

VITTORIO SGARBI  
Leonardo

Il genio dell'imperfezione



La nave di Teseo



“Perché sentiamo Leonardo così vicino e così presente? Perché è un artista imperfetto. La sua indubbia genialità lo rende diverso da chiunque altro, però la sua è una diversità che non comporta lontananza e distacco. È vicino a noi, prossimo agli uomini che non sono geni assoluti, perché il suo è un continuo tentativo di capire il mondo, sperimentando.

Leonardo è stato ogni cosa: scrittore, architetto, scultore, pittore; ma sebbene di lui vi siano immagini innumerevoli, non si conoscono i suoi progetti architettonici e le sue sculture. In lui il tentativo è stato sempre più forte della realizzazione delle cose. La pittura è il momento più pieno di questa carriera incompleta, frammentaria e divisa, che lo rende così vicino alla sensibilità contemporanea.

L'artista ha un'anima che vive nell'estensione di sé che è il suo dipinto, così il pensiero di Leonardo vive nella sua opera, che si proietta in un tempo che supera il nostro. Il desiderio che motiva Leonardo, più di ogni altro artista, è il tentativo di superare il confine del tempo, superare la morte: è entrare nella dimensione dell'immortalità. Ecco perché ascoltiamo le sue parole: perché Leonardo è vivo.”

*Vittorio Sgarbi*

Vittorio Sgarbi compone un ritratto inedito di Leonardo, raccontandone le imprese e le opere, il contesto artistico in cui è cresciuto e la straordinaria risonanza che ha avuto lungo i secoli, tracciando il percorso luminoso di un “genio dilettaante” che arriva fino a Duchamp, fino a Dalì, fino a noi.

Vittorio Sgarbi è nato a Ferrara. Critico e storico dell'arte, ha curato mostre in Italia e all'estero, è autore di saggi e articoli. È presidente della Fondazione Canova e sindaco di Sutri (VT).

Nel 2011 ha diretto il Padiglione Italia per la 54<sup>a</sup> Biennale d'Arte di Venezia. Con questo tomo si chiude l'impresa del Tesoro d'Italia, una storia e geografia dell'arte italiana iniziata con *Il tesoro d'Italia. La lunga avventura dell'arte* (2013), *Gli anni delle meraviglie. Da Piero della Francesca a Pontormo* (2014), *Dal cielo alla terra. Da Michelangelo a Caravaggio* (2015), *Dall'ombra alla luce. Da Caravaggio a Tiepolo* (2016), *Dal mito alla favola bella. Da Canaletto a Boldini* (2017), *Il Novecento. Volume I: dal Futurismo al Neorealismo* (2018). Inoltre presso La nave di Teseo ha pubblicato *Parmigianino* (2016), *La Costituzione e la Bellezza* (con Michele Ainis, 2016), e *Diario della capra* (2019).

“Se pensiamo a Leonardo, Raffaello, Michelangelo, abbiamo un concorde sentimento di armonia nel guardare le loro opere. Questo avviene perché nel definire l'arte come medievale, barocca, rinascimentale usiamo aggettivi che indicano una periodizzazione, e non alterano il sostantivo 'arte'. Ma quando diciamo 'arte contemporanea' non è più soltanto una definizione cronologica, l'aggettivo contamina il sostantivo, e l'armonia è perduta.”

i Fari. 68

Vittorio Sgarbi

Leonardo  
Il genio dell'imperfezione

Schede critiche e bibliografia a cura di Pietro Cesare Marani



La nave di Teseo

VITTORIO SGARBI, *Leonardo. Il genio dell'imperfezione*

Progetto grafico e composizione Sara Pallavicini

Realizzazione editoriale: Fregi e Majuscole, Torino

L'Editore dichiara la propria disponibilità ad adempiere agli obblighi di legge verso gli eventuali aventi diritto delle immagini pubblicate.

L'Editore ringrazia per la collaborazione Alessandro Bertazzini, Cettina Calìò, Barbara Cavalcoli, Nino Ippolito, Giovanni Lettini, Raul Montanari, Sara Pallavicini, Andrea Samaritani.

© 2019 La nave di Teseo, Milano

Published by arrangement with The Italian Literary Agency

ISBN 978-88-3460-091-7

Prima edizione La nave di Teseo dicembre 2019

Quest'opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore.

È vietata ogni duplicazione, anche parziale, non autorizzata.

Nessun albero è stato abbattuto per la realizzazione di questo eBook.

# Sommario

Leonardo, la perfezione della mente  
introduzione

Il Leonardo di Vasari  
capitolo I

Gli esordi a Firenze  
capitolo II

Leonardo a Milano  
capitolo III

Il *Cenacolo*  
capitolo IV

Il secondo periodo fiorentino  
capitolo V

Leonardo a Venezia  
capitolo VI

*La Gioconda*  
capitolo VII

La fortuna della *Gioconda*  
capitolo VIII

Le ultime opere

capitolo IX

L'ultima opera di Leonardo

capitolo X

Bibliografia essenziale

Crediti fotografici



A Rina e Nino



Leonardo da Vinci, *Madonna Benois*, part., Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo

## Leonardo, la perfezione della mente

di Vittorio Sgarbi

Una strada per parlare di Leonardo è quella che attraversa il tema fondamentale del suo rapporto con Dio. Benedetto Croce, vicino a noi perché morto nel 1952, l'anno in cui sono nato, disse qualcosa che riguarda la dimensione storica, culturale, civile di tutti noi: "Non possiamo non dirci cristiani." Ed era un liberale laico, probabilmente credente.

Anche Leonardo non poteva non essere cristiano, per quanto Vasari dica di lui che "era piuttosto filosofo che cristiano". L'intendimento di Leonardo, questo vuol dire Vasari con la parola "filosofo", era comprendere fino in fondo le ragioni della vita, l'origine del mondo, ovvero Dio, il principio che aveva messo in moto l'universo in cui noi siamo. Questo suo desiderio lo porta a raffigurare pensieri attraverso una mano talvolta incerta, con un processo che si sintetizza nella stessa formula valida per le Avanguardie del Novecento. Il ventesimo secolo ha il suo esordio, nel 1917, con l'*Orinatoio* di Duchamp, che molti hanno in mente. È un oggetto che si può guardare con sospetto: è un'opera d'arte? Sì, lo è, è un'opera capitale, in tutti i libri di storia dell'arte c'è almeno una pagina dedicata all'*Orinatoio*. Rappresenta un'idea, non una cosa, perché evidentemente un orinatoio vale l'altro, ma quello di Duchamp diventa arte grazie all'intuizione dell'artista.

Mi viene in mente un episodio che ho vissuto personalmente nel 1980. Quando si inaugurò la Biennale d'arte, io chiesi all'allora direttore, Luigi Carluccio, di poterla visitare in anteprima. Andai nella convinzione, che ho sempre avuto, di essere Sgarbi, anche se all'epoca ero un vero sconosciuto e qualcuno poteva anche non saperlo. Infatti, quando arrivai nel padiglione dove era esposta un'opera di Duchamp, un tale con gli occhiali spessi mi venne incontro e, nonostante gli avessi detto che avevo avvisato, che avevo il permesso del direttore per entrare, cercò di fermarmi in modo energico. Cominciò allora una colluttazione e lui mi prese per il collo. A un certo punto, io afferrai i suoi occhialini e li buttai in un secchio di vernice bianca. Lui non poteva vedere più nulla e io guardai la mostra, felice. Si arriva al giorno dell'inaugurazione alla presenza di Giovanni Spadolini, che ha sempre saputo di essere Giovanni Spadolini. Serpeggia inquietudine tra il direttore della

Biennale, gli assessori e il sindaco, e viene annunciato il furto di un'opera di Duchamp. Io c'ero stato il giorno prima ed effettivamente mi accorgo che, anche se apparentemente non manca niente, c'è qualcosa che non funziona. Cos'era accaduto? Una delle opere di Duchamp, esposta come l'*Orinatoio* secondo il principio del *ready made*, era la porta dell'appartamento in cui l'artista aveva vissuto fino al 1926, un appartamento con dieci porte, nove delle quali erano rimaste dove stavano, mantenendo il loro valore d'uso; quella che Duchamp aveva scelto di esporre alla Biennale valeva ottocento milioni di lire. Era una porta un po' sporca, ma restava una porta. Nulla di più. Le inaugurazioni delle mostre vengono definite vernice o *vernissage*: pertanto un inserviente zelante vedendo la porta un po' sporca, aveva preso la vernice bianca e l'aveva dipinta. Quindi non è che l'opera non ci fosse, ma non era più lei, era stata trasformata. Quest'episodio determinò un grande dibattito, oltre che una forte irritazione di Fabio Sargentini, il proprietario della porta, un gallerista che chiese un pesante risarcimento. Il risarcimento arrivò, ma un critico intelligente, Tommaso Aprile, argomentò che se il caso aveva determinato l'opera di Duchamp, il caso l'aveva anche trasformata senza mutarne il valore, semmai aumentandolo.



Marcel Duchamp, *Fontana (Orinatoio)*, Museo d'Israele, Gerusalemme

Ebbene, questo percorso ci conduce al design, che è l'arte più importante del secolo scorso e che gli architetti hanno potenziato attraverso una serie di invenzioni. Oggetti di design sono, secondo un'intuizione felice di Dino Gavina, opere del genio degli anonimi e sono gran parte degli oggetti che noi usiamo oggi: il martello, il chiodo, il bicchiere, il tappo di sughero, il tappo a corona, la bottiglia, la ruota, la sedia a sdraio, gli occhiali. Siamo circondati di oggetti siffatti. Non c'è un brevetto, ma c'è un genio che ha creato forme pure, a tal punto compiute che è inutile cercare di migliorarle, anche se spesso gli architetti vi si applicano, inutilmente. Non si può perfezionare quello che è già perfetto, e non possiamo negare che il design sia l'arte del Novecento e che sul design abbia influito l'intuizione felice di Marcel Duchamp. Questo progresso rappresenta il coronamento di un'intuizione di Leonardo: "l'arte è cosa mentale". In fondo, l'ultima espressione di Leonardo è l'*Orinatoio* di Marcel Duchamp, ovvero l'intuizione che non occorre che l'opera sia fatta con le mani dall'artista che l'ha concepita: le mani in Leonardo erano un soccorso, spesso insufficiente, di un pensiero infinito.



Marcel Duchamp, *Porta: 11 rue Larrey*, collezione privata

Credo che nessuno abbia visto *La Gioconda* prima nella realtà e poi in una sua riproduzione. Solitamente con le opere che andiamo a vedere in un museo accade il contrario: acquistiamo una cartolina o prendiamo il catalogo, e quindi godiamo delle riproduzioni di Perugino, Giorgione e Tiziano solo dopo aver visto l'opera.

Questo vale per tutti gli artisti meno che per Leonardo, perché – per ragioni misteriose che fanno diventare *La Gioconda* l’opera più popolare che esista al mondo, forse conosciuta da tre miliardi di persone – essa è nota a prescindere dallo stesso Leonardo e dalla sua identità fiorentina, tanto che qualcuno in Francia presume che sia un quadro francese. Leonardo è un uomo, un pensatore, che ha espresso un’opera entrata dentro di noi attraverso un processo di conoscenza che passa tra le scatole di cioccolatini, il gabinetto di un dentista, l’anticamera di un notaio o un libro di storia in cui vediamo l’immagine della *Gioconda*. A cinque anni, a sei anni, a sette anni, i tuoi genitori ti indicano quella fotografia. Così quando tu, a quindici, diciotto o vent’anni, partirai per ammirarla al Louvre, andrai a vedere la riproduzione della riproduzione che già conoscevi. Un processo concettuale identico a quello dell’*Orinatoio*.

L’opera di Duchamp era così rivoluzionaria che al termine della mostra in cui fu esposta nel 1917 venne buttata via, così che dell’*Orinatoio* originale rimane solo una fotografia. Quando vediamo oggi in un museo l’*Orinatoio*, vediamo uno dei dodici esemplari che Duchamp fece nel 1968, portando un oggetto di design sul piano della riproduzione industriale, quindi trasformando un prodotto della mente in progetto industriale. Non sappiamo dire che cosa siano: non sono repliche, non sono falsi, non sono copie. Sono la testimonianza, il feticcio di un’idea, che è sufficiente comprendere attraverso la fotografia perché non potrete vedere com’è stata fatta, la qualità artigianale, in quanto si tratta di un puro concetto. Quel concetto è lo stesso per cui Leonardo diceva “la pittura è cosa mentale”. Se Leonardo avesse avuto la macchina fotografica o un telefonino per i selfie non avrebbe dipinto nessun quadro, perché non gli importava, come vedremo, la manualità, non voleva rivaleggiare con la capacità formidabile di Michelangelo nella scultura o di Raffaello nella pittura. Gli importava un’idea, nel caso della *Gioconda* l’idea di un eterno femminino, una potenza dell’umanità che si esprime nella figura della donna su un piano concettuale. Dopo aver visto *La Gioconda* al Louvre, a fatica perché davanti ci sono due o trecento turisti in comitiva, andate via, la salutate e non sapete nulla di lei. Mi è capitato di avere un dialogo sulla *Gioconda* con Andrea Bocelli, che è diventato cieco a dodici anni. “Ma tu l’hai vista, a undici anni?” gli ho chiesto. “No, non l’ho mai vista, ma so di cosa devo parlare.” *La Gioconda* è un pensiero a prescindere dalla sua realtà fisica, che pure è potentissima, perché non è il ritratto di nessuno: è lo sforzo estremo, attraverso la pittura, di creare una persona. Una parente, un’amica, qualcuno che sta con noi, che convive con noi, in una molteplicità infinita. Con le moderne tecnologie una buona riproduzione, fatta in maniera precisa, con la stampa sulla carta giusta, non consente di

riconoscere l'originale da una fotografia. Sempre di più sarà così. Nel caso specifico di Leonardo, nessuna sua opera è più importante nella dimensione fisica, nella capacità di esecuzione, rispetto al concetto e al principio che la fanno esistere. Perché lui è un filosofo, e quindi accade che una riproduzione esprima quanto esprimerebbe il quadro se fossimo davanti a lui, anzi forse quest'ultimo ci parlerebbe comunque meno della riproduzione perché è troppo distante, coperto da flash, dalle persone che lo guardano.

Con questo apparato filosofico, siamo già entrati all'interno della problematica leonardesca, che non riguarda fare l'artista, non fare il pittore, non fare lo scultore. Leonardo non lavora come Raffaello in spazi ampi come la Cappella Sistina, ma produce opere di dimensioni contenute, per una committenza privata. È il primo artista che non ha un padrone, il primo che non è un cortigiano alle dipendenze di un solo sovrano. La sua arte nasce dall'esperienza diretta della realtà, è una ricerca empirica che investe la botanica, l'astronomia, la scienza, l'ingegneria. I *Codici* sono la testimonianza formidabile di questo rapporto con la conoscenza del funzionamento delle cose. Pur nelle sue molte approssimazioni, in cui riconosciamo il carattere di "dilettante", a un certo punto Leonardo decide che la massima espressione di conoscenza, nel senso letterale della parola – icono-scienza – è la pittura, l'arte.

Credo che sia arrivato alla conclusione che ciò che caratterizza Dio è la creazione del mondo. L'artista nello stesso modo aumenta la bellezza del mondo, aumenta il creato: l'architettura, la pittura, la scultura, la musica sono creazioni di Dio attraverso l'uomo creatore. Quindi se la fede è lo strumento con cui noi compensiamo l'insufficienza della ragione, "*Credo quia absurdum*" diceva Tertulliano, e la fede è quello che abbiamo dentro di noi quando la ragione finisce, "Il cuore ha sue ragioni che la ragione non conosce" diceva Pascal, comprendiamo che ognuno di noi, tendenzialmente, ha bisogno di Dio perché ha paura della morte. Questo differenzia l'uomo dall'animale: l'animale si limita a esistere, non crea storia e non lascia memoria. Conosciamo l'importanza dei gatti al tempo degli egizi, o del cane alla corte dei Medici, ma non esiste un libro, non c'è un'architettura concepita dagli animali, perché essi mancano della consapevolezza della necessità di eternarsi. Ogni persona, anche la più semplice, anche la meno creativa, sente il desiderio di non morire. La persona comune risponde a questo bisogno con la fede, per sperare in un altro mondo. È un percorso semplice, la fede è lo strumento di semplificazione nel rapporto con ciò che non comprendiamo, salvo per qualche estremo e rigoroso ateo, la cui religione è la ragione. Al posto della fede, e come approssimazione più vicina all'esistenza di Dio, per l'artista c'è l'arte. L'arte è la più alta testimonianza dell'esistenza di Dio. Dio



si rappresenta nel *Giudizio universale*, nelle Stanze vaticane, guardiamo queste opere e capiamo che Dio è lì dentro. Se ha consentito all'artista di fare un capolavoro, vuol dire che lui stesso gli ha dato qualcosa di sé per continuare la creazione, e accrescere la meraviglia del mondo. Questo vale ovviamente non solo in pittura ma anche in letteratura e poesia: *L'infinito* di Leopardi è davanti a noi con una sua fisicità, come un pensiero che è assolutamente presente. In questo processo, nessuno è più vicino a Dio di un artista, che rispetto a una persona comune ha dentro un fuoco divino: la creazione artistica è una forma di approssimazione a Dio, perché è lo stesso strumento di Dio.



Raffaello, *Ritratto di Maddalena Doni*, Palazzo Pitti, Firenze

Quando Leonardo dipinge *La Gioconda* non esegue il ritratto della moglie di Francesco del Giocondo, ma crea una persona viva, che respira, che parla. Abbiamo la sensazione che si muova e sia nel corpo con i suoi odori, i suoi umori, con l'umidità degli occhi. Vive come vive una persona, e non come il ritratto di una persona vivente. Se noi paragoniamo *La Gioconda* alla

*Maddalena Doni* o alla *Muta*, ritratti meravigliosi dipinti da Raffaello ispirandosi alla *Gioconda*, quelle sembrano persone e questa sembra un'idea, un pensiero di natura diversa dalla pittura intesa come rappresentazione fedele. Non era così, la Monnalisa: il quadro è un'altra persona, ispirata da lei e creata come se fosse un duplicato, un clone che vive per conto suo.

Questa dimensione concettuale della *Gioconda* è il paradigma, il punto d'arrivo di una vicenda umana molto rarefatta nella quantità di impegni – non sono molte, le opere di Leonardo – e che vede nella pittura uno strumento per arrivare più vicino a Dio. Credo che questo rappresentasse l'ansia e la più alta delle aspirazioni di Leonardo, e lo rende molto diverso da Michelangelo e Raffaello, che hanno una potenza e un'energia di superuomini. *L'ultima Cena* tecnicamente è una rovina, sembra una Sindone, l'impronta del corpo di Cristo su un lenzuolo. Quello che noi vediamo oggi dell'*Ultima Cena* è l'impronta di ciò che è stata, una larva, un fantasma. A Leonardo non importava dipingerla "bene", ovvero a fresco, e l'ha dipinta a secco, tradendo il principio del rapporto della pittura con l'intonaco del muro. Lo ha fatto perché, se la perfezione è della mente e la pittura è cosa mentale, la mente di Leonardo è capace di tutto, la sua mente può dipingere Cristo nell'*Ultima Cena* e i pensieri che attraversano la mente degli Apostoli, anche se la sua mano non può seguirla. La sua mente è capace di tutto, la mano invece è un freno.



Raffaello, *La Muta*, Palazzo Ducale, Urbino

Tutta l'arte aspira a comprendere il mistero di Dio, che è il mistero stesso dell'uomo, poiché noi siamo la prova che Dio esiste, perché in noi abitano la storia, il passato e il futuro. Pensiamo ai quadri di Lucio Fontana, i suoi tagli ci invitano ad andare oltre la tela. Gli artisti vanno oltre, e interpretano quella potenza che è la potenza di Dio. Leonardo più di tutti, e lo sa bene Vasari, che

ci accompagnerà in questo racconto, perché nasce nel 1511, mentre Leonardo muore nel 1519. Possiamo immaginare che Vasari a otto anni abbia visto la sagoma di Leonardo camminare da qualche parte a Firenze e, nello stesso modo in cui l'incontro con una persona importante rimane impressa nella memoria di un bambino, quel profilo lo abbia colpito come un'ombra del divino, e lui abbia cominciato a seguirla come se gli avesse parlato.

Perché sentiamo Leonardo così vicino e così presente e vivo? Perché è un artista imperfetto. Leonardo è una personalità che non corrisponde a quello che il suo tempo cronologico dice perché la sua grandezza lascia traccia in un presente che non muore.

La sua indubbia genialità lo rende diverso da chiunque altro, però la sua è una diversità che non comporta lontananza e distacco. È vicino a noi, prossimo agli uomini che non sono geni assoluti, perché il suo è un continuo tentativo di capire il mondo, sperimentando.

Leonardo è stato ogni cosa: scrittore, architetto, scultore, pittore; ma sebbene di lui vi siano immagini innumerevoli, non si conoscono i suoi progetti architettonici e le sue sculture. In lui il tentativo è stato sempre più forte della realizzazione delle cose. Leonardo era anche scrittore, scrisse un trattato, il *Trattato della pittura*, ci ha lasciato pensieri, e tutto questo non lo eleva all'altezza di Machiavelli, di Guicciardini o del Michelangelo delle *Rime* perché la sua opera come abbiamo visto è il pensiero.

Leonardo è anche uno dei rari pittori non identificabile con una regione; non è confinabile come accade per Tiziano, che riconosciamo veneziano, o per Botticelli che è fiorentino. Lui è toscano, ma una parte importante della sua vita la vive a Milano.

La pittura è il momento più pieno di questa carriera incompleta, frammentaria e divisa, che lo rende così vicino alla sensibilità contemporanea.

Il pensiero di Leonardo si esprime nel tentativo di comprendere Dio, e il disegno è lo strumento che usa. Leonardo è stato soprattutto un grande disegnatore, e ha disegnato qualunque cosa e qualunque funzione pratica; Leonardo è l'inventore di oggetti diventati realtà molto tempo più tardi ma che fin troppo presto si sono materializzati nella sua mente. Per Leonardo l'uomo doveva volare, e infatti ora vola. Il suo problema era competere con Dio, misurarsi con Dio, e comprendere quello che Dio ha fatto e come lo ha fatto. Tutta l'opera di Leonardo non nasce da un committente, da un principe: Leonardo ha la necessità di allinearsi con il procedimento creativo di Dio. Questo è proprio degli artisti, e l'artista è la prova dell'esistenza di Dio.

L'artista ha un'anima che esce da lui e vive nell'estensione di sé che è il suo dipinto. Un'opera di Leonardo imprigiona l'anima di Leonardo. Leonardo

non muore ed è inutile cercare il suo corpo. L'essenziale è il suo pensiero che vive nella sua opera, che si proietta in un tempo che supera il nostro tempo.

Quando sono davanti alla *Tempesta* di Giorgione soffro, perché penso che io tra quarant'anni, cinquant'anni, non ci sarò più mentre lei ci sarà ancora, lei continuerà a vivere; il suo tempo, la bellezza della sua conservazione, la rendono eterna e io, invece, andrò a decompormi. Il nostro corpo finisce, il nostro pensiero no: il pensiero può depositarsi in un'opera d'arte. L'opera d'arte è la sfida dell'uomo a Dio, è il modo in cui l'uomo si eterna, con cui vince il tempo, con cui supera la morte. Ecco, questo è il processo che muove tutto il pensiero di Leonardo: competere con Dio, ingaggiare un braccio di ferro con Dio, mostrare che Dio è l'uomo.

Con questa premessa ho voluto dimostrare che quello che motiva Leonardo, più di ogni altro artista, è il tentativo di superare il confine del tempo, superare la morte: è entrare nella dimensione dell'immortalità. Ecco perché ascoltiamo le sue parole: perché Leonardo è vivo.

