'uno fatto di una particolare ricetta di pigmento di bianco di piombo, con minuscoli granelli di vetro sodico calcico e un legante di olio di noce, l'altro ancora di vernice bianca, mischiata con un po' di giallo di stagno e piombo e dell'altro vetro più fine. Il risultato era una superficie di colore biancastro. L'aggiunta di vetro era un trucco parecchio diffuso, utilizzato dagli artisti all'epoca per accentuare la luminosità dei loro quadri e velocizzare l'asciugatura della vernice. La luce, in un dipinto, non viene riflessa solo dallo strato di pittura più superficiale. Se le passate sono abbastanza sottili e in parte trasparenti, essa può filtrare attraverso i vari strati di pigmento ed essere rimbalzata da queste finissime particelle di vetro, dando origine a un effetto traslucido. Per quanto riguarda la fase finale del processo di preparazione – non so, lo ammetto, se questa regola sia stata o meno applicata nel caso del *Salvator Mundi* – Leonardo consigliava: «po' lava con orina quand'è asciutta, e rasciuga».

L'artigiano che aveva realizzato la tavola aveva fatto, però, un lavoro davvero pessimo. Al fondo del pannello che aveva preparato, all'insaputa dell'artista che l'avrebbe ricevuto, dietro tutti gli strati preparatori di olio, gesso e urina, si celava un problema. Al contrario delle tavole di legno di noce su cui Leonardo dipinse altri famosi ritratti come *La Belle Ferronnière* e la *Dama con l'ermellino*, quella del *Salvator* conteneva un grosso nodo nella metà in basso, proprio al centro. Nodi del genere di solito venivano riempiti con l'ausilio di fibre vegetali, limature del legno o tessuto, come suggerito

dall'artista fiorentino Cennino Cennini nel suo manuale di pittura del XV secolo. Ma, per una seconda svista, difficile da conciliare con la competenza dei falegnami del Rinascimento, che ben conoscevano le proprietà dei loro materiali, con questo pezzo di legno ciò non fu fatto.² A quanto pare, o l'artigiano di tavole o un aiutante della bottega di Leonardo cui era stato affidato questo compito non si curò molto della scelta e preparazione della tavola lignea, e il difetto venne nascosto sotto strati e strati di imprimitura.

Ma anche ammesso che così fosse, di certo Leonardo avrà dato un'occhiata al retro della tavola e avrà visto il nodo. Dalla probabilità che ciò sia accaduto sorge un secondo interrogativo. È risaputo come da Vinci fosse molto interessato agli aspetti tecnici della realizzazione di un quadro. L'aver accettato una superficie così fallata su cui dipingere, specie ipotizzando che l'opera fosse destinata a un committente importante, non sarebbe da lui. Sia all'umido sia al secco, un nodo come questo si espande e contrae a ritmi diversi dal resto del legno, per cui se la tavola, anticipandone di molto il futuro, si fosse seccata o bagnata, esso avrebbe spinto e tirato, magari portandola al punto di rottura e determinandovi crepe e spaccature. In alternativa, un nodo è un punto debole, di modo che se il quadro un giorno avesse preso una botta o fosse caduto, avrebbe rischiato di spezzarsi attorno a esso. Insomma, il nodo nella tavola di noce su cui fu dipinto il *Salvator Mundi* era una bitorzoluta bomba a orologeria.

- a. Gli storici collocano l'inizio del periodo «moderno» intorno al 1500 circa. Spesso si riferiscono al XVI e XVII secolo con la definizione di «prima modernità».

III UN TESORO SEPOLTO

Sbirciando il monitor di un computer, un giorno, nello studio di casa sua, Alex Parish scoprì il *Salvator Mundi*. Era elencato tra i lotti in vendita nel catalogo online di una casa d'aste quasi sconosciuta di New Orleans, la St Charles Gallery. Era il 2005, tre anni e qualche mese prima che Robert Simon si imbarcasse sul suo volo per Londra con il dipinto sotto il braccio. Parish pensò che il quadro avesse un'aria promettente, e il prezzo era così basso che valeva la pena di accollarsi un piccolo rischio. In proposito ricorda: «Ebbi una reminiscenza di un qualcosa di analogo uscito fuori con Sotheby's alcuni anni prima. Lo compri perché so che è proprio il genere di cosa su cui il prossimo ama fare congetture». Contattò Simon, che aveva anche lui messo gli occhi sul quadro, dal momento che era iscritto alla mailing list della galleria e aveva ricevuto per posta il catalogo cartaceo. Parish suggerì di comprarlo insieme, cinquanta e cinquanta, esattamente come avevano fatto per molte altre opere in passato. Simon acconsentì.

Fino alla scoperta del *Salvator Mundi*, Parish era un mercante di grandi maestri pressoché ininfluenza, la cui carriera nel mondo dell'arte era stata piena di false partenze, accompagnate da una routine di affari di poco conto dietro le quinte.

Il mondo dell'arte ha un suo volto glamour, di corte nomade globale presieduta da re e regine dei giorni nostri – galleristi (titolari di gallerie) di prim'ordine, artisti i cui lavori raggiungono prezzi d'asta superiori al milione di dollari e collezionisti multimilionari – attorno ai quali sciamano galleristi e mercanti minori e artisti emergenti. Nel secondo semestre di ogni anno l'intero *entourage* si sposta in massa di fiera in fiera: Basilea, la FIAC di Parigi, il TEFAF di Maastricht, la Frieze di Londra, l'Armory e la Frieze di New York, Hong Kong, Miami, prendendo parte qua e là ad aste a Londra e New York, in una girandola di feste e casse da imballaggio.

Eppure, questa è solo la scintillante facciata. Dietro le quinte c'è molta altra gente, che non è nata nella ricchezza, che non ha un ampio guardaroba firmato né gusto per l'alta società, e che è stata attirata nel business dell'arte non tanto per amore di essa (la motivazione principale che tutti danno) quanto per la brama di vivere un'esperienza ben più esaltante, un po' come giocare

d'azzardo o andare a caccia di tesori sepolti. Per costoro, il fascino consiste nell'eccitazione di acquistare un quadro alla prima mostra di un artista sconosciuto appena diplomato all'accademia, nella speranza che cinque anni dopo lui (o lei) possa far parte di una collettiva di un ente pubblico. O, come nel nostro caso, nell'imbattersi, dopo anni e anni di ricerche, in un antico dipinto ascrivito a una scuola di provincia di terza categoria ma che invece, secondo loro, potrebbe essere di un artista di immensa fama.

Successi del genere sono tutt'altro che una garanzia. Come ogni altro settore dal quale la gente sia attratta in virtù del miraggio di fama e ricchezza emanato da coloro che ne sono ai vertici, anche il mondo dell'arte è caratterizzato da una ristrettissima vetta di individui realizzati e un'ampia base di fanti, pesci piccoli e falliti. Tra coloro che si trovavano al fondo di questa gerarchia c'era Alex Parish. Come lui stesso racconta: «Più di una volta, nella mia vita, il mio mondo è stato tutto ridotto a una valigia». Nato nel 1954 in una famiglia americana di ceto mediobasso, si era specializzato in storia dell'arte all'Ohio Wesleyan University per poi trasferirsi a New York, dove aveva lavorato nel negozio di souvenir del Museum of Modern Art. Dopo due anni se n'era andato e aveva inutilmente provato a proporsi come mercante d'arte, ma «per un mix di zero formazione, zero iniziativa, una certa dose di mancanza di disciplina propria della giovane età ecc., dopo qualche anno mi ero trovato a un punto morto». Nei primi anni Ottanta si era trasferito a Londra e aveva seguito un corso di un anno in mercato dell'arte, non presso un'istituzione prestigiosa come il Sotheby's Institute of Art, ma presso una scuola privata, la New Academy for Art Studies, diretta dagli storici dell'arte Lucy Knox e Roger Bevan. Una volta tornato a New York, aveva lavorato per un po' in un altro negozio di souvenir, questa volta al Metropolitan Museum of Art, e poi aveva «elemosinato il lavoro più di merda nella casa d'aste più di merda di New York, riuscendo a ottenerlo. Ci lavorai per due anni e alla fine scrissi il loro catalogo». Mentre era lì, riuscì a identificare un dipinto sottostimato dall'aria assai promettente che era stato consegnato per essere venduto all'asta, il genere di quadro che gli addetti ai lavori definiscono un «dormiente». Il *Salvator Mundi* può rivendicare a pieno titolo il primato di massimo quadro dormiente mai scoperto.

Il dipinto individuato da Parish era una scena pastorale olandese del XVII secolo, che egli portò all'attenzione della rinomata galleria di grandi maestri Colnaghi. Fu una mossa che rispecchiava il giusto mix di competenza e ambizione. Colnaghi lo assunse, ed egli lavorò per loro a New York per due anni, dal 1980 al 1982, ma non con un incarico di alto profilo. All'epoca, ricorda, non era un'attività facile. «A quei tempi, a New York, nessuno vendeva antichi quadri italiani o inglesi, né niente di simile.» Dopo un paio

d'anni andò a lavorare da Christie's. Un altro lavoro mal pagato, ma stava acquisendo sempre maggiore dimestichezza con il gergo degli addetti ai lavori del mercato dell'arte: «Ero fondamentale l'ultima ruota del carro, il tizio che portava i quadri nella stanza sul retro, quello che li passava alla lampada [ossia li esponeva alla luce ultravioletta per capire in che misura fossero stati oggetto di ridipintura], che li trattava [vale a dire li puliva con la trementina], che li mostrava a tutta la filiera [cioè non a collezionisti privati ma a mercanti d'arte e galleristi, che in genere sono quelli che danno la prima occhiata ai nuovi arrivi]». E aveva anche un altro compito ingrato: «Ero quello che immancabilmente spedivano al bancone all'ingresso per dire alla gente che il suo van Dyck in realtà non era quello che pensava lei, e grazie per averci fatto visita».

Da Christie's, Parish scoprì ancora una volta di avere un talento per individuare le opere dormienti. «Una sera, nel 1985, mi ero fermato a lavorare fino a tardi» racconta. «Ero l'unico ancora in circolazione del mio dipartimento, e arrivò un quadro. Mi chiamò una ragazza dal piano di sotto: "Per piacere, prima di andartene vieni a dare un'occhiata a questo dipinto". Scesi giù e c'era un quadro enorme, all'incirca 120 × 180 cm, che avevano portato insieme a un paio di specchi, appena scaricato da un *picker*.» Un *picker* è un intermediario che acquista opere d'arte da varie aste regionali, alle vendite pubbliche dei beni di collezionisti deceduti e da antiquari in giro per gli Stati Uniti, e poi le porta a New York e le consegna affinché vengano messe in vendita, auspicabilmente a un prezzo più alto. «Lo guardai e mi dissi: "Oh mio Dio, potrebbe essere di Dosso Dossi".» Per riconoscere un Dosso Dossi è necessario avere una profondissima conoscenza della pittura italiana del XVI secolo. È uno di quei pochi artisti, come El Greco o Gustave Moreau, che sembrano esistere al di fuori della storia. I suoi misteriosi dipinti, carichi di oscure allegorie ed episodi mitologici, raffiguranti maghi, pigmei e unicorni accanto al più classico arsenale di santi e Madonne, il tutto immerso nella delicata luce dorata delle sere veneziane, dal Rinascimento si estendono al primitivismo e al surrealismo del XX secolo.

«Così dissi alla ragazza: "Non parlarne con nessuno. Potrebbe valere anche 100.000 dollari"» ricorda Parish. «Chiamai il mio capo, che era ancora lì nell'edificio principale, e gli dissi: "Credo ci sia un Dossi in magazzino". Ma lui fu assolutamente sprezzante: "Finiscila. Tornatene a lavorare". Fine della storia. Cos'avrei dovuto rispondergli? Io sono solo un grezzone. Lui era l'esperto. Per cui me ne dimenticai completamente. Circa due settimane dopo, ero in riunione con qualcuno e ricevetti una chiamata da lui: "Oh mio Dio, c'è un Dossi in magazzino". E io: "Eh, sì".» L'espressione impassibile con cui lo dice tradisce una vita piena di rifiuti per il semplice fatto che non veniva dal

ceto sociale giusto per il mondo dell'arte.

Esperienze come quelle produssero in Parish un'illuminazione. «*Picker* e galoppini arrivavano da Christie's con vagonate di dipinti, e io li valutavo uno per uno. Guardavo cos'avevano e: "No, questo 4000 dollari. Quest'altro 2000. Questo non lo vogliamo, questo nemmeno, vogliamo quello".» La maggior parte dei galoppini – si vedeva – non ne sapeva abbastanza di storia dell'arte per capire cosa stava comprando. «In quella catena vidi un buco in cui era possibile inserirsi, per uno che avesse la competenza per andare a scrutare nelle paludi d'America.»

Così si rimise a fare il mercante in proprio, e si specializzò in pittura italiana. Di nuovo, non funzionò. Era ancora difficile trovare acquirenti per i quadri italiani che disseppelliva. Nel frattempo, sua moglie gli diede tre figli, così si trasferì fuori New York in una casa più grande. Adesso aveva una famiglia numerosa e poco reddito. Era un vivere alla giornata, passato a comprare quadri antichi per poi piazzarli tra le case d'aste. Fu all'incirca in questo periodo che divenne cristiano evangelico, una fede assai insolita per qualcuno nel mondo dell'arte.

Un aiuto gli arrivò intorno al 1996, sotto forma di una telefonata da parte della più prestigiosa realtà al mondo specializzata in grandi maestri, fondata da Richard Green. Green possiede diverse gallerie in New Bond Street, a Londra, ma stava cercando qualcuno che gli trovasse quadri negli Stati Uniti. «Al culmine della loro attività, facevano *flipping*» spiega Parish (utilizzando un altro termine proprio del mercato dell'arte, riferito alla pratica di comprare e rivendere a tempo di record) «su qualcosa come seicento quadri l'anno, duecento alle fiere, duecento attraverso le loro gallerie e duecento tramite aste.» Parish cominciò a lavorare per il figlio di Green, Jonathan, che gli aveva detto: «Va' e trovaci dei quadri».

Jonathan Green spedì Parish nell'entroterra americano a battere case d'aste, svendite pubbliche e sperdute gallerie regionali in cerca di opere d'arte promettenti. «Sulle prime dovetti formarmi, perché non sapevo niente del genere di merce che acquistavano, ma alla fine si rivelò un buon sodalizio, perché non influivo molto sul bilancio» mi ha spiegato Parish, alludendo al fatto che il suo era uno stipendio modesto. Al contempo, il contratto gli consentiva di acquistare e vendere collateralmente anche opere d'arte per conto proprio, benché un accordo tra gentiluomini desse per implicito che al suo datore di lavoro spettasse la prima scelta. Oltre a viaggiare, si abbonò a riviste e cataloghi di settore, spulciandoli e chiedendo Polaroid di tutti i quadri che gli sembrassero interessanti. Ma, precisa con cognizione di causa, «nel giro di qualche anno la rivoluzione digitale ha completamente reinventato quest'attività».

All'epoca, gli Stati Uniti traboccavano di dipinti del cui valore i proprietari non avevano la minima idea. Dalla fine del XIX fino alla metà del XX secolo, i collezionisti americani avevano fatto «piazza pulita» di quadri dei grandi maestri europei, in genere comprandoli da aristocratici in cattive acque i cui patrimoni erano stati erosi dalle recessioni della fine del XIX secolo e degli anni Trenta, e dalle due guerre mondiali. «Gli americani erano tutti alla disperata ricerca di prestigio, e gli europei tutti alla disperata ricerca di soldi» racconta Parish. Fu l'epoca in cui i precursori dei collezionisti multimiliardari di oggi, magnati farabutti come John Pierpont Morgan, Andrew Mellon e John Rockefeller, accumularono collezioni impareggiabili che in seguito sarebbero andate a costituire i nuclei originari dei grandi musei del paese. Ma anche famiglie meno in vista, della classe media, collezionavano. I quadri che compravano erano spesso senza firma e in condizioni pessime. Nel tempo avevano subito danni, erano stati vittime di restauri scriteriati e si erano tramandati di generazione in generazione per finire nelle mani di gente cui dell'arte non importava nulla. «Finalmente quei quadri stavano iniziando a riversarsi sul mercato.»

Fu così che si formò una tempesta perfetta grazie a tecnologie dell'informazione veloci come il lampo, offerta alle stelle e imponente domanda. Parish era come un meteorologo, monitorava il nuovo clima commerciale. «Si andava aprendo una nuova frontiera per quel che riguardava i grandi maestri, stavano saltando fuori tutti quei quadri e nessuno sapeva a quanto li avrebbero venduti, ed era quella la frontiera a cui guardavo io.»

Si procurò da un collega un database di cinquemila case d'aste di tutta America. Scremò l'elenco a circa un migliaio che vendevano quadri. Se non caricavano online le opere o non mandavano cataloghi cartacei, Parish si iscriveva alla mailing list e chiedeva jpeg di qualsiasi cosa gli sembrasse interessante. «Me ne stavo in un ufficio minuscolo, circondato da libri, e passavo – non scherzo – quattordici ore al giorno a fare questa roba. Cercare, cercare, cercare. Letteralmente: click, click, click, click. Non lascio che in questo paese si vendesse un solo quadro senza che io lo sapessi.»

Ben presto, sfruttando quel database, si ritrovò a comprare per Green un quadro a settimana. Le richieste di Green si orientavano su «sport e nautica» (vale a dire quadri con scene di esercizio fisico e imbarcazioni) o «vittoriano, e raso e seta» (cioè ritratti del XVIII e XIX secolo di nobiluomini e dame in abiti lussuosi). Il mercato dell'arte aveva sposato i database online, e Parish era pronto a mostrare quanto potente potesse essere uno strumento del genere.

Spesso, si rivolgeva ad altri mercanti di cui si fidava, come Robert Simon, per dividere il rischio finanziario di comprare opere a cui Green non era interessato.^a Al culmine della sua attività era in ballo per anche settanta

quadri in un anno, accollandosi il 50 per cento, il 33 per cento e di quando in quando il 25 per cento dell'acquisto. Era un business in tutto e per tutto aleatorio. «Se ottenevo un quadro per 1500 dollari e all'asta ne portava 15.000 per me era proprio da "Alleluia!". Ho avuto un paio d'anni di fila in cui ho piazzato un quadro, che fosse da 500 o 5000 dollari, e mi è tornato a circa 100.000. Grandioso. Mi pare mi sia riuscito tre o quattro volte di fila.» Ma c'erano anche altre volte in cui i quadri che Parish comprava e faceva mettere all'asta non vendevano. «È difficile, specie quando compri su Internet e a partire da fotografie minuscole, che è poi la forma che il settore ha preso oggi. Devi fare delle "congetture" a partire da semplici foto. E appunto sono congetture. Una certa percentuale di quelle opere, quando poi le vedi dal vivo, sono delle croste. Ti tornano come un pugno in pieno viso. Roba del genere la rivendevo a qualsiasi prezzo riuscissi a ottenere, il 99 per cento in perdita, giusto per recuperare un po' del capitale iniziale.»

E poi, un giorno, Parish se ne stava a cliccare qua e là come al solito quando gli cadde l'occhio sulla voce relativa al *Salvator Mundi* in un catalogo online della St Charles Gallery di New Orleans. Era il lotto 664. «Successivo a Leonardo da Vinci (italiano, 1452-1519)» esordiva, e poi continuava: «*Cristo Salvador Mundi*, olio su tavola, 66 cm x 46 cm». Forse il refuso nel latino «Salvator» era dovuto a uno scrivente di lingua spagnola? «Il quadro si presenta all'interno di una raffinata cornice antica da esposizione in oro e gesso.» La stima – una casa d'aste dichiara sempre il prezzo che a suo avviso un lotto potrebbe ricavare – era solo dai 1200 ai 1800 dollari. Un'immagine del quadro era presente anche nel catalogo cartaceo che nello stesso periodo aveva visto Robert Simon, con una fotografia in bianco e nero a bassissima risoluzione. La veste di Cristo era diventata di un grigio tetro, gli zigomi e la fronte baluginavano lugubri in quella fosca oscurità, e le dita della mano benedicente sembravano illuminate dalla luce fioca di una candela. «Aveva un'aria interessante. La scuola di Leonardo è sempre interessante, e il prezzo era ottimo» racconta Parish con un ghigno.

Chiese alla St Charles Gallery, a New Orleans, di spedirgli una foto. «Quando arrivò, la tirai fuori, la tenni in mano e in un attimo fui in grado, come lo sarebbe qualsiasi mercante di grandi maestri, di riconoscere che quella parte era stata completamente ridipinta, quell'altra non era stata praticamente toccata e quell'altra ancora, quella con la mano, era... "Oh mio Dio, è del periodo! È del periodo!" Lo sai cosa vuol dire. Vuol dire che è dell'epoca di cui punta a essere. Si vedono rimaneggiamenti di quadri del Rinascimento del XVII secolo, altri del XIX. Questo era chiaramente del periodo di cui si sosteneva che fosse. Ed era di qualità ottima. Guardo la mano, guardo il pannello, e capisco chiaramente che non è solo una delle

tante copie. È una copia ottima, di altissimo livello.»

Lui e Simon decisero di comprarlo. Il resto, come si suol dire, è storia dell'arte.

Di nulla nell'universo conosciuto, di nessun articolo, oggetto o lotto di materiale, si è mai riconosciuto così alla svelta il valore come del *Salvator Mundi* attribuito a Leonardo da Vinci. Fu venduto nel maggio 2005 a Simon e Parish per 1175 dollari, un importo decisamente inferiore ai «circa 10.000 dollari» che in seguito i due avrebbero dichiarato ai media. Nel 2013 i due lo hanno rivenduto per 80 milioni di dollari e poi, quattro anni più tardi, nel 2017 – appena dodici anni e mezzo dopo che era stato venduto per poco più di un migliaio di dollari – è stato battuto all'asta da Christie's a New York per 450 milioni di dollari.

- a. Jonathan Green racconta che un giorno, attorno al 2005, era a Londra in taxi con Parish. Parish aveva tirato fuori il cellulare e gli aveva mostrato un dettaglio di una mano benedicente. Era del *Salvator Mundi*, ma Green non lo sapeva. «Che ne pensa?» gli aveva chiesto con una certa noncuranza. Green aveva fatto un cenno di approvazione con il capo. Dice che Parish non gli ha mai offerto il quadro, ma aggiunge, magnanimamente, di «non avere nulla contro di lui». La versione di Parish è diversa. «Avevo comprato il *Salvator Mundi* almeno uno o due anni prima di lasciare Green, e gliene avevo parlato un paio di volte, ma per certi versi erano così sprezzanti nei miei confronti. Sai come, della serie... “Dai, chiudi il becco. Portaci un caffè”. Un tono del genere. E quindi, ok. Nessun problema...» Le ultime due parole le ha lanciate con la sua particolare cadenza strascicata, e non ha mai completato la frase.

IV CARTA, GESSO, LAPIS

Leonardo fu il disegnatore più prolifico della sua epoca, con all'incirca quattromila disegni rimastici attribuiti a lui, quattro volte quelli che ci sono stati lasciati dai suoi contemporanei più attivi.¹ Disegnò diagrammi, stemmi, allegorie, elementi di architettura, di anatomia, mappe, paesaggi, gruppi di figure bibliche, studi di nudo e ritratti dal vivo. Era un esperto della punta d'argento, una tecnica che consiste nell'utilizzo di una bacchetta di metallo (stilo) dalla punta acuminata con cui si tracciano le linee su una carta cosparsa di un mix di polvere di ossa e pigmenti minerali. Gli piacevano l'inchiostro e le penne ricavate dalle ali delle oche da cortile. Dall'inizio del XVI secolo in poi predilesse i gessetti: rosso, nero e bianco. Spesso ritoccava i suoi disegni con lumeggiature di bianco in un'altra tecnica ancora, il guazzo. Alcuni dei primi quadri di Leonardo, tra cui il *San Girolamo* e l'*Adorazione dei Magi*, non sono andati molto oltre la fase del disegno a grandezza naturale.

In tema di disegno, Leonardo fu un rivoluzionario. A lui dobbiamo il primo schizzo di paesaggio datato al mondo, il primo diagramma «esplosivo» di componenti di una macchina, e le prime composizioni a mano libera, in cui egli cerca – o piuttosto, dovremmo dire, trova – una struttura a partire da un fulmineo turbinio di tratti sponanei, semiautomatici, scarabocchiati in inchiostro e gesso. Una delle sue opere più famose e riprodotte è un disegno schematico, l'*Uomo vitruviano*, in cui il corpo di un uomo con braccia e gambe tese è inscritto in un quadrato e in un cerchio. A detta dello scrittore italiano del XVI secolo Giambattista Giraldo Cinzio, che a sua volta cita le reminiscenze del padre il quale aveva visto Leonardo di persona, l'artista raramente lasciava la sua bottega senza un taccuino per gli schizzi appeso alla cintola. Nelle note del suo trattato, Leonardo per la prima volta, a quanto ne sappiamo, raccomanda di disegnare a partire dalla vita vera:

Sii vago spesse volte nel tuo andar a spasso, vedere e considerare i siti degli uomini nel parlare, o nel contendere, o nel ridere, o azzuffarsi insieme, quali atti sieno in loro, e che atti facciano i circostanti, spartitori, e veditori di esse cose ... e quelle notare con brevi segni in un tuo picciol libretto, il quale tu debbi sempre portar teco: e sia di carte tinte, acciò non l'abbi a

scancellare, ma mutare di vecchio in nuovo; che queste non son cose da essere scancellate, anzi con grandissima diligenza serbate, perché sono tante l'infinito forme ed atti delle cose, che la memoria non è capace a ritenerle.

Tuttavia, gli studi rimastici per il *Salvator Mundi*, disegnati con gessetto rosso su carta preparata in tinta arancione-rossa, furono eseguiti in bottega, poiché erano schizzi di vesti – o panneggio, per usare un termine proprio della storia dell'arte – e quasi certamente si basarono su manichini coperti da drappi, non su modelli dal vivo. Oggi, questi schizzi si trovano nella Royal Collection del castello di Windsor.

Leonardo «studiò assai in ritrar di naturale, e qualche volta in far modegli di figure di terra» scrisse Giorgio Vasari, il grande storico dell'arte del Rinascimento della Firenze del XVI secolo «e addosso a quelle metteva cenci molli interrati, e poi con pazienza si metteva a ritrargli sopra a certe tele sottilissime di rensa o di panni lini adoperati». Il panneggio era uno degli elementi essenziali della pittura del Rinascimento, e fungeva da forma di comunicazione in sé. Le vesti classiche di cui erano agghindate le figure di santi ritratte nei dipinti rinascimentali sublimavano gli episodi biblici portandoli al livello dell'Antico, fondendo così le due grandi fonti di saggezza dell'epoca, la Bibbia e la civiltà classica. La lucentezza, gli strascichi e le pieghe erano esercizi di bravura nella tecnica del realismo, da cui traspariva il talento illusionistico dell'artista. Esiste una serie di sedici studi di panneggio su lino, generalmente datati ai primi anni Settanta del XV secolo, che alcuni ascrivono a Leonardo alla tenera età di diciannove anni. In essi, il giovane artista mette in risalto consistenza e caratteristiche della stoffa raffigurata, al contempo delineando la presenza del corpo sottostante, con la veste che fluttua in arabeschi contorti e angoli spigolosi, si ritrae in sacche d'ombra e brilla nei punti in cui cattura la luce.

Leonardo di solito progettava i suoi quadri con tre fasi di disegno. Prima venivano gli studi sulle parti del corpo, i gesti, i volti, il panneggio, l'anatomia e il paesaggio, ritratti dal vero o talvolta da modelli o sculture classiche. Nella seconda fase, egli realizzava schizzi di varie combinazioni di figure o abbozzava l'intera composizione. Per ultimi venivano i cartoni a grandezza naturale, che erano trasferiti sulla tavola su cui sarebbe stato eseguito il quadro finale. Un tempo dovettero esserci molti disegni preparatori per il *Salvator Mundi* – del volto di Cristo, della mano benedicente e del globo, forse addirittura dell'intera composizione – ma a oggi ci restano solo due fogli di schizzi. Su uno ci sono due disegni: uno di un torso maschile abbigliato con un paramento liturgico che prende il nome di stola, e l'altro,

più in piccolo, di un avambraccio che fuoriesce da una manica riccamente drappeggiata, in gessetto rosso e poi ripassato in bianco. Sul secondo foglio troviamo un avambraccio con una manica che termina con un polsino, e un panneggio intorno.

Questi schizzi ci forniscono tutta una serie di indizi interessanti sul *Salvator Mundi*. La stoffa che copre il petto è disegnata con una cura ossessiva per i dettagli, uno dei tratti distintivi dello stile di Leonardo, con fini rivoli di tessuto, l'uno diverso dall'altro, che scendono dal ricamo attorno al collo, andando a formare minuscole pieghe. Osservando il dipinto, sulla sinistra del petto, appena sopra una fascia in diagonale, la stoffa della veste è stranamente spiegazzata. L'artista sembra aver fatto particolare attenzione a far risaltare il disordine e lo stropicciato di questa parte dell'abito. Forma e posizione delle pieghe sono importantissime. Nel punto esatto in cui la sacra lancia trafisse il corpo di Cristo sulla croce, in corrispondenza della ferita della Passione, le pieghe formano la lettera greca omega, un simbolo del divino. Romanzieri e storici in vari ambiti accademici hanno scritto innumerevoli stravaganti interpretazioni dei simboli nascosti che avevano individuato scrutando attentamente quadri di Leonardo come la *Vergine delle Rocce* e la *Gioconda*, ma qui, nel *Salvator Mundi*, ce n'è uno inequivocabile.

Altri elementi dei medesimi schizzi confondono però le acque dell'effettiva attribuzione all'artista. L'avambraccio, nella stessa pagina, sembra essere stato disegnato non da Leonardo bensì da un artista completamente diverso, certo uno dei suoi aiutanti. Negli anni Trenta, l'insigne leonardista Kenneth Clark catalogò la collezione di disegni di Leonardo di proprietà della famiglia reale britannica, in cui rientrano entrambi gli schizzi. Egli osservò come il disegno dell'avambraccio mostri una mano ben più pesante di quella che ha eseguito il torso e come, oltretutto, il tratteggio vi proceda da sinistra a destra, mentre quello di Leonardo andava sempre da destra a sinistra.

Anche il secondo disegno racchiude un enigma. Il braccio che fuoriesce dalla manica sporge da due morbidi anelli di stoffa, molto simili al panneggio che nel dipinto vero e proprio circonda il braccio di Cristo sollevato in gesto di benedizione. Nel disegno, però, la manica che avvolge l'avambraccio termina con un polsino, che nel quadro non c'è. Per essere uno studio preparatorio, il rapporto che ha con il dipinto finito è straordinariamente libero.

Possiamo approssimativamente datare entrambi i disegni al primo decennio del XVI secolo, in virtù dell'evoluzione dello stile e della tecnica di Leonardo. Agli inizi della sua carriera, egli realizzò prevalentemente schizzi a inchiostro e penna o in punta d'argento. A metà degli anni Novanta del XV

secolo iniziò a utilizzare il gessetto rosso negli studi per gli apostoli del *Cenacolo*. Nel primo decennio del XVI secolo, il gessetto divenne nel disegno lo strumento principale da lui utilizzato. Era un materiale che meglio si adattava allo stile che andava sviluppando. La morbidezza del gesso gli permise di intensificare il suo «sfumato», la tecnica delle transizioni gradualissime dal chiaro allo scuro che sarebbe divenuta la cifra tipica della sua pittura.² È in questo stile successivo di disegno che furono realizzati gli schizzi preparatori.

Il disegno costituisce il denominatore comune a tutte le varie attività svolte da Leonardo in veste di ingegnere, scienziato e artista. Eppure, verso tale tecnica egli aveva anche un approccio critico. Uno degli aspetti fondamentali della sua riflessione, che lo distingue dai contemporanei, era l'atteggiamento radicale nei confronti della linea. «Il termine della cosa è una superficie, la qual non è parte del corpo vestito di tal superficie, né è parte dell'aria circundatrice di esso corpo» scriveva. «La linia non à in se materia o sustanzia, ma si può nominare più presto materia spirituale che sustanzia ... che le tue ombre e lumi siano uniti senza tratti o segni, a uso di fumo ... tu, pittore, non terminerai le cose remote dall'occhio, nelle quali distanze, non ch'essi termini, ma le parti de' corpi sono insensibili!» Non ci sono linee nel mondo reale, diceva, quindi che non se ne dipingano.

Nei freddi e aspri vicoli di Milano, nelle oscure botteghe degli speciali, si allineavano sugli scaffali vasi di maiolica pieni di erbe, medicinali, sostanze chimiche e pigmenti, la materia grezza utilizzata per colorare il mondo. Si trattava di preparati, tritati grossolanamente, di minerali, insetti, resti di animali e piante, in attesa di essere macinati finemente e ridotti in polvere per poi venir mischiati con tuorlo d'uovo o oli per ricavarne pittura e con l'acqua nelle tinture. C'era tutto un viavai di clienti: tintori, vetrai, sarti, artigiani di ceramiche e arredi, miniaturisti di manoscritti e pittori.

Dietro ogni quadro di Leonardo si cela una rete globale di collaboratori anonimi, con mestieri ben lontani dall'ambito delle arti creative. I minerali per i pigmenti arrivavano a bordo di mercantili da remote città dell'Asia centrale che pochi europei avevano visto, spesso tramite commercianti siriani. Alcuni venivano prodotti in laboratori veneziani o fiorentini gestiti da ordini religiosi. C'era la polvere d'oltremare, macinata da frammenti di lapislazzuli venati di blu dai gesuiti del convento fiorentino di San Giusto alle Mura; la pietra semipreziosa veniva importata via Damasco degli odierni Afghanistan e Uzbekistan. Una versione più economica dello stesso colore, prodotta dal medesimo convento, veniva realizzata con azzurrite acquistata nelle miniere dell'attuale Austria e dei Balcani e poi lavorata con ossido di rame.

La reputazione di quei religiosi per quel che concerneva la raffinatezza cromatica era così alta che nel contratto fiorentino in cui si commissionava l'*Adorazione* era specificato che Leonardo dovesse comprare i colori da loro. Un pigmento rosso si ricavava dai carapaci essiccati di cocciniglie di genere *Chermes* dell'area del Mediterraneo orientale, mischiati con acqua, allume e potassa. Un altro si otteneva facendo bollire il legno del Brasile, che i mercanti spagnoli e portoghesi importavano dalle colonie dell'America Latina. Un terzo rosso, il «sangue di drago», era una resina che si ricavava da varie piante e veniva utilizzata sia come medicina sia come tinta. La cocciniglia era un rosso scarlatto che prendeva il nome dagli insetti da cui era ottenuto, e lo si importava in Italia via Anversa. Erano disponibili anche i rubini, che si potevano macinare per ricavarne un colore costosissimo.

Il bianco, l'ocra e un altro rosso ancora si ottenevano per mezzo di vari trattamenti del piombo. Uno scuro «nero d'ossa» veniva da un distillato di carcasse di animali. Il verderame, il verde che conosciamo perché è il colore che prende la patina del rame vecchio, si otteneva esponendo dei dischi di rame all'aceto. La foglia d'oro si ricavava dalle vecchie monete, e le sottilissime lamine venivano posizionate con cura tra i plichi di carta dei libri. Lo zafferano veniva utilizzato per ricavarne un giallo intenso mischiandolo con allume e tuorlo d'uovo. Insomma, scienza e commercio erano alla base dell'arte.

Probabilmente Leonardo avrà mandato uno dei suoi giovani apprendisti a comprare i pigmenti, lista della spesa alla mano. I taccuini dell'artista contengono tutta una serie di liste di cose da fare, spesso stilate in previsione di un lungo viaggio, il che dà un'idea delle mille peregrinazioni che i suoi «ragazzi» si sobbarcavano. In una di esse, del 1490, egli raccomanda all'apprendista di procurarsi «un libro che tratta di Milano e sue chiese che ha l'ultimo cartolaio inverso al Corduso [Cordusio, una piazza del centro della città]». Un'altra, degli anni che vanno dal 1508 al 1510, molto probabilmente il periodo in cui Leonardo iniziò a lavorare al *Salvator Mundi*, elenca «stivali, calcei, pettine, sciugaccio, stringhie, temperatoio, penne, guanti, papiri, carbone, occhiali col cartone, acciaiuolo e forchetta, assi, fogli, bianchetto, cera, tanaglia». L'elenco potrebbe riferirsi a oggetti che egli aveva già acquistato dai negozianti di Milano e teneva in bottega, ma il maestro aggiunge una nota su una cosa che chiaramente non doveva possedere: «Procurati un teschio».

Per il *Salvator Mundi*, l'apprendista in elenco avrà avuto solo un esiguo numero di pigmenti, dal momento che il quadro fu realizzato con una gamma di colori eccezionalmente limitata: bianco di piombo, lapislazzuli, giallo di stagno e piombo, vermiglio, rosso di marte, nero di carbonio e carboncino,

nero d'ossa e terra d'ombra. Una volta tornati a bottega, gli aiutanti avranno poi dovuto macinare i colori per ricavarne una polvere finissima. Tuttavia, in questo caso, come emerso dal successivo restauro, essi non fecero un lavoro poi così minuzioso: i granuli azzurro brillante dei lapislazzuli appaiono alquanto grossolani rispetto a quelli che figurano in altri quadri di Leonardo.

Probabilmente esisteva un cartone preparatorio di Leonardo per l'intera composizione del *Salvator*. Esso sarà stato bucherellato di minuscoli forellini, o «spolveri». Il cartone veniva posizionato sopra la tavola, cosparso di polvere finissima e poi rimosso. Restava così una sagoma della composizione, tracciata dalla polvere scura che era penetrata nei fori. Immagini al microscopio del *Salvator Mundi* hanno rivelato la presenza di minuscoli puntini neri, sufficienti però solo a ipotizzare la possibile, non certa, esistenza di un cartone. Di sicuro l'artista utilizzò un compasso per delineare il cerchio del globo, perché in corrispondenza di dove fu conficcata la punta c'è un foro. Successivamente fu aggiunto un altro strato di imprimitura, realizzato con sottili passate semitrasparenti di neri e marroni, alcuni ottenuti da legno bruciato, altri da cenere di ossa.

Leonardo era membro dell'Arte dei Medici, Speciali e Merciai. Aveva le sue ricette per realizzare i colori, e molte le elencò nei suoi taccuini. Una pratica insolita per un pittore del Rinascimento, ma che ben si confà al da Vinci artista-scienziato che conosciamo. Il maestro del chiaroscuro nutrì particolare interesse per la varietà di modi in cui il colore si poteva mischiare per ottenerne delle ombre: «Per fare verde bello, toglì il verde [malachite] e mescola colla mumia, e farai l'ombra più iscura; poi, per la più chiara, verde e oquria; e per più chiara verde e giallo, e pe' lumi giallo ischietto. Di poi toglì verde e curcuma insieme, e vela sopr'ogni cosa ... per fare rosso bello, toglì cinabrese o mattita o oquria arsa pell'ombre iscure e pelle più chiare matita e minio, e pe' lumi minio solo, poi vela co' lacca bella».

Non sappiamo in che modo l'artista del *Salvator Mundi* preparò la sua tavolozza, ma il Vasari ci descrive in che modo lo faceva un altro artista che si era formato nella stessa bottega di Leonardo. Lorenzo di Credi e Leonardo erano stati entrambi a bottega dal maestro fiorentino Andrea del Verrocchio, e talvolta avevano lavorato insieme agli stessi quadri. Di Credi, scrive il Vasari, «faceva in su le tavolette le mestiche de' colori in gran numero, tanto che dalla prima tinta chiara all'ultima oscura si conduceva a poco a poco con troppo e veramente soverchio ordine, onde ne aveva alcuna volta in su la tavoletta venticinque o trenta, e per ciascuna teneva il suo pennello appartato». Una preparazione del genere sarà stata necessaria anche per la modalità tenue, minuziosa e dispendiosa in termini di tempo con cui fu eseguito il *Salvator Mundi*.

Ora Leonardo poteva finalmente prendere il suo pennello e iniziare a dipingere, ammesso che ne avesse intenzione, della qual cosa non possiamo avere la certezza. Al contrario di ogni altro dipinto la cui esecuzione sia largamente attribuita a Leonardo, non esiste nessuna prova documentale che la sua mano abbia mai dipinto il *Salvator*. Il che di per sé non è un problema insolito per un quadro del Rinascimento. Migliaia di opere d'arte antecedenti il 1700 non furono firmate né datate, e hanno lasciato agli storici dell'arte altrettanti rebus da risolvere. Lo strumento della *connoisseurship* fu sviluppato un paio di secoli fa appunto per rispondere a questo problema. Ma si tratta di un iter che mercanti d'arte come Robert Simon e Alex Parish non possono intraprendere da soli, perché, per quanto dotati possano essere, rischiano potenzialmente di farsi condizionare da interessi commerciali. Insomma, era ora di coinvolgere degli esperti.

V
QUEL CERTO NON SO CHE

Martin Kemp è un potente accademico, che ama porsi da studioso scafato, refrattario all'elitarismo del mondo dell'arte, senza scrupoli a difendere il suo orticello. Quando parla, usa frasi dalla sintassi elegante e le sue osservazioni – in genere relative a Leonardo – sono straordinariamente precise, ma l'esposizione è severa, come a diffidare chiunque dal mostrarsi in disaccordo.

Malgrado i decenni di studio approfondito, ai giornalisti racconta con modestia che semplicemente «è nel giro di Leonardo», benché a proposito delle sue vicissitudini in merito abbia scritto un'intera autobiografia, *50 anni con Leonardo*. Sostiene di comprendere, anzi persino di giustificare, quanti hanno frainteso l'artista cui ha dedicato tutta la sua carriera accademica: «Vale la pena ricordare che molti di coloro che hanno sviluppato teorie insostenibili su di lui hanno investito una grande quantità di tempo e di impegno emotivo nelle loro ricerche» ha scritto in tono empatico. «Mi sono sempre sforzato di rispondere in maniera comprensiva a questi soggetti, ma temo di essere stato eccessivamente brusco in alcune occasioni.»¹

In principio Kemp studiò scienze alla Cambridge University, per poi passare alla storia dell'arte: un precoce cambio di rotta che alcuni dei suoi rivali in ambito accademico hanno usato contro di lui, ma che di fatto lo ha messo nelle condizioni ideali per studiare l'emblema dell'artista-scienziato. Ha insegnato in vari dipartimenti di storia dell'arte in Gran Bretagna e Nord America e poi, negli anni Novanta, è diventato professore a Oxford. Nel 1981 ha pubblicato il suo capolavoro, *Leonardo da Vinci. Le mirabili operazioni della natura e dell'uomo*, nel quale ripercorre senza soluzione di continuità oltre un secolo di storiografia leonardesca coniugando tra loro studi scientifici e carriera artistica del maestro.

A partire da Giorgio Vasari, l'artista aretino del XVI secolo autore delle *Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti*, per arrivare fino al saggista, romanziere, teorico della letteratura e critico d'arte del XIX secolo Walter Pater, gli studiosi di Leonardo si erano quasi esclusivamente concentrati sui suoi quadri. Le cose poi cambiarono nel 1883, quando l'ascetico leonardista tedesco Jean Paul Richter pubblicò meticolose trascrizioni delle carte di Leonardo, organizzate per temi, dagli scritti sull'arte

a quelli sulla meccanica, l'anatomia e l'idraulica, e anche alle lettere. L'appropriato titolo scelto da Richter per il suo lavoro fu *Scritti letterari di Leonardo da Vinci*. Negli anni Trenta, Kenneth Clark stilò un utile inventario dei disegni di Leonardo conservati nella British Royal Collection e una biografia dell'artista, ma quello fu nulla rispetto al colossale lavoro del dopoguerra a opera di Carlo Pedretti, il professore italiano di studi su Leonardo presso l'UCLA, che aveva imparato da autodidatta, quand'era ragazzino, a leggere la grafia dell'artista e che, al culmine della sua fama, si sarebbe recato a far lezione in elicottero. In *Leonardo. A Study in Chronology and Style*, pubblicato nel 1973, egli ridispose in un ordine cronologico convincente settemila pagine dei venticinque taccuini di appunti esistenti di Leonardo.

Kemp ne raccolse il testimone. Analizzò taccuini e dipinti ricavando a partire da quelli un modello coerente e straordinariamente semplice – «un nucleo unitario», come lo definisce lui – del pensiero di Leonardo e una narrazione delle sue modalità di evoluzione. Per Kemp, la creatività di Leonardo era una sinergia di osservazione, intelletto, inventiva (fantasia) e convenzione (decoro). Leonardo, spiega Kemp, partì dal presupposto di voler comprendere i principi matematici e scientifici alla base del mondo naturale, prefigurando l'esistenza di una serie di leggi comuni applicabili a tutti i fenomeni:

Quanti hanno scritto che Leonardo cominciò le sue ricerche come artista, passando a mano a mano all'indagine delle cose in se stesse, considerate singolarmente, nel loro insieme e nella loro intima coerenza, hanno mancato il bersaglio. Si dovrebbe al contrario dire che il maestro indagò sempre più ogni cosa nei confronti di ogni altra, rispetto all'insieme e alla sottesa unità che egli percepiva sia intuitivamente sia consciamente. Passando dall'architettura ecclesiastica all'anatomia, dalle proporzioni armoniche alla meccanica, Leonardo, lungi dal balzare erraticamente da un argomento a sé stante a un altro, a guisa di un frenetico scoiattolo, in effetti saliva e scendeva lungo diversi rami dello stesso enorme albero.²

Poi, al termine della sua vita, sostiene Kemp, Leonardo cambiò visione. Si convinse che la natura fosse troppo varia e misteriosa per essere colta, e ciò si riflesse nella sua serie di disegni tardivi, di dinamismo impressionante, raffiguranti inondazioni e tempeste.

Nei circa quarant'anni trascorsi dall'uscita delle *Mirabili operazioni*, Kemp ha pubblicato una marea di articoli accademici e saggi in cataloghi a proposito della sovrapposizione tra arte e scienza nell'opera di Leonardo e più

in generale nella cultura del Rinascimento. Si è anche attivato nel mondo meno austero delle mostre e dei documentari televisivi, spesso riguardanti la ricostruzione di prototipi basati su qualche progetto leonardesco. Ha in mente una performance di danza contemporanea, un recital per orchestra e un cd di musiche a tema Leonardo, e nel frattempo sta lavorando a una nuova edizione critica di uno dei suoi manoscritti sulla scienza, il *Codice Leicester*, di proprietà di Bill Gates. È il *signor Leonardo*. Un intellettuale divenuto in parte impresario, in cui lo studio accademico si è fuso con le doti di intrattenitore, un trend negli ultimi tempi riscontrabile in tutta la comunità della museologia e della storia dell'arte.

Martin Kemp è da tempo ferocemente critico nei confronti della metodologia applicata nella *connoisseurship* e nelle attribuzioni in storia dell'arte. In un intervento a L'Aia ha detto: «Lo stato dei metodi e dei protocolli impiegati nel processo di attribuzione è una iattura per il nostro mestiere. I diversi tipi di prova, documentazione, provenienza, circostanze collaterali relative a contesti di vario tipo, analisi scientifiche e valutazioni a occhio vengono sfruttati e ignorati in maniera opportunistica in modo da adattarsi a qualsiasi bandiera (e anche chi li sostiene ha spesso interessi propri non dichiarati)». ³ Egli avverte come gli interessi commerciali e gli intralazzi professionali rischiano spesso di superare le riserve scientifiche: «Nei casi più estremi, i curatori delle mostre possono manipolare le voci di catalogo per favorire i prestiti; i direttori e i consigli di amministrazione dei musei possono piegare le regole a loro vantaggio». ⁴ A onor del merito, Kemp ha sempre rifiutato di accettare un gettone, o anche solo un rimborso spese, nei casi in cui esamina un'opera d'arte (benché alcuni sottolineino come scoprire un'opera da tempo perduta dell'artista più famoso al mondo comporti parecchi altri incentivi che vanno al di là del guadagno economico diretto). «Non appena ci si invischia in un qualsiasi interesse o vantaggio di natura finanziaria si crea una macchia, come se un'azienda di tabacco pagasse un esperto per dire che le sigarette non sono pericolose» ha dichiarato al «New Yorker». ⁵

Al pari di molti altri leonardisti, Martin Kemp riceve da anni valanghe di email, a volte più di una a settimana, ⁶ racconta, da individui convinti di possedere un Leonardo non ancora riconosciuto. Alcune di queste opere sono di allievi di Leonardo, altre sono copie grossolane, e molte non hanno niente a che fare con l'artista. In genere, quando lo invitano a visionarle, rifiuta; a volte riesce a capire già solo dall'immagine che gli mandano che non si tratta di un lavoro di Leonardo. Sa bene che le attribuzioni sono uno sporco affare, e se ne è tenuto a distanza. Ama ripetere che lui non attribuisce opere d'arte: le studia. Sempre nelle *Mirabili operazioni* scrive che «l'ipotetica attribuzione

di opere sconosciute o relativamente sconosciute a sommi maestri è stata la tomba delle reputazioni di molti storici». ⁷

Ma, per quanto spesso il professor Kemp abbia messo in guardia dai pericoli dell'attribuzione, è un essere umano come qualsiasi altro leonardista. A dispetto di tutte le sue riserve sulla *connoisseurship*, comunque trova sia utile sfoderare il misterioso e fulmineo potere dell'*occhio* proprio dello storico dell'arte: «L'effettiva presenza fisica di un'opera d'arte è sempre cosa ben diversa anche rispetto alle migliori riproduzioni fotografiche ... Nei primi istanti c'è sempre tensione. Se non scatta un certo non so che, una certa scintilla, l'incontro sarà arduo». Prima o dopo, tutti i grandi esperti di Leonardo si sono lasciati attirare tra le spire dell'autenticazione. Questo forse perché nessuna creatura mortale, che si tratti di uno studioso o meno, può resistere in eterno al richiamo della bellezza, dei soldi e della fama. O forse perché, in tutta una lunga e stimata carriera, è impossibile evitare ogni minima pozza di sabbie mobili accademiche.

Nel marzo 2008 Kemp ricevette un'email con un file jpeg di un piccolo disegno su pergamena, 23 × 33 cm. Era il ritratto di una giovane donna assai graziosa, di profilo, con penetranti occhi verde-marrone e un leggiadro naso all'insù. I capelli erano tirati indietro in un'acconciatura elaborata e sulla manica del vestito, insolitamente semplice e ordinario, c'era un ricamo. Il disegno era stato comprato all'asta nel 1998 per meno di 20.000 dollari come opera del XIX secolo di un artista tedesco, uno della cerchia che era solita riprodurre ed emulare i pittori italiani del Rinascimento.

Kemp pensò che avesse «decisamente quel certo non so che». Lo autenticò come un Leonardo e gli diede il nome di *La Bella Principessa*, benché nulla stesse a indicare che si trattava di una principessa. Alla fine pubblicò anche un libro sull'immagine, che a suo dire raffigurava una sposa, Bianca Giovanna Sforza, della dinastia che governava Milano, per la quale Leonardo aveva lavorato, e proveniva da un libro in pergamena rilegata del XVI secolo di una biblioteca di Varsavia che ne avrebbe commemorato le nozze. Nel tratteggio verso sinistra, nelle pupille vitree e in alcune tracce di impronte egli rilevò la mano di Leonardo. A suo dire, il maestro era riuscito a evocare la presenza della giovane con «tenerezza infinita» e «accesa vitalità». ⁸ Tuttavia, l'artista non realizzò mai alcun altro disegno su pergamena; e in nessun documento si fa il nome della donna ritratta. L'unico briciolo di prova a sostegno che Kemp riuscì a scovare circa la scelta di quel supporto fu un appunto che Leonardo aveva scritto una volta per ricordarsi di chiedere di tale tecnica a un pittore di corte francese:

Piglia da Gian di Paris il modo de colorire a secco e 'l modo del sale bianco

e del fare le carte impastate, sole e in molti doppi, e la sua cassetta de' colori.

Kemp osservò come sul lato del disegno ci fossero dei minuscoli fori che dimostravano come esso fosse stato un tempo rilegato all'interno del libro di Varsavia. I fori però erano nei punti sbagliati, non ce n'erano a sufficienza, e il tipo di pergamena non era lo stesso del volume. In più, la *Bella Principessa* indossava un abito troppo ordinario per un matrimonio, e aveva nella manica uno strano e inspiegabile spacco.^a A rafforzare i contro, il proprietario del disegno avrebbe dichiarato al «Sunday Times» di averlo trovato in un cassetto a casa di un suo amico, in Svizzera.⁹ La storica dell'arte italiana Mina Gregori concordava con Kemp sull'attribuzione, ma la maggior parte degli altri storici dell'arte del Rinascimento reagirono con diffidenza o, ancor peggio, con scherno. Kemp e il privato in possesso del disegno, Peter Silverman, volevano che venisse esposto da un grande ente pubblico e acconsentirono a che il Kunsthistorisches Museum di Vienna lo analizzasse nei suoi laboratori, con l'idea di metterlo in mostra, ma il direttore del museo fece sapere che non credeva che l'opera fosse autentica.

Pur trovandosi isolato, Kemp tirò fuori gli artigli e, al pari di molti *connoisseur* in una posizione del genere, iniziò a diventare sempre più accanito nel portare avanti la sua idea e sempre più sulla difensiva con i critici. Come spesso capita in situazioni simili, finì per ritrovarsi a collaborare con un personaggio che ben presto divenne oggetto di polemiche. Invitò infatti un esperto forense di arte canadese, di nome Peter Paul Biro, a visionare l'opera. Biro si era fatto un nome autenticando alcune opere d'arte attraverso la scoperta su di esse di impronte nascoste degli artisti, tramite l'utilizzo di una fotocamera multispettrale con straordinarie doti di ingrandimento che aveva progettato lui stesso. Sosteneva di aver autenticato quadri di Turner, Picasso e Jackson Pollock grazie alle sue fotocamere per il rilevamento di impronte. Kemp lo invitò a esaminare *La Bella Principessa* ed egli vi trovò sopra un'impronta che, disse, era «assai compatibile» con un'altra rinvenuta sul *San Girolamo* di Leonardo. Nel 2010, però, in un articolo sul «New Yorker», David Grann avrebbe asserito che Biro aveva trovato impronte di Pollock su dipinti che si supponeva fossero suoi ma che, a detta di esperti, contenevano tracce di pittura acrilica mai documentata prima nei suoi dipinti eseguiti con la tecnica del *dripping*.¹⁰

Kemp ha dato la colpa del fiasco della *Bella Principessa* alla sua precipitosa esposizione mediatica a opera di Silverman. «È quella che io chiamo eiaculazione precoce» è stato il suo commento con «The Art Newspaper». «Ci sono state cose che sono uscite fuori prima che le si

valutasse per bene. Avrei di gran lunga preferito produrre tutte le prove nel momento in cui le avessimo avute, in un colpo solo.»¹¹ Sostiene di aver imparato molto dalla *débâcle* della *Bella Principessa*, soprattutto che «il debutto pubblico di un'opera importante dovrebbe essere accompagnato o preceduto dalla divulgazione delle prove storiche e tecniche, nei modi che gli esperti giudicano più appropriati».¹²

Eppure, quando Robert Simon lo ha invitato a vedere il *Salvator Mundi*, a quanto pare lo storico dell'arte di Oxford ha dimenticato tutti i suoi buoni propositi.

- a. La storica dell'arte polacca Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek scrisse un'analisi del disegno: «Non ci sono prove concrete del fatto che *La Bella Principessa* ritragga Bianca Giovanna Sforza, o che il foglio di pergamena provenga dalla *Sforziade* di Varsavia ... La pergamena della *Sforziade* di Varsavia è di diversa qualità/consistenza (bianca e liscia) rispetto al supporto della *Bella Principessa* (giallo e ruvido, con presenza di follicoli) e anche le dimensioni sono altre (differiscono di 0,8 cm). Il disegno è inoltre eseguito sul verso inferiore, il lato pelo, della pergamena, diversamente dalle miniature del Birago [contenute nel volume di Varsavia] ... Lo stile "arcaico", formale ed estremamente rifinito della *Bella Principessa*, unito alla tecnica complessa che mischia tra loro mezzi diversi, è insolito per Leonardo, e non ci sono prove che egli avesse mai disegnato una figura femminile intera (sia volto che corpo) di profilo, specie utilizzando gessetti colorati su pergamena».

VI IL SEGNO AZZURRO

La cifra caratteristica dell'arte di Leonardo è il mistero. Uno sguardo ammiccante, non sappiamo a chi rivolto. La Madonna e il Bambino che con i santi e gli angeli cercano riparo in una caverna al crepuscolo, episodio cui la Bibbia non fa cenno. Un sorriso, la cui ragione possiamo solo supporre, che accenna ad affacciarsi su un volto di donna, ammesso che quello sia davvero un volto di donna, e che quello sia davvero un sorriso. Su tutti questi bizzarri casi e coincidenze aleggiano elementi di ambiguità che aprono a una moltitudine di interpretazioni. La nostra conoscenza della vita e dell'opera di Leonardo ben di rado va oltre una serie di teorie, avvolte da un nugolo di congetture e appese a una geometria di indizi. In questa galassia di possibilità, il *Salvator Mundi* racchiude in sé il mistero più sostanziale di tutti. Per certi aspetti, sembra configurarsi come la più condensata incarnazione della vera essenza dell'arte del maestro; per altri è un'anomalia assoluta. Mentre altri quadri di Leonardo sollevano interrogativi come «Sto sorridendo?» o «Cosa sto provando?» o addirittura «Chi sta vincendo?», la domanda che il *Salvator Mundi* ci pone è: «Sono un Leonardo?».

I quadri di Leonardo si sono lasciati alle spalle una scia di documenti: contratti di commesse, ingiunzioni di clienti furibondi, testimonianze oculari di chi li aveva ammirati, racconti orali poi riportati dai figli degli uomini che l'avevano conosciuto e persino note a margine di libri che parlavano di tutt'altro. Materiali del genere sono una miniera di informazioni.

Di molte delle opere commissionate a Leonardo esistono accordi legali, ciascuno dei quali racchiude un proprio tesoro di dettagli illuminanti circa il suo lavoro e la sua personalità. In quello che riguarda la sua prima opera importante, l'*Adorazione dei Magi*, come compenso gli fu offerto un pezzo di terra, che per tre anni non avrebbe potuto rivendere, mentre sarebbe toccato a lui pagare tutti i colori e la foglia d'oro. Ben presto fu indietro con il programma, e i monaci gli scrissero di sbrigarsi. Tempo un anno ci rinunciarono, abbonandogli il debito della piccola somma che già gli avevano anticipato affinché potesse comprarsi del frumento e del vino. Leonardo era un genio, ma era anche volubile e, a tratti, perfezionista e ipercritico verso se

stesso: lavorava a rilento e lasciò molte opere incompiute, con grande esasperazione dei suoi clienti. Dovunque andasse lo seguiva una scia di cause.

Nel 1500 un'altra comunità di monaci peccati, stavolta di Milano, della confraternita dell'Immacolata Concezione, si rifiutò di pagare la *Vergine delle Rocce*, oggi alla National Gallery di Londra, sostenendo che non fosse stata finita. Leonardo fece loro causa a sua volta, affermando che il compenso concordato in precedenza era troppo basso per la qualità dell'opera che stava fornendo. La controversia durò anni. Nel 1506 un giudice si espresse a favore dei monaci, dichiarando che nel quadro non c'era abbastanza la mano di Leonardo e che doveva tornare a Milano e finirlo. Tornò, seppur riluttante, ma non è dato sapere quanto ancora lavorò sul dipinto.

Un altro cliente importante, il consiglio cittadino di Firenze, provò grande disappunto quello stesso anno, quando l'artista partì per Milano lasciandosi dietro, incompiuta, la *Battaglia di Anghiari*, oggi perduta. Leonardo aveva «preso buona soma de denaro e dato un piccolo principio a una opera grande che doveva fare» si lamentò il gonfaloniere, uno dei governanti della città.

Laddove non ci sono rimasti contratti, spesso leggiamo dei quadri di Leonardo in lettere e memorie di ammiratori incantati, che hanno fissato a beneficio dei posteri il momento del loro incontro con il sommo artista. Segretari e agenti di cardinali e contesse ci hanno lasciato nei loro diari pagine in cui decantano i dipinti e i taccuini che avevano ammirato visitandone la bottega, come Antonio de Beatis che vide tre dipinti: *San Giovanni*, *Sant'Anna*, *la Vergine e il Bambino* e il ritratto di una «certa donna fiorentina» nell'atelier di Leonardo nel 1517. Spesso argomento di conversazione erano le sue insolite pratiche lavorative. Così lo scrittore italiano Matteo Bandello ricorda di averlo visto lavorare al *Cenacolo* nel 1497:

Soleva ... andar la mattina a buon'ora a montar sul ponte, perché il cenacolo è alquanto da terra alto; soleva, dico, dal nascente sole sino a l'imbrunita sera non levarsi mai il pennello di mano, ma scordatosi il mangiare e il bere, di continovo dipingere. Se ne sarebbe poi stato dui, tre e quattro dì che non v'avrebbe messa mano e tuttavia dimorava talora una o due ore del giorno e solamente contemplava, considerava ed esaminando tra sé, le sue figure giudicava. L'ho anco veduto secondo che il capriccio o ghiribizzo lo toccava, partirsi da mezzo giorno, quando il sole è in liono, da Corte vecchia ove quel stupendo cavallo di terra componeva, e venirsene dritto a le Grazie ed asceto sul ponte pigliar il pennello ed una o due pennellate dar ad una di quelle figure, e di solito partirsi e andar altrove.

Prova della paternità leonardesca di un'opera può arrivare dalle fonti più oscure e imprevedibili. L'identità della *Gioconda* e la data in cui Leonardo iniziò a dipingerla sono state entrambe oggetto di disputa fino al 2005, quando uno studioso tedesco è incappato in una nota a margine di un'edizione rinascimentale dell'epistolario dell'oratore romano Cicerone. La glossa a margine è opera di Agostino Vespucci, un funzionario statale fiorentino che lavorò per Machiavelli. Una frase di Cicerone, a proposito di come il favoleggiato pittore romano Apelle lasciasse incompiute alcune parti dei suoi dipinti, ricordava a Vespucci Leonardo. «Apelle» commentava Cicerone «rifinì con arte magistrale la testa e la parte superiore del petto della sua Venere e il resto del corpo lasciò allo stato di abbozzo.» Proprio a lato di questo passaggio, Vespucci annotò:

... così fa Leonardo da Vinci in tutti i suoi dipinti, ad esempio per la testa di Lisa del Giocondo e di Anna, la madre della Vergine. Vedremo cosa ha intenzione di fare per quanto riguarda la sala del Maggior Consiglio, di cui ha appena siglato un accordo con il Gonfaloniere. Ottobre 1503

Da una scoperta così recente e fortuita gli storici dell'arte hanno potuto avere la conferma del fatto che Leonardo stesse dipingendo una versione della *Monna Lisa* già nel 1503, prima di quanto molti avessero precedentemente ritenuto, e la certezza che la sua identità fosse quella della nobildonna fiorentina Lisa del Giocondo.

Le opere di Leonardo erano oggetto sia di esibizione in pubblico sia di riflessioni in privato. Nel 1500 egli era ormai una celebrità, si osservava e spettegolava su ogni sua mossa. Ogni volta che un nuovo Leonardo veniva ultimato e svelato al grande pubblico era un grande evento, un po' come lo è oggi il primo weekend nelle sale di un film campione d'incassi. Scrive il Vasari che quando nel 1501, a Firenze, venne esposto per due giorni un nuovo cartone di *Sant'Anna* (e per inciso quella fu la prima volta nella storia dell'arte occidentale in cui veniva messo in mostra un singolo disegno) «nella stanza durarono due giorni d'andare a vederla gli uomini e le donne, i giovani ed i vecchi, come si va alle feste solenni; per veder le maraviglie di Leonardo, che fecero stupire tutto quel popolo».

Solo di due Leonardo non esiste documentazione relativa al periodo in cui visse l'artista: uno è il *Ritratto di musico* alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano, che gli storici dell'arte tendono ad attribuire a un aiutante del maestro, Giovanni Antonio Boltraffio, e l'altro è il *San Girolamo*, la cui autenticità non è mai stata messa in dubbio e per il quale si possono trovare alcuni riferimenti assai plausibili. Entrambi furono realizzati in una fase

relativamente precoce della carriera di Leonardo. Non c'è quadro eseguito dall'artista dopo il 1496 che non abbia ottenuto grande risalto da parte di fonti coeve. Tranne forse uno, adesso.

Nelle fonti dell'epoca, e in quelle di più di un secolo dopo la morte di Leonardo, non si fa minimamente cenno al fatto che egli avesse dipinto un *Salvator Mundi*. È un dato ancor più sorprendente alla luce dell'importanza rivestita dal soggetto. Il Cristo che da Vinci dipinse nel *Cenacolo* è protagonista di un lungo aneddoto riportato dal Vasari nelle sue *Vite*. Vasari riferisce come da Vinci fosse andato a far visita al suo committente, il duca di Milano, per informarlo sullo stato di avanzamento dell'opera, spiegandogli che non aveva ancora dipinto la testa del Cristo perché «non voleva cercare in terra e non voleva tanto pensare, che nella immaginazione gli paresse poter concepire quella bellezza e celeste grazia, che dovette essere quella della divinità incarnata».

Se il più importante artista dell'epoca fosse stato impegnato a dipingere il sommo soggetto dell'arte cristiana, un *Salvator Mundi*, ci si aspetterebbe di trovarlo raccontato in qualche cronaca monastica o nelle lettere di un segretario, come minimo. La mancanza di una documentazione del genere è il primo grande mistero che avvolge il *Salvator Mundi*. Ciò obbliga gli storici dell'arte a contare necessariamente solo sul loro «superpotere», sul loro «occhio». Il nome dell'artista e la data di esecuzione di questo quadro si possono stabilire solo a partire dall'analisi dello stile, della tecnica e dei motivi in esso presenti; tuttavia all'esito di un processo del genere mancherà sempre la certezza della prova.

Leonardo non datò mai nessuno dei suoi dipinti, ma in base a fattori di carattere tecnico e stilistico il *Salvator Mundi* si può collocare nella seconda metà della sua carriera, in un periodo che va da dopo il 1500 all'epoca della sua morte, avvenuta nel 1519. I disegni preparatori dovettero essere realizzati nei primi anni del XVI secolo, poiché sono eseguiti nello stile più morbido di Leonardo, con il gessetto rosso. In genere vengono datati 1502-10. Il quadro in sé è caratterizzato dall'intensa ombreggiatura dello sfumato propria della seconda fase della carriera di Leonardo, a partire dal XVI secolo. Il legno di noce utilizzato per la tavola indica una data successiva al 1506, anno in cui Leonardo fece ritorno a Milano. Il noce era una scelta relativamente insolita nella Firenze del Rinascimento, ma era invece ampiamente utilizzato dai pittori milanesi. È difficile essere più precisi, perché Leonardo lavorò a molti dei suoi quadri per parecchio tempo, dipingendoli a rilento, talvolta smettendo e ricominciando nell'arco di un decennio o anche più, di quando in quando tornandoci sopra dopo qualche intermezzo, spesso senza mai finirli. La

tecnica scientifica che consente la datazione di un dipinto su tavola a partire dall'analisi degli anelli del legno, la dendrocronologia, non è applicabile al legno di noce, poiché gli anelli sono troppo spazati tra loro per fornire qualcosa di più di una vaghissima indicazione sull'epoca.

Quale che fosse il giorno in cui il *Salvator Mundi* ricevette le prime pennellate, per quella data Leonardo era ormai divenuto uno dei più osannati artisti viventi del Rinascimento italiano, insieme a Botticelli, Piero della Francesca, Raffaello, Michelangelo, Giovanni Bellini, Andrea Mantegna e una decina d'altri. Era passato da bambino prodigio a talentuoso aiutante di bottega, poi a maestro pittore con una sua attività a Firenze, e in seguito ad artista di corte ufficiale, la massima posizione cui un artista del Rinascimento potesse ambire, a Milano, dove lavorò anche in veste di scultore, ingegnere, scenografo e architetto. Ma la sua carriera aveva visto anche periodi difficili, in cui si era trovato a corto sia di lavoro sia di soldi.

Nato nel 1452 a Vinci, un paesino nei dintorni di Firenze, Leonardo era il figlio illegittimo di un notaio, ser Piero, e della figlia di un contadino del posto, Caterina di Meo Lippi. La sua infanzia fu al tempo stesso quella di un privilegiato e di uno svantaggiato. Ser Piero era facoltoso, con diverse proprietà, compresa una fattoria a Vinci. All'epoca in cui Leonardo non aveva ancora vent'anni il padre aveva anche uno studio al Bargello, a Firenze, dove forniva i suoi servizi notarili a clienti di importanti monasteri e imprese fiorentine. Essendo però nato al di fuori del vincolo matrimoniale, Leonardo a quanto pare non ricevette l'istruzione classica che una famiglia dello status di quella di Piero di norma avrebbe garantito al figlio.

Crebbe senza imparare né il latino né il greco, e di quando in quando, nei suoi taccuini, fa riferimento a questa lacuna. Si autodefiniva «omo senza lettere», e una volta si firmò «Leonardo da Vinci, discepolo della *sperientia*», che sta sia per esperienza sia per sperimentazione, il corrispettivo – per l'Italia del Rinascimento – della «scuola della vita». Per l'introduzione del trattato sulla pittura che aveva in mente, e che non pubblicò mai direttamente, egli scrisse questo paragrafo di apertura:

So bene che per non essere io letterato, che alcuno prosuntuoso gli parrà ragionevolmente potermi biasimare, coll'allegare io essere omo senza lettere. Gente stolta! Non sanno questi tali ch'io potrei, sì come Mario rispose contro a' patrizi romani, io sì rispondere, dicendo: – quelli che dall'altrui fatiche sé medesimi fanno ornati, le mie a me medesimo non vogliono concedere? Diranno, che per non avere io lettere, non potere ben dire quello, di che voglio trattare. Or non sanno questi che le mie cose son più da esser tratte dalla sperientia, che d'altrui parole.

Alla sua maniera rinascimentale, aveva il dente avvelenato. Trasformò questa debolezza in una forza approcciandosi ai suoi oggetti di indagine senza preconcetti o precetti, lasciando che la pagina bianca diventasse il punto di partenza della sua ricerca e della sua creatività.

Una quarantina di chilometri a est di Vinci si stendeva l'agglomerato ocre e rosso di tetti, cupole, torri e merli di Firenze, dove si andava costruendo il Rinascimento. La cupola della cattedrale, progettata dal Brunelleschi, costruita senza ponteggi a partire da quattro milioni di mattoni, che rimane tuttora la più grande cupola in muratura al mondo, era in via di completamento; Leonardo vi sarebbe stato coinvolto nella bottega del Verrocchio per l'ultimo tocco, una scintillante palla di rame che venne posizionata in cima alla lanterna nel 1471. Luca della Robbia stava riempiendo lunette e decorando sarcofagi con i suoi rilievi in ceramica di graziose Madonne e pittoreschi santi, levigati e smaltati di verde, azzurro, bianco e giallo brillanti. All'alba, la luce del sole illuminava la *Porta del Paradiso* del Battistero, raffigurante dieci scene dall'Antico Testamento, realizzata dal Ghiberti in bronzo ma che sembrava d'oro brunito e il cui nome è dovuto a un ammirato Michelangelo. Quella porta era un faro per il futuro dell'arte, con le sue vigorose scene di folla piene di vesti svolazzanti e arti flagellati, incastonate tra gli archi e gli atrii di monumentali fondali ispirati alla classicità.

Le regole fondamentali della prospettiva, rappresentazione bidimensionale di uno spazio tridimensionale, perlopiù obliate dai tempi dell'antichità classica, erano tornate in auge negli affreschi che decoravano le cappelle opera degli artisti Masolino e Masaccio, e nei diagrammi e negli scritti dell'architetto e umanista Leon Battista Alberti. Tutti questi sviluppi furono così significativi da portare, un secolo dopo, il primo libro di storia dell'arte mai scritto, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti* del Vasari, a render loro pieno merito. In questa panoramica dell'arte italiana che va dal XIV al XVI secolo si distinguono tre fasi nell'arte del Rinascimento – prima, media e alta – categorie ampiamente accettate ancora oggi. Vasari colloca Leonardo all'inizio di «quella terza maniera che noi vogliamo chiamare la moderna». ^a Quel periodo è oggi noto con il nome di Alto Rinascimento.

Il padre di Leonardo era amico di uno degli artisti più in voga a Firenze, Andrea del Verrocchio. Quest'ultimo era a capo di una grande bottega all'interno di locali in precedenza occupati dal massimo scultore del Rinascimento fiorentino della generazione precedente, Donatello, dato che dimostra come lo scettro del Rinascimento si trasferisse da un artista di punta a quello che sarebbe venuto dopo. Un'équipe di assistenti aiutava il Verrocchio a realizzare un mix di commissioni su larga scala, statue, gioielli e

piccoli quadri di bottega che i passanti potevano entrare ad acquistare. Leonardo aveva dimostrato un talento precoce nel disegno, e il padre lo portò a Firenze a conoscere il maestro. Intorno al 1469, quand'era poco più che ragazzino, fu assunto come apprendista.

Già a poco più di vent'anni, lo stile di Leonardo era così caratteristico che gli storici dell'arte dibattono di quali parti di alcuni dipinti del Verrocchio possano essere opera del maestro e quali opera del suo precoce allievo. In *Tobia e l'angelo* del Verrocchio (1470-75) ci sono un pesce dalla lucentezza squisita e un vaporoso e vivace cagnolino che talvolta vengono attribuiti a da Vinci. L'angelo all'estrema sinistra del *Battesimo di Cristo* del Verrocchio, con la sua espressione schiva e obliqua, l'abbozzato sorrisetto d'intesa e un accenno di fluidità di genere, si dice sia di Leonardo. Sullo sfondo, si spiega un vasto panorama di colline ondulate, laghi e montagne scoscese, nettamente diverso dai prati curati, i dolci declivi e gli alberi ben potati del Verrocchio. Un altro segnale rivelatore è il fatto che lo sfondo è dipinto a olio. A Leonardo piaceva usare la nuova tecnica della pittura a olio, importata di recente dall'Olanda, mentre il Verrocchio usava la vecchia tecnica della tempera, a base di tuorlo d'uovo, per cui alcune parti dei suoi dipinti, finemente realizzate a olio, generalmente si ritiene siano di Leonardo.

Nel 1478, quest'ultimo lasciò la bottega del Verrocchio e aprì una sua attività a Firenze. La sua prima commessa importante, da parte di un ordine di monaci agostiniani, fu l'*Adorazione dei Magi*, oggi esposta agli Uffizi. Per la sua epoca era un'opera di tale inventiva da lasciare senza fiato, nel suo accantonare la classica e piatta resa dell'episodio per ritrarre invece il movimentato arabesco di una processione, che da lontano si incurva, a suggerire lo scorrere del tempo e la copertura di una distanza. I re magi e il loro seguito si raccolgono in semicerchio attorno alla Madonna e al Bambino, evocando un ampio spazio in primo piano. Il recente restauro dell'*Adorazione* ha portato alla luce il disegno sottostante dell'artista, un fitto groviglio di figure, gesti e dettagli modificati in maniera incessante, il che è sintomatico di ancora un altro tratto distintivo di Leonardo: un'immaginazione indomabile, che lo portava ad alterare le sue composizioni con una libertà sconosciuta ai suoi contemporanei. Il dipinto non fu mai ultimato.

A Firenze, Leonardo dipinse un'*Annunciazione* di grande dinamismo e belle proporzioni, in cui si ritrova la sua ossessione per il dettaglio naturalistico nel prato fiorito e nel tavolo di marmo. Da un'analisi fotografica ravvicinata del dipinto sono emerse anche le impronte dell'artista, altro tratto distintivo del suo lavoro. Leonardo, a quanto pare, aveva una sua idiosincrasia per cui di quando in quando usava pure le dita e i palmi delle mani per stendere la pittura. Nello stesso periodo dipinse anche il suo primo ritratto a

noi noto, quello di *Ginevra de' Benci*. Il realismo del quadro, la luminosa lucentezza della pittura a olio e la severa atmosfera di introspezione dimostrano l'enorme impatto esercitato su Leonardo dai pittori del Rinascimento nordeuropeo, la cui fama si era estesa anche all'Italia. Nel *San Girolamo*, che non andò mai oltre lo stadio di disegno, l'artista veicola la sofferenza del santo immerso in una landa selvaggia attraverso la raffigurazione meticolosa di un'anatomia denutrita. I disegni di Leonardo segnarono un'epoca tanto quanto i suoi quadri. Il 5 agosto 1473 disegnò a penna e inchiostro quello che Martin Kemp definì «“semplicemente” (se semplicemente non fosse avverbio inadeguato a una simile innovazione) un documento unico fino a quell'epoca»: ¹ una veduta della valle dell'Arno con riconoscibile il castello di Montelupo, appena fuori Firenze.

Intorno al 1482, Leonardo lasciò Firenze per iniziare la seconda fase della sua vita lavorativa a Milano, sottraendosi (e non fu quella l'ultima volta) agli impegni contrattuali che lo avrebbero obbligato a ultimare dei dipinti nel momento in cui aveva intravisto un'opportunità di scalata professionale. Il nuovo governante di Milano, il duca Ludovico Sforza, aveva consolidato il suo potere e ora, al pari di molti despoti appena insediati venuti prima e dopo di lui, cercava di trasformare la cultura in strumento di potere (oggi questa pratica prende il nome di *artwashing*). Sforza ambiva a fare di Milano una città del Nord in grado di rivaleggiare con Firenze, ma Leonardo a quanto sembra non era consapevole delle nuove priorità del duca. Nei suoi taccuini c'è una bozza di una lettera indirizzata al duca in cui egli – uomo ambizioso oltre che genio – tenta di reinventarsi ingegnere. Precisa in lungo e in largo di poter produrre «ancora modi di bombarde comodissime e facili a portare, e con quelle buttare minuti sassi a similitudine quasi di tempesta». È in grado di scavare tunnel sotto i fiumi, di fare carri «sicuri e inoffensibili», «mortari e passavolanti», e in ultimo – cambiando argomento – «condurrò in scultura di marmo, di bronzo e di terra, simile in pictura, ciò che si possa fare a paragone di ogni altro, e sia chi vuole». Fu principalmente di questi ultimi due talenti che il duca si sarebbe avvalso.

Ai tempi, Milano era una retroguardia dal punto di vista culturale. I più noti pittori locali, Vincenzo Foppa, Bernardino Zenale e Ambrogio Bergognone, a malapena si erano lasciati il Medioevo alle spalle, stilisticamente parlando. Le loro botteghe erano attive ma ciò che ne usciva era totalmente privo di inventiva. Spesse aureole in foglia d'oro circondavano le teste dei loro santi, che campeggiavano rigidi nelle loro vesti pesanti. Gli incarnati erano pallidi e le espressioni del volto dure e ampollose. Una prospettiva eccentrica nella raffigurazione di un trono, di un baldacchino o di una mangiatoia in primo piano cozzava generalmente con le architetture o il

panorama sullo sfondo. A confronto, con la sua precisione anatomica e botanica, il suo sviluppo di una tonalità sottile (leggasi sfumato) e la sua padronanza della narrazione, Leonardo era l'avanguardia.

La prima commessa dell'artista a Milano fu il quadro più enigmatico di tutta la sua opera, la *Vergine delle Rocce* oggi esposta al Louvre (la National Gallery di Londra ne possiede una seconda versione, di epoca successiva). Ancora una volta la formula tradizionalmente usata in quadri del genere, in cui la Madonna e il Bambino sono seduti in trono su un podio, con i santi che fanno loro ala da ambo i lati, era stata scartata senza tante cerimonie. Qui, la madre e il bambino danno invece l'impressione di aver cercato riparo in una grotta di montagna, insieme a san Giovanni bambino che prega Gesù, per quanto la Bibbia non alluda mai a un incontro tra i due a quell'età. Il gruppo è appollaiato sull'orlo di un precipizio roccioso che cade a piombo di fronte a noi, creando un baratro tra lo spettatore e il soggetto del quadro. Il paesaggio di guglie rocciose richiama i quadri surrealisti di Max Ernst di quattro secoli e mezzo più tardi. Il dipinto è la perfetta incarnazione della sofisticata ma indecifrabile simbologia di cui Leonardo permeava le proprie composizioni. Il lago a sinistra sullo sfondo potrebbe simboleggiare la purezza della Vergine, e lo stesso dicasi dell'ambientazione in primo piano, dal momento che nel *Cantico dei Cantici* Maria è prefigurata tramite il riferimento alle fenditure nelle rocce di montagna. In alternativa, la landa inospitale potrebbe alludere ad alcune biografie medievali di san Giovanni Battista o san Francesco, mentre il modo in cui l'intero scenario roccioso riecheggia la disposizione delle figure potrebbe incarnare la convinzione, assai diffusa nel Medioevo e condivisa da Leonardo, che la terra con il suolo e l'acqua funzionasse in maniera molto simile al corpo umano con la carne e il sangue. Gli storici dell'arte dibattono da secoli sul significato di questo quadro, e non si è mai riusciti ad arrivare a una qualche certezza o forma di accordo.

A Milano, Leonardo introdusse nel genere statico della pittura di ritratti i passaggi di stati d'animo, suggerendo movimento e narrazioni implicite. Dai volti dei soggetti traspaiono emozioni vaghe e mutevoli – *moti mentali*, li definiva lui – di acquiescenza e resistenza, piacere e paura. C'è una strana atmosfera di serenità e intimità in questi ritratti, i cui soggetti mostrano i più soffici dei sorrisi, anticipando la *Monna Lisa*. La *Dama con l'ermellino* è il più eccezionale di tutti. Una giovane donna, non ancora ventenne, volge la testa come colta di sorpresa – o forse fingendo sorpresa – nel sentire qualcuno che le si avvicina da dietro. Ha un'aria timida ma curiosa, pudica ma al contempo civettuola. Il quadro fu commissionato dall'amante della donna, il duca di Milano Ludovico Sforza. Il moto in direzioni opposte della testa e del corpo pertiene a un linguaggio già consolidato in epoca rinascimentale, quello

del *contrapposto*, un modo di disporre il corpo in posa per creare drammaticità e volume, ma a cui Leonardo aggiunse anche uno scopo narrativo.

Nel raffigurare l'*Ultima cena*, una commessa per il refettorio del convento milanese di Santa Maria delle Grazie, Leonardo si trovò ad affrontare un episodio conclamato della Bibbia, in cui i gesti e le espressioni del volto da sempre veicolavano storia e drammaticità. Tuttavia, egli esasperò il pathos e l'azione della scena innalzandoli a nuovi livelli. Dipinse il momento di massimo antagonismo, quello in cui Cristo dice ai suoi discepoli: «Uno di voi mi tradirà». Le reazioni degli apostoli creano ad ambo i lati del Cristo un'onda tumultuosa di emozioni: le pose e le espressioni dei volti mostrano sorpresa, shock, negazione (da parte di Giuda, che stringe un sacchetto con dentro il denaro), vergogna, angoscia, rabbia, e persino mancamento. «Sempre il pittore che vuole aver onore delle sue opere» scrive Leonardo «deve cercare la prontitudine de' suoi atti negli atti naturali fatti dagli uomini all'improvviso e nati da potente affezione de' loro affetti, e di quelli far brevi ricordi ne' suoi libretti, e poi a' suoi propositi adoperarli.»

Negli anni Novanta del XV secolo Leonardo iniziò a riempire i suoi taccuini di note e disegni, dei quali si ritiene solo un quarto sia sopravvissuto. Quei codici e manoscritti costituiscono uno degli archivi storici più importanti di tutti i tempi, uno spaccato dell'intelletto e dell'immaginario europeo all'alba di un nuovo mondo di scoperta e sperimentazione, e sono la prova di come da Vinci avesse una delle menti più prolifiche e analitiche di tutti i tempi, di come fosse «indubbiamente l'uomo più curioso che sia mai esistito», come lo definì Kenneth Clark.

Le pagine dei suoi taccuini sono disseminate di una quantità straordinaria di riflessioni sul mondo naturale e le scienze. Lo storico dell'arte Ernst Gombrich avrebbe sottolineato: «I posteri hanno dovuto lottare con quell'impressionante eredità di appunti, annotazioni, bozze, estratti e memorandum in cui curiosità personali si alternano a osservazioni sull'ottica, la geologia, l'anatomia, il comportamento del vento e dell'acqua, la meccanica delle pulegge e la geometria dei cerchi intersecati, l'accrescimento delle piante o la statica degli edifici, il tutto aggrovigliato in pagine in grado di racchiudere al contempo disegni sublimi, scarabocchi distratti, facezie grossolane e raffinate prose poetiche». ² Di certo, Leonardo era tanto pieno di idiosincrasie quanto intelligente: tutti i suoi scritti sono vergati in una grafia speculare da destra verso sinistra, che alla nostra immaginazione suggerisce il desiderio di custodire dei segreti tenendoli al riparo da chiunque a eccezione degli allievi più devoti, ma che potrebbe essere anche un segno del pragmatismo «illetterato» quando non caparbio del maestro. Per l'artista, che

era mancino, era più facile scrivere a rovescio perché ciò comportava meno rischi di pasticciare l'inchiostro.

A quanto pare, quella di Leonardo fu una personalità assai fuori dal comune. Aveva un gusto tutto suo in fatto di abbigliamento: un suo primo biografo, l'Anonimo Gaddiano, scrive che portava un «pitocco rosato, corto sino al ginocchio, che allora s'usavano i vestiti lunghi». Una lista di suoi vestiti riportata nei taccuini elenca un berretto rosa, due camici rosati, una mantella con cappuccio di velluto viola e due giubbe di raso, l'una cremisi e l'altra anch'essa viola.³ Un suo presunto ritratto, che potrebbe alludere al suo carattere, fu eseguito dall'amico Bramante, il quale, scrive Giovanni Paolo Lomazzo, usò il volto di Leonardo come modello in un affresco che ritrae il malinconico filosofo greco Eraclito. Vi si vede un uomo sulla quarantina, dalla capigliatura disordinata, con la faccia rigata di lacrime, forse di tristezza, ma è anche possibile per l'ilarità dovuta alla sbornia. A quanto sembra Leonardo era, o era diventato, vegetariano. In una lettera a un amico, nel 1516, il viaggiatore fiorentino Andrea Corsali riferisce che da Vinci viveva «di risi, latte e altri cibi inanimati». Una dieta assai insolita per un europeo del Rinascimento.

Pare inoltre che avesse un'altissima autostima. I suoi dipinti non costavano poco per gli standard dell'epoca: il *Cenacolo* costò 200 ducati. Qualora sentisse che non gli stavano accordando il rispetto dovuto, poteva mostrarsi irascibile: in un'occasione ribatté sprezzante al cassiere di un committente: «Io non sono dipintore da quattrini». Al contempo, però, pare che spesso restasse deluso delle sue realizzazioni, e alcuni vecchi biografi adducono questo a motivo per cui così tanti dei suoi dipinti sono rimasti incompiuti. Lomazzo, che interpellò un aiutante di Leonardo, Francesco Melzi, scrisse che egli «non diede mai fine ad alcuna cosa cominciata, considerando quanto fosse la grandezza dell'arte, talché egli scorgeva errori in quelle cose, che a gli altri pareano miracoli».

Durante quel primo soggiorno milanese, a Leonardo venne commissionata la realizzazione di un monumento al padre del duca di Milano. Egli progettò la più grande statua equestre al mondo, e costruì un modello in creta grande tre volte le dimensioni reali. Tuttavia, prima che potesse fonderlo in bronzo, la corona francese si rivoltò contro il ducato di Milano. Il duca riassegnò il metallo che era stato destinato alla statua alla produzione di cannoni, ma con poco risultato. Il re di Francia Luigi XII invase l'Italia settentrionale e occupò Milano. Il mondo perse un capolavoro e Sforza il suo ducato. Nei taccuini di Leonardo è riportata una toccante descrizione di come egli avesse nascosto i soldi in piccoli sacchi sparsi per la bottega all'avvicinarsi dell'esercito straniero. Al loro arrivo, gli arcieri francesi usarono il gigantesco prototipo di

creta di Leonardo per far pratica di tiro e lo distrussero.

Leonardo aveva ora perso il suo grande benefattore, e seguirono per lui diversi anni di incertezza, se non addirittura povertà. Andò a Mantova e Venezia, si ridusse in un'occasione a realizzare disegni di alcuni vasi di cristallo e ametista per conto di Isabella d'Este, che ne stava valutando l'acquisto, e in un'altra a eseguire uno schizzo della villa di un mercante di Firenze per il duca di Mantova, che voleva costruirsi una sua residenza di campagna.

Si ritrasferì a Firenze nel 1500, e lì trascorse i successivi sei anni. Gli fu concesso un atelier nelle ampie sale della chiesa di Santa Maria Novella. Un segno della stabilità ritrovata, malgrado un breve e curioso interludio per cui nel 1502-03 il celebre condottiero Cesare Borgia lo impiegò per due anni in veste di suo architetto e ingegnere militare, benché, al di là del disegnare una mappa, non sia chiaro che lavoro l'artista abbia effettivamente svolto per il comandante.

A Firenze, Leonardo iniziò la seconda grande fase della sua opera, caratterizzata dagli intensi effetti di sfumato dei suoi lavori, tra cui *Monna Lisa* e *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino*. Le sue doti narrative raggiunsero l'apice nella *Battaglia di Anghiari*, prestigiosa commessa per la Signoria, sede del consiglio cittadino. Come sarebbe successivamente emerso con il *Cenacolo*, con quest'affresco egli ebbe dei problemi tecnici. Prima che lo avesse finito, la pittura iniziò a colare e a staccarsi dalle pareti della sala del consiglio. Il maestro diede la colpa a un violento temporale, ma la causa ben più probabile fu la tecnica da lui impiegata tentando di usare la pittura a olio sull'intonaco, al quale i colori non potevano aderire. Leonardo a volte poteva essere lento, ma altre riusciva a mostrarsi frettoloso e incauto. Avrebbe potuto evitare il deteriorarsi dei suoi due maggiori lavori, il *Cenacolo* e la *Battaglia di Anghiari*, se solo avesse prima testato la sua tecnica su scala più ridotta. La scena originale della battaglia non esiste più, ma c'è quella che si ritiene essere una copia molto precisa, un ampio disegno che probabilmente in origine era una copia di un cartone di Leonardo e fu poi rilavorato o rimaneggiato dal grande pittore fiammingo del XVII secolo Rubens (un esempio di quanto possa rivelarsi complessa e ibrida la questione dell'autorialità dei disegni e dei quadri di grandi maestri). Si incrociano le scimitarre dei soldati a cavallo, mentre le teste dei loro animali cozzano l'una contro l'altra in un vortice compositivo serrato e violento dal quale risulta come Leonardo, pur con tutto il suo sbandierato disprezzo per l'apprendere, dovesse aver studiato fregi e sculture ritraenti scene di battaglie greco-romane.

Nel 1506, da Vinci tornò a Milano, attirato dai nuovi governanti francesi,

lasciando la *Battaglia* incompiuta, con gran collera del consiglio cittadino di Firenze. A Milano continuò a lavorare ai quadri che aveva progettato o iniziato a Firenze, tra cui *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino* e la *Madonna dei fusi*, benché sia possibile che il secondo sia stato in parte eseguito dai suoi aiutanti. Qui, lui e i suoi aiuti presumibilmente finirono anche di dipingere la seconda versione della *Vergine delle Rocce*.

Il *Salvator Mundi* venne probabilmente iniziato in questo periodo, forse per un committente della corte francese. Il quadro concentra nel formato ridotto una summa di molti dei temi, delle tecniche e degli interessi dell'opera di Leonardo (per quanto non tutti). Il suo Cristo non è come i luminosi e giovani Gesù di Raffaello, né come le nerborute e atletiche figure di Cristo di Michelangelo. Sembra librarsi a un livello superiore rispetto a tali attributi fisici e mortali. Fluttua verso lo spettatore come un'apparizione mistica. Trascende il tempo, richiamandosi alle immagini di Cristo benedicente che si trovano nelle prime catacombe cristiane e sui soffitti a mosaico delle chiese bizantine, ma rivisitate con un tocco rinascimentale al contempo realistico e idealizzante. Gli occhi del Salvatore – benché indubbiamente rovinati – sembrano guardarci fisso attraverso, con uno sguardo tanto penetrante quanto etereo. L'espressione del Cristo oscilla, alla maniera tipicamente leonardesca, tra tutta una gamma di emozioni contrastanti: è serena, placida, saggia, rassegnata, risoluta, o implacabile e impassibile. Agli angoli quasi impercettibilmente piegati all'insù delle labbra del Cristo, per quanto danneggiate, traspare il più tenue degli accenni di sorriso. L'iconografia del volto del figlio di Dio appare insolitamente moderna, come quelle dei pittori nazareni o romantici, a riprova del realismo e dell'originalità della ritrattistica di Leonardo.

Da Vinci è noto per il modo intricato e preciso in cui dipingeva le chiome, ben diverso dalle rese strutturate e schematiche dei suoi contemporanei del Rinascimento. Nel *Salvator*, i lunghi boccoli di Cristo brillano di lumeggiature di intensità variabile a seconda di come catturano la luce. Tra le ciocche meglio conservate sulla destra si individuerà una doppia elica, forma che si ritrova negli schizzi di Leonardo che ritraggono funi arrotolate, macchine e cascate. Nei suoi taccuini scrisse a proposito delle analogie tra il modo in cui ricadono i capelli e quello in cui scorre l'acqua. C'erano «due moti, de' quali uno attende al peso del vello l'altro al liniamento delle volte. Così l'acqua ha le sue volte revertiginose, delle quali una parte attende a l'impeto del corso principale, l'altra attende al moto incidente e refresso».

Sono boccoli che possono anche risultare carnali. I taccuini dell'artista contengono diversi schizzi di giovani riccioluti, che stando a quanto spesso detto sarebbero ritratti del suo giovane aiutante e quasi certamente amante

Gian Giacomo Caprotti, nativo di Oreno, cui il maestro diede il soprannome di Salai, o «piccolo diavolo». Nell'aprile 1476, una settimana prima del suo ventiquattresimo compleanno, Leonardo fu arrestato dalla zelante buoncostume di Firenze, che pattugliava di notte le strade della città. L'accusa era di sodomia con un prostituto, benché l'artista ne venisse poi prosciolto.

Gli orli della veste di Cristo sono percorsi da un ricamo in filigrana di filo d'oro, che va a formare un motivo geometrico di nodi che scintillano come i suoi capelli al riflettersi della luce. Leonardo era affascinato dai nodi, in cui vedeva intrecciarsi le sue passioni per la matematica, la geometria e l'arte. Copiava e faceva propri i modelli di nodi tipici dei vari artisti, e ne inventò anche di suoi, ben più complicati. In tutta Europa si vendevano stampe dei suoi «nodi vinciani». Vasari riferisce che Leonardo «perse tempo fino a disegnare gruppi di corde fatti con ordine, e che da un capo seguissi tutto il resto fino all'altro, tanto che s'empiesse un tondo». In realtà, qualche anno fa alcuni matematici della University of California hanno analizzato i nodi di Leonardo e hanno scoperto che erano composti da diverse sezioni interrotte, e non da un unico filo. Laddove era necessario, nell'arte del maestro, l'illusione vinceva sulla scienza.⁴

Le mani e l'orbe forniscono una prova ulteriore della profonda capacità di osservazione di Leonardo, della sua ossessione per i dettagli e della sua volontà di sostituire alla monotonia della convenzione la meraviglia del reale. L'orbe retto dal Salvator Mundi nei quadri del Rinascimento europeo veniva solitamente raffigurato di ottone o di bronzo, talvolta con una croce sopra. A volte lo si dipingeva come un globo raffigurante la terra. In alcuni quadri del Nord Europa, esso è trasparente e lascia intravedere un inequivocabile paesaggio biblico. Leonardo, invece, ha dipinto il suo come un grosso, solido cristallo di rocca.^b Malgrado il grave danno subito da questa parte del dipinto, nel globo è possibile ravvisare minuscole imperfezioni, o cosiddette «intrusioni», e bolle d'aria, ciascuna minuziosamente dipinta con un alone d'ombra scura e una punta di lumeggiatura bianca. Da Vinci ha aggiunto altre lumeggiature più precise intorno ai polpastrelli, come fossero illuminati dal «lustro», qui rimandato dall'orbe di cristallo.

Al contempo l'altra mano del Salvatore, sollevata in gesto di benedizione, mostra una grazia leggiadra e solidità nei volumi. È dipinta perfettamente di scorcio (un tipo di prospettiva per oggetti e corpi visti di fronte) di modo che pare proiettarsi fuori dal quadro verso di noi. Leonardo ha inserito delle tenui tracce di bianco di piombo ai bordi delle dita, nelle pieghe del palmo, e una punta al fondo del pollice, suggerendo così la provenienza della lieve luce dalla parte in alto a sinistra.

Analogamente, velature d'ombra di oscurità lievemente variabile sono

dipinte sulle parti della mano non esposte alla luce, come la terza nocca delle dita piegate. Il pollice è incurvato all'interno – postura in precedenza rara in dipinti di questo tipo – tanto che l'intero gesto forma una piramide sobriamente allungata, forma geometrica che Leonardo usava spesso nelle sue composizioni di figure.

