

LEONARDO



l'Unità

Arnoldo Mondadori Arte

Leonardo

L'Unità

Arnoldo Mondadori Arte

Testi di Roberta Villa

l'Unità

Direttore Renzo Foa

Vicedirettore vicario Piero Sansonetti

Vicedirettori Giancarlo Bosetti, Giuseppe Caldarola

Editrice l'Unità S. p. A.

Emanuele Macaluso, presidente

Consiglio d'Amministrazione: Guido Alborghetti, Giancarlo Aresta,

Franco Bassanini, Antonio Bellocchio, Carlo Castelli,

Elisabetta Di Prisco, Renzo Foa, Emanuele Macaluso,

Amato Mattia, Ugo Mazza, Mario Paraboschi, Enzo Proietti,

Liliana Rampello, Renato Strada, Luciano Ventura

Amato Mattia, direttore generale

Redazione iniziative speciali dell'Unità

Supplemento al numero odierno dell'Unità

Edizione fuori commercio riservata ai lettori
e abbonati dell'Unità

© 1991 by **Arnoldo Mondadori Arte**,

Milano

Elemond Editori Associati

Tutti i diritti riservati

Nei tre secoli più celebri dell'arte italiana, fra il Trecento e il Seicento, sono vissuti alcuni uomini il cui nome è universalmente conosciuto. Giotto, Leonardo, Tiziano, Caravaggio, Michelangelo, sono figure che incarnano l'idea medesima della pittura. La storia dell'arte senza di loro non sarebbe stata la stessa. Ma neppure la storia dell'uomo. Ne ritroviamo la presenza non solo sui libri o nei musei ma nelle immagini e nei colori della nostra vita quotidiana, che dall'opera di quei maestri trae ancora oggi illuminazione e impulso. Riproporli oggi non significa ignorare l'importanza delle figure minori ma riconoscere semmai che in questi grandi pittori è sintetizzato al livello più alto un ampio tessuto di cultura e di civiltà. Divulgare non vuol dire soltanto presentare belle immagini, ma proporre un'avventura di conoscenza e di scoperta il cui fascino resta

intatto nel tempo. Per questo l'Unità offre ai suoi lettori, con la collaborazione dell'Arnoldo Mondadori Arte, una serie di volumi sui maestri dell'arte italiana. Ogni monografia, pur pensata per essere letta d'un fiato, contiene tutto ciò che è indispensabile alla conoscenza di un grande dell'arte italiana. A un profilo biografico che racconta l'intreccio della vita con le opere maggiori, nella cornice storica e sociale, segue una rassegna delle riflessioni critiche più significative. Le illustrazioni consentono di leggere le opere nell'insieme e nei dettagli, anche grazie al commento puntuale delle didascalie, che aiutano a collocarle lungo il percorso dell'artista. Ogni volume, infine, è corredato da una traccia bibliografica essenziale.

ottobre 1991

l'Unità

Leonardo

L'epoca in cui vive Leonardo è sicuramente tra le più stimolanti, tra le più ricche di fermenti innovativi e creativi. Dopo il rifiorire della cultura umanistica e la "rinascita" delle arti, l'uomo, ormai "centro del mondo", nel periodo compreso tra il 1450 e 1550, allarga enormemente l'ambito delle proprie conoscenze: l'invenzione della stampa, insostituibile strumento di diffusione della cultura, la scoperta di nuovi mondi, di nuove civiltà, sono solo alcune tappe di quell'irripetibile periodo della storia dell'umanità in cui vanno intese e inquadrate la vita e l'opera di Leonardo da Vinci. La sua personalità è diventata quasi l'emblema della straordinaria sete di conoscenza, della sconfinata curiosità dell'uomo verso tutti gli aspetti di una realtà da sempre in profondo ed inarrestabile mutamento. La sua mente poliedrica ha spaziato in ogni settore della scienza, della tecnica e dell'arte, ricercando in ogni campo i comuni meccanismi, le leggi fondamentali che governano, regolano e danno vita ai fenomeni della natura.

Non si sa quasi nulla della primissima attività di Leonardo, nato nel 1452 presso Vinci, un paesino nei dintorni di Firenze. L'ambiente artistico fiorentino, e in particolare la bottega di Andrea Verrocchio dove, fra 1469 e 1478 circa, si svolge il primo apprendistato, sono di fondamentale importanza per la sua successiva attività.

A Milano, ove risiede dal 1482 al 1499, stimolato dalla cerchia di letterati, artisti e scienziati gravitanti attorno alla corte di Ludovico il Moro, si immerge con passione sempre crescente negli studi di matematica, anatomia, meccanica, ottica, idraulica e botanica. I suoi dipinti milanesi mostrano la compenetrazione tra ricerche scientifiche e artistiche, attività per Leonardo armonicamente complementari. Gli anni successivi al soggiorno milanese, trascorsi tra Firenze, Milano e Roma, vedono gli interessi di Leonardo espandersi

ecletticamente ed esprimersi in invenzioni, progetti, disegni, appunti e annotazioni sui più svariati argomenti. Il maestro continua nondimeno a dedicarsi alla pittura, che considera l'espressione artistica suprema. Significativamente, egli conserva presso di sé, negli anni trascorsi in Francia (1516-1519) fino al giorno della morte, l'opera che rappresenta l'estremo risultato delle sue ricerche artistiche e scientifiche, un dipinto da sempre riconosciuto come uno dei capolavori assoluti di tutta la storia dell'arte: la *Gioconda* (tavv. 35, 36) definita in tempi recenti "l'autobiografia dipinta dell'artista".

Il periodo fiorentino (1452-1482)

Sorprende constatare come di Leonardo si disponga di una sostanziale esiguità di dati biografici certi. Nonostante l'enorme massa di manoscritti e disegni rimasta come preziosa eredità, scarse sono infatti le attestazioni coeve, poche le lettere, pochissimi i disegni o i dipinti sicuramente datati. Risulta pertanto impossibile ricostruire gli anni della sua adolescenza ed è estremamente arduo ripercorrere le tappe della sua prima formazione.

Figlio naturale del notaio Pietro d'Antonio e di una certa Caterina, Leonardo nasce nei pressi di Vinci, il 15 aprile 1452. Nel 1469 il padre, nominato notaio della Signoria, si trasferisce a Firenze con la famiglia e Leonardo, allora diciassettenne, entra nella bottega di Andrea Verrocchio, ove rimane per circa otto anni, assimilando dapprima le conquiste fondamentali del Rinascimento fiorentino, mutuando poi dal maestro una più accentuata scioltezza nella composizione, opponendosi infine – in armonia con la propria naturale inclinazione – agli schematismi intellettuali, alla linearità e alla asprezza di forme caratteristiche di certa pittura fiorentina della seconda metà del secolo. Nel 1482 Leonardo lascia la città toscana e parte alla

volta di Milano, mettendo la propria "esperienza" al servizio degli Sforza.

Se generalmente risulta assai difficile definire la precisa responsabilità dell'artista nelle opere uscite dalla bottega del Verrocchio – data la tipica organizzazione del lavoro, che prevedeva una stretta collaborazione fra gli allievi – nessun dubbio può sussistere invece per il disegno rappresentante un *Paesaggio con la valle dell'Arno* (tav. 1), il più antico lavoro datato di Leonardo, in base ad un'annotazione autografa recante la data 5 agosto 1473.

Ad un anno di distanza dall'iscrizione alla corporazione dei pittori, l'artista mostra nel foglio degli Uffizi un nuovo modo di porsi nei confronti della natura: la realtà è così come gli appare; l'atmosfera, non più perfettamente trasparente, si pone come filtro tra la vista e l'immagine, mutandone di conseguenza la percezione ottica. Il disegno, eseguito dall'artista ventunenne, ne prefigura già l'interesse, poi coltivato e approfondito per tutta la vita, verso i fenomeni della natura, e la sua concezione dell'arte come strumento d'indagine sugli stessi.