Leonardo.  
Il genio dell'imperfezione



Leonardo da Vinci, *Madonna del garofano*, part., Alte Pinakothek, Monaco



## CAPITOLO I

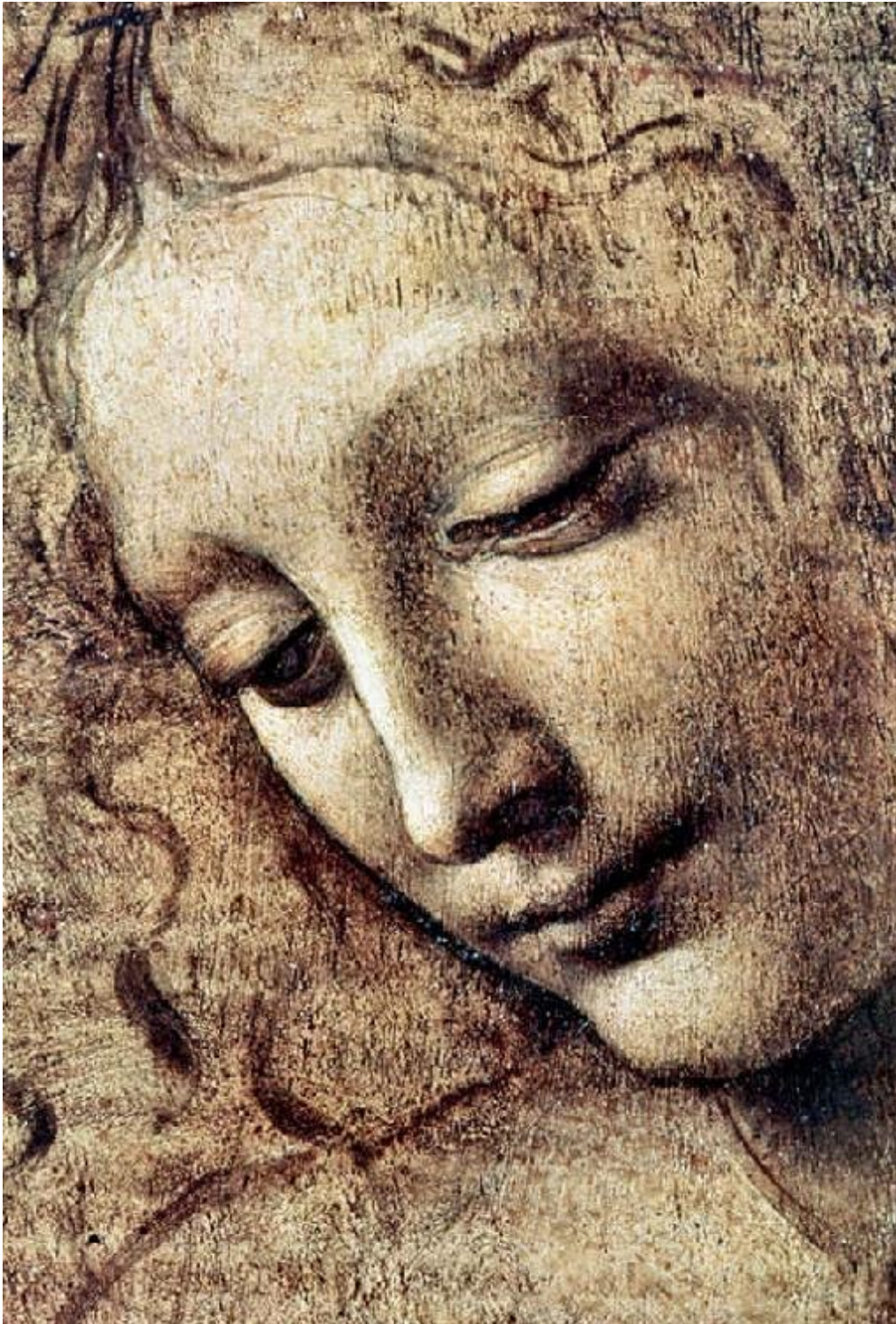
### Il Leonardo di Vasari

Vasari ci dice di Leonardo tutto quanto è utile per capirne il carattere, il temperamento, l'umore, e ci racconta anche la sua continua ansia di fare altro. Scrive Vasari: "volse la natura tanto favorirlo, che dovunque e' rivolse il pensiero, il cervello e l'animo, mostrò tanta divinità nelle cose sue", ecco, la parola "divinità".

Fin qui ho scritto che la competizione di Leonardo è con Dio, e la "divinità" delle sue creazioni è quello che appare immediatamente agli occhi di Vasari – "che nel dare la perfezione, di prontezza, vivacità, bontade, vaghezza e grazia, nessun altro mai gli fu pari". È un'ammissione importante per Vasari, allievo di Michelangelo, ostile a Leonardo, che Vasari considerava il più grande degli artisti. Michelangelo, per quanto grande, aveva il limite della sua perfezione. Leonardo invece aveva una visione così ampia e così aperta che "nessun altro mai gli fu pari". "Trovassi che Leonardo per l'intelligenza de l'arte cominciò molte cose, e nessuna mai ne finì." Leonardo non voleva portare a termine, realizzare un pensiero, riprodurre una realtà in modo meccanico, con una mimesi perfetta – "parendoli che la mano aggiugnere non potesse alla perfezione de l'arte ne le cose che egli si imaginava"; la perfezione era nella sua mente, la mano poteva trascrivere l'essenziale di quello che lui aveva sentito e intuito, non tutto, non era importante riprodurre "tutto".

"Con ciò sia che si formava nella idea alcune difficoltà tanto maravigliose, che con le mani, ancora che elle fossero eccellentissime, non si sarebbero espresse mai." Le mani non erano sufficienti a raccontare il suo sogno, la sua visione, la sua ansia d'infinito. Tutto questo è già chiaro nella perfetta definizione di Vasari, che aveva colto la vera attitudine di Leonardo, così diversa da quella di ogni altro artista, accanito nel cercare la perfezione. Quando il primo sistematore della grande pittura del Rinascimento, Bernard Berenson, alla fine dell'Ottocento iniziò ad affrontare Leonardo, anche lui, come Vasari, colse una diversità evidente: "Leonardo è l'unico di cui si possa dire, e in senso assolutamente letterale: nulla toccò che non tramutasse in bellezza eterna." Anche Berenson ci pone la questione di Dio: "Qualunque

cosa tocchi Leonardo diventa bellezza eterna, che si tratti della sezione di un cranio, della struttura di una foglia, dell'anatomia di muscoli, col suo istinto della linea e del chiaroscuro egli li trasfigurò per sempre in valori che creano la vita.”



Leonardo da Vinci, *Testa di fanciulla (detta La Scapigliata)*, part., Galleria nazionale, Parma

I disegni di Leonardo concorrono con la vita, sono vivi. Leonardo crea vita, non riproduce la realtà. E Sebastiano Serlio, il grande studioso di architettura, conclude con una definizione che rispecchia quanto ho fin qui scritto: “Nel vero la teorica sta nell’intelletto, ma la pratica consiste nelle mani.” Intelletto per i pensieri, pratica nelle mani – “e perciò lo intendentissimo Leonardo Vinci non si contentava mai di cosa ch’ei facesse, e pochissime opere condusse à perfettione: e diceva sovente la causa esser questa: che la sua mano non poteva giungere all’intelletto”.

C’è una perfetta concordia nell’interpretazione di Leonardo. Nel ricostruire la sua vita, Vasari ci racconta alcuni passaggi fondamentali. “Adunque mirabile e celeste fu Lionardo, figlio di Ser Piero da Vinci, che veramente bonissimo padre e parente gli fu, nell’aiutarlo in giovinezza. E massime nella erudizione e principii delle lettere, nelle quali egli avrebbe fatto profitto grande, se egli non fusse stato tanto vario et instabile.”

Leonardo poteva essere un grande scrittore, un grande letterato, ma era “vario e instabile”. Appena cominciava a fare qualcosa, subito si annoiava e pensava di fare altro – “percioché egli si mise a imparare molte cose e, cominciate, poi l’abbandonava”. Torna costantemente questa idea dell’incompiuto, dell’imperfetto – “Ecco nell’abbaco egli in pochi mesi ch’e’ v’attese, fece tanto acquisto, che movendo di continuo dubbi e difficoltà al maestro che gl’insegnava,” – è tipico di Leonardo il dubbio, creare difficoltà, generare incertezza in chi gli insegna – “bene spesso lo confondeva”. Il maestro si confondeva davanti a un allievo tanto critico.

“Dette alquanto d’opera alla musica” – e qui emerge il suo mestiere primario: il “cantautore”. Leonardo sa che la musica è la prima espressione della creatività dell’uomo. La scrittura, l’alfabeto hanno seimilacinquecento anni, la pittura dodici-quindicimila, la musica invece è il primo modo con cui, attraverso la voce, l’uomo esprime un’emozione, un sentimento. Il dipinto rimane sulla pietra, nel mondo primitivo, la musica e la danza si esauriscono nell’*hic et nunc*, accadono nel momento in cui le vediamo, poi spariscono, non rimangono. Sono due arti straordinarie, effimere, come l’uomo.



Leonardo da Vinci e allievi, *La Vergine delle Rocce* (seconda versione), part.,  
National Gallery, Londra

La danza nasce per accompagnare gli umori del cielo, i lampi, i tuoni, le tempeste; l'uomo si agita, si muove, reagisce e trasforma in rito le sue emozioni che diventano arte nell'espressione dei corpi e della voce. La musica e la danza sono espressioni primitive della nostra dimensione creativa,

in esse c'è un rapporto tra dimensione fisica e pensiero. Dunque: “tosto si risolvé a imparare a sonare la lira, come quello che da la natura aveva spirito elevatissimo e pieno di leggiadria, onde sopra quella cantò divinamente allo improvviso.” Ancora oggi in Toscana sopravvive la tradizione degli improvvisatori di filastrocche, che non recitano versi a memoria ma raccontano all'impronta, magari descrivendo la felicità di un incontro. Leonardo, ci dice Vasari, era questo: un cantautore perfetto. “Nondimeno benché egli a sì varie cose attendesse, non lasciò mai il disegnare et il fare di rilievo, come cose che gli andavano a fantasia più d'alcun'altra.” Disegnare è la sua arte principale, perché il disegno è la trascrizione di un pensiero o di una cosa, è intuizione; è il modo più immediato e diretto per avere memoria di quanto si è visto. Allora il suo genitore adottivo, Ser Piero da Vinci, cerca di capire quale fosse la strada maestra per una personalità così stratificata e a chi affidarlo perché potesse affinare queste doti: “E non solo esercitò una professione, ma tutte quelle ove il disegno si interveniva. Et avendo uno intelletto tanto divino” – ancora una volta si parla di dimensione divina per Leonardo – “e meraviglioso, che essendo bonissimo giometra, non solo operò nella scultura e nell'architettura, ma la professione sua volse che fusse la pittura.” Vasari ci indica anche un'altra dote di Leonardo, molto importante per seguire la sua vita: “Mostrò la natura nelle azzioni di Lionardo tanto ingegno, che ne' suo' ragionamenti faceva con ragioni naturali tacere i dotti.” Leonardo era sempre capace di creare difficoltà a chi gli insegnava qualcosa, dalla matematica alla grammatica – “Fu pronto et arguto, e con una perfetta arte di persuasione mostrava la difficoltà del suo ingegno,” – in questo caso difficoltà vuol dire complicazione, complessità del suo ingegno – “che nelle cose de' numeri facea muovere i monti, tirava i pesi, e fra le altre parole mostrava volere” – e qui sta un aspetto molto indicativo della personalità di Leonardo: è talmente capace di sedurre con la parola, talmente persuasivo da convincere le persone di cose impossibili. È evidente che un edificio che ha delle fondamenta non può disporre di ruote per muoversi. Leonardo invece convince il malcapitato interlocutore che si possono mettere le ruote sotto il bel San Giovanni che è il tempio dove si incontravano Dante e Beatrice – “alzare il tempio di San Giovanni di Fiorenza e sottomettervi le scalee, senza ruinarlo, e con sì forti ragioni lo persuadeva che pareva possibile, quantunque ciascuno, poi che si era partito, conoscesse per se medesimo la impossibilità di cotanta impresa”. Quindi era capace di convincere dell'impossibile salvo che, “quando se ne andava”, l'interlocutore si rendeva conto dell'assoluta impossibilità di quanto aveva creduto possibile grazie alle parole di Leonardo. “Era tanto piacevole nella conversazione che tirava a sé gli animi delle genti; e non avendo egli, si può dir, nulla e poco lavorando.” Leonardo non voleva

essere obbligato a lavorare, voleva dedicarsi a speculazioni intellettuali. “Del continuo tenne servitori e cavalli, de’ quali si dilettò molto, e particolarmente di tutti gli altri animali, i quali con grandissimo amore e pazienza sopportava e governava.” E qui emerge ancora una volta la modernità di Leonardo: “E mostrollo che spesso passando da i luoghi dove si vendevano uccelli, di sua mano cavandoli di gabbia e pagatogli a chi li vendeva il prezzo che n’era chiesto, li lasciava in aria a volo, restituendoli la perduta libertà.” Ecco, quando vedeva un uccellino nella gabbia, Leonardo lo liberava. Solo un talento fuori di regola poteva comportarsi in questo modo, comprare un uccellino e dargli la libertà invece di portarlo a casa per il piacere futile di qualche bambino. Questo è Leonardo nella singolare ricostruzione che ne dà il Vasari. E ora entriamo nella storia delle opere.



Verrocchio e allievi, *Battesimo di Cristo*, part., Gallerie degli Uffizi, Firenze

## CAPITOLO II

### Gli esordi a Firenze

“Acconciassi per via di Ser Piero suo padre nella sua fanciullezza a l’arte con Andrea del Verrocchio, il quale facendo una tavola dove San Giovanni battezzava Cristo, Lionardo lavorò uno Angelo che teneva alcune vesti”. Questa è la prima opera attribuita a Leonardo, un battesimo di Cristo immerso nella campagna di Firenze. In realtà, forse no. Recentemente un intelligente studioso ha riconosciuto nella roccia – tra il Cristo e il Battista – la cascata delle Marmore e il castello che gli è vicino. La roccia, con l’acqua che cade e finisce nella polla, è un particolare talmente preciso che potrebbe essere riferito a Leonardo. Continua Vasari: “e benché fosse giovanetto, lo condusse in tal maniera, che molto meglio de le figure d’Andrea stava l’Angelo di Lionardo. Il che fu cagione ch’Andrea mai più non volle toccare colori, sdegnatosi che un fanciullo ne sapesse più di lui.” Così esordisce Leonardo. L’angelo di destra è opera di Verrocchio o un altro suo allievo: un angelo molto plastico, bello, ma con l’aria anche un po’ imbambolata, con gli occhi fissi, statico, scultoreo come una scultura di Verrocchio, appunto. Tutt’altra figura è l’angelo di sinistra, opera di Leonardo: questo angelo vola. Leonardo accentua i ricci con l’oro, lo sguardo è trasparente e mira lontano, le guance sono morbide. In questi straordinari rialzi dorati si sente veramente la levità, la beatitudine dell’angelo. Il giovane Leonardo riesce a rappresentare uno stato d’animo, una condizione spirituale dell’angelo, del tutto diverso dall’altro angelo di Verrocchio. Con questo dettaglio, di cui noi abbiamo perfetta consapevolezza grazie alle parole di Vasari, comincia l’attività di pittore di Leonardo. E se questo inserito dentro l’opera del maestro è la prima testimonianza di Leonardo, che rimarrà nella bottega di Verrocchio fino al 1476, la prima opera che possiamo attribuire interamente a Leonardo è del 1469. Alcuni critici attribuiscono quest’opera a Lorenzo di Credi; in effetti è piuttosto acerba, è di piccole dimensioni, ma di leonardesco ha un’invenzione che troveremo ancora nel percorso dell’artista: la Madonna è in un interno con due aperture alle spalle. Questo elemento mi convince che ci troviamo di fronte al primo numero del catalogo di Leonardo, ma per averne prova dobbiamo guardare un’opera sicuramente di Leonardo, ma di almeno tre anni



dopo: *La Madonna del garofano* della Pinacoteca di Monaco. Lo schema compositivo è lo stesso: la Madonna sta in un interno con due aperture, due bifore e, oltre le bifore, appare finalmente la natura, con quei ghiacciai immortali, tipici di Leonardo. La Madonna qui, a differenza della tavola di tre anni prima, ha un volto morbidissimo. Che ci troviamo davanti a un'opera sicura di Leonardo, ce lo dice un'altra volta Vasari: "Fece poi Lionardo una Nostra Donna in un quadro, ch'era appresso papa Clemente VII, molto eccellente. E fra l'altre cose che v'erano fatte, contrafece una caraffa piena d'acqua con alcuni fiori dentro, dove oltra la maraviglia della vivezza, aveva imitato la rugiada dell'acqua sopra, sì che ella pareva più viva che la vivezza." La base di bronzo del vaso, il cristallo di rocca, la perfezione del vaso di fiori immersi nell'acqua, coincidono con la descrizione di Vasari. Leonardo ha circa ventitré anni, e ha già raggiunto una piena maturità.



VERROCCHIO E ALLIEVI, *Battesimo di Cristo*

Olio e tempera su tavola, 180 × 152 cm, ca. 1475-78,  
Gallerie degli Uffizi, Firenze

L'opera proviene dal monastero di San Salvi, dove il Vasari ricorda “un

angelo che teneva le vesti” eseguito da Leonardo nel *Battesimo di Cristo* dipinto dal Verrocchio. Pervenne all’Accademia di Belle Arti di Firenze nel 1810 dal convento di Santa Verdiana, cui passò il monastero di San Salvi. Dal 1914 la tavola è agli Uffizi. Il *Battesimo di Cristo* è un’opera complessa, nata dalla collaborazione di Verrocchio coi suoi allievi, fra cui Leonardo e Botticelli. L’intervento di Leonardo, nell’angelo mostrato di spalle alla sinistra del dipinto, è un’invenzione magistrale, di estrema naturalezza che, unitamente alla revisione da lui operata nella stesura del paesaggio, dalle lontananze alle acque in primo piano, introduce vitalità e azione in una scena altrimenti statica e tradizionale. L’opera è significativa della prassi di collaborazione attuata nella bottega di Verrocchio, responsabile del disegno complessivo e del corpo del Battista ma che lasciò poi l’esecuzione ad almeno tre allievi (a uno di essi, non particolarmente dotato, spettano la palma a sinistra, le mani di Dio Padre e la colomba; a Botticelli la testa del secondo angelo a sinistra, mentre a Leonardo il primo angelo di spalle a sinistra e tutta la “riforma” del paesaggio). L’angelo di spalle è invenzione di tale audacia che, secondo il Vasari, costrinse il Verrocchio ad abbandonare per sempre la pittura.



Leonardo, *Madonna della Melagrana* (o *Madonna Dreyfus*), part., National Gallery of Art, Kress Collection, Washington



LEONARDO, *Madonna della Melagrana (o Madonna Dreyfus)*

Olio su tavola, 15,7 × 12,8 cm, ca. 1469-70,  
National Gallery of Art, Kress Collection, Washington

La piccola tavoletta, proveniente dalla collezione di Gustave Dreyfus, da

questi venduta all'antiquario Duveen nel 1930, da cui l'acquistò Samuel Kress nel 1951, fu attribuita per la prima volta a Leonardo da Wilhelm Suida (1929) e da Bernhard Degenhart (1932), ma la critica moderna ha proposto anche Verrocchio, oppure Verrocchio con la partecipazione della sua bottega, oppure Lorenzo di Credi. La varietà dei riferimenti si giustifica per il tono acerbo della Madonna, per il repertorio sontuario di chiara derivazione verrocchiesca (gioielli, panneggi, ricami), per varie assonanze con la *Madonna del garofano* della Alte Pinakothek di Monaco e con le opere giovanili di Credi. Tuttavia, gli esperti di Verrocchio la negano a quest'ultimo, gli esperti di Lorenzo di Credi (come G. Dalli Regoli) la negano a Credi e l'assegnano a Leonardo, mentre fra i leonardisti alcuni (S.J. Freedberg, P.C. Marani, J. Shell) la ritengono opera giovanile di Leonardo, forse eseguita dopo il viaggio di Verrocchio e Leonardo nel Veneto del 1469 (da cui deriverebbe l'intonazione belliniana del paesaggio). Altri, come gli autori del recente catalogo della National Gallery di Washington (D.A. Brown e M. Boskovits) l'assegnano a Lorenzo di Credi, con la cui tecnica pittorica, tuttavia, smaltata e accademica, mai inventiva, non sembra aver molto a che spartire la conduzione più evanescente e trasparente della composizione.

Inoltre, per capire perché il dipinto del 1469 debba essere attribuito a Leonardo, possiamo avvalerci di un metodo spesso utilizzato dagli storici dell'arte all'inizio del XX secolo, soprattutto da Berenson; metodo inventato da Giovanni Morelli – un senatore di Bergamo, grande collezionista – che compose un codice, una sorta di prontuario in cui catalogava tutti i dettagli e i particolari delle opere degli artisti, come ad esempio le mani, le unghie, i lobi delle orecchie, le labbra. Perché l'artista può cambiare il soggetto ma tende a ripetere automaticamente alcuni dettagli, definiti, appunto, “cifre morelliane”. Se mettiamo a confronto l'opera del 1469 con quella del 1472 notiamo che la mano è identica, ha lo stesso disegno. Evidentemente quell'opera, pur acerba, indica in alcuni dettagli, in alcune “cifre morelliane”, il medesimo spirito. Anche per il motivo del gioiello che chiude i lembi della veste, rossa con l'orlo bianco, è identico nell'una e nell'altra opera. È in questi dettagli, che sfuggono alla consapevolezza dell'artista, che si riconosce lo stile, la patente dell'opera. Quindi, accettando l'attribuzione a Leonardo di quella prima opera, possiamo immaginare che Leonardo sia stato attivo autonomamente, a partire dal 1469, cioè a 16 anni. Subito dopo, intorno al 1472-73, Leonardo lavora all'Angelo del *Battesimo di Cristo* e, nel 1473-74, si dedica a questa

bellissima *Madonna del garofano*.



Leonardo da Vinci, *Madonna del garofano*, part., Alte Pinakothek, Monaco



LEONARDO, *Madonna del garofano*

Olio su tavola, 62 × 47,5 cm, ca. 1475-78,  
Alte Pinakothek, Monaco

Il dipinto potrebbe identificarsi con la “Madonna della caraffa” (dalla



raffigurazione del vaso di cristallo a destra) di Leonardo citata da Vasari nella collezione di Clemente VII, e potrebbe agganciarsi alle “due Vergini Marie” cui Leonardo era all’opera nel 1478. A questa datazione fanno infatti pensare lo stile, il ricorso ai gioielli, i panneggi e l’acconciatura della Vergine, nonché la tipologia del Bambino, elementi ancor tutti verrocchieschi, pur con qualche bellissima anticipazione di temi paesaggistici e accordi cromatici che si riaffacceranno di lì a poco nella prima versione della *Vergine delle Rocce*. La tavola era anticamente attribuita a Verrocchio, o alla sua bottega, e lo spostamento su Leonardo (benché con pochissime successive voci dissenzienti) si deve ad Adolfo Venturi. Notevoli sono le somiglianze tipologiche e anatomiche con la *Madonna Dreyfus* di Washington, cosa che deporrebbe per una datazione leggermente anteriore al 1478, autorizzata anche dal non pieno possesso della tecnica della pittura a olio, la cui asciugatura ha provocato il raggrinzimento della materia soprattutto sul volto della Vergine.



Intanto, avendo dismessa la pittura per il confronto con Leonardo, Verrocchio scolpisce uno dei suoi capolavori, la *Dama col mazzolino*: nella posizione delle mani e nel motivo del fiore c’è qualcosa che unisce la pittura e la scultura in un solo pensiero. Fra Leonardo e Verrocchio c’è una forte

intrinsechezza, un dialogo sotterraneo, e Leonardo porta a compimento in pittura quello che Verrocchio aveva fatto con la scultura. Nell'*Annunciazione* degli Uffizi, opera giovanile di Leonardo, dipinta a ventuno, ventidue anni, la Madonna è solenne, sta in alto in uno spazio aulico, e sta sfogliando un libro posto sopra un leggio che in pittura riproduce il sarcofago di Verrocchio della Sacrestia Vecchia di San Lorenzo a Firenze, come se Leonardo dipingesse quello che Verrocchio scolpisce. Dall'altra parte del quadro un angelo scende su un tappeto di fiori, testimonianza dell'attenzione e della curiosità di Leonardo per la botanica e, sullo sfondo, ricompare il bellissimo motivo dei ghiacciai lontani, che sembrano sciogliersi nella luce.





Leonardo da Vinci, *Annunciazione*, Gallerie degli Uffizi, Firenze



Andrea del Verrocchio, *Dama col mazzolino*, Museo del Bargello, Firenze

Sono queste le prime opere autonome di questo artista che, già nel 1474, avvia un genere di cui darà esiti straordinari nella maturità: il ritratto. Il suo primo ritratto Leonardo lo dipinge a ventidue anni, ed è il celeberrimo volto di Ginevra de' Benci, con l'idea formidabile di un volto pensoso, concentrato, dall'epidermide d'alabastro, levigatissima, e con l'effetto del controluce che

viene da dietro: il sole, filtrando attraverso i rami dell'albero, crea un effetto di contrasto con il volto bianco e luminoso di Ginevra. Tanta perfezione e politezza mostrano un collegamento con l'arte fiamminga che era arrivata in Italia, a Firenze e a Ferrara, soprattutto con van Eyck.



Leonardo da Vinci, *Annunciazione*, part., Gallerie degli Uffizi, Firenze



LEONARDO, *Annunciazione*

Olio e tempera su tavola, 98 × 217 cm, ca. 1472-75,  
Gallerie degli Uffizi, Firenze

La tavola proviene dalla chiesa di San Bartolomeo di Monte Oliveto Maggiore, dove era attribuita a Domenico Ghirlandaio. Depositata agli Uffizi nel 1867 fu subito riconosciuta come opera di Leonardo da Vinci. La completa paternità vinciana è stata tuttavia negata da diversi studiosi ancora nella prima metà del Novecento, per essere unanimemente accolta nell'ultimo cinquantennio. A sfavore della completa autografia possono aver giocato la sproporzione del braccio destro della Vergine (da alcuni però ritenuto una voluta anamorfose) e qualche incongruenza prospettica. Partito dall'iconografia tradizionale delle *Annunciazioni* tre- e quattrocentesche, Leonardo, forse alla sua prima opera autonoma, rende omaggio alla Vergine situandola davanti a un prato fiorito (un *hortus conclusus*) separato dal resto del mondo da un basso parapetto, oltre il quale si dispiega la rivelazione del Mons Christi, centro focale del dipinto e prefigurazione della Passione di Cristo. I dettagli antiquariali della base del leggio e i ridondanti panneggi della Vergine rimandano ancora a esperienze compiute da Leonardo a contatto con la scultura di Verrocchio (monumento a Piero e Giovanni de' Medici) e allo studio dei panneggi in termini di chiaroscuro e tridimensionalità.