Tutti questi elementi convergono nello stile sfumato dell'esecuzione. Laddove i colleghi di Leonardo prediligevano colori brillanti e linee forti, lui, un anticonformista in seno all'avanguardia del Rinascimento, portava la pittura in direzione opposta, verso la tonalità, procedendo a partire da fondi scuri per passare gradualmente a luminose lumeggiature. Raffaello, Michelangelo, il Perugino, Piero della Francesca e altri maestri del Rinascimento dipingevano scene inondate di luce. I loro santi, templi e portici avevano tinte brillanti. Costoro dipingevano prima i colori più chiari, in generale, e poi modellavano le figure e gli elementi architettonici con tonalità più scure. Leonardo invece lavorava all'opposto. Il *Salvator* è dipinto a partire da cupi sottostrati di vermiglio scuro e pittura nera. Le zone di luce sono dipinte a partire da quest'ombra per mezzo di sottili, trasparenti strati di misture a base d'olio minuziosamente calibrate, noti come velature. Raccomandava Leonardo: «E non manca per questo che non si veda un finito fumoso, e non termini e profilamenti spediti e crudi».

Tuttavia, lo sfumato che oggi tanto ammiriamo nei quadri di Leonardo non è mai solo opera del maestro del Rinascimento. Parte dell'effetto deriva dal deterioramento della sua arte. Gli affreschi di Leonardo, il *Cenacolo* e la *Battaglia di Anghiari*, si sono rovinati già quand'era ancora vivo lui perché aveva tentato di trovare un modo per dipingere con i colori a olio sull'intonaco secco, e la pittura non aveva aderito. In altri casi – il più noto è quello della *Gioconda* – i colori hanno stinto e le vernici si sono scurite. I restauratori non osano pulirlo per timore che poi il grande pubblico possa non riconoscere più l'opera d'arte che ne emergerebbe. Al *San Girolamo* era stata segata via la testa, che venne riattaccata solo molti decenni più tardi. Di tutti i quadri di Leonardo, il *Salvator* è, rispetto alle sue dimensioni e per quanto riguarda le parti più importanti dell'opera, il più compromesso. I dipinti di Leonardo trasudano spesso l'atmosfera sublimata di un'antica rovina, di opera dell'ingegno sfuggita di poco ai danni del tempo. La loro stessa consistenza suscita una riflessione spirituale sulla transitorietà dei beni materiali, non disgiunta da un desiderio inappagabile di qualcosa che è perduto per sempre.

Benché nel *Salvator* si riscontrino moltissimi dei tratti leonardeschi di cui s'è detto, vari altri aspetti degni di nota, nel dipinto, non sono molto «da Leonardo». La composizione, tanto per dirne una, è insolitamente piatta se

inserita nell'opera complessiva dell'artista. Cristo non ha nulla del dinamismo e del *contrapposto* che rileviamo nei personaggi di altri quadri del maestro, malgrado egli avesse scritto: «Non usar mai far la testa volta dove è il petto, né il braccio andare come la gamba». Invece di reinventare la composizione del soggetto tradizionale, Leonardo sembra aver prodotto, per la prima e unica volta nella sua vita, una copia carbone del modello statico che schiere di altri artisti del Rinascimento avevano utilizzato. La tipologia del Cristo salvatore, con il naso adunco e l'espressione cupa, è lontanissima dal fascino delicato e androgino del Cristo dipinto nel *Cenacolo* e di un altro da lui disegnato intorno al 1494. In effetti, i suoi lineamenti non richiamano nessuno dei disegni di Leonardo che ritraggono altri giovani. Il globo poi presenta un ulteriore problema. Il suo realismo è minato dalla mancanza di qualunque deformazione ottica degna di nota nel pannello retrostante, e dall'assenza di riflessi del contesto circostante che secondo logica dovrebbero vedersi in un pezzo di cristallo del genere. Leonardo studiò e scrisse a profusione di ottica nei suoi taccuini; è assai improbabile che abbia dipinto un oggetto del genere in modo così irrealistico.

Dopo che Martin Kemp ebbe accettato l'invito di Robert Simon a visionare e studiare il *Salvator Mundi*, lo storico dell'arte di Oxford si imbarcò in anni e anni di studio del quadro in tutti i suoi aspetti, dallo stile all'iconografia, e dall'effetto generale ai minimi dettagli. L'opera, ha elegantemente scritto Kemp, merita di essere attribuita a Leonardo, in virtù della

pelle delicata sulle nocche della mano destra di Cristo che lasciava intravedere, senza tuttavia descriverla, la struttura anatomica delle dita; i polpastrelli illuminati della mano sinistra; i filamenti luccicanti dei boccoli, soprattutto sulla destra guardando il dipinto; la sardonica ambiguità dei lineamenti; lo sguardo diretto e assertivo ma al tempo stesso sfuggente; il netto intreccio geometrico dello scollo e le fasce che si incrociano sul petto; la scintillante ellisse di cristallo sulla placca pendente sotto lo scollo; le pieghe sottili della stola drappeggiata sul davanti.⁵

Il quadro presenta, insomma, tracce della «magica arte di Leonardo». Kemp attribuisce un enorme significato ai modi contrastanti in cui il volto e la mano sono stati dipinti, il primo in maniera vaga, la seconda in modo più netto. Da Vinci fu il primo artista a scrivere di prospettiva aerea (ovvero del modo in cui colori e contorni sbiadiscono via via che ci si allontana).^c Kemp sottolinea come il modo in cui la mano benedicente si protende in netto primo piano verso lo spettatore, mentre il volto resta sospeso in una nebbia di

sfumato, sia un'applicazione da parte dell'artista delle sue osservazioni sulla «prospettiva de' perdimenti».

Lo storico vede nel quadro il manifesto spirituale di Leonardo. Ne è indice la sostituzione del classico orbe di ottone con la croce (il *globus cruciger*) con un globo trasparente. Con questa rivisitazione, l'artista intendeva rappresentare la cosmologia del matematico e astronomo di epoca greco-romana Tolomeo, il quale riteneva che la terra fosse circondata da una «sfera cristallina di cieli» trasparente, nella quale erano collocate le stelle. «Per cui quello che troviamo nel *Salvator Mundi* è davvero un salvatore del cosmo, ed è una trasformazione assolutamente leonardesca» scrive Kemp.⁶

Per alcuni degli aspetti *non leonardeschi* del dipinto, Kemp ha formulato delle spiegazioni. La piattezza della composizione andrebbe interpretata come influenza del Velo della Veronica, un'immagine del volto di Cristo, non dissimile dalla Sindone di Torino, rimasta impressa quando la santa che le dà il nome asciugò il volto di Gesù con un lembo di stoffa. I soggetti di *Salvator Mundi* o Cristo Pantocratore, assai popolari nell'Europa del Rinascimento, mostravano sempre Cristo di piatto, che guarda dritto verso lo spettatore. Era un soggetto serio, Cristo nella sua essenza di Dio, che imponeva un trattamento severo e composto. Se il quadro di Leonardo fu eseguito per un committente, è assai plausibile che si sia insistito per un formato tradizionale. La spiegazione per la mancanza di distorsioni ottiche nell'orbe, ipotizza Kemp, è invece che Leonardo abbia preso la decisione in senso artistico di infrangere una regola nell'interesse dell'impatto complessivo del suo quadro. Eventuali distorsioni nell'orbe avrebbero costituito un elemento di distrazione. L'artista stava esercitando la virtù rinascimentale del *decorum*, o proprietà.

Ci sono però delle falle nell'analisi di Kemp. In merito al significato dell'orbe, non sussistono prove che Leonardo fosse un neoplatonico, o anche solo conoscesse il significato di tale termine. Certamente i suoi dipinti contengono talvolta segni e simboli che rimandano al nome del soggetto o del committente, ma le ipotesi secondo cui egli avrebbe alluso a concezioni filosofiche nello stesso modo in cui fece con i nomi e gli emblemi degli aristocratici suoi mecenati restano pure congetture. Per quanto riguarda la profondità di campo leonardesca, la supposta sfocatura del volto di Cristo è contraddetta dalla nitidezza dei boccoli della chioma, che si trovano sullo stesso piano. In un passo dei taccuini egli in effetti raccomanda ai pittori, se stanno dipingendo una figura in lontananza, di non isolare ciocche di capelli, dal momento che la distanza ne annulla la definizione. È un vero mistero il motivo per cui un quadro di un artista che studiò l'ottica, la prospettiva e la luce con tanta passione dovrebbe contenere due incoerenze ottiche così

vistose. Ma non è il mistero più fitto di tutti.

Sì, perché c'è una caratteristica del *Salvator Mundi* su cui né Martin Kemp né alcun altro storico dell'arte hanno mai detto nulla. Magari non l'hanno giudicata rilevante, o forse non se ne sono neanche accorti. È un tratto così peculiare da non poterlo né associare né dissociare dalla pittura di Leonardo; non appartiene né alle tradizioni pittoriche dell'Italia medievale, né alla simbologia della prima cristianità né al progetto classicizzante del Rinascimento. Gli abiti del Salvatore sono di un colore solo. In ogni altra raffigurazione di Cristo del Rinascimento italiano egli veste di rosso e azzurro, quasi sempre una tunica rossa e una stola azzurra. Il *Salvator Mundi* indossa solo una veste azzurra, impreziosita da un ricamo in filigrana dorata. Al momento non c'è una spiegazione. Chiamiamolo il «segno azzurro».⁷

- a. Vasari così spiega per quale motivo ritiene che Leonardo appartenga alla terza fase del Rinascimento: «oltre la gagliardezza e bravizza 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».
- b. Probabilmente aveva visto orbi in cristallo di rocca di dimensioni e trasparenza analoghe nella Milano di inizio XVI secolo. Ce n'è uno molto grande in un museo di Dresda, realizzato a Milano negli anni Settanta del XV secolo, periodo nel quale la città si era ormai affermata come fulcro dell'incisione in cristallo di rocca in Italia (un'ulteriore ragione per datare il *Salvator Mundi* al secondo soggiorno milanese di Leonardo).
- c. Scriveva Leonardo: «Che tutte le parti di essa pittura sieno finite ne' suoi gradi con somma diligenza, ed oltre di questo le prime sieno terminate di termini noti ed espediti dal suo campo, e quelle più distanti sieno ben finite, ma di termini più fumosi, cioè più confusi, o vuoi dire men noti».

VII VINCE, VINCIA, VINSETT

Il termine «provenienza» descrive una branca dello studio della storia dell'arte che si definisce, secondo il dizionario, come «la documentazione relativa al possesso di un'opera d'arte o di un oggetto antico, usata come indicazione della sua autenticità o qualità». In pratica è la storia del processo attraverso cui un quadro è stato collezionato dal momento in cui è stato dipinto, nei suoi vari passaggi da una collezione all'altra. Lo studio della provenienza ha uno scopo pratico, di carattere economico, dal momento che il valore di un quadro aumenta in relazione all'importanza dei suoi precedenti proprietari. Re, regine e imperatori sono ai vertici della piramide, mentre i responsabili di fabbriche di ceto medio quasi al fondo. Il ruolo della provenienza nell'economia dell'arte era già riconosciuto alla fine del XVII secolo. Attirò la curiosità del filosofo anglo-olandese Bernard de Mandeville, il quale, riferendosi a una serie di opere di Raffaello di un palazzo reale inglese, osservava:

Il valore commerciale dei dipinti dipende non soltanto dal nome del maestro e dall'età che aveva quando li ha eseguiti, ma dipende anche in gran parte dalla rarità delle sue opere e, cosa ancor più irragionevole, dal rango delle persone che li possiedono e dalla lunghezza del periodo che sono stati in possesso di grandi famiglie; cosicché, se i Cartoni che ora si trovano ad Hampton Court fossero stati eseguiti da un artista meno famoso di Raffaello e appartenessero a un privato che fosse costretto a venderli, non verrebbero pagati la decima parte della somma che sono stimati ora, malgrado tutti i loro evidenti difetti.¹

Gli studi sulla provenienza hanno però anche un secondo fine. Se l'autorialità di un quadro è dubbia o oggetto di controversia, la provenienza può fornire degli indizi.

Gli inventari e gli archivi dei ricchi collezionisti spesso contengono documenti con tanto di luoghi e date, che consentono di seguire le tracce di un dipinto da un collezionista all'altro, in una cronologia a ritroso, fino a un tempo e a un luogo prossimi al quando e dove l'opera fu realizzata. Ciò, a sua

volta, può indicare chi l'abbia dipinta. L'esperto di provenienza può anche valutare la tendenza o meno di un collezionista all'acquisto di originali o copie (talvolta è difficile stabilirlo da mero conoscitore, se il copista è buono), o la presenza o meno sul mercato dei lavori di un particolare artista in un dato luogo e in un determinato periodo. Se il quadro è un'opera di livello indiscutibilmente alto, è più probabile che abbia fatto parte della collezione di un governante o di un nobile. Era più improbabile che un artista offrisse a un cliente di stirpe reale un quadro realizzato dai suoi aiutanti (benché di tanto in tanto capitasse anche questo), ed era più improbabile che un uomo di governo, con la sua équipe di consulenti dall'occhio attento, ne accettasse uno. Spesso gli inventari indicano in quale stanza l'opera fosse esposta, e anche questo dettaglio può rivelarsi parecchio importante. Se il quadro era appeso in una sala istituzionale o di udienza, probabilmente allora si trattava di un'opera importante; se era collocato in un corridoio, sulle scale o, peggio, in un magazzino, forse si riteneva fosse un lavoro di second'ordine.

Fulcro di questo ambito di ricerca sono gli inventari, vergati a mano su pergamena o spessi fogli di carta. Può trattarsi di cataloghi di collezioni compilati da segretari, o «custodi dei dipinti», del proprietario. Può trattarsi di elenchi numerati di opere d'arte rese disponibili alla vendita da un mercante a corto di denaro, o di miniere di lavori di recente acquisizione in procinto di essere spediti fuori dall'Italia, o ancora della dote che una sposa avrebbe portato con sé nella sua nuova dimora. In un'epoca in cui i soldi non si tenevano in banca, si era ciò che si possedeva. Nessuno voleva che i propri averi, disseminati nelle sue molte residenze dalle mille stanze, sgusciassero via. Perlopiù ignorati come fonte di informazioni sino alla fine del XX secolo, gli inventari sono oggi divenuti il fondamento di uno dei settori più alla moda della storia dell'arte, ricchi bacini di dati da cui è possibile ricavare deduzioni, ipotesi e di tanto in tanto anche qualche conclusione definitiva.

Per quanto gli inventari siano determinanti nel promuovere la causa dell'attribuzione di migliaia di quadri del Rinascimento, la materia prima è ostica. La natura frammentaria dei documenti implica che la maggior parte delle storie presentino delle lacune. I nomi degli artisti sono scritti in vari modi, e da un elenco all'altro è possibile che le attribuzioni differiscano. Fino al termine del XIX secolo, le descrizioni dei quadri erano solo testuali, pressoché prive di appigli visivi. È un problema enorme, dal momento che la gamma di soggetti trattati – specie se derivanti dalla Bibbia e dalla classicità – era limitata, i titoli erano spesso simili, gli artisti sovente realizzavano più quadri dello stesso soggetto. Le descrizioni degli inventari sono scarse; di rado, purtroppo, vengono indicate le dimensioni delle opere, e talvolta abbiamo solo un titolo, senza un nome di pittore associato. Ne deriva che le

storie relative alla provenienza di opere d'arte antecedenti il XIX secolo sono spesso frutto di un assemblaggio a partire da un ventaglio di probabilità, che si rafforzano l'un l'altra. Costruzioni del genere possono essere pericolanti, in bilico tra il probabile e l'ipotetico. Le prove sono spesso circostanziali, ma la storia dell'arte è una disciplina che studia i prodotti dell'immaginazione: un certo margine di flessibilità è concesso, e da sempre si sa come già di per sé oggetti meravigliosi possano indurre anche la più rigorosa delle menti accademiche a confondere la realtà con la fantasia.

Dal momento che autore e data del quadro in possesso di Robert Simon erano ignoti, egli iniziò a fare ricerche sulla provenienza del dipinto nel giro di qualche settimana dall'acquisto. Stando a quanto lui stesso ha raccontato, ha passato un'ora al giorno, ogni giorno per sei anni, a studiare il *Salvator*. Ogni mercante di grandi maestri è tenuto a presentare un resoconto sulla provenienza delle opere d'arte che spera di vendere. La maggior parte subappalta questo lavoro a specialisti e accademici, ma Simon è un mercante particolarmente cavilloso, amante degli archivi e fiero delle proprie abilità. Prima che il *Salvator Mundi* arrivasse nella sua galleria, aveva già fatto parecchie volte ricerche sulla provenienza di altre opere.

Il primo indizio era costituito da due iniziali e un numero sul retro del quadro: «CC 106». Simon li ricondusse all'insigne collezione Cook del XIX secolo, di proprietà di un commerciante di stoffe britannico. Sir Francis Cook, sostengono alcuni, accumulò la più grande collezione privata di opere d'arte per la Gran Bretagna dell'epoca, a eccezione solo di quella della regina Vittoria. Nel 1913 fu pubblicato un catalogo in tre volumi dei suoi tesori. Lì Simon scovò il suo quadro, indicato come «numero 106», a pagina 123 del primo volume, che si intitola *Scuole italiane*. Tuttavia, il dipinto non era attribuito a Leonardo, ma piuttosto descritto come una copia scadente, e nel catalogo non c'era una sua fotografia. Simon passò quindi agli archivi fotografici.

È stata la tecnologia fotografica a rendere possibile la moderna storia dell'arte. A partire dalla metà del XIX secolo studi fotografici specializzati, il più famoso dei quali era l'Alinari, a Roma, hanno preso a fotografare metodicamente, accuratamente e meravigliosamente tutte le opere d'arte degne di nota che riuscivano a trovare, fornendo a un mercato in costante espansione immagini perfette, benché in bianco e nero. Musei e istituzioni hanno accumulato raccolte di migliaia di foto, mentre storici dell'arte e conoscitori hanno messo da parte personali scorte private: per loro era un modo di tenersi vicino, in casa propria, le immagini di tutta l'arte che studiavano e amavano. Ciò che prima era stato incontenibile – un mare sterminato di riproduzioni sparse nel raggio di diverse migliaia di chilometri,

troppo vasto ed eterogeneo da tenere a memoria – ora si poteva tenere in mano, spiegare su un tavolo o conservare in uno stipetto.

Per gli storici dell'arte, la fotografia è stata come la lancia che consentì agli uomini delle caverne di cacciare i lanuginosi mammut. Gli studiosi scarabocchiavano appunti sul retro delle immagini, con date, autori, e ciò che si sapeva della proprietà del dipinto. Disponendo sulle proprie scrivanie una selezione di foto potevano studiare, per esempio, le pieghe dei panneggi o i lineamenti dei volti di un centinaio di pale d'altare di anonimi del Rinascimento, raggruppandole in base ai tratti stilistici. Potevano quindi associare quei tratti stilistici a opere documentate di questo o quell'artista, definendone così l'opera e, nell'eventualità si disponesse di qualche data, l'evoluzione stilistica. Potevano estrapolare tutte le immagini che avevano di un determinato soggetto, per esempio l'Ultima cena, o la Madonna col Bambino, o il Salvator Mundi, per l'appunto, e, sapendo le date, disporle in ordine cronologico per vedere come la resa del soggetto si fosse evoluta nel tempo, quali artisti avessero introdotto delle innovazioni, e quali le avessero emulate. È nata così una storia dell'arte fatta di stile e simbologia. Accumulate nell'arco di parecchi decenni, molte di queste foto sono sopravvissute mentre le opere che documentavano sono andate distrutte o perdute. Esse non sono solo un documento dell'arte che possediamo; sono anche un documento dell'arte che abbiamo perso.

Robert Simon fece visita all'archivio fotografico della Witt Library, nel seminterrato del Courtauld Institute of Art di Londra. Lì consultò tutte le cartelle di immagini contrassegnate come «Salvator Mundi». Ben presto trovò una foto del *Salvator* della collezione Cook, nella quale, ancora una volta, il quadro era indicato come copia. Simon non ne fu sorpreso. Quasi sempre le opere dormienti sono catalogate male, altrimenti non «dormirebbero» così a lungo. In basso a destra, sulla foto, era stato digitato il testo «(Cook Coll. Richmond)» e sotto, vergata a mano, compariva la dicitura «ubicazione ignota (1963)». Quindi, nel 1963, nessuno sapeva dove fosse quel quadro.

Alcune parti del *Salvator* di Cook avevano un aspetto diverso da quello del quadro comprato da Simon: per esempio, Cristo aveva i baffi e la barba, che lo facevano assomigliare a un bandito messicano di un B-movie anni Cinquanta. Ciò indicava come il *Salvator* di Simon, dalla data in cui era stata scattata la foto, fosse stato in qualche misura restaurato o ridipinto. Tuttavia la mano benedicente, il ricamo, l'orbe e altri elementi del Cook erano identici al quadro di Simon. Ora si poteva restringere la ricerca. Prima di questa scoperta il quadro sarebbe potuto arrivare da qualsiasi paese europeo, ma ora Simon ne aveva uno su cui concentrarsi: la Gran Bretagna.

Anche il secondo indizio portava alla Gran Bretagna. Chiunque, nel giro

dei grandi maestri, è a conoscenza di un'incisione realizzata dall'acquafortista del XVII secolo Wenceslaus Hollar, contenente un'iscrizione dell'artista, «*Leonardus da Vinci pinxit*», dove la parola «*pinxit*» testimonia il fatto che la stampa era una copia di un quadro di Leonardo. È un'immagine di Cristo come salvatore del mondo, con il globo in una mano e l'altra mano sollevata in gesto di benedizione, e boccoli fluenti straordinariamente simili a quelli del quadro di Simon e Cook. Da tempo si presumeva che l'originale di Leonardo fosse andato perduto. Simon confrontò il suo dipinto con l'incisione. Le due opere si assomigliavano moltissimo in certi tratti significativi (il panneggio e la mano benedicente), benché – indizio rilevante che puntava nella direzione opposta – il Cristo di Hollar avesse una barba riccioluta con la riga in mezzo, e il suo no.

Simon ora sapeva dove guardare. Nella sua libreria aveva un volume speciale, che molti galleristi possiedono, e che è spesso il primo punto d'approdo per chi voglia fare ricerche sulla storia di quadri sconosciuti ma potenzialmente importanti. Un giorno, sarà stato il 2006 o 2007 – non ricorda con esattezza l'anno – tirò quindi fuori la sua copia del «*Walpole Society Journal*», del 1972. Lì, il custode della collezione reale britannica, Oliver Millar, aveva pubblicato un inventario della collezione di re Carlo I, trasformando meticolosamente una serie di manoscritti del XVII secolo poco diversi tra loro in un ordinato dattiloscritto di oltre un centinaio di pagine. Simon ben presto si imbatté nella descrizione di un'opera che poteva corrispondere al suo quadro: pagina 63, voce numero 49, «*A Peice [sic] of Christ done by Leonard*», un pezzo del Cristo eseguito da Leonardo. Ora aveva trovato un documento secondo il quale Carlo I sarebbe stato in possesso di un quadro di Cristo, molto probabilmente di Leonardo, e quel dipinto era, con ogni probabilità, lo stesso che lui aveva comprato cinquanta e cinquanta per la cifra, decisamente non principesca, di 587,50 dollari.

Su suggerimento di Martin Kemp, Simon contattò una giovane dottoranda in storia dell'arte, Margaret Dalivalle. Era stata allieva di Kemp a Oxford e stava scrivendo una tesi di dottorato sui concetti di copia e originale nella pittura del XVII secolo. Simon, ricorda lei, le chiese se potesse «contribuire alle ricerche sulla storia della provenienza di un quadro appena scoperto».

La Dalivalle era nata nell'Ayrshire, in Scozia, e fin da piccola aveva mostrato una spiccata inclinazione artistica, incoraggiata dalla madrina, che lavorava in una galleria. Aveva studiato belle arti alla Glasgow School of Art, per poi avviare una sua attività di architetto di mostre. Dopo qualche anno era tornata sui libri, facendo un master seguito poi da un dottorato a Oxford. Attualmente insegna in diversi college di Oxford come tutor a contratto in

storia dell'arte e storia delle idee del Rinascimento e della prima modernità.

Consultando gli archivi britannici per trovarvi traccia del *Salvator Mundi*, la Dalivalle spulciò risme su risme di documenti di rara consultazione, scritti su carta sottile e ingiallita in un inchiostro marroncino sbiadito. Sotto il soffitto a volta in legno del XVI secolo della sala lettura Duke Humfrey della Bodleian Library di Oxford, dove su ogni pannello è dipinta l'immagine di un libro aperto, sfogliò manoscritti su manoscritti. Ordinò astrusi volumi nella sezione Libri Rari della British Library, la sala lettura più silenziosa di tutte. Andò agli archivi delle Camere del Parlamento, sistemando gli antichi volumi rilegati dei loro atti e rapporti tra cunei triangolari di schiuma termoplastica grigia in modo che non potessero aprirsi di piatto, così da proteggere da eventuali danni i loro spessi dorsi. Analizzò fascicoli su fascicoli di documenti dagli archivi della famiglia reale.

Perlustrò inventari in cui Leonardo poteva essere scritto «Leonard», «Leonardus» o «Lionard», e Vinci «Vince», «Vincia» o «Vinsett», e in cui c'era sempre il rischio che la sua paternità fosse stata confusa con quella di un altro artista italiano del Rinascimento come Raffaello, Correggio o Zambelin (bizzarro spelling per Giovanni Bellini). Lavorò su questi materiali complessi per parecchi anni fino a ricostruire l'illustre provenienza del *Salvator Mundi* che avrebbe portato il banditore di Christie's a esordire sicuro nell'incanto: «Lotto 9b. Leonardo da Vinci. *Salvator Mundi*, il salvatore del mondo. Di proprietà di tre re inglesi: Carlo I, Carlo II e Giacomo II».

Margaret Dalivalle ha declinato l'invito a un incontro di persona, ma ci siamo scambiati parecchie email. È una che fa un tantino pesare il suo sapere, per usare un eufemismo, ed è rimasta abbastanza sulla difensiva circa la sua scoperta, che – mi ha detto – sarà pubblicata per la prima volta in un libro *peer review* di prossima uscita a lungo rimandato. Il fatto, mi ha confidato un suo collega, è che le sue speranze di ottenere un posto fisso all'università dipendono da questa ricerca, alla quale ha dedicato gli ultimi otto anni della sua vita, autofinanziandola in tutto e per tutto.

Da lei ho capito quanto fosse fiera delle abilità imposte dalla sua ricerca, e quanto fosse scettica circa la capacità di un profano di cogliere la complessità del suo oggetto di studio. I singoli fatti, mi ha spiegato, di per sé non contano molto nelle ricerche sulla provenienza; bisogna considerare la struttura complessiva. Un ottimo consiglio, applicabile, ma non nel modo in cui intende lei, in generale a tutto il contesto del progetto *Salvator Mundi*. Il lavoro della Dalivalle sul *Salvator* non può sfuggire al contesto di partenza da cui ha avuto origine, che resta quello di un interesse commerciale che confidava in un determinato esito. Il suo incarico le è stato affidato più di una decina di anni fa da un mercante che voleva vendere il suo quadro come un

Leonardo, ed è stata raccomandata da un professore di storia dell'arte che si era schierato a favore di quel partito.

Fin dagli inizi, il mercato dell'arte ha sempre monetizzato lo studio. Sono gli studiosi che valutano un'opera d'arte, ed è abitudine – giustamente, d'altro canto – pagarli per esprimere le loro opinioni. I consigli di amministrazione dei musei hanno sempre pullulato di mecenati abbienti che collezionano privatamente opere dei medesimi artisti appoggiati dal museo. I mercanti d'arte hanno sempre avuto intralazzi con i curatori di collezioni pubbliche: i primi assaporano il prestigio della vendita a un ente pubblico, i secondi si crogiolano nell'euforia di una nuova scoperta. Il rischio che l'accademicità possa essere compromessa da interessi promozionali e di vendita nell'arena della storia dell'arte è sempre stato chiaro e presente. Nel caso del *Salvator Mundi*, questi intrecci già così familiari sono stati connaturati al progetto in un modo particolarmente intimo e pericoloso.

PARTE SECONDA

VIII IL DIPINTO DEL RE

Le finestre erano così piccole, e la luce nel palazzo così fioca, che quando i quadri arrivarono li esaminarono a lume di candela. Il 30 gennaio 1636 l'emissario papale, Gregorio Panzani, e alcuni valletti trasportarono i dipinti per i corridoi del palazzo di Whitehall, un ammasso labirintico di sale per banchetti e ricevimenti, cappelle, sale per la colazione e camere da letto – duemila stanze in tutto – più campi per il gioco della pallacorda, giardini e arene. Salirono le scale che portavano agli appartamenti privati, i *closets*, della regina Enrichetta Maria. Sua Maestà era già a letto, forse più a causa della rigida temperatura invernale nel castello che non dell'ora tarda, e si fece portare i quadri «attorno al letto uno a uno», come avrebbe scritto Panzani nel suo dettagliato resoconto dell'incontro.

Le opere d'arte erano un dono da parte del cardinale Antonio Barberini del Vaticano. Lo scaltro porporato sperava che il marito della regina, il protestante Carlo I, potesse riconvertirsi alla fede cattolica, e cercava di blandirlo con dipinti del Rinascimento italiano che, sapeva bene, il re adorava. O almeno, magari, sarebbe riuscito a convincere il monarca a moderare la repressione dei cattolici in Inghilterra. A proposito di quella faticosa serata, Panzani scrive che «alla regina piacquero in particolare quello di Vinci e quello di Andrea del Sarto». Tuttavia, ella soggiunse con rammarico che non avrebbe potuto tenerli per sé, perché erano così belli che «il re glieli avrebbe rubati».

Nel frattempo, Carlo era stato informato dell'arrivo dei nuovi capolavori. Si precipitò per i corridoi e giunse in compagnia di alcuni suoi cortigiani, tra cui il brillante architetto Inigo Jones, che condivideva la passione del sovrano per la pittura italiana. A quel punto, Carlo e Jones fecero un gioco. Il re tolse i cartellini con indicati i nomi degli artisti che Panzani aveva attaccato a ciascun quadro, e Jones doveva cercare di stabilire il creatore dell'opera, in base allo stile e alla tecnica. Così ebbe inizio in Gran Bretagna la pratica della *connoisseurship*, la scienza dei conoscitori, un passatempo da salotto per gli strati più abbienti della società ma anche, non dimentichiamocelo, la *condicio sine qua non* di una disciplina come la storia dell'arte.

Inigo Jones, scrive Panzani, «si liberò del mantello, inforcò gli occhiali,

impugnò una candela e si mise a esaminarli tutti minuziosamente insieme al re». La luce della candela guizzava sulle sagome dei ritratti di dame e nobiluomini, facendo risaltare il merletto sottile di colletti e polsini, la lucentezza di fibbie, bottoni e foderi, i ghirigori dei baffi. Jones «esprese straordinaria approvazione» per i dipinti, poi ne indicò uno e – racconta Panzani con una traccia di quel mascherato compiacimento che ci si può aspettare da un cittadino originario della culla del Rinascimento di fronte agli sforzi di un novellino inglese – «l’architetto del re, Jones, crede che il quadro di Leonardo sia il ritratto di una certa dama veneziana, Ginevra de’ Benci, e lo deduce dalla G. e dalla B. impresse sul petto. Dal momento che è assai presuntuoso e vanaglorioso, ripete questa sua idea più volte, a dimostrazione della sua profonda conoscenza della pittura».

Jones aveva indovinato l’artista. Si trattava di un dipinto da tutti all’epoca attribuito a Leonardo, benché oggi sia ascritto al suo allievo più dotato, Giovanni Antonio Boltraffio. Aveva però sbagliato identità e sesso del modello (il che è forse comprensibile, visto il buio e anche l’aspetto della figura). Quella che stava osservando era in realtà un’immagine, stupenda ed eterea, di un giovane uomo, con la mano inserita nella veste a coprirla il cuore, lo sguardo leggermente obliquo, come perso in una fantasticheria. Il soggetto era probabilmente il poeta italiano Girolamo Casio. Il quadro si trova attualmente a Chatsworth House, nel Derbyshire.

Dalla passione di Carlo I per l’arte e per Leonardo da Vinci nacque il mercato internazionale delle opere, poi evolutosi nel giro d’affari che conosciamo oggi. Tutto aveva avuto inizio tredici anni prima, nel 1623, quando Carlo era erede al trono. All’epoca egli si era recato a Madrid intenzionato a far ritorno con una sposa, l’infanta Maria di Spagna. Non era riuscito a conquistare la mano della principessa, ma in effetti ne era tornato con un nuovo amore: l’arte.

Stando al racconto dello scrittore e diplomatico inglese Henry Wotton, Carlo era partito per la Spagna in compagnia di un suo amico, il cortigiano George Villiers, duca di Buckingham, all’epoca sulla trentina e, per i molti che ebbero occasione di vederlo, «l’uomo con il più bel corpo di tutta l’Inghilterra, con le membra così ben conformate, un conversare così piacevole e un’indole così amabile».¹ Carlo e Buckingham viaggiavano in incognito, «con barbe posticce e sotto i falsi nomi di Thomas e John Smith»² e con soli tre servitori. Tuttavia, il loro viaggio non era poi così segreto come avrebbero voluto far credere. Il padre di Carlo, re Giacomo I, aveva acconsentito a questa sua crociata romantica dopo aver speso anni nel tentativo, del tutto vano, di negoziare le nozze del figlio con una principessa

spagnola. L'Europa cristiana era stata spaccata in due dalla Riforma, con il Sacro Romano Impero, i regni cattolici e il pontefice da una parte, e i protestanti e tutta una serie di monarchie nazionaliste e ministati inclini all'indipendenza dall'altra. Il sovrano spagnolo, cattolico, era restio a dare sua figlia in sposa a un principe protestante. L'ardore giovanile di Carlo era l'ultima carta che il padre poteva giocare.

Carlo e Buckingham si erano organizzati malissimo. Non avevano gli spiccioli giusti per pagare il traghetto con cui attraversare il Tamigi a Gravesend – «per mancanza d'argento, furono costretti a dare al traghettatore un pezzo da due e venti scellini»³ – e quel pagamento eccessivo destò sospetti. A Canterbury furono fermati da alcuni funzionari locali, ma riuscirono a scappare dopo che Buckingham, che era lord ammiraglio della flotta, si tolse la barba, svelò la sua vera identità e disse che stava andando a fare un'ispezione a sorpresa alla marina. A Parigi i due comprarono delle parrucche e si introdussero nel palazzo reale, con i notabili francesi che di certo ammiccavano tra loro alla vista del misero travestimento di quegli inglesi. Lì, misero gli occhi su Enrichetta Maria, la figlia del re Enrico IV di Francia, che in effetti sarebbe un giorno diventata la moglie di Carlo. Ma era il piano B.

Carlo e il suo scarno seguito procedettero a cavallo attraverso la Spagna. Ai giovani viaggiatori sembrò un posto terribile. Un diplomatico inglese dell'epoca, sir Richard Wynn, avrebbe osservato quanto le campagne spagnole apparissero povere rispetto all'Inghilterra: le finestre erano senza vetri, la carne scarseggiava, la gente come tavoli usava delle assi, e non c'erano tovaglioli. Gli spagnoli si vestivano per ogni evenienza, indossavano la cappa e portavano la spada.⁴ Ma quando il corteo reale giunse a Madrid cambiò tutto. Carlo fu alloggiato nell'imponente fortezza-castello dell'Alcázar. Il re d'Inghilterra promosse in fretta e furia il viaggio del figlio a missione ufficiale e inviò dei diplomatici. Il re di Spagna, Filippo IV, stese il tappeto rosso e organizzò dei festeggiamenti. «Tutte le strade erano addobbate, in alcuni punti da ricchi arazzi, in altri da bizzarri dipinti» scrisse un contemporaneo.⁵

Carlo cavalcava accanto al sovrano spagnolo, sotto un baldacchino decorato, per le strade di Madrid, la capitale di un impero nuovo di zecca che si estendeva dal Nordafrica al Sudamerica. L'aria risuonava delle fanfare di trombe e tamburi, mentre arazzi e tappeti pendevano in decorazioni festose dai terrazzi gremiti, ondeggiando lentamente nella brezza primaverile. Il re di Spagna aveva momentaneamente allentato le norme che limitavano il prezzo del vestiario che un individuo poteva indossare, e aveva concesso ai suoi nobili prestiti fino a 20.000 ducati in modo che la sua corte potesse far colpo

sul principe inglese in visita. Nell'enorme piazza al centro della città, la Plaza Mayor, ci furono giostre e combattimenti di tori. Carlo sedeva in un palco accanto a quello della principessa spagnola, vicino per quanto lo consentiva il decoro, e ne sembrava invaghito. Fu uno spettacolo così costoso che la gente del posto, scherzando, commentò come il principe fosse riuscito a saccheggiare Madrid senza esercito.

Ma una volta finiti i festeggiamenti, Carlo si ritrovò invischiato in un balletto diplomatico, con la principessa che gli veniva tenuta nascosta. Il problema era sempre l'incompatibilità religiosa tra la futura sposa e l'eventuale marito. Per risolverlo, ci sarebbero volute una dispensa speciale da parte del papa e alcune concessioni degli inglesi ai loro sudditi di fede cattolica romana, e nessuna delle due cose era imminente. I ministri spagnoli si diedero da fare per trattenere Carlo a Madrid il più a lungo possibile, nella speranza che cedesse alla superiorità artistica e morale della fede cattolica romana e prendesse in considerazione l'idea di convertirsi. Fecero in modo che assistesse al bacio di re Filippo ai piedi dei poveri, e lo informarono di un gesuita inglese che stava distribuendo una cifra enorme, 2000 sterline, in donazioni di beneficenza a ospedali e istituzioni religiose. Il monarca spagnolo gli donò quadri dai messaggi inconfondibili, carichi di cattolica sfarzosità, come lo sfavillante *Ritratto di Carlo V con il cane* di Tiziano, dipinto per celebrare l'incoronazione da parte del pontefice dell'allora sovrano spagnolo a imperatore del Sacro Romano Impero nel 1530.

Carlo, dal canto suo, stava tentando di organizzare un incontro in privato con la principessa Maria. A un certo punto si arrampicò su un muro del palazzo e «balzò giù da un'altezza enorme» per trovarsi faccia a faccia con lei. Ma quando la principessa lo vide «lanciò un urlo e corse via». La sua dama di compagnia disse al principe di andarsene subito, ed egli si ritirò in buon ordine.

Passò otto mesi a bighellonare per Madrid, in attesa di una svolta nei negoziati per le nozze. Aveva parecchio tempo a disposizione, e lo trascorreva in compagnia di Buckingham e di tutta una serie di cortigiani e consulenti d'arte, visitando i sontuosi palazzi del re di Spagna e le residenze dei suoi nobili, e comprando opere d'arte. Nel XVII secolo la Spagna esercitava sulla psiche degli inglesi lo stesso fascino che Parigi avrebbe esercitato nel XX: era la quintessenza della raffinatezza. Come scrisse Ben Jonson nell'*Alchimista*, «la riverenza spagnola è la più aggraziata, la meglio tagliata è la barba spagnola, le gorgiere spagnole le più eleganti, la pavana spagnola la danza più bella, il profumo più inebriante è lo spruzzo spagnolo, il guanto spagnolo ineguagliabile per lussuria» e, avrebbe potuto aggiungere, «la collezione d'arte spagnola è la più curata».

Al tempo un esiguo numero di aristocratici e reali inglesi – in particolare il conte di Arundel e il fratello maggiore di Carlo, il principe Enrico – accumulava collezioni, talvolta viaggiando in Europa allo scopo di ammirare e comprare opere d'arte. Carlo aveva già ordinato l'acquisto per suo conto di alcuni cartoni di Raffaello in Italia; a partire da essi, a Londra, sarebbero stati realizzati dei celebri arazzi. Egli aveva anche accettato in dono alcuni dipinti di Peter Paul Rubens, il più famoso artista europeo vivente. Ora l'esperienza spagnola avrebbe accresciuto nel principe la consapevolezza tanto della bellezza dell'arte quanto della schiavitù cui poteva incatenare gli uomini.

All'epoca, re Filippo IV possedeva la maggiore collezione d'arte al mondo, composta da circa duemila opere; alla sua morte, quarantadue anni dopo, tale cifra sarebbe raddoppiata. Un migliaio di questi capolavori si trovava nel suo imponente palazzo, l'Escorial, sulle colline appena fuori Madrid. Anche i nobili spagnoli collezionavano opere d'arte, e alcuni possedevano fino a seicento dipinti. La loro netta predilezione andava agli artisti del Rinascimento italiano. Le opere più alla moda erano gli accattivanti ritratti di Tiziano, le sue voluttuose scene tratte dalla mitologia e le sue rappresentazioni drammatiche di episodi biblici, con pennellate che davano un'impressione di spontaneità, destrezza e velocità; e Tiziano era anche il pittore preferito di Carlo. Raffaello, Michelangelo, Andrea del Sarto e Leonardo da Vinci godevano di quasi altrettanta considerazione, ma leggermente meno plateale. I nordeuropei, al confronto austeri realisti come Memling, van Eyck, Dürer e altri, formavano un terzo gruppo. L'arte era il colto passatempo che teneva unita l'élite.

Di questo mondo dell'arte spagnolo sappiamo moltissimo grazie ai vividi *Diálogos de la pintura*, opera scritta in quel periodo dall'artista, critico e cortigiano, nato in Italia ma residente in Spagna, Vincenzo Carducci. Il suo trattato ci accompagna in un viaggio illuminante alla scoperta delle migliori collezioni di Madrid, dove la sua strada si incrociò con quella del principe Carlo e del suo entourage.

Sua Altezza Serenissima re Carlo Stuart è deciso ad acquistare dipinti di straordinaria originalità. I suoi emissari non risparmiano sforzi né denaro alla ricerca dei migliori dipinti e delle migliori sculture in tutta Europa da riportare con sé alla corte inglese ... Essi confermano che il re intende ampliare il proprio palazzo con nuove gallerie, che abbellirà di questi dipinti antichi e moderni e di statue sia di stranieri che di cittadini del regno, e laddove non gli riesca di procurarsi gli originali, ha mandato degli artisti a copiare i Tiziano dell'Escorial.⁶

Carlo e Buckingham erano assistiti da una serie di consulenti d'arte. Il più autorevole era Balthasar Gerbier, un intrigante cortigiano franco-olandese, pittore e miniaturista, nella cui lista di occupazioni collaterali, degna di Leonardo, rientravano i mestieri di matematico, architetto militare, linguista, autore di libelli, crittografo e spia. L'aiutante di Carlo, Sir Francis Cottington, personaggio meno pittoresco ma più affidabile, teneva nota del denaro che il principe spendeva in opere d'arte. Carlo frequentava le aste pubbliche, le cosiddette *almonedas*, o comprava da collezionisti, oppure riceveva le opere d'arte come doni da parte di nobili, e tutto veniva imballato e rispedito in Inghilterra.

Lo scopo principale del trattato di Vincenzo Carducci non era quello di tratteggiare un quadro del mondo dell'arte di Madrid per i posteri, quanto quello di promuovere una nuova teoria dell'arte. Era sua ferma intenzione elevare lo status di pittori e scultori da quello di semplici artigiani a uno identico a quello di cui godevano i poeti. Egli sosteneva la superiorità della pittura rispetto alla scultura in virtù della sua natura più scientifica e speculativa, e della capacità che aveva di creare illusioni ottiche. Erano le stesse argomentazioni annotate da Leonardo nei suoi taccuini: le sue idee sull'arte, dall'Italia alla Spagna, erano alla base non solo del modo in cui l'arte la si faceva, ma anche del modo in cui la si guardava.

Tra le dimore cui sia Carlo sia Carducci fecero visita c'era la villa di Juan de Espina, personaggio che sarebbe stato in seguito definito «il Leonardo spagnolo». Una volta attraversato il portone senza pretese di un edificio nel centro di Madrid, Carlo si sarà ritrovato all'interno di una villa dalle alte mura, piena, per come la descrive Carducci, di oggetti splendidi e prodigiosi: opere d'arte, libri rari, strumenti musicali, animali impagliati, automi di legno, un telescopio progettato da Galileo, e diversi cimeli storici tra cui una collezione di coltelli che erano serviti a degne imprese e anche ad altre meno degne. Espina, uomo di «notevole e dotto acume»,⁷ non era di per sé un artista, ma un matematico e un virtuoso della lira e della vihuela (strumento simile alla chitarra). Dava feste che duravano fino alle tre di notte, nel corso delle quali si eseguivano trucchi di magia o si svolgevano finti combattimenti di tori o imponenti spettacoli di marionette. A una di queste feste, nel 1627, come raccontato dallo stesso don Juan, ci fu un banchetto da trecento portate in cui «frutta, vasellame, pasticcini e porcellane» parvero sollevarsi da tavola e «volare tutti attraverso la finestra». C'erano macchine idrauliche, ispirate alle idee dei taccuini di Leonardo, che riuscivano a produrre musica e tempeste. E c'era moltissima arte, come scritto da Espina nel suo *Memoriale* indirizzato al re di Spagna:

In materia di opere d'arte rare, curiose e belle realizzate dai più famosi maestri di questi e altri regni e nazioni, la mia casa di questa corte è in grado di competere con quanto di più straordinario esista al mondo, e persino superarlo, come gli esperti di tutte le maggiori discipline hanno già certificato per iscritto.⁸

Carlo dovette considerarlo un eccentrico, dal momento che lo definì «un gentiluomo folle», ma in quanto collezionista Espina aveva qualcosa che il futuro re desiderava. Possedeva infatti due taccuini, oggi noti come *Codici di Madrid*, pieni di appunti e disegni di Leonardo in materia di meccanica, ingegneria e geometria. A portarli in Spagna era stato uno scultore italiano, Pompeo Leoni, il quale li aveva acquistati dal figlio di un pupillo di Leonardo, Francesco Melzi. Carlo tentò di comprarli durante il suo soggiorno in Spagna, ma Espina rifiutò. Come scritto da Carducci a proposito della sua visita a casa del collezionista:

Vi vidi due libri disegnati a mano dal grande Leonardo da Vinci, di particolare curiosità e dottrina, che il principe di Galles apprezzò così tanto da volerli più di qualsiasi altra cosa quand'era in visita a questa corte: ma [Espina] ritenne sempre che fossero degni di essere ereditati unicamente dal re [di Spagna], come tutto ciò che di bizzarro e squisito era riuscito a procurarsi nel corso della vita.⁹

Alcuni anni dopo, Carlo ebbe un'altra occasione. Uno dei suoi consulenti d'arte, Henry Porter, apprese che Espina era stato arrestato dall'Inquisizione spagnola con la motivazione che i suoi automi costituissero «magia bianca». Porter scrisse subito a Londra: «Il proprietario del libro disegnato da Leonardo è stato catturato dall'Inquisizione e mandato in esilio a Siviglia ... Tenterò tutto il possibile per scoprire se muore o quando i suoi averi saranno messi in vendita». Espina, però, venne rilasciato, e in seguito donò i suoi taccuini di Leonardo alla corona di Spagna. Carlo e i suoi cortigiani riuscirono alla fine a comprare alcuni disegni leonardeschi da Pompeo Leoni, che li aveva ereditati prima di trasferirsi a Madrid.

Dopo quasi un anno trascorso in Spagna, Carlo e il suo entourage fecero ritorno a Londra contagiati dalla passione per l'arte di Madrid. L'anno dopo egli divenne re. Lui e i suoi amici formarono una cerchia di esteti e collezionisti, noti con il nome di *aficionados* – un termine spagnolo, il che è sintomatico –, traducibile anche come conoscitori. I componenti di questo circolo, ribattezzato Whitehall Group, erano decisi a importare a Londra la raffinatezza leonardesca del mondo dell'arte di Madrid. Spedirono i loro

agenti in Italia, Francia, Germania e Olanda per scovare e acquistare dipinti italiani e sculture classiche. Si donavano quadri a vicenda, o li scambiavano tra di loro, e soprattutto con il re. L'arte era, come ebbe a osservare lo storico dell'arte Francis Haskell, «il prolungamento della politica con altri mezzi».

Tra le opere d'arte collezionate dagli *aficionados* c'erano parecchi Leonardo. L'eterno sodale di Carlo, il duca di Buckingham, all'epoca della sua morte, nel 1628, ne possedeva tre, tra cui la *Vergine delle Rocce* oggi conservata al Louvre. Tuttavia, gli sforzi del duca per convincere il re di Francia a separarsi dalla *Monna Lisa* mentre negoziava il matrimonio di Carlo con Enrichetta Maria, nel 1625, fallirono. Carlo stesso possedeva tre dipinti che credeva fossero di Leonardo, benché soltanto uno, il *San Giovanni Battista*, sia oggi considerato autografo.

I personaggi importanti in visita al palazzo di Whitehall, quale che fosse il loro rango, venivano accompagnati in un pomposo tour della collezione di opere d'arte del re. Cuore del palazzo era la Long Gallery, lunga più di sessanta metri, in cui il sovrano aveva esposto un centinaio dei migliori dipinti rinascimentali e nordeuropei in suo possesso, tra cui *Amore e Psiche* di van Dyck e la *Madonna col Bambino e san Giuseppe* di Dosso Dossi. Gli appartamenti del re custodivano un'ulteriore serie di capolavori di Tiziano, Correggio, Giorgione e molti altri. Settantatré quadri più piccoli erano esposti nella sala del gabinetto privato, insieme a trentasei tra statue e statuine, e a libri, miniature, medaglie e rarità varie. All'epoca della sua morte, nel 1649, Carlo I aveva collezionato quasi tremila tra dipinti, disegni e sculture. Al suo arrivo a Londra, nel 1629, Rubens scrisse:

Devo ammettere che in tema di dipinti squisiti, realizzati dalle mani di maestri di prima categoria, non ne ho mai visti così tanti in un posto solo come nel palazzo reale e nella galleria del defunto duca di Buckingham.¹⁰

E fu così che, grazie al collezionismo di Carlo e dei suoi amici, l'Inghilterra può oggi essere annoverata tra le monarchie più sfarzose d'Europa.

È facile riconoscere nell'Inghilterra degli Stuart il mondo dell'arte che conosciamo oggi; il suo mercato è emerso dal ventre del tardo Rinascimento pressoché compiutamente formato. Nell'Europa del XVII secolo si andavano fissando nuove cifre record per l'acquisto di opere d'arte, via via che collezionisti consumati, italiani e spagnoli, vendevano lavori a nuovi collezionisti come quelli della cerchia di re Carlo. Il vecchio denaro si approfittava di quello nuovo, allo stesso modo in cui i mercanti europei e

americani della nostra epoca sono riusciti ad alzare i prezzi con oligarchi russi e miliardari asiatici e dell'area del Golfo. Scrive lo storico Edward Chaney: «La mania di collezionare dipinti aumentò più esponenzialmente negli anni Venti e Trenta del Seicento che non in qualsiasi altro periodo della storia britannica».¹¹

Era già tutto un gioco di specchi. Mercanti di bella parlantina tentavano in continuazione di spacciare copie o lavori di bottega, realizzati dagli aiutanti degli artisti, per originali. In un carteggio risalente al 1625 tra un agente di Carlo I a Roma e l'incaricato della compravendita di opere d'arte di un monastero di Perugia, il primo sottolinea come sia Carlo sia Arundel fossero molto dispiaciuti perché erano state loro vendute delle copie spacciandole per originali. «Sono stati perpetrati degli inganni scandalosi» scrive. In un'altra occasione, un collezionista britannico, il duca di Hamilton, raccomandava al suo agente di fare attenzione «che non si tenessero gli originali consegnando al loro posto delle copie». Il mercato dell'arte attuale è tuttora guastato dai falsi. Al contempo, anche i collezionisti avevano le loro subdole strategie. Acquistavano opere in forma anonima passando per agenti cui era data indicazione di non rivelare per chi stavano lavorando, nell'eventualità che conoscere l'identità dei loro ricchi padroni spingesse i mercanti a pretendere cifre più alte. «Se si fosse saputo che operavo per conto di sua maestà, mi avrebbero chiesto molto di più» scrisse il mercante d'arte fiammingo Daniel Nijs, attivo a Venezia, a proposito dell'acquisizione della più imponente collezione di opere d'arte classiche e del Rinascimento trattata per Carlo I con il ducato dei Gonzaga di Mantova.

Di quando in quando, i collezionisti davano vita a segreti consorzi anticoncorrenziali per evitare una guerra al rialzo nelle offerte quando compravano una collezione. Gli acquirenti più ricchi pagavano spesso in ritardo, come accade anche oggi, dopo che i loro mercanti si erano accollati il rischio di finanziare le acquisizioni chiedendo prestiti a proprio nome: Carlo ci mise tre anni per finire di pagare a Nijs l'acquisto delle opere dai Gonzaga. Ma nemmeno Nijs era un santo: era risaputo che quando comprava grosse collezioni per conto di clienti inglesi teneva per sé alcuni lavori e provava a venderli privatamente per poi spedire a Londra la partita opportunamente sfrondata.

Una netta differenza tra il mercato dell'arte di un tempo e quello di oggi consiste nel fatto che in passato nessuno collezionava opere d'arte come forma di investimento. Ma ci fu almeno uno scaltro consulente che riuscì a prevedere la futura ascesa del mercato dell'arte. E fu Balthasar Gerbier, il quale, profeticamente, così si vantò con Buckingham:

I nostri quadri, se si dovesse venderli a un secolo dalla nostra morte, varrebbero una bella cifra, e costerebbero tre volte di più di quel che costano oggi ... Mi piacerebbe poter vivere cent'anni, se venissero venduti, per poter ridere di questi spiritosi che sostengono sia tutto denaro sprecato in gingilli e illusioni. Io so che tra un secolo quelli saranno ancora quadri, mentre loro ignoranti saranno meno che fantasmi.¹²

Si dice che il *Salvator Mundi* per un certo periodo del XVII secolo sia stato da qualche parte alla corte di re Carlo I. Ma dove? Nel 1639 Carlo incaricò l'olandese Abraham van der Doort, il suo custode dei dipinti – ruolo che potremmo assimilare a quello del curatore –, di stilare un inventario della collezione di opere d'arte del re. Una volta completato, esso fu il catalogo d'arte più particolareggiato mai prodotto fino ad allora in Europa. Tuttavia, a quei tempi raramente i quadri avevano dei veri e propri titoli. Per cui van der Doort dovette elaborare delle brevi descrizioni di suo pugno, come quella che recita «immagine di antico gentiluomo noncurante». Spesso fa riferimento al luogo in cui il sovrano si era procurato l'opera. «Un altro pezzo di Mantova» scrive a più riprese, alludendo ai molti dipinti del Rinascimento e alle molte sculture classiche che Carlo aveva comprato dai duchi di Mantova. Fa molta attenzione a distinguere, ove possibile, i lavori eseguiti di propria mano da un artista e quelli realizzati da una bottega. E così, a proposito di un'«opera che si trova sulla porta, un ritratto su tavola di una donna sorridente con dei fiori nella mano sinistra, con cornice di legno colorato e dorato, grande la metà delle dimensioni reali», aggiunge: «Si dice sia opera di Leonardo da Vinci o della sua scuola». Dalle voci elencate traspare l'anima di funzionario estremamente metodico, che si sforza in una lingua straniera di stabilire per la prima volta un sistema di catalogazione uniforme, nel disperato tentativo di compiacere il re suo datore di lavoro. Un ritratto di van der Doort realizzato dal pittore inglese William Dobson, eseguito in un impasto vibrante a metà tra Tiziano e Rubens, ce lo mostra con un volto dai lineamenti tesi e lo sguardo ansioso, come colto per un breve istante prima di scappar via.

La voce più particolareggiata dell'inventario di van der Doort riguarda un'opera di Leonardo da Vinci, ma non il *Salvator Mundi*. Si tratta di un quadro di Giovanni Battista, un dipinto magnifico ma relativamente semplice, di dimensioni più o meno analoghe a quelle del *Salvator*. A riprova della sua supponenza nei confronti dell'attinenza cristiana e della sua tendenza a fondere tra loro motivi cristiani e classici, Leonardo aveva drasticamente ripensato l'iconografia del soggetto, raffigurando il santo come un giovane dall'aspetto malizioso, semiapollineo, che sorride scientemente all'osservatore, alzando un dito in un gesto che pare invitarci a seguirlo nel

suo indicare in alto, verso Dio. Scrive van der Doort:

Opera, *San Giovanni Battista*, con il dito destro che punta verso l'alto e la mano sinistra al petto, e tiene con il braccio sinistro una croce di canna; realizzata da Leonardo da Vinci, inviata dalla Francia in dono al re da Monsieur de Lioncourt [sic], uno dei ciambellani del re di Francia; il quadro è a dimensioni reali, mezza figura, dipinto su tavola; ha una cornice di ebano nero; in cambio il re ha inviato due dei quadri di sua Maestà: il primo è il ritratto di Erasmo da Rotterdam, eseguito da Holbein, di profilo, con lo sguardo rivolto in basso, che si trovava nel gabinetto di sua maestà; l'altro è opera di Tiziano, raffigura la Madonna, Cristo e san Giovanni, mezze figure, in dimensioni reali, ed era collocato nel salotto medio privato di sua Maestà.¹³

Van der Doort ci dice che Carlo aveva ottenuto questo Leonardo tramite uno scambio con il cortigiano e ambasciatore francese a Londra Roger du Plessis de Liancourt. Tale era l'importanza attribuita a un da Vinci da scambiare il dipinto non solo con un Tiziano, l'artista all'epoca più di moda in Europa, ma anche con un Holbein, il pittore tedesco autore di ritratti acutamente fedeli della corte di Enrico VIII.

L'affascinante effetto di sfumato dorato, per cui san Giovanni sembra appena uscito dal film fantasy *Il labirinto del fauno* di Guillermo del Toro, è in parte frutto dello stile di Leonardo, ma in parte anche conseguenza dell'uso improprio che i suoi proprietari avevano fatto del quadro. Sul margine sinistro van der Doort specifica che il dipinto è stato danneggiato, ma che (lo ribadisce bene) *non* è stato lui:

Il braccio e la mano sono stati rovinati da un qualche lavaggio, prima che arrivassi da vostra Maestà.

In tutto l'inventario di van der Doort è la voce più lunga in assoluto. Può suonar strano, quindi, che egli non faccia minimamente cenno al presunto altro Leonardo, il *Salvator Mundi*, che continua a sfuggire alla penna dei cataloghisti. Una possibile spiegazione, suggerita in passato da Simon e Dalivalle, sarebbe che il catalogo di van der Doort non era esaustivo. Egli si era infatti concentrato sulla collezione del re nel palazzo di Whitehall, al centro di Londra, ma aveva trascurato le sezioni collocate in altre residenze, tra cui l'Hampton Court, la Queen's House, il Palace of Placentia a Greenwich e il Nonsuch Palace. È possibile che il *Salvator Mundi* si trovasse in uno di questi luoghi; o magari van der Doort se l'era semplicemente perso.

Possibili magagne del genere nel suo lavoro vennero alla luce all'indomani del suo suicidio, nell'estate del 1640. Secondo alcuni dei suoi biografi si tolse la vita per la vergogna, dopo aver smarrito alcune delle miniature del sovrano. Un giornale dell'epoca suggerì come ipotesi alternativa che fosse perché stava per essere licenziato per incompetenza: «Si ritiene fosse geloso perché il re aveva designato qualcun altro a custodire i suoi dipinti, cosa che lui non aveva fatto». Un poeta tedesco, Georg Rudolf Weckherlin, scrisse un epigramma per commemorare la morte di van der Doort:

Di far bene il suo dovere ansioso,
qui giace van der Doort, elfo coscienzioso,
che dalla furia di appender quadri preso
un bel dì cadde e finì lui stesso appeso.¹⁴

Dieci anni dopo fu stilato un secondo inventario della collezione di Carlo I, e in questo, il Commonwealth Inventory del 1649-51, è in effetti citato, per la prima volta, un quadro che potrebbe essere il *Salvator Mundi*.

Alla fine della guerra civile inglese, nel gennaio 1649, il re sconfitto fu decapitato. Due mesi dopo il Parlamento, che ora rappresentava un «Commonwealth», non più un «regno», decise che tutti i beni del defunto sovrano, compresa la sua collezione di opere d'arte, dovessero essere valutati e messi in vendita. I fondi che se ne sarebbero ricavati sarebbero serviti a saldare i debiti della corona (il re doveva soldi a centinaia di servitori, mercanti e artigiani). Scrive lo storico Hugh Trevor-Roper: «Quella raccolta alla cui costituzione era stata sacrificata la politica ... venne allora, a sua volta, sacrificata alla rivoluzione politica e ideologica».¹⁵

Per questa messa in vendita dei «beni del defunto re» fu prodotto un inventario. La voce numero 49 era «*A Peice of Christ done by Leonard*». All'epoca c'era un solo artista a tutti noto con il nome di Leonard, o Leonardo. Non è una descrizione molto precisa, ma c'è un unico ritratto del Cristo da solo nello stile di Leonardo che si sia mai conosciuto, ed è quello che lo ritrae come il salvatore del mondo, o *Salvator Mundi*. Il *Peice of Christ* fu valutato appena 30 sterline.

La voce del Commonwealth Inventory relativa al *Peice of Christ* aggiunge al quadro un nuovo elemento di mistero, nello specifico il prezzo. Trenta sterline – che corrispondono all'incirca a 3000 di oggi – è un prezzo stracciato per uno dei dieci maestri del Rinascimento più bramati nel mercato dell'arte europeo di metà XVII secolo. Ma potrebbe fornire un'ulteriore prova a sostegno della storia sulla sua provenienza. Una delle caratteristiche distintive

del *Salvator Mundi* di Simon erano infatti le pessime condizioni in cui si trovava il quadro quando lo aveva comprato, e la massiccia opera di ridipintura che aveva subito nel corso degli ultimi cinque secoli. I due aspetti potrebbero essere collegati.

La storia del *Salvator Mundi* non è solo la storia di coloro che hanno comprato e custodito questo dipinto. È anche la storia di coloro che lo hanno bistrattato. Nell’Inghilterra del XVII secolo l’arte poteva essere amata, poteva lasciare indifferenti, ma poteva anche essere vituperata. Per quanto la corte degli Stuart venerasse l’arte, la professione del tecnico specializzato nel maneggiare opere d’arte non era ancora stata inventata. Le opere venivano spesso danneggiate nei trasferimenti, come accadde ad alcune di quelle che Carlo aveva acquistato dal ducato dei Gonzaga. Imballate e caricate su un mercantile a Venezia, esse furono collocate nella stiva accanto a una tinozza di mercurio. Purtroppo, durante il tragitto ci fu una tempesta e il mercurio si rovesciò sul carico di Tintoretto, Tiziano, Raffaello e altri. Una volta che i dipinti ebbero raggiunto Londra, l’agente di Carlo, Sir Nicholas Lanier, incaricò un suo parente, Jerome Lanier, la cui occupazione principale era quella di musicista a corte, di restaurarli, cosa che egli fece usando la tecnologia del XVII secolo, vale a dire saliva, latte e alcol. A detta della fonte da cui conosciamo l’episodio, il diarista e antiquario realista Richard Symonds, funzionò.¹⁶ Già sappiamo come l’inventario di van der Doort riferisse di condizioni terrificanti per quanto riguarda alcuni quadri della collezione di Carlo I, precisando come molti fossero stati «eccessivamente lavati». Un Palma il Vecchio aveva una «tavola incurvata», un Correggio era «scorticato e pieno di bolle», un’immagine di Lucrezia era sfigurata da «puntini», qualcosa della scuola di Raffaello era «crepato e rotto nel mezzo», e altri erano «consumati e marci». Tali opere venivano mandate ad «aggiustare», ma a quei tempi la conservazione dei dipinti poteva fare più danni che altro.

La metà del XVII secolo fu un’epoca pericolosa per i quadri, in tutta Europa. Il conflitto religioso più letale della storia, la Guerra dei Trent’anni, iniziata nel 1618, era in atto, contrapponendo le nazioni protestanti agli imperi cattolici. Negli anni Trenta, mentre Carlo I comprava arte in Europa, alcuni dei governanti in guerra – Gustavo Adolfo di Svezia e dopo di lui la regina Cristina, e l’imperatore del Sacro Romano Impero Ferdinando II – spogliavano dei dipinti i muri dei palazzi nelle città che avevano conquistato e li rimandavano nelle proprie capitali, perché venissero esposti nelle loro residenze e palazzi istituzionali. Nel decennio successivo l’arte divenne un obiettivo anche in Inghilterra, ma a scopo di distruzione, non come bottino. Il movimento dei protestanti inglesi che auspicavano un ritorno alle origini, i

puritani, condannò la collezione d'arte di Carlo, sia per il costo sia per il soggetto cattolico (o «papista»). In Parlamento, i membri della Camera dei comuni allineati al movimento criticarono il re e i collezionisti come lui per le «ingenti somme» che erano state «dilapidate in fasti e vanità, per vecchi quadri marci» e «marmi con il naso rotto». ¹⁷ Per i puritani e gli altri gruppi di protestanti radicali, le immagini che raffiguravano santi erano «da idolatri». Era «peccato» venerarle inginocchiandosi di fronte a esse per pregare per l'intercessione del santo. Furono approvate nuove leggi che autorizzavano l'iconoclastia, vale a dire la distruzione di immagini di «una o più persone della Trinità» e nello specifico la «demolizione di tutti i quadri e i monumenti della superstizione a Whitehall, e in tutti gli altri luoghi, residenze e cappelle del re». Ovviamente vi sarebbe rientrato anche un dipinto di Cristo come *Salvator Mundi*, che era, supponiamo, appeso negli appartamenti privati del re e della regina a Greenwich.

Di tutte le residenze reali, il Palace of Placentia a Greenwich è quella che più ha patito durante la guerra civile. Il Parlamento mandò degli operai a smantellarla e, come era stato loro ordinato, costoro ne spogiarono la cappella, distruggendo le vetrate colorate, almeno a prestar fede a una ricevuta di un vetraio del novembre 1644. Il *Salvator Mundi* probabilmente non era esposto nella cappella, ma quest'ultima era situata in un angolo del primo piano, da cui una fila di stanze private conduceva alla camera da letto del re e da qui al suo gabinetto privato e poi alla sala di rappresentanza da una parte e a uno spazio intimo per pregare in privato, l'Holyday Closet, dall'altra. Ci sono ricevute di un membro del Parlamento puritano, Sir Robert Harley, relative a una «piallatura», termine con il quale egli alludeva al distruggere le immagini scorticandone la superficie dipinta con una piolla. Il *Salvator* era stato «piallato dalla parte anteriore, vale a dire dal lato dipinto» ha scritto la restauratrice Dianne Modestini in un saggio tecnico a proposito del lavoro da lei condotto sul quadro. «La lama era penetrata in profondità nella vernice sul lato sinistro del viso tagliando via molti dei boccoli, in alcune sezioni lasciando esposto il legno vivo. Non è dato stabilire quando ciò sia avvenuto.» La Modestini ci dice che lo strumento utilizzato era «affilato come un rasoio», il che a suo avviso starebbe a indicare una data successiva, forse nel XIX secolo. Ma è difficile immaginare qualcuno che piolla il davanti di un quadro di Leonardo a meno di intenderlo come un atto di deliberata violenza.

Il basso prezzo del *Salvator Mundi* avvalorava l'ipotesi che esso sia stato danneggiato molto presto. La teoria si basa sul fatto che il quadro di Robert Simon e Alex Parish sia effettivamente quel *Peice of Christ*, lo stesso

appartenuto a Carlo I. Ma se quel «fatto» fosse solo una congettura? Studiando più da vicino gli inventari delle collezioni d'arte di Carlo I e dei suoi cortigiani, vi si ritrovano altre possibili descrizioni di un quadro del *Salvator Mundi* opera di Leonardo: tre, in effetti. Nessuno di questi rimandi è stato mai menzionato da Robert Simon, Margaret Dalivalle, dalla National Gallery o dalla casa d'aste Christie's in tutti gli articoli, le interviste e i commenti rilasciati in pubblico sul dipinto, finché non se n'è parlato sulla stampa di settore e sui quotidiani nazionali.

IX I LEONARDESCHI

A differenza di quanto accadeva alla maggior parte degli artisti, che affittavano la loro oscura bottega in qualche strada secondaria, i mecenati di Leonardo gli offrirono spesso sistemazioni molto sontuose. Quando andò a Firenze nel 1500, occupò alcune sale del complesso ecclesiastico di Santa Maria Novella. Quando si trasferì a Roma nel 1513, il papa ristrutturò per lui una suite negli appartamenti del Belvedere in Vaticano. Studi come quelli erano spesso dotati di stalle per gli animali, di un laboratorio per gli esperimenti, di una cucina con sala da pranzo, di una o più camere da letto e dello studio privato di Leonardo, con la sua collezione di libri (alcuni stampati, altri manoscritti) su scienza, arte e natura, e qualche classico.

Negli anni in cui Leonardo lavorò a Milano come artista di corte di Ludovico Sforza, il suo studio era collocato all'interno dell'ex palazzo ducale, la Corte Vecchia, oggi Palazzo Reale. Intorno al 1490 i visitatori, passando sotto l'arco in bugnato del XIII secolo e camminando sopra un lastrico di grandi pietre, avrebbero visto in cortile il gigantesco modello in argilla per il monumento equestre al mecenate di Leonardo. All'interno di una delle sale potevano scorgere uno strano aggeggio con un telaio di legno, alcune leve, due lunghe superfici sporgenti coperte di tela, e un timone sul retro, che sembrava un incrocio tra una barca e un uccello (anche se Leonardo potrebbe anche aver nascosto il prototipo della macchina volante sul tetto del palazzo, perché nessuno potesse vedere a cosa stava lavorando).^a In stanze più piccole avrebbero incontrato diversi artisti, gli aiutanti di Leonardo, con tavolozza e pennello in mano, al lavoro davanti a piccoli cavalletti su cui erano collocati dipinti in varie fasi della loro esecuzione.

Questa combriccola di apprendisti e seguaci, il cui numero esatto non si conosce, ma si pensa che abbia oscillato fra i tre e i dieci, è passata alla storia come «i Leonardeschi».

Erano un misto di studenti ancora adolescenti, giovani artisti e pittori più anziani e già affermati che volevano lavorare con il maestro. Gli scampoli di informazioni che abbiamo su di loro suggeriscono un gruppo eterogeneo, di età variabile tra i dieci e i cinquant'anni. Erano spesso di estrazione agiata, e questo era un segno del rispetto di cui godevano gli artisti nelle città italiane.

Come scrisse Cennino Cennini nel suo trattato sulla pittura del Quattrocento, la professione dell'artista era «davvero un lavoro da gentiluomini». Giovanni Antonio Boltraffio era il più colto degli aiutanti di Leonardo, amico di molti poeti. Andrea Solario veniva da una famiglia di pittori. Cesare da Sesto, che non è citato nei taccuini di Leonardo ma il cui lavoro è così leonardesco che deve senz'altro aver trascorso del tempo con il maestro, aveva origini nobili. Francesco Melzi, che entrò nello studio a quindici anni, era figlio di un capitano della milizia milanese. Diventò l'assistente personale di Leonardo, e alla morte dell'artista ne ereditò i taccuini. Evangelista e Giovanni Ambrogio de Predis erano due fratelli, e noti artisti locali, con cui Leonardo collaborò a incarichi importanti. Bernardino Luini veniva da una famiglia di contadini nei pressi del confine svizzero, ed era ammirato per la velocità con cui poteva eseguire un grosso ordine: solo trentotto giorni, per esempio, per un *Cristo coronato di spine* con molti santi. Marco d'Oggiono era, secondo il racconto di un sacerdote, «un buon bevitore». Diventò, probabilmente, il più ricco tra tutti i discepoli di Leonardo, grazie tanto al suo successo come artista quanto alla ricchezza di sua moglie. In momenti diversi, con Leonardo lavorarono pure due tedeschi, che conosciamo dai suoi taccuini come «Jacopo» e «Giulio».

La bottega di Leonardo era un luogo pieno di cameratismo, battute e malizia. Una volta scrisse che, quando lavorava, gli piaceva avere compagnia: «Dico e confermo che il disegnare in compagnia è molto meglio che solo». Secondo Matteo Bandello, a Leonardo piaceva raccontare una delle storie di Plinio su Apelle, il leggendario pittore della Grecia antica e precursore dell'arte occidentale. Leonardo raccontava di come Alessandro Magno visitò Apelle nel suo studio e si mise a pontificare sulla pittura in maniera tale da far «ridere i ragazzi che mescolano i colori». Senza dubbio lo studio di Leonardo riportò in auge questa antica tradizione, che continua imperturbata fino a oggi, di artisti che ridacchiano degli sforzi del collezionista per apprezzare l'arte.

Il biografo contemporaneo Paolo Giovio, che mise insieme la sua collezione di opere d'arte offrendosi con astuzia di includere personalità di spicco nei suoi *Elogi degli uomini illustri* se gli regalavano un loro ritratto, scrisse che lo studio di Leonardo era affollato da una «*turba adolescentium*» (una «moltitudine di giovani»). Per quel laboratorio passava una gran varietà di visitatori. Un giorno poteva essere l'amico e compagno di viaggi di Leonardo, il brillante matematico Luca Pacioli, il cui libro Leonardo aveva illustrato con le sue forme geometriche. In un'altra occasione Leonardo ricorda che «certi villani» lasciarono «un gran sacco» di fossili che avevano raccolto sulle montagne a nord di Milano, «fra li quali ve n'era assai delli conservati nella prima bontà». I fossili affascinavano Leonardo, e gli

sembravano «disfatti dal tempo ... colle spolpate e ignude ossa hanno fatto armadura e sostegno al soprapposto monte». Una sera Leonardo invitò a cena un gruppo di estranei che aveva raccolto per strada. Uno dei biografi cinquecenteschi dell'artista, Giovanni Paolo Lomazzo, scrive:

Certi uomini del suo tempo, che gli facevano da servi, raccontavano che una volta voleva fare un disegno di alcuni contadini che ridevano. Scelse alcuni uomini che pensava fossero adatti e una volta familiarizzato con loro, gli organizzò una festa con l'aiuto di alcuni amici, e sedendosi davanti a loro iniziò a raccontargli le cose più folli e ridicole del mondo, in modo tale che li faceva cadere per terra dal ridere. E così, a loro insaputa, osservava tutti i loro gesti e le loro reazioni ai suoi ridicoli discorsi, e se li stampava nella mente, e dopo che se ne furono andati si ritirò nella sua stanza, e lì fece un disegno perfetto che faceva ridere tutti quelli che lo guardavano, proprio come se stessero ascoltando le storielle che aveva raccontato alla festa.

Il più noto di tutti gli allievi di Leonardo era Gian Giacomo Caprotti, soprannominato «Salai» o «piccolo diavolo», che andò a lavorare per l'artista nel 1490, all'età di dieci anni. A pochi mesi dal suo arrivo, Salai fu sorpreso a rubare gli strumenti degli aiutanti anziani, come si può leggere nel taccuino di Leonardo:

Item a dì 7 di settembre rubò uno graffio [una puntasecca] di valuta di 22 soldi a Marco, che stava con meco. Il quale era d'argento e tolseglieo dal suo studio; e poi che detto Marco n'ebbe assai cerco, lo trovò nascosto in nella cassa di detto Iacomo... A dì 2 d'aprile, lasciando Gian Antonio [Boltraffio] uno graffio d'argento sopra uno suo disegno, esso Iacomo gliele rubò; il quale era di valuta di soldi 24.

Salai rubò denaro e oggetti di Leonardo, e una volta prese un pezzo di cuoio, per venderlo e spendere i soldi in «caramelle all'anice». Quando Leonardo lo portò a casa di un cliente, Salai ripulì il portafoglio di un altro degli ospiti. Quando lo portò a casa di un amico per cena, Salai mangiò abbastanza per due, ruppe alcune stoviglie e versò il vino per terra. È noto che Leonardo sintetizzò il personaggio di Salai definendolo «ladro, bugiardo, ostinato, ghiotto».

Questo furfante, tuttavia, deve avere comunque esercitato un qualche tipo di influenza su Leonardo, perché l'artista continuò a mostrarsi indulgente con lui e Salai fece carriera nella bottega, fino a diventarne il direttore, oltre a

realizzare ottime copie dei lavori di Leonardo. La sua *Testa di Cristo redentore*, ora custodita nella Pinacoteca Ambrosiana di Milano, offre alcuni indizi sulla storia del *Salvator Mundi*. Il dipinto di Salai è firmato e datato 1511, e il suo Cristo sembra molto simile al *Salvator* di Simon e Parish, con il suo ricco utilizzo dello sfumato, il naso lungo, il labbro superiore sporgente, i capelli ricci e lo sguardo sereno sulla lunga distanza. Ha anche la stessa barba, con una scriminatura centrale, come nell'acquaforte di Wenceslaus Hollar.

Leonardo gestiva un'impresa con spese generali importanti. Una volta scrisse che i costi di bottega incidono negativamente tanto sul proprio stipendio quanto sul bilancio complessivo. I flussi di cassa potevano diventare un problema. In una lettera della metà degli anni Novanta del Quattrocento, Leonardo si lamentava con il duca di Milano di aver dovuto licenziare due aiutanti perché il duca non lo pagava da due anni: «Se vostra Signoria si credessi ch'io avessi dinari, quella s'ingannerebbe, perché ho tenuto 6 bocche 36 mesi e ho auto 50 ducati». Per sopravvivere, lo studio aveva bisogno di produrre e vendere dipinti. E tanti.

La maggior parte dei pittori di successo del Rinascimento, tra cui il maestro di Leonardo, il Verrocchio, gestivano botteghe dove gli aiutanti producevano copie dei loro lavori. Gli aiutanti di Leonardo dipinsero decine di copie della *Gioconda* (anche in una piuttosto irriverente variante a seno nudo), della *Sant'Anna*, del *Cenacolo* e così via. Questi dipinti di bottega potevano essere copie accurate o maldestre. A volte, come ha dimostrato uno studio recente della versione della *Gioconda* del Prado, gli aiutanti realizzavano le copie proprio accanto a Leonardo, che lavorava all'originale. Altre volte, un aiutante rovistava in un cassetto pieno di schizzi del maestro, per scegliere per esempio una testa, una mano, un globo, lo studio di un panneggio su un braccio o sopra un torace, e poi usarli per comporre un nuovo dipinto. Spesso, è possibile trovare un bel volto preso da uno dei disegni di Leonardo e riprodotto in vari dipinti dei suoi aiutanti. A volte il volto è speculare, come se lo avessero ricalcato.

Dopo il 1506, durante la seconda fase milanese di Leonardo, mentre veniva realizzato il *Salvator Mundi*, i suoi aiutanti lavorarono a dipinti che in molti casi sembrano identici tra loro: due o tre esemplari della *Monna Lisa*, alcune Madonne col Bambino, compresa una dove Gesù bambino tiene in mano un fuso e un'altra dove la madre di Maria, Anna, siede benevola dietro alla figlia e al nipote mentre questo stringe a sé un agnellino.

Gli aiutanti realizzavano anche piccoli pannelli devozionali di soggetti come la Madonna col Bambino, san Giovanni Battista, Cristo incoronato di spine o che porta la croce, o addirittura il *Salvator Mundi*. A Milano e oltre

c'era un mercato vivace per questi lavori di piccole dimensioni, grosso modo le stesse del *Salvator Mundi*, che venivano appesi nelle case e nelle cappelle di cittadini benestanti per favorire la preghiera e come simbolo di devozione.

La qualità di questi dipinti di bottega spazia dalla superba copia del *Cenacolo* custodita alla Royal Academy di Londra fino ai numerosi santi dal pallido sorriso di Giampietrino. Leonardo consigliava ai suoi discepoli di produrre dipinti di qualità e prezzo variabile per i loro clienti, «dicendo questo è da bon premio e questo è da mezzano, e questo è di sorte, e mostrare d'avere opera da ogni premio». Il prezzo poteva dipendere non solo dalle dimensioni del dipinto, ma anche dall'intensità del coinvolgimento del maestro.

Era molto difficile convincere Leonardo a dipingere uno di questi piccoli pannelli devozionali, come scoprì Isabella d'Este, marchesa e di quando in quando reggente di Mantova e sua mecenate. Isabella aveva delle stanze in una torre del suo palazzo, su due livelli, una grotta e uno studiolo, dove esponeva un'attenta selezione di sculture classiche, gemme, cammei, vasi antichi, curiosità e dipinti, fra gli altri, di Mantegna e Perugino. Leonardo visitò Mantova intorno al 1500, e realizzò un bel disegno, pieno di carattere, di Isabella di profilo. Il volto della donna è leggermente arrotondato e la bocca mostra, al tempo stesso, un accenno di broncio e di sorriso, e un'espressione volitiva, capricciosa e seducente.

Isabella d'Este istruì così un proprio agente, fra Pietro da Novellara, il 29 marzo 1501: «Tastate il terreno, come sapete fare voi, per capire se intende o meno accettare l'incarico e dipingere un quadro per il nostro studio: se è disposto a farlo, lasceremo decidere a lui sia il soggetto dell'opera sia la data di consegna. E se lo trovate riluttante, potreste almeno cercare di persuaderlo a dipingermi un piccolo ritratto della Madonna, nello stile dolce e devoto che gli viene così naturale».

Fra Pietro rispose quattro giorni dopo, senza nutrire molte speranze di successo: «Da quando è tornato a Firenze ha fatto solo un disegno, un cartone». Sei settimane dopo, a metà maggio, la stessa Isabella scrisse una lettera a Leonardo, cercando di indurlo in tentazione con un altro argomento: «Siccome comprendiamo che vi siete sistemato a Firenze, siamo fiduciose di poter ottenere da voi ciò che abbiamo tanto desiderato, un dipinto di vostra mano ... un Cristo giovinetto, di circa dodici anni, all'epoca in cui cacciò i mercanti dal Tempio, realizzato con quell'aria dolce e mite in cui la vostra arte tanto eccelle». Due anni dopo Isabella ci stava ancora provando, usando stavolta come intermediario un parente di Leonardo, Alessandro Amadori, canonico di Fiesole e fratello della prima matrigna dell'artista. Amadori le riferì di aver parlato con «mio nipote Leonardo», e aggiunse che «lo esorto

senza posa a sforzarsi di soddisfare il desiderio di Vostra Signoria sulla figura che gli avete chiesto ... Ha promesso che inizierà presto a lavorare». Isabella, ahimè, non ricevette mai il suo Cristo giovinetto. Salai si offrì di realizzare il quadro per lei, che però non voleva un dipinto di bottega.¹

La bottega di Leonardo realizzò almeno venti immagini di Cristo come *Salvator Mundi*, in tre varianti: Cristo giovinetto, Cristo intorno ai vent'anni e Cristo senza la mano benedicente e il globo. Le versioni del Cristo giovinetto risalgono ai primissimi anni del XVI secolo. Ne esistono due esemplari che oggi vengono attribuiti a d'Oggiono: uno a Villa Borghese, a Roma, l'altro in un museo di Nancy, in Francia; un terzo si trova a Mosca, realizzato da Giampietrino, ed è un quadro importante per la nostra storia. Per quanto riguarda la posa, queste versioni del Cristo giovinetto sono più leonardesche del *Salvator Mundi* di Simon e Parish. Cristo è raffigurato nell'atto di voltarsi, non frontalmente, ed è colto mentre accenna con la mano il gesto della benedizione.

Il *Salvator* di Simon e Parish appartiene a un secondo gruppo, separato, di immagini di Cristo come giovane adulto. Ne esistono alcune versioni nei magazzini del Detroit Institute of Arts e nella collezione di palazzo Wilanów a Varsavia. Altre due versioni appartenevano alle collezioni private Vittadini e de Ganay. Un'altra la conosciamo solo grazie a una fotografia del secolo scorso, quando faceva parte di una collezione inglese di proprietà prima di Lord Worsley e poi del duca di Yarborough.

La terza variante è un sottoinsieme di queste immagini del Cristo giovane adulto, ritratti altrettanto semplici, braccia escluse, del quadro di Salai del 1511 all'Ambrosiana di Milano.

Tutti questi *Salvator* si sovrappongono e divergono in più modi, al di là dell'età del volto di Cristo. La decorazione sui bordi della veste può avere motivi floreali o classici, oppure geometrici, probabilmente di derivazione araba. I pollici possono essere piegati o dritti. Il globo nella mano di Cristo può avere sovraimpressa una sorta di mappa, come a rappresentare l'orbe terrestre, o una lucentezza metallica dorata, o essere trasparente come se fosse fatto di cristallo. A volte sulla cima del globo c'è una croce d'oro. I riflessi sul globo sono a volte lumeggiature bianche, che sembrano provenire da una finestra, e in un caso uno scintillio d'oro dal ricamo. Simili variazioni si possono spiegare sia con la libertà concessa ai discepoli di Leonardo di allontanarsi dalle sue linee guida sia con le richieste dei singoli clienti.

Alla luce della profusione di versioni del *Salvator Mundi* e degli errori che Carlo I e i suoi cortigiani hanno commesso nelle attribuzioni, come si può

essere certi che il dipinto di proprietà di Carlo fosse di Leonardo, e non di uno dei suoi aiutanti? Non possiamo; non al giorno d'oggi. Nel secolo scorso gli storici dell'arte pensavano che fosse un dubbio facile da sciogliere. Fino a poco tempo fa, i discepoli di Leonardo venivano derisi come degli incompetenti, le cui opere potevano essere distinte con facilità da quelle del loro maestro. Bernard Berenson scrisse che il lavoro di Boltraffio sapeva essere tutto «zucchero e profumo» e che Solario era «lamentevole», mentre Giampietrino e Cesare da Sesto erano colpevoli di «affettazione, morbosità o pura e semplice volgarità». ² Roberto Longhi, storico dell'arte italiano del XX secolo, li ha definiti «arcigni disegnatori di una bellezza alquanto fredda, incapaci fino all'ultimo di rianimare i cadaveri che poco prima avevano tremato al miracoloso tocco da anatomista di Leonardo». ³ Ancora nel 1980, Martin Kemp non dedicava molto tempo ai «discepoli milanesi che continuavano a produrre sorridenti Madonne di aspetto leonardesco, spinti verso l'anonimato come abbagliati dalla sua magia». ⁴

Nell'ultimo decennio, tuttavia, gli storici dell'arte hanno iniziato a riabilitare gli aiutanti di Leonardo. È vero, esistono molti quadri di infima qualità realizzati da loro, con santi ritratti in maniera schematica, in pose scomode, con dita che sembrano salsicce e bambini invecchiati prematuramente; altri però sono di qualità insolitamente elevata, tale che nessuno può essere certo che Leonardo non abbia aggiunto di sua mano qualche pennellata. Carmen Bambach, curatrice della raccolta dei disegni del Metropolitan Museum, ha scritto sul catalogo della sua mostra sui lavori grafici di Leonardo: «È opinione comune che i discepoli di Leonardo potevano essere, a volte, ancora più leonardeschi del maestro nella ricerca degli effetti estetici». ⁵

Salai, Francesco Melzi, Andrea Solario, Giovanni Agostino da Lodi e Bernardino Luini sapevano tutti come prendere uno dei disegni del maestro, ricalcarlo su una tavola, aggiungere un fondo scuro, e poi uno strato sottile dopo l'altro di pittura a olio, strofinando delicatamente la pittura con le dita per ammorbidire la transizione dalla luce al buio e mettere insieme un dipinto leonardesco. Avevano imparato a riprodurre con esattezza lo sfumato del maestro. Aiutanti e discepoli che sopravvissero a Leonardo, tra cui Luini e Melzi, continuarono a produrre dipinti in questo modo per oltre un decennio dopo la sua morte.

L'analisi tecnica delle versioni del *Salvator Mundi* apre anche la finestra temporale al cui interno potrebbe essere stato realizzato il dipinto di Simon e Parish. È possibile datare alcuni dipinti attraverso l'analisi del legno. Il dipinto di palazzo Wilanów a Varsavia fu realizzato su quercia, e dunque può essere datato utilizzando la dendrocronologia. Alcune indagini del 2005, poco

pubblicizzate, lo collocano intorno al 1585, e questo significa che la sua precedente attribuzione a un aiutante di Leonardo può essere respinta. La quercia è francese. Si tratta dunque della copia francese, molto posteriore, di una versione del *Salvator Mundi*.

Il *Salvator Mundi* di Detroit sarà esaminato entro il 2019, e probabilmente si dimostrerà anch'esso una copia successiva. Ha la stessa finitura morbida e la medesima tavolozza cupa del dipinto di Varsavia.

Simon e Parish, corroborati da Martin Kemp, sostengono che il loro *Salvator* è la versione migliore di tutte. Insistono su certi dettagli: le bollicine all'interno del globo, che riproducono un difetto del cristallo, e il sempre mutevole gioco di luce sul ricamo dorato a filigrana. Insistono sulle ciocche dei capelli di Cristo, rese una per una. Insistono sull'incredibile raffinatezza con cui è dipinta la mano benedicente. Insistono sull'atmosfera intensa, o aura, che il loro dipinto possiede. Per Simon, Kemp e molti altri storici dell'arte, l'esistenza di così tante copie significa che Leonardo deve aver dipinto un originale che, secondo logica, deve essere il migliore di tutti: il loro.

Queste argomentazioni sono ben formulate, e tuttavia inconcludenti. A Napoli c'è un altro *Salvator Mundi* con un globo reso in maniera superba, con pagliuzze d'oro come se catturasse il riflesso del ricamo, e con il riflesso bianco di una sorgente luminosa, ed è più realistico di quello del quadro di Simon e Parish. Non vi è, peraltro, alcuna certezza che il loro dipinto sia il primo della serie. Il bibliotecario settecentesco di Santa Maria delle Grazie a Milano, Vincenzo Monti, scrisse di un dipinto che raffigurava «il Salvatore», realizzato da Leonardo in una lunetta sopra una porta, che era andata distrutta nel 1603, quando l'ingresso era stato ampliato durante alcuni lavori.⁶

Il confronto tra i disegni preparatori a gessetto di Leonardo e i dipinti di bottega del *Salvator* smentiscono ulteriormente l'ipotesi che la versione di Simon e Parish sia l'originale. Se i disegni di Leonardo erano preparatori, e se il dipinto di Simon e Parish fosse l'originale, allora ci aspetteremmo di ritrovare al suo interno tutte le caratteristiche dei disegni. Il loro *Salvator*, però, non ha la manica con il risvolto di uno dei disegni, mentre la stessa manica con il risvolto si vede nel *Salvator Mundi* di Yarborough e Worsley, che è senza alcun dubbio un dipinto di bottega. Quindi, per deduzione, i disegni preparatori di Leonardo non indicano che abbia dipinto personalmente un *Salvator Mundi*. Avrebbe potuto realizzare alcuni disegni generici delle parti di una figura, che poi furono usati e adattati dai suoi aiutanti per realizzare una serie di *Salvator Mundi*. Questa è la conclusione a cui giunge il primo saggio di riferimento sui *Salvator Mundi* leonardeschi, scritto da

Ludwig Heydenreich, storico dell'arte tedesco, è pubblicato nel 1964 sulla rivista di studi leonardeschi «Raccolta Vinciana». Heydenreich adottava il punto di vista secondo cui gli aiutanti di Leonardo utilizzarono «uno studio assai sviluppato, o forse un cartone di Leonardo».

La differenza più evidente tra un'opera di Leonardo e una attribuita ai suoi discepoli è il prezzo. Le opere dei Leonardeschi o di copisti successivi vengono vendute per una frazione del costo di un Leonardo, per cifre comprese tra i 7000 dollari e il milione e mezzo, a seconda della qualità. Una versione del XVII secolo della *Gioconda* è stata venduta a New York nel gennaio 2019 per 1,6 milioni di dollari, e una versione del *Cristo* di Salai per 1,1 milioni di dollari nel dicembre 2018; somme ragguardevoli, che di sicuro sono state influenzate dalla vendita del *Salvator Mundi* nel 2017. Prezzi più normali sono stati i 656.000 dollari pagati per un *Cristo* di Salai nel 2007, i 224.000 dollari per una *Madonna col Bambino e santi* di Luini nel 2017 e i 468.500 dollari per un altro Luini, la *Madonna del grappolo d'uva*, nel 2016. Le opere di Boltraffio si vendono con maggiore difficoltà, con prezzi che nell'ultimo decennio si collocano tra i 20.000 e gli 80.000 dollari.

Simon e Kemp hanno posizioni più convincenti per quanto riguarda l'anatomia e l'aura. Il maggiore impatto dell'aura del loro dipinto si può spiegare con l'uso più abile dello sfumato. Nello sguardo del Cristo, inoltre, c'è una forza misteriosa, così come nel carattere del volto, che distingue nettamente questo *Salvator Mundi* dagli altri. Per ultimo, se si esaminano le opere degli aiutanti di Leonardo, è evidente come, ogni tanto, accettino la sfida di suggerire con delicatezza le parti anatomiche sotto la pelle morbida, e di modellare una grande varietà di ricci; capita solo di rado, però, e certo non nel caso del loro *Salvator Mundi*.^b Non si discute, tuttavia, che la mano benedicente del *Salvator* di Simon e Parish sia la più benedetta di tutte.

- a. Una pagina del taccuino del *Codice Atlantico* contiene gli schizzi di una macchina volante con un ampio paio di ali e una scala per salirci sopra. Accanto c'è scritto: «Serra d'asse la sala di sopra e fa il modello grande e alto, e sarebbe loco sul tetto di sopra, ed è il più al proposito che loco d'Italia per tutti i rispetti. E se stai sul tetto al lato della torre, que' del tiburio [una lanterna sopra a una cupola: Leonardo si riferisce probabilmente ad alcuni operai] non vedano».
- b. Si trovano mani eccezionali, per esempio, nel *San Girolamo* di Cesare da Sesto a Brera, a Milano; capelli finemente dettagliati nella *Ragazza con ciliegie* del Met, attribuita a Giovanni Ambrogio de Predis; Dietrich Seybold, da parte sua, invita a prestare attenzione ai sassolini sul terreno nella *Madonna col Bambino* di Cesare da

Sesto al museo Poldi Pezzoli di Milano, che rimandano in maniera stupefacente ai difetti interni del globo di cristallo.

X
LO SCAMBIO DEL SALVATOR

Robert Simon e Margaret Dalivalle hanno identificato il loro *Salvator Mundi* come il *Peice of Christ* di Carlo I, ma in Inghilterra e nello stesso periodo è attestata la presenza anche di altri *Salvator Mundi*; in realtà, sussistono almeno tre voci di inventario per altrettanti potenziali *Salvator* di Leonardo. Simon e Dalivalle avrebbero dovuto citare e screditare pubblicamente questi altri concorrenti, se volevano sostenere con assoluta convinzione che il loro dipinto era il *Peice*. Come si evince dal Commonwealth Inventory, uno di questi dipinti fu acquistato da John Stone nell'ottobre 1651. Anche un secondo, che apparteneva a Edward Bass, viene elencato nello stesso inventario. Un terzo è citato in un inventario del duca di Hamilton. Esistono, inoltre, due elementi visivi da aggiungere agli indizi già presenti sul tavolo. Come abbiamo visto, sull'acquaforte del 1650 del *Salvator Mundi* di Wenceslaus Hollar un'iscrizione attribuisce il dipinto originale a Leonardo. Il secondo elemento è, in modo assai drammatico, un *Salvator Mundi* che attualmente si trova in un museo russo. La domanda, dunque, sorge spontanea: l'affermazione di Simon e Dalivalle, secondo cui il loro dipinto era appartenuto a Carlo I, è convincente?

Dopo che era stato catalogato e valutato nel Commonwealth Inventory, il dipinto che doveva diventare il *Salvator* di John Stone fu caricato su un carro da alcuni operai, insieme al resto della collezione d'arte e di altri oggetti di valore del defunto re, e trasportato a Somerset House dove il tutto fu esposto per essere venduto. All'inizio si presentarono pochi acquirenti. Non era un buon momento per vendere opere d'arte. L'Inghilterra era impoverita dopo anni di guerra civile, e la maggior parte dei collezionisti d'arte si erano schierati con i realisti, e dunque erano in esilio. I re stranieri non volevano alimentare il sospetto di voler approfittare della morte di un proprio collega. Per ciò che restava degli *aficionados* inglesi, collezionare dipinti di argomento religioso e cattolico aveva perso gran parte del suo fascino nell'Inghilterra puritana.

Nel maggio 1650 il Commonwealth aveva ricavato appena 7750 sterline dalla vendita dei dipinti del re. Il Parlamento dunque modificò il suo

approccio, e decise che invece di vendere i dipinti li avrebbe utilizzati per pagare in natura gli ex dipendenti e i fornitori di Carlo, molti dei quali dovevano ancora riscuotere dalla corona un compenso per i servizi resi. Più di settecento dipinti furono dunque distribuiti tra quasi un migliaio di creditori di Carlo a Londra. Furono dati a vedove, orfani, orafi, soldati, vignaioli, musicisti, fabbricanti d'armi, tappezzieri e sarti. Per citare solo un esempio, a un idraulico a cui erano dovute 903 sterline ne furono elargite 400 in contanti, oltre a un dipinto di Tiziano. Per un attimo il mercato dell'arte divenne democratico, in una rivoluzione culturale di breve durata e mai più ripetutasi in nessun paese del mondo.