Anche il primo saggio "pittorico" tradizionalmente assegnato dalla critica al giovane Leonardo, conferma pienamente tale inclinazione: il viso fanciullo dell'angelo dipinto sulla sinistra della tavola del Verrocchio rappresentante il *Battesimo di Cristo* (tavv. 2, 3) è modellato con un'estrema delicatezza di sfumature cromatiche; i lineamenti sembrano stemperarsi per effetto della luce che ne ammorbidisce i contorni, ma contemporaneamente dà vita agli effetti di tenerissimo sfumato nella resa delle carni e di estrema leggerezza nei capelli che fluiscono vaporosi. Il paesaggio sullo sfondo, riecheggiante l'ampia vallata del disegno degli Uffizi, è analogamente avvolto da uno spazio atmosferico che sembra voler fondere, in un impasto di forma, colore e luce, i diversi elementi



Studio per l'Adorazione dei Magi (facsimile), c. 1481.
 Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi
 (originale a Parigi, Louvre, Cabinet des dessins).

della natura in una sintesi cosmica.

Ancora fortemente vincolata agli insegnamenti di Andrea Verrocchio, presso la cui bottega Leonardo rimane almeno fino al 1476, è la tavola degli Uffizi rappresentante l'*Annunciazione* (tav. 4). Se l'impostazione complessiva della scena va riferita ad un modulo compositivo già in uso e rivela il peso di certi schematismi accademici, la straordinaria qualità cromatica e luminosa dell'immagine, la minuziosa attenzione verso gli elementi del mondo della natura, l'estrema sensibilità atmosferica con cui è reso il paesaggio oltre la balaustra, conferiscono al dipinto una peculiarità e un fascino già pienamente leonardeschi.

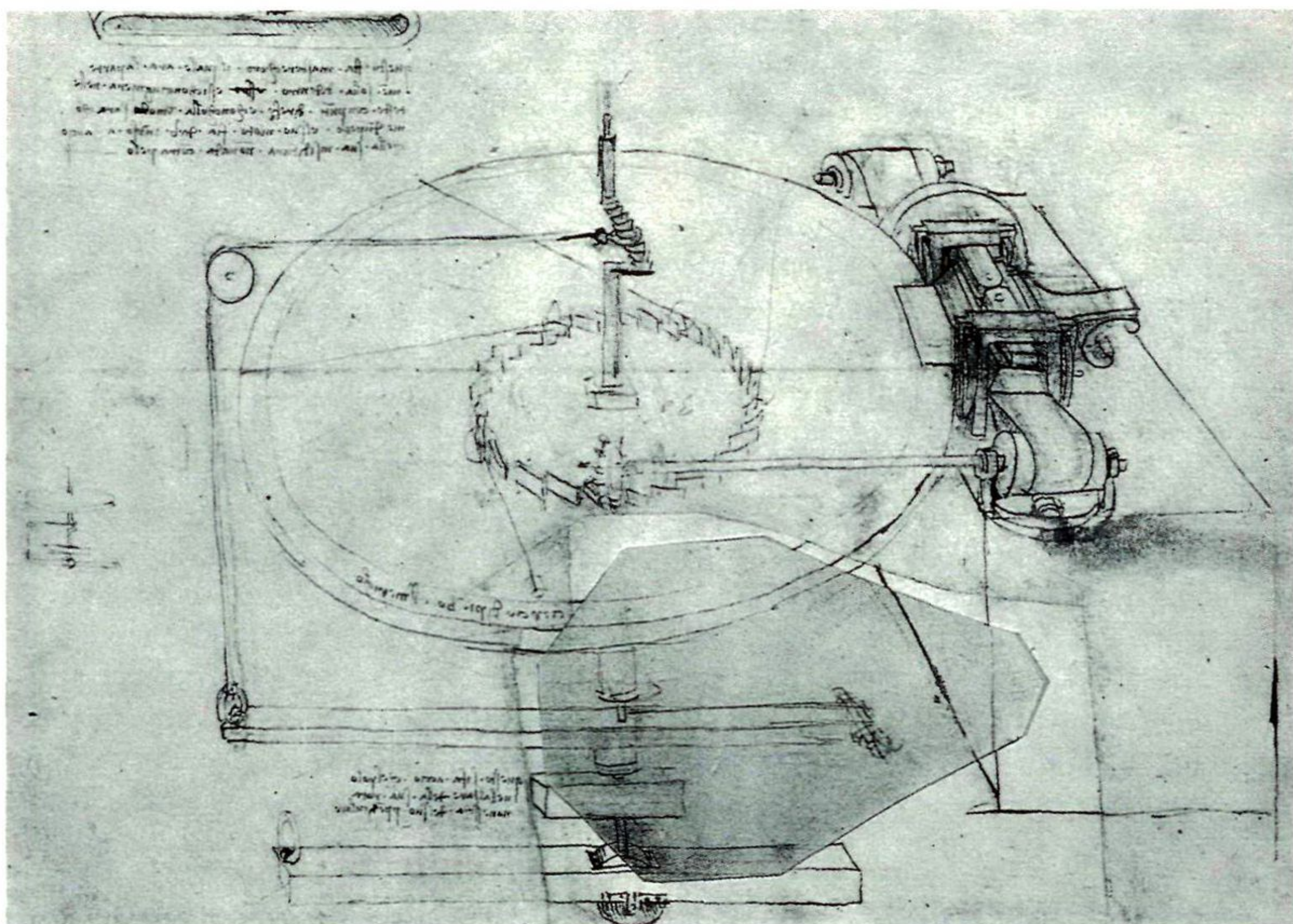
I lavori successivi evidenziano in misura via via più marcata, il progressivo costituirsi nella mente dell'artista di una concezione della pittura come espressione ideale delle proprie conoscenze scientifiche e l'evoluzione del suo stile segue dunque costantemente quella del suo pensiero.

Di estremo interesse si rivela il *Ritratto di Ginevra Benci* (tav. 6), assegnabile cronologicamente agli anni 1474-1477. La donna effigiata in opposizione all'allora dominante canone estetico botticelliano – espressione di un'estrema sensibilità lineare e di un tipo di bellezza femminile ideale, quasi atemporale – presenta tratti somatici fortemente individualizzati, artisticamente “ricreati” per mezzo del colore e della luce. L'impostazione quasi frontale della giovinetta consente infatti al pittore di ridurre al minimo l'incidenza dei profili lineari; il volto, dagli ampi volumi appiattiti, è delicatamente modellato da sottilissimi giochi chiaroscurali; la sua pallida luminosità risplende sullo sfondo di un cespuglio spinoso che si staglia in controluce lasciando intravedere, ai lati, un paesaggio di acque e di piante.

