



LEONARDO: ARTE COME PROGETTO

Studi di storia e critica d'arte
in onore di Pietro C. Marani

A	R	T	E
---	---	---	---

COLLEZIONI LUOGHI ATTORI

A	R	T	E
---	---	---	---

COLLEZIONI LUOGHI ATTORI

Diretta da/Directed by

Sandra Costa

Dominique Poulot

Comitato scientifico/Scientific committee

SANDRA COSTA, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

MARZIA FAIETTI, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi e Presidente Comité International d'Histoire de l'Art

MICHAEL JAKOB, Haute école du paysage, d'ingénierie et d'architecture de Genève-Lullier e École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL)

PIETRO C. MARANI, Politecnico di Milano

ANGELO MAZZA, Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna

MARCO PIZZO, Museo Centrale del Risorgimento di Roma, Complesso monumentale del Vittoriano

DOMINIQUE POULOT, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Il titolo della collana sottolinea l'intenzione di considerare l'Arte come un sistema dinamico caratterizzato storicamente dalla molteplicità dei suoi attori. Se la creazione costituisce il cuore dell'arte, fulcro e motore del processo di produzione e di fruizione delle opere sono spesso figure che assumono e svolgono altre funzioni. Dai committenti ai collezionisti, dai conservatori dei musei ai destinatari di una più generica ma sempre più vasta educazione all'arte: lo sviluppo attuale della disciplina impedisce ormai di valutare semplicemente come secondario e accidentale il loro ruolo. Secondo questo approccio l'opera d'arte è "opera aperta": l'attenzione ad aspetti largamente interdisciplinari e alla sociologia dei fenomeni artistici intende infatti collegare il collezionismo e le sue pratiche, anche museologiche, a contesti e congiunture, a circuiti polivalenti e multiformi di cultura e di mercato. L'interesse, anche metodologico, è rivolto a tutte le possibili forme di diffusione e mediazione; la volontà è quella di considerare l'ampliamento di orizzonti che caratterizza oggi il dibattito sull'Arte e anche di perseguire l'idea che i documenti d'archivio o gli allestimenti museali possano proporre una Storia non meno significativa di quella degli oggetti evidenziando preferenze culturali ed estetiche.

The title of the series draws attention to its intent to regard Art as a dynamic system, characterized throughout history by a multiplicity of actors. While the heart of art may be creation, the linchpin and driving force to the production and consumption of works of art often rests with figures who take on and carry out other functions. Those who commission works of art and those who collect them, museum conservators and the recipients of a general but increasingly broad art education – the current development of the discipline makes it impossible to consider the roles played by such people as simply secondary or accidental. According to this approach, the work of art is an "open work": indeed, the attention to largely interdisciplinary aspects and to the sociology of artistic phenomena aims to link collecting and its practices, including its museological practices, with contexts and circumstances, with the multipurpose and multiform circuits of culture and market. The series' interest, including its methodological interest, is toward all possible forms of art diffusion and mediation; the purpose is to consider the broadening of horizons that currently characterizes the debate on Art and also to pursue the idea that archive documents and the way exhibitions are mounted in museums can convey a History as meaningful as the one set forth by artifacts, highlighting cultural and aesthetic preferences.

Tutti i contributi pubblicati nella collana sono sottoposti a double-blind peer review.
All contributions published in the series are subject to double-blind peer review.

LEONARDO: ARTE COME PROGETTO

Studi di storia e critica d'arte
in onore di Pietro C. Marani

a cura di

Paola Cordera e Rodolfo Maffei

Il volume è stato pubblicato con la collaborazione del Dipartimento di Design,
Politecnico di Milano



POLITECNICO
MILANO 1863

DIPARTIMENTO DI DESIGN

Si ringraziano:

Mons. Francesco Braschi, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Milano
Dominique Cordellier, Musée du Louvre, Parigi

Fondazione Bologna University Press
via Saragozza 10 – 40123 Bologna
tel. (+39) 051 232 882
fax (+39) 051 221 019
www.buponline.com
info@buponline.com

ISSN 2465-0811
ISBN 979-12-5477-099-3
ISBN online 979-12-5477-100-6
DOI 10.30682/9791254770993

Quest'opera è pubblicata sotto licenza CC-BY 4.0

Gli autori si dichiarano disponibili a regolare eventuali spettanze per l'utilizzo delle immagini contenute nel volume nei confronti degli aventi diritto.

Progetto grafico e impaginazione: DoppioClickArt, San Lazzaro di Savena (Bo)

Copertina: © Foto Corrado Anselmi Architetto, dalla mostra P.C. Marani, M.T. Fiorio (a cura di), *Leonardo da Vinci 1452-1519. Il Disegno del mondo*, Milano, Palazzo Reale, 16 aprile-19 luglio 2015.

Prima edizione: settembre 2022

SOMMARIO

Prefazione	IX
Sandra Costa e Dominique Poulot	
Presentazione	XI
<i>Per Pietro</i>	
Annalisa Zanni	
Presentazione	XIII
Alessandro Deserti	
Introduzione	XV
<i>Nel segno di Leonardo</i>	
Paola Cordera, Rodolfo Maffeis	
<i>Léonard de Vinci, rythmes et suspens du dessin</i>	1
Françoise Viatte	
<i>Ginevra e le primule</i>	7
Gigetta Dalli Regoli	
<i>Leonardo's Listener (Milan, Pinacoteca Ambrosiana): Power and Weakness of la sorella della pittura</i>	13
Frank Fehrenbach	
<i>Leonardo's Portrait of a Woman: a Portrait of Beatrice d'Este?</i>	19
Laure Fagnart	
<i>A head study for St. Jerome</i>	25
Martin Clayton	
<i>Federico da Montefeltro, Volterra and his «unguipes»</i>	31
Richard Schofield	

<i>Water motions, thinking processes and compilatory methods: a case study of cross-codex relationships</i>	39
Juliana Barone	
<i>Leonardo e una pala per l'Osservanza francescana a Milano: un altro progetto incompiuto</i>	45
Alessandro Nova	
<i>Le lettere di Leonardo</i>	53
Carlo Vecce	
<i>Leonardo ingegnere «al campo»</i>	59
Marino Viganò	
<i>L'Allegoria del ramarro e la famiglia Del Maino: una spigolatura sul disegno vinciano di New York</i>	63
Marco Versiero	
<i>A New Document for Leonardo in a Milanese Private Collection</i>	69
Martin Kemp	
<i>Una notizia sul soggiorno romano</i>	75
Claudio Strinati	
<i>Una copia antica della Sant'Anna del Louvre</i>	83
Edoardo Villata	
<i>Dal cartone leonardesco della Sant'Anna della National Gallery di Londra alla Sacra Famiglia luinesca della Pinacoteca Ambrosiana: nuove indagini</i>	89
Giulio Bora	
<i>Francesco Melzi e il Manoscritto E</i>	97
Maria Teresa Fiorio	
<i>San Giovanni Battista: Giampietrino, Leonardo e François I^{er}</i>	103
Furio Rinaldi	
<i>Leonardo e Verrocchio in un disegno giovanile di Raffaello</i>	109
Marzia Faietti	
<i>I disegni di Leonardo nelle collezioni fiorentine di secondo Cinquecento</i>	115
Roberta Barsanti	

<i>Lanino: due volti per San Magno</i> Rodolfo Maffeis	121
« <i>Lume universale</i> » e « <i>riflessi</i> ». <i>Lecture anticaravaggesche del Trattato di Leonardo</i> Carmelo Occhipinti	129
<i>Leonardo e i Leonardeschi nei d'après di Gustave Moreau: memorie del viaggio in Italia (1858-1859)</i> Rosalba Antonelli	135
<i>Epilogo della resurrezione di Leonardo: gli studi di Arturo Uccelli sulle macchine e sulla meccanica vinciana</i> Andrea Bernardoni, Alexander Neuwahl	141
<i>Mona Lisa Opens Reign over U.S.</i> Paola Cordera	147
<i>Un manufatto ritrovato. La pavimentazione lapidea della conca della Cascina dei Pomi</i> Claudio Giorgione	157
<i>Towards a taxonomy of watermarks in Leonardo's papers. A Visconti snake in the Naviglio invites diagnostic examinations on the Codex Atlanticus</i> Claudio Cali	163
<i>Milano e Leonardo. Riflessioni museologiche su esperienze di valorizzazione</i> Rita Capurro	169
Bibliografia di Pietro C. Marani	175
Abstracts	207
Autori	217

Prefazione

Sandra Costa e Dominique Poulot

È un onore accogliere all'interno della collana ARTE di Bologna University Press il volume *Leonardo: arte come progetto* realizzato in onore di Pietro C. Marani come riconoscimento del grande valore intellettuale del suo magistero e delle sue ricerche. Cuore dell'attività di Marani, da oltre trent'anni, è lo studio appassionato e raffinato di Leonardo, certo il più geniale e poliedrico degli artisti del Rinascimento italiano; così è al grande artefice fiorentino e alla sua fortuna critica che sono naturalmente dedicate tutte queste pagine. Pur nella molteplicità e diversità degli apporti critici il volume ha una profonda unità: non solo, ovviamente il tema leonardesco, e la sua fortuna critica, ma piuttosto il rigore scientifico del metodo e l'idea che la storia dell'arte e delle forme può spesso agilmente varcare le frontiere tra discipline.

Gli autori che hanno generosamente accolto l'invito a questo omaggio sono di grandissimo prestigio, come di riconosciuto rilievo internazionale sono le istituzioni cui fanno riferimento. In una sorta di *République des Lettres* riunita nel nome di una comune amicizia, dalla città di Milano che conta Pietro Marani tra i più apprezzati e noti docenti del Politecnico, si disegna una rete di collaborazioni e di ricerche accademiche che dallo IUAV e dall'Oriente arriva al Birbeck College di Londra, all'Università di Liegi, all'Universität Hamburg e al Trinity College dell'Università di Oxford. Hanno risposto a questo appello anche colleghi di molti importanti istituti di conservazione italiani, basti pensare al Museo nazionale della Scienza e Tecnologia di Milano e alle Gallerie degli Uffizi e al Museo Leonardiano di Vinci, o, in ambito internazionale, al Royal Collection Trust di Windsor Castle e al Fine Arts Museums of San Francisco.

ARTE ha il privilegio di contare Pietro C. Marani tra i membri del proprio comitato scientifico fin dal 2018 e la nostra amicizia per lui si aggiunge a quella degli autori e dei curatori – Paola Cordera e Rodolfo Maffei – che teniamo qui a ringraziare per l'intelligente e accurato lavoro di progettazione del volume. I saggi

presentati trattano di opere d'arte con una attenzione per la pittura ma anche per aspetti di ingegneria e di disegno; è inoltre presente la dimensione collezionistica, museale ed espositiva che ha uno spazio privilegiato in questa collana.

Attraverso i molti saggi non è solo l'eredità di Leonardo che viene proposta al lettore, ma il suo modo creativo e sapiente di osservare il mondo: il nostro auspicio è che Pietro possa apprezzare questa lettura che a lui, *in primis*, è dedicata.

Presentazione

Per Pietro

Annalisa Zanni

Museo Poldi Pezzoli

Possente come un dio greco, ricca chioma biondo-castano, smagliante sorriso: così si presentava Pietro Marani quando entrava nell'Istituto di Storia dell'Arte Levi D'Ancona dell'Università Statale di Milano, nel 1969. Erano gli anni 'caldi' della contestazione giovanile e la Prof. Anna Maria Brizio, direttrice dell'Istituto, grande studiosa temutissima da tutti noi, era poco prima andata all'assalto del rettorato insieme agli studenti. La grande Professoressa era rimasta subito colpita dall'acuta intelligenza, e dal saper vedere del debuttante studioso, che già mostrava anche le doti del connoisseur. Di quegli anni restano indimenticabili i suoi coltissimi corsi dedicati ai rapporti tra Borromini e Michelangelo e Borromini e Bernini; ma per lui era già avvenuto l'incontro fulminante e decisivo con Leonardo, che da allora lo accompagnerà negli studi, nelle ricerche, nella curatela delle più importanti mostre internazionali sull'artista-scienziato, nei ponderosi volumi a lui dedicati, nella Presidenza dell'Ente "Raccolta Vinciana".

Instancabile, determinato, rigoroso e stimato nel mondo della storia dell'arte, il suo percorso di lavoro, che fortunatamente proseguirà nel futuro, continua ad essere costellato di riconoscimenti prestigiosi. Ma voglio qui ricordare anche gli esordi: il corso di Perfezionamento in Storia dell'arte a Firenze (che ci vedeva compagni di viaggi in treno e di lavoro) e il concorso romano per Ispettore storico dell'arte della Soprintendenza, che entrambi superammo e che fu un'esperienza indimenticabile, di consolidamento ulteriore dell'amicizia e delle scelte di percorso di carriera. Pietro scelse la Soprintendenza a Milano con l'allora Soprintendente Carlo Bertelli e lì a lungo lavorò, con esiti importanti per gli studi del patrimonio artistico lombardo e per aver diretto, tra l'altro, il restauro del *Cenacolo* realizzato da Pinin Brambilla; infine, dal 1998 il passaggio all'Università, raggiungendo la cattedra di professore ordinario presso il Politecnico nel 2008. Io, contemporaneamente, sceglievo di rimanere al Museo Poldi Pezzoli, dove ave-

vo iniziato già durante gli studi universitari a svolgere la mia amatissima attività didattica per le scuole dell'obbligo, e dove sono rimasta per 40 anni.

Ora per entrambi è giunto il momento del congedo, con la consapevolezza del privilegio di aver potuto svolgere il lavoro più bello del mondo, che entrambi comunque proseguiremo.

Mi piace anche sottolineare della sua sfaccettata personalità la generosità verso gli allievi e gli amici, insieme al profondo legame con la sua famiglia, e una grandissima bontà d'animo, spesso da scoprire nelle pieghe più intime del cuore del famoso grande studioso.

Un percorso di vita davvero meritatamente gratificante. Nuovi progetti lo attendono e questa raccolta di articoli vinciani vuole essere un omaggio a lui: grazie, Pietro carissimo, da parte di tutta la comunità scientifica e di tutti gli amici e allievi!

Presentazione

Alessandro Deserti

Politecnico di Milano

Questo Festschrift, che raccoglie saggi di grande qualità e interesse, è un saluto accademico a Pietro Marani, fortemente voluto dai suoi allievi, che ne hanno svolto la curatela e che mi hanno interpellato come direttore pro-tempore del Dipartimento di Design del Politecnico di Milano, dove Pietro è professore ordinario di Storia dell'arte moderna, per una breve nota introduttiva.

Ho accolto la richiesta con grande piacere e con qualche preoccupazione, non potendo entrare nel merito dei temi trattati che, per quanto affascinanti, esulano dalle mie competenze. Cercherò quindi di restituire un breve resoconto dell'intensa attività di Pietro al Politecnico di Milano, scusandomi anticipatamente per le eventuali lacune.

Pietro è stato vincitore del concorso nazionale per professore di seconda fascia di Storia dell'arte moderna nel 1998 e ha ottenuto conferma nel ruolo di associato nel 2003. Nel 2006 ha vinto il concorso per professore di prima fascia ed è stato professore straordinario fino al 2008, quando è entrato nel ruolo di ordinario presso la Facoltà del Design del Politecnico di Milano.

Nel 1999-2000 ha insegnato Storia delle arti applicate alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, nel corso di laurea in Disegno industriale, dal quale a breve sarebbe nata la III Facoltà di Architettura-Design, ora Scuola del Design, dove dal 2000 al 2003 è stato titolare dei corsi di Storia delle arti applicate e Storia dell'arte moderna e museologia e, a partire dal 2004, dei corsi di Storia dell'arte moderna, Storia dell'arte contemporanea e Museologia.

Pietro ha accompagnato la propria carriera accademica con importanti ruoli esterni all'università, nei quali ha dato prova delle proprie qualità di studioso e dato lustro al Politecnico di Milano. È stato invitato a tenere lezioni in importanti musei e università internazionali, è autore di innumerevoli saggi e volumi sull'arte lombarda dal Trecento all'Ottocento, su Leonardo, Francesco di Giorgio

Martini e la pittura dei leonardeschi, tradotti in diverse lingue, e ha curato molte mostre internazionali, tra le quali (con Maria Teresa Fiorio) la mostra *Leonardo da Vinci 1452-1519. Il Disegno del mondo* che si è tenuta a Milano nel Palazzo Reale tra il 16 aprile e 19 luglio 2015 in occasione dell'Esposizione Universale.

Nel 2006 è stato responsabile per il Dipartimento Indaco, ora Dipartimento di Design, del Politecnico di Milano di una Convenzione con la Soprintendenza Regionale per i Beni Ambientali, Architettonici, Paesaggistici, Archeologici, Storici e Artistici della Lombardia, per lo sviluppo di una ricerca storico-documentale sul Palazzo di Brera, preliminare all'assegnazione mediante concorso pubblico dell'incarico di restauro del Palazzo e del riallestimento degli spazi museali e di servizio. Nel 2009-2010 ha partecipato al progetto PRIN *Il design del patrimonio culturale fra storia, memoria e conoscenza. L'Immateriale, il Virtuale, l'Interattivo come "materia" di progetto nel tempo della crisi*, coordinato da Fulvio Irace. Nel 2010-2011 ha partecipato al progetto PRIN *Prospettive architettoniche: conservazione digitale, divulgazione e studio*, coordinato da Riccardo Migliari. Più recentemente ha preso parte a due progetti di ricerca di base finanziati dal Dipartimento di Design: nel 2017-2019 il progetto *D.E.SY Designing Enhancement Strategies and Exhibit Systems for the Italian House Museums and Studios (Strategie di valorizzazione e allestimento per le Case Museo Studio d'autore in Italia)*, coordinato da Anna Mazzanti e nel 2021-2022 il progetto *VO Project. La voce degli oggetti. Il Design italiano dal museo alla casa (Objects Voices. The Italian Design from Museum to Home)*, coordinato da Paola Cordera.

Nonostante i moltissimi impegni a livello nazionale e internazionale, Pietro ha partecipato attivamente alla vita accademica mettendo le proprie qualità a servizio del Politecnico di Milano: ha tenuto la prolusione di apertura dell'Anno Accademico 2012-13, nell'anniversario del 150° anno di fondazione dell'Università, intitolata *Leonardo da Vinci e l'unità del sapere tra arte e scienza*; negli anni trascorsi al Politecnico ha progressivamente ampliato il gruppo di docenti e ricercatori che operano nei settori della Storia dell'arte all'interno del Dipartimento di Design e ha contribuito alla gestione del Dipartimento, coordinando la Sezione *LEM - Landscape, Environment and Mobility* tra il 2015 e il 2020.

Sono certo che il pensionamento sarà solo un cambiamento di forma in un rapporto destinato a proseguire: devo a Pietro un sincero ringraziamento per tutto quanto ha fatto, anche a nome di tutti coloro che mi hanno preceduto e affiancato nei ruoli istituzionali presso la Scuola e il Dipartimento, con cui Pietro si è sempre rapportato con la schiettezza e il garbo che lo caratterizzano.

Introduzione

Nel segno di Leonardo

Paola Cordera, Rodolfo Maffei

Era impossibile pensare di riunire qui tutti coloro a cui Pietro C. Marani è stato professionalmente legato.

La raccolta di saggi e ricerche di amici, colleghi e allievi così composta intende costituire un riconoscimento della sua intensa e fruttuosa attività scientifica, ma anche della passione e della dedizione esplicate nell'insegnamento universitario. Così, l'immediata adesione della direzione del Dipartimento di Design a questa iniziativa – a cui va il nostro ringraziamento per la generosità con cui ha sostenuto la pubblicazione del volume – ci è sembrata essere non soltanto un dovere istituzionale, ma una testimonianza di vera stima per il suo impegno nell'attività di docenza e attestazione della capacità di coinvolgere i colleghi e le nuove generazioni di studenti, e per sottolineare – come egli stesso ha fatto nella prolusione all'inaugurazione del 150° anno accademico del Politecnico di Milano (cfr. video p. XVIII) – il valore della storia e dell'arte nella formazione politecnica.

La scelta di costruire questo volume intorno a tematiche leonardiane è stata dunque guidata, oltre che da una necessaria delimitazione di campo, dal desiderio di proporre non solo un aggiornamento alla complessità della ricerca del Vinciano quale artista e scienziato, della sua fortuna critica e dell'attualità della sua opera, ma anche di sottolineare il principale dei temi che hanno contribuito a costruire la fama di studioso di Pietro Marani in sede internazionale.

Un tema che è stato da lui affrontato con passione e abnegazione fin dagli anni dell'Università sotto la guida di Anna Maria Brizio e che ancora oggi anima i suoi studi con uguale spirito critico, al punto che, alla sua indimenticata maestra, egli ha voluto dedicare l'ultimo fascicolo (XXXIX, 2021) della "Raccolta Vinciana". Mentre dal Perfezionamento all'Università di Firenze con Roberto Salvini e poi in qualità di Fellow presso Villa I Tatti, è disceso l'interesse per Francesco di Giorgio Martini e i disegni di architettura fortificata di Leonardo, di cui ha raccolto e pubblicato per la prima volta il *corpus* grafico nel 1984.

Gli interessi che, a chiosa dell'universo leonardiano, hanno contrassegnato gli studi di Marani, e cioè il *milieu* dei teorici dell'arte e dell'architettura rinascimentale centraliani e il largo contesto "longhiano" della pittura lombarda dal Quattro al Settecento, si sono sviluppati e intrecciati con le occasioni di una carriera articolata tra Soprintendenza e Università.

L'ingresso nella Soprintendenza milanese in qualità di Ispettore Storico dell'arte gli ha permesso di confrontarsi capillarmente con il territorio lombardo, dirigendo importanti campagne di restauro come quella sugli affreschi di Masolino a Castiglione Olona, di Bergognone alla Certosa di Pavia, di Gaudenzio Ferrari nel Santuario di Saronno. Ne sono venuti interessi e approfondimenti sulla teoria e le metodologie di restauro, che hanno trovato spazio nei cataloghi delle mostre organizzate in qualità di Vicedirettore della Pinacoteca di Brera e nei volumi del catalogo generale della Pinacoteca coordinati da Federico Zeri. Per l'istituzione milanese ha portato a termine l'acquisto di importanti opere di Ambrogio Bevilacqua, Ambrogio Bergognone, Giampietrino, Donato de' Bardi, Simone Peterzano, Massimo Campigli e Giorgio de Chirico.

Ma la sfida più grande è stata sicuramente quella che ha visto Marani in qualità di Condirettore del restauro del *Cenacolo* di Leonardo, portato a compimento nell'aprile del 1999. I primi risultati della campagna di restauro si sarebbero tradotti, nello stesso anno, nel volume pubblicato insieme alla compianta Pinin Brambilla. Il nostro approccio al *Cenacolo* non può oggi prescindere dalla lettura che – dopo L. Venturi, K. Clark, L.H. Heydenreich, E. Gombrich, J. Shearman, L. Steinberg e A.M. Brizio – Marani ne ha dato, mostrando le possibili, ulteriori interpretazioni e rapportandone le vicende storiche ai temi più generali della storia del restauro, della cultura e del gusto dal Cinque al Novecento. Alcune di queste riflessioni sarebbero poi culminate nella mostra di Palazzo Reale a Milano (2001) con cui la genesi dell'opera, i valori formali della pittura e la sua fortuna critica – ovvero "il progetto dell'arte" – venivano comunicati con successo al grande pubblico.

La funzione divulgativa delle mostre sarebbe stata un contrassegno dell'attività di Marani anche negli anni successivi, in parte motivata dalla consapevolezza assunta nell'ambito dell'insegnamento, ma anche per spirito personale di intrapresa e comunicazione oltre il cerchio degli "addetti ai lavori", per una fiducia intrinseca nell'interesse del pubblico verso le cose d'arte.

Si pensi ad esempio, tra molte iniziative, alla recente serie di ben 24 mostre dedicate ad altrettanti campi d'indagine leonardiani attraverso l'analisi dei fogli del Codice Atlantico, sfasciolati e restaurati, esposti a rotazione tra la Sala Federiciana della Biblioteca Ambrosiana e il Chiostro del Bramante di Santa Maria delle Grazie, che hanno avuto luogo tra il 2009 e il 2015. Marani ha curato il coordinamento scientifico complessivo e, personalmente, alcune esposizioni, affidandone altre a colleghi e a giovani studiosi che hanno potuto provarsi su un materiale straordinario e sfidante.

Il 2015, anno di Expo Milano, ha poi visto la realizzazione di un progetto espositivo lungamente maturato, quello della mostra *Leonardo da Vinci 1452-1519. Il Disegno del mondo* tenutasi a Palazzo Reale: occasione storica di confronto con il più ampio ventaglio dell'attività del Vinciano. Nella versione inglese del catalogo il titolo si traduceva con la parola "Design" proprio a sottolineare il valore progettuale dell'indagine conoscitiva di Leonardo attraverso la pratica artistica.

Infine il 2019, foriero di appuntamenti e pubblicazioni su scala globale, ha visto Marani impegnato nel "Comitato Nazionale per le celebrazioni dei 500 anni dalla morte di Leonardo da Vinci" e nella curatela della suggestiva mostra incentrata sull'arazzo del *Cenacolo* per Francesco I di Francia, nella doppia sede di Clos Lucé ad Amboise e di Palazzo Reale a Milano.

Parallelamente, Marani si è speso per l'Ente Raccolta Vinciana, del quale ha assunto la presidenza nel 1996 e dove ha portato avanti la catalogazione dei fondi librari e fotografici, il restauro di materiali antichi, nuove acquisizioni e la pubblicazione in inglese dei manoscritti di Parigi grazie al Getty Grant Program. La pubblicazione periodica dell'Ente – la "Raccolta Vinciana" – si è dotata sotto la sua direzione di un comitato scientifico internazionale e ha visto sinora la pubblicazione di dodici volumi.

Alla fine degli anni Novanta, Marani lascia la Soprintendenza per assumere l'insegnamento di Storia delle Arti Applicate e poi di Storia dell'Arte Moderna e Museologia presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano. Manterrà tale docenza seguendo dall'inizio le sorti della neonata Facoltà del Design, con il suo spostamento anche fisico dalla storica sede di Città Studi nel nuovo campus di archeologia industriale a Bovisa, in un momento di grande fermento e sviluppo della comunità accademica del Design milanese.

Da quella gemmazione di vent'anni fa, l'odierna realtà della Scuola del Design ha incrementato il proprio assetto, prestigio e influenza in modo esponenziale, diventando il più importante polo nazionale per l'insegnamento universitario delle discipline legate al Design, e scalando i più autorevoli ranking internazionali che la collocano oggi al primo posto in Italia, al secondo in Europa e al quinto nel mondo per il settore Art & Design (QS World University Rankings 2022).

Nella spiccata vocazione cross-disciplinare della Scuola, Marani ha arricchito costantemente l'offerta didattica delle discipline storico-artistiche, giungendo a costituire un *team* di docenti strutturati nei settori scientifico disciplinari della storia dell'arte moderna, contemporanea e della museologia, contribuendo così a rinforzare quel radicamento umanistico del Design che ne contraddistingue l'approccio italiano.

I curatori del presente volume ringraziano pertanto il Dipartimento di Design nella persona del suo Direttore, Alessandro Deserti, ma anche tutti coloro che hanno sostenuto attivamente l'iniziativa, dalla Direttrice Vicaria Paola Bertola, a Giampiero Bosoni, a Cabirio Cautela e altri, per questa grande dimostrazione di coesione e condivisione.

Questo volume non si sarebbe concretizzato senza l'impegno di Bologna University Press, a cui va la nostra gratitudine.

Ci auguriamo infine che questo *bouquet* di studi leonardiani, che abbiamo la felice occasione di donare a Pietro a quaranta anni esatti dai primi articoli da lui dedicati al Vinci nel 1982, sia accolto come testimonianza tangibile della stima professionale e umana che da parte di una platea di specialisti, colleghi e amici accompagna da molti anni, e per molti altri accompagnerà, il suo lavoro e la sua persona.



Leonardo da Vinci e l'unità del sapere tra arte e scienza, prolusione di P.C. Marani alla cerimonia di inaugurazione del 150° anno accademico del Politecnico di Milano.

Per visualizzare il contributo video: <https://vimeo.com/729588944> o QR Code, password: Marani150

Léonard de Vinci, rythmes et suspens du dessin

Françoise Viatte

Ancienne directrice du département des Arts graphiques, Musée du Louvre

Le dessin et le texte qui le précède ou l'accompagne obéissent, chez Léonard de Vinci, à un même élan: celui qui permet à l'idée de prendre forme. La main les inscrit dans la matière par son propre mouvement, quel que soit l'ordre dans lequel ils obéissent dans l'élaboration de sa pensée. Les historiens s'interrogent sur ces deux modes d'expression en s'attachant à décrire ce qui paraît l'emporter, selon les différentes périodes de la vie du peintre. Pietro C. Marani, à l'occasion de l'exposition qui s'est tenue au Musée du Louvre, en 2003, a étudié cette relation entre dessin et texte en s'appuyant sur l'étude des manuscrits.¹ Le dessin, «forme de communication privilégiée, première et absolue de sa pensée»² serait, dans un mode rapide, enlevé, elliptique, synonyme de langage, même si l'écrit prend une place de plus en plus grande au fil des années.

Pour tenter de répondre à cette dualité, ou simplement la souligner une nouvelle fois, nous voudrions proposer d'interpréter les dessins de Léonard dans le temps supposé de leur réalisation, comme s'ils étaient le résultat d'une marche, d'une déambulation dans laquelle dessin et écriture seraient associés, soumis aux mêmes retours en arrière, aux mêmes anticipations, aux mêmes attentes. Marqués par la durée, mais brièvement notés, ils relèvent d'une exploration du monde inscrite dans le temps présent. Dès ses premiers dessins, Léonard s'attache à la description des données naturelles. «C'est la vue qui prime», écrit Pietro C. Marani,³ et l'écriture confirme la précision de l'observation. *Le Paysage toscan* que

¹ P.C. Marani, *Dessin et texte dans les manuscrits de Léonard de Vinci*, in *Léonard de Vinci, dessins et manuscrits*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre), Paris, Réunion des Musées Nationaux 2003, pp. 27-39.

² P.C. Marani, *Dessin et texte dans les manuscrits de Léonard de Vinci*, cit., p. 29 et note 7.

³ P.C. Marani, *Dessin et texte dans les manuscrits de Léonard de Vinci*, cit., p. 30 et note 17.

conservent les Offices,⁴ porte une date, en haut à gauche, apposée par le peintre, celle du 5 août 1473. Si la vue l'emporte, l'écriture relate l'expérience sensible, lui donne sa réalité, la commente. L'annotation ne porte pas sur l'identification du lieu, qui demeure inconnue, mais renseigne sur la date de l'exécution du dessin: «di di Sta Maria della neve/addi 5 daghossto 1473» (fig. 1).

Dans un bel essai sur les notions de beauté et d'utilité dans l'œuvre de Léonard, publié en 1953, Giuseppina Fumagalli a proposé une analyse du rapport entre dessin et écriture fondée sur l'objet même de la recherche de Léonard en cours d'élaboration. Quand il s'agit d'un motif complexe et immobile, le dessin, dit-elle, l'emporte sur les notes, car le langage qui fait appel à la mémoire, est source de confusion. En revanche, quand il étudie un corps en mouvement, le langage reprend le dessus et aux dessins de plus grandes dimensions et d'une exécution plus poussée se substituent des croquis minuscules, sommaires mais toujours exacts. Selon Fumagalli, les notes qui servent de commentaires aux dessins présentent un caractère d'utilité, elles répondent au concret, à l'immédiat, quelle que soit leur longueur. Elles consignent des observations dont le dessin ne peut rendre compte.⁵ En revanche, les feuillets les plus accomplis ne comportent aucun espace qui laisserait place à l'interprétation. Tout y est dit, ils remplissent la feuille pour décrire non pas les phénomènes eux-mêmes mais les effets qu'ils produisent.⁶

Dessin et écriture vont donc de pair dans le travail de Léonard. Ils se recourent, se contredisent parfois, anticipent d'autres fois le motif à venir. Dans cette petite réflexion sur le temps et la durée, je voudrais proposer de m'arrêter sur un terme souvent employé pour caractériser son œuvre de peintre, mais plus rarement pour essayer de décrire ses œuvres graphiques. C'est le terme de *sfumato*, retenu par Léonard lui-même et dans lequel on peut tenter de reconnaître un effet de la suspension qu'il entendait ménager dans sa pratique du

⁴ Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 8 P recto. C. Pedretti, G. Dalli Regoli, *I Disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi a Firenze*, Firenze, Giunti Barbera 1985, n. 1, pp. 47-48.

⁵ G. Fumagalli, *Bellezza e utilità: appunti di estetica vinciana*, in *Atti del Convegno di Studi Vinciani...*, (Firenze-Pisa-Siena 1953), Firenze, Olschki 1953, pp. 126-128.

⁶ Dans la *Description du déluge*, par exemple, Léonard de Vinci reviendra sur cette affirmation: l'air, le vent, la tempête ne sont visibles qu'à travers leurs effets. Le texte du verso du feuillet de la Royal Library de Windsor, «Diluvio e sua dimostrazione in pictura», Windsor Castle, RL 12665 r et v, s'achève par une énumération des thèmes qui se conclut sous une forme dubitative, comme une réponse anticipée à une question à venir: «[...] Mais peut-être me blâmeras-tu d'avoir représenté les différents parcours du vent dans l'air, puisque le vent par lui-même n'est pas visible; à cela je réponds que l'on voit dans l'air, non le mouvement du vent mais celui des choses qu'il emporte et qui seules y sont visibles», (cfr. *Leonardo da Vinci Libro di Pittura*, a cura di C. Pedretti, trascrizione critica di C. Vecce, Firenze, Giunti 1995, *Introduzione*, p. 19 et note 8; Pietro C. Marani, 2003, p. 34; F. Viatte, *Della figura che va contro il vento. Il tema del soffio nell'opera di Leonardo da Vinci*, XIV Lettura Vinciana, Firenze, Giunti 2006, p. 17 et note 38; traduction française dans le «Journal de la Renaissance» 2006 (IV), pp. 331-332.



1. Leonardo da Vinci, *Paysage de la vallée de l'Arno*, 5 août 1473, plume et encre brune. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 8 P recto. © Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

dessin. Le *sfumato* n'est pas seulement le mode choisi pour décrire l'ombre et la lumière, il est également retenu pour représenter l'espace lui-même, celui qui sépare le proche et le lointain, qui permet de passer des objets finis à ceux qui doivent demeurer vagues. Le *sfumato* serait un espace réservé à la contemplation. Il engage un suspens, une attente. Léonard place le lointain sous le signe de l'indécision, tandis qu'il accorde au proche, au tangible, un regard plus insistant: «Le cose finite e ispedite si debbono fare da presto, e le confuse, cioè di termini confusi, si fingano in parte remote».⁷ Cela, avait-il écrit des années auparavant, dans un texte du Manuscrit A relatif au travail du dessinateur et au rythme qu'il convient de respecter, s'obtient par la pratique du dessin qui doit se faire lentement (*adagio*), en mêlant les ombres et les lumières de telle façon qu'elles se confondent. Le *sfumato* est l'absence de tracé visible, la fusion parfaite de l'ombre et de la lumière a *uso di fumo*.⁸ Rappelons que le terme de *sfumare* signifie s'évanouir, disparaître.

Fabio Frosini a proposé de comprendre le *sfumato* comme un artifice qui consisterait à rendre visible ce qui est invisible (parce qu'inexistant), mais ce

⁷ *Delle cose finite e delle confuse, Libro di Pittura*, § 153, original perdu, daté vers 1505-1510, (*Leonardo da Vinci Libro di Pittura*, cit. I, p. 210).

⁸ *Che si de' prima imparare la deligenzia che lla presta pratica*, Manuscrit A, f. 107 v, vers 1492; *Libro di Pittura*, § 70 a; *Leonardo da Vinci Libro di Pittura*, cit., I, p. 180: «[...] et in ultimo che lle tue ombre e lumi sien uniti senza tratti o segni a uso di fumo [...]».

rendu s'obtient non pas pour que l'invisible soit "fixé" d'une manière quelconque, mais précisément parce que l'on renonce définitivement à le fixer: «[...] giudicare infra i lumi quali e quanti tenghino il primo grado di chiarezza et infra l'ombra quali siene quelle che sono più scure che l'altre, et in che modo si mischiano insieme, e la quantità [...]».⁹ L'air appartient au domaine de l'invisible et vouloir lui donner une matérialité revient à prêter une réalité à ce qui est immatériel: le tout début de la clarté, la profondeur de l'ombre. Le tracé du dessin qui a servi d'étude pour la hanche et la jambe droite de la Vierge, dans *La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne*, que conserve le Musée du Louvre¹⁰ (fig. 2) est exécuté à la pierre noire, puis repris au lavis et rehaussé de pigments noirs et blancs appliqués à la détrempe, au pinceau. Le trait disparaît dans le lavis, dans l'application des blancs et des noirs qui se fondent les uns aux autres, *a uso di fumo...*

Ainsi se pose la question du temps chez Léonard de Vinci. Dessins et textes ne doivent pas être interprétés dans une relation temporelle, comme l'expression de recherches répétées, d'inachèvements inexplicables, mais comme une rencontre, celle d'une ellipse de la durée, ce que Walter Benjamin appelle un "cristal de temps".¹¹ En dépit de l'anachronisme du rapprochement, il me semble que cette définition pourrait s'appliquer à l'œuvre de Léonard de Vinci, si nous tentons de relier entre eux dessins et manuscrits. Le "cristal de temps", retour incessant au passé, pourrait-il suffire à décrire la transparence des plans retenue dans l'étude de composition pour l'*Adoration des Mages* que conserve le Musée du Louvre?¹² (fig. 3). Les deux parties ne sont pas encore liées, l'arrière-plan étant occupé par les architectures et les cavalcades étudiées dans d'autres projets. Le premier plan s'ouvrira pour laisser place à l'architecture et aux figures qui se placeront dans ses échancrures sans le pénétrer. La rupture qui marqua parfois

⁹ F. Frosini, *Pictura sive philosophia? Saggi su arte e scienza in Leonardo da Vinci*, in L. Piccioni, R. Viti Cavaliere (a cura di), *Il pensiero e l'immagine*, Roma, Edizioni Associate 2001, p. 186-187; cité par F. Viatte, *Léonard de Vinci*, Milano, 5 Continents Editions 2005, p. 19; F. Viatte, *Della figura che va contro il vento*, cit., p. 333 et notes 45-47.

¹⁰ Musée du Louvre, Département des Peintures, Inventaire 776; vers 1503-1519. *Draperie enveloppant les jambes d'une figure assise*, Paris, Musée du Louvre, département des arts graphiques, Inventaire 2257; V. Delieuvin, L. Frank (sous la direction de), *Léonard de Vinci*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre), Paris, Hazan 2019, cat 144.

¹¹ «L'image est d'abord un *cristal de temps*, la forme, construite et flamboyante tout à la fois, d'un choc fulgurant où l'Autrefois», écrit Benjamin, «rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation». G. Didi-Huberman, *L'image-Aura. Du Maintenant, de l'Autrefois et de la Modernité*, in *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Ed. de Minuit 2000, p. 241.

¹² 1480-1481. Paris, Musée du Louvre, Inv. RF 1978 recto. Plume et encre brune sur premier tracé à la pointe de plomb. V. Delieuvin, L. Frank (sous la direction de), *Léonard de Vinci*, cit., cat. 45. Voir A. Natali, *Primordi della «maniera moderna». Leonardo dalle stanze del Verrocchio alla partenza per Milano*, in P. Galluzzi (a cura di), *La mente di Leonardo: nel laboratorio del Genio Universale*, Firenze, Giunti 2006, pp. 63-79.



2. Leonardo da Vinci, *Étude pour le manteau de la Vierge* dans *La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne*, pierre noire et lavis de pierre noire, pigments blanc et noir appliqués à la détrempe. Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 2257



3. Leonardo da Vinci, *Étude de composition pour l'Adoration des Mages*, pointe de plomb, reprise à la plume et encre brune. Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. RF 1978

les entreprises de Léonard de Vinci était déjà le signe du suspens auquel il s'autorisait dans l'attente du "cristal du temps". Sa recherche eut à compter avec la durée, la mémoire, l'anticipation. Ce fut un orage qui marqua, le 6 juin 1505, la réalisation de la *Bataille d'Anghiari*: «Ce matin-là, le ciel s'obscurcit, la cloche appela le peuple au tribunal, le seau contenant l'eau se renversa, le carton se dégrada et le temps se gâta jusqu'au soir».¹³

Ce texte est extrait de celui d'une conférence prononcée à l'Institut Français de Florence en 2006.

¹³ Relation par Léonard dans l'un des deux manuscrits de Madrid. Voir C. Pedretti, *Leonardo inedito. Tre saggi*, Firenze, Barbera 1968, pp. 54-55.

Ginevra e le primule

Gigetta Dalli Regoli

Accademia Nazionale dei Lincei

La giovane donna raffigurata da Leonardo in una tavoletta conservata a Washington, nella National Gallery of Art, è stata riconosciuta come Ginevra Benci, figlia di Amerigo e appartenente a una facoltosa famiglia dell'oligarchia fiorentina. Nata nel 1457, Ginevra andò sposa a Luigi Niccolini nel 1474, quando aveva fra sedici e diciassette anni, recando una dote di 1.400 fiorini; Luigi aveva quindici anni di più della giovane donna, ed era vedovo, essendo deceduta da poco la prima moglie. Le condizioni dei Niccolini non erano floride: dal 1470 Luigi gestiva con i fratelli una drapperia ereditata dal padre, a quanto pare un'impresa modesta; quando morì, nel 1505, una sua disposizione testamentaria imponeva di rendere ai Benci la dote di Ginevra, e a tale scopo venne accesa un'ipoteca sulla drapperia, ma la restituzione fu esigua.¹

Fonti e documenti indicano che negli anni Settanta del Quattrocento Ginevra era conosciuta a Firenze (e non solo) come donna attraente, colta, vivace, probabilmente autrice di componimenti poetici; emblematica protagonista di una *liaison* letteraria con un personaggio di raffinata cultura come Bernardo Bembo, citata, sia pure in connessione con il Bembo, da personalità eminenti della cerchia laurenziana, unica donna alla quale dedicò esplicitamente due sonetti Lorenzo il Magnifico. Dunque un profilo di peculiare rilievo, in rapporto al quale il modesto matrimonio non può che giustificarsi come soluzione volta a tacitare qualcosa che veniva imputato a Ginevra. Una deviazione dalle consuetudini, un gesto avventato, non sappiamo; ma si deve credere all'autenticità del frammento poetico attribuito alla giovane, e dunque a una sua ribellione e a un ritiro in solitudine rivelato dai versi di Lorenzo ma dal quale finì per recedere, acconsentendo alle nozze: «Chieggo mer-

¹ A. Alessandrini, *Benci, Ginevra*, voce in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1966, 8, pp. 193-194.

zede, e sono alpestro tigro», è il verso superstite di una sestina perduta attribuita a Ginevra.² I documenti che la riguardano si rarefanno a partire dagli anni Novanta, ma nondimeno si sa che non ebbe figli e che probabilmente morì nel 1521.

E veniamo alle tre effigi nelle quali ritengo si debba identificare una stessa donna di complessa personalità come la Benci, con una premessa.

Alla storia del ritratto di ambito quattrocentesco sono stati dedicati studi approfonditi, ma la varietà delle formulazioni sfugge alla classificazione. Tra Italia, Francia e Fiandra sembra difficile tracciare una mappa esauriente e soprattutto una cronologia certa delle variazioni; da confronti incrociati si evince anche quanto sia arduo valutare il grado di veridicità delle fisionomie. E vengo a Ginevra.

Andrea del Verrocchio, *Busto di fanciulla*, New York, The Frick Collection. L'opera, fra le sculture di spicco della mostra fiorentina dedicata al Verrocchio, è rappresentativa di una congiunzione fra Desiderio da Settignano e Andrea ben argomentata da Francesco Caglioti.³ Non è stata evidenziata in quella occasione l'affinità che lega il marmo al ritratto vinciano di Ginevra: mentre l'accostamento (agevolato in passato dalla collocazione dei pezzi)⁴ è stato replicato nella successiva rassegna di Washington imperniata sul Verrocchio.⁵ Si trascurano in genere le coincidenze di fisionomia e di atteggiamento: gli occhi di taglio allungato, le palpebre calate, la bocca piccola dalle labbra serrate, l'ergersi sul collo della testa, che impercettibilmente arretra, e così via.⁶ Nel Busto marmoreo di New York i capelli, spartiti in due bande, sfuggono con riccioli sulle tempie, ma la massa è tirata indietro e legata in ciocche rigonfie fissate sulla nuca, secondo una foggia descritta da Pietro Bembo: «lungo il soave giogo della testa, dalle radici ugualmente partendosi e nel sommo segnalandolo con diritta scriminatura, per le deretane parti s'avvolge in più cerchi, ma davanti, giù per le tempie, di qua e di là in due pendevoli ciocchette scendono e dolcemente ondeggianti per le gote, mobili ad ogni vegnente aura [...]».⁷ Nel marmo Frick la capigliatura è decorata

² L. Bolzoni, *Il cuore di cristallo*, Torino, Einaudi 2010, pp. 241-257 e *passim*; D. Coppini, *La forza dei modelli: un amore platonico e dame col mazzolino*, «Medioevo e Rinascimento» 2016 (30, nuova serie XXVII), pp. 143-147; M. Faini, *Per Bernardo Bembo poeta: un possibile scambio poetico con Ginevra de' Benci*, «Albertiana» 2016 (19, n. 1), pp. 147-161.

³ G. Fattorini, in F. Caglioti, A. De Marchi (a cura di), *Verrocchio. Il maestro di Leonardo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi), Venezia, Marsilio 2019, p. 84 (con bibliografia precedente); vedi altresì in D.A. Brown in D.A. Brown (ed.), *Virtue and Beauty: Leonardo's «Ginevra de' Benci» and Renaissance portraits of women*, exh. cat. (Washington, National Gallery of Art), Princeton, Princeton University Press 2001, pp. 166-168; D.A. Covi, *Andrea del Verrocchio. Life and Work*, Firenze, Olschki 2005, pp. 60-63.

⁴ D.A. Brown, in D.A. Brown (ed.), *Virtue and Beauty*, cit., 2001, pp. 142-146.

⁵ A. Butterfield, in A. Butterfield (ed.), *Verrocchio Sculptor and Painter of Renaissance Florence*, exh. cat. (Washington, National Gallery of Art), Washington-Princeton, National Gallery of Art-Princeton University Press 2019, pp. 130.

⁶ Il Busto, in passato fratturato al collo, è stato oggetto di restauro.

⁷ C. Dionisotti (a cura di), *Prose e rime di Pietro Bembo*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese 1971, p. 426.



1. Andrea del Verrocchio, *Busto di fanciulla (Ginevra Benci?)*, particolare. New York, Frick Collection (a sinistra); Leonardo da Vinci, *Ritratto di Ginevra Benci*, particolare. Washington, National Gallery of Art (al centro); Andrea del Verrocchio, *Dama delle primule (Ginevra Benci?)*, particolare. Firenze, Museo del Bargello (a destra)

da fiorellini, forse primule,⁸ i fiori della primavera, appropriati per una fanciulla nubile che la tradizione voleva a capo scoperto. La giovanetta veste un *covercere*,⁹ o coprispalle, quindi una *cotta* stringata sul petto e infine una *giornea* dai bordi *affrappati*.¹⁰ Nel velluto *alto/basso* della *cotta* compare il diffuso motivo del cardo, sul cui globo si erano fatte grottesche illazioni,¹¹ mentre fra i tralci di contorno spiccano corolle raffigurate a piatto, alcune riconoscibili come primule; infine i due elementi della fibbia che trattiene i lembi della cappa sono da identificarsi a mio avviso come le estremità di due rami di agrifoglio: un arbusto dalle foglie pungenti affine a un altro sempreverde spinoso, il ginepro.¹²

La sfumatura di diffidenza e di distacco nei confronti del riguardante che caratterizza sia il Busto Frick, sia il Ritratto di Washington, collimano con quanto si è detto sopra dell'adolescenza di Ginevra, e ciò rende plausibile l'ipotesi che le due opere rappresentino la stessa persona: la scultura di Andrea realizzata per prima, quando Ginevra aveva circa quattordici anni (1471/72), il dipinto eseguito dal ventitreenne Leonardo di poco più tardi (1475 circa).

Leonardo, *Ritratto di Ginevra de' Benci*, Washington, National Gallery of Art.¹³ Ho già trattato in altra occasione della tavola, per la quale sono ormai accettate

⁸ Si tratta di corolle tondeggianti, primule o roselline, ma qui l'identificazione non può dirsi certa dal punto di vista botanico.

⁹ Solitamente in tessuto "fiore di bambagia". Un caldo ringraziamento a Paolo Peri per i suggerimenti relativi all'abbigliamento di epoca quattrocentesca.

¹⁰ Simili, ma non identici a quelli della cintura del *David* del Bargello.

¹¹ Sull'improprio riferimento all'emblema di Bartolomeo Colleoni, ha fatto chiarezza Eleonora Luciano, in D.A. Brown (ed.), *Virtue and Beauty*, cit., p. 166.

¹² Agrifoglio, non il flessibile acanto citato nelle voci più recenti (D.A. Covi, *Andrea del Verrocchio. Life and Work*, cit., p. 61; F. Caglioti, A. De Marchi (a cura di), *Verrocchio*, cit., p. 130).

¹³ D.A. Brown, in D.A. Brown (ed.), *Virtue and Beauty*, cit., 2001, pp. 142-146; D.A. Brown, in F. Caglioti, A. De Marchi (a cura di), *Verrocchio*, cit., pp. 230-233. Ai due cataloghi aggiungo un mio saggio recente: G. Dalli Regoli, *Leonardo, Ginevra e l'unicorno*, «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei» 2021 (serie IX, v. XL, fasc. 3, 2020), pp. 383-415.

l'identificazione della donna raffigurata così come l'attribuzione a Leonardo, amico del fratello della Benci, Giovanni:¹⁴ lo straordinario spessore stilistico della figura, la massa invadente del cespo di ginepro dagli aculei eccezionalmente lunghi, e la composizione dipinta nel rovescio, forniscono dati significativi, tali da dissipare per buona parte i dubbi che pure vi sono stati in passato. Lo specchio d'acqua, splendida apertura naturalistica, potrebbe insinuare un sottile riferimento simbolico.

La giovanetta del dipinto porta i capelli pettinati allo stesso modo rispetto all'altra, ma il fatto che lo chignon sia coperto da una *cuffia*, secondo il costume delle donne maritate, induce a credere che la Ginevra del dipinto fosse appena sposata. L'abbigliamento semplice, da casa (*covercere, gamurra, beca da spalle* di panno o velluto nero), fa pensare a un ritratto eseguito "in amicizia", piuttosto che per una occasione ufficiale, e l'intensa caratterizzazione psicologica sembra indicare anche che Leonardo fosse al corrente di ciò che affliggeva in quegli anni la vita di quella giovane inquieta. Il problema del taglio che ha ridotto la tavola in basso, forse privando il personaggio delle mani, è di difficile soluzione: è possibile che Ginevra tenesse fra le dita un mazzolino di fiori, come avviene in altri esempi della ritrattistica contemporanea; ma io ritengo che si debba dare credito ad alcuni disegni autografi, dove una giovanissima donna siede avendo ai piedi un docile unicorno, e che pertanto un piccolo unicorno fosse accucciato fra le braccia di Ginevra:¹⁵ l'attenzione che riserba Raffaello a ciò che il vinciano stava progettando a Firenze all'inizio del Cinquecento potrebbe individuare nella *Dama dell'unicorno* della Galleria Borghese una delle riprese "da Leonardo" eseguite dal Sanzio. L'unicorno aveva il potere di purificare l'acqua immergendovi il corno (da ciò la presenza dello stagno nello sfondo), e la sua popolarità come emblema di castità si allineerebbe alle celebrazioni verbali dedicate dagli umanisti non solo alla bellezza, ma anche alle virtù di Ginevra.

Andrea del Verrocchio, *Dama del mazzolino*, Firenze, Museo del Bargello.¹⁶ Un terzo e conclusivo passaggio è rappresentato dal raffinato Busto marmoreo che potrebbe raffigurare Ginevra a una data più avanzata, ovvero agli anni 1479-80 precedenti la partenza dello scultore per Venezia. La donna è raffigurata secondo un taglio più ampio, ovvero fin sotto la cintura, con le braccia e le mani articolate con scioltezza, e accostate fino a sfiorare il petto; la lavorazione del marmo ha infatti sfruttato senza risparmio lo spessore di un blocco di buone dimensioni. E Andrea ha reinterpretato il personaggio, modellando un corpo più solido e maturo, dalle spalle tornite e dal seno che, pur di proporzioni contenute, affiora fra le pieghe minute della veste. La pettinatura è identica, come il *covercere*,

¹⁴ Sui contatti con Leonardo alla fine anni Settanta e poi all'inizio Cinquecento, vedi C. Vecce, *La biblioteca di Leonardo*, Firenze, Giunti editore 2021, pp. 18 e segg.

¹⁵ G. Dalli Regoli, *Leonardo, Ginevra e l'unicorno*, cit.

¹⁶ D.A. Covi, *Andrea del Verrocchio*, cit., pp. 135-138; M. Campigli in F. Caglioti, A. De Marchi (a cura di), *Verrocchio*, cit., p. 86; A. Luchs, D. Smith in A. Butterfield (ed.), *Verrocchio Sculptor*, cit., pp. 135-138.



2. Andrea del Verrocchio, *Busto di fanciulla* (*Ginevra Benci?*). New York, Frick Collection (a sinistra); Andrea del Verrocchio, *Dama delle primule* (*Ginevra Benci?*), particolare di profilo. Firenze, Museo del Bargello (a destra)

fissato sia nel dipinto che nel marmo del Bargello da un bottoncino collocato sotto alla fontanella della gola; l'unico altro indumento indossato dalla donna del Busto è una *saia* di tessuto finissimo, scollata sul dorso come la *giornea* della giovanetta Frick, e cinta in vita da uno *sciugatoio* con frange, che sale ad avvolgere il mazzetto.¹⁷ L'inquadratura corrisponde alla scelta della posa: quasi che un osservatore sorprenda nella sua intimità un personaggio situato in un interno, e ne colga la silenziosa malinconia. Quanto alle mani tanto lodate, esse evocano uno degli aspetti più innovativi dell'imponente gruppo al quale Andrea ha lavorato a lungo: i gesti sospesi e perfino enfatici di Cristo e dell'Apostolo accostati a colloquio nella *Incredulità di San Tommaso*.¹⁸ I volti della protagonista dei tre ritratti non rivelano stringenti analogie, ma occorre considerare la sostanziale regolarità dei lineamenti: la fronte ampia, l'attaccatura alta dei capelli, la bocca piccola, le palpebre che tendono a socchiudersi; nella visione del profilo i due marmi sembrano sovrapponibili.

¹⁷ Appena più ricca la veste che indossa una donna ritratta in forma analoga da Botticelli (Londra, Victoria and Albert Museum) in D.A. Brown (ed.), *Virtue and Beauty*, cit., p. 173.

¹⁸ G. Fattorini, in F. Caglioti, A. De Marchi (a cura di), *Verrocchio*, cit., pp. 298-300.

Infine, a conclusione dei legami intriganti fra le tre opere, fra le dita della giovane assorta tornano le corolle minute e regolari del mazzolino che la critica ha identificato da tempo come un ciuffo di primule. Un suggello fragile e gentile alla vicenda di una donna che ebbe forse momenti esaltanti nell'adolescenza, ma che probabilmente vide appannarsi e lentamente spegnersi il ricordo di quei giorni nel prosieguo della vita.

Leonardo's *Listener* (Milan, Pinacoteca Ambrosiana): Power and Weakness of *la sorella della pittura*

Frank Fehrenbach
University of Hamburg

Scholarship on Leonardo's only male portrait (fig. 1) has focused on the complex questions of attribution and identification.¹ Similarities with the Louvre's *Virgin of the Rocks*, commissioned in 1483, confirm that it was executed at the beginning of Leonardo's stay in Milan. For the identification of the sitter, scholars have suggested, among others, Franchino Gaffurio and Josquin des Prez, both ducal court musicians at around the time the painting was created. Pietro C. Marani, on the other hand, argued for the musician, singer and actor Atalante Migliorotti, who accompanied Leonardo (if we follow the Anonimo Gaddiano) from Florence to Milan.² A portrait of the friend, born in 1466, is mentioned by Leonardo in a list of 1499 (Codex Atlanticus f. 888r), with the addition «che alzava la testa», which could refer to the man's gaze raised from the sheet of music. The painting is finished only in the area of the head; it has undergone profound changes of color on the torso and background; and the hand with the sheet of music was probably added somewhat later, presumably by Leonardo himself.

Let's take a closer look at the painting. The "rigid" orientation of the sitter has struck scholars because in Leonardo's other portraits (even in the earlier *Ginevra de' Benci*) he always follows what he himself later recommends in a well-known passage of the *Codex Urbinas*, namely to vary the direction of the gaze, face and chest in relation to each other in order to achieve «vivacità» (*Libro di Pittura* [LdP] § 357). But was the peculiarly "archaic" rigidity and therefore suppression of «vivacità» perhaps intended by Leonardo? The young man's gaze and face are turned toward a light source on the right outside the picture. He appears stern, lost in thought, melancholic. The eyes with their wide-open pupils, astonishingly

¹ For a detailed summary see P.C. Marani, *Lo sguardo e la musica. Il Musicista nell'opera di Leonardo a Milano*, in P.C. Marani (ed.), *Leonardo da Vinci. Il Musicista*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini), Cinisello Balsamo, Silvana Ed. 2010, pp. 15-45.

² P.C. Marani, *Leonardo. Una carriera di pittore*, Milano, Motta 1999, p. 165.

lustrous for Leonardo, seem to be filled with tears, as suggested by thin layers of lacrimal fluid at the lower eyelids. As in the Florentine portrait of *Ginevra de' Benci*, Leonardo elaborates on the inward-turned gaze that characterized fifteenth-century Flemish painting and that was particularly well known in Leonardo's time through the work of Hans Memling. In contrast to the attentive, insistent men portrayed by Antonello da Messina (who was courted by the duke of Milan in 1476),³ Leonardo's sitter appears absent-minded, even dreamy. Thus the painting provides an important bridge to the "lyrical" male portrait of Venice that will be developed after 1500, especially by Giorgione and his followers.⁴

However, Leonardo's sitter exhibits striking ambiguities. The pronounced softness of his skin, which is modeled by the warm light, and the minimally parted full lips⁵ correspond to the expression of "lyrical" absorption, but the bone structure of the face points at the same time to a strong and willful complexion. The emphatically tense *musculus masseter* on the cheek redoubles this impression. Leonardo's man is clenching his teeth.

In his extensive, masterful analysis of the painting published in 2010, Pietro Marani has situated the portrait in the context of Leonardo's Paragone debate. He attributes the sitter's melancholy to the transience of music and thus of human life itself.⁶ Marani's reference to Leonardo's texts on the Paragone opens up an interpretive perspective that I would like to expand further, even though the subject of the temporality of music can only be identified in Leonardo's extant manuscripts after 1500.⁷ However, Leonardo started to write down his reflections on the temporality of poetry and painting as early as 1490 ca. Moreover, as is well known, thoughts do not only emerge at the moment of their written formulation, and even less, one might expect, in the case of an exceptionally reflective painter like Leonardo.

Besides temporality and transience, to which I will return in a moment, Leonardo's painting anticipates at least two arguments of the Paragone. One is evident; the other is hidden in detail. The pronounced illumination of the figure from the right demonstrates how painting, unlike sculpture, is capable of producing its «own light» («porta per tutto [con] seco lume et ombra»; LdP § 38). The unfolded sheet, on the other hand, anticipates Leonardo's polemical reference

³ Cfr. M.T. Fiorio, «*Scrivi che cosa è anima...*». *Leonardo e Antonello a confronto*, in P.C. Marani (ed.), *Leonardo da Vinci. Il Musicista*, cit., pp. 47-59.

⁴ For this cfr. M. Koos, *Bildnisse des Begehrens. Das lyrische Männerporträt in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts. Giorgione, Tizian und ihr Umkreis*, Emsdetten, Ed. Imorde 2006.

⁵ Cfr. P.C. Marani, *Lo sguardo e la musica*, cit., p. 45 («[...] nella bocca appena chiusa dopo il canto [...]).».

⁶ Cfr. *ibidem*, pp. 22, 24.

⁷ E.g. Codex Atlanticus f. 382v-a. Cfr. Leonardo da Vinci, *Libro di pittura. Codice Urbinate Lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, ed. by C. Pedretti, transcr. and comm. by C. Vecce, 2 voll., Firenze, Giunti 1995, 1, p. 153 (note to § 29).

to the fact that space must be fictitiously created by painting on a flat surface through perspective, whereas sculpture here receives help from nature («aiutata dalla natura»; LdP § 31): the sculptural body appears as what it is. Leonardo's addition that «l'altre cose invisibili artifiziose» benefit from natural perspective as well (LdP § 37) is obviously aimed at music.⁸ Leonardo may have been referring to the acoustic effects created by the distribution of musicians in space.

The permanence of painting versus the transience of «la sventurata musica» (LdP § 29) is a central argument of the *Parte prima* of the *Libro di Pittura*.⁹ Upon closer examination, Leonardo's argument is multi-layered and complicated. When Leonardo talks about music, he refers to contemporary polyphonic music, which does not simply pass successively in time. Instead, within the flow of time, it constantly forms simultaneous chords that seem to linger in the air; Leonardo refers to them as «tempi armonici». He compares the temporal boundaries of these musical figurations to the contours of painted bodies (LdP § 29). Within its succession, music thus constantly creates simultaneous harmonies «in un medesimo tempo», which, like painting, are based on «proporzionalità» (here: of chords). Music – «sorella della pittura» (*ibid.*) – produces acoustic «corp[i] di molte membra» (LdP § 30) that are, however, always prey to the passage of time.

The sheet of music of the Milanese portrait has suffered greatly from overpainting and restoration. Various attempts to identify the musical composition have failed.¹¹ All that can be said is that the melody was written in white mensural notation and obviously indicates a change of rhythmic value in the lowest staff (note the abbreviation for *proportio tripla*). Whether the score includes one or more individual voices is difficult to say but it is certainly related to polyphonic music.

Temporality is already implied by the fragmentation of the melody on the small sheet of paper, and Leonardo's insistence on the sequence of successive «tempi armonici» could be reflected in the conspicuous folding of the paper. In Leonardo's Paragone texts, the paradigm of enduring painting is the beautiful countenance, the «angelico viso» (LdP § 21). Painted «divine bellezze» owe themselves to «divina proportione» (LdP § 27), and they are so overwhelmingly beautiful that the audience falls in love with paintings, not music (LdP § 23). This erotic criterion leads to a radical rejection of poetry: in his descriptions, the

⁸ Cfr. Ms L f. 79v; Windsor RL 19037v (Leonardo da Vinci, *Corpus degli studi anatomici*, a cura di Kenneth D. Keele e Carlo Pedretti, Firenze, Giunti Barbera 1983, f. 81v).

⁹ E.g. LdP §§ 23, 29, 30, 31b. Cfr. E. Winternitz, *La musica nel "Paragone" di Leonardo da Vinci*, Firenze, Leo S. Olschki Ed. 1972, *passim*.

¹⁰ Cfr. A. Marinoni, «Tempo armonico» o «musicale» in Leonardo da Vinci, «Lingua nostra» 1955 (16/2), pp. 45-48; P. Macey, *Some thoughts on Josquin's "Illibata dei virgo nutrix" and Galeazzo Maria Sforza*, in A. Clement and E. Jas (eds.), *From Ciconia to Sweelinck. Donum natalicium Eillem Elders*, Amsterdam, Editions Rodopi B.V. 1994, pp. 111-124.

¹¹ Cfr. esp. S. Clercx-Lejeune, *Fortuna Josquini. A proposito di un ritratto di Josquin des Prez*, «Rivista musicale italiana» 1972 (VI/3), pp. 315-337.



1. Leonardo da Vinci, *Ritratto di Musicico*. Milano, Biblioteca Ambrosiana. © Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Paolo Manusardi/Mondadori Portfolio

poet proceeds like a painter who successively shows only one single detail of a portrait at a time; or like *music*, in which one would sing each voice separately, and one *after* the other (LdP §§ 32, 21)!

In his peculiar ambivalence between permanent, immobile absorption (the unidirectionality of torso and head, the resting gaze, the clenched teeth) and

transient moments (the gleam of the eyes, the minimally parted lips, the slit on the robe indicating breath, the delicately presented score), the young man in Leonardo's painting appears not as an interpreter but rather as a recipient of music similar to the one notated on the paper. Is he contemplating the music that has just faded away? Or is he shown, literally "enlightened", at the moment of musical inspiration, evoking the composition written down on the sheet of music in his *fantasia*?

In two places in the *Codex Urbinas*, Leonardo confesses his admiration for the power of music. It makes its listeners completely powerless, rendering them "half dead" («semivivi»), overwhelmed by admiration («con stupente ammirazione»; LdP § 21). Unlike poetry, the «suavi melodie», the «dolcezza of music» have a power comparable to that of painting to enchain the audience: «[...] essa divina armonia d'esso congiunto di membra, che spesso tolgono la libertà posseduta a chi vede. E la musica ancora fa nel suo tempo armonico le suavi melodie composte delle sue varie voci [...]» (LdP § 32).

In the young man's expression, power and weakness, impetus and fugacity of music are manifested at the same time. This corresponds to the ambivalent evaluation of music in the *Libro di Pittura*. The absorption of the sitter is equally an expression of a reflection on the transience of music as it is an expression of an aesthetic *raptus* through music. In this perspective, the man's melancholy is also an effect of music itself; note the *descending* melodic line in the lowest staff! The man struggles for composure: he clenches his teeth, his lips are about to part, his eyes fill with tears. More adequately, he should be identified as a "listener", rather than a "musician". Precisely because of its ambiguity and its rigidity, the painting qualifies as an early masterpiece of Leonardo's in the way it renders complex «moti mentali» visible.

The affective power of music, alas, makes its transience all the more painfully apparent. Still, music is able, as the painting confirms, to move its listeners to tears. Painting fails to cause this «maggior accidente», as Leonardo will state in an enigmatic passage around 1500 (LdP § 25).¹² Leonardo's practice as a painter will have to measure itself against this effective power of the sister art, with the promise to overcome the short life of music, its inclination to death. The goal is clear, and it is difficult: to create a non-vanishing, overwhelmingly beautiful, visible polyphony.

I would like to thank Jasmin Mersmann, Klaus Pietschmann and Ivana Rentsch for their invaluable advice and Matthew Vollgraff for the correction of the English text.

¹² «Ma il pittore moverà a riso, ma non a pianto, perché 'l pianto è maggior accidente che non è 'l riso». Cfr. Leonardo's early project to study the psycho-physiology of tears, Windsor RL 19038.

Leonardo's *Portrait of a Woman*: a Portrait of Beatrice d'Este?

Laure Fagnart

F.R.S.-FNRS/University of Liège

In 1642, Pierre Dan published a historical description of Château de Fontainebleau in his *Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*.¹ This account is valuable as it describes the content of the French royal painting collection, which, in the middle of the 17th century, was largely conserved in the Bellifontaine residence. The thirteenth chapter of the book is dedicated to the «Cabinet des peintures». Dan lists thirty-six works, of which five are attributed to Leonardo, namely the *Virgin of the Rocks*, the *Saint John the Baptist/Bacchus in a landscape*, a *Salvator Mundi*, which is undoubtedly the painting currently at the Musée des Beaux-Arts of Nancy, the *Portrait of a Woman*, which, since the early 19th century, has been incorrectly designated as the *Belle Ferronnière*, and the *Mona Lisa*. The way in which the *Portrait of a Woman* is described could help to clarify the identity of the model, which, even today, remains uncertain. The author described it using the words «un portrait d'une Duchesse de Mantoue»,² a city with close links to the Este family. Yet, we can give a certain amount of credit to Pierre Dan: a historian of Château de Fontainebleau, as he probably gathered traditions that circulated about the works while they were conserved in the royal residence. Consequently, it is plausible to consider that Leonardo painted Beatrice d'Este in the *Portrait of a Woman*.³ The princess, who was the youngest sister of Isabelle d'Este, arrived in Milan in January 1491 after her wedding to Ludovico Sforza. If the painting, which is currently kept in the Louvre, was pro-

¹ L. Fagnart, *Léonard de Vinci à la cour de France*, Rennes, PUR 2019, pp. 197-198.

² P. Dan, *Le trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, Paris, Sébastien Cramoisy 1642, p. 135.

³ This hypothesis is old; it has already been formulated by A.E. Hewett, *A Newly Discovered Portrait by Ambrogio de Pedris*, «The Burlington Magazine» February 1907 (10, n. 4), pp. 309-313, particularly p. 311.



1. Gian Cristoforo Romano, *Beatrice d'Este*, about 1489-1490, marble. Paris, Musée du Louvre, inv. ML10. © RMN Grand Palais (Musée du Louvre)/Stéphane Maréchal

duced around 1493-1495,⁴ as the stylistic analysis suggests, the young woman, who was born in 1475, would be shown around the age of twenty.

There are other portraits of Beatrice d'Este, including the bust sculpted by Gian Cristoforo Romano around 1489-1490, possibly after the preparation of the marriage contract with il Moro (fig. 1).⁵ Yet, the marble, which is conserved in the Louvre (inv. ML10), maintains close links with the Leonardo's portrait.⁶ In addition, in 1877, Louis Courajod suggested attributing it to the Tuscan master!⁷ The women share common physiognomical traits (big eyes, a straight nose, round cheeks, a curved chin); both have Spanish hairstyles that Beatrice d'Este helped make popular in the court of Milan (gathered in a braid in a *coazzone*, their hair

⁴ L. Syson, L. Keith (eds.), *Leonardo da Vinci. Painter at the court of Milan*, exh. cat. (London, The National Gallery), London, National Gallery Company 2011, pp. 123-127, cat. 17 (entry by L. Syson); P.C. Marani, M.T. Fiorio, *Leonardo da Vinci 1452-1519. Il Disegno del mondo*, catalogo dell'esposizione (Milano Palazzo Reale), Milano, Skira 2015, pp. 528-529, cat. III. 6 (entry by P.C. Marani); C. Bambach, *Leonardo da Vinci rediscovered*, New Haven-London, Yale University Press 2019, vol. 1, p. 358.

⁵ V. Delieuevin, L. Frank (sous la direction de), *Léonard de Vinci*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre), Paris, Hazan 2019, p. 410, cat. 63 (entry by S. Tullio Cataldo).

⁶ A.E. Hewett, *A Newly Discovered Portrait by Ambrogio de Pedris*, cit., p. 311, later taken up by other scholars.