I creditori preferivano il vile denaro alle opere d'arte, e dunque si unirono in associazioni, o «Dividendi», ciascuna con un leader designato a cui si affidavano la maggior parte dei dipinti e delle sculture da vendere. I leader dei Dividendi trasformarono le proprie case o altri locali in saloni. Un Tiziano si poteva acquistare per 600 sterline, un Correggio tra le 800 e le 1000, un Raffaello per 2000, mentre un Palma il Vecchio poteva costarne appena 225 e un Tintoretto 120. Questi nuovi mercanti d'arte *de facto* speravano di vendere le opere per più di quanto fossero state valutate, e si presero la briga, a volte, di aumentarne il valore di propria iniziativa. Richard Symonds, un cronista contemporaneo, riferì che un mercante, il capitano Robert Mallory, «ha comprato un piccolo quadro a Mantova ... poi lo ha ritoccato un po' e ha cercato di farmi credere che era stato sempre così». Il *Salvator*, se a questo punto fosse stato danneggiato, avrebbe potuto anche essere «restaurato» da un dilettante della stessa risma, nella prima delle numerose quanto disastrose ridipinture subite dal quadro.

Il *Peice of Christ* fu assegnato all'associazione di John Stone, il Sesto Dividendo, il 23 ottobre 1651. Alonso de Cardenas, delegato di Filippo IV di Spagna a Londra in questo momento di crisi, con la liquidazione della collezione di Carlo vide presentarsi un'opportunità irresistibile, e spedì una serie di esperti di arte inglese a setacciare i saloni delle associazioni per assicurarsi i dipinti migliori a prezzi stracciati. Se si fosse avventurato personalmente nei saloni, avrebbe rivelato l'identità del suo cliente favolosamente ricco, e dunque rischiato di vedersi imporre prezzi più alti. Dopo, Cardenas trasmetteva elenchi di raccomandazioni su cosa acquistare ai suoi datori di lavoro alla corte spagnola.

Il primo di questi elenchi, del dicembre 1649, comprendeva alcuni dipinti in mostra a Somerset House, St James's Palace, Hampton Court e a Greenwich. Si trattava dei quaranta migliori lotti, tra cui quattro Correggio, tre Raffaello, tre Andrea del Sarto e sedici Tiziano. Nel 1651 Cardenas incaricò i suoi uomini di visitare la galleria estemporanea di John Stone, per

sentirsi riferire che Stone aveva un'intera serie di Tiziano, i dodici imperatori romani (poi andati perduti), che a detta di quegli esperti erano «ben conservati», per quanto mancasse uno degli originali e van Dyck lo avesse sostituito con una sua opera. Cardenas raggiunse un accordo, attraverso i suoi intermediari, insistendo sul fatto che la serie era incompleta per strappare uno sconto del 50 per cento. Il risultato, ovvero 600 sterline per undici Tiziano e un van Dyck, fu un bel colpo anche per giorni come quelli.

Il secondo elenco di Cardenas comprendeva ventiquattro dipinti, tra cui quattro di Correggio e Giulio Romano, due di Raffaello, Mantegna e Palma il Vecchio e uno di Tiziano. È davvero bizzarro che non comparisse un Leonardo in vendita, malgrado la richiesta delle sue opere fosse altrettanto grande a Madrid che a Londra. John Stone, inoltre, doveva essere relativamente bene informato sull'arte del Rinascimento. Suo padre era il costruttore reale Nicholas Stone, responsabile dei lavori per molti degli edifici di Inigo Jones, un grande *aficionado* di Leonardo, e suo fratello Henry era un artista e, occasionalmente, un mercante d'arte. Stone era ritenuto così bene informato sull'arte che gli fu consentito di valutare i dipinti del suo Dividendo, che calcolò in un valore totale di 1614 sterline, Leonardo compreso. È inconcepibile che non avesse esposto anche un'opera come quella per attirare l'attenzione di potenziali clienti, a meno che non avesse dei buoni motivi. Il *Salvator* aveva un prezzo molto basso, ed ebbe sempre un profilo altrettanto basso nel magazzino di Stone, se consideriamo la fama del suo creatore e l'esperienza del suo proprietario.

L'esperimento inglese con la democrazia parlamentare fu di breve durata. Dopo che con Carlo II fu restaurata la monarchia, nel 1660, il re si affrettò a ordinare che le opere della collezione del padre fossero restituite, e senza alcun indennizzo. Secondo alcuni documenti parlamentari, John Stone restituì effettivamente il *Peice of Christ* e molte altre opere. Nel 1666 fu compilato un catalogo del patrimonio artistico di Carlo II, il cosiddetto Chaffinch Inventory. È qui che Margaret Dalivalle trovò la prima, chiara descrizione di un dipinto del *Salvator Mundi* attribuito a Leonardo. Nel Chaffinch Inventory si legge, infatti:

N. 311. Leonardo da Vinci, Cristo con un globo in una mano e l'altra mano alzata.

Nel Commonwealth Inventory del 1649-51 si parla di un secondo *Salvator Mundi*. La voce numero 123 riguarda:

Mezza figura del Signore opera di Leonardo, valutato 80 sterline e dato a

Edward Bass nel dicembre 1651.

Edward Bass era un mercante che forniva pizzi a Carlo I. Era leader di tre Dividendi, grazie ai quali si era impadronito di alcuni dei migliori pezzi del re, tra cui la *Sacra famiglia* di Raffaello, che a 2000 sterline era il dipinto più costoso di tutta l'operazione. Bass vendette parecchi dei suoi dipinti migliori, compreso il Raffaello, ad agenti spagnoli, e loro li spedirono a Madrid. La «mezza figura del Signore» potrebbe riferirsi a qualsiasi ritratto di un nobile, perché dice solo «del Signore», ma nello stesso inventario i dipinti della Vergine Maria sono a volte descritti come immagini di «una Signora». Altri indizi egualmente convincenti per cui il dipinto di Bass potrebbe essere un *Salvator* si ricavano da un inventario francese della collezione di Carlo I, datato 1651. Questo inventario, compilato da alcuni agenti della corte francese, condivide lo stesso numero di catalogo, lo stesso nome di artista e il prezzo, ma il «Signore» è diventato «Cristo»: «N. 123, Busto di Cristo, di Leonard[o], 80 sterline». È improbabile che la corona francese avesse acquistato il Leonardo di Bass, perché non se ne fa menzione nei successivi inventari reali francesi.

Il terzo *Salvator Mundi* è citato in un inventario della collezione d'arte di uno dei cortigiani di Carlo I, venuto alla luce alcuni mesi dopo la vendita all'asta del *Salvator Mundi*.¹ È un elenco di opere esposte alla Chelsea House di Londra, la casa di Lord James Hamilton, un lontano cugino scozzese di Carlo e membro del gruppo di collezionisti che gli giravano attorno. Lo storico dell'arte che ha scoperto l'inventario lo ha collocato intorno al 1638-42; la voce relativa al dipinto appare verso il basso dell'unica pagina dell'inventario come «Cristo con un globo in mano, dipinto da Leonardus Vinsett».²

Questo dipinto probabilmente arrivava da Venezia, come altri appesi nella stessa sala, forse dalle collezioni della nobile famiglia dei Priuli, o da Nicolas Régnier, artista e mercante francese ma residente a Venezia, visto che Hamilton aveva acquistato dipinti da entrambi. Non sappiamo con esattezza da dove provenga perché non è citato negli inventari dei collezionisti con i quali è noto che Hamilton aveva rapporti, anche se negli inventari di Régnier si fa riferimento a un dipinto di Cristo di Bellini, i cui lavori venivano occasionalmente scambiati per quelli di Leonardo.

Durante la guerra civile inglese, mentre combatteva dalla parte dei realisti, sembra che Hamilton avesse progettato di mettere in salvo la propria collezione di opere d'arte spedendola in Scozia. Nel 1643 la collezione fu dunque imballata in alcune casse, ed esiste un inventario anche per questo. La

«sedicesima cassa» conteneva un «Cristo con due dita alzate». Non viene citato alcun artista, ma è probabile che si trattasse di nuovo del suo *Salvator*. Le casse non partirono mai per la Scozia.

Dopo questo episodio, il percorso del *Salvator Mundi* di Hamilton arriva a un bivio, che da una parte conduce di nuovo alla corte inglese, e dall'altra arriva nei Paesi Bassi. Nell'agosto 1648, Hamilton fu sconfitto dall'esercito di Cromwell nella battaglia di Preston, malgrado avesse più del doppio degli uomini del suo avversario. Preso prigioniero, fu giustiziato nel 1649. A quel punto, i suoi parenti avevano spedito la collezione ad Anversa, il cuore del mercato dell'arte in Europa. Non esiste un elenco delle opere incluse nella spedizione, ma se il «Cristo con due dita alzate» è il *Salvator Mundi* di Hamilton, forse era semplicemente rimasto nella sua cassa, mentre la destinazione dell'intera collezione veniva spostata dalla Scozia ai Paesi Bassi.

Ad Anversa, gran parte della collezione di Hamilton fu acquistata dall'arciduca Leopoldo Guglielmo d'Austria, governatore dei Paesi Bassi spagnoli, anche se non si parla di un *Salvator Mundi* nella sua ben documentata collezione, che in seguito doveva diventare la base di partenza per il Kunsthistorisches Museum di Vienna. Il quadro, tuttavia, potrebbe essere stato venduto a un collezionista olandese. In un inventario della collezione del pittore Jeremias Wildens, redatto nel 1653, si legge di «Un Cristo che poggia la mano sul mondo ... n. 10». ³ Per ciò che sappiamo delle poco affidabili descrizioni dei compilatori di questi inventari, spesso frettolosi e male informati, potremmo forse sorvolare sull'errata indicazione della mano di Cristo *sul* globo, invece che sotto. Purtroppo, l'elenco non include il nome dell'artista, ma il fatto che l'opera fosse esposta «*in de groote neercamer*», ovvero nella grande stanza sul retro, per tradizione quella più elegante della casa, e che le fosse stato assegnato il numero 10, collocandola insieme ad alcuni degli altri dipinti di maggior valore, rimanda a un oggetto costoso e importante. Inoltre, è possibile che il padre di Jeremias, il ricco artista Jan Wildens, un amico di Rubens, avesse acquistato dei dipinti da Hamilton intorno al 1640.

D'altra parte, il dipinto di Hamilton sarebbe anche potuto rimanere in Inghilterra. Hamilton, al pari di altri cortigiani, offrì in dono numerosi dipinti a Carlo I, come indica van der Doort nel suo inventario del 1639, e tra questi poteva esserci il suo *Salvator*. Nell'estate del 1637, quando a Venezia acquistò alcuni dipinti dalle collezioni Della Nave, Priuli e Régnier, Hamilton scrisse una lettera al proprio agente e cognato, Lord Feilding, per informarlo che il re voleva che Hamilton acquistasse alcuni dipinti per suo conto:

Sua Maestà, visti i dettagli della collezione Della Nave, ne è rimasto così

entusiasta che mi ha persuaso a comprare tutto, e a questo scopo mi ha fornito una certa somma di denaro. Dunque, caro cognato, ho dato disposizioni che sia tutto trasportato in Inghilterra, i dipinti come le sculture, perché possa scegliere ciò che più gli piace, e rimborsarmi quanto ho speso di tasca mia se vorrò trasformarmi in un mercante.⁴

Hamilton può aver donato il *Salvator* a Carlo dopo il 1638 o il 1642. Può essere difficile immaginare la corte reale ancora impegnata a scambiare dipinti alla vigilia della guerra civile, però in questo caso si potrebbe spiegare la presenza di un *Salvator* di Leonardo nell'inventario del 1649 ma non in quello di van der Doort del 1639.

Per fortuna, non dobbiamo affidarci esclusivamente a prove scritte per ricostruire il percorso del dipinto di Simon e Parish. Oltre alle tre voci d'inventario esistono due elementi visivi che attestano la presenza di un *Salvator Mundi* alla corte inglese. Come già è stato detto, nel 1650 lo stampatore boemo Wenceslaus Hollar, che aveva già lavorato presso la corte, realizzò un'acquaforte di un *Salvator Mundi*, a cui aggiunse una scritta: «*Leonardus da Vinci pinxit. Hollar fecit aqua forti. Secundum Originale*», vale a dire «Leonardo lo ha dipinto. Hollar ne ha fatto un'acquaforte. Secondo l'originale». Il fatto di aver specificato «*Secundum Originale*» lascia intendere che Hollar fosse convinto di avere davanti l'opera di Leonardo, e non una copia, e lo ritenesse un evento straordinario.

La riproduzione delle immagini è da tempo una componente vitale del moderno mercato dell'arte. Prima che esistessero le cartoline, i poster e le fotografie, c'erano acqueforti, incisioni e xilografie. A Londra, Wenceslaus Hollar era considerato un vero maestro: «Il geniale signor Hollar», lo definirono i suoi biografi contemporanei John Aubrey e John Evelyn. Nato a Praga nel 1607, nel 1636 lavorava in Germania, quando conobbe l'austero conte di Arundel, un amante dell'arte in missione diplomatica a Vienna presso l'imperatore Ferdinando per conto di Carlo I. Arundel era un collezionista d'arte di prim'ordine; la sua residenza, fra lo Strand e il Tamigi, ospitava una vasta collezione di capolavori del Rinascimento e sculture classiche in grado di superare quelle della maggior parte dei musei moderni, con i suoi Raffaello, Tiziano, Andrea del Sarto, van Eyck, Dürer e numerosi Holbein. Inigo Jones gli costruì una sala speciale, per accogliere ed esporre la sua collezione di disegni dei grandi maestri.

Arundel stava cercando un tipografo per realizzare copie delle sue opere d'arte che si potessero riprodurre in serie a basso costo e raccogliere in un catalogo, oppure donare o vendere singolarmente in tutta Europa, per

pubblicizzare la sua collezione. Hollar era l'uomo giusto per questo lavoro, e Arundel lo portò con sé a Londra, scrivendo a uno dei suoi consulenti: «Ho con me un certo Hollar, che disegna e stampa acqueforti con grande rapidità e con un bello spirito». ⁵ Se fosse stato realizzato, questo progetto così lungimirante avrebbe portato alla creazione del primo catalogo di riproduzioni di una collezione d'arte nella storia. Sebbene Hollar avesse realizzato numerosi disegni di pezzi della collezione di Arundel e alcune acqueforti, in generale non se ne fece niente.

Hollar divenne, in termini di quantità, l'artista più prolifico dell'Inghilterra del XVII secolo, e in termini di esposizione fu probabilmente il più grande. Nel corso della sua vita realizzò circa 2700 stampe, comprese alcune vedute di Londra prima e dopo il Grande incendio, che oggi rappresentano l'immagine definitiva che abbiamo della città in quel periodo. Hollar, inoltre, è l'esempio di un genere di artista molto diverso rispetto a Leonardo da Vinci. Non ebbe mai né il fascino né la fama di Leonardo. Non diventò mai ricco, a differenza di un pittore contemporaneo come van Dyck. Non fu, tuttavia, meno importante in una storia dell'arte in cui le copie possono rivelarsi altrettanto interessanti degli originali, soprattutto se questi ultimi sono scomparsi.

Nel 1646, in piena guerra civile inglese, Hollar fuggì ad Anversa. Il suo mecenate Arundel morì nello stesso anno. Hollar, adesso, aveva bisogno di guadagnarsi da vivere. Disegnò alcune serie di donne vestite secondo la moda contemporanea. Stampò mappe, alcune dell'Inghilterra, che probabilmente risultarono utili agli eserciti di entrambi gli schieramenti impegnati nella guerra civile. Realizzò anche copie all'acquaforte di opere d'arte provenienti da varie collezioni inglesi e olandesi. Quelle della collezione Arundel, che comprendevano alcune *tronies* (come sarebbero state chiamate in seguito) di Leonardo, schizzi di persone con deformità, dovevano basarsi su disegni che aveva eseguito anni prima, a Londra, così come le stampe dei ritratti di Carlo I e della sua famiglia, opera di van Dyck. In questo periodo Hollar realizzò 350 acqueforti, tra cui il suo *Salvator Mundi*, prima di tornare in Inghilterra nel 1652. La sua stampa ha lo stesso ricamo a motivi geometrici e le stesse pieghe del pannello del *Salvator* di Simon e Parish. L'unica differenza evidente è la barba, folta, riccia e accuratamente pettinata nel Cristo di Hollar.

A oggi, né Robert Simon né Margaret Dalivalle hanno ancora pubblicato un documento dettagliato che attesti la provenienza e l'autenticità del *Salvator Mundi*, e questo rende difficile sapere chi sia responsabile del materiale che è stato pubblicato su questo argomento dalla National Gallery di Londra, da Christie's, e in alcuni documenti legali divulgati da Sotheby's. È risaputo che tutti e tre hanno avuto accesso a informazioni fornite da Simon,

tra cui un lungo saggio di Dalivalle. I cataloghi e i documenti di Christie's e della National Gallery, tuttavia, non fanno menzione del *Salvator Mundi* di Edward Bass.

Simon e Dalivalle preferiscono, invece, ricostruire il percorso intricato e scintillante del loro *Salvator Mundi* attraverso le corti francese e inglese, seguendo il filo del *Peice of Christ* del Commonwealth Inventory, del «Cristo con un globo in una mano» del Chaffinch Inventory e dell'acquaforte di Wenceslaus Hollar, per corroborare poi questa narrazione con l'uso di ricerche sbagliate su un dipinto diverso, che a quanto pare hanno mancato di controllare.

Alla fine degli anni Settanta Joanne Snow-Smith, un'americana che studiava per un dottorato di ricerca in Storia dell'arte con il grande leonardista Carlo Pedretti come relatore, indagò sulla storia di un *Salvator Mundi* conosciuto come il *Salvator* di de Ganay. Nella tesi che scrisse sull'argomento finì per attribuire il dipinto a Leonardo. Nel 1982, il *Salvator* di de Ganay fu esposto alla Henry Art Gallery, un piccolo spazio collegato alla University of Washington. Su una rivista accademica, e sul catalogo che curò per la mostra, Snow-Smith sostenne che il dipinto era stato commissionato da Luigi XII di Francia nel 1507.⁶ Nel 1514, alla morte della moglie, Anna di Bretagna, Luigi aveva donato il dipinto a un convento di Nantes, la città natale della donna. Là era stato ammirato più di un secolo dopo, quando prima la regina Enrichetta Maria e poi Wenceslaus Hollar erano andati a vederlo. La regina, che conosceva Hollar dal periodo in cui aveva lavorato alla corte inglese, lo incaricò di realizzare un'acquaforte del dipinto, e lui le consegnò tutte le prove di stampa. Interrompiamoci un attimo per osservare come, in questa storia, il «De Ganay» non arriva mai in Inghilterra. «Questa ricerca introduce» scrisse Snow-Smith «la probabilità che Enrichetta Maria, vedova di Carlo I, re martire d'Inghilterra, fosse la committente e destinataria delle prove di stampa dell'acquaforte realizzata da Hollar a partire dal *Salvator Mundi* di Leonardo.»⁷ Luke Syson, curatore della mostra su Leonardo alla National Gallery nel 2011, riprese le scoperte di Snow-Smith nel saggio che scrisse per il catalogo sul *Salvator*: «È noto che la sua [di Hollar] mecenate di lunga data, la regina in esilio Enrichetta Maria, ricevette le prove di stampa».^a

La National Gallery aveva confuso i due *Salvator*, e in seguito anche Christie's aveva commesso lo stesso errore. Avevano preso quello che sembrava un dato di fatto, ma era relativo a un altro dipinto, e lo avevano usato per estrapolarne un ambizioso attestato di provenienza per il loro *Salvator*. Lasciavano intendere che Enrico IV, padre di Enrichetta Maria, avesse dato alla figlia, futura sposa, il *Salvator* di Simon e Parish perché lo

portasse a Londra nel 1625, quando sposò Carlo I. La regina avrebbe conservato il dipinto nelle sue stanze private a Greenwich, ed era per questo che van der Doort lo aveva trascurato. Dopo l'esecuzione del marito era fuggita di nuovo in Francia. Hollar aveva visto il dipinto lì, lo aveva riprodotto in un'acquaforte, e aveva dato alcune copie alla regina. In questa narrazione c'è una sorta di circolo vizioso, utile per l'attribuzione del dipinto. Se il *Salvator* fosse stato commissionato dai reali di Francia, sarebbe stato più probabile che fosse un originale di Leonardo, perché era poco plausibile che i reali accettassero un dipinto di bottega, e Leonardo trascorse gli ultimi anni della sua vita al servizio del re di Francia. Alan Wintermute, specialista dei grandi maestri presso Christie's a New York, portò questa storia al suo apice nel saggio che scrisse per il catalogo d'asta del 2017:⁸

La stampa all'acquaforte del dipinto, realizzata da Hollar – un realista che era fuggito dall'Inghilterra intorno al 1640 – e donata alla regina un anno dopo la decapitazione del marito, doveva avere dunque un profondo significato sentimentale per lei.^b

Qui dobbiamo ricordare che la stampa di Hollar mostra una figura barbata, e dunque incontriamo un piccolo ostacolo. Non esiste prova che il Cristo raffigurato nel dipinto di Simon e Parish avesse la barba; il restauro non ne ha mostrato alcuna traccia. Questo ostacolo viene superato dall'ipotesi che Hollar abbia aggiunto una barba alla sua copia per ottenere un Cristo più convenzionale, oppure che la barba sia stata aggiunta al dipinto di Leonardo da un «restauratore» alla corte inglese.

L'ipotesi di Simon e dei suoi colleghi, tuttavia, secondo cui Hollar o un altro artista possono aver aggiunto la barba, non è plausibile. Altre due versioni del *Salvator Mundi*, il «De Ganay» e lo «Yarborough-Worsley», mostrano una barba molto simile a quella della stampa di Hollar, ben pettinata, con una scriminatura centrale e l'arricciatura compatta. Se Hollar o un restauratore si fossero inventati una barba, questa non sarebbe dovuta sembrare identica a quelle di altre versioni del *Salvator*, che né l'uno né l'altro avrebbero potuto vedere. La conclusione deve essere che lo stampatore abbia copiato un'altra versione del *Salvator Mundi*. Non può trattarsi dello «Yarborough-Worsley», perché questo rimase in Italia fino al 1800.^c Potrebbe trattarsi del «De Ganay», ma potrebbe anche essere un'altra versione andata perduta. Di qualunque versione si tratti, l'acquaforte di Hollar non si inserisce in maniera convincente nella ricostruzione della provenienza del *Salvator* di Simon e Parish.^d

Tanto la barba quanto la regina sono, in realtà, delle false piste. Le

affermazioni di Joanne Snow-Smith sui rapporti tra Hollar ed Enrichetta Maria sono del tutto infondate. Nel suo libro non ci sono indicazioni chiare a proposito del suo lavoro di «ricerca» al riguardo: né una citazione, né una nota a piè di pagina. Se è vero che l'ex regina tornò a rifugiarsi in Francia sulla scia della guerra civile, non esistono prove che Hollar si sia mai recato fin lì, o che vi abbia conosciuto Enrichetta Maria; non c'è niente che lasci intendere, inoltre, che le abbia mai donato le sue prove di stampa. Di conseguenza, il *Salvator Mundi* potrebbe anche non aver avuto alcun significato particolare per Enrichetta Maria.

È vero che i re francesi, da Luigi XII in poi, ebbero grande stima di Leonardo e dei suoi dipinti. Leonardo trascorse in Francia gli ultimi due anni della sua vita in una villa concessagli dal successore di Luigi, Francesco I. Questo, tuttavia, rende piuttosto improbabile che il padre di Enrichetta Maria, Enrico IV, potesse aver rinunciato a un dipinto di Leonardo, e se anche così fosse stato, sicuramente lo avrebbe fatto figurare nell'inventario della dote della figlia. Ma non vi figura, né il quadro compare negli inventari dei suoi beni compilati intorno al 1660. È comunque improbabile che Francesco I abbia mai posseduto il *Salvator Mundi* di Simon e Parish. La prima menzione negli inventari reali francesi di un dipinto di Leonardo di argomento simile risale al 1625-30, quando l'astronomo e antiquario francese Nicolas-Claude Fabri de Peiresc cita «*un petit Jésus de Leonard del Vins*» che sarebbe uno dei «dipinti più rari di Fontainebleau». Un frate francese, Pierre Dan, nel suo libro su Fontainebleau del 1642 parla invece di «un mezzo busto di Cristo». ⁹ Nel 1683 il dipinto viene inserito in un inventario dei dipinti di Luigi XIV conservati nel palazzo del Louvre. ¹⁰ Nel 1731 un *Salvator Mundi* viene collocato di nuovo a Fontainebleau, stavolta da un abate, ma si tratta di «Un Cristo giovinetto, una mezza figura, con un globo in mano». Vengono indicate anche le misure: 48 × 35,5 cm. Non solo, dunque, è un dipinto notevolmente più piccolo di quello di Simon e Parish, ma corrisponde anche per dimensioni e soggetto a una versione del *Salvator Mundi*, dove un Cristo adolescente tiene in mano un globo terrestre, attribuita a Marco d'Oggiono e inclusa nella collezione del Musée des Beaux Arts di Nancy. ¹¹

Il fatto che Hollar abbia scritto «*Secundum Originale*» sulla sua acquaforte autorizza a pensare che avesse visto il dipinto da molto vicino all'epoca in cui realizzò la sua versione. Potrebbe dunque aver copiato un dipinto che aveva visto ad Anversa. Nello stesso periodo copiò anche i dipinti di almeno una collezione olandese, aggiungendo la scritta «*Ex Collectione Veerle*», allo stesso modo in cui aveva contrassegnato le copie della collezione di Arundel come «*Ex Collectione Arundeliana*». Perché Hollar non abbia detto a chi apparteneva quel *Salvator* è un mistero. Una possibile soluzione è che non

volesse attirare l'attenzione sul sinistro dettaglio che il dipinto aveva fatto parte della collezione di un re morto. Un'altra è che semplicemente il dipinto fosse sul mercato ad Anversa. Hollar era in grado di riconoscere un dipinto che potesse incontrare i gusti degli acquirenti durante la Controriforma in Europa, quando ne vedeva uno. Non aveva bisogno di sapere a chi era appartenuto.

Resta da menzionare un ulteriore elemento di prova visivo. In un mondo lontano di inventari di opere d'arte scorretti, inaffidabili, poco accurati e incompleti, esiste la prova inconfutabile che una volta un dipinto sia appartenuto a Carlo I. Quasi tutti i dipinti della sua collezione erano marchiati a fuoco sul retro. Il marchio si presenta come un rozzo simbolo, una «C» e una «R» su entrambi i lati del contorno di una corona. Dietro al *Salvator Mundi* di Simon e Parish questo marchio non c'è.

Esiste, però, una versione del *Salvator Mundi* attribuita a Leonardo fino alla metà del XIX secolo, e che mostra questo simbolo sul retro: quella che si trova in un museo di Mosca.

- a. Luke Syson mi ha poi detto di aver sbagliato a includere questo dato nella voce del catalogo.
- b. C'è un altro indizio che porta alla Francia. Durante l'esame tecnico del *Salvator Mundi* il restauratore scoprì che lo sfondo nero originale era stato un tempo verniciato di verde, un colore di fondo molto popolare nella Francia del XVI secolo ma non in altri paesi d'Europa.
- c. Esiste un inventario, compilato alla fine del XVIII secolo, dove Lord Worsley scrive di aver acquistato il suo *Salvator* a Venezia, e che il dipinto in precedenza faceva parte della collezione della famiglia dei Loredan, dogi di Venezia, e prima era appartenuto alla nobile famiglia friulana dei Colloredo, e prima ancora, fino al 1750 circa, si trovava a Milano. Il dettaglio con cui ricostruiva la provenienza del dipinto mostra quanto fosse importante la sua storia precedente alla luce della sua attribuzione; Worsley, inoltre, era palesemente convinto di avere acquistato un Leonardo originale. Il dipinto fu venduto all'asta nel 1929, a Londra, a un acquirente noto come «Jacobsen», e messo di nuovo all'asta a Parigi nel 1962, dove fu venduto per 30.000 franchi, ma nessuno sa a chi, per poi sparire nel nulla.
- d. A parte la barba, sussistono altre differenze tra il dipinto di Simon e la stampa di Hollar: il volto del Cristo nell'acquaforte di Hollar è più tozzo, i riflessi sul globo assumono altre forme e gli occhi guardano leggermente di sbieco.

XI LA RESURREZIONE

I dipinti dei grandi maestri esposti nelle gallerie d'arte sono per la maggior parte molto più danneggiati di quanto non sembri. Questi danni possono essere causati dai maltrattamenti fisici subiti, dal naturale decadimento dei materiali, o da restauri incompetenti o troppo creativi. Spesso si aprono delle crepe nelle tavole di legno su cui è dipinta l'immagine, la pittura sbiadisce e si stacca da paesaggi e panneggi, da guance troppo rosee viene grattato via il colore, la tinta dello sfondo viene alterata.

Nei secoli scorsi i restauratori erano spesso artisti o artigiani, che a volte commerciavano in opere d'arte. Le tecniche erano elementari, la supervisione inesistente e i risultati variavano in misura notevole. In passato, diverse opere di Leonardo hanno subito gravi danni. Il *San Giovanni Battista* a un certo punto è stato tagliato nella parte bassa, e adesso ne manca circa un sesto, mentre al *San Girolamo* conservato nella Pinacoteca Vaticana fu tagliata la testa, che poi fu ricongiunta al dipinto dopo essere rimasta per qualche tempo altrove. Alla *Dama con l'ermellino* fu ridipinto lo sfondo. La *Madonna del cardellino* di Raffaello finì in diciassette pezzi quando nel 1547 crollò la casa del suo proprietario, e fu rimessa insieme a forza di chiodi. È noto come la *Madonna tra i santi Antonio abate e Giorgio* di Pisanello, esposta alla National Gallery di Londra, fu ridipinta quasi per intero nell'Ottocento dal restauratore italiano Giuseppe Molteni.

Il restauro di un dipinto si articola in due fasi. La prima è la pulitura, che rimuove lo sporco, le aggiunte successive (note come ridipinture, e realizzate da restauratori, altri artisti o dilettanti) e tutti gli strati di vernice. La seconda fase è il restauro vero e proprio, quando cioè si ricostruiscono le parti perdute a partire da quello che resta. I dipinti dei grandi maestri sono stati in genere pesantemente restaurati, spesso più di una volta, e più ci allontaniamo dal Rinascimento, più le opere si danneggiano e hanno bisogno di essere riparate. Per un restauratore è assolutamente normale ricostruire strisce e chiazze di colore mancanti sulla pelle di un braccio, su un panneggio, o addirittura sulla guancia di un soggetto, dipingendo in maniera impercettibile allo stesso modo dell'artista originario. I restauratori, tuttavia, usano un vocabolario molto particolare per presentare i loro interventi e proteggere il pubblico da ciò che

è meglio non sappia: le «lacune» vengono «colmate», mentre le aree danneggiate vengono «consolidate» e l'intera immagine «integrata».

Il restauro è uno degli ambiti più controversi e aspramente dibattuti della storia dell'arte. Non esiste un insieme chiaro di regole su cui la comunità globale dei restauratori concordi, e non ci sono linee guida né limiti che stabiliscano fino a dove ci si possa spingere per riparare un'opera d'arte. A partire dalla *cleaning controversy*, la polemica sulla pulitura dei dipinti della National Gallery negli anni Cinquanta e Sessanta, gli storici dell'arte si sono a lungo scontrati per decidere se i restauri che rimuovevano gli strati di vernice dai vecchi dipinti e dagli affreschi eliminassero anche, almeno in parte, le ultime velature applicate dal maestro, visto che alcuni artisti del Rinascimento aggiungevano pigmenti alla vernice per aggiungere gli ultimi tocchi ai loro dipinti, o completavano i loro affreschi «al secco» con la pittura a olio. La discussione era così appassionata che nel 2011 due storici dell'arte diedero le dimissioni dal comitato di supervisione del restauro della *Sant'Anna* di Leonardo. Durante il recente restauro del *Cenacolo*, non è stato fatto alcun tentativo di riparare i danni causati dal tempo, dagli elementi, dalle guerre e, soprattutto, dai precedenti restauri. Invece, tutte le ridipinture effettuate nei precedenti restauri sono state rimosse e, nei punti in cui al di sotto non c'era niente, sono stati usati dei toni neutri. Nel recente restauro della Cappella Sistina, la sporcizia accumulata e tutti gli strati di vernice sono stati rimossi, con una decisione altamente controversa, arrivando fino alla superficie dell'affresco, mentre i curatori del Louvre insistono nel non rimuovere la vernice ormai scurita dalla *Monna Lisa*, anche se renderebbe più vivaci i colori del dipinto.

Ogni restauratore sogna di lavorare su un capolavoro di uno dei grandi artisti del Rinascimento, e Leonardo è senz'altro tra i primi tre nomi della lista, insieme a Raffaello e a Michelangelo. Rappresenta il punto più alto che il mestiere e la carriera di un restauratore possano raggiungere, tanto più se l'opera è in cattive condizioni e richiede un intervento importante. Su questo si costruiscono reputazioni, come nel campo della medicina quando un chirurgo sperimenta una nuova tecnica e interviene per salvare la vita e restituire la salute a un paziente che solo cinque anni prima sarebbe morto. La stessa dinamica si applica ai restauratori che lavorano sui dipinti antichi, anche se eventuali nuove tecniche invasive si prestano a essere messe in discussione.

Il *Salvator Mundi* era un candidato eccezionale per un restauro. Nessuna opera d'arte di attribuzione tanto incerta, e tuttavia potenzialmente così significativa, era mai stata scoperta in condizioni tanto spaventose da un privato. Il *Salvator Mundi*, e su questo c'è ampio consenso tra i restauratori,

era notevolmente più danneggiato di altri dipinti di artisti di livello paragonabile a quello di Leonardo. La percentuale complessiva delle aree perdute era maggiore, così come le dimensioni delle singole lacune, e le aree interessate erano più importanti, per la composizione dell'opera, di quelle di ogni altro dipinto paragonabile per rilevanza restaurato nell'ultimo secolo.

Meno di due settimane dopo aver ricevuto il *Salvator Mundi* dalla St Charles Gallery di New Orleans, Robert Simon fece un breve tragitto in taxi dalla sua galleria nell'Upper East Side fino all'appartamento di Mario e Dianne Modestini a Park Avenue. La coppia di italoamericani, reputati tra i migliori restauratori di opere di grandi maestri a New York, nell'indirizzario di Simon aveva una collocazione indefinita tra i contatti di lavoro, i conoscenti e gli amici. Erano volti familiari nel mondo dei cultori di arte antica dei quartieri residenziali di Manhattan, presenti alle inaugurazioni delle mostre, alle conferenze e nei salotti esclusivi. Simon sapeva che Mario Modestini, un uomo anziano e fragile che ormai usciva di rado dal suo appartamento, avrebbe molto apprezzato un visitatore interessante con un dipinto che lo fosse ancora di più. «Un giorno gli proposi di andare a bere qualcosa, proprio nel periodo in cui avevo acquistato il dipinto» ricorda Simon. «Gliene accennai e poi gli chiesi: “Le andrebbe di vederlo?”. Lui non poteva proprio uscire, e allora suggerii: “Glielo porto, così potrà dargli un'occhiata. È un dipinto *molto* interessante”.»

Entrare nell'appartamento dei Modestini è già di per sé un viaggio all'indietro nel tempo. Le stanze sono costellate di mobili antichi intarsiati, in noce, ciliegio e faggio, che irradiano il calore di secoli di lucidature. Poi, ovviamente, ci sono le opere d'arte, intense, splendide, e tutte perfettamente restaurate. Dipinti di medie e piccole dimensioni, tutti dei grandi maestri, rivestono le pareti dai toni neutri giallo-beige, non così vicini tra loro da risultare un guazzabuglio, né così lontani da suggerire un esiguo numero di opere: vedute di Venezia e di altre città italiane, scene classiche e, ogni tanto, un ritratto. Su consolle e tavolini sono poggiate statuette di divinità classiche in bronzo, oltre a orologi antichi dorati e incastonati nel marmo, e così, mentre si raggiunge un divano o una poltrona, si resta quasi umiliati da tanta bellezza, raffinatezza e ricchezza.

Quando Simon arrivò con il suo dipinto, Dianne tirò fuori un cavalletto e ci poggiò sopra il *Salvator Mundi*. Per un po' rimasero tutti e tre a fissarlo, in un silenzio interrotto, di quando in quando, solo da enigmatici mormorii di Mario. Mario Modestini era un uomo elegante e magro che trasudava una grande, contagiosa sicurezza a proposito dell'arte, al tempo stesso autorevole e informale. Dopo la seconda guerra mondiale aveva svolto un ruolo

importante nello sviluppo delle collezioni di pittura rinascimentale dei musei americani, nella doppia veste di restauratore e gallerista.

Nato a Roma nel 1907, Mario vi aveva lavorato come restauratore prima di essere invitato a trasferirsi in America, nel 1949, come sovrintendente della Collezione Kress, che all'epoca era la più grande raccolta, in mano a un unico proprietario, di opere di grandi maestri e di pittori rinascimentali negli Stati Uniti. Comprende in tutto tremila opere, raccolte da Samuel H. Kress – il magnate dell'omonima catena di *five-and-dime*, empori a basso prezzo tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo – e poi donate via via a musei sparsi per tutto il paese. C'erano così tanti grandi dipinti, in condizioni tutt'altro che perfette, che Mario e Dianne avevano impiegato cinquant'anni a restaurare tutta la collezione.

Mario godeva di una grande considerazione, per la qualità non solo dei suoi restauri ma anche delle sue attribuzioni. Al pari di molte delle figure più apprezzate nel mondo dell'arte, spesso si proponeva pure come consulente e di quando in quando come mercante d'arte. Nel 1967 fu determinante nella prima acquisizione di un dipinto di Leonardo da parte di un museo americano, quando aiutò Paul Mellon a comprare la *Ginevra de' Benci* per la National Gallery of Art di Washington.

Dianne e Mario esaminarono il dipinto che avevano davanti. Non somigliava più alla fotografia scattata agli inizi del Novecento per la collezione Cook; a un certo punto, nei cent'anni che erano intercorsi, era stato evidentemente restaurato. Il volto di Cristo aveva una sfumatura rossastra. C'era un rozzo profilo intorno ai suoi occhi stanchi e vuoti. L'ombra sotto al mento sembrava una macchia di caffè. Il petto e la fronte erano striati da depositi bianchi e friabili. Un bagliore misterioso emanava comunque dalla mano benedicente, splendidamente ritratta di scorcio, che sembrava proiettarsi in avanti attraverso la cornice, come la mano di un uomo immerso in un lago buio che cerca aiuto, con un ultimo gesto di speranza. Mario era un esperto del Leonardo degli inizi, ed era stato uno dei primi a sostenere che avesse dipinto alcune parti del *Battesimo di Cristo* del Verrocchio. Adesso, dopo avere esaminato per un po' il *Salvator Mundi*, annunciò: «È opera di un pittore davvero grande, probabilmente della generazione successiva a Leonardo».¹

A quel tempo nessuno nella stanza, meno di tutti Robert Simon, pensava di avere davanti agli occhi un'opera di Leonardo. Simon chiese ai Modestini se accettassero l'incarico di restaurare il dipinto. La prima reazione di Dianne fu di proporre uno dei suoi ex allievi, ma Simon rispose: «Credo che per questo lavoro ci sia bisogno di una persona matura».² Mario era in pensione da

diversi anni, così Dianne accettò l'incarico.

«Ci rendevamo conto che bisognava rimetterlo in sesto,» mi dice Alex Parish «ma solo quanto bastava per poterlo mostrare ad alcuni di quegli esperti, e a certa gente dei musei. Quelli sono davvero un disastro, quando si tratta di questioni pratiche, come valutare un dipinto. Chi è del mestiere guarderà cinquemila dipinti l'anno, se teniamo conto di tutte le aste e di tutte le opere che si trova davanti. Un curatore associato, invece, avrà guardato più e più volte sempre le stesse duecento immagini della sua collezione, però non va oltre. Mi farò linciare, ma è la verità. Non hanno abbastanza esperienza per lavorare sul campo, per così dire, e valutare i dipinti così su due piedi, man mano che arrivano. Una volta acquisiti, con una bella targhetta, va tutto bene, ma in tutti gli altri casi... “Questo di chi è? Hum, non lo so.”»

Anche se non aveva la fama di suo marito, Dianne Modestini era una restauratrice molto apprezzata. Negli anni Settanta aveva lavorato nel dipartimento di conservazione del Metropolitan Museum of Art, e negli anni Novanta era entrata a far parte del Conservation Center annesso all'Institute of Fine Arts della New York University, dove lavora e insegna ancora oggi. Nell'arco di molti anni ha formato più di sessanta restauratori che adesso lavorano nei musei e negli istituti di tutto il mondo. Ha restaurato diverse opere di pittori milanesi e seguaci di Leonardo, compresi Bernardino Zenale e Bernardino Luini. Quando Simon le mostrò il dipinto, aveva appena finito di restaurare una delle opere più complesse di Cesare da Sesto, la pala d'altare della *Madonna col Bambino, san Giovanni Battista e san Giorgio*, che si trova a San Francisco.

Dianne si mise immediatamente al lavoro sul *Salvator*, cominciando a ripulire il dipinto di fronte a Simon, con il tradizionale cotone idrofilo immerso in un solvente di acetone e acquaragia. Il dipinto era coperto da un recente strato di vernice «spessa e gelatinosa»,³ che cominciò subito a staccarsi. Quando Simon se ne fu andato, Dianne continuò il suo lavoro. Dopo un po', divennero visibili alcune crepe nel pannello. Erano state riempite con dello stucco bianco, e lei notò con sorpresa che «sembrava relativamente moderno» e «si ammorbidiva con facilità». ⁴ Lo raschiò via con un piccolo bisturi.

Due giorni dopo, Simon tornò per vedere il dipinto pulito, o «spoglio», cioè dopo la rimozione degli strati di vernice e delle successive ridipinture. Ora, per la prima volta, poteva vedere davvero in che condizioni pietose si trovava il dipinto. I capelli in cima alla testa di Cristo erano completamente consumati, creando intorno al suo viso un'aureola di distruzione. Il viso, poi, era stato «completamente ridipinto», e quello che si vedeva adesso aveva una qualità spettrale, che indicava che era stato abraso, e dunque alcuni strati di

pittura erano andati perduti. Sotto lo sfondo torbido si intravedevano strane chiazze verdi. Leonardo non aveva mai dipinto uno sfondo verde, e già questo era sufficiente a indicare che lo sfondo era stato ridipinto almeno due volte. Il globo trasparente nella mano del Cristo era pressoché invisibile.

Quanto alla tavola, una fenditura enorme correva lungo la parte centrale dell'immagine; il grosso nodo adesso era visibile attraverso l'incrocio della veste. Peggio ancora, la parte anteriore del dipinto era stata tagliata, o meglio piallata, a un certo punto della sua storia, in un goffo tentativo di livellarne la superficie irregolare. Adesso era possibile vedere la grana grezza e scura del legno di noce, come un osso che spuntasse sotto alla pelle raschiata in profondità.

Nel complesso, forse il 60 per cento del dipinto aveva perduto lo strato superiore della pittura di Leonardo, che era sopravvissuto in misura del 20 per cento; il dipinto come lo aveva inteso e rifinito Leonardo era ridotto a questo. Un altro 20 per cento era andato completamente perduto.⁵

Le aree più danneggiate erano anche quelle più importanti. Il *Salvator Mundi* è un ritratto, di cui il volto e in particolare gli occhi sono componenti essenziali; proprio il volto e gli occhi, però, erano le aree più danneggiate del dipinto. «Era uno spettacolo sconvolgente» dice Dianne Modestini. Le condizioni del *Salvator* ponevano un nuovo problema in merito all'attribuzione: se un tempo il dipinto era stato un Leonardo, poteva esserlo considerato ancora?

Malgrado questi acciacchi, nel dipinto si intravedeva comunque il genio. Simon rimase colpito dalla qualità della mano benedicente, soprattutto dal modo in cui la luce ci cadeva sopra. Mostrava finezza, grazia e mistero. Una volta rimosse le ridipinture, fu inoltre evidente che la mano aveva due pollici. Il secondo era in posizione più verticale rispetto a quello già esistente, ed era stato cancellato con la pittura quando Leonardo aveva deciso per un pollice piegato. Questi «pentimenti», come vengono chiamati i segni che mostrano il punto in cui un artista ha deciso di cambiare qualcosa, sono stati a lungo considerati la prova che l'irrequieto pennello di Leonardo fosse stato al lavoro sul dipinto.

Da qualche parte, nei meandri della sua mente, Simon intravide la possibilità di avere tra le mani il leggendario originale perduto di Leonardo, ma «non in maniera consapevole», dice. Per una dimenticanza, che in seguito avrebbe rimpianto, non fece fotografie ad alta risoluzione in questa fase iniziale del restauro, tranne una diapositiva di grande formato del dipinto una volta ripulito, il minimo che un potenziale acquirente si sarebbe aspettato di vedere. «Se avessimo saputo fin dall'inizio che si trattava di un Leonardo, ovviamente avremmo prodotto una documentazione fotografica e tecnica

assai più cospicua» dice Dianne Modestini. «Se avessi saputo che era un dipinto di Leonardo, avrei riunito un comitato di esperti, e invece eravamo solo io e Robert.»

Prima di iniziare qualunque lavoro di restauro, il *Salvator* doveva essere rimesso insieme come si doveva. Simon pensò di spedirlo in Italia, dove si trovavano i migliori esperti di tavole in legno del Rinascimento. Come disse, tuttavia: «Avevo il timore che in qualche modo, se avessimo spedito il dipinto in Italia e avessero pensato che potesse essere davvero un Leonardo, anche con tutti i documenti di importazione temporanea in regola non lo avrebbero più fatto uscire». Dunque, nell'autunno del 2005, un'ex alunna di Modestini, Monica Griesbach, rimosse lentamente con il cesello le assicelle di legno dell'intelaiatura che era stata fissata alla parte posteriore del dipinto, compreso un pezzo di legno che era stato incollato. L'intelaiatura forniva un altro indizio per ricostruire la storia del quadro. Come un mobile, un edificio o un dipinto, le intelaiature possono essere datate in modo approssimativo secondo lo stile: questa era inglese, del XIX secolo. Privo dell'intelaiatura, il *Salvator Mundi* si divise in cinque pezzi. Griesbach allineò con cura i frammenti, utilizzando una complicata maschera di montaggio, e creò un canale lungo la fessura principale, dove inserì minuscoli cunei di legno stagionato. Quando tutto fu ben allineato, applicò un adesivo e bloccò in posizione la tavola fino alla completa asciugatura. Alla fine, aggiunse un nuovo supporto flessibile in plastica per consentire al legno una certa libertà di movimento.

Nella primavera del 2006 il *Salvator*, senza la sua vecchia intelaiatura, fu restituito a Dianne Modestini perché potesse iniziare la fase principale del restauro. A questo punto era diventata vedova, perché Mario se n'era andato a gennaio, a novantotto anni. Dianne ne uscì con il cuore spezzato. Aveva conosciuto Mario nel 1982, quando lei aveva appena trentasei anni contro i suoi settantacinque, ma si erano sposati ed erano diventati una squadra di professionisti del restauro. Mario era stato per lei «amante, compagno, figura paterna e mentore» e, come racconta, erano diventati «quasi la stessa persona». Tra i loro clienti più importanti c'erano la Collezione Frick e un campione rappresentativo di musei americani, così come alcuni altri in Europa. «Il mio dolore era profondo e incessante. Per mesi, non riuscii a fare altro che piangere. Seguivo una dieta di vino bianco, tranquillanti e sonniferi» scrisse Dianne in un suo libro di memorie. Il *Salvator*, però, le offrì un motivo di speranza. «A quel punto avevo già capito che il dipinto poteva essere il Leonardo perduto.»⁶

Quello del restauratore è un lavoro lento e meditativo. Il restauratore trascorre ore intere in un mondo a parte, a scrutare da dietro una lente di

ingrandimento, immerso nei più minuscoli dettagli di un dipinto, dove le più piccole pennellate sembrano applicate con una scopa gigantesca e la superficie del dipinto si trasforma in un paesaggio aspro e ondulato. Nel suo studio pieno di luce al Conservation Center dell'Institute of Fine Arts, Dianne Modestini lavorò al dipinto con «i pennelli più sottili che [avesse] mai usato». Per la pittura adoperò una base che Mario aveva sviluppato negli anni Cinquanta e che lei mescolò con pigmenti per creare velature traslucide e ultrasottili, in pratica una miscela molto diluita di pigmenti. A volte usava gli acquerelli, e altre volte applicazioni di una pittura opaca, una specie di velatura «per ottenere lo sfumato». ⁷ Immerso in questa bolla, il restauro del *Salvator Mundi* arrivò a svolgere un ruolo emotivo e simbolico nella vita di Dianne. Lavorò al dipinto un giorno dopo l'altro, a volte per otto ore consecutive, «come in trance». ⁸ Per lei, quel lavoro diventò un modo per onorare la memoria del defunto marito e lenire il proprio dolore. In un saggio che scrisse come capitolo conclusivo di *Masterpieces*, le memorie del marito pubblicate dopo la sua morte, dice:

Nella mia mente, portavo avanti una conversazione con Mario, dove entrava in gioco tutto ciò che mi aveva insegnato, e quando commettevo un errore, lo sentivo che diceva «Il naso è storto» oppure «Sembra uno con il mal di denti» ... Tornavo a casa esausta, e Mario restava con me fino a quando non mi addormentavo. L'avevo evocato, e so che non sarei riuscita a portare a termine il restauro senza il suo aiuto. Il potere mistico dell'idea di Leonardo rendeva più intensa questa sensazione. ⁹

Alla fine del 2007, dopo più di un anno che lavorava al dipinto, Modestini si dedicò alle labbra del Cristo, che erano sbiadite e attraversate da un reticolo di crepe. Una fessura scura scendeva dal naso attraverso il centro della bocca, la cui parte destra appariva contusa e gonfia. Era difficile capire come fosse stato dipinto in origine. Dianne consultò un libro di fotografie scientifiche della *Gioconda*, pubblicato dal Louvre, che conteneva immagini molto ingrandite e ad alta risoluzione di alcuni dettagli del dipinto. Nel 2011 disse al critico d'arte e saggista Milton Esterow:

Cercando di rimediare ad alcuni danni al dipinto, avevo esaminato quelle immagini per settimane, tenendole vicino al *Salvator Mundi*, provando a capire come potevo riparare i piccoli danni alla bocca del Cristo. All'improvviso mi resi conto, confrontando le bocche, che il *Salvator Mundi* era davvero di Leonardo, perché nessuno a parte lui dipingeva a quel modo. La velatura finale, pigmento mescolato a un legante oleoso,

nella zona intorno alla bocca era come fumo. Era così diluita che non si distinguevano le pennellate. Era come se l'avessero posata soffiando, o con l'alito.¹⁰

C'è una linea confusa tra l'osservazione delle somiglianze della bocca del *Salvator Mundi* con quella della *Monna Lisa* e l'uso effettivo della bocca di quest'ultima come modello per restaurare la bocca del *Salvator Mundi*. In una cronaca del restauro che scrisse per una pubblicazione accademica, Modestini afferma di «aver scelto un approccio imitativo, o mimetico» benché «usato con grande cura, per non interferire con l'originale né imporvi alcunché».¹¹

Una sera, dopo che ebbe finito di lavorare sulla bocca per quel giorno, Dianne coprì il dipinto come al solito, ma stavolta, racconta, con un certo tremore. Si sedette al computer e mandò un'email a Robert Simon, per dirgli che era convinta di stare lavorando su un Leonardo.

Nel frattempo, anche le fotografie tecniche sembravano rivelare la mano di Leonardo. Nica Gutman Rieppi, assistente di Modestini, rimosse dal dipinto otto microscopici campioni di pittura e li spedì al dipartimento di conservazione del Philadelphia Museum of Art perché fossero fotografati con apparecchi ad alta risoluzione ed esaminati, in questa forma, da Beth Price e da Ken Sutherland. Le immagini rivelarono che il *Salvator* era stato dipinto applicando molti strati sottili, almeno cinque sul volto e otto in altre aree. Le immagini ottenute con la riflettografia infrarossa mostrarono inoltre che Leonardo aveva premuto il palmo della mano sulla fronte di Cristo, per ammorbidire ulteriormente la transizione dal chiaro allo scuro: un altro segno rivelatore, secondo alcuni, della presenza dell'artista. Rieppi presentò una bozza di relazione,¹² che Robert Simon non ha mai divulgato. Nessuna fotografia tecnica, in realtà, fu resa pubblica prima del 2012, e anche allora solo qualcuna e a bassa risoluzione, anche se nel 2006 era stata scattata una fotografia del dipinto appena ripulito per mostrarla a un gruppo di storici dell'arte. Modestini dice che «lavorava al *Salvator* da sola, come se fosse un qualsiasi malconcio dipinto italiano del Cinquecento».

Normalmente, le fotografie tecniche delle opere d'arte vengono fatte prima dell'inizio del restauro, ma nel gennaio 2008, con i lavori già in corso, Simon portò il dipinto al dipartimento di conservazione del Metropolitan Museum of Art perché fosse fotografato con le macchine a infrarossi. Le immagini risultanti rivelarono ulteriori *pentimenti* dell'artista mentre dipingeva. Anche il ricamo sulla veste del Cristo era stato spostato. Il secondo pollice era più visibile che mai. Intorno alla mano con il globo c'erano segni che mostravano come l'artista ne avesse aggiustato la posizione. Simon e Modestini accolsero

queste scoperte con sempre maggiore euforia, anche se non erano d'accordo su cosa, esattamente, Leonardo avesse modificato. «Ha spostato tutta la mano, non solo il pollice. Forse in una fase relativamente iniziale» dice Modestini. «Il primo pollice che ha dipinto non ha tutti gli strati. Non è stato completato, e poi Leonardo l'ha coperto con il colore dello sfondo.»

Tra i primi a recarsi in visita allo studio di restauro di Modestini vi fu Carmen Bambach, curatrice dei disegni e delle stampe del Metropolitan Museum of Art ed esperta mondiale dei disegni di Leonardo. Quando arrivò, Robert Simon era presente. Dopo una lunga pausa, Bambach chiese a lui e a Dianne: «Secondo voi, di chi è?». Simon sapeva che sarebbe stato imprudente, come mercante d'arte, essere il primo ad attribuire il dipinto. Dianne, però, non riuscì a resistere. «Sono solo una restauratrice, dunque non ho nessuna reputazione storica da difendere, così dissi: “Per me è di Leonardo”.» Secondo quanto racconta Dianne, Bambach rispose: «Be', di sicuro non è di Boltraffio» citando il migliore tra i protetti di Leonardo.

Mentre continuava a lavorare, Modestini trovò altre prove della mano del maestro: «I suoi aiutanti dipingono tutti i capelli allo stesso modo, solo con righe molto sottili. È un lavoro ben fatto, ma è diverso da quello di Leonardo». Inoltre i difetti all'interno del globo di cristallo sono resi con rapidi tocchi di lumeggiatura bianca e ombra nera: «Solo Leonardo, con il suo interesse per le scienze naturali, avrebbe lavorato con una precisione così maniacale».

Eppure, le caratteristiche che Modestini e Simon evidenziarono, e interpretarono come prove dell'intervento di Leonardo, si riscontrano allo stesso modo nei dipinti dei suoi aiutanti. Anche questi, a volte, hanno dei *pentimenti*. Anche su questi, a volte, la pittura è sgorbiata dalla mano dell'artista, anche se si tratta di impronte digitali, piuttosto che del palmo. Pure in questi dipinti, anche se non spesso ma solo ogni tanto, l'anatomia della mano sotto la pelle può essere resa con grande sottigliezza, e le ciocche di capelli e i ricci possono essere distinti gli uni dagli altri. Anche questi dipinti sono eseguiti applicando parecchi strati sottili di pittura a olio. Larry Keith, responsabile della conservazione alla National Gallery di Londra, mi ha detto: «All'interno del gruppo più “impegnato” dei *Leonardeschi*, direi che l'approccio generale all'accumulo di strati di pittura per creare gli effetti desiderati sarebbe essenzialmente lo stesso delle opere di Leonardo».

Un altro problema si pone se si esaminano con cura le immagini del *Salvator Mundi* ottenute con la riflettografia infrarossa. In una perizia del dipinto eseguita da Sotheby's nel 2015 e pubblicata online nei documenti legali, si avanza l'ipotesi che il Cristo, in origine, non dovesse avere una mano benedicente:

Nella fotografia digitale composita realizzata agli infrarossi, e in modo ancora più chiaro nel riflettogramma, si nota una differenza nella preparazione. Una linea diagonale che va dall'angolo in basso a sinistra verso quello in alto a destra e passa per le falangi intermedie del mignolo e dell'anulare e subito sotto al pollice separa un'area più scura, al di sopra, da un'area più chiara, al di sotto. Questa linea corrisponde all'incirca alla posizione corretta del contorno della spalla destra del Cristo e suggerisce che il motivo della mano benedicente sollevata potrebbe non aver fatto parte della prima versione della composizione.¹³

Di questo «pentimento» relativo alla spalla non si è più parlato, almeno a quanto mi risulti. Secondo Dianne era una prima e provvisoria interpretazione di una linea rivelata dalla fotografia a infrarossi, che poi fu «respinta». Se però il dipinto originario potrebbe non avere incluso la mano benedicente, allora forse potrebbe non avere incluso nemmeno l'altra mano e il globo. Questo significa che avrebbe potuto essere molto simile al Cristo dipinto da Salai nel 1511. E questo, a sua volta, significa che potrebbe essere stato costruito, se non addirittura rabberciato, usando disegni separati di Leonardo, con la stessa procedura che a volte gli aiutanti seguivano per i propri dipinti di bottega.

Dianne Modestini completò la prima fase del restauro nei primi mesi del 2008. Aveva lasciato le parti ricostruite e «colmate» meno definite della pittura superstite, in modo tale che le aree oggetto di un restauro più intenso, soprattutto i capelli sulla cima della testa del Cristo, fossero subito evidenti a uno sguardo esperto. Per il momento lasciò intatto lo sfondo, che era stato aggiunto in una fase successiva. Rivelò il «pentimento» del pollice, lasciando dunque le due dita chiaramente visibili. Agli occhi esperti di alcuni storici dell'arte potrebbe venire il dubbio che avesse reso un po' più evidente il contorno del nuovo pollice, ma lei nega.

Il dipinto adesso era pronto per essere mostrato a un gruppo di storici dell'arte, curatori di musei e restauratori, che comprendeva i leonardisti. Dopo gli anni di fatica e amore che aveva dedicato al *Salvator Mundi*, Modestini era assolutamente convinta dell'attribuzione del dipinto: «A me sembra ovvio. Non capisco perché qualcuno possa dubitarne. Poiché, se non altro, anche senza parlare di tecnica, il dipinto ha una forza trascendente».

All'epoca del restauro, Dianne Modestini e anche Robert Simon insistevano che tutti gli strati originali di pittura sul viso del *Salvator* erano intatti. «C'è dell'abrasione, per raschiatura o per l'uso di solventi, in certi passaggi, soprattutto sugli occhi ... Gran parte del viso, tuttavia, mantiene

tutti gli strati che lo modellano» mi ha spiegato Modestini nel 2018. «Le parti che non sono danneggiate sono intatte, in altre parole hanno ancora tutti i loro strati.» «Questo volto è miracoloso» mi ha detto Robert Simon nello stesso periodo. «Ha perso alcuni strati di pittura, ma è una lacuna molto contenuta.» Entrambi, inoltre, ribadivano che la fotografia del 2006 del dipinto ripulito, o «spoglio», non conteneva più alcuna ridipintura successiva, oltre allo sfondo.

Nel 2019, Modestini ha ormai rivisto la sua posizione. Mi ha detto che, dopo avere esaminato una nuova scansione ad alta risoluzione della stessa diapositiva del dipinto ripulito, ora poteva «vedere che alcune parti del dipinto, che erano rimaste dopo averlo ripulito, erano state a loro volta ridipinte in restauri successivi, nel XVIII o XIX secolo. Ci sono restauri che interessano le grandi lacune sulla fronte, sul lato in ombra del naso e sui capelli sul lato danneggiato del volto». Adesso, inoltre, crede che «né l'intreccio della stola al centro, né il gioiello facciano parte del dipinto originario».

È un peccato, per la causa di Simon e Modestini, che il volto sia così inattendibile. Anche attraverso il velo della distruzione, appare intensamente carismatico, colpisce per la sua individualità, è di un'originalità che sorprende, e persino stranamente moderno. È difficile immaginare uno degli aiutanti di Leonardo che, per una copia, arriva a concepire una fisionomia così inedita. Ma di impressioni del genere, purtroppo, non ci si può fidare; possono essere il prodotto di più integrazioni successive.

Le origini di queste ridipinture si trovano sulla faccia nascosta della luna della storia dell'arte, nelle botteghe dei vicoli dove il restauro si confonde con la falsificazione. Di questo mondo si sa ben poco, perché i falsari non firmano né datano mai le loro opere e i restauratori, almeno fino a tempi recenti, raramente documentavano i loro interventi su pezzi posseduti da privati. Questi sono i protagonisti più invisibili della storia dell'arte, ma i loro pennelli hanno toccato gran parte dei dipinti dei grandi maestri che possiamo ammirare oggi, trasformandoli spesso in modi impossibili da rilevare.

La prima banca dati in assoluto dei restauratori britannici è attualmente in via di compilazione presso la National Portrait Gallery di Londra, e punta i suoi riflettori su un mondo sconosciuto. Se il *Salvator Mundi* fu restaurato nell'Inghilterra del XIX secolo, il responsabile potrebbe essere stato Charles George Danielli (1816-66), che sosteneva di avere dieci anni di esperienza come artista e di essere in grado di restaurare dipinti seguendo il «metodo italiano». Un'altra possibilità è Ramsay Richard Reinagle (1775-1862), che lavorò al restauro del cartone della *Sant'Anna* di Leonardo, ora alla National Gallery. C'era anche Joseph Henry Carter (1862-1937), sedicente «assistente personale ed esperto restauratore» di Sir John Charles Robinson, che come

vedremo è collegato al *Salvator Mundi*; può essere stato anche John Bentley (circa 1794-1867), «riparatore di dipinti» e «mercante di curiosità». ¹⁴ Se ci fossero stati restauri del *Salvator* ancora precedenti, ovvero dell'epoca di Carlo I, potrebbero essere attribuiti a Thomas de Critz, che lavorò per il re a un Holbein e a un Tiziano, o a Richard Greenbury, che per la corte si occupò di restauri e realizzò copie di dipinti.

All'epoca, Francia, Germania e Italia avevano sviluppato un loro «ecosistema» per il mercato delle opere d'arte, anche se in scala minore rispetto a Londra. La qualità dei restauri, tuttavia, era pessima ovunque. Nel 1883 il padrino della moderna *connoisseurship*, Giovanni Morelli, camminava per le sale dei dipinti italiani nei musei tedeschi, lamentandosi spesso perché «le opere dipinte sono di consueto ... così sfigurate, o dalle ingiurie del tempo o dalla mano del restauratore, che tante volte non siamo più in grado di vedere la maniera e lo spirito dell'artista sotto il velo che copre l'opera sua». ¹⁵ Il pittore James Barry fece più o meno la stessa osservazione, nella sua lettera alla Society of Dilettanti del 1799:

Riflettiamo sui disastrosi interventi della genia dei pulitori di dipinti, su ciò che necessariamente tolgono quando insieme alla sporcizia portano via strati e strati di vernice ... e anche su cosa questi uomini delle pulizie aggiungono in seguito, a forza di rinfrescare, restaurare e ridipingere. Come un'epidemia di peste, costoro spazzano via ogni residuo dell'antica salute e dell'incontaminato vigore di una pittura ben nutrita, senza lasciare nulla se non dei resti ormai canuti, e decrepiti nella loro miseria.

Il mercato dell'arte del XIX secolo era afflitto da «iper-restauri», durante i quali opere fortemente danneggiate venivano ricostruite da figure in bilico tra il restauratore e il falsario. Nel 1845, John Pye scrisse ironicamente di «abili mercanti che, ben sapendo che la conoscenza dell'arte non accompagnava sempre il ricco collezionista, gli presentavano, oltre a originali di gran merito, dipinti ... già così spesso sistemati con ridipinture, nuove pulizie e strati di vernice, che i vari cicli di restauro ormai gli avevano conferito un'originalità assai diversa da quella per cui erano ricercati». ¹⁶

In un articolo che scrisse per l'«Atlantic» nel novembre 1860, *Italian Experience in Collecting Old Masters*, James Jarvis, il primo americano a collezionare dipinti del Rinascimento italiano, avvertiva del possibile «inganno» delle «alterazioni di quadri, opera di artisti meno conosciuti o di reputazione inferiore, per adeguarli allo stile di nomi più ricercati, per trarne maggior profitto». Sir John Charles raccontò di quando gli era stato offerto un falso Botticelli in un saggio, *On the Spurious in Art*, pubblicato sulla rivista

«The Nineteenth Century» nel novembre 1891:

Non era affatto difficile, a Firenze, trovare una vecchia tavola dipinta del Quattrocento, con sopra un'immagine rovinata o priva di valore, e su quelle antiche basi, sfruttando numerosi indizi concreti di antichità, come crepe, rugosità e altri accidenti della superficie, eseguire la copia con cura e circospezione infinite. La verosimiglianza così ottenuta, invero, era perfetta al punto che perfino il più esperto tra i conoscitori dell'arte poteva essere ingannato se si fosse basato solo su quegli indizi.

Mary Berenson descrisse una visita al laboratorio di uno dei più famosi falsari di inizio XX secolo, Icilio Federico Joni:

Una banda di giovani allegri, tutti cugini e amici ... si scopre che lavorano in cooperativa, uno disegna, uno si occupa della pittura, un altro sporca tutto, un altro pensa alla cornice, e una banda di ragazzini, con un grosso cane, che fa la guardia ai dipinti lasciati là ad asciugare.¹⁷

Tre quarti di secolo prima, il mercante d'arte e banditore d'asta di Liverpool Thomas Winstanley avvertiva: «Il mio consiglio per il giovane collezionista è di evitare con cura di pagare a caro prezzo dipinti che hanno subito danni, vuoi per un incidente o per una pulizia maldestra, o per abrasione, e che per coprire questi difetti sono stati "ritoccati"». ¹⁸

Copie di alta qualità dei dipinti di Leonardo, alcune realizzate in Francia, rimasero sul mercato per tutto il XVIII e XIX secolo, in Europa e in America, in parte commissionate da famiglie benestanti a cui faceva piacere avere un «capolavoro» alle pareti, in parte prodotte proprio per ingannare altre famiglie benestanti e convincerle ad acquistare un capolavoro per le loro case. I «Leonardo» che rientrano in queste categorie comprendono una bella copia seicentesca della *Gioconda*, che una volta era di proprietà di Joshua Reynolds e che nel 2006 fu esposta per un breve periodo alla Dulwich Picture Gallery di Londra, e una versione della *Belle Ferronnière*, probabilmente settecentesca, donata nel 1920 agli Hahn, una famiglia americana, da una madrina francese. Quando il più grande mercante d'arte dell'epoca, Joseph Duveen, disse che il dipinto era una copia, gli Hahn lo citarono in giudizio. Il caso fu risolto in via extragiudiziale, e Duveen accettò di pagare agli Hahn 60.000 dollari a titolo di risarcimento. Nel 2010 il dipinto fu venduto all'asta da Sotheby's per 1,5 milioni di dollari.

Il «Leonardo Minghetti» è un altro esempio.¹⁹ Il già citato Giovanni Morelli sostenne di possedere un Leonardo originale, o almeno così disse al

suo protetto Jean Paul Richter, e probabilmente anche a Bernard Berenson. Nel 1891, Morelli lasciò in eredità il dipinto, «ritenuto opera di Leonardo», come affermava il suo testamento, a Laura Acton Minghetti, moglie dell'allora primo ministro italiano Marco Minghetti, una donna molto in vista nell'alta società e la cui casa romana era famosa per un pavone impagliato su un camino, l'abbondanza di fiori tagliati e le sue scalinate che non conducevano da nessuna parte. Il «Leonardo Minghetti» è il ritratto di una giovane donna di profilo, un po' come *La Bella Principessa*, ma su tavola. Sembra che Morelli avesse già confessato a Laura Minghetti che non credeva davvero che il dipinto fosse un Leonardo, visto che un'amica di lei, Mary Enid Layard, scrisse nel suo diario che Laura le aveva detto che «siccome lei aveva ammirato il dipinto nelle sue stanze e lui lo aveva pagato solo pochi franchi a Firenze e sapeva che, per quanto fosse carino, non era di Leonardo, lo aveva regalato a Donna Laura». Quest'ultima, però, non condivise questa informazione con gli storici dell'arte. Richter portò un collezionista americano, Theodore M. Davis, a vedere il dipinto, e Davis lo comprò per l'astronomica cifra di 60-70.000 franchi francesi. Due anni più tardi Berenson, che in precedenza aveva dichiarato che si trattava di un Leonardo, ritirò questa sua attribuzione e retrocesse il dipinto all'opera neorinascimentale e leonardesca di un artista italiano del XIX secolo.

Molto più tardi, nel 1908, Richter scrisse un memorandum per attestare che Morelli lo aveva definito autentico:

È difficile credere che un dipinto dalla dubbia autenticità abbia potuto dare un piacere così intimo a un critico del calibro di Morelli, tanto che non solo lo scelse come unico ornamento della sua piuttosto spartana camera da letto, ma lo appese addirittura dove poteva rallegrare il suo sguardo ogni giorno, appena sveglio. Spesso, tuttavia, mentre gli restavo di fronte, in ammirazione, mi domandavo perché Morelli, alla luce della rarità dei dipinti da cavalletto di Leonardo, non avesse appeso il suo tesoro in una stanza più pubblica, dove poteva allietare più ammiratori.

Un giorno mi arrischiai a dare voce alla mia sorpresa, e ho un vivo ricordo della conversazione che seguì. Morelli scosse la testa. «Non è un dipinto per il gregge» disse. Poi attirò la mia attenzione sui segni che indicavano come fosse stato pesantemente ritoccato e aggiunse: «Questi ritocchi potrebbero essere facilmente rimossi, ma è un procedimento pericoloso e io preferisco tenere questa cosa così bella, così com'è, per me e per coloro che secondo me ne sono degni. Questi ritocchi sono evidenti, ma non nascondono comunque l'anima del maestro, la coprono solo con un velo; può esserci qualcuno, tuttavia, che privo di amore e di conoscenza

non riesce a vedere, attraverso il velo, questi lineamenti tanto amati. Dunque, questo è un buon posto per appenderlo».²⁰

A questa lista di falsi Leonardo, alcuni dei quali hanno ingannato grandi storici dell'arte, possiamo per il momento aggiungere *La Bella Principessa*, quasi certamente un altro esercizio neorinascimentale del XIX secolo, e di cui come abbiamo visto si è fatto paladino Martin Kemp.

Possiamo, tuttavia, escludere lo scenario peggiore. È impossibile che il *Salvator Mundi* sia un puro falso, o una copia ottocentesca. Il fatto che la tavola si sia divisa in frammenti, l'intelaiatura ottocentesca e i tre strati di sfondo ridipinto significano che nel 1900 ne aveva passate già troppe per essere opera di un artista del XIX secolo. In qualche modo, è meno improbabile che sia una copia del XVII o XVIII secolo con successivi restauri. C'è, tuttavia, una terza attribuzione possibile: non un puro Leonardo, né semplicemente un Leonardo più qualche contributo di bottega, ma un dipinto ibrido, il cui aspetto originale è stato trasformato da restauri multipli nell'arco di più secoli.

Le possibilità della *connoisseurship* evidenziano il loro limite con il *Salvator Mundi*. Chi lo attribuisce a Leonardo ricorre a concetti come «qualità» e «aura», e alla pretesa che solo il proprio «occhio esperto» sia in grado di esprimere questi giudizi. Un grande «occhio» si trova a competere con un altro, come bambini che, nel cortile, si sfidano a chi allontana per ultimo lo sguardo. Gli storici dell'arte ci dicono, e se ne lamentano, che stanno usando certi loro superpoteri che noi mortali non possediamo. Questo è il ghiaccio più sottile della storia dell'arte, e per avventurarcisi sopra gli studiosi si sono spesso dimostrati guide per niente affidabili.

XII UN VOLTO TRA LA FOLLA

Secondo la sua storia ufficiale, abbiamo lasciato il *Salvator Mundi* di Simon e Parish al sicuro, in possesso della corona inglese e catalogato nel Chaffinch Inventory di Carlo II intorno al 1660. In seguito, le vicende del quadro si fanno sempre più incerte, fino al 1900. Il capitolo successivo della provenienza di Simon e Dalivalle ruota intorno a un'asta di opere d'arte tenutasi a Londra nel 1763.

Nel secolo intercorso tra le due date, l'interesse della corona inglese per l'arte rinascimentale era diminuito. Nessuno, tra i successori di Carlo I, collezionò dipinti con la sua stessa passione, o nelle stesse quantità. La più corposa acquisizione di Carlo II riguardò circa settanta dipinti, quasi tutti risalenti al Rinascimento italiano, comprati da un mercante olandese, William Frizell, poco prima della Restaurazione inglese e forse fu motivata dal timore di trovare spoglie le pareti del palazzo in cui stava tornando. Più tardi, lo stesso anno, gli Stati generali dei Paesi Bassi offrirono il cosiddetto «Dono olandese», una raccolta di ventotto dipinti e dodici sculture. Carlo II raccolse la migliore collezione di disegni di Leonardo del mondo, ma non sappiamo come, al di là del fatto che molti erano già in possesso del conte di Arundel. Il mecenatismo di Carlo II, Giacomo II e più tardi della regina Anna, fra il tardo XVII e l'inizio del XVIII secolo, si concentrò soprattutto su nuove opere commissionate ad artisti britannici ed europei, e non sull'acquisto di dipinti dei grandi maestri.

L'interesse reale per l'arte si ridusse ulteriormente con i monarchi successivi. Il viceciambellano di Giorgio II, Lord Hervey, nelle sue memorie riporta un aneddoto illuminante: la regina consorte aveva rimosso «molti pessimi dipinti dal grande salotto del palazzo di Kensington, sostituendoli con altri molto belli». Il re non ne era stato felice e decise che «avrebbe fatto togliere tutti i dipinti nuovi, e rimettere al loro posto quelli vecchi». Hervey suggerì che forse il re avrebbe dovuto lasciare i due van Dyck dove si trovavano, accanto al camino, «invece di quelle due croste dipinte da chissà chi» che c'erano prima. Il re lasciò stare i due quadri, «ma il dipinto con quella orrenda cornice che sta sopra la porta, quello con i tre orribili bambini, quello lo faccio togliere, e faccio rimettere gli altri». «Vostra Maestà farà

tornare anche quella gigantesca Venere grassa?» domandò Hervey. Il re rispose: «Certo, *milord*, io non sono così gentile come la Signoria vostra. Preferisco la mia Venere grassa a tutto quello che mi avete dato al suo posto». Si trattava, probabilmente, di *Venere e Cupido* di Palma il Giovane.

Simon e Dalivalle hanno ipotizzato che Giacomo II abbia ereditato il *Salvator Mundi* da suo fratello, Carlo II. Poi, forse, lo regalò alla sua amante, Catherine Sedley (o lasciò che glielo portasse via). Lei lo passò a sua figlia, che sposò John Sheffield, duca di Buckingham. Dalivalle ha scoperto che Sheffield ottenne vari dipinti della collezione di Giacomo II, non sappiamo bene se in eredità, in regalo o di nascosto. Nel 1688 Sheffield fu incaricato da Giacomo II di compilare un inventario della collezione reale di opere d'arte, e questo avrebbe potuto indurlo in tentazione. Secondo l'ipotesi di Dalivalle, Sheffield potrebbe dunque aver lasciato in eredità il *Salvator Mundi* a suo figlio, Sir Charles Herbert.

Sir Charles, a sua volta, vendette Buckingham Palace a Giorgio III nel 1761, e il palazzo è a tutt'oggi la residenza londinese della famiglia reale. Due anni dopo affidò gran parte della sua collezione di opere d'arte alla casa d'aste Prestage, una delle più esclusive del mercato londinese. Il dipinto di Simon e Parish andò a un acquirente sconosciuto, per sole 2 sterline e 10 scellini, il 24 febbraio 1763 come «Lotto 53 L. Da. Vinci Testa del Salvatore».

È anche possibile, tuttavia, che Giacomo II non si sia mai separato dal suo *Salvator Mundi*, e che il dipinto sia rimasto nella collezione reale inglese per almeno altri cinquant'anni dopo la compilazione del catalogo della collezione di Carlo II. Una voce in un inventario reale poco citato lascia intendere che potrebbe essere stato ereditato dai successori di Carlo. Un elenco di dipinti custoditi a Kensington Palace nella collezione della regina Anna, che regnò dal 1702 al 1714, comprende un «Numero 40, piccolo dipinto di un giovane Cristo con la mano su un Globo».

Il dipinto della regina Anna era conservato nei magazzini di Somerset House o di St James's Palace, e ciò suggerisce che all'epoca avesse già iniziato il suo viaggio verso le case d'aste di Londra. Questo dipinto può essere ricondotto, indietro nel tempo, al *Salvator* di Carlo II?

C'è ancora un altro inventario, datato 1674, stavolta un elenco dei dipinti di proprietà del futuro Giacomo II quando era ancora duca di York. Alla pagina 17 si legge di un dipinto: «Il nostro Salvatore in una cornice di ottone dorato», custodito nel «gabinetto di mohair verde a Whitehall». Non era ancora finito nel magazzino. Nella descrizione non si parla di alcun pittore, ma la sua collocazione offre qualche indizio in merito alla provenienza. Il «gabinetto di mohair verde»^a è quasi certamente la stessa stanza descritta

come «gabinetto reale» di Carlo II, dove abbiamo trovato il suo *Salvator Mundi* nel 1666: «N. 311. Leonardo da Vinci, Cristo con un globo in una mano e l'altra mano alzata».

È alquanto improbabile che il *Salvator Mundi* della collezione della regina Anna fosse quello di Simon e Parish, perché è descritto come «giovane», mentre il loro è già adulto. C'è, tuttavia, un altro *Salvator Mundi*, un tempo attribuito a Leonardo, che raffigura un Cristo adolescente e ha il marchio di Carlo I sul retro.

Dopo l'asta di Buckingham House realizzata da Prestage, Simon e i suoi colleghi sostengono che il loro dipinto sparì per quasi un secolo e mezzo, per riemergere solo 137 anni dopo, nel 1900, in una collezione inglese. In effetti, il problema del dipinto è esattamente l'opposto di questo. Non è che non ci fossero potenziali avvistamenti del loro *Salvator Mundi*; è che, con il passare del tempo, ce ne furono sempre di più.

Il mercato dell'arte, a Londra, in questo momento aveva dimensioni completamente diverse rispetto all'epoca di Carlo I. La base dei collezionisti inglesi si era allargata al di là della corte fino a comprendere una porzione sempre più cospicua di aristocratici legati alla corona e ricchi mercanti. Adesso, Londra aveva un suo «mondo dell'arte», con un suo posto all'interno della società dei consumi della classe media emergente.

«Molte famiglie inglesi collezionavano opere d'arte, e presto questa pratica si intensificò, finché, verso la fine del [XVIII] secolo, era diventata una sorta di mania diffusa» scrisse John Pye nel suo *Patronage of British Art*, pubblicato nel 1845. I collezionisti d'arte formarono circoli che si riunivano in caffè come l'Old Slaughter's e la Turk's Head Tavern. Nel 1732 fu organizzata la prima mostra commerciale pubblica, in alcuni giardini nel sud di Londra. Nell'aprile 1760 allo Strand fu allestita dal pittore Francis Hayman la prima mostra di arte contemporanea, con l'aiuto di Samuel Johnson. In due settimane furono venduti ben 6582 cataloghi. Gli artisti cominciarono ad allestire mostre dei propri lavori e a pubblicizzarle sui giornali: nel 1781, ventimila persone andarono ad ammirare la *Morte del conte di Chatham* di John Singleton Copley. L'origine dell'opera d'arte «sensazionale», capace di guadagnarsi le prime pagine dei giornali, risale a quest'epoca: Nathaniel Hone nel 1775 allestì una mostra dei suoi dipinti che includeva un'opera rifiutata dalla Royal Academy: *The Conjuror*, che raffigurava la pittrice Angelica Kauffmann nuda con in mano una torcia. Gli artisti facevano fortuna vendendo i diritti sui loro dipinti, consentendo che fossero prodotti in serie come incisioni.

Molte aste, soprattutto, riguardavano i dipinti dei grandi maestri. Mercanti e collezionisti preferivano vendere i loro lavori attraverso le case d'aste, piuttosto che esporli in qualche galleria o ricorrere a vendite private, come poi sarebbe successo nel XIX secolo. Tra il 1689 e il 1692 fu messo all'asta l'incredibile numero di 35.000 dipinti.¹ I registri doganali del governo britannico mostrano che 45.442 dipinti furono importati nei cinque anni tra il 1833 e il 1838. Nel XVIII secolo, e per tutta la prima metà del XIX, le aste rimasero la modalità principale con cui un dipinto poteva passare di mano.

L'artista e critico d'arte francese André Rouquet, che scrisse un libro satirico sulla tecnica pittorica intitolato *Come dipingere col formaggio* (1775), ci ha lasciato una vivida descrizione delle case d'aste londinesi, che non si discosta molto dalla situazione attuale. La casa d'aste esponeva i lotti per un certo numero di giorni, prima della vendita, in «sale» che erano «alte, spaziose e ... prendevano piena luce dalle finestre tutto intorno alle pareti». Chiunque poteva visitarle, «tranne gli elementi più pericolosi del popolino». Per la vendita, «che inizia a mezzogiorno in punto», offerenti e spettatori sedevano «su delle panche, di fronte a un piccolo podio, isolato e rialzato a un metro da terra in fondo alla stanza. Il banditore vi sale con una robusta aria di serietà, saluta i convenuti e si prepara, un po' come un oratore, a svolgere il suo compito con tutta la grazia e l'eloquenza di cui è padrone. Prende il catalogo, ordina ai suoi assistenti di presentare il primo lotto, che descrive a voce alta; in mano ha un martelletto d'avorio, con il quale batte sul podio». Rouquet parla, inoltre, delle losche tattiche dei mercanti, e dell'impulsività degli acquirenti:

Non c'è nulla di più divertente di questo genere di aste; il numero dei presenti, le diverse passioni che non possono fare a meno di mostrare in queste occasioni, i dipinti, il banditore e il suo podio, tutto contribuisce a diversificare l'intrattenimento. Si può vedere un intermediario, che in malafede e in segreto ne incarica un altro di acquistare qualcosa che lui stesso ha appena denigrato davanti a tutti, o che architetta un tranello pericoloso, fingendo di voler acquistare con il più grande entusiasmo un dipinto che già gli appartiene. Alcuni, a quel punto, saranno tentati di fare un'offerta, e ad altri dispiacerà aver acquistato già un dipinto diverso. Qualcuno potrebbe arrivare a pagare cinquanta ghinee, per vanità e puntiglio, quando non ne avrebbe pagate cinque, se non avesse temuto la vergogna di perdere l'asta davanti a un pubblico tanto numeroso, con tutti gli occhi puntati su di lui.²

I mercanti d'arte si preoccupavano, come alcuni fanno anche adesso, dei

prezzi sempre più alti delle opere che vendevano. Thomas Winstanley, che nel settembre 1816 mise all'asta una testa del Cristo «di Leonardo, dipinta su fondo dorato e squisitamente rifinita» dalla collezione di William Roscoe, abolizionista della schiavitù, banchiere e storico di Liverpool, si lamentò dei «prezzi rovinosi per l'acquirente e nocivi al progresso delle arti tra di noi». Il dipinto, che secondo il catalogo era «insuperato da qualsiasi produzione del maestro» ed era «pieno di composta dignità e sentimenti profondi», si trova adesso a Holkham Hall, nel Norfolk, e non è altro che una copia.

In effetti, la maggior parte di questi dipinti lo erano. Nel suo *Retrospect of a Long Life 1815-83*, il critico d'arte Samuel Carter Hall stimò che su 81.000 dipinti importati in Inghilterra, solo duecento erano opera dell'artista a cui erano stati attribuiti; tra questi c'era un nutrito gruppo di *Salvator Mundi*, presumibilmente di Leonardo da Vinci.³

L'ipotesi di Simon e Dalivalle, secondo cui il *Salvator Mundi* di Carlo I fu venduto all'asta di Buckingham del 1763, è da un certo punto di vista plausibile: fu la vendita più prestigiosa del secolo, con un *Salvator Mundi* in catalogo, e fu quella con maggiori probabilità di comprendere dipinti che una volta erano appartenuti alla collezione reale. È invece improbabile che il nostro *Salvator* abbia partecipato all'asta di Christie's che nel 1796 offrì «un catalogo di una splendida e pregiata collezione di opere da gabinetto altamente rifinite, tra cui alcuni dipinti dei più stimati e antichi maestri moderni», appartenuti a «un gentiluomo del Kent» e dove una «testa di Cristo» di Leonardo fu venduta per 1 sterlina e 11 scellini. È altrettanto improbabile che il dipinto sia stato incluso, nel 1773, nell'asta dei beni di un ex responsabile della Compagnia delle Indie Orientali, Joseph Salvador, dove un'altra testa di Cristo fu venduta per una cifra non meglio specificata. Non è nemmeno probabile che fosse tra i tesori dell'antiquario Henry Costantine Jennings, che nel 1778 fu costretto a una svendita per saldare i debiti contratti con il gioco d'azzardo, e si privò di una testa di Cristo per 4 sterline. Il *Salvator Mundi* di Leonardo non era neanche quello venduto nel marzo 1785, da Christie's, dal mercante d'arte Jean-Baptiste-Pierre Lebrun, i cui lotti provenivano dall'aristocrazia francese, così come non era sicuramente il *Salvator Mundi* venduto per 17 sterline e 12 scellini nel novembre 1798, sempre da Christie's, e che faceva parte della collezione di «un gentiluomo, defunto, e che negli ultimi anni risiedeva nel quartiere Adelphi». Nemmeno l'asta del 1763, tuttavia, convince fino in fondo: 2 sterline e 10 scellini è una somma incredibilmente bassa per un Leonardo. Il prezzo medio dei dipinti venduti durante il XVIII secolo era di 80 sterline e 10 scellini, con una mediana di 31 sterline e 12 scellini.⁴ Se il *Salvator* venduto a un prezzo così

stracciato era quello di Simon e Parish, a quel punto doveva essere ridotto in condizioni pietose, inimmaginabili.

Tra il 1750 e il 1840 il mercato inglese delle opere d'arte brulicava di *Salvator Mundi* «di Leonardo». ⁵ In questo lasso di tempo ci furono almeno diciannove aste in cui furono proposti quei dipinti attribuiti al maestro, più o meno la stessa quantità di vendite di teste di Cristo e almeno tre aste con un *Salvator Mundi* attribuito al suo discepolo Luini. ⁶

Sfogliando i documenti di queste aste di *Salvator Mundi*, scopriamo che alcuni di quelli descritti nei dettagli somigliano molto al dipinto di Simon e Parish.

Per esempio, nel 1802 il mercante d'arte Richard Troward possedeva un dipinto del *Salvatore, di Leonardo da Vinci*, che aveva comprato da un certo Hamilton di Richmond (nessuna parentela con il duca di Hamilton) per una somma importante, ovvero 3000 sterline. A quanto pare Hamilton era, secondo la descrizione del dipinto nel catalogo dell'asta, «venuto in possesso del dipinto in Francia (dal Louvre) durante i tumulti della Rivoluzione». Dopo aver acquistato il suo *Salvator*, sembra che Troward si fosse dato al «commercio dei saponi» e avesse perso una fortuna, affidando così, nel 1808, il dipinto alla casa d'aste di Peter Coxe. Nel catalogo era descritto così:

Questo dipinto, dalla qualità straordinaria, fu realizzato per [il re di Francia] Francesco I ... Il Figlio di Dio vi è rappresentato (come allegoria) nell'atto di creare l'universo: il globo nella sua mano sinistra allude all'ipotesi tolemaica, che all'epoca del suo autore era il sistema riconosciuto come valido ... la rappresentazione del Divino Salvatore; non come un uomo che conosca il dolore, ma come sublime creatore del mondo, ornato di tutta la maestà della bellezza e animato da un'apparente sollecitudine per il benessere dell'umanità prima della caduta. Questa esecuzione così sublime pone una sfida, all'arte, che non può essere superata.

Oggi questo dipinto che si riteneva essere il *Salvator Mundi* è custodito allo Houston Museum of Fine Arts, in Texas, attribuito a un copista fiammingo della fine del XVI secolo.

Il 16 giugno 1821, un sabato, «Mr Christie» annunciò la vendita del «Prezioso gabinetto di opere *italiane, francesi, fiamminghe e olandesi* appartenenti a un ben noto amatore. Un uomo che ha assecondato il proprio gusto nel collezionare opere d'arte per vari anni, scegliendole nei più illustri gabinetti di questo paese, oltre ad acquistarle all'estero, e che sta per lasciare l'Inghilterra per il Continente». Il catalogo specificava inoltre: «Molti di

questi dipinti non sono mai stati esposti in questo paese, e tra loro c'è un *Salvator Mundi* di L. da Vinci, un raro e prezioso esemplare di altissimo livello».

Il 7 maggio 1836, un altro sabato, i signori Christie e Manson, precursori dell'odierna Christie's, offrirono lo stesso dipinto, come lotto 47, descrivendolo in questo modo nel catalogo:

L'aspetto sublime del Salvatore, così placido, così sereno, eppure così saldo nell'intelletto, con la sua mente invero assai più che umana, e tuttavia così pieno di compassione per le nostre infermità: superiore a tutti, ma senza trascurare nessuno. Queste cose, per quanto possa ritrarle una matita, da Vinci ha saputo rappresentarle. Il globo di vetro in mano al Salvatore, emblema al tempo stesso di universalità, e di quella mente per cui l'intero universo altro non è che una bolla trasparente, è invero un'idea eccelsa, e la vista frontale conferisce alla figura una maestà che eleva l'originale molto al di sopra della fragilità umana. I colori di questo dipinto sono così profondi e ricchi, eppure tanto fedeli alla natura, che pongono a un'incredibile distanza altre opere perfino dello stesso artista; e il disegno squisito e la finitura di ognuna delle sue parti lo collocano tra le più straordinarie esecuzioni esistenti. Questo dipinto apparteneva alla collezione del re di Francia, a Saint Denis, prima della Rivoluzione, ed è descritto con cura nel catalogo oggi conservato nella biblioteca di Francia. Fu inciso da Hollar.

Nemmeno questo dipinto era il *Salvator Mundi* di Simon e Parish. È stato identificato come il *Salvator* che adesso si trova al Detroit Institute of Arts, attribuito a Giampietrino, anche se è probabile che si tratti di una copia del XVI o XVII secolo.^b Il banditore, qui, lascia intendere che questo *Salvator Mundi* fosse rimasto in Francia fino alla Rivoluzione, in conseguenza della quale molte collezioni di nobili francesi furono svendute.

Voci di catalogo come queste dimostrano come tre elementi della storia del dipinto di Simon, Dalivalle e Kemp, vale a dire la leggenda del *Salvator Mundi* del re di Francia, l'acquaforte di Hollar e il significato cosmologico del globo trasparente, erano ben noti anche nel XVIII secolo. Con solo una descrizione scritta su cui fare affidamento, sino alla fine del XIX secolo, era molto facile allora come adesso attribuire questa storia a una qualsiasi delle versioni del *Salvator Mundi*.

Possiamo identificare alcuni dipinti specifici interessati da certe aste, ed escludere che si tratti del *Salvator Mundi* di Simon e Parish, ma restano comunque un pugno di concorrenti. La maggior parte dei cataloghi d'asta non

presenta una descrizione così colorita del dipinto, indicato semplicemente come «Cristo» o «*Salvator Mundi* di Leonardo». Nel giugno 1805 un *Salvator Mundi* fu venduto da Christie's per 3 sterline e 3 scellini. «Una testa di Cristo molto bella e rifinita, splendida, di Leonardo» fu venduta dalla casa d'aste Robins per 18 sterline e 18 scellini nel febbraio 1808. Nel marzo 1815 George Squibb vendette all'asta il contenuto della residenza londinese del defunto deputato e ricco proprietario terriero Henry Dawkins, che comprendeva un *Salvator Mundi* che fu acquistato per 6 sterline. Una «Testa di Cristo; dipinta dal maestro agli inizi della carriera, ma già caratterizzata dalla grandezza e dalla verità tipiche delle sue opere più tarde» fu consegnata nel luglio 1820 alla casa d'aste di William Bullock da David Holt, industriale di Manchester, e venduta per 20 sterline e 9 scellini. Nell'ottobre 1823 William Beckford, erede di piantagioni di canna da zucchero fortemente indebitato, romanziere e collezionista, fu costretto a vendere il contenuto della sua stravagante dimora neogotica di Fonthill Abbey. I lotti comprendevano un *Salvator Mundi* che fu venduto per 18 sterline e 18 scellini, e di cui all'epoca il critico di un giornale scrisse, lapidario: «Se questo è un bel dipinto, quelli con lo stesso soggetto che sono ritenuti i più perfetti sono comunque radicalmente diversi». Nel maggio 1843 Phillips mise all'asta un *Salvator Mundi* per 35 sterline e 14 scellini, all'interno del patrimonio del diplomatico Lord William Berwick. E così via.

Delle circa trenta tra raffigurazioni del Cristo e versioni del *Salvator* vendute all'asta come «di Leonardo», tutt'al più una, e probabilmente nemmeno quella, era un'opera autografa. Perlopiù si trattava di semplici dipinti di bottega, copie successive o restauri molto creativi di opere appartenenti alle suddette categorie, e che dunque erano al confine con il falso. I collezionisti spesso portavano in tribunale i mercanti che secondo loro gli avevano venduto una copia pur assicurando, o «garantendo», che si trattava di un originale. La difficoltà, allora come adesso, era accertarsi che fosse andata proprio così e, nel caso, stabilire se il mercante ne era stato consapevole. Nel 1796 il presidente dell'Alta corte di giustizia britannica, Lord Kenyon, si trovò a giudicare in uno di questi processi:

È impossibile garantire un giudizio equo, in questo caso. Alcuni dipinti sono opera di artisti vissuti secoli fa, e non c'è modo di ricostruire il percorso del dipinto fino a noi, se non riducendo tutto a una questione di opinioni, in merito al dubbio se il dipinto sia effettivamente opera dell'artista di cui porta il nome o no. ... Se il venditore è convinto di ciò che afferma, allora non può essere ritenuto colpevole di alcuna frode.

Oltre le coste della Gran Bretagna, nelle collezioni europee, c'erano ancora altri *Salvator Mundi*, ognuno con un suo colorito certificato di provenienza e attribuzione, in parte frutto dell'immaginazione. Durante il XVIII e il XIX secolo furono scambiati in aste e vendite private, fino a diffondersi in tutto il mondo. Oggi se ne trovano esempi a Varsavia, Carrara, Bergamo, Napoli, Roma, Nancy, a Vinci, la città natale di Leonardo, in musei americani e collezioni private in Svizzera e altrove, custoditi da proprietari che preferiscono l'anonimato ma che, ogni tanto, affidano i loro *Salvator* a una casa d'aste.

Gli storici dell'arte hanno discusso a lungo su quale dei seguaci di Leonardo abbia dipinto ciascuna di queste versioni. Si tratta di Giampietrino, perché i colori sono audaci e i contorni netti? O di d'Oggiono, perché il colorito della pelle è così pallido? O di Salai, perché lo sfumato è confuso? Di Luini, perché invece lo sfumato è così morbido? La maggior parte degli studiosi, tuttavia, sono d'accordo che, siccome esistono così tante versioni del *Salvator*, Leonardo deve aver dipinto un originale. Non concordano, però, su quale potrebbe essere, o se sia sopravvissuto.

Prima della comparsa del *Salvator Mundi* di Simon e Parish, il miglior pretendente al titolo di originale di Leonardo era il *Salvator* di de Ganay, che può essere fatto risalire con sicurezza alla collezione di Clément Baillardel, barone de Lareinty (1824-1901), un aristocratico e fervente monarchico della regione della Loira che, nel 1887, divenne famoso per avere sfidato a duello un generale francese, anche se al momento cruciale entrambi gli uomini avevano mancato deliberatamente il bersaglio, e che in gioventù aveva finanziato uno dei primi centri commerciali al mondo, un edificio di tre piani a Nantes, inaugurato nel 1843 e ancora in affari. Lareinty disse, e non c'è motivo di dubitare di lui, di aver comprato il suo *Salvator* dal convento di Santa Chiara, sempre a Nantes, dove era rimasto appeso a un muro, all'insaputa di tutti, per secoli. All'indomani della Rivoluzione francese i beni delle monache, insieme a quelli di molte altre istituzioni religiose, furono sequestrati e venduti. Alcuni storici dell'arte hanno ipotizzato che il dipinto, in origine, fosse proprietà della famiglia reale francese, ma è un'affermazione tendenziosa, proprio come quelle a proposito del dipinto di Simon e Parish. Questi storici chiamano in causa una voce alquanto vaga di un inventario della collezione della regina francese, Anna di Bretagna. Sotto l'intestazione «*Tableaux d'Eglise*», dipinti di argomento religioso, il 17 febbraio 1499 viene aggiunto all'elenco «un dipinto su legno in cui è raffigurato il volto di nostro Signore». Gli storici ipotizzano, in modo piuttosto fantasioso, che Anna – oppure, alla sua morte avvenuta nel 1514, il marito Luigi XII – possa aver donato questo dipinto al convento di Santa Chiara a Nantes, perché il cuore di

Anna era sepolto nella cattedrale della città.⁷

Torniamo però al nostro barone de Lareinty. Nel 1866 prestò il suo *Salvator* a una mostra a Parigi, dove fu esposto come un Leonardo originale, a fianco di altri dipinti prestati dai Rothschild e da altri facoltosi industriali e commercianti francesi. Sul catalogo si leggeva che il dipinto era stato «inciso da Hollar», ma va detto che non attirò per nulla l'attenzione dei critici che recensirono la mostra. Nel 1901, alla morte di Lareinty, i suoi eredi vendettero il *Salvator* alla contessa Martine de Béhague per 110.000 franchi, una somma enorme.