Di poco successivi sono due dipinti rappresentanti entrambi la Vergine col

Bambino. La *Madonna del garofano* (tav. 7), pur presentando strette analogie con i primi saggi pittorici di Leonardo e con le opere uscite dalla bottega del suo maestro, rivela tratti stilistici che diventeranno tipici dell'artista. La duplice fonte di luce che penetra dalle aperture del fondo e, contemporaneamente, colpisce frontalmente l'immagine, si diffonde sulle forme facendone vibrare gli ampi, maestosi volumi e conferendo all'incarnato un primo, delicatissimo, effetto di sfumato. Una più calda densità cromatica del mezzo luminoso e un più accentuato arrotondamento delle forme caratterizzano invece la *Madonna Benois* (tav. 8), dipinta probabilmente attorno al 1478. La costruzione del quadro è tutta imperniata sul piccolo fiore che la Madre porge al Bambino: attorno ad esso gravitano i dolcissimi giochi di mani e le reciproche corrispondenze di sguardi dei protagonisti, completamente assorti nella intimità della scena familiare. La naturale “compenetrazione” dei corpi della Madonna e del Bambino, disposti in realtà secondo studiati schemi obliqui contrapposti ma straordinariamente equilibrati; l'effetto sfumato dei morbidi contorni delle figure, che sembrano palpitarre, muoversi nella densità del mezzo atmosferico; e soprattutto l'estrema sensibilità con cui è reso l'intimo rapporto affettivo, emozionale che lega madre e figlio, evidenziano la completa maturazione stilistica del maestro.

L'opera che tuttavia attesta gli estremi progressi ottenuti dall'artista nell'incessante indagine sugli elementi della natura e sui moti dell'animo umano, prima della partenza per Milano, è l'*Adorazione dei Magi* (tav. 10). Ricevuta la commissione nel 1481, Leonardo interpreta il soggetto tradizionale in modo rivoluzionario e intensamente drammatico: attorno al gruppo della Madonna con il Bambino, fulcro dell'intera composizione, si raccoglie l'uma-



Foglio di studi dal Codice Atlantico, fol. 31 v.r., 1483-1518. Milano, Biblioteca Ambrosiana.

nità, sconvolta dall'evento. I Magi si prostrano offrendo i loro doni, la folla gesticolante non riesce a trattenere l'emozione, la concitazione dei movimenti sembra trasmettersi da una forma all'altra; sullo sfondo le grandiose architetture in rovina e la lotta di guerrieri a cavallo simboleggiano la parte del mondo e di umanità ancora all'oscuro della promessa di salvezza. La tavola, nonostante l'incompiutezza, conferma la piena maturazione dello stile dell'artista e rappresenta un'apertura verso tutti i lavori che Leonardo realizzerà negli anni a venire.

Non lontano dall'abbozzo dell'*Adorazione dei Magi* è il *San Gerolamo* (tav. 11), probabilmente l'ultimo lavoro approntato dal maestro prima di abbandonare Firenze. La particolare impostazione della figura pone in risalto gli interessi anatomici di

Leonardo, rivolti in questi anni ai problemi della dinamicità del corpo umano nello spazio. Il santo penitente, in atto di percuotersi il petto, sta inginocchiandosi o è in procinto di alzarsi, così come indica la flessione del ginocchio; l'articolazione scultorea del corpo si unisce all'estrema scioltezza dell'esecuzione pittorica.

Il periodo milanese (1482-1499)

Leonardo, giunto a Milano tra la primavera e l'estate del 1482, vi trova un clima intellettuale particolarmente vivace e stimolante: negli anni di Ludovico il Moro alla corte sforzesca si era infatti costituito, quasi in gara con Firenze, un raffinato centro di cultura umanistica, polo d'attrazione per scienziati, artisti e letterati come Bramante, il matematico Luca Pacioli ed il musicista Franchino Gaffurio.

Durante i sedici anni di permanenza nel capoluogo lombardo l'eccezionale versatilità di Leonardo nei diversi campi della scienza, della tecnica e dell'arte, sembra essere quasi completamente assorbita dalle richieste della corte sforzesca. Lo si vede infatti all'opera attorno al 1489-1490 come geniale ideatore di fastosi apparati scenici e di congegni meccanici per giostre e spettacoli di corte, come disegnatore di costumi per feste e tornei, come abile improvvisatore di poesie, favole e indovinelli. Nello stesso arco di tempo, come esperto di architettura, si applica allo studio del problema del tiburio della cattedrale milanese e offre la propria consulenza, con Francesco di Giorgio Martini, per la fabbrica del duomo di Pavia. In qualità di ingegnere ducale affronta la questione della regolamentazione territoriale delle acque, progettando conche, navigli, sistemi di irrigazione. Verso il 1494 si occupa, in particolare, dei lavori di idraulica e di bonifica della Sforzesca, la tenuta dei duchi presso Vigevano.

È soprattutto come pittore tuttavia che Leonardo, approfondendo le ricerche degli anni fiorentini, rivela una forza talmente innovatrice da sconvolgere i canoni tradizionali della pittura lombarda che pure aveva allora altissimi interpreti come Vincenzo Foppa, Ambrogio Bergognone e Bernardo Zenale. Primo saggio milanese di questa nuova visione dell'arte può considerarsi la cosiddetta *Vergine delle Rocce*, pala centrale del polittico eseguito, a partire dal 1483, per l'altare di una cappella della chiesa di San Francesco Grande, su commissione della Confraternita dell'Immacolata Concezione e con la collaborazione dei fratelli Evangelista e Ambrogio de' Predis (tavv. 12, 13; tavv. 14-16).

La tavola esprime innanzi tutto una nuova visione della natura, non più semplicemente "riprodotta" ma ricreata dall'artista attraverso una minuziosa analisi

dei suoi fenomeni. Di conseguenza nuova è la rappresentazione dello spazio, concepito non più secondo i principi della prospettiva, ma piuttosto creato "naturalmente" per effetto dell'atmosfera, cioè di quella fusione impalpabile di aria, luce ed ombra che avvolge, ma contemporaneamente conforma, tutte le cose. Anche le figure, anziché essere realizzate attraverso l'uso tradizionale del disegno e del chiaro-scuro, sono generate dall'effetto naturale della luce e dall'impercettibile graduarsi dell'ombra sui corpi, che acquistano così quell'estrema delicatezza nei tratti e quella morbidezza plastica che sono proprio il fondamento dello "sfumato" leonardesco.

L'immediata ripercussione della nuova concezione artistica sulla scuola pittorica regionale si registra, con un effetto forse ancora più dirompente, nella ritrattistica, campo in cui Leonardo introduce a Milano una vera e propria rivoluzione figurativa. Il *Ritratto di musico* della Pinacoteca Ambrosiana (tav. 17), la *Dama con l'ermellino* di Cracovia (tavv. 18, 19) e il *Ritratto di dama* del Louvre la cosiddetta "Belle Ferronnière" (tavv. 20, 21), sconvolgono infatti gli schemi tradizionali della ritrattistica milanese, solita a rappresentare i personaggi di profilo, secondo un gusto ancora tipicamente araldico.

Mentre la paternità leonardesca del *Musico* dell'Ambrosiana è stata in passato spesso oggetto di discussione, i più recenti contributi critici si rivelano sostanzialmente concordi nel riconoscerne la piena autografia, ammettendo, solo in alcuni casi, un marginale intervento di Ambrogio de' Predis nella parte inferiore del dipinto. Il ritratto manifesta con evidenza la direzione verso cui si andavano sviluppando le ricerche pittoriche di Leonardo: il busto del personaggio, che sembra ruotare nello spazio tagliando in diagonale il piano della tavola, e l'acuta penetrazione psicologica del volto, dal modellato robusto ed inci-