⁷ L. Courajod, *Conjectures à propos d'un buste en marbre de Béatrice d'Este au Musée du Louvre*, «Gazette des Beaux-Arts» 1877 (XVI, 2nd series), pp. 330-354.



2. Anonymous copy after Boccaccio Boccaccio?, *Beatrice d'Este*, about 1500-1510, metalpoint, pen and ink and wash on prepared paper. Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 209F. © Gallerie degli Uffizi

held back from the head with a *cuffia* and a *lenza*);⁸ the decoration of the *sbernia* which covers one of the princess' shoulders in the marble and that of the *coazzzone* recall the embroidery that adorns the neckline of the dress painted by Leonardo. Finally – and perpetuating a suggestion made by Pietro C. Marani⁹ – we highlight the sculptural aspect of the master's work, which, in its composition, introduces a parapet. The presence of this parapet recalls the large marble pedestal. Could Leonardo have transposed the Gian Cristoforo Romano's bust into a painting, showing his long-established but still active interest in the subject of the «parallel of arts»?¹⁰

As already pointed out by Gigetta Dalli Regoli and Luke Syson, a drawing (fig. 2) – today conserved in the Gallerie degli Uffizi (inv. 209F) – supports the hypothesis of a portrait of Beatrice d'Este.¹¹ The work belonged to the collector

⁸ P. Venturelli, *La moda alla corte degli Sforza. Leonardo da Vinci tra creatività e tecnica*, Milano, Silvana Editoriale 2019, pp. 24-25.

⁹ P.C. Marani, *Léonard de Vinci, une carrière de peintre*, Paris, Actes Sud 1999, pp. 182-183.

¹⁰ It is likely that both men were in contact in Milan: in the notes accompanying the staging of *Danaé*, which appears on the drawing conserved at the Metropolitan Museum of Art (17.142.2v), Leonardo wrote «acrisio gia[n]cristofano», indicating that the role of Danaé's father (Acrisius) was played by Gian Cristofano, that is, undoubtedly Gian Cristoforo Romano.

¹¹ C. Pedretti, G. Dalli Regoli, *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nel Gabinetto Disegni e Stampe della Galleria degli Uffizi a Firenze*, Firenze, Giunti 1985, pp. 76-77, n. 26; L. Syson, L. Keith (eds.), *Leonardo da Vinci*, cit., pp. 126-127.

Sebastiano Resta;¹² he included it in *Trattenimenti pittorici*, a book of drawings offered in 1701 to Philip V of Spain (recently become governor of Milan), and he annotated it with an inscription identifying the woman depicted and its presumed author: «Beatrice Estense figlia d'Eleonora moglie del Moro 1491 presente in Milano sua madre con feste reali morì Duchessa 1497 11 gennaio» and «di Leonardo da Vinci che doppo Bramantino diede i maggiori lumi dell'Arte in Milano prima del 1500 cioè dalla morte di Gio. Galeazzo alla quale il Moro tornato dall'esilio si pose in figura di Presidente del Senato Guelfo e di tutore del figlio di Gio. Galeazzo poi Duca di Genova e sposata questa Beatrice sino alla fuga et esilio de Sforzi del 1500 che fu spazio d'anni tredici e partendo vi lasciò una bella Academia durata per molto tempo sino al tempo del Lomazzo cieco».¹³

Although the Uffizi drawing cannot be attributed to Leonardo, it undoubtedly depicts Beatrice d'Este, with *cuffia*, *lenza*, *coazzone* and *sbernia* on her shoulder. The work also testifies to the early fame of the *Portrait of a Woman*. In fact, the piece imitates the composition that the Tuscan adopted in his painting (the woman is also shown in the form of a bust, in three-quarter profile, her gaze focusing on the viewer). The elements of the Spanish hairstyle are also carefully reproduced, along with the ribbons that secure the removable sleeves to the *camorra*. However, the neckline of the dress and its front differ from those depicted in the master's portrait. The design of the jewel on her forehead, with a stone fixed to a quatrefoil base and enhanced with four pearls, is also more inventive than what we see in the Louvre piece.

A jewel comparable to the one depicted in the Uffizi piece appears in another earlier derivation of *Portrait of a Woman*. This is a large engraving, of which only two proofs have survived: one is kept at the Bibliothèque nationale de France (inv. Ea 32c res. Cl C 32663), the other at the British Museum in London (inv. 1845,0825.586, fig. 3).¹⁴ The work is not signed; due to its affinities with Lombard art from the end of the 15th century and, particularly, the presence of moiré effects and very fine crosshatching to mark shadows, Arthur M. Hind, Mark J. Zucker and Gisèle Lambert attributed it to Zoan Andrea,¹⁵

¹² F. Grisolia, «Vero lume»: il Leonardo e i Leonardo di padre Resta, «Horti Hesperidum» 2019 (IX, II), pp. 271-386, particularly p. 309.

¹³ I owe this transcription to Stefania Tullio Cataldo and I am endlessly grateful to her for it.

¹⁴ This print has been widely circulated, in Italy as well as north of the Alps. A niello print, attributed to the Lombard school, a proof of which is conserved at the Bibliothèque nationale de France (inv. Ea 27 res., p. 31 Cl. 96 A 74388), shows the model in front of a background decorated with plant motifs. An earthenware tile, conserved in the Rijksmuseum in Amsterdam (BK-1967-141), is dated to around 1535. It is attributed to the workshop of Guido di Savino (or Guido Andries) who was originally from Castel Durante and moved to Antwerp in around 1508, where he became one of the main producers of majolica. A painting in a poor state of conservation and painted on a linden panel, a material favoured by German painters of the 15th and 16th centuries, is conserved at the Metropolitan Museum of Art in New York (inv. 49.7.27).

¹⁵ A.M. Hind, *Early Italian Engraving. A critical catalogue with complete reproduction of all the prints described*, London, M. Knoedler 1948, V, pp. 91-92, n. 15; M.J. Zucker, *The Illustrated*



3. Anonymous artist, *Portrait of a woman (Beatrice d'Este?)*, about 1500-1510, engraving. London, The British Museum, inv. 1845,0825.586. © The British Museum

a personality sometimes identified with the engraver Giovanni Antonio da Brescia.¹⁶ This is very likely to date back to around 1500-1510. The engraving shares some similarities with the Uffizi piece (the presentation of the woman, one of whose hands can be seen, and the pattern on the jewel). However, it is very difficult to consider the piece belonging to Resta as the model on which the engraving is based. The *camora*, and particularly the foliage decor that enhances it, evokes the dress painted by Leonardo rather than the one that appears in the Uffizi drawing. A common source – undoubtedly the painting in the Louvre – is more likely.¹⁷ Nevertheless, finding such similar jewels in the engraving

Bartsch, 25 (Commentary) formerly volume 13 (part 2). *Early Italian Masters*, New York, Abaris Books 1984, no. 2509.026; G. Lambert, *Les premières gravures italiennes. Quattrocento, début du Cinquecento*, Paris, National Library of France 1999, p. 268, n. 520.

¹⁶ D. Landau, *Mantegna as printmaker*, in J. Martineau (ed.), *Andrea Mantegna*, exh. cat. (London, Royal Academy of Arts and New York, The Metropolitan Museum of Art), Milano, Electa 1992, p. 53.

¹⁷ Luke Syson already made this observation (Exh. Cat. London, 2011, p. 127, note 17), contrary to what was suggested until that point.

and the drawing should challenge us, since Leonardo's was considered to be of summary execution,¹⁸ even as a subsequent addition.¹⁹ A supplementary similarity between the Uffizi piece and the engraving also merits our attention. In both works, some strands of hair have escaped the hairstyle and form curls on the cheeks, unlike what we see in the Louvre portrait. They barely appear in the drawing; they are more marked and even represented with a certain ostentation in the engraving, which is sometimes associated with the work of Bartolomeo Veneto²⁰ on this basis alone. Yet, this detail appears distinctly in the bust by Gian Cristoforo Romano, which we are sure depicted Beatrice d'Este because the pedestal bears an inscription describing the daughter of Ercole d'Este as heavenly («divae beatrix d. herc. f»; «to the heavenly Beatrice, daughter of Duke Hercules»). In addition, such details are also found in other portraits of the princess, such as the one which adorns ms. add. 21413 of the British Library in London. This is attributed to Giovan Pietro Birago and dated to precisely 28 January 1494.

In the *Portrait of a Woman*, could Leonardo have also depicted Beatrice d'Este? Sources and old derivations of the tableau do not contradict such a hypothesis.

¹⁸ V. Delieuvin, M. Eveno, É. Ravaud, *Sur la récente restauration de la «Belle Ferronnière»*, in P.C. Marani, R. Maffei (eds.), *Leonardo da Vinci. Metodi e tecniche per la costruzione della conoscenza*, atti del convegno (Milano 2015), Busto Arsizio, Nomos Edizioni 2016, pp. 143-154, particularly p. 151; V. Delieuvin, L. Frank (sous la direction de), *Léonard de Vinci*, cit., p. 410, cat. 64 (entry by V. Delieuvin).

¹⁹ M. Hours, *Étude analytique des tableaux de Léonard de Vinci au laboratoire du musée du Louvre*, in *Leonardo. Saggi e ricerche*, a cura del Comitato Nazionale per le onoranze a Leonardo da Vinci nel Quinto Centenario della Nascita (1452-1952), Roma, Istituto poligrafico dello Stato 1954, pp. 15-25, particularly p. 23; P.C. Marani, M.T. Fiorio, *Leonardo da Vinci*, cit., p. 529.

²⁰ A.M. Hind, *Early Italian Engraving*, cit., p. 92 or M.J. Zucker, *The Illustrated Bartsch*, cit., n. 2509.026.

A head study for St. Jerome

Martin Clayton

Royal Collection Trust

Of Leonardo's many hundreds of surviving drawings – thousands if we include those in his notebooks – only a small proportion are preparatory studies for his paintings. A newly identified study at Windsor for the unfinished *St Jerome* is therefore a valuable contribution to our understanding of his working methods, and an additional piece of evidence for the date of that painting.

The drawing – never before reproduced – is a study for the head of the saint in the Vatican painting (figs. 1, 2). It is drawn in charcoal, on the verso of a pen drawing of a bearded man in an oversized hat (fig. 3); it is now very rubbed, which has distorted the drawing and compromised its apparent quality. The drawing was briefly catalogued by Kenneth Clark and Carlo Pedretti as a «Rough sketch of the outline of a cheek and eye of a head turned very slightly to the right, traces of hair hanging down, mouth open as in an expression of agony», without further discussion.¹ The «traces of hair» are in fact pen-lines showing through the paper from the recto – the head as drawn is bald. And rather than «turned very slightly», the head is dramatically tipped and twisted in all three axes. Rapid lines define the profiles of the forehead, the left brow, the sharp cheekbone, the jaw and the pointed chin. The mouth gapes open. The right eye is illegible; the left eye is small, and though its gaze cannot be determined, even in this broad sketch it seems to be ringed with fatigue. A patch of shading to the left of the sheet shows that the light falls from the right, fully onto the face.

All these elements are seen unmistakably in the painting. There were to be small adjustments of proportion and elaborations of detail, but the correspondence with the painting is remarkably close.

¹ K. Clark, C. Pedretti, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty The Queen at Windsor Castle*, 3 vols., London, Phaidon 1968, I, p. 71, n. 12441.



1. Leonardo da Vinci, *A study for the head of St Jerome*, c. 1482, charcoal, 130x67 mm. Windsor Castle, 912441v



2. Leonardo da Vinci, *St Jerome* (detail), begun c. 1482, reworked c. 1510, oil on panel, 103x74 cm. Vatican City, Musei, Monumenti e Gallerie Pontificie

The *St Jerome* is not documented or mentioned in any early source, and has no early provenance. Most scholars now date its inception to the 1480s, but opinions range widely, from late in Leonardo's first Florentine period into the early 1490s.² Leonardo was fascinated by the kneeling pose over a sustained period, for the figure in the painting is related to several designs of kneeling figures (by Leonardo and others) of the 1480s, including a composition laid out below the London *Virgin of the Rocks*,³ and ultimately to the studies of a kneeling *Leda*, of c. 1504. I have proposed elsewhere that Leonardo returned to the

² Recent opinions include: L. Syson, R. Billinge, *Leonardo da Vinci's Use of Underdrawing in the 'Virgin of the Rocks' in the National Gallery and 'St Jerome' in the Vatican*, «The Burlington Magazine» July 2005 (CXLVII, n. 1228), pp. 450-463 («c. 1491-1493»); L. Syson (ed.), *Leonardo da Vinci. Painter at the Court of Milan*, exh. cat. (London, National Gallery), London, National Gallery Company - Yale University Press 2011, n. 20 (entry by S. Nethersole: «c. 1488-1490»); P.C. Marani, M.T. Fiorio (eds.), *Leonardo da Vinci: Il disegno del mondo*, exh. cat., Milan, Skira 2015, n. III.4 (entry by P.C. Marani: «c. 1485-1490»); V. Delieuvin, L. Frank (eds.), *Léonard de Vinci*, exh. cat., Paris, Louvre éditions 2019, n. 51 (entry by B. Jatta: «entre 1480 et 1490»; but Delieuvin, p. 122: «vers 1480-1482»); C.C. Bambach, *Leonardo da Vinci Rediscovered*, 4 vols., New Haven-London, Yale University Press 2019, I, pp. 322-334 («begun c. 1482-1485»).

³ L. Syson, R. Billinge, *Leonardo da Vinci's Use of Underdrawing in the 'Virgin of the Rocks' in the National Gallery and 'St Jerome' in the Vatican*, cit.



3. Leonardo da Vinci, *A man in an oversized hat*, c. 1482, pen and ink (recto of fig. 1)

painting around 1510, refining the anatomical details in light of his dissections of that period.⁴

The new study is so rough that it is impossible to determine a date from its style, but it is reasonable to assume that the recto and verso of the sheet were drawn around the same time. The figure on the recto – in its facial type, left profile and extravagant hat – resembles an older man standing before the staircase in the background of the *Adoration of the Magi*, but this is not a study for that figure. Though Clark and Pedretti saw the recto as «an early drawing, c. 1480 or earlier», it does not have the crude vigour of Leonardo's drawings of the 1470s; instead, it has a decorative softness that places it in the first half of the 1480s.

The panel of *St Jerome* is walnut, strong evidence for an origin in Milan (rather than typically Florentine poplar). Given the apparent date of this new study, in the early 1480s, the most likely scenario is that the painting was begun upon Leonardo's arrival in Milan, sometime after September 1481, and left unfinished

⁴ M. Clayton, *Leonardo's anatomical studies and his artistic practice, and a proposal for the 'St Jerome'*, in P.C. Marani, R. Maffei (eds.), *Leonardo da Vinci: Metodi e tecniche per la costruzione della conoscenza*, Busto Arsizio, Nomos 2016, pp. 177-184.

when he began the *Virgin of the Rocks* around April 1483. But the dating of the study is not precise, and I expect each scholar will characterise its style to accord with their preferred date for the commencement of the *St Jerome*.

The accidents of survival have distorted our understanding of Leonardo's preparatory use of drawing. Even when we have a significant number of drawings for a painting, there is no consistent pattern, from the figure studies of the *Adoration*, to the heads of the *Last Supper*, to the tiny composition sketches of the *Battle of Anghiari*. Only in the *St Anne* can we trace a coherent progression from compositional sketches to figure, head and drapery studies; and for that project Leonardo's approach was far from traditional, and he made the drawings of details sequentially, as work on the panel progressed.

Even among his head studies, there is a wide range of types. From the 1470s, we have elaborate women's heads, by Leonardo and others in Verrocchio's circle, that correspond in different ways with paintings of the *Madonna and Child*. Such drawings were probably produced as patterns and later adapted for paintings, rather than made specifically for individual paintings. No drawings of heads are known for the *Adoration*, and clearly Leonardo improvised most of the figures on the panel itself – with the exception of the Madonna, whose sharply delineated features indicate a drawn study. Among the heads for the *Last Supper* is one that is probably drawn from the life (for *St James*, Windsor 912552), rapidly sketched to capture the fleeting emotions of his model; most of the other heads connected with that painting may even be *ricordi* rather than preparatory studies. The studies for the *Battle of Anghiari* include two of Leonardo's finest chalk drawings, the Budapest heads of shouting warriors, and indeed the black chalk study for the older warrior can be seen as a descendant of the study presented here. Where does this new study for *St Jerome* fit into such an array?

At the centre-right of the *Adoration* is the head of a man with the same facial type, tilt and gaping expression (all in less emphatic form); that head and the *St Jerome* have often been associated with a Verrocchiesque model, and Elizabeth Eisenberg has argued for their derivation from a terracotta bust by Verrocchio now in Palazzo Chigi Saracini, Siena.⁵ The head in the *Adoration* was drawn (or painted) freehand, but the *St Jerome* was not, as is evident from infrared images of the panel. Studies for that painting may well have been among the «certain St Jeromes» listed by Leonardo around this time,⁶ and Eisenberg speculated that these may have included «a drawn study of Verrocchio's Chigi bust, which he later transformed into the model for the cartoon that he used in the Vatican painting».

⁵ E.A. Eisenberg, *A Verrocchio sculpture as a source for Leonardo and Raphael: the evidence of drawings*, «Master Drawings» Spring 2019 (n. 57), pp. 5-32.

⁶ Codex Atlanticus, f. 888r; see e.g. C.C. Bambach, *Leonardo da Vinci Rediscovered*, cit. I, p. 314; IV, p. 139 n. 10.

The new drawing is evidence of that transformation. It is not a copy of Verrocchio's terracotta bust, but it is a link between Leonardo's scrutiny of the bust (or other, closely related Verrocchiesque models) and its subsequent deployment in the *St Jerome*. Renderings of the bust in paintings associated with Verrocchio show the same rapt, self-contained expression seen in the bust itself. In Leonardo's adaptations of the bust, the expression is intensified. His interest in the present drawing was not the detail, but the complex tilt of the head and the essentials of the facial features. He had internalised the form of Verrocchio's bust, and could then intuitively reproduce it – in the *Adoration*, here, and in the painted *St Jerome* – while focussing on pose and expression, to explore his emerging language of explicit emotion.

More generally, this drawing also shows that Leonardo was trying to understand the lessons offered by the failure of the *Adoration*. His earlier Florentine paintings had been carefully planned, but in his desire to free the *Adoration* from the limitations of workshop practice, it had become an unfinishable fantasy. Perhaps he now knew that improvisation on the panel was not the answer: he needed to capture the living emotion in his preparatory studies, and somehow preserve that dynamism in the resulting painting. The rapidity of the new study for *St Jerome*, embracing the roughness of charcoal, allowed Leonardo to do just that. It is a bridge between the constrained planning of his earlier paintings, and the power and complexity of his mature masterpieces, the *Last Supper* and the *Battle of Anghiari*. However modest in appearance, this drawing marks a turning point in Leonardo's career.

Federico da Montefeltro, Volterra and his «unguipes»

Richard Schofield

Università Iuav di Venezia

Almost all agree that Antonio Pollaiuolo's drawings in Munich and New York were made for the monument to Francesco Sforza desired by Ludovico il Moro, but a few doubters wonder whether the latter shows Federico da Montefeltro (figs. 1, 2).¹

Vasari says, though with inconsistencies, that on Pollaiuolo's death they found his «disegno e modello». There were two «modi» of the «disegno»: in one, Francesco «ha sotto Verona», as seen, apparently, in the New York drawing. The other «modo» showed him «tutto armato», attacking a soldier above a podium, now lost, with battle-scenes. The Munich version alone includes two diamond rings on the strap behind the saddle which in this case are certainly Sforza devices, and, as many have argued, the most likely date for the drawing is c. 1484.

The naked, ravished female figure in the New York drawing is puzzling since all potential antique sources have defeated male figures beneath equestrian conquerors. The New York drawing differs dramatically from the Munich drawing but also from Leonardo's studies for the Sforza monument; none of Leonardo's sketches, or the copies made after them, include what could possibly be read as a female victim; nor is there ever a mention of a victim, male or female, in the documents about the horse. Since several of Leonardo's drawings show the horse being supported by a tree stump, it follows that he and Ludovico il Moro did not regard a victim as necessary at all and that the Sforza statue itself was not intended to illustrate a particular moment in his career: presumably the podium would have shown some of his great campaigns or perhaps a generic *all'antica* battle.

¹ Given stern limitations of space, I cite only the following: C.B. Strehlke, review of A. Forlani Tempesti, *The Robert Lehman Collection. Italian Fifteenth to Seventeenth-Century Drawings*, New York-Princeton, Princeton University Press 1991, 5, in «Master Drawings» 1994 (vol. 32, n. 4), pp. 383-386; p. 386; A. Wright, *The Pollaiuolo Brothers. The Arts of Florence and Rome*, New Haven-London, Yale University Press 2005, pp. 137-143 and 510, cat. 17 and 18.



1. Antonio Pollaiuolo, *Equestrian rider*. New York, Metropolitan Museum of Art, Lehman Collection

Vasari seems to have guessed that Sforza's victim in the drawing he owned was Verona because the town's name is feminine. Francesco, however, did not conquer Verona, but Piacenza (Placentia), another town with a feminine place name, which could, hypothetically, be personified by the prone figure. The famous siege of Piacenza (1 October-16 November 1447) was illustrated on the wooden triumphal arch built in February 1489 for the wedding of Gian Galeazzo Sforza and Isabella D'Aragona as described by Stefano Dolcino. Yet one wonders why, of all Sforza's conquests, Pollaiuolo would have been asked, or had offered, to illustrate one from the 1440's with a female victim, when, by contrast, the victim's identity was of no interest to Leonardo or Ludovico il Moro.



2. Antonio Pollaiuolo, *Equestrian rider* (detail). New York, Metropolitan Museum of Art, Lehman Collection

The profile of the rider in the New York drawing seems to resemble that of Federico da Montefeltro more than that of Francesco Sforza. The condition of the sheet does not necessarily explain this away and it is difficult to see why the heads and victims in Pollaiuolo's two drawings are so different if both represent the same person. And Federico da Montefeltro did have a female victim to trample on, Volterra or Volaterra/ae, a town-name that was feminine in Greek, Latin and Italian. His troops besieged then brutally sacked the town for the Florentines on 18 June 1472. No source says that Federico (d. 1482) had plans for an equestrian monument of himself to celebrate this triumph; that, coupled with the greater sophistication of the New York drawing has suggested dating it to later in the 1480's or beyond and that Pollaiuolo (d. 1498), having lost a commission for the Sforza horse in c. 1484, had proposed such a monument to Federico's son, Guidobaldo via his guardian Ottaviano degli Ubaldini. But the evident superiority of the New York drawing is no guarantee of their relative dates because we are dealing with versions of a lost archetype or archetypes: the Munich version was not stippled through to create the New York version or vice versa; and in one respect the Munich version seems an improvement on the New York version because of the visibility of the rider's right arm with the sceptre, which in the latter is obscured by the horse's head – making it look like a unicorn.

If we suppose that the New York drawing represents Federico triumphing over Volterra, can we find a great horse for him? After the infamous siege, Federico was sumptuously received in Florence on 26 June 1472 and showered with gifts: a standard, silver bowls and goblets, money, luxurious clothes, the former Pitti villa at Rusciano and a magnificent silver helmet made by Pollaiuolo, now lost, which included Hercules and the *stemma* of Volterra, the defeated griffon bound in chains.

But Federico also received a horse: on 26 June Sacramoro Sacramori, the Milanese envoy to Florence reported to Galeazzo Maria Sforza that among the gifts were «uno cavallo cum una sopraveste et uno elmetto fornito d'argento» (Archivio di Stato di Milano, Potenze Estere, Firenze, 283, c. 239). And the unpublished *Feltria* by Porcelio Pandoni, who devoted Book VIII to the Volterra campaign and Federico's reception in Florence, reported that they also gave him:

Preterea unguipedem phaleris auroque nitentem
 Quo nullus bello melior neque pulchrior alter
 Toto erat in Latio²

Federico received a magnificent horse with accoutrements glistening with gold, better in battle and more beautiful than any other in Latium (why Lazio?), and described uniquely in surviving Latin, as «unguipes».

Mysteriously the major accounts of Federico's life (Santi's *Cronaca rimata* and Vespasiano's *Vita*) do not mention the horse. Their source was Pierantonio Paltroni's *Commentari*, which was written in Urbino in real time and was therefore fully informed about Federico's activities. Paltroni records the «amplissimimi doni» but omits the horse. But the oldest and most authoritative MS of Paltroni's *Commentari* has a gap of a page immediately after the list of presents where he would have inserted some account of Bartolomeo Scala's lavish eulogy of Federico and what happened immediately afterwards. Paltroni may have just forgotten about the horse or it may have been given to Federico after Scala's speech; either way, the silence about it in later sources, except Pandoni, could be explained.

And how did Pandoni, working in Rome, know about the horse? He too wrote the *Feltria* in real time. Letters of 1472 survive showing us that he was in touch with both Federico and Paltroni. On 25 August 1472 Pandoni reported to Federico that he had now begun Book VIII on the Volterra campaign; he closes with a mention of Paltroni who, he says, is very well informed on the subject. Pandoni was also on friendly personal terms with Paltroni, and in an undated poem invited him as his «conviva» and «dulcis amicus» to dinner, pre-

² Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.urb.lat. 710, f. 95v; Vat.urb.lat. 373, ff. 90v-91r.

sumably in Rome, to read poetry (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.urb.lat. 373, 115r). Presumably Pandoni's source was Paltroni, even though the horse is absent from the latter's narrative.

In 1472 Federico received yet another present. Jacopo Bracciolini, Poggio's son, dedicated an MS of his father's history of Florence to the future Duke, followed by his Italian translation in 1476. Jacopo's preface includes a florid eulogy of Federico and reports that the Florentines had decided to lavish «insignie e ornamenti» on him and that he, Jacopo, as an «amatore della patria», wished to honour him with his father's history in gratitude for the reduction of Volterra. The MS includes a splendid frontispiece dateable between June 1472 and August 1474 and attributed by some to the Master of the Hamilton Xenophon (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.urb.lat. 491, f. IIv). The miniature shows Federico in triumph just after the conquest of Volterra, shown in the background (fig. 3). Federico faces right, exceptionally: he is armoured up to



3. *Federico da Montefeltro in Triumph in front of Volterra.* Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.urb.lat. 491, f. IIv

the neck and wears gauntlets; he has a laurel wreath and a small red cape. The miniature makes no attempt to illustrate Federico's famous profile but his right eye seems not to have been coloured in. The horse is provided with a peytral and croupier with the emblems of the ermin and grenade. But what is striking is the sumptuousness of the horse's outfit – presumably intended to represent gilded and embossed leather or metal – which would match what Pandoni says about the horse given to Federico which «gleamed with accoutrements and gold» or rather «gleamed with gold accoutrements». Is this the horse given to Federico as a reward for the desolation of Volterra or merely a sumptuous and coincidental creation by the artist concerned?

Whatever the answer, one may speculate that in 1472 the Florentines commissioned, or Pollaiuolo offered, an equestrian image of Federico. The moment would have been perfect. Pollaiuolo's New York drawing does not include the Sforza *stemma*, which the Munich drawing does, and the rider's profile, which faces left, is arguably that of Federico da Montefeltro. The female figure could represent Volterra brutally violated by Federico in 1472: no representation of the triumphant Francesco Sforza shows such a figure – not the Munich drawing or any of Leonardo's studies of the 1480's. Federico's rewards included Pollaiuolo's spectacular helmet and Pandoni says they also gave him a mighty horse – «nullus bello melior» – gleaming with gold, perhaps illustrated in the MS prepared for Federico by Jacopo Bracciolini.

Clearly, the horse and rider in Pollaiuolo's New York drawing have nothing in common with the MS image of Federico, even if they refer to the same creature. In fact, the tack of the horses in both Pollaiuolo's drawings is very similar to those in Uccello's *Battle of San Romano*, in his *John Hawkwood* and in Castagno's *Niccolò da Tolentino*. Several of the horses in Uccello's battle scenes are very similar in stance to those in the Pollaiuolo drawings; in *The Unhorsing of Bernardino della Ciarda* there are three such horses at the left, centre and right (Galleria degli Uffizi, Florence).

At the same time, Pollaiuolo's two images – irrespective of the identity of the riders – are not particularly convincing as projects for three-dimensional bronze statues because of the problem of how the female figure's upraised arm or the soldier's left elbow could sustain the weight of the horse and rider. When Leonardo's project for the horse was accepted by Ludovico il Moro in 1489, he too doubted that Leonardo could cast it and asked Lorenzo il Magnifico if he had someone capable of doing so, possibly for similar reservations about the group's stability. A second difficulty is that both victims in these drawings would only be fully comprehensible from one side. Perhaps the New York drawing started life as an unrealised project for a painting or relief by Pollaiuolo to be offered to Federico in 1472, along with the helmet, though the presence of the podium seen from slightly above seems to contradict that idea. Yet Vasari apparently says that only the Munich version of the group had a podium, which would suggest

that his «Verona» drawing was a version without a podium. Pollaiuolo must have made many drawings, and an early version intended for a two-dimensional image of Federico without a podium would remove the problem of statics. He may then have adapted such a drawing by adding a podium to create a proposal for a three-dimensional equestrian statue like, or identical to, the New York version, without resolving the problem of statics. Then, in 1484, Pollaiuolo reused the image to create a representation of Francesco Sforza as in the Munich version whilst altering the victim, since an anguished, naked female figure was no longer required.

Water motions, thinking processes and compilatory methods: a case study of cross-codex relationships

Juliana Barone

Birkbeck College, University of London

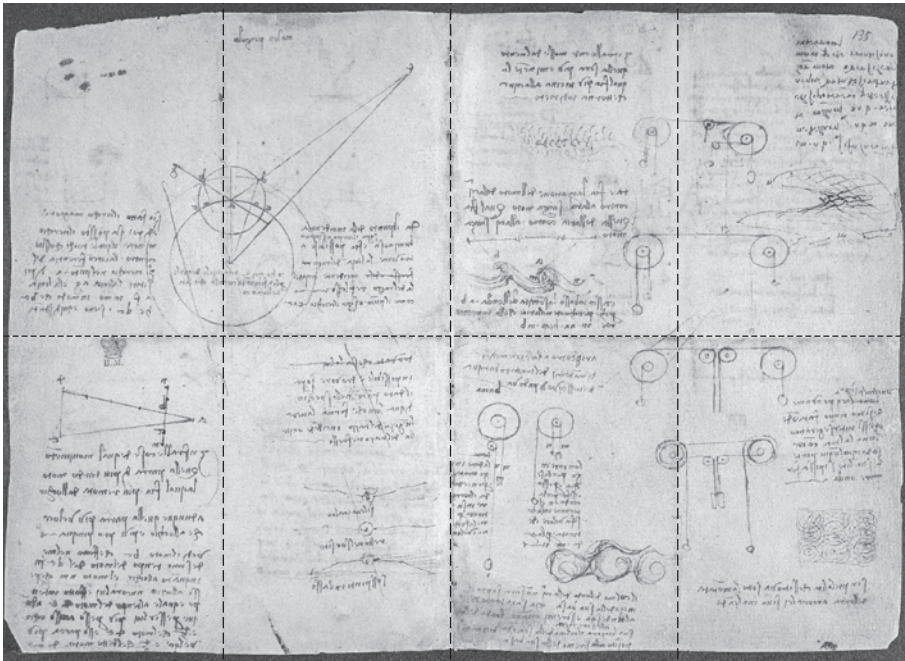
A passage by Leonardo in the first folio of the Codex Arundel which explains aspects of his compilatory methods is well known. He justifies the lack of order and the various repetitions in his writings as being integral to a personal process, adding that he intended to order them thematically at a later stage.¹ Less well-known are related passages in other codices, including one in the Codex Leicester, f. 3r: «Qui seguirò e farò un poco di discorso del trovare le acque, benchè paia alquanto fori del nostro ordine, e po' le metterò per ordine alli lor lochi nel distendere dell'opera».² Leonardo often returned to earlier studies not only when attempting to compile them thematically, but also to develop them as part of his thinking process.

A compelling example of the complexity of both his thinking and compilatory methods can be seen in a bifolio of the Codex Arundel, ff. 134v-135r (fig. 1).³ The bifolio accommodates a variety of studies, from water and mechanics to optics and the flight of birds. Its paper bears a watermark of the Visconti Snake type, which strongly suggests that Leonardo acquired it in Milan, though he is likely to have worked on it at various times. The bifolio contains a note in which Leonardo reminds himself to ask Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (1463-1503) about a treatise on water, which indicates that the artist was in Florence around the time he wrote it, and additionally offers a *terminus ante quem* for its dating as Lorenzo died in 1503. Moreover, the seemingly disordered way in

¹ Codex Arundel, f. 1r. For the Codex, see C. Pedretti, C. Vecce (eds.), *Il Codice Arundel 263 nella British Library: Edizione in facsimile nel riordinamento cronologico dei suoi fascicoli*, Florence, Giunti 1998.

² For the Codex Leicester, see D. Laurenza and M. Kemp, eds., *Leonardo da Vinci. The Codex Leicester: A New Edition*, Oxford, Oxford University Press 2019-20.

³ For this bifolio, see J. Barone, *Notes on Waves, Mechanics, Optics and the Flight of Birds*, in J. Barone (ed.), *Leonardo da Vinci. A Mind in Motion*, London, British Library 2019, pp. 73-75.

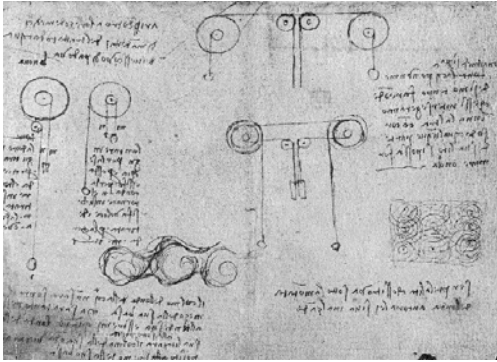


1. Leonardo da Vinci, *Notes on Waves, Mechanics, Optics and the Flight of Birds*, Codex Arundel, ff. 134v-135r. London, British Library. The dotted lines show the folding marks of the paper. © British Library Board

which Leonardo displayed the texts and drawings offers first-hand evidence of his multi-phased work on this sheet.

Looking closely at the sheet, it emerges that Leonardo drew the pulleys before the water studies and when the paper was simply folded vertically in the middle creating two folios. Most of the pulleys are displayed in the central area of f. 135r and advance over another vertical folding mark, located in the middle of this folio. By contrast, the water motion studies were laid down after Leonardo folded the paper twice vertically and once horizontally, as they appear enclosed within the resulting four smaller spaces on f. 135r, the boundaries of which are clearly visible when the sheet is opened up.⁴ At top right there is a three-quarter view of a large wave, at top left there is the frontal view of a breaking wave and the representation of the movement of a wave in profile; and towards the bottom there is, on the left, a sketch of the breaking of waves and, on the right, a geometric representation of surface water motions. Similarly, on f. 134v the large optical diagram and its four related texts (one within the diagram, one to its left and two to its right, one below the other) were recorded before the paper was

⁴ Overall, the folding marks demarcate eight smaller spaces on the recto of the sheet and eight on the verso.



2. Leonardo da Vinci, *Notes on Waves and Mechanics*, Codex Arundel, f. 135r (detail). London, British Library. © British Library Board

folded horizontally as some of the diagram's lower lines advance over this folding mark and the lower text on optics is actually placed in the bottom half of the folio. However, the other studies in the bottom half were probably made later, given that the small diagram, the accompanying text below, and the illustration demonstrating shifts in the centre of gravity of birds all lie well within the smaller spaces resulting from the additional folding marks. So Leonardo's studies of mechanics on f. 135r and optics on f. 134v were mostly likely executed when the paper had simply been folded vertically in the middle, while the remaining ones were executed later, when the paper was folded horizontally and another time vertically, perhaps to facilitate portability.

A further element that distinguishes some of the studies in this bifolio is that in the lower right-hand side of f. 134v both the text on optics and the illustration of the flight of birds have been crossed through by a single diagonal line. This is an editorial mark that Leonardo used as part of the compilatory process he adopted to order his studies by subject, and serves as an indication that he copied them. There are other occasions in which he chose not to mark texts and drawings, but he did revisit and develop them elsewhere. Such is the case with the minute geometrical drawing representing surface water motions and the accompanying text above, both in the lower right hand-side of f. 135r (fig. 2). The text explains that a body of water can have in any of its parts other waters that intersect themselves creating waves. Accordingly, the drawing offers a representation of the intersection of surface waves by means of a series of concentric circles, equally spaced one from the other, and their partially superimposed circumferences. Although previously unnoticed, both text and illustration are closely linked to a group of water motion studies in the Codex Leicester, ff. 14v-23r (fig. 3),⁵ offering us new pieces of evidence concerning not only the relationship between the two codices, but also the complex process of the development of Leonardo's thoughts and attempt to arrive at more finished versions of his studies.

⁵ For this bifolio, see J. Barone, *Studies of Surface Wave Patterns and a Water Splash*, cit., pp. 129-131.



3. Leonardo da Vinci, *Studies of Surface Wave Patterns and a Water Splash*, Codex Leicester, ff. 23r-14v. Gates Collection, Seattle, Washington. © Gates Collection

The Codex Leicester bifolio, unlike that of the Codex Arundel, is entirely focused on hydrodynamics and its layout is ordered. The paper was simply folded vertically in the middle and the two resulting folios are each covered with texts occupying its main space and illustrations laid in the right-hand side margin. The watermark is of the Cardinal's Hat type,⁶ denoting Tuscan origin. On Leicester f. 23r, Leonardo lists a series of observations on the motions of surface water based on his close study of nature and which he 'proves' through application of the laws of geometry. Among them, he states that surface waves intersect but do not penetrate each other in terms of water mass, but in terms of water power given that such waves retain their original position. He also points out that a wave can retain within itself many and various impressions of the motions of other waves flowing through it; and adds that every angle of reflection is the same as that of incidence, so that the reflected motion of water within water will always be of the same shape as its incident motion. The illustrations act as a form of visual thinking, expressing the rationale behind surface water motions and its shapes, ways of intersection and multiplication by means of concentric circles, their partially superimposed circumferences and straight lines demonstrating the angles of

⁶ For a recent study of the watermarks, see M.H. Ellis, W.A. Sethares and C.R. Johnson Jr., *A Powerful Tool for Paper Studies: The Computational Coding of Watermarked Papers in Leonardo's Codices Leicester and Arundel*, «The Quarterly» 2021 (19), pp. 1-18; and www.leocode.org.

incidence and reflection. Both texts and illustrations develop the Arundel f. 135r study on the motions of surface water (fig. 2).

Such cross-codex relationships also encompass a series of studies on Leicester f. 14v. Most of the passages and illustrations in this folio treat water motions and surface wave patterns. In one, Leonardo observes that percussed waves ‘run circularly at equal distance from the percussed place’. In another, he explains that ‘the circular reflected wave multiplies one after another’. Interestingly, he represents his reasoning by means of a series of concentric circles and their partially superimposed circumferences, as in the Arundel drawing on f. 135r. He then adds that ‘the curvature of the last reflected wave anb will be equal and similar to the curvature of the last incident wave $cf d'$ ’, and takes pains to visually demonstrate the multiplication of reflected waves and their equally spaced curvatures, conveying his thinking in words by means of an elegant geometrical illustration that also conjures up the Arundel drawing. Overall, Leonardo’s system of graphic representation of surface water motions and its underpinning of theoretical principles is conspicuously shared across Leicester ff. 14v-23r and Arundel f. 135r. What mainly distinguishes them is that text and drawing in the Arundel possibly reflect an initial stage of his thinking process, one which appears revisited and expanded in the more finished thematic bifolio in the Leicester.

Leonardo creatively developed his studies not only within the same folio or bifolio, but also across different codices. Those he marked are easier to identify, while those unmarked such as the water motion text and drawing in the Arundel pose significantly greater challenges to pinpoint but are no less relevant for our understanding of his complex modes of thinking and compilation. Within this process, cross-codex relationships not only emerge as crucial pieces of evidence, but also as a fertile field for further investigation concerning the ways in which one of the most fascinating of minds worked and expressed itself.

This essay is part of a larger study of Leonardo’s modes of thinking and compilation across the Codices Arundel and Leicester. I am grateful to Paola Cordera and Rodolfo Maffei for their invitation to write it, and to Fred Schroeder and Andrea Clarke for their help with the illustrations. I would also like to acknowledge the British Library and the Gates Collection for granting me permission to publish images from the Codices Arundel and Leicester, respectively. The latter has also kindly provided support for portions of my research on these codices.

Leonardo e una pala per l'Osservanza francescana a Milano: un altro progetto incompiuto

Alessandro Nova

Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut

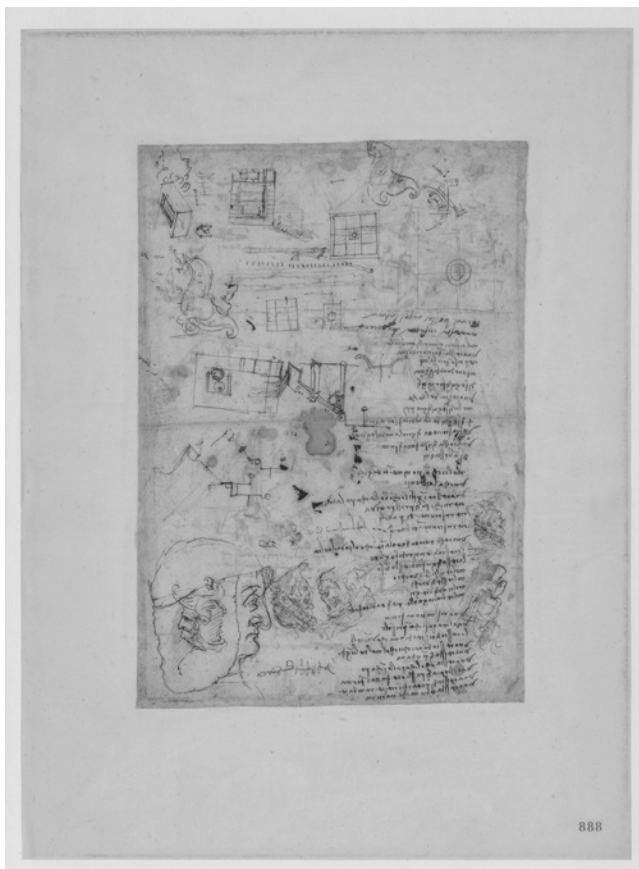
Un celebre foglio del Codice Atlantico, l'888r (fig. 1), è stato analizzato in modo approfondito da molti storici dell'arte perché contiene una preziosa lista di opere, in diversi materiali e stadi di realizzazione, che si trovavano nello studio di Leonardo in un periodo particolarmente delicato della sua carriera, quando si era da poco trasferito a Milano, intorno al 1482.¹ Il foglio offre un palinsesto di parole, immagini e schizzi solo in parte autografi, redatto probabilmente poco dopo un trasloco o in vista della sua preparazione.²

Come è stato spesso notato, non c'è nulla in questo elenco che sarebbe stato fuori posto in una bottega fiorentina degli anni Settanta: per esempio, «certi san girolamj» e gli otto schizzi per un san Sebastiano erano il risultato delle ricerche su temi cari ai «pittori notomisti» fiorentini, come Andrea del Castagno e i fratelli Pollaiuolo, mentre «una testa di putta chon trezie ranodate» ci fa subito riandare agli studi di teste muliebri del suo maestro Verrocchio.³ Eppure, alcuni numeri di quella lista non lasciano dubbi sul fatto che essa sia stata redatta quando l'artista si era già trasferito a Milano: non solo perché Leonardo elenca le «teste» – ritratti disegnati? – di Atalante di Manetto Migliorotti, il musicista che lo accompagnò nel

¹ La prima indagine seria si deve a G. Calvi, *I manoscritti di Leonardo da Vinci dal punto di vista cronologico, storico e biografico*, Bologna, Zanichelli 1925, ed. a cura di A. Marinoni, Busto Arsizio, Bramante 1982, pp. 63-66.

² Per una trascrizione completa e affidabile della lista cfr. C.C. Bambach, *Leonardo da Vinci. Rediscovered*, 4 voll., New Haven-London, Yale University Press 2019, IV, p. 139, nota 10. L'autrice ritorna spesso su questo documento in differenti contesti del suo libro: cfr. vol. I, pp. 152, 215, 306-310, 315-316, 323, 348 e vol. IV, p. 99, nota 330.

³ La maggior parte degli studiosi ritiene che i *San Girolami* della lista si riferiscano a schizzi realizzati da Leonardo nella bottega di Verrocchio. Tuttavia, Elizabeth A. Eisenberg ha proposto di identificarne almeno uno con un busto in terracotta oggi in Palazzo Chigi Saracini a Siena, attribuito allo stesso Verrocchio da Giancarlo Gentilini nel 1990. Cfr. E.A. Eisenberg, *A Verrocchio Sculpture as a Source for Leonardo and Raphael: The Evidence of Drawings*, «Master Drawings» 2019 (57, n. 1), pp. 5-32, in particolare pp. 22-23.



1. Leonardo da Vinci con interventi della bottega, *Teste perlopiù di profilo; al centro due schizzi presentano una caduta d'acqua sopra un trave bilanciato che abbassandosi da un lato mette in moto un sistema di carrucole e aste bilanciate*, inchiostri diversi, 406x280 mm. Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Codice Atlantico, fol. 888r (già 324r)

suo trasferimento presso l'ambiente della corte sforzesca, e di «Gian Franciesso Boso», forse da identificare con Giovan Francesco de' Bossi,⁴ ma anche perché la lista ricorda, tra l'altro, «una testa del ducha» – da alcuni interpretata come un riferimento a un busto-ritratto del Moro ma da altri, più verosimilmente, come un ritratto ideale di Francesco Sforza in preparazione per la statua equestre allogatagli dai suoi successori.

Altre “voci milanesi” sono i «molti disegni di gruppi», per cui s'intendono i nodi intrecciati che avrebbero impressionato Dürer, e soprattutto i «4 disegni della tavola di sancto angioi». Curiosamente, quest'ultima voce è stata del tutto trascurata, sinora, dagli studi leonardiani, forse perché un importante settore della *scholarship* angloamericana è stato ingannato dalla traduzione errata proposta nella classica monografia di Kenneth Clark, dove l'autore aveva scritto: «four drawings for the painting of the holy angel».⁵ Ciò è ancora più sorprendente

⁴ G. Calvi, *I manoscritti di Leonardo da Vinci dal punto di vista cronologico, storico e biografico*, cit., p. 66, nota 80.

⁵ K. Clark, *Leonardo da Vinci: an Account of His Development as an Artist*, Cambridge, Cambridge University Press 1939. Cfr. la bella edizione, con aggiornamenti, a cura di M. Kemp,

quando si constata come Jean Paul Richter avesse tradotto questa breve nota in modo corretto nella sua antologia del 1883, senza tuttavia coglierne il significato. Richter aveva scritto: «4 studies for the panel of Saint Angelo».⁶ In altri termini, mentre i testi di Clark, Martin Kemp e altri studiosi suggerivano che Leonardo avesse portato con sé quattro disegni preparatori per una tavola che avrebbe rappresentato un angelo, la traduzione di Richter si riferiva invece a una chiesa. È molto probabile che Clark e Kemp, quando si rivolsero alla traduzione del testo, avessero di fronte ai loro occhi l'immagine di un "santo" a mezza figura, simile, tipologicamente, a quella del più tardo San Giovanni Battista del Louvre. Inoltre è probabile che loro avessero immaginato un'opera analoga all'angelo dell'Annunciazione a noi nota solo attraverso la bella copia oggi a Basilea, mentre Richter aveva pensato, giustamente, a un'opera di architettura.⁷

Ma se la breve nota sul foglio 888r si riferiva davvero a una chiesa, di quale Sant'Angelo avrebbe potuto trattarsi? Se l'elenco venne stilato a Milano, come si ritiene, il veloce appunto leonardiano avrebbe potuto riferirsi solo alla chiesa dei francescani osservanti fondata nel 1421 al di fuori delle antiche mura della città per poi essere inglobata in un complesso sontuoso cresciuto nella zona di Porta Nuova.⁸

San Bernardino da Siena predicò a Milano per la prima volta nel 1418 ottenendo un grande successo presso l'aristocrazia locale e una bolla di Pio II, datata 26 ottobre 1458, ricorda come egli avesse partecipato allo sviluppo del piano e alla costruzione della casa madre dell'Osservanza lombarda. I frati francescani riformati furono particolarmente stimati dagli Sforza e le dieci cappelle della chiesa

London, Penguin Books 1989, p. 86. Lo stesso Kemp aveva ripreso la traduzione di Clark nella sua monografia fondamentale. Cfr. M. Kemp, *Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man*, London-Cambridge (Mass.), Oxford University Press 1981, p. 22: «4 drawings for the picture of the Holy Angel». Analogamente, in M. Kemp, M. Walker (a cura di), *Leonardo On Painting*, New Haven-London, Yale University Press 1989, p. 263: «4 drawings for the panel of the Holy Angel».

⁶ J.P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci Compiled and Edited from the Original Manuscripts*, 2 voll., London 1883-1970, I, pp. 355-356, n. 680.

⁷ Per inciso, in seguito a un restauro l'"angelo" ha riacquisito gli attributi di un San Giovanni Battista.

⁸ Per una breve ma documentata storia della chiesa, si veda la guida a cura di due francescani: A. Mosconi, F. Olgiatei, *Chiesa di S. Angelo dei frati minori. Guida storico-artistica*, Milano, Biblioteca Francescana 1972. Per una conferma del luogo in cui sorgeva la chiesa e del suo soprannome si veda anche il commento di Gerolamo Calvi a un altro foglio del Codice Atlantico. G. Calvi, *I manoscritti di Leonardo da Vinci dal punto di vista cronologico, storico e biografico*, cit., *Note sul Ms. F, sugli inizi del Ms. G e su alcuni fogli del Codice Atlantico compresi fra il 1508 e il 1512*, p. 182: «"delli sonj che far si possano nell'acq[ue] come (ne) di la dalla fossa a sant'angelo": nota annoverata dal Solmi e dal De Toni fra quelle, che si trovano in relazione col soggiorno di Leonardo a Roma, mentre è da pensare che questo sia un appunto milanese [...] e che il Vinci nomini qui la chiesa di Sant'Angelo in Milano, presso la quale San Bernardino aveva stabilito i suoi frati, ed avuta la quale si adoperò a farne fabbricare un'altra più capace nello stesso luogo con attiguo convento nel medesimo sito; il qual'era discosto lo spazio di un miglio dalla Città fuori di Porta Comasina in vicinanza alle Fosse del Navilio [Grande]».

originale vennero ben presto arricchite da tombe di grande pregio. Purtroppo questo primo Sant'Angelo venne demolito nel 1527, in occasione delle guerre tra Carlo V e Francesco I, ma per fortuna possediamo la descrizione abbastanza precisa di Pasquier Le Moyne, *portier ordinaire* del re, che la visitò nel 1515 e il cui diario venne pubblicato a Parigi esattamente dieci anni dopo.⁹ Come molte chiese francescane osservanti della regione, anche Sant'Angelo era divisa in due parti da un imponente tramezzo che raggiungeva il tetto, affrescato con storie della vita di Cristo, soprattutto della Passione. La grande parete veniva utilizzata dai frati durante le prediche non solo come "illustrazione" degli episodi evangelici rievocati all'inizio dei sermoni, ma anche come immagini di memoria, utili alla ricezione dei loro messaggi religiosi e politici.¹⁰ Sono propenso a credere che la pala di Leonardo fosse stata progettata per questo spazio e più precisamente per l'altar maggiore eretto nella metà riservata ai frati, al di là del tramezzo.

Per quale ragionamento si può giungere a questo risultato? Cito da una lettera inviata da Galeazzo Sforza al padre Marco da Milano il 14 ottobre 1471, in occasione del ciclo di prediche previste per l'avvento: «Tu sai quanto lo Ill.mo Signore de felice memoria nostro patre et signore [Francesco Sforza] e la Ill.ma Madona quondam nostra matre et madona [Bianca Maria Visconti] siano stati affetionati et devoti ad l'ordine observante de frati minori et fra li altri ad questo monastero de Sancto Angelo in suburbiis de questa nostra inclita cita de Milano, el quale è uno lume ad questa cita ad che concorre tutto questo popolo ad indulgentia et prediche et altre devotione».¹¹ Pertanto la chiesa era nota popolarmente come Sant'Angelo già dieci anni prima dell'arrivo di Leonardo nella capitale lombarda, benché essa fosse consacrata ufficialmente a Santa Maria degli Angeli ovvero all'Assunta, alla Vergine accompagnata in cielo dagli angeli.

Una consacrazione confermata da documenti del 1551-1552, quando il Governatore cesareo Don Fernando Gonzaga incaricò l'architetto Domenico Giuntalodi di progettare e costruire la seconda Sant'Angelo, con sedici cappelle, inglobata all'interno delle mura del circondario di Porta Nuova. Questo secondo edificio, anch'esso a una sola navata ma coperto da una volta a botte, venne a mano a mano arricchito di notevoli opere ad affresco che culminarono con la decorazione sontuosa della volta del coro affidata al bolognese Camillo Procaccini (fig. 2). Dipinta verosimilmente durante il primo decennio del XVII secolo e ornata di stucchi preziosi, la volta rappresenta l'Assunta circondata da schiere

⁹ P. Le Moyne, *Le couronnement du Roy François premier de ce nom voyage et conquete de la duché de Millan*, Parigi 1525. Ripubblicato da L. Beltrami, *Notizie sconosciute sulle città di Pavia e Milano al principio del secolo XVI*, «Archivio Storico Lombardo» 1890 (17), pp. 408-424.

¹⁰ Per un'analisi approfondita di questo tema mi sia concesso rinviare ad A. Nova, *I tramezzi in Lombardia fra XV e XVI secolo: scene della Passione e devozione francescana*, in *Il Francescanesimo in Lombardia. Storia e arte*, Milano, Silvana Editoriale 1983, pp. 197-214.

¹¹ Cfr. A. Mosconi, F. Olgiati, *Chiesa di S. Angelo dei frati minori. Guida storico-artistica*, cit., p. 16. Lo stesso testo si trova in M.C. Chiusa, *Sant'Angelo in Milano. I cicli pittorici dei Procaccini*, Milano Biblioteca Francescana 1990, p. 15.



2. Camillo Procaccini, *Assunta*, affresco. Milano, Sant'Angelo, volta della tribuna

angeliche impegnate a cantarne le lodi con l'accompagnamento di organi, tromboni, viole, liuti e arpe.¹²

Torniamo all'elenco delle opere di Leonardo sul foglio 888r. Oltre ai quattro disegni per la tavola di Sant'Angelo sono elencati «la testa di Nostra Donna che va 'n cielo», vale a dire un'Assunta, e «molti componimenti d'angioli» che, nel contesto qui ricostruito, sono una chiara anticipazione della decorazione della volta del coro che vediamo oggi.

Ritengo sia difficile contestare l'esistenza di questo progetto di cui nulla sinora era noto, ma sarebbe utile poterlo datare. La vita di Leonardo è ampiamente documentata, eppure esistono numerose lacune nella sua biografia. Tra questi vi sono gli anni del suo primo periodo milanese. L'artista lasciò Firenze nel 1481-1482, ma non entrò subito a far parte della corte sforzesca e la prima testimonianza della sua presenza a Milano risale al 25 aprile 1483, quando Leonardo firmò insieme ai fratelli De' Predis il primo contratto per la *Vergine delle rocce* allogatagli dalla Confraternita dell'Immacolata Concezione per la chiesa di San Francesco Grande, l'imponente tempio dei francescani conventuali residenti nel centro della città.¹³

Senza poter coltivare certezze sulla cronologia del progetto per i francescani osservanti di Sant'Angelo, si può tuttavia ipotizzare che i quattro disegni per la tavola dell'Assunta risalissero ai primi anni Ottanta, quando, secondo una mia proposta formulata quasi quarant'anni orsono, i frati allogarono a un grande maestro del luogo il ciclo di affreschi sulla parete del tramezzo.¹⁴ In altri termini, l'Assunta di Leonardo avrebbe fatto parte di un programma di ristrutturazione e decorazione della parte absidale della chiesa di Sant'Angelo, poiché l'iconografia della tavola ci rivela che essa avrebbe dovuto essere collocata sull'altare maggiore della chiesa entrando così in un dialogo teologico con il ciclo del tramezzo.¹⁵

Se il lettore mi ha seguito sin qui nel mio ragionamento, converrà che a questo punto ci si debba chiedere se nell'opera grafica di Leonardo restino tracce di questo progetto. Nel Department of Prints and Drawings del British Museum è conservato un frammento di 123x61 mm (fig. 3) che rappresenta la figura di un angelo inginocchiato, schizzata a penna, per cui non si conosce la destinazione ma che è stato datato intorno al 1480-1483 per via stilistica.¹⁶ Il disegno di cui

¹² Cfr. M.C. Chiusa, *Sant'Angelo in Milano. I cicli pittorici dei Procaccini*, cit., pp. 104-105.

¹³ Per una cronologia ragionata della vita e delle opere di Leonardo, cfr. C.C. Bambach, *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, New York-London, The Metropolitan Museum of Art 2003, pp. 227-241, in particolare le pp. 229-230 per i primi anni milanesi.

¹⁴ Cfr. A. Nova, *I tramezzi in Lombardia fra XV e XVI secolo: scene della Passione e devozione francescana*, cit., p. 202.

¹⁵ Pasquier Le Moyne considerava la parete decorata del tramezzo di Sant'Angelo come la «plus singuliere peinture et plus parfaict ouvrage qui soit en Millan» (P. Le Moyne, *Le couronnement du Roy François premier de ce nom voyage et conquête de la duche de Millan*, cit., p. 422).

¹⁶ Tra i molti cataloghi dell'opera del Vinciano, cito solo quello più recente: J. Nathan, F. Zöllner, *La perfezione del disegno*, in F. Zöllner, *Leonardo da Vinci 1452-1519. Tutti i dipinti e le*



3. Leonardo da Vinci, *Angelo inginocchiato*, penna e inchiostro bruno, 125x60 mm. Londra, British Museum. Inv. 1913-6-17-1

non si sa quasi nulla entrò nelle collezioni per iniziativa di Laurence Binyon, *Curator* dei disegni britannici del museo, che riconobbe la mano di Leonardo e lo fece acquistare all'asta Wilcocks battuta da Sotheby's a Londra nel 1913, nel cui catalogo di vendita lo schizzo era attribuito a Cesare da Sesto. Una volta acquisito per il museo, Campbell Dodgson, *Keeper* della collezione grafica del British, azzardò una sua destinazione: secondo lo studioso, avrebbe potuto trattarsi di uno schizzo preparatorio per la figura dell'angelo nel *Battesimo di Cristo* del Verrocchio.¹⁷ Tuttavia le corrispondenze non sono precise poiché la testa non

opere grafiche, Colonia, Taschen 2019, p. 339. Si tratta ad evidenza di un frammento ritagliato da un foglio che avrebbe potuto riunire i «molti componimenti d'angeli» ricordati dalla lista dell'888r.

¹⁷ Per questi dati sul disegno del British Museum, cfr. S. Vowles, H. Chapman, *Leonardo Drawings in Bloomsbury and Beyond*, in J. Barone, S. Avery-Quash (a cura di), *Leonardo in Britain. Collections and Historical Perception*, Proceedings of the International Conference (London 2016), Firenze, Olschki 2019, pp. 41-58, in particolare p. 56.

è in profilo ed è girata nella direzione opposta; anche il movimento del braccio è differente. Pertanto resta aperta la possibilità che lo schizzo sia da mettere in relazione con il progetto mai realizzato dell'Assunta milanese, in particolare per uno degli angeli che avrebbero dovuto inginocchiarsi a fianco della Vergine nella metà superiore del quadro. Inoltre la piccola figura appena schizzata sulla parte inferiore del foglio potrebbe indicare la torsione fortemente dinamica del corpo della Vergine che sale al cielo.¹⁸

Le discussioni sul dogma dell'Ascensione della Vergine furono meno virulente di quelle che accompagnarono il discorso sull'Immacolata Concezione, ma anche in questo caso i francescani furono in prima linea. Incuranti o ignari del fatto che il maestro toscano si fosse lasciato alle spalle ben due progetti incompiuti per pale d'altare, gli affidarono il compito di aggiornare un'iconografia teologicamente complessa. La lista sul foglio 888r del Codice Atlantico rivela come Leonardo avesse accettato la nuova sfida, componendo numerosi disegni, anzi spingendosi sino alla realizzazione di un "cartone" per la testa di Maria Vergine, ma senza riuscire a trovare una risposta adeguata. Pertanto anche questo progetto restò incompiuto, come lo furono le due pale d'altare che aveva iniziato a Firenze prima di trasferirsi a Milano.

Un ringraziamento particolare a Francesca Borgo, Silvia Ginzburg e Maddalena Spagnolo per aver commentato favorevolmente la tesi esposta in questo saggio. Va da sé che sono il solo responsabile di eventuali errori o omissioni.

¹⁸ A.E. Popham, P. Pouncey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. The Fourteenth and Fifteenth Centuries*, London, Trustees of the British Museum 1950, p. 61, n. 102, hanno respinto il collegamento proposto da Dodgson tra l'angelo del disegno e quello nel *Battesimo* del Verrocchio. Dodgson aveva interpretato i colpi di penna ai piedi dell'angelo come piante fluviali, quando «there is nothing about the plants themselves to show that they are rushes». Liberato dal collegamento con il *Battesimo*, il foglio può allora essere messo in relazione con il progetto milanese per l'*Assunzione della Vergine*, benché le mie prime lettrici siano piuttosto scettiche nei confronti di questa proposta e pur trovando convincente il riferimento al progetto del piccolo schizzo nella metà inferiore. Come mi scrive Maddalena Spagnolo: «I miei dubbi sull'angelo sono principalmente legati al fatto che è saldamente ancorato a terra mentre in un'Assunta mi immaginerei angioletti svolazzanti [...]. Invece la figura accennata in basso nel disegno a me pare davvero una possibile idea per un'Assunta!». L'osservazione sull'angelo saldamente ancorato a terra è di certo pertinente. Tuttavia, se osserviamo un'altra *Assunzione* dipinta in ambiente verrocchiesco, quella eseguita da Bartolomeo della Gatta intorno al 1473 per una chiesa benedettina a Cortona, la figura della Vergine è accolta dalla musica celeste di una schiera angelica di grande eleganza. Anche questi angeli, sfarzosamente vestiti e a figura intera, sembrano incollati a terra e se è pur vero che Leonardo avrebbe senz'altro preferito una composizione più dinamica, è possibile che l'avesse cercata negli studi per la figura della Vergine. Cfr. la scheda di Cecilia Martelli in *Verrocchio. Il maestro di Leonardo*, catalogo della mostra a cura di F. Caglioti, A. De Marchi, Venezia, Marsilio 2019, p. 159.

Le lettere di Leonardo

Carlo Vecce

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

Non un genio isolato, ma un uomo profondamente immerso nella realtà del suo tempo. È questa l'immagine di Leonardo che conferma oggi uno dei contributi migliori apparsi nel grande anno delle celebrazioni leonardiane, l'edizione critica e annotata delle sue lettere a cura di Pietro Cesare Marani.¹ Che Leonardo, nell'immenso labirinto delle sue scritture, avesse composto anche delle lettere, in gran parte minute e frammenti autografi conservati soprattutto nel Codice Atlantico, era cosa nota, ma mai sinora oggetto di analisi approfondita e unitaria. Raccolte di quei testi, incrementate nel tempo da nuove acquisizioni, apparivano già nelle antologie di scritti vinciani, a partire da Jean-Paul Richter, che nel 1883 pubblicava le lettere nella sezione XXI dei *Literary Works of Leonardo da Vinci*, intitolata *Letters, Personal Records, Dated Notes*.

La scrittura epistolare, di corrispondenza o di relazione, era una delle forme di comunicazione più diffuse alla fine del Medioevo. Dopo secoli di elaborata codificazione nei centri del potere ecclesiastico e laico, nelle cancellerie dei papi e degli imperatori e poi dei sovrani, dei principi e delle istituzioni cittadine, la lettera era diventata lo strumento primario per trasmettere un messaggio o un'informazione da una parte all'altra d'Italia e d'Europa, o attraverso il Mediterraneo; uno strumento di cui si impadroniscono presto le nuove classi borghesi e mercantili, con l'adozione sistematica della loro lingua e del loro modo di scrivere: il volgare, e la mercantesca. È questo il mondo nel quale cresce Leonardo. Più che al livello alto degli epistolari umanistici latini e dei carteggi diplomatici, il giovane apprendista e autodidatta di Vinci guarda alle scritture dei suoi familiari, degli amici e dei condiscipoli nella bottega del Verrocchio e nella cerchia degli artigiani e ingegneri, di quella classe intermedia degli "omini pratici" di cui anche lui comincia a far parte. Una variegata e cangiante costellazione di tipologie testuali anche molto

¹ *Lettres de Léonard de Vinci aux princes et aux puissants de son temps*, Édition critique et annotée par P.C. Marani, Roma, De Luca Editori d'Arte 2019 (cui rinvio per tutta la bibliografia progressa).

diverse tra loro: corrispondenze commerciali, lettere familiari e private, relazioni da presentare alla committenza pubblica laica o ecclesiastica, biglietti e polizze. Il nonno Antonio da Vinci, mercante affiliato al cugino Frosino da Vinci a Barcellona e alla potente compagnia di Francesco Datini, comunicava con i suoi partner per mezzo di asciutte lettere commerciali, delle quali una spedita addirittura dal Marocco. Del padre ser Piero, oltre all'intensa attività scrittoria legata alla professione notarile, cominciano ora ad affiorare negli archivi esempi di lettere di intermediazione o raccomandazione: in volgare, naturalmente, e non nel monotono latino notarile che domina quasi incontrastato nelle migliaia di pagine dei suoi protocolli.

Sorprende, nell'“homo senza lettere”, questa profonda consapevolezza della dimensione stilistica e retorica della scrittura epistolare, testimoniata dalla presenza, nella sua biblioteca, di un buon numero di manuali (il *Formulario di epistole vulgare missive e responsive* attribuito a Cristoforo Landino), epistolari umanistici in latino (Francesco e Gian Mario Filelfo, Gasparino Barzizza), celebri opere letterarie basate sulla comunicazione epistolare (le *Eroidi* di Ovidio), e perfino la raccolta apocrifia delle epistole attribuite al tiranno agrigentino Falaride. Leonardo sa bene che le “lettere” non sono tutte uguali, e che bisogna fare molta attenzione al contesto, alla lingua e allo stile, a seconda dei destinatari, che possono essere i principi che lo hanno chiamato al suo servizio (Ludovico il Moro, Charles d'Amboise, Giuliano de' Medici), i committenti istituzionali, reali o possibili (i deputati del Duomo di Milano, i fabbricieri del Duomo di Piacenza, i Signori di Venezia), gli allievi, i familiari e gli amici (Francesco Melzi). E sa anche che scrivere una lettera significa estendere, nel tempo e nello spazio, la possibilità di comunicare, di “conversare” e “ragionare” con gli altri: una caratteristica che gli era concordemente riconosciuta dai primi biografi, come ricorda Vasari: «Era tanto piacevole nella conversazione, che tirava a sé gl'animi delle genti».

Quasi tutte le lettere di Leonardo ci sono conservate nei suoi manoscritti, e principalmente nel Codice Atlantico. Molte di esse sono minute e abbozzi autografi, talvolta anche minimi segmenti, testuali e paratestuali, che affiorano in note di penna apparentemente casuali, nei margini di disegni o testi più elaborati: formule d'esordio o di chiusura, *salutationes*, firme, indirizzi. Alcune però sono non autografe ma scritte da altri, da allievi e collaboratori, sotto dettatura. Gli esempi più celebri: la lettera a Ludovico il Moro (C.A., f. 1082r), e quelle vergate a partire dal 1507 da Francesco Melzi (C.A., ff. 819r e 938v), che nell'ultimo periodo della vita di Leonardo, oltre che discepolo, gli sarebbe stato anche scriba, copista e segretario. Come mai? È ormai pienamente accertato che Leonardo scrivesse anche con la mano destra, e che la sua scrittura mercantesca “regolare”, da sinistra a destra, per quanto assolutamente minoritaria nell'insieme dei suoi manoscritti, fosse anche ben leggibile e non priva d'eleganza. Non avrebbe quindi avuto nessun problema a scrivere lettere private a familiari, amici, allievi: ma forse percepiva quella scrittura inadatta a comunicare con personaggi d'alto rango

come il duca Ludovico o l'Amboise, e aveva quindi bisogno di un giovane "homo di lettere" che fosse in grado di scrivere bene in corsiva umanistica o cancelleresca.

I manoscritti vinciani, laboratorio intellettuale e artistico non chiuso ma costantemente aperto, accolgono anche lettere altrui, di altri mittenti e ad altri destinatari: una letterina del garzone Lorenzo alla mamma lontana (C.A., f. 364r); incipit di lettere e minute personali dello stesso Melzi, che continuò a restare in contatto con i suoi familiari (C.A., f. 790v), e che dopo la morte del maestro curò l'esecuzione del suo testamento e scrisse ai suoi fratellastri; la curiosa lettera che il 14 dicembre 1514 a Firenze la Lesandra, moglie di ser Giuliano da Vinci fratellastro di Leonardo, dettò a uno scriba e fece inviare al marito a Roma per dolersi della sua lontananza (C.A., f. 780v); l'inizio di una lettera databile a Roma intorno al 1514, indirizzata a una «Magnifica Cecilia», che potrebbe essere la Gallerani, e scritta da un letterato amico di Leonardo che per celebrare le bellezze di Roma e della Campania trascrisse un brano del terzo libro della *Storia naturale* di Plinio il Vecchio tradotta da Cristoforo Landino (C.A., f. 816r).

Le lettere di Leonardo che sono giunte fino a noi, però, non sono che i frammenti di un epistolario che possiamo immaginare molto più ampio e ricco, e oggi purtroppo, come la sua biblioteca, quasi interamente perduto. Forse qualcosa se ne era salvato nel Settecento, quando circolava ancora la notizia di un suo manoscritto con testi sulla pittura e alcune lettere conservato nella biblioteca del convento di San Michele in Bosco a Bologna, ma invano ricercato da Giovanni Bottari. A chi avrebbe potuto scrivere Leonardo, nell'arco della sua lunga vita? Sicuramente ai suoi familiari, al padre ser Piero, al fratellastro ser Giuliano, al cognato don Alessandro Amadori, e soprattutto all'amato zio Francesco, legame fondamentale con la sua terra d'origine, e forse anche con la madre Caterina, umile e illetterata e quindi incapace di leggere una lettera del figlio, e il cui nome affiora proprio in frammenti di scrittura epistolare databili al 1478 circa: «Di, di, di, dimmi come le cose passano di costà, e sappimi dire se la Caterina vuole fare» (C.A., f. 195r).