Béhague era una figura di primo piano nella buona società parigina, e ospitava un salotto per scrittori, artisti e musicisti nella sua residenza di rue Saint-Dominique, alle cui pareti erano appesi dipinti di Tiepolo, Watteau e Tiziano. Tra i suoi ospiti c'erano Marcel Proust e Paul Verlaine, che lei riceveva sdraiata su un divano coperto di pelli di animali, con indosso una parrucca verde. Nel suo teatro privato, Fauré diresse il suo *Requiem* e Bizet mise in scena la *Carmen*. La contessa rimase convinta per tutta la vita che il suo *Salvator Mundi* fosse un Leonardo autentico, anche se il suo amico Bernard Berenson dissentiva, dicendole che si trattava di «una copia scadente eseguita da uno dei peggiori allievi di Leonardo».⁸

Nel 1939 il nipote di Béhague, il marchese Hubert de Ganay, ereditò il *Salvator*. Rispetto alla zia, era meno convinto dell'autenticità del dipinto. Il verdetto di Berenson aveva condannato il quadro, e in famiglia non se ne parlava mai. Nel 1952 il *Salvator* era appeso nella biblioteca del marchese, dove lo vide il suo amico Elmer Belt, un americano pioniere della chirurgia di riassegnazione dei caratteri sessuali e collezionista di opere leonardesche: «In un angolo della biblioteca, dove la luce era filtrata dalle tende, proprio nello stile di un Leonardo, all'improvviso comparve l'immagine radiosa del *Salvator Mundi*».⁹

Alla fine del XX secolo, come abbiamo visto, il dipinto fu promosso ad autentico Leonardo da una studentessa di dottorato di Los Angeles, Joanne Snow-Smith, con l'appoggio del suo relatore, Carlo Pedretti, amico di Elmer Belt. Snow-Smith affermò che Ludwig Heydenreich, storico dell'arte tedesco e leonardista, le aveva confidato poco prima della sua morte di essere convinto che il dipinto fosse un Leonardo. La corrispondenza tra Heydenreich e Snow-Smith, custodita negli archivi della Biblioteca statale di Monaco, tuttavia, non conferma questo punto di vista. Heydenreich non respinse apertamente l'ipotesi di Snow-Smith, ma seguendo la consuetudine degli storici dell'arte, che evitano di criticare direttamente i colleghi, le rispose che la sua teoria era «molto audace» e la ricerca su cui si fondava era «interamente» sua.

Nel fascicolo c'è però anche un'altra lettera, dove Snow-Smith scrive, piena di rabbia, che Pedretti aveva pubblicato tutte le sue ricerche sul «De Ganay» in un libro su Leonardo prima che potesse farlo lei stessa. Peggio per lui: malgrado all'epoca fosse riconosciuto come il più grande esperto di Leonardo al mondo – il Martin Kemp dei suoi tempi –, l'affermazione di Pedretti che il *Salvator* di de Ganay era un originale di Leonardo non sopravvisse al XX secolo. Nel 1999 Sotheby's mise all'asta il dipinto, attribuendolo alla bottega di Leonardo, e lo vendette per 332.500 dollari.

Nel 2018, poco prima della sua morte, Pedretti pubblicò un articolo con cui ritrattava l'attribuzione del *Salvator* di Simon e Parish a Leonardo, anche se non aveva mai visto il dipinto. Sull'«Osservatore Romano», il quotidiano della Santa Sede, liquidò il dipinto come una «chimera», il prodotto di una «sostanziosa operazione di marketing» basata su una «fantomatica provenienza dell'opera dalle raccolte reali inglesi». ¹⁰ I suoi trascorsi, a proposito del *Salvator*, non erano però esattamente immacolati.

La faccenda «De Ganay» sarebbe dovuta servire da lezione, per come le attribuzioni di un dipinto a Leonardo possano essere influenzate da rapporti personali, professionali e rivalità, ambizioni accademiche e interessi finanziari. Come conseguenza, anche quando provengono da accademici che insegnano in università prestigiose, con bibliografie sterminate, le attribuzioni potrebbero essere incerte e di breve durata. Il «De Ganay», per inciso, non ha il marchio di Carlo I sul retro.

L'unico *Salvator Mundi* con un marchio di Carlo I, impresso con enfasi in un cupo nero bruciato, si trova nel museo Puškin di Mosca. Il museo lo acquistò nel 1924, quando assorbì la collezione del museo Rumjancev, che a sua volta lo aveva acquisito nel 1914 da Nikolaj Semënovič Mosolov, un proprietario terriero russo che per passione allevava cavalli e collezionava opere d'arte. La scrittrice Sofya Vladimirovna Engelgard, pseudonimo di Olga Novosiltseva (1828-94), ricordò come durante la sua infanzia la famiglia fosse invitata, ogni estate, a pranzo nella tenuta di campagna di Mosolov.

Ricordo che una volta era seduto alla finestra. C'era una mandria di bestiame che tornava nella stalla; una mucca era entrata nel cortile e stava mangiucchiando l'erba.

«Un dipinto di van de Velde», disse il vecchio, perché come sempre i fenomeni naturali risvegliavano in lui un sentimento artistico.

Il vecchio andava a letto dopo il tramonto e si alzava all'alba, si dedicava ai suoi dipinti, riorganizzava le stampe, arricchiva la propria collezione con nuove acquisizioni, e non si lamentava mai della noia. Tali

sentimenti erano estranei a questo filosofo. Da quando si era stabilito a Žernovka, fino alla sua morte, si recò a Mosca poco più di tre volte e solo quando non poteva evitarlo. In una di queste occasioni, si era sparsa la voce che Jakovlev, il padre o lo zio di Herzen, aveva riportato dall'estero un dipinto del Domenichino, il *Prometeo*. Nikolaj Semënovič non aveva saputo resistere, era andato a Mosca, era andato da Jakovlev, si era fatto mostrare il dipinto e lo aveva liquidato con un cenno della mano per poi tornare a Žernovka.

«Il dipinto non è brutto, è bello» mi disse, quando mi raccontò del suo viaggio. «Il fatto è, però, che hanno detto che era di Domenichino! E io ho commesso un errore grossolano, non mi sono reso conto subito che era un'assurdità. Domenichino! Facile a dirsi!»

Novosiltseva cita il *Salvator Mundi* di Mosolov nell'ultimo paragrafo in cui parla di lui:

Nikolaj Semënovič morì nel 1861. Ogni giorno più debole, non si alzava più dal letto e, anticipando la fine, voleva morire circondato dai suoi dipinti. Glieli portarono in camera da letto, appena rivestita proprio a tale scopo con una bella carta da parati. Il dipinto preferito del vecchio, il Salvatore di Leonardo da Vinci, era appeso al suo capezzale, e lui si addormentava e si svegliava ammirandolo. I suoi ultimi giorni furono tranquilli e luminosi, come la sua vita; morì circondato dalla famiglia e da tutto ciò che gli era più caro.¹¹

Il nonno di Mosolov aveva comprato il dipinto all'inizio del XIX secolo, da Cerfolio, un importante mercante d'arte e di antiquariato di Mosca che, come ricordava lo scrittore russo Aleksandr Čajanov, «riempiva i palazzi della nobiltà moscovita con i dipinti dei grandi maestri, nati sotto il caldo sole d'Italia e nelle spettrali nebbie di Amsterdam». Per quanto la collezione di Mosolov, di appena trenta dipinti, fosse di piccole dimensioni, era tuttavia di alta qualità, e comprendeva opere dalle collezioni di Luigi XVI e Caterina la Grande.

Non si sa dove Cerfolio avesse acquistato il suo *Salvator*. C'è dunque una lacuna di duecento anni nella provenienza del *Salvator* del museo Puškin. Se può sembrare notevole, è almeno di un centinaio di anni più breve dell'analogia lacuna nella provenienza del dipinto di Simon e Parish. È possibile, tuttavia, che Cerfolio avesse acquistato il dipinto da un mercante scozzese, un certo John Theores, che negli anni tra il 1790 e il 1810 importava opere d'arte in Russia. Sembra che in buona parte le avesse

comprate in Francia e in Inghilterra, e provenissero dalle vendite postrivoluzionarie delle collezioni della nobiltà francese. I clienti russi di Theores volevano imitare la nuova passione per il collezionismo d'arte della loro sovrana Caterina la Grande, proprio come avevano fatto i cortigiani di Carlo I.

La documentazione su John Theores è alquanto frammentaria. Fece parte della massoneria a Londra, dal 1768 al 1813, e un «John Thiorais» è citato come pittore e studente della Royal Academy nel 1783.¹² Dal momento che, secondo il registro della Massoneria, Theores aveva quarant'anni nel 1796, ci sono ottime probabilità che stiamo parlando della stessa persona. Arrivò a San Pietroburgo nel 1790, proponendosi come mercante d'arte. Comprò alcuni dipinti alla leggendaria vendita della collezione del duca di Orléans, e altri nei Paesi Bassi e in Inghilterra, compresa una *Susanna e i vecchioni* della bottega di Rubens.

Qualche dato su Theores si può raccogliere da una petizione scritta nel 1818 dalla figlia Elizabeth, ormai impoverita, con la quale implorava l'assistenza economica da parte dello Stato.¹³ Secondo quanto scriveva, Caterina la Grande aveva inviato Theores «in paesi stranieri per raccogliere dipinti», e così lo aveva spinto a indebitarsi. Nel 1796, dopo la morte dell'imperatrice, Theores era finito in bancarotta. I suoi dipinti furono venduti, a quanto pare per appena un terzo del loro valore, e lui dovette lasciare la Russia.

Dopo il 1801, quando le sue prospettive migliorarono, fece ritorno nel paese, ma per la partecipazione della Russia alle guerre napoleoniche fallì di nuovo, e nel 1804 si tenne un'altra asta dei suoi dipinti. Fu stampato un «Catalogo di una grande e bella collezione di dipinti e stampe, di scuola italiana, fiamminga e francese», che elencava gli articoli in vendita. Del catalogo non è sopravvissuta nemmeno una copia, anche se sui quotidiani moscoviti comparvero molti annunci pubblicitari per la vendita,^c e quindi non possiamo sapere se questa includeva il *Salvator Mundi* di Mosolov e del museo Puškin.

C'è forse un indizio, tuttavia, nell'inventario della regina Anna citato all'inizio di questo capitolo, là dove si parla di «un piccolo dipinto di un giovane Cristo con la mano su un Globo». Le parole «piccolo», «giovane» e «globo» potrebbero essere importanti. Nel dipinto di Simon e Parish, Cristo ha in mano un orbe, non un globo. Il loro dipinto, che misura 66 × 45 cm, è più grande di quello del Puškin, che misura 50 × 39 cm. Il prezzo basso, 30 sterline, pagato per il dipinto di Simon e Parish nella vendita del Commonwealth si potrebbe spiegare con la scarsa qualità del dipinto di Giampietrino. Come è stato detto, il Cristo del *Salvator* di Simon e Parish non

è giovane, al contrario di quello del dipinto del Puškin. Non è comunque una corrispondenza perfetta, visto che il *Salvator* della regina Anna ha la mano *sopra* un globo, non viene citato nessun artista, e «piccolo» potrebbe significare *davvero* piccolo. Nondimeno, anche se mettiamo da parte la regina Anna, è molto probabile che il *Salvator Mundi* posseduto prima da Carlo I, poi da John Stone e da Carlo II sia quello del Puškin e non quello di Simon e Parish. E se Carlo ne aveva due, non sembra esserci alcuna prova che il secondo fosse quello di Simon e Parish.

Il certificato di provenienza redatto da Christie's per il *Salvator Mundi* di Simon e Parish fu pubblicato un mese o due prima dell'asta del 2017, all'interno di un catalogo interamente dedicato al dipinto e che conteneva pagine e pagine di riproduzioni di alta qualità di dettagli, corredate da disegni e intervallate da saggi di storici dell'arte e specialisti della casa d'aste. Alan Wintermute, specialista dei grandi maestri presso Christie's di New York, informava il lettore nel saggio di apertura che «si sapeva per certo» che il *Salvator* «era appartenuto a Carlo I» e che la sua provenienza era «indiscutibile» e «localizzava con sicurezza» il dipinto.¹⁴ Anche l'acquaforte di Wenceslaus Hollar «attestava» che il dipinto aveva fatto parte «della collezione di Carlo I e non era una delle venti copie e repliche conosciute». Infine, alcune «prove di stampa» dell'acquaforte erano state «inviata alla regina in esilio, sei anni dopo che Enrichetta Maria e lo stampatore realista erano fuggiti in Inghilterra». Sono tutte, una per una, affermazioni perentorie.

Da dove provenissero tanta sicurezza, convinzione e fiducia si può solo tirare a indovinare.

Non è chiaro nemmeno come, esattamente, Simon e Dalivalle abbiano contribuito ai cataloghi di Christie's e della National Gallery. Su quello di Christie's si legge:

La maggior parte delle informazioni che abbiamo utilizzato sono state pubblicate in precedenza da questi studiosi [Margaret Dalivalle, Martin Kemp, Robert Simon e Luke Syson], con l'aggiunta, in alcuni casi, di informazioni forniteci dagli autori prima della pubblicazione. Ci siamo basati su ricerche condotte dagli studiosi più apprezzati in questo campo. Non abbiamo motivo di mettere in dubbio i loro risultati, quando essi stessi hanno piena fiducia nella loro validità.

Le ricerche di Simon e Dalivalle per attestare la provenienza dell'opera sono spesso citate in un saggio sul dipinto pubblicato da Dianne Modestini nel 2012,^d e nel catalogo della mostra di Leonardo alla National Gallery del

2011. È noto che Simon e Dalivalle resero disponibili i loro risultati per il catalogo, come accadde con Christie's per il catalogo dell'asta del 2017. Non furono, tuttavia, stipulati ufficialmente contratti per la fornitura di informazioni. Dalivalle, a quanto mi risulta, non fornì ufficialmente o direttamente alcun materiale a Christie's o alla National Gallery. Di conseguenza, non è chiaro chi sia responsabile di quanto è scritto sui cataloghi.

Simon mi disse di non aver saputo dell'esistenza di un marchio di Carlo I sul retro del dipinto del museo Puškin fino al 2018. Sia lui sia Dalivalle, tuttavia, erano senz'altro a conoscenza della «mezza figura del Signore» di Edward Bass, e sapevano della provenienza del *Salvator* del museo Puškin dalla collezione di Carlo I. Simon mi fece vedere un documento con una sintesi delle sue ricerche sulla provenienza del dipinto, che aveva scritto prima del maggio 2008:

Questo documento è stato condiviso con diversi studiosi, tra cui Nicholas Penny e Luke Syson alla National Gallery. Alla riunione alla National Gallery nel maggio 2008 fui presentato per la prima volta a Martin Kemp. In seguito, lo stesso anno, Martin mi mise in contatto con Margaret Dalivalle che, come sai, avrebbe svolto ulteriori ricerche sulla provenienza del dipinto, e dunque condivisi il mio materiale con lei. A un certo punto, non ricordo esattamente quando, Margaret suggerì che ci fosse una certa ambiguità nella descrizione «*A Lord's figure*», che poteva riferirsi al ritratto di «un» Signore – ovvero un aristocratico, un nobile – invece che a un ritratto «del» Signore, cioè Cristo. Siccome non sono esperto delle convenzioni del XVII secolo, mi rimisi a questo giudizio ed eliminai ogni riferimento al dipinto di Bass dalle versioni successive della mia sintesi, un documento che veniva regolarmente rivisto e aggiornato man mano che diventavano disponibili nuovi riferimenti, informazioni e opinioni. Alla National Gallery prima della mostra venne fornita una di queste versioni rivedute (senza il riferimento al dipinto di Bass), oltre alla versione con entrambi i riferimenti che avevo condiviso nel 2008. Non credo di aver fornito a Christie's alcuna informazione, non direttamente, ma loro hanno chiaramente utilizzato solo il riferimento al dipinto di Stone, all'epoca ampiamente conosciuto.

Il perché né Christie's né la National Gallery abbiano citato il *Signore* di Bass o il *Salvator Mundi* del museo Puškin, nemmeno per spiegare perché non mettevano in discussione la provenienza del proprio dipinto, rimane un mistero. Resta da scoprire, inoltre, se si sia trattato di una svista innocente o di

una deliberata omissione di fatti che avrebbero potuto indebolire il racconto della provenienza e, dunque, il valore commerciale del loro *Salvator Mundi*.

- a. «Gabinetto» indica una saletta privata, dove un collezionista poteva tenere i dipinti più piccoli, e ai quali era più affezionato, oltre a statuette, monete, gioielli, vasi e altri pezzi da collezione.
- b. I test di dendrocronologia verranno eseguiti nel 2019.
- c. Sul quotidiano più diffuso in Russia all'inizio del XIX secolo, il «Moskowskije Wedomosti», il 30 gennaio 1804 comparve un annuncio con cui il «signor Thiorais» (*sic*) invitava il pubblico ad acquistare i suoi dipinti e incisioni, poiché per ragioni economiche si vedeva costretto a lasciare il paese. Per questo, dava il benvenuto ai visitatori fino al 10 febbraio, giorno in cui aveva intenzione di partire. Il 3 febbraio l'organizzazione «Asta di Mosca» annunciava che il governatore di Mosca aveva concesso a un francese, «Ivan Teores», di vendere la sua collezione di opere d'arte da casa, il mercoledì e il giovedì a partire dalle 11 del mattino. Entrambi gli annunci furono ripetuti più volte nei numeri successivi. Non c'è notizia, invece, che Theores avesse effettivamente lasciato la Russia.
- d. Nel materiale pubblicato indirettamente, sembra che Dalivalle identifichi il *Salvator* con il «*Peice of Christ*». È citata da Dianne Modestini nell'articolo scritto nel 2012 sul restauro del *Salvator*: «Secondo le ricerche di Margaret Dalivalle, questo *Salvator Mundi* può essere identificato con quello citato nel 1649-50 nell'inventario della collezione di Carlo I, compilato dopo il regicidio». In una nota a piè di pagina Modestini aggiunge: «Le seguenti informazioni e citazioni dagli inventari sono tratte da un saggio ancora inedito [di Dalivalle]: *Un «Salvator Mundi» attribuito a Leonardo da Vinci nelle collezioni dei re Carlo I e II identificato attraverso le sue copie*».

XIII IL GRAN CONSIGLIO

Robert Simon era ben consapevole del fatto che doveva agire in modo strategico e procurarsi gli alleati giusti se il suo dipinto doveva essere autenticato senza alcun dubbio come un Leonardo. «Parte del motivo di tanta segretezza furono le dinamiche, se vuoi, a cui Bob dovette ricorrere per ottenere un consenso così universale e diffuso» dice Alex Parish. «Nel mondo accademico, infatti, se A dice di sì, B dirà di no, solo per fare lo stronzo. Non è insolito che alcuni esperti siano contrari solo perché un loro avversario ha detto qualcosa.»

Ultimata la prima fase del restauro, Simon e Parish cominciarono a mostrare il dipinto alle persone in più stretto contatto con loro. La prima a vederlo fu Mina Gregori, che non era un'esperta di Leonardo ma un'amica di Simon che in passato era stata responsabile di alcune attribuzioni a Caravaggio molto contestate. Gregori andò a vedere il dipinto a New York nel novembre 2007, e quando lo ebbe di fronte non disse assolutamente nulla; mentre Simon la riaccomagnava all'ascensore, tuttavia, si voltò e disse, con un tono melodrammatico tutto italiano: «È suo».

«Una volta che il dipinto fu ripulito e restaurato» ricorda Parish «e appeso al muro in una cornice adeguata, con la luce giusta, lo mostrammo a certe persone che conoscevamo. Quando entravano era come un fulmine a ciel sereno. Varcavano sempre la soglia con l'aria di quelli che pensano "Ah! Credete di avere un da Vinci? Ah ah ah!", e poi BUM! Li vedevi tutti con le lacrime agli occhi. Un evento leggendario, o quasi. Questo genere di cose non succede mai, mai e poi mai. E invece era successo.»

Vari curatori e restauratori del Metropolitan Museum videro il *Salvator Mundi* parzialmente restaurato all'inizio del 2008, ma non è chiaro cosa dissero esattamente del dipinto. Secondo Robert Simon e Christie's, la maggior parte degli esperti del Met era convinta di trovarsi davanti a un Leonardo. Uno specialista del Rinascimento italiano, il curatore Keith Christiansen, lo era certamente, e lo è ancora. Un altro membro anziano dello staff, Andrea Bayer, vicedirettrice delle collezioni, mi disse che non voleva esprimersi sul dipinto. Un'importante fonte accademica, vicina al museo, mi disse, a condizione di restare anonima: «I curatori del Met non credono che

sia di Leonardo. Uno dei curatori ha detto a Simon che il Met sarebbe stato felice di accettare il dipinto in dono per scopi di studio, e questo significa che secondo loro era un disastro, non certo un Leonardo». Un'altra fonte del museo, sempre di alto livello, mi disse che uno dei curatori del Met «pensava che il dipinto fosse di Leonardo, ma non lo voleva nella sua collezione, per le condizioni in cui si trovava». Se gli specialisti del museo non avevano escluso l'eventualità che fosse un Leonardo, è strano che all'epoca, così come in seguito, non avessero tentato di fare un'offerta a Simon. Questa inattività lascia intendere che non fossero molto entusiasti del dipinto, anche se alcuni lo spiegano con i problemi finanziari del Met a quei tempi.

Robert Simon conosceva un curatore britannico, Nicholas Penny, che era a capo del dipartimento di scultura della National Gallery of Art di Washington. Di recente aveva venduto a Penny una scultura per il museo, che secondo alcuni era un Michelangelo perduto, e che altri attribuivano con maggiore convinzione a uno scultore italiano del XVII secolo. «Io e Robert avevamo fatto molti affari insieme, ed è probabile che sapesse che ero abbastanza temerario da farmi avanti» mi ha detto Penny. Simon gli mostrò il dipinto e lui rispose: «Hai un problema davvero interessante». Con questo, non intendeva che l'attribuzione sarebbe stata complicata. Si riferiva alla difficoltà di ottenere un consenso diffuso nella comunità degli storici dell'arte per una nuova attribuzione di un grande maestro. «Volevo dire che un sacco di gente sarebbe stata molto invidiosa di lui, se quello era un Leonardo, e che avrebbe dovuto pagare una cifra enorme per assicurarlo, e che qualcuno... be', i grandi studiosi amano vedere le cose nella fase iniziale.»

Penny aveva appena accettato l'incarico di nuovo direttore della National Gallery di Londra, anche se non aveva ancora preso servizio. La National Gallery stava progettando una grande mostra su Leonardo, a cura di un giovane e appassionato curatore britannico, Luke Syson, e allora il futuro capo di Syson gli parlò del *Salvator*. «Nick Penny mi disse che c'era un dipinto che meritava un supplemento d'indagine» racconta Syson. «Siamo sempre bombardati da postulanti pieni di speranza che dicono: "Ho trovato un Leonardo e non ci crede nessuno, ma tu ci crederai, quando lo vedrai". Di solito è una cosa orribile, squallida, triste. Avevo visto il *Salvator* di de Ganay, ma sembrava troppo rigido per essere un Leonardo. Nell'interesse della ricerca, mi sembrò una buona idea andare a New York a dare un'occhiata al dipinto.» Syson lo esaminò al microscopio del dipartimento di conservazione del Met, e vide i sottili strati di vernice. «Le informazioni tecniche sono importanti» dice. «Ma lo è altrettanto il senso di come un dipinto comunica, e in quel caso sembrava tutto straordinario. C'era il senso di quando il naturale si condensa per attingere al soprannaturale. Il dipinto

sembrava sospeso a metà tra il nostro regno e una dimensione spirituale.»

Syson e Penny videro l'opportunità per un sensazionale vernissage della loro mostra su Leonardo, ma sapevano che esibire un dipinto come il *Salvator*, scoperto di recente, di attribuzione incerta e già sul mercato, sarebbe andato contro la convenzione, universalmente accettata, secondo cui le collezioni pubbliche non legittimano né promuovono le nuove entrate. Per superare questo ostacolo, Syson escogitò una soluzione ad alto rischio. Organizzò un seminario, a cui dovevano partecipare i migliori storici dell'arte del mondo, per esaminare il *Salvator* a Londra «con la mente aperta».

Ed è così che troviamo Robert Simon su un aereo, a fine maggio 2008, in volo verso Londra con il *Salvator* al sicuro in una valigetta realizzata per l'occasione. «Mi sentivo come don Vito Corleone» dice. Portò il *Salvator* alla National Gallery passando da un ingresso laterale. Il dipinto fu sistemato su un cavalletto accanto a un altro famoso Leonardo di proprietà del museo, una versione della *Vergine delle Rocce* che in quel periodo era oggetto di un attento restauro. Questa giustapposizione critica mostrava un'agenda parallela del museo che avrebbe giocato a favore di Simon, e di cui forse lui era strategicamente consapevole. Il Louvre, rivale parigino della National Gallery, possedeva la più grande raccolta di dipinti attribuiti in maniera indiscussa a Leonardo, mentre Londra aveva solo un grande disegno su cartone e una versione della *Vergine delle Rocce*. Per oltre un secolo gli storici dell'arte avevano cercato di capire se la *Vergine* di Londra fosse opera di Leonardo o di uno dei suoi aiutanti, come Giovanni Ambrogio de Predis, Boltraffio e così via. Erano quasi tutti d'accordo che il dipinto fosse perlopiù opera di aiutanti, ma la National Gallery si era da tempo impegnata in una campagna perché fosse attribuito a Leonardo. Il restauro era l'ultimo sforzo in quella direzione.

All'incontro parteciparono cinque grandi esperti di Leonardo. Da Milano arrivò il professor Pietro Marani, direttore di quello che probabilmente era stato il restauro più impegnativo nella storia dell'arte, quello del *Cenacolo*, per cui aveva adottato un approccio conservativo, evitando di ricostruire o ritoccare le parti danneggiate. Dalla stessa città arrivò anche Maria Teresa Fiorio, già sovrintendente ai Beni storico-artistici della Lombardia e specialista senza rivali degli aiutanti e dei discepoli di Leonardo. Carmen Bambach, curatrice dei disegni al Met, aveva già visto più volte il *Salvator* a New York. Da Washington, un po' in ritardo rispetto agli altri, arrivò David Alan Brown, lo stimato curatore dei dipinti italiani alla National Gallery of Art, il quale, molto tempo prima, nella sua tesi di dottorato si era detto convinto dell'esistenza di un «*Salvator Mundi* perduto» di Leonardo, che doveva raffigurare «un Cristo barbuto e maturo ... in posa frontale e

fortemente illuminato da sinistra, su uno sfondo scuro, con la mano destra alzata in segno di benedizione e un globo nella sinistra». ¹

L'ospite che giunse per ultimo era Martin Kemp. È l'unico membro del gruppo che in seguito abbia parlato dell'incontro, a mezzo stampa e in un *podcast*. Kemp, innanzitutto, fece un respiro profondo. Quando arrivò, era profondamente consapevole delle trappole in cui i suoi colleghi studiosi di Leonardo potevano cadere, e in particolare di quanto fosse pericoloso trovarsi davanti a un potenziale nuovo Leonardo. «È facile, volendo crederci, cominciare a vedere ciò che si vuole vedere. Si può fare la figura di un idiota colossale» raccontò al «Sunday Times». In questa occasione, tuttavia, lui stesso non riuscì a trattenere una reazione istintiva: «A sinistra, entrando, vidi questo dipinto che subito imponeva la sua presenza». Luke Syson dice: «Ricordo di averlo portato lungo il corridoio da uno studio all'altro, e quando Martin Kemp lo vide, mentre aprivamo la porta, sembrò subito che lo riconoscesse». Kemp cambiò visibilmente espressione, quando si rese conto che «non era stato un viaggio a vuoto».

«Era evidentissimo. Aveva la presenza tipica dei dipinti di Leonardo» Kemp spiegò al sito d'arte Blouin Artinfo. «La *Monna Lisa* ha quel genere di presenza. Così, dopo quella prima reazione che ti smuove qualcosa dentro, per così dire, lo guardi e pensi: be', il modo in cui sono state realizzate le parti meglio conservate, come i capelli e così via, è incredibilmente valido. È come uno splendido vortice, come se i capelli fossero fatti di una sostanza viva e in movimento, come l'acqua, a cui Leonardo paragonava sempre i capelli. Sembra quasi che cessino di essere capelli, e diventino una fonte di energia a sé stante ... La mano benedicente, da parte sua, ha tutta questa struttura anatomica molto sottintesa. Ciò che Leonardo aveva fatto, e i suoi copisti e imitatori non avevano colto, era riuscire a riprodurre il modo in cui la nocca si intravede sotto la pelle. Le mani benedicensi delle copie sono tutte piuttosto lisce, di routine, l'autore di questo dipinto invece è una persona che sapeva davvero... come si posa la pelle sulle nocche. Quindi, è un dipinto notevole.»

In poche parole, il dipinto aveva *quel certo non so che*.

Una volta chiuse le porte, l'incontro poté cominciare. Gli storici dell'arte si trovavano in uno degli studi di restauro della National Gallery, tutte stanze inondate di luce, situate al piano superiore e provviste di molti lucernari. Comparvero una serie di lenti d'ingrandimento, e Simon distribuì alcune fotografie tecniche del dipinto. Gli ingrandimenti erano così precisi che gli esperti riuscivano a distinguere i granelli di polvere di lapislazzuli nel blu della veste del Cristo, e al di sotto gli altri strati di pittura, nero poi bianco, tanto ingranditi che somigliavano alla parete di una cava o a una scogliera crollata, uno splendido guazzabuglio di frammenti di pietra colorata. Simon

potenza solo ascoltare gli accademici da cui era circondato. Non toccava a lui esprimere un'opinione.

Per lui devono essere state due ore snervanti, ma non lo diede a vedere. Di positivo c'era che almeno due degli intervenuti avevano dei buoni motivi per attribuire il dipinto a Leonardo. Pietro Marani stava organizzando una magnifica mostra di Leonardo a Milano, prevista per il 2015.² All'epoca non sapeva che anche la National Gallery progettava una mostra di Leonardo, che doveva iniziare prima della sua. Sicuramente avrà visto l'opportunità di guadagnarsi le prime pagine dei giornali mostrando per la prima volta il dipinto a Milano. Martin Kemp era l'altro probabile sostenitore dell'ipotesi leonardesca. Negli anni Novanta rispetto a molti dei suoi colleghi aveva assunto un atteggiamento più inclusivo nei confronti della produzione della bottega di Leonardo, riscontrando la mano e la mente dell'artista all'opera su due versioni della *Madonna dei fusi*.

Tra i molti aspetti negativi, non c'erano particolari motivi per credere che qualcuno degli studiosi presenti potesse essere d'accordo con qualcun altro sul *Salvator*. Lo avevano fatto di rado con altre attribuzioni, e quasi tutti si erano opposti al giudizio di Kemp sulla *Bella principessa*. Ciascuno di loro aveva un elenco di attribuzioni controverse a Leonardo che a un certo punto si era trovato a difendere.^a Perfino il grande Bernard Berenson, le cui attribuzioni erano considerate tra le più accurate nella storia della *connoisseurship*, si era sbagliato il 20 per cento delle volte. Se Syson e Penny fossero riusciti a mettere d'accordo così tanti esperti, così in fretta e allo stesso tempo sul fatto che il dipinto fosse di Leonardo, sarebbe stata un'impresa notevole, senza precedenti negli annali della storia dell'arte.

Di sicuro era un evento raro avere quasi tutti i più importanti esperti di Leonardo riuniti nello stesso posto, ma c'erano comunque alcune assenze importanti. Per esempio, non c'era Carlo Pedretti. Questo era comprensibile, perché in età avanzata il leonardista italiano aveva attribuito di nuovo a Leonardo una serie di opere di proprietà di alcuni suoi ricchi amici, in un modo che i suoi colleghi avevano trovato inaccettabile. La sua opinione di esperto, ormai, era stata messa in discussione.

Una seconda, strana, assenza era quella di Jacques Franck, un esperto di Leonardo che era tuttavia un pittore, e non un accademico, e aveva consigliato Syson in occasione del restauro della *Vergine delle Rocce*. Secondo Syson, Franck era troppo al di fuori del mondo accademico e istituzionale della storia dell'arte per essere invitato a partecipare al progetto.

Una terza omissione, la più sorprendente, era quella di Frank Zöllner. Professore di storia dell'arte a Lipsia, Zöllner era l'autore del catalogo ragionato dei dipinti di Leonardo, un best seller dalle molte edizioni. Una

possibile spiegazione per la sua assenza può essere trovata nel paragrafo conclusivo della sua introduzione all'edizione 2007 del catalogo, scritta prima di essere informato dell'esistenza del *Salvator* di Simon. Zöllner affermava con decisione: «In conclusione, dobbiamo accennare ai tentativi sempre più frequenti, soprattutto negli ultimi anni, di attribuire alla mano di Leonardo dipinti di seconda e terza categoria. In questo contesto, vale la pena ribadire che il catalogo dei dipinti di Leonardo presentato in questa sede è definitivo. Mentre possono esserci opere che circolano nel mercato delle belle arti e che provengono dagli allievi di Leonardo, la probabilità che compaia dal nulla un originale del maestro è estremamente bassa». Syson ammette che escludere Zöllner dalla lista degli invitati a Londra è stato, con il senno di poi, «un errore».

Durante l'incontro non fu tenuto alcun verbale. I presenti non firmarono nessuna dichiarazione. A conclusione, non fu rilasciato un comunicato ufficiale. Non fu seguita una procedura formale per l'attribuzione dell'opera. La National Gallery non chiese che il dipinto le fosse lasciato in custodia per farlo esaminare dai propri restauratori nei loro studi, come l'Albertina e l'Accademia di Belle Arti di Vienna avevano fatto con *La Bella Principessa*, prima di arrivare a una conclusione negativa. Per quanto ne sa il mondo esterno, potrebbero aver bruciato un po' di incenso e pronunciato incantesimi in latino, insieme ai giuramenti dei Templari. Dopo l'incontro, Syson informò Nicholas Penny, che non aveva partecipato, che gli esperti erano stati d'accordo nell'attribuire il dipinto a Leonardo.

Syson ricorda che «praticamente all'unanimità sostennero di essere davanti a un Leonardo. Quando si osserva una copia, spesso si resta colpiti da come le parti non combacino fino in fondo. Non sono state pensate insieme, dall'inizio alla fine. Sono state pensate una per volta, perché ogni parte deve imitare qualcos'altro». Poi continua: «Con Leonardo in particolare, c'è sempre una sensazione di movimento, come un luccichio. È molto, molto sottile, ma è come una specie di ronzio. E il *Salvator* ha questo ronzio».

Qualche giorno dopo, quando tornò a New York con il dipinto, Simon presentò ai funzionari della dogana il modulo azzurro che tutti coloro che entrano negli Stati Uniti devono riempire. Aveva dichiarato «Un dipinto di Leonardo da Vinci». Il funzionario gli chiese di aprire la cassa. «È proprio necessario?» chiese Simon. «Sì.» «Perché?» «Perché sono italoamericano e devo raccontarlo ai miei nipoti.»³

Due settimane dopo l'incontro, Penny contattò Simon e gli disse che gli storici dell'arte avevano concluso che il suo dipinto era un Leonardo. Simon ricorda: «Mi disse qualcosa del tipo: "Hanno un po' discusso se qualcuno della bottega abbia partecipato, di quale possa essere la data precisa e

quant'altro, ma in pratica sono tutti d'accordo che è di Leonardo"». Penny chiese formalmente a Simon se la National Gallery potesse prendere in prestito il dipinto per la sua mostra, di lì a tre anni, e gli chiese anche di tenerlo segreto fino ad allora. Simon ricorda che negli anni successivi, mentre continuava a fare ricerche sul dipinto tra biblioteche e archivi, dovette coprire i libri che stava consultando quando amici e colleghi lo vedevano lavorare.

Gli storici dell'arte che presero parte all'incontro alla National Gallery, tuttavia, non attribuirono il dipinto in via ufficiale, né raggiunsero un consenso nemmeno informale sul *Salvator Mundi*. Del resto, non fu chiesto loro di farlo. «Non ho mai emesso un parere ufficiale sul *Salvator Mundi*, e comunque non mi è mai stato chiesto di farlo» mi ha detto Maria Teresa Fiorio. «Ho discusso del dipinto in modo informale con i colleghi, e non so in quale modo sia stata resa nota la mia opinione. Se il *Salvator Mundi* è stato esposto come opera autografa alla National Gallery è stata una decisione autonoma dei miei colleghi di Londra.»

«Ci avevano invitati alla National Gallery per esaminare i progressi del restauro scientifico della *Vergine delle Rocce*» dice il professor Marani, direttore dell'apprezzata rivista «Raccolta Vinciana», fondata un secolo fa e unica rivista accademica dedicata esclusivamente allo studio di un singolo artista. «Nell'occasione ci venne mostrato il *Salvator Mundi*. Fui colto di sorpresa. Discutemmo in generale sulle due opere d'arte. Dopo questa discussione, i proprietari ritennero che fossimo sicuri. Non mi fu chiesto di attribuire in via ufficiale il dipinto, e non raggiungemmo alcun "consenso". Io avevo detto solo: "Sì, può darsi".»^b

«Nella ricerca storica non si possono prendere scorciatoie, e ancora meno quando gli indizi sono tanto complessi» dice Carmen Bambach, che ha appena pubblicato uno studio in quattro volumi su Leonardo. «Cosa potrebbe significare questo dipinto all'interno dell'opera di Leonardo? Te lo posso dire, è abbastanza secondario. Leonardo non dovrebbe diventare un veicolo per rendere famoso uno storico dell'arte. Vuol dire fraintendere del tutto la natura della disciplina. Penso che tu sappia leggere tra le righe di quanto ti sto dicendo». ^c Bambach mi disse che la sua opinione contraria aveva generato un'accesa discussione durante una conferenza al Courtauld Institute. «Un illustre storico dell'arte di Leonardo, a Londra, mi ha urlato contro. "Ti sbagli" mi ha detto. Io sapevo bene quali prove avevo a disposizione, e gliele indicai. Non si tratta di chi fa la voce più grossa.»

Solo due tra gli storici dell'arte riuniti alla National Gallery erano davvero convinti che il *Salvator Mundi* fosse un originale di Leonardo: Martin Kemp e David Alan Brown. «Mentre gli altri erano prudenti, quando ho riconosciuto immediatamente il dipinto come opera del maestro è stato uno dei miei

momenti più alti come *connoisseur*» mi ha scritto Brown. «Come curatore di museo, dovevo tenere per me la mia opinione, e ho solo aderito alla posizione collettiva secondo cui il dipinto era, con maggiore o minore certezza, opera di Leonardo.»

«La discussione non è stata documentata, perché in circostanze del genere non è né libera né facile» mi ha detto Nicholas Penny. «Non si può tentare di arrivare a un consenso accademico se si crea una situazione altamente formale in cui ciascuno sta per mettere la mano sulla Bibbia. Avrebbe comunque ottenuto l'effetto contrario, perché gli storici dell'arte [invitati da Syson] non sarebbero mai stati d'accordo. Dunque, lui fece del suo meglio per cercare di portarli su un terreno comune. Sempre meglio, comunque, che non consultarli per niente. Se non lo avesse fatto, penso che non avrebbe potuto nemmeno esporre il dipinto.»

«L'incontro non doveva dimostrare qualcosa, in un senso o nell'altro» dice Syson. «Doveva valutare l'opinione degli studiosi, e capire se stavamo per renderci ridicoli. Se tutti avessero detto chiaramente "Non è lui", non l'avremmo esposto. Ci sono mille motivi, adesso, perché le persone siano più caute riguardo alle loro opinioni, visto tutto quello che è successo.»^d

A quanto pare, il risultato finale dell'incontro alla National Gallery fu due «Sì», un «No» e due «No comment». Ci fu comunque un punto di contatto tra i presenti, questo è certo: furono tutti d'accordo che Leonardo aveva messo mano ad alcune parti del dipinto, in particolare l'orbe e la mano che lo tiene, rappresentata in scorcio, il ricamo dorato, e soprattutto la mano benedicente. In maggioranza, inoltre, concordarono sul fatto che il volto era così gravemente danneggiato che non si poteva più dire chi lo avesse dipinto.

Per tre anni nessuno sentì parlare dell'incontro alla National Gallery. Poi, nell'estate del 2011, pochi mesi prima dell'inaugurazione della mostra su Leonardo, che avrebbe avuto un incredibile successo, il sipario venne finalmente alzato. Il 7 luglio Simon rilasciò un comunicato stampa. «Un dipinto perduto di Leonardo da Vinci è stato individuato in una collezione americana» esordì. Fornì poi un elenco dettagliato degli illustri storici dell'arte a cui aveva mostrato il dipinto. «Questi studiosi sono convinti che il dipinto sia di Leonardo» scrisse, alla luce

della corrispondenza del dipinto allo stile delle opere conosciute di Leonardo; la qualità straordinaria della sua esecuzione; il rapporto del dipinto con due disegni autografi a Windsor; la sua corrispondenza compositiva con il *Salvator Mundi* documentato dall'acquaforte del 1650 di Wenceslaus Hollar; infine, la sua manifesta superiorità rispetto alle più di

venti versioni conosciute della composizione. Un'ulteriore, cruciale prova della paternità di Leonardo è stata fornita dalla scoperta di pentimenti, versioni preliminari di alcuni dettagli compositivi, modificati in seguito dall'artista nel dipinto finito, e tuttavia non riprodotti nell'acquaforte o nelle altre copie ... Esami e analisi tecniche hanno dimostrato la coerenza di pigmenti, supporti e tecnica scoperti nel *Salvator Mundi* con quelli notoriamente impiegati da Leonardo.

Simon sosteneva che c'era stato «un consenso inequivocabile, secondo cui il *Salvator Mundi* era stato dipinto da Leonardo, e che era l'originale dal quale dipendevano tutte le copie e le versioni successive». Sapendo che la National Gallery sarebbe andata incontro a notevoli proteste se si fosse saputo che il dipinto era sul mercato, aggiunse: «Il *Salvator Mundi* adesso è proprietà privata, e non è in vendita».

Penny e Syson sapevano che questo non corrispondeva del tutto a verità, anche se è davvero insolito che un'istituzione pubblica esponga un dipinto se sa che è in vendita. «Quando lo abbiamo preso in prestito io sapevo, ovviamente, che il quadro era potenzialmente sul mercato» dice Penny. «Qualcuno si è detto stupito da tutto questo, ma io sono abbastanza sicuro che ne avrei discusso con le persone giuste nel consiglio di amministrazione, e con il presidente.»

Il 13 luglio la National Gallery diffuse un proprio comunicato, sensibilmente più vago di quello di Simon:

Abbiamo ritenuto un motivo di grande interesse includere questo dipinto nella mostra, come una nuova scoperta. Sarà presentato come opera di Leonardo, e ovviamente sarà un'occasione importante per mettere alla prova questa nuova attribuzione, attraverso un confronto diretto con gli altri dipinti universalmente riconosciuti come opera del maestro.

Una dichiarazione come questa, studiatamente ambigua, non affermava in maniera esplicita che il museo accettava l'attribuzione del dipinto a Leonardo, ma era comunque implicito. Quando il *Salvator* fu esposto alla National Gallery all'interno della mostra di Leonardo, a novembre, non c'era nulla nel materiale relativo alla mostra, o nel catalogo, che lasciasse intendere che esporre il dipinto avrebbe contribuito a «mettere alla prova» la sua possibile attribuzione, né che sul dipinto esistesse un qualche genere di punto interrogativo. Invece, veniva semplicemente descritto come «Cat 91 – Leonardo da Vinci (1452-1519), *Cristo come Salvator Mundi*».

Luke Syson mi ha detto: «Per la mostra l'ho catalogato con più decisione

come un Leonardo perché a questo punto la mia sensazione era quella di stare facendo una proposta, e che avrei potuto farla con cautela o con una certa presunzione accademica. È importante non mettere in circolo un'idea senza dire da che parte stiamo».

Cinque anni dopo, quando Christie's mise all'asta il dipinto, sul catalogo si leggeva:

Quando la possibilità della paternità di Leonardo divenne evidente, il dipinto fu mostrato a un gruppo di studiosi ed esperti internazionali dell'opera di Leonardo ... Lo studio e l'esame del dipinto da parte di questi studiosi hanno portato a un ampio consenso^e sul fatto che il *Salvator Mundi* sia stato dipinto da Leonardo da Vinci, e che sia il dipinto originario da cui derivano le varie copie e le versioni realizzate dai discepoli.

C'era un ultimo parere citato da Christie's nella sua storia online del dipinto, «*Salvator Mundi: The Rediscovery of a Masterpiece. Chronology, Conservation, and Authentication*», pubblicata il 3 novembre 2017: quello del curatore dei dipinti del Rinascimento del Louvre, Vincent Delieuvin, che in quel momento aveva ormai iniziato i preparativi per la mostra del cinquecentesimo anniversario di Leonardo, prevista per il 2019. «L'autenticità del dipinto come opera autografa di Leonardo è stata confermata da Vincent Delieuvin al Louvre di Parigi» dichiarava Christie's.

Quando ho cercato di verificare questo dato, il Louvre mi ha consigliato di leggere un saggio di Delieuvin pubblicato nel catalogo di un'altra mostra, «Leonardo in Francia», organizzata presso l'ambasciata italiana a Parigi nel 2016. A proposito del *Salvator*, Delieuvin aveva scritto: «La versione autografa sembra essere ricomparsa molto di recente, purtroppo in pessime condizioni. Sfortuna vuole che le circostanze della realizzazione di quest'opera siano ignote».⁴

- a. Alla fine degli anni Novanta, Marani e Brown avevano sostenuto entrambi che il pesce in *Tobia e l'angelo* della bottega del Verrocchio era stato dipinto da Leonardo. Questa attribuzione non è mai stata ampiamente accettata, per quanto Walter Isaacson la riprenda nella sua biografia di Leonardo. Marani attribuisce a Leonardo la *Madonna Dreyfus*, custodita alla National Gallery of Art di Washington, ma oggi la maggior parte degli studiosi ritengono che sia dell'altro allievo del Verrocchio, Lorenzo di Credi, le cui opere sono più vicine al prosaico

realismo del maestro di quelle di Leonardo, con il loro elusivo idealismo.

- b. In un articolo pubblicato nell'aprile 2012 sulla rivista d'arte francese «Dossier de l'art», Marani ha scritto: «I critici sono molto divisi per quanto riguarda l'attribuzione di questa tavola a Leonardo. I ricercatori che nel 2008 hanno avuto l'opportunità di esaminare il dipinto presso il laboratorio di restauro della National Gallery di Londra sostenevano questa eventualità, mentre altri specialisti, perlopiù italiani, riconoscevano piuttosto il lavoro della mano di un discepolo». Nel 2013, in un altro breve saggio, Marani scrisse che era solo «molto probabile» che il *Salvator* fosse un Leonardo, «malgrado le lacune di alcune parti essenziali (in particolare il volto)».
- c. In una recensione della mostra alla National Gallery pubblicata sulla rivista d'arte «Apollo» nel febbraio 2012, Bambach ha scritto: «L'attribuzione del *Salvator Mundi* ... richiede una descrizione meglio qualificata. Gran parte della superficie pittorica originale può essere di Boltraffio, con alcuni passaggi di Leonardo, nella fattispecie la mano destra benedicente, parte della manica, la mano sinistra e l'orbe di cristallo che questa sorregge».
- d. Nel 2014 Syson e Penny mi hanno mostrato alcune email di Pietro Marani, con cui sollecitava la loro assistenza per avere in prestito il *Salvator Mundi* per la sua mostra milanese su Leonardo del 2015, e in cui si riferiva al dipinto definendolo «di Leonardo». La richiesta di prestito di Marani non ebbe successo.
- e. Christie's si riferiva all'insieme delle opinioni di parecchi storici dell'arte che avevano visto il dipinto a New York e Londra. Tra questi c'erano Syson, Penny e Christiansen, che, come abbiamo visto, erano tutti a favore dell'attribuzione a Leonardo. Un altro studioso, David Ekserdjian, professore di storia dell'arte e del cinema alla University of Leicester, vide il dipinto e mi disse che era anche lui a favore dell'attribuzione. Non mi fu possibile, comunque, verificare il verdetto di tutti gli storici dell'arte elencati nel catalogo del *Salvator Mundi* di Christie's (a p. 22).

XIV INTRATTENITORE E INGEGNERE

Se guardiamo una mappa della Milano cinquecentesca, sembra che il Castello Sforzesco abbia dilatato l'intero nucleo urbano, che gli si allarga intorno come le guance gonfie di una rana. La «fortezza-palazzo» del duca Ludovico Sforza sorgeva su un lato della città, un esagono circondato da mura di mattoni dall'altezza e dall'eleganza straordinarie. Nella piazza circostante, a volte, si vedevano sgambettare le scimmie del duca con le loro speciali livree degli Sforza. Un flusso continuo di diplomatici e funzionari, postulanti e servitori si riversava dentro e fuori dagli ingressi del palazzo, e tra i cortili e gli edifici all'interno. Le lisce scalinate di pietra erano così lunghe che a volte le donne le salivano a cavallo, per non stancare le gambe. All'interno delle mura vivevano ottocento persone. Nei loro appartamenti privati, il duca e sua moglie dormivano sotto veli di seta che dovevano proteggere i loro sogni.

Il duca era famoso per le sue parate e cerimonie stravaganti, per festeggiare l'arrivo di un ambasciatore, un matrimonio in famiglia, l'elezione di un papa o una vittoria militare. In una di queste occasioni, per l'ingresso di sua moglie in città, fu organizzato un corteo con quasi cinquecento cavalli, i rappresentanti di trentasei diversi ordini religiosi, sessanta cavalieri e cinquanta dame, accompagnati da sessantadue trombettieri, lungo un percorso rivestito di stoffe bianche che andava dal castello fino alla cattedrale. Lungo la strada, le pareti erano coperte di arazzi e ghirlande di ginepro e fiori d'arancio. Nel commento dell'ambasciatore fiorentino, «tutto era così ben organizzato che per strada non ci fu il minimo problema, il che non è poco, perché in questa città si radunano folle enormi».

Il duca aveva attirato alla sua corte alcuni tra i principali artisti e studiosi italiani, ai quali corrispondeva stipendi e provvigioni aspettandosi qualcosa in cambio: un coro ossequioso di grandi menti creative che celebrasse il suo passaggio da spietato comandante militare a patrono delle arti e delle lettere. Bernardo Bellincioni, il poeta di corte, scrisse in versi piuttosto triti che Milano era come Atene e il Parnaso,^a presieduta dal «divino» Ludovico Sforza, «una guida, una stella».

La vetta più alta che un artista potesse raggiungere nell'Europa del Rinascimento era l'essere nominato artista di corte, una posizione che il duca

di Milano accordò a Leonardo nel 1490. Adesso, oltre alla pittura, molte altre attività occupavano il suo tempo. La corte apprezzava la sua bravura come scenografo e intrattenitore, almeno quanto le sue capacità di pittore. Leonardo suonava la lira da braccio, strumento precursore del violino; sapeva intrattenere gli ospiti con indovinelli, battute ed enigmatiche profezie; partecipava a rituali dibattiti filosofici tra cortigiani-studiosi su quale arte fosse la più eccelsa tra pittura, musica e poesia, e prendeva sempre le parti della pittura. Lavorava anche come arredatore, decorando alcune stanze del palazzo, tra cui la spettacolare Sala delle Asse, che trasformò in un pergolato di alberi di gelso, ricco di foglie e rami, che copriva il soffitto con un motivo a nodi.

Leonardo unì le sue capacità di artista e ingegnere per mettere in scena spettacoli con straordinarie trasformazioni e parti in movimento. In un caso creò una visione del Paradiso che, come ebbe a dire un membro del pubblico, «somiigliava alla metà di un uovo, che dal bordo verso l'interno era completamente ricoperto d'oro, con una grandissima quantità di luci che rappresentavano le stelle, con alcuni spazi vuoti in cui si collocavano i sette pianeti, secondo il loro posto nella gerarchia celeste». All'interno dell'uovo si esibivano molti cantanti, «accompagnati da suoni dolci e raffinati». ¹ Si può immaginare che sembrasse un dipinto vivente di Leonardo, con gli attori, spesso membri della corte, che nei loro costumi elaborati recitavano goffamente miti classici, i codici dell'onore cavalleresco e allegorie inventate per adulare il duca e i suoi ospiti.

Per un altro spettacolo, Leonardo disegnò una complicata decorazione per un cavallo. Tristano Calco, segretario del duca di Milano, assistette in prima persona all'evento: «Per prima cosa si mostrò un meraviglioso destriero, tutto coperto di squame d'oro, che l'artista aveva colorato come le piume di un pavone ... Anche la testa del cavallo era coperta d'oro; era leggermente piegata e aveva due corna ricurve». Sopra c'era un cavaliere, che «sulla testa aveva un serpente alato, la cui coda toccava la schiena del cavallo. Lo scudo era decorato con un volto barbuto, anch'esso in oro».

Leonardo organizzò questi spettacoli al Castello Sforzesco per i signori francesi di Milano tra il 1508 e il 1513, quando il *Salvator Mundi* era su un cavalletto nel suo studio. In questo periodo Paolo Giovio, il suo biografo, si trovava a corte e scrisse di come Leonardo fosse «un meraviglioso inventore, arbitro di ogni eleganza e splendore teatrale». Disegnò schizzi per la scenografia di una catena montuosa, che doveva aprirsi, come scrisse accanto al disegno sul suo taccuino, per mezzo di carrucole, corde e pesi, per mostrare una grande grotta, dove «si scopre Plutone nella sua casa» insieme a Cerbero, alcuni diavoli e furie e «molti bambini nudi». Nel 1515 un leone meccanico

progettato da Leonardo fu l'attrazione principale di uno spettacolo per Francesco I, il giovane re di Francia. Un altro biografo di Leonardo, Giovanni Paolo Lomazzo, racconta di come il leone «si spostasse dal suo posto nella sala e una volta fermo gli si aprisse il petto, per mostrarlo pieno di gigli e di altri fiori». ^b Un leone, il cosiddetto «Marzocco», era l'animale totemico protettore di Firenze, i gigli un simbolo della monarchia francese, e tutto l'insieme rappresentava la nuova alleanza tra le due potenze.

Il flusso continuo di questi spettacoli, degli altri suoi impegni e incarichi di corte lasciava a Leonardo poco tempo per dipingere. Perfino quando non era reclutato per allestire eventi per i signori di Milano, non tornava subito a impugnare il pennello; aveva di meglio da fare. Dalla metà degli anni Ottanta del XV secolo, quando aveva già compiuto trent'anni, iniziò a studiare da solo le arti e le scienze, imparando fra le altre cose il latino, come parte di uno sforzo consapevole per elevarsi da artigiano a intellettuale.

Leonardo mise insieme una biblioteca considerevole per l'epoca. Nel 1492 possedeva già quaranta volumi, che nel 1503 erano diventati 116. Sui suoi scaffali si potevano trovare biografie dei filosofi, testi di matematica, scienza militare, agricoltura, chirurgia, legge, musica, trattati sulle pietre preziose, sulla medicina e la lettura della mano, prontuari di grammatica e retorica, diari di viaggio, le favole di Esopo, opere di Ovidio, Livio, Petrarca, Aristotele, Archimede, Euclide, Tolomeo, i Salmi e la Bibbia. In questo periodo tra i suoi migliori amici c'era il matematico Luca Pacioli. Leonardo disegnò le illustrazioni delle forme geometriche e dei nodi per il *De Divina Proportione*, uno dei libri di Pacioli sulla matematica, e Pacioli lo ringraziò per il suo «inestimabile lavoro sul movimento spaziale, sulle percussioni, sul peso e su tutte le forze».

Intorno al 1490, Leonardo iniziò a riempire i suoi taccuini. Di quando in quando compilava elenchi delle persone che voleva consultare. In uno di questi, datato 1495, Leonardo scarabocchiò, scrivendo al contrario come al solito: «Dimanda maestro Antonio come si pianta bombarde e bastioni di dì o di notte. Domanda a Benedetto Portinari [il banchiere dei Medici] in che modo si corre per lo diaccio di Fiandra. Fatti mostrare al maestro d'abbaco riquadrare un triangolo. Truova uno maestro d'acqua e fatti dire i ripari d'essa e quello che costa. Un riparo e una conca e uno navilio e uno molino alla lombarda». Leonardo era di mente aperta e ricettiva, sapeva attingere alle capacità degli altri e assorbirne le conoscenze.

Tutto questo per dire che, dopo il 1500, il centro degli interessi di Leonardo si allontanò decisamente dalla pittura. La sua preoccupazione per la matematica, le scienze naturali e la tecnologia lo consumava. Fra Pietro da Novellara andò a trovarlo nel 1501 e riferì a Isabella d'Este che «egli

[Leonardo] dedica molto del suo tempo alla geometria, e non ha alcuna propensione verso il pennello». Leonardo credeva che tutto si riducesse alla matematica, e scrisse: «Chi biasima la somma certezza delle matematiche si pasce di confusione».

Leonardo, poi, documentava tutto. Riempì migliaia di pagine con disegni di macchine elementari, studi anatomici – è noto come abbia sezionato il cadavere di un centenario – e appunti di matematica, ottica e geometria. I suoi taccuini contengono riferimenti a duecento specie di piante e oltre quaranta varietà di alberi. Sono cosparsi di domande, con Leonardo che cercava di sviscerare le leggi fisiche alla base di ogni genere di fenomeno naturale. «Perché in un fiume piano nel fondo fia un solo sasso e l'acqua dopo quello fa molti globbi [le creste delle onde]» si domandò in una di quelle occasioni. In un'altra poneva una domanda molto diversa: «Perché li cani odorano volentieri il culo l'uno all'altro?». In questo caso, arrivò alla conclusione sbagliata: «Lo sterco delli animali sempre ritiene della virtù della sua origine ... se cognoscano il cane, mediante tale odore, essere ben pasciuto, essi lo riguardano, perché stimano quello avere potente e ricco padrone; e se non sentano tale odore con virtù [per esempio di carne], essi stimano tal cane essere da poco e avere povero e tristo padrone, e però mordano tal cane». ²

L'approccio empirico di Leonardo alla comprensione del mondo rappresentava una sorprendente rottura con il passato. Il suo principio cardine, secondo cui «tutto il nostro sapere ha origine dalle nostre percezioni», nasceva certamente da Aristotele, ma l'artista-ingegnere vi associava un rinnovato impegno verso la sperimentazione, per mettere alla prova le leggi generali: «Studia prima la scienza, e poi seguita la pratica nata da essa scienza». ^c

Leonardo inventò una serie di apparecchi, tra cui un compasso proporzionale utile per disegnare parabole e costruire specchi parabolici. Era un brillante illustratore tecnico, il primo ingegnere a disegnare l'architettura dal punto di vista standard del piano e della prospettiva, e il primo a disegnare diagrammi esplosi, in grado di mostrare come le parti andassero a costituire un insieme. I suoi disegni anatomici erano molto avanti rispetto a quelli dei suoi contemporanei per chiarezza e precisione, e secoli dopo erano ancora usati da medici e biologi. Fu il primo astronomo a intuire che il colore grigio della luna è causato dalla luce del sole riflessa sugli oceani della terra.

Gli appunti di Leonardo erano destinati alla pubblicazione. Progettava di scrivere trattati di anatomia, idraulica e meccanica elementare, così come sulla pittura, ma non arrivò mai alla fase di revisione del materiale. Nel corso della sua vita non pubblicò niente, e dopo la sua morte fu pubblicato solo il *Trattato della pittura*. La posizione ortodossa, dal punto di vista storico, è che

Leonardo fosse un genio profetico, che concepì innumerevoli invenzioni moderne prima che esistessero la scienza e la tecnologia in grado di realizzarle. Lui, invece, era in realtà molto umano: c'erano materie che faticava a comprendere; c'erano passaggi bizzarri e confusi; c'è il senso di una ricerca che non arriva mai a destinazione.

Per gran parte del tempo, Leonardo è più uno studente motivato che un genio. Parafrasa le storie dell'arte scritte da altri teorici del Rinascimento come Alberti e Ghiberti. È ossessionato dalla geometria. Combatte contro l'algebra e il lessico latino. Si dedica a fantasie scientifiche molto comuni. Si dice che abbia inventato il paracadute con uno schizzo, datato intorno al 1485, di una piramide a pianta quadrata ricoperta di lino, attaccato alla quale «un uomo ... potrà gittarsi d'ogni grande altezza senza danno di sé». Prima di lui, tuttavia, altri avevano avuto la stessa idea: in Spagna nell'852, a Costantinopoli nel 1178, e in momenti diversi in Cina, come pure almeno uno dei suoi contemporanei italiani, Ignazio Danti, un matematico di Perugia. La sua analisi del volo degli uccelli e del modo in cui funzionano le loro ali era molto vicina a ciò che si legge nei trattati medievali sulla falconeria.³ Le analogie che identificava tra la terra e il corpo umano, e tra le maree, la respirazione e la circolazione del sangue, avevano tutte dei precedenti in qualche studio medievale. Molte delle sue regole sono, come ha sottolineato il leonardista russo Vasilij Zubov, osservazioni personali riscritte come formule.

La tecnologia militare e le armi pesanti che Leonardo si vantava di poter offrire al duca di Milano, i grandi cannoni, le bombarde e i carri, per quanto ne sappiamo, non furono mai prodotte. Leonardo era un sognatore, uno a cui piaceva gingillarsi con i disegni.

Le sue aspirazioni si distinguevano per quanto erano imponenti. Fece progetti per un canale da Firenze fino al mare, per cui bisognava deviare il corso dell'Arno, rendendo necessario spostare un milione di tonnellate di terra, un'impresa che avrebbe richiesto 54.000 giorni-uomo. Disegnò vari apparecchi per meccanizzare parzialmente lo scavo, che tuttavia non furono mai realizzati. I lavori per deviare il corso dell'Arno iniziarono, effettivamente, nel 1504, ma senza la partecipazione di Leonardo. Il progetto si rivelò un fallimento, causò la morte di parecchi operai e fu abbandonato dopo appena due mesi. Qualche anno dopo, Leonardo progettò una splendida villa per il governatore francese di Milano, Charles d'Amboise. Doveva avere un giardino organizzato con piccole follie classiche, isole con templi, e un mulino azionato ad acqua con enormi pale che avrebbero funzionato come un grosso ventilatore per tenere al fresco, in estate, l'élite francese.^d Anche tutto questo non fu mai realizzato. L'unica cosa che sappiamo per certo è che Leonardo progettò e costruì un'elaborata piattaforma che poteva alzare e

abbassare per dipingere l'enorme affresco della *Battaglia di Anghiari*, e riuscì a realizzare i progetti per la ristrutturazione degli impianti idraulici e delle fognature della chiesa di San Salvatore dell'Osservanza a Firenze. I risultati concreti in campo ingegneristico del «genio universale» furono di questo genere.

Se tutto questo vuol dire che Leonardo non aveva molto tempo per dipingere, non significa però che non dipingesse affatto. Dopo il 1500, gli ospiti del palazzo ducale poterono commentare le varie fasi e versioni della *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino* e della *Madonna dei fusi*, e questi non furono gli unici dipinti che, secondo quanto riferirono alcuni di loro, erano stati toccati dal pennello del maestro. Dopo la sua visita a Firenze, Novellara scrisse a Isabella d'Este che, sebbene Leonardo non stesse dipingendo, «due dei suoi aiutanti fanno delle copie, e ogni tanto lui vi aggiunge qualche tocco». Sedici anni dopo, un aiutante del cardinale d'Aragona, Antonio de Beatis, scrisse più o meno la stessa cosa quando visitò Leonardo in Francia. Leonardo non produceva più capolavori, scrisse. «Non riesce più ad applicare il colore con la dolcezza di una volta,» ma «è comunque in grado di fare disegni e insegnare ad altri» e aveva infatti «formato un discepolo milanese che lavora molto bene».

- a. La montagna che, secondo la mitologia greca, era la dimora delle muse, frequentata da Apollo e Dioniso.
- b. Leonardo non era presente quando questo automa fu messo in funzione, e dunque o inviò i progetti alla corte francese, dove fu costruito, oppure lo costruì nel suo studio e poi lo spedì in Francia.
- c. Secondo il leonardista Vasilij Zubov, «Leonardo affermava, con molta più insistenza rispetto ai suoi predecessori come Brunelleschi e Ghiberti, che l'impegno concreto del tecnico e dell'artista dovrebbe fondarsi su generalizzazioni consapevoli, e su leggi generali».
- d. «Col molino farò generare vento d'ogni tempo della state» scrisse Leonardo. «Farò elevare l'acqua surgiva e fresca ... Farassi mediante il mulino molti condotti d'acqua per casa e fonti in diversi lochi.»

XV
LA PIÙ GRANDE MOSTRA DEL MONDO

Luke Syson cominciò a lavorare alla sua mostra di Leonardo nel 2007. Quasi cinque anni dopo aveva raccolto il maggior numero di opere del maestro sotto lo stesso tetto dai tempi della retrospettiva milanese del 1939. Quando la mostra fu inaugurata, l'11 novembre 2011, i biglietti erano già esauriti e sul mercato nero venivano venduti per centinaia di sterline. La mostra avrebbe attirato 323.897 visitatori nell'arco di tre mesi, più di sei volte il pubblico normale di una mostra della National Gallery. Syson e Nicholas Penny poterono affermare di aver allestito una delle più grandi mostre di tutti i tempi.

Ottenere un'opera d'arte in prestito da un altro museo è un'operazione di natura altamente politica, e richiede molto tempo, con dinamiche non molto diverse dai negoziati per uno scambio di ostaggi. Spesso un prestito viene concesso solo se il favore viene restituito. L'Hermitage ebbe un dipinto della National Gallery, opera di Carlo Crivelli, artista splendidamente decorativo del Rinascimento veneziano, in cambio della sua *Madonna Litta*; l'Ambrosiana spuntò un Botticelli, per una mostra futura, in cambio del suo *Ritratto di musicista*, che non era mai uscito dall'Italia; al Louvre andò il cartone di Burlington House, uno studio preparatorio per la *Sant'Anna*, intorno al quale stava allestendo la propria mostra di Leonardo per il 2012, in cambio dell'invio della sua versione della *Vergine delle Rocce* a Londra, che in assoluto era il primo viaggio all'estero del dipinto. Il museo nazionale di Cracovia ricevette un compenso per il prestito della *Dama con l'ermellino*. Per la sua mostra, tra i dipinti riconosciuti come opera di Leonardo – un numero che si aggira tra i quattordici e i diciannove – Syson ne aveva raccolti nove.¹ Era un successo diplomatico senza precedenti, se consideriamo che uno, il *Cenacolo*, non può muoversi dalla sua parete, e un altro, la *Monna Lisa*, è troppo famoso per viaggiare di nuovo.

Oggi, per un curatore, è cruciale che una grande mostra racconti una storia, e i musei cercano narrazioni più ampie di quelle contenute nella storia dell'arte. «Leonardo da Vinci: pittore alla corte di Milano» collocava l'artista nel contesto della corte di Ludovico Sforza, un uomo conosciuto, come molti altri grandi collezionisti d'arte, tanto per i suoi delitti e le sue amanti quanto

per il suo mecenatismo. C'era una stanza dedicata ai ritratti maschili, un'altra a quelli femminili, dove si fronteggiavano due delle amanti del potente duca, Cecilia Gallerani, altrimenti nota come la *Dama con l'ermellino*, e Lucrezia Crivelli, la modella della *Belle Ferronnière*. La mostra, magnifica, puntava a un inarrivabile culmine visivo, una sorta di torneo messo in scena tra capolavori, dove due versioni della stessa composizione si affrontavano da pareti opposte: la *Vergine delle Rocce* di Parigi contro quella di Londra. In conclusione, c'era addirittura un finale hollywoodiano, quando i visitatori si trovavano davanti un Leonardo nuovo di zecca, il *Salvator Mundi*, appeso tra i due disegni preparatori arrivati da Windsor.

Il catalogo di Syson confermava l'attribuzione del *Salvator* a Leonardo:

La resurrezione di questo dipinto, ripulito e restaurato, rivela un'opera autografa di Leonardo e arriva come una straordinaria sorpresa.²

Anche se il precedente comunicato stampa informava che l'attribuzione del *Salvator* sarebbe stata «confermata» durante la mostra, non ne era rimasta traccia nell'etichettatura del dipinto e nella descrizione sul catalogo. Sulla base di materiale fornito da Martin Kemp, Robert Simon e Margaret Dalivalle, oltre alle proprie ricerche, Syson ricondusse la provenienza del dipinto alla corte dei re francesi, con il successivo trasporto a Londra da parte di Enrichetta Maria e la copia all'acquaforte di Wenceslaus Hollar.

Per Simon, Alex Parish e Dianne Modestini questo rappresentava la conclusione di un lungo processo, il cui esito era rimasto incerto per molti anni. Adesso, avevano raggiunto la vetta più alta nella storia dell'arte. Simon disse a un giornalista australiano: «Vedere sulle pareti della National Gallery questo dipinto, che avevo tenuto sotto il braccio in una busta di plastica, ospitato a casa mia per una notte, e sul quale lavoro forse un'ora al giorno da sei anni, è stata una sensazione assolutamente entusiasmante, straordinaria».

Modestini dice che quando vide il dipinto restò senza fiato. «Era illuminato in maniera splendida, sembrava brillare dall'interno, come se fosse orgoglioso del fatto di essere sopravvissuto a così tanti abusi e a tanta ignoranza».³ Nei mesi successivi fu contattata per email da una serie di sconosciuti che si congratulavano con lei per il suo restauro, e alcuni la salutavano come una «santa» perché aveva fatto risorgere il dipinto.

Alex Parish arrivò in aereo per l'inaugurazione della mostra. «Anche se la mia partecipazione non era molto nota, qualcuno lo sapeva. In un bar successe un fatto davvero commovente. Ero seduto a bere qualcosa con un vecchio amico di Christie's, e c'era un gruppo di giovani, tutte persone che lavoravano nel campo. La maggior parte di loro passava il tempo a inseguire

la grande occasione, proprio come avevo fatto io per tanti anni. Uno di loro si avvicinò, si chinò verso di me e disse: “Lei ci dà un po’ di speranza”. Scoppiai in lacrime.»

I curatori della mostra, tuttavia, furono fin troppo elastici dal punto di vista della storia dell’arte. Syson fu assai poco ortodosso nella datazione delle opere di Leonardo, per inserirle meglio nella finestra temporale milanese, usando abilmente a proprio vantaggio i pochi dati certi su quando Leonardo aveva iniziato e completato i vari dipinti. Leonardo rimase alla corte di Milano soltanto, all’incirca, dal 1482 al 1499. Il *San Girolamo* fu dunque spostato dalla sua convenzionale datazione fiorentina, intorno al 1480, a un più vago «1488-1490». La *Madonna dei fusi*, a cui secondo alcuni testimoni oculari Leonardo stava lavorando nel 1501, fu anticipata a «dal 1499 in avanti».

Anche il *Salvator Mundi* subì una datazione altrettanto innovativa. Quasi tutti concordano sul fatto che il dipinto fu iniziato molto dopo il 1500, visto che i due studi per il panneggio, con i suoi morbidi gessetti rossi, presentano tutte le caratteristiche stilistiche e tecniche dei disegni di Leonardo successivi a quella data. Syson, tuttavia, tentò di collegare questi schizzi ai disegni a gessetto rosso degli apostoli realizzati dopo il 1490, e al disegno del ritratto di Cristo per il *Cenacolo* risalente allo stesso periodo, riferendosi anche ad alcuni indizi frammentari secondo cui Leonardo a volte disegnava parti delle sue composizioni anche dopo avere iniziato il dipinto vero e proprio. Questi indizi, lasciava intendere, chiamavano in causa la possibilità che Leonardo avesse iniziato il *Salvator Mundi* prima di eseguire i disegni preparatori. Syson, dunque, datò convenientemente il *Salvator* a «dal 1499 in avanti». La scarsità di dati certi sulla vita di Leonardo permette quasi ogni revisione della cronologia delle sue opere, e tuttavia questa era pericolosamente vicina ai confini del possibile. Per la qualità dello sfumato del *Salvator*, per esempio, non ci si dovrebbe spingere più indietro del 1503.

«Sono uscito di rado da una mostra con un simile senso di euforia» scrisse Bendor Grosvenor, gallerista e commentatore del «Financial Times». «È la mostra più bella che la National Gallery abbia allestito in tempi moderni? Sì. È la più bella mostra d’arte di sempre? Forse.» Secondo Waldemar Januszczak, sul «Sunday Times», era «un’esposizione che può candidarsi, a ragione, come la più importante mostra di Leonardo di sempre». Jonathan Jones del «Guardian» la definì «una rivelazione, dall’inizio alla fine». Per Charles Hope, ex direttore del Warburg Institute, fu un «trionfo»; per Frank Zöllner «una delle migliori mostre degli ultimi decenni»; per Charles Robertson, che scriveva per il «Burlington Magazine», era «bella e appagante». ⁴

Se le recensioni della mostra furono estatiche, le reazioni al *Salvator* non furono unanimi. Waldemar Januszczak si disse convinto: «La semplice stranezza dell'immagine la fa sembrare leonardesca». Andrew Graham-Dixon del «Daily Telegraph» non lo era altrettanto: «L'espressione sembra priva della sottile magia di Leonardo». Anche gli studiosi erano divisi. Lo storico dell'arte di Cambridge Paul Joannides disse che «era convincente», mentre Charles Hope riteneva «difficile credere che Leonardo fosse responsabile di un dipinto così scialbo», mentre Frank Zöllner, escluso in maniera così vistosa dal gran consiglio che aveva ammirato il dipinto nel precedente viaggio di Simon a Londra, concluse che si trattava di «un prodotto di alta qualità della bottega di Leonardo» che poteva anche essere stato dipinto «da un discepolo o seguace dopo la morte del maestro». Dunque, malgrado la sua ambiziosa etichettatura, l'attribuzione del dipinto non aveva avuto la «conferma» della National Gallery.⁵

Quello che né i critici né il pubblico in generale sembravano imputare a Syson era la scarsità di informazioni sulla storia di questo incredibile dipinto, finora perduto. Mai prima d'ora un capolavoro del Rinascimento, appena restaurato e attribuito, era stato esposto da una grande istituzione pubblica con una documentazione scritta e fotografica del processo di restauro così scarsa. Mai prima d'ora un dipinto scoperto di recente era stato esposto da una grande istituzione pubblica dopo un processo di autenticazione così informale.

Si parlava di un libro di Robert Simon, scritto insieme alla sua squadra, ovvero Kemp, Dalivalle e Modestini, ma a tutt'oggi non è ancora uscito. È un periodo di attesa davvero lungo perché siano rese pubbliche le prove a sostegno dell'attribuzione di un dipinto così importante, insieme alla documentazione dettagliata del suo restauro, e quando il dipinto è *già* stato esposto da un'istituzione pubblica. «La documentazione era quella consueta per i restauri dei musei» afferma Simon «e la sua diffusione al pubblico era già stata molto più grande di quanto di solito facciano queste istituzioni.» Se c'è un ampio consenso tra gli storici dell'arte su un aspetto della vicenda del *Salvator*, comunque, è proprio che Simon e la sua squadra non hanno diffuso abbastanza informazioni sul suo restauro. È possibile che il ritardo possa derivare dalla natura inconcludente di ciò che hanno trovato, o da altre rivelazioni più recenti sul dipinto che contraddicono ciò di cui erano convinti? In ogni caso, la posta in gioco è alta; hanno tutti qualche bandiera da difendere. Il dipinto è stato attribuito prima della conclusione del lavoro di ricerca, e prima che la documentazione fosse resa disponibile. Dietrich Seybold, uno storico svizzero della *connoisseurship*, sottolinea giustamente che in questo caso l'*expertise*, il termine usato nel mondo dell'arte per

indicare la valutazione di un'opera da parte di studiosi, è venuta prima della ricerca accademica.

In Germania, il meticoloso Frank Zöllner si è trovato di fronte a un dilemma quando ha dovuto occuparsi della seconda edizione del suo catalogo ragionato delle opere di Leonardo. All'epoca della mostra di Londra, il suo verdetto era stato che il *Salvator* proveniva dalla bottega di Leonardo, ma che era stato dipinto «solo dopo il 1507, e forse molto dopo quella data». Robert Simon aveva inviato a Zöllner alcune fotografie del dipinto «spoglio» prima del restauro, ma nessuna immagine all'infrarosso o al microscopio. Zöllner non sentiva di avere abbastanza materiale per valutare correttamente se il dipinto fosse di Leonardo, o di Leonardo e della sua bottega. Gli elementi periferici del dipinto, come la mano benedicente e le dita che tenevano il globo, sembravano buoni, ma il volto era qualcosa di estremamente bizzarro. Zöllner voleva includere il dipinto nella nuova edizione, ma avrebbe dovuto accreditarlo a Leonardo, o a Leonardo e alla sua bottega? Alla fine, non dovette prendere la decisione. Ricevette una comunicazione scritta, in merito al possibile uso della fotografia successiva al restauro del 2011, che diceva: «I proprietari del dipinto, e i proprietari dei diritti della fotografia, richiedono che il suo utilizzo sia accompagnato alla seguente didascalia: Leonardo da Vinci (italiano, 1452-1519) *Salvator Mundi*». Non c'erano, tuttavia, istruzioni su come il dipinto doveva essere descritto nel testo di accompagnamento. Zöllner dice: «Nella didascalia dell'edizione del 2015 si parla dunque di "Leonardo", ma il testo dice qualcosa di evidentemente diverso: "Dipinto di bottega, realizzato dopo il 1507 o molto più tardi, con la possibile partecipazione di Leonardo"».

Oggi, Robert Simon tiene conferenze su come ha ritrovato l'ultimo Leonardo, perduto per tanto tempo. È intervenuto più volte al Lotos, un circolo esclusivo nell'Upper East Side di New York. Il Lotos ha splendidi interni di fine Ottocento, anche se forse decorati con qualche eccesso, che sembrano destreggiarsi tra stili e motivi di tre secoli di cultura europea. Le conferenze di Simon sono gradevoli, e spesso argute. Commenta sulla strana peluria sul volto del *Salvator* nella fotografia della collezione Cook, e fa uno scherzoso paragone con la foto segnaletica di un giovane criminale dall'aria equivoca con caratteristiche simili, ma presa da un quotidiano e accompagnata dal titolo *La polizia di Woodbury sequestra una grossa quantità di marijuana, hashish e LSD*. Offre anche una spiegazione del perché il *Salvator* sia rimasto nell'ombra per così tanto tempo, incolpando i danni che aveva subito: «Se qualcuno ha un grosso brufolo sul naso, la gente non nota altro». Con il tempo, ha perfezionato il suo commento sull'importanza

del dipinto:

C'è chi lo ha definito la versione maschile della *Monna Lisa*. Non credo che sia solo una frase a effetto, perché ci sono davvero delle somiglianze tra i due dipinti. La *Monna Lisa* è una donna un po' androgina, e il *Salvator Mundi* è un uomo un po' androgino. Io ci vedo [Leonardo] che cerca di creare una figura universale, uomo e Dio, e con caratteristiche femminili e maschili.

Con ammirevole candore, Simon dice al suo pubblico che all'inizio Dianne Modestini era stata «molto conservativa» nella sua ricostruzione del dipinto, e «non molto creativa».

Il dipinto era poi andato alla National Gallery per il gran consiglio dei leonardisti, e quando era tornato, apparentemente attribuito a Leonardo, lui e Modestini avevano avviato la seconda, e più audace, fase del restauro: «A questo punto sentivamo di poter essere un po' più creativi, e dare al dipinto una nuova vita come opera d'arte».

Questa seconda fase del restauro del *Salvator Mundi* è circondata da molte controversie. Malgrado il dipinto fosse stato attribuito a Leonardo in previsione di una mostra futura, Simon e Modestini scelsero di modificarne di nuovo l'aspetto. Simon ancora non aveva organizzato un comitato di vigilanza che sovrintendesse al restauro, sostenendo che in America, a differenza che in Europa, non era abitudine farlo. Lui e Modestini, tuttavia, si sentirono incoraggiati dall'attribuzione a operare una serie di scelte di natura creativa.

Quando vide di nuovo il dipinto, Modestini non ne fu contenta. Lei e Simon volevano «[dargli] una nuova vita, ma alcune sue parti erano così danneggiate che lei non riusciva a capire come Leonardo le avesse dipinte, in origine. Il globo era una delle «aree molto danneggiate del dipinto» Era stato abraso, nel senso che erano stati tolti alcuni strati. Questo poneva dei problemi particolari, perché Leonardo l'aveva dipinto «praticamente con niente». Modestini si pose l'obiettivo di «ricostruirlo in maniera convincente». ⁶ Per orientarsi, ricorse alle altre versioni del *Salvator Mundi* dipinte dai discepoli di Leonardo. «Esaminai un paio di copie» dice. «Quella che secondo me è più vicina all'originale è quella di Napoli.» Il dipinto, che si trova nella basilica di San Domenico Maggiore, è attribuito a Girolamo Alibrandi, che intorno al 1514 aveva lavorato con un altro dei discepoli di Leonardo, Cesare da Sesto, a una grande pala d'altare per un monastero vicino a Napoli. Quando da Sesto lasciò Milano, qualche anno prima, potrebbe aver portato con sé ricalcature o disegni realizzati a partire dal

Salvator Mundi, che poi avrebbe condiviso con Alibrandi. Il *Salvator* di Alibrandi mostra una qualità molto diversa nelle sue varie sezioni. Il volto e la mano benedicente sembrano eseguiti in maniera schematica e un po' frettolosa, mentre parte del motivo dorato del ricamo, e soprattutto l'orbe, la cui pioggia di puntini dorati suggerisce un riflesso del ricamo all'interno delle «inclusioni», ovvero le imperfezioni della sfera, sono resi con grande delicatezza.

Modestini incaricò un fotografo italiano di realizzare un'immagine ad alta risoluzione del *Salvator Mundi* di Napoli. Guardando la fotografia, vide che l'orbe di Napoli aveva due differenze importanti rispetto al dipinto poggiato sul suo cavalletto: i puntini dorati e un'intensa lumeggiatura bianca, come riflessa da una fonte di luce. «Tolsi la lumeggiatura, perché non sapevo se fosse originale o meno, e non si vedeva nelle immagini ai raggi X» dice. Poi tornò a dedicarsi al suo *Salvator*, quello di Simon:

Gli girai attorno col compasso, a partire dal centro, seguendo quella che era chiaramente la circonferenza. Poi, ad acquerello, applicai una nuova velatura, perché nella parte meglio conservata c'è un po' di pittura nera, dove si trovano le inclusioni. Poi ho continuato con la velatura ad acquerello all'interno della circonferenza, in tutti i punti in cui si vede la veste azzurra, e dove il dipinto era stato chiaramente abraso. Dopo vari strati di velatura, il dipinto aveva più senso. Aveva, insomma, abbastanza senso.

Di fatto, Modestini aggiunse un nuovo livello di definizione al contorno e al volume del globo, scurendone la circonferenza e aumentando le aree d'ombra al suo interno. Non c'era alcuna certezza che lo avesse fatto anche Leonardo, nessuna certezza che avesse dipinto la parte superiore del globo come quella inferiore. Modestini, adesso, stava evidentemente restaurando il dipinto perché assomigliasse a un Leonardo autografo, e allo stesso tempo si serviva dell'opera di uno dei suoi discepoli come guida.

Da ultimo, si dedicò agli occhi. Erano danneggiati in modo così grave, soprattutto quello a sinistra della fotografia, che la confondevano, malgrado tutti i suoi anni di esperienza. Pensò, allora, che Leonardo li avesse dipinti senza usare il bianco di piombo, allontanandosi radicalmente dalla convenzione secondo cui solo lui sarebbe stato abbastanza audace e propenso agli esperimenti da provarci:

Non conosco nessun altro pittore della cerchia di Leonardo, nemmeno Boltraffio o Luini, che dipingesse gli occhi come faceva lui. Leonardo non

usa il bianco di piombo per la cornea. Gli occhi sono solo strati di marrone e nero sopra l'imprimitura. Non c'è altro. Non c'è nemmeno la lumeggiatura.

Ecco perché quegli occhi sembravano così ultraterreni. È vero che Leonardo usò sempre meno il bianco di piombo per i toni della pelle nella sua ultima versione dello sfumato,⁷ ma nel 2018 Modestini tornò sulla sua opinione: «Penso di avere leggermente sopravvalutato l'assenza di bianco di piombo negli occhi. Può esserci uno strato estremamente sottile di pittura grigia per la cornea, quasi del tutto abraso nel *Salvator Mundi*».

Modestini lavorò agli occhi per mesi. «L'ambiguità tra le abrasioni e la lumeggiatura ha reso il restauro estremamente difficile, e ho dovuto rifare tutto parecchie volte» avrebbe scritto in seguito. «Al microscopio, esaminando le abrasioni, vidi che Leonardo aveva iniziato con questo strato di rosa molto, molto luminoso. Dunque, per prima cosa, ho usato del rosa brillante dovunque mancasse del tutto la pittura, e poi ho iniziato ad applicare sfumature e velature, con questi pennelli incredibilmente piccoli, cercando di integrare tutto in modo da non andare sopra all'originale. Dovevo applicare almeno lo stesso numero di strati di Leonardo. Altrimenti non avrebbe avuto l'aspetto giusto.»⁸

Modestini e Simon sapevano, e sanno ancora, che erano sull'orlo di un precipizio, quanto a ciò che è o non è ammissibile in un restauro. Erano arrivati, a essere sinceri, al confine tra conservazione e invenzione. Un segno rivelatore di tutto ciò sono le contraddizioni e le riserve nel linguaggio che usano per descrivere il loro approccio. Modestini dice: «La prima volta il restauro richiedeva di non attirare troppo l'attenzione sulle lacune, e tuttavia renderle evidenti, e la seconda volta si è trattato di non renderle più così evidenti».

Un altro indizio, molto più drammatico, è l'esistenza di una misteriosa fotografia del dipinto «spoglio», scattata nel corso del secondo restauro e che nessuno ha mai visto. Quando il dipinto tornò a Modestini dopo la mostra alla National Gallery, il più grande cambiamento che apportò fu dipingere di nuovo tutto lo sfondo scuro. Modestini aveva visto le due versioni della *Vergine delle Rocce* a Londra e aveva ammirato il nero degli sfondi. Il *Salvator*, guardandolo al microscopio, aveva tre sfondi dipinti uno sull'altro. Lo strato superiore, che lei aveva lasciato intatto, era di un nero torbido. Al di sotto c'era una mano di verde, un'aggiunta successiva, ma di poco, risalente forse al XVI o al XVII secolo. Ancora più sotto c'era lo sfondo originale di Leonardo, che era nero. Lei e Simon decisero di rimuovere tutti gli sfondi successivi, che aderivano al dipinto in maniera così perfetta che dovettero

essere raschiati via un millimetro alla volta. Il problema era che dello sfondo originale di Leonardo era rimasto davvero poco. Simon dice che non fu mai scattata una fotografia ufficiale del dipinto in questo stato, però su qualche telefono cellulare era comunque circolata un'immagine. Martin Kemp l'aveva vista, ovviamente, e in un testo inedito ha lasciato intendere che potesse mostrare la presenza, intorno al Cristo, di una zona più chiara, come un'aureola diffusa. Una fonte molto autorevole che ha visto l'immagine dice: «Era una cosa terribile. Una volta rimosso lo sfondo, non era rimasto granché». Simon, dice la fonte, non aveva osato mostrare la fotografia perché temeva che avrebbe compromesso la possibilità di vendere il dipinto come un Leonardo. Se tutti avessero visto quanto aveva dovuto ricostruire Modestini, forse avrebbero pensato di avere di fronte un nuovo genere di ibrido, un *Leonard-estini*.

Questo restauro preoccupa Frank Zöllner, e contribuisce alla sua titubanza a prendere una posizione definitiva sull'attribuzione del dipinto, soprattutto senza un'adeguata documentazione del processo. «Avrei bisogno di vedere le fotografie di ogni fase del restauro, prima, durante e dopo, per essere in grado di valutare correttamente se questo è ancora un Leonardo o è diventato un Modestini» dice. «Ho potuto esaminare solo in parte le immagini ad alta risoluzione, agli infrarossi o ai raggi X del *Salvator Mundi*. Ciò che Simon ha reso pubblico fino a questo momento non è sufficiente. Mi sembra che alcune parti del dipinto, come la luce sulle mani e sul viso, siano dipinte in maniera così dettagliata che può esserci il tocco di Leonardo, ma è altrettanto probabile che siano state realizzate perlopiù dai suoi aiutanti o ridipinte da Modestini.»

Quando seppe che Modestini aveva restaurato il globo del dipinto studiando una fotografia del *Salvator Mundi* di Napoli, lo storico dell'arte tedesco rimase sbalordito: «Non si può basare un restauro sulla fotografia di un dipinto di seconda categoria!».

Simon aveva inviato a Zöllner alcune fotografie del dipinto in vari momenti; una del 2005 (scattata con un telefono cellulare) che lo mostrava così come Simon lo aveva comprato; la versione ripulita del 2006, dopo che erano state rimosse tutte le ridipinture; una del 2008, quando il dipinto fu mostrato ai leonardisti a Londra, e dove si vedevano i due pollici; un'altra del 2011, una volta restaurato e sul punto di essere esposto alla National Gallery; infine, la fotografia di Christie's del 2017. Quando Zöllner ingrandì le immagini e le esaminò in sequenza, queste mostrarono alterazioni nelle pieghe del pannello azzurro sulla spalla destra. Erano diverse in ogni foto, per quantità, spessore e forma.

«Guarda come sono diverse!» esclamò Zöllner, quando me le mostrò. «Nella fotografia del dipinto ripulito si vedono pochissimi dettagli del panneggio, e accanto ai ricci dei capelli la veste sembra addirittura stirata. Nel 2008 su tutta la spalla ci sono pieghe profonde e con le relative ombreggiature. Queste nuove pieghe somigliano moltissimo a quelle sulla spalla del Cristo nell'acquaforte di Wenceslaus Hollar. È come se Modestini avesse ricostruito il dipinto per farlo assomigliare alla stampa di Hollar.» Nella fotografia del 2011, dopo il restauro, le pieghe sono più ordinate. Nel 2017, tuttavia, arriva un altro importante cambiamento, molto evidente nella fotografia per l'asta di Christie's, quando all'improvviso le pieghe appaiono ridotte e semplificate. «Se si guardano con attenzione queste immagini, è chiaro che il dipinto è stato alterato già dalla sua prima apparizione in pubblico, nel 2011. La fotografia del 2011 mostra, nella metà destra del dipinto (cioè sulla spalla sinistra del Cristo), tutto un panneggio con pieghe di forme diverse. Se si guarda la foto scattata nel 2017, però, si vede un numero ridotto di pieghe, per giunta semplificate. Anche il modo in cui appaiono sotto l'orbe è stato semplificato, rendendole meno visibili. Questi confronti mostrano come perfino dopo la presentazione del 2011, e negli anni in cui il quadro fu sul mercato, fino al 2017, il *Salvator Mundi* di New York sia stato modificato, durante il restauro, in maniera assai discutibile.»

Modestini e Simon, in tutta risposta, affermano che l'apparente diversità delle pieghe del panneggio si spiega con le diverse condizioni di luce per ciascuna fotografia, con il cambiamento naturale nell'aspetto del pigmento di lapislazzuli nel tempo, e con la nuova verniciatura del dipinto. Zöllner rifiuta tutto questo: «Le pieghe sono diverse, e basta».

XVI
GUARDATO E DIMENTICATO

C'è una famosa fila di case sulla cresta di Richmond Hill, alla periferia di Londra, una serie di residenze georgiane o di epoche precedenti con le facciate a intonaco color crema, mattoni rossi segnati dal tempo e balconi in ferro battuto nero. Dall'altra parte della strada c'è una passeggiata alberata davanti a un prato che scende verso il Tamigi. Sembra un dipinto di Gainsborough trasposto nella realtà. Nella prima metà del XX secolo una di queste splendide magioni, Doughty House, ospitò il *Salvator Mundi*. Di questo siamo certi.

Secondo Christie's, nel 1907 il *Salvator Mundi* di Simon e Parish ricomparve per la prima volta in circa duecento anni. Secondo un punto di vista alternativo il dipinto non *ri*-comparve, ma comparve per la prima volta: un dipinto senza storia. Qualunque fosse stata la sua vita fino a quel momento, adesso aveva per la prima volta un'identità visiva e verbale, anche se non ancora come un Leonardo.

Dalla metà dell'Ottocento, Doughty House era la casa di Sir Francis Cook. Nel 1907 il *Salvator* fu inserito nel catalogo abbreviato della sua collezione come «1a: Scuola milanese (1520 circa)». L'insolita aggiunta di una «a» ci dice che era stato inserito nella collezione tra altre opere che Cook aveva comprato in precedenza.

Sei anni dopo fu pubblicato il catalogo dell'intera collezione, in tre volumi, compilato dall'eccentrico storico dell'arte finlandese Tancred Borenius per conto di Sir Herbert Cook, che aveva ereditato la collezione di suo nonno, Sir Francis. In questo catalogo la voce relativa al *Salvator* compare nello stesso punto del 1907, tra dipinti di scuola milanese di Luini, Giampietrino e altri. Stavolta, però, recita:

N. 106: *Salvator Mundi*. Busto del Cristo, con i capelli ramati scuri e una tunica blu, con bande marroni. Alza la mano destra nel gesto della benedizione e tiene con la sinistra un globo di vetro trasparente. La carnagione ha tinte rossastre. Sfondo scuro.

La tecnica della catalogazione aveva fatto dei passi avanti dall'epoca di

Carlo I, ma i suoi elementi basilari – la descrizione del dipinto associata a un resoconto della sua storia – erano rimasti gli stessi. Dunque, dal catalogo di Cook del 1913 apprendiamo che il dipinto era stato «acquistato per 120 sterline» da Sir John Charles Robinson (torneremo più avanti su questo individuo, che in pratica era il mercante d'arte che aveva fatto da intermediario nella vendita del dipinto a Cook).

Per quanto riguarda l'attribuzione, il catalogo del 1913 lo indica come «Giovanni Antonio Boltraffio (copia)». Boltraffio era uno dei discepoli più dotati di Leonardo; secondo Borenius, tuttavia, il dipinto non è opera sua, ma solo una *copia*. Visto che Boltraffio copiava spesso i disegni del suo maestro Leonardo, ciò significa che il *Salvator* a questo punto era considerato una copia di una copia, ovvero il gradino più basso della scala della storia dell'arte.

Nel catalogo del 1913 non c'è una fotografia del *Salvator*, ma c'è comunque un riferimento: «Foto Gray 28992». Questo indica che una fotografia del dipinto era stata scattata dal famoso fotografo dell'epoca edoardiana William E. Gray, che aveva poi numerato il negativo. Gray era famoso per le sue fotografie di dipinti, e fu il fotografo d'arte ufficiale di Edoardo VII prima e di Giorgio V poi. Questa deve essere la fotografia che Robert Simon trovò alla biblioteca Witt all'inizio della sua ricerca.

Nel catalogo di Cook, Borenius sottolineava le cattive condizioni dell'opera: «Questo dipinto ... ha sofferto sia di un'eccessiva pulizia, sia di alcune ridipinture». L'originale, secondo lui, era un'altra versione del *Salvator*, dipinta da Boltraffio, e si trovava nella collezione del «Signor» G.B. Vittadini, un collezionista italiano.^a Se si guarda da vicino, tuttavia, troviamo un intrigante raggio di speranza nelle righe scritte in piccolo di questa voce di catalogo così implacabile nella sua negatività: una breve frase sotto al testo principale, siglata «HC», ovvero Herbert Cook.

Spiegherò in seguito cosa aveva scritto.

Tra il 1900 e il 1958, quando alla fine gli eredi di Cook vendettero il *Salvator*, una lunga serie di illustri storici dell'arte poté ammirare il dipinto della famiglia. Nessuno di loro, purtroppo, lo riconobbe come un Leonardo.

Il primo fu Sir John Charles Robinson. Nato nel 1824 da una modesta famiglia di Nottingham, figlio di uno stampatore, Robinson fu cresciuto da suo nonno, un libraio. Studiò pittura a Parigi, passando il tempo libero nei negozi di antiquariato e nelle case dei collezionisti, dove eclettici accostamenti di sculture, oggetti d'antiquariato e altri gingilli riempivano armadietti e coprivano tavoli e mensole di camino, tra dipinti a olio i cui soggetti emergevano da vernici sempre più scure. Quando tornò in Inghilterra

si mise a fare l'insegnante, e nel 1853 divenne il primo sovrintendente delle collezioni d'arte presso il neonato Victoria and Albert Museum, che prima si era chiamato Museum of Ornamental Art, e in seguito South Kensington Museum.