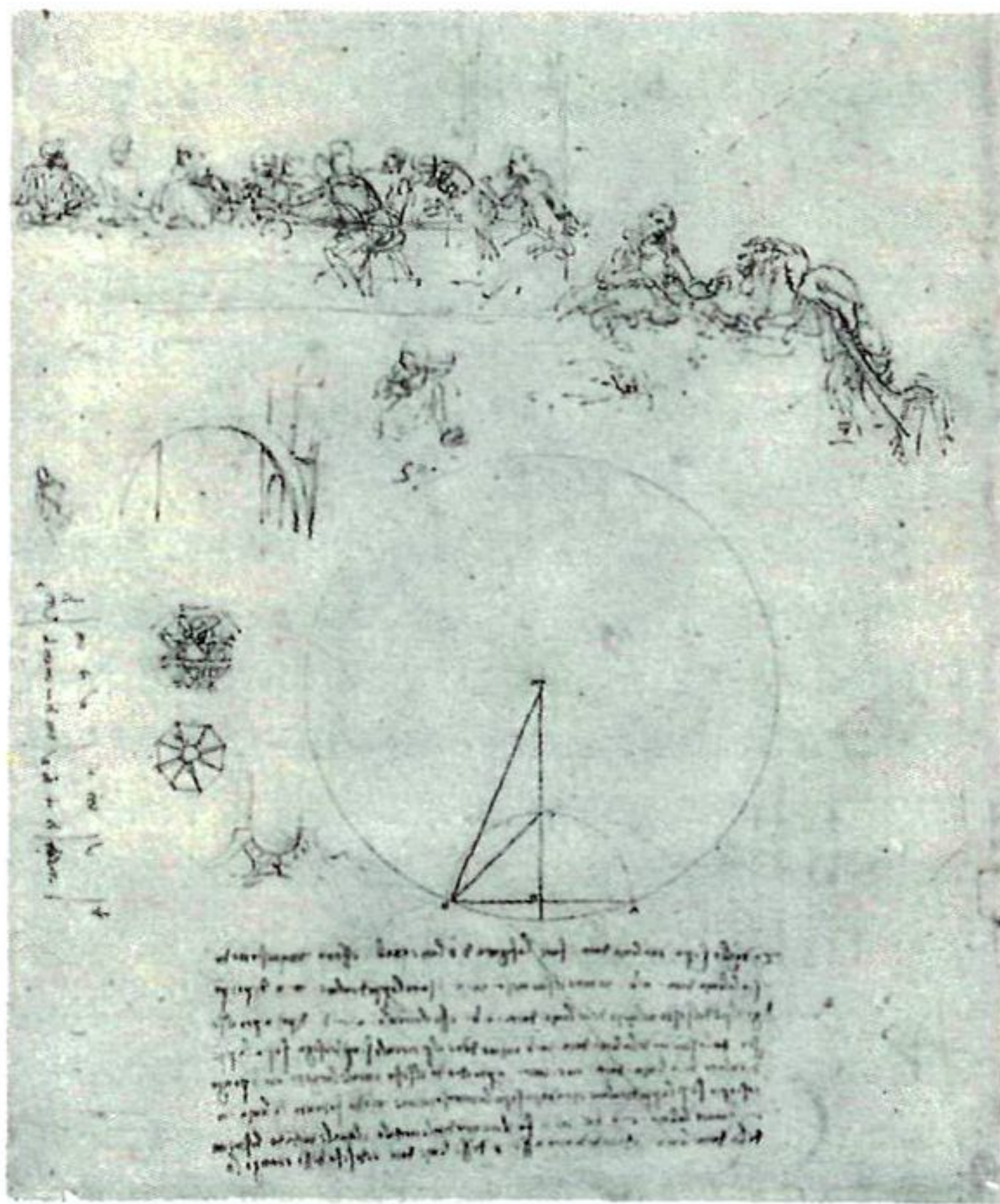
sivo ma indagato nei minimi particolari, sono tutte espressioni di uno studio sempre più intenso ed approfondito della dinamica del corpo umano e della rappresentazione dei moti dell'anima.

Questi stessi elementi sono orchestrati con maggiore sapienza compositiva ed una più consapevole padronanza dei mezzi tecnici nel ritratto di *Dama con l'ermellino* che può essere considerata una delle più alte espressioni dell'arte leonardesca, una sorta di punto d'arrivo degli studi di anatomia cui l'artista si applicava da parecchi anni, così come attestano gli schizzi e i disegni conservati sui fogli dei suoi taccuini. Il busto della giovinetta, capolavoro di grazia ed eleganza, ruota sinuosamente nello spazio secondo un andamento spiraleforme, splendidamente concluso da un volto straordinario per intensità e contenuta carica emotiva. Ad infondere vita all'immagine concorre, con modi che rimandano a certa pittura d'oltralpe o all'arte di Antonello da Messina, l'effetto del fascio di luce che accompagna e quasi conforma la costruzione, investendo il viso della dama, scendendo lungo la spalla e cadendo sulle braccia che stringono il candido ermellino.

Il capolavoro dell'attività milanese di Leonardo, ed una delle opere capitali di tutto il Rinascimento, è l'*Ultima cena*, realizzata tra 1495 e 1497 nel refettorio del convento di Santa Maria delle Grazie (tavv. 22-24), in essa trovano infatti il proprio compimento, al più alto grado, i meditati studi sulla raffigurazione dei moti umani. Alle ferme parole di Cristo annuncianti il prossimo tradimento, la concitata agitazione degli apostoli sembra placarsi, e quindi risolversi artisticamente in armonica unità, attraverso la sapiente orchestrazione delle forme, dei movimenti e dei gesti dei personaggi, resi in una scala superiore al naturale e ritmicamente accorpati a gruppi di tre. Anche la particolare



Studio per la testa dell'apostolo Giacomo nell'Ultima Cena e schizzi di architettura, c. 1495. Windsor, Royal Library.



Studio per l'Ultima Cena e schizzi di architettura, c. 1495. Windsor, Royal Library.

costruzione prospettica – che riprende e continua, ampliandole illusionisticamente, le strutture architettoniche reali – e la veduta luminosa che si scorge oltre le aperture dello sfondo, conferiscono all'intera scena una forza e una monumentalità senza precedenti.

Gli anni della maturità (1500-1519)

In seguito al brusco capovolgimento delle sorti politiche della Signoria sforzesca, con l'invasione delle truppe francesi di Luigi XII, il maestro, ormai celebre in tutta la penisola, si allontana dal ducato insieme all'amico Luca Pacioli, recando con sé, assai probabilmente, manoscritti fitti di note, appunti e osservazioni, insieme a fogli sciolti, quaderni e taccuini traboccanti di profili, ritratti, caricature, volti di esseri mostruosi o deformi, dettagli anatomici stupefacenti per la bellezza del tratto e la meticolosità della descrizione: tutte preziose testimonianze degli studi sulla figura umana condotti negli anni milanesi.

Dopo una breve sosta a Vaprio d'Adda, presso la casa dell'allievo prediletto Francesco Melzi, Leonardo si reca a Mantova, dove trascorre un breve periodo ospite dei Gonzaga. Nel tentativo di trattenerlo a corte, Isabella d'Este gli commisiona il proprio ritratto, di cui oggi al Louvre si conserva il cartone, eseguito a carboncino e pastello (tav. 25).

Nel marzo del 1500 Leonardo si ferma a Venezia per offrire la propria consulenza in lavori di ingegneria militare; quindi, nell'agosto del medesimo anno, dopo diciotto anni di assenza, ritorna a Firenze, ospite del convento dei Serviti alla Santissima Annunziata. Vi rimane, salvo brevi interruzioni, fino al 1506. In questo arco di tempo – nonostante alcune testimonianze coeve lo descrivano sempre più affascinato dallo studio delle scienze e profondamente immerso in esperimenti matematici – l'artista realizza dipinti che co-

stituiscono le basi dell'evoluzione di tutta l'arte cinquecentesca.

Una composizione con Sant'Anna, la Madonna, il Bambino e San Giovannino sembra catalizzare in questo momento l'attenzione di Leonardo. In realtà si tratta di un ulteriore sviluppo di un tema – quello della composizione piramidale – affrontato in precedenza nella *Vergine delle rocce*. A documentare l'importanza che tale tema aveva assunto nella sua sfera creativa, oltre a numerosi schizzi e disegni preparatori, rimangono il cartone della National Gallery di Londra (tav. 27) e la tavola del Louvre, risalente con ogni probabilità all'inizio del secondo decennio del Cinquecento (tavv. 29, 30).