LEONARDO, *Madonna Benois*

Olio su tavola trasportato su tela, 48 × 31 cm, ca. 1478-82,  
Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo

Acquistata dal mercante Sapoznikov, nonno della signora M.A. Benois



(da cui il dipinto prende il nome) ad Astrakhan nel 1824 da alcuni suonatori ambulanti italiani, e fu esposta per la prima volta a San Pietroburgo nel 1908, a una mostra di opere provenienti da collezioni private russe. Fu riconosciuta come opera di Leonardo da Liphart (direttore delle collezioni dello zar), che la fece acquistare nel 1914 per l'Ermitage. Il riferimento a Leonardo fu generalmente accolto, salvo qualche sporadico riferimento a Lorenzo di Credi o a Giovanni Antonio Sogliani. Messa in rapporto anch'essa con le due Vergini Marie iniziate da Leonardo nel 1478 (come si legge sul foglio degli Uffizi n. 446), fa parte di una serie di studi sul tema della Madonna col Bambino che include disegni per una "Madonna della fruttiera" (Louvre) e per una "Madonna col gatto" (Uffizi e British Museum), in cui il tema è quello del rapporto tra madre e figlio osservato nel passaggio da una situazione di composta quiete e dolcezza materna a quello che coglie il dinamismo e l'irrequietezza del Bambino distratto dal gioco con i fiori o con un animale. Il dipinto è ancor tutto fiorentino nello stile e negli accordi cromatici e l'attenzione dell'artista per il dato naturale, quasi "realistico", fa in modo che sia possibile scorgere persino i denti della madre, oltre la bocca socchiusa e sorridente, elemento che fu trovato assai sconveniente da Berenson che parlò di una "fanciulla calva e sdentata".





Leonardo, un artista ai suoi esordi, raggiunge nel ritratto di Ginevra un livello qualitativo ragguardevole, ma è ancora poco se paragonato con un'altra delle sue Madonne, dipinta a ventisei anni, la *Madonna Benois* dell'Ermitage, posta in una stanza con una sola finestra dietro di sé, e però con un effetto dal basso in alto che impedisce di vedere il paesaggio, mostrando soltanto il cielo, di un azzurro assoluto, quasi "l'azur" di Mallarmé, pura luce. In primo piano, la Madonna gioca con il suo bambino

che prende in mano il fiore, un gesto di una dolcezza che si irradia – come mai si era visto in tutta la storia della pittura, da Giotto fino a Piero della Francesca – nel volto meraviglioso, ineguagliabile, della Madonna, colmo di felicità, di gioia materna. La Madonna ha una morbidezza della carne che nessun pittore aveva mai raggiunto e che è già testimonianza della prima maturità di Leonardo. Forse soltanto un pittore di Parma, Correggio, riuscirà a restituire, in dialogo con Leonardo, tanta morbidezza, tanta beatitudine, tanta felicità interiore. Il volto della *Madonna Benois* è indimenticabile, ed è uno dei momenti in cui Leonardo esprime, come nessun altro, la sua capacità di raccontare stati d'animo, non solo di rappresentare un volto.

Al culmine di questo primo periodo fiorentino, che precede la sua chiamata a Milano, Leonardo dipinge ancora due capolavori. Nel 1480, a ventotto anni, il *San Girolamo* dei Musei Vaticani, opera tanto persuasiva perché incompiuta. Non potremmo immaginare un leone più compiuto, con il pelo corto della sua pelle, o un san Girolamo, con la mano e il braccio non finiti, più perfetti, o elementi di paesaggio più partecipi dell'animo del santo, benché appena accennati. Le rocce fanno pensare ai Sassi di Matera, e dentro v'è disegnata una chiesa; il volto ascetico, spirituale, sofferente di san Girolamo ha un'intensità mistica che richiama i versi di san Giovanni della Croce. È difficile poter dire di più della condizione della penitenza e della dimensione di meditazione di san Girolamo. Leonardo capisce che è meglio fermarsi: e nell'imperfezione c'è un'ansia di verità più profonda.



LEONARDO, *Ritratto di Ginevra de' Benci*

Olio e tempera su tavola, 38,8 × 36,7 cm, ca. 1474,  
National Gallery of Art, Washington

Questo ritratto proviene dalla collezione dei principi del Lichtenstein a Vienna, dai quali fu acquistato nel 1967 (Ailsa Mellon Bruce Fund) per la National Gallery di Washington per una cifra allora mai pagata per un'opera d'arte. Del ritratto di Ginevra de' Benci eseguito da Leonardo danno notizia Antonio Billi, l'Anonimo Gaddiano e Vasari e l'identificazione con questa tavoletta fu per la prima volta proposta da Waagen (1866). Nonostante qualche oscillazione attributiva (a Verrocchio o al solito Lorenzo di Credi) il riferimento a Leonardo giovane è oggi unanimemente accolto. La tavola è stata tagliata in basso, come provano i rami intrecciati dipinti al verso (che simula un piano di porfido) che si interrompono in basso, ma che sono uniti da un nastro che reca la scritta "VIRTVTEM FORMA DECORAT" (la bellezza orna

la virtù). Il busto, che ricorda la *Dama col mazzolino* di Verrocchio (ora al Museo Nazionale del Bargello a Firenze), doveva quindi essere completato dalle braccia e dalle mani del personaggio che forse reggevano un animale (G. Dalli Regoli ha suggerito che avesse in braccio un unicorno). È una pura ipotesi, recentemente contestata, che il ritratto fosse stato commissionato da Bernardo Bembo, innamoratosi della dama, la quale era invece regolarmente sposata a Luigi di Bernardo di Lapo Niccolini dal 1474. L'occasione del matrimonio spiega il riferimento alla virtù della donna e la commissione del suo ritratto in quest'anno. I lustri sui capelli, l'uso dell'oro nelle asole della camicetta, l'attenzione analitica alle ombre dei nastri sul corpetto inducono a credere che Leonardo studiasse da vicino gli esempi della pittura fiamminga che dovevano circolare a Firenze presso i mercanti e i banchieri che intrattenevano relazioni con le Fiandre.



LEONARDO, *San Girolamo*

Olio su tavola, 103 × 75 cm, ca. 1485-90,  
Musei e Gallerie Pontificie, Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano

L'opera, lasciata incompiuta, si trovava nel 1803 presso la famosa

pittrice Angelika Kauffmann a Roma, per passare poi nella raccolta del Cardinal Fesch (prima del 1839), zio di Napoleone. Sembra che il volto del santo fosse stato ritagliato e usato come sgabello mentre il resto della tavola fosse usato come piano di lavoro di un rigattiere. Acquistato da Pio IX fra il 1846 e il 1857 per i Musei Vaticani, si ispira a modelli scultorei verrocchieschi, di cui esalta l'anatomia e il modellato fortemente chiaroscurato, su cui probabilmente Leonardo ritornò a distanza di tempo. La posizione del corpo del santo eremita è pensata per dare la sensazione di una figura che vive pienamente nello spazio, come se fosse una scultura. L'accento al paesaggio di rocce lega quest'opera alla prima versione della *Vergine delle Rocce*, di cui deve essere sincrona. Per lungo tempo il dipinto è stato invece considerato opera degli ultimi anni fiorentini di Leonardo, circa 1480-82, ma l'esistenza di copie eseguite da artisti lombardi (disegni in Ambrosiana e a Windsor, dipinto attribuito a Cesare Magni in collezione privata) dimostra il soggiorno, e forse la fattura, lombarda del dipinto anche considerando la coerenza con gli studi anatomici di Leonardo del 1487-90 e l'esistenza del culto di San Gerolamo in territorio lombardo. Ipotesi ancor più recenti (M. Clayton) suggeriscono che Leonardo abbia continuato a lavorare alla figura del santo fin verso il 1510-13.

Io credo che questa opera sia stata deliberatamente interrotta: Leonardo non l'ha voluta portare a termine, perché nella sua incompiutezza esprime già tutto. E questo vale anche per un'opera ugualmente meravigliosa, dipinta a trent'anni: l'*Adorazione dei Magi* della Galleria degli Uffizi. Il gruppo principale della Madonna con i Magi è disegnato, è bianco, candido, si staglia sul gruppo di persone intorno, che sembrano sussurrare, rumoreggiare. Non si riesce a immaginare come questa pittura potrebbe essere altrimenti compiuta, essa è così, monocroma, disegno puro; sul fondo c'è un rumore di persone che assistono al momento della cerimonia in cui i Magi arrivano davanti a Cristo. Intorno al gruppo principale tutto è incompiuto, veloce, quasi una pittura futurista. Sul fondo si muovono due cavalieri che stanno combattendo in un duello che anticipa la *Battaglia di Anghiari*, l'affresco purtroppo perduto, a Palazzo Vecchio. E anche qui non proviamo il sentimento di una insufficienza o di una incompiutezza, perché tutto quanto si doveva esprimere, viene espresso. L'architettura sul fondo, infine, è una manifesta contraddizione perché sembra far riferimento alle antichità romane, al mondo antico che rinasce, come nei dipinti di Mantegna. Ma Leonardo non dipinge un'architettura in rovina, bensì un'architettura in costruzione, più vicina a *La*



*città che sale* di Boccioni, a un'idea futurista piuttosto che a Mantegna. E infatti nell'architettura compare una persona che sta muovendo alcuni blocchi di pietra per sistemarli; Leonardo dipinge una situazione sospesa ma rivolta avanti, nel futuro. In quest'ansia si coglie lo spirito di Leonardo, come abbiamo scritto. Con quest'opera si chiude il periodo fiorentino. Lo ritroveremo qualche tempo dopo a Milano, per una ragione sorprendente.



Leonardo da Vinci, *Adorazione dei Magi*, part., Gallerie degli Uffizi, Firenze



LEONARDO, *Adorazione dei Magi*

Olio su tavola, 246 × 243 cm, ca. 1481-82,  
Gallerie degli Uffizi, Firenze

La grande tavola fu commissionata dai monaci del monastero di San Donato a Scopeto nel marzo del 1481. Lasciata incompiuta da Leonardo in casa dei Benci, passò nelle collezioni medicee. È segnalata nella Galleria Medicea nel 1670 come proveniente dalla collezione di Antonio e Giulio de' Medici. Entrò agli Uffizi nel 1794 dalla Villa di Castello. Una delle opere più complesse di Leonardo, venuta a maturazione all'età di quasi trent'anni, e che contiene svariati motivi e tipologie che saranno ripresi nelle opere successive. Avendo in mente gli altorilievi antichi e gli esempi "moderni" di Donatello e Verrocchio, Leonardo costruisce un

semicerchio di figure intorno alla vergine col Figlio, esaltando con motivi collaterali – le architetture dirute, le lotte fra cavalli e cavalieri nel corteo dei Magi, gli astanti increduli – quella forza che si sprigiona dall'Epifania di Cristo, centro motore della scena. L'idea sarà sviluppata e portata su scala monumentale nel *Cenacolo* milanese, mentre molti motivi equestri saranno ripresi nella *Battaglia di Anghiari*. Il fatto che sulla tavola si siano sedimentati disegni preparatori, cambiamenti, parziali rifacimenti e un inizio di pittura in azzurro e bianco, come ha chiarito il recente restauro, rende quest'opera un palinsesto unico per documentare l'iter creativo e i processi esecutivi di Leonardo. L'opera fu lasciata incompiuta alla partenza di Leonardo per Milano, ma non si esclude che egli possa avervi messo mano anche successivamente, a distanza di molto tempo.



Leonardo da Vinci, *La Dama con l'ermellino*, part., Museo di Belle Arti, Cracovia

## CAPITOLO III

### Leonardo a Milano

Nel 1483 Leonardo viene chiamato a Milano. È uno dei pochi artisti che hanno una doppia identità di cultura e formazione, perché è prettamente toscano, ma negli anni di soggiorno in Lombardia crea uno stile, un gusto legati al suo nome. Leonardo vive diciotto anni di felicità, in dialogo con il duca Francesco Sforza e con Ludovico il Moro. Va detto che, anzitutto, Leonardo non viene chiamato perché è un grande pittore, ma per il diletto che può procurare al duca: “Fu condotto a Milano con gran riputazione Lionardo a ’l Duca Francesco, il quale molto si diletta del suono de la lira, perché sonasse: e Lionardo portò quello strumento, ch’egli aveva di sua mano fabricato d’argento gran parte, acciòché l’armonia fosse con maggior tuba e più sonora di voce” – quindi Leonardo aveva fabbricato una specie di tromba, uno strumento purtroppo perduto. “Laonde superò tutti i musici che quivi erano concorsi a sonare; oltre ciò fu il miglior dicitore di rime a l’improvviso del tempo suo.” Ho già raccontato di questa attitudine ancora propria dei toscani, e Leonardo è, tra i toscani, il “miglior dicitore di rime a l’improvviso”. “Sentendo il duca i ragionamenti tanto mirabili di Lionardo, talmente s’innamorò de le sue virtù che era cosa incredibile.” Leonardo instaura con il duca un rapporto non di cortigiano ma alla pari, e gioca con lui; saranno anni di divertimento, i suoi, e il duca di Milano non potrà imporre nulla a Leonardo, potrà solo pregarlo di fare qualcosa per lui. Vasari lascia intendere che il duca richieda a Leonardo un’opera quasi con soggezione: “E pregatolo, gli fece fare in pittura una tavola d’altare, dentrovi una Natività che fu mandata dal duca a l’imperatore.” Nella *Vergine delle Rocce* Leonardo, in parte, sembra continuare le meditazioni iniziate con *San Girolamo*, eppure quella grotta appena accennata e quel paesaggio incompiuto sono qualcosa di nuovo, un’architettura di stalattiti e rocce, un antro scomodo e impervio, dove è posta la Madonna, rigorosamente senza Giuseppe che, dei tre componenti della Sacra famiglia, è parso forse inutile a Leonardo. Osservando il quadro è evidente che Maria deve aver compiuto un percorso piuttosto difficile, si è avventurata su per le montagne, ha attraversato fiumi, come una speleologa, accompagnata da due bambini: uno è suo figlio Gesù – seduto a terra, una

terra fertile, con l'erba e i fiori – e l'altro è san Giovannino. Maria li protegge; san Giovannino avvolgendolo nella sua veste e coprendolo con la mano, ma ha un'aria pensosa e circospetta. Viceversa è sublime, meraviglioso, l'angelo: un angelo che non ha eguali nell'iconografia angelica di ogni tempo, un angelo di puro spirito e beatitudine quasi ineffabile. Questo angelo è il compimento di un percorso iniziato quasi dodici anni prima, se è vero che siamo nel 1484-85, come io credo – qualcuno data quest'opera anche più tardi. L'angelo della *Vergine delle Rocce* ha gli occhi trasparenti, i ricci dorati, il volto morbido, ed è il coronamento dell'angelo dipinto nel quadro di Verrocchio. In questa pittura si avverte il desiderio di rappresentare il mistero della natura, il mistero dello spirito, che Leonardo tiene insieme in un unico respiro compositivo.





Leonardo da Vinci, *La Vergine delle Rocce* (prima versione), Museo del Louvre, Parigi

LEONARDO, *La Vergine delle Rocce* (prima versione)

Olio su tavola, 199 × 122 cm, ca. 1483-86, Museo del Louvre, Parigi





LEONARDO E ALLIEVI, *La Vergine delle Rocce* (seconda versione)

Olio su tavola, 189,5 × 120 cm, ca. 1490-99 e 1506-08, National Gallery, Londra

Il dipinto rimane forse tuttora uno dei più misteriosi fra quelli eseguiti da Leonardo. Commissionato a Leonardo e ai fratelli Ambrogio ed

Evangelista De Predis dalla Confraternita dell'Immacolata Concezione di Milano il 25 aprile del 1483, come parte di un più vasto polittico al cui centro doveva trovarsi l'immagine di una "Nostra Donna". Una prima versione del pannello centrale fu completata entro il 1486, forse inglobando teorie semi-ereticali (del Beato Amedeo) che vedevano prevalente il ruolo della Vergine e di San Giovanni Battista su quello di Cristo. Fu forse questa anche la ragione per cui ne venne chiesta una seconda versione (in gran parte eseguita dagli allievi Boltraffio e Marco d'Oggiono), in cui il gesto e la mano dell'angelo, che indicavano San Giovannino, vennero soppressi. Questa seconda redazione, cromaticamente più accesa e come dilatata nello spazio, ebbe una lunghissima elaborazione, per concludersi solo fra il 1506 e il 1508. Fu questa seconda versione, depurata da ambiguità interpretative e che ricentrava su Maria l'attenzione del riguardante, a venir finalmente esposta nella chiesa di San Francesco Grande a Milano. Da qui l'opera, acquistata da Gavin Hamilton, finì a Londra, mentre la prima versione, forse donata all'imperatore Massimiliano I d'Austria nel 1493, o forse acquistata o prelevata da Luigi XII entro il 1499, finì nelle collezioni reali francesi.





Leonardo da Vinci, *La Vergine delle Rocce* (seconda versione), part.,  
National Gallery, Londra

Come doveva essere l'uomo che ha dipinto quest'opera? Ce lo dice il dipinto conservato alla Pinacoteca Ambrosiana, del 1485 circa, il *Ritratto di Musico*, che non credo possa essere riferito per intero a Leonardo. Il volto, lo sguardo sono di Leonardo, mentre non credo sia di Leonardo la veste. Il

musicista tiene in mano lo spartito, il volto è fiero. Potrebbe essere un ritratto di Leonardo trentenne, sfrontato che, senza timori reverenziali, guarda negli occhi il potente che ha davanti e gli parla alla pari, potremmo ravvisare il volto di Leonardo davanti a Francesco Sforza e Lodovico il Moro. Pochi anni dopo, nel 1490 circa, Leonardo dipinge la *Madonna Litta*, che ha la stessa concezione compositiva delle Madonne dell'esordio: la Madonna in un interno, con due aperture sul paesaggio. E però, nonostante innumerevoli pareri contrari, io credo che non sia di Leonardo neppure questa, bensì di un suo allievo, perché le mani della Madonna e del Bambino sono piuttosto rigide, il volto di Maria un po' duro, sembra quasi scolpito, come fosse la derivazione di una scultura. Se comparato alla trasparenza del volto di Ginevra de' Benci, che faceva sentire l'anima della donna, o gli angeli sin qui descritti, nella *Madonna Litta* manca quella morbidezza che è certamente una cifra stilistica di Leonardo. Di sicuro rientra nella sua scuola ed è opera di uno dei suoi allievi.



ATELIER DI LEONARDO (BOLTRAFFIO O MARCO D'OGGIONO?) *Madonna Litta*

Olio e tempera su tavola, trasferita su tela, 42 × 33 cm, ca. 1490-95,  
Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo

La preziosa tavoletta proviene dalla collezione Litta di Milano, nel cui

Palazzo, sull'attuale corso Magenta, costituiva una delle maggiori attrazioni, dalla quale l'acquistò lo zar Alessandro II nel 1865. La provenienza anteriore è sconosciuta, ma Marcantonio Michiel, nel 1543, dichiara di aver visto in casa di Michele Contarini a Venezia una Madonna che dà il latte al Bambino, "opera della gran forza e molto finita" di Leonardo. Si tratta di un'opera di devozione privata, di cui esiste uno studio autografo di Leonardo per il volto della Vergine (Parigi, Louvre) e vari altri studi per i panneggi e la testa del Bambino riconducibili tuttavia a Giovanni Antonio Boltraffio o all'atelier di Leonardo. Dopo il riferimento a Leonardo, e il suo ingresso all'Ermitage, si avanzarono così attribuzioni alternative, o a Marco d'Oggiono, o appunto a Boltraffio. In realtà la questione va affrontata da un punto di vista diverso: dato che è indiscutibile la sua provenienza dall'atelier del Maestro e dato che altrettanto indiscutibile è la sua alta qualità, se ne deve dedurre che ogni opera che usciva dalla bottega di Leonardo ricevesse il suo *imprimatur* e lo *status* di originale, inteso come invenzione genuina del Maestro, come ricorda Michiel. Prova ne sia l'alto numero di copie e di versioni che ne derivano e che testimoniano la grande considerazione di cui il prototipo godeva tra i contemporanei.



Nessun dubbio che sia di Leonardo il capolavoro fra i suoi ritratti, cioè *La*

*Dama con l'ermellino*. Quale diversa luce, quale spiritualità emanano dal dipinto; e quale capacità di restituire uno stato d'animo molto particolare, che io per primo individuai. È uno dei pochi ritratti, salvo quelli di profilo, in cui il soggetto rappresentato non guarda in camera, non guarda il pittore o lo spettatore, ma guarda di lato. È il ritratto di Cecilia Gallerani, la donna amata da Ludovico il Moro, una donna che vuol essere la donna di un solo uomo, vuole indicare la sua dedizione, e sta guardando dalla parte dove idealmente dovrebbe esserci il ritratto dell'amato Ludovico il Moro. Si è ipotizzato che il ritratto di Cecilia fosse parte di un dittico come il *Doppio ritratto dei duchi di Urbino* di Piero della Francesca. Ma il ritratto di Ludovico non è mai stato compiuto, né mai Leonardo pensò di dipingerlo, perché l'immagine di Ludovico il Moro è dentro di lei; la forza di questo quadro è di far sentire che lei vive per lui. È il ritratto di un amore assoluto, di una dedizione totale. Lei non vive per nessun altro e perciò non ci guarda, non ci considera: non è di nessuno se non dell'uomo che ama. Il fondo nero evidenzia la concentrazione di questo stato d'animo, di questa dedizione. Anche la perfezione del disegno delle spalle concorre a esprimere la tensione interiore di questa donna che con determinazione manifesta la sua devozione a un solo uomo; il suo amore, la sua totale disponibilità soltanto per lui. In riferimento alla *Dama con l'ermellino*, ho pensato che c'è un precedente religioso di questa dedizione laica dipinta da Leonardo, l'*Annunciata* di Antonello da Messina, e le due tavole vanno messe in relazione. Anche l'*Annunciata* è una donna intensamente concentrata, su un fondo nero, senza elementi architettonici o spaziali, solo un pensiero, assoluto: il pensiero di Dio. Con Antonello, per la prima volta, l'annunciazione manca dell'angelo. L'angelo è sempre presente – come chi è invitato a una cerimonia – in tutte le annunciazioni, da Giotto a Simone Martini, accolto dalla Madonna, più o meno intimidita, comunque fisicamente coinvolta dalla presenza di un messaggero di Dio. Antonello invece, come Leonardo, non ha mai pensato di dipingere un altro scomparto come accade talvolta, cioè un dittico con l'angelo da una parte e la Madonna dall'altra. Anche in questo dipinto, come Ludovico nell'opera di Leonardo, l'angelo è dentro di lei e lei fa sentire che l'angelo di lui le parla da dentro, come l'angelo custode del catechismo. Non è un angelo fisico, è un angelo interiore. Lei sente la sua parola e gli risponde, e si concentra per poter corrispondere a quello che Dio le chiede. Il volto, perfetto, è incorniciato dal velo, che a Palermo indicava, in una tradizione viva sino a cinquant'anni fa, una consonanza fra la devozione cristiana e islamica. Questo *chador* non nasconde ma sottolinea l'ovale del volto con una forza formidabile, ed è come una corazza, protegge. Se non ci fosse il leggio gotico, la tavola non avrebbe una collocazione temporale, potrebbe essere un'opera del Trecento, del

Quattrocento, del Cinquecento, del Seicento, dell'Ottocento, di Tamara de Lempicka, perché è senza tempo, un'immagine assoluta, di purezza assoluta. E senza lo spigolo di traverso e la mano che conquista lo spazio, non avremmo il senso della profondità. L'*Annunciata* di Antonello è una donna perfettamente contemporanea, come è perfettamente contemporanea *La Dama con l'ermellino*. Le mani dell'*Annunciata* parlano, esprimono il mistero della sua condizione interiore: una mano sembra allontanare e delimitare il proprio spazio che nessuno può occupare, neppure l'angelo; è un gesto che chiede rispetto per il proprio spazio; l'altra mano – al contrario – chiude il velo per pudore, per non mostrare il corpo ma anche per proteggere quello che porta dentro, che è il Figlio di Dio.





LEONARDO, *Ritratto di Musico*

Olio su tavola, 44,7 × 32 cm, ca. 1485-87,  
Pinacoteca Ambrosiana, Milano

Il dipinto, l'unico ritratto maschile dipinto che sia pervenuto di

Leonardo, è di provenienza incerta. Appartenne, molto probabilmente, alla raccolta privata di Federico Borromeo, che poté forse acquistarlo a Roma per farne poi dono alla Pinacoteca Ambrosiana da lui istituita. L'atto di donazione del 1618 non lo elenca tuttavia tra le opere donate. Rientra per la prima volta in un inventario dei dipinti dell'Ambrosiana del 1686 (dove figura come opera di Bernardino Luini, poi corretto in "Leonardo") anche se è già citato da Padre Bosca nel suo volume dedicato all'Ambrosiana del 1672. La mano reggente il cartiglio fu messa in luce solo ai primi del Novecento dal restauratore Luigi Cavenaghi, da cui prese il nome di *Ritratto di Musicista*. Oggetto di dispareri attributivi, che hanno proposto i nomi di De Predis o di Boltraffio, la maggior parte della critica recente lo riconferma all'artista, sottolineandone i debiti verso la ritrattistica di Antonello da Messina e i legami con gli studi di anatomia e di ottica tra la fine degli anni ottanta e l'inizio degli anni novanta. È argomento di dibattito il personaggio ritratto: Franchino Gaffurio, Josquin des Prez o Atalante Migliorotti, l'amico, quest'ultimo, di Leonardo anch'egli musicista e poi architetto. L'attenzione di Leonardo alla riproduzione esatta del naturale fa in modo che, a causa della luce che si abbassa verso sera, le pupille del musicista siano dipinte l'una più grande dell'altra, a catturare la luce che si spegne.