Il suo ritratto, opera di John James Napier, mostra un uomo dai lineamenti esili con una barba color sabbia e gli occhi infossati e iniettati di sangue. Il suo sguardo è al tempo stesso intollerante, irascibile e intelligente. In venticinque anni Robinson raccolse opere d'arte per il Victoria and Albert Museum, oltre che per conto di privati e per se stesso. Comprò oggetti di antiquariato, opere d'arte, bric-à-brac e oggetti religiosi: pale d'altare, reliquiari, arazzi, modanature marmoree di tombe, scudi, oggetti di avorio intagliato, armadietti in noce e, ovviamente, dipinti, insieme ad argenteria, bronzi, statue di terracotta dipinta, letti in metallo dorato ed ebano, candelabri in ferro battuto e, soprattutto, il suo primo amore, le maioliche. A quei tempi si potevano comprare una scultura di Donatello per 300 sterline e una terracotta dipinta di Luca della Robbia per 60.

Il suo terreno di caccia si estendeva dalle grandi case d'aste di Londra e Parigi, ovvero Christie's, Phillips e Drouot, ai gioiellieri nelle stradine di Venezia e ai mercanti dei villaggi del Portogallo. Si spingeva nell'entroterra italiano dove, scriveva, «di regola individui di ogni classe sono disposti a scambiare opere d'arte», e in Spagna, dove le regioni del Nordovest erano «quasi altrettanto sconosciute del cuore dell'Africa».¹ Spesso pagava generose commissioni agli intermediari in grado di condurlo fino a un venditore particolarmente riservato, come si usa fare ancora oggi.

Robinson seppe cogliere anche le opportunità offerte dalle catastrofi europee del XIX secolo, si trattasse di inondazioni o di guerre di unificazione. «Ora è il momento giusto» scrisse dalla Spagna nel 1866. «Questo paese è quasi in preda a una rivoluzione, il denaro è scomparso, l'angoscia prevale, e qualunque cosa si possa vendere è sul mercato per una frazione di ciò che si poteva chiedere in precedenza.» Nel 1871, mentre i prussiani assediavano Parigi, tornò di nuovo in Spagna, «non senza qualche avventura» scrisse, «quale un entusiasmante viaggio in carrozza da Versailles a Saint-Denis, dove, dalla cima di una delle torri della vecchia abbazia, si godeva uno splendido panorama dell'assedio». Chiunque lo accompagnasse in quelle spedizioni, come il suo collega Richard Redgrave, ispettore generale al South Kensington, si trovava a frugare tra «mucchi di oggetti coperti di polvere». Robinson era abituato a esaminare dipinti sporchi e danneggiati, e a riconoscere la grandezza dietro quella sporcizia.

Grazie a lui, durante il suo mandato il Victoria and Albert Museum accumulò la migliore collezione di sculture del Rinascimento italiano in

Europa al di fuori dell'Italia. Robinson, tuttavia, condivideva il tratto distintivo di molti intenditori passati e presenti: la spocchia. Il segreto del mestiere, per un *connoisseur*, è che l'acume per la storia dell'arte ha poca importanza se non è accompagnato da un'aria di superiorità nei confronti dei rivali, a volte supponente, e mordace quando serve. Alla fine, Robinson arrivò a scontrarsi con il direttore del Victoria and Albert Museum, Henry Cole. All'epoca il mercato era invaso dalle copie e dai falsi, e Robinson disse al museo che Cole stava comprando pezzi «contraffatti», ed era caduto in un «ginepraio di imbrogli e falsari di opere d'arte». Una volta, Cole aveva acquistato un mazzo di carte da gioco che secondo lui erano francesi e del tardo XV secolo. Robinson sostenne che erano false. Cole le mandò al British Museum per avere un secondo parere, che confermò la sua ipotesi, ma Robinson in tutta risposta scrisse una relazione di ventitré pagine, con cui chiedeva delle prove scientifiche. Furono dunque effettuati alcuni test, che dimostrarono che le carte non erano autentiche.

Robinson aveva altri motivi per lamentarsi. Se la prese con Cole perché il suo salario, 600 sterline l'anno, era troppo basso e si scontrò con il consiglio di amministrazione del museo sulla quantità di denaro che stava spendendo per le sue acquisizioni. Nel 1863 lo avevano ormai retrocesso: adesso si occupava degli arbitrati sulle opere d'arte, in pratica come una sorta di consulente esterno. Poi, il 12 maggio 1868, ricevette una lettera non molto diversa da quelle che si scrivono ancora oggi: «Signore, sono incaricato di informarvi che la stanza da voi occupata al South Kensington deve tornare a disposizione del museo, e devo chiedervi pertanto di essere così gentile da liberare la vostra scrivania il prima possibile». ² Era stato licenziato.

Per fortuna, Robinson aveva altre fonti di reddito. Fondò la prima associazione di collezionisti di opere d'arte, il Fine Arts Club, e in seguito fu nominato ispettore dei dipinti della regina. Soprattutto, comprò e rivendette opere d'arte e antichità a una cerchia di collezionisti che comprendeva il leggendario storico dell'arte tedesco Wilhelm von Bode, che ammirava il suo occhio esperto.

Robinson lavorò in un'epoca nuova, dove il commercio di opere d'arte avveniva in maniera più disciplinata. Lui e i suoi colleghi erano del parere che musei, case private e vendite all'asta fossero pieni di copie attribuite in modo erroneo, perché non potevano esserci tutti quei Leonardo, Michelangelo, Raffaello e Rembrandt. In breve, l'offerta superava di gran lunga ciò che poteva essere stato prodotto. Fu dunque in questo periodo che gli storici dell'arte si misero al lavoro per separare i lavori dei maestri da quelli dei loro discepoli, aiutanti e seguaci.

Il padrino di questo nuovo approccio fu Giovanni Morelli, storico dell'arte e membro del primo Parlamento nazionale italiano. Morelli possedeva due *Salvator Mundi* della bottega di Leonardo, uno dei quali aveva attribuito a Marco d'Oggiono e oggi si trova all'Accademia Carrara di Bergamo. Morelli introdusse un presunto metodo scientifico nella *connoisseurship*, fondato su «dati empirici e indiscutibili». Ogni artista, secondo lui, poteva essere identificato dal modo in cui dipingeva caratteristiche e dettagli specifici: le dita, i volti e altri particolari anatomici, il panneggio e i paesaggi. Uno storico dell'arte doveva operare come un investigatore, isolando quegli indizi e individuando le somiglianze nel vasto mare di opere d'arte senza nome e senza data per identificarne l'autore, o almeno il tempo e il luogo in cui erano state dipinte. Morelli, il santo patrono dell'«avere occhio», sosteneva di poter identificare un artista dalle orecchie, cioè dal modo in cui lui o lei le dipingeva. «Giovan Bellini forma il suo orecchio tondo e grasso; il Mantegna all'incontro dà alle sue faccie un orecchio molto cartilaginoso e mosso» scrisse nelle *Opere dei Maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, pubblicato nel 1880 sotto lo pseudonimo di Ivan Lermolieff.³ In questo libro, Morelli proponeva xilografie delle tipiche orecchie di Botticelli, Lippi e Signorelli. Realizzò un'illustrazione anche per l'orecchio di Leonardo, che tuttavia per motivi sconosciuti non venne mai pubblicata. Il padrino dell'«avere occhio», dunque, era anche uno studioso dell'orecchio, e produsse illustrazioni del genere perfino delle mani dei singoli artisti.

La fotografia, una tecnologia relativamente nuova, si dimostrò vitale per queste nuove metodologie. Studi fotografici come quello degli Alinari fecero ottimi affari fotografando le opere d'arte in musei, chiese e collezioni private su e giù per l'Italia. Gli intenditori allestivano i loro gabinetti stipandovi migliaia di queste immagini, che per loro erano preziose come le opere d'arte che riproducevano lo erano per i collezionisti. Le disponevano su tavoli, accostandole in base alle somiglianze, le ordinavano in nuove sequenze, costruendo ipotetiche cronologie e vicinanze geografiche in base allo stile. Sul retro delle immagini scarabocchiavano appunti sui documenti storici che avevano letto a sostegno di quelle ipotesi.

Come risultato di queste pratiche, la paternità di quasi tutti i dipinti del Rinascimento non documentati fu messa all'improvviso in discussione. Nel 1903 Robert Ross, gallerista, collaboratore del «Burlington Magazine» ed ex amante di Oscar Wilde, scrisse una poesia intitolata *A Christmas Attribution* (Un'attribuzione di Natale)⁴ sulle incertezze degli esperti in merito alle attribuzioni:

Ne ha sussurrato Fry, poi Dell ne ha mormorato

Da Holmes per un po' s'è fermato,
E B.B. quasi quasi l'avrebbe comprato.
L'hanno esposto da Foster's e subito venduto.
Alle Willis Rooms che fosse di Long han creduto.
Da Christie's, però, Douglas a Longhi l'ha ricondotto,
Ma Buttery poi l'ha tagliato e ridotto.
Horne lo pensava di Etty, ma un'opera tarda,
Ma poi di Baldovinetti gli ha messo la coccarda,
Mentre Ricketts e Shannon e D.S. MacColl...
Dicevano *Alunno* van Ruben, *amico* di Bol.⁵

Un vero guazzabuglio di nomi! Un lungo elenco di mercanti e critici d'arte che discutono e cambiano l'attribuzione di un dipinto, che a un certo punto subisce un restauro di dubbia qualità. *Plus ça change...*

Per Giovanni Morelli, la possibile errata attribuzione agli aiutanti di opere realizzate invece dai maestri era solo uno dei problemi che il suo metodo poteva risolvere. C'era un altro processo, quello inverso, altrettanto malefico e che era deciso ad affrontare: spesso anche le opere dei maestri venivano attribuite alla persona sbagliata, perché avevano subito restauri scorretti e invasivi. Di quando in quando nel suo *I Maestri italiani* descriveva certi dipinti come «sfigurati dalla mano del restauratore ... sciupati da improvvido restauro ... insudiciati dai varii restauratori». Nel primo capitolo del volume, Morelli scriveva:

La maggior parte dei dipinti della buon'epoca che ci sono rimasti, per non dire assolutamente tutti, sono stati soggetti a ristauri d'ogni genere, nella maggior parte dei casi da mettersi nel numero di veri martirii; e chi si figura di ravvisare in quadri siffatti la fisionomia dell'artista in realtà non vede se non una maschera abbuaiata oppure una faccia del tutto sgraffiata e contraffatta. In tale stato di cose come è egli ancora possibile di riconoscere con certezza la mano del maestro in quella rovina? Come distinguere la creazione spontanea da una copia? Non è, se non mediante una rigorosa osservazione delle forme e della calligrafia del corpo umano, particolari al maestro, che si riesce ad un risultato soddisfacente.

Morelli aveva molti seguaci, tra cui Sir John Charles Robinson. Mentre studiava la collezione dei disegni di Michelangelo e Raffaello all'Ashmolean Museum di Oxford, Robinson compilò il primo catalogo ragionato di un *corpus* di tali opere. Fece molta attenzione a distinguere tra i disegni preparatori degli artisti e le copie successive degli aiutanti. In molti casi i

disegni erano senza firma e senza data, e lui poté attribuirli solo in base agli indizi stilistici.

Robinson adottò un approccio conservativo anche per le attribuzioni delle opere della sua collezione. Nel 1868 ne affidò una buona parte a Christie's, perché fossero messe all'asta, per sostenersi dopo aver perso il lavoro al Victoria and Albert Museum. Scrisse un affettuoso addio ai suoi dipinti sotto forma di opuscolo, e lo intitolò *Memoranda for Fifty Pictures*. Di un'opera scrisse: «Questo piccolo dipinto altamente rifinito è un tipico esempio del lavoro dei “piccoli maestri”, i copisti di Michelangelo». Possedeva un Boltraffio, «prezioso seguace di Leonardo», e un'altra opera che era stata attribuita a Leonardo al momento dell'acquisto, ma che adesso era pronto ad attribuire soltanto alla «scuola di Milano». Scrisse: «Ci sono pochi dubbi sul fatto che questo dipinto sia stato eseguito mentre Leonardo era vivo, e che sia una di quelle opere prodotte a Milano, al tempo dell'entusiasta ammirazione che la maniera di dipingere del grande fiorentino, così nuova e affascinante, parve suscitare tra i pittori, giovani e meno giovani, della scuola lombarda». Con molta facilità, Robinson potrebbe avere descritto in questo modo anche il *Salvator Mundi*.

Robinson era uno specialista di Leonardo e delle opere dei suoi seguaci, e aprì la strada a un ritorno dell'interesse per il loro lavoro in Gran Bretagna. Nel 1851, durante il suo primo viaggio in Italia, aveva riempito le pagine del suo diario di appunti sul *Cenacolo*. Negli anni Ottanta e Novanta discusse di Leonardo e dei suoi seguaci in una serie di lettere e di incontri con gli esperti della sua epoca, come lo storico dell'arte e *connoisseur* Jean Paul Richter, il primo a studiare i taccuini di Leonardo e, in seguito, a pubblicarli.

Richter e Robinson stavano sempre a discutere di ciò che distingueva un dipinto di Leonardo dalle sue copie. Nel 1886, Robinson scrisse a Richter per dirgli che aveva trovato una nuova *Madonna col Bambino* di Leonardo. Richter rispose che conosceva già il dipinto, e che andava attribuito a un seguace, Marco d'Oggiono. Nel 1887 Richter andò a fare visita a Robinson a Londra, e riferì che un dipinto di proprietà del suo ospite era un meraviglioso Boltraffio, che Robinson aveva però attribuito a Leonardo. Robinson presto lo mise sul mercato. Richter disse a un collezionista tedesco che secondo lui il prezzo era troppo alto per il dipinto di un seguace, e tuttavia fu acquistato da un collezionista americano per una somma considerevole. Questo dipinto è quasi sicuramente la *Ragazza con ciliegie* del Met di New York, che adesso, per il momento, è attribuita a Giovanni Ambrogio de Predis, un indice di quanto siano sempre state volubili le attribuzioni ai seguaci di Leonardo.⁶

Robinson discusse con Wilhelm von Bode della *Pala Grifi*, una pala d'altare conservata a Berlino e oggi attribuita a una collaborazione tra

d'Oggiono e Boltraffio. Era di Leonardo, o di uno dei suoi seguaci? E in questo caso, di chi? Robinson trovò un disegno che sembrava uno schizzo preparatorio dell'opera, e Bode gli chiese di provare a comprarla per lui, ma senza successo. Se c'era qualcuno, in quel momento, che sarebbe stato entusiasta di scoprire un Leonardo, e ottenere per questo un vasto riconoscimento, era Robinson. Sembrava, tuttavia, che non ci sarebbe mai riuscito, e certo non per mancanza di tentativi.

Un giorno, intorno al volgere del secolo, Robinson trovò, o gli fu mostrato, un malconcio dipinto del Cristo, con i segni distintivi della scuola di Leonardo da Vinci. Nessuno sa esattamente dove lo prese, visto che i suoi libri contabili (scritti a mano e conservati all'Ashmolean Museum di Oxford) si interrompono nel marzo 1898. Passando al setaccio le banche dati delle opere d'arte ci si presentano alcune possibilità. C'è un certo Ley, che nel 1872 pubblicò un'inserzione pubblicitaria per il suo negozio su un quotidiano. «Si riparano automi meccanici» diceva, con un indirizzo nei pressi di Leicester Square. Offriva una «Testa del Cristo, di Luini» dalla collezione di un pittore e stampatore italiano, Luigi Calamatta, che era morto nel 1869.

Un'altra possibilità consiste nella vendita del 1872, da Phillips, della collezione del defunto gallerista inglese William Pearce, di New Bond Street. Uno degli ultimi lotti, apparentemente aggiunto *in extremis*, era un *Salvator Mundi* di Luini, che fu venduto a Louis Hermann, mercante d'arte e restauratore. Forse fu Hermann che, in seguito, lo rivendette a Robinson. Non lo sapremo mai, perché i libri contabili di Pearce e Hermann non sono sopravvissuti. Ciò che invece sappiamo è che Sir Francis Cook nel 1900, ovvero nell'ultimo anno della sua vita, acquistò solo due dipinti. Uno era il *Salvator*, l'altro un'Annunciazione «di scuola umbra», che era stato attribuito in precedenza a Cola Dell'Amatrice e successivamente a Evangelista da Pian di Meleto. Entrambi erano arrivati attraverso Robinson, e forse dallo stesso venditore. Nessuno dei due fu esposto nelle gallerie di Cook fino a dopo la sua morte.

Il *Salvator Mundi* poteva venire da una collezione inglese o forse dall'Europa. Forse era rimasto appeso chissà dove, sulle pareti di una vecchia chiesa o istituto cattolico in Gran Bretagna, per gran parte del XIX secolo, arrivato nel paese dalla Francia dopo le guerre napoleoniche, o dall'Italia. Nella prima metà del secolo c'era un flusso continuo di inglesi, appassionati d'arte, che si recavano in Italia e tornavano con qualche opera.^b I problemi causati in Italia dalle guerre di Indipendenza, che provocarono fra l'altro la chiusura di molte istituzioni religiose, e l'instabilità in Francia, prodotta dall'invasione degli eserciti prussiani e da varie rivoluzioni, smossero di nuovo il fango dal fondo del fiume della storia dell'arte. Questo portò alla

torbida superficie un'altra ondata di oggetti d'antiquariato e opere d'arte rinascimentali che adesso potevano essere strappati dalle grinfie dei loro precedenti proprietari. Forse Robinson si limitò a informare Cook del dipinto, come faceva a volte, invece di venderglielo. Non c'è molto, nella storia del *Salvator* prima del 1900, che non sia una semplice congettura.

Qualunque fosse la provenienza del dipinto, Robinson, con tutta la sua esperienza nella valutazione di opere d'arte rinascimentali gravemente danneggiate, diede una bella occhiata al *Salvator Mundi* e non ci vide un Leonardo. Vide, però, qualcosa che poteva vendere, e da cui forse poteva ricavare un discreto profitto, al più vorace dei collezionisti suoi clienti, il commerciante di tessuti britannico e milionario Sir Francis Cook, che descriveva come «davvero un brav'uomo».

Francis Cook era nato nel 1817, secondo di sette figli. Era un classico esempio del collezionista d'arte vittoriano che si era fatto da solo, un imprenditore che si faceva strada verso l'alta società con il successo negli affari, le donazioni alle buone cause e una raccolta di opere d'arte, in modo non molto diverso da quello di Carlo I e della sua corte.

Anche suo padre, William, era un uomo d'affari, figlio di un allevatore di pecore che, dopo aver cominciato con «cinque sovrane in una tasca, regalo di suo padre, e una lettera di presentazione nell'altra»,⁷ partì per Londra e si fece assumere come apprendista in un negozio di biancheria. Alla fine rilevò l'azienda dei suoi datori di lavoro e la trasformò in un gigantesco commercio all'ingrosso che scambiava merci in seta, lino, lana e cotone con tutto l'Impero britannico. Del suo quartier generale a Londra si diceva che fosse «l'ottava meraviglia del mondo». A noi, tuttavia, basterà dire che William Cook era divenuto un uomo molto ricco.

Suo figlio Francis, che dal 1843 era socio nell'azienda, alla fine ne diventò il titolare. Coltivava l'immagine di uomo senza troppe arie né molta grazia. Per andare e tornare dal lavoro si recava a piedi alla locale stazione ferroviaria, e lo si vedeva portare con indifferenza involucri di carta marrone come quelli che di solito appesantivano le braccia dei fattorini. Era descritto come un uomo parecchio attento ai suoi soldi, molto possessivo nei confronti della (prima) moglie Emily, e molto appassionato di opere d'arte.

Nel 1849 Francis ed Emily si trasferirono a Doughty House, una residenza in stile georgiano a pianta quadrata con annesso un cottage. Sua nipote Maud Gonne ricorda le due «lunghe sale adibite a pinacoteca» e un «giardino d'inverno con palme tropicali e bambù alto quanto un intero lato della casa».⁸

Cook conobbe Robinson intorno al 1860 e iniziò a collezionare opere d'arte sul serio nel 1868, acquistando un centinaio di pezzi dalla collezione di

Robinson in un colpo solo. Il suo obiettivo era mettere insieme una vasta raccolta di opere dei grandi maestri, proprio come quella di Carlo I, ma con altri due secoli da coprire, e altrettanto in fretta dei nobili di Carlo I. Nel 1876 aveva già accumulato oltre 510 dipinti, benché alla sua morte questo numero si fosse un po' ridotto perché, come ricordò suo nipote, «lo stesso Sir Francis, come tutti i saggi collezionisti, toglieva di continuo le “erbacce” dalla sua galleria».⁹

Negli anni Settanta dell'Ottocento aumentò gli spazi espositivi con la Long Gallery, un'incongruente aggiunta neoclassica di due piani sul retro della casa, ispirata all'omonima galleria di Buckingham Palace e illuminata da un lucernario che correva per tutta la sua lunghezza. La galleria fu ampliata ulteriormente nel 1890, quando all'estremità fu costruito un altro spazio illuminato dall'alto, una sala ottagonale modellata stavolta sulla Tribuna degli Uffizi. Cook riempì la casa con i suoi dipinti organizzandoli, come dettavano le convenzioni, con criteri geografici secondo le rispettive «scuole»: fiorentina, senese, umbra, milanese, fiamminga, inglese, francese e tedesca. Raccolse anche marmi greci e romani, ceramiche etrusche, vetri romani, antichità egizie, gioielli, avorio, ambra, bronzi, miniature, ceramiche orientali e maioliche, oltre a mobili antichi e contemporanei.

Nella seconda metà del XIX secolo il mercato dell'arte esplose. Nel 1836 la *Madonna d'Alba* di Raffaello fu venduta per 14.000 sterline; quasi cinquant'anni dopo, nel 1885, la National Gallery di Londra acquistò la *Pala Ansidei*, un dipinto di qualità paragonabile, per cinque volte tanto, ovvero 70.000 sterline, circa 7 milioni di oggi. I prezzi per le opere del Rinascimento italiano andarono alle stelle. Nel 1901, sul noto periodico d'arte «Connoisseur» si poteva leggere:

Nell'ultimo decennio il numero di collezionisti è cresciuto a dismisura, come hanno imparato a loro spese quelli tra noi che hanno iniziato a raccogliere opere alcuni anni fa e i cui desideri sono meno limitati delle nostre borse. È sufficiente confrontare i prezzi di adesso con quelli di dieci o vent'anni fa per accorgersi di quanto sia stato enorme l'aumento dell'interesse, e del desiderio, per le cose antiche, belle e rare.

I prezzi aumentarono ancora più in fretta dopo il 1870, quando una serie di recessioni economiche e difficoltà per l'agricoltura costrinsero gli aristocratici inglesi, rimasti al verde e incentivati dai rimborsi fiscali, a vendere le loro collezioni, spesso a uomini d'affari americani arricchitisi di recente. Il nipote di Cook ricordò con orgoglio come Sir Francis evitasse «quei bifolchi foderati di sterline»,¹⁰ e che «grazie alle straordinarie conoscenze e al talento di Sir

Charles, in un'epoca in cui gli esperti erano pochi e le opportunità molte, Sir Francis poté acquistare innumerevoli tesori, che oggi valgono dieci volte ciò che li aveva pagati». ¹¹

I prezzi pagati da Cook sono spesso documentati, in modo poco decoroso, nel catalogo del 1913: appena 120 sterline per il *Salvator Mundi*, per esempio. Robinson però era un uomo d'affari pragmatico, come un gallerista dei nostri tempi. I suoi libri contabili mostrano che aggiungeva forti ricarichi ai prezzi che aveva pagato. Comprò un Rubens per 90 sterline e lo rivendette a Cook per 300. Pagò 70 sterline per un Tintoretto e lo rivendette a Cook per 500. Comprò un Pontormo per 5 sterline e lo rivendette a Cook per 375. Un Veronese che aveva comprato per 42 sterline andò a Cook per 700. Le sue subdole pratiche commerciali sono forse meglio descritte da un agente del mercante fiorentino Stefano Bardini, che una volta bussò alla porta dell'appartamento di Robinson, a Harley Street, la trovò aperta, e raccontò così quello che successe:

Stamani sono andato a far visita a Sir Robinson, ma non sono riuscito a trovarlo. Sono entrato nel suo salotto per aspettarlo e mi sono ritrovato in un vero negozio di antiquariato. Dipinti appoggiati a decine alle pareti, busti di marmo, bronzi, vecchie cornici... Mi ha dato parecchio da pensare, e visto che ancora non arrivava sono uscito, pensando di tornare il giorno dopo, e con una promessa fatta a me stesso: scoprire con chi avevo davvero a che fare. Sono venuto a sapere che Sir Robinson è un mercante che, quando vede un oggetto che sa di poter poi vendere, manda subito una terza persona a comprarlo. Questa persona poi lo mostra a un amatore, che si rivolge a Robinson per conoscere la sua opinione, che ovviamente è positiva. ¹²

Per quanto avesse dovuto pagare Sir Francis, i suoi investimenti erano comunque solidi, e la sua collezione aumentò parecchie volte di valore. Quando morì possedeva circa 450 dipinti, tra cui cinque Rubens, cinque Jacob van Ruisdael, cinque van Dyck, tre Rembrandt, tre Poussin, due Tiziano, due Dürer, due Claude Lorrain, un van Eyck, un Frans Hals, un dipinto di Filippo Lippi e del Beato Angelico, un Mantegna, un Raffaello e un Velázquez. Oggi, queste opere sono finite nei musei più importanti del mondo, soprattutto in America, vendute dai discendenti di Cook nella prima metà del XX secolo. Tra questi musei ci sono il Courtauld Institute e la National Gallery di Londra, il Met di New York e, soprattutto, la National Gallery of Art di Washington. Cinque dei più famosi dipinti dei grandi maestri al mondo vengono dalla collezione di Cook: l'*Adorazione dei Magi* del Beato Angelico

e di Filippo Lippi – il cosiddetto «Tondo Cook» –, *Le Tre Marie al Sepolcro* di Hubert van Eyck, *Vecchia che frigge le uova* di Velázquez, *Il ratto delle sabine* di Poussin e il *Ritratto di ragazzo* di Rembrandt.

A volte, tuttavia, era difficile per Cook trovare opere importanti di maestri del Rinascimento ai prezzi che era disposto a pagare, e allora comprava opere minori e copie. Aveva una piccola predella di Raffaello, per esempio, ma anche copie di tre famosi dipinti del maestro urinate. Non possedeva nessun Leonardo, ma aveva qualche opera dei suoi contemporanei milanesi. Probabilmente fu in questo contesto che Robinson contattò Sir Francis, nell'ultimo anno della sua vita, per un'opera apparentemente di qualità inferiore e in stile leonardesco che avrebbe colmato una lacuna nella sua collezione: il *Salvator Mundi*. Cook lo comprò, ma era evidente che non lo considerava granché, perché non lo appese nella sua galleria.

Sir Francis morì il 17 febbraio 1901, lasciando un patrimonio di 1,6 milioni di sterline. I giornali riferirono che un migliaio di persone in lutto parteciparono al suo funerale e che quel giorno i negozi chiusero i battenti per rispetto. La sua collezione di opere d'arte fu ereditata dal figlio maggiore Frederick, deputato al Parlamento per Kennington; le ceramiche e gli oggetti d'antiquariato andarono invece all'altro figlio, Humphrey Wyndham. Frederick aggiunse solo un dipinto alla collezione, ma sua nipote ricorda che «ricevette la sua eredità con entusiasmo e sono sicura che gli piacesse interpretare quel ruolo, ammirando con orgoglio quella vasta gamma di dipinti, tra nuvole di fumo di tabacco, dando a tutti pacche sulle spalle, salutando a voce alta e con allegria». ¹³ Nel frattempo Herbert Cook, il nipote di Sir Francis, si occupava di gestire la collezione. Adesso, per la prima volta, ci fu un barlume di speranza per il *Salvator Mundi*.

Come molti rampolli dei ricchi collezionisti di oggi, anche Sir Herbert Cook entrò nel mondo dell'arte. Aveva studiato legge, e dopo i vent'anni esercitò la professione di avvocato al Middle Temple di Londra, mentre si occupava degli affari di famiglia. La sua passione, però, era altrove. Divenne un «amatore»: un termine ancora usato, come all'epoca di Carlo I, per indicare un esperto d'arte autodidatta.

Intorno al 1890, Sir Herbert iniziò a collaborare con riviste come la «*Gazette des Beaux Arts*», unendo il lavoro da investigatore di Giovanni Morelli con le ricerche condotte sui documenti storici sepolti negli archivi. Per lui, le cose più importanti erano lo studio e l'analisi visiva delle opere d'arte, e ribadiva al lettore che aveva «visto di persona e studiato più volte» le opere di cui scriveva. Scambiò lettere con il leggendario storico dell'arte e *connoisseur* Bernard Berenson, e con la sua altrettanto impegnata e

coinvolgente consorte Mary, e con Roger Fry, critico d'arte inglese e futuro membro del gruppo di Bloomsbury. Insieme fondarono il primo periodico di storia dell'arte della Gran Bretagna, il «Burlington Magazine».

Il «Burlington» sosteneva la propria indipendenza dal mercato. Puntava a sostituire la critica d'arte impressionista e mitizzante con la ricerca «disinteressata» sui documenti storici e con lo studio particolareggiato dello stile di un artista, condotto nel modo più conveniente usando le fotografie delle opere d'arte. Seguiva e criticava il fenomeno dei collezionisti che acquistavano opere per trarne profitto, che definiva «la possibilità di collezionare al tempo stesso opere d'arte e denaro», dichiarando in modo un po' bigotto:

Per questa categoria di collezionisti, le rapide fluttuazioni nel valore attribuito a opere particolari sono importanti come quelle della borsa per un broker, e questo introduce un elemento di disturbo nella stima dei valori reali che il nostro studio si propone. L'atmosfera si contamina, e la reputazione dello studio stesso viene danneggiata dalla presenza di questi sapientoni, di questi informatori da casa d'aste.¹⁴

Nondimeno, gli esponenti di spicco del «Burlington Magazine» erano di solito sia galleristi sia critici, e come *connoisseur* e storici dell'arte spesso chiedevano un compenso per le loro opinioni, o prendevano una percentuale sul prezzo di vendita di un'opera d'arte che avevano valutato. Allora come adesso, la competenza di uno storico dell'arte era legata a doppio filo al mercato.

Sir Herbert era un grande conoscitore di Leonardo e quando gli sembrava opportuno era svelto ad attribuire un dipinto al maestro. Nel 1909 un nuovo Leonardo emerse dalla nebbia delle collezioni d'arte del XIX secolo, il primo in parecchi secoli e l'ultimo prima del dipinto di Simon e Parish. Si trattava della cosiddetta *Madonna Benois*. Sir Herbert andò a vedere il dipinto quando fu esposto a San Pietroburgo. Lo fece fotografare e ne parlò come di un'opera del primo Leonardo sul «Burlington», nel dicembre 1911. Scrisse:

Com'è meravigliosamente umano tutto ciò! ... Il bambino che cerca di concentrarsi sul fiore che gli porgono; la testa piegata all'indietro; l'avida stretta delle piccole mani; il lieto interesse, la devozione di questa ragazza e madre... E con quanta cura sono resi i bei ricci, dipinti come solo Leonardo sapeva fare, e il panneggio della manica e del manto! Sì, forse è un po' affettato, ma è anche la maniera di Leonardo; ci saranno strane armonie, e una bellezza sottile e ancora più strana, ma questo è lo spirito di Leonardo,

lo spirito che in seguito avrebbe trovato la sua massima espressione nell'esotica bellezza del sorriso ammaliatore della *Monna Lisa*.

Due anni dopo, nel 1913, la *Madonna Benois* fu acquistata dallo zar di Russia per la cifra record di 1,5 milioni di dollari.

Nel marzo 1912, Sir Herbert divenne il primo *connoisseur* e critico britannico a sostenere l'assegnazione a Leonardo della *Ginevra de' Benci*, fino a quel momento attribuita al Verrocchio, da parte di Wilhelm von Bode. In questo caso, dimostrò che sapeva lavorare con le copie per scoprire i dettagli di un originale. La *Ginevra* non era datata. Quando era stata dipinta, dunque? Cook sapeva di un'altra copia in possesso di un aristocratico fiorentino, dove la composizione era più ampia, e questo significava che si vedevano le mani della modella, che portava un anello. Da ciò dedusse che si era appena sposata, o che stava per sposarsi. Secondo i documenti, Ginevra si era sposata nel 1473. Il cespuglio di ginepro era un'ulteriore conferma della data: è un simbolo di castità. La composizione più ampia di norma lascerebbe intendere che si tratti dell'originale, a meno che l'altro dipinto non fosse stato a un certo punto ridotto nelle dimensioni, come succedeva spesso ai dipinti del Rinascimento, anche a quelli di Leonardo. L'analisi dell'originale di Leonardo mostrò, infatti, che a un certo punto la tavola era stata tagliata. Sir Herbert poté dunque confermare che si trattava dell'originale, e datarlo. Fu un buon lavoro di investigazione, ma per Herbert il fondamento della sua attribuzione a Leonardo non erano indizi così specifici: «Ogni creazione di Leonardo (come credo) è unica, unita solo da un indefinibile legame di qualità e istinto a uno spirito misterioso e dal fascino sottile che elude le parole». ¹⁵ Anche allora, alla fine si tornava a quel *certo non so che*.

Sir Herbert vedeva un enorme divario tra la qualità di un Leonardo e quella delle opere dei suoi seguaci, anche se questo non significava che deridesse il loro lavoro. Come Robinson, era un sostenitore dei «Leonardeschi», così come dei pittori milanesi in generale. Nel 1898, prima che si trovasse a gestire la collezione di suo nonno, era uno dei cinque membri di un comitato che allestì un'enorme mostra di quadri dei maestri della scuola milanese e di altre scuole della Lombardia alla New Gallery di Londra, con trecento opere attribuite a Leonardo, ai suoi seguaci e ad altri artisti del Rinascimento milanese. Sir Herbert disse che la mostra «intendeva illustrare la storia di una particolare scuola della pittura italiana, e offrire l'opportunità di apprezzare la portata della sua eccellenza». ¹⁶

Della mostra faceva parte anche una sezione fotografica, con oltre un centinaio di immagini in bianco e nero di opere che i curatori consideravano importanti, ma che non avevano chiesto in prestito, per un motivo o per

l'altro. Tra queste opere c'era un *Salvator Mundi* attribuito a Boltraffio, e posseduto all'epoca dal principale collezionista milanese, Giovanni Battista Vittadini. Oggi si trova in una collezione privata, anonima, e la sua attribuzione a Boltraffio non è più così sicura. Sir Herbert scrisse che i dipinti di Boltraffio «affascinano per la loro elevata finitura e l'assenza di volgarità o esibizionismo». Avevano una «singolare raffinatezza». Era particolarmente attento a due serie, tra le opere di Boltraffio: «I suoi soggetti sacri, che non sono numerosi – alcune immagini della Madonna – e due o tre versioni del *Salvator Mundi*». ¹⁷ Ormai, il *Salvator* era sul radar di Sir Herbert.

Gli aiutanti di Leonardo avevano talento, ma non erano Leonardo. Sir Herbert accusava gli storici dell'arte di annacquare la grandezza del maestro attribuendo a lui le opere della sua bottega. In una serie di articoli sul «Burlington» si dedicò all'analisi di varie serie leonardesche, tra cui il *San Giovanni Battista* e la più strana di tutte, un certo numero di *Monna Lisa* a seno scoperto. Con questi studi, il brillante milionario-collezionista-studioso diventò il primo a capire veramente come Leonardo gestiva la sua bottega:

Leonardo affrontava il soggetto da solo, con un disegno o un cartone, ai quali i suoi allievi avevano accesso e a partire dai quali ciascuno di loro elaborava la sua versione, con maggiore o minore libertà. Che le cose andassero sempre così è dimostrato dalle innumerevoli copie, più o meno contemporanee, che furono realizzate dei soggetti di Leonardo.

La serie di *Salvator Mundi* uscita dalla bottega di Leonardo era stata ammirata da Sir Herbert fin dalla mostra milanese del 1898. È molto probabile che da allora stesse cercando per sé un *Salvator Mundi*, e che Robinson lo sapesse. Il fatto che Sir Francis l'abbia acquistato nell'ultimo anno della sua vita aumenta la probabilità che Sir Herbert sia stato determinante nell'acquisizione del *Salvator Mundi*.

Dopo la morte del nonno, Sir Herbert riappese l'intera collezione e, come si legge nel suo catalogo abbreviato del 1907, «vennero fatte alcune aggiunte». Il *Salvator Mundi* era una di queste. Sir Herbert spostò il dipinto, questa Cenerentola della storia dell'arte, in un posto di rilievo nel più importante degli spazi espositivi della sua casa di famiglia, la Long Gallery. Fu scelta una collocazione storicamente appropriata, in mezzo alle altre grandi opere milanesi della collezione Cook, la *Madonna col Bambino*, *San Giorgio e un angelo* di Luini, la *Madonna col Bambino e cinque angeli* di Vincenzo Foppa e la *Natività* di Giampietrino. È possibile identificarlo in una fotografia, sulla parete destra, molto in basso verso la fine della seconda fila di opere.

Nel 1913, Sir Herbert incaricò tre storici dell'arte di scrivere alcuni volumi separati sulla sua collezione di famiglia di opere italiane, olandesi e fiamminghe, e anche su opere di altre scuole. A Tancred Borenius fu affidato il volume italiano. Nato in Finlandia nel 1885, Borenius era vicino al gruppo di Bloomsbury e aveva lavorato come consulente artistico per aristocratici e reali inglesi. Era uno specialista del primo Rinascimento italiano, e fu il primo professore di storia dell'arte alla University of London; in seguito, si dice che abbia lavorato per i servizi segreti britannici, e sia stato lui a convincere Rudolf Hess a rifugiarsi in Gran Bretagna.

I resoconti di Borenius sulla provenienza e l'acquisizione delle opere della collezione Cook sono affidabili. Lo aiutarono i libri contabili di Sir Francis, ormai perduti. Sir Herbert si consultò anche con Sir Charles Robinson, che era ancora vivo, «e sebbene la memoria di un uomo di ottantanove anni non possa certo essere precisa in ogni dettaglio, la sua incredibile vitalità e il suo interesse ancora vivo per l'arte mi sono stati di grande aiuto nel compilare questo catalogo».

Borenius era pronto a spingere per un'attribuzione, se ci credeva. Per questo attribuì il piccolo dipinto *San Girolamo punisce l'eretico* a Raffaello, citando fra gli altri Bernard Berenson a sostegno della sua tesi. Quando guardò il *Salvator* di Cook, tuttavia, non vide un Leonardo, e nemmeno l'opera di uno dei suoi seguaci, ma solo una copia di un dipinto di bottega.

Anche Sir Herbert non credeva che il suo *Salvator* fosse un Leonardo, ma nemmeno pensava che fosse dipinto male, come Borenius. La nota che aggiunse all'attribuzione, la breve frase che ho citato in precedenza in questo capitolo, fu: «Preferirei definirlo un'opera parallela di un pittore contemporaneo della scuola di Leonardo – HC». Sir Herbert aveva alzato il *Salvator* di un gradino inserendo l'intera bottega di Leonardo nell'equazione, ma non l'aveva definito un'opera del maestro. Più o meno in questo periodo, tuttavia, scrisse sul «Burlington»: «Nell'ambito della pittura, così poco ci resta, in proporzione, delle creazioni di Leonardo, che pure ciò che in maniera vaga è definito leonardesco è degno della nostra maggiore attenzione».¹⁸

Il barlume di speranza che Sir Herbert aveva offerto al *Salvator* si estinse rapidamente. Altri storici dell'arte, in vari rapporti con Leonardo, attraversarono la Long Gallery senza accorgersi del dipinto appeso in un angolo. Perfino Bernard Berenson e sua moglie Mary, quando visitarono Doughty House nel 1916, presero nota sui loro taccuini di ciò che avevano visto, ma non fecero parola del *Salvator*.

Nel 1916 Sir Herbert entrò nel consiglio d'amministrazione della National Portrait Gallery, e nel 1923 in quello della National Gallery. Negli anni

Trenta continuò a far parte del consiglio della National Gallery. Conosceva il suo direttore, il trentenne Kenneth Clark, che ricopriva in contemporanea l'incarico di ispettore dei dipinti del re, ed era la personificazione dell'ideologia patrizia del patrimonio nazionale che si stava affermando in Gran Bretagna a metà del XX secolo. Insieme lavorarono a quella che definirono *Paramount Pictures List*, un elenco di «capolavori supremi» che dovevano essere «acquisiti a ogni costo per interesse nazionale», per impedire che fossero comprati da ricchi americani. C'era, ovviamente, un altro motivo per cui Sir Herbert era nel consiglio della National Gallery. Kenneth Clark voleva che donasse al museo alcuni dipinti della sua collezione di famiglia, ma lui non intendeva farlo.

Nato da una famiglia ricca nel 1903, Kenneth Clark era un ragazzo prodigio della storia dell'arte che gravitava verso uno dei suoi numi tutelari: Leonardo da Vinci. Pupillo di Bernard Berenson (anche se Berenson più tardi lo avrebbe castigato come «un grande volgarizzatore»), sapeva essere affabile e attraente, un esteta a suo agio nell'alta società, tanto brillante nel dar vita all'arte con le parole quanto nella gestione delle reti professionali d'élite; un divulgatore, impareggiabile nel rendere affascinante la sua aria di superiorità.

A metà degli anni Trenta, Clark tenne una serie di conferenze su Leonardo che furono pubblicate nel 1939 in un volume unico: *Leonardo da Vinci. An Account of His Development as an Artist*. Più o meno nello stesso periodo catalogò i seicento disegni di Leonardo custoditi al castello di Windsor, che il conte di Arundel aveva comprato durante il regno di Carlo I e che in seguito, in un modo o nell'altro, erano finiti nella collezione reale. Clark lavorò sodo per tre anni, descrivendo ogni foglio in una prosa vivida ed elegante, anche se un po' datata, identificando con cura meticolosa i possibili collegamenti tra disegni e dipinti, e descrivendo lo sviluppo dello stile e dell'uso leonardesco degli strumenti. Nel mentre, trovò due disegni che riconobbe come vicini a tre versioni del *Salvator Mundi* con cui aveva familiarità: lo «Yarborough», il «Vittadini» e il «Cook», così come l'acquaforte di Hollar. Analizzò in modo splendido lo stile dei disegni nelle bozze per una conferenza, che adesso si trovano nel suo archivio alla Tate Britain: «Un disegno di una manica, per un'immagine perduta del Cristo benedicente, commissionata intorno al 1504, in gessetto rosso e nero su carta rossa, mostra come Leonardo sfrutti appieno questi mezzi così opulenti, in un modo che il gusto pignolo dei suoi primi anni avrebbe potuto respingere». Per Clark, tuttavia, né la versione di Cook né alcuna delle altre che conosceva erano l'originale del «Cristo con un globo in mano che era andato perduto». Aveva, dunque, esaminato anche la versione di Cook, e l'aveva scartata.

Anche Jean Paul Richter si recò in visita alla collezione Cook con sua

moglie. Nel 1922 stava rivedendo la sezione sulla storia dell'arte della guida Baedeker di Londra per una nuova edizione. Nei suoi diari riporta come lui e la moglie avessero discusso di uno dei capolavori della collezione Cook, la *Schiavona* di Tiziano, che secondo lui era invece di Giovanni Battista Moroni, ritrattista dell'Italia settentrionale del XVI secolo. Ne parlò con la moglie la settimana dopo, e lei gli disse: «Sei cieco come una talpa». Nemmeno una parola, tuttavia, e tanto meno un bisticcio coniugale, sul *Salvator Mundi*.¹⁹

Nel 1932 l'allora curatore della collezione Cook, Solomon Charles Kaines-Smith, ne compilò un catalogo aggiornato. I suoi appunti descrivono il *Salvator* come un'opera «spaventosamente ridipinta» che «non valeva la pena restaurare». Nel 1940 un restauratore, W.H. Down, fu chiamato a valutare le opere della collezione. Secondo lui, il *Salvator Mundi* era stato «ridipinto a livello amatoriale», e lo incluse in un elenco di «opere perlopiù in cattive condizioni, che dovrebbero essere accuratamente valutate per accertare che siano di qualità e valore sufficienti da giustificare la spesa necessaria per il restauro».

Il *Salvator* di Cook non aveva trovato paladini nell'Inghilterra a cavallo del secolo, un dato che si può interpretare in due modi. Possiamo ritenere impossibile che tanti studiosi e galleristi, tutti abituati a vedere dipinti del Rinascimento italiano in condizioni terribili, incrostati di ridipinture, restauri creativi e vernici scure, e addestrati a identificare l'autore di un dipinto dalla qualità delle mani e delle orecchie, non si siano accorti di un Leonardo che li guardava in faccia, come fa il *Salvator*. In alternativa, potremmo concludere (in modo più favorevole alla causa di Simon e Parish) che si trattò semplicemente dell'ennesima disgrazia per il più sfortunato capolavoro del mondo, tornato in superficie proprio quando la tendenza degli storici dell'arte era cambiare idea sui dipinti già attribuiti ai grandi nomi.

Per tutto questo tempo, l'azienda di famiglia dei Cook, la Cook, Son & Co., se l'era cavata piuttosto male. L'arrivo del XX secolo, l'acquisto del *Salvator Mundi* e la morte di Sir Francis segnarono tutti un punto di svolta nelle fortune della compagnia. Un modello di business che a metà del XIX secolo era stato proiettato in avanti adesso era già obsoleto. Ancora più dannoso era stato l'avvento dei grandi magazzini di alta moda come Marks & Spencer, che acquistavano direttamente dai produttori, tagliando fuori i distributori. Sir Herbert non aveva testa per gli affari, e gli anni tra le due guerre furono tempi difficili per i commercianti di stoffe. Nel 1920 la compagnia era ormai sull'orlo della bancarotta e si trasformò in società per azioni nel tentativo estremo di raccogliere fondi. L'anno seguente perse oltre 400.000 sterline. Sir Herbert, affetto dal morbo di Parkinson, diede le

dimissioni nel 1931 e morì nel 1939.

Sir Francis Ferdinand Maurice Cook, suo figlio e successore, nato nel 1907, si dimostrò ancor meno portato per gli affari del padre. Il bisnonno era stato un collezionista, il nipote uno storico dell'arte, e così, seguendo la tradizione di tante famiglie simili, il nuovo rampollo dei Cook, Sir Francis Ferdinand, era un artista, almeno nella propria mente: dipinse centinaia di paesaggi, nature morte e ritratti, con una tavolozza di colori brillanti e uno stile modernista in senso lato. La sua vita era vivace come i suoi dipinti: per un po' guidò una Rolls-Royce rosa, si sposò sette volte, divorziò dalla prima moglie per un adulterio consumato dalla donna durante la luna di miele, e dalla terza per lo stesso motivo, anche se non in una fase così precoce del loro matrimonio. Quando divorziò dalla quinta moglie, stavolta a commettere lo stesso peccato era stato lui. Un suo contemporaneo, anche lui artista, lo definì «un baronetto degenerato».²⁰ Quando morì, nel 1978, lasciò in eredità 1400 dei suoi quadri all'isola di Jersey, dove si era trasferito dopo la guerra, insieme a una ex cappella ristrutturata in cui esporli, ribattezzata Sir Francis Cook Gallery.

Lo smembramento della collezione Cook era iniziato subito dopo la morte di Sir Herbert. Cinquanta dipinti furono venduti in pochi mesi, compreso il van Eyck. Il governo britannico, perfino alla vigilia della seconda guerra mondiale, aveva offerto 100.000 sterline per averlo, ma un collezionista olandese era stato pronto a pagarne 250.000 (l'equivalente di 60 milioni di oggi), e il dipinto finì in Olanda, presto inseguito da Hermann Göring. Altri andarono al Met e alla collezione Frick di New York.

Allo scoppio della seconda guerra mondiale, Sir Francis Ferdinand Cook spedì la maggior parte delle opere più preziose che restavano nella collezione in una delle tenute di campagna della famiglia. Il *Salvator Mundi*, prevedibilmente, non era tra queste, e finì nello scantinato di Doughty House. Nel 1944 una bomba tedesca cadde sulla residenza di famiglia, che fu gravemente danneggiata, ma il *Salvator*, per una volta, ne uscì senza un graffio. Dopo la guerra, furono organizzate varie mostre itineranti di opere della collezione Cook. Una di queste comprendeva il *Salvator Mundi*, fu intitolata semplicemente «Arte sacra» e nel 1947 e 1948 fu allestita nelle città devastate dalle bombe di Wolverhampton, Bolton e Eastbourne. Nei cataloghi della mostra il dipinto fu ancora una volta declassato a semplice «Scuola milanese, 1500 circa», e finì poi chiuso in un deposito nella zona ovest di Londra.

Sir Francis Ferdinand vendette la collezione un po' alla volta, dal 1944 in poi, e spesso dovette lottare per trovare degli acquirenti. Il suo migliore cliente era la fondazione americana di Samuel H. Kress, che acquistò decine

di opere, donandone ventuno alla National Gallery of Art di Washington. Il colpo più grosso fu l'opera nata dalla collaborazione tra Filippo Lippi e il Beato Angelico, acquistata dietro raccomandazione di Bernard Berenson. Nel 1952 erano già stati venduti 242 dipinti della collezione Cook, ma ne restavano ancora decine, tra cui il *Salvator*.

I costi per conservare tutte queste opere d'arte erano elevati. Sir Francis Ferdinand, generosamente, ne prestò parecchie a musei e istituzioni in tutta la Gran Bretagna, compresa la cattedrale di Canterbury. Poi, però, decise di svendere la maggior parte dei dipinti superstiti in un'asta dedicata interamente alla collezione di famiglia. Mercoledì 25 giugno 1958, i migliori *dealer* internazionali di opere dei grandi maestri e una manciata dei più importanti storici dell'arte della Gran Bretagna si riunirono sotto i lampadari della sede di Sotheby's a Bond Street, le cui mura erano adorne dei più grandi e preziosi tra i dipinti di Cook. In totale erano offerti 136 lotti, compreso il *Salvator Mundi*. C'erano i rappresentanti di Agnew's, il più importante dealer di grandi maestri di Londra, insieme a quelli della Arcade Gallery; Charles Duits, che aveva filiali a Londra e Amsterdam; Giovanni Salocchi, che vendeva antiquariato e grandi maestri a Firenze; e Pieter de Boer, di Amsterdam, che aveva fatto grossi affari con i nazisti durante la guerra. Partecipò anche Alfred Scharf, storico dell'arte ebreo nato in Germania e poi emigrato, uno specialista dell'arte rinascimentale che lavorava per il Warburg Institute e il Courtauld Institute di Londra, e la cui moglie, la polacca Felicie Radziejewski, era pure una *dealer*. Anche Robert Bayne Powell, avvocato, ex agente segreto, esperto di vini, storico dell'arte e collezionista di miniature, alzò la mano per fare un'offerta. Sir Kenneth Clark, allora presidente dell'Arts Council e anche di ITV, il primo canale televisivo indipendente britannico, acquistò due dipinti. Ellis Waterhouse, uno dei primi studiosi di storia del collezionismo e amico di una vita dello storico dell'arte Anthony Blunt, in seguito smascherato come spia sovietica, assistette alla vendita e studiò i dipinti. Era ben consapevole del problema delle attribuzioni. All'inizio del XX secolo scrisse che «la maggior parte dei dipinti italiani del Rinascimento erano stati erroneamente attribuiti, e almeno la metà di essi non erano in elenco». Waterhouse scribacchiò alcune valutazioni dei lotti più interessanti sulla sua copia personale del catalogo. Fu qui che liquidò il *Salvator Mundi* con una sola parola, definendolo un «rottame». Dunque, un gruppo nutrito dei più illustri tra storici dell'arte, *dealer* e collezionisti a cavallo tra il XIX e il XX secolo avevano tutti ammirato il *Salvator Mundi* di Cook, e lo avevano tutti messo da parte.

L'asta fruttò 64.680 sterline. I *dealer* e gli storici dell'arte fecero salire, con le loro offerte, i prezzi di molti dei lotti, ma non quello del *Salvator*

Mundi. Tra il pubblico, tuttavia, c'era almeno un uomo interessato al dipinto; un collezionista semiconosciuto di New Orleans, che viaggiava in Europa per comprare opere d'arte con la moglie Minnie. Warren Kuntz acquistò il *Salvator Mundi* per sole 45 sterline, una somma così bassa da lasciar intendere che sia stato l'unico a fare un'offerta.

- a. Per ironia della sorte, adesso si ritiene che sia vero il contrario, e che il dipinto di Vittadini sia quello declassato allo stato di copia di bassa qualità del dipinto di Cook. Queste sono le vicissitudini della storia dell'arte.
- b. Per esempio, Richard Forester di Abbot's Hill, nel Derby. Forester era un medico, membro della Derby Philosophical Society di Erasmus Darwin. Andava in giro per l'Europa a collezionare i grandi maestri, li portava a casa e a volte li prestava per qualche mostra. Nel 1843 prestò una «Testa» di scuola leonardesca e una «*Monna Lisa* di Luini» per una mostra locale.

PARTE TERZA

XVII

ICONA OFFSHORE

Nonostante l'avallo della National Gallery, il *Salvator Mundi* si sarebbe dimostrato molto difficile da vendere. Innanzitutto Robert Simon doveva stabilire il potenziale valore del quadro, compito non facile considerato che negli ultimi due secoli erano arrivati sul mercato pochissimi Leonardo autentici.

Nel 1879 la *Vergine delle Rocce*, venduta per 9000 sterline (circa 45.000 dollari), aveva stabilito un primato.

Nel 1914 era stata acquistata dallo zar di Russia Nicola II la *Madonna Benois* per 1,5 milioni di dollari.

Nel 1967 la National Gallery of Art di Washington aveva comprato il *Ritratto di Ginevra de' Benci* probabilmente per 5 milioni di dollari, ma secondo alcune voci il prezzo effettivo era stato molto più alto.

Nel 1994 Bill Gates aveva acquisito il *Codice Leicester* per 30,8 milioni di dollari.

Simon decise quindi di consultare il Mei Moses Art Index, uno strumento elaborato nel 2001 da due professori della New York University per calcolare il valore delle opere d'arte. Il responso fu che, visto l'aumento del valore complessivo del mercato dell'arte, il *Codice Leicester* sarebbe costato ora circa 100 milioni di dollari. Ma secondo lui la stima era comunque al ribasso perché «questi strumenti non tengono in considerazione la rarità, l'impossibilità di produrre altri oggetti simili, il fatto che ci sono solo quindici quadri di quell'artista e che con il passare del tempo saranno sempre meno». Affidandosi a calcoli basati solo sull'indice dei prezzi al consumo, Simon stimò che 1,5 milioni di dollari del 1914 e 5 milioni di dollari del 1967 equivalevano a circa 34,5 milioni del 2012. Ma misurando le cifre sul reddito relativo e sui salari, la somma corrispondeva a 200 milioni di dollari; in base alla produzione relativa, arrivava poi addirittura a 660 milioni.¹ Alla fine stabilì per il *Salvator Mundi* un valore tra i 125 e i 200 milioni di dollari. Il quadro era di nuovo sul mercato ed era attribuito a Leonardo per la prima volta dopo circa due secoli e mezzo. Nel tempo intercorso, sia l'opera sia il mercato avevano subito trasformazioni tali da risultare solo vagamente riconoscibili.

Il mercato dell'arte del XXI secolo conserva alcune dinamiche che vigevano già nel XVII secolo ai tempi di Carlo I e delle monarchie europee, accanto ad altre tipicamente ottocentesche. Come nei secoli passati, anche nel nuovo millennio le maree montanti del mercantilismo, della globalizzazione e dello sviluppo tecnologico hanno depositato sui lidi del mondo dell'arte un tritume di «arrivisti finanziari», industriali, imprenditori e governanti, milionari e miliardari. Acquistano arte dai collezionisti della generazione precedente, abbordando nuove e più alte soglie di prezzo, facendo così salire di livello tutto il mercato nell'ordine di uno o anche due zeri. Intanto, una borghesia in costante ascesa rafforza il mercato di fascia media e bassa.

Nella fascia alta, gli «arrivisti» acquistano molto e rapidamente. I collezionisti che non badano a spese scelgono le opere guardando le foto su Instagram, imitando i colleghi americani di fine Ottocento che decidevano sulla base di telegrammi o fotografie mostrate da consulenti specializzati. Se nel XIX secolo c'erano i Salon di Parigi e le Summer Exhibition della Royal Academy, nel XXI le fiere d'arte e le biennali si susseguono incalzanti, l'arte contemporanea offre uno spettacolo spumeggiante, con un carosello di artisti strombazzati da una rete di mercanti che specula su di loro. Le aste stabiliscono nuovi record di prezzo che a loro volta vengono usati come benchmark per vendite private o aste successive. Per qualche mese, o anche qualche anno, si realizzano rapidi profitti e poi, quando l'interesse verso quel particolare artista cala, i mercanti ne trovano un altro e ripetono la stessa parabola, lasciandosi alle spalle relitti di carriere bruscamente affondate, chimere di entusiasmi malriposti e, qualche volta, stratosferici conti in banca intestati a qualche artista più fortunato. Fin qui, è un mondo che Carlo I potrebbe riconoscere.

A partire dalla fine del XIX secolo, l'arte era diventata sia una merce su cui speculare, sia un bene da investimento. Astuti mercanti, collezionisti e anche critici, come John Ruskin, compravano opere d'arte e le rivendevano cinque anni dopo per tre volte il prezzo d'acquisto. È nota la vicenda dell'imprenditore e critico d'arte parigino André Level che, all'inizio del Novecento, creò un consorzio di investitori che comprarono tele di impressionisti e postimpressionisti per rivenderle all'asta dieci anni dopo con un sostanzioso profitto. Questo è un mercato dell'arte che Sir Herbert Cook e Sir John Charles Robinson avrebbero potuto riconoscere.

Dietro questo schema ormai familiare e prevedibile serpeggiano però inediti sviluppi. Nel nuovo millennio, l'investimento finanziario in arte è ancora diffuso, ma si è anche evoluto. L'arte oggi ha quasi la stessa funzione dei *futures* o dei derivati. Negli anni Novanta e nei primi anni Duemila investitori lungimiranti hanno accumulato grandi collezioni di arte

contemporanea cinese, per esempio, sicuri che con l'emergere di nuovi milionari e miliardari nel paese sarebbero salite le quotazioni dell'arte nazionale. Oggi le opere d'arte sono una classe di beni; vengono incluse in molti oculati portafogli di investimento in una percentuale del 10 per cento. Parallelamente, sono uno strumento utile per ottenere un credito o «ottimizzare» la pressione fiscale. Alcuni governi concedono incentivi fiscali ai ricchi mecenati, che fanno donazioni a favore di collezioni pubbliche e mettono in piedi nuovi musei. Le banche accettano opere d'arte come garanzia nel caso di un prestito. Inoltre, l'arte è uno strumento finanziario integrabile in un'economia offshore, una rete di conti bancari e società fittizie con sede nei paradisi fiscali i cui titolari restano anonimi e non pagano tasse, oppure legate a paesi che osservano un rigoroso segreto bancario, come la Svizzera. Qui l'arte si può usare per nascondere o dissimulare la propria ricchezza e si possono concludere transazioni di grande valore senza informare il fisco dei rispettivi paesi, come invece è richiesto per altri tipi di attività finanziarie.

Dopo la mostra alla National Gallery, Simon si mise quindi seriamente alla ricerca di un compratore per il *Salvator Mundi*. Non si sa di preciso a chi venne offerto, quando e da chi. Simon si limita a dire laconicamente di averne accennato con discrezione ad alcuni potenziali acquirenti. Alex Parish ricorda: «La tecnica, poco felice, era prendere da parte una persona e dirle: “Sa, fra l'altro abbiamo scoperto che questo è un Leonardo. È incredibile. Che ne direbbe di comprarlo per 150 milioni di dollari?”. E comprensibilmente la risposta era: “Se è così straordinario come dice, com'è che non ne ho mai sentito parlare?”. E restavamo intrappolati in questo circolo vizioso».

La famiglia reale del Qatar, che stava accumulando nuove collezioni per i musei nazionali e investiva in pittura moderna, pare rifiutò l'invito ad acquistarlo per 80 milioni di dollari. Michail Piotrovskij, direttore dell'Ermitage di San Pietroburgo, mi ha detto: «I materiali [ovvero fotografie e documentazione] sono stati presentati al Museo Statale Ermitage ma non si è ritenuto opportuno dare avvio a una raccolta di fondi». Simon racconta di aver mostrato il quadro nel 2009 a Scott Schaefer, *senior curator* della sezione pittura del J. Paul Getty Museum, ma neanche il Getty fece un'offerta. Nel 2010 il quadro fu visionato dai «curatori del Museum of Fine Arts di Boston» riferisce Milton Esterow ad «Artnews» nel 2011, e aggiunge: «Frederick Ilchman, responsabile della sezione pittura, non ha voluto rilasciare commenti». ² Alcune fonti parlano anche di un'offerta al Vaticano per circa 100 milioni di dollari, anche questa senza successo.

Pare che alcuni audaci cani sciolti avessero cercato di proporsi come agenti

per il quadro senza l'autorizzazione di Simon e Parish, nella speranza di aggiudicarsi una fetta del profitto. «Non mancavano gli intermediari ficcanaso, gente che veniva a dirci che avevano questo o quel cliente, un tizio, un altro tizio» racconta Parish. Uno di questi imprenditori, un mercante di tappeti antichi di livello internazionale, avrebbe proposto l'affare al direttore della Gemäldegalerie di Berlino, Bernd Lindemann, per 200 milioni di euro. Lindemann racconta: «Il commerciante che è venuto da me aveva due grossi faldoni. In uno c'erano le fotografie dell'incisione del XVII secolo di Hollar e tutta la storia del quadro, e nell'altro faldone c'era la documentazione del restauro. Sono rimasto molto sorpreso dal fatto che me la mostrasse, perché si capiva benissimo che il quadro per la gran parte era stato rifatto. Secondo me era un tipo piuttosto ingenuo, altrimenti non mi avrebbe fatto vedere tutto. E mi sono detto: "Va be', è un venditore di tappeti, non sa niente di pittura, non ha capito che ha in mano un rottame". L'80 o 90 per cento della superficie dipinta non era originale. C'erano troppe abrasioni e non solo in superficie, ma anche molto, molto, molto in profondità. Se avessi avuto quel quadro alla Gemäldegalerie, l'avrei classificato come "attribuito a Leonardo" oppure "Leonardo o scuola di Leonardo con aggiunte o restauri successivi". Fra l'altro il prezzo era 250 milioni di euro e lei capisce che non era possibile».

Lindemann è anche membro del comitato di controllo della celebre European Fine Arts Fair (TEFAF) di Maastricht. Tutti i galleristi che vogliono esibire alla fiera devono sottoporre le opere scelte al vaglio di questo comitato, che le rifiuta se le considera di attribuzione incerta oppure di qualità scadente. «Se questo pannello fosse stato presentato al TEFAF, avremmo optato per rifiutarlo» afferma Lindemann. «Era troppo deteriorato: guardate gli occhi. Guardate gli occhi!» Lindemann ritiene che il *Salvator Mundi* «non valga più di 500.000 dollari».

Anche la casa d'aste tedesca Lempertz ricevette un'offerta da un mediatore estraneo ai proprietari. Il direttore, il professor Henrik Hanstein, ricorda solo che «era tutto molto vago e l'offerta era arrivata da un intermediario bizzarro. All'epoca consultammo il professor Hans Ost, esperto di Leonardo, che si dichiarò molto scettico sull'attribuzione, come del resto è ancor oggi. La comunità accademica continua a nutrire considerevoli dubbi sul quadro».

«Un paio di volte ci è parso di avercela fatta» racconta Parish. «Avevamo ricevuto delle offerte superiori agli 80 milioni di dollari, ma avevamo rifiutato. Forse con il senno di poi avremmo dovuto accettare la prima offerta, la migliore.»

A questo punto i proprietari del *Salvator Mundi* si trovavano un po' a corto di fondi. Non avevano ancora ricavato un soldo dall'acquisto e le prospettive di vendita erano sempre più vaghe. «Le spese erano tante» dice Simon.

«Costava molto fotografarlo e custodirlo. Quando l'abbiamo assicurato per il suo valore, non mi hanno più permesso di tenerlo in galleria. Doveva stare in un caveau, in una struttura fatta apposta per lo stoccaggio di opere d'arte. C'erano le spese per le mie ricerche, cinque viaggi in Europa, cinque volte a Milano, poi Londra, New York e tutti i controlli nelle biblioteche. Eravamo tutti e due completamente al verde. Dianne ci ha aiutato perché non ha voluto che le pagassimo tutto in anticipo.»

Parish ricorda che più volte lui e Simon avevano valutato la possibilità di mandare il quadro all'asta, ma «eravamo tutti e due veterani scafati del mercato e delle aste. Quello di cui i giornali non parlano sono i fallimenti: se un quadro va all'asta e fa fiasco è da buttar via, non c'è niente da fare. Se avessimo messo fuori il *Salvator Mundi* a un prezzo ragionevole, diciamo con un prezzo di riserva di 100 milioni di dollari, e non avesse venduto, cosa avremmo fatto a quel punto? Sarebbe stata la fine».

Nel 2010 arrivò un'offerta di aiuto da un certo Warren Adelson, un mercante di quadri antichi che sembrava avere i contatti giusti ed era titolare di una galleria in uno splendido palazzo nel centro di New York. «Ho proposto a Robert e Alex di vendermi una quota dell'opera» spiega Adelson «perché volevo entrare nell'affare e aiutarli a vendere.» Si accordarono quindi per vendergli il 33 per cento dell'opera in cambio di un pagamento anticipato di 10 milioni di dollari. Erano i primi soldi che Simon e Parish ricevevano negli otto anni dall'acquisto. Il quadro venne esposto per alcuni periodi nella galleria di Adelson. «Sono nell'ambiente da più di cinquant'anni e mi piacciono i quadri» racconta Adelson «ma stare accanto a un Leonardo è stata un'esperienza speciale. Lo tenevamo nel palazzo [della galleria] all'ultimo piano, dove abbiamo un appartamento. Spesso io e mia moglie passavamo lì la sera. Vi racconto un aneddoto: avevamo l'abitudine di mettere un panno di velluto nero davanti al dipinto ogni sera perché mia moglie Jan è cattolica e sentiva il bisogno di coprirlo per rispetto a Gesù. Le suscitava una reazione molto intensa. Io non sono cristiano, sono ebreo, ma condividevo il suo sentimento. Stare nella stessa stanza con quel quadro provocava un'emozione fortissima. Emanava spiritualità.» Adelson lo mostrò allora a molti direttori di musei e curatori, ma non riuscì a trovare un compratore. «Warren Adelson doveva essere il nostro *deus ex machina*» spiega Parish. «Non ha risolto molto, ma ci ha aiutato a far fronte a un periodo tremendo in termini economici.»

Il consorzio dei tre mercanti avvicinò a quel punto lo spumeggiante direttore del Dallas Museum of Art, Max Anderson, fresco di nomina, che restò colpito «dalla bellezza, dalla forza e dalla maestosità» del *Salvator Mundi*.³ Convinse Simon a prestarlo al museo per farlo vedere a vari

finanziatori e cercare di mettere insieme la somma necessaria. Anderson pensava infatti di trasformare il *Salvator Mundi* in un quadro di grande richiamo per calamitare orde di visitatori. Negli Stati Uniti del resto c'è un solo quadro di Leonardo in mostra permanente per il pubblico, il *Ritratto di Ginevra de' Benci*, alla National Gallery of Art di Washington.

Il *Salvator Mundi* arrivò in Texas nel marzo 2012. Non venne però messo in mostra al Dallas Museum, bensì collocato su un cavalletto in uno speciale deposito per essere visionato. Il prezzo richiesto a questo punto variava, secondo le fonti, da 125 a 200 milioni di dollari. Anderson e il comitato del museo chiamarono a raccolta potenziali donatori che lo presero in esame. Dopo vari mesi Anderson offrì di pagare l'opera in parte con una somma forfettaria e in parte con rate spalmate su dieci o quindici anni, dando ai venditori una percentuale sui prezzi dei biglietti, sul merchandising e sui diritti. «Ci hanno menato per il naso per un certo tempo e poi, all'ultimo momento, hanno offerto appena 40 milioni di dollari di cui 25 erano pagati con un altro quadro in permuta. A quanto pare quei bigotti avevano poco o nulla di buono da dire sull'opera. Un tizio, non faccio nomi, ha persino detto: "Ragazzo mio, è solo un quadro di Gesù con la faccia da checca", o qualcosa del genere. Al che ho pensato: "Andiamo proprio bene..."»

«È stata una trafila pazzesca» racconta Adelson. «È certamente il quadro più importante con cui ho avuto a che fare. È stato frustrante non riuscire a portarlo in un museo americano. Qualcuno aveva messo in giro la voce, ripresa dalla stampa, che fosse in pessime condizioni, ma non era vero. C'era chi lo demoliva, dicendo che non era autentico. Ho sentito tutte le cattiverie possibili. Ma così è il genere umano, non potevamo farci niente.»

Parish e Simon erano disperati e delusi. «Credo che nessuno di noi avesse messo in conto la pressione psicologica a cui eravamo sottoposti» dice Parish. «Dallas è stato indiscutibilmente un duro colpo. È stato il momento di massima esposizione mediatica per il quadro, dopo la mostra di Londra, e non va dimenticato che avevamo già alle spalle dieci anni di attesa. Quindi abbiamo cominciato a pensare "Al diavolo! Intaschiamo quello che possiamo e facciamola finita".»

Era ormai chiaro che per il *Salvator Mundi* ci voleva un tipo particolare di collezionista. Uno che fosse molto ricco, naturalmente, ma anche meno esperto di quanti l'avevano preceduto nel visionare il dipinto e più ansioso di possedere un Leonardo, oppure qualcuno che fosse mal consigliato. Ancora meglio se fosse stato tutte queste cose insieme. E finalmente arrivò Dmitrij Rybolovlev. Nel 2013 a Simon, Parish e Adelson giunse una soffiata: uno dei più ricchi oligarchi russi stava mettendo insieme una collezione esclusiva di capolavori. Mandarono allora un'email all'ufficio di Rybolovlev nel

Principato di Monaco, cui il suo staff rispose manifestando interesse.

«Nell'estate del 2013 mi è stato proposto l'acquisto del *Salvator Mundi*» conferma Rybolovlev. «Ho cercato altre informazioni da varie fonti. Il quadro mi era piaciuto immediatamente, lo trovavo affascinante.»

Berezniki è una città russa ai piedi degli Urali, dominata dall'industria estrattiva; è una piatta distesa di prefabbricati e vecchi condomini dell'era comunista, con una popolazione di poco più di 150.000 abitanti. Negli anni Trenta, sotto Stalin, la città era stata trasformata in un campo di lavoro.⁴ A una profondità di trecento metri sotto le sue strade si snoda una rete di miniere che raggiungono generosi giacimenti di un minerale fondamentale per l'agricoltura in tutto il mondo: il potassio, una merce scambiata internazionalmente, materia prima per i fertilizzanti inorganici.

Oggi Berezniki e i suoi dintorni sono sfigurati da spaventosi crateri profondi decine di metri e larghi altrettanto, dove la terra ha ceduto collassando all'interno delle miniere. A partire dalla fine degli anni Ottanta, sono franate diverse centinaia di miniere, a volte provocando scosse pari al quinto grado della scala Richter e in alcuni casi buche profonde fino a cinquanta piani sottoterra. All'interno, questi crateri sono inquinati da zinco e ammoniaca in concentrazioni 1850 volte superiori ai livelli consentiti dalla legge. Nel 2006 la città subì il «peggior disastro ecologico verificatosi nell'ex Unione Sovietica dopo Černobyl», come scrissero i quotidiani russi: si spalancò una voragine larga 170 metri e profonda 90.⁵ Furono abbandonate centinaia di abitazioni e a migliaia di persone fu assegnata una nuova casa. Tuttora si parla molto dell'opportunità di spostare l'intera città sulla sponda opposta del fiume Kama, prima che finisca inghiottita nelle viscere della terra.⁶

A volte le grandi collezioni d'arte si devono a patrimoni accumulati in modi che hanno ben poco a che fare con l'estetica. Fino a poco tempo fa, Berezniki era il feudo di Dmitrij Rybolovlev, che aveva costruito qui una fortuna da miliardi di dollari. Era padrone delle società minerarie e aveva favorito la vittoria elettorale di politici locali, compreso il sindaco della città, Yuri Trutnev. Nella zona lo chiamavano «il re dei fertilizzanti». Nel 2008 le autorità russe avviarono una serie di indagini per comprendere la natura delle voragini e il ministero delle Risorse naturali e dell'ambiente, guidato da un ex socio in affari di Rybolovlev, nominò una commissione d'inchiesta. La conclusione fu che le voragini dipendevano da «un'anomalia geologica non identificabile» e la società che sfruttava le miniere di potassio, la Uralkali, precedentemente controllata da Rybolovlev, non era responsabile.⁷ All'epoca comunque Rybolovlev non viveva più in Russia e dal 2011 non aveva più

niente a che fare con i fertilizzanti. Era diventato un collezionista d'arte, risiedeva nel paradiso fiscale del Principato di Monaco e stava per entrare in possesso del *Salvator Mundi*.

Nel 2013, per poter acquistare il *Salvator Mundi*, bisognava essere molto ricchi. Dmitrij Rybolovlev certamente lo era. Alto, sempre curato, classico nel vestire, il miliardario aveva quell'aria vacua tipica degli uomini d'affari più ricchi del mondo. Chi lo conosce lo descrive come una «creatura fredda, incostante, impossibile da decifrare»; secondo un profilo tracciato dal quotidiano svizzero «Le Temps», è un «uomo di ghiaccio, uomo di pietra, una serpe ...: abbondano le metafore per descrivere quest'uomo dotato di un'intelligenza senza pari, eppure inespressivo, capace di cancellare dal viso anche il minimo segno di emozione». ⁸ Si concede alla stampa solo in situazioni molto controllate, per esempio alle riviste da ricchi «Tatler» e «Town & Country»; una sola volta al «New Yorker». In genere rilascia interviste dopo una lunga trattativa cosicché il giornalista è talmente sollevato per aver finalmente agganciato lo sfuggente oligarca che non sente più il bisogno di mettere in discussione le sue affermazioni. In questi articoli «Rybo» o «Mr R», come lo chiamano i suoi collaboratori, si fa fotografare nel suo appartamento da 330 milioni di dollari nel Principato di Monaco con lo sguardo fisso sul porto, oppure appollaiato sul ponte del suo yacht, cui ha dato il nome della figlia minore, *Anna*, oppure in piedi sull'elegante parquet del soggiorno con solo alcuni libri ben scelti alle spalle.

Nato nel 1966 nella città di Perm' nella regione degli Urali, suo padre era specializzato in magnetoterapia, una forma di cura molto diffusa in Russia benché priva di fondamento scientifico. Il suo interesse per gli affari venne stimolato dalla scoperta, nella prima adolescenza, di una copia del *Finanziere*, un romanzo del 1912 di Theodore Dreiser sul capitalismo americano di fine Ottocento. «Era uno dei pochissimi libri disponibili sui meccanismi dell'economia di mercato perché nell'era sovietica non si sapeva quasi niente sul mercato e sul suo funzionamento. Mi colpì moltissimo e mi appassionai subito» ricorda Rybolovlev. ⁹

Iniziò lavorando con il padre e mise in piedi uno studio medico che chiamarono Magnetics; si sposò giovane – nel 1989 all'età di ventidue anni – come era costume in Russia all'epoca, con una compagna di scuola, Elena. L'anno successivo si laureò alla scuola di medicina di Perm', ma nel 1992 si trasferì a Mosca per studiare economia, materia che è stretto sinonimo di capitalismo. Era il momento perfetto: la Russia postcomunista, seguendo le direttive della Banca Mondiale, stava giusto cominciando un massiccio piano di privatizzazioni accelerate, destinate a creare la classe di oligarchi e la

cleptocrazia autoritaria che guida il paese oggi. Furono privatizzate circa quindicimila società, corrispondenti al 60 per cento del prodotto interno lordo del paese. Lo Stato distribuiva ai cittadini russi le azioni di queste società in forma di voucher, e questi le rivendevano per piccole somme agli imprenditori. Rybolovlev istituì una banca di investimento e acquisì le azioni di venti società concentrandosi su quelle che estraevano potassio negli Urali, Uralkali e Silvinit. Nel 1996 divenne proprietario del 66 per cento delle azioni di Uralkali e fu messo a capo del suo consiglio direttivo. Godeva dell'appoggio del socio in affari Yuri Trutnev, all'epoca sindaco di Perm', futuro ministro e consulente senior di Vladimir Putin. Ormai Rybo andava in giro con le guardie del corpo e il giubbotto antiproiettile. Nel 1995 trasferì la famiglia in Svizzera, dove, con la moglie Elena, decise di costruire una nuova casa a Cologny, un lussuoso comune alle porte di Ginevra, ispirata al Petit Trianon di Versailles.

Rybolovlev è un oligarca da manuale, anche se non sempre ha fatto le cose secondo le regole. A ventinove anni, quando già viveva a Ginevra, si recò in Russia per una visita e venne accusato di essere il mandante dell'omicidio di un socio d'affari, Evgeny Panteleymonov, ucciso a colpi di arma da fuoco davanti al portone di casa nel 1995. Pantelejmonov gestiva la Neftekhimik, una piccola industria metallurgica in cui Rybo aveva una partecipazione del 40 per cento. Oleg Lomakin, imprenditore locale di dubbia reputazione arrestato per l'omicidio, fece il nome di Rybo.

Alla fine del 1996 la testimonianza di Lomakin portò all'arresto di Rybolovlev, il quale però sostenne di essere stato incastrato dalla mafia locale. A un certo punto, racconta, si trovò in una cella con sessanta detenuti, con brandine impilate tre a tre.¹⁰ Sopravvisse alla prigionia ricorrendo alle sue competenze mediche, consigliando i compagni di cella sull'utilizzo delle medicine inviate dai parenti. «Uno può anche essere il padrone del mondo, ma questo non vuol dire niente in prigione. La prigione costringe all'umiltà. Ho cercato di capire quali erano le regole lì dentro, cosa fondamentale per adattarsi. Non si può più controllare tutto. L'ho presa come un'esperienza di vita.» Così racconta Rybolovlev al giornalista sportivo francese Arnaud Ramsay, esprimendosi in quel modo curiosamente vago che usano gli oligarchi per parlare di sé.¹¹

Dopo undici mesi di detenzione, Rybolovlev tornò in libertà pagando una cauzione di 150.000 dollari. Lomakin e altri testimoni avevano ritrattato oppure erano scomparsi dalla scena. La moglie della vittima aveva confermato alla polizia che in effetti suo marito era in buoni rapporti con Rybolovlev. A dicembre 1998 l'oligarca fu prosciolto da tutte le accuse e Lomakin condannato a quindici anni di carcere.

Tornato in libertà, l'imprenditore si avvicinò alla Chiesa ortodossa russa, come molti membri dell'élite politica del paese. Finanziò il restauro di una chiesa a Berezniki, il primo di una lunga serie di interventi; seguirono il restauro della reggia di Oranienbaum poco distante da San Pietroburgo, città natale di Vladimir Putin; il restauro della chiesa della Natività della Vergine a Mosca e la costruzione di una nuova chiesa ortodossa con sfavillanti cupole a cipolla rivestite d'oro a Cipro. All'interno di queste chiese abbondano le dorate icone di santi, molte in ieratiche pose frontali, come il *Salvator Mundi*. La detenzione cambiò la prospettiva dell'oligarca anche su un altro fronte: «Ho rischiato la vita per accumulare una fortuna» afferma, e da allora è determinato a «proteggere ogni centesimo». ¹² L'arte, ormai ufficialmente promossa ad *asset class* con il vantaggio della mobilità e della segretezza, diventò presto la sua nuova cassaforte.

Nel 2006 Rybolovlev era ormai diventato un industriale di livello internazionale, le sue società coprivano il 40 per cento dell'export mondiale di potassio, accanto a un mercato russo interno piuttosto importante. Nel 2007 quotò il 12,5 per cento della sua società alla borsa di Londra e diventò istantaneamente miliardario, tra i primi cento uomini più ricchi del pianeta. Il prezzo delle azioni crebbe del 300 per cento negli otto mesi successivi, ma ormai l'imprenditore non era più nelle grazie dello Stato. Si dice che a Putin non fosse piaciuta la joint venture di Rybo con la società bielorusa Belaruskali, sempre nel settore del potassio, con cui pensava che il presidente bielorusso Aleksandr Lukašenko volesse attingere alle ricchezze della Russia. Ed ecco che il vice di Putin, Igor' Sečín, avviò una nuova inchiesta sulle voragini di Berezniki e questa volta la società di Rybolovlev fu ritenuta colpevole di negligenza e multata per 250 milioni di dollari. Nel frattempo, negli Stati Uniti, alcune aziende americane intentarono una class action accusando società canadesi, americane e quelle di Rybolovlev di aver fatto cartello con un abuso di posizione dominante per far lievitare artificialmente il prezzo dei fertilizzanti, cresciuto di sei volte tra il 2003 e il 2008. ^a

Infine, nel 2010 all'oligarca da manuale toccò lo stesso destino di altri miliardari russi, come Roman Abramovič, a cui i fedelissimi di Putin avevano sottratto la proprietà delle loro aziende. Il re dei fertilizzanti accettò di vendere una quota di maggioranza della sua società per 6,5 miliardi di dollari in contanti a tre uomini d'affari vicini al Cremlino; avevano usufruito di un prestito da parte della banca di stato russa VTB, attualmente colpita da sanzioni americane ed europee, per finanziare parzialmente la transazione.

Anche sul piano personale per Rybo le cose non andavano per il meglio. Nel 2008, la moglie Elena chiese il divorzio adducendo come motivazione un «lungo periodo di rapporti coniugali molto tesi». ¹³ Pretendeva 4 miliardi di

dollari, metà della fortuna del marito, e la legge svizzera sembrò darle ragione. Secondo i suoi legali, Rybolovlev «aveva più volte in passato trasferito in segreto parte del patrimonio al fine di eludere i propri obblighi». Elena quindi cercò di far congelare i beni del marito disseminati in tutto il mondo, compreso lo yacht ormeggiato alle Isole Vergini britanniche e «altre proprietà di grande valore». A Rybolovlev fu proibito «di far uscire da Singapore dodici tele di vari artisti tra cui Modigliani, van Gogh, Picasso, Monet, Gauguin, Degas e Rothko». ¹⁴ Erano ormai parecchie le opere d'arte in suo possesso e, divorzio o non divorzio, ancora tante ne avrebbe acquistate, compreso il *Salvator Mundi*, il suo secondo acquisto più costoso.

Nessuna compravendita in arte oggi può andare in porto senza l'aiuto di una serie di intermediari. Quindi anche Rybolovlev non ha acquistato il *Salvator Mundi* da Robert Simon e soci, ma da un mediatore, apparentemente di basso profilo ma molto ben introdotto nel settore: Yves Bouvier.

Questo cittadino svizzero non era in realtà un vero e proprio *dealer*. La sua attività principale riguardava il settore logistico del mercato dell'arte, ovvero lo stoccaggio e il trasporto delle opere. Il suo aspetto tutt'altro che appariscente, con un'ampia stempiatura e pochi capelli rossicci, un'espressione accigliata con un accenno di sorriso e un abbigliamento ordinario di jeans, giacca e mocassini, non lascia sospettare che un tempo gestisse un impero commerciale di portata mondiale, di cui oggi poco rimane.

Nel 1997, all'età di trentaquattro anni, Yves Bouvier prese in mano l'azienda di famiglia, una società di stoccaggio, spedizioni e traslochi che andava sotto il nome di Natural Le Coultre. All'epoca solo il 5 per cento dell'attività era legata all'arte, ma Bouvier decise di concentrarsi su quella fetta di mercato. «Personalmente, preferivo spostare casse contenenti sculture che casse contenenti archivi» spiega ridendo. «Era il momento giusto. Il mercato dell'arte si stava sviluppando e c'era sempre più bisogno di tenere le opere a magazzino perché i collezionisti in generale hanno comportamenti compulsivi, comprano più di quanto possano tenere in casa. “Mi piace, lo scambio.” “Mi piace, lo rivendo per comprare un'altra cosa.” Guardate quante fiere d'arte ci sono oggi rispetto al 2000! Guardate il volume delle vendite all'asta di questi tempi e come sono pesanti i cataloghi patinati! Pensate a quanti nuovi collezionisti e fondazioni e al numero dei musei privati! I musei hanno ormai capito che le mostre sono un business per staccare biglietti. Inoltre, oggi gli artisti sono diventati degli industriali che producono, tengono a magazzino e poi distribuiscono le proprie opere d'arte. Quindi c'è una fase in cui il prodotto è stoccato, come in altri settori. Dal 2000 in avanti gli artisti hanno anche cominciato a fare opere di dimensioni più grandi. Quindi c'è

ancora più bisogno di spazio di stoccaggio.»

Bouvier allestì anche un servizio tecnico per compilare schede sulle condizioni di conservazione delle opere e restaurarle; inoltre investì nelle fiere di settore: dal 2005 al 2008 diresse la fiera artistica di Mosca. Ma soprattutto offrì spazi per conservare le opere. La sua società divenne il principale punto di riferimento per l'affitto di spazi presso il porto franco di Ginevra, formalmente denominato Ports Francs et Entrepôt de Genève SA, una serie di capannoni nei pressi dell'aeroporto ma in un territorio che non è né Francia né Svizzera, quindi non è soggetto al fisco né alle leggi sulla trasparenza. Con il boom del mercato dell'arte nei primi anni del nuovo millennio, l'attività andava a gonfie vele.

Il porto franco era stato istituito nel 1888 come tradizionale deposito sotto vincolo doganale, come tanti ne esistevano in altre parti del mondo, affinché i commercianti potessero tenere le loro merci, senza pagare dazio, prima di spostarle verso altre destinazioni, dove sarebbero state soggette al fisco locale. Nell'economia globalizzata di inizio millennio questa gigantesca, inespugnabile cassaforte di 150.000 metri quadrati, con chilometri e chilometri di corridoi anonimi su cui si aprono cubicoli tutti uguali, divenne il luogo perfetto per i ricchi che volevano stivare le loro collezioni d'arte eludendo il fisco. Non c'era alcun obbligo di dichiarare quello che portavano. Se la proprietà delle opere veniva trasferita a un trust offshore, potevano comprare e vendere attraverso il porto franco senza che nessuna autorità fiscale ne fosse informata. Se un'opera passava a un altro collezionista o mediatore che possedeva a sua volta uno spazio nel freeport, bastava trasportarla all'altro capo del corridoio. Ulteriori vantaggi derivavano dal mercato dei prestiti, anch'esso in rapida crescita, perché i collezionisti potevano ora usare le proprie opere d'arte custodite nel freeport come garanzia collaterale per contrarre prestiti praticamente in qualunque parte del mondo.^b

Bouvier entrò in questo mercato del credito finanziando i prestiti per i *dealer* che volevano comprare opere, e mise in piedi società offshore grazie alle quali compratori e venditori restavano relativamente invisibili alle autorità.¹⁵ È nel suo freeport che la dinastia di collezionisti d'arte Nahmad ha sempre custodito, e tuttora custodisce, un immenso tesoro di tele impressioniste e postimpressioniste. Prima degli scandali scatenati dai milioni di documenti filtrati da banche private e studi legali, il freeport era molto frequentato anche da mercanti di diamanti belgi e israeliani, che potevano convertire i loro profitti in opere d'arte senza che il denaro arrivasse mai all'attenzione delle autorità nazionali. Era un business fiorente in cui anche il governo svizzero, a livello locale, aveva il suo interesse: il Canton Ginevra

era proprietario dell'86 per cento delle azioni del freeport.

All'inizio degli anni Duemila, l'OCSE e le autorità fiscali statunitensi cominciarono a fare pressioni per scardinare la segretezza bancaria e aziendale garantita dalla Svizzera e da altri paradisi fiscali nel mondo. La proprietà di opere d'arte rimase tuttavia coperta dalla consueta discrezione e ciò la rendeva interessante per gli investitori. L'arte è una classe di beni non facilmente liquidabile come le azioni, gli immobili, l'oro o la valuta conservata in banca, ma presenta altri vantaggi. È facile celarne il valore poiché occorre un esperto per valutarla; è plausibile sostenere che non rappresenti una forma di investimento, ma sia invece un piacere o una passione; ed è facile nasconderla al fisco o alle mogli che chiedono il divorzio.^c

Oggi, secondo Artprice, fornitore di informazioni indipendenti specializzate nel settore dell'arte, più della metà di tutte le opere comprate e vendute nel mondo, sia all'incanto sia in vendite private, transita dal porto franco di Ginevra. Quelli che difendono il mercato dell'arte diranno che la segretezza e l'esenzione fiscale dei porti franchi rappresentano solo un piccolo vantaggio per collezionisti e intermediari; ma resta il fatto che, quando il freeport di Ginevra finì sotto inchiesta nel 2015, il fondatore di Artprice Thierry Ehrmann sentenziò: «Se crolla il porto franco di Ginevra, crolla... l'intero mercato mondiale dell'arte».

Yves Bouvier intravide quindi l'opportunità di creare un impero globale. Cominciò a pianificare un secondo freeport di lusso a Singapore a metà degli anni Duemila e successivamente un terzo in Lussemburgo, entrambi paesi con regimi di tassazione molto contenuti e uno statuto simile ai paradisi fiscali. Ne progettò altri a Dubai e in Cina. In queste strutture decise di allestire dei salottini per visionare le opere in modo che mercanti e collezionisti potessero acquistare e vendere opere d'arte senza dover mai uscire dall'area franca, limitandosi a spostarle tra le celle blindate. «L'idea era creare quello che si potrebbe definire un "polo di competenze", ovvero concentrare, nello stesso luogo, stoccaggio, restauro, analisi, fotografia, perché è più facile spostare le persone che le opere d'arte. Volevo creare dei centri di questo tipo e il problema sarebbe stato solo collocarli in paesi con la tripla A, ovvero stabili sotto il profilo politico, economico, fiscale e sociale, senza scioperi, senza furti. Ecco perché la Svizzera era un'ottima base.»

Sempre più spesso Bouvier si proponeva anche come mediatore. «Avevo trasportato molte opere, avevo aperto e chiuso casse, così ci avevo fatto l'occhio» mi spiega. «Nel mercato dell'arte da un lato conta avere buone informazioni, ma dall'altro conta il mercato stesso; non voglio dire che è come una scommessa, però bisogna riflettere su cosa può funzionare.» In un

settore dove regnano discrezione e segretezza, chi si occupa di trasporto e stoccaggio gode di un punto di osservazione assolutamente privilegiato: sa esattamente chi possiede cosa. Questo significa anche che, se uno ci sa fare, può indovinare quello che un collezionista ancora non ha e forse desidera moltissimo. Il galateo vorrebbe che i «manager della logistica» stessero, per così dire, al loro posto, se non altro per paura di perdere un incarico qualora un mercante sospettasse che si vogliano immischiare nella mediazione. Ma con il nuovo millennio, in un mondo dell'arte sovraeccitato da un mercato in ebollizione, non c'era più spazio per questi freddi calcoli.

Dmitrij Rybolovlev aveva cominciato ad acquistare arte all'inizio degli anni Duemila attraverso fondi fiduciari trasferiti a Cipro e alle Isole Vergini britanniche e registrati a nome della figlia Ekaterina. Quale fosse la principale motivazione non è chiaro. Sicuramente con questo metodo trasferì la sua ricchezza a considerevole distanza dalle autorità russe. Inoltre avrebbe scoperto in seguito che, per sua fortuna, secondo la legge elvetica un coniuge può avanzare pretese solo sul patrimonio detenuto in Svizzera. Rybo mantenne quindi il controllo dei suoi trust attraverso un sistema di procure. Era specificamente autorizzato a usare i fondi per l'acquisto di opere d'arte in virtù della «sua particolare conoscenza di ogni tipo di arte tra cui quadri, disegni, statue, mobili d'antiquariato, investimenti in arte e oggetti di valore». ¹⁶

Il suo primo acquisto era stato un quadro a tema circense di Chagall, un artista imprescindibile in qualunque collezione di arte moderna. Le sue graziose scene fiabesche, con colori traslucidi che brillano come vetri istoriati, piacciono a chiunque. L'acquisizione, come spesso accade per le transazioni private di un certo valore nel mondo dell'arte, era stata condotta da un'intermediaria, Tania Rappo, di cui i Rybolovlev erano diventati amici in Svizzera: frequentava l'alta società, era bulgara e parlava russo, inglese e francese, aveva un passato nel settore editoriale ed era la moglie del dentista di Rybolovlev.

Quando Rybo aveva visto per la prima volta il quadro di Chagall in compagnia della donna, l'opera si trovava nel freeport di Ginevra. In quell'occasione, Tania Rappo presentò i Rybolovlev a Yves Bouvier. Questi ricorda che il russo era molto preoccupato del nuovo acquisto, perché non era corredato di un certificato di autenticità e temeva che fosse un falso. Bouvier si offrì di richiedere il certificato al venditore e mantenne la parola. Secondo Rybolovlev, Bouvier in quell'occasione gli disse che «come consignatario e spedizioniere di opere d'arte per alcuni tra i maggiori collezionisti del mondo, aveva accesso esclusivo e diretto a queste persone e conosceva opere che non

erano disponibili sul mercato». ¹⁷ Bouvier avrebbe anche detto a lui e alla moglie che conveniva comprare in forma anonima perché «da un lato rivelare l'identità di un acquirente facoltoso può influenzare negativamente il prezzo di vendita. D'altro lato è costume nel mondo dell'arte, sia per chi vende sia per chi compra, restare anonimi e non partecipare in prima persona alle trattative, e che la vendita dovrebbe essere sempre gestita da un commissionario». ¹⁸

«Probabilmente mi considerava più discreto degli altri attori sul mercato» mi spiega Bouvier. «Nessuno aveva idea del volume di clienti che gestivo da un capo all'altro del mondo.» A quel punto mi chiede di spegnere il registratore e mi dice quante centinaia di migliaia di dollari in opere d'arte vendeva ogni anno.

Rybolovlev rimase molto colpito dalla lezione di Bouvier e lo incaricò di aiutarlo a costruire una collezione di impareggiabili capolavori. Bouvier dettò le condizioni: avrebbe trovato le opere d'arte per Rybolovlev e avrebbe ricevuto i pagamenti più un 2 per cento di commissione per le spese e l'amministrazione. «Dopodiché, gli ho venduto il primo quadro nell'estate del 2003. Era un van Gogh» continua Bouvier.

Yves Bouvier e Tania Rappo diventarono amici intimi di Dmitrij ed Elena Rybolovleva. Bouvier accompagnava la coppia alle biennali, ai musei e alle fiere. «Dmitrij si ritiene superiore in tutto. Vale a dire, se si parla di arte, si ritiene superiore; se si parla di immobili, si ritiene superiore; se si parla di medicina, si ritiene superiore. Parli di qualunque cosa e lui pensa di essere più intelligente del resto del mondo. È un tipo solitario, non ama la vita di società. Non ho mai bevuto un bicchiere con lui. È una persona dura, molto strutturata. Si alza alle otto; alle dieci fa attività fisica, alle undici esce, a mezzogiorno mangia; sempre così. È come essere sotto le armi!»

Tania Rappo parlava il russo e poiché Rybolovlev non aveva mai imparato né il francese né l'inglese, probabilmente era contento di aver conosciuto qualcuno con cui parlare la sua lingua. Lei li introdusse nell'alta società di Monaco, li portò ai ricevimenti e li fece ammettere a un esclusivo golf club. I Rybolovlev apprezzavano il suo aiuto e Tania usava i loro jet privati e si godeva le crociere sullo yacht, diventando così intima da tenere a battesimo la figlia minore della coppia, Anna. Bouvier dal canto suo portava opere da visionare nello chalet dei Rybolovlev e veniva invitato a «tutte le feste di compleanno della famiglia, anche quelle più esclusive con pochi ospiti, alle Hawaii o a New York» come avrebbe dichiarato in seguito il suo legale. Bouvier e Rappo però avevano un accordo sottobanco: Rappo riceveva da Bouvier una commissione del 5 per cento (stranamente, più del doppio di quella di Bouvier) su tutte le opere d'arte acquistate dal magnate russo. ¹⁹

Secondo i legali di Rybolovlev, questo avrebbe significato un ammontare complessivo di oltre 100 milioni di dollari.

In poco tempo Bouvier aiutò Rybolovlev ad acquistare opere dei grandi maestri dell'arte moderna, prima un Picasso, poi un Modigliani, poi un altro Picasso, altri tre Modigliani, un terzo Picasso, un Degas, un Gauguin, e un quinto Modigliani, un Rothko, due Monet, un van Gogh, un Renoir e così via. Proprio come Carlo I, Rybolovlev imitava il gusto dei principali collezionisti del suo tempo, che erano, questa volta, americani e non spagnoli.