L'opera londinese manifesta il miracoloso equilibrio tra arte e natura, tra materia e spirito: la sapiente costruzione del gruppo, la compattezza e la monumentalità delle forme si sposano felicemente con la naturalezza dei movimenti delle figure e il morbido fluire dei loro panneggi, con l'intensità espressiva dei volti e la dolcezza infinita degli sguardi. Maria, Sant'Anna, il Bambino e il piccolo Giovanni esprimono in modo compiuto la poetica dei “moti e dei fiati” già propria degli apostoli dell'*Ultima cena*, ma con un'emotività più contenuta e profonda, con una perfezione di forme che diventa manifestazione della perfezione armonica del creato. La tavola ora al Louvre attesta il momento conclusivo della ricerca. La solidità e la compattezza del gruppo londinese viene allentata nel dipinto parigino da una più accentuata dinamicità delle forme. Le “vibrazioni” che sembrano emanare le rocce in primo piano, la sapiente orchestrazione dei movimenti delle figure, che si compenetrano spontaneamente, si abbracciano e quindi si sciolgono secondo un armonico fluire di ritmi, studiatisimi ma apparentemente naturali, vengono poi “sottomesse” dal maestro ad una visione razionale. La va-

rietà dei fenomeni della realtà risulta così espressa attraverso una composizione geometrica che è significazione dell'assoluta armonia dell'universo, della natura e dell'arte.

Durante il 1502 Leonardo trascorre un breve periodo in qualità di architetto e ingegnere militare alle dipendenze di Cesare Borgia, l'ambizioso figlio di papa Alessandro VI che, valendosi dell'appoggio paterno, era riuscito a costituire un proprio stato nella Romagna e nell'Italia centrale.

Rientrato a Firenze nel marzo 1503, l'artista riceve dal gonfaloniere della Repubblica Pier Soderini l'incarico di dipingere su una delle pareti della nuova Sala del Gran Consiglio in Palazzo Vecchio, un enorme affresco celebrante il trionfo dei fiorentini sulle milizie milanesi di Filippo Maria Visconti nella famosa battaglia di Anghiari, del 1440. Del grandioso lavoro vinciano non sono sopravvissuti né disegni di insieme, né particolari degli episodi laterali. Solo attraverso alcune incisioni e poche copie – la più celebre è il disegno di Rubens ora al Louvre – ci è nota la scena principale della composizione, la lotta furibonda di cavalli e cavalieri per la conquista del Gonfalone, simbolo della città.

Nel 1506 Leonardo abbandona di nuovo Firenze per ritornare a Milano, invitato dal governatore di Francia Charles d'Amboise. Oltre alla *Battaglia di Anghiari* (tavv. 31, 32), negli anni fiorentini avrebbe iniziato – secondo Vasari – il ritratto di *Monna Lisa* (tavv. 35, 36), e il dipinto, in seguito andato perduto, della *Leda con il cigno* (tav. 26), attestazione, insieme ad alcuni disegni rappresentanti *Nettuno con i cavalli marini*, dell'interesse del maestro verso alcuni temi mitologici, in particolare per quelli che potevano diventare incarnazioni della forza, generatrice o impetuosa, della natura.

A Milano soggiorna, salvo sporadiche

e brevi interruzioni, fino al 1513. Nel capoluogo lombardo presta la propria collaborazione in lavori di architettura ed ingegneria idraulica, si applica intensamente allo studio del monumento equestre per Gian Giacomo Trivulzio (1511-1512), realizza il dipinto con Sant'Anna ora al Louvre (tavv. 29, 30) ed infine, insieme ad alcuni aiuti, porta a termine la seconda versione della *Vergine delle rocce* (tavv. 14-16). In questo periodo Leonardo subisce in misura sempre maggiore il fascino degli studi matematici e scientifici, interessi che continua ad approfondire a Roma, dove si trasferisce nel 1513, prendendo alloggio in Vaticano, nella Villa del Belvedere, sotto la protezione di Giuliano de' Medici. Il maestro, ormai anziano, si mostra schivo nei confronti dei fasti dell'ambiente romano, dominato allora da Raffaello e dalla sua cerchia. Vivendo sostanzialmente appartato, realizza, fra le altre cose, una serie fantastica di disegni sul tema del *Diluvio* (tav. 37), che tradiscono apertamente le inquietudini degli ultimi anni del grande artista, la crisi della sua concezione dell'uomo come centro dell'universo e riflesso della sua perfezione armonica. Negli anni milanesi e romani Leonardo ritorna inoltre sul tema della figura umana, portando a termine due opere di estremo interesse – il cosiddetto *Bacco* (tav. 33) e il *San Giovanni Battista* (tav. 34) – incarnazioni di un nuovo ideale di bellezza, ambigua e indeterminata, che trova compiuta realizzazione nella *Gioconda* (tavv. 35, 36). La tavola, insieme al *San Giovanni Battista* e alla *Sant'Anna*, accompagna il maestro in Francia nel 1517. Ricoperto di onori, nominato da Francesco I “premier peintre, architecte et mécanicien du roi”, Leonardo risiede nel castello di Cloux, presso Amboise, fino alla morte, avvenuta il 2 maggio 1519, dedicandosi alle sue ricerche e ai disegni, sconvolgenti, sul tema del Diluvio. A quel ritratto di donna, iniziato

attorno al 1503-1506, e destinato a diventare il più celebre dei suoi dipinti, Leonardo lavora molto probabilmente fino agli ultimi anni, in un perpetuo processo di perfezionamento formale. Il quadro, pertanto, rappresenta l'incarnazione di tutta l'"esperienza" vinciana, la sintesi sublime degli studi sulla complessità dei fenomeni naturali e sui movimenti del corpo umano che Leonardo aveva affrontato, approfondito e tentato di materializzare per tutta la vita. La donna ritratta non incarna quindi un ideale canone di bellezza femminile ma, pur essendo un personaggio fortemente individualizzato, diventa la cristallizzazione dell'individuo umano che compendia in sé, equilibrandoli, tutti gli stati possibili della natura. È attraverso il mezzo pittorico, portato ad un livello di estrema raffinatezza tecnica, che riusciamo a penetrare la profondità del pensiero leonardesco: i trapassi tonali, cromatici, luministici, sempre più sottili e delicati, uno "sfumato" sempre più morbido e avvolgente, una stesura di velature sempre più leggere e trasparenti, conferiscono alle forme della donna, così come ai monti e alle acque del paesaggio, il margine di indeterminazione che diventa espressione del perpetuo divenire, del perenne rinnovarsi della vita e della natura.

L'eredità

L'eredità di Leonardo da Vinci è immensa. L'eccezionalità del suo talento, la molteplicità delle sue capacità pratiche e la potenzialità dei mezzi del suo pensiero, gli sono state già universalmente riconosciute in vita; la sua fama, il suo prestigio, non sono mai venuti meno nel corso dei secoli. Solo in epoca relativamente recente tuttavia, a partire cioè dall'inizio del secolo, accanto al Leonardo pittore è cominciato a

venire alla luce, prima timidamente, poi, col passare degli anni e con l'approfondimento costante degli studi critici, a prendere forma e a definirsi sempre più nettamente, un Leonardo sconosciuto, riscoperto ed ancora solo parzialmente recuperato: il Leonardo matematico, ottico, fisico, scienziato. Incalcolabile è l'influenza della sua produzione pittorica sulla arte del Cinquecento, soprattutto se confrontata con l'esiguo numero di opere attribuitegli con sicurezza. Dipinti come la *Vergine delle rocce* o l'*Ultima Cena*, ritratti come quello del *Musico* o di *Cecilia Gallarani*, furono il costante punto di riferimento per tutta la generazione successiva di pittori lombardi, che assimilarono immediatamente, con esiti talvolta decisamente mediocri, le novità iconografiche e stilistiche del maestro. I "modi" della pittura leonardesca non rimasero ovviamente circoscritti alla sola Lombardia, ma ebbero un'enorme ripercussione in tutta l'Europa cinquecentesca: Giorgione, Dürer, Raffaello, Michelangelo, Correggio non poterono fare a meno di studiare e confrontarsi costantemente con i capolavori vinciani.