E poi, sempre per lettera, perché all'epoca non esisteva né il telefono né l'e-mail né Whatsapp, deve avere continuato a tenere i contatti con gli amici e i collaboratori, Atalante Migliorotti, Tommaso Masini detto Zoroastro, Giovanni Ambrogio de Predis, il Caradosso, Gian Cristoforo Romano, Luca Pacioli, Giovanni, Amerigo e Tommaso de' Benci, Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, Niccolò Machiavelli e il suo segretario Agostino Vespucci, Francesco Melzi eccetera eccetera; e poi con i signori e i principi, direttamente o tramite i loro segretari, Ludovico il Moro, i Sanseverino, Isabella d'Aragona, Isabella d'Este, Cesare Borgia, Pier Soderini, il cardinale Ippolito d'Este, Charles d'Amboise, Giuliano de' Medici. In che forma gli sarà mai arrivato a Roma nel 1516 lo straordinario invito di Francesco I di Valois? Era un biglietto firmato dal re Cristianissimo, o una comunicazione orale dell'ambasciatore Pallavicino? Un solo originale, uno solo, sopravvive di tutto quell'epistolario: una lettera inviata da Firenze il 18 settembre

1507 al cardinal Ippolito e oggi conservata all'Archivio di Stato di Modena, in cui Leonardo chiede all'illustre destinatario di intercedere in suo favore nella causa legale sull'eredità dello zio Francesco. Naturalmente, non è autografa, nemmeno la firma. La scrittura è sempre quella del segretario di Machiavelli, Agostino Vespucci.

Negli archivi si conserva però un'altra lettera di Leonardo: non in originale ma in copia, e per di più tradotta in una lingua straniera. In questo caso, il contributo di Marani è fondamentale non solo per l'edizione critica e l'interpretazione delle lettere, ma anche per la ricostruzione di uno snodo decisivo della biografia vinciana finora non ben definito, la fine del periodo sforzesco e l'inizio della cosiddetta "vita errante" nei primi anni del Cinquecento.

La lettera è quella celebre al sultano Bajazet II, in cui Leonardo si offre al suo servizio come ingegnere in grado di realizzare una serie di importanti progetti: un mulino a vento, una pompa idraulica per svuotare le sentine delle navi, e soprattutto un ponte sul Corno d'Oro dal sobborgo genovese di Galata (o Pera) a Costantinopoli, e un ponte mobile sul Bosforo. La lettera, in turco ottomano e scritta in caratteri arabi da un copista della cancelleria imperiale, è oggi conservata nell'archivio del Top-Qapu Sarajs di Istanbul, Inv. E 6184. Fu scoperta nel 1951 da Adnan Erzi, e pubblicata nel 1952 da Franz Babinger e Ludwig Heydenreich, con riproduzioni fotografica, trascrizione del testo turco e traduzione tedesca. Fu rilevata subito la straordinaria convergenza fra il suo contenuto ed alcuni appunti e disegni del Manoscritto L, databile agli anni 1497-1503: i mulini a vento (ff. 34v-36r, 90r-v, 91r), la pompa idraulica o «tromba da galera» (f. 25v, 24v), la «bastia ovvero sostentaculo d'acqua» (ff. 19r, 28v, 33r), e in particolare il «ponte da Pera a Costantinopoli» (f. 66r). La lettera non è datata, ma alla fine il copista scrive (cito dalla nuova traduzione italiana): «Questa lettera è stata redatta il 3 del mese di luglio. Quattro mesi sono trascorsi [da allora]»; e all'inizio aveva già precisato: «Copia di lettera inviata dall'infedele Leonardo da Genova».

Lo scrivano di Bajazet sta dunque scrivendo in ottobre. Se ipotizziamo che il luogo e la data siano quelli presenti sull'originale, quattro mesi sono un periodo temporale del tutto plausibile per la trasmissione di una lettera via mare da Genova a Costantinopoli. Ma è il 3 luglio di quale anno? Si era finora pensato al 1503, cioè alla fine del periodo di grande mobilità e incertezza che Leonardo visse al servizio di Cesare Borgia, testimoniato soprattutto dal Manoscritto L. Marani, che per la prima volta pubblica la traduzione italiana del testo turco effettuata da Nicola Verderame, propone giustamente una retrodatazione di almeno quattro anni, cioè al primo utilizzo del Manoscritto L, in cui compaiono già disegni di bastioni su scarpata che avrebbero potuto essere stati pensati per le fortificazioni del porto di Genova intorno al 1498 (ff. 47v-48r). Allo stesso tempo, infatti, sono databili le parole turche tracciate con la pietra rossa sul Manoscritto I (f. 122r), e un frammento di una poesia in lingua turca sul tramonto del sole (C.A., f. 283r),

indizi di una curiosità anche linguistica e culturale verso questa possibile nuova avventura di un viaggio in Oriente.

Il tramite più probabile, i frati francescani. Leonardo era stato in ottimi rapporti con loro, soprattutto nel periodo milanese, tra la commissione della *Vergine delle rocce* nel convento milanese di San Francesco Grande e l'altra commissione della pala per il convento bresciano di San Francesco, con l'amicizia personale di personaggi come fra Luca Pacioli e il generale Francesco Sansone. Grazie al loro convento di Galata i frati fungevano anche da mediatori e agenti diplomatici nei difficili rapporti tra la Sublime Porta e l'Occidente cristiano, e proprio in quel periodo cercavano, per conto del Sultano, ingegneri in grado di realizzarne i progetti visionari di grandiose fortezze e ponti smisurati: un invito che, come è noto, raggiunse anche Michelangelo nel 1505, come scrive Vasari, «per mezzo di certi frati di san Francesco [...] per fare un ponte che passassi da Gostantinopoli a Pera».

Il passaggio di Leonardo a Genova avvenne probabilmente nel marzo 1498, quando Ludovico il Moro, con largo seguito, vi discese per ricevere l'omaggio della città e ispezionare le fortificazioni e il porto danneggiato da una tempesta, cui allude lo stesso Leonardo in un suo appunto: «Il ferro trafilato da una ruina fatta da una parte del molo di Genova fu trafilato da minor potenza di questa» (C.A., f. 10r). Fu forse in quell'occasione che uno dei francescani del convento genovese di Castelletto lo avvicinò con l'insolita richiesta, preoccupandosi in seguito di trasmettere la proposta di Leonardo ai suoi confratelli di Galata, che l'avrebbero recapitata alla cancelleria del Sultano.

Non sappiamo null'altro dell'incredibile prospettiva che per un breve momento si aprì nella vita di Leonardo. Come mai, da un giorno all'altro, quando era ancora al servizio di Ludovico il Moro, e forse a sua insaputa, l'artista aveva pensato di lasciare tutto e trasferirsi in Levante? Un'altra fuga, da un mondo del quale presagiva l'imminente rovina? Quali strade avrebbe potuto prendere la sua carriera artistica e intellettuale? La sua lettera ebbe mai risposta dal Sultano? Non lo sapremo mai. Leonardo non sarebbe andato a Costantinopoli, e non avrebbe visto le meraviglie della città sul Bosforo che forse un tempo gli aveva descritto l'amico Benedetto Dei. Anche questo viaggio, come molti dei suoi progetti, sarebbe rimasto un sogno.

Leonardo ingegnere «al campo»

Marino Viganò

Fondazione Trivulzio

Presidente dell'Ente Raccolta Vinciana, nei decenni Pietro Marani ha sondato ogni tratto delle attività di Leonardo pittore, trattatista, scultore, scienziato, ingegnere. Profilo, questo, su cui gli si devono contributi basilari e interpretazioni innovative circa i probabili impieghi, partendo da ipotesi solide esposte tra studi complessivi – il catalogo sistematico dei disegni di fortificazione (1984),¹ quello per l'esposizione di fogli del Codice Atlantico all'Ambrosiana e Santa Maria delle Grazie (2009);² e puntuali – i saggi sulle connessioni con Francesco di Giorgio e Bramante.³ Se ne richiamano quindi di seguito solo alcuni dei lavori, specie per sottolinearne l'apporto a un inedito ritratto "ingegneresco" vinciano.

Seguendo la cronologia non tanto delle pubblicazioni, quanto della vita del protagonista, pareri collegati per la prima volta da Marani a Leonardo circa la rocca di Casalmaggiore, avamposto milanese nel Cremonese durante la «guerra del Sale» – che oppone la repubblica di Venezia al marchesato di Ferrara, potenza questa fiancheggiata dal ducato di Milano⁴ –, hanno una base convincente nei cenni a un disegno – purtroppo irreperibile – inoltrato, secondo gli archivi, a Firenze da Ludovico Sforza, a Lorenzo de' Medici, avanti il 24 febbraio 1482, poi da costui a Federico III d'Urbino:⁵ qui senza dubbio all'attenzione di

¹ P.C. Marani, *L'architettura fortificata negli studi di Leonardo da Vinci*, Firenze, Olschki 1984.

² P.C. Marani, *Fortezze bastioni e cannoni disegni di Leonardo dal Codice Atlantico*, Milano, De Agostini 2009.

³ P.C. Marani, «*I vari lochi richiegan variare le fortezze secondo la lor natura*». *Leonardo e Francesco di Giorgio architettura militare e territorio*, «Raccolta Vinciana» 1987 (XXII), pp. 71-93.

⁴ P.C. Marani, *Leonardo e Bernardo Rucellai fra Ludovico il Moro e Lorenzo il Magnifico sull'architettura militare: il caso della rocca di Casalmaggiore*, in A. Calzona et al. (a cura di), *Il Principe Architetto*, Firenze, Olschki 2002, pp. 99-123.

⁵ «adi 24. - Al S. L[odou]i.co R[ispos].ta a piu sue aprouando il disegno mandato. et ringratiandolo delhonore facto a bernardo», e «adi 25. - Al S[igno].re durbino in cifra desso L[orenz].o - Copia / A lui

Francesco di Giorgio Martini, coevo massimo esperto in fortificazioni, e là di Leonardo, si direbbe, poi assegnato a Ludovico con la nota lettera calibrata sulle sue facoltà militari;⁶ acquisite, è evidente da quanto vi configura, «sul campo», è probabile nel conflitto dei Pazzi (1478-80), fra bombardamenti e assedi, specie nel Senese, in grado di formare un «pratico». Conferma, pertanto, del reale punto di forza di un da Vinci affatto giovane principiante allorché, trentenne, si affaccia in una corte travagliata da minacce esterne e interne, contribuendo là – perché no? – alla redazione per Casalmaggiore di una proposta approvata il 6 marzo 1483.⁷

Altra significativa tesi, enunciata con argomenti da Marani assieme a Giorgio Padoan, è quella sulla parentesi a Venezia d'inizio 1500 non per libera scelta di Leonardo, ma per deliberazione di Luigi XII re di Francia, duca di Milano, a supporto della repubblica sua alleata nel respingere l'attacco di Bayezid II, sultano dell'Impero ottomano, incitato contro la Serenissima dal Moro per alleggerirsi alla frontiera est dalla pressione veneziana;⁸ da cui gli appunti leonardiani sulle «qualità del fiume Lisontjo», sul «ponte di Goritia Vilpago alta»,⁹ il «seraglio mobile» proposto «nel Frigholi»,¹⁰ l'invio di bombarde dal Lido di Venezia «chol modo che io detti a Gradisca in Frigholi e in Ovinhio».¹¹ Impegni anch'essi da ingegnere formato, integrato nella fedeltà alla Francia, comprovata peraltro dalla permanenza a Milano occupata dai francesi, dal settembre 1499 al gennaio 1500, a munire il Castello sforzesco di due moderni rivellini, per quanto è dato intendere da documenti e opere *in situ*.¹²

Infine il contributo ove Marani dà Leonardo per autore del baluardo in legname, terrapienato, con fosso, fabbricato nei giardini di Charles II d'Amboise, governatore di Milano, «attaccato» e «difeso» nella giostra del 1° giugno 1507 in onore di Luigi XII per la riconquista di Genova:¹³ è la seconda fase lomar-

dedo mandossi copia del disegno del S. L[odou]i.co». Firenze, Archivio di Stato (da ora in poi, ASFi), *Mediceo avanti il Principato*, fil. lxii, c. 106v. [Nota], [Firenze], «febraio» [1482].

⁶ Milano, Biblioteca Ambrosiana (da ora in poi BAM), Codice Atlantico, f. 1.082 (già f. 391-a). [L. da Vinci - B. Rucellai?], [*Minuta lettera a Ludovico Sforza*], [1482].

⁷ «Cosi li conferj q[ua]nto mi ausasti del disegno di Casale maore a che mi rispose che poi che quel disegno della forteza piaceua ancora à te et che tu lo approuauj e piaceua ora molto più alluj». ASFi, *Mediceo avanti il Principato*, fil. xlvi, doc. 170, cc. 183 e v. (nuove 174 e v.). *Mag[nifi].co Affini Meo hon[orando] Laurentio De Medicis*, «Mediolan», «adi vi° di marzo 1482» [*more fiorentino*, ossia 1483].

⁸ P.C. Marani, *Leonardo a Venezia e nel Veneto: documenti e testimonianze*, e G. Padoan, *Leonardo e l'Umanesimo veneziano*, in G. Nepi Scirè, P.C. Marani (a cura di), *Leonardo & Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi), Milano, Bompiani 1992, pp. 23-36 e 97-110.

⁹ BAM, Codice Atlantico, f. 638v. (già f. 234v.), [1500?].

¹⁰ London, British Library (da ora in poi BLL), Codex Arundel 263, f. 270v.

¹¹ BAM, Codice Atlantico, f. 215 (già f. 79), [±1515/16].

¹² G. Pertot, M. Viganò, «... nouo reuelino auante ala porta del Castello». *Una probabile opera di Leonardo*, «Rassegna di Studi e di Notizie» 2006 (XXX), pp. 240-302.

¹³ P.C. Marani, *L'assalto a un bastione disegnato da Leonardo nel giardino di Charles d'Amboise*, «Artibus et Historiae» 2020 (XLI), n. 82, pp. 9-23.

da del da Vinci, giugno 1506-agosto 1507, richiamato al culmine della crisi tra Francia e Impero per il Milanese, all'inizio con licenza per tre mesi, poi altri tre, e così a seguire sin a quindici complessivi.¹⁴ Esplicito, nella richiesta di prolungo il 18 agosto 1506 al gonfaloniere Pier Soderini e ai Dieci di Balìa a Firenze il *grandmaître* specifica necessitarne «per fornir'», ovvero nella terminologia dell'epoca per terminare, «certa opera che li habiamo facto principiari»: ¹⁵ certo non un dipinto, ché a Leonardo non basterebbero tre anni, ma per finire qualcosa di concreto avviato in tre mesi appena, ed è agevole presumere progetti o cantieri per munire il ducato di nuove fortificazioni.

Qui si segnalano inoltre un rilievo militare della città di Milano, con misure delle cortine fra le torri della cinta del Naviglio, come a Cesena e Urbino, che mancando i sette rivellini voluti dal d'Amboise è antedatabile all'incanto di quei baluardi, l'11 agosto 1507;¹⁶ il progetto di grande fortezza di montagna con baluardo «martiniano» affiancato da due torrioni cilindrici, da note a margine databile a dopo il 24 febbraio 1507;¹⁷ la comparsa di un unico bastione del genere alla rocca di frontiera di Locarno, nella catena delle opere ordinate da Luigi XII nel «parlamento» di Asti del 18 giugno 1507,¹⁸ modello il rivellino francese del Sarzanello scorto dal nostro, pare, al tempo della fabbrica, nel 1501.¹⁹ Né si può escludere, posta la similitudine, che il baluardo nei giardini del d'Amboise – triangolare e con torrioni laterali – nell'urgenza bellica non sia un *jouet princier* ma il prototipo delle difese che guadagneranno al da Vinci il titolo regio di «painre et Jngénieur ordinaire» il 26 luglio 1507.²⁰

Leonardo, concludendo, ingegnere esperto prescelto per salire a Milano nel 1482, deluso dallo Sforza se nel 1494 almanacca di passare a Napoli con Louis II de Ligny,²¹ e nel 1500 lamenta il tempo sciupato;²² e trovatosi in consonanza invece con la corona francese, dal 1499 al servizio di quella e degli alleati suoi:

¹⁴ L. Fagnart, H. Miesse, «*Perché havemo bisogno ancora de maestro Leonardo*» - *Léonard de Vinci au service de Charles II Chaumont d'Amboise*, «Raccolta Vinciana» 2015 (XXXVI), pp. 47-76.

¹⁵ ASFi, Signori, Responsive, fil. 29, c. 126. *Ex[cels].is D[omi]nis honorand[is] D[omi]nis confalon[er]i.o et prioribus libertatis populi floren[tini]*, «Dat[um] m[edio]l[an]i 18 aug[us]ti 1506».

¹⁶ BAM, Codice Atlantico, f. 199v., già f. 73v.-a. L. da Vinci, «*mjlano*», [1507?].

¹⁷ BAM, Codice Atlantico, f. 117, già f. 41v.-b. L. da Vinci, *Progetto di fortezza*, [±1507].

¹⁸ Si rinvia alle fonti in: M. Viganò, *Leonardo a Locarno - Documenti per una attribuzione del «rivellino» del castello 1507*, Bellinzona, Casagrande 2009.

¹⁹ Parigi, Bibliothèque de l'Institut de France (da ora in poi BIFP), *Manuscripts de Léonard de Vinci*, ms. XI, l, n. 2.182, f. 65. L. da Vinci, *Rivellino*, [±1500/01].

²⁰ ASFi, Diplomatico, Riformagioni, Atti pubblici, anno 1507, pz. 113.081. *A noz treschers et grans amys alliez et confederez les Gonfalonnier perpetuel et S[ei]gneurie de fleurance*, «Esript a Millan, le xxvj.me Jour de Juillet [1507]».

²¹ «truova ligni edilli che ttu lasspetti arroma e che ttu andrai co[n]seco annapoli»: BAM, Codice Atlantico, f. 669 (già f. 247).

²² «il duca p[er]so lo stato ella roba ellib[er]ta e nessuna sua op[er]a si finj p[er] luij»: BIFP, *Manuscripts de Léonard de Vinci*, ms. XI, l, n. 2.182, verso di copertina.

Venezia, Firenze, Cesare Borgia e Leone X. Una scelta filogallica cifra autentica, parrebbe, dell'attività sua «al campo».²³ Alla luce di quanto considerato sin qui, un profilo su cui vale insistere a lavorare.

²³ R. Ramella, M. Viganò, *1499-1512: documents et données historiques - Léonard de Vinci, Louis XII et l'élite française à Milan*, in P.C. Marani (sous la direction de), *Un chef d'oeuvre d'or et de soie. La Cène de Léonard de Vinci pour François Ier*, Paris, Skira 2019, pp. [40]-55.

L'Allegoria del ramarro e la famiglia Del Maino: una spigolatura sul disegno vinciano di New York

Marco Versiero

Istituto Superiore di Scienze Religiose di Milano Università Card. Giovanni Colombo

Il formato tondo, consono alla tradizione celebrativa della glittica e della numismatica e compatibile con una eventuale trasposizione in medaglia commemorativa (pur non potendosi escludere analoghe destinazioni alternative, come inserti decorativi a carattere effimero o permanente, intesi a contrassegnare istituzionalmente luoghi nevralgici o ricorrenze rappresentative del potere ducale), accomuna ai disegni vinciani oggi a Bayonne (Musée Bonnat, inv. 656) e a Cambridge (Fitzwilliam Museum, inv. PD 120-1961)¹ il foglio conservato nel Rogers Fund del Metropolitan Museum di New York (inv. 1927.17.142.2): l'estesa annotazione didascalicamente apposta da Leonardo chiarisce trattarsi di una impresa o allegoria della fedeltà,² presentata sotto la specie simbolica del ra-

¹ Per questi disegni in rapporto al foglio in esame, si veda ad esempio P.L. Mulas, *Le allegorie di Leonardo*, in L. Giordano (a cura di), *Ludovicus Dux. L'immagine del potere*, Vigevano, Diakronia Società Storica Vigevanese 1995, pp. 118-125 (particolarmente p. 120, nota 11). Sia inoltre consentito il rinvio a M. Versiero, *L'uomo di corte: le feste e la politica* («Il genio di Leonardo artista e scienziato», n. 16), con un testo introduttivo di M. Malvaldi, Milano e Firenze, RCS - Giunti 2019, pp. 56-62. In generale, sul tema delle allegorie politiche leonardiane, è ora fondamentale il rimando alla trattazione di P.C. Marani, *Leonardo e i principi invisibili: allegorie figurate e fortezze come allegorie politiche per Ludovico il Moro e Cesare Borgia*, in L. Bertolini et al. (a cura di), *Il principe invisibile*, Turnhout, Brepols 2015, pp. 271-288.

² Penna e inchiostro marrone, 202x133 mm. Nel pur fondamentale volume di K. Clark, *Leonardo da Vinci. An account of his development as an artist*, revised and introduced by M. Kemp, London, Penguin Books 1989, p. 120, pl. 46, il disegno è erroneamente definito «Allegory of Lizard symbolizing Truth». La stessa didascalia, pur sotto la corretta titolazione «Fidelity», è in M. Kemp (a cura di), *Leonardo on Painting. An Anthology of Writings by Leonardo da Vinci with a selection of documents relating to his career as an artist*, transl. by M. Walker, New Haven and London, Yale University Press 2001 (prima ed. 1989), p. 247, fig. 165. Nei repertori di B. Berenson (1938 e 1961), ora integralmente fruibili online a cura del Center for Renaissance Studies della Harvard University a Villa I Tatti, il soggetto del disegno come allegoria della fedeltà era correttamente indicato: B. Berenson, L. Vertova, *I disegni dei pittori fiorentini*, Milano, Electa 1961, II, p. 204, cat. no. 11049B. <<https://florentinedrawings.itatti.harvard.edu/resource/?uri=https%3A%2F%2Fflorentinedrawings.itatti.harvard.edu%2Fresource%2Fwork%2F001049B-Berenson>>.

marro.³ La sussistenza, sull'altro lato della carta, di schizzi e appunti relativi alla *Danae*, la commedia musicale del cancelliere sforzesco Baldassarre Taccone, il cui allestimento fu curato dal maestro toscano il 31 gennaio 1496 nella dimora del conte di Caiazzo, Giovan Francesco da Sanseverino (fratello di Galeazzo, capitano delle milizie milanesi e genero di Ludovico il Moro), offre una soglia cronologica piuttosto ferma da estendere (per compatibilità di *ductus* della grafia) anche alla figurazione.⁴ Forse in parte fraintendendo una tradizionale assimilazione del ramarro a simbolo della divinazione profetica, in quanto associato già in antico al sonno per il suo proverbiale torpore invernale,⁵ Leonardo lo rappresenta nell'atto di proteggere un uomo addormentato dalle insidie di una biscia, come dettagliatamente descritto dal testo di accompagnamento:

il ramarro fedele all'omo vedendo quello adormentato combatte colla biscia e se vede nolla potere vincere core sopra il volto dell'omo e lo desta acciò che essa biscia non offenda lo adormentato omo.⁶

³ Come ricordava G.B. De Toni, *Le piante e gli animali in Leonardo da Vinci*, Bologna, Zanichelli 1922, p. 113 e nota 1 a p. 114, il ramarro, stando a due pittoreschi episodi della biografia vasariana, fu impiegato da Leonardo sotto forma di trucco scenico: ai suoi esordi, quando incluse il rettile nella moltitudine di curiose specie viventi, dalla cui combinazione trasse l'invenzione dello «animalaccio molto orribile e spaventoso» dipinto per un contadino del padre su una rotella di tronco di fico; nei tardi anni del suo soggiorno in Vaticano, quando travestì da creatura fantastica «un ramarro, trovato dal vignajuolo del Belvedere, il quale era bizzarrissimo».

⁴ Si veda ultimamente la scheda di C.C. Bambach, in P.C. Marani, M.T. Fiorio (a cura di), *Leonardo da Vinci 1452-1519. Il Disegno del mondo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), Milano-Ginevra, Skira 2015, p. 554, n. V.13, con rassegna completa della bibliografia precedente. Sulla possibile destinazione d'uso: P. Venturelli, *Leonardo da Vinci e le arti preziose. Milano tra XV e XVI secolo*, Venezia, Marsilio 2002, p. 79; C. Pedretti, *Leonardo & io*, Milano, Mondadori 2008, p. 467. Si legga anche A. Parronchi, *Un 'tondo' per il San Girolamo*, «Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana» 1992 (V), pp. 33-36 (a p. 35, nota 11 e tav. 12).

⁵ G.B. De Rossi, *Florilegio Visconteo o sia Estratto della Principale Erudizione delle Opere d'Ennio Quirino Visconti*, Milano, Guglielmini 1848, II, p. 157; G.B. Niccolini, *Lezioni di Mitologia ad uso degli Artisti*, Firenze, Barbèra Bianchi e Comp. 1855, II, p. 58. Giova anche ricordare che, come metafora di destrezza e velocità, il ramarro ricorre in Dante (*Inferno*, XXV, 79) e Ariosto (*Orlando Furioso*, XVIII, 36), a loro volta memori di una delle *Odi* di Orazio (III, 27): L. Venturi, *Le similitudini dantesche ordinate, illustrate e commentate*, Firenze, Sansoni 1874, p. 305. Nel *Morgante Maggiore* di Luigi Pulci, titolo notoriamente presente nella personale collezione di libri di Leonardo, l'occhio del ramarro, che sembra «guardi fiso nella bellezza umana», è paragonato inoltre allo sguardo ammaliante di una fanciulla: C.L. Bonaparte, *Iconografia della fauna italica per le quattro classi degli animali vertebrati*, Roma, Salviucci 1832-1841, t. II, ad vocem «*Lacerta viridis / Lacerta ramarro*» (s.i.p.). Il ramarro è invece assente dai paragrafi XLII e XLIII del libro VIII della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio (sugli animali ritenuti capaci di presagire eventi naturali e preannunciare pericoli all'uomo), fonte nota e accertata del «bestiario» compilato da Leonardo, secondo M. Mesirca, *Strategie retoriche ed effetti ipertestuali nel Bestiario di Leonardo da Vinci*, in C. Gibellini (a cura di), *La scrittura di Leonardo*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore 2019, numero monografico di «*Rivista di Letteratura Italiana*» (XXXVII/2), pp. 55-60 (a p. 60).

⁶ Incline a un'interpretazione politica è il recente parere di C. Salsi, *Leonardo, il Moro e le allegorie*, in C. Salsi, A. Alberti (a cura di), *Leonardo da Vinci. La Sala delle Asse del Castello Sforzesco*.

Nel suo *Ragionamento* accluso a commento dell'edizione completa ed emendata del *Dialogo* gioviano (1574), Ludovico Domenichi attribuisce un'impresa amorosa del ramarro⁷ a Gasparo Del Maino,⁸ un cavaliere milanese che, fedele alla causa della riconquista del Ducato da parte di Francesco II Sforza, si distinse nel marzo del 1522 nel corso della decisiva offensiva ai Francesi, preludio all'ingresso trionfale del "duchetto" a Milano il successivo 4 aprile, ricevendone poi per questo la riconoscente nomina a commissario ducale di Como.⁹ Converterà riflettere sul fatto che Gasparo era il nipote di Giasone Del Maino,¹⁰ il celebre giurista attivo all'Università di Pavia, che il Moro aveva designato come proprio oratore ufficiale in più occasioni, dalle nozze per procura di Bianca Maria Sforza con Massimiliano d'Asburgo (orazione pronunciata il 6 maggio 1494) alla stessa proclamazione di Ludovico a duca di Milano (declamata in duomo il 26 maggio 1495).¹¹

All'ombra del Moro, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2019, pp. 200-209 (a p. 206, fig. 10). L'iscrizione, già presente in C. Vecce (a cura di), *Leonardo da Vinci. Scritti*, Milano, Mursia 1992, p. 88, è ultimamente commentata in rapporto al *Bestiario* del *Manoscritto H* da G. Ciriigliario, C. Vecce (a cura di), *Leonardo. Favole e profezie. Scritti letterari*, Milano, Garzanti 2019, pp. 50, 108, nota 98. Ludovico Dolce recepì la lezione leonardiana: «il ramarro è un amico dell'uomo. Onde quando egli vede che qualche biscia voglia offendere alcun'huomo che trova addormentato, esso si pone a combattere con la biscia e lo difende. Significherebbe adunque amicizia et amorevolezza» (*Dialogo di M. Ludovico Dolce, nel quale si ragiona delle qualità, diversità e proprietà dei colori*, Venezia, Giovan Battista Marchio Sessa et fratelli 1565, f. 54v).

⁷ Era in effetti anche considerato, per la sua natura mordace («prima si lascia uccidere, che levar dai denti ciò che una volta ha afferrato»), simbolo di perseveranza e amore costante: F. Piccinelli, *Mondo Simbolico, formato d'Imprese scelte, spiegate ed illustrate con sentenze ed erudizioni, Sacre e Profane*, Milano, Francesco Vigone 1669, pp. 399-400; G. Di Crollalanza, *Enciclopedia Araldico-Cavalleresca. Prontuario Nobiliare*, Pisa, Direzione del Giornale Araldico 1876-1877, p. 504.

⁸ *Dialogo dell'Imprese Militari et Amoroze di Monsignor Giovio Vescovo di Nocera et del S. Gabriel Symeoni Fiorentino. Con un ragionamento di M. Ludovico Domenichi, nel medesimo soggetto*, Lione, Guglielmo Roviglio, 1574, pp. 226-227. Si veda anche L. Domenichi, *Dialoghi, cioè d'Amore, de' rimedi d'amore, dell'amor fraterno, della nobiltà...*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari 1562, p. 162. La stessa fonte precisa che una variante di tale impresa amorosa, nella quale il ramarro recava in bocca un diamante (allusivo al nome della donna amata da Gasparo, tale Diamante), si trasmise successivamente a Federico II Gonzaga ma con riferimento alla credenza secondo cui il rettile non si accoppiasse (essendo generato dal sole) e dunque fosse invidiato dal duca, attanagliato invece dai suoi tormenti d'amore («QUOD HUIC DEEST, ME TORQUET»). Una ulteriore variante del simbolo, con un ramarro che si serve di un fiore di camomilla per lenire e guarire le ferite causate dallo scontro con la serpe, fu infine adottata (ma in chiave politica e non amorosa) da Vincenzo II Gonzaga col motto «ETERNUM TENENT», volendo significare che «la chiarissima gloria de' suoi predecessori si rinnovava e riprendeva vigore con la sua virtù medesima»: T. Tasso, *Dialogo dell'Imprese*, Napoli, Stamperia dello Stigliola 1594, pp. 42-43; G. Ferro, *Teatro d'imprese*, Venezia, Giacomo Sarzina 1623, II, pp. 593-595.

⁹ Scarne notizie su di lui si rintracciano in P. Morigia, *La Nobiltà di Milano*, Milano, Pacifico Ponzio 1595, I, pp. 238-239.

¹⁰ Dettagli sulla discendenza familiare si ritrovano in F. Gabotto, *Giasone del Maino e gli scandali universitari del Quattrocento. Studio*, Torino, La Letteratura 1888, pp. 7-18.

¹¹ P. Verri, *Storia di Milano*, Firenze, Le Monnier 1851, II, p. 72. Per un profilo del giurista rinvio alla voce compilata da F. Santi per il volume 67 del *Dizionario Biografico degli Italiani* (2006), consultabile online: <www.treccani.it/enciclopedia/giasone-del-maino_(Dizionario-Biografico)/>.



1. Leonardo da Vinci, *Allegoria del namarro*, 1496. New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, inv. 17.142.2 r

Che il disegno di Leonardo potesse essere inteso a omaggiare con un tributo di fedeltà la causa sforzesca pare altamente verosimile:¹² l'albero sotto il quale l'uomo si è assopito¹³ è plausibilmente riconoscibile come un gelso-moro, la cui ombra protettiva era diventata un *topos* della letteratura encomiastica di quegli anni;¹⁴ la biscia, inoltre, come ovvio referente simbolico della stirpe ducale dei Visconti (il *biscione*), poteva alludere alla minaccia costituita dai nobili milanesi di estrazione ghibellina, che, vantando tra le loro fila diverse linee cadette della consorzeria viscontea e sentendosi garanti e custodi della dinastia, si erano dimostrati ostili al Moro sin dai primi anni del suo insediamento come reggente *de facto*.¹⁵ Che nel ramarro fedele si possa ravvisare un'allusione a Giasone Del Maino è solo una congettura, non sussistendo evidenze dell'adozione di questo o affine simbolo da parte dell'oratore, sebbene la circostanza che esso fosse successivamente assunto dal nipote Gasparo a propria impresa personale lascia perlomeno un margine di verifica a questa ipotesi: non va trascurato, peraltro, che la leggenda degli Argonauti narra di un serpente o drago a difesa del vello d'oro (anche estensivamente assimilabile alla biscia qui rappresentata), che l'eroico Giasone riesce ad addormentare grazie a una pozione soporifera a base di erbe procuratagli da Medea,¹⁶ un riferimento mitologico che il peculiare sincretismo

¹² Recentemente, C. Vecce, "The Sculptor Says": *Leonardo and Gian Cristoforo Romano*, in C. Moffat, S. Tagliagalamba (a cura di), *Illuminating Leonardo. A Festschrift for Carlo Pedretti Celebrating His 70 Years of Scholarship (1944-2014)*, Leiden-Boston, Brill 2016, pp. 223-238 (a p. 231), ha osservato: «The drawing represents two major virtues of the courtier: fidelity to the prince, and the duty of alerting him of the danger of a plot or of treason (symbolized by the snake). Considering the courtly destination of Leonardo's allegories, could we suppose that the tondo shape was completed in a stiacciato relief, or in a medal, like those of Gian Cristoforo?». Lo scultore e medaglista di corte, in effetti, come documentato dai progetti scenici sull'altro lato della carta, avrebbe interpretato il ruolo di Acrisio, padre della protagonista, nell'allestimento della *Danae*. Lo stesso studioso ha più recentemente ipotizzato che il tondo allegorico potrebbe essere direttamente legato allo spettacolo in casa Sanseverino, «in dimostrazione di fedeltà al Moro»: C. Vecce, *Baldassarre Taccone. Danae*, in Id. (a cura di), *La biblioteca di Leonardo*, Firenze, Giunti 2021, pp. 412-413.

¹³ J. Nathan, *Disegni di allegorie, imprese e pittogrammi*, in J. Nathan, F. Zoellner, *Leonardo da Vinci, 1452-1519. Disegni* (2003), nuova edizione italiana, Colonia, Taschen 2014 (rist. 2017), pp. 420-422 (a p. 422, disegno riprodotto a p. 440, fig. 403), ha osservato che «un elemento così importante come l'albero – non menzionato minimamente da Leonardo – secondo le regole attuali di analisi interpretativa dovrebbe fare parte integrante della decodificazione».

¹⁴ Nella *Pasitea* di Gasparo Visconti, testo teatrale composto tra il 1495 e il 1497 come variazione sul mito ovidiano di Pyramus e Thisbe, non solo il commediografo latino Plauto appare nel prologo affermando che Milano ha raggiunto la sua grandezza grazie all'ombra protettiva di «un Moro» ma gli stessi protagonisti Dioneo e Pasitea – proprio come i corrispondenti amanti ovidiani – muoiono infine sotto una pianta di gelso-moro: D. Kiang, *Gasparo Visconti's Pasitea and the Sala delle Asse*, «Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana» 1989 (II), pp. 101-109.

¹⁵ F. Somaini, *L'uso politico della cultura alla corte di Ludovico il Moro: artisti, umanisti, storiografi*, in P.C. Marani, G.M. Piazza (a cura di), *Il Codice di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, Milano, Electa 2006, pp. 31-49 (a p. 40).

¹⁶ K. Kerényi, *Gli dèi e gli eroi della Grecia. Il racconto del mito, la nascita della civiltà* (1958-1962), trad. ital. di V. Tedeschi, Milano, Il Saggiatore 2009, pp. 445 ss.; M. Crump, *Eye of Newt*

classicistico in auge nella Milano «novella Atene» cantata dal Bellincioni poteva offrire quale spunto per nulla pretestuoso al possibile encomio di un sodale del Moro per via onomastica (Giasone Del Maino, appunto).

A New Document for Leonardo in a Milanese Private Collection

Martin Kemp
University of Oxford

Leonardo da Vinci (attributed to)
Letter of 26 January 1504
From Florence to Francesco Melzi in Milan

Good day Messer Francesco,
God knows why of all the letters that I have written you have never replied to one. Just wait until I am with you, by God, and I shall make you write so much that perhaps then you will be sorry.

The Opera del Duomo and the Wool Guild, who have paid a goodly sum of money for the carving, have decided that the sculpture in white marble by Michelangelo Buonarroti (fig. 1) should not be placed as they had intended on one of the high buttresses of the Duomo. Yesterday the wardens of the Opera gathered together a diverse assembly of painters, sculptors, architects and functionaries – many famed for their blindness to the rules of good art – to give their opinions as to where the huge carving of King David as a youth at the age he conquered the monstrous Goliath, captain of the barbarous race of Philistines. It may justly be said of the Philistines that not a few have survived into the present day to press their opinions on the city of Florence. People are already calling it the ‘Giant’, which applies to its size not its stature as a monument in the eyes of good judges.

I counted more than 20 citizens whose opinions were sought at the assembly. 10 is the most there should be, as stated by Messer Leon Battista [Alberti] in his book on painting. The first to speak, to give you some idea of the stupidity of the officials, was Messer Francesco, chief Herald of the republic. He stated that the David should replace the noble bronze of Judith who killed Holofernes, cast by the divine Donato [Donatello] de’ Bardi, and located on a



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

pedestal on the platform that runs round the outside of the Palazzo de' Signori [Palazzo Vecchio]. He stated that Judith was a symbol of death and that it was not fitting that a woman should kill a man. As if this nonsense were not sufficient, he told us, according to the lies of astrology, that the figure of Judith was erected under an evil star, causing things to go from bad to worse. The most recent disaster has been the loss of Pisa after the invasion of the French troops.

Following this, a few ideas driven by sound judgement were given voice by the more worthy of the practitioners. Messer Giuliano da Sangallo, as knowledgeable in architecture as he is in sculpture and design, gave his opinion that since the huge block had lain on its back, abandoned in the Duomo workshop for many decades, it has been affected by assaults of the weather and was not in good health. It should therefore be placed for protection under cover in the Loggia of the Priors [*Loggia de' Lanzi*] next to the palace. I assented to this and recommended that it should be placed with reticence in such a way that it does not interfere with the ceremonies staged in the loggia.

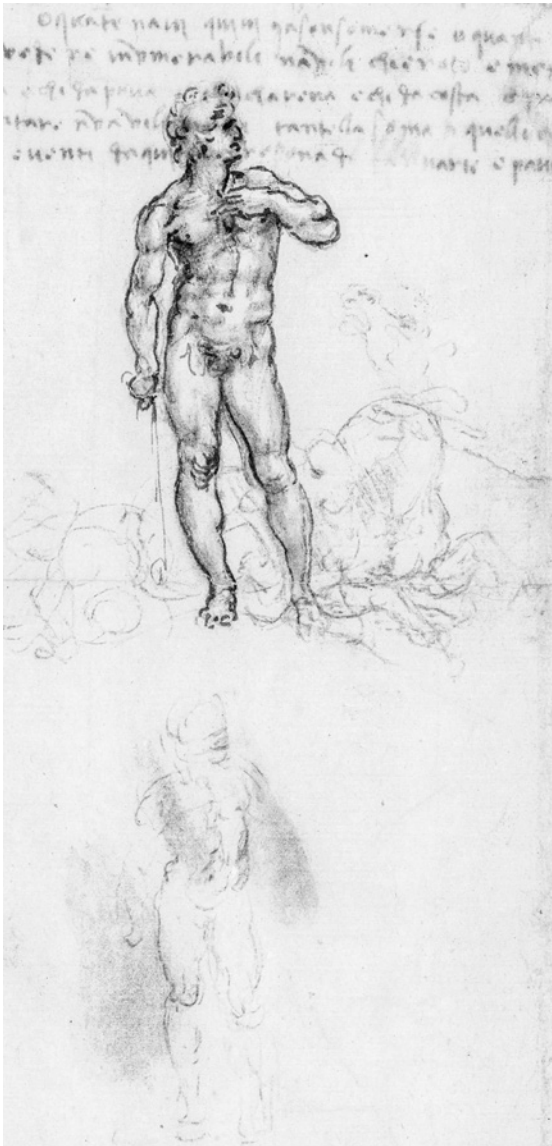
In the event, wise counsel did not prevail and it seems to have been decided to place the giant outside on the left of the great arched door that leads into the courtyard of the palace. Messer Giuliano does not think it will survive many adverse winters, which may not be a bad result.

Maybe one day you will see it. David is totally nude, in the manner of the David by Donato for the palace of the Medici, and not judiciously clothed in the manner of Maestro Andrea [Verrocchio] of beloved memory. It is not fitting that a man should be naked in a public place without the necessary modesty. He is standing on his right leg, with his left leg slightly bent and slanted. His right arm hangs limply while his left is bent to his shoulder. There is no head of Goliath. The young sculptor seems to be ignorant of the principle that every member of a body shall be in proportion to every other, and in keeping with the age and soul of the figure. This David has the legs of a dancer, the right hand of a manual labourer, the torso of a slim boxer, the left hand of a courtier, a face stolen without understanding from an Apollo. On his head are carved lumps of stone not curls of hair. Around his male member we see a marble cluster of curls of the kind never possessed by a living man. Over his actual member, of very modest measure, I draw a veil.

Can we believe that this is a David? Is he waiting before his combat? Or is he standing after his contest with the mighty Philistine. How will he triumph or could he ever have triumphed? The Holy Book tells how he went into battle with a stone and a sling, which he previously used as a shepherd while guarding his flock. He seems to be holding a stone in his right hand. With his left he is holding a band of cloth passing over his shoulder and adhering to his back. I would not send my worst enemy into battle with such an invention. A sling, as you know, consists of pouch from which two non-stretchy strings arise, braided for strength, as Maestro Andrea del Castagno showed in the leather shield that he painted in a masterly manner (fig. 2). One string terminates in a loop, which passes over the slinger's middle finger. The other string is held between thumb and forefinger. The heavy pouch is whirled at



2. Andrea del Castagno, *David with the Head of Goliath*. Washington, National Gallery of Art



3. Leonardo da Vinci, *Study for David/Neptune*, detail. Windsor Royal Library, RCIN 912591r

high speed with an extended arm before the second string is released at precisely the right point in its arc for the projectile to strike the desired target. None of this does the sculptor understand. David is not ready. He shows no signs of motion. He does not twist his body as he must before using power to deliver his blow.

I made a little sketch of the figure during the meeting (fig. 3). I gave his David a more fitting muscular appearance and placed the strings of a proper sling in his right hand. This is a David to defeat Goliath. I then put designs of some

sea-horses around his feet and legs. Thus, he is transformed into a Neptune. I am working on a special drawing of Neptune for the worthy gentleman, Antonio Segni.

Not the least of the sins of the son of Ludovico Buonarotti, is that he has denounced painting as inferior to sculpture, seeking to poison the minds of youths with a talent for design. He fails to understand that painting is the sole imitator of all the marvellous works of nature. In the sculpture of figures there is no perspective to show nearness and distance; there is no description of the passage and impacts of light and shade; there is no transparency of water and cloths, no subtle veiling of form, no colour, no atmosphere. In short, there is nothing of nature in sculpture other than form.

Also, sculpture is a very mechanical art, giving birth to figures only with violent hammering and incessant noise. The sculptor's sweat mingles with marble dust so that he may be mistaken for a baker. Two days ago, I saw Michelangelo walking through the streets dirty and uncouth with clothing like rags. Yet he pretends to be a gentleman from a family of high status. His idle father owes a stack of money to Francesco del Giocondo, whose wife I am painting in a portrait. He did not greet me.

I continue to labour without rest on my cartoon of the battle against the Milanese for the hall of the Great Council. I am portraying at the centre the great knot of soldiers and horses fighting for the Milanese standard, which is soon to fall into the hands of the valiant Florentines. I will use a new method for painting with oils on the wall coated with fine plaster and lead white. It will show the citizens what Leonardo the Florentine, can do. I long to make a work that will ensure immortal fame.

The dark cloud is that the Standard-Bearer of the Republic, is determined to award a contract to Michelangelo for a painting in the hall. The subject is said to be a victory over the Pisans. I do not fear any comparison with a painter who paints like a sculptor but I fear that he may obstruct my work. He is said never to work harmoniously with others. Offer your prayers for me, Francesco.

Your Leonardo di Ser Piero da Vinci in Florence.

Una notizia sul soggiorno romano

Claudio Strinati

Accademia Nazionale di San Luca

È probabile che gran parte del materiale mostrato da Leonardo da Vinci al cardinale Luigi d'Aragona¹ nel corso della visita dell'alto prelato il 10 ottobre 1517, nello Studio del sommo maestro al castello di Cloux presso Amboise, provenisse da Roma.

In effetti sembrerebbe dalle fonti che Leonardo andasse più o meno direttamente da Roma ad Amboise. Quindi, fermo restando come tramite gli allievi, restava ben possibile che nello Studio francese convergessero materiali artistici e tecnici provenienti da altre sedi dove si era precedentemente svolta l'attività di Leonardo, è logico che Leonardo portasse ad Amboise larga parte dei suoi studi svolti, se li svolse, nel periodo romano.

Questo periodo risulta essere stato piuttosto lungo e incredibilmente poco documentato. Persino quello che si crede di sapere, ad esempio le perlustrazioni e conseguenti progettazioni a Civitavecchia, sono scarsamente attestate e rimangono in un ambito più che altro congetturale.

Non sembra che Leonardo dipingesse a Roma opere significative, né che sviluppasse progetti di sculture, né che elaborasse veri e propri progetti architettonici.

Pur risiedendo nel Belvedere Vaticano, Leonardo non ebbe alcun rapporto di lavoro con Raffaello intento in quel tempo (siamo nel 1514) a portare molto avanti i lavori nelle Stanze Vaticane e a dare corso, subito dopo, ai suoi incarichi archeologici. Né è possibile pensare che proprio in quel momento Leonardo possesse per l'inserimento del suo probabile ritratto nella *Scuola di Atene* in veste di Platone con il *Timeo* in mano, dato che la Stanza risulta ampiamente terminata da cinque anni circa, né i recenti restauri in quegli ambienti hanno individuato per la stesura di quella immagine di Platone una fase successiva rispetto alla cronologia

¹ Il manoscritto del diario del de Beatis (Napoli, Biblioteca Nazionale) fu pubblicato con un più che adeguato commento da G. Frizzoni, *Leonardo da Vinci raccontato da un viaggiatore contemporaneo*, «Nuova Antologia» 1909 (CXLIV, serie V), pp. 631-637.

accertata per l'espletamento dei lavori, a meno che non si voglia dar credito alla, peraltro, leggendaria identificazione di quella testa appunto con Leonardo che, ove fosse stato ritratto da Raffaello nel 1509, quando cioè la *Scuola di Atene* è certamente terminata, non avrebbe di certo avuto l'aspetto del vegliardo che ha nel presunto autoritratto della Biblioteca Reale di Torino, corrispondente infatti alla fisionomia e soprattutto all'età della figura di Platone nella *Scuola di Atene*.

Se Leonardo è nato veramente nel 1452, nel 1509 aveva 57 anni, mentre nel 1514, quando arriva a Roma o subito dopo nel 1515, ne aveva 63-64 e questo potrebbe giustificare l'aspetto così anziano che si vede nell'affresco.

È un enigma irrisolvibile, perché non si capisce comunque per quale motivo Raffaello avrebbe dovuto far entrare in scena Leonardo da Vinci nella *Scuola di Atene*, mentre è ben chiaro perché lo fece con Michelangelo che era presente in quel momento a Roma e avversario pericoloso. Non si sa di alcun rapporto tra Raffaello e Leonardo negli anni 1514-16, durante il soggiorno di Leonardo a Roma, mentre è ben probabile che quando Raffaello frequentava assiduamente Firenze già nel 1504, rapporti con Leonardo ne abbia avuti anche se non sappiamo niente di specifico ma dobbiamo limitarci a notare l'influsso leonardesco sulle composizioni piramidali di alcune Madonne fiorentini dell'urbinate.

Ma resta invece ben certo che Leonardo mostra al cardinale d'Aragona innumerevoli e splendidi disegni e tre quadri di cui il segretario Antonio de Beatis fa scrupolosa annotazione, di certo trascrivendo, almeno in parte, le parole pronunciate da Leonardo stesso in quell'occasione.

Dunque, è possibile che quel dipinto che ritrae «una certa donna fiorentina, quadro di pictura bellissima, facto ad istanza del quondam Magnifico Giuliano de Medici», sia sul serio un'opera chiave per Leonardo anche a prescindere dalla identificazione con la mitica *Gioconda* venduta poi dagli eredi del Salai, che l'aveva ereditata da Leonardo stesso, al re di Francia, come la ricerca documentaria sembra aver chiarito in modo definitivo.

Dunque, quelle opere insigni Leonardo le aveva portate direttamente da Roma in Francia? E questo potrebbe avere un significato nella ricostruzione complessiva della sua parabola di pittore e disegnatore?

Leonardo era arrivato a Roma nel 1514 con quattro allievi documentati (Melzi, Salai, Fanfoja e Lorenzo) su volontà e disposizione proprio di Giuliano de' Medici. Poi nel 1516 (nel marzo di quell'anno Giuliano era morto) da Roma si era trasferito in Francia ormai non più protetto dal Medici, consacrato nella nobiltà francese poco prima della scomparsa con la nomina alquanto stiracchiata a Duca di Nemours. Dunque, dietro al trasferimento di Leonardo a Roma sembra già latente un interesse filofrancese e filofrancese Leonardo lo era sempre stato, con oscillanti colpi della sorte, fin dal momento della caduta di Ludovico il Moro e dell'ingresso delle truppe francesi a Milano annoveranti condottieri e capitani di ventura del livello di Cesare Borgia, cui pare Leonardo si legasse per tempo e in modo assai stretto. L'approdo finale ad Amboise, insomma, poteva essere già

in qualche modo previsto nelle strategie di Giuliano de' Medici, la cui morte prematura, però, segna l'inizio dell'irreversibile e definitivo crollo di Leonardo stesso che infatti scompare poi nel 1519 aureolato di gloria immensa ma di fatto completamente emarginato.

È probabile quindi che Leonardo parlasse col cardinale d'Aragona avendo costantemente nella testa le parole e le ammonizioni di Giuliano. Questo potrebbe spiegare meglio come mai il segretario de Beatis riporti come osservazione sua (o forse meglio del cardinale d'Aragona da lui trascritta) una constatazione assai importante e altamente significativa. Viste, infatti, e con crescente ammirazione le meraviglie grafiche di Leonardo, dal maestro tenute però arrotolate e in definitiva come accantonate, il cardinale non riusciva a capire perché quel sommo genio non avesse pubblicato adeguatamente tante belle ricerche e scoperte mirabilmente attestate in quei disegni.

Se lo fossero, scrive il segretario (e certo annotando le parole testuali pronunciate da Leonardo stesso e dal cardinale insieme), quel patrimonio immenso, adeguatamente pubblicato, sarebbe stato di giovamento al mondo intero e avrebbe consacrato in modo ben concreto la gloria imperitura del genio di Vinci. Scrive, infatti, di aver visto «una infinità di volumi scritti in lingua volgare i quali, se verranno in luce, saranno molto proficui e piacevoli».

E invece ecco lì tutto buttato e inutilizzato, giusto per sbalordire qualche ospite di passaggio! Ma come mai, insomma, Leonardo non aveva pubblicato niente nel corso della sua ormai lunga vita? Del resto, osservando quei tre quadri nello studio di Amboise anche loro riservatissimi e sconosciuti ai più, il cardinale poté pensare che in realtà, fatta salva l'*Ultima Cena* beninteso, Leonardo non aveva praticamente dipinto niente di rilevante a livello pubblico o, per dir meglio, aveva sempre lavorato nel campo artistico con la mediazione di allievi, collaboratori, tecnici di supporto, assistenti a diverso titolo.

E non è vero che gli artisti facevano tutti così, perché un conto era una bottega produttiva di diverse specializzazioni come quella del Verrocchio in cui si diceva (e non si sa bene con quanto fondamento) Leonardo giovinetto si fosse formato, un conto è l'acclarato sistema leonardesco di tenere gli allievi al lavoro in uno stesso Studio lasciandoli operare sotto il suo controllo ma con scarsissimi interventi diretti suoi nella stesura effettiva delle singole opere recanti, però, l'imprimatur leonardesco assoluto.

Del resto al suo tempo o si facevano opere religiose per le chiese o si lavorava per privati ricchissimi e intenzionati a incrementare il movimento umanistico in cui veniva riposta ogni fiducia di progresso e soddisfazione intellettuale e di certo i Medici avevano spinto in questa direzione fin dai tempi gloriosissimi della prima attività di Cosimo il vecchio, padre della patria.

Allora quel quadro di «certa donna fiorentina» tanto legata a Giuliano de' Medici, quello sì che doveva costituire un modello di opera leonardesca commissionata seriamente, eseguita e però a quanto pare non consegnata al committente.

Altra stranezza che si lega alla mancanza assoluta di pubblicazioni da parte di un genio simile.

Nasceva di certo già allora (e la visita del cardinale deve aver contribuito non poco) la leggenda del genio inconcludente, dominatore di una infinità di campi del sapere ma limitato nella capacità realizzativa. Limitato o disinteressato.

Ma qui si lega in maniera necessitante la dimensione dell'ateismo, pressoché unica e sconvolgente nella cultura del tempo, stando almeno alla testimonianza vasariana, troppo esplicita per essere inventata.

Vasari lo dichiarò: Leonardo era un filosofo naturale, non credeva in Dio. E proprio nel Dio cristiano o comunque nel Dio monoteista, come se gli fosse arrivato l'insegnamento di Gemisto Pletone all'ennesima potenza, quasi oltre i confini del suo tempo, tale da giustificare persino quel barbone orientaleggiante, del tutto fuori moda, peraltro, nella mentalità del tempo leonardesco, tendente al volto glabro.

E allora l'*Adorazione dei Magi* degli Uffizi, le due *Vergini delle Rocce*, siano o non siano i quadri collegati con i celebri documenti di San Francesco grande a Milano, l'*Ultima Cena*, stessa?

Certo è che al cardinale d'Aragona Leonardo non fa vedere niente che abbia sapore esplicitamente religioso. Sì, è vero, due quadri sono quelli oggi al Louvre e sono di soggetto sacro, *La Vergine, il Bambino Gesù e Sant'Anna*, il *San Giovanni*. E certamente a un cardinale non si poteva non mostrare opere sacre.

Tuttavia, non è detto che il cardinale d'Aragona fosse sul serio un intenditore d'arte e che de Beatis, a sua volta, ci capisse sul serio qualcosa in questo campo. Studiando quel viaggio compiuto dal Cardinale per l'Europa e registrato magnificamente dal de Beatis, non sembra trapelare l'uomo di dottrina artistica spiccata. Piuttosto si vede una personalità di devozione curiosa ed erudita. Va a visitare, per esempio, i luoghi della Maddalena in Provenza.

Ma di che cosa avranno veramente parlato con Leonardo, peraltro ormai vecchio e stanco, al momento di quel fatale colloquio, malato e impedito all'uso di una mano da un malanno di cui non possiamo conoscere le vere origini e i veri sviluppi in mancanza di testimonianze ulteriori?

Quel che è certo è che la testimonianza del de Beatis informa di una situazione vaga, forse di scarsa comprensione reale. Chi è, nella testimonianza del de Beatis, Leonardo da Vinci?

Un disegnatore prodigioso specializzato nell'anatomia, condannatissima dalla Chiesa di Roma e pure non si fa scrupolo a vantarsene col cardinale.

Dopodiché Leonardo tende a spiegare al cardinale come il suo metodo di disegno sia volto alla ricostruzione organica del Reale filtrato da una vocazione ingegneristica (pare se ne vantasse sempre dai tempi di Ludovico il Moro) per cui tutta la Natura è vivente e quindi studiabile e descrivibile col sistema della dissezione anatomica, così in relazione allo scorrimento delle acque e loro regolamentazione, così per l'esame dei minerali e dei fossili, così per i comportamenti e attitudini degli animali in specie dei volatili.

È il frutto del suo ateismo che determina questo tipo di ricerca, che non è molteplice e distratta, ma organica e orientata su un'unica polarità che nessun vocabolo all'epoca avrebbe potuto definire e che certamente non è la Scienza nel senso illuministico e attuale del termine.

Ma il cardinale non dovette dare alcun peso, almeno stando alla testimonianza del de Beatis, a tale aspetto che è invece determinante, e si compiace col vegliando, pensando, però, e dicendolo che se il caro maestro avesse pubblicato qualcosa e non visse in quello sconcertante disordine, sarebbe stato meglio per lui e forse per tutti noi.

Questo di certo non lo disse, proseguì il viaggio e non ci si pensò più. Ma è significativo ricordare ancora una volta che, fino a poco tempo prima, Leonardo era stato a Roma con almeno quattro collaboratori di prim'ordine, di cui due oggi celeberrimi come Francesco Melzi e Gian Giacomo Caprotti detto il Salaì e due pressoché sconosciuti, che non possiamo certo sottovalutare, citati coi nomi di Fanfoja e Lorenzo.

Andarono poi anche in Francia? È ben probabile dato che Leonardo, vecchio e malato non poteva più lavorare e aveva assoluto bisogno più che mai di collaboratori.

È credibile che fosse giunto a Roma per lavorare in vari ambiti, anche a favore della Confraternita dei Fiorentini che lo garantiva nella sua posizione di artista. Vi si iscrisse subito, infatti, secondo le rigide regole ma ben presto ne venne allontanato per insolvenza rispetto ai suoi doveri di associato regolarmente iscritto.

I documenti² sono espliciti: l'8 ottobre del 1514 Leonardo da Vinci a Roma viene presentato come novizio da iscrivere alla Compagnia della Pietà (questo il nome della Confraternita) da un medico, il maestro Giovan Jacopo Peri, quasi sicuramente un professionista di qualche rilevanza all'Ospedale della Consolazione ma soprattutto informatore al servizio medico, particolarmente attivo nel semestre, politicamente alquanto intralciato e tumultuoso, che precedette immediatamente la nomina al pontificato di Giovanni de' Medici col nome di Leone X.

Il medico era diventato novizio della Compagnia qualche anno prima e aveva poi favorito, sempre da una dichiarata posizione di profonda umiltà, morigeratezza e discrezione, l'ingresso nella Compagnia stessa di vari membri ragguardevoli, tra cui alcuni artisti già illustri come il pittore Bartolomeo Marinari, oggi in verità ben poco noto ma all'epoca rilevante e il sommo e potentissimo architetto Antonio da Sangallo il giovane.

È pressoché certo che il Peri inserisse nella Compagnia quali novizi persone a lui legate da rapporti politici ed economici solidi e riservati ed è lecito credere, ancorché non vi siano testimonianze assolutamente certe, che Leonardo svolgesse la prediletta attività di anatomista dissezionatore di cadaveri sotto la sua tutela

² J. Vicioso, *Leonardo da Vinci e la Nazione Fiorentina a Roma*, Roma, Ginevra Bentivoglio EditoriA 2019.

nell'ambito dell'Ospedale della Consolazione (centro medico all'epoca di rilevanza mondiale), attività per la quale sembra che il genio di Vinci fosse visto con qualche sospetto.

Del resto, che Leonardo fosse stato inserito in questi ambienti perché persona fidata e raccomandata in quanto attivo anche lui e con competenze specifiche e prestigiose in funzioni di intelligence, giustificherebbe largamente la pressoché totale assenza di opere artistiche o architettoniche concretamente progettate o eseguite.

In ogni caso nessuna opera pubblica proprio nella fase in cui, come novizio della Compagnia della Pietà, sarebbe stato logico e consequenziale che Leonardo operasse a favore della fabbrica della rinnovata chiesa romana di San Giovanni dei Fiorentini. Resta probabile, invece, che Leonardo lavorasse a opere riservatissime come il Ritratto della «donna fiorentina» richiesto da Giuliano de' Medici, suo mentore, che se non rientrava certo in una attività di intelligence rientrava però in una tipologia di commissioni assolutamente private e di certo nascoste alla pubblica fama.

E proprio questa potrebbe essere stata la motivazione prima per cui la gloria successiva di Leonardo venisse aureolata di mistero e vaghezza.

È dunque impossibile capire se giustificazione fondamentale della ammissione di Leonardo a novizio della Compagnia della Pietà fosse stata sul serio quella di una partecipazione ai lavori della nuova chiesa dei fiorentini a Roma.

Potrebbe esser stata, invece, una copertura visto che nulla risulta in tal senso.

Risulta invece come Leonardo non pagasse la tassa di ammissione obbligatoria e non piccola richiesta ai novizi e venisse sostanzialmente espulso dalla Compagnia il 31 dicembre 1514 per motivazioni che forse non si limitarono all'aspetto meramente economico.

Rimane ancora a Roma oltre un anno perché solo nel 1516 parte per la Francia dove morirà tre anni dopo.

Non è escluso che la contestuale nomina di Raffaello alla fabbrica di San Pietro e, subito dopo, a *Praefectus antiquitatum* (due cariche per le quali non aveva alcuna reale specializzazione) abbia indotto Leonardo a rinunciare comunque a eventuali cariche di pari rilevanza eventualmente affidategli dal papa Medici che, pure, avrebbe ben potuto proteggerlo. Ma i rapporti con i Medici erano stati per Leonardo sempre ambigui e conflittuali fin dai tempi del padre del papa Leone X, Lorenzo il Magnifico che, in definitiva, lo aveva spedito a Milano e non certo per scambi culturali come poi Leonardo cercò di far credere.

Comunque, nella residenza romana Leonardo non sembra che abbia incrementato il lavoro artistico suo e degli allievi, anche se potrebbe essere che la *Vergine, il Bambino Gesù e Sant'Anna* e il *San Giovanni Battista*, entrambi oggi al Louvre, così marcatamente diversi stilisticamente, siano il frutto unico proprio dell'attività romana. Del resto, da quel poco che si sa o addirittura si può legittimamente supporre anche soltanto di Melzi e Salai (entrambi, stando alle fonti,

prediletti dal maestro), è ben possibile che i due dipinti oggi al Louvre siano stati eseguiti in contemporanea durante il soggiorno romano, ritrovandosi poi insieme ad Amboise, da allievi di tendenze e capacità stilistiche pressoché contrapposte ma entrambe appartenenti a pieno titolo al bagaglio culturale del genio di Vinci, uno, la *Vergine e Sant'Anna*, condotto con un disegno nitido, pesante, in qualche modo in gara con l'orientamento raffaellesco degli anni 1514-15, l'altro, il *San Giovanni*, sfumato secondo il criterio dell'ombra che smussa le cose e riduce la visione complessiva in un unico filtro di dolce malinconia, più o meno pertinente anche alla cosiddetta *Gioconda* e, ancor più, alla *Vergine delle Rocce* del Louvre.

Quando, nel 1517 Leone X ha le necessità di fare regali pittorici importanti ai Reali di Francia si rivolge solo a Raffaello pur avendo Leonardo presente sul posto e proprio presso Francesco I sommo estimatore di Leonardo. È credibile, quindi, che i rapporti tra i due artisti in quel momento avessero raggiunto l'acme di inimicizia reciproca.

La *Gioconda* fu eseguita, o almeno completata, in quella fase tardissima, visto che era nello Studio di Amboise?

Impossibile dirlo, ma di certo un rapporto conflittuale con l'arte di Raffaello in quel quadro c'è. Si pensa sempre che il ritratto di *Maddalena Doni* sia ispirato alla *Gioconda*.

Ma se si ammette che, dall'*Adorazione dei Magi* in poi, Leonardo abbia sempre utilizzato più pennelli, lavorando in sostanza, quale pittore, sempre col filtro di collaboratori diversi e compresenti, non si può escludere a priori nessuna ipotesi, anche quella per la quale la *Gioconda* potrebbe essere stata pensata e realizzata come una contestazione al Raffaello della *Maddalena Doni*, quadro sublime ma anche imbarazzante se visto nell'ottica della trasfigurazione di una donna che non è il prototipo della bellezza e della seduzione.

Forse la cosiddetta *Gioconda* del Louvre è veramente il quadro che fu mostrato al cardinale d'Aragona, che Salai ereditò e che nacque o almeno si sviluppò proprio nella Roma dominata da Raffaello e come tale probabilmente invisa a Leonardo giunto al vertice della sua carriera. Gliela aveva chiesta un Medici, un membro di quella stessa famiglia che lo aveva accantonato e mortificato. È probabile che il cardinale d'Aragona se ne sia molto compiaciuto, senza rendersi ben conto di quello che Leonardo voleva veramente intendere.

Una copia antica della *Sant'Anna* del Louvre

Edoardo Villata

Northeastern University, Shenyang

Uno dei dati più vistosi che colpiscono l'attenzione di chi voglia indagare la fortuna visiva della *Sant'Anna* di Leonardo, oggi al Louvre (fig. 1) (opera la cui composizione venne concepita nel marzo del 1501, ma la cui effettiva esecuzione pittorica è da considerarsi molto tarda, circa 1515-1517), è la estrema rarità di copie antiche derivate direttamente dall'originale.

Se si abbozza uno *stemma codicum* delle repliche, si osserva abbastanza agevolmente che esse derivano prevalentemente dal cartone già in collezione Esterházy a Budapest, opera di Bernardino Lanino,¹ se non dall'originale cartone vinciano che il pittore vercellese potrebbe aver copiato, oppure dalla copia già in San Celso a Milano (oggi allo Hammer Museum di Los Angeles)² resa prestigiosa dalla tradizionale attribuzione a Salai e dal fatto di essere appartenuta, così pare, a Carlo Borromeo in persona.³

Sfogliando il voluminoso catalogo della mostra dedicata dal Louvre nel 2012 al capolavoro vinciano per presentarne il restauro (eseguito da Cinzia Pasquali), il cui maggior pregio, oltre alla ricca messe di dati tecnici, è proprio quello di offrire un buon repertorio di copie e derivazioni, si noterà che una sola copia che si possa

¹ Per l'attribuzione a Lanino del cartone già a Budapest (a fine Seicento in proprietà del pittore Giorgio Bonola), disperso durante la Seconda Guerra Mondiale, si vedano E. Villata, *Da Bernardino de Conti a Leonardo. Piccole note sulla moda leonardesca nella Milano francese*, in M. Natale (a cura di), *Le Duché de Milan et les commanditaires françaises (1499-1521)*, atti del convegno (Ginevra 2012), Roma, Viella 2013, pp. 127-143; E. Villata, *La Sant'Anna di Leonardo tra iconografia, documenti e stile*, «Iconographica» 2015 (XV), pp. 153-167, particolarmente p. 156; S. Riccardi, *Spunti di riflessione sull'interesse di Bernardino Lanino per la Sant'Anna di Leonardo*, «Bollettino Storico Vercellese» 2014 (83), pp. 69-85. L'analogo cartone, solitamente attribuito a Lanino, nella Pinacoteca dell'Accademia Albertina di Torino (inv. 348) è a evidenza una copia, realizzata quasi certamente nella bottega del pittore vercellese.

² B. Agosti, «*Raphael*» and *Salaino in S. Maria presso S. Celso, Milan*, «The Burlington Magazine» 1993 (CXXXV, n. 1085), pp. 563-565.

³ Sulla specifica fortuna dell'esemplare già in San Celso e sulla sua connotazione borromaica si veda A. Alganon, *Una copia aronese della Sant'Anna di Leonardo*, «Verbanus» 2020 (40), pp. 18-31.



1. Leonardo da Vinci, *Sant'Anna con la Vergine, il Bambino e un agnello*, 1501-1517 ca. Parigi, Musée du Louvre. © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)/René-Gabriel Ojeda

definire antica, tra le molte raccolte in quelle pagine, pare effettivamente derivata dal dipinto di Leonardo: purtroppo essa è nota solo da una vecchia e modesta foto bianco e nero, che ne rende difficoltosa la lettura stilistica: la datazione al XVII secolo è in questo caso accolta sulla parola del curatore della mostra parigina.⁴ A fronte

⁴ V. Delieuvin (a cura di), *La Sainte Anne. L'ultime chef-d'oeuvre de Léonard de Vinci*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre), Paris, Louvre éditions-Officina Libraria 2012, p. 360, fig. 223.

di questa testimonianza visiva, abbiamo anche, come mi conferma Laure Fagnart, una sola evidenza documentaria: la menzione di una copia nel Palais-Cardinal di Parigi, ricordata da Henri Sauval nel 1654.⁵

Per quante ipotetiche dispersioni si possano mettere in conto, il dato storico che emerge sembra comunque evidente: fino alla Rivoluzione Francese, quando le collezioni reali furono destinate alla fruizione pubblica con la creazione del Museo del Louvre, prendere visione del dipinto di Leonardo, e ancor più trarne delle copie, era estremamente difficile. Tutto sommato è una sorte comune alle altre opere leonardesche di proprietà dei re di Francia, di cui è più agevole incontrare copie cinquecentesche che del XVII o XVIII secolo.

Appare pertanto un fatto rilevante la comparsa di una copia antica inequivocabilmente ricavata dalla tavola oggi al Louvre, tanto più che si tratta di un dipinto di qualità insolitamente elevata per questo genere di prodotti. Il dipinto in questione è transitato ultimamente sul mercato antiquario di Londra,⁶ ma in precedenza avevo potuto studiarlo mentre si trovava in una collezione privata piemontese: è un olio su tela di 137x108 cm (fig. 2), copia fedelissima, a grandezza naturale. L'assenza del cielo in alto è infatti dovuta a una resecazione della porzione superiore.

Tale modifica dovette avvenire, presumibilmente, nella prima metà dell'Ottocento: le caratteristiche tecniche ed esecutive suggeriscono tale datazione per il telaio attualmente in opera. Difficile dire se il taglio sia stato suggerito da ragioni estetiche (magari per adattare la tela a una cornice già esistente) o conservative: il fatto che il telaio sembri realizzato in legno di pino permette di ipotizzare, con la cautela del caso, che esso sia stato eseguito nel sud della Francia.

Tutta francese, infatti, pare la storia antica dell'opera: la tavolozza, pur nell'evidente sforzo di adesione al prototipo vinciano, esibisce il blu cobalto, quasi elettrico, e la luminosità scintillante degli incarnati tipici della migliore pittura francese del pieno Seicento. Mi pare difficile negare che l'autore della copia in esame sia più o meno contemporaneo di Philippe de Champaigne o di Laurent de la Hyre; anche se il modello leonardesco sembra interpretato senza il filtro del severo classicismo che caratterizza questi artisti.

Tra i pittori sicuramente attestati quali copisti mi pare di scorgere significative assonanze con Nicolas Mignard (1606-1668), fratello del più celebre Pierre, ma anche lui artista di successo (a titolo di esempio si confronti il volto del Gesù Bambino con quello dell'angelo nella *Annunciazione* del Musée Pierre de Luxembourg a Villeneuve-lès-Avignon, datata 1651).