Quando Elena chiese il divorzio, Rybolovlev si diede a un'orgia di acquisti multimiliardari. Comprò per la figlia Ekaterina un appartamento a New York da 626,5 metri quadrati; costava 88 milioni di dollari ed era in quel momento l'appartamento più caro di Manhattan. Si trasferì a Monaco, dove acquistò l'appartamento allora più costoso del mondo, il leggendario attico La Belle Époque, con vista sul porto, sul Palazzo dei principi e sul casinò. Dotato di un ascensore esterno in vetro antiproiettile, valeva 330 milioni di dollari. Acquistò aeroplani del valore di 80 milioni di dollari, compreso un Airbus A319, l'isola greca di Skorprios per una cifra, si dice, di 154 milioni di dollari, e la squadra AS Monaco dove riversò 200 milioni di dollari. Sulla sua tribuna riservata allo stadio si sono accomodati il giocatore di tennis Novak Djokovic, il pilota di Formula 1 Lewis Hamilton e Bono degli U2. L'acquisto più misterioso fu la villa di Donald Trump in Florida, per 95 milioni di dollari nel 2008. Molti hanno insistito sul fatto che Rybolovlev l'abbia pagata più del doppio della cifra sborsata da Trump qualche anno prima, ovvero 41,35 milioni di dollari.

Ma Rybo accumulò soprattutto opere d'arte. Usando i trust offshore della figlia e le società affiliate, spese l'esorbitante cifra di 2 miliardi di dollari nell'arco di dodici anni, circa un terzo del suo patrimonio complessivo, almeno quello visibile, anche se non si esclude che la collezione sia stata finanziata attraverso prestiti. Tra il 2003 e il 2006 comprò solo quattro opere, ma ben ventitré tra il 2009 e il 2014. Gli acquisti ebbero luogo in Svizzera e i quadri furono custoditi nel porto franco di Bouvier a Singapore. Nella documentazione di deposito rilasciata c'era una clausola che assicurava l'esclusiva giurisdizione del tribunale di Singapore e la legge di Singapore come unico riferimento giuridico. Secondo quanto racconta Bouvier, a questo punto i rapporti di Rybolovlev con il Cremlino erano piuttosto tesi: «Nel 2006, quando la miniera è collassata in Russia e ha provocato un enorme disastro ambientale, Rybolovlev ha cominciato a preoccuparsi che i russi lo perseguitassero e che la Svizzera cooperasse con loro. Quindi ha chiesto a me di trasferire il grosso della sua collezione d'arte a Singapore, salvo qualche

pezzo destinato a Londra. In quel momento, sono diventato molto importante per lui perché avevo in mano la parte più consistente dei suoi beni e la gestivo per suo conto».

Ogni volta che Yves Bouvier scovava qualcosa di promettente, arrivava un'email all'ufficio di Rybolovlev a Monaco. Per esempio, nel giugno 2010 Bouvier aveva per le mani un Toulouse-Lautrec, *Le Baiser*. Scrisse: «Il proprietario è quasi deciso a vendere ... Penso che potrei fargli accettare €20 ma voglio provare ad abbassare in cambio di un pagamento immediato». Bouvier era così ansioso di assicurare opere per Rybolovlev che qualche volta passava sopra alla sua percentuale: «Per restare nel budget di DR, 36,5, rinuncio alla mia percentuale sul valore complessivo dell'acquisto» scrisse all'ufficio di Monaco. «Quindi la cifra totale per DR non cambia di molto.»²⁰ Bouvier trovò un Modigliani, *Nudo disteso con cuscino blu*, e riferì al russo: «Il proprietario ha comprato una serie di opere diverse e, per ragioni finanziarie e fiscali, ritengo che abbia intenzione di vendere questa preziosissima tela».²¹ Quasi sempre Tania Rappo accompagnava Rybo a visionare eventuali quadri da acquistare e scortava la coppia alle gallerie, dispensando un corso accelerato in storia dell'arte. Durante una visita al Prado di Madrid, pare che Rybolovlev si fosse fermato davanti a un El Greco esclamando: «Mi piace questo. Devo averlo».²² Nel 2010 comprò un El Greco da Bouvier per 39,2 milioni di dollari.

Un piccolo campanello d'allarme di quanto stava accadendo dietro le quinte arrivò a un certo punto sotto forma di un dorato, scintillante Gustav Klimt; Rybo e il suo staff però non colsero il segnale. Nel 2012 venne offerto a Bouvier il sensuale capolavoro di Klimt *Bisce d'acqua II* per circa 110 milioni di dollari, ma Bouvier comunicò all'ufficio di Rybolovlev che stava trattando energicamente per comprare il quadro per una cifra molto più alta: «Non mollano per 180 ma ci siamo quasi. Penso che siano disponibili per 190, ma dovrei riuscire a spremarli fino a spuntare 185».²³ Comprò alla fine il quadro per 115 milioni di dollari e Rybolovlev accettò di pagarglielo 183,8. Anche lasciando a Tania Rappo il suo 5 per cento sui 115 milioni, il ricavo che Bouvier si ritrovò in tasca dalla trattativa si aggirava sui 60 milioni.

Un anno dopo apparve un articolo in cui si diceva che i precedenti proprietari avevano in realtà venduto il quadro per 120 milioni di dollari. Uno dei collaboratori di Rybo lo vide e, secondo il russo, chiese a Bouvier se il suo capo gli avesse corrisposto una cifra molto più alta di quella che aveva pagato. Lo svizzero smentì e offrì come «prova» del valore della transazione una ricevuta di Sotheby's. Tale prova non è mai stata prodotta, ma un anno dopo Sotheby's consegnò a Bouvier una valutazione del Klimt, preparata a fini assicurativi, intorno ai 180 milioni di dollari, che lo svizzero girò

all'ufficio di Rybolovlev.

Entrò quindi in gioco Sotheby's che, accanto a Bouvier, Rybolovlev e al consorzio di Robert Simon, è il quarto protagonista della partita sul *Salvator Mundi*. Le case d'aste come Sotheby's non organizzano solo le clamorose vendite pubbliche che finiscono sui giornali di tutto il mondo per cifre da record; conducono anche un commercio privato più discreto e riservato, usando i loro contatti e la loro reputazione per mediare importanti compravendite. Se ci riescono, incassano una percentuale del prezzo di vendita come commissione. Sotheby's ha avuto un ruolo di mediazione in almeno undici dei trentasette acquisti conclusi da Rybolovlev attraverso Bouvier.

Nel marzo 2013 la fortuna cominciò a girare per il verso giusto per Robert Simon, Alex Parish e Warren Adelson, proprietari del *Salvator Mundi*. Rybolovlev rispose positivamente al loro invito, dicendo che il quadro lo aveva molto colpito. Il suo staff chiese informazioni sul prezzo e ricevette la quotazione di 190 milioni di euro. Rybolovlev quindi fece interpellare Bouvier.

Ricorda il russo: «Bouvier ha scritto un'email al nostro rappresentante sconsigliando l'acquisto del *Salvator Mundi* ed è stato piuttosto brusco. Ha detto che questa acquisizione non era un buon investimento e non lo sarebbe diventato con il tempo. Ha sottolineato anche che se uno avesse speso una cifra troppo alta per questo quadro avrebbe fatto la figura del sempliciotto e sarebbe diventato lo zimbello di tutti nell'ambiente».

Bouvier dal canto suo racconta: «Avevo visto tutta la documentazione tecnica relativa al restauro, un centinaio di pagine, comprese fotografie a infrarossi e la foto del quadro prima del restauro. Avevo molte riserve. Perché? Be', tutti lo conoscevano nell'ambiente. Sapevo che era in vendita e nessuno lo comprava. E aveva subito un restauro molto, molto invasivo. Non avevo dubbi sull'autenticità, poiché era passato per la mostra alla National Gallery di Londra. Se non fosse andato a quella mostra, sarebbe stato impossibile venderlo. Ma non ero tranquillo sulla quantità degli interventi di restauro. Quando ne ho parlato a Rybolovlev, l'ho avvertito: "Se vuoi questo quadro posso vendertelo, ma devi considerarlo un acquisto principalmente decorativo"».

L'oligarca però rispose che il quadro gli piaceva moltissimo: «Non riuscivo a liberarmi dalla sensazione che ci fosse qualcosa di speciale in questo da Vinci, l'ultimo da Vinci».

Bouvier quindi accettò di organizzare un incontro per visionare l'opera. Non si rivolse direttamente a Simon, Parish e Adelson, ma cercò la

mediazione di Sotheby's.^d La casa d'aste contattò quindi Simon e Parish per informarli che c'era un potenziale acquirente per il *Salvator Mundi*, convincendoli a firmare un accordo che coinvolgeva la casa d'aste come intermediario della vendita. Simon e Parish, quanto mai desiderosi di vendere, accettarono di prestare il pannello a Sotheby's per un periodo dai tre ai quattordici giorni, per mostrarlo al misterioso compratore. In nessuna fase della trafila di eventi che sto per esporre, Simon, Parish e Adelson sospettarono che Yves Bouvier agisse per conto di Dmitrij Rybolovlev.

Sotheby's organizzò quindi un incontro con Bouvier per visionare l'opera. Successivamente, nelle carte processuali, la casa d'aste racconterà per filo e per segno l'evento. Bouvier, si legge, avrebbe chiesto di inviare il *Salvator Mundi* a un «appartamento al 15 di Central Park West» che risultò essere l'attico da 88 milioni di dollari della figlia del magnate. Lo specialista di Sotheby's Sam Valette portò il quadro in una piccola cassa all'indirizzo indicato dove, stranamente, Bouvier non gli disse il numero dell'interno per farsi raggiungere in ascensore, ma gli andò incontro all'ingresso e lo scortò «a un appartamento dove c'era radunato un gruppetto di persone». Il quadro fu quindi portato «da Bouvier e da un altro dei presenti» in una stanza dove lo esaminarono indisturbati. L'altro uomo era Dmitrij Rybolovlev, che era lì in incognito.

Ricorda Bouvier: «Ho ricevuto il *Salvator Mundi* in una di quelle valigette nere in cui si portano i quadri, con due maniglie ... Ho detto a Dmitrij: “Vuoi davvero il da Vinci? L'hai visto?” e lui: “No, non ancora”. Gliene ho parlato per una decina di minuti. Gli ho dato la documentazione dove avevo evidenziato tutte le cose che non andavano bene, in russo. L'ha letta e ha commentato: “Sì, è questo”. Quindi ho aperto la valigia, l'ho tirato fuori e ho chiesto: “È questo quello che cercavi?”. È rimasto senza parole!».

«La prima volta che ho visto il *Salvator Mundi*» racconta Rybo «ho sentito un'energia molto speciale, vivace, positiva. È stata una sensazione straordinaria. Non riesco a togliere gli occhi dal Cristo. Per capire meglio bisogna andare indietro di parecchi anni. Io e la mia famiglia vivevamo in Russia e io ero concentrato esclusivamente sui miei affari. Gli anni Novanta sono stati un periodo difficile e burrascoso per la Russia, non avevamo il tempo di goderci l'arte.»

Bouvier mi racconta: «Quindi gli ho detto: “Io te lo vendo, ma ti faccio un prezzo inferiore rispetto a quello dell'altro mediatore, meno di 190. Di' a quello che ti chiede 190 che non sei più interessato al quadro!”».

Poco dopo l'incontro nell'attico di Manhattan, afferma Alex Parish, furono contattati da alcuni rappresentanti di Rybolovlev che fecero sapere che l'oligarca aveva cambiato idea e alla fine non era interessato a vedere il

quadro. «Questi oligarchi sono circondati da sciame di approfittatori, sa com'è. Calpestando tutto, tutto finisce in un calderone e a noi sono arrivate queste voci di terza, quarta, quinta mano. Ma passa il messaggio: "Non più interessato al quadro. Sentito dire che è in pessime condizioni. Fine della storia".»

Dal punto di vista di Simon e Parish, sembrava l'ennesima trattativa andata in fumo; ma in realtà Rybolovlev aveva di fatto ceduto le redini a Bouvier.

A questo punto Bouvier negoziò l'acquisto del *Salvator Mundi* per conto del suo cliente. Comunicò a Sotheby's l'intenzione di prestarlo alla Pinacothèque de Paris, un museo privato di 5000 metri quadrati inaugurato da Marc Restellini, un imprenditore che si era messo in società con Bouvier per aprire uno spazio simile a Singapore. (Due anni dopo la società di Restellini, Art Heritage France, che gestiva la Pinacothèque, finì in amministrazione controllata, lasciando scontenti i numerosi creditori.²⁴)

Finalmente quindi le acque cominciarono a muoversi. Sotheby's informò Simon, Parish e Adelson che sarebbero dovuti andare a Parigi per incontrare un agente dell'acquirente. Ci andò, giustamente, Adelson, che in fin dei conti era entrato nell'affare per la sua esperienza di venditore; era il 10 aprile 2013. Era pronto a incontrare Bouvier in un ristorante, ma quando si presentò all'appuntamento, lo svizzero non c'era. Aveva mandato uno dei suoi soci a concludere l'affare, un corso di nome Jean-Marc Peretti, dal 2004 indagato in Francia per una serie di crimini, tra cui presunto riciclaggio di denaro e gioco d'azzardo.

Bouvier riferisce dell'incontro a Rybolovlev come se fosse stato presente lui in prima persona, descrivendo la serrata trattativa con il venditore. Il russo era disposto a pagare 100 milioni di dollari in contanti per il *Salvator Mundi*, ma Bouvier gli scrisse che l'offerta «era stata rifiutata senza un attimo di esitazione» da Adelson. «I venditori sono dei veri ossi duri, ma io vado avanti e ci metto tutto il tempo che occorre.» Sosteneva di aver fatto una prima offerta per 97,5 milioni di dollari, poi 117, poi 122 prima di chiudere a 124,4 milioni di franchi svizzeri, cioè 127,5 milioni di dollari. «È stata durissima, ma è un ottimo affare considerando che si tratta di un impareggiabile capolavoro di Leonardo.»²⁵

Ma le cose non sono andate esattamente così. In realtà Peretti offrì a Adelson 68 milioni di dollari in contanti più un Picasso dell'ultimo periodo, *Le fumeur* (1964), del presunto valore di 12 milioni di dollari. È un esempio di quegli accordi parzialmente coperti da permuta che spesso si concludono sul mercato dell'arte oggi. All'epoca del pranzo parigino, Simon, Parish e Adelson erano, come ha detto lo stesso Parish, «quasi al verde e veramente ansiosi di vendere». Accettarono con riluttanza l'offerta «contanti più

Picasso» di Bouvier.

«Gli italiani [*sic*] sono bravissimi a contrattare» afferma Parish, parlando di Peretti. «Cominciano con cifre stracciate. Insultano, fanno finta di lasciar perdere. Dopo che uno è andato fino in Europa, ha il morale sotto le scarpe. È un braccio di ferro psicologico. Andate a comprare una macchina negli Stati Uniti e vi farete un'idea, perché è pieno di concessionarie che fanno di questi giochi. Fanno leva sul tuo desiderio di combinare qualcosa. Sanno che vuoi concludere. È veramente una violenza psicologica e a quel tizio è riuscita benissimo. Temo che abbia messo veramente al tappeto il mio socio.»

«Ma se aveste passato quello che abbiamo passato noi!» continua. «Erano otto anni che lavoravamo su questo quadro, soldi che uscivano e niente che entrava. Non è l'impresa più economica del mondo. Eravamo alla frutta, perché c'era stata la storia di Dallas, un altro paio di tentativi falliti e pensavamo che quel tale, Rybo, si fosse tirato indietro all'ultimo minuto. Potete immaginare il nostro stato d'animo nel momento in cui ci hanno contattato. Non ne potevamo più per tante ragioni. Eravamo emotivamente a pezzi. E Warren va e si prende una batosta pazzesca. Se ricordo bene, sono stato io alla fine a dire "Okay, va bene". E abbiamo ceduto.»

Ufficialmente Sotheby's concluse la vendita del *Salvator Mundi* tra Bouvier e la cordata Simon, Parish e Adelson per 80 milioni di dollari. Il giorno dopo, Bouvier fatturò alla società di Rybolovlev 127,5 milioni di dollari, più la sua commissione di 1,275 milioni di dollari, grazie alla quale probabilmente Bouvier si può classificare come il venditore d'arte che ha incassato il maggior profitto per unità di tempo della storia. Guadagnò infatti più di 48 milioni in meno di un giorno. Tania Rappo ricevette la sua percentuale di circa 5 milioni di dollari. Sotheby's dichiarò di aver ricavato 3 milioni sulla vendita del quadro a Bouvier. Fu un buon giorno anche per il *Salvator Mundi*. Il prezzo di vendita di 127,5 milioni era un record per un Leonardo. Il valore del pannello era cresciuto di oltre 100.000 volte nel giro di otto anni, trasformandolo nel quadro rinascimentale più caro di sempre.

«Niente è andato come ci era stato detto che sarebbe andato» afferma Parish «ma alla fine abbiamo comunque incassato più denaro di quanto ciascuno di noi, salvo Warren, avesse mai visto. Poi, appena due anni dopo, cominciamo a leggere che il tizio che avevamo contattato noi [Rybolovlev] aveva finito per ricomprare il quadro da quest'altro [Bouvier]. E questo si era preso 50 milioni in più di noi.»

Nell'aprile 2013 Simon, Parish e Adelson ricavarono una bella somma dal *Salvator Mundi*. Non hanno mai dichiarato esattamente quanto, naturalmente, ma non è difficile farsi un'idea. I tre mercanti hanno guadagnato circa 80 milioni dal quadro, al lordo delle spese. Parish mi ha fatto capire che il

Picasso da 12 milioni non ha confermato quel valore una volta sul mercato e si può ipotizzare che i tre abbiano affrontato spese intorno a 1 o 2 milioni. Quindi hanno incassato un profitto certo di almeno 70-75 milioni di dollari, che si sono spartiti incassando ciascuno tra i 20 e i 25 milioni di dollari.

Parish racconta di quando vide il quadro per l'ultima volta prima che fosse spedito ai nuovi proprietari. «Sentivo che era giunto il momento di dirgli addio. Ricordo che sono andato a vederlo e ho pensato “Va be’. Forse è l'ultima volta che lo vedo. Ma sono contento che abbia trovato la sua strada”.»

Sei mesi dopo, Rybolovlev festeggiò il Capodanno del 2014 sull'isola caraibica di Saint-Barthélemy, dove casualmente incontrò il leggendario *art advisor* Sandy Heller. Si era ormai sparsa la voce delle tante acquisizioni portate a termine da Rybolovlev e Heller disse al magnate: «A quanto pare ha comprato lei il Modigliani che abbiamo venduto» riferendosi al *Nudo disteso con cuscino blu*, che era appartenuto a un cliente di Heller, lo speculatore Steven Cohen.^e Heller lo informò del prezzo pagato da Bouvier per il quadro e a Rybolovlev venne subito in mente che Bouvier gliel'aveva venduto per una cifra molto più alta, precisamente 20 milioni di dollari in più.²⁶

Tre mesi dopo, il 9 marzo 2014, il «New York Times» pubblicò un'inchiesta sul *Salvator Mundi*. L'articolo, intitolato *Dare un prezzo a Leonardo*, rivelava che Simon, Parish e Adelson avevano venduto il quadro a Bouvier per una cifra tra i 75 e gli 80 milioni di dollari. Rybolovlev lesse l'articolo solo diversi mesi dopo, in novembre, quando uno dei suoi collaboratori lo portò alla sua attenzione. Il russo sollevò l'argomento in una conversazione con Bouvier, senza sapere che il responsabile del ricarico era lo stesso Bouvier, e gli chiese candidamente se non fossero stati entrambi indotti a pagare una cifra maggiorata per l'opera. Bouvier rispose che il mercato dettava condizioni «dure». A dicembre Rybolovlev chiese a Bouvier di rivendere alcune tele comprate da lui per il prezzo a cui le aveva acquistate. Bouvier si tirò indietro e si dichiarò disposto a rimettere sul mercato solo il Toulouse-Lautrec. Questa fu la goccia che fece traboccare il vaso. Racconta Bouvier: «Dmitrij ha ritirato tutte le opere d'arte dai miei caveau. Ha aspettato che fosse consegnato l'ultimo pezzo e poi mi ha invitato a Monaco».

Il 25 febbraio 2015 il re dei porti franchi prese un aereo per Monaco per incontrare il re dei fertilizzanti. Bouvier era stato invitato nell'appartamento di Rybolovlev con il pretesto di ricevere il saldo del loro ultimo affare, un Rothko. Ma era una trappola. Rybo, che aveva le conoscenze giuste e contava tra i suoi amici il principe di Monaco Alberto II, aveva deciso di rivolgersi

alle autorità e il suo avvocato aveva comunicato alle forze dell'ordine il giorno e l'ora dell'appuntamento con Bouvier.

Appena Bouvier mise piede nell'ingresso della Belle Époque, un commando di dodici uomini in divisa nera gli piombò addosso, gli mise le manette e lo spinse su un'automobile anonima. Gli dissero che era indagato per frode e riciclaggio di denaro e lo interrogarono per tre giorni per poi rilasciarlo con una cauzione di 10 milioni di euro successivamente ridotti a 3.

L'intera costruzione cominciava ora a disgregarsi, non solo per Bouvier ma anche per Rybolovlev. Ciascuno trascinava l'altro nella polvere e il *Salvator Mundi* restò impassibile, motore immobile del disastro. Come mai prima, finirono sotto i riflettori i meccanismi occulti e tentacolari di un mercato dell'arte poco regolamentato, ma anche di un'economia offshore altrimenti invisibile. Nei tre anni seguenti, dal Cristo di Leonardo sgorgarono una causa legale dopo l'altra, come anelli di vapori tossici effusi intorno a uno splendido pianeta. Gli avvocati di Rybolovlev citarono in giudizio Bouvier in Svizzera, Singapore, negli Stati Uniti, in Francia e a Hong Kong. A Monaco cominciarono un'indagine di polizia e una causa civile intentata da Rybolovlev per conto della figlia e dei trust intestati a lei. Il pool di avvocati del magnate russo sosteneva la tesi della «più grande frode di tutti i tempi nella compravendita di arte». Furono coinvolti i pubblici ministeri e le forze di polizia di governi nazionali. Le autorità svizzere, francesi e americane avviarono indagini autonome su Yves Bouvier per evasione fiscale, riciclaggio di denaro e persino furto.

Rybolovlev in sostanza accusava Bouvier di aver fatto finta di lavorare per lui in qualità di agente mentre in realtà si era mosso come un venditore autonomo, il che costituisce frode. Come agente Bouvier avrebbe avuto la responsabilità legale, che va sotto il nome di «obbligo fiduciario», di ottenere il prezzo migliore per il suo cliente. In cambio avrebbe ricevuto una commissione o «parcella» in percentuale al prezzo di vendita. I legali di Rybolovlev calcolarono che, da tutte le vendite concluse attraverso Bouvier, il mediatore avrebbe applicato ricarichi fraudolenti per un totale di 1.049.465.009 dollari. Nella stessa causa, si stimò che Tania Rappo avesse ricevuto a sua volta da Bouvier commissioni per 100 milioni di dollari. L'avvocato di Rybolovlev, Tetiana Bersheda, ha spiegato ad Arnaud Ramsay: «Per quasi quindici anni, Yves Bouvier si è dipinto ai loro occhi [dei Rybolovlev e del loro staff] come un rappresentante e un consulente, incaricato di scovare opere d'arte e di ottenerle al prezzo migliore possibile per loro conto e nel loro interesse. Ma di fatto ha operato solo per se stesso intascando un profitto occulto in ogni transazione, arrecando così al mio assistito una perdita quantificabile in un miliardo di dollari circa. E ha fatto

questo usando società e conti offshore.»²⁷

Un'altra serie di processi ruotava invece intorno a Sotheby's. Questa volta accanto a Dmitrij Rybolovlev entrarono in gioco Robert Simon e Alex Parish. Nel febbraio 2016 il «New Yorker» pubblicò un'approfondita inchiesta di Sam Knight con il titolo *The Bouvier Affair*. Per la prima volta Simon e Parish vennero a sapere per quale cifra Bouvier aveva venduto il loro quadro a Rybo. Anche loro, come il magnate russo, sospettavano ora che Sotheby's sapesse che Bouvier stava agendo per conto di Rybolovlev e fosse al corrente del ricarico applicato da Bouvier sul prezzo del *Salvator Mundi* e di altri quadri.

Il contratto tra Sotheby's e il consorzio di Simon specificava che la casa d'aste operava per loro in qualità di agente e avrebbe ricevuto una commissione sulla vendita del *Salvator Mundi*. Questo le conferiva l'obbligo legale di assicurare ai propri clienti il prezzo di vendita più alto possibile. Bouvier era conosciuto da Sotheby's, che aveva partecipato almeno a 11 delle 37 vendite concluse tra lui e Rybolovlev. Secondo Simon e Parish, Sam Valette di Sotheby's doveva per forza sapere che Bouvier stava vendendo a sua volta a Rybolovlev a un prezzo molto rincarato. «In verità il nostro sconcerto cresceva con il passare delle ore» ricorda Parish. «Il quadro era estremamente costoso. Certamente quando Valette l'aveva portato nell'appartamento da 88 milioni di dollari della figlia di Rybolovlev sapeva in casa di chi stava andando.»

Sotheby's ha dichiarato di essere stata sempre all'oscuro dell'identità del compratore finale: «Né Sotheby's né Mr Valette erano a conoscenza del rapporto tra Mr Bouvier e Mr Rybolovlev. Inoltre, né Sotheby's né Mr Valette erano al corrente dei prezzi che Mr Bouvier applicava a Mr Rybolovlev».

«A un certo punto ci hanno persino detto che avevano fatto uscire il quadro ma non sapevano dove andava» puntualizza Parish. «Io ho fatto l'uscire in varie gallerie, per molto tempo, e per galleristi del calibro di Colnaghi. Un quadro non lo puoi spedire neanche dall'altro lato della strada senza una bolla di carico e una copertura assicurativa. E questi ci vengono a dire che hanno preso un'opera da 125 milioni di dollari e non sapevano di preciso dove l'avrebbero portata? Da qualche parte nel West Side di Manhattan? È assurdo, no?»

Le due parti si sono confrontate più volte con i rispettivi legali. La situazione si era fatta snervante. Parish mi ha detto: «Se sei un gallerista, qual è il modo più veloce per chiudere bottega? Far causa a Sotheby's! Sono convinto che sia la strada più breve. Sapevo che avrebbero giocato pesante e in effetti è stato molto istruttivo, devo ammetterlo. Ma alla fine hanno

ceduto». Sotheby's ha raggiunto un accordo extragiudiziale con Parish e Simon per una cifra che non è stata resa nota ma si dice si aggiri sui 10 milioni di dollari, con una clausola di non divulgazione. «Credo che sapessero che c'erano all'orizzonte guai peggiori. Quindi hanno voluto liberarsi di noi» conclude Parish.

Nel frattempo Rybo sospettava che Sotheby's sapesse come si muoveva Bouvier e che le due parti fossero d'accordo per applicare una maggiorazione sul prezzo finale. Sotheby's negò, ribadendo di non aver conosciuto l'identità dell'acquirente di Bouvier. I legali di Rybolovlev chiesero di visionare le email tra Sotheby's e Bouvier relative a tutte e dodici le trattative, insieme a tutte le comunicazioni tra Sotheby's e Robert Simon e soci per la vendita del *Salvator Mundi*. Dopo un braccio di ferro lungo due anni, la squadra di Rybolovlev riuscì a ottenere le comunicazioni: 972 documenti con 2622 pagine di materiale probatorio. Alla fine del 2018, dopo anni di preparazione, il collezionista russo ha intentato una causa esplosiva contro Sotheby's reclamando danni per 380 milioni di dollari.

Nell'atto di accusa si legge:

Sotheby's, società di compravendite d'arte e casa d'aste tra le più grandi e celebri al mondo, ha materialmente assistito la più grande frode d'arte della storia. Ne sono caduti vittima le parti querelanti, due società con sede nelle Isole Vergini britanniche. Yves Bouvier, il consulente a cui si affidavano per l'acquisto di opere d'arte, è stato la mente della frode. Sotheby's è stata la casa d'aste compiacente che, agendo consapevolmente e intenzionalmente, l'ha resa possibile. La condotta della società ha istillato nei querelanti assoluta fiducia in Bouvier e ha reso plausibile e credibile l'intero edificio fraudolento.

Secondo l'accusa, nel corso degli anni, Sam Valette avrebbe inviato a Bouvier molte valutazioni di opere d'arte che Bouvier proponeva in vendita a Rybolovlev; il mediatore poi girava queste stime al cliente per dimostrargli che il prezzo richiesto era in linea con il mercato. Le valutazioni presentavano spesso cifre analoghe a quelle che Rybolovlev di fatto pagava, ma erano molto più alte dei prezzi effettivamente pagati da Bouvier. In seguito, quando Rybolovlev si dichiarò preoccupato di aver pagato somme eccessive, Bouvier organizzò un'altra serie di valutazioni per singole opere attraverso Sotheby's, e anche qui i prezzi stimati erano molto vicini a quelli pagati dal russo. I legali del magnate sostengono che a quel punto Valette sapeva che Bouvier aveva effettivamente acquistato a prezzi molto bassi, avendo a sua volta preso parte alle trattative. A corredo delle sue stime aveva incluso una lista di

provenienze e, dove erano noti, i prezzi precedenti, ma «Sotheby's nascondeva le prove che Bouvier di fatto acquistava le opere d'arte a costi molto inferiori, omettendo dallo storico delle transazioni le vendite a Bouvier».

Tutto il materiale probatorio è stato prodotto sotto sigillo, il che significa che vi ha accesso soltanto la corte. Tuttavia la documentazione di Rybo contiene alcune citazioni da email presenti in questo serbatoio di informazioni riservate, sistemate ad arte. Due frasi memorabili recitano: «Il giorno seguente Bouvier invia ai querelanti [qualcuno dello staff di Rybolovlev] un'email copiata in larga parte da quella di Valette» e «Il giorno successivo, Valette invia a Bouvier un'email quasi identica in cui si diceva che la *Tête* probabilmente valeva da 80 a 100 milioni di euro, senza spiegare il perché del cambiamento». ²⁸ Riguardo al *Salvator Mundi* Rybolovlev sostiene di avere in mano una prova schiacciante del fatto che Valette sapeva da sempre che Bouvier comprava per suo conto: «Il 24 marzo 2013 Valette ha informato uno dei venditori del da Vinci [Simon, Parish e Adelson] che “il russo” [Rybolovlev] voleva pagare meno di 100 milioni». ²⁹ Da Sotheby's tuttavia smentiscono che Valette abbia mai detto una cosa simile. ³⁰

È impossibile prevedere chi uscirà vincitore da questo pantano legale. A prima vista, Rybolovlev sembra avere molti punti a suo favore. Aveva incaricato Bouvier di trovargli delle opere d'arte e Bouvier gli ha fatturato una percentuale sul prezzo di vendita come parcella, come avrebbe fatto un agente. Lo svizzero comprava le opere solo dopo che Rybolovlev si era detto disposto a ricomprarle; gli mandava varie email per tenerlo aggiornato sullo stato delle trattative come se stesse informando un cliente; nei messaggi a volte mentiva, dichiarando di aver spuntato dal venditore un prezzo che era in realtà molto più alto di quello effettivamente pattuito.

Tuttavia, Bouvier e Sotheby's hanno argomenti migliori di quanto si potrebbe pensare inizialmente. Lo svizzero si difende dicendo di aver agito semplicemente come un mercante. Aveva prima comprato le opere attraverso la sua società, la quale poi le aveva rivendute a Rybolovlev. La quota del 2 per cento copriva, a suo dire, le spese d'ufficio, non era una commissione, che per convenzione sarebbe comunque stata del 2,5 per cento nel settore dell'arte. Quanto alle email con i concitati aggiornamenti sulle trattative serratissime, non erano altro che normali imbonimenti da venditore, *arguments de vente*.

A Singapore i magistrati hanno simpatizzato per lui. In una dichiarazione del 2018 si legge: «È quanto meno sospetto, se non del tutto incredibile, che i convenuti [Rybolovlev] credessero veramente che la remunerazione per i

servizi resi da Mr Bouvier fosse limitata alla commissione del 2 per cento che i convenuti sapevano con certezza di corrispondergli». ³¹ Il giudice ha rilevato che le case d'aste prendono una commissione del 20 per cento su ogni vendita sia dal compratore sia dal venditore. Il verdetto della corte d'appello di Singapore ha stabilito che le società attraverso cui Rybolovlev acquistava gli esemplari della sua collezione d'arte «ricevevano ciò per cui contrattavano, al prezzo che erano disposte a pagare». ^f

Per quanto riguarda Sotheby's, la casa d'aste sostiene di aver preso parte alla catena solo per un terzo delle vendite di Bouvier a Rybolovlev. Alcune valutazioni inviate da Valette a Bouvier erano «stime informali del possibile valore di mercato di particolari opere, una pratica molto diffusa nel settore. Inoltre si trattava di congetture personali di Mr Valette». Altre perizie, in particolare quelle inviate dall'autunno del 2014 in avanti, erano elaborate a «fini assicurativi» e, dicono i legali di Sotheby's, queste per definizione «non cercano di avvicinarsi a un ragionevole valore di mercato o alla cifra che l'esemplare potrebbe realizzare all'asta o in una vendita privata. ... Una valutazione assicurativa è in genere più alta per una serie di ragioni, compreso il fatto che prevede che il pezzo che potrebbe sostituire quello assicurato andrebbe acquistato a prezzo pieno e anche perché se l'originale andasse distrutto ci sarebbe un pezzo di valore non paragonabile.» I legali di Sotheby's sostengono che «mentre alcuni prezzi per le stime assicurative erano vicini agli importi che Mr Rybolovlev dice di aver pagato, altri se ne discostano significativamente».

Per quanto riguarda l'accusa di aver «nascosto» le cifre pagate da Bouvier nei report sulla provenienza allegati alle perizie, la casa d'aste sostiene che non aveva l'obbligo di indicarle in quanto stilava le valutazioni per Bouvier, il quale naturalmente era al corrente di tali cifre. ³²

Anche se i legali di Rybolovlev riuscissero a convincere la corte americana che Sotheby's sapeva che il cliente di Bouvier era Rybolovlev (cosa che la casa d'aste esplicitamente nega), questo non dimostrerebbe che lo stessero anche aiutando con i margini di profitto. Come sappiamo dall'inchiesta di Robert Mueller sui rapporti di Trump con la Russia, è sempre difficile dimostrare la collusione. E quand'anche i legali di Rybolovlev convincessero la corte che le valutazioni assicurative di Sotheby's erano anche valutazioni del valore di mercato, con le fluttuazioni dei prezzi dell'arte, chi può dire che la casa d'aste non stesse semplicemente quotando i prezzi di mercato di quel momento mentre Bouvier, per sua fortuna, era stato capace di comprare quelle opere con sconti particolari?

«Per me, lo scopo è vendere al prezzo più alto possibile» conclude Bouvier. «Non è etico, ma è legale. Il problema è solo questo!» E poi scoppia

a ridere di gusto.

A Monaco i processi non sono andati meglio che a Singapore. Per quanti benefici Rybo abbia tratto dall'acquisto di arte attraverso i trust offshore della figlia, questi lo mettono ora in una posizione di inaspettata debolezza finanziaria. Nel corso delle udienze tenute nel Principato nel 2016 e 2017, il giudice ha chiesto a Rybolovlev perché Bouvier avrebbe danneggiato lui, quando le opere d'arte non erano sue ma di un'altra società, denominata Accent Delight, di proprietà di un trust registrato a nome della figlia. Rybolovlev ha sostenuto di avere un «accordo verbale» con Bouvier secondo cui questi avrebbe ricevuto «il 2 per cento del prezzo di acquisto delle opere d'arte» come commissione. Ma il giudice ha chiesto: «Perché questo accordo con lei dovrebbe essere applicato alla Accent Delight?». ³³

Ma il risvolto peggiore per Rybolovlev è che, accanendosi contro Bouvier, ha finito per attirare l'attenzione delle autorità monegasche sulle sue attività sospette, legate non all'arte ma alla politica. La sua giovane avvocatessa Tetiana Bersheda ha fatto l'errore di registrare di nascosto una conversazione con il suo assistito e Tania Rappo durante una cena, nel tentativo di ottenere le prove che lei fosse al corrente della frode in corso ai danni di Rybolovlev. Ha portato quindi la sua registrazione alla polizia del Principato, convinta di avere in pugno la prova contro Rappo. Ma per la legge monegasca è illegale registrare qualcuno senza che questi dia il permesso. Poco dopo Rappo è venuta a sapere della registrazione e ha fatto causa a Bersheda e Rybolovlev per violazione della privacy.

La polizia di Monaco non era tanto interessata alla registrazione fraudolenta di Bersheda quanto agli amichevoli messaggi scambiati dai collaboratori del suo cliente con politici e funzionari di lungo corso del Principato di Monaco, scoperti per caso quando Bersheda ha consegnato il cellulare su cui aveva registrato la cena. Il «Monaco-gate», come l'ha chiamato la sovraeccitata stampa della Costa Azzurra, ha dimostrato che l'oligarca per molto tempo si era ingraziato l'élite politica del Principato regalando biglietti gratis per partite di calcio e balletti, vacanze sulla neve, escursioni in elicottero, costosi omaggi a base di caviale e champagne e impieghi nella squadra di calcio per i figli dei politici. Aveva quindi messo in piedi una rete clientelare alla maniera russa. I tabulati telefonici di Bersheda mostravano inoltre che era stata in stretto contatto via SMS con la polizia di Monaco nel periodo precedente all'arresto di Bouvier. L'aggressività dell'operazione di polizia contro lo svizzero è parsa dunque frutto di questi legami. Il ministro della Giustizia di Monaco, Philippe Narmino, è andato improvvisamente in pensione anticipata.

Tutto questo ha sollevato un altro vespaio di indagini intorno allo stesso Rybolovlev. Nel novembre 2018 è stato arrestato dalla polizia monegasca e formalmente indagato per corruzione. I suoi legali hanno precisato che non è accusato di alcun crimine e che lui nega ogni illecito. Lo scandalo scoppiato nel mercato dell'arte per un'ipotetica frode ordita da un mercante ai danni di un collezionista con un effetto valanga è degenerato nel sospetto che quel collezionista abbia corrotto un intero sistema politico.

Le cause legali devono ancora fare il dovuto corso. Nel frattempo le ripercussioni dell'*affaire* Bouvier sono state incalcolabili: sia il mercante sia l'oligarca ci hanno rimesso la reputazione; i clienti hanno abbandonato Bouvier e lui ha dovuto cedere la sua attività di stoccaggio di opere d'arte. «Sono sulla lista nera di Sotheby's. Sono sulla lista nera di Christie's. Sono su una lista nera ovunque. Rybolovlev ha voluto distruggermi.» Secondo alcune fonti, diversi collezionisti che hanno venduto a Bouvier opere che sono state poi rivendute a Rybolovlev hanno consultato i rispettivi avvocati. È sfumato il sogno di Rybolovlev di costruire la collezione più bella del mondo e ora il miliardario deve affrontare l'onta di essere a sua volta ufficialmente sotto indagine.

Lo scandalo ha provocato radicali rivolgimenti al porto franco di Ginevra. La presidente Christine Sayegh ha dato le dimissioni. David Hiler, che ha preso il suo posto, ha affermato: «L'affare Bouvier ha aperto un vaso di Pandora. Ha acceso i riflettori sui risvolti finanziari del mercato dell'arte, un mercato che non è regolato, quindi è esposto al rischio di riciclaggio di denaro e frode fiscale». ³⁴ Sono state introdotte nuove regole riguardo alla trasparenza della proprietà ma non è ancora chiaro se queste offrano a loro volta comode scappatoie.

Dmitrij Rybolovlev mi ha confessato: «Dopo tutto quello che ho passato, amo ancora l'arte», ma ha anche dichiarato al «New Yorker» di «provare un sentimento forte, molto complicato» guardando i suoi quadri. Per il «Tatler», ha ammesso: «È anche che ci si sente presi in giro». ³⁵ Dal 2016 a oggi ha ormai venduto molti pezzi della sua collezione, spesso per decine di milioni in meno di quanto li avesse pagati. Il Gauguin *Te Fare*, acquistato per 54 milioni di dollari, gliene ha fruttati appena 25,2. Un Picasso, *Joueur de flûte et femme nue*, pagato 35 milioni, è stato rivenduto per 5,7; un Magritte comprato a 43,5 milioni ne ha spuntati appena 12,7. Fortunatamente la perdita è stata più limitata (14 milioni) per il suo acquisto più caro, le *Bisce d'acqua II* di Klimt, comprato per 183,8 milioni di dollari e rivenduto a 170.

Nella litania delle sventure di Rybolovlev c'è però un raggio di sole. La causa di divorzio intentata da sua moglie Elena ha seguito il suo iter in base

alle leggi svizzere. Una corte di Ginevra aveva inizialmente stabilito che tutti i beni acquistati attraverso i trust della figlia dovessero essere conteggiati nell'accordo di divorzio, che era quindi stato quantificato in 4,5 miliardi di dollari. Ma Rybolovlev ha fatto ricorso in appello sostenendo che le leggi svizzere non si possono applicare a beni posseduti da un trust registrato fuori dai confini del paese.^g Una corte d'appello cantonale ha alla fine accolto questo argomento e ridotto l'accordo di divorzio a 604 milioni, cifra che dovrebbe corrispondere al 50 per cento del valore relativamente modesto del patrimonio di Rybolovlev nel 2005, prima che cominciasse la sua attività di collezionista a pieno titolo e costruisse un impero di proprietà di lusso attraverso i fondi fiduciari della figlia. È probabile che il magnate abbia perso complessivamente un miliardo di dollari con l'acquisto di quadri, ma trasferire offshore la sua collezione e altri beni gli ha fatto risparmiare 4 miliardi di dollari nella sua causa di divorzio.

Anche il *Salvator Mundi* è uscito vincitore, in un certo senso. In soli otto anni ha compiuto una riscossa dalle stalle alle stelle: nel 2005 Robert Simon e Alex Parish lo hanno comprato da una casa d'aste di New Orleans per 1175 dollari. Nel 2013 Yves Bouvier lo ha ricomprato da Simon, Parish e Adelson, attraverso Sotheby's, per 80,6 milioni di dollari (o 68 più 12 milioni del Picasso). Il giorno dopo Dmitrij Rybolovlev lo ha ricomprato da Bouvier per 127,5 milioni di dollari.

Sulla faccia della terra, mai niente, nessun articolo, oggetto o quantità di materiale, è aumentato di valore rapidamente come il *Salvator Mundi* attribuito a Leonardo. Ma anche la cifra di 127,5 milioni di dollari è sembrata molto bassa quattro anni dopo, quando Dmitrij Rybolovlev ha deciso di mandare l'opera all'asta da Christie's a New York.

- a. La causa si è conclusa nel 2013, quando le società produttrici di potassio hanno accettato una multa di 100 milioni di dollari senza però ammettere di aver commesso illeciti.
- b. Globalmente il business dei porti franchi ha conosciuto un boom come conseguenza dell'espansione del mercato dell'arte. Stando ai dati della Financial Action Task Force collegata al G7, il numero di depositi con caratteristiche di porto franco è cresciuto dalle 100 unità del 1975 alle 30.000 del 2008, disseminate in tredici diversi paesi.
- c. La crescente domanda di porti franchi è stata attribuita in parte al fatto che i governi hanno stretto i controlli sul segreto bancario e l'evasione fiscale. L'approvazione

nel 2010 di una legge sulla conformità fiscale dei conti all'estero negli Stati Uniti (FATCA, Foreign Account Tax Compliance Act) e l'impegno assunto nel 2014 dai membri dell'OCSE per formulare uno standard globale unico per lo scambio di informazioni fiscali – recepiti nell'UE con la Direttiva sulla cooperazione amministrativa nel settore fiscale – rendono più difficile l'evasione fiscale sui proventi derivanti da depositi bancari («Money Laundering and Tax Evasion Risks in Free Ports», European Parliament Research Service Report, 2018, p. 13).

- d. Questo perché Bouvier si era già informato sul *Salvator Mundi* presso Sotheby's, senza dirlo all'ufficio di Rybo: avevano sentito dire anche loro che c'era un Leonardo sul mercato? Dov'era? A quanto pare dunque aveva già pensato che il quadro potesse interessare al suo cliente.
- e. Nel 2013, l'hedge fund di Cohen, denominato SAC, ha ricevuto la multa più alta mai comminata per il reato di insider trading, circa un miliardo di dollari, dalla Securities and Exchange Commission (<https://www.telegraph.co.uk/finance/financial-crime/10438374/Steven-Cohen-a-spectacular-downfall.htm>).
- f. In giurisprudenza, sono rari i casi in cui i collezionisti hanno vinto cause intentate contro mercanti e case d'aste su questioni di prezzo di questo tipo, perché i tribunali in genere non hanno le idee chiare in assenza di precisi parametri di riferimento e in ogni caso tendono a non simpatizzare per un miliardario che accusa un altro miliardario di avergli fatto pagare parcelle eccessive su un mercato offshore praticamente privo di regole.
- g. I legali di Elena Rybolovleva hanno sostenuto che lo scopo per cui il marito aveva avviato tutti questi investimenti era tenere il suo patrimonio più lontano possibile dalla moglie. Ma Tetiana Bersheda, avvocato dell'oligarca, ha ribattuto: «Lo scopo è stato la protezione del patrimonio anche nella prospettiva della successione. In quello stesso periodo, molti altri uomini d'affari russi creavano trust all'estero per proteggere i propri beni dai possibili rischi di scalate ostili alle *corporate* russe, la prassi era quindi comune presso la categoria di imprenditori cui apparteneva Rybolovlev».

XVIII

LDV, RIPOSI IN PACE

Nell'autunno del 1516 una piccola carovana di uomini e muli partì alla volta della Francia: il sessantaquattrenne Leonardo da Vinci e il suo assistente di più lunga data Francesco Melzi portavano con sé il mobilio della casa e almeno tre quadri (o forse di più): la *Sant'Anna*, il *San Giovanni Battista* e la *Gioconda*. Salai li avrebbe probabilmente raggiunti qualche mese più tardi.

La corte francese era già innamorata di Leonardo da Vinci. Nel 1499, dopo che Napoli e Milano erano cadute sotto il dominio francese durante le guerre d'Italia, il ministro delle Finanze Florimond Robertet aveva commissionato un quadro a Leonardo, la *Madonna dei fusi*. Adducendo a pretesto gli obblighi contratti con la corte francese, Leonardo aveva declinato alcune commissioni locali, come quella di Pietro da Novellara di immagini della Vergine o del Cristo per Isabella d'Este. Il re Luigi XII pare si fosse recato personalmente a vedere il *Cenacolo* nel 1501 e avesse valutato la possibilità di staccarlo dalla parete e portarselo a casa. Cinque anni dopo, nel 1506, Leonardo avrebbe lasciato Firenze per Milano poiché i francesi l'avevano invitato con insistenza. Facendo i preparativi per la partenza, promise al governatore di Milano, Charles d'Amboise, che avrebbe portato con sé «due quadri ... dov'è su due Nostre Dame di varie grandezze ... pel Cristianissimo Re, o per chi a voi piacerà». Dopo aver finalmente incontrato di persona il suo eroe, d'Amboise scrisse con grande entusiasmo:

Et noi volemo confessare essere nel numero de quelli che l'amavamo prima che mai per presentia lo cognoscessemo. Ma doppoi che qua l'havemo manegiato et cum experientia provato le virtute sue, vedemo veramente che el nome suo, celebrato per pictura, è oscuro, à quello che meritaria essere laudato in le più altre parte che sono in lui de grandissime virtute.¹

D'Amboise commissionò «de desegni et archi-tectura», mentre il re francese chiese a Leonardo di dipingere «certe tavolette di Nostra Dama, et altro secondo che mi [al re] verrà alla fantasia». In effetti un quadro di Leonardo era stato consegnato alla corte francese nel 1506-1507, «piccol quadro suto conducto ultimamente di qua di mano sua».

Probabilmente era la *Madonna dei fusi*, che Leonardo aveva cominciato a dipingere a Firenze nel 1500 e portato a termine a Milano, ma la descrizione è vaga: in teoria avrebbe anche potuto essere il *Salvator Mundi* di Parish e Simon.

Dopo la morte di Luigi XII nel gennaio 1515, il suo successore Francesco I nominò Leonardo «primo pittore, architetto e ingegnere del re». Lo convinse a recarsi in Francia con una pensione annuale di 2000 scudi, una cifra molto consistente per un artista, paragonabile alla paga di un funzionario militare di alto rango e cinque volte il salario che Luigi XII gli pagava a Milano. Francesco Melzi, segretario e assistente di Leonardo, riceveva 800 scudi all'anno. Francesco I assegnò a Leonardo e al suo modesto seguito una bella casa signorile in pietra e mattoni rossi, Clos Lucé, non lontana dalla residenza estiva del sovrano, lo Château d'Amboise, sulla Loira.

Si dice che il sovrano andasse a far visita a Leonardo, o lo invitasse a palazzo, ogni giorno. Fece anche costruire un passaggio sotterraneo che collegava il castello con la casa dell'artista. Benvenuto Cellini, scultore, orafo, poeta e soldato fiorentino, che negli anni Quaranta del XVI secolo lavorava a Fontainebleau, la reggia più grandiosa tra le tante possedute dalla corona, così descrisse l'affetto che il re nutriva per l'artista:

Il re Francesco, essendo innamorato gagliardissimamente di quelle sue gran virtù, pigliava tanto piacere a sentirlo ragionare che poche giornate dell'anno si spiccava da lui. ... Io non voglio mancare di ridire le parole, che io sentii dire al Re di lui, le quali disse a me, presente il cardinal di Ferrara e il cardinal di Loreno e il re di Navarra: disse che non credeva mai che altro uomo fusse nato al mondo, che sapesse tanto quanto Lionardo, non tanto di scultura, pittura e architettura, quanto ch'egli era grandissimo filosofo.²

Negli ultimi anni della sua vita Leonardo rimase attivo come artista, architetto e matematico. Disegnò progetti per una nuova reggia, che non fu mai edificata, per Luisa di Savoia, madre di Francesco I, nella regione di Romorantin nella valle della Loira. Realizzò vorticosi disegni in gesso nero e inchiostro raffiguranti inondazioni e tempeste, una serie di immagini apocalittiche che offrono agli storici lo sfondo perfetto per i capitoli finali delle monografie sull'artista.

Nell'ottobre 1517 un legato pontificio, il cardinale d'Aragona, e il suo segretario Antonio de Beatis fecero visita a Leonardo. Il diario di viaggio di Antonio è l'unica testimonianza diretta che abbiamo dell'artista nei suoi ultimi anni di vita:

Da Turso, dove se dimorò per tucti li nove, do poi pransò se andò ad Amboys distante VII leghe ... In uno de li borghi el signore con noi altri andò a videre messer Lunardo Vinci fiorentino, veggio de più de LXX anni [De Beatis sbaglia di cinque anni l'età di Leonardo], pictore in la età nostra excellentissimo, quale mostrò ad sua s. ill^{ma} tre quatri, uno di certa donna firentina, facta di naturale, ad instantia del quondam magnifico Juliano de Medicis [la *Monna Lisa*], l'altro di san Johanne Baptista jovane, et uno de la madonna et del figliolo che stan posti in gremmo de sancta Anna, tucti perfectissimi.³

Leonardo mostrò ai visitatori anche i suoi taccuini di appunti, che Antonio e il suo padrone studiarono colmi di stupore:

Questo gentilomo ha composto de notomia tanto particolarmente con la demonstratione de la pictura, sì de membri, come de muscoli, nervi, vene, giunture, d'intestini, et di quanto si può ragionare tanto di corpi de homini, come de donne, de modo non è stato mai facto anchora da altra persona. Il che habbiamo visto oculatamente; et gia lui ne dixè haver facta notomia de più de XXX corpi tra mascoli et femine de ogni età. Ha anche composto de la natura de le acque, de diverse machine et d'altre cose, secondo ha referito lui, infinità de volumi, et tucti in lingua vulgare, quali si vengono in luce, saranno profigui et molto dilectevoli.⁴

Gli ultimi disegni e le ultime parole che Leonardo affidò alla carta risalgono al 24 giugno 1518 dal «Palazzo del Clu», come chiamava Clos Lucé. Sulle pagine compaiono varie forme geometriche poiché l'artista torna per l'ennesima volta al suo studio ossessivo della geometria, dei teoremi e delle proporzioni:

A B C sia l'angolo recto dell'ortogonio, A C è la sua ipotenisà, D E B F è il quadrato che in lui s'include, D B F è ll'angolo de quadrato, che è comune all'angol recto di tale ortogonio, e l'angolo del quadrato è cquel che ttocca la ipotenisà predetta. Ora li lati dell'ortogonio che ecciedano i lati dell'angolo recto del quadrato, sono D A da 'n lato e F C dall'altro lato, e sse ttali lati fieno *infra loro m* moltiplicati l'un per l'altro, e' ne resulerà una superfitie di valuta equale al quadrilatero D E B F, della quale la larghezza sarà A D e lla lunghezza fia F C.

Nel margine superiore della pagina, scrivendo con caratteri capovolti, annota: «eccetera...».

È evidente che Leonardo fu ossessionato dalla matematica e dalla scienza sino alla fine dei suoi giorni. Meno chiara è la sua posizione in materia di religione e spiritualità. Alcuni studiosi ipotizzano che in quest'epoca il *Salvator Mundi* si trovasse nel suo studio ma che non fosse stato mostrato a nessuno (al di fuori di una stretta cerchia di assistenti, che sicuramente l'hanno visto dato che ne esistono delle copie) perché rappresentava la sua resa dei conti con Dio, il suo testamento spirituale. Era un quadro che teneva segreto e custodiva gelosamente, più di tutti gli altri. Forse l'aveva cominciato a Milano e non lo considerava ancora finito. Forse non era soddisfatto del volto di Cristo, difficile da ritrarre come lo era stato nel *Cenacolo*. Forse non osava mostrare al mondo la sua particolarissima interpretazione di uno dei soggetti più antichi dell'iconografia cattolica, un quadro coraggiosamente sperimentale in cui i tradizionali rossi e azzurri delle vesti di Cristo erano ridotti al semplice azzurro e dove lo sfumato era più etereo che in tutti gli altri suoi quadri, così da creare un'immagine a metà tra una sagoma impressa su un sudario e una persona vivente, un ritratto un po' bizantino, un po' rinascimentale, sospeso tra il passato e il futuro.

Tuttavia, negli appunti di Leonardo non c'è traccia di fede cristiana. Alcune frasi frammentarie fanno pensare che non credesse al diluvio, né che il feto avesse un'anima. Definiva i preti «farisei». La resurrezione, spiegava, era un fenomeno impossibile: «Uno spirito ... se piglierà corpo, non potrà penetrare né entrare dove li usci sono serrati». Criticava quanti pregano davanti a immagini di santi e accendono candele votive: «chiederan grazie a chi arà orecchi e non ode; faran lume a [chi] è orbo». Riteneva da stolti «[dis]scorrere ne' miraculi e scrivere e dar notizia di quelle cose che la mente umana non è capace, e non si posson dimostrare per nessuno esempio naturale». Nella prima edizione delle *Vite*, pubblicata nel 1550, Vasari definì il suo modo di ragionare «eretico»:

Filosofando de le cose naturali, attese a intendere la proprietà delle erbe, continuando et osservando il moto del cielo, il corso de la luna e gli andamenti del sole. Per il che fece ne l'animo un concetto sì eretico, che e' non si accostava a qualsivoglia religione, stimando per avventura assai più lo esser filosofo che cristiano.

Nel 1568, nella seconda edizione delle *Vite*, Vasari decise però di sorvolare su questo aspetto del carattere di Leonardo, e scrisse che sul letto di morte l'artista «si volse diligentemente informare de le cose catoliche e della via buona e santa religione cristiana». Esiste di fatto un unico indizio chiaro che Leonardo avesse una sua spiritualità, ed è il nostro quadro, il *Salvator*

Mundi, sempre che in effetti l'abbia dipinto lui.

Gli storici dell'arte non sono ancora giunti a prove incontrovertibili sul fatto che il *Salvator Mundi* sia un autografo di Leonardo, ma c'è un indizio importante che va a favore dell'ipotesi di Simon e Parish che il quadro sia stato commissionato all'artista dalla corte francese: il colore azzurro della veste di Cristo. Nell'Italia rinascimentale Gesù veniva quasi sempre ritratto con una tunica rossa e una veste azzurra. In alcune immagini devozionali della Passione, a volte compare solo in rosso. Nei quadri e nei manoscritti miniati di area tedesca e fiamminga, Cristo indossa abiti di due colori e, nel caso sia uno solo, allora è il viola.

Secondo Dianne Modestini non è possibile che l'abito fosse in origine parzialmente rosso e che un restauratore l'abbia successivamente fatto diventare azzurro. La scelta del solo azzurro per la veste di Cristo è il tratto più insolito e anomalo del *Salvator Mundi* ed è veramente sorprendente che fino al 2019 nessuna delle ricerche condotte sull'opera abbia mai sollevato questo problema.

Tutti gli altri indizi presentati per collocare il *Salvator Mundi* nel XVI o XVII secolo hanno molte possibili spiegazioni. Ma il colore azzurro della veste è così strano e senza precedenti che non può essere un semplice caso. Se una motivazione esiste, può essere solo una: la corte francese.

Azzurro e oro erano i colori della casa reale dei Valois, tre gigli d'oro in campo blu oltremare, e anche quelli che comparivano sullo stemma del mecenate Florimond Robertet. In alcuni libri delle ore, gli splendidi manoscritti medievali miniati contenenti preghiere e salmi, come quelli appartenuti per esempio al duca di Berry, ma anche nelle *Grandes Chroniques de France* illustrate da Jean Fouquet e dai fratelli Paul, Jean Hennequin e Hermann Limbourg, sono presenti scene in cui i re e i nobili francesi indossano abiti azzurri decorati con gigli dorati. Nei volumi del duca di Berry e in quelli di Étienne Chevalier conservati alla Morgan Library and Museum di New York, che sono stati realizzati per Jean Robertet, padre di Florimond, intorno al 1470, ci sono anche scene del Nuovo Testamento in cui Cristo indossa un semplice abito azzurro, a volte con un bordo a motivo geometrico dorato.^a

È improbabile che i committenti di Leonardo fossero Charles d'Amboise o la vedova di Luigi XII Anna di Bretagna, poiché i colori dei loro stemmi erano il rosso e il giallo. Il libro d'ore di Anna di Bretagna, inoltre, non contiene alcun «Cristo azzurro». Il re Francesco I Valois era discendente del duca di Berry, ma è altrettanto improbabile che fosse lui il destinatario del quadro poiché non figura tra i cinque Leonardo che il segretario pontificio e collezionista Cassiano dal Pozzo racconta di aver visto quando visitò la reggia

nel 1625.

Un'ipotesi più realistica è che il mecenate fosse Florimond Robertet, il quale possedeva un quadro di Santa Veronica dell'artista bolognese Lorenzo Costa in cui il volto di Cristo è impresso, secondo la tradizione, su un riquadro di stoffa. Un'altra potenziale mecenate è Luisa di Savoia, che fu per un breve periodo reggente di Francia e che, come si è visto, commissionò a Leonardo il progetto di una reggia tutta sua.⁵

È poco plausibile che il *Salvator* si trovasse nello studio di Leonardo quando gli fece visita Pietro da Novellara nel 1501, così come quando arrivò Antonio de Beatis nel 1517; Leonardo e i suoi assistenti però potrebbero averlo dipinto nei sedici anni intercorsi tra quelle due date. Forse lo iniziarono tra il 1504 e il 1505, ipotesi che troverebbe riscontro nello stile dei disegni preparatori, e lo consegnarono al committente prima del 1517. È quindi abbastanza plausibile che Leonardo abbia supervisionato e completato il *Salvator Mundi* di Simon e Parish nel periodo in cui era al servizio del re di Francia e dei suoi cortigiani.

Se si tratta di un'opera realizzata dalla bottega per la corte francese, allora dall'esame dello stile si dovrebbe evincere che è stato effettivamente portato a termine *prima* che Leonardo partisse per la Francia. Lo storico dell'arte Matthew Landrus, docente a Oxford, ha avanzato l'ipotesi che l'assistente che più probabilmente ha contribuito al *Salvator Mundi* sia Bernardino Luini,^b mentre Carmen Bambach propone Boltraffio, morto nel 1516. Secondo me invece lo stile tardo di Cesare da Sesto, un altro allievo che non si allontanò mai da Milano, è quello che più somiglia al nostro quadro.

Tra i «leonardeschi», da Sesto è uno dei più misteriosi. Della sua vita non si sa quasi nulla, a parte che era nato da una famiglia nobile lombarda nel 1477 e morto nel 1523 in seguito a una lunga febbre, sei mesi dopo suo padre, probabilmente dovuta alla peste. Il suo nome compare molto di rado in qualche contratto o nel pagamento per una pala d'altare; alcuni monaci hanno riportato che offrì loro da bere una volta in cui si recarono da lui per saldare il conto di una commissione. Lavorò per diversi anni nell'Italia meridionale e anche a Roma dove, verso il 1508, dipinse alcuni affreschi in Vaticano nello stesso periodo in cui vi lavoravano Raffaello e Michelangelo, e da questo si intuisce che doveva essere considerato un artista di prim'ordine. Da Sesto e Leonardo probabilmente si trovarono nella stessa città tra il 1506 e il 1508 a Milano e tra il 1513 e il 1515 al Sud. Cesare si ristabilì a Milano, dove aprì uno studio dal 1515 al 1518. In quel periodo Leonardo si trovava a Roma ma, come Luini, da Sesto avrebbe continuato a dipingere facendo largo uso dello sfumato e dei disegni di Leonardo anche dopo la morte di quest'ultimo.⁶ Nella barba del suo *San Girolamo* di Southampton, troviamo gli stessi boccoli

del *Salvator Mundi*; nelle mani e nelle membra del *Cristo portacroce* di Grenoble, troviamo l'elegante anatomia delicatamente modellata del *Salvator Mundi*; nella sua *Madonna con Bambino e santi* conservata a Elton Hall nel Cambridgeshire, troviamo l'intenso sfumato, quasi dissonante, del *Salvator Mundi*; inoltre, come si è già detto, i sassolini ai piedi della Vergine nella *Madonna col Bambino* del museo Poldi Pezzoli di Milano assomigliano moltissimo alle imperfezioni nel globo di cristallo della tavola di Simon e Parish.

Leonardo da Vinci morì il 2 maggio 1519 all'età di sessantasette anni per un infarto. Al suo capezzale c'erano Francesco Melzi e alcuni religiosi. Melzi inviò un messaggio di condoglianze ai parenti di Leonardo in una lettera dal tono particolarmente commosso:

Credo siate certificati della morte di maestro Leonardo, fratello vostro e mio, quanto ottimo padre, per la cui morte sarebbe impossibile che io potessi esprimere il dolore che io ho preso, e in mentre che queste mie membra si sosterranno insieme, io possederò una perpetua infelicità, e meritamente, perché sviscerato ed ardentissimo amore mi portava giornalmente. È doluta ad ognuno la perdita di tal uomo, quale non è più in podestà della natura. Adesso Iddio onnipotente gli conceda eterna quiete.⁷

Il testamento di Leonardo prevedeva un funerale formale e privo di ostentazione secondo il rito cattolico dell'epoca.

Nel parco del castello d'Amboise si snodò un piccolo corteo diretto alla cappella di Saint Florentin, che non esiste più. Un modesto seguito di sessanta uomini poveri, ciascuno con una candela in mano, pagati per accodarsi al corteo come da costume, seguì il feretro. La salma venne sepolta nella cappella e furono celebrate tre messe solenni per la sua anima mentre, come aveva chiesto nel testamento, «[lo stesso] di ... se dicano anchora trenta messe basse» in una chiesa diversa, dedicata a San Gregorio e altre tre nella più grande basilica romanica di Saint Denis. C'è un ultimo indizio sulla paternità del *Salvator Mundi*, in un documento di sepoltura in cui Leonardo viene descritto non come pittore di corte ma come *l'ancien directeur du Peinture du Duc de Milan*, sottolineando il suo ruolo di maestro in una bottega, più che di artista autonomo.

Nel testamento, Leonardo divise generosamente i suoi averi tra i suoi due ex apprendisti, Gian Giacomo Caprotti detto Salai e Francesco Melzi. A quest'ultimo andarono gli attrezzi del maestro, i taccuini e i disegni oltre che gli abiti e una somma di denaro.

Leonardo divise la terra che gli era stata assegnata anni prima dal duca di Milano tra Salai e un altro domestico; pare poi che Salai abbia anche ricevuto un'ulteriore sostanziosa regalia prima della morte del suo amico e datore di lavoro. Nel testamento non si parlava di quadri, ma nel 1518 probabilmente Leonardo aveva affidato a Salai il compito di vendere al re di Francia le opere d'arte che aveva tenuto con sé. Una ricevuta attesta che Salai le aveva cedute per una consistente somma di poco superiore a 2604 *livres tournois*,^c una delle valute in circolo in Francia all'epoca; purtroppo non sappiamo quali opere fossero incluse in quella vendita. Grazie a questa transazione, Salai resterà un uomo molto ricco sino alla fine dei suoi giorni.

Nel 1524, cinque anni dopo la morte di Leonardo, Salai venne ferito a morte da un colpo di arma da fuoco sparato dai soldati francesi che assediavano Milano. Lasciò alcune tele, dodici in tutto, che molto probabilmente erano le sue versioni dei capolavori del maestro, tra cui una *Monna Lisa*, una *Sant'Anna* e un *San Giovanni Battista*.

Alla fine della lista compare un *Cristo come Dio Padre*, che è sicuramente una versione del *Salvator Mundi*, forse quello di Simon e Parish; oppure è il volto del Cristo, firmato e datato 1511, che si trova ora alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano, o forse è un'altra versione ancora dello stesso soggetto. Per più di un secolo non ci saranno altre indicazioni di un probabile *Salvator Mundi* di Leonardo o dei suoi allievi. L'indizio successivo risale al 1642 e compare in un inventario dei beni della reggia di Fontainebleau, dove si parla di *un Christ à demi corps*, un mezzo busto di Cristo, di Leonardo.

Dopo la morte del maestro, Francesco Melzi conservò con cura i suoi taccuini e disegni e li mise a disposizione di artisti che vivevano a Milano o andavano a fargli visita. Le pose, gli arti e i visi disegnati da Leonardo compaiono in centinaia di immagini di altri artisti molto dopo la sua morte. Melzi catalogò il suo archivio e riordinò gli appunti sulla pittura facendone un trattato che circolava in forma manoscritta nel 1542. Il figlio ed erede di Melzi, Orazio, fu però meno scrupoloso. Vendette alcuni documenti e altri li cedette al monaco e architetto Giovanni Ambrogio Mazenta e allo scultore Pompeo Leoni, che ne portarono alcuni in Spagna, vendendo diversi disegni a membri della corte di Carlo I d'Inghilterra.

Nei successivi cinquecento anni, i quadri, gli appunti e i disegni di Leonardo furono disseminati senza criterio in tutto il mondo, i capolavori passarono di mano da regine a principi, da signori a imperatrici. Pagine di disegni e appunti furono strappate dai volumi rilegati e sparse nei corridoi di palazzi e castelli. I quadri vennero copiati e le copie di nuovo rifatte. Un corpus di opere già di per sé frammentario si disgregò ulteriormente in una miriade di schegge e frammenti di sapere e fantasticherie, che finirono in

balia delle onde del commercio e della cultura, approdando in remote destinazioni. Prima Parigi, Madrid, Colonia, Londra, poi San Pietroburgo, Varsavia, Washington, New York, Hong Kong, Riad e Abu Dhabi, finché, come le microplastiche che capita di ritrovarsi in corpo, in quasi ogni mente umana si trovano tracce dello spirito del libero pensatore Leonardo, iscritto nell'anatomia della civiltà.

Leonardo è per noi oggi l'icona di un genio intellettuale e artistico, ma incarna anche sentimenti più umani: l'instancabile e giocosa curiosità del bambino, la grandiosità di progetti mai realizzati, i sogni e le macchinazioni impossibili e persino l'insoddisfazione per se stessi.

- a. Nell'edizione 2019 del catalogo ragionato della pittura di Leonardo, Frank Zöllner scrive: «Un aspetto del *Salvator Mundi* di New York che è stato finora completamente ignorato è il colore esclusivamente azzurro della veste di Cristo. Questo colore uniforme del tessuto è insolito in un ritratto di Cristo dipinto su un pannello in questa epoca, ma si trova nella miniatura di codici francesi e fiamminghi. Gli abiti azzurri inoltre avevano un ruolo cerimoniale importante nell'incoronazione dei sovrani francesi che ricevevano un'unzione affine all'unzione di Cristo. Potrebbe essere utile portare avanti nuove ricerche su questo aspetto».
- b. Landrus scrive: «Nel 1508, Luini trasferì il suo studio a Milano e fu presto in contatto con Leonardo che lavorava allora per Luigi XII. Nello stesso periodo, uno studio di Leonardo in gesso rosso di una testa grottesca risalente circa al 1508 venne copiato da Luini o da un suo collaboratore. Questo disegno è uno dei primi schizzi per il *Cristo tra i dottori* di Luini. I lineamenti del viso del *Salvator Mundi* di Abu Dhabi così come di quello della collezione De Ganay sono molto simili al Cristo di Luini, come si nota sovrapponendo i volti del *Salvator Mundi* e del *Cristo tra i dottori*». Matthew Landrus, *Salvator Mundi: Why Bernardino Luini Should Be Back in the Frame*, in «The Art Newspaper», 3 settembre 2018.
- c. Con gli opportuni raffronti si evince che furono pagate piuttosto bene: Andrea del Sarto, pittore della scuola di Leonardo, guadagnava 225 *livres tournois* (lire di Tours) all'anno, mentre negli anni Trenta del Cinquecento il sovrano francese acquistò un'intera partita di opere di pittori italiani per 645 *livres tournois*.

XIX DICIANNOVE MINUTI

«E ora, signore e signori, passiamo a Leonardo da Vinci, al *Salvator Mundi*, capolavoro del genio fiorentino raffigurante Cristo redentore, che è stato di proprietà di tre sovrani inglesi, Carlo I, Carlo II e Giacomo II» annunciò il banditore Jussi Pylkkänen, dando il via alle offerte. Era il 15 novembre 2017 e il *Salvator Mundi* era di nuovo in America, di nuovo in vendita.

Nella sala vendite della sede principale di Christie's nel Rockefeller Center di New York non c'era neanche un posto libero, né a sedere né in piedi. Lungo la parete laterale, il personale presidiava una fila di telefoni con cui raccoglieva le offerte dei cosiddetti UHNWI (*ultra-high-net-worth individuals*), gli ultraricchi che non erano riusciti a venire di persona o non volevano farsi riconoscere. Sul davanti della sala il banditore stava in piedi dietro un podio e a fianco, dietro un banco alto, c'erano gli specialisti di Christie's; dall'altra parte il personale amministrativo sedeva dietro una scrivania. Separati da una transenna, in un angolo erano stipati i reporter specializzati, taccuini e cellulari alla mano. Il soppalco offriva un diverso sistema per restare anonimi, gli *skybox*, salottini tipo tribune, chiusi però con un vetro oscurante. Chissà se in uno di quelli c'era anche il proprietario di Christie's, il magnate del lusso François Pinault. Era stipata all'inverosimile anche la sala esterna che accoglieva quelli che erano rimasti fuori, collegata tramite uno schermo al salone principale.

Tra la folla c'erano i soliti noti, gli habitués di tutte le aste d'arte contemporanea, galleristi, mercanti, collezionisti, art advisor e gente comune eccitata dall'ostentazione di ricchezza. Molti erano armati di paletta numerata per fare offerte e aggiudicarsi i lotti per aggiungerli alle proprie collezioni o difendere il valore degli artisti che rappresentavano: partecipavano a volte con poca convinzione, oppure cercavano solo di alzare un po' i prezzi degli artisti che ammiravano. Tra questi c'erano il megagallerista Larry Gagosian, proprietario di una catena di sedici gallerie disseminate in tutto il mondo, David Zwirner, titolare di cinque, e Marc Payot di Hauser & Wirth, che vantava nove punti vendita. Il collezionista Eli Broad, fondatore e presidente del Museum of Contemporary Art di Los Angeles e proprietario di un museo privato chiamato The Broad, era tra il pubblico. E così Michael Ovitz,

cofondatore della Creative Artists Agency di Hollywood ed ex presidente della Walt Disney Company. Non mancava neanche Martin Margulies, un costruttore che aveva una collezione in mostra a Miami in un magazzino da 45.000 metri quadrati. La maggior parte degli astanti erano pesci piccoli del settore, naturalmente, come la trentacinquenne art advisor russa, attiva a Londra, che dal gestire night club d'alto bordo di Mosca era passata a viaggiare tra Mosca, New York e le Bermude per comprare arte per conto di russi facoltosi. Come decine di altri *voyeurs*, anche lei alzava la mano, non con la paletta però ma con l'iPhone, per filmare le varie offerte e postare video traballanti su YouTube. Robert Simon in genere non frequenta le aste di arte contemporanea, ma quella sera aveva fatto un'eccezione.

In sala vibrava un bisbigliare nervoso e sommesso, un ribollire di confabulazioni riservate. Insolitamente quella sera c'erano palette di due colori per la trattativa. Christie's ne aveva distribuite alcune rosse speciali, riservate a clienti che si erano sottoposti a controlli supplementari per dimostrare che potevano permettersi di competere per il *Salvator Mundi*.

L'asta era stata anticipata da una campagna di marketing internazionale da milioni di dollari. Prima di arrivare a New York, il *Salvator Mundi* aveva fatto un tour de force di mostre mordi e fuggi tra San Francisco, Tokyo e Londra. Circa ventisette mila persone avevano visto il quadro nelle quattro tappe, comprese varie celebrità come Leonardo DiCaprio, Patti Smith, Jennifer Lopez e la superstar del baseball Alex Rodriguez. Christie's aveva stampato grandi poster simili a locandine cinematografiche, su cui campeggiava il titolo *L'ultimo da Vinci*. La casa d'aste aveva poi commissionato al fotografo e regista Nadav Kander un cortometraggio di grande effetto che mostrava in sequenza varie persone riprese dalla prospettiva del quadro, su uno sfondo buio, proprio come il *Salvator Mundi*, con sguardi colmi di stupore davanti al capolavoro. Anziani e giovani sorridenti, esterrefatti, in lacrime o con gli occhiali da sole: nei quattro minuti di film non mancava niente. Il giornalista Alastair Sooke, critico d'arte del «Daily Telegraph», si era fatto convincere a realizzare un filmato promozionale a New York: «Si arriva dalle strade della città che sono un vortice di attività, un continuo andirivieni. E poi all'improvviso ci si arresta, calamitati da questo quadro. Ha un'aura di quiete, ci si sente umili e commossi trovandosi faccia a faccia con l'immagine. Si giunge vicinissimi a qualcosa di divino». Infine Christie's, di nuovo in via del tutto eccezionale, aveva stampato un catalogo a parte, voluminoso e patinato, con saggi e fotografie di particolari, completamente dedicato a un unico lotto, il 9B, il Leonardo. In esergo, la citazione da Dostoevskij: «La bellezza salverà il mondo».

Nelle settimane prima dell'asta, i media avevano amplificato i dubbi sull'autenticità. Giornalisti della carta stampata e della televisione avevano chiamato in causa Dianne Modestini in merito al restauro, e lei si era sentita in dovere di difendere il quadro. Ricorda: «È stato un periodo frenetico. C'erano tutti questi giornalisti sempre male informati, e poi personaggi di tutti i tipi che si qualificavano come esperti di Leonardo, tutti scrivevano che non era un Leonardo. Non si parlava altro che delle condizioni di conservazione». Jerry Saltz, il leggendario critico d'arte del «Village Voice», aveva scritto: «Mi basta dare un solo sguardo a questo quadro e so che non è un Leonardo. È un quadro assolutamente morto». Scott Reyburn sul «New York Times» aveva affermato che l'opera aveva «un certo bagaglio». Frank Zöllner aveva pubblicato in Germania un articolo sulla rivista «Monopol» dove si leggeva: «Il disegno di sicuro è di Leonardo ma il quadro è opera della sua bottega. È una questione di soldi. Un bel quadro degli allievi di Leonardo porta a casa probabilmente 20 milioni di dollari, un'opera del solo Leonardo arriva a 200 milioni».¹

Il *Salvator Mundi* aveva infranto ogni tipo di regola e convenzione. Tanto per cominciare, era stato collocato in una categoria di vendita non corretta; avrebbe dovuto stare con i grandi maestri, ma per la prima volta Christie's aveva deciso di includere un'opera rinascimentale in un'asta di arte contemporanea. L'idea innovativa era venuta al vulcanico Loïc Gouzer che, in un incontro promozionale di Christie's a Hong Kong, aveva raccontato al pubblico: «Ho sempre detto che mi sarebbe piaciuto un giorno mettere all'asta questo quadro. È il massimo. Negli ultimi anni ho contattato regolarmente il proprietario [Dmitrij Rybolovlev] per dirgli che secondo me era un buon momento».²

Da quando Christie's l'aveva ingaggiato nel 2011, Gouzer aveva stabilito nuovi record di prezzi per un Picasso (179,4 milioni di dollari) e un Giacometti (141,3 milioni) all'interno di aste con titoli degni di un film d'azione: *Looking Forward to the Past* (Guardare avanti verso il passato) e *Bound to Fail* (Destinata a fallire). Una volta aveva postato su Instagram la foto di un nudo di Modigliani quotato 100 milioni di dollari, con la didascalia: «Difficile dire cosa sia più desiderabile, il quadro per tutta la vita o la modella per una notte». Del *Salvator Mundi*, Gouzer aveva detto ai media di tutto il mondo che si trattava della «più importante scoperta degli ultimi duecento anni».

Nessun collezionista di quadri antichi si è mai convinto a mandare all'asta un'opera per il motivo addotto da Gouzer: «Stavo lavorando con un collega a New York per aggiudicarmi un Andy Warhol dal titolo *Sixty Last Suppers*, un'opera realizzata dopo che Warhol ebbe riprodotto il *Cenacolo*.

All'improvviso abbiamo in mano quest'opera incredibile dell'ultimo Warhol, allora telefono al proprietario [del *Salvator Mundi*] e gli dico: "Se vuole davvero farlo, adesso è il momento giusto perché abbiamo la cornice perfetta"». ³

Insieme al collega Alex Rotter, Gouzer stava cercando quindi di agganciare il mercato delle opere di punta, vendute tra i pochi collezionisti multimiliardari del mondo, in genere concentrati sull'arte moderna e contemporanea. Il volume del settore contemporanea era cresciuto di quindici volte dai primi anni Duemila, gli incassi globali erano passati da meno di 100 milioni nel 2000 a più di 1,5 miliardi nel 2016. ⁴ Nel frattempo, il mercato dei grandi maestri era rimasto fermo. ⁵ Se il *Salvator Mundi* fosse andato all'asta nella sua effettiva categoria d'appartenenza, avrebbe fruttato probabilmente meno di 10 milioni di dollari, non solo perché su quel mercato i compratori sono meno ricchi, ma anche perché ci sono persone caute, con l'occhio più attento. Gouzer racconta che né lui né Rotter avevano idea di quanto stimare il quadro. «Non c'è mai stato un quadro di questa importanza in un'asta, mai. Abbiamo deciso a tavolino che 100 milioni di dollari poteva essere una buona cifra tonda. Se porto un Francis Bacon all'asta con una stima tra i 60 e gli 80 milioni di dollari, subito qualcuno chiama e chiede: "Perché vendete questo quadro per una cifra così alta? È troppo caro, è uno scandalo. Come osate?". Ma nel caso del Leonardo è stato il contrario. C'era chi chiamava tutti i giorni dicendo che un quadro così valeva almeno 2 miliardi di dollari.» ⁶

Christie's ha inoltre introdotto la pratica, ormai convenzionale, della garanzia di terza parte, ovvero stabilire un prezzo minimo garantito senza il quale i compratori non si convincerebbero a separarsi dalle opere in loro possesso. Il *Salvator Mundi* era coperto da una garanzia di terza parte di circa 80-100 milioni di dollari. Quindi, se non si fossero presentate offerte più alte, il garante avrebbe comprato il lotto per 100 milioni e il venditore, in questo caso Dmitrij Rybolovlev, si sarebbe rimesso in tasca quasi la stessa cifra che aveva speso in origine. L'esatta natura di questi accordi di garanzia è variabile e sono sempre riservati, ma in genere il garante riceve il 25 per cento del profitto incassato dalla casa d'aste nel caso in cui l'opera venga venduta al di sopra della garanzia, mentre la casa d'aste si mette in tasca un altro 25 per cento per aver concluso l'affare. Se uno ha a disposizione un centinaio di milioni di dollari fermi in banca può essere un buon modo per metterli a frutto in una proficua serata di lavoro.

Queste garanzie di terza parte sono comuni per i lotti di grande valore che vanno all'asta oggi. Non si sapeva per certo chi fosse stato il garante del *Salvator Mundi*, ma si vociferava che si trattasse di un collezionista taiwanese, forse Pierre Chen. Altrimenti si sospettava della famiglia Mugarbi

di New York, che possiede la più nutrita collezione di Warhol al mondo e, grazie alla sua posizione dominante, condiziona i prezzi dell'artista sul mercato. Potrebbero essere stati loro a offrire la garanzia in una cordata con altri *dealer* che avevano interessi in Warhol. Oppure potrebbe essersi trattato della famiglia Nahmad, che ha una collezione di opere d'arte moderna così estesa e pregiata da influenzare i prezzi di mercato; erano stati loro in effetti a garantire le due opere che avevano venduto per i prezzi più alti all'asta nel 2018.^a

L'asta del *Salvator Mundi* fu molto lunga e del tutto anomala. Questo quadro rinascimentale era schiacciato tra un austero olio in bianco e nero di Vija Celmins raffigurante il mare (1969) e uno sgargiante graffito di Keith Haring. Un esperto ha fatto in seguito una battuta dicendo che il *Salvator Mundi* non era stato venduto nella sezione degli antichi maestri perché era stato dipinto per la maggior parte negli ultimi dieci anni da Dianne Modestini.

L'asta si aprì a 75 milioni di dollari e andò un po' avanti con le solite false offerte, dette anche *chandelier bids*, con cui si fa decollare la vendita. I detrattori dicevano che questo tipo di offerte erano il primo segnale della fumosità del mercato dell'arte; secondo gli addetti ai lavori facevano parte di un teatrino che tutti davano per scontato. «Venduto per 90 milioni» disse Pylkkänen dopo venti secondi, segno che il lotto aveva raggiunto il prezzo di riserva che non è mai indicato sui cataloghi. Ma le offerte superarono rapidamente i 100 milioni. Dopo solo un minuto e quattordici secondi si andò oltre il prezzo precedente, i 127,5 milioni del 2013. Dopo altri due minuti e dieci secondi si arrivò a 180 milioni, oltrepassando il prezzo più alto mai raggiunto a un'asta per un quadro, ovvero i 179,4 milioni pagati per *Donne di Algeri* nel 2015; la cifra continuò poi a lievitare a ritmo costante fino a 220 milioni grazie a quattro o cinque collezionisti anonimi che gareggiavano per telefono.

Poi il ritmo rallentò. Ci furono delle pause, ma Pylkkänen sapeva come colmarle. A 200 milioni prese un bicchierino da sotto il tavolo; di sicuro era pieno d'acqua ma lo trangugiò come fosse vodka e poi guardò in sala con un'espressione impassibile, da commediante in un vecchio film muto. Il pubblico gli concesse una risata. Le offerte si fermarono intorno ai 280 e a 300 si stava per chiudere. Così la cifra sarebbe stata in linea con il prezzo record raggiunto per la vendita privata di un quadro, soglia toccata sia da un Gauguin acquistato dalla famiglia reale del Qatar, sia da un de Kooning venduto dal magnate di Hollywood David Geffen allo speculatore Kenneth Griffin. «Trecento milioni. Un momento storico. Aspettiamo» continuò Pylkkänen.

Ma il *Salvator Mundi* piano piano avanzava, continuava la faticosa

arrampicata grazie a due soli partecipanti anonimi che rilanciavano per telefono, uno rappresentato da Alex Rotter, l'altro dallo specialista di grandi maestri François de Poortere. A nove minuti e dieci secondi dall'inizio dell'asta, Pylkkänen fece il punto: «Ancora due concorrenti in gioco!», un tono da croupier che senza volere faceva capire che il mercato dell'arte è come il casinò. Snocciolò i numeri con l'imperturbabile noncuranza *de rigueur* nel mestiere: «320 milioni. Devo mettervi fretta... 325 milioni? Oh, 322, scusate, coraggio ditemelo!... A 325 milioni chiudiamo?... 328 milioni... 350 milioni al telefono... e cerchiamo un'altra offerta... allora aspettiamo...».

Emergeva chiaramente il diverso temperamento dei due contendenti rimasti in lizza. Indizi sull'identità filtravano attraverso le persone incaricate di comunicare con loro per telefono. Uno era lento e ponderato, aggiungeva 2 milioni di dollari per volta all'offerta. L'altro era poco ortodosso, rispondeva in modo veloce e sfrontato, rilanciando sempre con cifre molto più alte del necessario: prima aumentò di 10 milioni e poco dopo di 18. Fu lui a vincere, sparando alla fine un astronomico rincaro di 30 milioni di dollari che portò il prezzo da 370 a 400 milioni. Si può immaginare o che avesse qualcosa da dimostrare e quindi sapesse o pensasse di sapere chi era il suo anonimo avversario, oppure che non spendesse soldi suoi. Forse sono vere entrambe le cose. «A 400 milioni...» continuò Pylkkänen. Il pubblico aveva il fiato sospeso. «E il quadro è venduto!» Colpo di martelletto. Lo scroscio di applausi coprì il sospiro di sollievo. Erano le 20.30 ora di New York. C'erano voluti diciannove complicati minuti per raggiungere questo prezzo. Quasi tutti i lotti si vendono in meno di cinque. La cifra battuta fu 400 milioni, più la commissione di Christie's di 50 milioni a carico del compratore. Un altro giorno di paga per il *Salvator Mundi*. Il garante di terza parte si era guadagnato la sua percentuale sull'*upside*, il profitto realizzato oltre la garanzia di circa 100 milioni, che si aggirava sui 350 milioni di dollari, facendogli intascare così 85 milioni. Christie's realizzò 50 milioni come commissione più la sua parte dell'*upside*, forse 85 milioni di dollari. Rybolovlev tornò a casa con un ricarico sul quadro che si aggirava probabilmente intorno ai 135 milioni.⁷

Dmitrij Rybolovlev non era presente all'asta ma c'era una delle sue figlie. «Mi aggiornava con dei messaggi. Quando il prezzo è arrivato a 200 milioni mi sono ritenuto soddisfatto e ho lasciato il telefono. Ma lei continuava a scrivere, perciò l'ho ripreso in mano e ho visto che eravamo oltre i 300 milioni. Quindi mi sono incollato al telefono e non l'ho lasciato fino alla fine dell'asta. Ero senza parole. Un prezzo incredibile.»

Robert Simon era andato a vedere il quadro poco prima della vendita.

«Erano quattro o cinque anni che non lo vedevo e mi sono commosso. È una parte importante di me e della mia vita, e penso che sia un'opera d'arte potente e grandissima.» Non si dichiara sorpreso dal prezzo, 320 milioni in più della cifra a cui l'aveva venduto quattro anni e mezzo prima: «Io sono tra quelli che non ritengono folle la cifra raggiunta dal Leonardo. Penso che sia l'oggetto più raro sulla faccia della terra». Dianne Modestini era raggiante. Dopo il restauro era stata «assediate dalle domande, presa in giro e offesa». ⁸ Finalmente il *Salvator Mundi* aveva trionfato.

«Ho sempre avuto la sensazione che questo quadro avesse una missione» mi dice Alex Parish. «Da quando l'ho incontrato, ho sempre sentito che aveva un senso, che ci fosse qualcosa di più grande di quello che lei, io o chiunque altro potevamo pensare. Sembra aver seguito una sua strada predeterminata. Ci sono troppe coincidenze, troppe sincronie. Io sono cristiano, ma di proposito non ho mai comprato immagini di Gesù. È impossibile venderle. Ma per chissà quale motivo, non riesco a ricordare e capire di preciso perché, ho deciso di comprare questa. Che dire... grazie, Signore!»

Quella stessa sera alcune persone tra le più ricche e famose al mondo festeggiarono la vendita nell'esclusivo ristorante Cipriani. C'era Loïc Gouzer naturalmente, con l'altro Leonardo amico suo, DiCaprio, che aveva da poco restituito alle autorità americane un Picasso da 3,2 milioni di dollari e un Basquiat da 9 regalatigli dal più grande riciclatore di denaro al mondo, Jho Low, ricercato negli Stati Uniti e in Malesia per aver sottratto 1 miliardo di dollari di fondi neri del governo malese. L'art advisor Sandy Heller, che per primo aveva spifferato a Rybolovlev gli ingenti ricarichi applicati da Bouvier, sedeva allo stesso tavolo. Era rappresentata la famiglia Nahmad, uno dei cui membri, Helly Nahmad, nel 2013 aveva confessato il reato di gioco d'azzardo per un giro da 100 milioni di dollari, scontando poi un anno di carcere. Nel 2015 i «Panama Papers», 11,5 milioni di documenti filtrati dagli hard drive dello studio legale offshore Mossack Fonseca, hanno rivelato che i Nahmad possedevano un Modigliani trafugato dai nazisti che per molto tempo avevano negato di avere. Questa cricca di giocatori d'azzardo, ladri d'arte e amici di gente che ricicla denaro festeggiò fino a notte fonda insieme alla crème del mondo dell'arte la vendita del quadro più costoso di sempre.

Molti professionisti del settore, tuttavia, erano rimasti interdetti. La curatrice e storica dell'arte Carolyn Christov-Bakargiev twittò: «Quando la casa d'aste, il compratore e il museo sono un tutt'uno, si può creare un Leonardo con un buco di duecento anni nella provenienza. Un dettaglio: è un brutto quadro. La storia non vi darà ragione». Thomas Campbell, ex direttore del Metropolitan Museum of Art, pubblicò un post: «450 milioni di dollari?! Spero che il compratore abbia un'idea di come conservarlo #leggileclausole».

Nei giorni seguenti all'asta si congetturò molto sull'identità del compratore. I vari sospettati pubblicarono di volta in volta le loro smentite. Non era il Getty. Non era la famiglia reale del Qatar. Non era lo stilista Valentino con il partner Giancarlo Giammetti. Il 30 novembre il presidente del Louvre, Jean-Luc Martinez, fece sapere che non aveva acquistato il quadro, ma sperava di averlo in prestito per il museo.

Spesso, le identità di chi vince un'asta di opere d'arte multimilionarie rimangono segrete o incerte per sempre. Ma non questa volta: mercoledì 6 dicembre 2017, il «New York Times» rivelò che il vincitore dell'asta era il principe Badr bin Abd Allāh bin Moḥammad bin Farhan Āl Sa'ūd, membro relativamente poco importante della famiglia reale saudita, a dispetto del lungo nome. Il giorno dopo, il «Wall Street Journal» riferì che, secondo fonti di intelligence americana, Badr aveva partecipato all'asta per conto del principe ereditario Moḥammad bin Salmān Āl Sa'ūd, che governa *de facto* l'Arabia Saudita ed è figlio del re Salman. Il giorno successivo, venerdì 8 dicembre, il governo di Abu Dhabi, emirato amico dell'Arabia Saudita, fece sapere che Badr aveva agito in qualità di agente del piccolo Stato per acquisire il dipinto destinato alla sgargiante succursale del Louvre in costruzione nel paese. Mi viene facile ipotizzare che le indagini condotte da Christie's per assolvere alle procedure KYC (*Know Your Client*) sui potenziali compratori del *Salvator Mundi* avessero richiesto di consultare l'FBI, i cui agenti, senz'altro divertiti dalle somme assurde pagate per le opere d'arte, avevano lasciato filtrare le informazioni alla stampa americana. In ogni caso, altre notizie arrivarono anche dall'Arabia Saudita. Secondo alcune fonti, Badr si era registrato all'asta solo il giorno prima, qualificandosi presso Christie's come attivo «nel settore dell'edilizia», ed era solo uno «di cinquemila principi».

L'8 dicembre, il ministero della Cultura e del Turismo di Abu Dhabi twittò: «Il *Salvator Mundi* di da Vinci sta arrivando al #LouvreAbuDhabi». L'ambasciata saudita a Washington quindi annunciò che il principe Badr aveva comprato come intermediario per conto di Abu Dhabi:

Sua Altezza il principe Badr, amico e sostenitore del Louvre Abu Dhabi, ha partecipato alla cerimonia inaugurale l'8 novembre e subito dopo è stato interpellato dal ministero della Cultura e del Turismo per acquistare il capolavoro in qualità di intermediario.

Non pare ancora identificato con certezza l'altro offerente all'asta, quello che si era fermato a 370 milioni, ma non è davvero difficile immaginare chi potesse essere. Si tratta quasi di sicuro del collezionista miliardario cinese Liu

Yiqian, che aveva iniziato cucendo borse e ora è presidente del Sunline Group, una società di investimenti con sede a Shanghai. Liu e la moglie Wang Wei sono proprietari del Long Museum di Shanghai e Chongqing. Nel novembre 2015, il collezionista aveva sborsato una cifra che era allora la seconda più alta per un'opera d'arte venduta all'asta, comprando un nudo sdraiato di Modigliani per 170,4 milioni di dollari. L'aveva pagato con la sua carta di credito American Express, guadagnando punti che consentiranno a lui e alla sua famiglia di viaggiare gratis per tutta la vita grazie a quell'unico acquisto. Alcuni osservatori del settore hanno preso in giro Liu perché fa offerte solo per i lotti più cari, quelli che vanno sulle copertine dei cataloghi, ma la moglie ha ribattuto al «Financial Times» nel 2016: «Le opere d'arte in copertina sono sicure. Nessuna casa d'aste metterebbe in copertina un falso e di certo scelgono i pezzi migliori». Liu ha detto al «New York Times» nel 2015: «Il messaggio per l'Occidente è chiaro: abbiamo comprato i vostri edifici, abbiamo comprato le vostre aziende, e ora compriamo la vostra arte». Dopo l'asta del *Salvator Mundi* Liu ha negato pubblicamente di aver perso e potrebbe essere solo uno dei cinque che si erano fermati a 220 milioni. Però un gallerista newyorkese di lungo corso mi ha fatto il suo nome, e lui stesso ha postato sul sito cinese WeChat un messaggio che è un'involontaria rivelazione: «Congratulazioni al compratore. In questo momento mi sento in un certo senso sconfitto».

Il Louvre Abu Dhabi aveva annunciato che avrebbe tolto il velo al *Salvator Mundi* circa un anno dopo l'asta, nel settembre 2018, postando una foto del quadro sul sito web con una citazione da Mohamed Khalifa Al Mubarak, presidente del dipartimento della Cultura e del Turismo del piccolo emirato: «Perduto e nascosto, rimasto così a lungo in mani private, il capolavoro di da Vinci è ora il dono che offriamo al mondo». Quando sarà visibile al Louvre Abu Dhabi, diventerà «un punto di riferimento per l'intera regione, ma anche per il mondo. Nel contesto della narrazione sull'umanità che il museo porta avanti, togliere il velo a questo quadro, con il suo messaggio di accoglienza e apertura, significa farsi testimoni della sua bellezza, del suo messaggio e del suo valore che sono intramontabili».

- a. Si diceva anche che il *Salvator Mundi* fosse stato sostenuto da una doppia garanzia molto insolita: Rybolovlev e il proprietario del Warhol si sarebbero garantiti i lotti a vicenda per cifre riservate, tenendo alto il valore con mutuo vantaggio in un modo che, secondo alcuni commentatori specializzati, finì per distorcere un mercato già

opaco e non regolamentato. In cambio della polizza assicurativa del *Salvator Mundi*, Rybolovlev si diceva avesse garantito il Warhol per circa 60 milioni di dollari. Cristina Ruiz e Anna Brady, *Was a «Double-Bind Guarantee» Behind the \$450m Leonardo Sale? Rumour Mill Has Gone into Overdrive Over Record-Breaking Auction*, in «The Art Newspaper», 30 novembre 2017.

XX
C'È UNA CASA A NEW ORLEANS

È prassi diffusa tra collezionisti e venditori non far sapere chi sia il proprietario passato o presente di un'opera d'arte. Quindi, sulle targhette nelle gallerie d'arte o le singole voci nei cataloghi d'asta, spesso si legge semplicemente «collezione privata». Simon e Parish si sono adeguati a questa prassi e si sono rifiutati di rivelare da chi avevano acquistato il *Salvator Mundi* nel 2005. Quando l'hanno venduto a Yves Bouvier nel 2013, Sotheby's ha fatto firmare loro un accordo di non divulgazione riguardo al loro acquisto e al precedente proprietario. La casa d'aste voleva soprattutto scongiurare la possibilità che il proprietario originario scoprisse la differenza di prezzo, poiché già in passato transazioni simili erano finite in prima pagina scatenando interminabili cause legali, anche se in genere sono le case d'aste ad avere la meglio. Ma già prima che entrasse in scena Sotheby's, Simon e Parish erano stati piuttosto reticenti sul tema.