Un'incontrastata fortuna critica e letteraria ha sempre accompagnato nel tempo la figura di Leonardo. Ma l'immagine mitica, ottocentesca, dell'artista geniale e un po' stravagante ha lungamente impedito una più obiettiva messa a fuoco della sua personalità. Solo da pochi decenni lo studio, la trascrizione e l'interpretazione dell'imponente massa di disegni, annotazioni e appunti affidati ai codici superstiti, ha ridimensionato l'immagine romantica dell'artista per lasciare il posto ad un'altra ancora più grande, che sta quindi progressivamente prendendo forma su basi storiche e filologiche.

Antologia di scritti

Il pittore, ovvero disegnatore dev'essere solitario, e massime quando è intento alle speculazioni e considerazioni, che continuamente apparendo dinanzi agli occhi, danno materia alla memoria di essere bene riservate [...]. L'occhio, dal quale la bellezza dell'universo è specchiata dai contemplanti, è di tanta eccellenza che chi consente alla sua perdita, si priva della rappresentazione di tutte le opere della natura, per la veduta delle quali l'anima sta contenta nelle umane carceri, mediante gli occhi per i quali essa anima si rappresenta tutte le varie cose della Natura.

(Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, Codice Vaticano Latino 1270, c. 1550. Roma, Biblioteca Vaticana)

Se il pittore vuol vedere bellezze che lo innamorino, egli n'è Signore di generarle; e se vuol vedere cose mostruose che spaventino, o che sieno buffonesche e risibili, o veramente compassionevoli, ei n'è Signore e Dio; e se vuol generare siti e deserti, lochi ombrosi o foschi, ne' tempi caldi, esso li figura, e così lochi caldi, ne' tempi freddi. Se vuol valli, se vuole delle alte cime de' monti scoprire gran campagna, e se vuole, dopo quelle, vedere l'orizzonte del mare, egli n'è Signore, e se delle basse valli vuol vedere gli alti monti o de li alti monti le basse valli e spiagge. E in effetto ciò ch'è nell'universo per essenza, frequenza o immaginazione, esso lo ha prima nella mente e poi nelle mani; e quelle sono di tanta eccellenza, che in pari tempi generano una proporzionata armonia in un solo sguardo, qual fanno le cose.

(Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, Codice Vaticano Latino 1270, c. 1550. Roma, Biblioteca Vaticana)

Erano in Milano al tempo di Lodovico Sforza Vesconte duca di Milano alcuni gentiluomini nel monastero de le Grazie dei frati di san Domenico, e nel refettorio

cheti se ne stavano a contemplar il miracoloso e famosissimo cenacolo di Cristo con i suoi discepoli che allora l'eccellente pittore Lionardo Vinci fiorentino dipingeva, il quale aveva molto caro che ciascuno vegendo le sue pitture, liberamente dicesse sovra quelle il suo parere. Soleva anco spesso, ed io più volte l'ho veduto e considerato, andar la matina a buon'ora a montar sul ponte, perché il cenacolo è alquanto da terra alto; soleva, dico, dal nascente sole sino a l'imbrunita sera non levarsi mai il pennello di mano, ma scordatosi il mangiare e il bere, di continovo dipingere. Se ne sarebbe poi stato dui, tre e quattro dì che non v'averebbe messa mano e tuttavia dimorava talora una o due ore del giorno e solamente contemplava, considerava ed esaminando tra sé, le sue figure giudicava. L'ho anco veduto secondo che il capriccio o ghiribizzo lo toccava, partirsi da mezzo giorno, quando il sole è in lione, da Corte vecchia ove quel stupendo cavallo di terra componeva, e venirsene dritto a le Grazie ed asceso sul ponte pigliar il pennello ed una o due pennellate dar ad una di quelle figure, e di subito partirsi e andar altrove.

(Matteo Bandello, Novella LVIII, in *Novelle*, 1497).

Grandissimi doni si veggono piovere dagl'influssi celesti ne' corpi umani, molte volte naturalmente, e soprannaturali talvolta, strabocchevolmente accozzarsi in un corpo solo, bellezza, grazie e virtù in una maniera che dovunque si volge quel tale, ciascuna sua azione è tanto divina, che lasciandosi dietro tutti gli altri uomini, manifestamente si fa conoscere per cosa, com'ella è, largita da Dio e non acquistata per arte umana. Questo lo videro gli uomini in Lionardo da Vinci, nel quale oltre la bellezza del corpo non lodata mai a bastanza, era la grazia più che infinita in qualunque sua azione; e tanta e si fatta poi

la virtù, che dovunque l'animo volse nelle cose difficili, con facilità le rendeva assolute. [...] Laonde volle la natura tanto favorirlo, che dovunque e' rivolse il pensiero, il cervello e l'animo, mostrò tanta divinità, nelle cose sue, che nel dare la perfezione di prontezza, vivacità, bontade, vaghezza e grazia, nessuno altro mai gli fu pari. Vedesi bene che Lionardo per l'intelligenza dell'arte cominciò molte cose, e nessuna mai ne finì, parendoli che la mano aggiungere non potesse alla perfezione dell'arte nelle cose che egli s'immaginava: conciossiaché si formava nell'idea alcune difficoltà sottili e tanto maravigliose, che con le mani, ancora ch'elle fossero eccellentissime, non si sarebbero espresse mai.

(G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori et architettori*, 1568)

I moti del Vinci sono della nobiltà d'animo, della facilità, della chiarezza d'immaginare, della natura di sapere, pensare et fare, del maturo consiglio, congiunto con la beltà delle faccie, della giustitia, della ragione, del giuditio, del separamento delle cose ingiuste dalle rette, dell'altezza della luce, della bassezza delle tenebre, dell'ignoranza, della gloria profonda della verità, et della carità regina di tutte le virtù. [...] Costui nel colorito ha servito a la grandezza del disegno, e l'ha pienamente conseguita tal che la forma degli huomini, così grandi come piccioli, ha rappresentata con una nobil furia di colorito, esprimendo in loro diligentemente gli andamenti suoi, dandogli le ombre e i lumi variamente, con veli sopra veli. Et nell'altre cose minori, come nelle berre, nelle chiome, ne i capelli, ne i fiori, nell'herbe, ne i sassi, e singolarmente ne i panni, ha così vagamente et artificiosamente dato i colori che occhio mortale niente più sa desiderare. [...] Leonardo nel dar il lume mostra che habbi temuto sempre di non darlo troppo chiaro, per riservarlo a miglior loco et ha

cercato di far molto intenso lo scuro, per ritrovar li suoi estremi. Onde con tal arte ha conseguito nelle faccie e corpi, che ha fatti veramente mirabili, tutto quello che può far la natura. Et in questa parte è stato superiore a tutti, tal che possiam dire che 'l lume di Leonardo sia divino.

(G.P. Lomazzo, *Idea del Tempio della pittura*, 1590).