LEONARDO, *La Dama con l'ermellino*

Olio su tavola, 54,8 × 40,3 cm, ca. 1486-88,  
Museo di Belle Arti, Cracovia

Il dipinto si trovava, dalla fine del Settecento, nella collezione

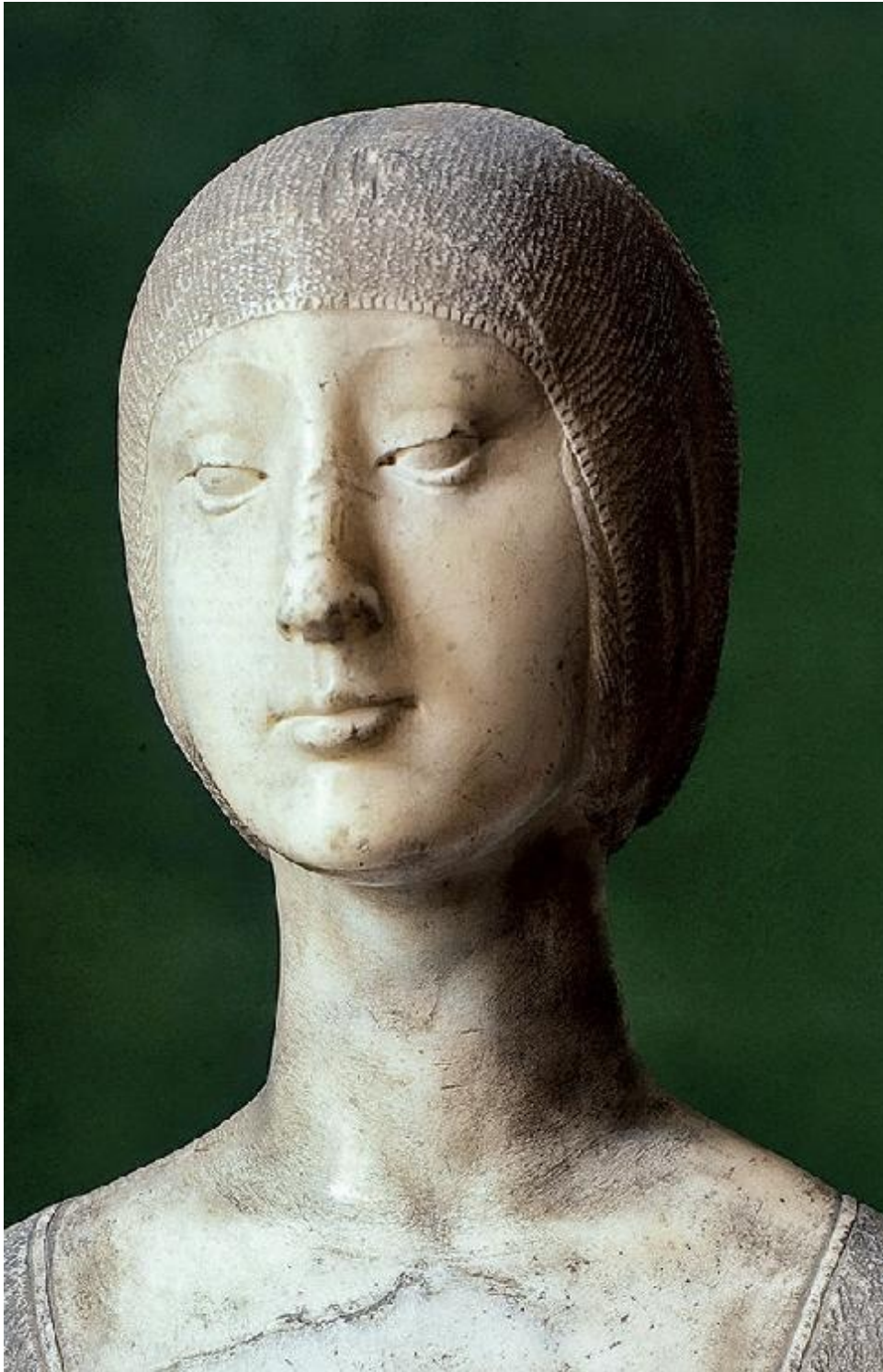
Czartoryski nel Castello di Puławy. Fu poi trasferito a Parigi, dove rimase tra il 1830 e il 1842. Riportato a Cracovia, venne esposto nel Museo Czartoryski, aperto nel 1876. Incerta la storia anteriore: potrebbe essere stato acquistato in Italia, provenendo dalla collezione di Cristina di Svezia. Descritto dal poeta di corte Bernardo Bellincioni in questo modo: “La fa che per che ascolti e non favella”, a commento del ritratto di Cecilia Gallerani, amante di Ludovico il Moro, eseguito da Leonardo. La mirabile figura, avvolta su se stessa come a descrivere un moto spiraliforme, è uno dei ritratti più belli della storia, anche se giunge a noi alterato e in piccola parte (come nei capelli e nel fondo scuro) ridipinto. Eseguito tra il 1486 e il 1488 segna una svolta anche nella ritrattistica italiana e lombarda, abituata a rappresentare le figure di profilo. Invece la giovane è qui raffigurata “di naturale” e persino l’animaletto, un ermellino, simbolo di castità e purezza, sembra colto di sorpresa e spaventarsi nel momento in cui qualcuno (il duca?) entra nella stanza. La collana, forse di agata nera, e le ombre dei suoi grani dipinte sul petto alludono alla “moderanza” della giovane che, di lì a poco, doveva dare a Ludovico un figlio illegittimo.



Antonello da Messina, *Annunciata*, Palazzo Abatellis, Palermo

Un'immagine potentissima che richiama un capolavoro dello stesso museo di Palermo, Palazzo Abatellis, nell'allestimento di Carlo Scarpa, dove al piano superiore sta l'*Annunciata* e al piano inferiore sta la *Eleonora d'Aragona* di Francesco Laurana. Le due opere sono parenti, dialogano. Anche Eleonora ha un volto sottolineato dalla cuffia, e il suo sguardo,

sperduto, che non guarda da nessuna parte, guarda oltre noi; sguardo e volto di una ragazza attuale, presente, viva, contemporanea. E allora accanto a queste due opere di Palermo, possiamo porre anche l'amante di Ludovico il Moro, il cui volto è incorniciato dalla stessa cuffia, mentre nell'*Annunciata* lo è da un velo, un elemento che evidenzia la libertà e la luce del volto. La consonanza fra queste tre donne è evidente. Pochi anni le separano tra loro, e sono tutte e tre assolutamente presenti e vive davanti a noi, e che lo siano, lo dimostra una quarta donna, un'altra ragazza *del nostro tempo*, concepita da Steve McCurry, una ragazza afgana con il chador, dallo sguardo penetrante: anche lei non ci vede ma perfora lo spazio, va oltre tutto. Quella di Steve McCurry è una fotografia capace di cogliere la condizione spirituale della donna e contemporaneamente del fotografo. Questo, in fondo, è un'ulteriore conferma della interpretazione secondo la quale, per Leonardo, la "pittura è cosa mentale". Se Leonardo avesse potuto disporre di una macchina fotografica, probabilmente non avrebbe dipinto *La Dama con l'ermellino* ma l'avrebbe fotografata, perché, dal punto di vista della sua poetica, non c'è differenza tra opera dipinta e fotografia: la pittura, l'arte sono "cosa mentale", e la fotografia consente di fare in un istante quello che al pittore richiede molto tempo e impegno, ma quell'impegno manuale è la cosa meno importante, perché l'essenziale è restituire la dimensione spirituale, l'anima. La fotografia di McCurry, del 1984, è l'intuizione folgorante di un grande artista, in questo caso un grande fotografo. Anche la fotografia, potremmo dire, in fondo è un'invenzione di Leonardo.



Francesco Laurana, *Ritratto di Eleonora d'Aragona*, Palazzo Abatellis, Palermo

Leonardo continua il suo dialogo con Ludovico il Moro, proponendogli un grande monumento celebrativo, pari a quello che il Verrocchio dedicò a Colleoni o Donatello al Gattamelata, un grande monumento equestre. Scrive Vasari: “Mentre che egli attendeva a questa opera [*La Vergine delle Rocce*]

propose al duca di fare un cavallo di bronzo di maravigliosa grandezza per mettervi in memoria l'immagine del duca" – un enorme cavallo, quattro volte più grande del vero – "e tanto grande lo comincio e riuscì, che condur non si poté mai. Èccì opinione che Lionardo, come dell'altre cose sue faceva, lo cominciasse perché non si finisse, perché, sendo di tanta grandezza, in volerlo gettar d'un pezzo" – in una sola fusione – "lo comincio, accio fosse difficoltà di condurlo a perfezione." Il cavallo esiste, rappresentato in un disegno meraviglioso, compiuto, che restituisce il movimento delle gambe del cavallo, tale da richiamare un'opera di Giacomo Balla. Questo bastava, nella mente di Leonardo. Lui concepì il cavallo nel 1492, l'anno della scoperta dell'America, e il destino volle che un gruppo di americani lo realizzasse, nel 1999, per donarlo alla città di Milano. Il cavallo – non particolarmente valorizzato a Milano – si trova all'Ippodromo di San Siro, ed è la prova – come la fotografia, come l'aereo, di quanto le idee di Leonardo fossero gravide di futuro. Il "cavallo di Leonardo" non è materialmente suo ma, essendo realizzato sulla base di un suo disegno, con strumenti tecnologici allora inesistenti può considerarsi opera "di Leonardo".





Steve McCurry, *Sharbat Gula, Afghan Girl*



Monumento Sforza, Ippodromo di San Siro, Milano

Tra il duca di Milano e Leonardo non mancava la dimensione del gioco, tanto che i due progettarono uno scherzo al re di Francia [Luigi XII] in visita a Milano. Scrive Vasari: “Venne a suo tempo in Milano il re di Francia; onde pregato Lionardo di far qualche cosa bizzarra, fece un liono, che caminò parecchi passi” – Leonardo costruì un automa. Nel mondo bizantino c’era la consuetudine di costruire macchine straordinarie che mandavano fumo e fuochi d’artificio, capaci di destare il senso del prodigio. Per divertimento, quindi, Leonardo e Ludovico il Moro creano una macchina da cui escono fiori di giglio, emblema della Francia – “poi s’aperse il petto e mostrò tutto pien di gigli”.

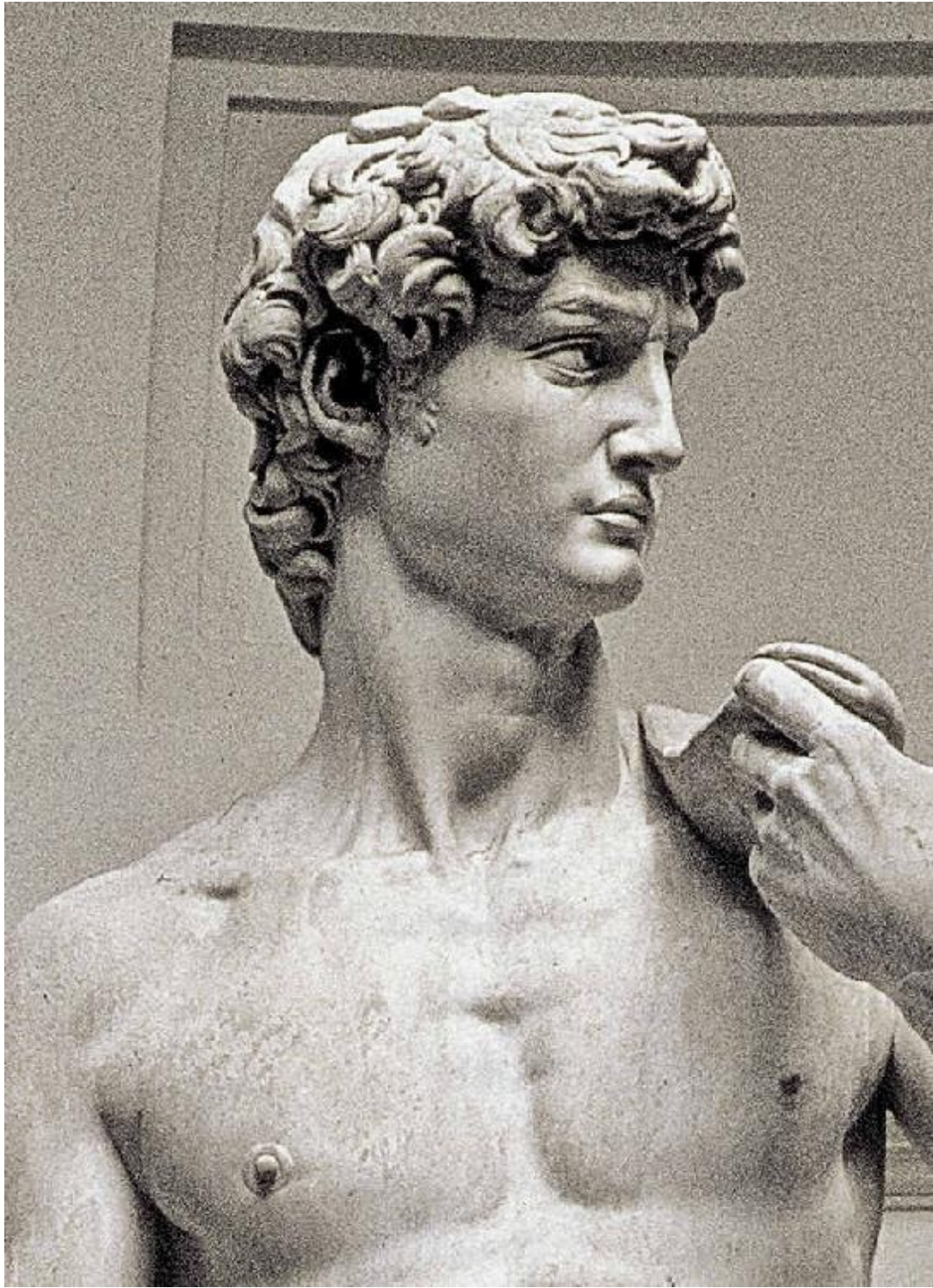


LEONARDO, *Studi per il Monumento Sforza*

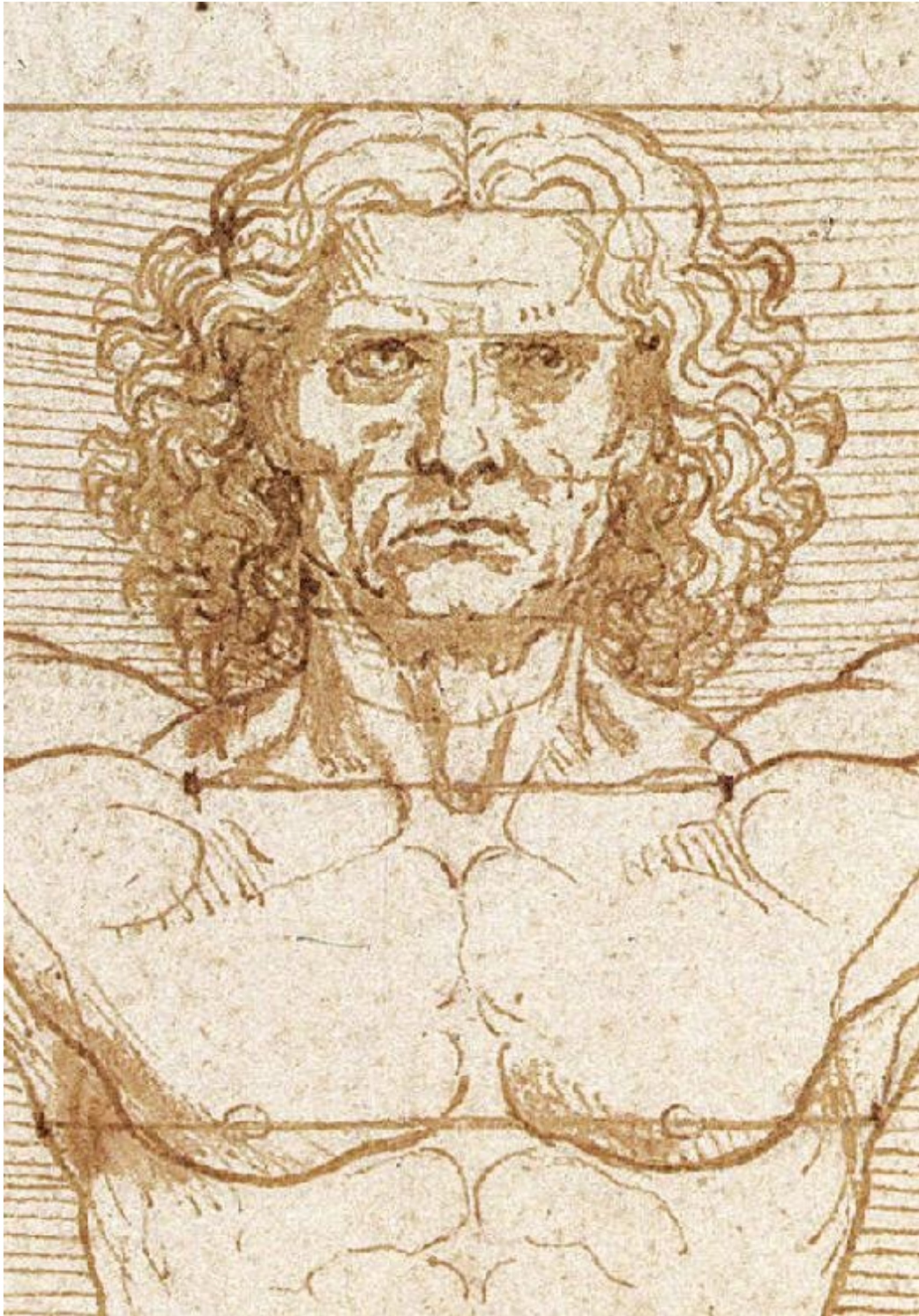
Punta d'argento su carta preparata azzurra, 212 × 160 mm, ca. 1490,  
Royal Library, n. 12321, Windsor

Il bellissimo studio per un cavallo visto di lato e di fronte è uno dei molti

disegni di cavalli presi dal vero in vista dell'approntamento del modello del monumento a Francesco Sforza, commissionato a Leonardo da Ludovico il Moro. Gli altri studi, compresi quelli per la fusione del monumento, si trovano sparsi fra le collezioni reali di Windsor, nel *Codice Atlantico* della Biblioteca Ambrosiana di Milano e nel manoscritto della Biblioteca Nacional di Madrid 8936, e sono databili tra il 1488 e il 1493. Inizialmente Leonardo aveva pensato a un monumento equestre con il cavallo sollevato sulle zampe posteriori; in un secondo tempo, avendo aumentato le misure del monumento e a causa di problemi statici e del peso dell'enorme massa di bronzo (alta più di sette metri), pensa di realizzare un cavallo al passo, montato da un cavaliere, sul genere del monumento a Bartolomeo Colleoni che il suo maestro, Andrea del Verrocchio, stava realizzando, circa negli stessi anni, a Venezia. Il disegno di Windsor qui riprodotto è uno dei più belli e vibranti della serie e mostra anche il riferimento ai modelli di monumenti antichi conosciuti da Leonardo: il Regiole a Pavia, il Marc'Aurelio a Roma e i cavalli di San Marco a Venezia.



Michelangelo, *David*, part., Galleria dell'Accademia, Firenze

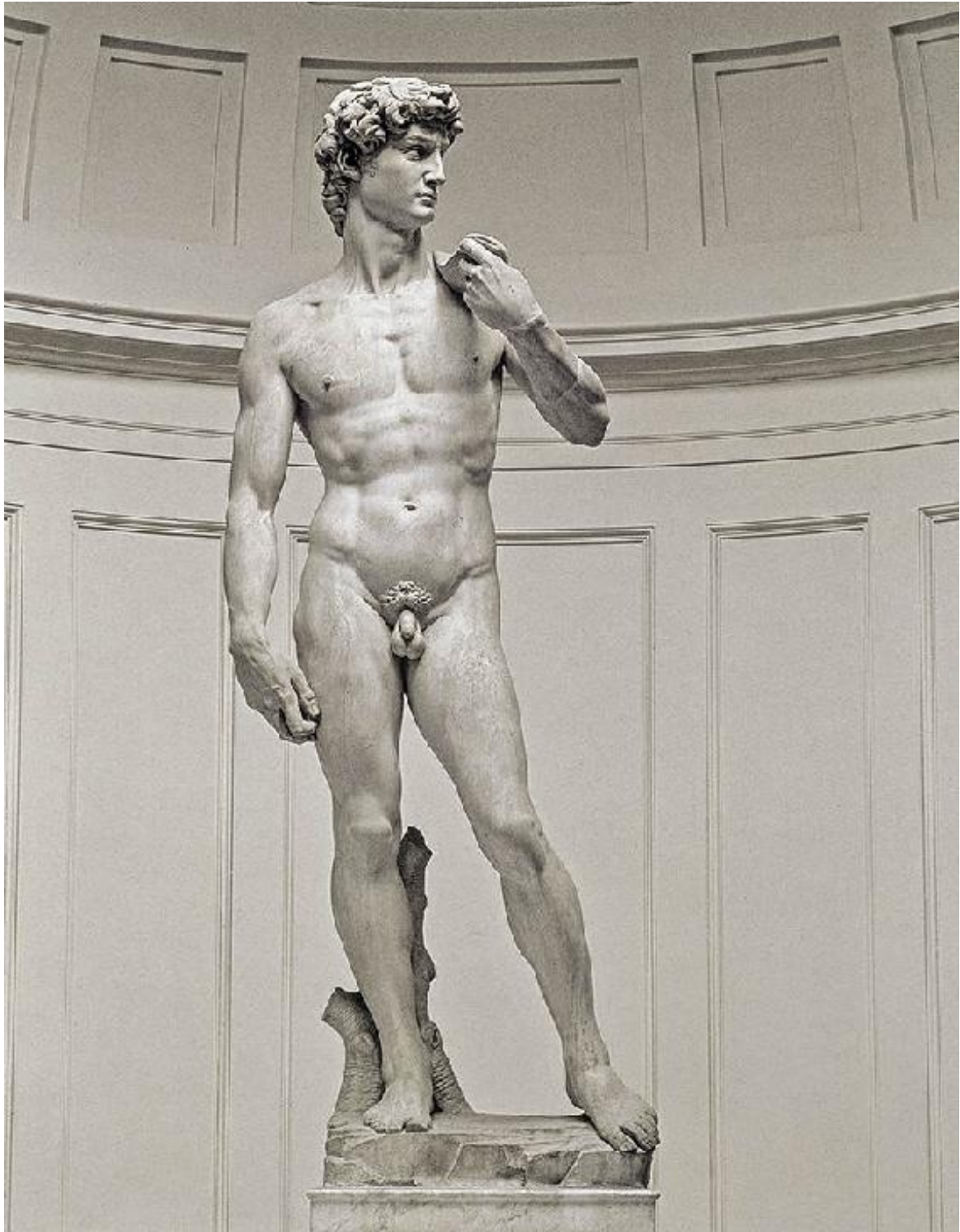


Leonardo, *L'Uomo Vitruviano*, part., Gallerie dell'Accademia, Venezia

Vasari racconta, in maniera efficace e sintetica, anche le consuetudini amorose di Leonardo, la sua omosessualità, per la quale fu processato nel periodo in cui lavorava nella bottega di Verrocchio. Che un artista sia omosessuale forse fa parte della necessità di essere contemporaneamente uomo e donna, generatore e generante. Ma Leonardo la manifesta in un amore

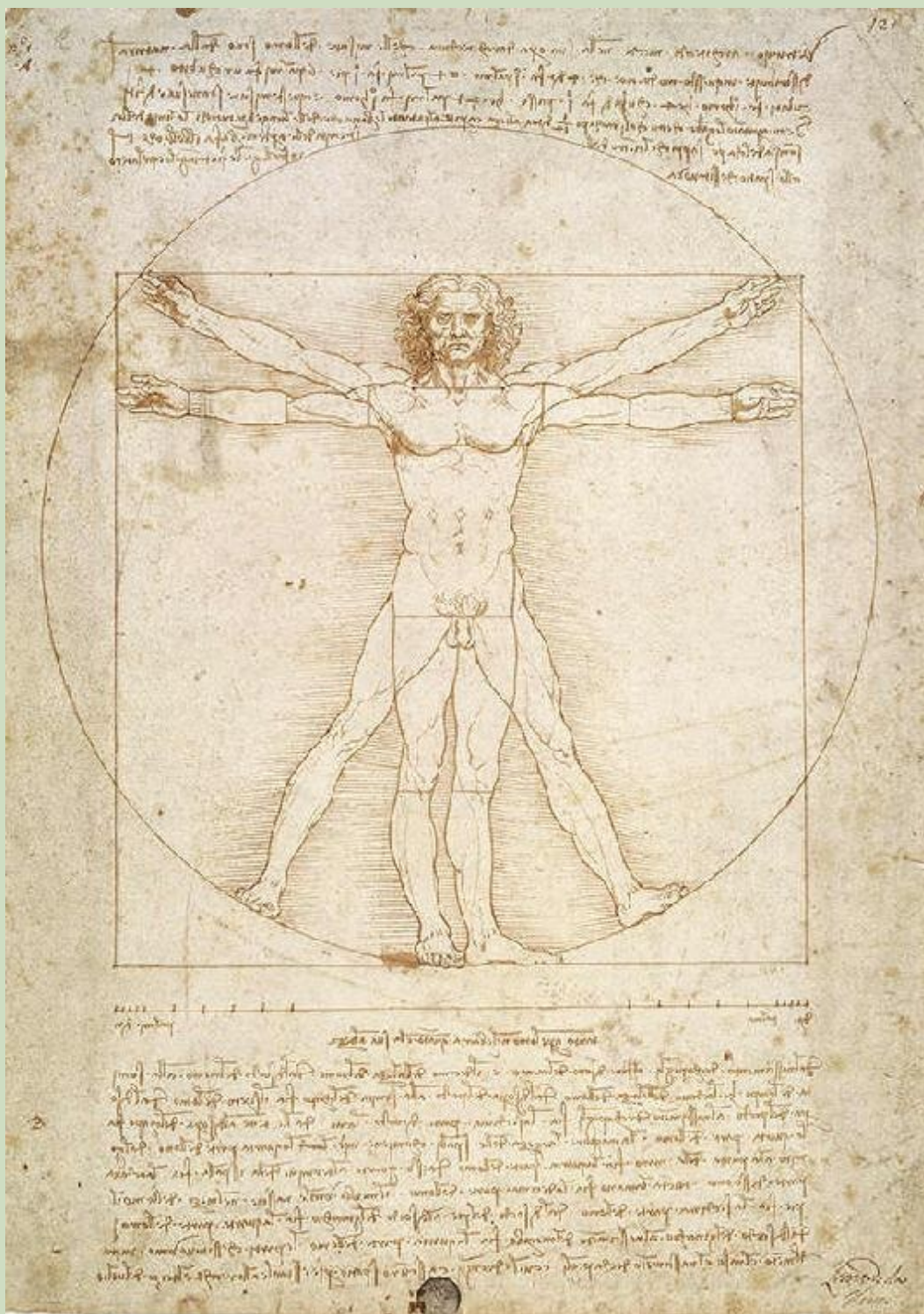
straordinario per i suoi allievi, con i quali stabilisce un rapporto diverso rispetto a quello degli altri grandi maestri. Normalmente gli allievi aiutano il maestro, nel caso di Leonardo, è lui che aiuta i suoi allievi, come risulta evidente nel monumento all'artista in piazza della Scala, dove Leonardo appare come una chiocchia che protegge i suoi allievi. È lui ad aiutarli, non erano loro ad aiutare lui. E lo scrive benissimo Vasari: "Prese in Milano Salaì Milanese per suo creato, il quale era vaghissimo di grazia e di bellezza, avendo begli capegli, ricci et inanellati, de' quali Lionardo si diletto molto; et a lui insegnò molte cose dell'arte, e certi lavori che in Milano si dicono essere di Salaì, furono ritocchi da Leonardo." Leonardo ritoccava le opere degli allievi per renderle più belle, e non loro aiutavano lui a dipingere. Vasari ci offre il ritratto insolito e gustoso di questa dolce vita milanese di Leonardo, circondato da tanti allievi che rispondono al nome di Marco d'Oggiono, Ambrogio De Predis, Cesare da Sesto, Boltraffio, tutti artisti privi del genio del Maestro ma che il Maestro, in qualche modo, aiuta.