«Non vogliamo che si sappia di preciso la data e il luogo del nostro acquisto» ammette Parish. «Non a caso non abbiamo mai avallato la voce che sia avvenuto in Louisiana. E non intendo farlo ora. Perché? Perché magari arriva un nipote di questi tizi che hanno venduto il quadro e dice: “Guarda un po' il mio quadro da 450 milioni di dollari. A chi posso far causa?”. E io: “Ehi, sono qui!”» mima agitando teatralmente le braccia.

Quando ho cominciato a scrivere questo libro, c'era quindi un secondo buco nero nella storia del *Salvator Mundi*: l'intervallo tra la vendita dalla collezione Cook nel 1958 e l'acquisizione di Simon nel 2005. C'erano due soli indizi: uno era il nome «Kuntz» nella lista dei compratori alla vendita di Cook. In un'altra copia del catalogo lo storico dell'arte Ellis Waterhouse aveva annotato male il nome dei compratori trascrivendolo senza *t*, «Kunz». Martin Kemp ha ipotizzato che fosse il nome del venditore, magari falso, un gioco di parole con il termine tedesco «Kunst», che significa arte.¹ Un secondo indizio veniva da un documento legale depositato nel novembre 2016 da Sotheby's, che era ormai parte in causa nei processi con Simon e Parish per la vendita a Bouvier. Si diceva: «Per informazioni ricevute abbiamo motivo di credere che il convenuto Parish abbia acquisito il *Salvator Mundi* per meno di 10.000 dollari da una vendita di beni ereditati in Louisiana

all'inizio degli anni Duemila». ² Prima del 2017 nelle interviste ai media Simon aveva parlato solo ed esclusivamente di «un collezionista di cui non si fa il nome, negli Stati Uniti». ³ Successivamente ha cominciato a parlare occasionalmente di un'asta o una vendita di eredi di New Orleans. ⁴

Nonostante abbia insistito con Parish per avere qualche indizio in più, mi ha rivelato solo che il venditore non era uno dell'ambiente. «Molte persone non sono al corrente, non hanno interesse e non nutrono alcuna ambizione a possedere opere d'arte. Hanno un atteggiamento del tipo: “Non voglio questo quadro. Preferisco di gran lunga una macchina”. Chi è sul mercato da tanto tempo come me ha capito che ci sono persone a cui dell'arte non frega proprio niente. Cavolo, la maggior parte degli americani sono così. Non fa parte del loro mondo.» A quel punto mi ha guardato e scherzando ha fatto un cenno con il dito: «Okay, allora fuori il quadro!».

Nella mia prima ricerca su Internet scovai un certo Felix Herwig Kuntz, nato nel 1890 e morto nel 1971; un uomo d'affari dall'aria gioviale, benché ordinaria, calvo, con gli occhiali, rampollo di una ricchissima famiglia di latifondisti e petrolieri della Louisiana. Kuntz collezionava soprattutto oggetti legati alla storia americana, documenti, molti dei quali sulla storia dello schiavismo, donati poi all'università di Tulane a New Orleans. Comprava anche mobili e quadri europei, «continentali», come li definivano allora sul mercato americano. Dati sui biglietti aerei, disponibili sui database online dedicati alle ricerche genealogiche, dimostrano che il 24 maggio 1955 aveva viaggiato con KLM da New York a Londra e poi sempre quell'anno da Parigi a New York. Aveva anche preso un aereo Pan Am da Londra a New York il 21 giugno 1959. Le date non erano precise, ma ciò era spiegabile, ho pensato, con le lacune nei registri della dogana statunitense; però coincidevano abbastanza per identificarlo con ragionevole sicurezza con il Kuntz che si era aggiudicato il *Salvator Mundi* all'asta di Sotheby's nel 1958, quando Sir Francis Ferdinand Cook stava svendendo quello che restava della collezione di famiglia.

Inoltre nel 2005 gli eredi di Felix Kuntz avevano mandato a una casa d'aste di New Orleans, di nome Neal, quadri della collezione di famiglia. Kuntz conosceva bene Alonzo Lansford, pittore e critico d'arte, primo direttore del New Orleans Museum of Art (NOMA), nominato nel 1948 e poi licenziato senza troppe cerimonie nel 1957 per motivi non noti. Il più grande merito di Lansford presso il museo era stato convincere la Kress Foundation a prestare trentuno quadri italiani del Rinascimento. (Il mondo è piccolo: qualche decina di anni dopo, Dianne Modestini avrebbe restaurato molti esemplari di quella collezione.) Le coincidenze erano veramente numerose o

almeno c'era il tipo di riscontri su cui in genere si ricostruiscono le provenienze. C'erano annunci sui giornali da Biloxi in Mississippi e da Alexandria in Louisiana, in cui Kuntz si proponeva come mercante d'arte. Una mostra dei pezzi più belli della sua collezione fu allestita al Louisiana State Museum nel 1968; in un contributo del catalogo si legge: «A Felix piaceva rievocare come avesse avviato casualmente l'attività che sarebbe diventata il principale interesse della sua vita, il collezionismo d'arte. ... Scoprì che le cantine delle vecchie case erano dei veri scrigni del tesoro e che le persone volevano vendere. ... Fece innumerevoli viaggi, sempre più lontano. ... Aveva anche degli agenti che facevano acquisti in sua vece negli Stati Uniti e all'estero».⁵

Trovai poi un articolo sull'«El Paso Herald» del 27 maggio 1960, dal titolo *Frammento di un quadro di da Vinci nella collezione di un dottore a El Paso*. Non si trattava del *Salvator Mundi*, ma la pista era comunque promettente. Il dottor Ettl, «un celebre medico di El Paso», era proprietario di una «collezione apprezzata e di incalcolabile valore» che era «appartenuta agli eredi della famiglia Lobar alcuni anni fa e acquistata da Felix Kuntz, un dirigente della Texas Oil Co., oggi in pensione». Il frammento era «un segmento dell'ultimo quadro dipinto da Leonardo da Vince [sic] ... “In punto di morte” spiegava il dottor Ettl “l'artista prese l'ultimo quadro che aveva dipinto e lo strappò in vari pezzi. Consegnò un frammento a ciascuno dei suoi diversi amici intimi”». L'opera appartenente a Ettl, intitolata *Eunuco con cappuccio rosso*, non era un Leonardo, ma poteva corroborare l'ipotesi che Felix Kuntz comprasse e vendesse opere che potevano essere del maestro.

C'era poi un'altra pista da seguire: le vendite di proprietà ereditate nelle case d'aste di New Orleans. Spulciai i relativi cataloghi disponibili nella Frick Collection a New York e nelle biblioteche di New Orleans, senza trovare niente. Ma c'era una casa d'aste di New Orleans i cui cataloghi non risultavano presenti in nessun archivio della città: la St Charles Gallery. La St Charles era una specie di discarica tra le case d'aste di New Orleans. Uno del posto mi disse: «Prendevano tutte le cose scadenti che gli altri rifiutavano». La galleria comunque non c'era più, aveva chiuso nel 2011 quando la casa madre, la New Orleans Auction Galleries, aveva dichiarato bancarotta.⁶

C'era una sola istituzione in America che teneva le pubblicazioni della St Charles Gallery: la Ingalls Library del Cleveland Museum of Art in Ohio. Trascorsi molte ore lì dentro a sfogliare quindici cataloghi, passai in rassegna 2800 pagine e più di 17.000 immagini di articoli battuti all'asta, e poi, finalmente, trovai il *Salvator Mundi*. Articolo 664 a pagina 110 del catalogo delle vendite del 9-10 aprile 2005. La fotografia era a bassa risoluzione con poco contrasto, ma era inconfondibile. Ecco cosa dovevano aver visto Simon

e Parish la prima volta, ed ecco la conferma che il quadro venduto in questa piccola casa d'aste di terz'ordine era quello che avevano comprato. La didascalia diceva:

Da Leonardo da Vinci (italiano, 1452-1519) «Cristo Salvador [sic] Mundi», olio su pannello con intelaiatura, 26 × 18½ pollici. Con pregiata cornice in gesso con doratura antica.

La St Charles Gallery aveva venduto il *Salvator Mundi* quattro mesi prima che New Orleans fosse devastata dall'uragano Katrina. Anche quella volta il quadro l'aveva scampata bella, per un pelo.

La voce del catalogo terminava con due cifre tra parentesi «1200/1800» che indicano, come prassi nei cataloghi delle aste, la stima più bassa e quella più alta. All'interno del catalogo c'era un foglio volante, un listino con i prezzi di tutte le opere, come quelli che in genere si trovano solo nelle copie dei cataloghi di proprietà delle case d'aste. Il lotto 664 era stato venduto per 1175 dollari, 25 in meno della stima più bassa, e molte migliaia in meno dei circa 10.000 dichiarati da Simon e Parish. È ovvio che temessero di rendere noto il prezzo, altrimenti nessuno avrebbe mai creduto che il quadro fosse un Leonardo. Novemila dollari risparmiati con l'effetto migliore di sempre! Mai prima d'ora uno zero in più aveva fatto una differenza così importante per il valore di un oggetto. A meno che, naturalmente, non sia stato qualcun altro a comprarlo a quell'asta, per poi rivenderlo a Simon e Parish con un sostanzioso ricarico...

A questo punto, quindi, sapevo quale casa d'aste aveva venduto il quadro, ma non sapevo ancora chi era il precedente proprietario. Forse una persona che lavorava alla St Charles all'epoca avrebbe potuto ricordarsi del venditore. Sulla prima pagina del catalogo c'era la solita lista dei collaboratori. Contattai l'ex presidente Jean Vidos, la dirigente Tessa Steinkamp e il banditore Michael DeGeorge. Nessuno ricordava il *Salvator Mundi*. «Non ricordo. Nessuna memoria del fatto» mi disse Tessa Steinkamp. «E quando la galleria ha chiuso, è stato buttato via tutto. Nessuno ha dei registri.» Vidos mi raccontò che nei primi anni in cui lavorava con l'arte, se qualcuno lo chiamava dicendo di avere un Degas originale, «io rispondevo: “Oh caspita, corro a vedere!”. Ma dopo un po' si capisce che non sarà mai un Degas originale, quindi la reazione diventa: “Oh, certo, lo porti qui che ci guardiamo”. Poi molto fa la provenienza delle cose. Se è solo la casa di qualcuno, non ci si aspetta di trovare un da Vinci. Se uno sospetta di avere in casa un Leonardo, chiama Christie's o Sotheby's prima di rivolgersi alla St Charles Gallery».

Sulla copertina del catalogo c'erano anche i nomi di alcuni proprietari delle opere in vendita in quella stessa occasione. «Proprietà di Robert e Joanna Butcher, Shreveport, Louisiana; la Garden District Mansion di New Orleans di proprietà di Trent Reznor; proprietà di Basil C. Hendry sr, Baton Rouge, Louisiana; Edgewood Plantation, Natchez, Louisiana; mobilio americano di pregio da un collezionista del Midwest e varie collezioni private.» Naturalmente la prima persona interessante era la celebrità: Trent Reznor, il cantante del gruppo rock Nine Inch Nails, ora compositore di colonne sonore. Sarebbe stato di grande effetto per la mia ricostruzione se fosse risultato che il *Salvator Mundi* era appartenuto a una rockstar. Reznor era stato proprietario di una grande residenza ottocentesca in stile coloniale a New Orleans, con un portico su due livelli e un doppio colonnato che girava tutt'intorno. Sembrava il posto perfetto per tenere un Leonardo. Aveva messo in vendita la casa nel 2004 e in un articolo online sul blog Blabbermouth, dedicato ai personaggi dello spettacolo, c'erano indizi promettenti: «Gli arredi interni sono in stile gotico-vittoriano» e la proprietà «è stata visitata da più di cento potenziali acquirenti, anche se l'agente immobiliare ha cominciato a selezionarli per scartare i fan che volevano solo ficcare il naso in casa di Reznor». Riuscii a rintracciare uno di quei curiosi, ma purtroppo mi disse che non c'era nessun oggetto d'arte cristiana all'interno della casa di Reznor.

Le proprietà immobiliari rimasero comunque al centro della mia indagine. Cominciai a fare ricerche sugli altri nomi in copertina. La Edgewood Plantation era chiaramente fuori dai giochi. Non c'era modo di trovare i nomi che si nascondevano dietro l'anonima dicitura «numerose collezioni private» o «collezionista del Midwest». Se il venditore del *Salvator Mundi* fosse stato tra costoro, non sarei mai stato in grado di identificarlo. Trovai invece il figlio di Robert e Joanna Butcher, gli mandai un'email, ma la risposta fu che «nessuno degli articoli del catalogo che mi mostra nel suo messaggio sono mai stati di proprietà di mia madre o mio padre, non era il loro genere di arte». La mia ultima possibilità era quindi questo «Basil C. Hendry».

Cercai su Google la proprietà dove Basil C. Hendry aveva vissuto a Baton Rouge. Erano online diverse fotografie risalenti al periodo in cui la casa era in vendita, nel 2005. Era un'altra grande dimora in legno, circondata da uno splendido parco. C'erano quadri alle pareti, anche se niente di particolarmente costoso o pregiato. C'erano molti soprammobili sui tavoli o sui caminetti, candelabri, vasi e contenitori. A me sembravano chincaglieria del tipo che si vende nei centri commerciali. Non era la casa di un collezionista di quadri antichi. Però poteva essere il posto dove andasse a finire un Leonardo sciupato e ridipinto in modo maldestro, senza essere riconosciuto. Notai che la casa aveva molte scale e a quel punto mi venne in mente che Robert Simon

aveva detto una volta a un giornalista che il precedente proprietario del *Salvator Mundi* lo teneva appeso lungo le scale.

Poi, un mese dopo, la rivista tedesca «Stern» pubblicò un lungo articolo sul *Salvator Mundi*. In cima all'articolo, sopra al titolo che recitava *Il più grande crimine d'arte del mondo*, compariva una fotografia di una scala di legno vista dall'alto, con il *Salvator Mundi* appeso alla parete. Alex Parish l'aveva trovata su Internet anni prima, quando stava cercando di scoprire da dove venisse il quadro. La scala sembrava avere lo stesso colore, la stessa ringhiera sinuosa che avevo visto nella proprietà di Basil C. Hendry a Baton Rouge.⁷

Era giunto il momento di applicare l'occhio dell'esperto, il metodo morelliano, alla mia caccia al quadro. Caricai sul computer le immagini della scala nella rivista tedesca insieme a quelle del sito della proprietà, e le esaminai attentamente, accostandole con cura. Le colonnine erano identiche. Il *Salvator Mundi* era stato acquistato da Felix Kuntz, almeno così credevo allora, nel 1958 ed era passato poi nelle mani di Basil C. Hendry, i cui eredi lo avevano venduto nel 2005. A questo punto della mia ricerca non avevo ancora parlato a Parish dell'asta, ma stavo stilando la mia ipotesi di provenienza per colmare le lacune nella storia del *Salvator Mundi*:

1958: Felix Kuntz, residente in Louisiana, acquista il *Salvator Mundi* attribuito a Boltraffio alla vendita delle proprietà Cook da Sotheby's a Londra.

1959: Dopo un lungo soggiorno in Europa, in cui viaggia e colleziona opere d'arte, Kuntz fa ritorno in America.

1960: Kuntz vende i quadri di scuola italiana che ha comprato ma per i quali non nutre un vero interesse. *Eunuco con cappuccio rosso*, che si suppone essere un Leonardo, va al dottor Ettl, un collezionista di cui Kuntz ha sentito parlare dai suoi amici dell'ambiente, cioè l'antiquario Joe St Cyr, proprietario del London Shop, e Alonzo Lansford, ex direttore del New Orleans Museum of Art. A Ettl non interessano gli altri quadri di Kuntz quindi o St Cyr o Lansford comprano il *Salvator Mundi*.

Momento imprecisato tra il 1960 e il 2005: St Cyr o Lansford vendono il *Salvator* alla famiglia Hendry di Baton Rouge classificandolo «Da Leonardo» perché l'attribuzione a Boltraffio sembra a un certo punto cadere nell'oblio. Forse il quadro ha cambiato mano più di una volta.

2005: Gli eredi di Hendry si rivolgono alla St Charles Gallery con parecchie opere d'arte da mettere in vendita. Tutto viene catalogato e sottoposto a perizia.

I cataloghi vengono pubblicati e messi online prima dell'anteprima alla

galleria fissata tra il 30 marzo e l'8 aprile. Essendo iscritto, Robert Simon riceve un catalogo per posta. Alex Parish lo vede online. Entrambi mettono gli occhi sull'articolo 664 e sono interessati; contattano un mediatore («Mister M») di loro conoscenza in Louisiana e gli chiedono di fare un'offerta per il quadro per loro conto.

Domenica 10 aprile 2005, ore 11.00: Le offerte per il lotto 664 cominciano a 1200 dollari... Non ci sono offerte, quindi Mister M offre 25 dollari in meno della base d'asta e il banditore Michael DeGeorge fa cadere il martelletto, annunciando la vendita per 1175 dollari e poi passa al lotto successivo.

Lunedì 11 aprile 2005 (o poco dopo): Mister M imballa il quadro e lo manda a Simon; questi, insieme a Parish, gli fanno avere 10.000 dollari per il disturbo... e così la partita continua.

Plausibile?

C'erano diversi Hendry negli elenchi telefonici online della Louisiana, tutti potenzialmente legati a Basil Hendry e tutti potenzialmente incaricati di gestire il patrimonio del parente deceduto. Mandai lettere per richiedere informazioni ad alcuni di loro e qualche settimana dopo ricevetti un'email da un certo Basil Hendry. Aveva come oggetto solo un punto interrogativo e il messaggio diceva «Mi telefoni» seguito da un numero di Baton Rouge.

Ed è così che arrivai a comporre il numero dell'ignoto proprietario del *Salvator Mundi* nel 2005, alle 18.39 di giovedì 13 settembre 2018.

Il suo nome è Basil Hendry jr, residente a Santa Fe in New Mexico. Si occupa di edilizia e chi lo conosce lo chiama «Tookie». Si aspettava che lo richiamassi. Gli avevo spiegato del catalogo della St Charles e del *Salvator Mundi*. «Sto cercando di ricostruire la provenienza del quadro. A quanto pare compariva nel catalogo della St Charles Gallery nell'aprile 2005 e le proprietà di suo padre facevano parte di quel catalogo. Ma è molto difficile capire dal catalogo quali pezzi appartenevano a chi. Quindi sto cercando di capire se questo poteva essere uno dei pezzi che a un certo punto sono appartenuti a suo padre.» Avevo detto il meno possibile perché non sapevo quanto Hendry a sua volta fosse al corrente dei fatti. La maggior parte della gente non legge le pagine di arte e cultura sui giornali o sui blog dedicati.

«Posso parlargliene perché sono stato esecutore testamentario del patrimonio di mio padre» rispose. «Mio padre non era un collezionista d'arte, ma ereditò alcune opere da sua zia. Si chiamava Minnie Kuntz, moglie di Warren Kuntz. Abitava a New Orleans. Gli aveva lasciato questi quadri. Suo marito era un collezionista di antiquariato e arte. Aveva un'attività di mobiliere a New Orleans, ma hanno vissuto un po' dappertutto e viaggiato in

tutto il mondo. Non conoscevo bene nessuno dei due, li avrò visti un paio di volte al massimo in tutta la vita.»

La moglie di Warren Kuntz. Si trattava quindi di un Kuntz di nome Warren, non Felix, che nel 1958 a Londra aveva acquistato da Sotheby's il quadro appartenuto a Cook. Avevo dato la caccia al Kuntz sbagliato.

«Acquistarono una vecchia casa in rovina in Bourbon Street a New Orleans e la rimisero a nuovo. Hanno vissuto lì fino alla morte. Ci passai una notte quando lo zio morì. Vidi solo che c'erano tantissime opere d'arte, ma non posso dire altro. Non ne capisco niente. Anche mio padre non capiva niente di arte e aveva ancora alcuni quadri in casa alla sua morte; come esecutore ho dovuto occuparmi di venderli. Non saprei dire assolutamente niente sulla provenienza di quei quadri, né i nomi, né da chi fossero stati dipinti, niente di niente.»

«Dove teneva appesi suo padre i quadri che aveva ereditato?» chiesi io con una certa cautela.

«Tutto quello che ho venduto a quell'asta era appeso in casa sua. Sono andato a vivere da mio padre e l'ho curato per gli ultimi cinque anni della sua vita. Mio padre è morto nel giugno 2004, ma non ho cominciato a vendere niente prima del 2005. Prima abbiamo messo in vendita la casa, volevamo che restasse più arredata possibile perché fosse più bella, quindi abbiamo portato le cose all'asta da St Charles poco per volta.»

Una pausa nel monologo di Tookie.

«Lasci che gliela racconti tutta. Una delle mie nipoti era laureata in arte a Savannah, in Georgia, e sapeva distinguere i quadri. Ce n'erano alcuni molto grandi, 90 × 150 centimetri, o anche più grandi. Sapevamo che erano molto antichi, forse del XVI secolo o giù di lì, ma non sapevamo cosa farci. Quindi abbiamo mandato per email a Christie's delle foto di tutte le cose più antiche, giusto per capire se a loro poteva interessare qualcosa. Christie's ha mandato una signora a vedere cosa avessimo. Sono andato a prenderla all'aeroporto. Le ho chiesto da dove venisse e lei ha detto da Roma. Sua madre era nata a Hong Kong e suo padre era di Vienna. Aveva studiato arte in Francia e poi era venuta subito negli Stati Uniti. Gli unici posti in cui era stata, oltre a New York, erano Chicago e una località del Texas e poi Baton Rouge. Ha girato per tutta la casa. C'erano quadretti dappertutto. Se ricordo bene, questo Gesù Cristo non era più grande di 60 × 90 cm, o 45 × 60, una cosa così...»

Ed erano proprio le dimensioni del *Salvator Mundi*, Tookie dimostrava di avere una buona memoria.

«Non era molto grande, non come altre cose. Non sembrava neanche tanto vecchio. Ma lei ha guardato tutto, penso. Ha girato tutta la casa, ha guardato tutto quello che c'era appeso, passava accanto a ogni singolo esemplare

dicendo: “Questo no, questo no, questo no”. Quando è arrivata alle grandi tele di soggetto religioso, non mi ricordo quante ce ne fossero, forse sette o otto o anche di più, ha detto invece: “Questo sì, questo sì, questo sì”. Io non ci capivo assolutamente niente. Ci siamo semplicemente fidati di Christie’s.»

La specialista di Christie’s era tornata a New York e poco dopo Tookie aveva ricevuto una lista dei quadri a cui la casa d’aste era interessata. Il *Salvator Mundi* non compariva.

«A quel punto Christie’s manda qualcuno a ritirare i quadri, li caricano sul furgone e se ne vanno. Tempo dopo siamo andati a New York e abbiamo assistito all’asta. I nostri quadri vanno via molto in fretta, per circa 3000 dollari l’uno.»

Avevo gli occhi fuori dalle orbite: Tookie stava dicendo che Christie’s, la casa d’aste che avrebbe venduto il *Salvator Mundi* ai suoi nuovi proprietari nel Golfo Persico nel 2017, aveva visionato tutti i quadri nel 2005 e aveva ignorato il *Salvator Mundi*, lasciandolo lì appeso a una parete lungo le scale.

«Come si chiama il quadro?» mi chiese Tookie.

«*Salvator Mundi*.»

«Di chi è?»

«Non c’è accordo, ma potrebbe essere di Leonardo da Vinci.»

«Sta scherzando?» mi sembrava di vedere Tookie sgranare gli occhi. «Che aspetto ha?»

Glielo descrissi per sommi capi.

«Sa, mi ha chiamato una delle mie figlie e le ho raccontato che sta succedendo qualcosa, che c’è un tizio che mi cerca e telefona a tutti i miei amici. Le ho detto che c’è di mezzo un quadro che stava in casa del nonno. Allora lei mi ha detto che l’aveva sempre colpita moltissimo quello di Gesù. Dice che era sulla parete per le scale. Io ricordo vagamente che c’era un quadro di Gesù, ma di cose religiose ce n’erano parecchie in quella casa.»

Tookie stava facendo due più due (centinaia di milioni). «Quel quadro di Gesù magari era alla parete quando la tizia di Christie’s ha detto “Questo no”!» E scoppiò a ridere. «È lì che voglio arrivare. Ma sono fatti di tredici anni fa, e io non è che ringiovanisco.»

Poi cambiò tono e la voce si fece più lenta. «Quindi, se è vero, gli esperti di St Charles e di Christie’s mi deludono molto, non l’hanno riconosciuto. Perché se era davvero Leonardo da Vinci... Be’, se era un Leonardo da Vinci, allora doveva essere molto antico. Non mi sembra neanche che fosse così vecchio. Non mi sembra di ricordare che avesse un aspetto antico.»

Ringraziai Tookie per il tempo che mi aveva dedicato e per le informazioni e gli chiesi se ci saremmo potuti incontrare di persona. Cercai poi di ricontattarlo un paio di volte dopo quella nostra prima telefonata, ma rifiutò di

parlarmi se non a fronte di una lauta cifra da pattuire con il suo avvocato come compenso per un'intervista. Capii che aveva deciso di intentare una causa contro le case d'aste, ma a tutt'oggi non è emerso niente di preciso.

La telefonata mi aveva comunque procurato un'altra pista da seguire. *Da Roma. Nata a Hong Kong. Padre di Vienna. Scuola d'arte in Francia.* Rintracciai una donna che lavorava per Christie's con l'arte antica a New York, e che ora viveva nel Regno Unito, il cui profilo corrispondeva a questa descrizione. La contattai e mi disse che la descrizione fatta da Tookie le assomigliava senz'altro, ma non ricordava di aver visitato la casa a Baton Rouge, anche dopo che le feci avere per email le foto dell'interno. Un'altra pista che si chiudeva... misteriosamente.

C'è un documento di un perito del luogo che valutò il materiale probabilmente prima della visita di Christie's, dove c'è una stima delle opere d'arte di Hendry e il *Salvator Mundi* viene stimato appena 750 dollari, attribuito alla «scuola europea (XIX secolo)». Il perito scrive: «Ritratto del volto di Cristo, olio su pannello ligneo. Incorniciato, 70 cm × 44 cm. Molto sciupato».

Dopo il presunto rifiuto da parte di Christie's,^a il quadro era stato dato in consegna alla St Charles. Alex Parish mi ha detto di aver partecipato all'asta per telefono e ricorda che probabilmente c'era un altro acquirente che rivaleggiava con lui. Non c'erano intermediari, nessun «Mister M». Parish riuscì a comprare il quadro per 1175 dollari. Né lui né Robert Simon sono mai stati a New Orleans per vederlo. Il quadro più costoso di tutti i tempi è stato comprato su Internet con una telefonata.

Parish ricorda: «Hanno aperto l'asta, io ho fatto la mia offerta e nessuno ha ribattuto. “Uno, due, tre, venduto!” Sa com'è, uno fa un'offerta per una cosa qualunque, alle undici del mattino, in un'asta sonnacchiosa. E poi pensa: “Oh, cavolo, che cosa ho mai comprato?”. Due giorni dopo mi chiamano dalla casa d'aste e mi chiedono se per caso non ci ho ripensato. C'era un tale che non era riuscito a partecipare ed era disposto a darmi un ricarico in cambio del quadro. Non so neanche se a quel punto avevo già preso accordi per la spedizione. Ma era costato così poco che ho risposto: “Be', a dire il vero, ormai sono in ballo, me lo tengo, grazie comunque”».

Così il quadro era stato recapitato a casa di Parish.

«Era evidentemente coperto da strati di vernice successivi per circa un terzo, ma dalle altre parti che non erano coperte ho capito che si trattava senza dubbio di un pannello del XVI secolo. Subito ho pensato: “È un quadro d'epoca, siamo in corsa!”. Vedo la mano che è intatta ed è bellissima e anche il tessuto è fatto con vera maestria. I capelli sono in parte originali e sono belli, ma, per favore, non fraintendetemi. Non sono uno studioso di Leonardo.

Il mio primo pensiero è stato che forse, dopo averlo pulito, si poteva scoprire un Bernardino Luini. Un bel Luini poteva arrivare a una quotazione a sei cifre e, fatemelo dire, è questo che volevo.

«Me lo sono tenuto in casa per un paio di giorni. L'ho esaminato a fondo. L'ho guardato. Quando compro un nuovo quadro, cerco di “fargli abbassare la cresta”. So che è una cosa strana da dire, ma lo tiravo fuori e lo guardavo tutte le volte che potevo, per metterlo bene a fuoco. Posso dire che i quadri molto antichi sono molto raffinati, non li si capisce al primo sguardo. Spesso occorre stabilire un rapporto con le immagini prima di coglierne in pieno l'autorità, il potere, il carattere, come volete chiamarlo. Tante volte, quando ho avuto in mano un quadro veramente bello, mi ci sono seduto davanti con una bottiglia di vino e me lo sono goduto. La gente oggi dice: “Ma come? Stai seduto a guardare un quadro?”. E io rispondo: “Sì. Sto seduto a guardare un quadro per un bel po' di tempo”.

«Poi mi chiama Bob [Robert Simon] e mi fa: “Dai, portamelo, portamelo, portamelo!”.»

L'acquirente del *Salvator Mundi* a Londra nel 1958 era Warren Kuntz, non Felix, e i due non erano parenti. Warren Kuntz non vendette il quadro a nessuno, a differenza di quanto avevo ipotizzato; è stato semplicemente ereditato dai suoi parenti passando di generazione in generazione. Il problema con la ricostruzione delle provenienze, come quella che ho elaborato per il *Salvator Mundi* nella seconda metà del XX secolo o quella proposta da Robert Simon, Margaret Dalivalle, dalla National Gallery di Londra e da Christie's, è che c'è una soglia molto bassa per considerare ammissibile una prova, quindi le ricostruzioni possono risultare minate dalla scoperta di un fatto nuovo e scomodo.

Warren Kuntz (1899-1968) e la moglie Minnie (che è vissuta fino al 1987) lasciarono Southampton il 7 luglio 1958 a bordo del *Zoella Sykes*, una decrepita nave cargo. Oltre all'equipaggio c'erano a bordo solo altri due passeggeri: Albert Dalrymple, un sessantasettenne mercante di cotone, con la moglie. Nel giornale di bordo non ci sono tracce dei Kuntz né del quadro. Probabilmente avevano con sé varie casse di oggetti acquistati.

Il commercio con cui Warren Kuntz si guadagnava da vivere era di mobili, non di opere d'arte. Era vicepresidente e direttore generale della New Orleans Furniture Manufacturing Company. L'attività rendeva bene: alla fine degli anni Trenta era il mobilificio più grande della città. Warren e Minnie erano persone importanti nella loro comunità. Minnie si dedicava ad attività caritatevoli attraverso la parrocchia, e a volte compariva sulla stampa locale. Nel frattempo gli affari andavano a gonfie vele per Warren, che guadagnava

abbastanza per dedicarsi alla sua passione, acquistare arte e antiquariato. A giudicare dal catalogo della vendita di St Charles, i Kuntz preferivano i soggetti religiosi: «figura in marmo bianco, italiana, di monaco francescano con saio»; pannello ricamato con «Cristo che benedice il pane attribuito all'Accademia di New Orleans»; crocifissi di legno intagliati della fine del XIX secolo.

Il 2-3 giugno 2005 i quadri dei Kuntz scelti da Christie's andarono all'asta nella House Sale di New York. C'erano una Madonna «da Michelangelo» e un «ritratto di gentiluomo, in piedi a tre quarti, con abito nero e mantello» attribuito a «scuola dell'Italia del Nord, XVIII secolo»: «entrambi da una certa Mrs L. Kuntz, di New Orleans, di cui il presente proprietario è erede». Probabilmente l'iniziale è un errore di stampa: forse da Christie's non sono sempre così attenti come si potrebbe sperare.

I Kuntz sono un esempio di come nel Novecento il collezionismo si fosse diffuso presso persone di estrazione diversa, arrivando a coinvolgere progressivamente strati più bassi della società, superando i confini nazionali e anche l'oceano. Questa apertura fu sospinta, come è facile comprendere, dalla logica dell'industrializzazione e del consumismo, che aumentarono le ricchezze e la crescita demografica; ma fu alimentata anche da forze di natura opposta, dalla depressione e dalle devastazioni. In tempi di vacche grasse l'arte era un buon investimento, i compratori arrivavano sul mercato a frotte e i prezzi salivano; nei periodi di magra i prezzi crollavano e l'arte era un affare. Ed è così che è nato il mantra del mercante d'arte: «Non esiste un cattivo momento per comprare arte». Dopo due guerre mondiali, quando Warren Kuntz cominciò a collezionare, l'arte costava poco e ce n'era in abbondanza. Il mercato era favorevole per persone di reddito modesto e gusti eclettici. I Kuntz non erano conoscitori desiderosi di comprare esemplari di qualità che potessero competere con i musei, firmati dai grandi nomi della storia dell'arte. Erano dilettanti che si riempivano la casa di immagini e oggetti con una patina di antico, che ispiravano devozione. Erano tipici collezionisti all'americana ed è difficile immaginare un contesto più diverso dalle residenze di lusso e dai freeport dei successivi proprietari del *Salvator Mundi*, delle periferie americane del dopoguerra. Non usavano l'arte per rimarcare una superiorità intellettuale e un potere geopolitico. Eppure, nonostante questa grande disparità di status, ricchezza ed epoca, Warren e Minnie Kuntz avevano qualcosa in comune con re Carlo I e la regina Enrichetta Maria: l'amore per l'arte, che tenevano su tutte le pareti di casa, comprese quelle lungo le scale.

- a. Ho domandato a Christie's conferma del fatto che uno dei loro specialisti avesse fatto una perizia dell'eredità di Hendry e la risposta è stata: «Christie's effettua migliaia di perizie ogni anno. Visto che questa in particolare avrebbe avuto luogo circa quindici anni fa, non abbiamo nessun dipendente che ricordi il fatto o possa verificare che sia avvenuta. In ogni caso, visto che il quadro era quasi interamente coperto di strati di pittura successivi, non sorprende che sia passato inosservato a periti professionisti, come lo è stato dalla casa d'aste della Louisiana che l'ha successivamente venduto così com'era».

XXI

MIRAGGIO NEL DESERTO

Il Louvre Abu Dhabi è un museo di un'opulenza senza pari al mondo. Ha aperto nel 2017, dieci anni dopo la firma di un accordo da 1,3 miliardi di dollari tra i ministri dell'emirato e la Francia, in base al quale l'istituzione potrà usare il nome del Louvre fino al 2037 e prendere a prestito trecento opere d'arte (compresa *La Belle Ferronnière* di Leonardo). Progettato dal prestigioso architetto francese Jean Nouvel, il museo ha un'immensa cupola traforata che è un miracolo di ingegneria, con 180 metri di diametro, formata da otto strati di reticoli geometrici che scompongono la luce brillante del sole desertico in migliaia di stelle. Sotto questa calotta ci sono sessanta edifici di un candore scintillante disposti a gruppetti, un villaggio minimalista di quadrati e rettangoli entro cui è in mostra un distillato della storia della cultura mondiale. Viene in mente una biosfera per una primitiva colonia umana su un remoto pianeta.

All'interno le opere d'arte sono disposte secondo un principio innovativo. Non sono suddivise per «scuole» nazionali e regionali, secondo l'uso invalso nei musei europei e americani e ripreso dalla collezione di Francis Cook. Al contrario, opere d'arte di tutte le provenienze geografiche sono presentate in ordine cronologico in dodici gallerie denominate, per esempio, «I primi villaggi» o «La scena globale». Il messaggio vuole essere che sono più le cose che tengono unita l'umanità di quelle che la dividono, idea ribadita dalle tre sculture di madre con bambino di diverse religioni che danno il benvenuto ai visitatori nell'atrio principale. Altrove si vedono copie della Bibbia accostate al Corano e ai sutra buddisti. Il colonialismo passa attraverso il filtro di una sezione intitolata «Orientalismo moderno», che celebra l'influenza esercitata sugli artisti occidentali dall'arte di altre parti del mondo. Il presidente francese Emmanuel Macron, invitato a parlare alla cerimonia di inaugurazione del museo, ha affermato: «La bellezza può contrapporsi all'odio».

È chiaro il motivo per cui un museo come il Louvre Abu Dhabi voglia mettere in mostra il *Salvator Mundi*. Questo quadro, infatti, rappresenta tutto quello che l'istituzione promuove, è un'immagine religiosa che, attraverso la sua sfera celeste, trascende il suo particolare credo per diventare simbolo

della fede stessa, eseguito da un artista «universale» quale Leonardo è unanimemente considerato. La *Gioconda* è l'opera d'arte più famosa e più vista nel mondo. Il *Salvator Mundi*, sua controparte maschile e spirituale, ha il potere di trasformare il Louvre Abu Dhabi in una meta culturale di prim'ordine.

Fermiamoci un istante e facciamo le congratulazioni a quest'opera. Contro ogni ragionevole aspettativa, sembra che sia riuscita finalmente a trionfare su tutti gli ostacoli incontrati sul suo cammino (una genesi non documentata, una provenienza incerta, i danni alla superficie, la scomparsa, il buio della provincia americana, la controversia sul restauro, lo scandalo finanziario offshore e i tanti processi); a dispetto di tutto questo, è riuscita a diventare il più grande trofeo in palio sul mercato dell'arte, collocata in esposizione permanente come un «Leonardo da Vinci» a tutti gli effetti, nel museo più bello costruito in anni recenti. I visitatori che arriveranno a frotte per ammirare il *Salvator Mundi* nel Louvre Abu Dhabi, però, non lo troveranno. Il quadro di Leonardo non è ancora in mostra.

Il 3 settembre 2018, due settimane prima dell'annunciato debutto al museo, il Louvre Abu Dhabi ha fatto sapere di punto in bianco che l'evento era stato annullato. Senza alcuna spiegazione. Il comunicato stampa prometteva ulteriori notizie a breve ma, fino al momento in cui scrivo, non si è più saputo niente.

Le prime notizie trapelate dall'intelligence americana sull'identità del compratore sono quasi sicuramente corrette. Il quadro è stato acquistato con denaro saudita. Il principe Badr ha vinto l'asta. Gli addetti ai lavori sostengono che abbia agito come agente del principe ereditario Moḥammad bin Salmān. Ma se la famiglia reale saudita non ha comprato il quadro per esibirlo nel museo vetrina dei suoi più stretti alleati, allora perché l'ha acquistato?

Moḥammad bin Salmān, nato nel 1985, detiene il potere di fatto dal 2017. C'è chi dice che sia stato nominato dal padre, l'ottuagenario re Salmān, che comincia a dare segni di demenza senile e da molto tempo si è ritirato dall'esercizio attivo del potere. Secondo altri, MbS (come viene spesso chiamato) sarebbe subentrato grazie a un colpo di Stato sostenuto dalla Casa Bianca di Donald Trump. «Abbiamo messo il nostro uomo al comando!» avrebbe esultato il presidente con i suoi amici all'epoca.¹

Bin Salmān è cresciuto in una reggia a Riad, servito da un seguito di cinquanta valletti, e sin dalla tenera età è stato trattato con la deferenza riservata ai ricchi. Da giovane organizzava feste nel deserto per i compagni di scuola che in cambio si dice recitassero panegirici in sua lode. La storia della sua ascesa al potere ha un che di familiare, sembra di averla già letta da

qualche parte, magari su una quarta di copertina al mercatino delle pulci. Il secondogenito del re era sempre accanto al padre, prendeva appunti quando faceva visita alle fabbriche e lo seguiva in ogni riunione mentre il fratello maggiore non riusciva a tenere il passo. Una volta nominato vice, bin Salmān si è dato da fare, si dice firmando decreti a nome del sovrano. Ci sono aneddoti più truci, negati dai portavoce del principe, su imprenditori costretti a versare milioni nel suo fondo di sviluppo e su terre vendute gli da un riluttante funzionario minacciato con un proiettile per posta.²

Il padre ormai un po' svanito gli ha affidato una pletora di incarichi importanti. Pur essendo privo di istruzione militare, è stato nominato ministro della Difesa, il più giovane al mondo a ricoprire questo ruolo. Non ha mai studiato all'estero, ma è diventato capo di un nuovo consiglio per l'economia e lo sviluppo e poi presidente di un altro organo di recente istituzione, un comitato per supervisionare l'attività dell'Aramco, la società nazionale saudita che produce quasi il 10 per cento del petrolio venduto sul pianeta.

Bin Salmān ha sempre saputo che il suo paese, ricco di petrolio, ha bisogno di un energico ammodernamento. L'arcaico sistema politico e la società hanno come unico collante una ricchezza sconfinata. Lo Stato aveva distribuito concessioni per attività economiche a reti di carattere familiare ed elargito sussidi ai suoi fortunati cittadini, unguendo il meccanismo con il costante flusso di oro nero e vischioso estratto dalla terra. Ma in anni recenti il prezzo del petrolio si è dimezzato e il governo saudita ha contratto dei debiti, al punto di temere che, senza altre fonti di guadagno o una riduzione della spesa, il paese potesse finire in bancarotta nel giro di due anni. Le minacce politiche venivano dall'interno e dall'estero. Le primavere arabe nel 2011 hanno chiesto a gran voce una svolta democratica. Sull'altra sponda del Golfo, il potere saudita era minacciato dall'ascesa dell'Iran, l'arcirivale nella regione. L'America ha accusato i sauditi di finanziare le organizzazioni islamiste, e il presidente Trump, nelle parole del suo ex consulente Steve Bannon, ha chiesto a MbS «azione, azione». Questi, con grande entusiasmo, ha quindi intrapreso un programma di radicali riforme.

In questa agenda riformista l'acquisto del *Salvator Mundi* ha avuto probabilmente un ruolo. È arrivato piuttosto all'improvviso, nel mezzo di una tempesta di decisioni poco convenzionali e contraddittorie messe in campo dal giovane e inesperto MbS nel corso del 2017. Ci sono stati accenni di apertura (le donne tornano a guidare e i cinema riaprono i battenti dopo decenni) ma allo stesso tempo sia attivisti dell'opposizione sia estremisti islamici sono finiti in carcere e sul patibolo. Bin Salmān ha sbandierato ai quattro venti l'intenzione di quotare in borsa l'Aramco con la più grande offerta pubblica di vendita della storia e ha annunciato il progetto di costruire

nel deserto un enorme parco di pannelli solari (ma nessuna delle due iniziative finora si è concretizzata). All'estero, bin Salmān e i suoi alleati del Golfo hanno inasprito le iniziative antirانية. Nel novembre 2017 hanno rapito il primo ministro libanese Saad Hariri mentre era in visita ufficiale in Arabia Saudita, convinti che stesse cadendo sotto l'influenza del rivale, e l'hanno costretto a dimissioni temporanee; hanno poi accentuato il coinvolgimento militare nella guerra civile in Yemen, dove gli attivisti per i diritti umani accusavano i sauditi di aver sganciato sui civili bombe a grappolo bandite dai trattati internazionali. Undici giorni prima che il *Salvator Mundi* andasse all'asta, bin Salmān aveva fatto arrestare duecento membri di spicco dell'alta società saudita, tenendoli in ostaggio in un albergo di lusso a Riad e riscuotendo 100 miliardi di dollari di multe per corruzione prima di lasciarli andare.

L'arte ha giocato un ruolo molto preciso in tutto questo. La combinazione di liberalizzazione culturale e repressione politica era già stata collaudata ad Abu Dhabi e in Qatar. Entrambi i paesi avevano usato l'arte per creare l'illusione di promuovere la libertà e indurre i network liberali di tutto il mondo a sdoganare i regimi. Il mondo dell'arte ha beneficiato moltissimo del supporto finanziario dato da Abu Dhabi a fiere d'arte e biennali, e dagli acquisti conclusi dal Qatar alle aste e in vendite private; alcune stime parlano di 25 miliardi di dollari negli ultimi dieci anni, e la risposta è stata l'adulazione. Posando davanti alla *Belle Ferronnière*, che è in prestito al Louvre Abu Dhabi, per «The Art Newspaper» il presidente del Louvre Jean-Luc Martinez ha definito il museo «il più importante progetto culturale del XXI secolo». Artisti e curatori occidentali si sono dimostrati condiscendenti verso la linea ufficiale secondo cui l'arte anticiperebbe graduali aperture politiche nel Golfo e hanno giustificato la censura che viene imposta all'espressione artistica in quei luoghi. «Stiamo introducendo una lingua nuova, non è necessario partire dalle parolacce» ha detto Jean-Paul Engelen, direttore del Public Art Program della sovrintendenza per i musei del Qatar e vicepresidente della casa d'aste Phillips. «In Europa non siamo passati da Michelangelo a Damien Hirst in dieci anni.»³ La Biennale del 2015 nell'emirato di Sharja si intitolava «The Past, the Present, the Possible».

Qualche mese prima di comprare il *Salvator Mundi*, Moḥammad bin Salmān aveva annunciato l'intenzione di investire 64 miliardi di dollari nelle «infrastrutture culturali» del paese. Templi antichi, tombe e la città-oasi di Al-'Ula, a lungo interdetta al mondo esterno, sarebbero stati riaperti al turismo. Secondo i giornali del Golfo il principe ereditario aveva in programma la costruzione di duecentotrenta nuovi musei, una cifra assurda, sicuramente sparata a caso. «Il più significativo processo di riforma in corso

in Medio Oriente oggi è quello dell'Arabia Saudita» ha scritto il premio Pulitzer Thomas L. Friedman sul «New York Times» una settimana dopo l'asta del *Salvator Mundi*. «Sì, avete letto giusto. Anche se sono arrivato qui in Arabia Saudita all'inizio dell'inverno, ho trovato un paese in piena primavera araba, in stile saudita.»⁴ Quasi un anno dopo, il 2 ottobre 2018, Jamal Khashoggi, blogger e editorialista del «Washington Post», nato in Arabia Saudita, è stato torturato e ucciso da agenti sauditi all'interno del suo consolato a Istanbul, dove si era recato per ritirare i documenti per l'imminente matrimonio. Nei paesi del Golfo l'arte è una proiezione del potere, come è stato per secoli in tutto il mondo, ma è anche qualcosa di nuovo, è un'operazione mimetica, per occultare quello che accade davvero.

Il *Salvator Mundi* è stato, senza dubbio, la prima grande opera d'arte acquistata da bin Salmān. Quindi deve essere stato consigliato da qualcuno con contatti di alto livello nel mercato dell'arte. Un possibile candidato potrebbe essere il genero del presidente Trump, Jared Kushner, che ha cominciato a stringere rapporti di amicizia con il principe ereditario saudita nel 2016, all'inizio della campagna elettorale di Trump, e si dice abbia contribuito alla sua ascesa al potere. Kushner e sua moglie, che è la figlia di Trump, Ivanka, hanno una loro collezione di arte (che Kushner ha omesso di dichiarare insieme al resto del patrimonio, come invece avrebbe dovuto fare quando ha accettato un incarico alla Casa Bianca) e frequentano regolarmente le aste di Sotheby's e Christie's. Tra le amiche di Ivanka Trump c'è la collezionista russa Daša Žukova, fondatrice del Garage Museum di Mosca ed ex moglie dell'oligarca miliardario Roman Abramovič. Alla fine di ottobre 2017, due settimane prima dell'asta di Christie's, Kushner ha fatto un viaggio segreto in Arabia Saudita.

Il principe saudita forse ha visto nel *Salvator Mundi* un simbolo del suo crescente potere personale. Come Martin Kemp ha suggerito che il globo di cristallo del *Salvator* era per Leonardo metafora del cosmo, così è possibile che il principe ereditario abbia visto nella sfera trasparente un simbolo della sua sconfinata influenza. Nel maggio 2017, durante la visita di Stato del presidente Trump in Arabia Saudita, il presidente americano, MbS, Jared Kushner, Ivanka e un vasto seguito di dignitari di tutto il mondo hanno partecipato all'inaugurazione di Etidal, un nuovo centro di sorveglianza ad alta tecnologia contro il terrorismo. I vip si sono ritrovati in un salone cavernoso ma futuristico, illuminato da grossi fari azzurri, dove duecento tecnici con la kefia bianca e rossa in testa sedevano ad altrettanti terminali disposti su varie file a mezzaluna. A un'estremità del centro operativo, su una snella colonnina a media altezza, brillava un mappamondo luminoso. Trump, l'anziano re saudita Salmān e il presidente egiziano Abd al-Fattah al-Sisi si

sono avvicinati a posarvi sopra il palmo come se fosse una sfera di cristallo per una seduta spiritica. Le fotografie di questo momento sono diventate virali. Ecco l'immagine decisiva del potere di bin Salmān.

È anche possibile che qualche art advisor ben informato abbia attirato l'attenzione del giovane principe sulla più stravagante teoria mai avanzata sulla vita di Leonardo.

Alla fine dell'Ottocento l'arte e la cultura europea furono attraversate da una corrente che andò sotto il nome di Orientalismo. I suoi esponenti vedevano nel Medio Oriente una sorta di Arcadia, non corrotta dall'industrializzazione e non inibita dal moralismo cristiano. In questo clima, il più riservato e silenzioso di tutti i leonardisti, Jean Paul Richter, si lasciò prendere da uno di quei voli di fantasia che spesso tentano gli studiosi di Leonardo in qualche momento della carriera. In un saggio dal titolo *Leonardo da Vinci e l'Oriente*, apparso sulla rivista di arte tedesca «Leipziger Zeitschrift für Bildender Kunst» nel 1881, il giovane Richter dichiarò di aver trovato nei taccuini di Leonardo la prova che l'artista si fosse convertito all'Islam.

Richter attirò l'attenzione su alcune pagine in cui Leonardo scrisse un dettagliato rapporto indirizzato al sultano mamelucco, il Diodario, che governava una regione che corrisponde pressappoco all'attuale Egitto.⁵ Vi si descrive il paesaggio della catena montuosa del Tauro, con schizzi delle aspre chine e una mappa di una parte dell'Asia Minore, e si offre un resoconto di prima mano di un terremoto e di una valanga che avevano distrutto una città senza nome:

... a di questo s'aggiunse una subita pioggia, anzi ruinoso tempesta, piena d'acqua, sabia, fango e pietre, insieme avvilluppati con radici, sterpi e zocchi [ceppi] di varie piante; e ogni cosa scorrendo per l'aria, discendea sopra di noi. E in ultimo uno incendio di foco, il quale pareo condotto non che da' venti, ma da 30 milia diavoli che 'l portassin, ha abbruciato e disfatto tutto questo paese, e ancora non è cessato.

E que' pochi che siàno restati, siàno rimasi con tanto isbigottimento e tanta paura, che appena, come balordi, abiamo ardire di parlare l'uno coll'altro. Avendo abbandonato ogni nostra cura, ci stiamo insieme uniti in certe ruine di chiese, insieme misti, maschi e femine, piccoli e grandi ... So che come amico ti contristerai del mio male, come già co' lettere ti mostra' con effetto rallegrarmi del tuo bene.

Richter pensò che il «dettagliato rapporto, accompagnato da illustrazioni, destinato al Diodario, che fortunatamente è stato conservato insieme alle

lettere, non lasci dubbio sul fatto che il materiale sia stato raccolto da Leonardo nel corso di prolungati soggiorni in Asia Minore», che lo studioso colloca nei primi anni Ottanta del XV secolo. È significativo, a suo dire, che Leonardo parlasse di «queste nostre parte [sic] settentrionali», della «nostra città», dei «nostri confini» come a indicare che fosse al servizio del sultano egiziano. Il tono «urgente» delle richieste dell'artista dimostra che conosceva il Diodario personalmente. Altri schizzi nei suoi taccuini, dell'anatomia delle scimmie e della terra nei pressi di Suez in Egitto, erano prova di una conoscenza diretta che Leonardo avrebbe potuto avere solo trovandosi in quei luoghi di persona. Anche la qualità della carta su cui Leonardo scrisse il suo rapporto corrobora l'ipotesi: ha una consistenza più grossolana di quella normalmente utilizzata in Italia. La tesi fu sostenuta anche dal direttore di un museo viennese, Moritz Thausing, che trovò altri indizi dell'avventura di Leonardo tra i popoli islamici: gli abiti raffinatissimi, il fatto di tenere a distanza l'altro sesso e la scrittura al contrario, dato che anche l'arabo si scrive da destra a sinistra. Allora perché né Leonardo né i suoi contemporanei hanno mai fatto alcun cenno a questo soggiorno mediorientale? Secondo Richter, Leonardo lo tenne segreto perché durante quel soggiorno si era convertito all'Islam.

Niente di tutto questo spiega però perché il principe Badr, partecipando all'asta per conto di MbS, abbia incrementato le offerte contro il rivale in modo così poco ortodosso, prima di 10, poi 18 e infine 30 milioni di dollari. Al di là del dubbio sull'identità del compratore del *Salvator Mundi*, c'è un ultimo tassello a completare il mosaico: perché era disposto a pagare così tanto? Probabilmente l'indizio si trova proprio nella modalità di offerta insolita seguita da Badr. Si è comportato come uno che voleva dimostrare qualcosa. Con tutta probabilità, i sauditi pensavano di avere come avversario il loro vicino e antagonista, il Qatar, con cui era in corso una spinosa lite culminata con l'embargo ai danni del piccolo paese. La famiglia reale del Qatar aveva costruito una riserva di un bene di natura politica e finanziaria di cui i sauditi erano totalmente privi: l'arte. Era noto che avevano acquistato i due quadri più costosi di sempre, un Cézanne da 250 milioni di dollari e un Gauguin da 300 milioni. L'offerta di Badr per il *Salvator Mundi* ha segnato un clamoroso, seppure tardivo, ingresso dei sauditi nel mercato delle opere milionarie. L'asta è stata la continuazione della politica con altri mezzi, come era una scelta politica quella di collezionare grandi quantità di quadri rinascimentali per Carlo I e altri monarchi dell'Europa nel XVII secolo. L'asta si può ridurre quindi, in tutta probabilità, a una gara di sputi tra multimiliardari.

Non è chiaro tuttavia perché i sauditi avrebbero poi fatto finta di dar via il quadro subito dopo l'acquisto. Le case d'aste fanno il possibile per proteggere il diritto di tutti i partecipanti a restare anonimi e condurre trattative riservate. Né Badr né bin Salmān si aspettavano che venisse reso pubblico il loro ruolo di compratori, ed entrambi si sono trovati in forte imbarazzo quando la notizia è trapelata. Bin Salmān si è reso conto che la situazione si presentava malissimo: era stato rivelato che lui, *de facto* capo di un regno islamico, aveva comprato un'immagine di Cristo, la più costosa mai venduta, nello stesso momento in cui stava seminando guerra all'estero e chiamando alla moderazione in patria. A quel punto, si può dedurre, si è affrettato a offrirla in prestito, in dono, in permuta, in vendita (non si sa quale fosse l'opzione) al museo nuovo di zecca del suo più fedele alleato, Abu Dhabi, così da disfarsi di questo vergognoso acquisto. La dichiarazione fatta via Twitter da Abu Dhabi, dove si diceva che era stato l'emirato a pagare il quadro, è stata probabilmente sollecitata da bin Salmān. Ma l'una o l'altra delle parti in causa forse si aspettava un contratto con precisi termini per il prestito o la donazione, contratto che non si è materializzato. Bin Salmān forse ha deciso di tenere per sé la sua «*Gioconda* in versione maschile», di metterla in mostra in uno dei suoi musei o di parcheggiarla come voce di attivo nel suo portafoglio di investimenti. Diversamente, è anche possibile che gli Stati del Golfo si siano preoccupati dell'autenticità del quadro oppure del prezzo che è stato pagato.

Quali che siano le motivazioni del principe ereditario Moḥammad bin Salmān, il *Salvator Mundi* non è ancora partito alla volta della Penisola arabica. Dopo l'asta da Christie's non ha lasciato l'Europa.

XXII FRAGILITÀ

Nel momento in cui scrivo, il *Salvator Mundi* è di nuovo scomparso nel nebuloso sfumato della storia dell'arte. Non ci sono dichiarazioni ufficiali su dove si trovi e non si sa se verrà di nuovo messo in mostra. Nessuno ha il permesso di vederlo. «Nessuno, salvo le più alte gerarchie saudite, sa dove sia» ha concluso Martin Kemp. Robert Simon si è detto «turbato» dalla situazione.

In realtà, qualche informazione esiste. Il quadro è stato inviato in Svizzera alcuni mesi dopo l'asta di New York, un lungo, anomalo ritardo che già di per sé solleva molte domande. Si trova in custodia in un deposito di massima sicurezza, probabilmente al porto franco di Ginevra. Nel dicembre 2018 Dianne Modestini è stata contattata da un restauratore svizzero che le chiedeva consigli per la conservazione e il trasporto del quadro al Louvre di Parigi, dove però non è stato inviato. Non è mai partito per Abu Dhabi né per l'Arabia Saudita.

Sullo sfondo di tanta incertezza, i rapporti tra i protagonisti della riscoperta hanno cominciato a scricchiolare. Parlando al «Guardian», Kemp ha velatamente criticato il restauro di Modestini, salvo poi porgere le sue scuse a stretto giro. A proposito del pentimento sul pollice, avrebbe detto a Jonathan Jones, critico d'arte del quotidiano, che «entrambi i pollici sono alquanto migliori di quello dipinto da Dianne». Ha poi attaccato anche la National Gallery: «Una regola di tutti i musei pubblici è non esibire un'opera che sia sul mercato». Margaret Dalivalle ha preso le distanze dalla trafila dell'attribuzione che, chiarisce, era già confermata dalla National Gallery quando lei aveva cominciato le sue ricerche. Dianne Modestini ritiene che sia stata data troppa importanza alla questione della provenienza. È rimasta sconvolta dalle continue domande sulla qualità del restauro e ora sta pensando di creare un sito web, di sua iniziativa, per mettere a disposizione tutte le fotografie tecniche e la relativa documentazione. Da Christie's c'è stato un colpo di scena che ha contribuito a guastare gli umori: il regista della vendita della tavola, Loïc Gouzer, ha annunciato le sue dimissioni per dedicarsi alla causa ambientalista.

Modestini è molto preoccupata per l'incolumità del *Salvator*. «All'inizio di

settembre, dopo l'annuncio che non l'avrebbero esposto al museo, ho parlato con il curatore francese e due funzionari di Abu Dhabi. Ho espresso la mia preoccupazione per l'opera. L'abbiamo imballata per il viaggio in una busta sigillata per attutire gli sbalzi di temperatura, ma non è una soluzione che possa proteggerla in modo duraturo. Il pannello è molto sensibile. Ho detto: "Se siete davvero voi i proprietari, o se l'avete in custodia, o se non ce l'avete voi ma sapete chi ce l'ha, potreste per favore chiedere a chiunque abbia la responsabilità di tenerlo al 45 per cento di umidità relativa?"» Il *Salvator Mundi* potrebbe spezzarsi di nuovo se resta esposto troppo a lungo al clima sbagliato. «È un dipinto molto fragile» spiega.

L'aggettivo calza a pennello. L'intera impalcatura storico-artistica costruita intorno al *Salvator Mundi* è fragile. A partire dalla maestosità della mano benedicente che si è conservata, Simon e i suoi collaboratori hanno costruito un precario castello di prove circostanziali, a volte tendenziose, che fa pensare alla frase nei titoli di testa di un film drammatico: «Basato su fatti realmente accaduti». Il quadro deve saltare troppi ostacoli storico-artistici perché possa esserci una concreta speranza che sia accettato e attribuito definitivamente a Leonardo da Vinci. Dall'epoca dell'artista non è giunta alcuna prova che l'abbia dipinto di suo pugno. Non è sicuro che l'abbia commissionato un re francese né che sia arrivato alla sua corte né che da lì sia transitato alla collezione di Carlo I. È molto difficile stabilirne con certezza anche la presenza in Inghilterra prima del 1900. Non c'è sufficiente documentazione sul restauro per sapere come è intervenuta la restauratrice. Nessuno dei grandi storici dell'arte e *connoisseur* che l'hanno visto prima del 1958 l'hanno identificato come un Leonardo. Anche oggi quelli che l'hanno visto sono molto divisi. L'hanno esaminato direttori di vari musei di importanza mondiale, ma nessuno ha cercato di comprarlo. Alla composizione del quadro mancano gli effetti narrativi e anatomici tipicamente leonardeschi. Potrebbe benissimo trattarsi di un patchwork di disegni fatti in bottega. Le informazioni sulla provenienza e il restauro del quadro sono state troppo parziali per essere pienamente credibili, sempre controllate da soggetti con forti interessi commerciali e professionali. Quale fosse in origine la natura di questo dipinto non potremo mai saperlo perché l'originale è perduto per sempre in quattro secoli di restauri. La ricostruzione proposta da Robert Simon, Martin Kemp, Margaret Dalivalle, Dianne Modestini, dalla National Gallery di Londra e da Christie's ha troppe lacune per essere del tutto credibile. La provenienza è frutto di congettura, l'attribuzione ottimistica, il restauro esteso, l'asta anomala; il prezzo è esorbitante e il nuovo proprietario un *parvenu* del settore.

È facile vedere quale groviglio di interessi finanziari, politici e persino

psicologici concorra a trasformare un quadro di bottega in un'opera del maestro. La National Gallery ha colto l'occasione di corroborare l'autenticità del Leonardo di sua proprietà e di realizzare una mostra su Leonardo diversa da tutte le altre. Una nuova sensazionale scoperta era utile a Martin Kemp, la cui reputazione aveva subito un duro colpo con l'attribuzione della *Bella Principessa*. I sauditi cercavano un'opera d'arte di grande richiamo per competere con il Qatar. I sostanziali danni subiti dal *Salvator* hanno reso possibile un restauro volto a «leonardizzare» il quadro. La restauratrice, distrutta dalla morte del marito, ha elaborato il lutto aggrappandosi all'opportunità di far rivivere un Leonardo. Il mercato e i musei hanno perlomeno assecondato questa lettura, o quanto meno hanno tenuto per sé eventuali dubbi, perché gli incentivi finanziari e politici erano irresistibili.

Eppure, non si può fare a meno di provare un moto di ammirazione per Robert Simon, Alex Parish e i loro collaboratori. Aver trovato un'opera di tale pregio avvolta nelle tenebre e averla riportata nel mondo dei vivi con un lavoro di circa dieci anni è di per sé un risultato grandioso. Quando Simon e Parish la comprarono era praticamente spazzatura, un quadro da mercatino dell'usato venduto a un prezzo stracciato. Nel giro di dodici anni avevano convinto un museo di massimo prestigio, le due maggiori case d'aste e uomini tra i più ricchi del pianeta che si trattava di un capolavoro del più grande artista di tutti i tempi. A prescindere dalle opinioni di ciascuno sulla qualità del dipinto, questo risultato è assolutamente senza precedenti, orchestrato con abilità, intelligenza, pazienza e diplomazia e, forse, con un po' di faccia tosta. È difficile immaginare qualcuno che più di Alex Parish meritasse di trovare un Leonardo perduto, dopo decenni di monotono lavoro nelle trincee della storia dell'arte. Sono rari i venditori con una reputazione impeccabile come quella di Robert Simon, con la sua tranquilla erudizione. Martin Kemp e Margaret Dalivalle hanno condotto ricerche sul quadro per circa dieci anni senza un centesimo di compenso, un impegno davvero notevole. Dianne Modestini ha eseguito un restauro elegante e necessario: l'opera era in condizioni così scadenti che l'alternativa sarebbe stata buttarla via. Per tutte queste persone non c'era alcuna garanzia di successo e più volte la vittoria è sfuggita loro di mano. Alla fine sono riusciti a collocare l'opera al di sopra della soglia evanescente che divide il capolavoro dal dipinto mediocre. Se l'attribuzione a Leonardo per ora è basata più su un sentimento che su un fatto, allora così sia, è un Leonardo del nostro tempo, un Leonardo dell'era della post-verità.

D'altro lato però...

Il loro quadro *potrebbe anche essere* un Leonardo. Molte persone, sia grandi storici dell'arte sia gente comune, l'hanno guardato e si sono sentiti

trascinare dal *non so che* di un Leonardo, una sublime aura di forza, mistero e spiritualità. La mano benedicente e la veste azzurra lasciano aperta la speranza che un giorno qualche studioso possa produrre prove incontrovertibili dell'apporto di Leonardo in questo pannello dipinto per la corte francese. Sappiamo per certo che non è una copia del XIX secolo né un falso, perché le cicatrici della storia sono troppo profonde. Due dei maggiori studiosi di Leonardo, Martin Kemp e David Alan Brown, hanno confermato l'attribuzione senza se e senza ma. Chi può biasimare Robert Simon per aver orchestrato una campagna quanto più convincente possibile e aver approfittato delle scappatoie e dei tanti interessi particolari che agitano il mondo dell'arte?

C'è di fatto un ampio consenso, anche se non ampio come vorrebbe Christie's. Il *Salvator Mundi* è quasi certamente quello che tutti dicono che sia. È un'opera degli allievi che Leonardo ha supervisionato e alla quale ha aggiunto gli ultimi ritocchi, proprio come hanno raccontato fra Pietro da Novellara e Antonio de Beatis dopo aver fatto visita alla sua bottega. La maggior parte degli specialisti di Leonardo concorda che l'artista sia intervenuto in alcune parti del quadro. Anche i più agguerriti detrattori credono che il pennello dell'artista abbia toccato il pannello in alcuni punti. Nella sua lettura più prosaica, la saga del *Salvator Mundi* è l'ultimo capitolo nella *querelle* che da sempre anima il dibattito tra storici dell'arte: i quadri di pregiata fattura prodotti nelle botteghe rinascimentali devono essere classificati come autografi del maestro o come del «maestro e allievi»?

Comunque, la scoperta del dipinto è innegabilmente un evento significativo. Se è di Leonardo e allievi, allora è uno dei più belli mai prodotti. Sono la mano, i capelli e i ricami a dircelo. Il quadro non ha nessuna delle debolezze tipiche di altri esperimenti di bottega, nessuna prospettiva scorciata in modo maldestro, niente sorrisi vuoti e melensi, drappaggi schematici e sfumati incerti. Il *Salvator* di Robert Simon è l'esempio più raffinato di una linea di prodotti a marchio «Leonardo» prolifica e diffusa, non il prototipo, ma l'apogeo. Apre nuove prospettive per comprendere l'artista poiché è un quadro di insolita spiritualità ma al contempo molto convenzionale e tradizionale: forse è Leonardo che si confronta con il mercato dominante. Ha preso l'antica figura del Cristo benedicente, combinata con quella della Veronica (l'icona del volto di Cristo sul sudario) e poi ha dato a questa combinazione il tocco nobilitante dello sfumato, realizzando, poco dopo il 1500, un'immagine sospesa tra Medioevo e modernità, che apre la porta al nuovo mondo, proprio come fece Leonardo in persona. Indizi segreti nascosti nel disegno (la doppia elica nei boccoli, l'omega, anche se molto deteriorata, della ferita sul petto di Cristo) collegano il soggetto cristiano alla

matematica e ai classici. La sfera di cristallo è il tocco finale: questo oggetto intensamente realistico, una versione secolarizzata della tradizionale sfera sormontata dalla croce, identifica la natura con Dio. Il comune denominatore di tutte le attività di Leonardo è il *disegno*. Per Leonardo, il disegno, o progetto, era il fondamento dell'arte e il *Salvator Mundi* è un'immagine dal disegno sopraffino. Se è un quadro degli allievi allora ci spinge, nell'epoca di Andy Warhol, Olafur Eliasson e Ai Weiwei, a riconsiderare la nostra definizione storico-artistica di un Leonardo autografo. L'antica distinzione tra «originale» e «bottega» potrebbe risultare obsoleta.

C'è all'orizzonte uno spiraglio di speranza per il *Salvator Mundi* e quanti lo sostengono.

Nell'ottobre 2019 il Louvre inaugurerà la sua mostra per i cinquecento anni dalla morte di Leonardo da Vinci. All'indomani dell'asta del *Salvator*, il sovrintendente del museo Jean-Luc Martinez aveva dichiarato: «Speriamo di vedere il *Salvator Mundi* a Parigi. Il nostro scopo è raccogliere il maggior numero possibile di opere di Leonardo».

Se il Louvre prenderà a prestito il quadro, la vera domanda però è: dove lo appenderà? Il modo in cui vengono sistemate le opere in un museo contiene di per sé l'interpretazione di questioni aperte. Se il curatore della mostra su Leonardo al Louvre, Vincent Delieuvin, prenderà in prestito altre versioni del *Salvator Mundi* e collocherà quello saudita in una sala o su una parete insieme alle altre, sarà come dire che, secondo lui, si tratta di un quadro degli allievi. Se lo collocherà a metà o all'inizio della fila, allora la comunità degli studiosi riceverà il messaggio che il Louvre considera il *Salvator* saudita l'«originale», con un significativo apporto del maestro. Se invece Delieuvin lo esporrà in una sala a sé stante, vorrà dire che lo accoglie come un autografo di alta qualità. Infine, l'onore maggiore sarebbe collocarlo accanto alla *Gioconda*, posizione che lo iscriverebbe, senza dubbio una volta per tutte, nel canone leonardesco.

Quest'ultima possibilità è piuttosto remota. Nel momento in cui Martinez ha espresso la speranza di portare il quadro a Parigi, il nuovo proprietario doveva essere Abu Dhabi, con cui il Louvre ha una partnership da centinaia di milioni di dollari. Non c'è però lo stesso rapporto con i sauditi. All'indomani della scomparsa del quadro e del caso Khashoggi, è difficile dire se potrà mai comparire in una mostra. Il Louvre deve valutare se sia politicamente, e persino eticamente, accettabile richiedere al regime saudita un prestito di grande rilievo. Inoltre, si parte dal presupposto che non si riveli impossibile trovare un accordo tra le parti sull'etichetta da assegnare al *Salvator Mundi*, ma l'intesa è tutt'altro che scontata: se il Louvre rifiutasse di mostrare il

Salvator Mundi come autografo di Leonardo, il proprietario difficilmente approverebbe che il quadro fosse declassato a prodotto di «maestro e allievi».

C'è una logica spietata che chiarisce la condizione in cui si trova il *Salvator Mundi*, un quadro segreto. È una vittima della segretezza su cui è costruito un mercato dell'arte privo di regole, che prospera nell'economia globalizzata del nuovo millennio. È un mercato afflitto dalla piaga del reciproco sospetto. È soffocato il dibattito franco tra professionisti, accademici e istituzioni, che dovrebbe esserci affinché possa emergere una visione comune. Non ci sono fatti, ma fazioni. Non c'è informazione, ma cause da difendere. È un tribunale dove ci sono solo avvocati, nessun giudice, nessuna giuria. I filtri indipendenti sono relegati ai margini o dimenticati, se non del tutto abbandonati. Si è creato un circolo vizioso nel quale molti studiosi indipendenti guardano con sfiducia al mercato dell'arte, e i galleristi e i musei ricambiano rivendicando il diritto alla segretezza e all'opacità per difendersi contro i pregiudizi ispirati dal loro stesso *modus operandi*. Dietro questo mondo dell'arte distopico c'è l'economia globalizzata dello 0,001 per cento, il network di potere finanziario e politico offshore animato da dittatori, oligarchi, finanziari e monopolisti di tecnologie che prosciugano la ricchezza della società e la convogliano nell'acquisto dei quadri più costosi del mondo. Il Cristo di Leonardo è stato contaminato dalle dinamiche della storia dell'arte così come da quelle dell'economia e della politica.

Il *Salvator Mundi* incarna una tragedia per il mondo dell'arte. I non addetti ai lavori sono tentati di considerarla una truffa di proporzioni inaudite, per effetto della quale un pezzo da spazzatura passa per capolavoro. È molto grave che la sfiducia della gente arrivi oggi a questi livelli. Ma chi è dell'ambiente sa che è in atto una seconda e ancor più profonda tragedia, che è l'opposto della prima: quando si scopre un potenziale capolavoro, quale *potrebbe* in effetti essere l'opera in questione, le procedure per una corretta valutazione sono così compromesse che un verdetto positivo potrebbe non essere credibile. Salvo un miracolo, il *Salvator Mundi* sarà quindi per sempre intrappolato in un limbo, condannato al supplizio di Sisifo: lo sforzo per giungere ai vertici della storia dell'arte ed essere autenticato in via definitiva resterà, in ultima analisi, sempre inesorabilmente frustrato.

POSTFAZIONE

Negli anni Ottanta, quando studiavo storia dell'arte a Cambridge, organizzai una serata di performance art ispirata a Fluxus e Beuys, come si usava allora. Insieme ai miei amici avevo promosso l'evento con poster fotocopiati che avevamo affisso in tutti i college. Ricordo il mio, era composto da tre fotografie sgranate e ingrandite, prese da un catalogo di prodotti per il fai da te: mani che tenevano rispettivamente un pennello, una spugna e un rullo da imbianchino, tutte all'opera su una parete. Completai l'immagine con lo slogan «Arte Pulita», in uno stile che doveva molto a Barbara Kruger e all'appropriazionismo della Pictures Generation. Mentre scrivevo questo libro, mi è spesso tornata in mente quell'immagine di trent'anni fa. Mi è parsa stranamente profetica, non solo per la controversia intorno al restauro del *Salvator Mundi*, ma anche per via del vortice di presunti raggiri e frodi che ruota intorno al quadro.

Molti decenni dopo, lo ricordo distintamente, mi sono reso conto per la prima volta che l'arte stava vivendo un boom. Era il 2006 e qualcuno aveva appena acquistato un Lichtenstein per 15,7 milioni di dollari. All'epoca curavo una rubrica mensile di critica d'arte per la rivista di attualità inglese «Prospect» e avevo appena finito di realizzare una serie televisiva sull'arte contemporanea, «Art Safari» (2003-2005), che ricostruiva gli albori di questo fenomeno. Ammiro Lichtenstein come artista, ma ricordo di aver pensato che 15,7 milioni fossero troppi per un suo quadro. L'oggetto d'arte valeva solo un milione, il resto si doveva spiegare con vantaggi economici occulti. Ho quindi concluso che *senza dubbio se qualcuno ha così tanto denaro da spendere in arte, c'è decisamente qualcosa che non va nell'economia mondiale*. Due anni dopo è crollata Lehman Brothers ed è scoppiata la crisi finanziaria. Al contrario, il mercato dell'arte, dopo una breve flessione iniziale, ha continuato a crescere. In molti sensi, la storia del *Salvator Mundi* era già iscritta in questa parabola.

A prima vista, la nostra sembra un'epoca d'oro per l'arte. Sono cresciuti di numero gli artisti, i musei, i collezionisti e il pubblico. Il mercato dell'arte si è globalizzato poiché in Africa e Asia c'è stato uno sviluppo interno del settore

che si è agganciato all'Europa e all'America. Tutti i musei pubblici hanno ampliato i locali con pavimenti di cemento belli lustrati e un'elegante caffetteria. Non passa mese senza che un collezionista in Asia o in America Latina apra il suo personale parco di cubi modernisti con la luce che piove dall'alto per esibire i propri trofei. Le fiere d'arte spuntano come funghi in città decentrate. L'arte è meno altezzosa e il pubblico più vasto che mai nella storia, perché i curatori l'hanno sedotto con trovate spettacolari come le cascate di Olafur Eliasson nel porto di New York, il gigantesco fagiolo riflettente di Anish Kapoor a Chicago o gli enormi scivoli di Carsten Höller a palazzo Strozzi e alla Tate Modern. Ho inoltre l'impressione che anche l'atteggiamento del pubblico sia un po' più maturo. Sono certo che la tipica frase «Questo lo sa fare anche mio figlio» si senta dire molto meno spesso di vent'anni fa.

I dati record sull'affluenza alla National Gallery per la mostra di Luke Syson e la caccia ai biglietti rivenduti dai bagarini per centinaia di sterline sembrano testimoniare a chiare lettere il momento fortunato in cui la cultura è più democratica e inclusiva. In tale situazione, il prezzo esorbitante pagato per il *Salvator Mundi* è quasi logico, come lo sono tutte le altre cifre che fanno scandalo un giorno e sono sdoganate il giorno dopo. È naturale che l'arte stia diventando più cara: con il passare del tempo è più rara e più appetibile.

Eppure, proprio il caso del *Salvator Mundi* espone il malessere del mondo dell'arte. Non si può immaginare un simbolo più evidente, anzi una prova più macroscopica, delle disfunzioni dell'«ecosistema arte» del fatto che un'opera recentemente scoperta dell'artista più celebre di tutti i tempi, per non parlare del suo prezzo scandaloso, non venga mostrata al pubblico. È una situazione paradossale, indiscutibilmente abnorme, che non si può fingere di non vedere.

Il *Salvator Mundi* dimostra che l'arte ci viene sottratta, letteralmente. L'oggetto d'arte vien fatto prigioniero proprio nel momento della sua massima popolarità. C'è un parallelo nel mondo reale: quello che accade all'arte è la stessa cosa che accade all'economia globale, ostaggio di una cerchia di miliardari e di banche offshore, che operano al di fuori della società civile.

Di tanto in tanto affiorano storie di corruzione e inganno. Un miliardario brasiliano cerca di far passare di nascosto dalla dogana di New York un Basquiat arrotolato valutandolo appena un centinaio di dollari; i galleristi di New York mettono a tacere contenziosi con il fisco per l'evasione di decine di milioni di tasse sulle transazioni; impiegati di banche svizzere pattugliano le fiere d'arte portandosi nel computer presentazioni in PowerPoint criptate per mostrare ai clienti come spostare offshore di nascosto il loro denaro. Chi lavora nel mercato dell'arte, compresi molti commentatori che dovrebbero

essere «indipendenti», resta sulla difensiva e si limita ad ammettere la presenza di qualche mela marcia nel meraviglioso paniere dei frutti della creatività umana. Eppure, ogni volta che si strappa il velo, che siano gli avvocati o gli inquirenti a farlo, questo è il mondo che sembra venire alla luce.

Non solo le vendite private, ma anche le mostre pubbliche sono finanziate da enti i cui profitti derivano, almeno in parte, da attività offshore. Il rischio è che i musei diventino luoghi dove il visitatore non può fare molto più che approvare o rifiutare le scelte dei ricchi. Quando i proprietari progettano di mostrare l'arte al pubblico, il tutto si riduce a un'esibizione di stravaganza. I nuovi spazi annessi ai musei sono così opulenti che visitandoli ci si sente più piccoli, non più forti. È così astronomico il costo delle opere d'arte che tutti gli altri significati di cui esse sono portatrici passano in secondo piano trasformandole in manifesti dell'eccesso. L'esperienza dell'arte è completamente svuotata.

Gli addetti ai lavori dicono che è sempre stato così. Forse è vero, ma il punto è proprio questo. I detrattori del mondo dell'arte hanno capito male. Lamentano il fatto che l'arte sia diventata una merce, uno strumento per rifarsi una reputazione e riciclare denaro. Accusano il mercato di essere opaco e privo di regole. Da molto tempo questa è la realtà. Oggi questi peccati sono di maggior portata e più complessi, naturalmente, ma ciò dipende perlopiù dall'inflazione e dalla modernizzazione. Il mondo è cambiato, ma il mondo dell'arte no. Oggi abbiamo la democrazia, la società civile, la libertà di parola, lo Stato di diritto, un capitalismo regolato, le buone prassi, i codici di condotta, le linee guida di settore e così via. Eppure le regole che governano l'ecosistema arte sono ben poco diverse da quelle del XVII secolo. I mercanti e i collezionisti hanno sfruttato le consuetudini arcaiche del mercato dell'arte per farne una mostruosità.

Il problema del mondo dell'arte oggi non è che sia cambiato, ma che *non* sia cambiato affatto.

I pericoli sono chiari. Nelle arene sociali e politiche abbiamo visto una rivoluzione contro le cosiddette élite, innescata dalla disuguaglianza e resa possibile dalla nuova tecnologia dei social network. La fiducia nei politici e nei mezzi di comunicazione è crollata. Trump, la Brexit e l'ascesa di dittatori neofascisti, i cosiddetti populistici, in tutto il mondo sono il risultato di questo fenomeno. Qualcosa di simile potrebbe accadere alle élite culturali.

Anzi, sta già accadendo. Dietro questa facciata felice si nasconde una realtà ambigua. Nel 2018 a Londra gli ingressi al British Museum, alla National Gallery e alla National Portrait Gallery hanno visto una flessione del

16 per cento, un calo di circa 2,4 milioni di unità rispetto al 2015.¹ Il Louvre ha avuto 7,4 milioni di visitatori nel 2016, 1,2 milioni in meno dell'anno precedente. I segni di resistenza sono in crescita. La sponsorizzazione offerta ai musei su scala globale dalla famiglia Sackler sta attirando l'attenzione per il fatto che la loro ricchezza si basa sulla vendita di oppioidi. Alcuni attivisti guidati da Nan Goldin hanno organizzato manifestazioni di protesta. La BP (ex British Petroleum) ha abbandonato la sponsorizzazione della Tate Britain in un vortice di polemiche. Anche il saldo complessivo delle compravendite di arte nell'ultimo decennio non promette bene: non si è mai replicato il picco del 2007.² È già in atto un'inversione di tendenza.

Il caso del *Salvator Mundi* è unico, perché la sua vicenda compendia l'intera litania di arcaici difetti del mondo dell'arte. Forse dimostrerà finalmente che, nell'interesse stesso di quel mondo, è giunto il momento di mettersi in riga.

L'ecosistema arte ha bisogno sia di regolamentazione sia di sorveglianza interna. Le transazioni importanti non dovrebbero essere più riservate di quelle che avvengono sul mercato finanziario o su quello delle merci. Per un museo non dovrebbe essere possibile accettare donazioni da famiglie e società la cui ricchezza deriva dallo sfruttamento sconsiderato dell'ambiente, dalla vendita di farmaci potenzialmente dannosi per la salute o dall'evasione fiscale offshore, così come non è accettabile che un governo venda armi a regimi che bombardano popolazioni civili o fanno fuori gli oppositori politici. Chi ha interessi nel mondo dell'arte non può più fingere che le scelte etiche di chi acquista o finanzia l'arte non siano rilevanti, o siano meno importanti delle irresistibili pressioni esercitate dalla concorrenza internazionale o, peggio ancora, come qualcuno sostiene, che passino in secondo piano rispetto a una superiore responsabilità verso la causa dell'arte e degli artisti.

Nel mondo dell'arte poi occorre anche più libertà e il *Salvator Mundi* parla anche di questo. Se le istituzioni artistiche hanno delle regole, spesso sono regole sbagliate, obsolete, non più adatte allo scopo. I musei, per esempio, per convenzione si astengono dal proporre un'opera d'arte che è sul mercato o dal metterne in mostra una nuova la cui attribuzione sia dubbia; da qui sono scaturite molte delle polemiche sul *Salvator Mundi*. Ma con il moltiplicarsi delle mostre e dei musei, poiché la riserva di opere da esporre resta perlopiù invariata, è naturale che i curatori cerchino quadri dalla storia sorprendente o controversa. Queste diatribe rientrano nel reality show dell'arte. Quello che serve sono protocolli che impediscano ai musei di prendere posizione quando le procedure di attribuzione sono ancora in via di svolgimento.

È importante, oggi come in passato, che il pubblico veda il *Salvator Mundi* sulla parete di un museo, e possa quindi dare la propria opinione nel dibattito

sull'attribuzione. Luke Syson e Nicholas Penny hanno avuto una buona idea e hanno fatto una mossa coraggiosa includendo il *Salvator* nella mostra su Leonardo, anche a dispetto delle convenzioni. Questo, però, andava fatto all'interno di una cornice di regole che ancora non esiste. Lo si doveva presentare non come «Leonardo», ma come «potenziale Leonardo».

Le condizioni di conservazione del *Salvator Mundi* sono un segnale di come le cose si evolveranno in futuro. Accettiamo che molte opere d'arte delle grandi civiltà antiche, come quella egizia, assira, romana e greca, siano oggi ridotte a rovine e frammenti, i colori perduti e gli arti mozzati. Dobbiamo cominciare a renderci conto che, con il passare del tempo, opere d'arte che non sono altrettanto antiche, ma hanno ormai un'età ragguardevole, finiranno per diventare rovine o cataloghi di frammenti. Dobbiamo imparare a essere grati per le vestigia del genio che sopravvivono, anche se non sono che ombre sfuggenti sulla punta delle dita e qualche sottile ciocca di capelli.

Leonardo sarebbe felice del destino del suo quadro. La sua più grande ambizione era essere il primo pittore in una corte magnifica e godere della ricchezza e della fama che questo ruolo portava con sé. Ora è l'autore del quadro più costoso della storia. Gli farebbe piacere sapere che il suo quadro ha decretato la pittura come l'arte di maggior pregio tra tutte, come spesso aveva sostenuto. Non si preoccuperebbe di vederlo in mano a un brutale sovrano, dato che ne ha serviti due della stessa pasta. Sorriderebbe di fronte alle infinite diatribe dei pedanti studiosi che cercano di indovinare se e dove il suo pennello abbia toccato il legno. Lui stesso disse: «La pittura è cosa mentale».³

È per questo che spero che il *Salvator Mundi* sia di nuovo e presto visibile in un museo pubblico. Corredato però da un onesto punto interrogativo.

NOTE

I. *Volo per Londra*

1. Robert B. Simon, *Bronzino's Portrait of Cosimo I in Armour*, in «The Burlington Magazine», settembre 1983.

II. *Il nodo del noce*

1. Le profezie sono datate 1497-1500. Si veda in proposito Kenneth Clark, *Leonardo da Vinci*, London, Phaidon, 1954.
2. «Benché il difetto debba essere risultato evidente fin dall'inizio, non si fece alcuno sforzo per recidere il nodo e aggiustare il legno, o per applicare del tessuto o della stoppa in modo da rafforzare l'area», Dianne Dwyer Modestini, *The «Salvator Mundi» by Leonardo da Vinci Rediscovered: History, Technique and Condition*, in Michel Menu (a cura di), *Leonardo da Vinci's Technical Practice. Paintings, Drawings and Influence*, Paris, Hermann, 2014, p. 140.

IV. *Carta, gesso, lapis*

1. Carmen C. Bambach, *Leonardo da Vinci. Master Draftsman*, catalogo della mostra al Metropolitan Museum of Art di New York, 2003, p. 5.
2. «Il tipo di pannello e la tecnica suggeriscono che il periodo fosse il medesimo della *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino*», Kenneth Clark, *A Catalogue of the Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London, Phaidon, 1969, p. 94.

V. *Quel certo non so che*

1. Martin Kemp, *50 anni con Leonardo*, trad. it. di M.C. Dallavalle, Milano, Mondadori Electa, 2019, p. 11.
2. Martin Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, London, Dent, 1981, p. 201 (*Le mirabili operazioni della natura e dell'uomo*, trad. it. di F. Saba Sardi, Milano, Mondadori, 1982, p. 109).
3. Martin Kemp, *Authentication in Art 2014 & Guidelines*,

<https://authenticationinart.org/aia-past-events/aia-congress-2014>.

4. M. Kemp, *50 anni con Leonardo*, cit., p. 12.
5. Citato in David Grann, *The Mark of a Masterpiece*, in «The New Yorker», 12 luglio 2010.
6. M. Kemp, *50 anni con Leonardo...*, cit., p. 10.
7. M. Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works...*, cit., p. 201.
8. Martin Kemp e Pascal Cotte, *La Bella Principessa di Leonardo da Vinci. Ritratto di Bianca Sforza*, trad. it. di F. Bagatti e M. Salucci, Firenze, Mandragora, 2012, pp. 17, 53-59, 153.
9. «The Sunday Times», 27 luglio 2008. Si veda anche Richard Dormant, *La Bella Principessa: a £100m Leonardo, or a copy?*, in «The Daily Telegraph», 12 aprile 2010.
10. Nell'articolo del «New Yorker» si parlava anche di alcuni dipinti che Biro aveva venduto negli anni Ottanta e che gli esperti avevano liquidato come falsi. Biro contestò l'inaccuratezza e le insinuazioni contenute in quelle accuse, e citò in giudizio la rivista per diffamazione. La causa fu archiviata senza stabilire se le accuse fossero vere o meno. Come spesso capita in America nelle cause per diffamazione, la corte addusse a motivo per non procedere il fatto che Biro non potesse mandare avanti il procedimento poiché non era riuscito a sostenere in modo plausibile che gli imputati avessero pubblicato quelle illazioni consci della loro falsità o in assoluto sprezzo della verità, lo standard che si applica quando a citare per diffamazione sono dei personaggi pubblici.
11. *Living with Leonardo*, in «The Art Newspaper Podcast», episodio 25, condotto da Ben Luke, 29 marzo 2018.
12. M. Kemp, *50 anni con Leonardo*, cit., p. 108.

VI. Il segno azzurro

1. M. Kemp, *Leonardo da Vinci. Le mirabili operazioni...*, cit., p. 41.
2. Ernst Gombrich, *The Mystery of Leonardo*, in «The New York Review of Books», 11 febbraio 1965.
3. Walter Isaacson, *Leonardo da Vinci*, trad. it. di L. Serra e T. Cannillo, Milano, Mondadori, 2017, p. 268.
4. Si veda Jessica Hoya e Kenneth C. Millett, *A Mathematical Analysis of Knotting and Linking in Leonardo da Vinci's Cartelle of the Accademia Vinciana*, dipartimento di Matematica della University of California, Santa Barbara, 2014.
5. M. Kemp, *50 anni con Leonardo*, cit., p. 136.
6. Andrew M. Goldstein, *The Male Mona Lisa? Art Historian Martin Kemp on Leonardo da Vinci's Mysterious Salvator Mundi*, in «Blouin Artinfo», 17 novembre 2011.

7. Si tratta di riflessioni scaturite dagli scambi che ho avuto con Frank Zöllner, il quale scrive: «Un aspetto del *Salvator Mundi* di New York che è stato finora totalmente ignorato è la veste completamente azzurra indossata da Cristo. Una tale uniformità di tinta nel pannello è insolita per un ritratto di Cristo su tavola dipinto in quell'epoca». Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci. Tutti i dipinti e disegni*, trad. it. di B. Baroni, L. Busani, S. Candida, F. Pilli e V. Tortelli, Köln, Taschen, 2019, p. 251.

VII. *Vince, Vincia, Vinsett*

1. Bernard de Mandeville, *La favola delle api. Vizi privati e pubbliche virtù*, trad. it. di M.E. Scribano, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 231.

VIII. *Il dipinto del re*

1. Bishop Goodman, citato in Roger Lockyer, *Buckingham. The Life and Political Career of George Villiers, First Duke of Buckingham 1592-1628*, New York, Longman, 1981, p. 20.
2. *Historical and Biographical Memoirs of George Villiers I, Duke of Buckingham*, London, 1819, p. 16; Sir Henry Wotton, *Reliquiae Wottonianae*, 1651, p. 81.
3. Sir H. Wotton, *Reliquiae...*, cit., p. 82.
4. Glyn Redworth, *The Prince and the Infanta. The Cultural Politics of the Spanish Match*, New Haven (CT) & London, Yale University Press, 2003, pp. 79-80.
5. Citato in Jerry Brotton, *The Sale of the Late King's Goods. Charles I and His Art Collection*, London, Macmillan, 2006, p. 91.
6. Vicente Carducho (Vincenzo Carducci), *Diálogos de la pintura*, Madrid, 1633, dialogo 1, f. 22r.
7. Alonso de Castillo Solórzano, *A Don Juan de Espina*, poesia, 1623, citata in Enrique Garcia Santo-Tomas, *The Refracted Muse: Literature and Optics in Early Modern Spain*, Chicago (IL), University of Chicago Press, 2017, p. 124. Ballata di anonimo, *Chronicle of the Party that Don Juan de Espina threw in his house, on a Sunday night, the last day of February 1627*, ivi, pp. 121-22.
8. Citato ivi, p. 122.
9. V. Carducho (Vincenzo Carducci), *Diálogos de la pintura*, cit., dialogo 8, f. 156v.
10. Ruth Saunders Magurn (a cura di), *The Letters of Peter Paul Rubens*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1955, p. 322.
11. Edward Chaney, *The Evolution of English Collecting. Receptions of Italian Art in the Tudor and Stuart Periods*, New Haven (CT) & London, Yale University Press, 2003, p. 54.
12. Citato in Godfrey Goodman (a cura di John Brewer), *The Court of King James the First*, vol. I (1^a ed. 1839), Read Books Design, 2011, p. 369.

13. Catalogo delle collezioni di Carlo I di Abraham van der Doort, rivisto con introduzione di Oliver Millar, in «The Walpole Society», vol. XXXVII, 1958-1960, p. 89; Windsor Mss f. 19.
14. Citato in Bendor Grosvenor, *Lessons in Collecting from the Court of Charles I*, in «The Art Newspaper», 9 marzo 2018.
15. Hugh Trevor-Roper, *The Plunder of the Arts in the Seventeenth Century*, London, Thames & Hudson, 1970, p. 57.
16. George Vertue e Horace Walpole, *Anecdotes of Painting in England. With Some Account of the Principal Artists; And Incidental Notes on Other Arts*, vol. II (1^a ed. 1762), London, Chatto & Windus, 1876, p. 13.
17. Si ritiene che tali osservazioni siano di uno degli ex consulenti d'arte del re, Balthasar Gerbier, il quale in seguito si reinventò sostenitore del parlamentarismo con la pubblicazione del libello *The None-Such Charles His Character* (London, 1651).

IX. *I Leonardeschi*

1. Francis Ames-Lewis, *Isabella and Leonardo*, New Haven (CT) & London, Yale University Press, 2012, p. 223.
2. Cfr. Bernard Berenson, *I pittori italiani del Rinascimento*, trad. it. di E. Cecchi, Milano, Rizzoli, 2009, capp. XXI-XXII.
3. Citato in David Alan Brown, Marco Carminati, Pietro Marani e Maria Teresa Fiorio, *The Legacy of Leonardo: Painters in Lombardy 1490-1530*, New York (NY), Random House, 1998, p. 10.
4. M. Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works...*, cit.
5. C.C. Bambach, *Leonardo da Vinci. Master Draftsman*, cit., p. 41.
6. Si veda Dietrich Seybold, www.seybold.ch/Dietrich/ASalvatorMundiProvenance.

X. *Lo scambio del «Salvator»*

1. Questo inventario fu scoperto e pubblicato da Jeremy Wood, storico dell'arte britannico. La voce sul *Salvator Mundi* è stata individuata da Margaret Dalivalle dopo la pubblicazione del suo articolo. Si veda Jeremy Wood, *Buying and Selling Art in Venice, London and Antwerp: The Collection of Bartolomeo della Nave and the Dealings of James, Third Marquis of Hamilton, Anthony Van Dyck, and Jan and Jacob Van Veerle, c. 1637-52*, in «Journal of the Walpole Society», LXXX, 2018, pp. 70-73.

Dopo che la storia venne fuori (si veda Alison Cole, *Leonardo's Salvator Mundi: Expert Uncovers «Exciting» New Evidence. Did Louvre Abu Dhabi's \$450m painting belong to an English nobleman who followed Charles I to the*

scaffold in 1649?, in «The Art Newspaper», 30 agosto 2018), Dalivalle commentò: «Ho riconosciuto immediatamente l'importanza di una delle opere esposte nella Lower Gallery: “Cristo: con un globo in mano dipinto da Leonardus Vinsett”, l'artista che adesso è universalmente noto come Leonardo da Vinci. La precisione della voce dell'inventario Hamilton è di per sé estremamente rara in un documento inglese del XVII secolo, e lo stesso vale per un dipinto attribuito a Leonardo. [La voce dell'inventario] mi sembra plausibile ... se consideriamo la compagnia in cui era il dipinto, collocato tra opere dalla provenienza prestigiosa, Della Nave e Priuli [entrambe importanti collezioni veneziane]». Se i dipinti possono essere identificati come il *Salvator Mundi* di Abu Dhabi, Dalivalle ha uno scenario possibile su come il dipinto sia passato dalla collezione di Hamilton a quella di Carlo I: «Il dipinto si trovava in una collezione vicina, in modo quasi incestuoso, alla collezione reale; il re, secondo un documento del 18 ottobre 1638, chiese espressamente i quadri acquistati da Hamilton a Venezia, minacciando l'imposizione di dazi doganali, e la predilezione del re e della regina per Leonardo è documentata. Pertanto, ritengo che ci sia una forte possibilità che questo dipinto sia stato visto a Chelsea House e scelto dal re a un certo punto tra il 1638 e il 1641, per poi finire negli appartamenti della regina a Greenwich». Aggiunge poi: «Non ho trovato prove che il *Salvator Mundi* sia stato portato da Enrichetta Maria dalla Francia; le apparteneva, in forza del fatto che nel 1649 fu registrato nel suo appannaggio vedovile».

2. Potrebbe trattarsi dello stesso dipinto elencato in un altro inventario di Hamilton ma attribuito, erroneamente, a Raffaello: «31. Dipinto del nostro Salvatore con un globo in mano, di Rafaell». A quell'epoca, spesso i compilatori degli inventari sbagliavano i nomi degli artisti.
3. Sono in debito con Marlise Rijks dell'università di Leiden per avere richiamato la mia attenzione su questa voce di inventario.
4. Citato in Ellis K. Waterhouse, *Paintings from Venice for Seventeenth-Century England: Some Records of a Forgotten Transaction*, in «Italian Studies», VII, 1, 1952, p. 6.
5. Citato in Katherine S. Van Eerde, *Wenceslaus Hollar: Delineator of his Time*, The Folger Shakespeare Library, Charlottesville (VA), University Press of Virginia, 1970, p. 9.
6. Joanne Snow-Smith, *The «Salvator Mundi» of Leonardo da Vinci*, Seattle (WA), Henry Art Gallery, University of Washington, 1982.
7. Ivi, p. 27.
8. *Leonardo: «Salvator Mundi»*, catalogo, Christie's Auction House, New York, 2017, p. 18.
9. Pierre Dan, «Un Crist a demi-corps», in *Le Tresor des Merveilles de la Maison Royale de Fontainebleau*, a Paris, Chez Sébastien Cramoisy, 1642, p. 135.
10. Questo inventario fu compilato dal pittore Charles le Brun: «No. 15 Dipinto del

Gabinetto di Fontainebleau alla maniera di “Leonard d’Avincy” che rappresenta il busto di Nostro Signore che regge un globo [*monde*], alto 43,2 centimetri, largo 35,1 centimetri, su tavola col bordo dorato. [A margine:] Visto a Parigi, 8 agosto 1690». Il dipinto è citato di nuovo negli inventari di Versailles nel 1695 e nel 1709. Si veda Laure Fagnart, *Léonard de Vinci à la cour de France*, Rennes, PU Rennes, 2019.