Leonardo da Vinci era nato prima del Buonarroti, e aveva sortito un genio men risoluto, e men vasto, ma più gentile. [...] Tenne due maniere, l'una carica di scuri che fanno mirabilmente trionfare i chiari opposti; [...] l'altra più placida e condotta per via di mezze tinte [...]. In ogni stile di lui trionfa la grazia del disegno, la espressione dell'animo, la sottigliezza del pennello.

(L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, 1792).

La Gioconda è il capolavoro di Leonardo nel senso più vero; l'esempio rivelatore dei suoi modi di pensare e di operare; e in fatto di suggestività soltanto la Melancholia di Dürer le può essere paragonata, con la differenza che nessun confuso simbolismo turba l'effetto della sua, misteriosa, profonda e piena di grazia [...]. Ella è più vetusta delle rocce tra le quali siede; simile al vampiro, fu più volte morta e conobbe i segreti della tomba; fu abitatrice di mari profondi e ne raccolse le luci declinanti; trafficò per strani tessuti con mercanti d'Oriente; e come Leda, fu madre d'Elena di Troia, e, come sant'Anna, fu madre di Maria; e tutto fu per lei non altro che suono di flauti e di lire, e solamente ha vita nella delicatezza con la quale i mutevoli lineamenti s'improntarono ed ebbero colore le palpebre e le mani. L'immaginazione di una perpetua vita che accolga tutte insieme migliaia di esperienze, è di antica data; e la filosofia moderna ha concepito l'idea dell'umanità come elaborata su essa

e come somma di tutti i modi di vita e di pensiero. Così, certamente, monna Lisa potrebbe essere considerata come forma della immaginazione antica, come simbolo dell'idea moderna.

(W. Pater, *Studies in the History of the Renaissance*, 1873).

D'un uomo resta quello che ci richiamano il suo nome e le opere che fanno di tal nome un segno d'ammirazione, d'odio o d'indifferenza. Come per opera d'un meccanismo, un'ipotesi si manifesta, e compare l'individuo che tutto ha fatto, la visione centrale in cui tutto dev'essere avvenuto, il cervello mostruoso o lo strano animale che ha tessuto migliaia di puri legami tra tante forme, e di cui quelle costruzioni enigmatiche e diverse furono i travagli, l'istinto rimanendo indietro.

Mi propongo d'immaginare un uomo di cui siano apparse azioni tanto ragguardevoli che se mi decido a supporre in esse un pensiero, non ve ne sarà uno più esteso. E voglio che abbia un sentimento della differenza delle cose infinitamente vivo, le cui avventure potrebbero ben chiamarsi analisi. Voglio che tutto abbia a orientarlo: è sempre all'universo ch'egli pensa, e al rigore. È fatto per non dimenticare nulla di quanto partecipa alla confusione dell'esistente: nessun arbusto. Egli si cala nella profondità comune a tutti, vi s'allontana e si contempla; attinge alle abitudini e alle strutture naturali, le lavora in ogni parte, e gli accade d'essere il solo che costruisca, enumeri, sommuova; lascia ritte chiese e fortezze, compie ornamenti pieni di dolcezza e di grandezza, mille arnesi e le figurazioni rigorose di qualche ricerca, abbandona i residui di non si sa quali grandi giochi. In questi passatempo, nei quali s'immerge la sua scienza, non distinta da una passione, egli si compiace di sembrar pensare sempre ad altro.[...] Lo seguirò mentre si muove nella bruta unità e nello spes-

sore del mondo, in cui si farà sì intrinseco alla natura da imitarla per raggiungerla, e finirà nella difficoltà di concepire un oggetto non contenuto in essa.

Un nome manca a questa creatura di pensiero, per comprendere l'espansione di termini ordinariamente troppo distanti, e che si disperderebbero. Nessuno mi sembra più conveniente di quello di Leonardo da Vinci. [...] La maggior parte delle persone vedono con l'intelletto molto più sovente che con gli occhi. Al posto di spazi colorati, esse prendono conoscenza di concetti. [...] L'uso del dono contrario porta ad autentiche analisi. [...] Pertanto bisogna porre colui che guarda e può ben vedere in un angolo qualunque dell'esistente.

L'osservatore è chiuso in una sfera che non si rompe mai, dove ci sono differenze che saranno movimenti e oggetti, la cui superficie si mantiene unita, sebbene tutte le sue parti si rinnovino e vi si spostino.

Leonardo da Vinci, lo vedo approfondire quella meccanica, che chiamava il paradiso delle scienze, con lo stesso naturale vigore con cui si dedicava all'invenzione di volti puri e fumosi. E la stessa distesa lucente, coi suoi docili esseri possibili, è il luogo in cui le azioni si placarono in opere distinte. Lui non vi trovava passioni differenti. All'ultima pagina del sottile quaderno tutto mangiato dalla sua scrittura segreta e dagli avventurosi calcoli in cui si dibatte la sua ricerca preferita, l'aviazione, egli grida – fulminando il suo lavoro imperfetto, illuminando la sua pazienza e gli ostacoli con l'apparizione d'una suprema idea spirituale, d'ostinata certezza: “Piglierà il primo volo il grande uccello sopra del dosso del suo magnio cecero e empiendo l'universo di stupore, empiendo di sua fama tutte le scritture a gloria eterna al nido dove nacque”.

(Paul Valéry, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, 1894)

Quello che Giotto e Masaccio avevano ottenuto nei valori tattili, che Fra Angelico e Filippo avevano raggiunto in fatto d'espressione, che il Pollajuolo aveva compiuto nei riguardi del movimento e il Verrocchio negli effetti chiaroscurali, fu uguagliato o superato da Leonardo, ma senza la minima traccia delle incertezze e faticosità che caratterizzano i suoi immediati predecessori. [...] E se Leonardo è rimasto indietro quale pittore della luce, nessuno suscitò col chiaroscuro sensi acutissimi di mistero e religioso sgomento, come nella “Vergine delle rocce”. S'aggiunga un istinto della bellezza e del significativo che è stato solo lontanamente emulato. Leonardo è l'unico di cui si possa dire, e in senso assolutamente letterale: nulla toccò che non tramutasse in bellezza eterna. Si tratti della sezione di un cranio o della struttura di un'erba o di un'anatomia di muscoli: col suo istinto della linea e del chiaroscuro, li trasfigurò per sempre in valori che creano vita. [...]

(B. Berenson, *I pittori italiani del Rinascimento*, 1896).

Né Leonardo rimase, poi, immune dall'umana debolezza di spregiare ciò che non si conosce e non si possiede: il suo energico atteggiamento di rigido naturalista accennò più volte a mutarsi nell'angustia propria di chi non sa veder altra forma degna di attività fuori di quella che egli esercita. Donde il suo consiglio di non impicciarsi di “quelle cose di che la mente umana non è capace e non si possono dimostrare per nessun exemplo naturale”. Ciò che non era riconducibile alla matematica, per lui, non esisteva [...]. Ciò che si deve ricercare in Leonardo è, non già il sistema, che manca, ma il significato e l'importanza di alcune sparse osservazioni, che toccano aspetti di verità chiariti poi e giustificati dallo svolgimento ulteriore del pensiero. Così è assai notevole la tendenza generale