Del 1490 è *L'Uomo Vitruviano*, concepito a Milano ma conservato a Venezia, dove peraltro non è visibile, come molti disegni di Leonardo. Rappresenta l'uomo come misura di tutte le cose, tema proprio dell'umanesimo, misura anche in senso fisico e materiale, quindi misura anche dell'architettura: il corpo umano è una colonna e la colonna è sormontata dal capitello la cui etimologia è *caput*, che in latino significa "testa". *L'Uomo Vitruviano* – con l'espressione decisa e corrusca, oltre che indicativo delle proporzioni del corpo rispetto agli elementi compositivi dell'architettura – sarà lo stimolo decisivo per un'altra opera sovrana con cui si apre il Rinascimento fiorentino, il *David* di Michelangelo. *L'Uomo Vitruviano*, disegnato da Leonardo, e il *David*, scolpito da Michelangelo, sono legati; l'invenzione di Leonardo apre a Michelangelo. Il corpo è perfetto, sembra contenere la creazione di Dio; la sua testa, vista di fronte, esprime una concentrazione di pensiero che lo avvicina a Leonardo; il corpo è in attesa di compiere l'atto decisivo, colto nel momento supremo di colpire Golia. La mano trattiene il sasso, la fionda è adagiata sulla spalla, ma ciò che colpisce è la concentrazione del volto di David, teso, proteso sull'esito della sua azione. Il *David* è una traduzione in scultura dell'intuizione di Leonardo, del suo *Uomo Vitruviano*.



Michelangelo, *David*, Galleria dell'Accademia, Firenze





### LEONARDO, *L'Uomo Vitruviano*

Gessetto nero, punta metallica, e due tipi di inchiostro, 345 × 246 mm, ca. 1490,  
Gallerie dell'Accademia, Venezia

Il disegno proviene dalla collezione di Giuseppe Bossi, già segretario

dell'Accademia di Brera. Pervenuto nelle mani dell'abate Celotti dopo la morte di Bossi, fu da questi ceduto alle Gallerie dell'Accademia di Venezia nel 1822. Bossi aveva riprodotto questo disegno nel suo volume *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci Libri Quattro*, pubblicato a Milano nel 1810, mediante un'incisione eseguita dal cavalier Bianchi. Il bellissimo disegno dell'uomo inscritto in un cerchio e in un quadrato, derivato dal *De architectura* di Vitruvio, è inusuale nell'opera di Leonardo. Disegnato a tratto continuo, in bella copia e senza alcun pentimento, e commentato ricorrendo al canone proporzionale di Vitruvio – che Leonardo però contesta –, dovette certamente essere eseguito, intorno al 1490, per essere inciso, forse in previsione di un'antiporta da collocare all'inizio di un suo "Trattato" sulla scultura, sulla falsariga di quanto Leon Battista Alberti aveva scritto nel suo *De sculptura*. Nella sua perfezione e armonia di forme geometrizzate esso è divenuto simbolo universale del Rinascimento e dell'uomo moderno, come allusivo alla centralità dell'uomo – una sorta di microcosmo – e della sua mente creatrice al centro e alle origini della civiltà occidentale.

Queste opere sono concepite tra il 1490 e il 1501. In questo spazio di tempo, Leonardo lavora al *Cenacolo* in Santa Maria delle Grazie, per quattro anni, gli stessi anni in cui Michelangelo si dedica alla *Pietà*. A Roma, il più giovane Michelangelo, con una prestazione inarrivabile, dal blocco di marmo estrae l'anima della *Pietà*. Il corpo di Cristo, adagiato sulle ginocchia della madre, è di una perfezione apollinea, che nega la condizione del dramma propria dei compianti in cui Cristo soffre sulla croce e viene deposto il suo corpo ferito. Nella *Pietà* vaticana, invece, Cristo ha un corpo integro, lontano da ogni forma espressionista di dolore. La Madonna di Michelangelo non soffre, contempla, medita, elabora un pensiero sull'incarnazione di Cristo. E oltre a vincere il dolore – a essere al di là del dolore, in una condizione anomala rispetto a quella di una madre che assiste alla morte del figlio – c'è un altro elemento che trasfigura in astrazione la *Pietà* di Michelangelo: la Madonna ha ancora il volto giovane della madre del Gesù bambino; è una ragazza di diciotto anni, non è la madre di un Gesù trentatreenne. Senza i segni del tempo, al contrario di quanto accade, per esempio, alla Madonna di Giovanni Bellini o di Mantegna.



Michelangelo, *Pietà*, Basilica di San Pietro, Vaticano

Nel *Cristo morto* di Mantegna, conservato a Brera, Maria ha il volto di una donna anziana, mentre nella *Pietà* di Michelangelo, la Madonna è eternamente giovane, priva di dolore, coetanea di suo figlio. È un'immagine straordinaria, il cui senso profondo è quello di una madre che, nello stesso tempo, genera un figlio e lo offre per la redenzione dell'umanità. Al di là del

fatto che quest'opera sia di un artista così compiuto, perfetto, con una tecnica inarrivabile rispetto all'approssimazione di Leonardo, mi sembra interessante che l'obiettivo raggiunto da Michelangelo sia lo stesso di quello di Leonardo nel *Cenacolo*, al culmine del suo periodo milanese: l'arte è prima di tutto pensiero e "cosa mentale".



Andrea del Castagno, *Ultima Cena*, Museo del Cenacolo di Sant'Apollonia, Firenze

Per *L'Ultima Cena*, Leonardo aveva delle premonizioni: a Firenze aveva osservato e studiato un'opera concepita più o meno nell'anno in cui è nato, il 1450-52, il *Cenacolo* di Andrea del Castagno per il convento di Sant'Apollonia, il quale aveva costruito un'architettura, il tetto, il soffitto, le lastre di marmi antichi che foderano lo spazio per renderlo aulico e solenne. Andrea del Castagno ambienta *L'Ultima Cena* in un'aula antica, un'aula romana che, qui, rinasce. Un vero Rinascimento del mondo antico; gli apostoli stanno come senatori, ognuno chiuso nella propria dimensione, nel proprio spazio, senza comunicare l'uno con l'altro. Un'immagine potentissima del Rinascimento, nel 1450, quando si fa di nuovo sentire la grandezza del mondo antico, la grandezza dello studiolo di Augusto e tutto quanto queste lastre di marmo dipinte evocano. La tovaglia bianca separa Giuda dagli altri commensali dall'altra parte del tavolo, da Gesù e da Giovanni, come sempre il più vicino di tutti a Cristo, con la testa china sul tavolo per potergli essere ancora più vicino.



Ghirlandaio, *Cenacolo di Ognissanti*, Ognissanti, Firenze

Leonardo ha sicuramente studiato a Firenze questo *Cenacolo*. Nel 1480, mentre era a Firenze, Ghirlandaio dipinge un'ultima cena altrettanto meravigliosa, aperta su un giardino, con una tovaglia ricamata sulla tavola imbandita, particolari che ritroveremo anche in Leonardo. Anche qui Giuda è dall'altra parte del tavolo, san Giovannino ancora più in braccio a Cristo, mentre gli apostoli intrattengono un dialogo asimmetrico; vige un senso forte di individualità, per cui sembrano giustapposti gli uni agli altri. Gli apostoli sono l'uno a fianco dell'altro, in una rappresentazione piuttosto schematica. A differenza di questi due prototipi, Leonardo anima e agita la sua composizione nel *Cenacolo* di Santa Maria delle Grazie. La chiesa fu colpita da un bombardamento durante la seconda guerra mondiale, nel 1944, ma questo non è la ragione del deterioramento dell'affresco e non lo è neppure l'umidità. La ragione vera dello stato rovinoso dell'opera è che Leonardo l'ha dipinta male, eppure poteva dipingerla bene, perché la tecnica dell'affresco era nota ai grandi pittori della tradizione fiorentina – da Cimabue a Giotto a Lorenzetti a Masaccio – e Leonardo non poteva non conoscerla. Dipingere a fresco vuol dire dipingere quando l'intonaco non è ancora asciutto, per cui il colore viene assorbito, e se il muro è saldo, il dipinto rimane integro per centinaia d'anni. Leonardo invece decise di dipingere a secco. Leonardo aveva certamente appreso le tecniche dell'affresco dal suo maestro Verrocchio ma dipinge a secco, forse per poter essere più libero, e così la composizione è perduta per oltre la metà. Con una analogia potremmo dire che l'opera che vediamo ora sta all'originale come la Sindone sta al corpo di Cristo.



Leonardo da Vinci, *L'Ultima Cena*, Refettorio di Santa Maria delle Grazie, Milano (prima del restauro del 1977-99)

## CAPITOLO IV

### Il *Cenacolo*

Il *Cenacolo* è l'ombra di quello che doveva essere appena dipinto. La natura morta sulla tavola, meravigliosa, si distingue pochissimo; della tovaglia perugina non si colgono le decorazioni. E questo è lo stato dell'opera una volta pulite le ridipinture fatte negli anni trenta dal restauratore Pelliccioli e dopo il restauro di Pinin Brambilla Barcilon, durato oltre vent'anni, che ha chiuso quanto invece era devastato. Esiste a Savona una copia del *Cenacolo*, vedendo la quale possiamo immaginare, al posto delle macchie causate dalla perdita del colore del dipinto, arazzi fiamminghi meravigliosamente decorati con tutti i colori possibili: verdi, rossi, azzurri, e appesi l'uno a fianco dell'altro a lato di finestre. Dunque è rimasto pochissimo del dipinto originale, perché Leonardo, pur conoscendo la tecnica dell'affresco, ha voluto sperimentare. L'unica ragione di questa scelta tecnica, forse ce la suggerisce Matteo Maria Bandello, come vedremo, ovvero che Leonardo voleva fare del suo lavoro intorno al *Cenacolo* un gioco di società.





Leonardo da Vinci, *L'Ultima Cena*, Refettorio di Santa Maria delle Grazie, Milano (prima e dopo del restauro del 1977-99)





LEONARDO, *L'Ultima Cena*

Pittura a secco su muro, tempera e olio, 460 × 880 cm, 1494-98,  
Refettorio di Santa Maria delle Grazie, Milano

Probabilmente commissionata da Ludovico Sforza dopo la morte del

nipote, anche se non è da escludersi che questi lo avesse in precedenza incaricato di dipingerlo, sappiamo che il 9 febbraio 1498 la pittura murale era terminata. Almeno quattro anni di lento lavoro (non si tratta infatti di un affresco, che richiede velocità e tempi ristrettissimi d'esecuzione, ma di una pittura a secco) preceduti da numerosi studi d'insieme e dal vero per le figure degli apostoli (conservati nella Royal Library a Windsor), sono stati necessari per completare questa grandiosa raffigurazione illusionistica. Un uso libero e spregiudicato della prospettiva consente, infatti, a Leonardo di far apparire vive e monumentali le figure, che risultano come catapultate fuori dal muro, nello spazio fisico del Refettorio. Se *L'Uomo Vitruviano* simboleggia il microcosmo, *L'Ultima Cena* dipinta da Leonardo nel Refettorio delle Grazie a Milano rappresenta il manifesto dell'arte moderna. Leonardo vi ha condensato tutta la sua scienza e tutti i suoi studi, non solo quelli artistici o prospettico-matematici, ma anche quelli di meccanica, di ottica e di acustica. Oltre il significato primario di raffigurare *L'Ultima Cena* di nostro Signore in accordo con il passo del Vangelo di Matteo in cui si descrive il momento dell'annuncio del tradimento, scopo di Leonardo è stato quello di raffigurare i "moti dell'animo", cioè le reazioni, sempre diverse, dei dodici apostoli, alle parole "Uno di voi mi tradirà" o, meglio ancora, le infinite passioni umane che essi rappresentano. Per questo, il *Cenacolo* di Leonardo ha avuto un immediato e ininterrotto successo nell'arte europea dal XVI al XX secolo, fino alle interpretazioni e alle raffigurazioni seriali di Andy Warhol. Il dipinto murale, per la sua stessa tecnica esecutiva, ha molto sofferto in quanto a distacchi e cadute di colore. Più volte "restaurato" e anche in gran parte totalmente ridipinto per due volte nel XVIII secolo, ha visto solo nel corso del Novecento tre interventi di restauro, fissaggio del colore e restauro pittorico. Il quarto e recente restauro di Pinin Brambilla Barcilon (1977-99) ha invece liberato la composizione da numerose ridipinture e rifacimenti, mettendo in risalto le parti originali superstiti senza altri interventi integrativi, limitandosi a integrare all'acquerello le lacune presenti.

"Fece ancora in Milano ne' frati di San Domenico a Santa Maria de le Grazie un Cenacolo, cosa bellissima e maravigliosa; et alle teste de gli Apostoli diede tanta maestà e bellezza, che quella del Cristo lasciò imperfetta" – anche qui, ci dice Vasari, Leonardo nel dipingere Cristo l'aveva lasciato incompiuto, velato, anche se ora le condizioni generali del dipinto sono tali che non si vede alcuna differenza fra il volto di Cristo, volutamente

incompiuto o dipinto in maniera più lieve, e il volto degli apostoli – “non pensando poterle dare quella divinità celeste che a l’immagine di Cristo si richiede. La quale opera rimanendo così per finita, è stata da i Milanesi tenuta del continuo in grandissima venerazione, e dagli altri forestieri ancora.” Rispetto alle ultime cene sin qui commentate, nel *Cenacolo* di Milano c’è un movimento formidabile. Leonardo, come detto, è pittore di stati d’animo, è pittore di rapporti. La composizione si articola in quattro gruppi di tre apostoli che dialogano fra loro, si agitano, si animano, mostrano il loro umore, il loro stato d’animo. Ed è esattamente quello che Leonardo persegue scegliendo un passo del *Vangelo secondo Matteo*, che è la fonte di questo affresco caratterizzato da movimento, un movimento senza precedenti, che diventa un prototipo che verrà continuamente ripetuto.

“Venuta la sera, si mise a mensa con i Dodici. Mentre mangiavano disse: ‘In verità io vi dico, uno di voi mi tradirà.’ Ed essi, addolorati profondamente, incominciarono ciascuno a domandargli: ‘Sono forse io, Signore?’ Ed egli rispose: ‘Colui che ha intinto con me la mano nel piatto, quello mi tradirà. Il Figlio dell’uomo se ne va, come è scritto di lui, ma guai a colui dal quale il Figlio dell’uomo viene tradito; sarebbe meglio per quell’uomo se non fosse mai nato!’ Giuda, il traditore, disse: ‘Rabbì, sono forse io?’ Gli rispose: ‘Tu l’hai detto.’”





Leonardo da Vinci, *L'Ultima Cena*, part., Refettorio di Santa Maria delle Grazie, Milano

Leonardo dà il senso di una grande agitazione che sommuove la tavola alla parola di Gesù, così come scrive Vasari: “atteso che Lionardo si imaginò e riuscigli di esprimere quel sospetto che era entrato ne gli Apostoli di voler sapere chi tradiva il loro Maestro” – è il momento in cui dice “Uno di voi mi

tradirà” – “per il che si vede nel viso di tutti loro l’amore, la paura e lo sdegno, o ver il dolore, di non potere intendere lo animo di Cristo. La qual cosa non arreca minor maraviglia che il conoscersi allo incontro l’ostinazione, l’odio e ’l tradimento in Giuda, senza che ogni minima parte dell’opera mostra una incredibile diligenza. Avvenga che insino nella tovaglia è contraffatto l’opera del tessuto, d’una maniera che la renna stessa non mostra il vero meglio.”



Leonardo da Vinci, *L'Ultima Cena*, part., Refettorio di Santa Maria delle Grazie, Milano

Le condizioni del *Cenacolo* vinciano sono lamentevoli, eppure la potenza di Leonardo rimane intatta perché la composizione contiene una forza tutta mentale, che conferisce agli apostoli, che dialogano tra loro, una veridicità straordinaria. Sembrano dirsi l'un l'altro: “Ma cosa sta dicendo, Gesù?”, “Mah, non capisco, chissà cosa vuol dire”. Un apostolo, sospettoso, lo guarda. Un gruppo si agita non concentrandosi su Gesù ma cercando di capire le ragioni del suo discorso. Dall'altra parte, Andrea alza le mani – “Ma che sta

dicendo?” – sembra dire. Giacomo il Minore batte sulla spalla di san Pietro per cercare di capire da lui se ne sa qualcosa di più, e Bartolomeo sembra quasi minacciare di sollevare il tavolo. È un gruppo di persone facinorose, agitate e ancor più lo sono quelle all’immediata destra di Gesù: Giacomo col dito sembra minacciarlo – “Cosa stai dicendo?” – Tommaso allarga le braccia, stupefatto e irritato. Filippo, che sta un po’ dietro, pare rivendicare una dimensione affettiva privata con Gesù, attraverso il bellissimo movimento delle mani: “Io ti ho dato tanto, ti ho dato il mio cuore, e tu mi tratti in questo modo?” Ma il gruppo più riuscito è quello di Giuda che finalmente sta dalla parte giusta del tavolo; ha la pelle più scura, non ha nessun moto, mentre gli altri si agitano, lui è tranquillo perché quello che deve fare, lo farà. Giovanni è la figura più straordinaria, Dan Brown lo ha equivocato, indicandolo come la Maddalena ma, in realtà, è san Giovanni che, anche negli altri Cenacoli, sta sempre vicino a Gesù e ha sempre la grazia e la dolcezza di una donna, senza esserlo. Le donne, all’epoca, stavano in cucina e non partecipavano alle cene per soli uomini. Dunque è evidente che non possa che essere San Giovanni, il quale toccato sulla spalla si volta e porge l’orecchio, per ascoltare il segreto che Pietro gli deve raccontare. Grazie a questo rapporto fra Pietro e Giovanni, le figure di Giovanni e Gesù formano una piramide rovesciata, una V meravigliosa, che liberà Gesù nella sua solitudine. Questa separazione così evidente tra Giovanni e Gesù è una grande novità compositiva rispetto alle tradizionali ultime cene, dove San Giovanni è prossimo a Gesù. L’opera ha una grande fortuna. Singolare è l’elaborazione di un allievo di Leonardo, Giovanni Agostino da Lodi – il migliore tra i suoi allievi anche se il meno conosciuto – nella *Lavanda dei piedi* datata 1500, un solo anno dopo *L’Ultima Cena* di Santa Maria delle Grazie. E, ancora, a Badia Polesine, Francesco Bonsignori dipinge una grande tela con la stessa composizione per gruppi degli apostoli. Nel 1435 – a Ponte Capriasca, vicino a Lugano – Cesare da Sesto realizza una composizione sostanzialmente identica; la mano è modesta, però l’artista propone gli stessi gruppi di apostoli, con l’unica variante delle aperture sul fondo dove sono rappresentati il sacrificio di Isacco e la preghiera di Cristo nell’Orto. Tutti i personaggi mantengono le stesse posizioni dell’*Ultima Cena* di Leonardo, e ciò prova che è difficile andare oltre Leonardo, inventare una composizione diversa rispetto alla sua. Al Cristo dell’*Ultima Cena* si collega anche l’immagine del Cristo benedicente, l’ultima opera di Leonardo apparsa in ordine di tempo, su cui la critica mantiene dei ragionevoli dubbi, anche se il dipinto ha raggiunto un valore di mercato superiore a qualsiasi altra opera d’arte, ed è stato acquistato dall’emiro di Abu Dhabi per 479 milioni di dollari. Io non l’ho visto, ma il punto stilistico indica l’appartenenza al periodo milanese, quello dell’*Ultima*

*Cena*, appunto.





LEONARDO (ATTRIBUITO), *Salvator Mundi*

Olio e tempera su tavola, 65,5 × 45,1 cm, ca. 1504-13,  
collezione privata, Emirati Arabi Uniti

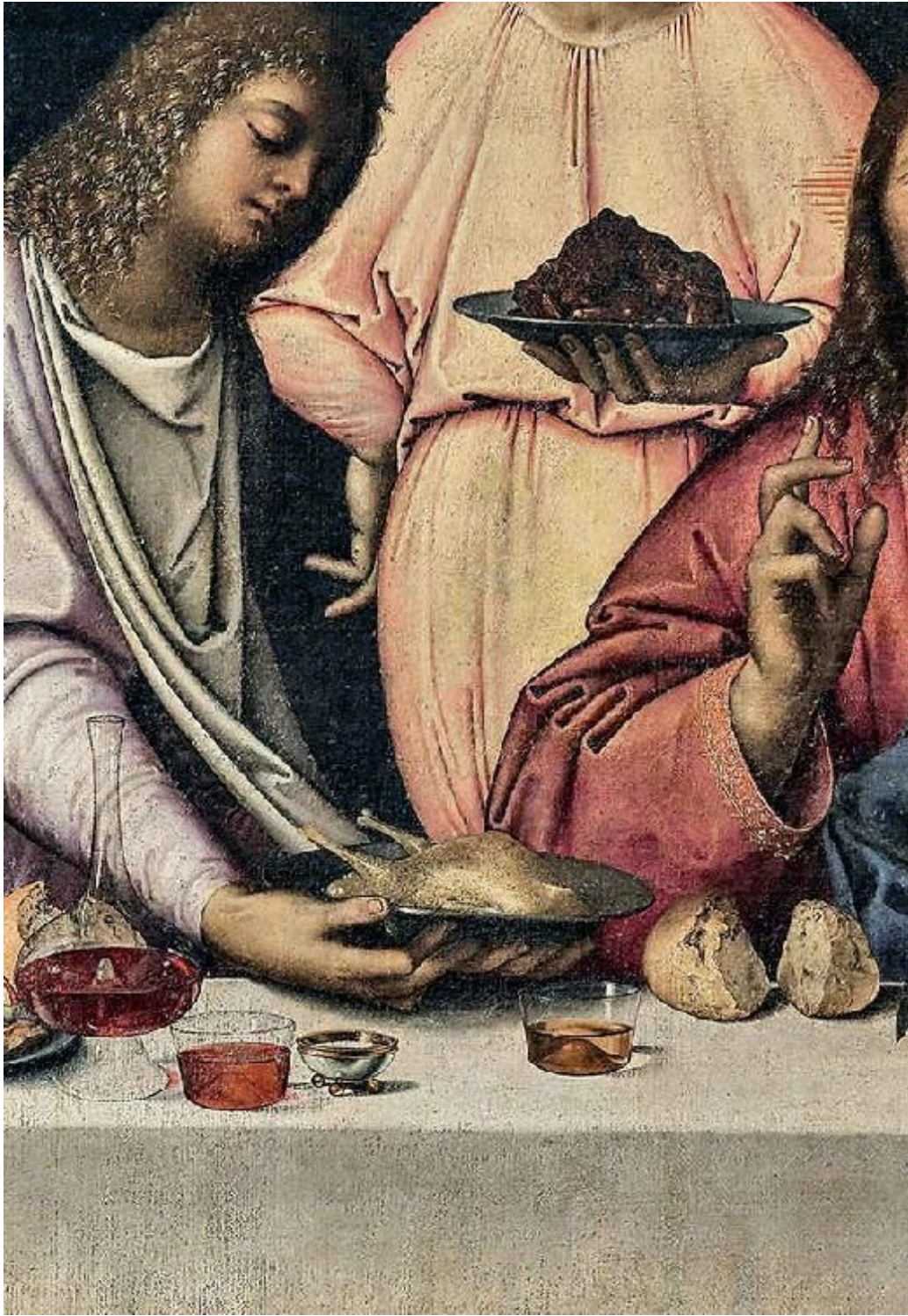
Citato nell'elenco dei dipinti ereditati dall'allievo di Leonardo, Gian



Giacomo Caprotti detto Salaì (1525), fu probabilmente eseguito su commissione del re di Francia Luigi XII. Rimasto nelle collezioni reali francesi fino a quando Enrichetta Maria, figlia del re di Francia Enrico IV, andò sposa a Carlo I Stuart nel 1625. Venduto nel 1649, dopo la decapitazione del re, ma inciso da Wenceslaus Hollar nel 1650 come opera di Leonardo, ritornò presso Carlo II d'Inghilterra e, dopo una serie di peregrinazioni, entrò nella collezione Cook di Richmond. Considerato una delle tante versioni di scuola, riapparso nel 2005 in America, fu restaurato e portato all'attenzione degli studiosi come opera originale di Leonardo nella mostra su Leonardo da Vinci tenutasi nel 2011-12 alla National Gallery di Londra. Una parte degli studiosi considera l'opera una delle tante versioni di bottega, anche perché il suo stato di conservazione non è ottimale (il volto è molto abraso e restaurato), ma, cionondimeno, esistono almeno due disegni preparatori a Windsor per il busto e i panneggi della figura, e uno studio per l'occhio sinistro nel *Codice Atlantico*, che fanno supporre l'allestimento del dipinto direttamente nell'atelier del Maestro, sotto la sua diretta sorveglianza e con il suo intervento in molte parti (i panneggi, le mani, il globo).