La sua biografia permetterebbe anche di trovare posto per questa copia: dal 1660 alla morte Mignard, chiamato dal cardinal Mazarino, visse tra Parigi e Fon-

⁵ L. Fagnart, *Léonard de Vinci en France. Collections et collectionneurs (XVème-XVIIème siècles)*, Roma, L'Erma di Bretschneider 2009, pp. 104, 251.

⁶ Sotheby's, London, *Old Masters Day Sale*, 8 July 2021, Lot 116.



2. Pittore francese prossimo a Nicolas Mignard, *Sant'Anna con la Vergine, il Bambino e un agnello* (copia da Leonardo), seconda metà del XVII secolo. Già Londra, mercato antiquario. © Edoardo Villata, Archivio dell'autore

tainebleau, lavorando per Luigi XIV. Nicolas è pittore che non disdegnava di realizzare copie di capolavori importanti, come testimonia la replica della *Pietà* di Annibale Carracci in Saint-Agricole ad Avignone, firmata e datata 1639. Non manca anche la testimonianza del suo interesse per Leonardo: un foglio del Louvre (Département des Arts Graphiques, RF 36867 verso, fig. 3) è chiaramente ispirato al braccio destro di san Pietro nell'*Ultima Cena*, facilmente studiata



3. Nicolas Mignard, *Studi di mani*. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques. © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)/Michel Urtado

nella copia a grandezza naturale della chiesa parigina di Saint-Germain l'Auxerroise (collocazione nella quale è già documentata nel 1651).⁷ Il foglio è databile, in quanto presenta al verso alcuni studi di mani riferibili all'Angelo che appare a san Giuseppe per ordinargli di fuggire in Egitto, opera eseguita per la cattedrale di Montpellier e datata 1664.⁸

Ancora di più, Mignard, a conferma dei suoi interessi leonardeschi, fu coinvolto presso l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture nel 1667 in una discussione sul capitolo XLVI del *Trattato della Pittura*, secondo l'edizione a stampa del 1651. Si tratta peraltro di un testo che affronta una problematica nient'affatto estranea alla *Sant'Anna*: «Grand'errore è di quei pittori, li quali ritraggono una cosa di rilievo a un lume particolare nelle loro case, e poi mettono in opera

⁷ L. Fagnart, *Léonard de Vinci en France. Collections et collectionneurs (XVème-XVIIème siècles)*, cit., p. 169.

⁸ A. Chevalier, M. Hilaire, P. Stépanoff (a cura di), *De marbre blanc et de couleur. La chapelle Deydé de la cathédrale de Montpellier*, catalogo della mostra (Montpellier, Musée Fabre), Gent, Snoeck 2019.

tal ritratto a un lume universale dell'aria in campagna, dove tal'aria abbraccia, et allumina tutte le parti delle vedute a un medesimo modo; e così costui fa ombre oscure, dove non può essere ombra; et se pure ella vi è, è di tanta chiarezza, ch'ella è impercettibile; e così fanno li riflessi, dove è impossibile quelli esser veduti».⁹

Naturalmente non è prudente avanzare una attribuzione netta a proposito di una copia; mi limiterò quindi a dire che il dipinto in esame è sicuramente francese e databile intorno alla metà del Seicento o poco dopo, appare vicino ai modi e agli interessi di Nicolas Mignard, ed esibisce non solo un impegnatissimo scrupolo di fedeltà al modello, ma anche una qualità pittorica abbastanza inconsueta per questo genere di opere. Del resto, come si è visto, ottenere una copia della *Sant'Anna* doveva essere un privilegio assai esclusivo: logico quindi che il committente, ignoto ma sicuramente di alto rango, non abbia voluto sprecarlo affidando l'incarico a un pittore modesto.

In questo senso la nostra copia costituisce un documento storico di primaria importanza: non solo conferma che la tavola di Leonardo a metà Seicento mostrava ancora la tavolozza minerale e trasparentissima che il restauro le ha restituito, ma addirittura ci permette di meglio apprezzare qualche dettaglio che nell'originale ha perso qualcosa della primitiva leggibilità, come le splendide cascate ai piedi della montagna a sinistra, subito dietro la testa di sant'Anna. O come il velo trasparente sul *décolleté* della Madonna, che non si riscontra più sull'originale e di cui possiamo supporre l'esistenza solo grazie alla copia riscoperta in Piemonte.

Se vedo bene il copista si prende un'unica libertà mutando il colore delle maniche della madre della Vergine, che dipinge blu, rinunciando al bruno che Leonardo aveva scelto, forse per interrompere una tessitura quasi monocromatica e creare un raccordo con i copricapi delle due donne. La cosa è tanto più significativa in quanto il pittore francese si adegua al suo prototipo persino nelle parti lasciate incompiute da Leonardo.

Un particolare ringraziamento a Giulio Bora, Laure Fagnart, Claire Farago, Cinzia Pasquali e Sara Tagliagalamba.

⁹ C.J. Farago, J. Bell, C. Vecce (a cura di), *The Fabrication of Leonardo da Vinci's Trattato della Pittura: With a Scholarly Edition of Italian Editio Princeps 1651 and an Annotated English Translation*: 2, Leiden-Boston, Brill Academic Publication 2019, p. 619 per Mignard (note di C. Farago e J. Bell) e p. 636 per il testo leonardesco (edizione critica a cura di C. Vecce, A. Sconza e M. Rascaglia).

Dal cartone leonardesco della *Sant'Anna* della National Gallery di Londra alla *Sacra Famiglia* luinesca della Pinacoteca Ambrosiana: nuove indagini

Giulio Bora

Biblioteca Ambrosiana

Francesco Melzi, rientrando a Milano verso il 1521,¹ aveva subito portato a conoscenza presso gli artisti milanesi l'esemplare più spettacolare nell'ambito di quel corpus: il cartone con la *Vergine e il Bambino con sant'Anna e san Giovannino* ora conservato alla National Gallery di Londra (fig. 1). Il suo riscontro era stato immediato tanto da avvalersi lo stesso Melzi di quel modello per la realizzazione dei due suoi dipinti più sicuri e significativi, riproponendone la figura della Vergine: parzialmente, nella *Flora* dell'Ermitage, e soprattutto, a figura intera, nel dipinto del *Vertumno e Pomona* della Gemäldegalerie degli Staatliche Museen di Berlino, e quindi, più puntualmente, da parte del suo fedele seguace Girolamo Figino in una pala collocata nello stesso Museo.²

Certamente la copia più fedele e verosimilmente più precoce del cartone leonardesco è quella rappresentata dal dipinto conservato alla Pinacoteca Ambrosiana con la *Sacra Famiglia con sant'Anna e san Giovannino* (fig. 2), un'opera acquistata dal cardinale Federico Borromeo tra il 1599 e il 1607 come di mano di Bernardino Luini verosimilmente sulla base di una fonte locale consolidata: lo ribadisce nel suo *Musaeum* (1625) dove, anche facendo riferimento al giudizio di pittori che lo ritenevano allora il suo capolavoro, giustifica la spesa di una

¹ R. Sacchi, *Per la biografia (e geografia) di Francesco Melzi*, «Acme» 2017 (70/2), pp. 145-161: p. 146.

² Cfr. su tutte le opere V. Delieuvin (a cura di), *Saint Anne. Leonardo da Vinci's Ultimate Masterpiece*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre), Paris, Louvre éditions-Officina Libraria 2012, pp. 56-61; A. Nova, *Restituzione di Giovan Francesco Melzi*, in P.C. Marani (a cura di), *L'ultimo Leonardo 1410-1519. Leonardo tra Milano, Roma e Amboise: committenze, progetti, studi fra arte, architettura e scienza*, atti del convegno (Milano 2019), Busto Arsizio, Nomos 2020, pp. 221-233 (con una nuova analisi di contesto storico e iconografico del *Vertumno e Pomona* e una data di esecuzione intorno al 1530); F. Frangi in *Idem*, P. Strada (a cura di), *Girolamo Figino. Una pala restaurata e un pittore riscoperto del Cinquecento milanese*, Milano, Scalpendi 2021, pp. 14, 24-25, figg. 5-7.



1. Leonardo da Vinci, *Vergine e il Bambino con sant'Anna e san Giovannino*, 1499-1500 ca. Londra, National Gallery

notevole somma d'oro da lui sostenuta. Rilevando la derivazione dal modello leonardesco (implicitamente del cartone ora a Londra), sottolineava l'autonoma reinterpretazione da parte di Luini nell'estrema squisitezza nella resa dell'opera per la sua soavità, movimento e tenerezza affettuosa dei volti.³ La presenza di quel cartone a Milano viene documentata per la prima volta da Giovan Paolo Lomazzo nel suo *Trattato* (1584)⁴ dove la registra in possesso del figlio di Bernardino Luini, Aurelio, ed è plausibile l'ipotesi che si trattasse proprio di quell'esemplare rimasto a suo padre ed ereditato poi da lui fino alla sua morte nel 1593: sarebbe passato, a seguito della dispersione della sua eredità avvenuta subito dopo, a Pompeo Leoni e successivamente agli Arconati. È a mio avviso del tutto probabile, inoltre, che lo stesso dipinto della *Sacra Famiglia* dell'Ambrrosiana fosse rimasto sempre presso i Luini e che facesse parte di quella eredità

³ Federico Borromeo, *Musaeum*, commento di G. Ravasi, nota al testo e traduzione di P. Cigada, Milano, Gallone 1997, pp. 34-35, da cui ho ricavato la terminologia.

⁴ G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano, appresso Paolo Gottardo Pontio 1584, p. 171.



2. Bernardino Luini e collaboratori, *Sacra Famiglia con sant'Anna e san Giovanni*. Milano, Pinacoteca Ambrosiana

di Aurelio, subendo poi la stessa sorte della dispersione che avrebbe attirato subito l'interesse da parte del cardinale.⁵

⁵ Questa ipotesi sembra rafforzata a seguito della scoperta da parte di Edoardo Rossetti del testamento di Aurelio Luini del 1593 e dell'immediata dispersione dei suoi beni, con la vendita a Carlo Castaldo nello stesso anno che comprendeva in particolare «tutti li quadri et altre cose considerevoli a tali quadri e studio» cioè proprio in rapporto con quei dipinti, come il cartone e verosimilmente il quadro in questione. La cifra sborsata di 325 scudi evidenziava il pregio delle opere vendute. Cfr. E. Rossetti, *Il testamento di Aurelio Luini e la sua eredità leonardesca* (1593),

Pur non negandone la paternità, alcune giustificate perplessità riguardo alla totale autografia e stesura da parte di Bernardino Luini di quel dipinto sono state avanzate già da tempo dalla critica: ultimamente, tuttavia, si è giunti addirittura alla drastica negazione dell'autografia. Esposto con il suo nome in occasione della mostra parigina della *Sant'Anna* (2012), nella scheda redatta da Cristina Quattrini pur rilevando i numerosi richiami a Leonardo nei dipinti di Luini dei primi anni Venti, non ne viene registrato il suo sofisticato linguaggio, riconducendo la paternità del dipinto a un artista della sua bottega attivo intorno al 1530. La stessa opinione ha ribadito la studiosa nella sua recente monografia sull'artista, dove il dipinto è indicato come «seguace di Bernardino Luini», facendolo rientrare nell'ambito di quella fortuna leonardesca di quegli anni da parte di artisti come Francesco Melzi e Girolamo Figino. Successivamente, alla mostra *Bernardino Luini e i suoi figli* tenutasi a Palazzo Reale nel 2014, Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa, rifiutandone anche in questo caso la paternità, lo espongono indicandolo come «Eredi Luini» quale opera elaborata nell'ambito della bottega dell'artista, pur riconoscendo il carattere luinesco in alcuni particolari, come la testa del Bambino.⁶

Il dibattito, che ne era sorto subito dopo, aveva indotto la Biblioteca Ambrosiana a creare un comitato intorno a un progetto intitolato *Luini in nuova luce. Approccio interdisciplinare per lo studio, l'archiviazione dei dati e la comunicazione* volto ad avviare una serie di indagini tecniche comparate su quel dipinto insieme ad altri dello stesso ambito luinesco conservati nella stessa Pinacoteca, coinvolgendo studiosi e specialisti dei campi scientifici più diversi.⁷

Come è noto, la luinesca *Sacra Famiglia con sant'Anna e san Giovannino* della Pinacoteca Ambrosiana venne realizzata sulla traccia del cartone leonardesco della National Gallery di Londra. Come è stato confermato dai tecnici della National

in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LXIII, 3, 2021, pp. 359, 268, 371-372. Sulle vicende collezionistiche del cartone cfr. V. Delieuvin in *Saint Anne. Leonardo da Vinci's Ultimate Masterpiece*, cit., pp. 56-63. È impensabile, al di là dell'evidenza dei riscontri, che Lomazzo potesse alludere alla mediocre copia del cartone della *Sant'Anna* del Louvre, già in collezione Esterházy di Budapest e che era passata a Sebastiano Resta: cfr. F. Grisolia, *Su Leonardo e i cartoni della Sant'Anna tra Resta, Ghezzi, Bellori e Bottari*, in M.R. Pizzoni (a cura di), *Notizie di pittura raccolte dal Padre Resta. Il carteggio con Giuseppe Ghezzi e altri corrispondenti*, Roma, Universalita 2018, pp. 111-121.

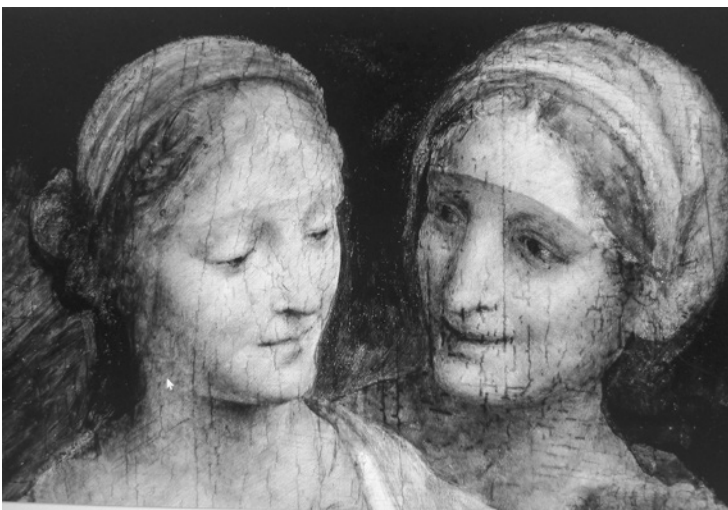
⁶ Cfr. C. Quattrini, in *Saint Anne. Leonardo da Vinci's Ultimate Masterpiece*, cit., pp. 288-291; Eadem, *Bernardino Luini. Catalogo generale delle opere*, Torino, Allemandi 2019, pp. 396-398; G. Agosti, J. Stoppa (a cura di), *Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), Milano, Officina Libreria 2014, pp. 312-317.

⁷ Il progetto, avviato nel 2016 e diretto dall'allora Prefetto dell'Ambrosiana Franco Buzzi e da Alberto Rocca, Direttore della Pinacoteca, ha coinvolto diversi specialisti nell'ambito di quest'ultima e di diverse istituzioni, dal Politecnico di Milano, all'Opificio delle Pietre Dure, CNR-INO, CNR-IBFM, CNR-IFN, Università Milano-Bicocca, Università degli Studi di Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, Università di Bergamo, Fondazione Trivulzio, Factum Arte, Cultura Valore Srl. I risultati sono stati presentati il 30 novembre 2017 presso il Centro Congressi Fondazione Cariplo. Presento qui il mio intervento relativo alla *Sacra Famiglia* luinesca dell'Ambrosiana.

Gallery e dagli studiosi, è stato rilevato che, data la sua integrità, quel cartone non venne mai utilizzato per il trasferimento su un dipinto e per riprodurlo sulla tavola si sarebbe quindi impiegato verosimilmente il tracciamento,⁸ quel procedimento non invasivo che lo stesso Leonardo indicava nel suo *Trattato della pittura* impiegando carta oleata trasparente. Nel riproporre la composizione del cartone, si era sacrificato il margine inferiore per adattarlo alle dimensioni della tavola, apportando alcuni aggiustamenti: fra i più evidenti, la riduzione sulla sinistra del profilo della spalla della Vergine per addolcirne il profilo, ma soprattutto l'inserimento sulla destra della figura di San Giuseppe. La difficoltà della trascrizione della composizione del cartone era in più di un caso dovuta alla peculiare indeterminatezza del disegno di Leonardo e soprattutto alla sua tecnica densamente chiaroscurata. L'immagine all'infrarosso⁹ (fig. 3) ci ha consentito di risalire alla formulazione disegnativa e costruttiva di base e il risultato è stato sorprendente. Con estrema sottigliezza della linea e scioltezza esecutiva, vengono trascritte ma soprattutto meglio ridefinite e in qualche caso reinventate le sintetiche indicazioni leonardesche dei panneggi (rimane a parte la resa più intensa di quello sulla gamba sinistra della Sant'Anna dovuta alla stesura pittorica). La restituzione delle due figure di Gesù e del San Giovannino è invece assolutamente fedele, delineate con tratti di una delicatezza e trasparenze estreme (nel San Giovannino sono evidenti rinforzi successivi sul mento e sulle gambe), tanto da riproporre, nella resa del ginocchio sinistro di Gesù, la stessa sottile indeterminatezza registrata sul cartone di Leonardo. Per la qualità disegnativa e fluidità nella riformulazione costruttiva d'insieme, ritengo che possa essere imputabile al solo Luini questo specifico intervento. I maggiori problemi riguardo alla trasposizione del modello leonardesco erano comprensibilmente riconducibili alle due teste della Vergine e della Sant'Anna, non solo riguardo alla loro peculiare caratterizzazione espressiva, ma soprattutto anche all'intensità chiaroscurale con cui sono rilevate, in particolare in quella della Sant'Anna, dove i dati fisionomici vengono quasi del tutto assorbiti dal gorgo d'ombra (fig. 4). È in quello della Vergine dove emerge con più evidenza quella personale reinterpretazione classicistica e idealizzata del modello leonardesco da parte di Luini riscontrabile anche in precedenza nelle sue opere, con il volto affilato e i tratti estremamente minuti. È invece il confronto con la restituzione di quello della Sant'Anna che fa emergere con chiarezza l'intervento di un altro artista: di fronte al modello leonardesco densamente chiaroscurato, qui il tratto disegnativo non solo è incerto nella definizione, ma soprattutto ap-

⁸ Cfr. L. Syson (a cura di) con L. Keith, *Leonardo da Vinci Painter at the Court of Milan*, catalogo della mostra (London, National Gallery), London, National Gallery Company-Yale University Press 2011, p. 289.

⁹ Queste indagini spettrografiche all'infrarosso sono state realizzate da Anna Galli del CNR-IBFM con cui ho via via discusso i risultati che emergevano dalle indagini fino al reperimento del disegno sottostante. Devo alla sua amicizia e alla sua generosità il permesso di pubblicare queste immagini.



3, 4. Bernardino Luini e collaboratori, *Sacra Famiglia con sant'Anna e san Giovanni*, immagine a infrarosso realizzata tramite indagine spettrografica realizzata da Anna Galli/CNR-IBFM

pesantito nella stesura insistita delle ombre, una differenza che si riproporrà più chiaramente nel visibile. Le stesse incertezze e ripensamenti si riscontrano inoltre nella mano sempre della Sant'Anna, come è già stato rilevato, ma in particolare anche nel profilo sdoppiato del volto del San Giuseppe.

Le indagini ravvicinate del visibile, grazie all'alta risoluzione delle riprese realizzate in questa occasione,¹⁰ hanno consentito di fornire numerosi elementi significativi riguardo alla stesura pittorica. Innanzitutto, grazie anche al recente restauro, la qualità della resa delle due figure di Gesù e del San Giovannino conferma pienamente, nella delicatezza della stesura, quella finezza già riscontrata all'infrarosso e, in particolare, trova riscontro anche tipologico con il dipinto del *Gesù Bambino con l'agnello* di Luini conservato nella Pinacoteca Ambrosiana, consentendo del tutto verosimilmente di ribadire la paternità. Lo mostra bene un dettaglio del volto del Gesù che risulta del tutto analogo sia nell'incarnato perlaceo che in particolare nella stesura pittorica della fitta sequenza di volute dei capelli e la definizione quasi trasparente del ginocchio sinistro già vista all'infrarosso. La stessa qualità si riscontra nella resa del volto della Vergine, anche se qui si intercetta anche una diversa mano che, con tratto più incerto e appesantito, delinea gli occhi e le sopracciglia, e definisce sommariamente la capigliatura. Maggiore pesantezza della resa si riscontra anche nel volto della Sant'Anna, del resto già evidenziata prima nell'immagine all'infrarosso, con la stesura pittorica più densa e le pennellate più sommarie. Qualità del tutto analoghe si riscontrano anche nel volto del San Giuseppe dove già si erano individuate all'infrarosso le incertezze di costruzione, con la resa densa e filamentosa dei capelli e della barba.¹¹ Non diversamente, l'intervento di un altro artista si evidenzia nella stesura e definizione del pannello della veste della Vergine stesa con una pennellata densa che contrasta fortemente con quella condotta con sottili trasparenze impiegata per la costruzione del corpo di Gesù, in sintonia con quanto si era visto nel tracciato disegnativo di base. Analogamente il pannello della Sant'Anna riconferma quella pesantezza che già si era vista nella resa all'infrarosso.

Da queste indagini risulterebbe in qualche modo confermata l'originaria matrice del disegno di Bernardino Luini nella trasposizione di buona parte del cartone e, nel dettaglio, relativamente solo alle figure della Vergine, di Gesù e San Giovannino e, con alcuni limiti, della loro stesura pittorica, tanto da riconfermare l'ampia fama che, storicamente, ha accompagnato l'opera nel tempo,

¹⁰ Dovute a Guendalina Damone (Factum Arte) che ringrazio per avermi fatto avere le immagini.

¹¹ Riguardo ai riscontri da parte dell'anonimo autore del volto del San Giuseppe avevo fatto un richiamo a Cesare da Sesto (nella mia scheda del dipinto del catalogo: L. Caramel, S. Coppa (a cura di), *Pinacoteca Ambrosiana. Tomo primo. Dipinti dal medioevo alla metà del Cinquecento*, Milano, Mondadori Electa 2005, pp. 164-165), in particolare appare significativo il confronto con il volto del *San Gerolamo penitente* a Southampton, City Art Gallery: cfr. Giulio Bora *et al.*, *I leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Milano, Skira 1998, p. 318, fig. 211.

grazie ovviamente anche alla sua matrice leonardesca. Ancora aperto, naturalmente, rimane il problema dell'ampio intervento anonimo sulla tavola, realizzato verosimilmente nel corso degli anni Venti. Un'indagine e considerazioni a parte andrebbero fatti a proposito dei suggestivi dettagli paesaggistici che sono solo brevemente suggeriti nel cartone leonardesco.¹²

¹² Se ne è occupato Edoardo Villata che, nel suo intervento alla giornata di studio del 3 novembre 2017, a proposito di quei dettagli paesaggistici della *Sacra Famiglia*, ha ipotizzato il diretto intervento di Francesco Melzi, e, insieme, che il cartone leonardesco fosse sempre rimasto in suo possesso (comunicazione orale).

Francesco Melzi e il Manoscritto E

Maria Teresa Fiorio

Ente Raccolta Vinciana

Non fu un'impresa facile per Francesco Melzi districarsi nel labirinto degli appunti di Leonardo per individuare un percorso che restituisse con coerenza e con fedeltà quel «libro di pittura» cui Leonardo ancora accenna in due passi del Codice Atlantico riferibili agli anni francesi:¹ un progetto da realizzare, come si evince dal fatto che se ne parli al futuro, ma che era passibile di nuove riflessioni, a giudicare dai numerosi passi dedicati alla pittura e alla prospettiva distribuiti anche nel tardo Manoscritto E.

Proprio sull'utilizzo di quest'ultimo manoscritto da parte di Melzi verte il mio omaggio a Pietro C. Marani, ben sapendo quanta attenzione abbia dedicato ai codici di Parigi sui quali restano fondamentali i suoi contributi.

Il Codice Vaticano Urbinate latino 1270 è il risultato dell'impegno di Francesco Melzi nel tener fede a uno dei tanti progetti non realizzati di Leonardo, un progetto che forse per l'allievo costituiva la parte più significativa della sua eredità intellettuale. È probabile che il riordino degli appunti vinciani secondo uno sviluppo logico sia stato impostato da Melzi seguendo direttamente le indicazioni di Leonardo: le verifiche condotte sul confronto con i manoscritti superstiti confermano che i passi sono trascritti esattamente come Leonardo li aveva formulati, senza aggiunte o commenti personali. Di qui la particolare importanza del Codice Urbinate nel tramandare larga parte dei pensieri di Leonardo che senza quel contributo sarebbero stati irrimediabilmente perduti.

Sorprende quindi che un lavoro così meritevole sia stato giudicato negativamente da uno studioso del valore di André Chastel – per di più esimio leonardista –, che riteneva il risultato di quelle fatiche «incomplète et finalement médiocre de conception», colpevole di accostamenti arbitrari e di palesi incomprensioni.² Una

¹ «el resto di tal discorso si tratterà nel libro di pittura distintamente» (C.A., f. 215r, ex 79r-c); «el rimanente si dirà nel libro di pittura e in questo libro si proverà» (C.A., f. 495r, ex 181r-a).

² A. Chastel, *Traité de la peinture*, Paris, Berger Levrault 1987, p. 24.

svalutazione cui si associava Martin Kemp, definendo «rough and incomplete» la compilazione di Melzi.³ Ma altre voci si erano invece espresse a suo favore: Gombrich riconosceva al trattato, «nonostante la sua natura frammentaria e la disposizione un po' confusa [...] lo schema di un progetto di ambizioni grandiose quale solo Leonardo avrebbe potuto concepire» e una complessità che travalica la silloge precettistica per addentrarsi nel mondo della scienza della visione;⁴ mentre Scarpati, nella sua impeccabile edizione del *Paragone*,⁵ attribuiva a questa parte del Codice Urbinate un ruolo centrale nel dibattito rinascimentale sulle arti e definiva «eroico» il lavoro di decifrazione compiuto sui manoscritti leonardiani. Seguiva di lì a poco l'edizione del Codice Urbinate a cura di Pedretti e Vecce, che non soltanto affrontava il trattato con rigorosi strumenti critici, ma lo inquadrava nel contesto d'origine dal quale emerge con evidenza la forte dipendenza della compilazione di Melzi dalle indicazioni ricevute direttamente da Leonardo.⁶ In questa luce la sua importanza risulta accresciuta, proprio per il suo riflettere l'impostazione che Leonardo stesso avrebbe dato al *Libro di Pittura* se avesse avuto la costanza di riordinare i suoi pensieri.

Su questa linea si colloca anche il recente intervento di Alessandro Nova, che non solo contesta l'accusa di diletterantismo che grava su Melzi pittore fin dall'Ottocento, ma gli riconosce una posizione centrale nella mappa della critica d'arte del XVI secolo, affermando che «non si dovrebbe più parlare del *Libro di Pittura* di Leonardo, bensì del *Libro di Pittura* di Leonardo da Vinci, a cura di Francesco Melzi».⁷

È suo, infatti, lo sforzo di individuare un *fil rouge* nel magmatico insieme dei materiali vinciani, anche se la regia del *Libro*, cioè la sua struttura e la successione degli argomenti delle varie sezioni, può essere fatta verosimilmente risalire a Leonardo stesso. E se è innegabile che il *Libro di Pittura* non è esente da limiti e fraintendimenti, è tuttavia doveroso riconoscere lo sforzo di Melzi – e il suo coraggio – nell'affrontare le innumerevoli carte zeppe di annotazioni, nelle quali rischiava di perdersi persino Leonardo, come ammette il maestro stesso in un ben noto passo del Codice Arundel.

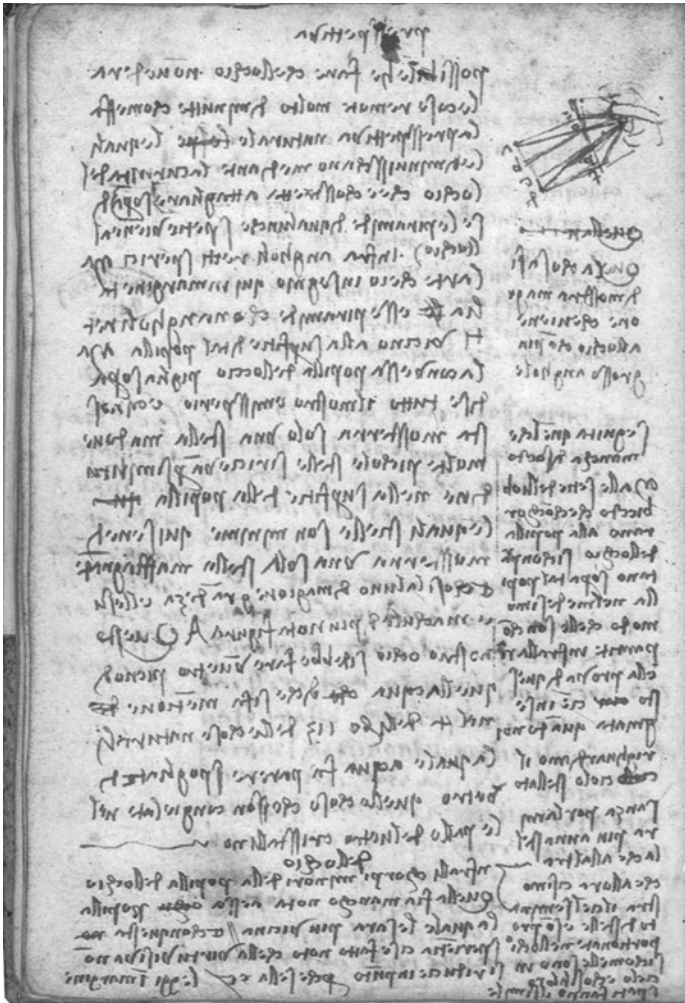
³ M. Kemp, M. Walker (eds.), *Leonardo on Painting: an Anthology of Writings by Leonardo da Vinci with a Selection of Documents Relating to his Career as an Artist*, New Haven, Yale University Press 1989, p. 2.

⁴ E.H. Gombrich, *Il Trattato della pittura: alcuni problemi e aspirazioni*, in *Leonardo e l'età della ragione*, atti del convegno a cura di E. Bellone e P. Rossi, Milano, Scientia 1982, p. 159.

⁵ Leonardo da Vinci, *Il Paragone delle arti*, a cura di C. Scarpati, Milano, Vita e Pensiero 1993.

⁶ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, a cura di C. Pedretti. Trascrizione critica di C. Vecce, 2 voll., Firenze, Giunti 1995.

⁷ A. Nova, *Restituzione di Giovan Francesco Melzi*, in P.C. Marani (a cura di), *L'ultimo Leonardo. 1510-1519. Leonardo tra Milano, Roma e Amboise: committenza, progetti, studi fra arte, architettura e scienza*, atti del convegno (Milano 2019), Busto Arsizio, Nomos 2020, pp. 221-233: p. 231. Sulla biografia di Melzi si segnala il contributo di R. Sacchi, *'Acceptante et consentiente': addende biografiche per Francesco Melzi*, ivi, pp. 235-248.



1. Leonardo da Vinci, *Figura di occhio che vede vari oggetti*, Manoscritto E. Parigi, Institut de France, fol. 15v

Il metodo di lavoro di Melzi si basa su una ricognizione capillare dei manoscritti di Leonardo, recuperando tutti i passi relativi alla pittura o che comunque con essa avessero attinenza. Ma se lo spoglio del Manoscritto A (compilato tra il 1490 e il 1492 e ancora legato agli aspetti pratici delle attività di bottega) risulta sistematico e funzionale ai contenuti delle prime sezioni del *Libro*, meno esaustivo appare lo scrutinio di manoscritti tardi come il Manoscritto E.

In quest'ultimo codice, dedicato prevalentemente alla *scientia de ponderibus* e al volo degli uccelli, uno spazio notevole è riservato alla pittura. Trentuno sono i passi puntualmente trascritti da Melzi, ma ce ne sono circa quindici, che pure hanno attinenza con pittura e prospettiva, che invece non vengono considerati. Si potrebbe obiettare che l'omissione derivi dal fatto che il loro contenuto era già presente nelle note raccolte nelle varie sezioni del *Libro*: possiamo però constata-

re, dalla frequenza con cui Melzi recupera passi contenenti concetti già espressi, che il rischio di ripetizioni non rientra nelle sue preoccupazioni. Scorrendo il trattato si ricava infatti l'impressione che il principale scrupolo di Melzi fosse quello di conservare intatto quanto più possibile il pensiero di Leonardo, anche a costo di ritornare su idee più volte enunciate.

Eppure, scrutinando il foglio 3 dal quale estrapola tre passi, Melzi ne trascura due, entrambi recanti il titolo *Pittura*. Il primo (Ms. E, f. 3r) non aggiunge molto a quanto già riportato da Melzi perché riguarda i «moti e le attitudine delle figure», collegandosi così a altri passi trascritti all'inizio della terza sezione del *Libro*. Altrettanto può dirsi del passo relativo alle «3 sorte de' lumi, che alluminano i corpi opachi», che trova riscontro sia in due capitoli del *Libro* (cap. 464 e 465), sia in un paragrafo dello stesso manoscritto (Ms. E, f. 32v) riportato quasi alla fine della quinta sezione (*De ombra e lume*, cap. 790).

Di maggior interesse sono però le omissioni di Melzi su uno dei temi centrali del trattato, e cioè la prospettiva, cui Leonardo dedica vari passi nel Manoscritto E affrontando però l'argomento da un punto di vista diverso e più complesso. La prospettiva, infatti, non è considerata nella sua qualità di guida per la costruzione dello spazio pittorico, ma è connessa ai problemi della visione, tanto che i passi a essa inerenti sono continuamente intercalati con enunciazioni relative all'occhio. In questo contesto il termine "prospettiva" assume un diverso significato, venendo a coincidere con l'ottica, un termine introdotto solo più tardi e non ancora in uso nella lingua comune.⁸ Le riflessioni di Leonardo, dunque, pur non perdendo di vista la pratica figurativa, privilegiano la teoria della visione, in un'accentuazione degli aspetti teorici che prevale negli scritti tardi come, appunto, il Manoscritto E.

Sul f. 15r Leonardo dimostra con un disegno che «li termini di quel corpo, antiposti alla pupilla dell'occhio, si dimostreranno tanto meno noti quanto e' saranno più vicini a essa pupilla» e prosegue con una nota di "pittura" – pure omessa da Melzi – che in realtà non si lega alla pratica figurativa, ma affronta il fenomeno della visione e la scienza "d'ombre e lume" perché tratta della corrispondenza delle ombre dei «corpi di varie oscurità privati di un medesimo lume» in rapporto alle «loro naturali oscurità». E se il passo seguente, «De moto umano», è registrato da Melzi al capitolo 316 (in piena coerenza con i contenuti della parte terza del *Libro di Pittura*) il verso del f. 15 e i ff. 16 e 17 sono esclusi per intero.⁹

In questi fogli il tema della rappresentazione degli oggetti in prospettiva, che appartiene più propriamente alla sfera della creazione artistica, si intreccia in modo indissolubile con quello del processo della scienza della visione, ponendo l'accento sulla «convessa pupilla dell'occhio», sul modo in cui questa riceve le

⁸ M. Quaglinò, *Glossario leonardiano. Nomenclatura dell'ottica e della prospettiva nei Codici di Francia*, Firenze, Olschki 2013, pp. X, 220-223.

⁹ La direzione della numerazione dei fogli va dal principio alla fine del manoscritto, ma nel caso del f. 16 il testo inizia al f. 16v e prosegue al f. 16r.

“spetie” emesse dai corpi, sul suo dilatarsi o restringersi a seconda dell’intensità della luce (Ms. E, f. 17v). Ma ciò che soprattutto interessa Leonardo in questi fogli è la definizione della “prospettiva accidentale” contrapposta alla prospettiva semplice (detta anche “liniale” o geometrica), cioè quella che «mostra tutte esse cose come l’occhio le vede diminuite» e «non vol vedere pariete in iscorto, ma più in propria forma che sia possibile», come illustrato dallo schema sullo stesso foglio 16v. La prospettiva accidentale, nella formulazione di Leonardo, è invece «quella ch’è fatta dall’arte» e consiste «nella proiezione delle forme, ad opera del pittore, su un piano soggetto esso stesso allo scorcio prospettico».¹⁰

In questa fase avanzata delle sue riflessioni, Leonardo avverte sempre più lucidamente i limiti della prospettiva piana di matrice brunelleschiana e, pur non rinnegandola totalmente, ne percepisce l’astrattezza. E appare pienamente consapevole della difficoltà di conciliare la proiezione prospettica con il modo di vedere gli oggetti in natura, cioè la visione fisiologica che è sottoposta a variabili quali la luce o l’angolo visuale. Naturalmente è quest’ultima che maggiormente interessa Leonardo e lo induce a esplorare situazioni più complesse come, sempre nel Manoscritto E (f. 16r), la «mistione di prospettiva fatta in parte dall’arte e in parte dalla natura», cioè la prospettiva composta, basata sulla combinazione dei procedimenti propri della prospettiva naturale e di quella accidentale. Oppure a delineare un «caso di prospettiva» di cui fornisce lo schema (f. 4r), pure omesso da Melzi, anch’esso relativo alla fisiologia della visione.

Nei manoscritti di Francia le locuzioni «prospettiva accidentale» e «prospettiva composta» sono usati raramente e risultano utilizzati soltanto nei manoscritti E e G,¹¹ entrambi appartenenti agli anni successivi al 1510. L’esclusione da parte di Melzi dei fogli citati (un’esclusione che, in modo molto indicativo, riguarda anche un passo del Manoscritto G, f. 13v dove Leonardo parla di «prospettiva composta») fa pensare a una sua minore dimestichezza con l’indirizzo teorico che prevale negli scritti tardi di Leonardo. La sua formazione di pittore lo portava a privilegiare gli aspetti maggiormente legati alla pratica figurativa, come dimostra l’ampio utilizzo del Manoscritto A le cui formulazioni rispecchiano più da vicino l’esperienza giovanile di Leonardo nella bottega del Verrocchio. Dunque la scissione tra teoria della visione e esercizio del mestiere appare evidente nelle scelte di Melzi, che sembra affrontare con qualche disagio la profondità di pensiero dell’ultimo Leonardo.

Se tuttavia, come scrisse Benedetto Croce, «la precettistica di Leonardo è un’autobiografia», dobbiamo essere grati a Melzi di aver preservato così larga parte della vita del maestro.

¹⁰ M. Kemp, *La scienza dell’arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat* [1990], ed. italiana Firenze, Giunti 1994, p. 60. Ma si vedano anche le osservazioni di M. Quaglino, *Glossario leonardiano*, cit., pp. 224-225.

¹¹ Per il primo la frequenza totale è 2 (Ms. E, f. 16v); per il secondo 4 (Ms. E, ff. 16r, 16v; Ms. G, f. 13v). Cfr. M. Quaglino, *Glossario leonardiano*, cit., pp. 224-225.

San Giovanni Battista: Giampietrino, Leonardo e François I^{er}

Furio Rinaldi

Fine Arts Museums of San Francisco

Prolifico comprimario del leonardismo lombardo di primo Cinquecento, il misterioso Giampietrino è da tempo identificato con il longevo pittore milanese Giovanni Pietro Rizzoli (doc. 1508-m. 1553). La sua opera, pur caratterizzata da ripetitività e un languore estenuato, costituisce un termometro interessante per valutare la vitalità della lezione di Leonardo a Cinquecento inoltrato e non solo in area lombarda, avendo l'artista lavorato in Veneto, Piemonte, Liguria e Svizzera e creato epigoni finanche in Spagna.

Al loro meglio, i dipinti di Giampietrino ci tramandano il ricordo di composizioni che Leonardo aveva sviluppato solo a livello grafico, non pienamente elaborato pittoricamente o delle quale restano solo tracce documentarie. È questo il caso, rispettivamente, della *Leda* di Kassel e della *Maddalena col vasetto* a Portland, le uniche tavole che traducono in pittura gli studi di Leonardo a Rotterdam, Chatsworth e al Courtauld, della *Vergine col Bambino* a Ospedaletto Lodigiano, che registra una fase di elaborazione intermedia della *Sant'Anna*, e del *Salvator Mundi* del Puškin, forse esemplato sul "Cristo giovinetto" richiesto a Leonardo da Isabella d'Este.

La consuetudine che Giampietrino dimostra di avere con il materiale grafico e pittorico di Leonardo certifica una familiarità col maestro stesso e la sua bottega milanese. Potrà, forse, rientrare in questa casistica anche il *San Giovanni Battista* che, dal 1962, si trova al Museo de Arte de Ponce (Puerto Rico) (figg. 1, 2).¹ Il dipinto proveniente dalla collezione dei principi Piscicelli a Napoli, presso i

¹ Olio su tavola, 74x56 cm, Museo de Arte de Ponce, The Luis A. Ferré Foundation, Inc., Gift of the Samuel H. Kress Foundation, New York, inv. K1159 (acc. no. 62.263). Vedi: J. Held, *The Samuel H. Kress Collection of Italian and Spanish Paintings*, Ponce, Museo de Arte de Ponce 1962, n. 8; E.R. Shapley (ed.), *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian schools: XVI-XVIII century*, London, Phaidon Press 1968, p. 137, n. K 1159, fig. 325.



1, 2. Giovanni Pietro Rizzoli, detto Giampietrino, *San Giovanni Battista*, c. 1520, olio su tavola. Museo de Arte de Ponce. The Luis A. Ferré Foundation, Inc., Gift of the Samuel H. Kress Foundation, New York, inv. K1159 (acc. no. 62.263)

quali fu acquistata da Contini Bonacossi.² Il dipinto è poco noto ma tra i più ispirati dell'artista, che sembra aver dato il suo meglio nei primi due decenni del Cinquecento – quando era ancora fresca la lezione diretta di Leonardo – per poi perdere progressivamente smalto e tenuta qualitativa. Dai pochi che ne hanno scritto, il *San Giovanni* è stato datato agli anni Trenta o Quaranta del Cinquecento ma, in virtù della qualità pittorica e vigore del disegno, nella mia tesi di laurea avanzavo una datazione anticipata, verso il 1521 della pala Fornari dell'Arcivescovado di Pavia che, di fatto, resta uno dei pochi appigli cronologici certi per datare l'opera di Giampietrino.³ L'elegante articolazione del contrapposto, il bel modellato del corpo e la ridotta palette di colori, che contrasta sullo sfondo buio, avvicinano il *San Giovanni* di Ponce alla *Maddalena* del Castello Sforzesco di Milano, di dimensioni simili e costruita su un prototipo vinciano (il San Filippo nel *Cenacolo*).⁴

² Acquistato da Kress nel 1938 presso Contini Bonacossi, il dipinto può essere identificato nell'inventario di morte di Giovanni Battista Capece Piscicelli del 1690, Archivio di Stato di Napoli, Scheda 550, Prot. 20, cc. 760v-763: «26 Un Santo Giovanni di 3 e 5 con cornice lavorata indorata di mano di (non riferito)» (la dimensione in palmi coincide).

³ P.L. Fantelli, M. Lucco, *Catalogo della Accademia dei Concordi di Rovigo*, Vicenza, Pozza 1985, pp. 129; F. Rinaldi, *Giampietrino: nuovi studi e proposte. La bottega e i disegni*, tesi di laurea magistrale, rel. M.T. Fiorio, Università degli Studi di Milano, A.A. 2007-2008, pp. 104-106, fig. 38.

⁴ Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco, inv. 306.



3. Jean Clouet (o Polet Clouet), *Ritratto di François Ier, Re di Francia, come San Giovanni Battista*, c. 1520, olio su tavola. Parigi, Musée du Louvre, Département des Peintures (RF 2005.12)

Qui, però, l'artista non sembrerebbe seguire alla lettera un modello di Leonardo noto perché, a differenza delle reiterazioni sul tema prodotte da Leonardo e bottega a partire dal noto *San Giovanni* del Louvre (inv. 775), nella tavola di Ponce il santo non indica in alto, verso il Divino, ma punta con la mano destra in basso, verso l'agnello di Dio. La posa, il taglio del dipinto e il tono notturno della tavola richiamano, con una certa aderenza, un dipinto di area culturale e geografica molto diverse, ma che pare imbevuto della stessa cultura leonardesca. Si tratta di una tavola recentemente donata al Louvre da Alec e Guy Wildenstein, attribuita a Jean Clouet (c. 1485-post 1541) o a suo fratello Polet Clouet (notizie 1527-28) raffigurante il Re di Francia François I ritratto a ventiquattro anni nelle vesti di San Giovanni Battista (fig. 3).⁵

⁵ Musée du Louvre, Département des Peintures, Dono di Guy e Alec Wildenstein, inv. RF 2005.12, olio su tavola, 79x96 cm. vedi: J. Baillo (ed.), *The Arts of France from François Ier to Napoléon Ier. A Centennial Celebration of Wildenstein's Presence in New York*, New York, Wildenstein & Company 2005, pp. 83-85, cat. 2 (come Jean Clouet); C. Scailliérez, *François Ier par Clouet*, catalogue de l'exposition (Pari, Musée du Louvre), Paris, Réunion des Musées Nationaux 1996, pp. 24, 93-95, figg. 5, 92; C. Scailliérez, *De François Ier à Henri IV: une peinture savante*, in P. Rosenberg (sous la direction de), *La Peinture française*, Paris, Édition Mengès 2001, I, pp. 193-96, fig. 194; A.M. Lecoq, *Le «François Ier en saint Jean-Baptist» du Louvre: quelques précision iconographiques*, «Revue de l'art» 2006 (152), pp. 31-36.

Databile al 1518 circa grazie all'iscrizione in basso ("FRANCOYS . Rx . DE . FRA[N]CE / PREMIER . DE . CE . NOM . AGE . / DE . XXIII . ANS"),⁶ il dipinto si caratterizza per una iconografia inusuale – che verrà discussa a breve – e precede di sette-otto anni il più monumentale e iconico ritratto del Re, maturo e in abito di corte, eseguito da Clouet verso il 1527 (Louvre, inv. 3256). Stilisticamente, il dipinto Wildenstein si contraddistingue proprio per la forte connotazione leonardesca, come già rilevato da Scailliérez.⁷ Questa si esplicita nell'ambientazione notturna, la presenza incombente della figura, il suo sorriso evanescente, l'eloquente gestualità e, dal punto di vista pittorico, nel sapiente modellato e sfumato, che con grande sensibilità fa emergere il santo dallo sfondo ombroso. Più che al *San Giovanni Battista* di Leonardo al Louvre, chiamato in causa da Scailliérez, sembrerebbe che l'ispirazione figurativa per il dipinto Wildenstein vada cercata nella tavola di Giampietrino o, più precisamente, in un possibile prototipo comune ad entrambi i dipinti. La consuetudine di Giampietro a lavorare su invenzioni di Leonardo induce a ipotizzare che il prototipo delle due tavole potesse essere una versione del Battista eseguita dal maestro toscano a noi ignota.

Ulteriori legami col mondo leonardesco possono rintracciarsi nella commissione del dipinto e la sua curiosa iconografia, nel quale il Re è ritratto nei panni di San Giovanni accompagnato da un pappagallo. Su basi documentarie, Lecoq ha motivato questa scelta iconografica inconsueta con la particolare devozione che François I aveva per il Battista, come lui nato da una coppia di età relativamente avanzata e presumibilmente sterile.⁸ Indizi circa l'iconografia del dipinto emergono anche dalla sua data di esecuzione, quel 1518 ricordato da Leonardo nella sua ultima nota datata, «a 24 dj g[i]ugno il dj dj scto giovannj / 1518 in a[n]bosa nel palazzo del clu» (Codice Atlantico f. 673r). Bambach ha messo in relazione questo appunto con il matrimonio di Lorenzo di Piero de' Medici e Madeleine de La Tour d'Auvergne, celebrato proprio ad Amboise nel giugno 1518 e propiziato da François I con un mese di feste.⁹ Secondo Bambach, l'unione con un Medici avrebbe riaperto anche in Francia l'interesse per la festa del santo patrono di Firenze, il 24 giugno ricordato da Leonardo, con l'artista forse anche coinvolto nell'organizzazione dei festeggiamenti. Il matrimonio Medici-La Tour rientrava, inoltre, in un più largo quadro politico di alleanze fra il Papa Leone X Medici e il Re di Francia, bramoso del titolo imperiale (Massimiliano I sarebbe morto nel 1519). Il ritratto Wildenstein andrebbe quindi letto in questa chiave, allusiva

⁶ Una fotografia pubblicata nel 1906 mostra la cornice antica recante la data «1518» e, agli angoli, quattro F e quattro C intrecciate (per François e Claude de France) (A.M. Lecoq, *Le «François Ier en saint Jean-Baptist» du Louvre*, cit., p. 33, fig. 3). Lo stesso motivo si trova anche nella bordura dell'arazzo vaticano che riproduce il *Cenacolo*.

⁷ C. Scailliérez, *De François Ier à Henri IV*, cit., pp. 193-96.

⁸ A.M. Lecoq, *Le «François Ier en saint Jean-Baptist» du Louvre*, cit., pp. 35-36.

⁹ C.C. Bambach, *Leonardo da Vinci Rediscovered. III. The Late Years, 1506-1519*, New Haven-London, Yale University Press 2019, pp. 428-30.

dell'ambizione imperiale del Re di Francia, alleato del Papa e raffigurato nelle vesti del santo patrono di Firenze come protettore dei Medici.

L'allusione al potere imperiale che sottende il ritratto è esplicitata dalla presenza del pappagallo verde in alto a sinistra, alquanto rara nella ritrattistica. Diffuso a partire del Quattrocento nell'iconografia mariana (in quanto simbolico della castità della Vergine e dell'Annunciazione), nei repertori iconografici del Cinquecento il pappagallo è associato all'eloquenza, una virtù intrinseca all'attività predicatoria del Battista.¹⁰ Tuttavia, autori classici come Plinio (*Nat. Hist.* X, LVIII) e Marziale (*Epigr.* 14. 73, 2) avevano già descritto il pappagallo come un araldo proprio degli imperatori, raccontando come un pappagallo avesse prodigiosamente accolto Cesare vittorioso, esclamando "Ave" senza averlo appreso o udito da nessuno. In seguito alla sua strepitosa vittoria del 1515 a Marignano, François I era assimilato nel suo *entourage* ad un imperatore antico e associato precisamente a Cesare in alcune raffigurazioni di quegli anni, come le illustrazioni di Godefroy le Batave e Jean Clouet ai *Commentarii de bello Gallico*.¹¹

Simbolo di eloquenza, virtù femminile (perché associato alla Vergine) e segno dinastico di eccentrico esotismo cortigiano, ritroviamo il pappagallo verde nel ritratto di Marguerite de Navarre, sorella di François I, eseguito da Clouet verso il 1527-30.¹² Questa iconografia continua fino a Cinquecento inoltrato, soprattutto per i francesi, come attesta l'imponente ritratto a figura intera di Charles de Guise, Cardinale di Lorena, dipinto da El Greco a Roma nel 1572. Qui, il grande pappagallo arpionato alla finestra dello studio cardinalizio suggerisce, come in un rebus, che ci troviamo al cospetto del "papa-gallo", il papa francese, l'autorità della chiesa cattolica in Francia.¹³ Rievocata nei ritratti di Clouet, la sofisticata corte dei Valois deve aver lasciato una certa impressione nell'immaginario di Leonardo e degli allievi che lo accompagnarono ad Amboise, come Giovanni Francesco Melzi. Credo che un'opera di Melzi come il *Ritratto di giovane ragazzo col pappagallo*, davvero anomala nell'ambito leonardesco lombardo, potrebbe trovarsi più in agio in questo contesto francese.¹⁴

¹⁰ Vedi Pierio Valeriano, *Hieroglyphica sive De sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis*, Basileae, Guarinus 1575, I, p. 424; C. Ripa, *Iconologia*, Roma, Appresso Lepido Facij 1603, pp. 128-29.

¹¹ A.M. Lecoq, *Le «François Ier en saint Jean-Baptiste» du Louvre*, cit., pp. 32-34.

¹² Walker Art Gallery, Liverpool, gift from the Liverpool Royal Institution, 1948, inv. WAG 1308. C. Scailliérez, *François I^{er} par Clouet*, cit., pp. 85, 92 ill. che cita la presenza di pappagalli nelle corti di Louise di Savoia, madre del Re, e Margherita d'Austria.

¹³ Kunsthau Zürich, The Betty and David Koetser Foundation, 1986, inv. KS 47, per il quale vedi G. Kientz (sous la direction de), *Greco*, catalogue de l'exposition (Paris, Grand Palais), Paris, Réunion des Musées Nationaux-Louvre Éditions 2019, p. 114, fig. 51.

¹⁴ Vedi P.C. Marani, *A New Date for Francesco Melzi's «Young Man with a Parrot»*, «The Burlington Magazine» 1989 (vol. 131, n. 1036), pp. 479-481 ma cfr. le osservazioni di G. Agosti in G. Agosti, J. Stoppa (a cura di), *Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), Milano, Officina Libreria 2014, p. 301, nota 6.

Tornando al dipinto Wildenstein e alla sua somiglianza con quello di Giampietrino, ci si chiede, quindi, se entrambe le versioni non siano esemplate sullo stesso prototipo di San Giovanni Battista. Sulla spinta della devozione che il Re aveva per questo santo, si potrebbe ipotizzare che Leonardo avesse sviluppato un'altra variazione sul tema del Battista, alternativa alle due già note ora al Louvre – quella piccola autografa (inv. 775) e quella grande con il santo a figura intera, di bottega (inv. 780). Le verifiche recenti di Fagnart hanno portato ad escludere, quasi categoricamente, che la tavola al Louvre (inv. 775) sia mai stata presente nel castello di Cloux o nella collezione di François I.¹⁵ Se questo fosse vero, verrebbe da chiedersi quale fosse il «San Joane Bap.ta gioua[n]e» che Antonio de Beatis vide nello studio di Leonardo durante la visita a Cloux dell'ottobre 1517: forse, il supposto prototipo alla base delle tavole di Clouet e Giampietrino? Fagnart e altri ipotizzano che il Battista del Louvre, una volta concluso, fosse stato consegnato da Leonardo al suo committente, identificato col fiorentino Giovanni Benci.¹⁶ Tuttavia, la proliferazione di copie prodotte sulla base di quella versione sia a Firenze (G.F. Rustici, A. Sogliani) che a Milano (Salaì, Giampietrino) contraddice questa ipotesi, dimostrando come il dipinto rimase con Leonardo durante tutti i suoi spostamenti. Dopo la morte di Leonardo, due San Giovanni compaiono a Milano citati nell'inventario di morte di Salaì del 1525: uno «grando», probabilmente una replica della versione grande del Louvre, e uno «piz.[zino] zoveno», forse da identificare con la tavola della Pinacoteca Ambrosiana (inv. 98), ora attribuita a Salaì stesso.¹⁷ Saranno queste due le varianti più fortunate sul tema del Battista in ambito leonardesco. Se una terza versione vi fu, un riverbero isolato è nei due San Giovanni attribuiti a Clouet e a Giampietrino.¹⁸

Ringrazio Helena Gómez de Córdoba (Curator, Museo de Arte de Ponce), che ha condiviso con me materiale tecnico e d'archivio sul dipinto di Giampietrino a Ponce.

¹⁵ L'opera giunse al Louvre solo nel 1662 tramite di Everhard Jabach. Vedi L. Fagnart, *Léonard de Vinci en France. Collections et Collectionneurs (XVe-XVIIe siècles)*, Roma, L'Erma Di Bretschneider 2009, pp. 96-98, 209-210 e cfr. V. Delieuvain, L. Frank, *Léonard de Vinci*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre), Paris, Hazan 2019, pp. 313-323.

¹⁶ Vedi nota precedente.

¹⁷ L. Frank, in V. Delieuvain (sous la direction de), *La Sainte Anne, l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre), Paris, Éditions du Louvre 2012, p. 282, cat. 96.

¹⁸ Della versione di Giampietrino esiste una copia delle stesse dimensioni (71,1x51,4 cm) venduta da Christie's, New York, 23 Maggio 1997, lotto 77 (come «Studio of Giampietrino»).

Leonardo e Verrocchio in un disegno giovanile di Raffaello

Marzia Faietti

Gallerie degli Uffizi/Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut

Uno *Studio del Bambino con figura parziale della Madonna* al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi¹ (fig. 1) consente di riflettere sulla fascinazione esercitata, ancora agli esordi del sec. XVI, da dipinti leonardeschi degli anni Settanta del Quattrocento e da idee messe a punto nella bottega dell'allievo ed erede del Verrocchio, Lorenzo di Credi. Desidero dedicare all'amico Pietro Marani, sia pure sotto forma di una prima annotazione, la riscoperta di questo disegno, sottoposto nel 2021 a un restauro che ha sciolto ogni riserva sul suo giovane e talentoso autore.²

La fortuna critica dell'opera, assai limitata, fu certamente condizionata in passato dalla scarsa leggibilità, piuttosto compromessa per la diffusa ossidazione della biacca; non escludo, però, una concomitante sottovalutazione rispetto al modo, niente affatto scontato e banale, con cui l'autore, da un lato, istituisce un legame iconografico con moduli leonardeschi e verrocchieschi e, dall'altro, ripercorre stili grafici ricorrenti in artisti attivi a Firenze alla fine del Quattrocento. Per non creare un'inutile *suspense* preferisco chiarire fin d'ora che a disegnare il Bambino e ad abbozzare il grembo e le mani della Madre fu Raffaello durante il soggiorno fiorentino documentato dal 1504 al 1508. Non sono la prima a pensarlo: Pasquale Nerino Ferri, curatore storico della collezione dei disegni e delle stampe degli Uffizi, nel 1890³ lo aveva elencato tra i fogli dell'Urbinate facendo seguire alla sua descrizione l'aggettivo «Dubbio», evidentemente per correggere il tiro

¹ Inv. 1327 F, punta metallica (punta d'argento), biacca, carta preparata sul recto in colore rosa, 163x136 mm. In origine il foglio doveva essere più grande e perciò forse la figura della Madonna risulta in parte decurtata.

² Effettuato da Maurizio Michelozzi degli Uffizi, che ringrazio per la cortese segnalazione del disegno e per aver condiviso con me l'emozione della sua riscoperta.

³ P.N. Ferri, *Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze*, Roma, presso i Principali Librai 1890, p. 206. Nella precedente scheda inventariale manoscritta Ferri aveva inserito il foglio tra gli originali di Raffaello.



1. Raffaello Sanzio, *Studio di Bambino Gesù e di parte della figura della Vergine*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1327 F

rispetto a un'iscrizione antica e a penna, apposta sul verso quasi al centro del lato sinistro, che sembra recitare «Da Raffaello», mentre la scritta «Raffaello?» al centro del lato superiore, a matita e in grafia più moderna, riflette esattamente la sua posizione critica. A ribadire con certezza il nome di Raffaello fu nel 1933 Bernhard Degenhart, che ebbe anche il merito di avvicinare il disegno a un'acquaforte di Jean Morin (fig. 2), la *Vierge à l'enfant, à la rose*,⁴ dove è dichiarata la derivazione da un dipinto dell'artista marchigiano.⁵ Il parere dello studioso tedesco, sebbene argomentato con raffronti tecnici e formali, rimase lettera morta nel museo, dove all'incirca nel dopoguerra (è impossibile stabilire precisamente quando) si preferì assegnare il foglio a un autore anonimo fiorentino del sec. XVI,⁶ in attesa di ulteriori approfondimenti; quella soluzione temporanea perdurò tuttavia nel tempo e l'opera scivolò lentamente nell'oblio della critica.⁷ Quanto all'incisione

⁴ B. Degenhart, *Kleine Wissenschaftliche Beiträge*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 1933 (4, 2-3), pp. 121-127.

⁵ Sull'acquaforte, cui si aggiungono bulino o puntasecca e punteggiato alla maniera granito, cfr. J.A. Mazel, *Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé de Jean Morin (env. 1605-1650)*, Paris, Édition De la Marquise 2004, pp. 104-107, n. 014.

⁶ La decisione sembra essere stata dell'allora direttrice della collezione, Giulia Sinibaldi: A. Petrioli Tofani, *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario Disegni di figura*. 2, Firenze, Leo. S. Olschki editore 2005, p. 161.

⁷ Pubblicato in seguito da A. Petrioli Tofani, *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi*, cit., p. 161, come Anonimo Fiorentino sec. XVI (già Lorenzo di Credi, poi Raffaello?); *Eadem*, *L'inventario*



2. Jean Morin, *Madonna della rosa* (da Raffaello). Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. V, 4.90

di Morin, prima che Degenhart l'associasse al disegno degli Uffizi, era stata già menzionata nel 1839 da Johann David Passavant con la provenienza da una composizione pittorica raffaellesca simile a una piccola *Madonna del garofano* a lui nota tramite varie copie antiche.⁸ L'opinione venne condivisa nel 1876 da Carl Ruland, che aggiunse, fra i presunti originali di Raffaello, una «*Virgin with the Pink*» di proprietà del Duca di Northumberland, ad Alnwick Castle, oggi presso la National Gallery a Londra, ed elencò, senza istituire alcun nesso con la stampa, la fotografia del disegno agli Uffizi.⁹ Il passo successivo spettò a Nicholas Penny

settecentesco dei disegni degli Uffizi di Giuseppe Pelli Bencivenni. *Trascrizione e commento*, II, Parte I, voll. 3-4, Firenze, Leo S. Olschki editore 2014, 4 voll., I, p. 25, n. 13 (identificato ipoteticamente con uno dei disegni di «Maestro Amico» [Amico Aspertini], nel volume Universale XV).

⁸ J.D. Passavant, *Rafael von Urbino und Sein Vater Giovanni Santi*, Leipzig, F.A. Brockhaus 1839, II, p. 80, "I". Cfr. J. Meyer zur Capellen, *Raphael. A Critical Catalogue of his Paintings, I, The Beginnings in Umbria and Florence ca. 1500-1508*, Landshut, Arcos 2001, p. 212, 25/III.13. L'incisione di Morin è genericamente elencata tra le stampe derivanti dalla *Madonna del garofano* catalogata da Passavant.

⁹ C. Ruland, *The works of Raphael Santi da Urbino as represented in the Raphael Collection in the Royal Library at Windsor Castle [...]*, s.l. 1876, pp. 61-62, n. X (nn. 7, 9).

che in uno studio del 1992 individuò nel dipinto inglese (ribattezzato *Madonna dei garofani*) l'autografo raffaellesco e fornì, a conferma della straordinaria fortuna del tema iconografico, un nutrito elenco di copie pittoriche, molte delle quali cinquecentesche.¹⁰ In questa sede, però, interessa la versione pittorica corrispondente all'incisione di Morin, e conseguentemente al disegno degli Uffizi, a sua volta documentata da un dipinto non autografo ricordato nella collezione del conte di Pembroke a Wilton House, nel Wiltshire (l'unica differenza rispetto alla stampa è che qui la Madonna reca un garofano piuttosto che la rosa);¹¹ una data inscritta in oro sul bordo dell'abito della Vergine, forse da leggersi «1508»,¹² avvicina questa redazione a quella londinese, la cui cronologia ha prevalentemente oscillato entro gli anni fiorentini di Raffaello.¹³

Per la *Madonna dei garofani* si è supposta una derivazione dalla leonardesca *Madonna Benois* di San Pietroburgo¹⁴ e così anche per l'acquaforte di Morin;¹⁵ non è tuttavia escluso che l'originale rielaborazione del soggetto proposta dall'Urbinate nelle due varianti comportasse anche la conoscenza della *Madonna del garofano* all'Alte Pinakothek di Monaco,¹⁶ soprattutto se si considera che nello studio fiorentino il Bambino è posizionato nello stesso verso del dipinto monacense. Ma c'è di più: la sua collocazione a sinistra e i piedini incrociati si ritrovano in una *Madonna lactans* tracciata da Raffaello sul verso di un disegno all'Ashmolean Museum di Oxford,¹⁷ che a sua volta riconduce alle gambette di Gesù in un dipinto omonimo di Lorenzo di Credi alla National Gallery di Londra.¹⁸ Segno

¹⁰ N. Penny, *Raphael's «Madonna dei garofani» rediscovered*, «The Burlington Magazine», 1992 (134, 1067), pp. 67-81 (elenco delle copie a p. 81, Appendix); per un'ulteriore lista di copie dipinte e disegnate si veda J. Meyer zur Capellen, *Raphael. A Critical Catalogue of his Paintings*, I, cit., p. 212, II.

¹¹ J.D. Passavant, *Rafael von Urbino und Sein Vater Giovanni Santi*, cit., p. 80, "m".

¹² N. Penny, *Raphael's «Madonna dei garofani» rediscovered*, cit., pp. 67-68, fig. 5 a p. 70.

¹³ J. Meyer zur Capellen, *Raphael. A Critical Catalogue of his Paintings*, I, cit., pp. 210-212, n. 25, con riepilogo delle ipotesi cronologiche. Sul montaggio del disegno fiorentino è scritto: «Probabilmente da un disegno perduto per la Madonna del Garofano Paul Joannides»; lo studioso alludeva con ogni probabilità al dipinto oggi a Londra.

¹⁴ Cfr. soprattutto N. Penny, *Raphael's «Madonna dei garofani» rediscovered*, cit., pp. 68-72.

¹⁵ B. Degenhart, *Kleine Wissenschaftliche Beiträge*, cit., pp. 123-124.

¹⁶ Sul dipinto cfr. C. Syre, J. Schmidt, H. Stege (a cura di), *Leonardo da Vinci. Die Madonna mit der Nelke*, catalogo della mostra, München, Schirmer/Mosel 2006, con bibliografia; A. Rühl, ivi, pp. 258-259, KAT.-NR. 6, lo data al 1475 circa; è ritenuto di qualche tempo successivo da C.C. Bambach, *Leonardo da Vinci Rediscovered*, New Haven-London, Yale University Press 2019, 4 voll., I, *The Making of an Artist 1452-1500*, pp. 106, 107, 199 (1474-1478 circa) e P.C. Marani, *Leonardo*, Milano, 24 Ore cultura 2019, pp. 39-40 (precedente all'*Adorazione dei Magi* delle Gallerie degli Uffizi).

¹⁷ Inv. WA1846.10; E. Knab, E. Mitsch, K. Oberhuber, *Raffaello. I disegni*, ed. italiana a cura di P. Dal Poggetto, Firenze, Nardini Editore 1983, 20; P. Joannides, *The Drawings of Raphael with a Complete Catalogue*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press 1983, 73v.

¹⁸ Il collegamento, già individuato da Sylvia Ferino-Pagden nel 1981, è stato ripreso e sviluppato da E.A. Eisenberg, *A Verrocchio Sculpture as a Source for Leonardo and Raphael: The Evidence of Drawings*, «Master Drawings» 2019 (57, 1), pp. 5-32.



3. Raffaello Sanzio, *Studio di Bambino Gesù e di parte della figura della Vergine*, fotografia a UV. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1327 F

evidente che mentre rivisitava modelli leonardeschi il Sanzio ne teneva presente altri, elaborati dal Verrocchio e passati nella bottega di Lorenzo, che doveva frequentare anche prima del 1504.¹⁹

La qualità del foglio si attaglia a una prova giovanile dell'Urbinate destinata a una composizione pittorica (il prototipo pittorico inciso da Morin), non sappiamo se rimasta solo sulla carta o se invece realizzata (fig. 3). Non a torto è stata concordemente ignorata l'iscrizione a matita in basso a destra sul recto, di epoca imprecisata, che avanza il nome «Credi». I confronti con putti disegnati da Lorenzo di Credi,²⁰ artista peraltro soggetto a varie oscillazioni attributive,

¹⁹ Ivi, pp. 8-13. Cfr. anche M. Faietti, *La «Cavalcata» di Raffaello. Collezionismo, storiografia, museografia a Firenze dai Medici all'Unità d'Italia*, in M. Faietti, A. Gnann (a cura di), *Raffaello als Zeichner Raffaello disegnatore*, Firenze, Giunti 2019, pp. 55-56.

²⁰ Cfr. G. Dall'i Regoli, *Lorenzo Di Credi*, Cremona, Edizioni di Comunità 1966; A. Petrioli Tofani (a cura di), *Il disegno fiorentino del tempo di Lorenzo il Magnifico*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale 1992, *passim*; G. Dall'i Regoli (a cura di), *Verrocchio, Lorenzo di Credi, Francesco di Simone Ferrucci*, schede a cura di L. Angelucci e R. Serra, catalogo della mostra, Milano, 5 Continents Editions 2003, pp. 10-12, 81-86, nn. 27-55; G. Dall'i Regoli, *Al centro del disegno. Ricerche ed esperienze in fogli fiorentini del secondo Quattrocento*, Pisa Edizioni ETS 2010; A. Butterfield (ed.), *Verrocchio. Sculptor and Painter of Renaissance Florence*, exh. cat. (Washington, National Gallery of Art), Washington-Princeton University Press, Princeton and Oxford 2019, *passim*; *Verrocchio il maestro di Leonardo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi), Venezia, Marsilio Editori 2019, *passim*. Altra bibliografia in nota 26.

rivelano solo generiche somiglianze derivanti dalla comune appartenenza a uno stesso *milieu* culturale dove i richiami al Verrocchio si coniugavano all'ascendente di Leonardo. Viceversa, sono stringenti i nessi con dipinti e disegni di Raffaello se ci soffermiamo non solo su dettagli fisionomici, quali la calotta arrotondata, la forma della bocca socchiusa, le guance paffute, il doppio mento e l'attaccatura dei capelli, ma indugiamo anche sulla grazia delicata e la dolcezza dei sentimenti che emanano dal volto, caratteristiche che sottendono la perspicua capacità di tradurre in forme ideali l'osservazione di dati naturalistici e psicologici. Lo dimostrano eloquentemente alcune opere eseguite tra il 1504 e il 1507-1508 circa, quali ad esempio gli studi per la *Madonna del melograno* e per la *Madonna Bridgewater*, entrambi all'Albertina di Vienna,²¹ e i Bambini nella *Madonna del Prato* di Vienna²² e nella cosiddetta *Sacra Famiglia Canigiani* di Monaco;²³ quest'ultimi in particolare potrebbero costituire termini di raffronto per una datazione del disegno tra il 1506 o il 1507 circa. Senza contare che l'Urbinate non era nuovo all'uso della punta metallica su carte preparate più o meno con questo colore, come sottolineò Degenhart accostando il foglio ai disegni in cui Oskar Fischel aveva individuato suggestioni tecniche e formali da Leonardo.²⁴

Che il maestro di Vinci sia stato per Raffaello un costante punto di riferimento e per diverse ragioni è del tutto assodato.²⁵ Ogni volta, però, che si riflette sulle motivazioni dell'incontro ideale tra le due grandi personalità si scoprono aspetti nuovi. Il disegno degli Uffizi mostra come Raffaello meditasse su invenzioni leonardesche e, tramite Lorenzo di Credi, del Verrocchio accogliendo nella sensibilità luministica, nella tecnica e nel tracciato segnico suggestioni anche dal Botticelli e Filippino Lippi.²⁶ Sembra quasi volesse ripercorrere in parte il cammino del giovane Leonardo, senza peraltro rinnegare completamente il substrato culturale umbro, con lo scopo di chiarire meglio a sé stesso la direzione che intendeva intraprendere.