11. Pierre Guilbert, *Description historique de château, bourg et forêt de Fontainebleau*, Paris, Cailleau, 1731. Tanto per complicare le cose, secondo Guilbert il dipinto che vide era una copia francese del XVII secolo di un Leonardo originale, opera di Jean Dubois. L’originale si trovava altrove. Laure Fagnart, studiosa di Leonardo e dei suoi rapporti con la Francia all’università di Liegi, mi ha detto che secondo lei il d’Oggiono di Nancy è quello che i re francesi possedevano. Mi ha scritto: «Non credo che il dipinto di Christie’s sia interamente opera di Leonardo, né che fu commissionato da Francesco I o da Luigi XII, come ipotizza qualcuno».

XI. La resurrezione

1. D. Dwyer Modestini, *The «Salvator Mundi»...*, cit., p. 140. Questo articolo, in origine, fu presentato come intervento al convegno Charisma «Leonardo da Vinci’s Technical Practice: Paintings, Drawings and Influence», organizzato dalla National Gallery di Londra, dal Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (c2rmf) e dal British Museum di Londra, 13-14 gennaio 2012.
2. Dianne Dwyer Modestini, *Masterpieces. Based on a Manuscript by Mario Modestini*, Fiesole, Cadmo, 2018, p. 411 (trad. it. *Capolavori. Basato su un manoscritto di Mario Modestini*, Fiesole, Cadmo, 2018).
3. Ivi, p. 416.
4. D. Dwyer Modestini, *The «Salvator Mundi»...*, cit., p. 142.
5. Quando il dipinto restaurato fu esposto e scoppiarono le polemiche sulla portata del restauro di Dianne Modestini, i critici sostennero che era rimasto solo il 20 per cento del dipinto originale di Leonardo. Simon, Modestini e Martin Kemp contestarono con foga questa posizione. In un podcast del 9 dicembre 2017, tuttavia, Kemp offrì una valutazione contraddittoria sulla porzione del pannello che ancora conservava gli ultimi strati di vernice applicati da Leonardo, come si legge nella seguente trascrizione:

Intervistatore: Solo il 20 per cento circa di questo dipinto è originale, e il resto, in sostanza, è stato restaurato e ricostruito. E molto bene. Secondo lei, tuttavia, a che punto un capolavoro non può più essere considerato opera di un grande maestro?

Martin Kemp: Prima di tutto, «il 20 per cento» è assolutamente, direi al cento per

cento, fuorviante. Se intende quanto, della superficie dipinta da Leonardo, sopravvive intatto, allora potremmo parlare di un valore del genere. Se invece guardiamo il dipinto, una volta riportato alla pittura originale, possiamo parlare di valori molto più alti. Non voglio quantificarlo in maniera molto precisa, ma direi che l'80 per cento del pannello è coperto di pittura applicata da Leonardo. In parte si tratta dell'imprimitura. In alcuni punti gli strati superiori non sono sopravvissuti. Quindi è abbastanza complicato. Devo dirle che se vedesse tutti i dipinti che adesso ammiriamo con tanto piacere nelle gallerie, al Metropolitan, al Louvre o alla National Gallery, se li vedessimo, anzi, senza gli interventi di ricostruzione e conservazione, resteremmo sconvolti da quanto siano danneggiati in molti casi. Anche parlare di un 80 per cento restaurato, dunque, ha poco senso.

Intervistatore: Dunque è un dato fuorviante, anche se si legge in tutti gli articoli? Sono contento che lo abbia chiarito.

Martin Kemp: Sì, la gente lo cita, ma è approssimativo. I giornalisti che vogliono creare scalpore tendono a essere piuttosto approssimativi, e usano questo dato come se fosse autorevole. Non so da dove provenga. Le notizie false si diffondono in fretta.

(Martin Kemp, *Behind the Scenes of Leonardo da Vinci's \$450 Million Salvator Mundi*, Martin Willis Live Shows, trasmesso in streaming il 9 dicembre 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=e6Eld8n5GAs>.)

6. D. Dwyer Modestini, *Masterpieces*, cit., pp. 414, 418, 419.
7. Intervista dell'autore a Dianne Modestini.
8. D. Dwyer Modestini, *Masterpieces*, cit., p. 417.
9. *Ibid.*
10. Milton Esterow, *Rediscovering a Leonardo: How experts around the world concluded that Salvator Mundi was a lost work by the master*, in «Artnews», settembre 2011, p. 101.
11. D. Dwyer Modestini, *The «Salvator Mundi»...*, cit., p. 150.
12. Questa relazione è citata in un documento di Sotheby's sul *Salvator Mundi* del 25 gennaio 2015. Il documento afferma: «Per altre osservazioni tecniche, compresa l'analisi degli intagli sulla superficie della pittura e la presenza di impronte digitali, si veda la relazione di Nica Gutman Rieppi». Robert Simon mi ha detto che la relazione rimase allo stadio di bozza, e non fu mai portata a termine.
13. Documento di Sotheby's, 28 gennaio 2015, allegato come Prova F ai documenti legali, «Petitioners' memorandum of law in support of their application for an order under 28 u.s.c. § 1782 to conduct discovery for use in foreign proceedings», presentati il 25 marzo 2016 dagli avvocati di Dmitrij Rybolovlev. Robert Simon mi ha detto: «Credo che l'idea che in origine la mano benedicente non ci fosse sia sempre stata, appunto, solo un'idea. Può darsi che inizialmente sia stata abbozzata la spalla, e la mano benedicente sia stata aggiunta subito dopo: è impossibile dirlo

con certezza».

14. *British picture restorers, 1600-1950*, risorsa online pubblicata nel 2009 a cura di Jacob Simon, <https://www.npg.org.uk/research/programmes/directory-of-british-picture-restorers/british-picture-restorers-1600-1950-a>.
15. Giovanni Morelli, *Le opere dei Maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologna, Zanichelli, 1886, p. 10.
16. John Pye, *Patronage of British Art*, London, Longman, Brown, Green and Longmans, 1845.
17. Diario di Mary Berenson, 1899, in Barbara Strachey e Jayne Samuels (a cura di), *Mary Berenson: A Self-Portrait from Her Letters and Diaries*, New York (NY), Norton, 1983, p. 84.
18. Thomas Winstanley, *Observations on the Arts*, Liverpool, Wales, 1828, p. 32.
19. Si veda Dietrich Seybold, *The Mysterious «Donna Laura Minghetti Leonardo»: Re-opening the Case*. Il saggio, online, si basa sul contributo offerto da Seybold nel 2010 per il convegno «A Market for Merchant Princes: Collecting Italian Renaissance Paintings in America», Frick Collection, Center for the History of Collecting in America, Frick Art Reference Library, New York. <Http://www.seybold.ch/Dietrich/TheMysteriousDonnaLauraMinghetti-Leonardo>.
20. *Ibid.* Seybold cita la sua fonte: «Pubblicato per gentile concessione della Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Roma, Nachlass Jean Paul Richter, scatola 8, fascicolo 3».

XII. Un volto tra la folla

1. Si veda Neil De Marchi, *Auctioning Paintings in Late-Seventeenth-Century London: Rules, Segmentation and Prices in an Emerging Market*, in Victor A. Ginsburgh (a cura di), *Economics of Art and Culture*, Amsterdam, Elsevier, 2004.
2. André Rouquet, *The Present State of the Arts in England*, London, Nourse, 1755, p. 200.
3. Citato in Thomas M. Bayer e John R. Page, *The Development of the Art Market in England: Money as Muse 1730-1900*, London, Routledge, 2011, p. 96.
4. Iain Pears, *The Discovery of Painting: The Growth of Interest in the Arts in England, 1680-1768*, Paul Mellon Centre for British Art, New Haven (CT) & London, Yale University Press, 1991, p. 166.
5. Si vedano gli studi di Dietrich Seybold sulla provenienza delle varie versioni: <http://www.seybold.ch/Dietrich/ASalvatorMundiProvenance>, <http://www.seybold.ch/Dietrich/SomeSalvatorMundiMicrostories> e <http://www.seybold.ch/Dietrich/LeonardeschiGoldRush>.
6. Sono tutti citati nella «Bibbia» digitale di ogni ricerca sulle provenienze, il Getty Provenance Index.

7. Patrice Pipaud, «*Salvator Mundi*», *l'histoire nantaise d'un tableau de Léonard de Vinci*, in «Bulletin Sahnla», 2012, pp. 235-76.
8. *Leonardo's Return to Vinci. The Béhague Collection*, catalogo della mostra itinerante, Berkeley (CA), University Art Museum e altre sedi, 1981-82, p. 17, citato ivi, p. 242.
9. *La Raccolta leonardesca della Contessa de Béhague*, catalogo della mostra, Vinci, aprile-giugno 1980, citato ivi, pp. 242-43.
10. Carlo Pedretti, *Se Leonardo è una chimera. È errata l'attribuzione del «Salvator Mundi»*, in «L'Osservatore Romano», 2 luglio 2011.
11. *The Memoirs of Sofya Vladimirovna Engelgard (Novosiltseva) (1828-94)*, in *From the Memoirs (Continued)*, in «Russkij vestnik», 193, novembre 1887, pp. 59-80, 180.
12. Sidney C. Hutchison, *The Royal Academy Schools, 1768-1830*, in «Journal of the Walpole Society», XXXVIII, 1960-62, pp. 123-29, 147.
13. Archivio del museo Ermitage, Inventario 4, 1818, fascicolo 34. Citato in Vladimir F. Levinson-Lessing, *Istorija kartinnoj galerei Ermitaža, 1764-1917* (Storia della pinacoteca dell'Ermitage, 1764-1917), Leningrado, Iskusstvo, 1986, p. 277, n. 141.
14. Alan Wintermute, *Leonardo's «Salvator Mundi»*, in *Leonardo: «Salvator Mundi»*, catalogo, cit., pp. 18, 38.

XIII. *Il gran consiglio*

1. David Alan Brown, *The Young Correggio and His Leonardesque Sources*, New York (NY), Garland, 1981, p. 126.
2. «Leonardo 1452-1519», Palazzo Reale di Milano, 15 aprile - 19 luglio 2015.
3. Ben Hoyle, *Saviour of the World's Lost Leonardo Treasure*, in «The Times», 16 novembre 2011.
4. Vincent Delieuvin, *Léonard en France: le maître et ses élèves 500 ans après la traverse des Alpes*, Paris, Skira, 2016, p. 286.

XIV. *Intrattenitore e ingegnere*

1. Citato in M. Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works...*, cit.
2. Il testo di Leonardo (Codici di Francia, Ms. F, f. 47r) è citato in Charles Nicholl, *Leonardo da Vinci: The Flights of the Mind*, London, Penguin, 2005, p. 46.
3. Vasilij P. Zubov, *Leonardo da Vinci*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1968, p. 111.

XV. *La più grande mostra del mondo*

1. Martin Bailey, *Your First Chance to See the «New» Leonardo*, in «The Art Newspaper», 227, settembre 2011.
2. *Leonardo da Vinci, Painter at the Court of Milan*, catalogo della mostra alla National Gallery di Londra, New Haven (CT) & London, Yale University Press, 2011, p. 300.
3. D. Dwyer Modestini, *Masterpieces*, cit., p. 424.
4. Bendor Grosvenor, «Leonardo» *Exhibition – An In-Depth Review*, in «Art History News», 8 novembre 2011; «The Sunday Times», 14 novembre 2011; «The Guardian», 13 novembre 2011; «Burlington Magazine», 154, 1307, febbraio 2012, pp. 132-33.
5. «The Daily Telegraph», 10 novembre 2011; Paul Joannides, *Review of Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan*, in «Paragone», luglio 2011, pp. 57-58; «The New York Review of Books», 9 febbraio 2012; Frank Zöllner, *A Double Leonardo. On Two Exhibitions (and their Catalogues) in London and Paris*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», III, 2013.
6. D. Dwyer Modestini, *The «Salvator Mundi»...*, cit., p. 146.
7. Questa osservazione proviene da un saggio di Elizabeth Ravaud in Jean Pierre Mohen, Michel Menu e Bruno Mottin, *Mona Lisa: Inside the Painting*, New York (NY), Harry N. Abrams, Inc., 2006, p. 86.
8. D. Dwyer Modestini, *The «Salvator Mundi»...*, cit., p. 146.

XVI. Guardato e dimenticato

1. Per questa citazione e per le successive, si veda Helen E. Davies, «The Life and Works of Sir John Charles Robinson, 1824-1913», tesi di dottorato, University of Oxford, 1992.
2. Carte di John Charles Robinson, Ashmolean Museum, University of Oxford.
3. G. Morelli, *Le opere dei Maestri italiani...*, cit., p. 84.
4. Il testo completo compare nel «Burlington blog»: <https://burlingtonindex.wordpress.com/2013/12/02/a-christmas-attribution/>. Si veda anche Barbara Pezzini, «The Burlington Magazine», «The Burlington Gazette», and «The Connoisseur»: *The Art Periodical and the Market for Old Masters Paintings in Edwardian London*, in «Visual Resources: An International Journal of Documentation», XXIX, 3, 2013, pp. 154-83.
5. Roger Fry, critico d'arte; Robert Dell, primo direttore del «Burlington Magazine»; Charles Holmes, artista e altro direttore del «Burlington»; B.B., soprannome di Bernard Berenson; Foster, una casa d'aste di Londra; Willis Rooms, sala per concerti e music hall; Edwin Long, artista britannico piuttosto kitsch del XIX secolo, specializzato in scenografie orientali con donne in abiti trasparenti; Robert Langton Douglas, storico dell'arte; Longhi, potrebbe riferirsi a Pietro o ad

Alessandro Falca, padre e figlio, famosi pittori veneziani del XVI secolo entrambi noti con questo soprannome. Uno era conosciuto per le scene della sua città natale, l'altro per i ritratti; Horace Buttery, restauratore e mercante d'arte; taglio e riduzione sono processi di restauro pensati per migliorare l'aspetto di un dipinto; Herbert Horne, uno dei fondatori del «Burlington»; William Etty, pittore inglese del XIX secolo, autore di soggetti storici e tuttavia più conosciuto per i suoi nudi; Alesso Baldovinetti, pittore del primo Rinascimento a Firenze; Charles Ricketts, scrittore, illustratore e stampatore; Charles Haslewood Shannon, ritrattista contemporaneo; Dugald Sutherland MacColl era il direttore della Tate Gallery; l'ultimo verso contiene alcuni giochi di parole: *Alunno* (in italiano nel testo) diventa il nome del pittore immaginario «van Ruben», *amico* (ancora in italiano nel testo) di Ferdinand Bol, un altro artista olandese del XVII secolo.

6. Si veda Dietrich Seybold, *Leonardeschi Gold Rush*, 2016, <http://www.seybold.ch/Dietrich/LeonardeschiGoldRush>.
7. *Cook's of St Paul's, 150 years (1807-1957)*, storia ufficiale della compagnia, Guildhall Archives, fo Pam 1194.
8. *The Autobiography of Maude Gonne: A Servant of the Queen*, Chicago (IL), University of Chicago Press, 1995 (1ª ed. 1938), pp. 23-24.
9. Herbert Cook (a cura di), *A Catalogue of the Paintings at Doughty House Richmond and Elsewhere in the Collection of Sir Frederick Cook*, BT, vol. I, p. VII.
10. Il libro contabile è conservato presso l'Ashmolean Museum di Oxford; si veda Herbert Cook, *The Gallery at Richmond Belonging to Sir Frederick Cook*, in «Les Arts», 44, agosto 1905, p. IV.
11. H. Cook (a cura di), *A Catalogue of the Paintings at Doughty House...*, cit., vol. I, p. VI.
12. Lettera da C.F. Walker a S. Bardini, 2 dicembre 1890.
13. Vera Ryder, *The Little Victims Play: An Edwardian Childhood*, London, R. Hale, 1974, p. 57.
14. Editoriale, scritto probabilmente da Roger Fry, in «The Burlington Magazine», numero inaugurale, 1903.
15. Herbert Cook, *The Portrait of Ginevra de' Benci by Leonardo da Vinci*, in «The Burlington Magazine», 1912, ristampato in Herbert Cook, *Reviews and Appreciations of Some Old Italian Masters*, London, Heinemann, 1912, p. 93.
16. Herbert Cook, prefazione al catalogo della mostra *Pictures by Masters of the Milanese and Allied Schools of Lombardy*, Burlington Fine Arts Club, 1898.
17. Ivi, p. 60.
18. Herbert Cook, *Leonardo da Vinci and Some Copies*, in «The Burlington Magazine», dicembre 1911, ristampato in H. Cook, *Reviews and Appreciations...*, cit., p. 22.
19. Dietrich Seybold mi ha gentilmente fornito la pagina dei diari di Richter.

20. Sir Robert Witt del National Arts Collections Fund. Inoltre, nell'ottobre 1939, Lord Crawford scrisse a Kenneth Clark a proposito del consiglio di amministrazione della collezione Cook: «Sono dei pezzi di merda». Citato in James Stourton, *Kenneth Clark: Life, Art and Civilisation*, New York (NY), HarperCollins, 2016, p. 171.

XVII. *Icona offshore*

1. «Il reddito relativo misura la quantità di reddito o ricchezza in relazione al prodotto interno lordo pro capite. Quando viene confrontato con altri redditi o forme di ricchezza, esso quantifica la posizione economica o il prestigio relativo dei titolari di questo reddito o ricchezza per via del livello che occupano nella distribuzione del reddito. ... La produzione relativa misura la quantità di reddito o ricchezza in relazione alla produzione totale dell'economia», <https://www.measuringworth.com/calculators/uscompare/relativevalue.php>.
2. Milton Esterow, *Updated: A Long Lost Leonardo*, in «Artnews», 15 agosto 2011.
3. <https://www.artsjournal.com/realcleararts/2012/12/bid-rejected-leonardo-is-not-going-to-dallas.html>.
4. Yuri Slezkine, *The House of Government: A Saga of the Russian Revolution*, Princeton, 2017, pp. 413-14 (*La Casa del governo. Una storia russa di utopia e terrore*, trad. it. di B. Amato, Milano, Feltrinelli, 2018).
5. *A Russian Billionaire's Monaco Fiefdom*, in «Der Spiegel», 16 novembre 2018.
6. Andrew E. Kramer, *A Russian City Always on the Watch Against Being Sucked Into the Earth*, in «The New York Times», 10 aprile 2012.
7. Renaud Revel, *Le Mystérieux Monsieur Rybolovlev: Enquête sur l'oligarque le plus puissant du monde*, Paris, 2017, p. 56.
8. Sy B., *Dmitri Rybolovlev, l'oligarque au masque de glace*, in «Le Temps», 5 marzo 2015.
9. Citato in Arnaud Ramsay, *Dmitry Rybolovlev: The Man Behind Monaco's Football Renaissance*, Biteback, 2017, versione e-book, posizione 856.
10. R. Revel, *Le Mystérieux Monsieur Rybolovlev*, cit., pp. 75-76.
11. A. Ramsay, *Dmitry Rybolovlev*, cit., posizione 1058.
12. Citato in Vicky Ward, *Did This Billionaire Get Swindled Out of Millions in an Elaborate Art World Scheme?*, in «Town & Country Magazine», 17 novembre 2015.
13. Citato in Will Fitzgibbon, *The Panama Papers: How the One Percenters Divorce: Offshore Intrigue Plays Hide And Seek With Millions*, in «ICIJ», 3 aprile 2016. <https://www.icij.org/investigations/panama-papers/20160403-divorce-offshore-intrigue>.
14. Causa «Rybolovleva vs. Rybolovlev», Claim No. BVIHCV2008/0403, Judgment

(ECSC HC, 18 febbraio 2009).

15. Sam Knight, *The Bouvier Affair: How an Art-World Insider Made a Fortune by Being Discreet*, in «The New Yorker», 8-15 febbraio 2016.
16. Citato in Hugo Miller, *Art's \$1 Billion Question: Was Russian a Victim or Savant?*, in «Bloomberg», 31 maggio 2016.
17. Causa «Criminal charge for forgery of documents (art. 90 of the Penal Code) and fraud (art. 330 of the Penal Code) vs. Mr. Yves Bouvier and any participant, letter from Rybolovlev's lawyers to General Prosecutor's Office, Monaco, 9 gennaio 2015», PACER (Public Access to Court Electronic Records) Case 1:16-mc-00125-JMF Document 3-9 Filed 03/25/16.
18. Dichiarazione di Daniel W. Levy in «Opposition to Petitioners' Motion to Amend the Protective Order to Allow Use of Discovery in Geneva, in Opposition to Petition for Further Discovery, and in Support of Continued Sealing, dated March 13, 2018», PACER Case 1:18-mc-00050-JMF Document 20-1 Filed 03/13/18, p. 19.
19. La fonte è la stessa Tania Rappo, in V. Ward, *Did this Billionaire Get Swindled Out of Millions...*, cit.
20. Email da Bouvier a Sazonov del 28 dicembre 2012, citata in PACER Case 1:16-mc-00125-JMF Document 3-9 Filed 03/25/16.
21. Email da Bouvier a Sazonov del 23 dicembre 2011, *ibid.*
22. R. Revel, *Le Mystérieux Monsieur Rybolovlev*, cit.
23. «Amended Complaint Accent Delight/Xitrans Finance vs. Sotheby's», PACER Case 1:18-cv-09011-JMF Document 29 Filed 11/21/18.
24. Christopher D. Shea, *Private Pinacothèque de Paris Museum to Close*, in «The New York Times» blog, 12 febbraio 2016.
25. «Petitioners' Memorandum of Law in support of their application for an order under 28 USC §1782 to conduct discovery for use in foreign proceedings», Case 1:16-mc-00125-JMF Document 2 Filed 03/25/16.
26. Rybolovlev versa a Bouvier 118 milioni di dollari. Bouvier paga al cliente di Heller, Steven Cohen, 93,5 milioni. Si veda PACER Case 1:16-mc-00125-JMF Document 31-5.
27. A. Ramsay, *Dmitry Rybolovlev*, cit., posizione 2465.
28. «Petitioners' memorandum of law in support of their application under 28 USC § 1782», Case 1:18-mc-00050-JMF Document 7 Filed 02/13/18.
29. *Ibid.*
30. In una risposta scritta a me indirizzata, Sotheby's dichiara: «Mr Valette non ha mai pronunciato queste parole e non era affatto al corrente che Mr Bouvier intendesse rivendere il quadro né, eventualmente, a chi. Né Sotheby's né Mr Valette hanno mai visto alcun documento che contenesse questa presunta affermazione o intendesse metterla agli atti».

31. Dichiarazione di Daniel W. Levy in «Opposition to Petitioners' Motion to Amend the Protective Order to Permit Use of Discovery in the United Kingdom, dated November 20, 2017», Case 1:16-mc-00125-JMF Document 115-12.
32. Nella dichiarazione che Sotheby's mi ha dato per iscritto, si legge: «L'assenza dalle valutazioni assicurative delle cifre pagate da Mr Bouvier è coerente con la prassi e la procedura interna di Sotheby's. Inoltre Mr Valette trattava Mr Bouvier come il proprietario, quindi è difficile argomentare "l'occultamento" di acquisti compiuti da lui stesso».
33. Ian Hamel, *Le Suisse Yves Bouvier serait tombé dans un piège à Monaco*, in «Le Bilan», 23 agosto 2017.
34. Chantal Mathez de Senger, *Les Ports francs veulent devenir plus transparents*, in «Le Bilan», 12 novembre 2015.
35. Sam Knight, *The Bouvier Affair: A Question of Trust*, in «Tatler», agosto 2018.

XVIII. *LdV, riposi in pace*

1. Lettera di Charles d'Amboise, 16 dicembre 1506, in Edoardo Villata (a cura di), *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, Milano, Ente Raccolta Vinciana, 1999, p. 205.
2. In *Ricordi, prose e poesie di Benvenuto Cellini*, Firenze, Piatti, 1829.
3. Antonio De Beatis, *D'illustri città, messeri e leggiadre madonne*, Milano, Edizioni Terra Santa, 2012.
4. *Ibid.*
5. Si veda Pascal Brioist, *Louise de Savoie et le projet de Léonard de Vinci a Romorantin*, in Pascal Brioist, Laure Fagnard e Cédric Michon, *Louise de Savoie (1476-1531)*, Tours, Presses Universitaires François-Robert, 2018.
6. Marco Carminati, *Cesare da Sesto, 1477-1523*, Milano, Jandi Sapi, 1994, pp. 6-7.
7. *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da M. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, in Roma: per gli Eredi Barbiellini mercanti di libri e stampatori a Pasquino, 1754-1773.

XIX. *Diciannove minuti*

1. Jerry Saltz, *Christie's is Selling this Painting for \$100 Million. They Say It's by Leonardo. I Have Doubts. Big Doubts*, in Vulture.com, 14 novembre 2017; Scott Reyburn, *Contemporary Art Sales: Do I Hear \$100 Million?*, in «The New York Times», 11 novembre 2017; Frank Zöllner, *Monopol Magazin für Kunst und Leben*, 14 novembre 2017.
2. *Leonardo da Vinci's «Salvator Mundi» Discussed by Alastair Sooke & Christie's*

Specialists, Hong Kong, 17 ottobre 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=9NeLMJfQpK8>.

3. *Ibid.*
4. <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2018/general-synopsis-contemporary-arts-market-performance>.
5. Clare McAndrew, *The Art Market 2018*, rapporto commissionato da Art Basel e UBS.
6. *Leonardo da Vinci's «Salvator Mundi» Discussed by Alastair Sooke & Christie's Specialists*, cit.
7. Ringrazio Scott Reyburn del «New York Times» per le informazioni su queste cifre.
8. D. Dwyer Modestini, *Masterpieces*, cit., p. 423.

XX. *C'è una casa a New Orleans*

1. M. Kemp, *50 anni con Leonardo*, cit., p. 138.
2. Causa «Sotheby's, Inc. Against: R.W. Chandler, Llc, Robert Simon Fine Art, Inc., Six Hamilton, Llc, *Salvator Mundi*, Llc, Rittenhouse Associates, Llc, Adelson Galleries, Inc., Warren Adelson, Alexander Parish, Robert Simon, Complaint Filed 21st November 2016, United States District Court Southern District Of New York», Case 1:16-cv-09043, p. 8.
3. Comunicato stampa di Robert Simon, 7 luglio 2011: «Gli eredi di Cook vendettero il quadro all'asta nel 1958 per £45, e fu allora catalogato come copia di un'opera di Boltraffio, uno dei più talentuosi allievi di Leonardo. Per il resto del XX secolo, il quadro ha fatto parte di una collezione americana fino alla messa in vendita seguita alla morte di un membro della famiglia»; Carla Raffinetti, *Unravelling the Provenance Behind Leonardo da Vinci's «Salvator Mundi»*, in «Artlyst», novembre 2012: «1958: gli eredi di Cook vendono il quadro a un collezionista privato di cui non si fa il nome negli Stati Uniti»; Milton Esterow, *Updated: A Long Lost Leonardo*: «L'opera d'arte è di proprietà di un consorzio di mercanti, tra cui Robert Simon, specialista dei grandi maestri di New York e Tuxedo Park, N.Y. Era stato acquistato a un'asta negli Stati Uniti nel 2005».
4. Keri Geiger, *Sotheby's, a Prized Art Client and His \$47.5 Million da Vinci Markup*, Bloomberg.com, 30 novembre 2016: «Tutti nell'ambiente sapevano com'era andata: il *Salvator Mundi*, acquistato a una vendita di eredi in Louisiana, era risultato essere un'opera di Leonardo da Vinci». Simon mi ha confermato che lui e Parish erano obbligati a non rivelare dove avessero trovato il *Salvator Mundi* nel 2005, né i dettagli della vendita a Bouvier, per effetto di un accordo di non divulgazione firmato con Sotheby's, su richiesta di Sotheby's. Ma ha anche aggiunto che la querela di Sotheby's aveva reso noti particolari sulla vendita precedentemente riservati, che a quel punto anche lui considerava di pubblico

dominio.

5. Connie C. Griffith, *Felix Kuntz – A Personal Reminiscence*, prefazione a *250 Years of Life in New Orleans: The Rosemonde E. and Emile Kuntz Collection and The Felix H. Kuntz Collection*, Louisiana State Museum, 1968.
6. La New Orleans Auction Galleries ha dichiarato bancarotta ed è andata in amministrazione controllata nell'aprile 2011. L'accusa era aver mandato all'asta quadri falsi per centinaia di migliaia di dollari; aveva debiti con oltre cinquanta clienti per una somma complessiva di 500.000 dollari.
7. Silke Müller, *Der Grösste Kunstkrimi der Welt*, in «Stern», 23 agosto 2018, pp. 40-49.

XXI. *Miraggio nel deserto*

1. Citato in Michael Wolff, *Fuoco e furia. Dentro la Casa Bianca di Trump*, trad. it. di E. Cantoni e I. Annoni, Milano, Rizzoli, 2018.
2. Dexter Filkins, *Saudi Prince's Quest to Remake the Middle East*, in «The New Yorker», 2 aprile 2018.
3. Citato in David Batty, *The Rise of the Gulf Art Scene*, Gulfography blog, 24 luglio 2012.
4. Thomas L. Friedman, *Opinion: Saudi Arabia's Spring, at Last*, in «The New York Times», 23 novembre 2017.
5. Dietrich Seybold, *Leonardo da Vinci im Orient: Geschichte eines Europäischen Mythos*, Cologne, Böhlau Verlag, 2011.

Postfazione

1. Javier Pes, *Why Are Attendance Rates Nose-Diving at London's Art Museums? Directors Frantically Search for Answers*, in «Artnet», agosto 2018.
2. C. McAndrew, *The Art Market 2018*, cit.
3. Ringrazio la professoressa Francesca Borgo (St Andrews) per questa informazione.

BIBLIOGRAFIA

- Ackroyd, Peter, *Civil War. The History of England*, London, Pan Macmillan, 2015.
- Adam, Georgina, *Dark Side of the Boom. Controversie, intrighi, scandali nel mercato dell'arte*, trad. it. di N. Poo, Milano, Johan & Levi, 2019.
- Agosti, Giovanni, Sacchi, Rossana e Stoppa, Jacopo (a cura di), *Bernardino Luini e i suoi figli*, Milano, Officina Libraria, 2014.
- Alberge, Dalya, *Leonardo Scholar Challenges Attribution of \$450m Painting*, in «The Guardian», 6 agosto 2018, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/aug/06/leonardo-da-vinci-scholar-challenges-attribution-salvator-mundi-bernardino-luini>.
- Ames-Lewis, Francis, *Isabella and Leonardo. The Relationship Between Isabella d'Este and Leonardo da Vinci*, New Haven (CT), Yale University Press, 2012.
- Bambach, Carmen C., *Leonardo da Vinci. Master Draftsman*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2003.
- , *Seeking the Universal Painter*, recensione della mostra di Leonardo alla National Gallery, in «Apollo», LXXXIII, febbraio 2012.
- Barbatelli, Nicola e Melani, Margherita (a cura di), *Leonardo a Donnaregina. I «Salvator Mundi» per Napoli*, Napoli, CB Edizioni, 2017.
- Barclay, Andrew, *Recovering Charles I's Art Collection: Some Implications of the 1660 Act of Indemnity and Oblivion*, in «Historical Research», LXXXVIII, 242, novembre 2015.
- Bayer, Andrea (a cura di), *Painters of Reality. The Legacy of Leonardo and Caravaggio in Lombardy*, New Haven and London, Yale University Press, 2004.
- Bayer, Thomas M. e Page, John R., *The Development of the Art Market in England*, London, Routledge, 2016.
- Beck, James con Daley, Michael, *Restauri. Capolavori & affari*, trad. it. Firenze, Marco Nardi Editore, 1993.
- Béguin, Sylvie, *Andrea Solario en France*, catalogo della mostra, Paris, Ministère de la culture, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1985.

- Berenson, Bernard, *I pittori italiani del Rinascimento*, trad. it. di E. Cecchi, Milano, Rizzoli, 2009.
- Bergognone, Ambrogio, *Acquisizioni, scoperte e restauri*, Pinacoteca di Brera, Milano, Firenze, Cantini, 1989.
- Betcherman, Lita-Rose, *Buckingham's Man: Balthazar Gerbier*, Toronto (ON), Bev Editions, 2011.
- Bora, Giulio, Brown, David Alan, Carminati, Marco, Fiorio, Maria Teresa e Marani, Pietro, *I leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Milano, Skira, 1998.
- Borenius, Tancred, *A Catalogue of the Paintings at Doughty House, Richmond, & Elsewhere in the Collection of Sir Frederick Cook, Bt., Visconde de Monserrate*, a cura di Herbert Cook, 1913.
- Brewer, John, *Ritratto di dama. Il dipinto conteso di Leonardo*, trad. it. di L. Ceruti, Milano, Rizzoli, 2009.
- Brioist, Pascal, Fagnart, Laure e Michon, Cédric, *Louise de Savoie (1476-1531)*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2018.
- Brotton, Jerry, *The Sale of the Late King's Goods. Charles I and his Art Collection*, London, Pan Books, 2018.
- Brotton, Jerry e McGrath, David, *The Spanish Acquisition of King Charles I's Art Collection: The Letters of Alonso de Cardenas, 1649-51*, in «Journal of the History of Collections», XX, 1, maggio 2008.
- Brown, Dan, *Il Codice da Vinci*, trad. it. di R. Valla, Milano, Mondadori, 2003.
- Brown, David Alan, *The Young Correggio and his Leonardesque Sources*, New York, Garland, 1981.
- , *Andrea Solario*, Milano, Electa, 1987.
- , *Leonardo da Vinci. Origini di un genio*, trad. it. di A. Albertelli, S. Meda e S. Chierici, Milano, Rizzoli, 1999.
- Brown, Jonathan e Elliott, John (a cura di), *The Sale of the Century. Artistic Relations Between Spain and Great Britain, 1604-1655*, New Haven (CT) and London, Yale University Press con il Museo Nacional del Prado, 2002.
- Bubenik, Andrea e Thackray, Anne (a cura di), *Perspectives on Wenceslaus Hollar*, London, Harvey Miller Publishers, 2018.
- Buchanan, William, *Memoirs of Painting. With a Chronological History of the Importation of Pictures by the Great Masters into England since the French Revolution*, London, R. Ackermann, 1824.
- Carminati, Marco, *Cesare da Sesto, 1477-1523*, Milano, Jandi Sapi, 1994.
- Catterson, Lynn, *Dealing Art on Both Sides of the Atlantic, 1860-1940*, Leiden and Boston, Brill, 2017.

- Chambers, David e Martineau, Jane (a cura di), *Splendours of the Gonzaga*, catalogo della mostra, London, Victoria & Albert Museum, 1981.
- Charles I: King and Collector*, catalogo della mostra alla Royal Academy of Arts, London, 2018.
- Ciatti, Marco e Frosinini, Cecilia (a cura di), *Il restauro dell'«Adorazione dei Magi» di Leonardo. La riscoperta di un capolavoro*, Firenze, Edifir, 2017.
- Ciatti, Marco e Natali, Antonio (a cura di), *L'amore, l'arte e la grazia. Raffaello: la «Madonna del Cardellino» restaurata*, Firenze, Mandragora, 2008.
- Clark, Kenneth, *A Catalogue of the Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, Cambridge, Cambridge University Press, 1935 (poi London, Phaidon, 1968).
- , *Leonardo da Vinci*, London, Phaidon, 1954.
- , *Leonardo da Vinci. Storia della sua evoluzione artistica*, trad. it. di G. Zanichelli, Milano, Mondadori, 1983.
- Clayton, Martin e Bird, Rufus, *Charles II. Art & Power*, London, Royal Collection Trust, 2017.
- Cohen, Rachel, *Bernard Berenson. Da Boston a Firenze*, trad. it. di M. Gini, Milano, Adelphi, 2017.
- Collins, Wilkie, *Vita di un furfante*, trad. it. di V. Pepe, Cava de' Tirreni, Marlin, 2006.
- Conlin, Jonathan, *Collecting and Connoisseurship in England, 1840-1900. The Case of J.C. Robinson*, in Reist, Inge (a cura di), *British Models of Art Collecting and the American Response*, London, Routledge, 2014.
- Cook, Herbert, *Illustrated Catalogue of Pictures by Masters of the Milanese and Allied Schools of Lombardy*, London, Burlington Fine Arts Club, 1898.
- , *Reviews and Appreciations of Some Old Italian Masters*, London, Heinemann, 1912.
- Costamagna, Philippe, *Avventure di un occhio*, trad. it. di X. Rodríguez Bradford, Milano, Johan & Levi, 2017.
- Daley, Michael, *Problems with the New York Leonardo «Salvator Mundi». Part I: Provenance and Presentation*, in «ArtWatch UK», 14 novembre 2017, <http://artwatch.org.uk/problems-with-the-new-york-leonardo-salvator-mundi-part-i-provenance-and-presentation>.
- , *The \$450m New York Leonardo «Salvator Mundi». Part II: It Restores, It Sells, Therefore It Is*, in «ArtWatch UK», 1° gennaio 2018, <http://artwatch.org.uk/the-450m-new-york-leonardo-salvator-mundi-part-ii-it-restores-it-sells-therefore-it-is>.
- , *A Day in the Life of the New Louvre Abu Dhabi Annexe's Pricey New*

- Leonardo «Salvator Mundi»*, in «ArtWatch UK», 20 febbraio 2018, <http://artwatch.org.uk/a-day-in-the-life-of-the-new-louvre-abu-dhabi-annexes-pricey-new-leonardo-salvator-mundi>.
- , *Nouveau Riche? Welcome to the Club!*, in «ArtWatch UK», 27 febbraio 2018, <http://artwatch.org.uk/nouveau-riche-welcome-to-the-club>.
- , *In Their Own Words: No. 3 – The Reception of the First Version of the Leonardo «Salvator Mundi»*, in «ArtWatch UK», 11 marzo 2018, <http://artwatch.org.uk/in-their-own-words-no-3-11-march-2018-the-reception-of-the-first-version-of-the-leonardo-salvator-mundi>.
- , *Startling Disclosures on the Re-re-restored Leonardo «Salvator Mundi»*, in «ArtWatch UK», 29 marzo 2018, <http://artwatch.org.uk/startling-disclosures-on-the-re-re-restored-leonardo-salvator-mundi>.
- , *The Leonardo «Salvator Mundi» Saga: Three Developments*, in «ArtWatch UK», 10 aprile 2018, <http://artwatch.org.uk/the-leonardo-salvator-mundi-saga-three-developments>.
- , *How the Louvre Abu Dhabi «Salvator Mundi» became a Leonardo-from-nowhere*, in «ArtWatch UK», 18 settembre 2018, <http://artwatch.org.uk/how-the-louvre-abu-dhabi-salvator-mundi-became-a-leonardo-from-nowhere>.
- , *Two Developments in the No-Show Louvre Abu Dhabi Leonardo «Salvator Mundi» Saga*, in «ArtWatch UK», 11 ottobre 2018, <http://artwatch.org.uk/two-developments-in-the-no-show-louvre-abu-dhabi-leonardo-salvator-mundi-saga>.
- , *The Pear-Shaped «Salvator Mundi»*, in «ArtWatch UK», 12 novembre 2018, <http://artwatch.org.uk/the-pear-shaped-salvator-mundi>.
- , *Two Troubled Leonardos*, in «ArtWatch UK», 17 novembre 2018, <http://artwatch.org.uk/two-troubled-leonardos>.
- , *The Leonardo «Salvator Mundi» Part I: Not «Pear-Shaped» – Dead in the Water*, in «ArtWatch UK», 6 febbraio 2019, <http://artwatch.org.uk/the-leonardo-salvator-mundi-part-i-not-pear-shaped-dead-in-the-water>.
- , *The Louvre Museum's Bizarre Charge of «Fake information» on the \$450 Million «Salvator Mundi»*, in «ArtWatch UK», 22 febbraio 2019, <http://artwatch.org.uk/the-louvre-museums-bizarre-charge-of-fake-information-on-the-450-million-salvator-mundi>.
- Dan, Pierre, *Le Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, a Paris, Chez Sébastien Cramoisy, 1642.
- Danziger, Elon, *The Cook Collection, its Founder and its Inheritors*, in «The Burlington Magazine», CXLVI, 1216, luglio 2004.
- Dardes, Kathleen e Rothe, Andrea (a cura di), *The Structural Conservation of Panel Paintings*, atti di un simposio al J. Paul Getty Museum, 24-28 aprile

- 1995.
- Davies, Helen E., «Sir John Charles Robinson (1824-1913). His Role as a Connoisseur and Creator of Public and Private Collections», tesi di dottorato, University of Oxford.
- DeLancey, Julia A., *Dragon's Blood and Ultramarine: The Apothecary and Artists' Pigments in Renaissance Florence*, in Marco Fantoni et al. (a cura di), *The Art Market in Italy, 15th-17th Centuries/Il mercato dell'arte in Italia, secc. XV-XVII*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2003.
- Delieuvin, Vincent, *La Sainte Anne. L'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci*, catalogo della mostra, Paris, Louvre, 2012.
- Dickens, Arthur G. (a cura di), *The Courts of Europe: Politics, Patronage and Royalty*, London, Thames & Hudson, 1977.
- Ettlinger, Helen S., *A Postscript to Inigo Jones – «Puritanissimo Fiero»*, in «The Burlington Magazine», CXXXIII, 1064, novembre 1991.
- Fagnart, Laure, *L'appartement des bains et le cabinet des peintures du château de Fontainebleau sous le règne d'Henri IV*, in Nativel, Colette (a cura di), *Henri IV: Art et pouvoir*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2016.
- , *Léonard de Vinci à la cour de France*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019.
- Farinati, Valeria, *Interni e Architettura nel Primo Settecento Veneziano: Palazzo Priuli Manfrin a Cannaregio*, in «Venezia Arti», 6, 1992.
- Fiorio, Maria Teresa, *Giovanni Antonio Boltraffio. Un pittore milanese nel lume di Leonardo*, Milano, Roma, Jandi Sapi, 2000.
- Fletcher, Pamela e Helmreich, Anne (a cura di), *The Rise of the Modern Art Market in London, 1850-1939*, Manchester, Manchester University Press, 2013.
- Frith, William Powell, *My Autobiography and Reminiscences*, London, R. Bentley & Son, 7^a ed., 1889.
- Gage, John, *Colore e cultura. Usi e significati dall'antichità all'arte astratta*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2001.
- Garas, Klara, *Das Schicksal der Sammlung des Erzherzogs Leopold William*, in «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien», LXIV, 1968.
- Ginzburg, Carlo e Davin, Anna, *Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method*, in «History Workshop Journal», 9, primavera 1980.
- Godfrey, Richard T., *Wenceslaus Hollar. A Bohemian Artist in England*, New Haven (CT) and London, Yale University Press, 1994.
- Goldring, Elizabeth, *Art Collecting and Patronage in Shakespeare's England*, in Smuts, Malcolm (a cura di), *The Oxford Handbook of the Age of Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

- Gonne, Maud, *Al servizio della regina. Autobiografia di una rivoluzionaria irlandese*, trad. it. di A. De Nicola, Pavona di Albano Laziale, Iacobelli, 2011.
- Griffey, Erin (a cura di), *Henrietta Maria. Piety, Politics and Patronage*, London, Routledge, 2008.
- , *On Display: Henrietta Maria and the Materials of Magnificence at the Stuart Court*, London, The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2016.
- Guilbert, Pierre, *Description historique des château, bourg et forêt de Fontainebleau*, a Paris, Chez André Cailleau, 1731.
- Hamilton, James, *A Strange Business. Making Art and Money in Nineteenth-Century Britain*, London, Atlantic, 2014.
- Haskell, Francis, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, trad. it. di F. Ammiraglio e R. D'Adda, Milano, Skira, 2016.
- Haskell, Francis, *The King's Pictures. The Formation and Dispersal of the Collections of Charles I and his Courtiers*, a cura di Karen Serres, New Haven (CT), Yale University Press, 2013.
- Hervey, Mary F.S., *The Life, Correspondence and Collections of Thomas Howard, Earl of Arundel*, completato da Catherine M. Phillimore e a cura di G.C. Williamson, Cambridge, Cambridge University Press, 1921.
- Heydenreich, Ludwig, *Leonardo's Salvator Mundi*, in «Raccolta Vinciana», XX, 1964.
- Howarth, David, *Lord Arundel and his Circle*, New Haven (CT) and London, Yale University Press, 1985.
- Isaacson, Walter, *Leonardo da Vinci*, trad. it. di L. Serra e T. Cannillo, Milano, Mondadori, 2017.
- Junius, Franciscus, *Painting of the Ancients*, London, 1638.
- Kanter, Laurence, *Leonardo. Discoveries from Verrocchio's Studio*, New Haven (CT) and London, Yale University Press, 2018.
- Keith, Larry e Roy, Ashok, *Giampietrino, Boltraffio, and the Influence of Leonardo*, in «National Gallery Technical Bulletin», XVII, Londra, 1996.
- Kemp, Martin, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, London, Dent, 1981, ed. riv. e corr. Oxford 2006 (*Leonardo da Vinci. Le mirabili operazioni della natura e dell'uomo*, trad. it. di F. Saba Sardi, Milano, Mondadori, 1982).
- , *Leonardo*, Oxford, Oxford University Press, 2004, ed. riv. e corr. 2011 (*Leonardo. Nella mente del genio*, trad. it. di D. Tarozzo, Torino, Einaudi, 2006).
- , *50 anni con Leonardo*, trad. it. di M.C. Dallavalle, Milano, Mondadori

- Electa, 2019.
- (a cura di), *Leonardo da Vinci. The Mystery of the Madonna of the Yarnwinder*, Edinburgh, Trustees of the National Gallery of Scotland, 1992.
- Kemp, Martin e Walker, Margaret (a cura di), *Leonardo on Painting: An Anthology of Writings by Leonardo da Vinci with a Selection of Documents Relating to his Career as an Artist*, New Haven (CT) and London, Yale University Press, 1989.
- Knecht, Robert J., *Renaissance Warrior and Patron. The Reign of Francis I*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Lemoine, Annick, *Nicolas Régnier (ca. 1588-1667). Peintre, collectionneur et marchand d'art*, Paris, Arthena, 2007.
- Lockyer, Roger, *Buckingham. The Life and Political Career of George Villiers, First Duke of Buckingham 1592-1628*, London, Longman, 1981.
- Lugli, Emanuele, *Leonardo and the Hair Makers*, in Borgo, Francesca, Maffei, Rodolfo e Nova, Alessandro (a cura di), *Leonardo in Dialogue*, Venezia, Marsilio, 2018.
- Malaguzzi Valeri, Francesco, *La corte di Ludovico il Moro. La vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento*, Milano, Ulrico Hoepli, 1913.
- Marani, Pietro Cesare, *Leonardo. Una carriera di pittore*, Milano, Federico Motta Editore, 2003.
- Marani, Pietro Cesare e Fiorio, Maria Teresa (a cura di), *Leonardo da Vinci: The Design of the World*, catalogo della mostra al Palazzo Reale di Milano, Milano, Skira, 2015.
- Markova, Victoria E., *Sobranie Zhivopisi. Tom 1. Italia VIII-XVI veka*, Moscow, Gosudarstvennyĭ Muzeĭ Izobrazitel'nykh Iskusstv Imeni A.S. Pushkina e «Galart», 2002.
- Matthew, Louisa C., «Vendecolori a Venezia»: *The Reconstruction of a Profession*, in «Burlington Magazine», CXLIV, 1196, novembre 2002.
- Mazaroff, Stanley, *Henry Walters and Bernard Berenson, Collector and Connoisseur*, Baltimore (MD), Johns Hopkins University Press, 2010.
- Menu, Michel (a cura di), *Leonardo da Vinci's Technical Practice: Paintings, Drawings and Influence*, Paris, Hermann, 2014.
- MacCurdy, Edward, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, London, Folio Society, 2009.
- Merezhkovsky, Dmitry, *The Romance of Leonardo da Vinci*, London, Nonesuch Press, 1938.
- Millar, Oliver, *The Tudor, Stuart and Early Georgian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, London, Phaidon, 1963.

- Millar, Oliver, *The Queen's Pictures*, London, Chancellor, 1984.
- Modestini, Dianne Dwyer, *Masterpieces. Based on a Manuscript by Mario Modestini*, Fiesole, Cadmo, 2018 (trad. it. *Capolavori. Basato su un manoscritto di Mario Modestini*, Fiesole, Cadmo, 2018).
- Morelli, Giovanni (Ivan Lermolieff), *Le opere dei Maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologna, Zanichelli, 1886.
- Mozzato, Andrea, *The Pigment Trade in Venice and the Mediterranean in the Second Half of the Fifteenth Century*, [http://www.mozzato.eu/Historiker/JCF Mozzato proofs.pdf](http://www.mozzato.eu/Historiker/JCF_Mozzato_proofs.pdf).
- Neto, Maria João, *Monserate: The Romantic Country House of an English Family*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2015.
- , *Monserate Revisited: The Cook Collection in Portugal*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2017.
- Nicholl, Charles, *Leonardo da Vinci: The Flights of the Mind*, London, Penguin, 2005.
- Obituary of Sir Herbert Cook*, in «The Burlington Magazine», LXXIV, 435, giugno 1939.
- Orso, Steven N., *Philip IV and the Decoration of the Alcazar of Madrid*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1986.
- Peacham, Henry, *Peacham's Compleat Gentleman, 1634*, Oxford, Clarendon, 1906.
- Pears, Iain, *The Discovery of Painting: The Growth of Interest in the Arts in England 1680-1768*, New Haven (CT) and London, Yale University Press, 1988.
- Peck, Linda Levy, *Consuming Splendour: Society and Culture in Seventeenth-Century England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- Pedretti, Carlo, *Leonardo: A Study in Chronology and Style*, London, Thames & Hudson, 1973.
- , *Leonardo. Le macchine*, Firenze, Giunti, 1999.
- Pergam, Elizabeth A., *John Charles Robinson in 1868: A Victorian Curator's Collection on the Block*, in «Journal of Art Historiography», 18, giugno 2018.
- Pipaud, Patrice, «*Salvator Mundi*», *l'histoire nantaise d'un tableau de Léonard de Vinci*, in «Bulletin SAHNLA», 2012.
- Poole, Andrea Geddes, *Stewards of the Nation's Art: Contested Cultural Authority 1890-1939*, Toronto (ON), University of Toronto Press, 2010.
- Pye, John, *Patronage of British Art*, London, Longman, Brown, Green and Longmans, 1845.
- La Raccolta leonardesca della Contessa de Béhague*, catalogo della mostra,

- Vinci, 1980.
- Ramsay, Arnaud, *Dmitry Rybolovlev: The Man Behind Monaco's Football Renaissance*, London, Biteback Publishing, 2017.
- Reitlinger, Gerald, *The Economics of Taste: The Rise and Fall of Picture Prices 1760-1960*, London, Barrie & Rockliff, 1961.
- Revel, Renaud, *Le Mystérieux Monsieur Rybolovlev*, Paris, Éditions First, 2017.
- Richter, Jean Paul (a cura di), *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London, Phaidon, 3^a ed., 1970.
- Robertson, Charles, *Leonardo da Vinci: London. Exhibition Review*, in «Burlington Magazine», CLIV, 1307, febbraio 2012.
- Robinson, Sir John Charles, *Memoranda on fifty pictures selected from a collection of works of the ancient masters*, London, Whittingham & Wilkins, 1868.
- , *An Alleged Michael Angelo*, in «The Art Amateur», V, 6, novembre 1881.
- , *The Gallery of Pictures by the Old Masters, Formed by Francis Cook, Esq., of Richmond*, in «Art Journal», maggio 1885.
- , *On Spurious Works of Art*, in «The Nineteenth Century», XXX, 177, novembre 1891.
- , *English Art Collecting and Connoisseurship*, in «The Nineteenth Century», XXXVI, 212, ottobre 1894.
- Rouquet, Jean André, *The Present State of the Arts in England*, London, J. Nourse, 1755.
- Sebag-Montefiore, Charles e Armstrong-Totten, Julia, *A Dynasty of Dealers: John Smith and Successors 1801-1924. A Study of the Art Market in Nineteenth-Century London*, Arundel, Roxburghe Club, 2013.
- Secret, Meryle, *Duveen: A Life in Art*, New York (NY), Knopf, 2004.
- Sedini, Domenico, *Marco d'Oggiono: Tradizione e Rinnovamento in Lombardia tra Quattrocento e Cinquecento*, Milano, Jandi Sapi, 1989.
- Seybold, Dietrich, *Leonardo da Vinci im Orient: Geschichte eines europäischen Mythos*, Cologne, Böhlau Verlag, 2011.
- , *Das Schlaraffen Leben der Kunst: Eine Biografie des Kunstkenners und Leonardo da Vinci-Forschers Jean Paul Richter (1847-1937)*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2014.
- , *Giovanni Morelli and Leonardo da Vinci*
<http://www.seybold.ch/Dietrich/TheVirtualResearchInstitute>.
- , *The Leonardeschi Gold Rush*,
<http://www.seybold.ch/Dietrich/LeonardeschiGoldRush>.
- , *Leonardo da Vinci's Travels to the East*,
<http://www.seybold.ch/Dietrich/BacklistLeonardoDaVinciSTravelsToThe>

- East.
- , *The Mysterious Donna Laura Minghetti Leonardo*, <http://www.seybold.ch/Dietrich/TheMysteriousDonnaLauraMinghetti-Leonardo>.
- , *A Salvator Mundi Provenance*, <http://www.seybold.ch/Dietrich/ASalvatorMundiProvenance>.
- , *Some Salvator Mundi Microstories*, <http://www.seybold.ch/Dietrich/SomeSalvatorMundiMicrostories>.
- Shapley, Fern Rusk, *Complete Catalogue of the Samuel H. Kress Collection, Italian Paintings XV-XVI Century*, London, Phaidon, 1968.
- Shell, Janice, *Pittori in bottega: Milano nel Rinascimento*, Torino, U. Allemandi, 1995.
- Sibert, Marie-Laure, *Les Rencontres d'Amboise*, Tours, Éditions Barcla, 1969.
- Snow-Smith, Joanne, *The «Salvator Mundi» of Leonardo da Vinci*, in «Arte Lombarda Nuova Serie», 50, 1978.
- , *The «Salvator Mundi» of Leonardo da Vinci*, Seattle (WA), Henry Art Gallery, University of Washington, 1982.
- Spraggon, Julie, *Puritan Iconoclasm During the English Civil War: The Attack on Religious Imagery by Parliament and its Soldiers*, Woodbridge, The Boydell Press, 2003.
- Spring, Marika, Mazzotta, Antonio, Roy, Ashok, Billinge, Rachel e Peggie, David, *Painting Practice in Milan in the 1490s: The Influence of Leonardo*, in *Leonardo da Vinci: Pupil, Painter and Master*, in «National Gallery Technical Bulletin», XXXII, 2011.
- Squatriti, Paolo, *Landscape and Change in Early Medieval Italy: Chestnuts, Economy and Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.
- Stourton, James, *Kenneth Clark: Life, Art and Civilisation*, New York (NY), HarperCollins, 2016.
- Suida, Wilhelm Emil, *Leonardo e i leonardeschi*, trad. it. di M. Ricci, Vicenza, Neri Pozza, 2001.
- Taylor, Paul, *Condition: The Ageing of Art*, London, Paul Hoberton, 2015.
- Thurley, Simon, *Whitehall Palace*, New Haven (CT) and London, Yale University Press, 1999.
- Tindall, Gillian, *The Man Who Drew London: Wenceslaus Hollar in Reality and Imagination*, London, Vintage, 2013.
- Tunesi, Annalea, «Stefano Bardini's Photographic Archive: A Visual Historical Document», tesi di dottorato, Leeds, 2014.
- Turner, Simon, *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400-1700: Wenceslaus Hollar*, parte V, Ouderkerk, Sound and

- Vision Publishers, 2011.
- Van Eerde, Katherine S., *Wenceslaus Hollar: Delineator of his Time*, Charlottesville (VA), University Press of Virginia, 1970.
- Vasari, Giorgio, *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze, Bemporad, 1911-18.
- Vermeulen, Filip, *The Colour of Money: Dealing in Pigments in Sixteenth-Century Antwerp*, in Kirby, Jo, Nash, Susie e Cannon, Joanna (a cura di), *Trade in Artists' Materials. Markets and Commerce in Europe to 1700*, London, Archetype, 2010.
- Vertue, George, *Anecdotes of painting in England with some account of the principal artists; and incidental notes on other arts; collected by the late Mr. George Vertue; and now digested and published from his original MSS. by Mr. Horace Walpole*, London, Kirgate, 1765.
- Villata, Edoardo, Arrighi, Vanna e Bellinazzi, Anna (a cura di), *Leonardo da Vinci, La Vera Immagine: Documenti e Testimonianze sulla vita e sull'opera*, Firenze, Giunti, 2005.
- Waagen, Gustav Friedrich, *Treasures of Art in Great Britain*, London, Cornmarket Press, 1970.
- Waterfield, Giles, *The People's Galleries: Art Museums and Exhibitions in Britain 1800-1914*, New Haven (CT) and London, Yale University Press, 2015.
- Waterhouse, Ellis K., *Paintings from Venice for Seventeenth-Century England: Some Records of a Forgotten Transaction*, in «Italian Studies», VII, 1952.
- Welch, Evelyn S., *Shopping in the Renaissance: Consumer Cultures in Italy, 1400-1600*, New Haven (CT) and London, Yale University Press, 2009.
- Wilks, Timothy, *Art Collecting at the English Court from the Death of Henry Prince of Wales to the Death of Anne of Denmark*, in «Journal of the History of Art Collections», IX, 1, 1997.
- , *Plundered Art for the Collections of Charles I? The Capture of Munich in May, 1632*, in Wiegel, Hildegard e Vickers, Michael (a cura di), *Excalibur: Essays on Antiquity and the History of Collecting in Honour of Arthur MacGregor*, Oxford, Archaeopress, 2013.
- Williamson, George Charles, *Bernardino Luini*, London, George Bell & Sons, 1899.
- Winn, James Anderson, *Queen Anne: Patroness of the Arts*, New York (NY), Oxford University Press, 2014.
- Winstanley, Thomas, *Observations on the Arts*, Liverpool, W. Wales & Co., 1828.
- Wintermute, Alan, Ekserdjian, David et al., *Leonardo: «Salvator Mundi»*,

- Christie's, New York, 2017.
- Wood, Jeremy, *Connoisseurship of the Arts*, in *Nicholas Lanier, 1588-1666: A Portrait Revealed*, catalogo della mostra, London, The Weiss Gallery, 2010.
- , *Buying and Selling Art in Venice, London and Antwerp: The Collection of Bartolomeo della Nave and the Dealings of James, Third Marquis of Hamilton, Anthony Van Dyck, and Jan and Jacob Van Veerle, c.1637-52*, in «Journal of the Walpole Society», LXXX, 2018.
- Zöllner, Frank, *Leonardo da Vinci. Tutti i dipinti e disegni*, trad. it. di B. Baroni, L. Busani, S. Candida, F. Pilli e V. Tortelli, Köln, Taschen, 2019.
- Zubov, Vasilij P., *Leonardo da Vinci*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1968.

RINGRAZIAMENTI

Questo libro è stato scritto da una sola mano, la mia, ma un po' come per il *Salvator Mundi* forse è questo l'unico tratto di vera originalità. Dietro a quella mano si celano i pensieri di decine dei maggiori storici dell'arte mondiali che ho consultato nel corso della stesura. Mi sembra di aver messo insieme un cast di centinaia di attori per portare in scena la mia storia del *Salvator Mundi*.

Ho avuto il privilegio di essere invitato a scrivere questo libro in quanto *visiting fellow* del Warburg Institute di Londra e per questo ringrazio il direttore dell'istituto, Bill Sherman. Al Warburg ho trovato un approccio alla ricerca accademica molto aperto, un interesse per gli studi multidisciplinari, la consapevolezza che la storia dell'arte non è mai avulsa dalla realtà, il riconoscimento ancora molto raro dell'importanza dei viaggi compiuti dalle opere d'arte e il grande valore dato all'indipendenza della ricerca, che sia fatta da studiosi, giornalisti o curiosi; questi stimoli sono stati per me fonte di una grande ispirazione.

Mi considero altrettanto fortunato per il fatto che le figure chiave coinvolte nella scoperta, nell'attribuzione e nella vendita del *Salvator Mundi* siano state felici di incontrarmi e mi abbiano permesso di registrare le interviste. La mia gratitudine va ai *dealer* Robert Simon e Alex Parish, alla restauratrice Dianne Modestini, ai professori Pietro Marani e Maria Teresa Fiorio, al curatore Luke Syson e al direttore Sir Nicholas Penny della National Gallery di Londra e a Carmen Bambach, curatrice dei disegni e delle stampe del Metropolitan Museum. Vorrei inoltre ringraziare la ricercatrice che ha lavorato sulla provenienza dell'opera, Margaret Dalivalle, il maggiore studioso britannico di Leonardo Martin Kemp, e David Alan Brown della National Gallery of Art di Washington, che hanno risposto a diverse email.

Il libro deve moltissimo a Frank Zöllner, professore di storia dell'arte all'università di Lipsia e autore del catalogo ragionato della pittura e dei disegni di Leonardo. Nell'arco dei nove mesi in cui ho lavorato al volume, io e Frank ci siamo scambiati email ogni settimana e siamo diventati amici. Nel mezzo di un dibattito spesso litigioso e sovraeccitato sulla natura del *Salvator Mundi*, Zöllner ha dimostrato sempre una calma e un'obiettività ben argomentata, accanto alla massima indipendenza accademica, doti che ho spesso ammirato in particolare tra gli studiosi tedeschi. Quasi altrettanto importante l'apporto di Dietrich Seybold, storico dell'arte residente in Svizzera, specializzato nella storia dei grandi *connoisseur*. I saggi di Seybold,

disponibili online, sulle varie versioni del *Salvator Mundi* e le sue innovative ricerche sulla loro provenienza hanno rappresentato un punto di partenza per la mia analisi della storia della famiglia dei *Salvator Mundi* leonardeschi. Mi ha contagiato e ispirato la passione di Dietrich per le chimeriche ricerche sulla provenienza, così come la sua ammirevole e razionalissima analisi dei principi della competenza del *connoisseur*. Con il passare dei mesi ci siamo scambiati molti aneddoti su questi diversi quadri ma anche su che cosa significhi essere un conoscitore. Con Frank e Dietrich ho testato molte delle idee e delle linee argomentative di questo libro.

Mi sono avvalso di ricercatori specializzati di cinque diversi paesi che mi hanno aiutato a scoprire e dare sostanza ai fatti raccontati. In America Chris Buchanan ha compiuto il miracolo di rintracciare l'identità del misterioso venditore del *Salvator Mundi* nel 2005 a New Orleans. Un'altra dottoranda, Amy Parrish, che mi è stata presentata dal professore di storia dell'arte dell'università di Nottingham Jeremy Wood, e la specialista di provenienze Julia Armstrong-Totten hanno esaminato per me gli archivi del Getty di Los Angeles. Il dottorando Andres Rubiano Velandia del Courtauld Institute gentilmente ha raccolto materiali sulla bottega di Leonardo. Denis Stolyarov, un altro dottorando del Courtauld, ha condotto per mio conto ricerche d'archivio molto approfondite in Russia, con l'aiuto della produttrice Masha Kedder a Mosca e della storica dell'arte Catherine Philips a San Pietroburgo. A Londra, Eileen Byrne ha trascorso diverse settimane raccogliendo e analizzando i documenti legali disponibili al pubblico su Dmitrij Rybolovlev e Yves Bouvier. Ringrazio anche le ricercatrici Anna-Francesca Leccia in Italia, Maria Linsel in Germania e Frances Vieta a New York.

Tra i numerosi storici dell'arte, curatori, storici e studiosi con cui ho parlato, i più gentili e competenti sono stati Andrew Barclay, *senior research fellow* in storia del Parlamento inglese, ed Erin Griffey, professore associato all'università di Auckland. Marlise Rijks e Ruben Suykerbuyk delle università di Leida e Gand mi hanno generosamente istruito sulle collezioni d'arte olandesi del XVII secolo. Il libraio antiquario Robert Harding di Maggs, la studiosa canadese Anne Thackray, lo studioso di stampe Simon Turner di New Hollstein e la professoressa australiana Andrea Bubenik hanno condiviso con me le loro competenze su Wenceslaus Hollar. Jeremy Roe, storico della cultura attivo a Lisbona, e la professoressa Jean Andrews della Nottingham University hanno messo a disposizione le loro approfondite conoscenze del collezionismo d'arte nella Spagna del primo XVII secolo. Il professor Stephen Bowd di Edimburgo mi ha parlato della cerimonia funebre di Leonardo nel contesto delle usanze dell'epoca. Ho avuto la fortuna di approfondire informazioni sugli inventari della corte francese e del soggiorno di Leonardo in Francia con Laure Fagnart dell'università di Liegi, con il professor Robert Knecht, storico dell'arte britannico specializzato in Rinascimento francese e anche con il ricercatore Lucas de Francesco.

Ho discusso con Francesca Borgo dell'università di St Andrews e con Charles Robertson dell'università Oxford Brookes su Leonardo e le attribuzioni, in particolare a proposito dei capelli del *Salvator Mundi*, e dei limiti delle capacità dei *connoisseur* con Emanuele Lugli di Stanford. La curatrice Gerlinde Gruber del Kunsthistorisches Museum di Vienna mi ha edotto sulla collezione d'arte di Leopoldo Guglielmo; Andrea Bacciolo del Max Planck Institute for Art History mi ha spiegato i particolari della donazione Barberini. Lynn Catterson della Columbia University mi ha aiutato nelle ricerche sul mercato dell'arte del tardo Ottocento. Numerosi sono stati gli scambi di email con il professor Thomas M. Bayer, uno dei primi a studiare il mercato dell'arte del XVIII e XIX secolo. La dottoressa Elisabetta Sambo della Fondazione Federico Zeri, il professor Hermann Mildemberger del Klassik Stiftung Weimar e la dottoranda Serena Zanaboni hanno condiviso le loro competenze sui copisti e i falsari del XIX secolo. Ilaria Della Monica presso I Tatti (Harvard University Center for Renaissance Studies) ha consultato gli archivi di Berenson e ha prodotto documenti molto utili alla mia ricerca. Lo storico del vetro Paul Engle, Stefania Gerevini, professoressa di storia dell'arte all'università Bocconi di Milano, e Heike Zech, curatrice per le arti applicate al Germanisches Nationalmuseum, hanno tutti contribuito ad approfondire le mie limitate competenze sulla storia delle sfere di cristallo e di vetro. Clare Browne, storica dei tessuti presso il Victoria and Albert Museum, ha dato una sua interpretazione della veste di Cristo nel *Salvator Mundi*. Maria de Peverelli di Holkham Hall, in Norfolk, ha ampliato le mie conoscenze sulla versione del *Salvator Mundi* presente nella proprietà e mi ha persino gentilmente fotografato il retro dell'opera. Al Warburg Institute ho tenuto molte conversazioni e scambi di email con l'ex direttore Charles Hope, curatore della collezione fotografica Paul Taylor, il vicedirettore Michael O'Malley e l'ex curatore del Getty e della National Gallery di Londra David Jaffe. Lo storico dell'arte Elon Danziger, Richard Cook, erede di Sir Francis, e John Somerville, archivista della famiglia Cook, hanno generosamente messo a mia disposizione le loro conoscenze sulla collezione Cook. Vincent Delieuvin, il curatore del Louvre che sta organizzando la mostra per il cinquecentenario di Leonardo del 2019, ha gentilmente risposto alle mie domande per email. L'ex direttore della Gemäldegalerie di Berlino, Bernd Lindemann, il dottor Hans Ost e il CEO di Lempertz, Henrik Hanstein, mi hanno raccontato di quando il *Salvator Mundi* è stato offerto loro in vendita. Larry Keith, responsabile dei restauri della National Gallery di Londra, Elizabeth Ravaud del Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France e il restauratore di New York Paul Himmelstein mi hanno spiegato i problemi del restauro del *Salvator Mundi*.

È stato molto interessante conversare con i più accaniti detrattori del *Salvator Mundi*, Michael Daley di Artwatch International e lo specialista francese di Leonardo Jacques Franck. Yves Bouvier è stato così gentile da invitarmi a incontrarlo a Ginevra, mentre il portavoce di Dmitrij Rybolovlev, Brian Cattell, ha ottenuto per me una

dichiarazione da parte dell'oligarca. Judd Tully e Kelly Crow, giornalisti che seguono il mercato dell'arte, hanno condiviso i ricordi dell'asta del *Salvator*. Ho scambiato informazioni e idee in molte occasioni con Alison Cole dell'«Art Newspaper» e le sue colleghe Georgina Adam, Cristina Ruiz e Martin Bailey. In due occasioni «The Art Newspaper» ha valutato che le mie scoperte sul quadro meritassero di essere proposte ai lettori in prima pagina.

Le editor Arabella Pike di William Collins a Londra e Andra Miller di Ballantine a New York, insieme al leggendario Robert Lacey di William Collins, hanno lavorato instancabilmente lottando con scadenze impossibili per trasformare il mio disorganizzato guazzabuglio di pagine in un elegante racconto del mistero. Ringrazio Sarah Hopper per le ricerche iconografiche e Iain Hunt per l'impaginazione delle tavole. La bellissima copertina è opera di Julian Humphries. Infine, la mia più profonda gratitudine va ai miei agenti di Janklow & Nesbit, Emmy Parry nella sede di New York e soprattutto a Claire Conrad a Londra. Senza Claire non sarei mai stato in grado di pubblicare un libro. E se non mi avesse detto, un certo giorno nel 2017, che l'ultimo libro che avevo scritto per lei, sul senso dell'umorismo nei paesi comunisti, era uno dei suoi preferiti, non avrei mai cercato l'ispirazione per questa nuova ricerca.

Marzo 2019

REFERENZE ICONOGRAFICHE

- Salvator Mundi*, olio su tavola di noce, 66 x 45 cm, 2011, collezione privata: VCG Wilson/Corbis via Getty Images.
- Leonardo da Vinci, studio di pannello, 22 x 13,9 cm: Royal Collection Trust © Her Majesty Queen Elizabeth II, 2019/Bridgeman Images.
- Leonardo (e bottega?), pannello di busto e manica, 16,4 x 15,8 cm: Royal Collection Trust © Her Majesty Queen Elizabeth II, 2019/Bridgeman Images.
- Wenceslaus Hollar, *Gesù, da Leonardo*, 26,4 x 19 cm: Royal Collection Trust © Her Majesty Queen Elizabeth II, 2019/Bridgeman Images.
- Salvator Mundi*, maggio 2005: Fotografia Robert Simon, © Salvator Mundi LLC.
- Salvator Mundi*, ripulito, 2006: Fotografia Josh Nefsky, © Salvator Mundi LLC.
- Salvator Mundi*, scansione infrarossi, settembre 2007: Fotografia Nica Gutman Rieppi, © Salvator Mundi LLC.
- Salvator Mundi*, 2008: Fotografia Josh Nefsky, © Salvator Mundi LLC.
- Salvator Mundi*, copia libera secondo Boltraffio: Collezione Cook, Richmond, Fotografia William E. Gray, 1908-12 ca, Witt Library, Courtauld Institute of Art, Londra.
- Girolamo Alibrandi (attribuito), *Salvator Mundi*: Getty Images/KONTROLAB.
- Bottega di Leonardo, *Salvator Mundi*: collezione privata.
- Gian Giacomo Caprotti, *Testa del Cristo*, 57,5 x 37,5 cm: Pinacoteca Ambrosiana, Milano © Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Gianni Cigolini/Mondadori Portfolio/Bridgeman Images.
- Giampietrino, *Salvator Mundi*, legno, tempera, 50 x 39 cm: Museo Puškin, Mosca, Russia/Bridgeman Images.
- Marco d'Oggiono, *Salvator Mundi*: De Agostini/Bridgeman Images.
- Giampietrino, *Salvator Mundi*, pittura su tavola lignea, 65,4 x 48,3 cm: Detroit Institute of Arts, USA/Donazione di James E. Scripps/Bridgeman Images.
- Emulo di Leonardo da Vinci (XVI secolo), 63,5 x 49,5 cm: Biblioteca Berenson, Fototeca, Villa I Tatti - The Harvard University Center for

Italian Renaissance Studies, Fotografia di A.C. Cooper Photographers Ltd, Londra.

Emulo di Leonardo da Vinci, *Salvator Mundi*, palazzo di Wilanów: Fotografia Wojciech Holnicki-Szulc/museo del palazzo di re Jan III, Wilanów.

Robert Simon: The Times/News Licensing.

Bramante, *Eraclito e Democrito*, particolare: Pinacoteca di Brera, Milano, Italia/Mondadori Portfolio/Archivio Magliani/Mauro Magliani & Barbara Piovan/Bridgeman Images.

Alex Parish: per gentile concessione di Alex Parish.

Margaret Dalivalle: per gentile concessione di Margaret Dalivalle.

Martin Kemp: fotografia John Baxter.

Dianne Modestini: per gentile concessione di Dianne Modestini.

Luke Syson: per gentile concessione del Fitzwilliam Museum.

Robert van Voerst, ritratto di Carlo I ed Enrichetta Maria, incisione, da Anthony van Dyck: Royal Collection Trust © Her Majesty Queen Elizabeth II, 2019/Bridgeman Images.

Anthony van Dyck, ritratto di James Hamilton, 219 x 129 cm: Scala Art Resource LT00719 2019. Liechtenstein, The Princely Collections, Vaduz-Vienna/SCALA, Firenze.

John James Napier, ritratto di John Charles Robinson, olio su tela, 71,1 x 55,9 cm. Donato da F.J. Robinson, 1932: © National Portrait Gallery, Londra.

Sir Francis Cook: © Robin Briault, per gentile concessione del Department of Image Collections, National Gallery of Art Library, Washington, DC.

Herbert Cook: per gentile concessione di Richard Cook.

Moḥammad bin Salmān: Fethi Belaid/AFP/Getty Images.

Dmitrij Rybolovlev: Agenzia Nice Presse/Icon Sport via Getty Images.

Doughty House, Londra: per gentile concessione del Department of Image Collections, National Gallery of Art Library, Washington, DC.

Asta da Sotheby's: © Illustrated London News/Mary Evans.

«*A peice of Christ done by Leonard*»: Commonwealth Inventory dei beni di re Carlo I, English School (XVII secolo)/British Library, Londra, Regno Unito/© British Library Board. All Rights Reserved/Bridgeman Images.

«*A Lord half Figure by Leonardo*»: Commonwealth Inventory dei beni di re Carlo I, English School (XVII secolo)/British Library, Londra, Regno Unito/© British Library Board. All Rights Reserved/Bridgeman Images.

Catalogo della St Charles Gallery, New Orleans: per gentile concessione dell'autore.

Al-Sisi, re Salmān, Melania e Donald Trump: White House Photo/Alamy Stock Photo.

Salvator Mundi all'asta da Christie's: Timothy A. Clary/AFP/Getty Images.

Inserto fotografico



Leonardo da Vinci, *Salvator Mundi*, olio su tavola di noce. Fotografato nel 2011 dopo il restauro. Collezione privata.



Leonardo, studio di panneggio, avambraccio, 1503-10 ca, gessetto rosso, punte di gessetto nero e bianco su carta preparata arancione-rossa; Leonardo (e bottega?), panneggio di busto e manica, 1503-10 ca, gessetto rosso, punte di gessetto nero e bianco, con lumeggiature bianche su carta preparata arancione-rossa. Entrambi gli schizzi fanno parte della Royal Collection, castello di Windsor (Regno Unito).





Wenceslaus Hollar (1607-77), *Gesù, da Leonardo*, 1650, acquaforte. Royal Collection, castello di Windsor (Regno Unito).



Il *Salvator Mundi* prima del restauro, maggio 2005.



Salvator Mundi, ripulito, 2006.



Salvator Mundi, scansione a infrarossi, settembre 2007.



Salvator Mundi (con svelato il «pentimento» del pollice, ovvero le due versioni del dettaglio realizzate dall'artista), 2008.



Salvator Mundi, copia libera secondo Giovanni Antonio Boltraffio (1467-1516),
collezione Cook, Richmond, Londra.



Dipinto attribuito a Girolamo Alibrandi (1470-1524 ca), *Salvator Mundi*, museo San Domenico Maggiore, Napoli.



Bottega di Leonardo da Vinci, *Salvator Mundi*, collezione privata



Gian Giacomo Caprotti detto «Salai» (1480-1524), *Testa del Cristo*, 1511, olio su tavola, Pinacoteca Ambrosiana, Milano



Giampietrino (attivo a Milano dal 1508 al 1549), *Salvator Mundi*, legno, tempera, museo Puškin, Mosca



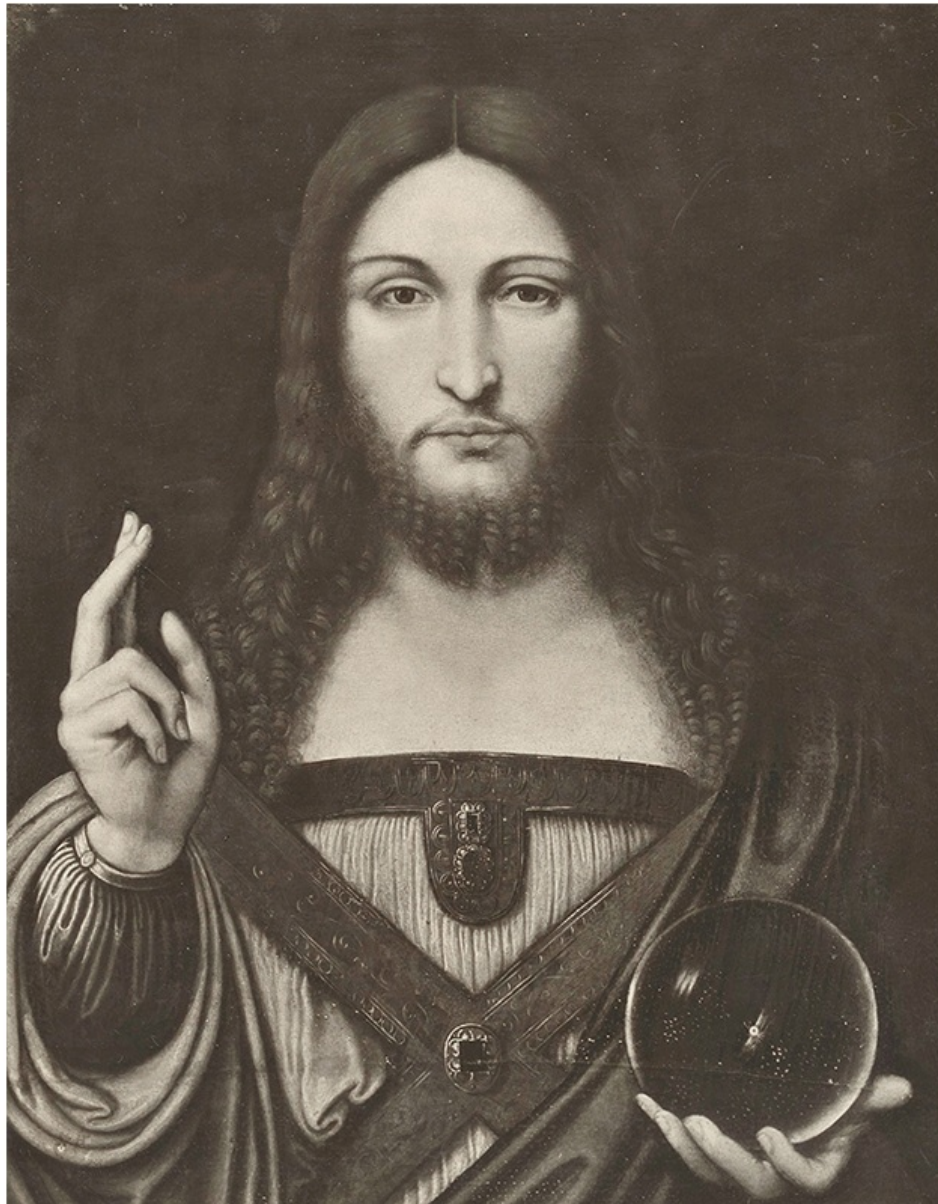
sigillo di Carlo I sul retro del *Salvator Mundi* del museo Puškin.



Marco d'Oggiono (1467-1524 ca), *Salvator Mundi*, olio su tela, Galleria Borghese, Roma



Giampietrino, pittura su tavola lignea, Detroit Institute of Arts.



Emulo di Leonardo da Vinci (XVI secolo), appartenuto a Lord Worsley e successivamente al duca di Yarborough (dipinto oggi perduto, foto del Berenson Photo Archive, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies)



Emulo di Leonardo da Vinci (1585 ca), olio su tavola di quercia, palazzo di Wilanów, Varsavia.



Robert Simon alla mostra di Leonardo alla National Gallery, Londra, novembre 2011.



Eraclito (forse ispirato al volto di Leonardo), particolare dell'affresco di Bramante, *Eraclito e Democrito*, 1487 ca, Pinacoteca di Brera, Milano.



Alex Parish, mercante di grandi maestri, che insieme al collega Robert Simon ha scoperto il *Salvator Mundi*.



Martin Kemp, professore di storia dell'arte alla Oxford University, attualmente il massimo esperto mondiale di Leonardo.



Margaret Dalivalle, storica dell'arte, raccomandata da Martin Kemp perché le venisse affidato l'incarico di effettuare ricerche sulla provenienza del dipinto.



Dianne Modestini, lavorando sul quadro con «i pennelli più sottili» che avesse mai usato, ha passato anni a restaurare il *Salvator Mundi*.



Luke Syson, curatore della mostra di Leonardo alla National Gallery di Londra, 2011-12.



Alcuni proprietari del dipinto: il re inglese Carlo I e la moglie Enrichetta Maria.



James Hamilton, duca di Hamilton



sir John Charles Robinson, mercante d'arte e curatore.



nell'ordine: il collezionista inglese sir Francis Cook, suo figlio Herbert, il mercante d'arte svizzero Yves Bouvier, il principe ereditario saudita Mohammad bin Salman e l'imprenditore russo Dmitrij Rybolovlev sono stati altri proprietari del dipinto.







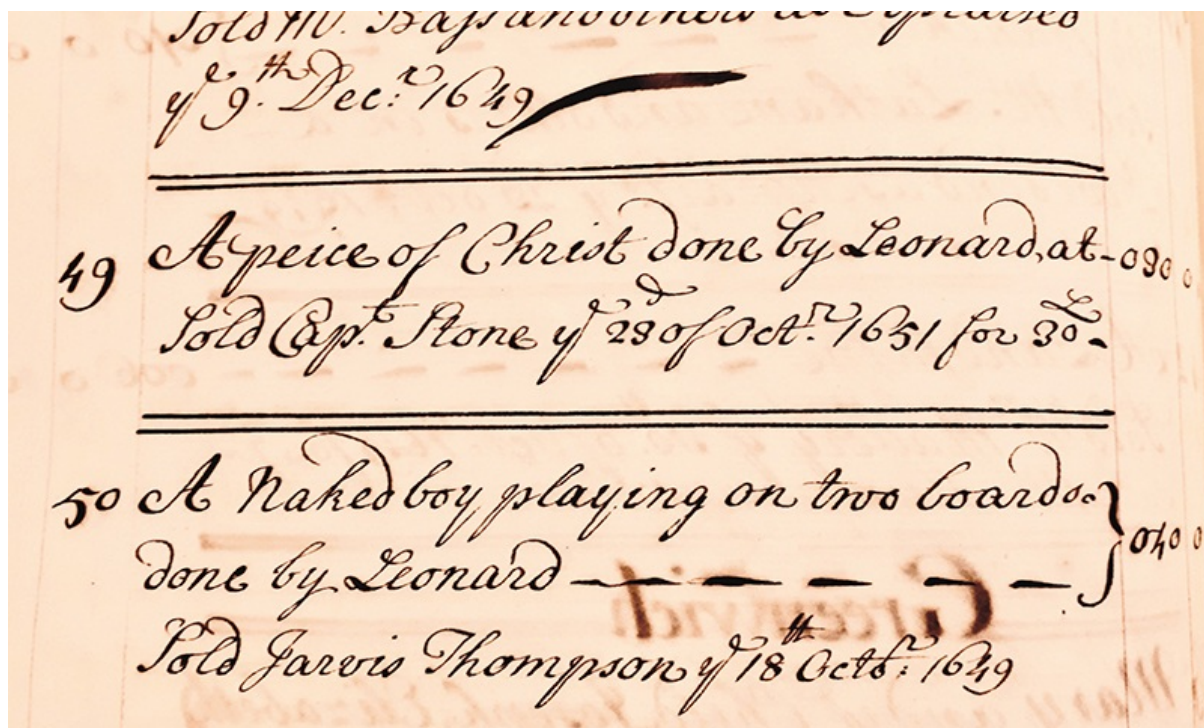




Nella prima metà del XX secolo il *Salvator Mundi* si trovava in una sala di Doughty House, residenza londinese di sir Francis Cook. Il quadro era appeso alla parete di destra, probabilmente nell'angolo e in seconda fila in alto.



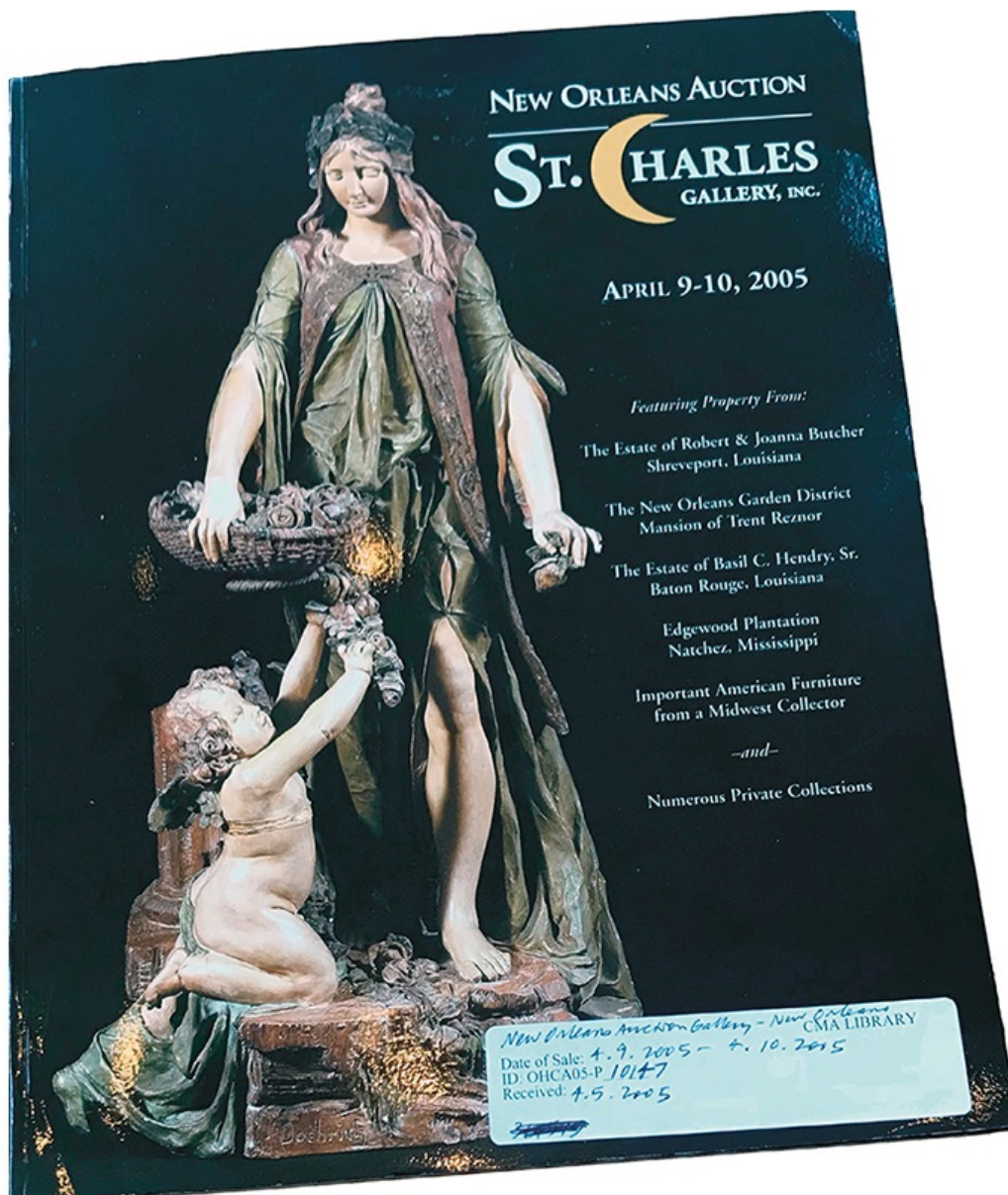
Nel giugno 1958, gli eredi di Cook misero all'asta i dipinti di maggior valore della famiglia da Sotheby's. In totale, furono battuti 136 lotti, fra cui il *Salvator Mundi*, che venne acquistato da Warren Kuntz, un collezionista semiconosciuto di New Orleans, per 45 sterline.



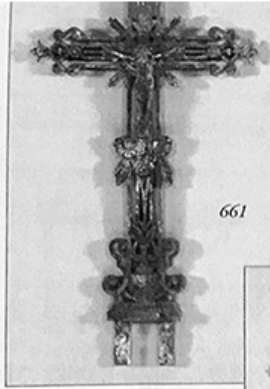
«A peice of Christ done by Leonard» («Un pezzo del Cristo eseguito da Leonardo»): voce 49, Commonwealth Inventory, 1649-51, opera venduta a John Stone nell'ottobre 1651 per 30 sterline. Copie diverse dell'inventario riportano grafie differenti: «piece» oppure «peece».

- 122	Ob Prospect view of Ludwigs picture in itt - - - - -	5	Sold m ^d Wright for 5. 10. 21. May 1650.
- 123	A Lord half figure by Leonardo & Avintia att - - - - -	80	Sold m ^d Bass & others in a - Dividend as appoyed 29. Decr. 1651.
- 124	Elias Propheta by Durchein	2	Sold m ^d Jasper y 22. Mar: 1649. for 2. 10.
- 125	The Assumption of y ^e Virgin Mary, p ^r Dionisius Cuto - - -	20	Sold m ^d Wright 21. May 1650. for 21.
- 126	Ob Mauleons Standing by Corasio	80	Sold m ^d Grindor & others in a Dividend 23. Oct. 1651.
- 127	The Duke of Mantua by Ruben	30	Sold m ^d Bass & others in a - Dividend as appoyed 19. Dec: 1651.
- 128	Ob Man with a Chains about his Neck p ^r Rainbrack - } Rembrandt	5	Sold m ^d Bass &c as appoyed Ditto.

«A Lord half Figure by Leonardo» («Mezza figura del Signore opera di Leonardo»):
voce 123, opera venduta a Edward Bass nel dicembre 1651 per 80 sterline. Si tratta del
secondo *Salvator Mundi* presente nel Commonwealth Inventory del 1649-51.



Il catalogo di vendita dell'aprile 2005 della St Charles Gallery di New Orleans includeva il lotto 664, il *Salvator Mundi*. Il dipinto fu acquistato da Simon e Parish per 1175 dollari.



fourth quarter 19th century, the basal edge fitted with a pair of ground stakes, presented in a natural rusted finish, h. 26", w. 13-3/4". [150/300] *Illustrated*

661

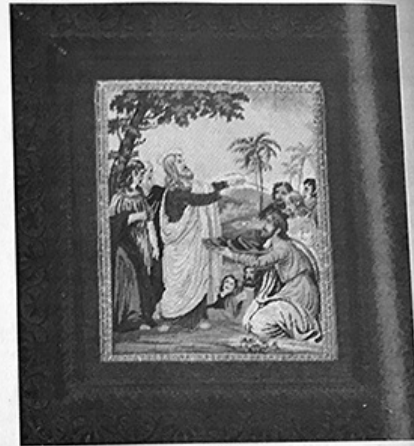


662
Elaborate German Parcel-Silvered Black Cast-Iron Memorial Crucifix, in the Belle Epoque taste, fourth quarter 19th century, 50-1/2", w. 18". [250/400] *Illustrated*

662

663
Attributed to the New Orleans Academy needlepoint panel of Christ Blessing the Loaves, third quarter 19th century, 17" x 14". Presented in a later carved giltwood and plaster frame, c. 1890 and glazed. [250/400] *Illustrated*

Bearded Saint, carrying a spray of lilies and a square, supported on an integral oblong marble base, the surface gently weathered overall, h. 24". [800/1200] *Illustrated Color Plate X*



663

664
After Leonardo da Vinci (Italian, 1452-1519) "Christ Salvador Mundi", oil on cradled panel, 26" x 18-1/2". Presented in a fine antique gilt and gesso exhibition frame. [1200/1800] *Illustrated*



664

665
Italian White Marble Figure of a Robed Franciscan Monk, bearing a lily spray, an open book and a child, set on an integral oblong base, the surface gently weathered, h. 23". [800/1200] *Illustrated Color Plate X*



Riad, 21 maggio 2017. Il presidente egiziano Abd al-Fattah al-Sisi, il re saudita Salman, Melania e Donald Trump all'inaugurazione del Centro globale per la lotta all'ideologia estremista, in occasione della visita ufficiale del presidente americano in Arabia Saudita.



Il *Salvator Mundi*, lotto 9B, è venduto all'asta da Christie's, il 15 novembre 2017, per 450 milioni di dollari. Il banditore lo ha presentato come «capolavoro del genio fiorentino, che è stato proprietà di tre re inglesi, Carlo I, Carlo II e Giacomo II».

Questo ebook contiene materiale protetto da copyright e non può essere copiato, riprodotto, trasferito, distribuito, noleggiato, licenziato o trasmesso in pubblico, o utilizzato in alcun altro modo ad eccezione di quanto è stato specificamente autorizzato dall'editore, ai termini e alle condizioni alle quali è stato acquistato o da quanto esplicitamente previsto dalla legge applicabile. Qualsiasi distribuzione o fruizione non autorizzata di questo testo così come l'alterazione delle informazioni elettroniche sul regime dei diritti costituisce una violazione dei diritti dell'editore e dell'autore e sarà sanzionata civilmente e penalmente secondo quanto previsto dalla Legge 633/1941 e successive modifiche.

Questo ebook non potrà in alcun modo essere oggetto di scambio, commercio, prestito, rivendita, acquisto rateale o altrimenti diffuso senza il preventivo consenso scritto dell'editore. In caso di consenso, tale ebook non potrà avere alcuna forma diversa da quella in cui l'opera è stata pubblicata e le condizioni incluse alla presente dovranno essere imposte anche al fruitore successivo.

www.librimondadori.it

L'ultimo dipinto di Leonardo

di Ben Lewis

Copyright © 2019 by Ben Lewis

All rights reserved including the rights of reproduction in whole or in part in any form

© 2019 Mondadori Libri S.p.A., Milano

Titolo dell'opera originale: *The Last Leonardo*

Traduzione di Nicoletta Poo, Chiara Rizzo e Roberto Serrai

Ebook ISBN 9788852096280

COPERTINA || GRAPHIC DESIGNER: MARA SCANAVINO PROJECT | LEONARDO DA VINCI, SALVATOR MUNDI (PART.), COLLEZIONE PRIVATA. | FOTO © TIM NIGHSWANDER/IMAGING4ART | © 2018. SALVATOR MUNDI LLC/ART RESOURCE, NY/SCALA, FIRENZE

Indice

Copertina	2
L'immagine	2
Il libro	3
L'autore	5
Frontespizio	6
L'ULTIMO DIPINTO DI LEONARDO	7
Prologo. La leggenda di Leonardo	9
PARTE PRIMA	11
I. Volo per Londra	12
II. Il nodo del noce	20
III. Un tesoro sepolto	25
IV. Carta, gesso, lapis	32
V. Quel certo non so che	39
VI. Il segno azzurro	45
VII. Vince, Vincia, Vinsett	63
PARTE SECONDA	70
VIII. Il dipinto del re	71
IX. I Leonardeschi	86
X. Lo scambio del Salvator	96
XI. La resurrezione	107
XII. Un volto tra la folla	123
XIII. Il gran consiglio	139
XIV. Intrattenitore e ingegnere	150
XV. La più grande mostra del mondo	156
XVI. Guardato e dimenticato	166
PARTE TERZA	187
XVII. Icona offshore	188
XVIII. LdV, riposi in pace	219
XIX. Diciannove minuti	228
XX. C'è una casa a New Orleans	238
XXI. Miraggio nel deserto	251

XXII. Fragilità	259
Postfazione	265
Note	270
Bibliografia	286
Ringraziamenti	298
Referenze iconografiche	302
Inserito fotografico	305
Copyright	347