Le critiche e i dubbi sullo stato di conservazione del quadro sono cresciuti col tempo, anche perché l'opera non è esposta e non è stata adeguatamente studiata. Se fosse di Leonardo, sarebbe coeva alla *Cena in Emmaus* di Agostino da Lodi, dove campeggia una meravigliosa natura morta, altra derivazione da Leonardo, ben conservata, costituita da un'anatra all'arancia, con pollo, vino bianco e vino rosso che proiettano sul tavolo ombre colorate.

Se questa è opera di un allievo, immaginiamo la meraviglia della natura morta del *Cenacolo* di Leonardo. La *Cena in Emmaus* risale al 1502-03, è un'opera precoce di Giovanni Agostino che sembra mettere in scena la nutrita bottega di Leonardo, il suo gruppo di allievi, nelle figure dei tre commensali di Cristo, dell'Oste, dei camerieri dai ricci biondi. E se ci soffermiamo sulla figura di Cristo, notiamo quanto essa dialoghi con il *Salvator Mundi* ora a Dubai, e benché fra le due opere non ci sia una grande differenza, io continuo a preferire il Cristo di Agostino da Lodi.





Agostino da Lodi, *Cena in Emmaus*, collezione privata

Tornando all'*Ultima Cena* di Leonardo, non c'era a quell'epoca la possibilità di riprendere gli artisti mentre dipingevano, e proprio per questo dobbiamo considerare una fortuna che lo scrittore Matteo Maria Bandello, giovanissimo, fosse a Milano proprio negli anni in cui il cantiere del *Cenacolo* era aperto. Più che un cantiere, l'impressione che doveva comunicare era quella di una festa, una specie di festa mobile, aperta a tutti. Il giovane Bandello entra nel Refettorio di Santa Maria delle Grazie e ci racconta quello che vede facendone un documentario, una cronaca, con una vivezza e un'evidenza straordinarie, che meritano di essere riportate: "Erano in Milano al tempo di Lodovico Sforza Vesconte duca di Milano alcuni gentiluomini nel monastero de le Grazie dei frati di san Domenico, e nel refettorio cheti se ne stavano a contemplar il miracoloso e famosissimo cenacolo di Cristo con i suoi discepoli" – era già "miracoloso e famosissimo" mentre Leonardo lo stava dipingendo – "che allora l'eccellente pittore Leonardo Vinci fiorentino dipingeva; il quale aveva molto caro che ciascuno veggendo le sue pitture, liberamente dicesse sovra quelle il suo parere." Contrariamente all'immagine del pittore solo nel suo studio a dipingere, tutto concentrato – magari con un modello, con una modella – Leonardo concepisce invece un cantiere aperto, pieno di gente che entra ed esce, pronto ad ascoltare i commenti dei curiosi, o i loro suggerimenti. Subito dopo viene

la parte cruciale in cui Bandello testimonia il modo di dipingere di Leonardo: “Soleva anco spesso Milano, ed io più volte l’ho veduto e considerato, andar la matina a buon’ora e 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 continuo dipingere.” Sembrerebbe emergere, da questo racconto, la frenesia propria della tecnica dell’affresco che prevede delle “giornate” in cui eseguire il lavoro, che sono il tempo di essiccazione dell’intonaco. È per questo che un’opera come il *Cenacolo*, dipinta a fresco, avrebbe dovuto essere dipinta in circa 60 giornate, non in quattro anni come invece è accaduto. Ma, continua Bandello: “Se ne sarebbe poi stato dui, tre e quattro dí che non v’averebbe messa mano, e tuttavia dimorava talora una e 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 lione, da Corte vecchia ove quel stupendo cavallo di terra componeva” – era aperto contemporaneamente il cantiere del monumento al duca di Milano che non arrivò mai a compimento – “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 subito partirsi e andar altrove”. Leonardo era un genio anarchico, seguiva il proprio estro e non poteva sottostare alle regole imposte da quella particolare tecnica pittorica. Lavorava a questo capolavoro quando ne aveva voglia, non secondo i tempi imposti dalla tecnica dell’affresco tradizionale, ed è per questo che noi, oggi, lo troviamo disfatto. Ecco, questa è la veridica storia del *Cenacolo*, che conclude il periodo milanese di Leonardo. Dopo una breve sosta, insieme al suo amico Giovanni Agostino da Lodi, a Venezia, Leonardo tornerà a Firenze lasciando il suo amico a Venezia per presidiare quel momento così importante della pittura veneta di fine Quattrocento.



Leonardo da Vinci, *L'Ultima Cena*, part., Refettorio di Santa Maria delle Grazie, Milano



Leonardo da Vinci, *Cartone per la Sant'Anna*, part., National Gallery, Londra

## Il secondo periodo fiorentino

Il *Cartone per la Sant'Anna*, ora alla National Gallery di Londra, indica il nuovo periodo fiorentino di Leonardo; periodo un po' laconico, potremmo dire. Scrive Vasari: "Ritornò a Fiorenza, dove trovò che i frati de' Servi avevano allogato a Filippino l'opere della tavola dello altar maggiore della Nunziata" – Filippino è Filippino Lippi, un pittore impegnato, che ha realizzato importanti cicli per commissione nelle chiese, e si sta accingendo, in quegli anni, a dipingere le pale d'altare della Chiesa dell'Annunziata – "per il che fu detto da Lionardo che volentieri avrebbe fatto una simil cosa. Onde Filippino inteso ciò, come gentil persona ch'egli era, se ne tolse giù". Quando viene annunciato a Filippino Lippi l'arrivo di Leonardo, egli decide, umilmente, di desistere dall'impresa per fare spazio al Maestro. Leonardo diede la sua disponibilità, "et i frati, perché Lionardo la dipignesse, se lo tolsero in casa, facendo le spese a'llui et a tutta la sua famiglia". Quindi Vasari ribadisce che dopo Milano, la numerosa "famiglia" di Leonardo trova accoglienza presso i frati: "e così li tenne in pratica lungo tempo, né mai cominciò nulla". Non proprio nulla, diremmo, anche se probabilmente i frati si aspettavano di più. Continua Vasari: "In questo mezzo fece un cartone dentrovi una Nostra Donna et una Santa Anna". Leonardo, per dare senso a questo suo soggiorno presso i Servi, compone questo meraviglioso grande disegno, incompiuto ma pienamente eloquente. Il volto della Vergine è dolcissimo, mentre è orgoglioso, avveduto, acuto, quello di sua madre sant'Anna. Vasari ci dice esattamente quello che vediamo e la reazione entusiasta che suscitò: "finita ch'ella fu, nella stanza durarono duoi giorni di andare a vederla gli uomini e le donne, i giovani et i vecchi, come si va a le feste solenni, per vedere le maraviglie di Lionardo, che fecero stupire tutto quel popolo." E Vasari ci spiega anche la motivazione di tanta meraviglia: "Perché si vedeva nel viso di quella Nostra Donna tutto quello che di semplice e di bello può con semplicità e bellezza dare grazia a una madre di Cristo"; bellezza e semplicità del volto "volendo mostrare quella modestia e quella umiltà ch'è in una Vergine, contentissima di allegrezza del vedere la bellezza del suo figliuolo, che con tenerezza sosteneva in grembo; e mentre

che ella, con onestissima guardatura a basso scorgeva un santo Giovanni piccol fanciullo che si andava trastullando con un pecorino, non senza un ghigno d'una Santa Anna” – sant'Anna è colei col volto in ombra – “che, colma di letizia, vedeva la sua progenie terrena esser divenuta celeste”. Definizione meravigliosa. Sant'Anna è orgogliosa di aver dato alla luce Maria, donna umile diventata madre di Dio, il suo sguardo è colmo di compiacimento ed esaltazione, con ciò mostrando lo stato d'animo di ogni nonna che si compiace dei propri nipoti. Secondo il dogma dell'Assunzione, poi, Maria è l'unico essere umano, insieme a Cristo, in Paradiso con il corpo. Quindi l'Assunzione della Vergine è la massima esaltazione della sua condizione divina. Leonardo non realizzò mai il quadro dal Cartone perché il disegno, come già successo, esprime pienamente il senso del dipinto. Tuttavia la critica, non soddisfatta, ha cercato di individuare dipinti che fossero la realizzazione di questo Cartone. In particolare Carlo Pedretti, ottimo studioso dei Codici, delle carte e dei disegni, ha sentito la necessità di proporre attribuzioni che, con il tempo, si sono dimostrate inconsistenti. Ne mostro alcuni esempi: una derivazione dal Cartone di Leonardo fu individuata da Carlo Pedretti nella cosiddetta *Madonna dei Fusi*, ma appare lampante che il Bambino non ha nulla della morbidezza delle carni propria dei dipinti di Leonardo, e anzi sembra tenere in bocca delle noci che gli gonfiano le guance; anche le rocce sul fondo sono lontane dalla veridicità dei dipinti di Leonardo e appaiono di una consistenza piuttosto plastica. Così, in assenza di ulteriori documenti, semplicemente guardando l'opera, l'attribuzione è caduta.





LEONARDO, *Cartone per la Sant'Anna*

Gessetto nero, biacca e sfumino su carta, 141,5 × 104 cm, ca. 1501-03,  
National Gallery, Londra

Il tema sembra essere stato commissionato alla fine del Quattrocento da

Luigi XII in onore di sua moglie Anna di Bretagna. Passò agli Arconati di Castellazzo e da qui ai Casnedi di Milano (1721). Il Cartone risulta acquistato da Robert Udny nel 1763 dai Sagredo di Venezia. Portato in Inghilterra, è stato conservato fino al 1966 nella Royal Academy of Arts di Londra, per poi passare alla National Gallery. Il Cartone è la prova evidente dell'evoluzione dello stile di Leonardo immediatamente dopo *L'Ultima Cena*. Le figure monumentali, ispirate alle sculture antiche viste probabilmente a Roma, a Tivoli o a Venezia, hanno una statuaria classicità che solo a seguito della grande composizione murale del Refettorio viene a maturazione nell'opera di Leonardo, che abbandona le esili figure del periodo fiorentino e del primo soggiorno milanese. Forse esposto alla Nunziata di Firenze nel 1501, ebbe varianti e complicazioni, fino a essere parzialmente tradotto in pittura, almeno nel viso della sant'Anna, già nel 1503, come una recente scoperta documentaria dimostrerebbe (il Cicerone di Heidelberg annotato da Agostino Vespucci). Ma la tecnica di esecuzione, raffinatissima, con passaggi chiaroscurali di grande effetto, fa di questo "Cartone" quasi un'opera pittorica. Il dipinto del Louvre, che ne sviluppa le conseguenze, rappresenta uno stadio ancor più avanzato, con la struttura complicata del gruppo che rende piramidale quella che era, nel Cartone, una composizione sostanzialmente bicefala dei personaggi e che, pertanto, non soddisfaceva appieno Leonardo.



Leonardo da Vinci, *La Vergine delle Rocce* (seconda versione), part.,  
National Gallery, Londra

In modo analogo, è caduta un'altra attribuzione a Leonardo, sempre del Pedretti, di una Madonna proveniente da Edimburgo, di cui poco leonardeschi appaiono sia il volto della Madonna sia, ancora più che nel precedente dipinto, il volto del Bambino. Stesso destino toccò a una terza attribuzione,

una Madonna proveniente dal Museo di Sumaja, in Messico.



Anonimo, *Madonna dei Fusi*, Museo Soumaya, Città del Messico



Anonimo, *Madonna dei Fusi*, collezione privata



Anonimo, *Madonna dei Fusi*, Galleria Nazionale di Scozia, Edimburgo

C'è un'ultima vicenda critica da menzionare. Nel 1500 circa, in viaggio verso Venezia, Leonardo si ferma a Mantova, dove lascia un ritratto di Isabella d'Este, in realtà un disegno dal tratto veloce, incompiuto ma perfettamente significativo. Sulle pagine del "Corriere della Sera", Pedretti pubblica il "dipinto di Leonardo" derivato, a suo dire, dal disegno certamente

autografo, ma in realtà si tratta di una tela piuttosto modesta, di almeno cinquant'anni dopo Leonardo; la corona sulla ventitré, il profilo poco incisivo, la palma plasticosa, le mani bolse, il busto disallineato fanno pensare al massimo a un allievo tardo del Maestro. L'attribuzione è stata generalmente respinta con una vicenda giudiziaria che ha coinvolto il Nucleo di Tutela dei Beni Artistici e, ovviamente, i magistrati, che hanno ricondotto la proprietà a una settantenne marchigiana.



LEONARDO, *Cartone col Ritratto di Isabella d'Este*

Gessetto nero, gessetto rosso, pigmento giallo e rialzi di biacca su carta,  
630 × 460 mm, ca. 1500, Museo del Louvre, Parigi

Leonardo giunge a Mantova alla fine del 1499 dopo aver abbandonato



Milano occupata dai francesi. La marchesa di Mantova, Isabella d'Este, gli commissiona il suo ritratto e Leonardo deve aver eseguito subito un Cartone che, tuttavia, poco più tardi, suo marito dona a qualcuno. Da qui la richiesta a Leonardo di eseguire un duplicato. Non si sa con esattezza se il Cartone oggi al Louvre corrisponda alla prima stesura o se sia quel duplicato (tuttavia, esso reca i punti di spolvero necessari a ottenerne una replica o a trasferirlo su tavola). Il Cartone rimase però evidentemente in Lombardia, dato che riappare nella raccolta di tale Tino Calderara, da cui lo acquistò il collezionista milanese Giuseppe Vallardi, che lo vendette al Museo del Louvre nel 1860. La marchesa di Mantova ha scelto di farsi ritrarre come una donna colta e letterata: appoggia la mano sinistra su un libro e il suo mostrarsi di profilo allude alla sua cultura antiquaria, nutrita di collezionismo di monete, medaglie e opere di scultura antica. Non si tratta quindi di un ritorno alla ritrattistica ufficiale di corte di profilo, ma della rappresentazione che Isabella d'Este riteneva la più consona per comunicare il suo "insaziabile desiderio de cose antique".



Anonimo, *Ritratto di Isabella d'Este*, collezione privata



Leonardo da Vinci, *Testa di fanciulla (detta La Scapigliata)*, Galleria nazionale, Parma

## CAPITOLO VI

### Leonardo a Venezia

Il breve passaggio a Venezia di Leonardo lascia tracce importanti. Fortemente leonardesca, ad esempio, è la *Madonna con bambino tra le sante*, capolavoro di Giovanni Bellini, il più grande pittore veneziano, più anziano di Leonardo, ma così intelligente da far tesoro delle novità portate dagli artisti più giovani. Quando Leonardo arriva a Venezia, Bellini ne succhia lo spirito e crea una meravigliosa composizione che di leonardesco ha, rispetto ai paesaggi e alle architetture tipici di Bellini, un fondo nero, lo stesso fondo della *Dama con l'ermellino*. La fonte d'ispirazione di questa composizione e di questa bellissima Maddalena è sicuramente Leonardo, e in particolare una splendida pittura, *La Scapigliata* conservata a Parma. Quindi, Bellini, un pittore più dotato, dal punto di vista tecnico, di Leonardo, ne condivide la dimensione spirituale e, anzi, vi si riconosce. Ma la presenza a Venezia di Leonardo e del suo allievo, Agostino da Lodi, determinano ulteriori influenze. Leonardo era un pittore di caricature, e un suo foglio sembra essere all'origine del volto del *Cristo dodicenne fra i dottori* di Dürer, anche lui attivo a Venezia, e della *Vecchia* di Giorgione, amico e allievo di Bellini che, partendo proprio da quella caricatura di Leonardo a Venezia, realizza un suo capolavoro, una vecchia intensamente vera, che tiene in mano un cartiglio, "col tempo". È l'immagine di una bellezza sfiorita, la bellezza da Dolce Stil Novo trasformata dal tempo ma con una dolcezza e una verità che rendono umana la caricatura di Leonardo.



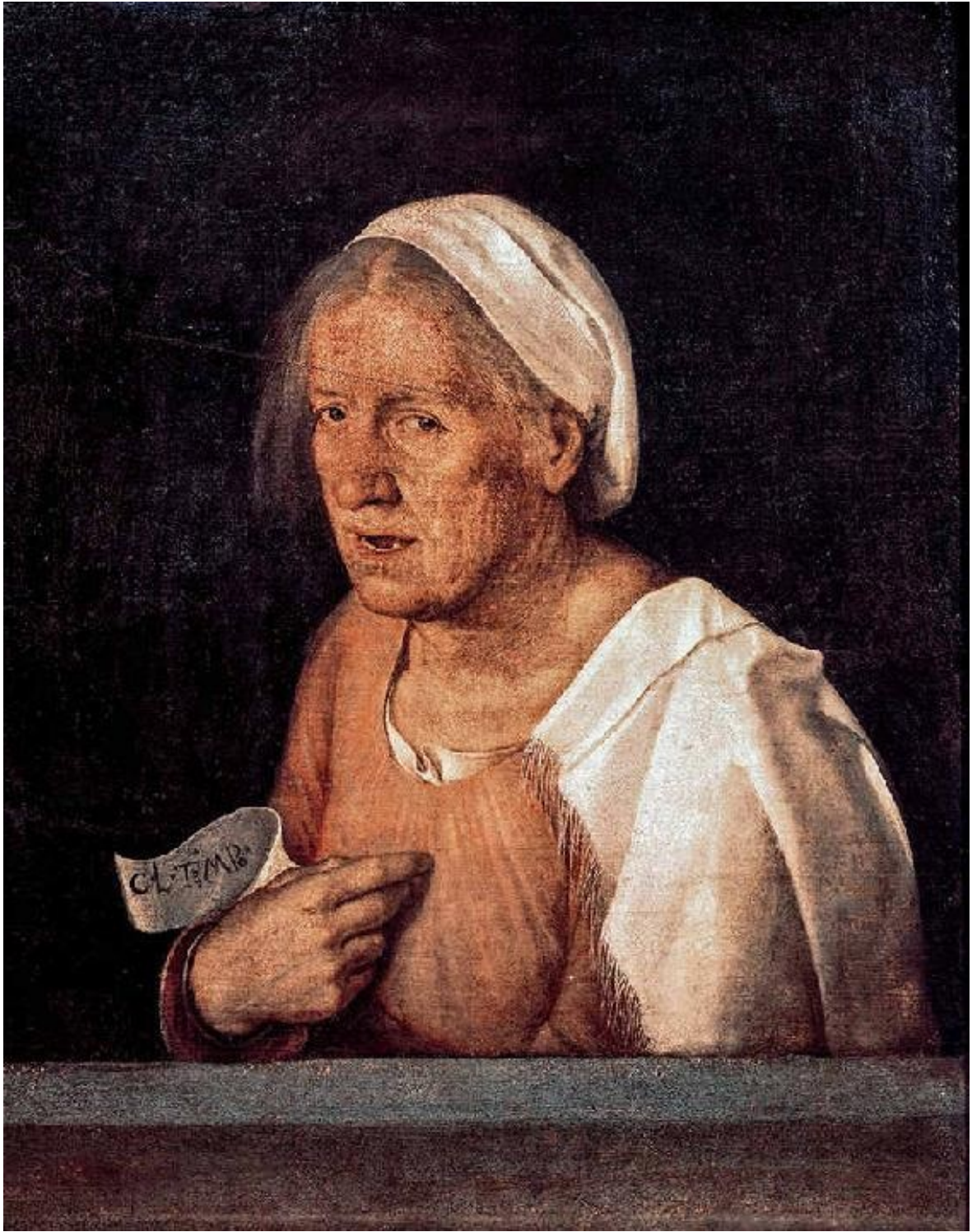
DA LEONARDO (FRANCESCO MELZI?), *Teste caricaturali*

Penna e inchiostro su carta, 180 × 120 mm, primi decenni del sec. XVI,  
Gallerie dell'Accademia, n. 227, Venezia

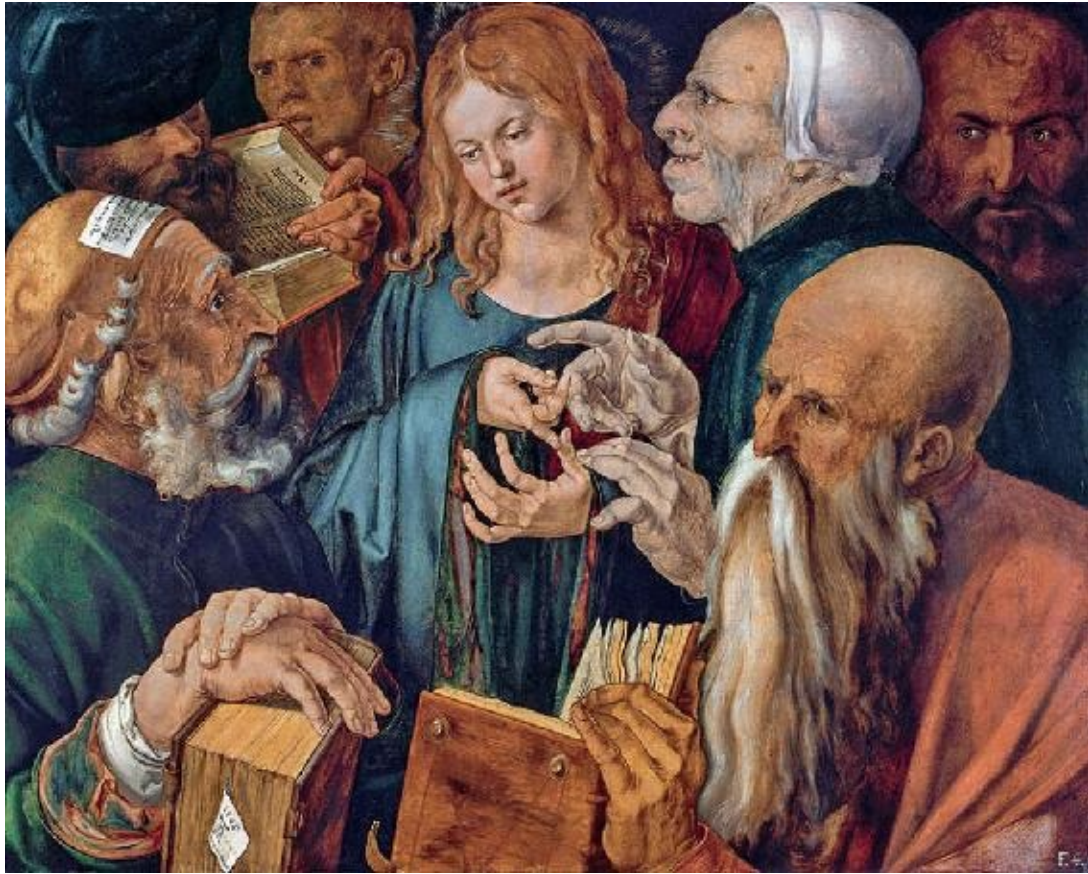
Leonardo amò sempre contrapporre l'immagine della bellezza

idealizzata con quella delle teste caricate o grottesche, perché dal confronto e dalla loro contrapposizione ne scaturisse il rafforzamento. Le teste “caricate” di Leonardo, come in questo dettaglio da un foglio delle Gallerie dell’Accademia di Venezia con due copie da disegni di Leonardo molto antiche (forse del Melzi), non hanno tuttavia carattere propriamente “caricaturale”, né ridicolo, ma sono esemplari in cui i lineamenti e le parti del volto vengono “caricati”, cioè accentuati per evidenziarne maggiormente la bruttezza. Spesso il confronto vale anche a mostrare virtù o pensieri moraleggianti: la bruttezza che peggiora col passar degli anni, la giovinezza che sfiorisce, la bruttezza di un volto a paragone della sensibilità o bontà d’animo di un dato personaggio (una vecchia orrenda, ad esempio, fra i cui seni è infilato un garofano: brutta ma sensibile). Le grottesche e le teste caricate di Leonardo saranno incise e avranno enorme fortuna fino a tutto il Settecento, incrociandosi con la caricatura veneziana di Giambattista Tiepolo o di Anton Maria Zanetti.

Una relazione tra Leonardo e Giorgione è riscontrabile anche nel capolavoro del pittore veneziano, la *Tempesta*, attraverso la mediazione di Giovanni Agostino da Lodi che a Venezia dipinge due paesaggi conservati al Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid, due paesaggi puri, i primi della pittura moderna, agli inizi del Cinquecento, dove le figure non sono contro il paesaggio, quindi dominanti su di esso, ma dentro il paesaggio. La *Tempesta* di Giorgione è, dunque, un esempio dell’influenza di Leonardo, almeno per come io interpreto questo dipinto. Molta parte della critica ha cercato di trovarvi dei valori simbolici, e invece di vedervi una sorta di *Déjeuner sur l’herbe*, come lo leggo io, di presenze nel paesaggio, interpreta il quadro come un’improbabile allegoria di Adamo ed Eva o delle virtù della Fortezza e della Carità.