²¹ Rispettivamente inv. 4879 (P. Joannides, *The Drawings of Raphael*, cit., 68; E. Knab, E. Mitsch, K. Oberhuber, *Raffaello*, cit., 95) e inv. 209 (P. Joannides, *The Drawings of Raphael*, cit., 181 v; E. Knab, E. Mitsch, K. Oberhuber, *Raffaello*, cit., 162).

²² J. Meyer zur Capellen, *Raphael. A Critical Catalogue of his Paintings, I*, cit., pp. 214-219, n. 26.

²³ Ivi, pp. 227-232, n. 30.

²⁴ B. Degenhart, *Kleine Wissenschaftliche Beiträge*, cit., p. 127, con riferimento a O. Fischel, *Raphaels Zeichnungen*, Berlin 1913, I, pp. 92-99, nn. 68-77.

²⁵ Rinvio, con precedente bibliografia, a V. Zucchi, S. Risaliti (a cura di), *Raffaello e Firenze/ Raphael and Florence*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio), Firenze, Edifir Edizioni Firenze 2021; M. Faietti, M. Lafranconi (a cura di), *Raffaello 1520-1483*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale), Milano, Skira 2020.

²⁶ Sui rapporti di Raffaello con Lorenzo: G. Dalli Regoli, *Raffaello e Lorenzo di Credi postilla*, «Critica d'arte» 1977 (XLII, n.s., fasc. 154-156), pp. 84-90, con bibliografia; E.A. Eisenberg, *A Verrocchio Sculpture as a Source for Leonardo and Raphael: The Evidence of Drawings*, cit., pp. 5-32.

I disegni di Leonardo nelle collezioni fiorentine di secondo Cinquecento

Roberta Barsanti

Museo Leonardiano – Biblioteca Leonardiana, Vinci

Nella seconda metà del XVI secolo, l'interesse dei collezionisti fiorentini per i disegni di Leonardo si sviluppa in un contesto estremamente ricco che questo scritto si propone di ripercorrere per sommi capi, ben sapendo di non poterlo affrontare esaurientemente. Sono anni in cui la fortuna di Leonardo si intreccia con un vivo interesse per le sue teorie sull'arte e con il crescente apprezzamento della grafica. Un ruolo chiave nell'affermazione del disegno come oggetto da collezione e nel promuovere Leonardo come artista ambito è certamente esercitato da Giorgio Vasari. Nel 1550, il Vasari infatti pubblica per i tipi dello stampatore ducale Lorenzo Torrentino la prima edizione di *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri* e ne chiude l'introduzione individuando nel disegno il principio comune alle tre arti: pittura, scultura ed architettura.¹ Concetto sul quale l'autore, nell'edizione giuntina del 1568, torna con maggiore forza e in maniera più estesa, rimarcando il primato del disegno nell'*Introduzione [...] alle tre Arti del Disegno cioè Architettura, Pittura e Scoltura [...]* del libro I delle *Vite* al capitolo XV *Che cosa sia il disegno*.² Nella *Vita* dedicata a Leonardo, inoltre, Vasari ne esalta le grandi doti di disegnatore che lo portarono ad esercitare «non solo [...] una professione, ma tutte quelle ove il disegno interveniva». ³ E si vanta di aver incluso nella sua poderosa collezione grafica alcuni disegni di mano di Leonardo, fra cui varie teste e certi studi di panneggi su tela che l'artista «lavorava di nero e bianco con la punta del pennello, che era cosa miracolosa». È ancora Vasari a descrivere con grande dovizia di particolari, per

¹ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e archi tettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze, Sansoni, [poi] S.P.E.S 1966-1997, 1, 1966, p. 172.

² G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori...*, cit., 1966, 1, pp. 111-117, in particolare pp. 111-113.

³ Per questa e le altre citazioni tratte dalla *Vita di Lionardo da Vinci* di Giorgio Vasari cfr. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori...*, cit., 1976, vol. 4, pp. 14-38, in particolare pp. 17, 20, 23-24.

sottolinearne la minuziosa resa degli elementi naturalistici, un perduto cartone di Leonardo raffigurante *Adamo ed Eva nel Paradiso terrestre*. Destinato alla realizzazione di una portiera per il Re del Portogallo, la cui tessitura, «d'oro e di seta», mai eseguita, sarebbe dovuta avvenire nelle Fiandre, presentava un disegno «dove col pennello fece Lionardo di chiaro e scuro lueggiato di biacca un prato di erbe infinite con alcuni animali [...]». Il cartone presto divenne oggetto di collezionismo e fu acquisito da Ottaviano de' Medici, cugino di Cosimo I e figura centrale nella vita culturale e politica della Firenze medicea. Appassionato intenditore d'arte, Ottaviano amava circondarsi di artisti. Intimo amico di Michelangelo, protettore del Pontormo e di Andrea del Sarto, fu consigliere artistico di due papi Medici – Leone X e Clemente VII – e fu padre del terzo, Leone XI. Sempre alla ricerca di «eccellenti opere», Ottaviano possedeva una delle più rilevanti collezioni d'arte della Firenze di metà Cinquecento, specchio perfetto di una cultura e di un gusto raffinatissimi e aggiornati ai più moderni canoni dell'arte.⁴

Ancora Vasari narra la vicenda del perduto disegno del *Nettuno*, di cui possiamo avere un'idea nel foglio RCIN 912570 della Royal Collection di Windsor,⁵ che rimanda a quel contesto nato dal legame che si era venuto a creare fra Firenze e Roma, centro di affari per mercanti e banchieri fiorentini, meta obbligata per artisti e appassionati di antichità, sede di chierici e alti prelati che trovavano nelle nascenti accademie luoghi privilegiati di aggregazione e scambio intellettuale. Il disegno, dal tema mitologico, fu realizzato da Leonardo con ogni probabilità intorno al 1502-04 per l'amico Antonio Segni. Vasari ne sottolinea la «vivezza» e la compiutezza dell'immagine e lo descrive come «un Nettuno, condotto così di disegno con tanta diligenza che e' pareva del tutto vivo. Vedevasi il mare turbato et il carro suo tirato da' cavalli marini con le Fantasime, l'Orche et i Noti, et alcune teste di Dei marini bellissime».

Antonio Segni, mercante fiorentino, definito da Vasari «amicissimo» di Leonardo, doveva la sua fortuna ai traffici di metalli per via di mare. Pur mantenendo la sua attività mercantile, nel 1497 Antonio veniva nominato zecchiere del papa.⁶ Il *Nettuno* si configurava quindi come un omaggio perfetto per il mercante fiorentino, che affidava ai trasporti per mare la sua fortuna e che al contempo aveva trovato a Roma fertile terreno per la sua predilezione per l'antico. Dopo la morte di Antonio, il *Nettuno* passò a suo figlio Fabio che ereditò dal padre anche la tavola raffigurante la *Calunnia di Apelle* (Firenze, Gallerie degli Uffizi), dono

⁴ A.M. Braccante, *Ottaviano de' Medici e gli artisti*, Firenze, S.P.E.S. 1984.

⁵ C.C. Bambach (a cura di), *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, New York, The Metropolitan Museum of art, Yale University Press 2003, pp. 512-515 con bibliografia precedente; P.C. Marani, «L'imitazione delle cose antiche è più laldabile che quella delle moderne»: *Leonardo e l'antico*, in P.C. Marani, M.T. Fiorio (a cura di), *Leonardo da Vinci 1452-1519. Il Disegno del mondo*, Milano, Skira 2015, pp. 131-141.

⁶ D. Frapiccini, *Letà auvea di Giulio II: arti, cantieri e maestranze prima arti, cantieri e maestranze prima di Raffaello*, Roma, Gangemi 2013, *passim*.

dell'amico Sandro Botticelli. Per ognuna di queste opere, Fabio compose un epigramma che ne evidenziava il legame con il mondo antico, tanto caro al padre. Per il *Nettuno*, stando al Vasari, l'occasione per il componimento fu rappresentata dal dono che, del disegno, Fabio fece a Giovanni Gaddi, discendente di una facoltosa famiglia di mercanti e banchieri fiorentini con affari anche a Roma ed in stretta relazione con i Medici. I buoni rapporti della famiglia con la sede papale portarono suo fratello Niccolò al cardinalato e Giovanni a diventare chierico della Camera apostolica fino a ricoprirne il ruolo di decano. Una invidiabile biblioteca e un circolo letterario vivace del quale facevano parte per lo più gli stessi personaggi che animavano la Società delle Virtù contraddistinguevano l'abitazione romana del Gaddi che, per suo segretario, si avvaleva dei servizi di Annibal Caro.⁷

Alla morte di Giovanni, è probabile che l'opera sia passata, insieme ad altri suoi beni, al nipote Niccolò, gentiluomo legato ai Medici, membro dell'Accademia del Disegno di cui fu anche luogotenente e, soprattutto, esponente di spicco del collezionismo fiorentino. Nella galleria della "casa dell'orto" nei pressi di piazza Madonna degli Aldobrandini, dove i Gaddi avevano le proprie abitazioni, disponeva di una delle raccolte d'arte e di antichità più ricche e importanti della città, forse la più imponente almeno per numero di pezzi fra quelle private, in grado di rivaleggiare persino con le collezioni dei Medici. Niccolò era riuscito a mettere insieme una poderosa raccolta di disegni, gran parte di architettura, arte prediletta dai nobili dilettanti, ma anche di macchine da cantiere e di vari strumenti tecnologici.⁸

L'interesse dei Gaddi per Leonardo non sembra fermarsi al possesso del *Nettuno*. Da recenti ricerche risulta abbastanza probabile che anche il *Paesaggio* datato 1473, inv. 8 P, delle Gallerie degli Uffizi, sia pervenuto nella collezione del Granduca Pietro Leopoldo a seguito della vendita di ben 17 volumi di disegni effettuata da Gaspero Pitti Gaddi insieme a molti altri pezzi della collezione di famiglia,⁹ compreso il Torso Gaddi, appartenuto al suo avo Giovanni¹⁰. Abba-

⁷ V. Arrighi, *Gaddi Giovanni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 1998 (51), access. <https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-gaddi_%28Dizionario-Biografico%29/>.

⁸ C. Acidini Luchinat, *Niccolò Gaddi collezionista e dilettante del Cinquecento*, «Paragone. Arte» 1980 (XXXI, 359/361), pp. 141-175; vedi anche E. Barletti, P. Bacherini, *Giovan Antonio Dosio da San Gimignano, architetto e scultore fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, Firenze, Edifir 2011, *passim*.

⁹ Per la provenienza del disegno di *Paesaggio* alle Gallerie degli Uffizi cfr. L. Donati, M. Michelozzi, *La storia inventariale e conservativa del paese a penna di Leonardo agli Uffizi*, in R. Barsanti (a cura di), *Leonardo a Vinci: alle origini del genio*, catalogo della mostra (Vinci, Museo Leonardiano), Firenze-Milano, Giunti 2019, pp. 193-205. Nel 1633 il disegno viene ricordato a Pisa dall'artista Vincenzo Carducho noto anche con il nome di Vincente Carducho nei suoi *Dialogos de la pintura: su defensa, origen, essecia, definicion, modos y diferencia*, Madrid, Martinez 1633, pp. 15-16. A questo proposito vedi P.C. Marani, *Leonardo. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze, Cantini 1989, n. 9 A, pp. 138-139, p. 139; C. Pedretti, *The Gaddi 'puella'*, «Achademia Leonardi Vinci» 1991 (IV), pp. 245-247, p. 246. Si tratta di una menzione che, se attendibile, apre ulteriori interrogativi sul destino di questo disegno che lo stesso Carducho scrive essere stato di proprietà di Giovanni Gaddi.

¹⁰ C. Acidini Luchinat, *Niccolò Gaddi collezionista e dilettante del Cinquecento*, cit., p. 145.

stanza curioso è anche un elogio pubblicato da Jacopo Gaddi nel suo *Corollarium poeticum* sotto il titolo *De mirabili Tabella Leonardi Vinci in Hermathena Gaddia*, dedicato presumibilmente ad una misteriosa mai identificata tavoletta raffigurante una fanciulla riferita alla mano di Leonardo da Vinci.¹¹

Nella fornitissima quanto pregevolissima biblioteca di Niccolò era inoltre presente anche una trascrizione abbreviata del *Libro di pittura*, (Codice Urbinate Latino 1270), quella trascrizione dei pensieri sulla pittura di Leonardo dovuta con ogni probabilità al suo allievo Francesco Melzi.¹²

A questo periodo e a questo contesto fa riferimento anche la presenza a Firenze di un altro disegno di Leonardo ricordato da Raffaele Borghini nel *Riposo* (1584), il suo trattato sull'arte in forma di dialogo ambientato nell'omonima villa fatta erigere da Bernardo Vecchietti quale luogo di "delizie" su uno dei colli che circondano Firenze. Proprio Bernardo, raffinato mecenate e collezionista, protagonista del dialogo insieme a Ridolfo Sirigatti, risulta in possesso di un non meglio identificato disegno di Leonardo raffigurante «una testa d'un morto con tutte sue minuzie». ¹³ Nella raccolta del Vecchietti il disegno trovava il suo contraltare nella presenza di ben due opere grafiche di Michelangelo: un cartone raffigurante *Leda* e una parte del cartone della *Battaglia di Cascina*. Una collezione, quella radunata dal Vecchietti nella villa del *Riposo*, che con la presenza di queste opere, affiancate a quelle di altri artisti quali Benvenuto Cellini, Francesco Salviati, il Bronzino, Sandro Botticelli, Antonello da Messina e Giambologna, si configurava estremamente prestigiosa, in linea con gli orientamenti artistici del tempo nonché aperta alle novità d'oltralpe. Il soggetto del disegno che, dalla succinta descrizione del Borghini, è da ricondurre agli studi anatomici di Leonardo doveva aver suscitato la curiosità del Vecchietti di cui sono noti gli interessi scientifici e l'impegno nel campo delle scienze naturali, in particolare della botanica. Di altrettanta attenzione il disegno deve aver goduto nella cerchia di artisti gravitanti intorno al Vecchietti, a partire dal suo protetto, Giambologna, ma possiamo anche supporre da parte di Gregorio Pagani. Particolarmente intimo al Vecchietti, che lo aveva tenuto a battesimo, Gregorio era stato introdotto dal suo padrino, nel 1576, nella bottega di Santi di Tito. Il Pagani, grande ammiratore della pittura di Federico Barocci, nel 1582, illustrava la copia manoscritta del *Libro della Pittura* appartenente al letterato Giovanni Berti che la contrassegnò con una inequivocabile nota di possesso: «Questo libro è di Giovanni di Simone di Francesco Berti Fiorentino et de' suoi Amici». ¹⁴

¹¹ C. Pedretti, *The Gaddi 'puella'*, cit., pp. 245-247.

¹² Cfr. in particolare A. Sconza, *La prima trasmissione manoscritta del "Libro di pittura"*, «Raccolta Vinciana» 2009 (XXXIII), pp. [307]-366; J. Barone, «... et de' suoi Amici»: la prima trasmissione del Trattato della pittura di Leonardo, in *Leonardo da Vinci*, in P.C. Marani, M.T. Fiorio (a cura di), *Leonardo da Vinci 1452-1519. Il Disegno del mondo*, Milano, Skira 2015, pp. 451-461.

¹³ R. Borghini, *Il Riposo*, Firenze, Marescotti 1584, p. 13.

¹⁴ J. Barone, «... et de' suoi Amici»: la prima trasmissione del Trattato della pittura di Leonardo, cit., in particolare pp. 452-453.

Un libro che deve essere stato oggetto di generosi prestiti o perlomeno lo fu nei confronti dell'artista Francesco Furini che ne trasse una sua copia.¹⁵

La storia collezionistica del disegno del *Nettuno* e del disegno di anatomia appartenuto al Vecchietti testimoniano dunque quel fertile rapporto che si instaurò intorno alla metà del Cinquecento fra il collezionismo di intellettuali e dilettanti legati alla corte medicea, di cui non solo recepivano le tendenze ma ne orientavano talvolta le scelte, e il fiorire di accademie pubbliche e private, artistiche e letterarie, frequentate anche da numerosi membri di famiglie patrizie.¹⁶ Basti ricordare, per Firenze, l'Accademia del Disegno (1563) voluta dallo stesso Cosimo de' Medici, l'Accademia degli Umidi (1540) nota poi come Fiorentina, l'Accademia degli Alterati (1569) e l'Accademia della Crusca (1583). Fu in questo contesto che la presenza nelle collezioni fiorentine di dipinti e di disegni di Leonardo andò ad intrecciarsi in maniera singolare con una diffusione di copie abbreviate del *Libro di pittura* particolarmente rilevante, configurandosi come un fenomeno che coinvolse letterati, artisti, dilettanti e collezionisti.¹⁷ In questi decenni, a fronte dell'eccezionale lascito grafico di Leonardo, la presenza di suoi disegni nelle collezioni fiorentine si rivela più sporadica rispetto a quella di artisti quali, per esempio, Andrea del Sarto. Una attenzione destinata ad affievolirsi di lì a pochi anni, come dimostra il mancato acquisto, nel 1614, da parte del Granduca Cosimo II del Codice Atlantico e di alcuni disegni e cartoni di mano di Leonardo, irripetibile occasione per la storia e l'eredità culturale di Firenze.¹⁸

Sono sinceramente grata a Pietro C. Marani per la costante disponibilità e la generosa collaborazione che ha sempre dimostrato nei confronti del Museo Leonardiano e della Biblioteca Leonardiana del Comune di Vinci come studioso e come Presidente dell'Ente Raccolta Vinciana.

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ D. Pegazzano, *Intorno alla Tribuna: i collezionisti fiorentini e il modello principesco*, in A. Natali, A. Nova, M. Rossi (a cura di), *La Tribuna del principe: storia, contesto, restauro*, colloquio internazionale (Firenze 2014), Firenze-Milano, Giunti 2014, pp. 147-151.

¹⁷ A. Sconza, *La prima trasmissione manoscritta del Libro di pittura*, cit., pp. [307]-366; J. Barone, «... et de' suoi Amici»: *la prima trasmissione del Trattato della pittura di Leonardo*, cit., pp. 451-461.

¹⁸ P.C. Marani, *Leonardo a Milano attraverso i disegni del Codice Atlantico*, in P.C. Marani, M. Rossi, A. Rovetta (a cura di), *L'Ambrosiana e Leonardo*, catalogo della mostra, Novara, Interlinea 1998, pp. [16]-21, p. 17.

Lanino: due volti per San Magno

Rodolfo Maffeis

Politecnico di Milano

Si sta realizzando in questi mesi, con la curatela di Pietro Marani, un volume monografico dedicato alla Basilica di San Magno a Legnano, che proseguirà la collana *Monumenti di Lombardia*, pubblicata dall'editore Nomos, di cui nel 2017 è stato edito il primo volume – a cura del medesimo studioso – intitolato a Santa Maria di Piazza a Busto Arsizio.

Nell'ambito del riesame del monumento, riveste naturalmente un ruolo di rilievo la decorazione ad affresco della cappella maggiore, condotta dal pittore vercellese Bernardino Lanino nella sua avanzata maturità, e firmata "1563" su una tabella a *trompe l'oeil* collocata nello spazio tra le cornici fittizie di due dei riquadri con storie dell'infanzia di Cristo: la *Natività* e l'*Adorazione dei Magi*, sulla parete sinistra del coro.

Parte di un articolato complesso di immagini che decorano tutta l'area presbiteriale, gli episodi narrativi (dallo sposalizio di Maria fino alla predicazione nel tempio del Cristo giovinetto) si snodano in otto riquadri verticali e due più piccoli di formato orizzontale ai lati dell'altare in corrispondenza del quale, al centro della scarsella, si trova dallo scadere del primo quarto del Cinquecento, un celebre politico di Bernardino Luini.¹ Non in contraddizione con il registro di stile della grande ancona, e conformemente a una nota continua del percorso artistico di Lanino, gli affreschi sono – a giudizio concorde della critica – venati di un delicato ma apprezzabile *revival* leonardesco.

È davvero pleonastico, d'altronde, ricordare che l'esperienza di contiguità di Lanino con il leonardismo milanese fu in lui pervasiva nell'arco della carriera e, in aggiunta al sostrato gaudenziano, qualificante. Per tale aspetto, in più di un'occasione Pietro Marani ha incrociato l'artista: soprattutto in riferimento al

¹ Per precisazioni sulla data dell'opera e la permanenza nella sede originaria, cfr. S. Bruzzese in G. Agosti, R. Sacchi, J. Stoppa (a cura di), *Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari*, fotografie di M. Magliani, Milano, Officina Libraria 2014, pp. 53-59.

caso della copia della *Sant'Anna* di Brera, ma anche segnatamente sul cantiere legnanese, fino a destinare alla sovracoperta del catalogo della mostra *Il Genio e le Passioni* (2001) il disegno preparatorio del volto della Vergine per l'*Annunciazione* del Museo Borgogna di Vercelli.²

Nell'ambito degli studi laniniani sono stati accostati agli affreschi di San Magno alcuni disegni considerati a vario titolo relativi all'esecuzione a parete. Due preludono alla realizzazione dei *Padri della Chiesa* nella lunetta di fondo del coro, ai lati dell'oculo centrale: si tratta di disegni a pennello, bistro, biacca e acquerello su carta verde-azzurra e raffigurano *Ambrogio e Girolamo* (Torino, Biblioteca Reale, inv. 14640, 290x230 mm) e *Agostino e Gregorio Magno* (Vienna, Albertina, inv. 28116, 279x204 mm). A lungo nel paniere di Gaudenzio, sono stati ricondotti al nome di Lanino e approfonditamente discussi da Casimiro Debiaggi sul «Bollettino della Società piemontese di Archeologia e Belle Arti» del 1978-1980.³ Nel 1984 Robert Coleman, ridiscutendo i disegni, aggiunse

² Si ricordano i principali interventi dello studioso dedicati a temi laniniani. Sulla *Sant'Anna* di Brera: P.C. Marani in *Pinacoteca di Brera, Scuole lombarda, ligure e piemontese 1535-1796*, Milano, Electa 1989, pp. 77-79; P.C. Marani, *Maniera Milano: 1513-1564 circa*, «Studia Borromaica» 2013 (27), pp. 3-44, 307-308: 28. Sul pittore in San Magno: P.C. Marani in M. Gregori (a cura di), *Pittura tra Ticino e Olona. Varese e la Lombardia nord-occidentale*, Milano, Cariplo 1992, pp. 35, 257 (con precisazioni su echi e prestiti leonardeschi). Sulla *Madonna con Bambino* in San Giovanni a Busto Arsizio: P.C. Marani, scheda dell'opera, in G. Pacciarotti (a cura di), *Arte nella pieve di Busto Arsizio. Pittura e scultura dal '500 al '700*, Milano, Mazzotta 1993, pp. 56-57. Alla mostra sul *Cenacolo* del 2001 a Palazzo Reale si esposero due disegni di Lanino: oltre alla citata *Testa femminile* della Biblioteca Reale di Torino (inv. Cart. 6/11 D.C. 16161), l'*Ultima Cena* (Milano, Pinacoteca di Brera, inv. Disegni n. 249 bis), cfr. le schede di E. Villata in P.C. Marani (a cura di), *Il Genio e le Passioni. Leonardo e il Cenacolo. Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro*, prefazione di E.H. Gombrich, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale 21 marzo-17 giugno 2001), Ginevra-Milano, Skira 2001, pp. 220-221. Sul pittore a Saronno: P.C. Marani, *Luini, Gaudenzio, Lanino e altri "foresti" nel Saronnese e nel basso Varesotto*, in M.L. Gatti Perer, *Storia dell'Arte a Varese e nel suo territorio*, 2 voll., Università dell'Insubria, Varese, Nicolini 2011, I, pp. 442-463. Per il possibile accostamento con l'affresco di *Angeli musicanti* in Santa Maria di Piazza a Busto Arsizio, cfr. P.C. Marani, *La pittura in Santa Maria di Piazza*, in P.C. Marani (a cura di), *Santa Maria di Piazza a Busto Arsizio. "Chiesa di moltissima divozione, et fabbrica non meno bella che vaga"*, collana *Monumenti di Lombardia*, I, Busto Arsizio, Nomos Edizioni 2017, pp. 93-171: 125, 142-143. Il tema del leonardismo è pervasivo nella bibliografia laniniana ed è stato poi oggetto di studio specifico da parte di Simone Riccardi ed Edoardo Villata.

³ C. Debiaggi, *Tre disegni del Lanino già attribuiti a Gaudenzio*, «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti» 1978-1980, pp. 5-13. Nel medesimo contributo lo studioso insisteva con analisi dozzinosa nel collegare agli affreschi legnanesi un foglio raffigurante la *Disputa di Gesù con i dottori del tempio* conservato al British Museum (inv. 1885,0711.275, 448x350 mm) e condotto a penna e inchiostro marrone, acquerello marrone e lumeggiature di biacca su carta azzurra. L'ipotesi sostenuta da Debiaggi è che il disegno sia preparatorio per l'omologo riquadro degli affreschi, l'ultimo della serie, al quale una molteplicità di fattori lo associano. Tuttavia il foglio era già stato discusso con una decisa attribuzione a Boniforte Oldoni da Andreina Griseri nel catalogo della mostra gaudenziana del 1956 (A. Griseri in *Mostra di Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra, Milano, Silvana Editoriale 1956, p. 77, dove però non si menziona il collegamento con Legnano). Romano nel 1970 riferiva a Oldoni una copia in tavola (notevolmente reinterpretata) della *Disputa* legnanese presso il Museo Civico di Torino (inv. 0244/D, 195x125 cm) datata 1568, annettendovi

uno studio preparatorio per la testa del *San Sebastiano* (di ubicazione ignota) affrescato sulla parete di fondo del coro, che tuttavia secondo Ada Quazza (1986) ne sarebbe una copia.⁴

Il foglio torinese fu poi esposto e schedato da Paolo Venturoli alla mostra intestata al pittore nel 1985 al Museo Borgogna, per le cure di Paola Astrua e Giovanni Romano.⁵ Nella stessa sede l'estensore della scheda rendeva conto di altri tre disegni: un *Cristo con gli strumenti della Passione* e un *Santo Vescovo* già nella collezione Abrate, uno studio parziale per *San Matteo e l'angelo* (Oxford, The Ashmolean Museum of Art). Il primo è un disegno meticoloso del corrispettivo dettaglio del ciclo, al punto da indurre a pensare che, se preparatorio, sia poi stato perfezionato per essere trasmesso come ricordo preciso. Lo si direbbe dalla figura perfettamente conchiusa e dalla finezza del lavoro delle lumeggiature a biacca: molto più diligente rispetto ai fogli succitati (si noti anche la presenza dell'ombra del Cristo, ad acquerello, presso la colonna della flagellazione).⁶

Il secondo è meno bello, e Venturoli ritiene che sia accostabile alla figura di *San Magno* (che fronteggia quella del Cristo sull'opposto pilastro d'accesso alla cappella) ma in definitiva meglio abbinabile a un *Santo Vescovo* nel registro superiore del polittico di Campiglia Cervo.⁷

Nel terzo l'Evangelista è inquadrato al ginocchio, e l'angelo è incluso solo per uno spicchio (parte della testa e del braccio sinistro) mentre porge a Matteo

il disegno (G. Romano, *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del manierismo in una città padana*, Torino, Einaudi 1970, p. 68, n. 2). Sulla stessa linea attributiva Carlenrica Spantigati in G. Romano (a cura di), *Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina*, catalogo della mostra (Torino, Accademia Albertina di Belle Arti, marzo-maggio 1982), Torino, Agnes Arti Grafiche 1982, p. 182; e Paolo Venturoli in P. Astrua, G. Romano (a cura di), *Bernardino Lanino*, catalogo della mostra (Vercelli, Museo Borgogna, aprile-luglio 1985), Milano, Electa 1985, p. 99. La questione è intricata e meriterebbe una riconsiderazione, ma va rimandata ad altra occasione, poiché travalicherebbe lo spazio qui concesso.

⁴ R.R. Coleman, *Notes on Some Sixteenth-Century Vercellese Drawings: Bernardino Lanino and His Workshop*, «Master Drawings» Summer 1984 (vol. 22, n. 2), pp. 178-185, 239-246. Per l'opinione di Quazza si veda la scheda sugli affreschi in G. Romano (a cura di), *Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli*, Torino, Cassa di Risparmio di Torino 1986, p. 251. Coleman, che a Lanino aveva dedicato la propria tesi di dottorato, riproponendo analiticamente nell'articolo i due disegni dei *Padri della Chiesa*, ignora il precedente di Debiaggi.

⁵ P. Venturoli in P. Astrua, G. Romano (a cura di), *Bernardino Lanino*, cit., pp. 97-99.

⁶ Per una buona immagine, affrontata a una riproduzione dell'affresco, cfr. R. Sacchi in G. Romano (a cura di), *Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli*, cit., p. 162. Sulla collezione Abrate si veda il dettagliato articolo di A. Chiodo, *Riscoprendo L'Album Abrate: Dalla Formazione alla dispersione di un album di disegni del Seicento*, in V. Segreto (a cura di), *Libri e Album di Disegni: 1550-1800: Nuove prospettive metodologiche e di esegesi storico-critica*, Koninklijk Nederlands Instituut e Accademia di Belle Arti, atti del convegno internazionale di studi (Roma, 30 maggio-1 giugno 2018), Roma, De Luca 2018, pp. 139-148 (sulla rilevanza del nucleo di disegni laniniani: pp. 142-144).

⁷ Venturoli ne discute senza riproduzione, ma lo si pubblica subito dopo nel registro documentario a cura di Elena Ragusa in G. Romano (a cura di), *Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli*, cit., p. 235.

un grosso calamaio cilindrico che compare anche nel disegno (e nell'affresco) con *Ambrogio e Girolamo*. Il progetto era destinato a mutare considerevolmente nella redazione a parete, dove il Santo è orientato diversamente e l'angelo sostiene il Vangelo.

Nel complesso, quindi, tale nucleo di disegni testimonia livelli e funzioni piuttosto differenziati rispetto alla trasposizione ad affresco: si va dagli schizzi compositivi a figura intera (*Padri della Chiesa*) poi realizzati con poche varianti, ai cambiamenti cospicui del *San Matteo*, all'identità quasi speciosa del *Cristo con gli strumenti della Passione* che ci fa pensare, se non a un *d'après*, a una rielaborazione perfettiva.

In realtà sono stati discussi in lata connessione con San Magno anche due grandi cartoni della serie famosa dell'Accademia Albertina, realizzati con carboncino, acquarello seppia, gesso e biacca su più fogli giuntati, raffiguranti lo *Sposalizio della Vergine* (inv. 333, 123,5x57,5 cm) e l'*Adorazione dei pastori* (inv. 338, 125x58 cm), che Giovanna Galante Garrone, nella scheda per la mostra del 1985, circostanziava nel frequente cimento di Lanino in quei temi, senza poter tuttavia indicare un approdo specifico su tavola o parete.⁸ La studiosa coglieva, soprattutto nello *Sposalizio*, caratteri «tipici dell'avanzata fase di struggente leonardismo di Lanino», con riferimento a opere della metà degli anni Cinquanta, ma dubitava che i cartoni potessero coincidere con alcuna delle versioni giunte sino a noi. Segnatamente non con i riquadri di San Magno, rispetto ai quali «diversa è comunque l'indicazione spaziale» sia nell'accenno di scenografia sia – aggiungiamo – nella prossemica e nella solenne verticalità dei cartoni.

In questa sede si vorrebbe proporre, *in primis*, di considerare un foglio della Biblioteca Reale di Torino (inv. 15955, 197x183 mm) raffigurante una *Testa di vecchio barbuto* che volge lo sguardo in basso diagonalmente, oltre la propria spalla sinistra (fig. 1). Realizzato su carta tinta in ocra chiaro, è connotato da un'accalorata sovrapposizione di un segno a pennello, ombreggiature ad acquarello marrone e lumeggiature in biacca rosata. Già la notazione tecnica fa pensare a una realizzazione pittorica, non semplicemente a un esercizio grafico, come se l'effetto densamente materico, e cromaticamente differenziato, del foglio fosse stato cercato allo scopo di avvicinarsi il più possibile alla destinazione dipinta.

Il disegno presenziò alla monografica del 1985 (con scheda di Romano) dove si ricordavano le precedenti attribuzioni a Veronese e poi a cerchia dello Schiavone.⁹ Ci sono errori intelligenti, a volte, nei percorsi attribuzionistici, e questo sembra essere uno di quelli, se si considerano la liquidità del segno, il vigoroso arricciarsi dei capelli in aria, l'accumulo di materia: tutti caratteri che paiono indicare un approccio pittorico più facilmente ascrivibile alle procedure venete anzi-

⁸ G.G. Garrone in P. Astrua, G. Romano (a cura di), *Bernardino Lanino*, cit., pp. 85-87, con citazioni *infra*.

⁹ G. Romano, *ivi*, pp. 110-111, con citazioni *infra*.



1. Bernardino Lanino, *Testa di vecchio*, pennello, ombreggiature ad acquarello marrone e lumeggiature in biacca rosata su carta ocre, 197x183 mm. Torino, Biblioteca Reale, inv. 15955



2. Bernardino Lanino, *Profeta*, affresco. Legnano, Basilica di San Magno

ché a quelle piemontesi. Ma, appunto, tali sembianze e orientamento vanno letti in relazione alla funzione del foglio anziché alla sua origine geografico-culturale.

Lo studioso aveva già in precedenza provveduto a ricondurre l'operina nell'ambito dell'«ultima stagione della bottega laniniana», e nel catalogo della mostra la promosse ad autografa in ragione della bravura nel trattare la mescolanza delle tecniche. Fatta salva la ribaditura costante, nell'opera di Lanino, della «tipologia del vecchio nobile energico», propose l'identificazione del preparatorio con una figura di *Sant'Antonio Abate* nello scomparto superiore destro del polittico della parrocchiale di Valduggia, che tuttavia sembra poco pregnante.

In effetti la regolare tendenza all'assemblaggio di tipi e formule gestuali-espressive consolidati, rende a tratti pleonastiche ipotesi di propedeuticità univoche (ed esclusive) in una produzione uniformata dal ripresentarsi di soluzioni ben padroneggiate anche dalla bottega; come è il caso dell'opera medio-tarda di Lanino e dell'intervento in San Magno nel suo complesso. Tuttavia la peculiarità esecutiva di questo foglio può stimolare un accostamento produttivo con uno dei *Profeti* entro oculi dipinti, sospesi a considerevole altezza, sopra l'arco che immette nella cappella maggiore della basilica, oggi per la prima volta esaminabili in dettaglio grazie alla campagna fotografica fatta realizzare per l'allestimento del volume in lavorazione.

La figura nel tondo di destra (fig. 2), con la capigliatura fiammeggiante, il dito destro alzato mentre con il braccio sinistro stringe al petto un libro, mostra una condotta squisitamente pittorica, con un accordo cromatico spiccato e ricco, basato sul viola chiaro del manto, che si ripete tra i capelli le cui ciocche sovramettono rosa, viola e arancione in liquida alternanza. In misura minore anche la

barba è percorsa dagli stessi viraggi cromatici, e la figura ne ricava una ricercata eleganza manierista.

L'impostazione del mezzobusto nello scorcio dell'oculo può forse rimontare alla simile figura affrescata da Gaudenzio nel 1507 tra altre cinque di *Profeti* nel sottarco della cappella di Santa Margherita in Santa Maria delle Grazie a Varallo, con il viso accigliato e barbuto rivolto in basso oltre la spalla sinistra e il gesto della mano destra sospesa a indicare il cielo.¹⁰ Tuttavia la chioma irta e quasi in fiamme sopra il corrucchio della fronte è di derivazione dal manierismo centritaliano e Lanino ne aveva già fissato il tipo nel *Caino* della semilunetta destra sottostante alla sarabanda angelica del santuario di Saronno; un intervento che rimontava al 1547, in un momento di immediata successione al maestro, mancato l'anno prima, in qualità di suo allievo e continuatore.

Non c'è dubbio che il foglio della Biblioteca Reale sia molto prossimo a una messa in opera, con quel suo accumularsi di materia appena prolusiva a una traduzione in pittura, ed è certo più significativo intenderlo nella sua funzione di strumento di lavoro in termini di approssimazione mimetica del *medium*, polivalenza e riproducibilità, anziché puntare a una identificazione univoca. Cartonetti con composizioni prefissate di scene sacre, presenti in bottega, vi rimasero anche dopo la morte del pittore come prontuario di soluzioni per la prosecuzione di un *modus operandi* di tradizione familiare: è verisimile che tale pratica si estendesse anche a singoli studi, come questa testa.¹¹

Una volta approntato per l'affresco, il modelletto doveva essere rimasto in bottega per ulteriori utilizzi. Si confronti, per esempio, un dettaglio da un'opera particolare dal punto di vista tecnico: lo stendardo raffigurante la *Discesa dello Spirito Santo*, in deposito dal Museo Leone di Vercelli al Borgogna. Relato dubbiamente a un documento del 1579, il gonfalone fu eseguito in collaborazione con i figli ed è dipinto a tempera su tela su entrambi i lati (come l'altro e più bello stendardo della Confraternita di Sant'Anna, datato 1565).¹² Si constata con facilità che uno degli apostoli è, di nuovo, indebitato con il disegno in questione. È dunque importante mantenere accostamenti per tipologia in un rapporto olistico con la produzione dell'artista e della sua famiglia, nell'ambito di una continuativa tradizione di riconoscibilità.

Tale ottica si rivela utile nel prendere in considerazione un altro foglio di Lanino, sempre nel patrimonio della Biblioteca Reale di Torino: una *Testa*

¹⁰ Cfr. la scheda di P. Angeleri in G. Agosti, J. Stoppa (a cura di), *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*, fotografie di M. Magliani, catalogo della mostra (Varallo-Vercelli-Novara, marzo-luglio 2018), Milano, Officina Libraria 2018, pp. 109-120: 117.

¹¹ Cfr. quanto affermato in P. Astrua, G. Romano (a cura di), *Bernardino Lanino*, cit., p. 106, e come criterio ricorrente nell'analisi della produzione grafica della scuola vercellese.

¹² Cfr. A. Rosso, ivi, pp. 145-146; A. Quazza in G. Romano (a cura di), *Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli*, cit., p. 280.



3. Bernardino Lanino, *Testa femminile*, matita nera su carta azzurra, 157x111 mm. Torino, Biblioteca Reale, inv. 14646



4. Bernardino Lanino, *La Visitazione* (dettaglio), affresco. Legnano, Basilica di San Magno

femminile delineata con una morbida matita nera su carta azzurra (inv. 14646, 157x111 mm, fig. 3).

Pur trattandosi di uno dei volti muliebri più leonardeschi del repertorio laniniano, nondimeno ha una sua “personalità” che si esprime nella fresca vitalità dello sguardo – e dei sentimenti da esso veicolati, non riconducibili alla tessitura ipersensibile del genio vinciano – rivolto direttamente allo spettatore: particolare che consente di definire il disegno come eseguito dal vivo. Un ritratto, pertanto, addolcito e nobilitato da una patinatura leonardesca, ma con una sua singolarità di carattere. E pronto per essere trasposto e utilizzato “serialmente” in tutte le occasioni in cui si rendesse necessaria una protagonista, o una comparsa, rispondente alla tipologia della giovane virtuosa.

Per questo disegno è stata ipotizzata una relazione privilegiata con il volto della *Madonna della Grazia*, magniloquente ancona sull’altar maggiore della chiesa di San Paolo a Vercelli, che è un po’ la summa delle esperienze figurative di Lanino nella sua tarda maturità, eseguita lungo un periodo di tempo assai dilatato, tra gli estremi del 1554 e del 1568.¹³

In un’opera che è forse la sua più “costruita” – e gremita – in senso manierista, dove la sostenutezza sintattica giunge a integrare prestiti dal Raffaello della *Santa Cecilia*, i residui di leonardismo appaiono limitati all’“aria” di alcune teste,

¹³ Cfr. le schede del disegno e della tavola, entrambe a firma della curatrice in P. Astrua, G. Romano (a cura di), *Bernardino Lanino*, cit., pp. 116-123.

tra cui quella, studiatissima e protagonista, della Vergine. Rispetto al disegno, la realizzazione su tavola presenta «una maggiore inflessione del capo e un diverso orientamento dello sguardo, non più sicuro e frontale in direzione dell'osservatore come nel disegno, ma rivolto lateralmente in basso, quasi a voler rappresentare sentimenti di interiorizzata presaga malinconia».¹⁴

Ma c'è un altro dettaglio, presente nel disegno e assente nel dipinto: si tratta di quell'accessorio arcuato sopra i capelli della donna, che secondo Astrua configura «una tipica acconciatura cinquecentesca, con foggia “a balzo” ricorrente nelle figure muliebri del Lanino».¹⁵ Il particolare, in effetti, si ritrova nel volto della giovane donna che assiste all'episodio della *Visitazione* in uno dei riquadri ad affresco del coro di San Magno (fig. 4). Ma si rivela essere il fermaglio del copricapo di colore verde, che incornicia il volto della donna e scende poi in due falde ricamate sulle spalle.

Posizionata in secondo piano tra San Giuseppe e la Vergine che abbraccia Elisabetta, la donna commenta la scena con sguardo docile e un accenno di sorriso, il volto leggermente inclinato. Anche in questo caso lo sguardo non è più diretto verso l'osservatore – scelta che invece Lanino effettua più volte nello stesso ciclo in corrispondenza dei ritratti di persone reali, anche e specificamente dalla seconda fila – ma si volge lateralmente verso San Giuseppe.

La presenza del copricapo appare probatoria di una relazione diretta tra foglio e parete. Ma il riferimento non esclude quello all'ancona vercellese, anche a motivo della cronologia parallela, ed entrambi servono a mostrare la polivalenza e la riusabilità di un fresco studio dal vero, toccato da un soffio leonardesco, con qualche variante e su differenti supporti, testimoniandone la fertilità.¹⁶

L'autore desidera ringraziare Antonietta De Felice, vice direttrice della Biblioteca Reale di Torino, per la generosa collaborazione nel reperimento delle immagini dei disegni.

¹⁴ Ivi, p. 118.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ A questo disegno Astrua (ivi, pp. 117-118) aveva associato, ma come opera di scuola tra settimo e ottavo decennio, una ripresa dello stesso volto in un disegno newyorchese riapparso anche di recente (Christies' 2011, Live Auction 8029, Old Master & Early British Drawings & Watercolours, lot 6) e ripubblicato a colori da A. Chiodo, *Riscoprendo L'Album Abrate: Dalla Formazione alla dispersione di un album di disegni del Seicento*, cit., pp. 143-144, n. 25, fig. 6 (che propende per un'attribuzione al maestro). Basandoci solo sul confronto tra le immagini (senza aver visionato direttamente il disegno, quindi con un notevole margine di errore) ci sembra tuttavia che rispetto al foglio torinese cambino le proporzioni del volto, qui appiattito e allargato, il dettaglio della capigliatura risulti incerto, la matita assai fine, priva della vigoria e porosità dell'altro, con esito complessivo un po' ammanierato e convenzionale.

«Lume universale» e «riflessi». Lecture anticaravaggesche del *Trattato* di Leonardo

Carmelo Occhipinti

Università di Roma "Tor Vergata"

In una delle sue conferenze accademiche pronunciate alla presenza di Jean-Baptiste Colbert, il 3 settembre 1667 Pierre Mignard scelse di cimentarsi sulla descrizione della *Sacra Famiglia di Francesco I* di Raffaello (fig. 1), allora appositamente esposta a Palazzo Brion a Parigi. Come i professori dell'Académie royale avevano stabilito, in occasione di questi loro ufficialissimi incontri – istituiti alla metà degli anni Cinquanta e divenuti regolari dal '67 – veniva pubblicamente mostrato uno dei quadri del *cabinet* di Sua Maestà affinché il conferenziere di turno, descrivendone le qualità formali, potesse al tempo stesso illustrare alcuni dei precetti teorici della pittura tra quelli che già Leonardo da Vinci aveva enunciato nel suo *Trattato*. D'altronde, dal tempo dell'*editio princeps* il testo leonardiano, riconosciuto da subito quale imprescindibile fondamento della didattica accademica, non fece che stimolare dibattiti inesauribili sull'«idea» e sulle maniere pittoriche, orientando gli sviluppi della moderna storiografia artistica, non solo in Francia.¹

Mignard si era proposto di spiegare cosa fossero e come dovessero dipingersi i cosiddetti «riflessi» di cui Leonardo aveva parlato a proposito delle parti in ombra dei corpi che, seppur non esposte alla luce diretta, ricevessero comunque un po' di lume, proveniente di riflesso, appunto, da altre figure meglio illuminate. Come Leonardo insegnava, il comportamento di tali «riflessi» dipendeva dalle condizioni di lume di un luogo: in aperta campagna, ove i raggi del sole fossero attutiti da certe nuvole passeggere, si creava una luce diffusa, chiamata «lume universale», che avvolgeva le figure rivestendole di molteplici lumi riflessi, secondo il mutevole colore e spessore dell'aria; diversamente si verificava nel chiuso di una

¹ Le prime conferenze furono raccolte e pubblicate da André Félibien nel 1668. Cfr. A. Merot, *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts 1996. Si veda C. Occhipinti (a cura di), *Leonardo nel Seicento. La fortuna del pittore e del trattatista*, Roma, UniversItalia 2020.



1. Raffaello Sanzio, *La Grande Sacra Famiglia, detta di Francesco I.* Parigi, Musée du Louvre. © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)/René-Gabriel Ojeda

camera esposta al «lume particolare», che avrebbe reso più netto il contrasto di lumi e ombra.²

Ora, guardando da vicino il quadro di Raffaello era possibile scorgervi, tra le pieghe in ombra dei panneggi di Elisabetta e dell'angelo vestito d'azzurro, come pure sugli incarnati del Bambino, alcune tenuissime lumeggiature che indicavano la vicinanza di oggetti più direttamente esposti alla luce: «le figure alluminate dal lume particolare», aveva infatti scritto Leonardo, «sono quelle che mostrano più rilievo, che quelle che sono alluminate dal lume universale, perché il lume

² Mignard si basava su cap. XLVI di Leonardo, *Trattato della pittura*, Parigi, appresso Giacomo Langlois 1651, p. 9: «Grand'errore è di quei pittori, li quali ritraggono una cosa di rilievo a un lume particolare nelle loro case, e poi mettono in opera tal ritratto a un lume universale dell'aria in campagna, dove tal aria abbraccia et allumina tutte le parti delle vedute a un medesimo modo; e così costui fa ombre oscure, dove non può essere ombra; e se pure ella vi è, è di tanta chiarezza, ch'ella è impercettibile: e così fanno li riflessi, dove è impossibile quelli esser veduti».

particolare fa i lumi riflessi, li quali spiccano le figure dalli loro campi, le quali riflessioni nascono dalli lumi di una figura che risalta nell'ombra di quella che gli sta d'avanti, e l'allumina in parte. Ma la figura posta dinanzi al lume particolare in luogo grande et oscuro non riceve riflesso, e di questa non si vede se non la parte alluminata: e questa è solo da essere usata nell'imitazioni della notte, con picciol lume particolare».³

Ebbene, a Mignard pareva che non ci fosse modo migliore per spiegare il senso di queste parole di Leonardo, se non di fronte al quadro dell'Urbinate:

[...] Raphaël ayant représenté ses figures dans une chambre éclairée d'un jour particulier et qui vient par un seul endroit, il ne peut y avoir de reflets sur les parties privées de la principale lumière, parce que les parties qui reçoivent tout le jour portent ombre sur celles qui pourraient faire ces reflets. Et c'est à quoi Raphaël a bien pris garde, afin de donner plus de force à ces figures par cette opposition des jours et des ombres. [...] Dans cet ouvrage dont l'on faisait l'examen, bien loin d'avoir commis une faute en n'éclairant pas ses figures par des jours de réflexion, il avait travaillé avec beaucoup de jugement et de connaissance, puisque, les ayant placées dans une chambre, il n'y doit avoir que peu ou point de reflets, ces sortes de jours ne venant ordinairement que quand les figures sont éclairées d'une lumière universelle. Car alors comme toutes les parties en sont environnées, les couleurs de chaque partie se réfléchissent les unes contre les autres, en sorte que l'on voit celle des draperies se mêler quelquefois ensemble, et même se porter confusément contre les carnations. Mais il est vrai que dans un lieu fermé et qui ne reçoit le jour que par un seul endroit, il ne doit pas y avoir de lumières réfléchies comme dans une campagne, que Léonard de Vinci reprend comme d'une faute très lourde les peintres qui, après avoir dessiné quelque figure dans leur chambre à une lumière particulière, s'en servent dans la composition d'une histoire dont l'action se passe dans les champs, ou dans un lieu où toutes les parties des corps doivent être éclairées d'un jour universel.⁴

Siffatte considerazioni sul «lume universale» finiranno al centro dei primi vivaci dibattiti accademici riguardanti le scuole pittoriche. Infatti, dopo soli pochi giorni, il 1° ottobre 1667, a Mignard rispose Jean Nocret che scelse di cimentarsi sull'esame della *Cena in Emmaus* del Veronese (fig. 2), dipinto nel quale il comportamento dei «riflessi» in rapporto al cosiddetto «lume universale» appariva essere ben diverso rispetto a Raffaello. Bastava guardare le due fanciulle in ombra che, situate dietro la matrona veneziana, non ricevevano alcun lume diretto, ma si vedevano partecipare del rosso dell'abito indossato dal discepolo assiso accanto al Signore («Mais, à côté de cette femme et un peu plus loin, il y a deux filles, dont la plus jeune n'est éclairée que d'une lumière de reflets, qui vient de l'habit rouge du disciple qui est devant elle, ne recevant aucun jour direct que sur le bas de sa robe [...]»)⁵

³ Cfr. Leonardo, *Trattato della pittura*, cit., cap. LV.

⁴ In A. Merot, *Les Conférences*, cit., pp. 84 e 86.

⁵ In A. Merot, *Les Conférences*, cit., p. 95.



2. Paolo Veronese, *Cena in Emmaus*, Parigi, Musée du Louvre. © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)/Gérard Blot

Ora, un simile gioco di lumi secondari – detti, appunto, «reflets» – non si sarebbe potuto produrre se la scena fosse stata immersa, come nel quadro di Raffaello, nell'oscurità di un ambiente esposto al «lume particolare». Le figure della *Cena in Emmaus* apparivano invero pervase da una luce chiara, che rendeva i medesimi effetti di cui Leonardo aveva parlato riferendosi al «lume naturale»:

Et parce qu'on avait parlé des jours de reflets dans une des conférences précédentes, et qu'on avait dit qu'ils n'était pas avantageux, ni même naturels dans les lieux enfermées, et que cependant il y avait dans ce tableau une jeune fille qui n'était éclairée que d'une lumière réfléchie qui faisait un très bel effet, l'Académie fit voir que toutes ces figures n'étaient pas dans un lieu qui fût comme une chambre qui ne reçoit son jour que d'une seule ouverture, mais qu'il est percé de toutes parts, et tire, particulièrement du côté gauche, une lumière très forte et très étendue.⁶

Un simile confronto tra le qualità formali del Veronese e dell'Urbinate contribuì a innescare, in seno alla stessa *Académie*, la famosa diatriba che era destinata a farsi infuocatissima verso la fine del secolo, allorché i fautori del «bello naturale» si accapigliarono contro i teorici del «bello ideale», e i sostenitori del «colore» contro i sostenitori del «disegno», gli estimatori del naturalismo lombardo contro gli estimatori del classicismo raffaelliano. La *Cena in Emmaus* dovette così rimanere al centro delle discussioni, tanto che ancora Charles Perrault, paladino del classicismo francese, nel suo *Parallèle* si sarebbe accanito con particolare ferocia

⁶ In A. Merot, *Les Conférences*, cit., p. 97.



3. Nicolas Poussin, *I ciechi di Gerico*, Paris, Musée du Louvre. © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)/Tony Querrec

proprio contro questo dipinto, dove tra l'altro non si vedevano rispettati neppure i principi dell'unità d'azione cui ogni pittore di storia avrebbe dovuto attenersi.⁷

Il 3 dicembre 1667 fu la volta di Sébastien Bourdon. Questi scelse di fare lezione sui *Ciechi di Gerico* di Poussin (fig. 3), proponendosi di dimostrare in che modo il pittore francese si fosse attenuto, con fedeltà nientemeno che didattica, alle indicazioni date da Leonardo a proposito del «lume universale» in rapporto ai «riflessi»: Poussin aveva saputo tener conto addirittura dello spessore dell'aria e degli effetti della «prospettiva aerea» dipingendo questa serena ambientazione paesaggistica, ove tutti i colori apparivano così armoniosamente e teneramente uniti insieme;⁸ giocando sulle mezze tinte e sulla mezz'ombra, per evitare i contrasti chiaroscurali troppo netti che si erano visti nel quadro di Raffaello, il pittore non aveva fatto che richiamarsi alla nozione albertiana di «amicizia» tra i colori, producendo questo «agréable concert et une douceur charmante dont la vue ne se laisse jamais», che nulla da invidiare aveva ai maestri veneziani del colore: osservando infatti il dipinto, «l'on voit que les reflets qui se rencontrent dans toutes les figures viennent seulement de la lumière universelle, dont tous les objets qui les environnent sont illuminés, laquelle leur

⁷ C. Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes*, Paris, Coignard fils 1692, I, pp. 220-221 e *passim*.

⁸ Il testo di Bourdon è citato secondo l'edizione di A. Merot, *Les Conférences*, cit., pp. 113-129.

donne des teintes plus douces et plus naturelles que quand elle sont caussées par des couleuts fortes et vives qui en sont proches».⁹

Poco più in là, il 9 febbraio 1669, in occasione di una conferenza interamente dedicata alla «lumièr», lo stesso Bourdon avrebbe fissato, sempre sulla scorta di Leonardo, alcune nozioni fondamentali circa il «lume naturale», i cui effetti tanto si ammiravano nei paesaggi di Poussin, a buon diritto ritenuto massimo interprete della lezione leonardiana. In anticipo rispetto a Bellori, il conferenziere formulò d'altronde una decisiva condanna del luminismo caravaggesco, ignorando completamente con quale prodigiosa maestria il Merisi avesse dipinto i riflessi: ma nei quadri notturni, il colore naturale delle figure finiva per perdersi del tutto in mezzo al nero delle ambientazioni tenebrose, monotone e ripetitive, specie se rischiarate dal solo lume di una torcia o di una candela.¹⁰ Insomma, il tenebrismo seicentesco riusciva deprecabile non soltanto perché sembrava rinnegare quell'idea albertiana di «amicizia» tra i colori, annullando per di più l'effetto della «varietas» cui ogni moderno pittore di storia avrebbe dovuto attenersi (sull'esempio di Tiziano, dei Carracci e di Poussin); ma Caravaggio pareva che rinnegasse anche l'idea leonardiana dell'«università» dell'arte pittorica, per il fatto di rinunciare alla sconfinata varietà dei fenomeni naturali secondo i diversi momenti del giorno, dall'alba fino al tramonto. Bourdon ritenne perciò di dover categoricamente contrapporre all'asfittica oscurità delle ambientazioni caravaggesche, la nozione di «en plen air», servendosi così di un'espressione che, definitasi proprio in rapporto alle coeve discussioni accademiche sopra il *Trattato* di Leonardo – in particolare sulla «prospettiva aerea», sul «couleur de l'air» e sul suo spessore, «rempli de vapeurs»¹¹ – avrebbe conosciuto una straordinaria affermazione soprattutto nel XIX secolo:

Le Caravage s'est vu applaudi parce qu'avant lui aucun peintre n'avait représenté avec de vérité des lumières qui, perçant dans des lieux obscurs et ténébreux et y tombant à plomb sur le corps qu'elles y rencontrent, produisent sur ces objets de grandes ombres et de grand clairs qui le font paraître avec une force, une vigueur et un relief surprenants, et depuis cette acquisition nuisible, ce maître appauvri n'a plus su peindre des figures en plein air et n'a pas même cru qu'on le dût faire.¹²

⁹ In A. Merot, *Les Conférences*, cit., p. 117.

¹⁰ Il testo della conferenza di Bourdon si legge in A. Merot, *Les Conférences*, cit., pp. 169-180. Si veda, in particolare p. 172, contro la «monotomie ennuyeuse que causent la répétition et l'emploi trop réitéré d'une même espèce de lumière».

¹¹ Si veda, in proposito, la memorabile conferenza di Lebrun (1667), in A. Merot, *Les Conférences*, cit., pp. 98-112, in particolare p. 102.

¹² La conferenza di Bourdon (1669), è riportata da A. Merot, *Les Conférences*, cit., pp. 169-172.

Leonardo e i Leonardeschi nei *d'après* di Gustave Moreau: memorie del viaggio in Italia (1858-1859)

Rosalba Antonelli

Storica dell'arte

Nell'autunno del 1857 Gustave Moreau giunge in Italia per un viaggio di studio. Il confronto con l'opera di Leonardo e dei leonardeschi nel segno della copia costituisce lo spunto per rileggere alcuni casi paradigmatici e loro riflesso esercitato nella produzione figurativa dell'artista.¹

Giunto a Roma il 24 ottobre 1857,² Moreau individua tra gli affreschi della Farnesina il soggetto del suo lavoro di copiatura ad acquerello in un brano «de fresche merveilleuse du Sodoma, élève de Léonard de Vinci», come indica in una lettera alla famiglia.³ Realizzata in ventidue giorni, la copia si riferisce al particolare di *Efestione e Imeneo* nella scena delle *Nozze di Alessandro Magno e Rossana*⁴ e si rifletterà nel raffinatissimo dipinto *Giasone e Medea* (Parigi, Musée d'Orsay, inv. R.F. 2780) presentato, senza successo, al Salon del 1865 che in quell'anno si trovava a fare i conti con l'*Olympia* di Manet.⁵

¹ Per l'elenco delle copie eseguite in Italia vedi ora L. Capodiecì, *Gustave Moreau. Correspondance d'Italie*, Paris, Somogy 2002, Annexe 5, pp. 589-591.

² Per le tappe del viaggio in Italia si veda L. Capodiecì, *Cronaca di un viaggio in Italia*, in G. Lacambre (a cura di), *Gustave Moreau e l'Italia*, catalogo della mostra (Roma Villa Medici), Milano, Skira 1996, pp. 19-45.

³ Lettera di Gustave Moreau del 12 novembre 1857, in L. Capodiecì, *Gustave Moreau. Correspondance d'Italie*, cit., p. 73. Dal testo della lettera si evince che la copia sia stata avviata il 9 novembre. La menzione di Sodoma come allievo di Leonardo torna ancora nella lettera ai genitori del 4 dicembre, in L. Capodiecì, *Gustave Moreau. Correspondance d'Italie*, cit., pp. 112-116, in part. p. 114.

⁴ Parigi, Musée Gustave Moreau (d'ora in poi MGM), Inv. 391. Si rinvia alle schede dell'opera, in G. Lacambre (a cura di), *Gustave Moreau e l'Italia*, cit., n. 48, pp. 189-190; G. Lacambre, et al. (sous la direction de), *Gustave Moreau 1826-1898*, catalogue de l'exposition (Paris Grand Palais, Chicago Art Institute, New York Metropolitan Museum of Art), Paris, Réunion des Musées Nationaux 1998, n. 14, p. 56. Per un altro particolare dagli affreschi della Farnesina del Sodoma, *Due busti femminili*, particolare della famiglia di *Dario davanti ad Alessandro* (MGM, Inv. 1194), si rinvia a P. Saba, *Gustave Moreau e l'Italia: nuovi apporti*, «Storia dell'arte» 1994 (LXXX), pp. 105-129, in part. p. 114, fig. 22.

⁵ Per il *Giasone e Medea* vedi P.L. Mathieu, *Gustave Moreau, sa vie, son oeuvre. Catalogue raisonné de l'oeuvre achevé*, Fribourg, Office du Livre 1976, p. 94; L. Capodiecì, in G. Lacambre (a cura di), *Gustave Moreau e l'Italia*, cit., n. 86, pp. 201-203, con la pubblicazione di una caricatura di Charles Amédée de Noé (1819-1879) del *Giasone*.

Passato a Firenze, Moreau riconosce nell'angelo del *Battesimo di Cristo* del Verrocchio l'evocativo portato figurativo tradotto in maniera straordinaria e con grande impegno di forze⁶ nel corso della seconda e più lunga tappa fiorentina.⁷ Tale prova consente all'artista, come è stato notato, di esplorare le peculiarità vinciane riconoscibili soprattutto nel chiaroscuro e nell'alternanza dei piani paesaggistici, elementi che saranno largamente impegnati nelle sue magiche atmosfere figurate.⁸ Ambientazioni altrettanto suggestive saranno quelle che il pittore deriverà dall'*Adorazione dei Magi* degli Uffizi, un grandioso modello di monumentali architetture rovinose e di figure vorticosi, dapprima sintetizzato in forma sommaria a matita secondo l'originale (Musée Gustave Moreau, Inv. 4247),⁹ poi tradotto nello *Studio preparatorio per la Morte offre delle corone al vincitore* (Musée Gustave Moreau, Inv. 797), con la dilatazione dei piani secondari dell'opera vinciana.¹⁰

Per quanto la tappa milanese non si distinguesse nel progetto di Moreau per una sua specificità, rappresentava, tuttavia, un necessario intermezzo tra la sosta a Lugano, per ricongiungersi ai genitori, e il soggiorno veneziano.¹¹ Nondimeno, l'artista non asseconderà neppure le indicazioni del padre di eseguire delle copie dal *Cenacolo*: «deux ou trois têtes des Apôtres à droite du Christ, en le regardant, elle sont si fines, si belles! ce serait bien avantageux pour toi: tu aurais de ton Vinci une copie bien précieuse!».¹² Tuttavia, pur non essendo nota alcuna copia derivata dal *Cenacolo*, l'indubbio fascino esercitato da quest'opera, da leggersi anche nello stato di ottenebramento che caratterizzava i tratti degli apostoli falsati dai restauri ottocenteschi, potrebbe liberamente accordarsi alle vibranti cromie delle visioni epiche realizzate dall'artista.¹³

⁶ «[...] je vous sais aux prises avec un certain Léonard de Vinci, qui doit peut-être vous donner du mal et vous demander bien du temps», lettera di D'Elie Delaunay à Gustave Moreau, Roma 26 febbraio 1859, in L. Capodiceci, *Gustave Moreau. Correspondance d'Italie*, cit., p. 499.

⁷ Copia dell'*Angelo* di Leonardo da Vinci dal *Battesimo di Cristo* di Andrea Verrocchio, olio su tela, MGM, Inv. 13611.

⁸ Si veda A. Sconza, *L'immagine di Leonardo da Vinci in Francia al momento della pubblicazione dei Carnets*, in R. Nanni, A. Sanna (a cura di), *Leonardo da Vinci. Interpretazioni e rifrazioni tra Giambattista Venturi e Paul Valéry*, atti della Giornata "Valéry-Leonardo" (Parigi, Pisa e Vinci 2007), Firenze, L.S. Olschki 2012, pp. 109-110, fig. 8.

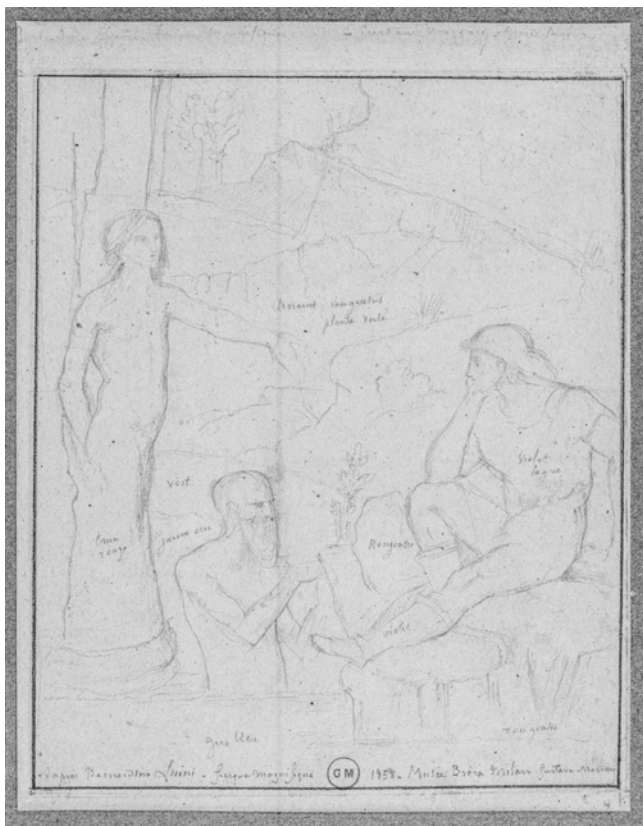
⁹ Matita su carta, MGM, Inv. 4247.

¹⁰ Vedi G. Lacambre, *et al.* (sous la direction de), *Gustave Moreau 1826-1898*, cit., pp. 17-18, fig. 6.

¹¹ Lettera di Gustave Moreau ai genitori, 9 aprile 1858, in L. Capodiceci, *Gustave Moreau. Correspondance d'Italie*, cit., p. 309. Durante la sosta a Lugano Moreau avrebbe potuto vedere gli affreschi di Luini e sulla strada per Milano quelli di Saronno, come indicato da P. Saba, *Gustave Moreau e l'Italia: nuovi apporti*, cit., p. 124-125, nota 96.

¹² Lettera di Louis Moreau, 4 marzo 1858, in L. Capodiceci, *Gustave Moreau. Correspondance d'Italie*, cit., pp. 274-275. Nella lettera del 23 aprile alla madre Moreau si dimostra accondiscendente suo malgrado riguardo alla proposta del padre di copiare dal *Cenacolo* e pur di non contraddire il genitore esclama: «Va donc pour le travail d'après Léonard.» L. Capodiceci, *Gustave Moreau. Correspondance d'Italie*, cit., p. 323.

¹³ Non a caso, nella lettera del 4 marzo 1858 citata, il padre notava la scarsa lettura del volto di Cristo che, come l'insieme, poteva essere osservato in una giornata poco luminosa. In riferimento



1. Gustave Moreau, copia da Bernardino Luini, *Severe consolato da Driope e da Tavaiano*, matita su carta grigia. Parigi, Musée Gustave Moreau, Inv. 4278. © RMN-Grand Palais/René-Gabriel Ojeda

A Milano, pertanto, l'attenzione di Moreau sembra altresì concentrata sulle opere esposte e visibili dei seguaci di Leonardo.¹⁴ I modi eleganti e garbati delle figure di Luini, ad esempio, rivivono nella ricerca dei tenui accordi cromatici che potrebbero riconoscersi nella versione di *Esiodo e le Muse* (Musée Gustave Moreau, Inv. 28), dove il non finito si perde nell'essenza del monocromo. La genesi di questo dipinto va pertanto ancorata alla memoria visiva di un modello da riconoscersi nell'affresco di Luini della Pinacoteca di Brera, *Severe consolato da Driope e da Tavaiano*, copiato da Moreau nel 1858 (fig. 1) con annotazioni sui colori impiegati nell'originale (Musée Gustave Moreau, Inv. 4278).

Saranno invece le copie condotte presso la Biblioteca Ambrosiana a documentare quanto l'interesse di Moreau per Leonardo si concretizzasse soprattutto

all'illeggibilità dell'opera e alla difficoltà di distinguere parti riconducibili a Leonardo, come evidenza della mancanza di un lavoro di copia da parte di Moreau, si veda l'osservazione di P.L. Mathieu, *Gustave Moreau, sa vie, son oeuvre*, cit., p. 67.

¹⁴ Si riporta il numero d'inventario delle copie derivate da disegni di Leonardo e della sua scuola a Milano nell'agosto 1858 e conservate presso il Musée Gustave Moreau di Parigi: 1185, 1207, 4295, 4296, 4299, 4308, 4176, 4347, 4711, 1041, 1064, 1065, 3160, 4200, 4235, 4236, 4278, 4315, 4493, 4498, 4781.



2. Gustave Moreau, copia da artista leonardesco, Francesco Napoletano (?), *Studio di figura maschile con bastone*, matita su carta azzurra. Parigi, Musée Gustave Moreau. Inv. 1185. © RMN-Grand Palais/René-Gabriel Ojeda

to nello studio di figura, in particolare espressioni e posture, registrate anche grazie all'impiego di carte colorate. Un esempio significativo è rappresentato dalla copia su carta azzurra dello *Studio di figura maschile con bastone* (Musée Gustave Moreau, Inv. 1185) accompagnata dalla scritta: «Bibliothèque Ambrosienne Milan 1858 Leonard de Vinci» (fig. 2) derivata da un originale di scuola (F 263 inf. n. 81).¹⁵ Moreau inserisce contestualmente in alto a destra un profilo caricaturale maschile, un motivo approfondito anche nello *Studio*

¹⁵ Sul disegno dell'Ambrosiana si veda G. Bora et al. (a cura di), *Disegni e dipinti leonardeschi dalle collezioni milanesi*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), Milano, Electa 1987, pp. 64-65, cat. 13; P.C. Marani, M. Rossi, A. Rovetta (a cura di), *L'Ambrosiana e Leonardo*, catalogo della mostra (Milano Biblioteca-Pinacoteca Ambrosiana), Novara, Interlinea edizioni 1998, pp. 118-119, cat. 50, pp. 118-119; G. Bora, *Léonard de Vinci et les "léonardesques" lombards: les difficultés d'une conquête du naturel*, in F. Viatte, V. Forcione (sous la direction de), *Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre), Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux 2003, p. 325, nota 83, fig. 100; P.C. Marani, M.T. Fiorio (a cura di), *Leonardo. Dagli studi di proporzioni al Trattato della pittura*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco), Milano, Electa 2007, pp. 76-77, cat. 15.

di teste (Musée Gustave Moreau, Inv. 4299) su carta beige e attribuito come il precedente alla mano vinciana.¹⁶

Chiusa la parentesi italiana, lo studio di Leonardo e della sua scuola non si esaurirà, e contunderà a rivivere nelle ricercatezze formali promosse da un nuovo e distintivo linguaggio figurativo. Sarà così che il critico Joséphin Péladan (1858-1918), noto estensore di una fortunata antologia di testi vinciani in lingua francese, celebrerà Moreau come «*élève du Vinci; et Beltraffio, Cesare da Sesto, Solario, Luini l'accueilleraient comme condisciple*».¹⁷

¹⁶ “*d'après Leonard de Vinci -/- B. Ambroisienne Milan 185 [angolo inferiore destro risarcito]*”. Gli studi di teste sono derivati da cinque originali dell'Ambrosiana: Inv. 1968; Inv. 1618; Inv. 1645; Inv. 1966; Inv. 1967.

¹⁷ J. Péladan, *La Décadence esthétique. L'Art ochlocratique. Salon de 1882 et 1883, avec une lettre de J. Barbey d'Aurevilly et le portrait de l'auteur*, Paris, Camille Dalou 1888, p. 48.

Epilogo della resurrezione di Leonardo: gli studi di Arturo Uccelli sulle macchine e sulla meccanica vinciana

Andrea Bernardoni, Alexander Neuwahl

Università dell'Aquila

Gruppo di ricerca ArtesMechanicae

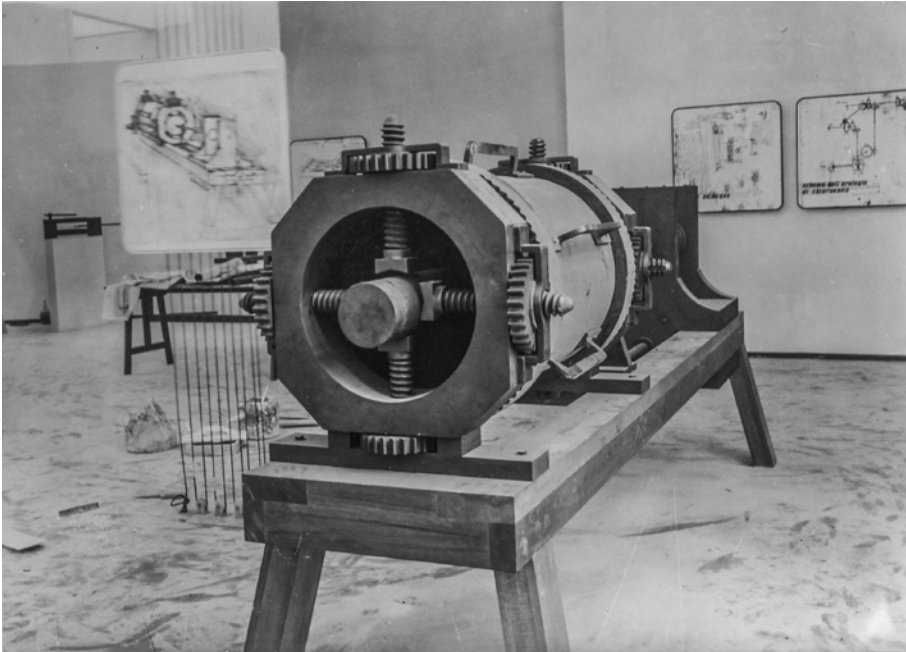
La figura di Arturo Uccelli è una delle più singolari di sempre nel novero degli studiosi di Leonardo. Ingegnere di professione, fu assai attivo in iniziative editoriali di varia natura che spaziavano da quelle di settore legate alla sua attività, a opere di divulgazione dei temi più vari, come ad esempio l'astronomia sumera e babilonese; in quanto poi giornalista fondò e diresse la rivista specialistica «Guida sanitaria della Lombardia».¹ Ereditò dal padre² la passione per Leonardo, passione che lo portò a studiare approfonditamente i suoi manoscritti, fino a convincersi che, completata la pubblicazione facsimile di ciò che restava dei suoi taccuini, fosse venuto il momento di rendere accessibile il suo pensiero anche a chi non fosse uno studioso.

Il 9 maggio del 1939 si inaugurò a Milano la prima mostra della storia pensata per presentare al grande pubblico l'opera di Leonardo da Vinci in tutti gli aspetti della sua complessità (fig. 1), tanto come artista quanto come ingegnere. Su questo secondo aspetto in particolare, la grande novità dell'esposizione fu il tentativo di ricostruire il pensiero tecnico scientifico di Leonardo, che si concretizzò nella realizzazione di circa 200 modelli funzionanti di macchine, tratti dai suoi manoscritti.³ Questa ciclopica impresa, che peraltro già allora, come poi fu in seguito, non mancò di suscitare dubbi e perplessità, fu il compimento di circa dieci anni di lavoro di una squadra composta da studiosi, tecnici e imprenditori coordinati

¹ «Guida sanitaria della Lombardia», fondata nel 1911 e diretta da Arturo Uccelli assistito da un comitato di medici e ingegneri.

² Recita la dedica de *I Libri di Meccanica*: «Patri meo Augustino B. M. qui quoad in terris vixit Leonardum adamavit librum hunc dedico quantumvis leonardiana rhapsodia sit et nascituro filio meo qui quoque Augustinum nomen futurum esse spero» (Leonardo da Vinci, *I Libri di Meccanica*, nella ricostruzione ordinata da A. Uccelli preceduti da un'introduzione critica e da un esame delle fonti, Milano, Hoepli 1942).

³ M. Beretta, E. Canadelli, C. Giorgione, *Leonardo 1939: la costruzione del mito*, Milano, Editrice bibliografica 2019.



1. Modello funzionante di mandrino autocentrante dal Codice Atlantico 1089r, costruito dall'ufficio modelli diretto da Arturo Uccelli per la mostra leonardesca tenuta a Milano nel 1939

da Uccelli, il quale dal Politecnico di Milano diresse i lavori di decodifica ed esegesi dei manoscritti, la stesura dei progetti e la costruzione dei modelli, in molti casi realizzati in scala 1:1.⁴

Il lavoro sull'ingegneria di Leonardo finalizzato alla realizzazione della mostra milanese del 1939 si inseriva in una tradizione che risaliva agli inizi del secolo quando in Germania, sulla scia delle ricerche su Leonardo filosofo e ingegnere di Hermann Grothe poi seguite da quelle sull'ingegneria di Theodor Beck e quindi di Franz Maria Feldhaus, furono ricostruiti i primi modelli di macchine leonardiane.⁵ In Italia i primi studi sistematici sulla meccanica di Leonardo si devono a Raffaele Giacomelli, il quale, prendendo le mosse da alcune prime ricerche a opera di Luca Beltrami sul cosiddetto "aeroplano di Leonardo",⁶ affrontò il tema delle macchine

⁴ A. Bernardoni, *Le origini della filologia macchinale vinciana. I modelli per il volo (1929-1939)*, in M. Beretta, E. Canadelli, C. Giorgione, *Leonardo 1939: la costruzione del mito*, cit., pp. 97-115.

⁵ I modelli superstiti realizzati in Germania sono oggi conservati al Deutsches Museum di Monaco. H. Grothe, *Leonardo da Vinci als Ingenieur und Philosoph: ein Beitrag zur Geschichte der Technik und der induktiven Wissenschaften*, (ripr. facs. dell'ed. Nicolaische Verlagsbuchhandlung, Berlin 1874) University of Michigan Library, Ann Harbor 2018; T. Beck, *Beiträge zur Geschichte des Maschinenbaues: mit 806 in den Text gedruckten Figuren*, Berlin, Springer 1899, pp. 88-110, 318-68, 411-84; F.M. Feldhaus, *Leonardo der Techniker und Erfinder*, Jena, Eugen Diederichs 1913.

⁶ L. Beltrami, *L'aeroplano di Leonardo*, in *Leonardo da Vinci: conferenze fiorentine*, Milano, Treves 1910, pp. 313-326.

volanti. Gli studi di Giacomelli, concretizzati in nove modellini in scala, furono presentati nell'ambito della prima mostra di storia della scienza organizzata a Firenze nel 1929.⁷ Un confronto con l'operato di Giacomelli mette bene in evidenza la singolarità dell'approccio che improntò tutto il successivo lavoro di Uccelli per la mostra del 1939. Giacomelli fece del metodo cronologico e filologico il fulcro dei suoi studi, al punto che si rifiutò di realizzare modelli completati con parti non presenti nei disegni di Leonardo e dunque ricostruite, anche solo in parte, in modo arbitrario. Uccelli invece si prefisse come obiettivo la realizzazione di modelli funzionanti, delegando la filologia dell'approccio ricostruttivo alla correttezza del metodo da lui individuato per l'integrazione dei disegni lacunosi.⁸

Nel 1939 Uccelli pubblicò nel fascicolo monografico dedicato a Leonardo della rivista «Sapere» un articolo nel quale dichiarava esplicitamente i criteri da lui utilizzati per la costruzione dei modelli della mostra leonardesca.⁹ Nell'articolo enfatizzava il rigore filologico con cui erano stati scelti i materiali e il rispetto fedele di tutte le indicazioni grafiche e verbali presenti nei manoscritti. Tuttavia, l'orientamento teleologico del metodo di Uccelli che vedeva quelli di Leonardo come «disegni sempre realizzabili»¹⁰ legittimava, a suo dire, il prendersi delle licenze ricostruttive finendo col contraddire il principio di massima aderenza alle fonti posto come premessa metodologica: «Molte volte gli schizzi ed anche i disegni di macchine vinciane non recano dettagli costruttivi di sorta. Mancano quelle che per noi sono le viste e le sezioni; ci si trova talvolta indecisi nel disegnare i particolari costruttivi, specie quando essi si riferiscono ad accoppiamenti cinematici o ad organi complessi di moto».¹¹ Riferendosi ai modelli che stava realizzando per la mostra milanese, nell'articolo rivelava come nel passare dalla fase analitica di studio a quella operativa di messa in tavola e ricostruzione materiale, si era resa opportuna la compilazione di un inventario di schede, ognuna delle quali dedicata a un diverso cinematismo rinvenuto nei manoscritti di Leonardo, in modo da avere a disposizione una sorta di catalogo nel quale reperire ogni volta la soluzione costruttiva mancante nel disegno in esame. Uccelli ritenne di aver assemblato una sorta di vero e proprio manuale per la ricostruzione dei modelli, che egli nello scrivere, accostandolo al manuale che usavano gli ingegneri nel proprio lavoro, chiamò significativamente il «Colombo del XV secolo».¹²

Non sorprende il fatto che con il medesimo entusiasmo e con il medesimo approccio metodologico Uccelli si dedicò successivamente alla “ricostruzione”

⁷ R. Giacomelli, *I modelli di macchine volanti di Leonardo da Vinci*, «L'ingegnere. Rivista tecnica del sindacato nazionale fascista ingegneri» 1931 (5), pp. 1-12.

⁸ A. Bernardoni, *Le origini della filologia macchinale vinciana*, cit., p. 103.

⁹ A. Uccelli, *Come verranno ricostruite alcune macchine vinciane*, «Sapere» 15 dicembre 1938 (95, XVII), pp. 409-411.

¹⁰ Ivi, p. 409.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.* Con «manuale Colombo» Uccelli si riferiva al *Manuale dell'Ingegnere* compilato nel 1877 da Giuseppe Colombo, rettore del Politecnico di Milano dal 1897 al 1921.

del pensiero di Leonardo. Il suo obiettivo era la ricomposizione di opere di meccanica che Leonardo aveva soltanto progettato di scrivere, o che una volta scritte erano andate perdute, selezionando e ordinando passi che nella messe dei taccuini sopravvissuti sono distribuiti in maniera del tutto asistemica. Uccelli, frequentatore di alcuni dei principali esegeti vinciani dell'epoca quali Ettore Verga, Ignazio Calvi ed Enrico Carusi, era giunto alla conclusione che il metodo corretto per raggiungere questo scopo fosse quello di seguire gli ordinamenti che Leonardo stesso aveva stilato e le cui tracce erano disperse nei suoi manoscritti, per poi selezionare solo i passi opportuni in modo da comporre le opere complete.

Anche in questo caso Uccelli in via preliminare affrontò le questioni di metodo, sottolineando come, dopo la conclusione dello studio analitico legato alla pubblicazione in facsimile dei manoscritti vinciani realizzata grazie a varie iniziative editoriali in Italia e in Francia, fosse giunto il momento di passare a una fase di interpretazione e di sintesi del pensiero di Leonardo.¹³ Egli ammirava il lavoro di Pierre Duhem sulle fonti e quello di Roberto Marcolongo sulla fisica, mentre rifiutava le idee di Antonio Favaro il quale nelle sue riflessioni sull'opera vinciana escludeva la possibilità di intraprendere ricostruzioni sintetiche arbitrarie del pensiero di Leonardo.¹⁴ Per Uccelli, al contrario, era dovere del ricercatore «trasportare Leonardo dal Codice al Libro, dalla trascrizione paleografica alla trascrizione critica corrente»¹⁵ con l'obiettivo di una ricostruzione razionale dei trattati realizzata attraverso una selezione dei frammenti opportuni senza preoccuparsi né della cronologia né del contesto. Operazione questa, sottolineava Uccelli, già condotta da Francesco Melzi per la pittura e da Luigi Maria Arconati per i moti dell'acqua, nonché da Edmondo Solmi per il trattatello *De vocie*.¹⁶

Preceduti da alcuni suoi articoli di carattere generale sul destino dell'opera di Leonardo, due dei quali intitolati significativamente *Preludio alla resurrezione di Leonardo*,¹⁷ gli sforzi di Uccelli si concretizzarono in due opere, il voluminoso *I libri di Meccanica* e successivamente *I libri sul volo di Leonardo da Vinci*, quest'ultimo pubblicato postumo nel 1953 a cura di Carlo Zammattio.¹⁸ Nessuno dei due lavori risulta essere stato la base per alcun successivo studio di rilievo su

¹³ A. Bernardoni in D. Laurenza, A. De Pasquale (a cura di), *Svelare Leonardo: i codici, la Commissione Vinciana e la nascita di un mito nel Novecento*, Firenze, Giunti 2019.

¹⁴ A. Uccelli, *Ricostruzione della meccanica vinciana. Necessità e discussione del metodo*, «Raccolta Vinciana» 1934-1939 (15-16), pp. 23-66; pp. 28, 30.

¹⁵ Ivi, p. 32.

¹⁶ A. Uccelli, *Vicende e metodi delle ricostruzioni vinciane*, «Il Politecnico» 1937 (LXXXV, 10), pp. 327-346; pp. 329, 346.

¹⁷ Il titolo *La resurrezione dell'opera di Leonardo* fu usato da Solmi nel proemio al volume delle conferenze fiorentine tenutesi nel 1906: E. Solmi, *La resurrezione dell'opera di Leonardo*, in *Leonardo da Vinci: conferenze fiorentine*, Milano, Treves 1910, pp. [1]-48; A. Uccelli, *Preludio alla resurrezione di Leonardo*, «Il Politecnico» 1936 (LXXXIV, 11), pp. 386-394; 12, pp. 425-434.

¹⁸ Leonardo da Vinci, *I libri di meccanica*, cit.; *I libri del volo di Leonardo da Vinci*, nella ricostruzione critica di A. Uccelli con la collaborazione di C. Zammattio, con una introduzione analitica, Milano, Hoepli 1952.

Leonardo: l'approccio antistorico di Uccelli produsse in effetti opere mai esistite, impossibili da utilizzare sul piano esegetico. Come ebbe modo di sottolineare Eugenio Garin, gli studi sulla meccanica di Uccelli fanno emergere la complessità del lavoro esegetico da fare sui manoscritti di Leonardo, ma sono da rifiutare negli esiti prodotti perché disattendono del tutto la cronologia e la contestualizzazione delle fonti.¹⁹

Anche se Uccelli fu dunque di fatto un personaggio chiave per lo sviluppo della filologia macchinale vinciana, del suo lavoro sono da sottolineare i limiti, considerandolo storicizzato e non più in linea con i criteri e i metodi con i quali da tempo ormai si studiano le macchine di Leonardo. Oggi l'approccio sperimentale e ricostruttivo dei modelli è parte di un discorso esegetico interpretativo più ampio che pone i documenti e le relazioni tra documenti al centro di una discussione corale tra storici, linguisti, tecnici e scienziati. Come divenne infatti chiaro solo dopo la morte di Uccelli, a partire dagli studi di Bertrand Gille e Alexandre Koyré in poi, Leonardo non può essere semplicemente accostato ai tradizionali ingegneri costruttori di macchine del suo tempo, ma deve essere piuttosto considerato un teorico della cinematica.²⁰ Da questa prospettiva i frequentissimi errori costruttivi e le lacune nei suoi disegni non costituiscono affatto dei "difetti" da correggere: per Leonardo spesso il disegno non è progetto, bensì spazio in cui fissare un principio. In altre parole, la macchina nel suo complesso è non di rado solo un sipario e un contesto, fondamentale per comprendere il funzionamento di una sola sua parte, l'unica veramente definita a livello di dettaglio. L'abilità di Leonardo nel disegno rende questo artificio così efficace che molti di coloro che si sono approcciati ai suoi studi di meccanica si sono spesso lasciati vincere dalla tentazione di dare a molte macchine una dimensione di concretezza che con tutta probabilità, escluso qualche caso documentato, non ebbero mai.

¹⁹ E. Garin, *La cultura fiorentina nell'età di Leonardo*, in *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza 1973, pp. 291-292, nota 5.

²⁰ A. Bernardoni, *Leonardo ingegnere*, Roma, Carocci 2020, pp. 19-20.

Mona Lisa Opens Reign over U.S.

Paola Cordera

Politecnico di Milano

This short essay will address the *Mona Lisa's* loan to the United States and its exhibition in Washington DC (8 January-3 February) and New York (7 February-20 March) in 1963.

Its political-diplomatic implications (Franco-American relations in the post-war period),¹ as well as its ideological connections (the association of the Kennedy presidency with Leonardo's painting as the symbol of Western ideals),² and cultural issues (the exhibit as one of the first blockbuster art shows presenting never-before-travelled masterpieces supporting revenue generation for museums and broader economic impact in local communities) have been already discussed. A combination of all these factors may explain the reason why the prospect of an overseas exhibition firmly rejected by the Louvre curators in 1949, could be overcome fourteen years later.³

Chronicles have detailed the intense debate over the risks involved in the shipment of such a fragile painting overseas, precautions to safeguard it during its trip (in an isothermal and metal case constructed by the specialized firm Maison Soulé), and the warm welcome it received in the United States. Some members of the public – boosted by the French newspaper *Le Figaro* in its campaign to prevent the picture from leaving the Louvre Museum – might have questioned the

¹ Abbreviations used in the following are: AN for Archives Nationales (Pierrefitte-sur-Seine) and MET for The Metropolitan Museum of Art Archives (New York), James J. Rorimer Records, Box 25. F. Zöllner, *John F. Kennedy and Leonardo's Mona Lisa: Art as the Continuation of Politics*, in W. Kersten (Hrsg.), *Radical Art History. Internationale Anthologie*, Zürich, ZIP 1997, pp. 466-479; H. Lebovics, *Mona Lisa's Escort: André Malraux and the Reinvention of French Culture*, Ithaca, Cornell University Press 1999.

² M.L. Davis, *Mona Lisa in Camelot: How Jacqueline Kennedy and Da Vinci's Masterpiece Charmed and Captivated a Nation*, New York, Perseus Books Group 2008.

³ Chief Curator of the Département des Peintures et Dessins to the Director of the Musées de France, 18 February 1949. AN, Direction des musées de France, 20150042/5/1.

mediocre sum of insurance coverage for such an irreplaceable artwork, a paltry 50,000 Francs (around \$ 85,000 today).⁴ Around the same time, far less valuable paintings on loan to American exhibitions – e.g. Gustave Moreau (Chicago), Eugène Delacroix (Boston), and François Boucher (Seattle) – were insured for sums between 100,000 and 300,000 Francs. According to the American press, by the simple fact of its fame, the *Mona Lisa* was an unsaleable painting that discouraged any attempt to steal it.⁵ By that as it may, the risks of shipping such a rare artwork were entirely underestimated (fig. 1).

The focus here will be on exhibition and display criteria and their subsequent impact on the American public, of the «portrait *par excellence*» or, in Pietro C. Marani words, the «universal model into which the painter has poured all his acquired knowledge».⁶

In 1962, a specific protocol detailed the terms of this exceptional event.⁷

Each step of the exhibition process was under Presidential guardianship in Washington DC, in an ideal connection between the political centers of the two countries, embodied in the display of their flags on opposite sides of Leonardo's painting. John Walker, then-director of the National Gallery of Art, fully embraced this vision in his foreword to the exhibition booklet: «An Ambassador of goodwill between the two Republics, this most inscrutable of ladies will [...] perform her mission of friendship with unparalleled success, and when she leaves America she will take back to France the affection and gratitude of us all for the honor of her visit».⁸

In his chronicle of the event, *Mona Lisa Opens Reign over U.S.*, Jean M. White described the inaugural courtly ceremony that took place «in the marble halls of the National Gallery amid splendor that recalled the Renaissance world of Leonardo da Vinci».⁹ His description took pains to link the formal setting to Renaissance architectural ideals of balance, measure, and harmony, thereby conferring onto Washington's visitors a sense of the pageantry that they might imagine they shared with Leonardo's noble contemporaries.

⁴ AN, Direction des musées de France, 20150333/552.

⁵ R.E. Dallos, *Mona Lisa, Guarded Like a True Celebrity Arrives in New York*, «Wall Street Journal» 18 December 1962.

⁶ «The image is a “type”, or universal model into which the painter has poured all his acquired knowledge, all his “science”. It is this iconic quality as the embodiment of the cumulative learning of all time that has influenced its public and critical reception over the centuries, and that reveals both its greatness and its limitation». P.C. Marani, *Leonardo da Vinci: The Complete Paintings*, New York, Harry N. Abrams 2019, p. 192.

⁷ *Protocole à soumettre à l'approbation du Gouvernement français et du Gouvernement des États Unis*, Washington 1 December 1962, MET.

⁸ *On the occasion of the exhibition of the Mona Lisa by Leonardo da Vinci: lent to the President of the United States and the American people by the Government of the French Republic*, Washington, H.K. Press 1963.

⁹ J.M. White, *Mona Lisa Opens Reign over U.S.*, «The Boston Globe» 9 January 1963, p. 27.



1. *The Mona Lisa, at the National Gallery of Art, Washington, D.C., 1963.* National Gallery of Art, Washington, DC, Gallery Archives. RG26B, Audiovisual Records, Exhibitions, and Installations. Courtesy of National Gallery of Art, Washington, DC, Gallery Archives

The menu for the formal dinner, including «a Renaissance sauce for the Beef and a dessert of Poires Mona Lisa (prepared the way Mona Lisa might have liked them)» was far from being a secondary detail. Instead, it mirrored that same agenda, reinforcing the belief of the United States' cultural (and political) primacy and linking it to the Renaissance golden age. It too advanced national claims to cultural excellence.

The protocol allowed the possibility of a subsequent exhibition in New York, contingent on the National Gallery's oversight and the Metropolitan Museum of Art's assurance of appropriate conditions. This museum's standards seemed not to fulfill the French demand for climate conditions to a painting particularly sensitive to atmospheric variations. Nevertheless, James J. Rorimer's authority as Director and Trustee of the Museum and as Chief of the Monuments, Fine Arts, and Archives Section of the Seventh Army during World War II carried the day, and the Leonardo travelled to New York. Any subsequent hope of obtaining the *Mona Lisa* by the Art Institute of Chicago has quickly dimmed.¹⁰

From a museological perspective, the display in Washington DC aimed to emulate the aesthetics of the Grande Galerie of the Musée du Louvre, the siting to Leonardo's painting since the end of World War I. A burgundy velvet back-

¹⁰ P.T. Rathbone to J. Jaujard, 19 December 1962. AN, Délégation générale aux expositions et aux échanges culturels (ministère de la Culture), 19890127/36.



2. Visitors gather in the National Gallery of Art in Washington, D.C., to attend the opening of the *Mona Lisa* Exhibit, 8 January 1963. Abbie Rowe. White House Photographs. John F. Kennedy Presidential Library and Museum, Boston

drop strengthened the effort of «the National gallery [...] to match the color from the Louvre's grand galerie». ¹¹ Visitors' words of appreciation often remarked on the «beautiful frame on that lush red velvet» (fig. 2). ¹²

Despite all efforts, some French guests raised objections such as: «Maybe the lighting was better here, but in the Louvre, nobody destroys the illusion». ¹³

Celebrated French interior designer Stéphane Boudin (1888-1967) – who was tasked with redesigning several rooms at the White House between 1961 and 1963 – also voiced his disagreement. Indeed, he argued that grey or soft green tones were preferable. ¹⁴ One wonders if his opinion was inspired by the theatrical setting of the 1952 Paris exhibition *Hommage à Léonard de Vinci* and the temporary repositioning of the *Mona Lisa* at the western end of the Grande Galerie against an ivory curtain backdrop, framed by almond-green velvet drapery.

¹¹ J.M. White, *Mona Lisa Opens Reign over U.S.*, cit.

¹² D. Samoff to J. Rorimer, 8 February 1963, MET.

¹³ S. Conrad to J. Rorimer, 12 March 1963, MET.

¹⁴ G.W. Goodard to J. Rorimer, 9 January 1963, MET.

The National Gallery's scenography, of course, was within a purpose-built public gallery and not a former palace, but its ambitions were princely, just as Kennedy's White House aimed to become.

Museum professionals were assigned the final decision for the exhibit display. In using a burgundy color, the explicit connection with the velvet ornamentation of the Louvre Museum – itself modeled on the red walls of the celebrated *Tribuna* of the Medici Gallery in the Uffizi Gallery in Florence – was evident. For this very purpose, Director Rorimer asked for and received a sample of the Louvre velvet from the director of the Musées de France Jean Chatelain. The Metropolitan Museum Archives still preserves this fabric sample, although Rorimer's final choice, as we shall see, was different.

The visual association with prominent and celebrated historical models would resonate in the rooms of American museum, generating in visitors the emotional tension of unveiling a hidden treasure in its precious chest.

The arrangement fueled visitor imagination in associating the display's setting with a magnificent space in the service of art. Around the same time, famed architect Philip Johnson (1906-2005) addressed similar concepts claiming the architect had «as in a church – to make the visitor happy, to put him in a receptive frame of mind while he is undergoing an emotional experience».¹⁵

Thus, the National Gallery was re-arranged accordingly, for the worship of the *Mona Lisa*. Every detail was discussed well in advance with the Louvre Museum staff. A sense of the minutiae, the responsibility and the weight of anxiety can be gleaned from the biography by Madeleine Hours, curator of the Musées Nationaux and chief of the Laboratories of the Musées du Louvre.¹⁶ Taken with her detailed report written during her visit to the United States to check technical conditions for the exhibition, the *enjeux* becomes clear.¹⁷ To her, a coveted location had to be worthy of a masterpiece and provide the highest climate conditions standards, a large entrance, and a suitable space to accommodate crowds.

Among different options, Hours and Director Walker determined room number 40 was too small, and the Rotunda area looked inappropriate for suitable contemplation of the painting. In the end, Walker's predilection for the West Sculpture Hall met French requirements when arranged with a brick or wooden wall about two-thirds down the West Corridor. Velvet draperies conveniently hid the wall to maintain aesthetic consistency and reduce humidity variations. The *Mona Lisa* would hang high on the central wooden panel of a kind of folding screen, providing a further protection on both sides of the painting. Two hygrothermograph recorders, hidden in flowerpots, monitored

¹⁵ P.C. Johnson, *Letter to the Museum Director*, «Museum News» 1960 (38), p. 22.

¹⁶ M. Hours, *Une vie au Louvre*, Paris, Robert Laffont 1987.

¹⁷ AN, Délégation générale aux expositions et aux échanges culturels (ministère de la Culture), 19890127/36.

the room's climate. The final removal of some sculptures provided suitably-sited exhibit space.¹⁸ Hours expressed her greatest appreciation for the simple and elegant strategy of introducing Leonardo's painting with Verrocchio's terracotta bust portraying Giuliano de' Medici from the National Gallery's permanent collection (inv. 1937.1.127).

As for the logistics of the exhibition, visitors from the main entrance could proceed in a kind of secular pilgrimage through the marble Rotunda, starting to reverently admire the portrait at a distance and then walking down a long marble corridor to the barrel-vaulted gallery's West Sculpture Hall.

Although the New York exhibition is conventionally described as being staged similarly to the Washington event, it is worth noting some of its peculiarities here. For instance, the *Mona Lisa* booklet published by the Metropolitan Museum was written by the Museum Curator of Paintings Théodore Rousseau (prefaced by J.J. Rorimer), while the Washington edition (prefaced by John Walker) had a text prepared by the Musée du Louvre. Marked by less overt political connotations, the New York exhibition may have been less dictated by the instructions of the French curators.

People entering the Metropolitan Museum proceeded from the Great Hall straight to the Medieval Sculpture Hall, where the painting was displayed (fig. 3). In Hours' words, this was the ideal location in terms of size and climatic requirements, given what she considered the excellent conditions of wooden artifacts that same room displayed for the past ten years.

The room's vast size could also accommodate Rorimer's determination not to dismantle holdings of Western monasteries and churches on view there: in his opinion, this installation could also arouse visitors' curiosity, persuading them to extend their visit to the rest of the museum, which registered an increase in the number of visitors in the days *Mona Lisa* was on display.

Originally installed in the Cathedral of Valladolid, a wrought-iron choir screen bisecting the gallery framed the painting at eyesight level. The Spanish gate thus became part and parcel of the general display. Concealed behind fabrics, its central doorway opened onto a chapel-like recess. On the right side, a lectern behind the gate evoked religious practices consistent with the reverential tone sought by the organizers.

Rorimer's choice of a bright red fabric background rather than the Louvre burgundy velvet has gone unobserved. This option seemed to better match medieval art and crafts masterworks displayed behind the gate. Marie-Louise D'Otrange Mastai of the *Connoisseur* magazine concluded this arrangement was «remarkably felicitous».¹⁹ The evocation of a liturgical space for the viewing of a secular

¹⁸ J.M. White, *Sculpture at Gallery Moved for Mona Lisa*, «Washington Post» 14 December 1962.

¹⁹ L. D'Otrange Mastai, *The Connoisseur in America*, «The Connoisseur» 1963 (615), p. 66.



3. *The Mona Lisa by Leonardo da Vinci, on display at the Metropolitan Museum of Art, 1963.* Installation photograph in the Special Exhibition Gallery. New York, Metropolitan Museum of Art. Unknown photographer. ©2022. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art, Resource/Scala, Firenze

masterpiece was a brilliant conflation, elevating museum practice to a kind of religious rite. Rather than admire a simple portrait, people could worship it.

A visitor named Carlos Leyva of Brooklyn described his experience as a kind of ecstatic mysticism:

Finally, I got close to the door. Then I was allowed to come in. It was a large room. And there she was. The moment was so exciting, I could scarcely hear the footsteps and voices of the others. I gazed at her from the distance as if seeing a miracle. Gradually, I stepped forward with my eyes fixed on hers. From the distance, she looked like a queen proud of her subjects who eagerly pushed one another to get close to her [...] As I approached her, she also started looking at me and did not take her eyes from mine [...] She seemed to understand my emotion and kept on smiling at me.²⁰

However naïve or emotional, visitors' comments such as this help us understand the event's atmosphere and its impact on viewers.

The exhibit's success may seem somehow odd when measured against contemporary standards. After waiting hours outdoors (in cold temperatures), visitors could pause in front of the painting for an insignificant length of time (no

²⁰ C. Leyva, *A visit to the Metropolitan Museum*, 10 February 1963, MET.

longer than five to seven seconds), at a distance, and behind a slab of bullet-proof glass. One visitor remarked on the poor illumination, noticing such issues as «reflection in the glass protecting the painting nearly obscured *Mona Lisa*» and «conflict of the lights».²¹ Despite posters with enlargements of *Mona Lisa*'s hands and eyes arranged for the benefit of the fatigued audience waiting in line, some visitors went so far to complain: «it was an insult to my intelligence to wait 2 hours in line; and then not to be permitted to stop in front of the picture and take a look at it. I had to keep moving. Some people were comparing the whole thing with a concentration camp and being treated like animals».²²

The event's official public relations images certainly did not reveal any such inconveniences. Instead, photographs aimed to present the successful effort to handle crowds – the two exhibitions recorded a large spike of attendance attracting nearly 2,000,000 visitors²³ – and emphasize the solid pedagogical value of the event by showing school groups in front of the painting or capturing visitors' ecstatic faces. To promote the exhibition's educational benefits, no admission was charged, and school classes were guaranteed earlier hour access before the museum opened.

Only authorized reporters could photograph the exhibition's triumphant achievements. This decision – following the 1962 protocol by the French government – had to meet the American administration's quest for controlling the event's image to convey to public opinion.

Sales desks in “the *Mona Lisa* Area” were set up to meet the natural desire to have a memento. Profits from items sold – including a booklet and a limited selection of reproductions such as a color print and three different postcards – were allocated to the Réunion des Musées Nationaux, the French overseer of collections and museums.

The interdiction to visitors to take photos naturally increased the wish to have them. The purchase of reproductions – further sales desks within (and outside) the museum sold a broader range of merchandise, brochures, and publications geared toward the exhibition – brings to mind the completion of a religious service or pilgrimage, the faithful bringing home a souvenir following a shared communion. As is widely acknowledged, it was precisely one of those reproductions sold at the Metropolitan Museum that inspired artist Andy Warhol to create his own *Mona Lisa*, a true “new” celebrity among his Hollywood stars portraits.

In his overall assessment of the *Mona Lisa* show, James Rorimer described the event as a crowd-catcher, comparing the numbers of museum visitors to crowds following mass events such as spectator sports events or pilgrimages.²⁴ Despite

²¹ E.H. Wood to J. Rorimer, 9 and 18 March 1963, MET.

²² Unknown [signed «Disgusted»] to J. Rorimer, 7 March 1963, MET.

²³ J. Rorimer to A. Malraux, 16 April 1963. AN, Délégation générale aux expositions et aux échanges culturels (ministère de la Culture), 19890127/36.

²⁴ *Ibid.*

the dangers, effort and anxiety, the *Mona Lisa* exhibition gave tangible form to Rorire's vision of a truly democratic museum, boosting access to art: «With accessibility to our objects comes understanding. Somehow art on a pedestal must be brought nearer to the visitor».²⁵

And indeed, it has established a 50-year trend that only recent pandemic events have undermined.

Part of this archival research benefitted from the 2016 Leon Levy Fellowship Program at the Center for the History of Collecting at the Frick Collection and Art Reference Library, New York. I wish to thank Inge Reist, together with Esmée Quodbach, Samantha Deutch, and the Frick Art Reference Library staff, who have generously helped me complete my project. I am particularly grateful to James Moske (New York, The Metropolitan Museum of Art Archives) for his help during my archival research. Finally, my sincere gratitude goes to my Canadian friend and colleague Janet M. Brooke for revising my English manuscript.

²⁵ Interview with W.G. Rogers, «The Sun» 15 November 1959.

Un manufatto ritrovato. La pavimentazione lapidea della conca della Cascina dei Pomi

Claudio Giorgione

Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci

A Milano, nei giardini del Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia, giacevano da tempo immemore e in ordine sparso una serie di blocchi di pietra che, nel corso dei decenni, si erano perfettamente integrati nello scenario naturale, inspiegabilmente abbandonati e utilizzati dai visitatori come sedute. Solo recentemente ho potuto studiarli e ricondurli a un manufatto pressoché unico, testimonianza della perizia tecnica degli ingegneri idraulici lombardi. I blocchi in granito, infatti, in parte interrati e coperti di depositi, presentavano smussature che sembravano potersi incastrare le une nelle altre, oltre a una serie di zanche di ferro tagliate e di inviti per incastri. In seguito al restauro¹ e alla movimentazione degli stessi, eseguita all'inizio del 2021, è stato possibile ricomporre i diversi elementi, i cui incastri sono combaciati perfettamente a formare un grande triangolo isoscele, che costituiva la pavimentazione lapidea dei portelli a monte della conca della Cassina de' Pomm, o Cascina dei Pomi (fig. 1), la prima delle tre conche del tratto urbano del Naviglio Martesana, ordinato da Ludovico il Moro nel 1494 per congiungere il canale² alla fossa interna e terminato attorno al 1510 dall'ingegnere ducale Bartolomeo Della Valle.

Sebbene nell'unica conca del Naviglio Martesana ancora in situ, ossia la Conca dell'Incoronata, tale manufatto sia realizzato in legno, la prassi di realizzare sostegni in pietra è documentata e confermata graficamente per la prima volta da Leonardo da Vinci. L'interesse di Leonardo per l'ingegneria idraulica lombarda, i Navigli e

¹ Il restauro della pavimentazione lapidea è stato realizzato tra marzo e aprile 2021 da Matteo Manuele Pelucchi e Vanda Franceschetti con la direzione di chi scrive e di Paola Strada, della Soprintendenza Metropolitana Archeologia, Belle Arti e Paesaggio della Città Metropolitana di Milano.

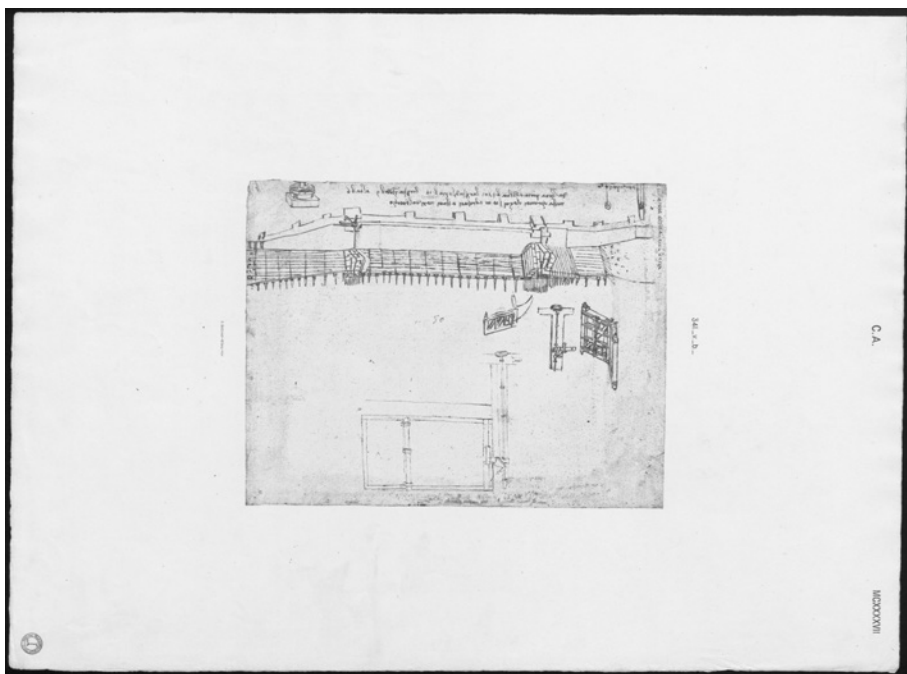
² Lo scavo e realizzazione del Naviglio Martesana fu ordinato da Francesco Sforza nel 1457 e realizzato dall'ingegnere ducale Bertola da Novate, che lo terminò nel 1471, portando le acque dell'Adda fino a Milano, dove andavano a confluire nelle acque del torrente Seveso. Sul Naviglio Martesana si veda F. Alamani, *La navigabilità del Naviglio Martesana (1478-1573)*, «Storia in Martesana» 2016 (10).



1. La pavimentazione triangolare della conca della Cascina dei Pomi, dopo il restauro e il rimontaggio nei giardini del Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci. © Milano, Archivio Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia

i manufatti a loro connessi è espresso nel celebre memorandum al foglio 611r del Codice Atlantico, dove, tra i luoghi da vedere, le persone da incontrare e i libri da consultare, è la nota «misura di Navilio, conche e sostegni e barche maggiori, e spesa». Nella moltitudine degli studi vinciani sulle vie d'acqua,³ vale la pena soffermarsi sul foglio 935r del Codice Atlantico, datato generalmente al 1485 ma a mio avviso realizzato negli anni seguenti, verso il 1487-1490 (fig. 2). Qui Leonardo rileva una veduta dettagliata di una conca di navigazione in cui disegna i gradoni della vasca e la chiusura battente dei portelli ad angolo, inclinati a formare un angolo di 120 gradi circa e poggianti contro uno zoccolo di pietra. Questo accorgimento favoriva la resistenza dei portelli contro la pressione della massa d'acqua. Nella nota sono indicate le misure ottimali della conca: «dall'una porta a l'altra braccia 50, larga di sopra braccia 10, larga in fondo braccia 9, alta braccia 6; ma fa che tutti i legni sieno abbrusciati e fatti neri dal fuoco», riferendosi alla necessità di utilizzare, per il

³ Per gli studi di Leonardo sulle vie d'acqua e i Navigli si veda R. Capurro, C. Cali, *Leonardo e l'acqua: tra scienza e pratica a Milano*, Milano, Silvana Editoriale 2014; R. Capurro, *Leonardo: studi sull'acqua*, Novara, De Agostini 2014; E. Malara, *il Naviglio di Milano*, Milano, Hoepli 2012; C. Giorgione, *Leonardo da Vinci. La collezione di modelli del Museo*, Milano, Fondazione Museo Leonardo da Vinci 2009, pp. 152-169.



2. Leonardo da Vinci, *Conca di navigazione con portelli e pavimentazione in pietra*, 1487-90, Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice Atlantico, f. 935r (immagine riferita al foglio 341vb Edizione Hoepli, 1894-1904). © Milano, Biblioteca Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia

consolidamento del fondo della conca, pali dalla superficie carbonizzata, in grado di resistere meglio a insetti e muffe. Sotto la pavimentazione della conca sono infatti disegnati chiaramente i pali, più fitti in corrispondenza dei sostegni di appoggio dei portelli a monte e a valle.⁴ Come di consuetudine, Leonardo disegna a parte dettagli significativi, come i portelli battenti e il sistema di apertura dei portini di deflusso dell'acqua tramite «la catena colla quale si serra il portello col saliscendo».⁵

Non è possibile chiarire se Leonardo stesse rilevare una conca in utilizzo⁶ oppure delineasse miglioramenti nei portelli e nei sostegni che si ritrovano nel più

⁴ Leonardo, negli stessi anni, mostra grande interesse verso i sistemi e le tecniche di palificazione, come documentato nel foglio 66 recto del Manoscritto B dell'Institut de France, datato al 1487-1490 e dedicato all'osservazione delle tecniche di palificazione a Pavia: «Questi pali deono essere grossi dal terzo al mezzo braccio e lunghi circa 2 braccia e 1/2. E deono essere di quercia o ontano, cioè unizzo, e soprattutto siano verdi. Ho visto rifondare alcuno pezzo delle mura vecchie di Pavia, fondate nelle rive del Tesino. I pali lì che erano vecchi, quelli [ch]e furono di quercia, erano neri come carbone, quelli che furono d'ontano, avevano un rosso come verzino. Erano assai ponderosi e duri come ferro e senza alcuna macula». Ritorna quindi la stessa osservazione della necessità di carbonizzare la superficie esterna dei pali.

⁵ Come Leonardo scriverà nel foglio 656a recto del Codice Atlantico relativamente allo stesso sistema di apertura dei portelli della Conca di San Marco.

⁶ E. Malara, *Leonardo e le vie d'acqua*, Firenze, Giunti Barbera 1983, ipotizza si tratti di un rilievo di una delle conche del Naviglio di Bereguardo: ipotesi che si potrebbe confermare, colle-

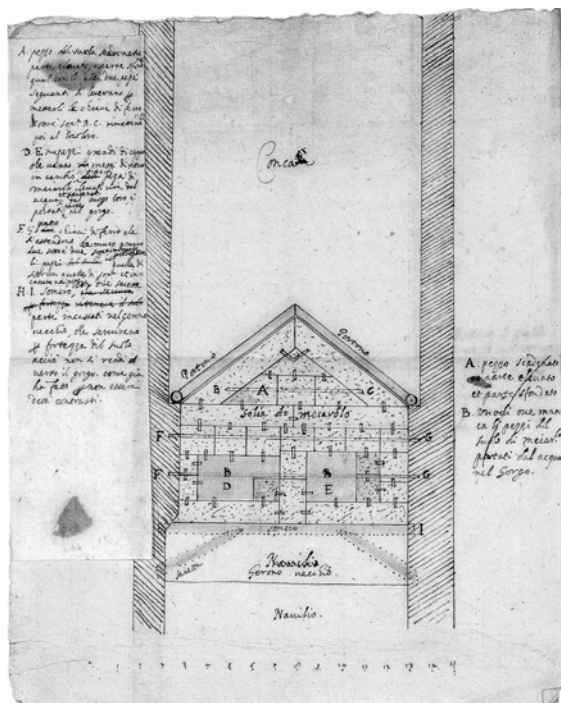


3. Dettaglio della parte centrale della pavimentazione. © Milano, Archivio Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia

conosciuto disegno di vent'anni più tardo, relativo ai portelli a valle della Conca di San Marco, al foglio 656a recto del Codice Atlantico, che documenta la tipologia di portelli “vinciani” che rimarranno in uso nei secoli successivi. È chiaro invece dal disegno che i sostegni triangolari in pietra su cui poggiano i portelli siano formati da blocchi tagliati, squadrati e composti a formare la pavimentazione di appoggio. In particolare, per il sostegno a valle, Leonardo disegna un blocco centrale e perpendicolare, a forma quasi di freccia, che si ritrova molto simile nella pavimentazione della conca della Cascina dei Pomi, costituita da un elemento centrale che va a formare la punta del triangolo e ne costituisce l'asse (fig. 3), su cui si innestano le due metà della base e i due blocchi che costituiscono i lati obliqui. Altri due blocchi per parte vanno a riempire il vuoto centrale, costruendo uno schema simmetrico completato dalle scanalature scolpite nel granito che servivano innestare le zanche in ferro, che nelle operazioni di rimontaggio del manufatto sono andate tutte a combaciare perfettamente tra loro.

L'opera documenta la perizia dei tagliapietre nella preparazione e incastro dei blocchi di granito. Il restauro ha messo in evidenza non solo le parti rimaste delle zanche metalliche originali, tagliate in occasione dello smontaggio del ma-

gando il disegno alle osservazioni delle palificazioni a Pavia sopra menzionate, frutto forse di un unico sopralluogo effettuato tra il 1487 e il 1490.



4. Pietro Antonio Barca, *Progetto per la pavimentazione della conca, con pietre o "geroni" a incastro*, 1630. Milano, Archivio di Stato, Fondo Acque, Parte Antica, Busta 981. Su concessione del Ministero della Cultura

nufatto, ma anche le tracce delle saldature tra le parti metalliche e la pietra. Il sistema di ancoraggio metallico, che Leonardo non documenta nei suoi disegni, trova riscontro in un rilievo⁷ realizzato per la manutenzione e l'allargamento della conca della Cascina dei Pomi effettuato il 16 dicembre 1630 dall'ingegnere ducale Pietro Antonio Barca (1585 circa-1639), importante testimonianza della prassi e delle pratiche di manutenzione di un manufatto sottoposto a notevole usura a causa del continuo utilizzo. Conservato all'Archivio di Stato di Milano,⁸ il progetto è costituito da relazioni, preventivi di spesa, disegni di portelli e di una pavimentazione a incastro di tipologia simile al manufatto giunto fino a noi (fig. 4), anche se differente nella disposizione dei blocchi.⁹ È evidente nel

⁷ Si veda a proposito la scheda redatta da C. Cali in C. Giorgione (a cura di), *Leonardo da Vinci. La scienza prima della scienza*, Napoli, Arte'm 2019, pp. 154-155 e la relazione storica di C. Cali redatta nel 2016, che si è occupato anche delle trascrizioni dei documenti citati.

⁸ Archivio di Stato di Milano, Atti di Governo, Fondo Acque, Parte Antica, b. 981. I documenti sono stati studiati in occasione della campagna diagnostica dei portelli di chiusa della Conca di San Marco effettuata con l'Università Milano Bicocca, l'Università degli Studi di Milano e il Politecnico di Milano, nell'ambito del progetto *Sliding doors* tra 2015 e 2016.

⁹ Ivi, 23 gennaio 1630, Decreto della Regia Camera in cui ritorna l'importanza della palificazione come elemento essenziale alla resistenza della conca, come già evidenziato da Leonardo: «E poi fare nel fondo, delle spalle o muri, e del vaso ancora della detta Conca, le palificate nell'alveo con pali di legname di rovere o oncia verdi; di larghezza due braccia l'uno; grossi in testa almeno oncie tre e tre; ben compiti e dritti e cacciati sotto terra per un braccio e mezzo e l'altro braccio che

disegno di Barca la presenza delle graffe metalliche necessarie a unire e rendere i blocchi di granito solidali tra loro, considerando sempre la notevole sollecitazione a cui erano sottoposti durante le continue fasi di riempimento e svuotamento della conca.

A conclusione, vale la pena ricordare la modalità con cui il manufatto lapideo giunse al Museo. La Conca della Cascina dei Pomi venne smantellata nel 1967, in occasione della copertura del secondo tratto del Naviglio Martesana lungo via Melchiorre Gioia. L'Intendenza di Finanza donò al Civico Museo Navale Didattico i portelli lignei a monte insieme ai blocchi della pavimentazione e altri blocchi, in ceppo dell'Adda, dalle pareti della conca.¹⁰ Il Museo Navale Didattico aveva sede dal 1952 all'interno del Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica, condividendone gli spazi.¹¹ Molto probabilmente, per una questione di pesi e ingombri, i blocchi di granito e di ceppo vennero lasciati nei giardini e presto ci si scordò della loro provenienza, mentre i portelli lignei, danneggiati, vennero riuniti con l'altra coppia di portelli (dalla Conca di San Marco) facenti parte dal 1936 della Siloteca Cormio, altra istituzione museale comunale avente sede sempre nell'area del Museo della Scienza.¹²

A più di mezzo secolo di distanza, il manufatto è stato restituito nella sua identità e leggibilità e presentato nella sua interezza per la prima volta ai visitatori del Museo, in attesa di poter restaurare in futuro anche i portelli lignei che facevano ugualmente parte della conca.

sarà nel contorno della testa d'essi pali, si dovrà coprire di gerone fatto con calcina fresca del detto Navilio, cotto pisto e giara viva; che faccia effetto di collegare bene i detti pali insieme».

¹⁰ Registrati il 18 maggio 1967 nel libro inventariale del Museo col numero 3257 e la descrizione: «Conca di Leonardo. Svariati blocchi in legno facenti parte del complesso della chiusa per regolare il flusso delle acque dell'antico canale navigabile della Martesana sito alla Cascina dei Pomi ritenuto opera di Leonardo da Vinci».

¹¹ Le collezioni del Museo Navale Didattico, parte delle Civiche Raccolte Storiche, sono ora gestite direttamente dal Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia grazie a una apposita convenzione.

¹² Le collezioni della Siloteca Cormio sono ora parte del Museo di Storia Naturale di Milano, e i portelli della Conca di San Marco, ora restaurati, sono esposti nelle Gallerie Leonardo al Museo della Scienza, inaugurate nel dicembre 2019.

Towards a taxonomy of watermarks in Leonardo's papers. A Visconti snake in the *Naviglio* invites diagnostic examinations on the Codex Atlanticus

Claudio Cali

Politecnico di Milano

The European watermark is an element inseparable from ancient paper. The subject of a paper-based watermark has an important meaning usually related to the papermaker, or to the political order of the place of origin in the historical period of manufacture. According to Kämmerer and Rückert the oldest watermark dates to 1271, conserved in Cremona, with an “F”¹ subject, while for Charles Moïse Briquet the first *signum* is a Greek cross used in Bologna in 1287, registered with number 5410.² As well as testifying to the early spread of watermarked paper in northern Italy, the findings indicate that nominative watermarks were a reasonably ordinary model (pattern) until 1312, the year after which papermakers began to create more elaborate marks with graphics, designs and symbols.³ The connection between watermark and its creator is not always so easily identifiable. In some papers there is no attribute inherent to the papermaker or mill, but to the future user of the document. The watermark takes on political connotations and reveals the affiliation between papermaker and client, between paper mills and courts. A famous example is the classification of serpent watermarks in Lombard papers. This variant comes from the heraldic coat of

¹ C. Kämmerer, P. Rückert, *Il mondo nella filigrana*, in P. Rückert (ed.), *Testa di bue e sirena. La memoria della carta e delle filigrane dal medioevo al seicento*, Stuttgart, Landesarchiv Baden-Württemberg 2007, pp. 23-24.

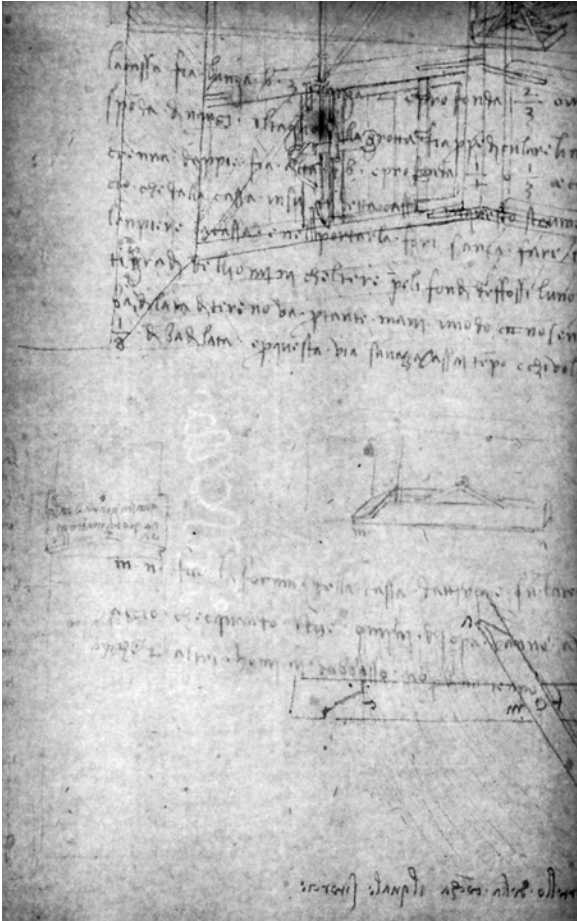
² Briquet registered trademark no. 5410 with date 1287 in Bologna. Stevenson's edition corrects Briquet's dating interpretation by comparing Piccard's results and backdating to 1282. The place would be confirmed by Gasparinetti. Cfr. C.M. Briquet, *Les Filigranes. Dictionnaire historique des Marques du Papier Dès Leur Apparition vers 1282 Jusqu'en 1600*, 4 vols, Genève, Alphonse Picard et Fils 1907, II, p. 325; A.H. Stevenson (ed.), *A Facsimile of the 1907 Edition with Supplementary Material Contributed by a Number of Scholars. The new Briquet Jubilee Edition*, general ed. J.S.G. Simmons, vols I-IV, Amsterdam, The Paper Publ. Soc. 1968, p. 68 (addenda and corrigenda).

³ Monograms still maintain a certain good tradition to abbreviate names of papermakers, places (cities) or religious symbols. For example the “M” for the Virgin Mary or “IHS” for Jesus. C. Kämmerer, P. Rückert, *Il mondo nella filigrana*, cit., p. 23.

arms of the Visconti dynasty of Milan (1277-1395). Usually represented in blue on a silver shield, the snake (“*bissa Milanese*” or “*biscione*”) appears developed in several coils along the vertical axis of the figure with the tip downwards and the head upwards. The head is turned from right to left; between its jaws the animal clutches the body of a man. According to iconography, the anthropomorphic figure clutched in the jaws of the asp is the body of a Saracen, both a victorious witness to the Christian faith after the Crusades and a prophecy of doom for the enemies of the Duchy of Milan.⁴ Papers with snake watermarks circulated frequently in northern Italy in the 15th and 16th centuries and have dedicated sections in the repertories of Charles Moïse Briquet and Gerhard Piccard. Do Leonardo’s papers include this type of watermark? And in what quantitative or collectors’ relationship? In order to be able to answer these questions quickly, the facsimiles are not of help a little for insufficiency of information a little for heterogeneity of approach.⁵ In order to achieve a valid result, it would be necessary to query a complete electronic database on the watermarks of Leonardo, not existing to date. Recent investigations carried out by the author show that diagnostic examinations are more than indispensable for probing artefacts beyond the human limits of the visible. By cross-referencing data on the Codex Atlanticus collected before and after the instrumental investigations in 2019, a precise knowledge differential emerges. On a sample of 24 sheets, the author was able to digitally reproduce a total of nine watermarks, including five previously unpublished ones, using the backlight technique. This result leads one to believe that there is a great deal of unexplored potential, in direct proportion to the number of complexly read sheets. In general, unmentioned watermarks are the consequence of a difficulty in their recognition during surveys: the *signum* may be hidden by text or drawings, cut out, placed along the edges of the page, or preserved in a sheet

⁴ The poet Bonvesin de la Riva gave a detailed description of this heraldic coat of arms. See Bonvesin de la Riva, *De Magnalibus Mediolani*, ed. A. Paredi, Milano, La Vita Felice 2012, p. 157.

⁵ Leonardo’s Codices have not all been analysed in the same way and with the same analytical angle. The two main editions on the Codex Atlanticus, have, in fact, only partially met the expectations of scholars in search of watermarks. Cfr. Leonardo da Vinci, *Il Codice Atlantico nella Biblioteca Ambrosiana di Milano*, edition and transcription by A. Marinoni, presentation by C. Pedretti, transcription note by P.C. Marani, 20 vols, Roma-Firenze-Milano, Gruppo editoriale L’Espresso-Giunti-Il Sole 24 Ore 2006; C. Pedretti, *The Codex Atlanticus of Leonardo da Vinci. A Catalogue of Its Newly Restored Sheets*, Part I: vols I-VI (1978), Part II: vols VII-XII (1979), New York, Johnson reprint corp., Harcourt Brace Jovanovich publ., 1978-1979. In more recent times, attention has increased, as exemplified by the publications concern the MS Arundel 263 (1998), the Drawings of Venice (2003), the Drawings of France (2008) and the Drawings of Great Britain (2010). Cfr. Leonardo da Vinci, *Il Codice Arundel 263 nella British Library: Edizione in facsimile nel riordinamento cronologico dei suoi fascicoli*, ed. C. Pedretti, trans. C. Vecce, Firenze, Giunti 1998; C. Pedretti (ed.), *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia, nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie dell’Accademia di Venezia*, cat. by G. Nepi Scirè and A. Perissa Torrini, Firenze, Giunti 2003; P.C. Marani (ed.), *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nelle Collezioni Pubbliche in Francia*, Firenze, Giunti 2008; M. Kemp, J. Barone (eds.), *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nelle collezioni della Gran Bretagna*, Firenze, Giunti 2010.



1. Leonardo da Vinci, *Notes for the basin of San Marco*, ca. 1499, pen and ink, 277x193 mm. Milan, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Codex Atlanticus, f. 656 recto a (ex 240r-c). Detail of the watermark "serpent" in transmitted light exposure. Image in transmitted light by the author

with superficial preparations, deterioration, stains, mutilation. In the case of folio 656r-a (ex 240r-c) of the Codex Atlanticus,⁶ the combination of overwriting and slight flattening of the surface of the support has hidden a snake watermark from the eyes of scholars: neither Marinoni nor Capurro mention it.⁷ The watermark is positioned between the main drawing of the San Marco's lock and the technical sketch of the mobile door. The sign is evanescent, but its classification does not seem to be in doubt (fig. 1). The subject is similar to numbers 13635 (Milan 1468) and 13638 (Milan 1487-1497) of Briquet's catalogue,⁸ even if there seems

⁶ I am greatly indebted to Department of Prints and Drawings at the Veneranda Biblioteca Ambrosiana in Milan for granting the study of Leonardo's folio 656r-a.

⁷ Cfr. Leonardo da Vinci, *Il Codice Atlantico nella Biblioteca Ambrosiana di Milano*, cit., Vol. 11, p. 259; R. Capurro, *Leonardo: studi sull'acqua: disegni di Leonardo dal Codice Atlantico*, Novara, De Agostini 2014, p. 23.

⁸ C.M. Briquet, *Les Filigranes. Dictionnaire historique des Marques du Papier Dès Leur Apparition vers 1282 Jusqu'en 1600*, cit., IV, p. 678.

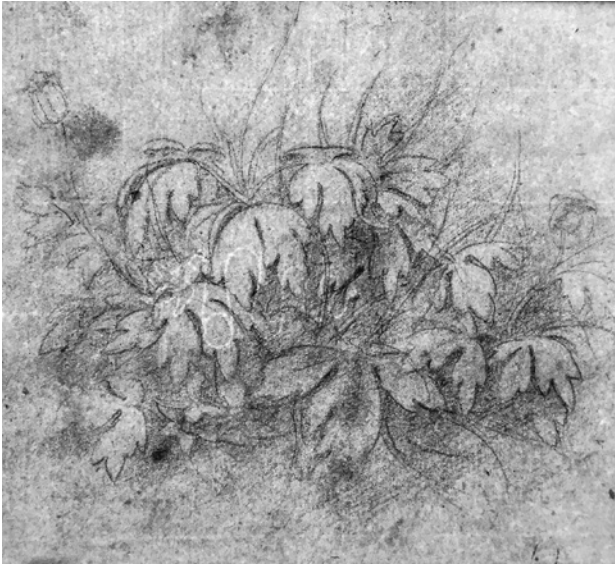
to be no direct correspondence. The hypothesis is of a variant of the Visconti snake active in the Milan area and manufactured before 1500. The chronological attribution is in line with both the historical events of the *Naviglio Martesana* and Pedretti's estimates for f. 656r-a (1493-1495), making it plausible that Leonardo used the sheet before leaving Milan (1499).

The Codex Atlanticus collects at least forty folios with the serpent effigy, suggesting the circulation of this paper even within the master's workshop and therefore among his pupils. It is on a beautiful botanical drawing of an *Anemone nemorosa* attributed to Francesco Melzi and kept in the Castello Sforzesco in Milan (Gabinetto delle Stampe e dei Disegni, inv. A 728 SC; 157x149 mm) that another snake watermark was recently discovered. The small study sheet generally related to the floral preparation of the lawn of Leonardo's lost *Leda* retains the mark in the centre of the fragment, on an area of approximately 50x22 mm (fig. 2). On closer inspection, the paper is very light, almost like a tissue, and perfectly preserved.⁹ The author was able to ascertain that the impressions of the chains do not overlap the lines of the shadows. This feature, typical of Lombard papers, certainly places its production in Milan or within the borders of the Duchy. The oxidation of the graphic pigment does not affect the view of the watermark even with the naked eye, which is sharp and shows a good state of conservation of the material. The morphology of the subject is obtained by folding a wire without double contour along the body of the snake; only the head and the sphere inside one of the coils form a closed area. The tip of the tail is twisted: perhaps a sign of decay. A relief of the watermark has already been made by Elena Allodi and is available in the catalogue of the exhibition *Intorno alla Sala delle Asse, Leonardo tra natura, arte e scienza*.¹⁰ According to Alessia Alberti, the watermark of the Melzi is similar to the number 42995 registered by Gerhard Piccard at the Vienna State Archives from Milanese paper with date 1495. However, it is the scholar's opinion that this drawing can be dated even later, between 1506, the year of the beginning of the collaboration between Melzi and Leonardo, and 1513, the year of their departure for Rome.¹¹ The watermarks on f. 656r-a of the Codex Atlanticus and the Castello Sforzesco's drawing belong to the same general classification (snake/serpent), but the chronological attribution will be more reliable when scholars have access to the complete traces of the paper's mould lines of both samples and can compare their values on a digital basis in graphic and descriptive mode. For these reasons, the initial questions about the availability of snake watermarks in Leonardo's papers cannot be answered today. In order to do so in the future, it will be necessary not only to acquire new missing data,

⁹ I am indebted to Alessia Alberti, curator of the Prints and Drawings Cabinet at Castello Sforzesco in Milan, for allowing me to examine the drawing *Anemone nemorosa*.

¹⁰ C. Salsi, A. Alberti (eds.), *La Sala delle Asse del Castello Sforzesco: Leonardo da Vinci all'ombra del Moro*, exh. cat. (Milano, Castello Sforzesco), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2019, p. 233.

¹¹ Ivi, p. 232.



2. Francesco Melzi (?), *Anemone nemorosa*, ca. 1491-1493, natural red stone on paper, 157x149 mm. Milan, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, inv. A 728 SC. Detail of the watermark “serpent” in transmitted light exposure. Image in transmitted light by the author

but also to do so according to a method shared between scholars and cultural institutions. The researchers in charge of the new study projects will have the task of adopting a working methodology that will lead them to catalogue the paper data in the most complete way (in quantitative and qualitative terms) but above all according to univocal and shared registration criteria.¹² With this assumption, it will be in the future to generate a system of “kinship” between sheets related by physical properties, suggesting assemblages between divided fragments, confirming data and geographical provenance, knowing possible preferences of support for Leonardo and his Circle.

I want to express my gratitude to prof. Pietro C. Marani for his supervision during the studies on watermarks in the Codex Atlanticus and his constant and careful support. This research would not have been possible without his foresight and cultural depth.

¹² The advice is to catalogue the data with an international coding system for papers. See International Association of Paper Historians (IPH). Retrieved from: <<http://www.paperhistory.org/index.php>> (accessed on 10 November 2021).

Milano e Leonardo. Riflessioni museologiche su esperienze di valorizzazione

Rita Capurro

Università degli Studi di Milano-Bicocca

Tra le questioni che segnano attualmente il dibattito sul cambiamento dei musei, ve ne sono che riguardano il patrimonio musealizzato in contesto urbano e le dinamiche, in atto o da progettare, per metterlo in relazione con i diversi pubblici.

Qui consideriamo in particolare le relazioni tra patrimonio culturale fuori e dentro il museo, il ripensamento delle chiavi interpretative del patrimonio per la contemporaneità, il ruolo della digitalizzazione per la valorizzazione del patrimonio culturale, per offrire qualche spunto di riflessione sul caso specifico di Leonardo a Milano.

Riguardo il tema del dialogo e la continuità del patrimonio culturale dentro e fuori dal museo, sotto il profilo epistemologico, nel campo degli studi museali, vi è una tendenza verso quelli definiti da Rodney Harrison *Critical Heritage Studies*,¹ che considerano unitariamente patrimonio culturale musealizzato e non musealizzato. Anche nella pratica, assistiamo a un graduale passaggio all'idea di museo diffuso, di sistema museale integrato e, sia nella comunicazione che nei sistemi interpretativi del patrimonio di un determinato territorio, i rimandi incrociati intessuti in una narrativa complessiva mostrano un processo osmotico tendente a restituire unità a un discorso sul patrimonio culturale.²

Rispetto al nodo della responsabilità nei musei nella mediazione del patrimonio, ben si conoscono le questioni di criticità radicali, dal postcolonialismo alle esigenze di inclusività che mettono in discussione l'esistenza stessa del museo. A una lettura superficiale, per quanto attiene il patrimonio culturale che non

¹ R. Harrison (ed.), *Understanding the Politics of Heritage*, Manchester, Manchester University Press and Open University 2010.

² R. Capurro, *L'identità rappresentata: museo-città o città-museo*, in R. Capurro, G. Nuvolati (a cura di), *Milano, ritratto di una città. Il paesaggio culturale*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2020, pp. 76-86.

presenti specifici problemi di conflittualità tra parti, sembrerebbe che la musealizzazione non sia messa alla prova. Ma ciò è vero solo se le azioni del museo si limitano ad affiancare alle necessità conservative ed espositive una strumentazione interpretativa incentrata esclusivamente su valori estetici, storici e stilistici, identificabili con il cosiddetto *Authorized Heritage Discourse* (AHD).³ Tuttavia, per il museo contemporaneo questo è sufficiente? Il museo ha responsabilità della gestione del patrimonio a servizio della società nel modo più estensivo.⁴ Rispetto all'arte antica, se non si assolve in maniera adeguata alla mediazione del patrimonio si opera di fatto un'emarginazione dell'arte nell'ombra dell'irrelevanza.

Infine, se diventa centrale l'incisività dell'esperienza museale sui visitatori, una radicalizzazione del fenomeno porta a chiedersi fino a che punto le tecnologie possono rivelarsi più efficaci delle opere originali. Come sottolinea Knell interrogandosi sul futuro delle collezioni,⁵ si può ritenere che in molti casi l'oggetto "reale" può sembrare meno essenziale nell'interpretazione contemporanea del patrimonio.

Decliniamo ora queste considerazioni generali sul caso Leonardo e Milano, raccogliendo suggestioni sulla realtà pratica di una narrazione riguardante l'artista fuori e dentro di musei, sulla pregnanza della mediazione museale sul tema, sul confronto tra oggetti "reali" delle collezioni e la loro rappresentazione.

La testimonianza materiale del soggiorno e del legame di Leonardo con Milano è costituita nella città da alcuni significativi elementi d'arte e documenti: l'*Ultima Cena* nel refettorio di Santa Maria delle Grazie, il *Ritratto di Musico* nella Pinacoteca Ambrosiana, elementi superstiti della decorazione della *Sala delle Asse* di Castello Sforzesco, nonché gran copia di schizzi, disegni, appunti nel Codice Atlantico dell'Ambrosiana, il Codice Trivulziano e altri disegni nelle collezioni del Castello Sforzesco. Tuttavia, il filo narrativo che riguarda la vicenda milanese di Leonardo si estende anche in altre dimensioni. La più notevole prende spunto dalle restituzioni visuali di idee progettuali come le macchine leonardesche del Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia "Leonardo da Vinci," oggi allestite in una sezione museale che le pone in continuità narrativa tesa a presentare la figura di Leonardo nella sua complessità. Altre ricostruiscono percorsi cittadini per contestualizzare l'opera di Leonardo nel suo tempo e per evidenziare l'impronta sulla città.

Le politiche culturali milanesi, specialmente a partire dal secondo decennio di questo secolo, sono state tese ad accrescere la reputazione della città come meta di turismo culturale, puntando tra l'altro alla valorizzazione delle opere dei grandi artisti presenti nelle collezioni cittadine.⁶ In questo contesto, Leonardo

³ L. Smith, *Uses of Heritage*, Londra, Routledge 2006.

⁴ N. Simon, *The Art of Relevance*, Santa Cruz, Museum 2.0 2016.

⁵ S.J. Knell, *Museums and the Future of Collecting*, Londra, Routledge 2004, p. 3.

⁶ Per Michelangelo ricordiamo in particolare l'allestimento del Museo della *Pietà Rondanini* al Castello Sforzesco (2015); per Leonardo le numerose iniziative sia per Expo 2015 che per le celebrazioni del 2019.



1. Luca Beltrami (attr.), *Vigna di Leonardo da Vinci*, 1919 ca., gelatina ai sali d'argento su carta. Raccolta Luca Beltrami, Civico Archivio Fotografico, Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco. Courtesy Comune di Milano

risulta protagonista assoluto; tra le evidenze, YesMilano, il portale ufficiale della promozione della città, presenta per nuclei tematici musei e gallerie e altri siti di interesse culturale, mentre esclusivamente a Leonardo dedica una sezione speciale: “Leonardo e Milano” che consente di identificare luoghi, oggetti e percorsi cittadini connessi in diverso modo all’artista.