Giorgione, *Vecchia*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



Albrecht Dürer, *Cristo dodicenne tra i dottori*, Gallerie dell'Accademia, Venezia

Nel 1525, un viaggiatore e collezionista d'arte curioso, Marcantonio Michiel, si reca nelle case delle famiglie nobili di Venezia per vedere le opere di Giorgione, che non erano opere pubbliche o destinate alle chiese, ma destinate ai privati, dipinti di soggetti musicali o poetici. Il proprietario della *Tempesta*, Vendramin, che aveva evidentemente conosciuto Giorgione, non dice a Michiel che il quadro è un'allegoria e rappresenta Adamo ed Eva, ma lo descrive con queste parole, riportate dal Michiel: “una teletta con la zingara e il soldato e la tempesta nel cielo”. Da qui viene il titolo *La tempesta*. Sembra poco plausibile che, a distanza di appena quindici anni, il proprietario potesse dare un'interpretazione sbagliata, non corrispondente al vero dell'opera. Se il proprietario del quadro non intese indicare un'interpretazione simbolica, è perché il dipinto non ce l'ha mai avuta, e dunque il Vendramin descrive esattamente quanto il quadro racconta. E qual è il protagonista di un'opera così intensa? È un elemento meteorologico, il lampo nel cielo – che attraversa il paesaggio e riverbera luce elettrica sulle architetture – annuncio della pioggia che sorprende i due i personaggi in un pomeriggio d'estate. Niente di più semplice e naturale, e credo proprio questa semplicità e naturalezza siano l'influenza di Leonardo su Giorgione, questa curiosità per la



natura, per i fenomeni naturali, per un fulmine nel cielo che sorprende l'uomo e che merita di essere raccontato. Questo è il significato di questo dipinto falsamente misterioso, ma chiarissimo. Quest'opera, idealmente, introduce alla *Gioconda*, opera sulla quale, in modo analogo, si sono generate interpretazioni straordinarie, esoteriche, mentre anch'essa non rappresenta altro che quello che si vede.



Giorgione, *La tempesta*, Gallerie dell'Accademia, Venezia



Leonardo da Vinci, *La Gioconda*, part., Museo del Louvre, Parigi

*La Gioconda*

Nessuno ha mai visto *La Gioconda* dal vero prima di averla conosciuta in una riproduzione, e già questo la rende unica. La si vede anzitutto riprodotta, sin da bambini, nei più svariati modi, sulle più varie superfici: sulle scatole di cioccolatini, sui libri, sulle cartoline e, pertanto, l'esperienza che se ne ha, è quella della sua riproduzione che, dunque, è più originale dell'originale. Solo successivamente, in visita al museo del Louvre, entriamo nella sala dove *La Gioconda* è esposta accanto alle *Nozze di Cana* di Veronese e al *Concerto campestre* di Tiziano che nessuno guarda, oscurati dalla *Gioconda*. Tutti davanti alla *Gioconda*! Decine di teste di cui vediamo le nuche, senza vedere lei che laggiù, in fondo, ci guarda, occhieggia, ma noi non la vediamo. La guardiamo, infine, ma come stipulando un atto notarile, semplicemente per dire: "L'ho vista". In realtà abbiamo visto la riproduzione della riproduzione che già conoscevamo, perché la conoscenza primaria della *Gioconda* è la sua riproduzione fotografica, e quella secondaria è la sua realtà materiale. Ci interessa – in altri termini – l'idea della *Gioconda*, non *La Gioconda* in sé; non c'interessa la sua verosimiglianza; la sua natura di opera, così assoluta e universale, ci comunica qualcosa di diverso da un'opera d'arte: *La Gioconda* non è il ritratto di una persona vissuta in un certo periodo storico, ma vive come vive una persona. Scrive Vasari: "Prese Lionardo a fare per Francesco del Giocondo il ritratto di Mona Lisa sua moglie", perché in realtà *La Gioconda* non è la moglie di nessuno, neppure di Francesco del Giocondo, tant'è che Leonardo stesso porta la tavola in Francia, che è la ragione per cui è giusto che l'opera sia a Parigi. *La Gioconda* è anche il più importante emblema dell'identità italiana, richiama valori patriottici. Nel 1911 fu rubata e tenuta per due anni in Italia. Il ladro si chiamava Vincenzo Peruggia e l'aveva rubata per riportarla a casa; dopo due anni è stata consegnata, dentro una coperta, agli Uffizi, dove la tavola è stata esposta qualche giorno prima della restituzione.



LEONARDO, *La Gioconda*

Olio su tavola, 77 × 53 cm, ca. 1503-13,  
Museo del Louvre, Parigi

Il dipinto fu iniziato, forse prima del 1503, come semplice ritratto di Lisa

Gherardini andata sposa nel 1495 al mercante Francesco del Giocondo che, già dal 1497, intratteneva rapporti col padre di Lisa. L'identificazione del personaggio con Lisa Gherardini è oggi una certezza, dopo la scoperta dell'annotazione di Agostino Vespucci nel Cicerone della Biblioteca universitaria di Heidelberg in cui si dice che, nell'ottobre del 1503, Leonardo ha già dipinto il volto di Lisa Gherardini, andata sposa a Francesco del Giocondo. Ma, nelle mani di Leonardo, col passar degli anni, il ritratto subì un'evoluzione sostanziale poiché egli, mai soddisfatto di quanto andava dipingendo, trasformò il ritratto di una donna particolare in un soggetto universale, non volendo limitarsi a raffigurare le fattezze esterne della dama, ma volendone rappresentare le intrinseche virtù, di moglie, sposa e madre. Non indossa gioielli, né vestiti costosi, che il marito le avrebbe certo potuto donare, e le sue fattezze, rese ideali e poco realistiche, trionfano sul paesaggio che, come nella *Sant'Anna*, si sgretola e si trasforma col passar dei secoli: la Virtù (di Lisa) trionfa sul Tempo (il cui lento trascorrere è rappresentato dalla trasformazione geologica cui assistiamo nello sfondo). Il suo sorriso è di sfida: un impercettibile movimento dei muscoli facciali ottenuto dipingendo due piccole zone d'ombra ai lati della bocca. Il dipinto non fu mai consegnato al suo committente. Portato da Leonardo in Francia fu, molto probabilmente, ceduto da Leonardo stesso a Salaì, che sembra averlo subito rivenduto (1517-18) al re di Francia, con altri dipinti di Leonardo, e dalle cui collezioni passò nei castelli di Fontainebleau e di Versailles prima di arrivare al Louvre, dove venne esposto una prima volta nel 1798. La fortuna del dipinto inizia alla metà dell'Ottocento, ma la sua fama universale si consolida col suo furto avvenuto nel 1911, fatto di cui parlarono tutti i giornali del mondo per i due anni successivi, fino al 1913, quando fu ritrovato a Firenze.

Vasari ci dà anche un'ulteriore indicazione che è una ulteriore conferma della personalità di Leonardo, quale abbiamo tracciato fin qui: “e quattro anni penatovi lo lasciò imperfetto”. Leonardo lavora alla *Gioconda* dal 1503 al 1508, cinque anni di lavoro, moltissimo per una tavola di quelle dimensioni, per non finirla.

Il mistero della *Gioconda* ha generato innumerevoli ipotesi. In realtà non c'è mistero, niente è più semplice: è il compiacimento di una donna per la sua perfezione, per essere la creatura più perfetta di Dio. Alle sue spalle ci sono gli elementi: l'aria, l'acqua, la terra, sulla destra il fuoco; e l'ultima creatura di Dio è la donna, consapevole di essere la perfezione della natura. *La*

*Gioconda* è tutti noi, è di ognuno di noi. Mentre la *Dama con l'ermellino* è di uno soltanto, lei è la “Grande Puttana”, è di tutti, appartiene a tutti.

Vasari ci offre l'interpretazione più veritiera: non pittura ma carne è quella che noi vediamo, e in fondo la sensazione che comunica questa *Gioconda* è di non voler rappresentare in dipinto una persona, ma di voler essere carne e anima. “Nella qual testa, chi voleva vedere quanto l'arte potessi imitar la natura, agevolmente si poteva comprendere, perché quivi erano contrafatte tutte le minuzie che si possono con sottigliezza dipignere. Avvenga che gli occhi avevano que' lustri e quelle acquitrine che di continuo si veggono nel vivo” – l'umidità degli occhi non era mai stata dipinta con tanta efficacia – “et intorno a essi erano tutti que' rossigni lividi et i peli, che non senza grandissima sottigliezza si posson fare. Le ciglia, per avervi fatto il modo del nascere i peli nella carne, dove più folti e dove più radi, e girare secondo i pori della carne, non potevano essere più naturali. Il naso, con tutte quelle belle aperture rossette e tenere, si vedeva essere vivo. La bocca, con quella sua sfenditura con le sue fini unite dal rosso della bocca con la incarnazione del viso, che non colori ma carne pareva veramente.” Il sorriso che aleggia sul volto della *Gioconda* dipende, e nessuno l'ha mai osservato con attenzione, da quanto Vasari descrive: “Usòvi ancora questa arte, che essendo Mona Lisa bellissima, teneva mentre che la ritraeva, chi sonasse o cantasse, e di continuo buffoni che la facessero stare allegra per levar via quel malinconico che suol dare spesso la pittura a i ritratti che si fanno” – Leonardo aveva chiamato dei giullari per rendere allegra la *Gioconda*, per non farle sentire la noia della lunga posa – “Et in questo di Lionardo vi era un ghigno tanto piacevole che era cosa più divina che umana a vederlo” – ancora una volta compare il tema della creazione divina – “et era tenuta cosa maravigliosa per non essere il vivo altrimenti”. *La Gioconda* era divina perché non era un ritratto ma una persona viva. Ecco perché nessun quadro ci parla più della *Gioconda*, e nessuno ci riguarda più di lei, perché noi avvertiamo che supera la materia della pittura per diventare una presenza in carne e ossa. La vita vera della *Gioconda* è il suo ritratto, non quello che resta di lei, le sue ossa che, non di rado, qualcuno va ricercando. È questa la potenza dell'arte e la potenza di Leonardo: darci un'immagine viva. Tanto viva che è in grado di dialogare con le avanguardie, e il suo furto ne ha fortificato la leggenda. Ma cominciamo dall'inizio delle sue fortune.



Leonardo da Vinci, *La Gioconda*, part., Museo del Louvre, Parigi



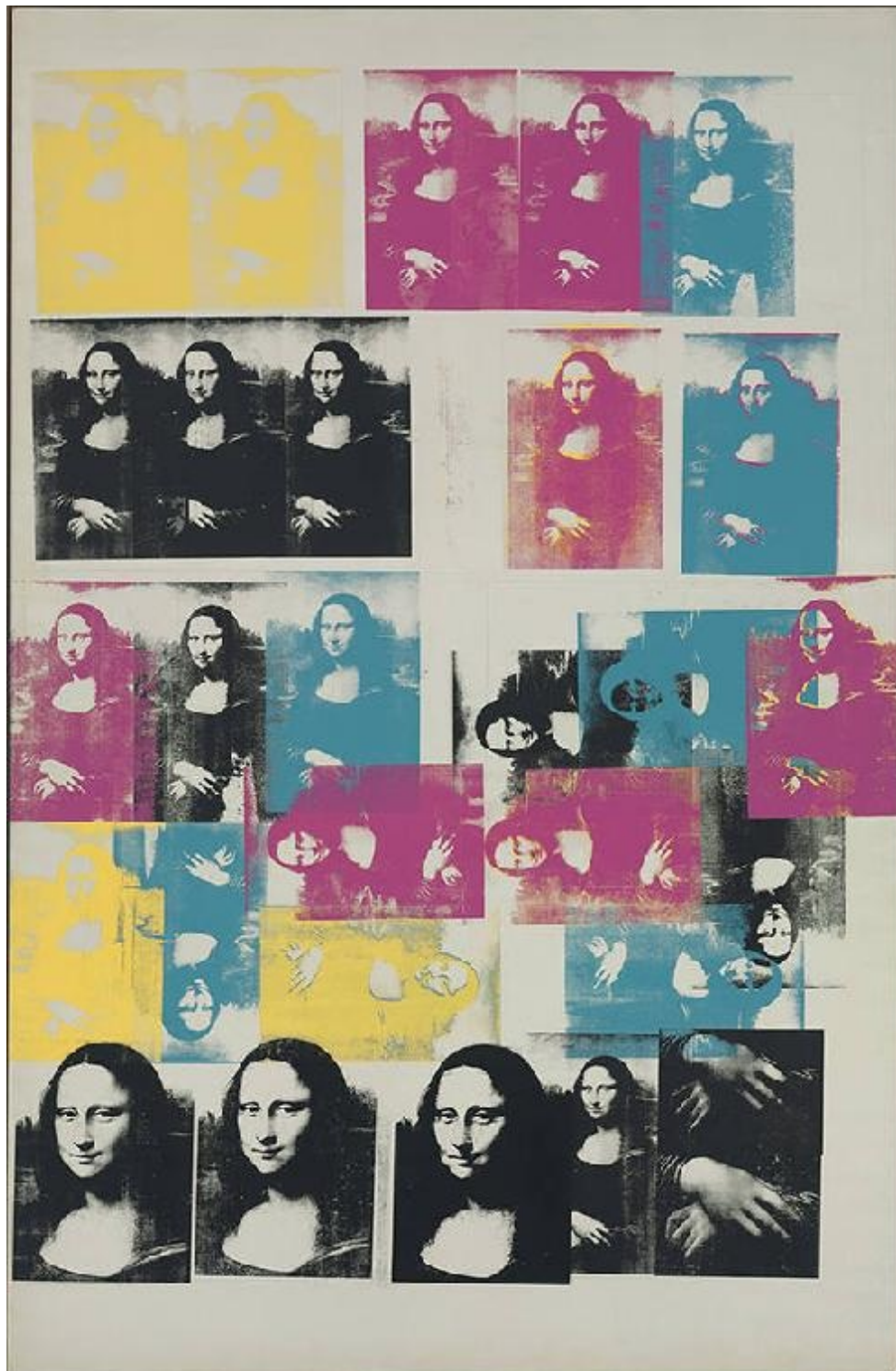


Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, collezione privata

La fortuna della *Gioconda*

La prima influenza della *Gioconda* ricade, come abbiamo detto, sul suo allievo, Giovanni Agostino da Lodi, che dipinge una bellissima *Madonna con Bambino*, di analoga vaghezza, e dolcezza del volto. Nel 1919, esattamente cent'anni fa, Duchamp, dopo l'Orinatoio realizza una *Gioconda*, la sua *Gioconda*, ciò che lui vede nella *Gioconda*: cioè se stesso, e infatti le disegna i baffi, rivelandone il significato più profondo: *La Gioconda* è ognuno di noi. È la prima di una serie di dissacrazioni. Nella seconda Avanguardia, Andy Warhol, rende *La Gioconda* un utensile, un oggetto qualunque, cioè una serie di fototessere monocrome per renderla ancora più popolare, di uso comune. Un autore che studiai molti anni fa, precocemente, Domenico Gnoli, dà un'interpretazione molto singolare, avvincente: *La Gioconda* volta le spalle a noi e guarda il paesaggio che, nel dipinto di Leonardo, è alle sue spalle. Salvador Dalí accetta in pieno l'interpretazione di Duchamp, radicalizzandola, dipingendo i propri baffi e i propri occhi, e *La Gioconda* diventa un autoritratto: Dalí se ne appropria. Botero invece la ingrassa, e Basquiat, il graffitista writer, riproduce la *Gioconda* "graffiandola". Un pittore di Crema, di grande sensibilità, che io ho seguito e studiato, Agostino Arrivabene, ha un'intuizione formidabile, strappa via la faccia alla *Gioconda* e la rende un buco nero, luogo del male, elemento luciferino: il volto diventa puro buio, pura notte, puro abisso e la Monnalisa perde vita. Un'immagine altrettanto straordinaria è quella proposta dalla ANT (Associazione Nazionale Tumori), perché mostra che, anche con la chemioterapia, il volto rimane intatto, il tumore cambia la vita ma non il suo valore. È un'immagine molto riuscita di comunicazione pubblicitaria: Leonardo ci è talmente contemporaneo, da riuscire a comunicare efficacemente anche messaggi così lontani dall'epoca in cui ha vissuto. Un po' celiando, mi sono chiesto come deve essere "sotto" *La Gioconda*, come sarebbe se la spogliassimo? Ci soccorre un dipinto del 1866, uno dei dipinti più famosi della modernità, *L'origine del mondo* di Courbet, che dipinge la parte inferiore della *Gioconda*. *La Gioconda* di Leonardo è di tutti, è di tutti noi, *L'origine del mondo* di Courbet racconta la stessa universalità e sono due quadri che hanno

lo stesso peso nella storia dell'arte, l'uno per il Rinascimento l'altro per l'età moderna. D'altra parte, un pittore surrealista torinese, Lorenzo Alessandri, in due quadri immagina la *Gioconda* come una persona vera, e con due sessi possibili, in uno è transgender con il pene, circondato da un gruppo di maialine curiose, e nell'altro Monnalisa è una donna che si spoglia in una sorte di peep show, ammirata da maiali e altri uccellacci che la guardano ignuda.



Andy Warhol, *Colored Mona Lisa*, collezione privata



Jean-Michel Basquiat, *Mona Lisa*, collezione privata



Gustave Courbet, *L'origine del mondo*, Museo d'Orsay, Parigi



Agostino Arrivabene, *Lucifero*, collezione privata

Gino de Dominicis, uno dei grandi artisti d'avanguardia del nostro tempo, morto alla fine del secolo scorso, ci offre un'ulteriore interpretazione, la quintessenza del volto della *Gioconda*: non si vedono gli occhi ma si distingue la bocca, come un sorriso che venisse dal nulla, una astrazione assoluta, pertinente con l'universalità che esprime *La Gioconda*. E io?

Apparentemente è una forma di vanità, in realtà è come dire che la Gioconda è ognuno di noi: chiunque può sostituire se stesso al volto della *Gioconda* perché ognuno di noi ha una parte di sé nel volto della *Gioconda*, e *La Gioconda* ha qualcosa di noi.



Manifesto per una campagna della Fondazione ANT Onlus



Fotomontaggio di Phillippe Halsman in collaborazione con Salvador Dalì,  
*Autoritratto come Mona Lisa*





Lorenzo Alessandri, *Gioconda modella inquietante*, Museo Alessandri di Giaveno



Lorenzo Alessandri, *Gioconda modella invereconda*, Museo Alessandri di Giaveno





Leonardo da Vinci, *San Giovanni Battista, part.*, Museo del Louvre, Parigi

## CAPITOLO IX

### Le ultime opere

Tra il 1508 e il 1513, Leonardo dipinge il *San Giovanni Battista* del Louvre il cui volto ricorda la *Gioconda*. Nel 1503 aveva lavorato a un'opera formidabile come la *Battaglia di Anghiari*, a Palazzo Vecchio a Firenze, andata perduta. Di quella straordinaria impresa rimane un disegno meraviglioso di Rubens, il quale rende barocca la *Battaglia di Anghiari* e mostra quanta energia, quanta vitalità avesse l'originale di Leonardo. Siamo nel 1603, circa cento anni dopo l'affresco perduto, e dai disegni di Leonardo, Rubens deriva un'opera compiuta, potente, energica, quanto di meglio potesse rimanere della *Battaglia* perduta. Ma anche in questo caso non ci si è accontentati del disegno di Rubens e, andando in cerca di un'opera perduta si è trovata un'opera che non è di Leonardo, la cosiddetta *Tavola Doria*, di scarsissimo valore, benché arrivata in Italia come se fosse di Leonardo dopo una lunga trattativa con una fondazione giapponese. L'opera è stata addirittura esposta al Quirinale, e gli Uffizi, dopo averla ospitata, l'hanno lasciata andare a Poppi, nell'Aretino, così l'autore cui ora è attribuita la tavola è Poppi. Dunque, la *Tavola Doria*, partita come opera di Leonardo, è finita come opera di Poppi. Che poi, forse, non è nemmeno di Poppi (soprannome di Francesco Morandini, nato a Poppi), modesto ma dignitoso pittore, allievo di Vasari.



LEONARDO, *San Giovanni Battista*

Olio su tavola, 69 × 57 cm, ca. 1508-13,  
Museo del Louvre, Parigi

Il dipinto è uno dei tre visti dal segretario del cardinal Luigi d'Aragona

nel 1517 nello studio di Leonardo nel Castello di Clos Lucé ad Amboise, dove l'artista visse dal 1516 al 1519, anno della sua morte. Incerta la storia seguente fino alla ricomparsa del dipinto presso Carlo I d'Inghilterra (giustiziato nel 1649) e alla conseguente sua riapparizione nella collezione di Everhard Jabach, antiquario e collezionista, poco dopo la metà del Seicento che lo cedette, nel 1666, a Luigi XIV. Il vero tema leonardesco, affrontato dall'artista in questo dipinto, oltre al soggetto, è quello della luce che bagna e definisce le forme di una figura androgina, bellissima e ambigua, ammiccante e allusiva di qualcosa che sta al di fuori del nostro mondo, indicata dall'indice destro proteso verso l'alto. Non se ne conosce il committente, né se ne può fissare una datazione precisa, comunque orientata al secondo periodo milanese. Colpiscono l'assonanza stilistica col *Salvator Mundi* e il prevalere dei toni scuri e degli sbattimenti di luce, in una straordinaria anticipazione di temi caravaggeschi.



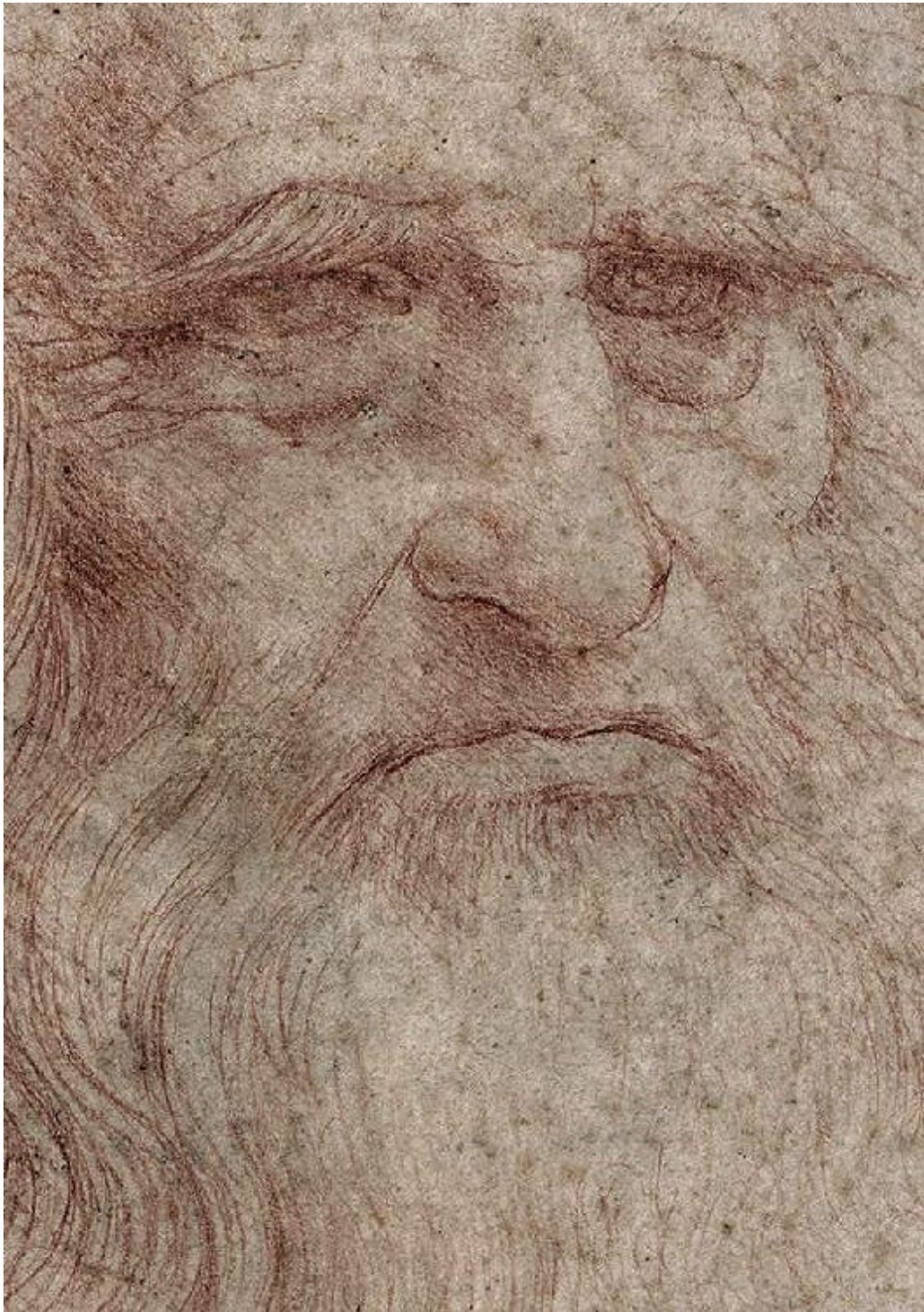
Rubens, *Battaglia di Anghiari*, Museo del Louvre, Parigi



Francesco Morandini detto il Poppi, *Tavola Doria*, Galleria degli Uffizi, Firenze







Leonardo da Vinci, *Volto di un vecchio di tre quarti verso destra*, part.,  
(presunto “autoritratto” di Leonardo), Biblioteca Reale, Torino