I rischi di mistificazione in un processo complessivo di trasformazione del “brand Leonardo” in un polo trainante dell’interesse culturale della città non sono poi così remoti; ancora di più quando ciò permea la città fuori dai musei che, in quanto tali, hanno una responsabilità specifica in merito ai criteri scientifici della divulgazione. La tentazione di puntare su temi di grande risonanza più che su criteri di conoscenza autentica è difficile da arginare, tanto più quando si determina un aumento di visitatori con conseguenti benefici economici. Non si tratta di separazione elitista di ciò che è cultura alta e narrazione pop, piuttosto di una distinzione tra una restituzione scientificamente fondata e la finzione. Questo interviene sia nella creazione di narrazioni intessute di leggenda, sia nella selezione di informazioni che costituiscono una visione distorta del complesso. I casi che riguardano Leonardo e Milano sono molteplici, con reificazioni assai diffuse, talvolta collegate a elementi di autenticità (dai “navigli di Leonardo” alla “vigna di Leonardo” per cui si veda la fig. 1) ma anche totalmente di fantasia (come il caso del “glicine di Leonardo”), e andando finanche a toccare le opere

musealizzate dell'artista, come è stato il caso dell'interesse all'*Ultima Cena* dopo il successo del romanzo di Dan Brown.⁷

E le opere “tangibili” di Leonardo, attraverso i musei che le conservano, come si pongono in dialogo con città e narrazione complessiva? Quali strumenti specifici di mediazione mettono in campo per i pubblici contemporanei? Quali tecnologie adottano per ottimizzare il processo di valorizzazione? L'opera più nota di Leonardo a Milano è certamente l'*Ultima Cena*, musealizzata nel Museo del Cenacolo Vinciano, con condizioni di accesso vincolate da necessità di conservazione. I limiti legati al protocollo per la preservazione del fragile dipinto investono il tempo di visita, limitato a 15 minuti per gruppi ristretti di visitatori, quindi, sebbene l'opera nella sua iconicità sia immagine simbolo del patrimonio della città, all'interno del museo le condizioni di conservazione rendono sfidanti concrete attività di mediazione culturale di approfondimento.

Tra le recenti iniziative tese a smorzare questa obiettiva difficoltà, si colloca la mostra *Leonardo da Vinci: prime idee per l'Ultima Cena disegni della Collezione Windsor* (Milano, Refettorio di Santa Maria delle Grazie, 2018-2019) con l'esposizione di dieci disegni rappresentanti studi per la realizzazione del grande dipinto murale. L'accostamento è stato notevole, l'intenzione di migliorare l'esperienza con il prolungamento della visita da quindici a venti minuti, non modificando il prezzo della visita, un'ottima intenzione, la difficoltà di cogliere le relazioni tra disegni e dipinto in un tempo tanto limitato è una realtà dei fatti.

Il museo è impegnato a compensare i limiti legati all'esperienza dell'opera “reale” con strumenti di mediazione digitale e attivando servizi educativi specifici. La sfida attende il museo.

Per quanto riguarda l'Ambrosiana, sia in occasione delle celebrazioni del quarto centenario dalla sua fondazione, nel 2009, che per l'anno di Leonardo da Vinci, il 2019, ha promosso specifiche iniziative di valorizzazione delle proprie collezioni con eventi espositivi temporanei e la riorganizzazione delle collezioni. Sulle sfide che interrogano il museo contemporaneo, risulta particolarmente rilevante l'imponente operazione di digitalizzazione, fondamentale per ogni futura azione di ricerca e valorizzazione.

Il caso delle collezioni del Castello Sforzesco⁸ è certamente una fattispecie peculiare rispetto alla questione espositiva e alla “tangibilità” dell'opera di Leonardo.

⁷ La tentazione di ricorrere alla citazione del *Codice da Vinci* non risparmia il portale YesMilano: «Dipinta alla fine del XV secolo, L'Ultima Cena è conservata nell'ex refettorio rinascimentale del convento adiacente al santuario di Santa Maria delle Grazie. Da secoli, quest'opera non smette di incantare i visitatori di tutto il mondo, così come artisti e scrittori – basti pensare al famoso bestseller scritto da Dan Brown Il Codice Da Vinci, che si ispira a questo dipinto». <<https://www.yesmilano.it/esplora/itinerari/10-capolavori-mondiali-esposti-milano>> (consultato il 15/10/2021).

⁸ Per alcune osservazioni su Leonardo e i Musei del Castello Sforzesco si ringraziano Francesca Tasso (coordinatore delle Raccolte artistiche), Ilaria Torelli (Conservatrice, Responsabile Servizi Educativi) e Fiorella Mattio (Conservatrice Raccolte d'Arte Applicata Moderna e Contemporanea, Responsabile della comunicazione).

Qui, il caso che interroga maggiormente le ragioni museologiche, riguarda la *Sala delle Asse* dove le tracce del dipinto murale realizzato da Leonardo da Vinci, è visibile solo in forma frammentaria e alterata da danni del tempo e delle ridipinture. Il caso specifico ci pone di fronte alla questione della necessità di una mediazione interpretativa articolata, in grado di rendere non solo leggibile il visibile ma anche di immaginare quanto ormai non è più recuperabile. L'opera di restauro avviata nel 2013 è stata accompagnata da una ricerca costante della soluzione ideale per la fruizione dell'opera. Sebbene il cantiere di restauro sia ancora aperto, lo staff del museo ha avuto due importanti occasioni per sperimentare la presentazione dell'opera al pubblico: le iniziative legate agli eventi di Expo 2015 e alle celebrazioni leonardiane del 2019.⁹ Nel primo caso, grazie a supporti multimediali immersivi, era presentata la sala nella sua storia, nelle vicende conservative e nelle nuove prospettive di lettura date dai restauri. Nella seconda occasione, la narrazione multimediale è stata arricchita di sezioni e contenuti per raccordare l'opera di Leonardo con la sua permanenza nella città. Il richiamo a un Leonardo "dentro" e "fuori" dal museo era sottolineato altresì dalla realizzazione nel Cortile delle Armi del Castello della "Pergola di Leonardo", un padiglione vegetale costituito da alberi di gelso a riproduzione in scala 1:2 dello spazio della *Sala delle Asse*.

Le iniziative hanno prodotto materiali scientificamente accurati che arricchiscono la strumentazione interpretativa della sala e costruiscono linee narrative che la connettono a considerazioni più ampie su Leonardo e il suo tempo.

L'attuale ricerca per la definitiva apertura della sala al termine dei restauri ha portato a escludere l'utilizzo di realtà immersiva per gli alti costi di mantenimento delle strumentazioni tecnologiche.

Un punto di forza nello studio progettuale di strumenti interpretativi efficaci è rappresentato dalla costituzione nel 2017 dell'ufficio preposto a servizi educativi e didattici che coordina direttamente la programmazione, segue i progetti speciali e quelli per l'accessibilità e, infine studia le migliori condizioni di visita per i visitatori in autonomia. Le attività dei servizi educativi in tutte le declinazioni sono strumento fondamentale per fare conoscere Leonardo nel museo e connetterlo con la città.

Per concludere, si evidenzia come la custodia del patrimonio "tangibile" nell'ambito museale, investa una responsabilità che non è solo di conservazione ma di capacità di creare connessioni in *primis* con i visitatori del museo stesso, quindi con altre agenzie culturali di comunicazione ed educazione operanti nella città. Mettere in relazione patrimonio tangibile e narrazioni dentro e fuori dal museo consente una migliore efficacia della costruzione di un racconto complessivo, ideale per la rappresentazione del patrimonio della città e garante di accuratezza e scientificità. In particolare, le azioni intraprese dai Musei del Castello mostrano aspetti rilevanti: l'efficacia del museo in relazione con la città quando

⁹ Esposizione *Leonardo mai visto* (Castello Sforzesco, 2019-2020).

questo fa direttamente capo a chi determina le politiche culturali cittadine, nel caso specifico il Comune di Milano; l'importanza di una gestione progettuale operata da professionisti museali che mettono in dialogo le competenze educative, conservative, tecnologiche e di comunicazione; l'utilizzo di restituzioni virtuali senza mitizzazione dello strumento ma coscienza delle potenzialità.

BIBLIOGRAFIA DI PIETRO C. MARANI

Monografie

1979

Il Codice Ashburnham 361 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze. Trattato di architettura di Francesco di Giorgio Martini, presentazione di L. Firpo, Firenze, Giunti Barbera-Fondazione Leonardo da Vinci 1979.

1982

P.C. Marani, A. Lorenzi, *Bibliografia vinciana 1964-1979*, Firenze, Giunti Marzocco 1982.

1984

Disegni di fortificazioni da Leonardo a Michelangelo, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti), prefazione di F. Hartt, Firenze, Cantini Editore 1984.

L'architettura fortificata negli studi di Leonardo da Vinci. Con il catalogo completo dei disegni, prefazione di G. Marchini, Firenze, Leo S. Olschki 1984.

1985

«*Circulo dentato ortogonalmente*» (Ms. Madrid 8937, f. 117 r). *Leonardo, gli ingegneri e alcune macchine lombarde*, XXV Lettura Vinciana, Firenze, Giunti 1985.

1986

Il Cenacolo e S. Maria delle Grazie, Milano, Electa 1986 (trad. in inglese e giapponese), riedito con nuova introduzione e aggiornamenti bibliografici con il titolo *Il Cenacolo*.

Un dipinto caravaggesco da Santa Giuletta nella Pinacoteca di Brera, Stradella-Broni, Lioness Club 1986.

1987

Disegni e dipinti leonardeschi dalle collezioni milanesi, con G. Bora, L. Cogliati Arano, M.T. Fiorio, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), Milano, Electa 1987.

Leonardo e i leonardeschi a Brera, Firenze, Cantini 1987.

1989

Leonardo. Catalogo completo dei dipinti, Firenze, Cantini 1989 (trad. in francese, spagnolo, portoghese e olandese).

1990

Leonardo e i leonardeschi nei musei della Lombardia, Milano, Electa 1990.

P. Brambilla Barcilon, P.C. Marani, *Le lunette di Leonardo nel Refettorio delle Grazie*, «Quaderni del restauro», n. 7, Milano, Olivetti 1990.

1994

Leonardo, monografia della serie «In presa diretta», Milano, Banco Ambrosiano Veneto 1994; edizione ampliata pubblicata nella serie «I Maestri», Milano, Electa 1995 (trad. in lingua spagnola: Madrid, Societat Editorial Electa Espana 1996; trad. in lingua francese: Paris, Gallimard 1996. Ristampa: Milano, Electa 2003).

1996

La Madonna del gatto di Leonardo in un dipinto della Pinacoteca di Brera. Nuove indagini e restauri, Milano, Lions Club Milano al Cenacolo Vinciano 1996.

1998

L. Arrigoni, E. Daffra, P.C. Marani, *La Pinacoteca di Brera. Guida Ufficiale*, Milano, Touring Club Italiano 1998 (trad. in lingua inglese).

P.C. Marani, M. Rossi, A. Rovetta, *L'Ambrosiana e Leonardo*, catalogo della mostra (Milano, Biblioteca Ambrosiana), Novara, Interlinea 1998.

1999

Guida al Refettorio, Milano, Electa 1999 (trad. in inglese, francese, tedesco, spagnolo e giapponese).

Leonardo da Vinci. Una carriera di pittore, Milano, Motta Editore 1999 (trad. in lingua francese: Arles, Edition du Sud 1999; in lingua inglese, con il titolo *Leonardo da Vinci. The Complete Paintings*, New York, Harry N. Abrams 2000; in lingua finlandese: Oslo, Welin + Goos 2000; in lingua tedesca, München, Schirmer Mosel 2001; ristampato nella collana «Le Gemme»: Milano, Motta 2003; New York, Harry N. Abrams 2003; Arles, Editions du Sud 2003).

P. Brambilla Barcilon, P.C. Marani, *Leonardo. L'Ultima Cena*, Milano, Electa 1999 (trad. in lingua inglese, Chicago, Chicago University Press 2000; in lingua giapponese: Tokyo, Motovun Co. Ltd. 2000. Seconda edizione italiana accresciuta e corretta: Milano, Electa 2000).

2002

Capolavori di pittura dei Musei di Milano dal Trecento al Novecento, Firenze, Giunti 2002.

2003

La Vergine delle Rocce della National Gallery di Londra. Maestro e bottega di fronte al modello, XLII Lettura Vinciana, Città di Vinci-Firenze, Giunti 2003.

Leonardo: La Gioconda, allegato ad «Art dossier», n. 189, 2003, Firenze, Giunti 2003.

2005

Bramantino: La Pietà Artaria ritrovata. Contributo al percorso e alla cronologia del pittore lombardo / Bramantino: La Pietà Artaria retrouvée. Contribution au parcours et à la chronologie du peintre lombard, prefazione di M.T. Fiorio, Parigi-Londra, Galerie G. Sarti (edizione bilingue italiano/francese) 2005.

2006

Leonardo, Milano, Electa-Mondadori 2006.

P.C. Marani, R. Pavoni, *Musei. Trasformazioni di un'istituzione dall'età moderna al contemporaneo*, Venezia, Marsilio 2006.

2007

P.C. Marani, G. Mulazzani, R. Cecchi, *Il Cenacolo: guida al refettorio e Santa Maria delle Grazie*, Milano, Electa 2007 (edizione multilingue).

2008

I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nelle collezioni pubbliche in Francia, Edizione Nazionale dei Manoscritti e dei Disegni di Leonardo da Vinci, pubblicati dalla Commissione Nazionale Vinciana, *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia*, Vol. V, prefazioni di K. van Tuyl van Serooskerken e F. Viatte, Firenze, Giunti 2008.

2009

Il Cenacolo di Leonardo, Milano-Ginevra, Skira 2009 (edizione multilingue: italiano, inglese, francese, tedesco, spagnolo).

2010

Leonardiana. Studi e saggi su Leonardo da Vinci, Milano-Ginevra, Skira 2010.

P.C. Marani et al., *Villa Pelucca e gli affreschi di Bernardino Luini: documenti, curiosità, commenti*, Sesto San Giovanni, Fondazione La Pelucca 2010.

P.C. Marani, A. Mazzoleni, E. Pontiggia, *Angeli musicanti: da Gaudenzio a De Rocchi tra lirismo e spiritualità*, Varese, Macchione 2010.

2011

Le calze rosa di Salai, Milano, Skira 2011.

Leonardo. Il Cenacolo svelato. The Last Supper Unveiled. La Cène Dévoilée, Milano-Ginevra, Skira 2011 (edizione trilingue: italiano, francese, inglese).

2013

P.C. Marani, R. Pavoni, *Musei. Trasformazioni di un'istituzione dall'età moderna al contemporaneo*, Venezia, Marsilio 2013 (seconda edizione accresciuta).

2016

"Bella come l'originale istesso". La copia del Cenacolo della Royal Academy di Londra. Vicende, fortuna, attribuzione, Milano-Vicchio, Ente Raccolta Vinciana-LoGisma Editore 2016.

Il Cenacolo di Leonardo, con nuovi contributi di S. L'Occaso e C. Rostagno, Milano, Skira 2016.

2018

Leonardo. L'Ultima Cena, Milano, Electa 2018.

2019

La Gioconda: dama del mistero, edizione speciale per RCS in abbinamento al *Corriere della Sera*, fa parte di *Il genio di Leonardo: artista e scienziato*, con un testo di M. Malvaldi, 18 voll., II, Firenze-Milano, Giunti 2019.

Leonardo, Milano-New York, Il Sole/24 Ore Cultura-Harry N. Abrams 2019 (nuova edizione aggiornata e accresciuta).

Leonardo. La Gioconda, «Art Dossier», Milano, Giunti 2019.

Lettres de Léonard de Vinci aux princes et puissants de son temps, édition critique et annotée par P.C. Marani, "Lettres d'artistes et lettres sur l'art", Vol. I, Paris-Rome, Collège de France-ENS, De Luca Editori 2019.

2022

I segreti della pittura. Da Leonardo a Picasso, Milano, Il Sole/24Ore Cultura 2022.

Leonardo, Ritratto di Musico, Roma - Modena, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani degli Alfieri, Franco Cosimo Panini Editore 2022 (edizione trilingue: italiano, inglese, tedesco).

Curatela di volumi e cataloghi di mostre**1984**

Fra Rinascimento, Manierismo e Realtà. Scritti di Storia dell'arte in memoria di Anna Maria Brizio, Firenze, Giunti-Barbèra 1984.

1989

P.C. Marani, J. Shell, *Ambrogio Bergognone. Acquisizioni, scoperte e restauri*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera), Firenze, Cantini 1989.

1991

M.T. Fiorio, P.C. Marani (a cura di), *I Leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*, atti del convegno (Milano, 1990), Milano, Electa 1991.

1992

La Crocifissione di Bramantino: storia e restauri, «Quaderni di Brera», 7, Firenze, Centro Di 1992.

Le Génie du Sculpteur dans l'Oeuvre de Michel-Ange, catalogue de l'exposition (Montreal, Musée des Beaux-Arts de Montréal), Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal 1992 (edito simultaneamente in lingua inglese).

B. Fabjan, P.C. Marani (a cura di), *Museo della Certosa di Pavia: catalogo generale*, Firenze, Cantini 1992.

G. Nepi Scirè, P.C. Marani (a cura di), *Leonardo e Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi), Milano, Bompiani 1992.

1995

Giovanni Testori. La realtà della pittura: Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento, Milano, Longanesi 1995.

1997

Conservazione e valorizzazione degli affreschi nella Provincia di Varese, atti del convegno (Varese, 1997), Varese, Crespi editore 1997.

1998

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

2000

“*Hostinato rigore*”. *Leonardiana in memoria di Augusto Marinoni*, Milano, Electa 2000.

2001

Il Genio e le Passioni. Leonardo e il Cenacolo. Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), prefazione di Sir E.H. Gombrich, Milano, Artificio-Skira 2001.

P.C. Marani, M. Olivari, *Il Polittico di Macrino d'Alba nella Certosa di Pavia. Il restauro*, Voghera, EDO-Edizioni Oltrepò 2001.

2003

Dipinti, miniature, pergamene, vetrate, sculture dipinte, in *Museo Bagatti Valsecchi, Catalogo. Tomo Primo*, dir. scientifica di R. Pavoni, Milano, Electa 2003, pp. 207-310.

P.C. Marani, A. Riva, *Gianluca Corona: ritratti, figure, nature morte; opere 1995-2003*, catalogo della mostra (Piacenza, Palazzo Farnese), Milano, Bocca 2003.

2004

A. Marinoni, *Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci. Indice (analitico e per materie)*, a cura di P.C. Marani, pubblicato sotto gli auspici della Commissione Nazionale Vinciana, Firenze, Giunti 2004.

2006

Brera mai vista. Due momenti di Ambrogio Bergognone in cinque tavole della Pinacoteca di Brera, presentazione di L. Arrigoni, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera), Milano, Electa 2006.

P.C. Marani, G. Piazza (a cura di), *Il Codice di Leonardo nel Castello Sforzesco di Milano*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse, marzo-maggio 2006), Milano, Electa 2006.

P.C. Marani, F. Viatte, V. Forcione (a cura di), *L'opera grafica e la fortuna critica di Leonardo da Vinci*, atti del convegno internazionale (Paris, Musée du Louvre, 16-17 maggio 2003), Firenze-Milano, Giunti Editore-Ente Raccolta Vinciana 2006.

A. Marinoni, *Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci: indici per materie e alfabetico*, a cura di P.C. Marani, in *Leonardo da Vinci. Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*, trascrizione critica di A. Marinoni, presentazione di C. Pedretti, nota alla trascrizione di P.C. Marani, 20 voll., Firenze-Milano-Roma, Giunti Editore-Il Sole 24 Ore-La Repubblica 2006, XX.

2007

Alessandro Papetti: île Seguin, catalogo della mostra (Boulogne-Billancourt, Musée des années 30), Boulogne-Billancourt 2007.

Bernardino Luini: una carriera di pittore e un dipinto inedito, Legnano, Romiglioli Antichità 2007.

P.C. Marani, M.T. Fiorio (a cura di), *Leonardo. Dagli studi di proporzioni al Trattato della Pittura*, catalogo della mostra (Milano, Sala delle Asse del Castello Sforzesco, 7 dicembre 2007-2 marzo 2008), Milano, Electa 2007.

2009

Codex Atlanticus. Fortezze, bastioni, cannoni. Disegni di Leonardo dal Codice Atlantico, catalogo della mostra (Milano, Biblioteca Ambrosiana), Novara, De Agostini 2009.

2010

Leonardo da Vinci. Il Musico, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale-Amilcare Pizzi 2010.

P.C. Marani, P. Cordera (a cura di), *Codex Atlanticus. Macchine per l'architettura e il territorio. Disegni di Leonardo dal Codice Atlantico*, catalogo della mostra (Milano, Biblioteca Ambrosiana), Novara, De Agostini 2010.

2011

P.C. Marani, P. Ragionieri (a cura di), *La scuola del mondo. Leonardo e Michelangelo. Disegni a confronto*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 20 aprile-1 agosto 2011), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2011.

P.C. Marani, P. Ragionieri (a cura di), *Leonardo e Michelangelo: capolavori della grafica e studi romani*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 27 ottobre 2011-12 febbraio 2012), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2011.

P.C. Marani, F. Rinaldi (a cura di), *Codex Atlanticus. Leonardo e la sua bottega: disegni di figura e di animali*, catalogo della mostra (Milano, Biblioteca Ambrosiana), Novara, De Agostini 2011.

2014

Agostino Arrivabene: Vesperbild, catalogo della mostra (Milano, Galleria Bonelli), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2014.

Codex Atlanticus. L'occhio di Leonardo. Studi di ottica e prospettiva. Disegni di Leonardo dal Codice Atlantico, catalogo della mostra (Milano, Biblioteca Ambrosiana), Novara, De Agostini 2014.

2015

Codex Atlanticus. La mente di Leonardo. Disegni di Leonardo dal Codice Atlantico, catalogo della mostra (Milano, Biblioteca Ambrosiana), Novara, De Agostini 2015.

P.C. Marani, M.T. Fiorio (a cura di), *Leonardo da Vinci 1452-1519. Il Disegno del mondo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 aprile-19 luglio 2015), Milano-Ginevra, Skira 2015 (edito contemporaneamente in lingua inglese col titolo: *Leonardo da Vinci. The Design of the World*).

2016

P.C. Marani, R. Maffeis (a cura di), *Leonardo da Vinci: metodi e tecniche per la costruzione della conoscenza*, atti del convegno internazionale (Politecnico di Milano, 13-14 maggio 2015), Busto Arsizio, Nomos Edizioni 2016.

P.C. Marani, C. Sala (a cura di), *Giuseppe Gonella: involved*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Giovanni Bonelli 2016.

2017

Santa Maria di Piazza a Busto Arsizio. "Chiesa di moltissima divozione, et fabbrica non meno bella che vaga", collana «Monumenti di Lombardia», I, Busto Arsizio, Nomos Edizioni 2017.

P.C. Marani, G. Mori (a cura di), *Archeologia del Cenacolo: ricostruzioni e fortuna dell'icona leonardesca: disegni, incisioni, fotografie*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco) con la collaborazione di O. Cucciniello, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2017.

2019

Il Cenacolo di Leonardo per il re Francesco I. Un capolavoro in oro e seta, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 8 ottobre-17 novembre 2019), Milano, Skira 2019.

La Cène de Léonard de Vinci pour François I^r. Un chef d'œuvre d'or et soie, catalogo della mostra (Amboise, Château du Clos Lucé, giugno-settembre 2019), Paris, Skira 2019.

Leonardo. Anatomia dei disegni, catalogo della mostra (Bologna, Museo di Palazzo Poggi, 23 novembre 2019-19 gennaio 2020), Bologna, Università di Bologna, Sistema Museale di Ateneo.

Leonardo da Vinci. Studi e disegni del periodo francese dal Codice Atlantico (1516-1518 circa), catalogo della mostra (Milano, Biblioteca-Pinacoteca Ambrosiana, 18 giugno-15 settembre 2019), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2019.

A. Di Lorenzo, P.C. Marani (a cura di), *Leonardo e la Madonna Litta*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, novembre 2019-gennaio 2020), Milano, Skira 2019.

P.C. Marani, S. Verde (a cura di), *La fortuna della 'Scapiliata' di Leonardo*, catalogo della mostra (Parma, Pinacoteca Nazionale), Busto Arsizio, Nomos Edizioni 2019.

2020

L'Ultimo Leonardo 1510-1519. Leonardo a Milano, Roma e Amboise tra committenza, arte, architettura e scienza, atti del convegno internazionale (Milano, Palazzo Reale, 7-8 novembre 2019), Milano-Busto Arsizio, Ente Raccolta Vinciana-Nomos Edizioni 2020.

Articoli, saggi, schede, trascrizioni**1978**

Giovan Paolo Lomazzo artista e teorico milanese, «La Martinella di Milano», XXXII, fasc. III-IV, marzo-aprile 1978, pp. 64-72.

Un dipinto poco noto attribuito a Bernardino Campi e la scuola di Carità di Caronno Milanese, «Arte Lombarda», 49, 1978, pp. 16-23.

1979

I Giunti e il Rinascimento fiorentino, «L'esopo», 1, 1979, pp. 51-55.

Stendhal e il "Cenacolo" di Leonardo, «L'esopo», 3, 1979, pp. 51-55.

1982

A Reworking by Baldassare Peruzzi of Francesco di Giorgio's Plan of a Villa, «Journal of the Society of Architectural Historians», vol. XLI, n. 3, 1982, pp. 181-188.

Leonardo e l'architettura fortificata: connessioni e sviluppi, in E. Bellone e P. Rossi (a cura di), *Leonardo e l'età della ragione*, Milano, Scientia 1982, pp. 115-140.

Leonardo e le colonne 'ad tronchonos': tracce di un programma iconologico per Ludovico il Moro, «Raccolta Vinciana», fasc. XXI, 1982, pp. 103-120.

Leonardo, Francesco di Giorgio e il tiburio del Duomo di Milano, «Arte Lombarda», 62, 1982, pp. 81-92.

Tre disegni d'architettura militare di Leonardo dal Codice Atlantico, «Arte Lombarda», 62, 1982, pp. 66-80.

1983

Il Rinascimento a Firenze e a Milano: ricerche, confronti e connessioni, «Società e Storia», 19, 1983, pp. 129-135.

La trascrizione critica (Fogli 1-133), in K.D. Keele, C. Pedretti (a cura di), *Leonardo da Vinci. Corpus degli studi anatomici nella Collezione di Sua Maestà la Regina Elisabetta II nel Castello di Windsor*, vol. II, Firenze, Giunti-Barbèra 1983, pp. XXXIV e pp. 1-468.

1984

Leonardo dalla scienza all'arte: un cambiamento di stile, gli antefatti, una cronologia, in P.C. Marani (a cura di), *Fra Rinascimento, Manierismo e Realtà. Scritti di Storia dell'arte in memoria di Anna Maria Brizio*, Firenze, Giunti-Barbèra 1984, pp. 41-52.

1985

Altre opere attribuite e derivazioni, in *Leonardo, il Codice Hammer e la Pianta di Imola. Arte e scienza in Emilia e in Romagna nel primo Cinquecento*, Firenze, Giunti-Barbèra 1985, pp. 222-227.

Altre opere attribuite e derivazioni, in P.C. Marani (a cura di), *Leonardo. La pittura*, seconda edizione ampliata, Firenze, Giunti Martello 1985, pp. 222-227.

Archiviazione delle notifiche di opere d'arte con il calcolatore, «Bollettino d'informazioni del Centro di elaborazione automatica di dati e documenti storico artistici», Scuola Normale Superiore di Pisa, VI, n. 1, 1985, pp. 27-41.

Gli ultimi disegni di fortificazioni di Michelangelo, in A. Morrogh, F. Gioffredi Superbi, C.H. Smyth (a cura di), *Renaissance Studies in Honor of Craig H. Smyth*, Firenze, Villa I Tatti 1985, pp. 597-613.

La Mappa di Imola di Leonardo, in *Leonardo, il Codice Hammer e la Pianta di Imola. Arte e scienza in Emilia e in Romagna nel primo Cinquecento*, Firenze, Giunti-Barbèra 1985, pp. 140-141.

Trascrizione critica (Fogli 134-200), in K.D. Keele, C. Pedretti (a cura di), *Leonardo da Vinci. Corpus degli studi anatomici nella Collezione di Sua Maestà la Regina Elisabetta II nel Castello di Windsor*, vol. III, Firenze, Giunti-Barbèra 1985, pp. 471-786.

1986

I documenti del 1496 e 1499 per le commissioni al Lippi e al Perugino, in B. Fabjan (a cura di), *Perugino, Lippi e la bottega di San Marco alla Certosa di Pavia, 1496-1501*, Firenze, Cantini 1986, pp. 33-35.

La collezione Monti e la fortuna di Andrea del Sarto nella Milano del Seicento, in «Brera. Notizie della Pinacoteca», 13, 1986, pp. 2-3.

Le fonti del "Bestiario" di Leonardo, Appendice II in A. Marinoni (a cura di), *Il Manoscritto H*, trascrizione diplomatica e critica, Firenze, Edizione Nazionale dei Manoscritti e Disegni di Leonardo da Vinci 1986, pp. 141-153.

Leonardo da Vinci e seguace, Giovanni Ambrogio Figino, Girolamo Figino e schede varie in D. Pescarmona (a cura di), *Disegni lombardi del Cinque e Seicento della Pinacoteca di Brera e dell'Arcivescovado di Milano*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera), Firenze, Cantini 1986, pp. 27-31, 37-47, 56-57, 60-65 e 128.

Ottica, prospettiva e pittura, Appendice III in A. Marinoni (a cura di), *Il Manoscritto H*, trascrizione diplomatica e critica, Firenze, Edizione Nazionale dei Manoscritti e Disegni di Leonardo da Vinci 1986, pp. 155-158.

1987

Anna Maria Brizio, «Raccolta Vinciana», fasc. XXII, 1987, pp. 577-584.

I disegni di architettura militare, Appendice I in A. Marinoni (a cura di), *Il Manoscritto L*, trascrizione diplomatica e critica, Edizione Nazionale dei Manoscritti e Disegni di Leonardo da Vinci, Firenze, Giunti 1987, pp. 85-91.

«*I vari lochi richiegan variare le fortezze secondo la lor natura*»: *Leonardo e Francesco di Giorgio, architettura militare e territorio*, «Raccolta Vinciana», fasc. XXII, 1987, pp. 71-97.

La Pala di Francesco Napoletano ora a Zurigo offerta a Brera nel 1839, «Brera. Notizie della Pinacoteca», 16, 1987, pp. 2-3.

Leonardo, fortified architecture and its structural problems, in P. Galluzzi (ed.), *Leonardo da Vinci Engineer and Architect*, Montreal, Montreal Museum of Fine Arts 1987, pp. 303-314 (edito simultaneamente in lingua francese).

Ottica e pittura, Appendice II in A. Marinoni (a cura di), *Il Manoscritto L*, trascrizione diplomatica e critica, Edizione Nazionale dei Manoscritti e Disegni di Leonardo da Vinci, Firenze, Giunti 1987, pp. 93-95.

Schede, in *Disegni e dipinti leonardeschi dalle collezioni milanesi*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), Milano, Electa 1987, pp. 34-42, 57, 66-68, 70, 78-80, 92-101, 105, 112-113, 118, 138-141, 152-153, 158-161.

Una precisazione sulla provenienza del disegno leonardesco di Brera e un giudizio settecentesco sul Cenacolo «restaurato», «Raccolta Vinciana», fasc. XXII, 1987, pp. 265-270.

1988

Bergognone e Bevilacqua: nuovi acquisti della Pinacoteca di Brera, «Brera. Notizie della Pinacoteca», 17, 1988, pp. 2-3.

Bramante e Leonardo architetti militari, «Arte Lombarda», 86/87, 1988, pp. 107-113.

De' Predis Ambrogio, in *Dizionario della Chiesa Ambrosiana*, 1988, vol. II, pp. 1031-1033.

Il Crocefisso di Santa Maria Maggiore, «Osservatorio delle Arti», 0, 1988, pp. 32-34.

L'architettura militare di Leonardo da Vinci fra tradizione, rinnovamento e ripensamento, in C. Cresti, A. Fara, D. Lamberini (a cura di), *Architettura militare nell'Europa del Cinquecento*, atti del convegno (Firenze, 1986), Siena, Periccioli 1988, pp. 49-59.

Pittore cremonese, Bergognone, A. Bevilacqua, Bramantino, Cesare da Sesto, B. de Conti e coll., Matteo de' Fedeli, Giampietrino, Giampietrino e seguace, B. Luini, già attr. a B. Luini, Maestro della Pala Sforzesca, C. Magni, G.F. Maineri, B. Zenale, Pittore dell'Italia settentr., Pittori lombardi, in *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese 1300-1535*, coordinamento scientifico di F. Zeri, Milano, Electa 1988, pp. 61-63, 89-93, 112-116, 130-142, 146-149, 153-156, 182-190, 192-195, 199-202, 222-224, 227-228, 325-330, 332-335, 385-387, 392-394. 413-415 e 423-425.

1989

Acquisizioni. La pala di Camuzzago e la Madonna di Matteo Fedeli, «Brera. Notizie della Pinacoteca», 18, 1989.

A New Date for Francesco Melzi's «Young Man with a Parrot», «The Burlington Magazine», vol. CXXXI, n. 1036, 1989, pp. 479-481.

Bernardino Lanino, Pittore ceranesco (G.B. Chignoli?), in *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda ligure e piemontese*, coordinamento scientifico di F. Zeri, Milano, Electa 1989, pp. 77-79 e 342-343.

Giampietrino, in *Dizionario della Chiesa Ambrosiana*, 1989, vol. III, pp. 1428-1430.

Leonardo da Vinci, in *Dizionario della Chiesa Ambrosiana*, 1989, vol. III, pp. 1708-1715.

Per il Giampietrino: nuove analisi nella Pinacoteca di Brera e un grande inedito, «Raccolta Vinciana», fasc. XXIII, 1989, pp. 33-55.

Per la formazione del Bergognone: una traccia, in P.C. Marani, J. Shell (a cura di), *Ambrogio Bergognone. Acquisizioni, scoperte e restauri*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera), Firenze, Cantini 1989, pp. 7-20.

Pittore dell'Italia settentrionale (Sofonisba Anguissola?), in L. Ciulich Bardeschi (a cura di), *Costanza ed evoluzione nella scrittura di Michelangelo*, Firenze, Cantini 1989, pp. 479-481.

Schede, in P.C. Marani, J. Shell (a cura di), *Ambrogio Bergognone. Acquisizioni, scoperte e restauri*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera), Firenze, Cantini 1989, pp. 4-19, 61-65, 80-86, 89-90, 92-98 e 107-108.

1990

Le alterazioni dell'immagine dell'Ultima Cena di Leonardo dopo le più recenti analisi, «Kermes. Arte e tecnica del restauro», III, n. 7, 1990, pp. 64-67.

Prospettiva botanica e simbolo nelle ghirlande "tonde a l'antica" di Leonardo, in P. Brambilla Barcilon e P.C. Marani, *Le lunette di Leonardo nel Refettorio delle Grazie*, «Quaderni del restauro», n. 7, Milano, Olivetti 1990, pp. 1-34.

«*Un Cristo con il manto berettino di Bramante*», «Paragone», 487, XLI, arte n. 23, 1990 (1991), pp. 96-104.

P.C. Marani, J. Shell, *Novità sul Bergognone*, in M.T. Balboni Brizza (a cura di), *Quaderno di studi sull'arte lombarda dai Visconti agli Sforza per gli 80 anni di Gian Alberto Dell'Acqua*, Milano, Museo Poldi Pezzoli 1990, pp. 64-67.

1991

Caravaggio, Correggio, Bronzino, Giovan Battista Moroni, in *Capolavori della pittura italiana dei secoli XV-XVIII dei musei di Milano*, catalogo della mostra (San Pietroburgo, Musée de l'Ermitage), Milano, Electa 1991, pp. 53-56, 79-81, 96-99 e 108-112.

Francesco di Giorgio a Milano e a Pavia: conseguenze e ipotesi, in P. Galluzzi (a cura di), *Prima di Leonardo. Cultura delle macchine a Siena nel Rinascimento*, Milano, Electa 1991, pp. 93-104.

Leonardo's Last Supper: Some problems of the Restoration and new light on Leonardo's Art, in F. Ames-Lewis with the assistance of A. Bednarek (ed.), *Nine Lectures on Leonardo da Vinci*, London, University of London 1991, pp. 45-51.

Nuovi acquisti per nuovi spazi, e schede su Anguissola, Bergognone, Bramante, Bramantino, Foppa, F. Napoletano, Lomazzo, Melone, Marco d'Oggiono, Zenale, in *Brera nascosta. Arte lombarda dal XIV al XVII secolo*, Milano, Electa 1991, pp. 23-28, 47-54, 56-61, 69, 87-88.

Pittura lombarda dal Trecento alla fine del Cinquecento, in *Pinacoteca di Brera*, Milano, Electa 1991, pp. 16-31.

Una Madonna Litta tedesca?, «Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana», IV, 1991, pp. 200-203.

Una «Vergine delle rocce» dimenticata, in M.T. Fiorio, P.C. Marani (a cura di), *I Leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*, atti del convegno (Milano, 1990), Milano, Electa 1991, pp. 52-70.

1992

Bernardino Luini. Gli affreschi nel Santuario della B. Vergine dei Miracoli restaurati, in *Il restauro degli affreschi di Bernardino Luini*, Milano, Santuario di Saronno 1992, pp. 6-8.

Cerchia di Andrea del Sarto, Imitatore di Andrea del Sarto, Bronzino, in *Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia Centrale e Meridionale*, coordinamento scientifico di F. Zeri, Milano, Electa 1992.

Disegno e prospettiva in alcuni dipinti di Bramantino, «Arte Lombarda», 100, 1992, pp. 70-88.

I dipinti di Leonardo 1500-1507: per una cronologia, in S. Hager (ed.), *Leonardo, Michelangelo and Raphael in Renaissance Florence, 1500-1508*, Washington, Georgetown University Press 1992, pp. 1-28.

La «crocifissione» di Bramantino: progetto, pentimenti, cronologia, in P.C. Marani (a cura di), *La Crocifissione di Bramantino. Storia e restauro*, «Quaderni di Brera», 7, Firenze, Centro Di 1992, pp. 13-46.

Presenze dalla fine del Quattrocento alla metà del Cinquecento, biografie e schede relative su *Pittore Milanese, Giovanni e Matteo della Chiesa, Bernardinus de ...vagus, Marco d'Oggiono, Bramantino, Giovanni Agostino da Lodi, Pittore milanese, Bergognone, B. Luini, Giampietrino, Cesare Magni, Gaudenzio Ferrari, Giovan Pietro Crespi, Gaudenzio Ferrari e collaboratore, Giovan Battista della Cerva, Ottaviano Cane, Callisto Piazza e Bernardino Lanino*, in M. Gregori (a cura di), *Tra Ticino e Olona. Pittura nella Lombardia occidentale dall'Alto Medioevo al Settecento*, Milano, Cariplo 1992, pp. 28-35, e 243-257.

Schede, in *Le Génie du Sculpteur dans l'Oeuvre de Michel-Ange*, catalogue de l'exposition (Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal), Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1992, pp. 17-20, 85, 88, 100, 102, 110-112, 201, 208, 238-239, 343, 350-351, 382-385, 388-389, 402-405, 410, 414, 426, 438, 447-469, 480-491 e 494-496.

Schede, in G. Nepi Scirè, P.C. Marani (a cura di), *Leonardo e Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi), Milano, Bompiani 1992, pp. 15-17, 23-36, 206-213, 236-241, 280-281 e 344-357.

Tracce ed elementi verrocchieschi nella tarda produzione grafica e pittorica di Leonardo, in S. Bule, A. Phipps Darr, F. Superbi Gioffredi (a cura di), *Verrocchio and Late Quattrocento Italian Sculpture*, atti delle conferenze (Provo, Utah-Firenze, April 1988-1989), Firenze, Casa Editrice Le Lettere 1992, pp. 141-152.

P.C. Marani, J. Shell, *Un dipinto di Marco d'Oggiono ora a Brera e alcune ipotesi sulla sua attività come cartografo*, «Raccolta Vinciana», fasc. XXIV, 1992, pp. 61-86.

1993

Echi di Leonardo in Mitoraj?, «Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana», VI, 1993, pp. 226-228.

Eraclito e Democrito, in C. Pedretti (a cura di), *Leonardos Broar (I ponti di Leonardo)*, catalogo della Mostra (Malmo, Svezia), Firenze, Giunti 1993, pp. 138-143.

Giovan Battista Belmonte ritrovato, «Raccolta Vinciana», fasc. XXV, 1993, pp. 113-120.

Giovanni Testori e le «reliquiae fugientes» di Leonardo, «Raccolta Vinciana», fasc. XXV, 1993, pp. 455-461.

L'Amadeo e Francesco di Giorgio Martini, in L. Castelfranchi, J. Shell (a cura di), *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, atti del convegno (Pavia, 1992), Milano, Cisalpino 1993, pp. 353-376.

Leonardo pittore a Milano 1482-1499, in V. Terraroli (a cura di), *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano, Electa 1993, pp. 329-344.

Lettera a Martin Kemp (sul restauro del Cenacolo), «Raccolta Vinciana», fasc. XXV, 1993, pp. 463-467.

«*Nei fondi delle istorie: paesaggio e territorio nella pittura lombarda del Quattrocento*», in V. Terraroli (a cura di), *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano, Electa 1993, pp. 369-396.

Restauri e ritrovamenti a Busto Arsizio da Gaudenzio al Cavenaghi, in G. Pacciarotti (a cura di), *Arte nella pieve di Busto Arsizio: pittura e scultura dal '500 al '700*, Milano, Mazzotta 1993, pp. 11-16.

1994

Leonardo e Leon Battista Alberti, in J. Rykwert, A. Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te), Milano, Olivetti-Electa 1994, pp. 358-367.

Traccia per Albertino Piazza nel Varesotto, in M. Boskovits (a cura di), *Studi di Storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 1994, pp. 87-91.

Urbanistica rinascimentale da Filarete a Palmanova, e schede su *Filarete, Leonardo da Vinci, B. Peruzzi, Domenico Giunti, Pietro Cataneo, anonimi*, in H.A. Millon, V. Magnago Lampugnani (ed.), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi-Washington, National Gallery of Art-Berlino, Antiken Museum), Milano, Bompiani 1994, pp. 540-544.

1995

Leonardo da Vinci: Grotesque Head of an Old Woman, in M. Morgan Grasselli (ed.) *The Touch of the Artist. Master Drawings from the Woodner Collections*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art), New York, Abrams 1995, pp. 80-83.

Leonardo urbanista e l'antico: riflessioni ed ipotesi, «Raccolta Vinciana», fasc. XXVI, 1995, pp. 3-41.

Pedro Berruguete, in *Pinacoteca di Brera. Scuole straniere*, coordinamento scientifico di F. Zeri, Milano, Electa 1995, pp. 200-201.

Risarcimento di Tanzio da Varallo, «Paragone», 541, XLVI, arte n. 50, 1995, pp. 65-68. 407.

The Restoration of a Last Supper in 3-D, «Achaemia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana», VIII, 1995, pp. 237-238.

Tivoli, Hadrian and Antinoüs: New Evidence of Leonardo's Relations to the Antique, «Achaemia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana», VIII, 1995, pp. 207-225.

Una natura morta di Leonardo nella Milano di fine Cinquecento, in A. Cottino (a cura di), *La natura morta al tempo di Caravaggio*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini), Napoli, Electa 1995, pp. 26-34.

1996

Bartolomeo Suardi gennant Bramantino, Pietà, in M. Grewening, O. Letze (herausg.), *Leonardo da Vinci. Künstler, Erfinder, Wissenschaftler*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag 1996, pp. 198-199.

Da Bramante a Leonardo, «Arrivederci», ottobre 1996, pp.14-21.

Giovanni Bellini (copia da), Giovan Battista Belmonte, Cesare da Sesto (copia da), Giampietrino, Maestro della Pala Sforzesca, Marco d'Oggiono e seguace, Altobello Melone, Pittore lombardo, in *Pinacoteca di Brera. Addenda e apparati generali*, coordinamento scientifico di F. Zeri, Milano, Electa 1996, pp. 30-33, 81-82, 112-114, 141-142, 148-151, 156-157, 204-205.

Giovan Pietro Rizzoli (Il Giampietrino) e Martini, Francesco di Giorgio, pittore, in *The Dictionary of Art*, London, MacMillan Publisher, 1996, ad vocem.

La Cappella del Cenacolo nel Santuario di Saronno, «Quaderni del Santuario», 1996, n. 9, Saronno, Archivio Storico del Santuario della Beata Vergine dei Miracoli, pp. 5-16.

Nota su Tanzio da Varallo e su alcune sue possibili fonti lombarde, in M. Gregori, M. Rosci (a cura di), *Il Seicento Lombardo*, atti della giornata di studi (Varese, Villa Mirabello), Varese, Artema 1996, pp. 5-10.

Pittura e decorazione dalle origini al 1534: Giorgio da Saronno, Alberto da Lodi, Bernardino Luini e Cesare Magni, in M.L. Gatti Perer (a cura di), *Il Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno*, Milano, Isal 1996, pp. 137-184.

Seguace di Leonardo (Ferrando spagnolo?), *Leda*, in A. Natali, A. Cecchi (a cura di), *L'Officina della Maniera. Varietà e fierezza nell'arte fiorentina fra le due Repubbliche (1494-1530)*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi), Venezia, Marsilio 1996, pp. 128-129.

Un'inedita «Eneide» di Pietro Antonio Magatti, «Arte Lombarda», 118, 3, 1996, pp. 45-48.

1997

A newly-discovered version of Bramantino's «Pietà» and its relation to Leonardo's «Last Supper», «Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana», X, 1997, pp. 146-151.

Bramantino, Giampietrino, Leonardo da Vinci (copia da), Bernardino Luini (copia e derivazioni da), Marco d'Oggiono e collaboratore, in *Museo d'arte antica del Castello Sforzesco, Pinacoteca*, Tomo I, direzione scientifica di M.T. Fiorio, Milano, Electa 1997, pp. 270-274, 305-309, 319-320, 332-336, 341-346.

Dalla natura al simbolo: osservazione della natura, imitazione dell'antico e visualizzazione del moto nell'opera di Leonardo, «Raccolta Vinciana», fasc. XXVII, 1997, pp. 155-185.

D. Gandini: Lodovico il Moro con Beatrice visita il Cenacolo di Leonardo, in R.P. Ciardi, C. Sisi (a cura di), *L'immagine di Leonardo. Testimonianze figurative dal XVI al XIX secolo*, catalogo della mostra (Vinci, Palazzina Uzielli), Firenze, Giunti 1997, pp. 130-132.

Il Cenacolo di Leonardo e i suoi restauri nella Milano fra il XV e il XX secolo fra arte, fede, propaganda politica e magnificenza civile, in *I Tatti Studies. Essays in the Renaissance*, Fi-

renze, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, VII, 1997, pp. 191-229.

Restauri di affreschi nella provincia di Varese: un bilancio dell'ultimo decennio, in P.C. Marani (a cura di), *Conservazione e valorizzazione degli affreschi nella Provincia di Varese*, atti del convegno (Varese, 1997), Varese, Crespi editore 1997, pp. 9-16.

Una predella del Giampietrino e l'applicazione dei precetti di Leonardo sulla pittura, in C. Acidini et al. (a cura di), *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'arte di Firenze*, Firenze, Le Lettere 1997, pp. 215-224.

Una vita per l'arte italiana: scomparso Sydney J. Freedberg, «Il Giornale dell'arte», 15, 1997, p. 14.

1998

Donato Bramante: Eraclito e Democrito, in F. Caroli (a cura di), *L'anima e il volto. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), Milano, Electa 1998, pp. 60-62.

Gli affreschi del Bergognone e delle altre «compagnie» nel transetto della Certosa: tecnica e restauro, in G.C. Sciolla (a cura di), *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, Milano, Skira 1998, pp. 301-310.

Il giovane Bergognone fra nord e sud: 1453-1476 circa, in G.C. Sciolla (a cura di), *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, Milano, Skira 1998, pp. 57-75.

Il problema della «bottega» di Leonardo: la «pratica» e la trasmissione delle idee di Leonardo sull'arte e la pittura, in G. Bora et al., *I Leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Milano, Skira 1998, pp. 9-37.

Il «Sepolcro» di Andrea da Milano nel Santuario di Saronno: restauro e ricomposizione, in M. Ceriana, F. Mazzocca (a cura di), *Itinerari d'arte in Lombardia dal XIII al XX secolo. Scritti offerti a Maria Teresa Binaghi Olivari*, Milano, Aisthesis 1998, pp. 157-171.

La Dama con l'ermellino e il ritratto milanese tra Quattro e Cinquecento, e *Scheda storico-artistica*, in B. Fabjan, P.C. Marani (a cura di), *Leonardo. La Dama con l'ermellino*, Cini-sello Balsamo, Silvana Editoriale 1998, pp. 30-49, 76-82.

Leonardo d'oro: parla il condirettore del restauro, Pietro C. Marani, «Il Giornale dell'arte», 16, 1998, p. 73.

Maestro della Madonna Cagnola, in G.C. Sciolla (a cura di), *Ambrogio Bergognone. Un pittore per la Certosa*, Milano, Skira 1998, pp. 100-101.

Maestro della Pala Sforzesca, Francesco Melzi, Giampietrino, Giovan Battista Belmonte, in G. Bora et al., *I Leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Milano, Skira 1998, pp. 179-198, 275-300, 301-304, 371-384.

Resistenze locali e affermazione della «maniera moderna», Biografie e schede su Bramantino, Foppa, Leonardo da Vinci, Bramante, G.A. de' Predis, Boltraffio, Butinone, Bergognone ecc., in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, Milano, Cariplo 1998, pp. 12-23, 195-217.

Ritratti di corte, in G.C. Sciolla (a cura di), *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, Milano, Skira 1998, pp. 269-274.

Schede, in *Museo d'arte antica del Castello Sforzesco, Pinacoteca*, tomo II, direzione scientifica di M.T. Fiorio, Milano, Electa 1998, pp. 223-229.

Un disegno inedito di ambito verrocchiesco, in F. Frosini (a cura di), «Tutte le opere non son per istancarmi». *Raccolta di scritti per i settant'anni di Carlo Pedretti*, Roma, Edizioni Associate 1998, pp. 237-241.

1999

Classical Masterpiece (il Cartone della Sant'Anna di Leonardo alla National Gallery di Londra), «The Art Quarterly», Winter 1999, pp. 44-47.

Donato de' Bardi, San Giovanni Battista; Giovan Pietro Rizzoli detto il Giampietrino, Madonna col Bambino; Simone Peterzano, Venere e Cupido con due Satiri in un paesaggio; Andrea Mantegna, Deposizione di Cristo nel Sepolcro, in C. Bon Valsassina et al. (a cura di), *Acquisizioni e donazioni. Arte dal Medioevo al Novecento (1996-1998)*, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Cangemi Editore 1999, pp. 32-33, 50-51, 72-73 e 210-211.

Il Cenacolo di Leonardo ieri e oggi, «Notiziario della Banca Popolare di Sondrio», 81, dicembre 1999, pp. 144-149.

Il Cenacolo di Leonardo. Riflessi di un capolavoro, «Terra Ambrosiana», Anno XXXX, n. 13, maggio-giugno 1999, pp. 14-23.

La «Madonna Cagnola». Nuove indagini e nuovi problemi, in M. Rossi, A. Rovetta (a cura di), *Studi di Storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, Milano, Vita e Pensiero 1999, pp. 79-83.

Leonardo, la natura e il territorio lombardo, in *Uomo e natura nella storia lombarda*, Comune di Gallarate, Assessorato alla Cultura, «Quaderni della Biblioteca», 2, Trescore Balneario, Editrice San Marco 1999, pp. 69-80.

Presentazione del restauro del «Cenacolo» di Leonardo da Vinci, «Raccolta Vinciana», fasc. XXVIII, 1999, pp. 93-122.

Quattro schede di restauro per Ambrogio Bergognone, in F. Flores d'Arcais, L. Tognoli Bardin, M. Olivari (a cura di), *Arte del secondo millennio, Studi di storia dell'arte in onore di Gian Alberto Dell'Acqua*, Milano, Motta 2000, pp. 119-131.

Schede, in M. Bona Castellotti (a cura di), *La Quadreria dell'Arcivescovado di Milano*, Milano, Electa 1999, pp. 27-30 (Girolamo Figino), 68-69 (da Michelangelo), 148-149 (Solario), 149-150 (Bramantino), 151-152 (Luini), 152-154 (Giampietrino).

Un dipinto di Giuseppe Bossi a Busto Arsizio: la copia del Cenacolo di Bernardino Luini a Lugano, in M. Ceriana et al. (a cura di), *Milano, Brera e Giuseppe Bossi nella Repubblica Cisalpina*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere 1999, pp. 207-216.

2000

Amadeo inedito: la decorazione della cupola del Santuario di Saronno prima di Gaudenzio, in L. Saccardo, D. Zardin (a cura di), *Arte, religione, comunità nell'Italia rinascimentale e barocca*, atti del convegno di studi, Milano, Vita e Pensiero 2000, pp. 131-138.

Augusto Marinoni e le edizioni dei manoscritti di Leonardo, in P.C. Marani (a cura di), «Hostinato rigore». *Leonardiana in memoria di Augusto Marinoni*, Milano, Electa 2000, pp. 103-111.

David con la testa di Golia, Ritratto di gentiluomo, Schede, in M. Bona Castellotti (a cura di), *Tanzio da Varallo. Realismo, fervore e contemplazione in un pittore del Seicento*, catalogo della mostra, Milano, Federico Motta Editore 2000, pp. 113-117.

Gli affreschi di Bernardino Luini in San Maurizio fra circoli letterari, tradizione lombarda e classicismo centro-italiano, in S. Bandera, M.T. Fiorio (a cura di), *Bernardino Luini e il Rinascimento a Milano. Gli affreschi di San Maurizio al Monastero Maggiore di Milano*, Milano, Skira 2000, pp. 53-73.

I Leonardeschi nei primi tre decenni del Cinquecento, in F. Caroli (a cura di), *Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), Milano, Skira 2000, pp. 493-509.

Leonardo a Milano, in R. Cordani (a cura di), *Milano. L'arte, la bellezza, la città, i tesori, i personaggi*, Milano, Edizioni Celip 2000, pp. 126-128.

Marco d'Oggiono, Madonna col Bambino; Bartolomeo Veneto, La Cortigiana (la figlia dell'orefice); Bartolomeo Suardi detto il Bramantino, Lucrezia, San Sebastiano; Giovanni Agostino da Lodi, Salvator Mundi; Bernardino Luini, Lo Scherno di Cam; Giovan Pietro Rizzoli detto il Giampietrino, Ecce Homo, Venere e Cupido, in F. Caroli (a cura di), *Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), Milano, Skira 2000, pp. 126-27, 140-41, 146-47, 152-53, 162-63, 173-75 e 166-67.

Per la scultura lignea del Seicento lombardo: Giovan Battista Salmoirago «de Legnano», in V. Terraroli, F. Varallo, L. De Fanti (a cura di), *L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, Milano, Skira 2000, pp. 235-242.

Restauri e nuove ricerche per gli affreschi dell'Oratorio Visconteo di Albizzate, Introduzione di D. Dalla Gasperina, in E. Bellapi (a cura di), *L'Oratorio Visconteo di Albizzate. La storia, l'edificio, gli affreschi*, Varese, Nicolini Editore 2000, pp. 9-13.

Sacro Consesso. Il Bergognone alla Passione, «FMR», 142, 2000, pp. 41-66 (trad. in inglese, francese e spagnolo e pubblicato nelle rispettive edizioni estere della rivista).

2001

A «Cena» con i Leonardo, «KOS», 188, 2001, pp. 8-13.

Capolavori intorno al Cenacolo di Leonardo, in R. Cordani (a cura di), *Lombardia. L'arte, la bellezza, le città, i tesori da riscoprire*, Milano, Celip 2001, pp. 192-195.

Di Gaudenzio a Saronno, in R. Cordani (a cura di), *Lombardia. L'arte, la bellezza, le città, i tesori da riscoprire*, Milano, Celip 2001, pp. 216-219.

I disegni di Leonardo, e schede 23-41, in P.C. Marani (a cura di), *Il Genio e le Passioni. Leonardo e il Cenacolo. Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), Milano, Artificio-Skira 2001, pp. 103-153.

Il Genio e le Passioni. I precedenti e la fortuna del capolavoro di Leonardo, «Terra Ambrosiana», 2, marzo-aprile 2001, pp. 64-72.

Il mistero della Vergine delle Rocce, in R. Cordani (a cura di), *Milano. Meraviglie, miracoli, misteri*, Milano, Celip 2001, pp. 50-51.

Il restauro del Cenacolo. Dall'immagine perduta al capolavoro ritrovato, Milano, Biblioteca d'arte-Castello Sforzesco 2001 (Incontri in Biblioteca, n. 5).

La Passione di Lugano. Bernardino Luini a Santa Maria degli Angeli, «FMR», 145, 2001, pp. 25-42 (trad. in inglese, francese e spagnolo e pubblicato nelle edizioni estere della rivista).

La pittura a Milano al tempo di Bramante (1477-1499), in L. Patetta (a cura di), *Bramante e la sua cerchia a Milano e in Lombardia 1480-1500*, Milano, Skira 2001, pp. 49-65.

Leonardo da Vinci, Profilo di testa virile verso destra (recto), Disegno di un padiglione e studi tecnologici (ruota e rocchetti) (verso), in *Un milanese che parlava toscano. Lamberto Vitali e la sua collezione*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera), Milano, Electa 2001, pp. 98-99.

Leonardo e gli scultori. Un altro esempio di collaborazione col Rustici?, «Raccolta Vinciana», fasc. XXIX, 2001, pp. 103-123.

Leonardo. I moti e le passioni. Introduzione alla fortuna e alla sfortuna del Cenacolo, in P.C. Marani (a cura di), *Il Genio e le Passioni. Leonardo e il Cenacolo. Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), Milano, Artificio-Skira 2001, pp. 29-38.

Luca Ugolini, Niccolò Machiavelli e la fama di Leonardo ritrattista nei primi anni del Cinquecento, in A. Pontremoli (a cura di), *La lingua e le lingue del Machiavelli*, atti del convegno (Torino, 1999), Firenze, Leo. S. Olschki Editore 2001, pp. 281-293.

Schede su Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, Bernardo Zenale, Anonimi da Leonardo, Cesare da Sesto, Girolamo Bonsignori, Edgar Degas, in Il genio e le passioni..., Milano, Artificio-Skira 2001, pp. 180-183, 196-199, 285, 402-403.

Von der Natur zum Symbol: Naturbeobachtung, Nachahmung der Antike und Visualisierung der Bewegung im Werk Leonardos, in F. Feherenbach (a cura di), *Leonardo da Vinci. Beiträge zu Wissenschaft, Kunst und Technik*, München, Wilhelm Fink Verlag 2001, pp. 371-390.

P.C. Marani, P. Cordera, *Bibliografia generale*, in P.C. Marani (a cura di), *Il Genio e le Passioni. Leonardo e il Cenacolo. Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), Milano, Artificio-Skira 2001, pp. 453-474.

2002

Ambrogio Bergognone, detto il Bergognone, Incoronazione della Vergine e santi; Presentazione del modello della Chiesa alla Vergine col Bambino; Santi; Angeli reggifestone. Certosa, Pavia, in M. Cardinali et al. (a cura di), *Materiali e tecniche della pittura murale del Quattrocento. Storia dell'arte, indagini diagnostiche e restauro verso una nuova prospettiva di ricerca*, vol. 2, parte II, Schede analitiche, Roma, ENEA 2002, pp. 221-228.

Ambrogio da Fossano detto il Bergognone, Adorazione del Bambino, in L. D'Agostino et al. (a cura di), *Acquisizioni e donazioni 1999-2000*, Roma, Cangemi Editore 2002, pp. 84-85.

Il Cenacolo di Leonardo. Storia, significati, restauri, in A. Artioli, P. Brambilla, P.C. Marani, *Leonardo. Guida al Cenacolo*, Milano, Electa 2002, pp. 45-69.

La Vergine delle Rocce della National Gallery di Londra: origine, esecuzione, attribuzione, Milano, Biblioteca d'arte-Castello Sforzesco 2002 (Incontri in Biblioteca, n. 25).

Leonardo da Vinci, Head of Christ, in G. Algranti (a cura di), *Titian to Tiepolo. Three Centuries of Italian Art*, catalogo della mostra (Canberra, National Gallery of Australia), Milano, Artificio-Skira 2002, pp. 52-53.

Leonardo e Bernardo Rucellai fra Ludovico il Moro e Lorenzo il Magnifico sull'architettura militare: il caso della rocca di Casalmaggiore, in A. Calzona et al. (a cura di), *Il Principe architetto*, atti del convegno (Mantova, 1999), Firenze, Leo S. Olschki 2002, pp. 99-121.

Leonardo e il Naviglio di San Cristoforo, in R. Cordani (a cura di), *I Navigli. Da Milano lungo i canali*, Milano, Celip 2002, pp. 34-35.

Masolino da Panicale. Storie di San Giovanni Battista. Battistero della Collegiata, Castiglione Olona (Va), in M. Cardinali et al. (a cura di), *Materiali e tecniche della pittura murale del Quattrocento. Storia dell'arte, indagini diagnostiche e restauro verso una nuova prospettiva di ricerca*, vol. 2, parte I, Schede analitiche, Roma, ENEA 2002, pp. 67-73.

Tardo seguace di Leonardo (Aurelio Luini), in L. D'Agostino et al. (a cura di), *Acquisizioni e donazioni 1999-2000*, Roma, Gangemi Editore 2002, pp. 152-153.

Verso nuovi modelli scientifici. Leonardo tra arte scienza e tecnologia, in C. Vasoli, *Le filosofie del Rinascimento*, a cura di P. Pissavino, Milano, Mondadori 2002, pp. 434-456.

2003

Dessin et texte dans les manuscrits de Léonard de Vinci e Scheda 40, in F. Viatte, V. Forcione (a cura di), *Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre), Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux 2003, pp. 27-39 e 144-146.

Giovanni Bellini, Gentile Bellini, Arcangelo di Jacopo del Sellaio, Raffaellino del Garbo, Giulio Raibolini detto Francia, Giovanni Pietro Rizzoli detto il Giampietrino, Joos van Cleve, Francesco da Santa Croce, Giovan Pietro Gnocchi, in Museo Bagatti Valsecchi, *Catalogo, Tomo Primo*, dir. scientifica di R. Pavoni, Milano, Electa 2003, pp. 207-213, 231-238, 256-260, 269-276, 278-280, 285-288.

I committenti di Leonardo al tempo di Ludovico il Moro, 1482-1499, in M.T. Fiorio, V. Terraroli (a cura di), *Lombardia rinascimentale. Arte e architettura*, Milano, Skira Editore 2003, pp. 165-188.

Invenzione e rappresentazione in Leonardo, in C. Vecce (a cura di), *I Mondi di Leonardo: Arte, scienza e filosofia*, Milano, Edizioni Università IULM 2003, pp. 171-202.

Le mostre d'arte antica, in M.G. Angelantoni Malfatti (a cura di), *L'arte. Suo significato e valore per l'uomo moderno*, atti del forum, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore 2003, pp. 43-53.

Léonard de Vinci: la fascination des grotesques, in «L'Estampille. L'Objet d'Art», 381, juin 2003, pp. 32-39.

Leonardo e i committenti del secondo periodo milanese: dal re di Francia al maresciallo Trivulzio, in M.T. Fiorio, V. Terraroli (a cura di), *Lombardia rinascimentale. Arte e architettura*, Milano, Skira Editore 2003, pp. 261-272.

Leonardo e il tiburio del Duomo di Milano, in G. Benati (a cura di), *La cupola del tiburio*, Milano, Veneranda Fabbrica del Duomo 2003 (Quaderni del Museo del Duomo n. 2), pp. 27-37.

Leonardo's Drawings in Milan and their Influence on the Graphic Work of Milanese Artists, e Scheda 49 e 62, in C. Bambach (a cura di), *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art), New Haven, Yale University Press 2003, pp. 155-190, 383-387, 423-426.

Les dessins des leonardesques, «Le Dossier d'Art», 96, 2003, pp. 60-73.

Les manuscrits de Léonard de Vinci conservés à l'Institut de France: épisodes de leur histoire, e Scheda 144-155, in F. Viatte, V. Forcione (a cura di), *Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre), Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux 2003, pp. 384-439.

Progetti di palazzi e ville di Leonardo per Milano, in R. Cordani (a cura di), *Milano nei palazzi privati. Cortili, giardini, salotti*, Milano, Celip 2003, pp. 36-39.

Tout embrasser, tout connaître. Les manuscrits, «Connaissance des arts», 195, 2003, pp. 18-27.

Un'altra traccia per Sodoma in Lombardia?, «Raccolta Vinciana», fasc. XXX, 2003, pp. 207-218.

Un inestimable trésor: les manuscrits de Léonard de Vinci au Louvre, in «Art & Métiers du Livre», 236, juin-juillet 2003, pp. 18-29.

[Commemorazione di Anna Maria Brizio], in Associazione ex-allievi/e (a cura di), *Giornata di studio in ricordo di Anna Maria Brizio 1902-1982 nel centenario della nascita* (Sale, 2002), *Atti*, Sale, Istituto Sacro Cuore 2003, pp. 36-39.

2004

Federico Borromeo e i dipinti di Leonardo. Ipotesi sulla provenienza del Musico, in *Studia Borromaica. Saggi e documenti di storia religiosa e civile della prima età moderna*, Roma, Bulzoni Editore 2004 (n. 18), pp. 255-262.

Foreword, in J. Venerella (a cura di), *Leonardo da Vinci. Manuscript K*, Milano, Ente Raccolta Vinciana 2004, pp. V-VIII.

Francesco di Giorgio e Leonardo. Divergenze e convergenze a proposito del Tiburio del Duomo di Milano, in F.P. Fiore (a cura di), *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro. Origini e fortuna di un linguaggio architettonico*, atti del convegno (Urbino, 2001), Firenze, Leo S. Olschki 2004, II, pp. 557-576.

Il gran signore diffusore di cultura: Gian Alberto Dell'Acqua, «Il Giornale dell'arte», 22, 2004, p. 7.

«*Imita quanto puoi li Greci e Latini*»: *Leonardo da Vinci and the Antique*, e schede su *Leonardo da Vinci, Testa e spalle di un giovane uomo di profilo verso sinistra*, e *Leonardo da Vinci, Due grandi studi per un cavallo...*, in M. Gregori (a cura di), *In the Light of Apollo: Italian Renaissance and Greece*, catalogo della mostra (Atene, 2004), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2004, I, pp. 475-478, 487-488.

La fortuna del San Lorenzo di Milano tra Quattro e Cinquecento: da Leonardo a Bramante e Raffaello, in L. Fieni (a cura di), *La costruzione della Basilica di San Lorenzo a Milano*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale-Amilcare Pizzi 2004, pp. 185-200.

L'Imago pietatis del Monte di Pietà di Milano: qualche considerazione introduttiva sulle fonti iconografiche e sulle tecniche esecutive, in P. Biscottini, *Cristo nel sepolcro attribuito a Zenale*, Milano, Museo Diocesano 2004, pp. 11-16.

Lodovico Antonio David e le sue ricerche su Leonardo da Vinci, in A. Spiriti, S. Capelli (a cura di), *I David: due pittori tra Sei e Settecento (Lugano, Milano, Venezia, Parma e Roma)*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Züst), Milano, Skira 2004, pp. 91-96.

Paesi e paesaggi nel Cinquecento italiano: alcuni esempi dalla documentazione iconografica e letteraria e qualche apertura sul Seicento, in L. Trezzani (a cura di), *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, Milano, Electa 2004, pp. 119-143.

Per Leonardo scultore: nuove ipotesi sul bronzo di Budapest, il Monumento Trivulzio e il Rustici, «Arte Lombarda», 139, 3, 2003 (2004), atti del convegno «Lombardia e Ungheria nell'età dell'Umanesimo e del Rinascimento. Rapporti culturali e artistici dall'età di Sigismondo all'invasione turca (1387-1526)», pp. 154-162.

Premesse storiche e legislative per la comunicazione del museo. Dal ruolo dell'architettura al design della comunicazione, in F. Celaschi, R. Trocchianesi (a cura di), *Design & Beni culturali. La cultura del progetto nella valorizzazione del bene culturale*, Milano, Poli.design 2004, pp. 115-128.

Presentazione, in E.E. Bellagente (a cura di), *Fra Girolamo Gattico, Descrizione succinta e vera delle cose spettanti alla chiesa e convento di Santa Maria delle Grazie...*, Milano, Ente Raccolta Vinciana 2004, pp. IV-V.

Tecnica e stile degli affreschi di Masolino nel Battistero della Collegiata di Castiglione Olona, in Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro (a cura di), *Masaccio e Masolino pittori e frescantì. Dalla tecnica allo stile*, atti del convegno (Firenze, Salone dei Cinquecento-San Giovanni Valdarno, Pieve di San Giovanni Battista 2002), coordinamento di C. Frosinini, Milano, Skira 2004, pp. 123-136.

Una bomba sul Refettorio delle Grazie, in R. Cordani (a cura di), *Milano. Il volto della città perduta*, Milano, Celip 2004, p. 397.

Veneri, ninfe ed eroine: da Leonardo e dai leonardeschi a Lotto e Peterzano, in R. Patria, E. Zanesi (a cura di), *La Scuola classica di Cremona. Saggi di storia dell'arte*, numero straordinario dedicato a Luisa Bandera Gregori, Cremona, annuario dell'Associazione degli ex alunni del Liceo-Ginnasio «D.Manin» 2004, pp. 59-66.

2005

Andrea di Bartolo dit Andrea Solario et collaborateur (français ?), Vierge à l'Enfant (dite "La Vierge au coussin vert"), in *Splendeurs de la peinture italienne 1250-1510*, catalogue n. 6 (2005-2006), Paris-Londres, Galerie G. Sarti 2005, pp. 174-188.

Architetture sull'acqua: idee di Leonardo per Villa Melzi a Vaprio, in R. Cordani (a cura di), *Dimore sull'acqua. Ville e giardini in Lombardia*, Milano, Celip 2005, pp. 84-86.

Bramantino: una biografia e qualche aggiornamento, in G. Morale (a cura di), *Le adorazioni del Bramantino. Arte, mistero e fede nella Milano del Quattrocento*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca Ambrosiana), Milano, Skira 2005, pp. 29-41.

Da Bramantino a Cerano: per il seguito dei "motisti" leonardeschi nel Seicento lombardo, «Raccolta Vinciana», fasc. XXXI, 2005, pp. 299-311.

Il ritratto di Leonardo nell'immaginario collettivo e nella tradizione documentaria, e *Anonimo del XVII secolo: La Vergine delle rocce; Raffaello Morghen: Il Cenacolo; Artista milanese vicino a Leonardo: Cristo giovinetto; Anonimo del XVI secolo: Ritratto di Isabella d'Este*, in V. Arrighi, A. Bellinazzi e E. Villata (a cura di), *Leonardo da Vinci. La vera immagine*, catalogo della mostra (Firenze, Archivio di Stato), Firenze, Giunti 2005, pp. 43-48, 142-143, 159, 168, 176-177.

L'Adda nelle carte e nei disegni di Leonardo, in G. Daccò, A. Buratti Mazzotta (a cura di), *L'Adda trasparente confine. Storia, architettura e paesaggio tra Lecco e Trezzo*, Lecco, Cattaneo Editore 2005, pp. 189-208.

La macchina umana e le macchine dell'uomo: bellezza e funzione in Leonardo, in S. Sutera (a cura di), *Uomini e geni del tessuto industriale italiano. Dal telaio di Leonardo al made in Italy*, atti del convegno, Milano, Edizioni Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci 2005, pp. 52-60.

La Vergine delle Rocce di Leonardo, la sua fortuna iconografica e il paliotto leonardesco del Santuario di S. Maria del Monte, «Diari del Baroffio», 1, Varese, Museo Baroffio e del Santuario, 2005, pp. 10-30.

Leonardo da Vinci, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. LXIV, 2005, pp. 440-459.

Leonardo. Ritratto di Musico, in L. Caramel, S. Coppa (a cura di), *Pinacoteca Ambrosiana. Catalogo generale, Tomo I*, Milano, Electa 2005, pp. 148-154.

2006

La fortuna e il mito del Cenacolo di Leonardo da Vinci, in P.C. Marani, F. Viatte, V. Forcione (a cura di), *L'opera grafica e la fortuna critica di Leonardo da Vinci*, atti del convegno internazionale di studi, (Paris, Musée du Louvre, 16-17 maggio 2003), Milano-Firenze, Ente Raccolta Vinciana-Giunti 2006, pp. 179-200.

Luini, Aurelio, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXVI, 2006, pp. 507-510.

Luini, Bernardino, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXVI, 2006, pp. 510-518.

Magni, Cesare, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXVII, 2006, pp. 482-485.

Nota sui criteri di trascrizione dei testi di Leonardo, in *Leonardo da Vinci. Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*, trascrizione critica di A. Marinoni, presentazione di C. Pedretti, nota alla trascrizione di P.C. Marani, 20 voll., Firenze-Milano-Roma, Giunti Editore-Il Sole 24 Ore-La Repubblica 2006, I, pp. 11-13.

Un'aggiunta leonardesca al pittore di Federico Borromeo Andrea Bianchi detto il Vespino, in *Miscellanea in onore di Grazioso Sironi*, «Nuova Rivista Storica», n. 40, 2006, pp. 273-278.

2007

Di Bramantino e da Bramantino: un'altra versione della Pietà Artaria già nella collezione Reale dei Savoia, «Artibus et Historiae. An art anthology», n. 56, 2007, pp. 155-164.

Dürer, Leonardo e i pittori lombardi del Quattrocento, in K. Hermann Fiore (a cura di), *Dürer e l'Italia*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale), Milano, Electa 2007, pp. 50-61.

Leonardo, l'antico, il rilievo e le proporzioni dell'uomo e del cavallo, in P.C. Marani, M.T. Fiorio (a cura di), *Leonardo. Dagli studi di proporzioni al Trattato della Pittura*, catalogo della mostra, Milano, Electa 2007, pp. 16-27, e *Scheda*, pp. 64-66.

2008

Les Dessins de Léonard de Vinci dans les collections françaises, «L'Estampille/L'Objet d'art», n. 441, décembre 2008, pp. 78-84.

Ludovico e Leonardo. Il difficile rapporto tra committente e artista e Le città ideali del Rinascimento, in R. Cordani (a cura di), *Milano. Le grandi famiglie. Nobiltà e borghesia. Le radici del carattere milanese e lombardo*, Milano, Edizioni Celip 2008, pp. 68-74.

“Molti fiori ritratti di naturale”: i disegni di botanica di Leonardo, in P. Cordera, C. Simon Marmion (a cura di), *Leonardo da Vinci e la Natura*, catalogo della mostra, Amboise, Château du Clos Lucé 2008, pp. 6-13.

Qualche novità sul Maestro della Pala Grossi come disegnatore, «Paragone Arte», terza serie, n. 78, anno LIX, n. 697, marzo 2008, pp. 19-30.

Uno spazio fatto d'aria. Leonardo e la crisi della prospettiva brunelleschiana, «Art e Dossier», anno XXIII, n. 248, ottobre 2008, pp. 28-33.

2009

Il Cenacolo di Leonardo: un miracolo di diligenza e restauro, in A. Artioli, P.C. Marani, M. Navoni (a cura di), *Sagrestia del Bramante. Santa Maria delle Grazie*, Novara, De Agostini 2009, pp. 33-61.

Leonardo da Vinci, Lotta col dragone, tre cavalli al passo, in C. Loisel (a cura di), *Il Rinascimento italiano nella collezione Rothschild del Louvre*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti), Livorno, Sillabe 2009, pp. 98-99.

Leonardo's Saint John: New Hypothesis on its Genesis, Old Restorations and Fortunes, in V. Merlini, D. Storti (a cura di), *Leonardo in Milan. Saint John the Baptist*, catalogo della mostra (Comune di Milano), Milano, Skira 2009, pp. 45-59.

Leonardo, The Vitruvian Man, and the De Sstatua Treatise, in G.M. Radke (a cura di), *Leonardo da Vinci and the Art of Sculpture*, catalogo della mostra (Atlanta, The High Museum of Art - Los Angeles, J. Paul Getty Museum), New Haven, Yale University Press 2009, pp. 83-94.

Les Manuscrits de Léonard à Paris, in C. Pedretti, *Léonard de Vinci et la France*, Poggio a Caiano, CB Edizioni 2009, pp. 125-132.

L'Uomo Vitruviano come canone per una scultura perfetta?, in A. Perissa Torrini, *Leonardo. L'Uomo Vitruviano fra Arte e Scienza*, Milano, Electa 2009, pp. 99-110.

Préface, in L. Fagnart, *Léonard de Vinci en France. Collections et Collectionneurs XV - XVII siècles*, Roma, L'Erma di Bretschneider 2009, pp. 9-10.

Prefazione, a M. Viganò, *Leonardo a Locarno. Documenti per un'attribuzione del "rivellino" del castello, 1507*, Bellinzona, Casagrande Editore 2009, pp. 13-18.

Vedere la storia del collezionismo in un disegno di Leonardo al Louvre - To see history of collecting 'seen' in a Leonardo drawing at the Louvre: philology and attribution, in A. Kaniari, M. Wallace (a cura di), *Acts of Seeing. Artists, Scientists and the History of the Visual. A volume dedicated to Martin Kemp*, London, Artact 2009, pp. 118-126.

2010

9 febbraio 1498. Il "Cenacolo" svelato, in E. Cantarella et al., *I giorni di Milano. Dieci grandi storici raccontano i giorni e gli uomini che hanno cambiato la storia di Milano e del mondo*, Bari, Laterza 2010, pp. 69-96.

Breve storia del Codice Atlantico, «L'Arca», 258, maggio 2010, pp. 2-32.

Collezionismo e filologia. A proposito dei disegni di Boltraffio, Solario e Luini dalla collezione Jabach al Louvre, «Artibus et Historiae. An art anthology», n. 61, 2010, pp. 133-148.

Dati tecnici e analisi scientifiche, in P.C. Marani, *Leonardo da Vinci. Il Musicista*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale-Amilcare Pizzi 2010, pp. 73-87.

Gaudenzio Ferrari e i suoi collaboratori nella Cupola del Santuario di Saronno, in P.C. Marani, E. Pontiggia, G. Mazzoleni (a cura di), *Angeli musicanti. Da Gaudenzio a De Rocchi tra lirismo e spiritualità*, Varese, Macchione Editore 2010, pp. 9-14.

Gli affreschi del Bergognone nei due transetti della Certosa di Pavia. Tecniche esecutive e organizzazione del lavoro di una bottega in un cantiere sforzesco della fine del Quattrocento, in B. Fabjan, M. Cardinali, M.B. De Ruggeri (a cura di, e con il coordinamento scientifico di M. Dalai Emiliani), *Materiali e tecniche nella pittura murale del Quattrocento. Sto-*

ria dell'arte, indagini diagnostiche e restauro verso una nuova prospettiva di ricerca, Roma, ENEA-Università La Sapienza 2010, pp. 391-404.

Leonardo e le acque in Lombardia: dal 'Primo Libro delle acque' ai Diluvi, in A. Calzona, D. Lamberini (a cura di), *La Civiltà delle acque tra Medioevo e Rinascimento*, atti del convegno internazionale (Mantova, Centro Studi Leon Battista Alberti, 1-4 ottobre 2008), Firenze, Olschki 2010, pp. 329-346.

Leonardo's manuscripts in Paris, in C. Pedretti *et al.* (a cura di), *Leonardo da Vinci & France*, Poggio a Caiano, CB Editori 2010, pp. 161-168.

Lo sguardo e la Musica. Il Musico nell'opera di Leonardo a Milano, in P.C. Marani, *Leonardo da Vinci. Il Musico*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale-Amilcare Pizzi 2010, pp. 15-45.

"Non volle Giovanfrancesco... altri attorno che Leonardo da Vinci". Considerazioni su Rustici e Leonardo, in T. Mozzati, B. Paolozzi Strozzi, P. Sénéchal (a cura di), *I grandi bronzi del Battistero. Giovanfrancesco Rustici e Leonardo*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello), Firenze, Giunti 2010, pp. 86-105.

Una copia inedita del San Giovanni Battista di Leonardo, in M.G. Albertini Ottolenghi, M. Rossi (a cura di), *Studi in onore di Francesca Flores d'Arcais*, Milano, Vita e Pensiero 2010, pp. 127-131.

2011

La pittura a Milano dalla metà del Quattrocento all'arrivo degli Spagnoli, in S. Bandera (direttore scientifico), *Milano. Una città al centro dell'Europa*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani 2011, pp. 55-70.

Leonardo a Pavia, in E. Maggi, L. Giordano (a cura di), *I templi della sapienza. 450 anni di fondazione del Collegio Borromeo - Carlo e Federico nel "palazzo per la Sapienza". Leonardo a Pavia*, catalogo della mostra (Pavia, Almo Collegio Borromeo), Pavia, TCP 2011, pp. 9-20.

Luini, Gaudenzio, Lanino e altri "foresti" nel Saronnese e nel basso Varesotto, in M.L. Gatti Perer, *Storia dell'Arte a Varese e nel suo territorio*, 2 voll., Università dell'Insubria, Varese, Nicolini 2011, I, pp. 442-463.

Milano e i centri della Lombardia, in A. Paolucci (a cura di), *La Bella Italia. Arte e identità delle città capitali*, catalogo della mostra (Torino, Venaria Reale), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2011, pp. 313-321.

Prefazione, in P. Colombo, P. Monti, P. Zaffaroni (a cura di), *Chiesa della Purificazione. Caronno Pertusella*, Firenze, Alinea Editore 2011, pp. 11-12.

Riconsiderando il rapporto tra scultura e architettura in Michelangelo, in A. Rovetta (a cura di), *L'ultimo Michelangelo. Disegni e rime attorno alla Pietà Rondanini*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2011, pp. 62-69.

Sotto la pelle di Bramante e Bramantino: radiografie e riflettografie dei dipinti di Brera, Urbino e Madrid; confronti e deduzioni a seguito di vecchie e nuove riprese, «Raccolta Vinciana», fasc. XXXIV, 2011, pp. 341-384.

2012

Deux nouveaux Léonard? Le Salvator Mundi / La Bella principessa, «Dossier de l'art», n. 195, avril 2012, pp. 58-63.

Leonardo nella storia dell'arte, della critica artistica e nel restauro, intorno al 1952, in R. Nanni, M. Torrini (a cura di), *Leonardo "1952" e la cultura dell'Europa nel dopoguerra*, atti del convegno internazionale (Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento - Vinci, Biblioteca Leonardiana, 29-31 ottobre 2009), Firenze, Olschki 2013, pp. 241-255.

L'uomo vitruviano come paradigma per una scultura perfetta, in P. Salvi (a cura di), *Approfondimenti sull'Uomo Vitruviano di Leonardo da Vinci*, atti delle giornate di studi (Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, 9 febbraio 2010, 4-5 maggio 2011), Poggio a Caiano, CB Edizioni 2012, pp. 61-74.

Presentazione, in M. Versiero, *Il dono della libertà e l'ambizione dei tiranni. L'arte della politica nel pensiero di Leonardo da Vinci*, Napoli, Istituto italiano per gli Studi filosofici, 2012 (Collegio Siciliano di Filosofia. Premio di Filosofia, X edizione, 2009, menzione speciale per la tesi di dottorato), pp. 9-12.

Su di un nuovo Cristo portacroce attribuito ad Andrea Solario, in R. Cioffi, O. Scognamiglio (a cura di), in *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, in *Monumenta documenta*, 4, 2 voll., Napoli, Luciano Editore 2012, I, pp. 53-56.

2013

Il primato dell'occhio e della pittura; i ritratti milanesi di Leonardo e il Paragone delle arti, in F. Fiorani, A. Nova (a cura di), *Leonardo da Vinci and Optics: theory and pictorial practice*, atti del convegno internazionale (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 26-28 maggio 2010), Venezia, Marsilio 2013, pp. 195-215.

La Tavola Doria dalla "Battaglia d'Anghiari" di Leonardo: un riesame, «Raccolta Vinciana», fasc. XXXV, 2013, pp. 153-165.

Lo "spolvero" dei cartoni e dei disegni di Leonardo: nuove evidenze per la duplicazione, la seriazione e la correzione delle immagini, in M. Rossi et al. (a cura di), *Studi in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi*, Milano, Vita e Pensiero 2013, pp. 99-107.

Maniera Milano: 1513-1564 circa, «Studia Borromaica», 27, 2013, pp. 3-44, 307-308.

Per la "Crocefissione" di Bramantino: qualche appunto dopo la mostra, «Raccolta Vinciana», fasc. XXXV, 2013, pp. 69-85.

Spettacularizzazione e manipolazione versus digitalizzazione delle opere d'arte / Spectacularisation and manipulation versus digitalisation of artworks, in *Design & Cultural Heritage. Immateriale Virtuale Interattivo / Intangible Virtual Interactive*, a cura di / edited by F. Irace, con un saggio di / with an essay by A. Seassaro, Milano, Electa 2013, pp. 55-64.

2014

Gli studi su Leonardo di Luca Beltrami, in S. Paoli (a cura di), *Luca Beltrami 1854-1933: storia, arte e architettura a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 27 marzo-29 giugno 2014), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2014, pp. 97-105.

Leonardo's "Last Supper": technique of execution and conservation thirteen years after its restoration, in M. Menu (a cura di), *Leonardo da Vinci's technical practice: paintings, drawings and influence*, a two-day international workshop (National Gallery, London, 13-14 January 2012), Paris, Hermann 2014, pp. 162-167.

Malaguzzi Valeri e Leonardo, in A. Rovetta, G.C. Sciolla (a cura di), *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928) tra storiografia artistica, museo e tutela*, atti del convegno (Milano-Bologna, 19-21 ottobre 2011), Segrate, Scalpendi 2014, pp. 107-125.

2015

Girolamo Ciulla. Il costruttore di templi, in *Girolamo Ciulla. Il costruttore di templi*, catalogo della mostra (Pietrasanta, Circolo del Fico, 23 agosto-27 settembre 2015), Pietrasanta, Galleria Giovanni Bonelli 2015, pp. 6-7.

I "moti dell'animo", da Leon Battista Alberti a Leonardo, in P.C. Marani, M.T. Fiorio (a cura di), *Leonardo da Vinci 1452-1519. Il Disegno del mondo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale 16 aprile-19 luglio 2015), Milano-Ginevra, Skira 2015, pp. 223-233.

Leonardo e i principi invisibili: allegorie figurative e fortezze come allegorie politiche per Ludovico il Moro e Cesare Borgia, in L. Bertolini (a cura di), *Il principe invisibile*, atti del convegno internazionale (Centro Studi Leon Battista Alberti Mantova, 27-30 novembre 2013), Turnhout, Brepols 2015, pp. 271-288.

Leonardo: giardini, giardini pensili e verzure, «Vigevanum: miscellanea di studi storici e artistici», anno 25, maggio 2015, pp. 96-105.

"L'imitazione delle cose antiche è più laldabile che quella delle moderne": Leonardo e l'antico, in P.C. Marani, M.T. Fiorio (a cura di), *Leonardo da Vinci 1452-1519. Il Disegno del mondo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 aprile-19 luglio 2015), Milano-Ginevra, Skira 2015, pp. 131-141.

P.C. Marani, M.T. Fiorio, *Introduzione*, in P.C. Marani, M.T. Fiorio (a cura di), *Leonardo da Vinci 1452-1519. Il Disegno del mondo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 aprile-19 luglio 2015), Milano-Ginevra, Skira 2015, pp. 29-37.

2016

"Admirable... Par sa gracieuse simplicité, par son élégance modeste sans aucune odieuse surcharge": Léonard et la question de l'ornement, in T. Abate (a cura di), *Les cahiers de l'ornement*, Roma, De Luca Editori d'Arte 2016, 1, pp. 74-92.

Leonardo's Cartonetti for Luca Pacioli's platonic bodies, in C.J. Moffat, S. Tagliagambara, *Illuminating Leonardo: a Festschrift for Carlo Pedretti celebrating his 70 years of scholarship (1944-2014)*, Leiden-Boston, Brill 2016, pp. 69-82.

Premessa e Prefazione, in P.C. Marani, R. Maffei (a cura di), *Leonardo da Vinci: metodi e tecniche per la costruzione della conoscenza*, atti del convegno internazionale (Politecnico di Milano, 13-14 maggio 2015), Busto Arsizio, Nomos Edizioni 2016, pp. 7-14.

2017

Il luogo dei "miracoli": il Refettorio delle Grazie e il Cenacolo di Leonardo, «Valori tattili», n. 8, luglio-dicembre 2016, pp. 8-13, 179.

La pittura in Santa Maria di Piazza, in P.C. Marani (a cura di), *Santa Maria di Piazza a Busto Arsizio. "Chiesa di moltissima divozione, et fabbrica non meno bella che vaga"*, collana *Monumenti di Lombardia*, I, Busto Arsizio, Nomos Edizioni 2017, pp. 93-171.

Suggerzioni leonardesche nella cultura e nelle caricature di Anton Maria Zanetti dell'Album Cini, «Arte Veneta», n. 73 (2016), 2017, pp. 187-196.

P.C. Marani, G. Bora, *Milan 1630: the Festivities to celebrate the Birth of Prince Balthasar of Spain and an Invention by Leonardo da Vinci*, «The Burlington Magazine», vol. CLIX, n. 1366, January 2017, pp. 29-35.

2018

A Problem of Style. Old and new considerations on the Budapest Horse and Rider associated with Leonardo, in Z. Kárpáti (a cura di), *Leonardo da Vinci and the Budapest Horse and Rider*, catalogo della mostra (Budapest, Museum of Fine Arts), Budapest, Museum of Fine Arts 2018, pp. 30-47.

Carlo Pedretti (1928-2018). *Obituary*, «The Burlington Magazine», vol. CLX, n. 1383, June 2018, pp. 529-530.

Editoriale e curatela, del numero di «Arte Cristiana», dedicato al *Collezionismo di arte cristiana*, fasc. 905, marzo-aprile 2018, vol. CVI, pp. 82-83.

Franco Albini a Brera, 1948-1949, tra Piero Portaluppi, Fernanda Wittgens e Roberto Longhi: un difficile avvio alla modernità, in S. Costa, P. Callegari, M. Pizzo (a cura di), *L'Italia dei Musei 1860-1960. Collezioni, contesti, casi di studio*, prefazione di D. Poulot, Bologna, Bononia University Press 2018, pp. 203-220.

I disegni di Leonardo per il Cenacolo. Consistenza e dispersione, in S. L'Occaso (a cura di), *Leonardo da Vinci. Prime idee per l'Ultima Cena. Disegni dalle collezioni reali inglesi*, catalogo della mostra (Milano, Refettorio di Santa Maria delle Grazie), Milano, Skira 2018, pp. 13-26.

Il punto e la linea, la "superficie" e il "vello" dell'acqua. Disegnare il nulla, in P. Galluzzi (a cura di), *L'acqua microscopio della natura. Il Codice Leicester di Leonardo da Vinci*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi), Firenze, Giunti 2018, pp. 230-249.

2019

Anatomia del disegno di Leonardo, oggi, in *Leonardo. Anatomia dei disegni*, catalogo della mostra (Bologna, Museo di Palazzo Poggi, 23 novembre 2019-19 gennaio 2020), Bologna, Università di Bologna, Sistema Museale di Ateneo 2019, pp. 11-23.

Au-delà du mythe, nouvelles données sur la relation entre Léonard de Vinci et la cour de France, in P.C. Marani (a cura di), *La Cène de Léonard de Vinci pour François Ier. Un chef d'oeuvre d'or et de soie*, catalogo della mostra (Amboise, Chateau du Clos Lucé, giugno-settembre 2019), Paris, Skira 2019, pp. 20-39.

Il Musico di Leonardo da Vinci, in *Museo Nazionale. 150 opere d'arte della storia d'Italia*, dal programma di Rai Radio 3, a cura di M. D'Onofrio, Milano, Officina Libraria 2019, pp. 590-593.

Il quinto centenario della morte di Leonardo da Vinci, «Raccolta Vinciana», fasc. XXXVIII, 2019, pp. V-VIII.

La dura vita del genio di Vinci, «Il Sole 24 Ore», 22 settembre 2019, p. 35.

Leonardo e Francesco I: al di là del mito: a proposito di pitture, arazzi e architetture, in P.C. Marani (a cura di), *Il Cenacolo di Leonardo per il re Francesco I. Un capolavoro in oro e seta*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 8 ottobre-17 novembre 2019), Milano, Skira 2019, pp. 23-41.

Leonardo e la natura: paesaggi senza figure, figure nel paesaggio, in R. Barsanti (a cura di), *Leonardo a Vinci: alle origini del genio*, Firenze-Milano, Giunti 2019, pp. 151-157.

"Li capegli scherzare insieme col finto vento": tra l'antico e i "moderni": cronologia e significato della "Scapiliata" di Leonardo, in P.C. Marani, S. Verde (a cura di), *La fortuna della 'Scapiliata' di Leonardo*, catalogo della mostra (Parma, Pinacoteca Nazionale), Busto Arzizio, Nomos Edizioni 2019, pp. 24-35.

Pittori, allievi e assistenti nell'atelier di Leonardo, in A. Di Lorenzo, P.C. Marani (a cura di), *Leonardo e la Madonna Litta*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, novembre 2019-gennaio 2020), Milano, Skira 2019, pp. 27-37.

Prefazione, in R. Antonelli, *Leonardo da Vinci e i manoscritti tascabili di età sforzesca. Contenuti, tecniche grafiche e proposte di riordino*, (Bibliographica, 16), Cargeghe (Sassari), Editoriale Documenta 2019, pp. 7-9.

Schede critiche e Bibliografia, in V. Sgarbi, *Leonardo: il genio dell'imperfezione*, Milano, La nave di Teseo 2019.

Sul 'Salvator Mundi' attribuito a Leonardo: oltre la cronaca, dentro l'atelier del maestro, «Arte Cristiana», fasc. 913, luglio/agosto 2019, vol. CVII, pp. 243-256.

The "movements of the soul" in Leonardo's painting and theory, in J. Barone (a cura di), *Leonardo da Vinci - a Mind in Motion*, catalogo della mostra (London, British Library), London, British Library Publishing 2019, pp. 224-237.

Una breve introduzione al disegno "scientifico" di Leonardo, in C. Giorgione (a cura di), *Le Gallerie Leonardo da Vinci*, Milano, Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci 2019, pp. 10-15.

Una breve introduzione al disegno "scientifico" di Leonardo, in C. Giorgione (a cura di), *Leonardo da Vinci: la scienza prima della scienza*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale), Roma-Napoli, L'Erma di Bretschneider-Arte 2019, pp. 25-29.

Update on and insights into the Royal Academy copy of the Last Supper and its reception in England in the first half of nineteenth century, in J. Barone and S. Avery Quash (eds), *Leonardo in Britain. Collections and Receptions*, Proceedings of the International Conference held in London (Warburg Institute, National Gallery and University of London, 25-27 may 2016), Firenze, Olschki 2019, pp. 87-109.

2020

L'assalto a un bastione disegnato da Leonardo nel giardino di Charles d'Amboise, Leonardo's Design for a Bastion Set up in the Garden of Charles d'Amboise, «Artibus et Historiae. An Art Anthology», vol. XLI, n. 82, 2020, pp. 9-23.

2021

Anna Maria Brizio e i suoi studi su Leonardo, «Raccolta Vinciana», fasc. XXXIX, 2021, pp. 13-30.

Francesco di Giorgio Martini. Trattato di architettura, in C. Vecce (a cura di), *La biblioteca di Leonardo*, catalogo della mostra, Firenze, Museo Galileo-Giunti Editore 2021, pp. 297-300.

Il colore di Leonardo tra "chiaroscuro" e sfumato. Teoria e pratica della pittura dopo i recenti restauri, «Disegnare Idee Immagini», Rivista semestrale del Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'architettura, Sapienza, Università di Roma, 63, 2021, pp. 12-25.

Leonardo's Colour Today: from dark to Light, Proceedings of the International Colour Association (AIC) Conference 2021 (Milan, august 30 - september 3), Newton (Australia), AIC 2021, pp. 85-96.

P.C. Marani, A. Alberti, *L'atelier di Leonardo e il Salvator Mundi. Nota a margine della Mostra*, «Rassegna di Studi e notizie», vol. XLI, anno XLV (2020-2021), Milano, Castello Sforzesco, 2021, pp. 275-284.

P.C. Marani, R. Capurro, *Elementi per la storia della prospettiva a Milano*, in M. Rossi, M. Russo (a cura di), *L'eredità di Bramante tra spazio virtuale e proto-design*, Milano, Franco Angeli 2021, pp. 43-58.

2022

Atelier segreto, i segreti dell'atelier: lo studio di Francis Bacon nella Dublin City Gallery Hugh Lane, in A. Mazzanti, G. Bosoni (a cura di), *Gli Atelier degli artisti*, Milano, Silvana Editoriale 2022, in corso di stampa.

Dalla pittura alla Poesia. I ritratti di Leonardo come fonte di ispirazione per poeti e letterati, in M. Fagiolo (a cura di), *Dante, Leonardo, Raffaello*, atti del convegno internazionale (Roma, Centro Studi sull'immagine di Roma - Accademia dei Lincei - Università di Roma, novembre 2019), Roma, Gangemi Editore 2022, pp. 151-164.

De l'Adoration des mages à la Dame à l'hermine, les mystères de la création du saint Jérôme, in *Le "Saint Jérôme" de Léonard de Vinci. Un chef d'oeuvre inachevé*, (catalogue de l'exposition au Chateau du Clos Lucé, Amboise, 10 juin-20 septembre 2022), Hors série de «Beaux Arts» (Paris), juin 2022, pp. 50-63.

Francesco di Giorgio Martini e Leonardo, in S. Frommel (a cura di), *Leonardo et l'architecture*, atti del convegno internazionale (Paris, Sorbonne - Università di Firenze, 2019), Paris, 2022, in corso di stampa.

Le Mostre leonardesche di Amboise, Milano, Parma e Bologna del 2019-2020, in A. Perissa Torrini (a cura di), *Leonardo 2019*, atti del convegno (Fano, 2019), Venezia, Marsilio 2022, pp. 135-144.

Leonardo e Francesco I: fonti ed ipotesi sulla committenza reale, in R. Barsanti, M. Taddei (a cura di), *Omaggio a Leonardo per cinque secoli di storia: 1519-2019*, atti del ciclo di conferenze, (Vinci, Biblioteca leonardiana, 2019), Firenze, Olschki 2022, pp. 45-61.

New Perspective in the Studies on Leonardo and His Circle, in *Leonardo and his Circle: Painting Techniques in the Light of Restorations and Scientific Studies*, atti del convegno internazionale (Roma, Accademia dei Lincei, 29-30 novembre 2019), Roma, 2022, pp. 353-375.

Raffaello conosceva il prospettografo?, in P. Palazzotto (a cura di), *Scritti di Storia dell'arte in onore di Maria Concetta Di Natale*, Università di Palermo, Palermo, 2022, pp. 159-163.

Sul disegno ritrovato del Castello Sforzesco attribuito a Bramantino, in E. Pellegrini (a cura di), *Scritti di Storia dell'arte in onore di Gigetta Dalli Regoli*, Pisa, ETS Editore 2022, pp. 119-123.

Trascrivere, pubblicare, catalogare il Codice Atlantico. Un bilancio degli ultimi cento anni, in P. Galluzzi e A. Nova (a cura di), *Decoding Leonardo's Codices* (Firenze, Kunsthistorisches Institut-Museo Galileo, ottobre 2019), Firenze, Olschki 2022, pp. 245-260.

Recensioni

1982

Recensione a M. Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man* (London-Toronto 1981), «Annali dell'Istituto e Museo di Storia della Scienza di Firenze», VII, fasc. 1, 1982, pp. 126-131.

1983

Recensione a F. Cardini, *Quell'antica festa crudele. Guerra e cultura della guerra dall'età feudale alla grande rivoluzione* (Firenze, Sansoni 1982), «Società e Storia», VI, n. 22, 1983, pp. 951-953.

1984

Recensione a *Laboratorio su Leonardo* (Milano, ed. IBM 1983), «Annali dell'Istituto e Museo di Storia della Scienza di Firenze», IX, n. 1, 1984, pp. 117-120.

1989

Recensione a R. Toledano (a cura di), *Francesco di Giorgio Martini pittore e scultore* (Milano, Electa 1988), «The Burlington Magazine», vol. CXXXI, n. 1039, 1989, pp. 710-712.

1992

Una nuova bibliografia vinciana, recensione a M. Guerrini, *Bibliotheca Leonardiana 1493-1989*, Milano, Editrice bibliografica 1990, «Raccolta Vinciana», fasc. XXIV, 1992, pp. 327-331.

1994

Recensione a G. Scaglia, *Francesco di Giorgio Martini. Checklist and History of Manuscripts and Drawings in Autographs and Copies from ca. 1470 to 1687 and Renewed Copies (1764-1839)*, Bethlehem, Lehigh University Press 1992, «The Burlington Magazine», vol. CXXXVI, n. 1101, 1994, pp. 845-846.

1996

Della «brevità di Giorgione», recensione a J. Anderson, *Giorgione Peintre de la "brèveté poétique"*, Paris, Ed. de la Lagune 1996, «Il Sole 24 Ore», 16 febbraio 1997, p. 35.

2006

Il Verrocchio di Covi. Il Maestro di Leonardo molto documentato, (recensione a D. Covi, *Andrea del Verrocchio. Life and Work*, Firenze, Leo S. Olschki Editore 2005), «Arte incontro in Libreria», anno XVII, n. 53, aprile-giugno 2006, p. 3.

2008

Sul Cenacolo di Leonardo: trent'anni di studi e ricerche, (recensione a G. Basile, M. Marabelli [a cura di], *Leonardo. L'Ultima Cena. Indagini, ricerche, restauro*, Firenze, Nardini Editore 2007), «La Ca' Granda», anno XLVIII, nn. 3-4, dicembre 2008, pp. 27-29.

2010

Léonard de Vinci. Un certain regard, «Le Figaro. Hors Serie», 582, novembre 2010, pp. 52-58.

2012

Un monumento a Leonardo. A partire da Boltraffio, (recensione ad A. Ballarin, *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio*, 4 voll., Verona, 2010), «Il Giornale dell'arte», anno XXX, n. 321, giugno 2012, pp. 49-52.

2018

Review of M. Kemp, G. Pallanti, *Mona Lisa. The People and the Painting*, «The Burlington Magazine», vol. CLX, n. 1380, March 2018, pp. 257-258.

Traduzioni e collaborazioni editoriali**1982**

M. Kemp, *Leonardo da Vinci. Le mirabili operazioni della natura e dell'uomo*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore 1982 (collaborazione all'edizione italiana di P.C. Marani).

1984

J. Roberts, *Introduzione* (trad. P.C. Marani), in C. Pedretti (a cura di), *I cavalli di Leonardo. Studi sul cavallo e altri animali di Leonardo da Vinci dalla Biblioteca Reale nel Castello di Windsor*, Firenze, Giunti Barbèra 1984, pp. 13-19.

1985

Trad. dagli originali inglesi di C. Pedretti, *Commentario dei fogli e sulla loro cronologia* e di J. McCabe, *Gli studi di geometria sui fogli anatomici*, in K.D. Keele, C. Pedretti (a cura di), *Leonardo da Vinci. Corpus degli studi anatomici nella Collezione di Sua Maestà la Regina Elisabetta II nel Castello di Windsor*, vol. III, Firenze, Giunti Barbèra 1985, pp. 789-911.

1988

Trad. di M. Kemp, *Leonardo e lo spazio dello scultore*, XXVII Lettura Vinciana, Firenze, Giunti 1988.

2013

S. Osano (a cura di), *Leonardo e la sua cerchia*, catalogo della mostra (Tokio, Metropolitan Art Museum, 23 aprile - 3 giugno 2013), in collaborazione con M.T. Fiorio, G. Bora, P.C. Marani, K. Ura, H. Ikegami, Interpublica 2013.

2014

C. Calì, R. Capurro (a cura di), *Leonardo e l'acqua*, catalogo della mostra (Milano, Acquario Civico) supervisione scientifica di P.C. Marani, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2014.

Abstracts

Léonard de Vinci, rythmes et suspens du dessin

Françoise Viatte

(Ancienne directrice du département des Arts graphiques, Musée du Louvre)

En 2003, à l'occasion des recherches conduites sur l'œuvre dessinée de Léonard de Vinci, destinées aux expositions tenues à Paris et à New York, Pietro C. Marani et Carlo Vecce, ont, dans deux textes distincts, évoqué la question du temps chez Léonard de Vinci, en s'attachant à décrire la relation entre le dessin et le manuscrit dans l'œuvre du peintre. Ce bref essai, qui tente une approche sur les rythmes et les suspens du dessin, se propose de revenir sur cette dualité en essayant de décrire le geste du peintre, au moment où il consigne ses observations, en choisissant l'un ou l'autre mode d'expression de sa pensée. Le dessin deviendrait ainsi une forme de langage, dessin et écriture étant complémentaires, soumis à la même démarche, à la même concision.

Ginevra e le primule

Gigetta Dalli Regoli

(Accademia Nazionale dei Lincei)

Il saggio analizza la personalità della giovane donna ritratta da Leonardo nel dipinto della National Gallery di Washington, Ginevra di Amerigo Benci, che negli anni Settanta del Quattrocento era conosciuta e apprezzata nell'ambito degli umanisti fiorentini; quindi propone di riconoscerne l'effigie non solo nella tavoletta vinciana databile al 1475 circa, ma anche in due Busti di Andrea del Verrocchio: uno conservato a New York nella collezione Frick (1471-1472), l'altro a Firenze nel Museo del Bargello (1479-1480). Nelle tre opere Ginevra sarebbe stata raffigurata quando era adolescente, a sedici anni quando andò sposa, e infine intorno ai vent'anni.

*Leonardo's Listener (Milan, Pinacoteca Ambrosiana): Power and Weakness
of la sorella della pittura*
Frank Fehrenbach
(University of Hamburg)

Fehrenbach's essay takes as its starting point Pietro Marani's interpretation of Leonardo's Milanese "Musician" (Pinacoteca Ambrosiana, ca. 1485) in the context of the "Paragone". The sitter's ambivalence – between melancholy and absorption – anticipates Leonardo's somewhat later ambivalent evaluation of music. Like painting, music is based on *proporzionalità*; like painting, it composes beautiful "bodies" from individual *membra*. Although music, like poetry, is a victim of the passing of time, it is, nevertheless, capable of emotionally overwhelming its audience. Leonardo's melancholic musician even seems to anticipate Leonardo's later enigmatic dictum that it is not painting but implicitly music that can move its audience to tears. Leonardo's "musician" should therefore more adequately be called a "listener". Implicitly he listens to the polyphonic music, of which the notation he holds in his hands indicates one voice.

Leonardo's Portrait of a Woman: a Portrait of Beatrice d'Este?
Laure Fagnart
(F.R.S.-FNRS/University of Liège)

This contribution focus on the *Portrait of a Woman*, which, since the early 19th century, has been incorrectly designated as the *Belle Ferronnière*, especially on the identification of the sitter. It is plausible to consider that Leonardo painted Beatrice d'Este: sources and old derivations of the tableau – as the drawing which belonged to the collector Sebastiano Resta, today conserved in the Galleria degli Uffizi, and the large engraving, formerly attributed to Zoan Andrea – do not contradict such a hypothesis.

A head study for St. Jerome
Martin Clayton
(Royal Collection Trust)

A hitherto unpublished drawing at Windsor, on the verso of a sheet from the Leonardo sequence, appears to be a study for the head of the saint in Leonardo's Vatican *St. Jerome*. This is the only known study directly for that undocumented painting, and provides new evidence for the date of its commencement. The new drawing also allows a better understanding of Leonardo's preparatory processes during the 1480s, in particular his development of a language of facial emotion in his drawings and paintings.

Federico da Montefeltro, Volterra and his «unguipes»

Richard Schofield

(Università Iuav di Venezia)

The profile in Pollaiuolo's New York drawing may be Federico da Montefeltro's and the female victim Volterra, sacked in 1472, a figure absent from the Munich drawing and Leonardo's studies. Federico's rewards for the sack included Pollaiuolo's great helmet, and, forgotten sources show, a magnificent horse with gold accoutrements, apparently illustrated in a miniature showing him triumphant in front of Volterra. Pollaiuolo's images are not particularly convincing if imagined in three-dimensions because of the problem of supporting horse and rider and both victims are comprehensible only from one side. Perhaps the New York drawing started life as an unrealised project for a painting or relief which Pollaiuolo then adapted by adding a podium to create a proposal for an equestrian statue like, or identical to, the New York version. Then, in c. 1484, he adapted the project for a statue of Francesco Sforza as in the Munich version and altered the victim to a soldier since a female figure was no longer required.

Water motions, thinking processes and compilatory methods: a case study of cross-codex relationships

Juliana Barone

(Birkbeck College, University of London)

This paper is part of a larger, comparative study of selected sheets from the Codices Arundel and Leicester. Here, attention is given to one bifolio of the Codex Arundel (ff. 134v-135r) and one bifolio of the Codex Leicester (ff. 14v-23r), in particular to the relationships between the texts and diagrams concerning the intersection of surface wave patterns across the two bifolios. The ways Leonardo worked on the two bifolios and his complex modes of thinking and compilation are also discussed.

Leonardo e una pala per l'Osservanza francescana a Milano: un altro progetto incompiuto

Alessandro Nova

(Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut)

Questo saggio presenta i primi risultati di una ricerca più ampia sui rapporti di Leonardo con l'ordine francescano. Dimostra come egli progettasse intorno al 1481-83 un'importante pala d'altare dedicata all'*Assunta* per la chiesa osservante di Milano, Sant'Angelo.

Le lettere di Leonardo

Carlo Vecce

(Università degli Studi di Napoli "L'Orientale")

La recente edizione critica e annotata delle lettere di Leonardo curata da Pietro C. Marani ha consentito di illuminare in modo unitario la scrittura epistolare vinciana, come strumento di comunicazione e di interazione dell'artista-scrittore con la realtà del suo tempo. Tra le importanti acquisizioni della nuova edizione, il saggio evidenzia in particolare la nuova traduzione e interpretazione della lettera al sultano Baiazeth, con la proposta di datazione alla fine del periodo sforzesco, intorno al 1498. Il contributo appare fondamentale, quindi, anche per la ricostruzione di un momento decisivo della biografia vinciana, finora non ben definito.

Leonardo ingegnere «al campo»

Marino Viganò

(Fondazione Trivulzio)

Fra gli innumerevoli studi leonardiani di Pietro C. Marani, hanno apportato dati innovativi di singolare suggestione anche quelli sul da Vinci ingegnere militare; ossia su Leonardo non solo quale teorico dell'architettura per la difesa, ma pure, e spesso soprattutto, in qualità di pratico, al servizio di potenze della, o installate nella penisola. In particolare, le sue ricerche ne hanno precisato in modo più convincente le circostanze dell'approdo a Milano nel 1482, e l'impiego per Venezia nel 1500 e di nuovo a Milano nel 1506-1513, con adesione sempre più orientata, dal 1499, per la Francia e per le signorie filogalliche da Luigi XII di Valois-Orléans a Francesco I di Valois-Angoulême.

*L'Allegoria del ramarro e la famiglia Del Maino:
una spigolatura sul disegno vinciano di New York*

Marco Versiero

(Istituto Superiore di Scienze Religiose di Milano Università Card. Giovanni Colombo)

Il contributo si propone di indicare uno scenario storico-politico di matrice sforzesca, che attorno al 1496 abbia potuto fare da contesto alla realizzazione del disegno vinciano con l'*Allegoria del ramarro*, oggi al Metropolitan Museum di New York, ipotizzandone la destinazione a Giasone Del Maino, celebre giurista designato da Ludovico il Moro come proprio oratore ufficiale.

A New Document for Leonardo in a Milanese Private Collection

Martin Kemp

(University of Oxford)

Leonardo served on the committee that was to recommend where Michelangelo's huge marble *David* should be located. He made a small sketch of the David transforming it into a Neptune. Further flesh can be added to the bare bones of the official record with a newly discovered if contested letter apparently sent by Leonardo in Florence to Francesco Melzi in Milan. Leonardo recapitulates the basic history of the massive marble block in the workshop of the Cathedral. He also gives an overview of the interventions of the more than 20 citizens who were being consulted, making it clear that he favoured its placement in the Loggia de' Lanci. He then criticises the statue itself: it is not appropriate to have a totally nude man in a public place; the anatomy is a patchwork of components from different kinds of men; there is no head of Goliath; the "sling" that David holds is absolutely non-functional; it is unclear if this is David before or after his killing of Goliath. And Michelangelo loudly proclaims sculpture to be superior to painting. Leonardo finishes by summarising the state of play in the Council Hall, where Michelangelo is to become his competitor.

Una notizia sul soggiorno romano

Claudio Strinati

(Accademia Nazionale di San Luca)

Tra il periodo trascorso a Roma e quello trascorso ad Amboise non può non esistere una connessione stretta nell'ambito della vita e della produzione leonardesca. Ma mancano elementi precisi che permettano di capire se le opere che Leonardo mostrò al cardinale d'Aragona, in occasione della sua celebre visita allo studio di Amboise, fossero state almeno in parte eseguite anche a Roma. Del soggiorno romano sappiamo poco, ma quel poco è qui riesaminato nel tentativo di dare una risposta al quesito posto dal cardinale in occasione della visita. Perché Leonardo da Vinci non ha mai pubblicato nulla in vita dei suoi innumerevoli scritti e perché ha prodotto più opere "riservate", in pittura, che pubbliche? È forse possibile adombrare nuove ipotesi.

Una copia antica della Sant'Anna del Louvre

Edoardo Villata

(Northeastern University, Shenyang)

Si presenta in questa occasione una copia (mutila di una porzione del cielo in alto) della *Sant'Anna* di Leonardo oggi al Louvre, di particolare interesse in quanto ri-

salente alla metà circa del XVII secolo, di ottima qualità, e soprattutto derivata non dal perduto cartone o da altre derivazioni, ma, cosa molto rara, direttamente dall'originale vinciano, riprodotto a grandezza naturale. Si tratta quindi di una testimonianza storica di grande valore, che offre una immagine in presa diretta della tavola leonardesca come si presentava nel Seicento: ne esce confermata la bontà del recente restauro ma si evince anche la presenza di dettagli ormai scomparsi nell'originale. Per motivi di stile l'opera può essere avvicinata all'ambito di Nicolas Mignard.

*Dal cartone leonardesco della Sant'Anna della National Gallery di Londra
alla Sacra Famiglia luinesca della Pinacoteca Ambrosiana: nuove indagini*

Giulio Bora

(Biblioteca Ambrosiana)

Il cartone leonardesco della *Sant'Anna*, ora alla National Gallery di Londra, fatto rientrare a Milano dal Melzi nel 1521, era stato prontamente impiegato per realizzare il dipinto della *Sacra Famiglia con Sant'Anna e San Giovannino* ora alla Pinacoteca Ambrosiana. Confermato sempre dalle fonti più antiche come di mano di Bernardino Luini, da tempo la critica vi aveva riscontrato anche interventi di mano diversa, arrivando ultimamente a negarne del tutto la paternità, quale opera uscita dall'ambito luinesco. Per riconsiderarne la lettura, nel 2016 è stata avviata in Ambrosiana una campagna di indagini scientifiche e spettrografiche sul dipinto che hanno fornito indizi estremamente indicativi per una sua lettura sottilmente più approfondita, consentendo di individuarvi isolati ma estremamente significativi interventi ritenuti come autografi di Bernardino Luini.

Francesco Melzi e il Manoscritto E

Maria Teresa Fiorio

(Ente Raccolta Vinciana)

This article analyses Francesco Melzi's attitude towards Manuscript E, one among the later manuscripts containing Leonardo's thoughts. Melzi's transcriptions of Leonardo's notes on painting are very accurate and generally complete, but not in the case of Ms. E. The passages in which Leonardo deals with perspective in connection with optics – that is with the science of vision – are omitted by Melzi, who seems clearly unfamiliar with the deeper intellectual achievements of the last phase of Leonardo's activity.

San Giovanni Battista: Giampietrino, Leonardo e François I^{er}

Furio Rinaldi

(Fine Arts Museums of San Francisco)

Il contributo indaga la radice leonardesca comune a due dipinti apparentemente lontani: il *San Giovanni Battista con l'agnello* di Giampietrino (Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico) e il *Ritratto di François I^{er} come San Giovanni Battista* attribuito alla scuola di Clouet (Musée du Louvre). Compositivamente simili e caratterizzati da un'iconografia inconsueta, i due dipinti potrebbero costituire il riverbero di un'idea di Leonardo altrimenti non nota. Il contributo è un omaggio agli studi di Pietro C. Marani dedicati a Giampietrino e alla sua passione per il mondo leonardesco francese.

Leonardo e Verrocchio in un disegno giovanile di Raffaello

Marzia Faietti

(Gallerie degli Uffizi/Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut)

Uno *Studio del Bambino con figura parziale della Madonna* al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, qui assegnato definitivamente al giovane Raffaello dopo un recente restauro, consente di riflettere sulla fascinazione esercitata, ancora agli esordi del sec. XVI, da dipinti di Leonardo degli anni Settanta del Quattrocento e da idee messe a punto nella bottega di Lorenzo di Credi, allievo ed erede del Verrocchio. L'Urbinate lo realizzò durante il soggiorno fiorentino (1504-1508), suggestionato dal Botticelli e Filippino Lippi nella sensibilità luministica, nella tecnica e nel tracciato segnico. Senza rinnegare il suo substrato culturale umbro, mostrò di ripercorrere in parte il cammino iniziale di Leonardo, con lo scopo di chiarire meglio a sé stesso la direzione che avrebbe intrapreso.

I disegni di Leonardo nelle collezioni fiorentine di secondo Cinquecento

Roberta Barsanti

(Museo Leonardiano – Biblioteca Leonardiana del Comune di Vinci)

La storia di alcuni perduti disegni di Leonardo da Vinci consente di tracciare la fortuna dell'opera grafica leonardiana nell'ambito del collezionismo fiorentino della seconda metà del XVI secolo, periodo in cui la fortuna del loro artefice si intreccia con l'affermarsi della grafica come oggetto da collezione e con un crescente interesse per le sue teorie sull'arte. Un forte impulso venne dato dalla pubblicazione delle *Vite* di Giorgio Vasari e dalla sua importante raccolta di disegni. Il saggio evidenzia alcune raffinate figure di collezionisti e dilettanti

quali i Gaddi e Bernardo Vecchietti legati alla corte medicea, di cui talvolta orientarono i gusti estetici, e intensamente partecipi dei più rilevanti circoli culturali del tempo.

Lanino: due volti per San Magno

Rodolfo Maffeis

(Politecnico di Milano)

Il presente contributo esamina due disegni di Bernardino Lanino – una testa maschile e una femminile della Biblioteca Reale di Torino – ponendoli in relazione al ciclo di affreschi nella basilica di San Magno a Legnano. Tale rapporto è discusso sulla base di un'inedita campagna fotografica e nell'ambito degli studi per un volume monografico dedicato alla basilica, a cura di Pietro C. Marani, di prossima pubblicazione.

«Lume universale» e «riflessi». Letture anticaravaggesche del Trattato di Leonardo

Carmelo Occhipinti

(Università di Roma "Tor Vergata")

Il saggio esamina alcune delle conferenze pronunciate da diversi pittori a Parigi, presso l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, negli anni 1667-1669 per spiegare, di fronte ad alcuni dipinti appositamente scelti dalla quadreria reale, i capitoli del *Trattato della pittura* di Leonardo da Vinci.

Leonardo e i Leonardeschi nei d'après di Gustave Moreau:

memorie del viaggio in Italia (1858-1859)

Rosalba Antonelli

(Storica dell'arte)

Il contributo propone un breve percorso figurativo tra le copie disegnative condotte da Gustave Moreau dalle opere di Leonardo da Vinci e dei leonardeschi, nel corso del viaggio in Italia del 1858. Dopo la tappa romana, caratterizzata dalla copia di Sodoma, significative sono le copie condotte da Moreau durante il soggiorno a Milano. I disegni rispondono a precisi modelli figurativi presso la Biblioteca Ambrosiana e la Pinacoteca di Brera, su originali allora ritenuti di Leonardo, oltre che sulle opere di Bernardino Luini. Tratti di queste memorie figurative, infine, tornano a rivivere nelle complesse elaborazioni della sua visionaria pittura, tanto da essere giudicato da Péladan, non a torto, «élève du Vinci».

*Epilogo della resurrezione di Leonardo: gli studi di Arturo Uccelli
sulle macchine e sulla meccanica vinciana*

Andrea Bernardoni, Alexander Neuwahl

(Università degli Studi dell'Aquila, Gruppo di ricerca ArtesMechanicae)

Arturo Uccelli fu uno dei protagonisti degli studi Leonardiani della prima metà del Novecento. I suoi interessi si concentrarono sugli aspetti tecnico-scientifici dei manoscritti di Leonardo con la convinzione che il principale scopo del lavoro filologico e di esegesi dei testi vinciani fosse quello di renderli accessibili anche ai non specialisti. I suoi sforzi ebbero come esito le discutibili ricostruzioni arbitrarie dei libri di meccanica e di quelli sul volo. Tuttavia, il suo lavoro resta importante perché con la costruzione dei modelli di macchine per la mostra Leonardesca del 1939 si fece promotore di un approccio metodologico che, integrato storiograficamente e completato da un punto di vista multidisciplinare, ha nel tempo dato origine agli attuali strumenti per l'esegesi dei testi vinciani.

Mona Lisa Opens Reign over U.S.

Paola Cordera

(Politecnico di Milano)

This essay addresses the *Mona Lisa's* loan to the United States and its exhibition in Washington DC and New York in 1963. It focuses on exhibition and display criteria and their subsequent impact on the American public. Based on archival documents, contemporary chronicles, and visitors' comments, it discusses the way a single exhibition process (under Presidential guardianship) resulted in two different arrangements: a formal display modeled after celebrated European museums and an evocative arrangement fueling visitors' imagination. It finally assesses how the museum event turned into a crowd-catcher, establishing a 50-year trend.

Un manufatto ritrovato.

La pavimentazione lapidea della conca della Cascina dei Pomi

Claudio Giorgione

(Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci)

Il saggio presenta un manufatto inedito, identificato dopo una campagna di studio e restauro: la pavimentazione lapidea dei portelli a monte della Conca della Cascina dei Pomi, costruita all'inizio del XVI secolo lungo il tratto urbano del Naviglio Martesana. Smantellata entro il 1967, da quell'anno si trova nei giardini

del Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci di Milano, dove è stata riallestita nel 2021. Il manufatto viene messo a confronto con un disegno di Leonardo da Codice Atlantico e con alcuni documenti del XVII secolo conservati all'Archivio di Stato di Milano.

Towards a taxonomy of watermarks in Leonardo's papers. A Visconti snake in the Naviglio invites diagnostic examinations on the Codex Atlanticus

Claudio Cali

(Politecnico di Milano)

This article reports the presence of a paper-based watermark in folio 656 recto a of the *Codex Atlanticus*. The methodology follows a design-oriented artistic approach. The data extraction process uses a backlight photographic technique combined with image post-processing operations. Based on a comparison with a drawing in the *Castello Sforzesco* in Milan, the contribution suggests a chronological and provenance estimate of the paper used by Leonardo and aims to reinforce the need for systematic diagnostic investigations of the corpus of drawings by the Master and His Circle.

Milano e Leonardo. Riflessioni museologiche su esperienze di valorizzazione

Rita Capurro

(Università degli Studi di Milano-Bicocca)

La testimonianza della permanenza di Leonardo a Milano è costituita nella città da alcuni significativi elementi d'arte e documenti, ma il filo narrativo che accompagna coloro che oggi ne ricercano le tracce si estende in altre dimensioni: restituzioni visuali di idee progettuali e percorsi per contestualizzarne l'opera nel suo tempo e per evidenziare l'impronta sulla città. Raccogliendo suggestioni sulla realtà pratica di una narrazione riguardante l'artista fuori e dentro i musei, sul confronto tra oggetti "reali" delle collezioni e la loro rappresentazione, il contributo offre alcune considerazioni riguardo autenticità e responsabilità narrativa a vantaggio di una corretta valorizzazione del patrimonio.

Autori

Rosalba Antonelli, laureata in Storia dell'arte moderna con una tesi sulla copia del *Cenacolo* di Giuseppe Bossi, si è specializzata con uno studio sul *Manoscritto H* di Leonardo da Vinci. Ha conseguito a Udine il Dottorato di ricerca e pubblicato gli esiti nella monografia *Leonardo da Vinci e i manoscritti tascabili di età sforzesca. Contenuti, tecniche grafiche e proposte di riordino* (2019). Docente di ruolo presso le scuole superiori di II grado, ha tenuto seminari di approfondimento nell'ambito del Corso di Storia dell'arte del Rinascimento (Prof. Pietro C. Marani) presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

Juliana Barone is Honorary Research Fellow in the Department of History of Art at Birkbeck College, University of London. She was awarded her Doctorate at Oxford University (Trinity College), has curated exhibitions on Leonardo da Vinci at the British Library, Biblioteca Ambrosiana and Museo Galileo, and is on the board of the Leonardo da Vinci Society and of the new *Accademia Leonardi Vinci* journal. She has published extensively on early modern art and art theory, and on the historical and cultural reception of Leonardo's drawings and manuscripts. Her main publications include: *Leonardo da Vinci: A Mind in Motion* (2019); *Leonardo in Britain: Collections and Historical Reception* (2019); *The Treatise on Painting: Traces and Convergences* (2014); *Leonardo in Seventeenth-Century France: Paradoxical Legacies* (2013); *Studies of Motion. Drawings by Leonardo from the Codex Atlanticus* (2011); *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia. Collezioni in Gran Bretagna. Edizione nazionale dei manoscritti e dei disegni* (2010).

Roberta Barsanti, dopo la laurea in Lettere a Firenze con un percorso di studi in storia dell'arte, si è specializzata in Archeologia e Storia dell'arte presso l'Università degli Studi di Siena e in Biblioteconomia presso la Scuola per Archivistici e Bibliotecari di Roma. Dopo varie esperienze lavorative nel campo dei beni culturali,

è direttrice del Museo Leonardiano e della Biblioteca Leonardiana del Comune di Vinci. Nell'ambito della sua attività di direzione degli istituti culturali vinciane si occupa di ricerca e divulgazione di tematiche legate al pensiero e all'opera di Leonardo da Vinci, in veste anche di curatrice di convegni e mostre. È stato membro del Comitato Nazionale per le celebrazioni dei cinquecento anni dalla morte di Leonardo da Vinci.

Andrea Bernardoni, insegna Storia della scienza all'Università degli Studi dell'Aquila e coordina gli studi leonardiani al Museo Galileo di Firenze e dal 2013 promuove gli studi di filologia macchinale con il gruppo ArtesMechanicae. Autore di numerose pubblicazioni su Leonardo da Vinci e sulla storia dell'Ingegneria medievale e rinascimentale, tra le quali il suo ultimo libro, *Leonardo ingegnere*, edito da Carocci.

Giulio Bora, già Professore Associato di Storia dell'arte moderna all'Università degli Studi di Milano, ricopre attualmente l'incarico di Capo Gabinetto delle stampe e disegni della Biblioteca Ambrosiana. Specialista nel campo dello studio del disegno, ha all'attivo numerose pubblicazioni specifiche e cataloghi di mostre in Italia e all'estero, in particolare di ambito lombardo e leonardesco. Al riguardo è anche autore di alcuni saggi sul panorama dell'arte lombarda del Cinquecento, ed è di prossima pubblicazione un volume su *Seicento a Milano. Artisti e istituzioni*.

Claudio Calì graduated in interior design from the Politecnico di Milano with an experimental thesis on museology. Together with Dr. Rita Capurro, Calì was curator of the exhibition: *Leonardo e l'acqua, tra scienza e pratica a Milano* held at the Acquario Civico in Milan, from 23 May to 6 September 2015. In 2016, he participated in the project *Sliding doors, 600 anni di eccellenza tecnologica lombarda*, organised by the Lombardy Region, during which he carried out historical research, analysing the original wooden locks of the Milanese waterways. Since October 2017, Calì has been carrying out a PhD research at the Department of Design of the Politecnico di Milano focused on the analysis and cultural enhancement of the paper watermarks present in Leonardo da Vinci's Codex Atlanticus.

Rita Capurro è storica dell'arte e museologa e insegna Turismo e patrimonio culturale presso l'Università degli Studi di Milano-Bicocca. Laureata e specializzata in storia dell'arte presso l'Università degli Studi di Genova, ha conseguito con lode il Dottorato in Design per i beni culturali presso il Politecnico di Milano. Ha partecipato a diversi progetti di ricerca nazionali e internazionali ed è dal 2017 vicedirettrice della rivista «Arte Cristiana». I suoi interessi di ricerca sono focalizzati principalmente su museologia, turismo culturale e arte religiosa.

Martin Clayton is Head of Prints and Drawings at Royal Collection Trust. He has published widely and curated many exhibitions on the old master drawings in the Royal Collection, in particular the drawings of Leonardo da Vinci.

Paola Cordera is an art historian and PhD (Politecnico di Milano and Université Sorbonne-Paris 1). She is an Assistant Professor at the Politecnico di Milano. Her research interests lie in Medieval and Renaissance art, architecture, and decorative arts and their reception in 19th and 20th-century collections and the history of the taste, museums, and the art market. Her studies have been supported by grants from the Getty Research Institute, the Center for the History of Collecting at the Frick Art Reference Library, the Institut National d'Histoire de l'Art, and the Kress Foundation International Travel Grant.

Gigetta Dalli Regoli ha compiuto i suoi studi presso l'Università di Pisa, dove si è laureata in Lettere, e ha conseguito il Diploma di perfezionamento in Storia dell'arte presso la Scuola Normale Superiore. Quale Professore Ordinario di Storia dell'arte medievale e moderna ha insegnato presso la Facoltà di Lettere dell'Università del Salento, quindi presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Pisa. Ha svolto costante attività di ricerca e studio, pubblicando più di centocinquanta contributi e ha partecipato a convegni nazionali e internazionali. Ha tenuto conferenze negli Stati Uniti, in Francia e nelle maggiori università italiane. Socio corrispondente dell'Accademia Nazionale dei Lincei.

Laure Fagnart is Senior Research Associate with the Fund of scientific research of Belgium (University of Liège). She is also lecturer at this University. She studies the taste for Italian art in north of the Alps through the symbolic figure Leonardo da Vinci (*Léonard de Vinci à la cour de France*, Rennes, 2019, awarded the *Premio Internazionale Leonardo da Vinci*, 2019). At the moment, together with Stefania Tullio Cataldo, she is concentrating on the engravings which reproduce the Leonardo's works in the 16th and 17th centuries.

Marzia Faietti, già direttrice del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, attualmente collabora con le Gallerie degli Uffizi per progetti scientifici ed è Ricercatrice Associata presso il Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut. Professore a contratto alle Scuole di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università degli Studi di Bologna (Storia del disegno e della grafica) e dell'Università Cattolica del Sacro Cuore a Milano (Storia del disegno, dell'incisione e della grafica), nonché presidente del Comitato Scientifico della Fondazione Magnani a Reggio Emilia, dal settembre del 2021 è presidente del Comité International d'Histoire de l'Art.

Frank Fehrenbach is an art historian who taught as a Senior Professor at Harvard University from 2005 to 2013, before moving to the University of Hamburg as

Alexander von Humboldt Professor. Since 2019, he is co-director of the Center for Advanced Study on “Imaginarities of Force” there. Recent publications include: *Quasi vivo. Lebendigkeit in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit* (2021); “... più visino a la impresiva” (*Codice Atlantico, f. 245r [già 90r-b]*). *Leonardo e la forza della pittura*, LVIII Lettura Vinciana (2018/2020).

Maria Teresa Fiorio è stata direttore delle Raccolte d'Arte del Comune di Milano cui facevano capo i Musei del Castello Sforzesco (per i settori di scultura, pittura e disegno), la Galleria d'arte Moderna, il Civico Museo d'arte Contemporanea (oggi Museo del Novecento) e il PAC. È stata Soprintendente a Brera e ha insegnato Museologia e Museografia all'Università degli Studi di Milano La Statale. Come studiosa, si è occupata specialmente di arte lombarda del Rinascimento con particolare attenzione all'ambito leonardesco.

Claudio Giorgione si laurea in Lettere Moderne presso l'Università degli Studi di Milano La Statale con una tesi in Storia dell'Arte Moderna. È curatore presso il Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci. I suoi ambiti di ricerca si dividono tra la storia dell'arte e della tecnica nel Rinascimento e questioni di arte, collezionismo e industria tra Otto e Novecento. Tra le mostre e i cataloghi curati, *Leonardo da Vinci. La scienza prima della scienza* che si è tenuta a Roma presso le Scuderie del Quirinale nel 2019. Ha curato l'allestimento delle Nuove Gallerie Leonardo presso il Museo, inaugurate nel dicembre 2019.

Martin Kemp is Emeritus Professor in the History of Art at the University of Oxford. He was trained in Natural Sciences and Art History. His books include, *The Science of Art* (Yale), *The Human Animal in Western Art and Science* (Chicago), *Christ to Coke* (Oxford), and *Heavenly Visions: Dante and the Art of Divine Light* (Lund Humphries). He has published extensively on Leonardo including, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, and *Leonardo* (both Oxford). The essays he wrote for *Nature* have been published as *Visualizations* and developed in *Seen and Unseen* (both Oxford).

Rodolfo Maffei è Professore Associato di Storia dell'Arte Moderna al Politecnico di Milano. Il suo campo di studi è la pittura della prima età moderna in Italia. Ha dedicato lavori di ricostruzione monografica ad artisti come Francesco Furini e Benedetto Luti, altri di taglio interpretativo a figure più note quali Artemisia Gentileschi e Sebastiano Ricci. Si occupa anche di Leonardo da Vinci, segnatamente degli scritti e dei disegni relativi all'osservazione celeste e alcune fonti letterarie.

Alexander Neuwahl è un professionista nel campo della progettazione e della comunicazione; dal 1996 crea materiale di divulgazione scientifica e storica,

progetta allestimenti di mostre e musei e realizza percorsi multimediali. Ha progettato e contribuito alla realizzazione di mostre e sezioni di mostre di ambito leonardiano e nell'ambito di convegni è attivo promotore dell'utilizzo delle tecniche di ricostruzione tridimensionale come strumento di ricerca storico-scientifica. Autore di numerosi saggi di carattere tanto tecnico quanto storico, nel 2013 fonda insieme ad Andrea Bernardoni, storico della scienza e della tecnica, il gruppo di ricerca *ArtesMechanicae*, dedicato all'indagine del mondo tecnologico antico attraverso gli strumenti della filologia macchinale, disciplina della quale il gruppo è promotore.

Alessandro Nova è Professore di Storia dell'arte del Rinascimento italiano presso la Stanford University dal 1988 al 1994 e presso la Goethe-Universität a Francoforte sul Meno dal 1994 al 2006, è Direttore del Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut dal 2006. Autore di numerosi articoli su temi che spaziano dal tardo medioevo sino al contemporaneo sulle maggiori riviste internazionali di storia dell'arte, Alessandro Nova si è specializzato sulla cultura del Cinquecento. Fra i suoi libri si ricordano: *Michelangelo Architetto* (Milano, 1984, tradotto in tedesco, inglese e francese); *The Artistic Patronage of Pope Julius III (1550–1555): Profane Imagery and Buildings for the De Monte Family in Rome* (New York, 1988); *Girolamo Romanino*, Torino 1994; *Il libro del vento: rappresentare l'invisibile* (Milano, 2007, tradotto in tedesco e in inglese); *Bild/Sprachen. Kunst und visuelle Kultur in der italienischen Renaissance* (Berlin, 2014).

Carmelo Occhipinti, già ricercatore alla Normale di Pisa, insegna Storia della critica d'arte all'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", dove coordina il corso magistrale in Storia dell'arte e presiede il master in Nuove tecnologie per la Comunicazione, il Cultural Management e la Didattica della Storia dell'arte. Direttore responsabile di «Horti Hesperidum», è autore di decine di libri e di più di un centinaio di articoli scientifici, riguardanti per lo più temi di letteratura artistica tra Cinque e Settecento.

Furio Rinaldi è curatore dei disegni e stampe ai Fine Arts Museums of San Francisco. Si è laureato all'Università degli Studi di Milano e ha conseguito il Dottorato in Storia dell'arte all'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata". Specialista di disegni italiani del Rinascimento, in particolare le scuole di Leonardo da Vinci, Raffaello e Michelangelo, ha pubblicato sull'argomento su «The Burlington Magazine», «Master Drawings», «Raccolta Vinciana» e «The Metropolitan Museum of Art Journal». Ha contribuito a numerose mostre, fra le quali *Michelangelo. Divine Draftsman & Designer* (Metropolitan Museum of Art, 2017), *Leonardo da Vinci: Il disegno del Mondo* (Palazzo Reale, 2015), *Raffaello e gli Amici di Urbino* (Galleria nazionale delle Marche, 2019) e *Color into Line: Pastels from the Renaissance to the Present* (Fine Arts Museums of San Francisco, 2021).

Richard Schofield studied Greek and Latin (Oxford), then Art History (Courtauld Institute). He lectured at Nottingham University (1980-1997), then at Università Iuav di Venezia (1997-2019). He has written widely on Quattrocento and Cinquecento sculpture and architecture, with books, all written with co-workers, on Amadeo (1989), Tibaldi and S. Fedele (1994), the debates on the facade of the Duomo in Milan (2004) and the palazzo Bentivoglio in Bologna (2018); he translated Palladio into English for MIT (1997) and Vitruvius for Penguin (2009).

Claudio Strinati ha lavorato dal 1974 al 2013 come funzionario storico dell'arte nel Ministero della Cultura. È Segretario Generale dell'Accademia Nazionale di San Luca. Ha pubblicato numerosi saggi di storia dell'arte, il più recente dei quali è *Caravaggio/Vermeer. L'ombra e la luce* (Einaudi Stile libero, 2021). Ha curato trasmissioni radiofoniche e televisive di divulgazione d'arte tra cui *Divini Devoti* (Rai 5, 2015). Presiede dal 2017 la società *Dialogues, raccontare l'arte*.

Carlo Vecce, studioso della cultura e della letteratura del Rinascimento, insegna Letteratura italiana all'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". Ha approfondito lo studio della vita e dell'opera di Leonardo con particolare attenzione agli aspetti della scrittura letteraria, collaborando con Carlo Pedretti all'edizione del *Libro di pittura* e del Codice Arundel.

Marco Versiero è docente incaricato annuale di Iconologia politica presso il dipartimento Storico-Filosofico-Letterario Istituto Superiore di Scienze Religiose Università Card. Giovanni Colombo di Milano e borsista annuale di Ricerca Post-dottorato presso il Museo Galileo – Istituto e Museo di Storia della Scienza di Firenze, per il progetto di digitalizzazione dei manoscritti vinciani *Leonardollthèk@*.

Françoise Viatte a été élève agrégé dans la Section Supérieure de l'École du Louvre. Elle a orienté ses recherches sur le dessin italien. Dès 1964 elle est conservateur au département des Arts graphiques du Musée du Louvre. Associée à la plupart des expositions elle participe au classement, à l'étude et à l'enrichissement du fonds. Entre 1985 et 1988, elle assure la direction du Musée des Beaux-Arts de Marseille, participe à la réorganisation des musées et au programme d'expositions. Entre 1988 et 2004, elle assure la direction du département des Arts graphiques du Musée du Louvre. Bénéficiant de la création du Grand Louvre, elle engage la numérisation complète du fonds, transforme et étend les espaces du département, engage une nouvelle politique d'expositions et d'échanges et s'attache à la création d'un atelier de restauration des œuvres sur papier.

Marino Viganò, diplomato in Scienze politiche all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, ha conseguito il Dottorato in Storia militare a Padova ed è di-

rettore della Fondazione Trivulzio. Tra le sue curatele: *Vita del Magno Trivulzio*, di G.G. Albriono e G.A. Rebuco, e *Gian Giacomo Trivulzio. La vita giovanile 1442-1483*, di anonimo del XV secolo (Milano, 2013); *Le imprese dell'illustrissimo Gian Giacomo Trivulzio il Magno*, di A. Madrignano (Milano, 2014); *Madrignano 1515: la svolta* (Milano, 2015). Ha in uscita: «*Ingenium superat vires*». *Ascesa, fortuna, declino del maresciallo Gian Giacomo Trivulzio (Crema 1442 - Chartres 1518)* (Bellinzona, 2022, voll. 2).

Edoardo Villata ha studiato all'Università degli Studi di Torino e all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano; è stato visiting lecturer presso l'Università Károli Gáspár di Budapest ed è attualmente Associate Professor alla Northeastern University di Shenyang. Autore di numerosi volumi su Leonardo da Vinci, Marcrino d'Alba, Gaudenzio Ferrari, Bramantino, Pordenone e Grünewald, è curatore di mostre presso l'Archivio di Stato di Firenze, la Pinacoteca Ambrosiana e la Biblioteca Trivulziana di Milano e la Pinacoteca Züst di Rancate.

Finito di stampare nel mese di settembre 2022
per i tipi di Bologna University Press