## CAPITOLO X

### L'ultima opera di Leonardo

Dall'abisso della *Tavola Doria* possiamo risalire alla grandezza di Leonardo, raccontando il suo ultimo capolavoro, l'opera forse più importante che abbia realizzato, forse più importante della *Gioconda*, la meravigliosa *Vergine delle Rocce col Bambino, Sant'Anna e San Giovannino*, realizzazione del Cartone di Firenze, ora alla National Gallery di Londra. Il volto della Vergine è meraviglioso, quello di sant'Anna porta a compimento lo sguardo ficcante e pieno di orgoglio del Cartone, i ghiacciai sono pura luce, sembrano sciogliersi, contrariamente a quelli che si vedono nella serie di copie che vanno sotto il nome di *Madonna dei Fusi*. È l'opera più protorraffaellista che si possa immaginare, negli stessi anni in cui Raffaello lavora nelle Stanze Vaticane e Michelangelo alla volta della Cappella Sistina. Arrivato a tanta perfezione, Leonardo sembra non possa dire nulla di più, se non consegnarci una sorta di consuntivo della propria vita. Un autoritratto che è l'ultima opera conosciuta del Maestro, eseguita intorno al 1490 o più tardi. La piega della bocca sembra amareggiata per denunciare un fallimento, e gli occhi, scavati, fanno pensare a una sintesi tra Omero e Borges, un abisso della memoria, una malinconia profonda. L'opera è una riflessione sul tempo, sulla vecchiaia, eppure questa immagine, così sconcertante, con cui Leonardo si congeda da noi, diventa lo stimolo per il suo primo rilancio mentre lui è ancora vivo, a opera di Raffaello, nel più bell'affresco del mondo, la *Scuola di Atene*. Nella Stanza della Segnatura, il pittore di Urbino dipinge la più grande allegoria dell'Occidente, rappresentandone tutti i valori dello spirito e della conoscenza. L'architettura non è una chiesa ma un tempio della conoscenza, del sapere. La *Scuola di Atene* rappresenta il pensiero antico su cui poggia il pensiero cristiano ed esalta tutto quello che l'umanità ha espresso con la scienza, con l'astronomia, con la poesia: ci sono gli astronomi, i geometri, l'autoritratto di Raffaello, Socrate, Michelangelo... pensatori di un'umanità che avanza in nome della conoscenza, e al centro sono rappresentati non due santi ma due spiriti assoluti: Aristotele, a destra, e Platone. Ebbene, Raffaello decide di dare a Platone il volto di Leonardo. È il primo grande omaggio, la prima celebrazione, di questo spirito assoluto. Attraverso l'affresco Raffaello

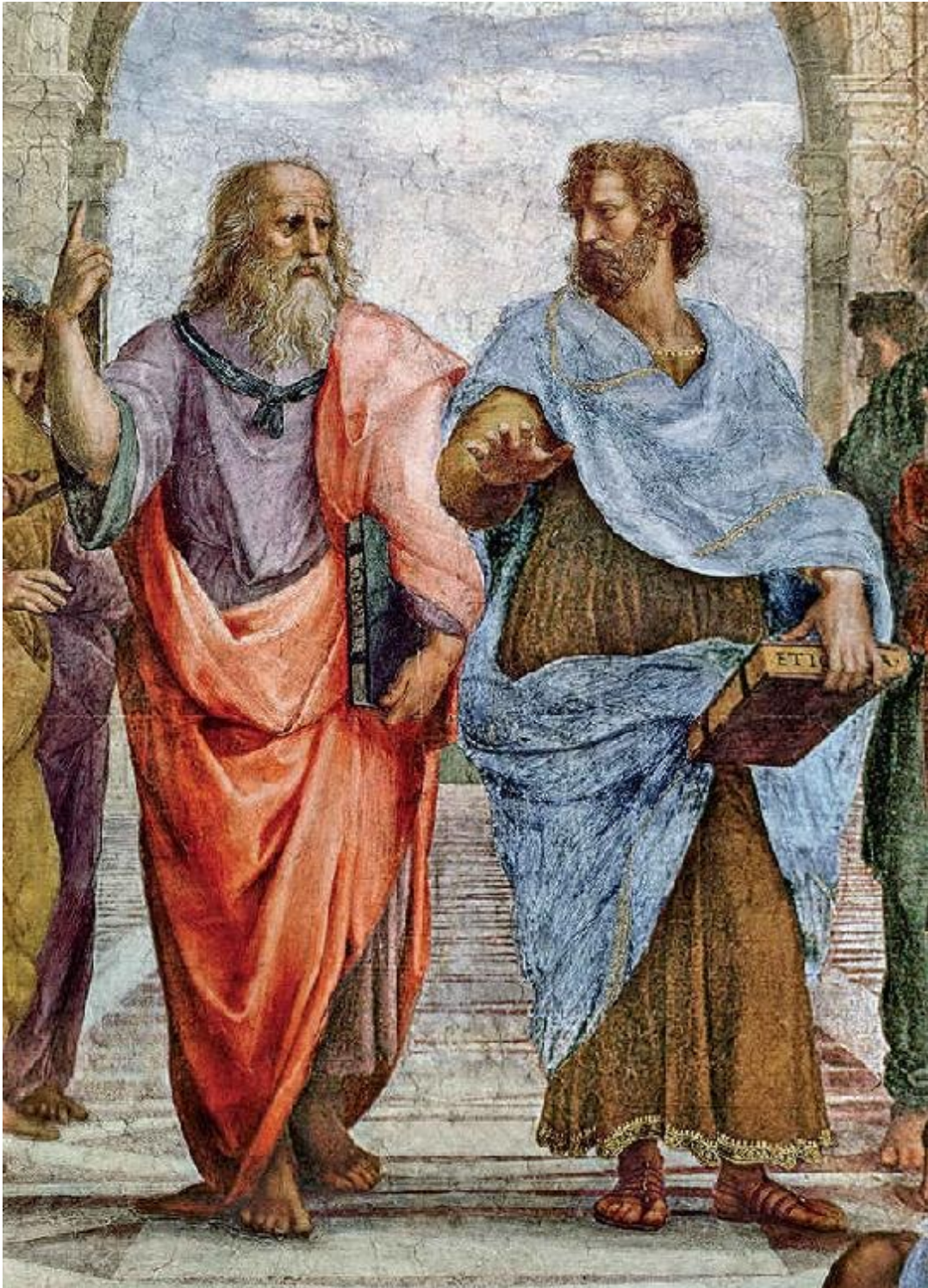
ci insegna e ci spiega una cosa fondamentale: che nulla è più importante della conoscenza. In nome della conoscenza la storia e l'umanità progrediscono.



LEONARDO, *Volto di un vecchio di tre quarti verso destra* (presunto “autoritratto” di Leonardo)

Gessetto rosso e tracce di gessetto nero su carta, 333 × 213,5 mm,  
ca. 1490, Biblioteca Reale, Torino

Il famoso disegno della Biblioteca Reale di Torino figurava nella collezione di Giuseppe Bossi, che lo fa incidere, attraverso una copia esatta di questo foglio, come controfrontespizio della sua opera *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci Libri Quattro*, già citata, e uscita nel 1810 a Milano. Si ignora la storia precedente del foglio, subito assunto a rappresentare le fattezze del Maestro da vecchio, verso il 1517-18. Acquistato tramite l'abate Celotti, entrò nelle collezioni veneziane nel 1822. Leonardo si sarebbe ritratto alludendo a se stesso come a un filosofo antico o a un artista-mago e perciò l'identificazione ebbe un'enorme fortuna in età romantica. Lo stile disegnativo, tuttavia, non sembra corrispondere del tutto a quello dei disegni tardi di Leonardo, come parte della critica più recente ha sottolineato: l'uso di una pietra rossa molto appuntita conferisce un aspetto molto preciso, netto e calligrafico all'immagine, quale quello che Leonardo, a questa data, non sembra più possedere. Esso si attaglia, piuttosto, allo stile dei disegni lombardi dell'ultimo decennio del Quattrocento e, in particolare, all'*Allegoria della navigazione fluviale* (o *Allegoria del lupo in barca*) nota da un disegno a Windsor, n. 12496, che, già ritenuto anch'esso disegno assai tardo, è stato invece anticipato ai primi anni novanta del Quattrocento (M. Clayton). La bellissima testa potrebbe quindi raffigurare non Leonardo (che all'inizio degli anni novanta avrebbe poco più di 38 anni e che quindi non può corrispondere all'età dell'uomo qui raffigurato) ma uno studio per una delle teste degli apostoli nel *Cenacolo* milanese.



Raffaello, *Scuola di Atene*, part., Stanza della Segnatura, Vaticano



Raffaello, *Scuola di Atene*, Stanza della Segnatura, Vaticano

## Bibliografia essenziale

Testi di riferimento, in ordine cronologico, per i dipinti di Leonardo citati nel testo e nelle schede.

Wilhelm SUIDA, *Leonardo e i leonardeschi*, Introduzione e cura di Maria Teresa Fiorio, traduzione di Marta Ricci, Neri Pozza, Vicenza 2001 (1<sup>a</sup> ed. 1929).

Carlo PEDRETTI, *Leonardo. A Study in Chronology and Style*, Thames and Hudson, London 1973.

Pietro C. MARANI, *Leonardo. Catalogo completo dei dipinti*, Cantini, Firenze 1989.

*Leonardo. La Dama con l'ermellino*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo del Quirinale – Milano, Pinacoteca di Brera – Firenze, Palazzo Pitti Galleria Palatina), a cura di Barbara Fabjan e Pietro C. Marani, Silvana, Cinisello Balsamo 1998.

Pinin BRAMBILLA BARCILON, Pietro C. MARANI, *Leonardo. L'Ultima Cena*, Electa, Milano 1999.

*Dessins et manuscrits de Léonard de Vinci*, Catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre, Hall Napoléon), sous la direction de Françoise Viatte et Varena Forcione, Réunion des Musées Nationaux, Paris 2003.

*Leonardo da Vinci Master Draftsman*, catalogue of the exhibition (New York, Metropolitan Museum of Art), ed. by Carmen C. Bambach, Yale University Press, Oxford 2003.

Pietro C. MARANI, *Leonardo. La Gioconda*, allegato ad "Art Dossier" n. 189, Giunti, Firenze maggio 2003.

Cécile SCAILLIEREZ, *Léonard de Vinci. La Joconde*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 2003.

Frank ZÖLLNER, *Leonardo da Vinci 1452-1519. Tutti i dipinti e disegni*, Taschen, Köln-London-Los Angeles-Madrid-Paris-Tokyo 2003 (edd. successive: 2007, 2011, 2017).

- Giuseppe PALLANTI, *Monna Lisa: Mulier ingenua*, Polistampa, Firenze 2004.
- Pietro C. MARANI, *Leonardo da Vinci*, s.v. in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXIV, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2005, pp. 440-459.
- Giovanni ROMANO, *Il restauro del Cenacolo di Leonardo: una nuova lettura*, in *Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee. Studi in ricordo di Michele Cordaro*, a cura di C. Piva e I. Sgarbozza, atti del convegno (Roma, 2004), Associazione Giovanni Secco Suardo – De Luca Editori d'Arte, Bergamo-Roma 2005, pp. 53-64 (ripubblicato in Giovanni ROMANO, *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Feltrinelli, Milano 2011, pp. 141-152).
- Andreas SCHLECHTER, *Die edel kunst der truckerey. Ausgewählte Inkunabeln der Universitätsbibliothek Heidelberg*, Universitätsbibliothek, Heidelberg 2005, pp. 28-29.
- Au cœur de La Joconde*, Ouvrage réalisé avec le Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, dirigé par J.-P. Mohen, Michel Menu, Bruno Mottin, Gallimard-Musée du Louvre Éditions, Paris 2006.
- Giuseppe PALLANTI, *La vera identità della Gioconda. Un mistero svelato*, Skira, Milano 2006.
- Pietro C. MARANI, *Il San Giovanni di Leonardo: qualche nuova ipotesi sulle manipolazioni antiche, la sua genesi e la sua fortuna*, in *Leonardo a Milano. San Giovanni Battista*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Marino), a cura di Valeria Merlini e Daniela Storti, Skira, Milano 2009, pp. 45-59.
- Alessandro BALLARIN, *Leonardo a Milano: Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio*, 4 voll., Arti grafiche Aurora, Verona 2010 (ma 2011).
- Pietro C. MARANI (a cura di), *Leonardo da Vinci. Il Musicista*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini), Silvana, Cinisello Balsamo 2010.
- Andreas SCHLECHTER, 'Ita Leonardus Vincius facit in omnibus suis picturis'. *Leonardo da Vincis Mona Lisa in der Cicero-Inkunabeln aus Florenz und deren Geschichte*, in R. KRETZSCHMAR, S. LORENZ, *Leonardo da Vinci und Heinrich Schickhardt. Zum Transfer technischen Wissens im vormoderner Europa*, Kohlhammer, Stuttgart 2010, pp. 242-284.
- Leonardo da Vinci Painter at the Court of Milan*, catalogue of the exhibition (London, National Gallery), ed. by Luke Syson and Larry Keith, The



- National Gallery Company-Yale University Press, London 2011.
- Frank ZÖLLNER, “The Heidelberg Cicero”, in Id., *Leonardo da Vinci 1452-1519*, vol. I: *The Complete Painting*, Taschen, Köln 2011, pp. 251-252.
- La Sainte Anne. L’ultime chef-d’œuvre de Léonard de Vinci*, catalogue de l’exposition (Paris, Musée du Louvre), sous la direction de Vincent Delieuvin, Louvre Éditions-Officina Libraria, Paris-Milano 2012.
- Vittorio SGARBI, *Da Napolitano agli esperti: tutti glorificano la “crosta”*, in “Il Giornale”, 8 dicembre 2012, p. 29.
- Pietro C. MARANI, *La Tavola Doria dalla Battaglia d’Anghiari di Leonardo: un riesame*, in “Raccolta Vinciana”, fasc. XXXV, 2013, pp. 69-86.
- Rab HATFIELD, *The three Mona Lisas*, Officina Libraria, Milano 2014.
- Leonardo da Vinci 1452-1519. Il Disegno del mondo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 15 aprile-19 luglio 2015), a cura di Pietro C. Marani e Maria Teresa Fiorio, Skira, Milano 2015 (ed. inglese: *Leonardo da Vinci. The Design of the World*, Skira, Milan-Geneva 2015).
- Marco VERSIERO, *Leonardo da Vinci*, Mandragora, Firenze 2015.
- Edoardo VILLATA, *Leonardo*, “I grandi maestri del disegno”, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2015.
- Larry KEITH, *The National Gallery Virgin of the Rocks Revisited*, in *Leonardo da Vinci. Tecniche e metodi per la costruzione della conoscenza*, atti del convegno internazionale di studi (Politecnico di Milano, 13-14 maggio 2015), a cura di Pietro C. Marani e Rodolfo Maffei, Nomos, Busto Arsizio 2016, pp. 133-142.
- Martin CLAYTON, *Leonardo’s anatomical studies and his artistic practice, and proposals for the St Jerome*, in *Leonardo da Vinci. Tecniche e metodi per la costruzione della conoscenza*, cit., pp. 177-184.
- Il cosmo magico di Leonardo. L’Adorazione dei Magi restaurata*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi), Giunti, Firenze 2017.
- Martin KEMP, Giuseppe PALLANTI, *Mona Lisa. The People and the Painting*, Oxford University Press, Oxford 2017.
- Leonardo da Vinci Salvator Mundi*, with essays by Alan Wintermute, Francis Russell, Dianne Dwyer Modestini, David Franklin, David Ekserdjian and Candace Wetmore, Christie’s, New York 2017.
- Leonardo da Vinci. La sala delle Asse del Castello Sforzesco. La diagnostica e il restauro del Monocromo. The Sala delle Asse of the Sforza Castle. Diagnostic Testing and Restoration of the Monochrome*, a cura di Michela

- Palazzo e Francesca Tasso, Silvana, Cinisello Balsamo 2017.
- Il restauro dell'Adorazione dei Magi di Leonardo. La riscoperta di un capolavoro*, a cura di Marco Ciatti e Cecilia Frosinini, Edifir, Firenze 2017.
- Frank ZÖLLNER, *Leonardo da Vinci 1452-1519. Tutti i dipinti*, Taschen, Köln 2017.
- Pietro C. MARANI, *Leonardo. L'Ultima Cena*, Electa, Milano 2018.
- Pierluigi PANZA, *L'ultimo Leonardo. Storia, intrighi e misteri del quadro più costoso del mondo*, Utet, Torino 2018.
- Carmen C. BAMBACH, *Leonardo da Vinci Rediscovered*, 4 voll., Yale University Press, New Haven (CT) 2019.
- La fortuna della Scapiliata di Leonardo da Vinci*, catalogo della mostra (Parma, Complesso monumentale della Pilotta), a cura di Pietro C. Marani e Simone Verde, Nomos, Busto Arsizio 2019.
- Leonardo e la Madonna Litta*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli), a cura di Andrea Di Lorenzo e Pietro C. Marani, Skira, Milano 2019.
- Pietro C. MARANI, *Leonardo*, Milano, Il Sole 24 Ore-Motta Cultura, Milano 2019 (3<sup>a</sup> ed. ampliata).
- Pietro C. MARANI, *Sul Salvator Mundi attribuito a Leonardo: oltre la cronaca, dentro l'atelier del maestro*, in "Arte cristiana", fasc. 913, vol. CVII, luglio-agosto 2019, pp. 244-255.

## Crediti fotografici

Leonardo da Vinci, *Madonna Benois*, Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo.  
© Bridgeman Images.

Marcel Duchamp, *Fountain*, Museo d'Israele, Gerusalemme. © Vera & Arturo Schwarz Collection of Dada and Surrealist Art / Bridgeman Images. © Marcel Duchamp, by SIAE 2019.

Marcel Duchamp, *Porta: 11 rue Larrey*, collezione privata. © Marcel Duchamp, by SIAE 2019.

Raffaello, *Ritratto di Maddalena Doni*, Palazzo Pitti, Firenze. © Bridgeman Images.

Raffaello, *La Muta*, Palazzo Ducale, Urbino. © Bridgeman Images.

Leonardo da Vinci, *Madonna del garofano*, Alte Pinakothek, Monaco. © Bridgeman Images.

Leonardo da Vinci, *Testa di fanciulla (detta La Scapigliata)*, Galleria nazionale, Parma. © Bridgeman Images.

Leonardo da Vinci e allievi, *La Vergine delle Rocce (seconda versione)*, National Gallery, Londra. © Bridgeman Images.

Verrocchio e allievi, *Battesimo di Cristo*, Gallerie degli Uffizi, Firenze. © Bridgeman Images.

Leonardo, *Madonna della Melagrana (o Madonna Dreyfus)*, National Gallery of Art, Kress Collection, Washington. © Bridgeman Images.

Leonardo da Vinci, *Annunciazione*, Gallerie degli Uffizi, Firenze. © Raffaello Bencini / Bridgeman Images.

Andrea del Verrocchio, *Dama col mazzolino*, Museo del Bargello, Firenze. © Luisa Ricciarini / Bridgeman Images.

Leonardo da Vinci, *Ritratto di Ginevra de' Benci*, National Gallery of Art, Washington. © Luisa Ricciarini / Bridgeman Images.

Leonardo da Vinci, *San Girolamo*, Musei e Gallerie Pontificie, Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano. © Luisa Ricciarini / Bridgeman Images.

Leonardo da Vinci, *Adorazione dei Magi*, Gallerie degli Uffizi, Firenze. © Luisa Ricciarini / Bridgeman Images.

Leonardo da Vinci, *La Dama con l'ermellino*, Museo di Belle Arti, Cracovia. © Bridgeman Images.

Leonardo da Vinci, *La Vergine delle Rocce* (prima versione), Musée du Louvre, Parigi. © Bridgeman Images.

Atelier di Leonardo da Vinci (Boltraffio o Marco d'Oggiono?), *Madonna Litta*, Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo. © Bridgeman Images.

Leonardo da Vinci, *Ritratto di Musico*, Pinacoteca Ambrosiana, Milano. © ART Collection / Alamy Stock Photo.

Antonello da Messina, *Annunciata*, Palazzo Abatellis, Palermo. © Bridgeman Images.

Francesco Laurana, *Ritratto di Eleonora d'Aragona*, Palazzo Abatellis, Palermo. © Photo Josse / Bridgeman Images.

Steve McCurry, *Sharbat Gula, Afghan Girl* / Magnum Photos ©Steve McCurry.

Leonardo da Vinci, Monumento Sforza, Ippodromo di San Siro, Milano. © Roman Belogorodov / Alamy Stock Photo.

Leonardo da Vinci, *Studi per il Monumento Sforza*, Royal Collection Trust. © Her Majesty Queen Elizabeth II, 2019 / Bridgeman Images.

Michelangelo, *David*, Galleria dell'Accademia, Firenze. © Bridgeman Images.

Leonardo, *L'Uomo Vitruviano*, Gallerie dell'Accademia, Venezia. © Bridgeman Images.

Michelangelo, *Pietà*, Basilica di San Pietro, Vaticano. © Luisa Ricciarini/Bridgeman Images.

Andrea del Castagno, *Ultima Cena*, Museo del Cenacolo di Sant'Apollonia, Firenze. © G. Dagli Orti /De Agostini Picture Library/Bridgeman Images.

Ghirlandaio, *Cenacolo di Ognissanti*, Ognissanti, Firenze. © Bridgeman Images.

Leonardo da Vinci, *L'Ultima Cena*, Refettorio di Santa Maria delle Grazie, Milano. © Bridgeman Images. Per i dettagli © Mauro Ranzani / Bridgeman Images.

Leonardo da Vinci (attribuito), *Salvator Mundi*, collezione privata, Abu Dhabi. © Christie's Images/Bridgeman Images.

Agostino da Lodi, *Cena in Emmaus*, collezione privata. © Contemplazioni.

Leonardo da Vinci, *Cartone per la Sant'Anna*, National Gallery, Londra. © Bridgeman Images.

Anonimo, *Madonna dei Fusi*, Museo Soumaya, Città del Messico.

Anonimo, *Madonna dei Fusi*, collezione privata. © Christie's Images/Bridgeman Images.

Anonimo, *Madonna dei Fusi*, Galleria Nazionale di Scozia, Edimburgo. © National Galleries of Scotland, Edinburgh/Bridgeman Images.

Leonardo, *Cartone col Ritratto di Isabella d'Este*, Musée du Louvre, Parigi. © Bridgeman Images.

Anonimo, *Ritratto di Isabella d'Este*, collezione privata.

Da Leonardo (Francesco Melzi?), *Teste caricaturali*, Gallerie dell'Accademia, n. 227, Venezia. © Bridgeman Images.

Giorgione, *Vecchia*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. © Bridgeman Images.

Albrecht Dürer, *Cristo dodicenne tra i dottori*, Gallerie dell'Accademia, Venezia. © Bridgeman Images.

Giorgione, *La tempesta*, Gallerie dell'Accademia, Venezia. © Bridgeman Images.

Leonardo da Vinci, *La Gioconda*, Musée du Louvre, Parigi. © Bridgeman Images.

Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, collezione privata. © Bridgeman Images. © Marcel Duchamp, by SIAE 2019.

Jean-Michel Basquiat, *Mona Lisa*, collezione privata. © 2019. Adagp Images, Paris / SCALA, Firenze. © The Estate of Jean-Michel Basquiat, by SIAE 2019.

Andy Warhol, *Colored Mona Lisa*, collezione privata. © Christie's Images/Bridgeman Images. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts Inc., by SIAE 2019.

Gustave Courbet, *L'origine del mondo*, Musée d'Orsay, Parigi. © Bridgeman Images.

Agostino Arrivabene, *Lucifero*, collezione privata. © Contemplazioni.

Manifesto per una campagna della Fondazione ANT Onlus.

Fotomontaggio di Phillippe Halsman in collaborazione con Salvador Dalí, *Autoritratto come Mona Lisa*, © Salvador Dalí, Gala-Salvador Dalí Foundation, by SIAE 2019.

Lorenzo Alessandri, *Gioconda modella inquietante*, Museo Alessandri di Giaveno.

Lorenzo Alessandri, *Gioconda modella invereconda*, Museo Alessandri di Giaveno.

Leonardo da Vinci, *San Giovanni Battista*, Musée du Louvre, Parigi. © Bridgeman Images.

Rubens, *Battaglia di Anghiari*, Musée du Louvre, Parigi. © Michèle Bellot / RMN-Réunion des Musées Nationaux / distr. Alinari.

Leonardo da Vinci, *Volto di un vecchio di tre quarti verso destra* (presunto "autoritratto" di Leonardo), Biblioteca Reale, Torino. © Musei Reali di Torino / Bridgeman Images.

Francesco Morandini detto il Poppi, *Tavola Doria*, Galleria degli Uffizi, Firenze. © Foto Scala Firenze / Heritage Images.

Raffaello, *Scuola di Atene*, Stanza della Segnatura, Vaticano. © Bridgeman Images.



Banconota da 50.000 lire dedicata a Leonardo, emessa dal 1967 al 1974.

# Indice

Trama	2
Vittorio Sgarbi	3
Collana	4
Frontespizio	5
Copyright	6
Sommario	7
Dedica	9
Leonardo, la perfezione della mente - introduzione	11
Leonardo. Il genio dell'imperfezione	23
Il Leonardo di Vasari - capitolo I	25
Gli esordi a Firenze - capitolo II	32
Leonardo a Milano - capitolo III	61
Il Cenacolo - capitolo IV	95
Il secondo periodo fiorentino - capitolo V	111
Leonardo a Venezia - capitolo VI	124
La Gioconda - capitolo VII	132
La fortuna della Gioconda - capitolo VIII	138
Le ultime opere - capitolo IX	148
L'ultima opera di Leonardo - capitolo X	154
Bibliografia essenziale	159
Crediti fotografici	163