affermantesi in lui a considerare l'arte, e in ispecie la pittura (che è il gruppo di produzioni artistiche al quale egli tiene rivolta la mente) come fatto teoretico, o forma di conoscenza, o "scienza", secondo egli diceva. "Se tu sprezzerei la pittura, la quale è la sola imitatrice di tutte l'opere evidenti di natura, per certo tu spezzerei una sottile invenzione, la quale con filosofica e sottile speculazione considera tutte le qualità delle forme: mare, siti, piante, animali, erbe, fiori, li quali sono cinti d'ombra e lume. E veramente questa è scienza, e legittima figlia di natura, perché la pittura è partorita d'essa natura". Non mai la pittura gli appare come semplice strumento di diletto, o altrimenti asservita a fini pratici. Il suo ideale matematico della scienza avrebbe dovuto, innanzi alla conoscenza pittorica, metterlo in qualche impaccio. Senonché egli riconosce che la pittura dà qualcosa di più o di diverso che non diano le matematiche. Geometria e aritmetica "non s'estendono se non alla notizia della quantità continua a discontinua, ma delle qualità non si travaglia[no], la quale è bellezza delle opere di natura et ornamento del mondo". Il suo amore per l'esperienza, pel concreto, lo porta a insistere sul valore che ha l'arte, di certezza, in quanto essa è certa della certezza affatto propria dei sensi. "La pittura s'estende nelle superficie, colori e figure di qualunque cosa creata dalla natura; e la filosofia penetra dentro alli medesimi corpi, considerando in quelli la propria virtù, ma non rimane soddisfatta in quella verità che fa il pittore, che abbraccia in sé la prima verità di tali corpi, perché l'occhio meno s'inganna".

(B. Croce, *Leonardo filosofo*, in *Leonardo*, 1939).

Le estreme conclusioni di Leonardo scienziato prendono forma in creazioni artistiche. In ciò si manifesta ancora una volta la grandiosa unitarietà e l'inseparabile con-

nessione delle sue concezioni scientifiche e artistiche [...] Quanto egli fosse chiaramente consapevole di tutto ciò, dicono le sue stesse parole: "la natura è piena di infinite ragioni che non furono mai in ispe-rienza". Fino all'ultimo istante della sua vita, Leonardo fu penetrato dall'idea dell'esistenza di un'armonia soprannaturale che agisce in tutte le forme, le forze, gli spazi e i tempi e che si manifesta come tale anche nel caos apparente della fine del mondo. Egli cercò di ritrovare questa armonia in tutti i fenomeni osservati dal suo spirito indagatore e cercò di rappresentarla in ogni sua creazione per mezzo dell'arte; quell'arte che fu al tempo stesso strumento della sua ricerca e della sua scienza.

(L.H. Heydenreich, *Leonardo da Vinci*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, VIII, 1958).

La sua dottrina resterà ignorata fino alla pubblicazione dei manoscritti: soltanto il trattato sulla pittura è stampato nel 1631, su una compilazione del secolo XVI. L'ampia costruzione di Leonardo l'aveva portato alla concezione di una completa cosmologia che riuniva la terra e il cielo nelle pulsazioni di un universo animato dalla luce irradiante e mosso dalla lotta continua degli elementi in ispecie dall'acqua, principio dell'atmosfera azzurra in cui sono immersi gli sfondi dei suoi quadri. Il coronamento di ogni sapienza dottrinale è per lui l'opera dipinta, che permette la sola celebrazione completa della bellezza e della ricchezza delle forme.

(A. Chastel, *Storia dell'arte italiana*, 1982).

A Milano però nasce Leonardo teorico, uomo di scienza. La vocazione scientifica scaturisce dall'incontro cogli uomini di lettere, ponendo tra questi i filosofi, i teologi, i medici, e in genere i cultori delle arti "liberali". Di fronte a loro Leonardo rap-

presenta il mondo delle arti “meccaniche” o “servili”. È una scala di valori sociali che risale all’antichità, quando gli uomini liberi evitavano il lavoro manuale per darsi a un’attività puramente mentale, le lettere umane, la filosofia con tutte le scienze e la politica. Il lavoro fisico a contatto coll’impura materia era riservato agli schiavi, ai liberti, agli illetterati, risalendo con varie gradazioni fino agli artigiani e agli artisti senza però uscire dal campo delle “arti meccaniche”.

Leonardo non sopporta la sottovalutazione della sua arte. La Pittura deve essere inclusa fra le arti liberali, in quanto è scienza per il vasto corredo teorico e perché non si limita a rendere le superfici dei corpi, ma penetra in essi e ne rivela le interne “virtù”, il pulsare delle energie vitali.

(A. Marinoni, *Il Codice Atlantico*, in *Leonardo all’Ambrosiana, il Codice Atlantico, i disegni di Leonardo e della sua cerchia*, a cura di A. Marinoni e L. Cogliati Arano, 1982).

Leonardo aveva ragione, non era possibile paragonarlo con gli architetti, suoi contemporanei, con i fonditori di cannoni e via dicendo, e non perché egli li superasse in maniera geniale, ma perché era occupato da ben altro. Quelli creavano strumenti bellici, erigevano fortezze, egli invece creava idee, e non pure speculazioni, ma frutti della interazione di cervello, occhi e mani, vale a dire egli forgiava se stesso. La sua baldanza era troppo grandiosa, perché noi la si possa considerare tale. È qualcosa di diverso, almeno, in senso storiologico. Proprio grazie allo stato caotico e non concluso dei progetti, l’opera di Leonardo in molti casi ha raggiunto con straordinaria compiutezza un risultato

originale, non del tutto pianificato. Nell’alternarsi contraddittorio, smisurato, non riconducibile a nessun denominatore comune delle invenzioni e delle iniziative leonardesche, nella loro varietà, fu ideato l’Inventore, si progettò l’Ideatore, venne creato il modello singolare della creazione culturale come tale. Ciò rende la personalità di Leonardo singolarmente attuale nel XX secolo, in cui per la prima volta la cultura si è fatta così problematica in rapporto a se stessa. [...] Michelangelo è l’artista più grande del Rinascimento, perché era semplicemente costretto ad essere integralmente un artista. Proprio per questo, il suo compito era extra-artistico. Non a caso le creazioni di Michelangelo divenivano sempre di più “non estetiche”, stupefacentemente intense, insopportabili, non classicistiche, in fin dei conti anche non rinascimentali. L’arte per Michelangelo si otteneva col sangue del cuore, con l’intaglio nella pietra, con la snervante introiezione nella materia, per ricrearla dall’interno. [...] Il giungere a questa idea di una “scienza della pittura” universale, cioè di una comprensione straniante-indagatrice di quanto vi è al mondo, fino al limite estremo che stupiva i contemporanei: questo è Leonardo. Per l’intero carattere del suo pensiero creativo si tratta di un Intelletto che osserva straniando, che guarda con attenzione; in una parola, di un pittore a un livello talmente folle, che non poteva essere limitato dalla pittura e in generale dall’arte ed era anzi, in un certo senso, costretto a non essere artista. L’arte non era in lui data, ma indovinata. Leonardo è il più grande progetto di artista del Rinascimento.

(L. M. Batkin, *Leonardo da Vinci*, 1988).



2

2, 3. *Andrea Verrocchio e Leonardo Battesimo di Cristo*, c. 1472-1475, tavola, 177×151 cm. Firenze, Uffizi.

La tavola fu eseguita dal Verrocchio per la chiesa di San Salvi a Firenze. Seguendo le fonti più antiche, nel volto dell'angelo sulla sinistra, dai contorni indefiniti e dal tenue

“sfumato”, si riconoscerebbe l'intervento dell'allievo.

Più recente è invece l'attribuzione a Leonardo della porzione sinistra del paesaggio sullo sfondo, una valle solcata da un fiume che accoglie e riflette in primo piano la luce proveniente dall'alto. A tale attribuzione la critica è giunta

grazie all'esame stilistico e ad analisi radiografiche che hanno accertato un compimento ad olio, sopra ad una preparazione a tempera, del viso dell'angelo, della capigliatura di Cristo e, appunto, di alcune parti del paesaggio di fondo.





4

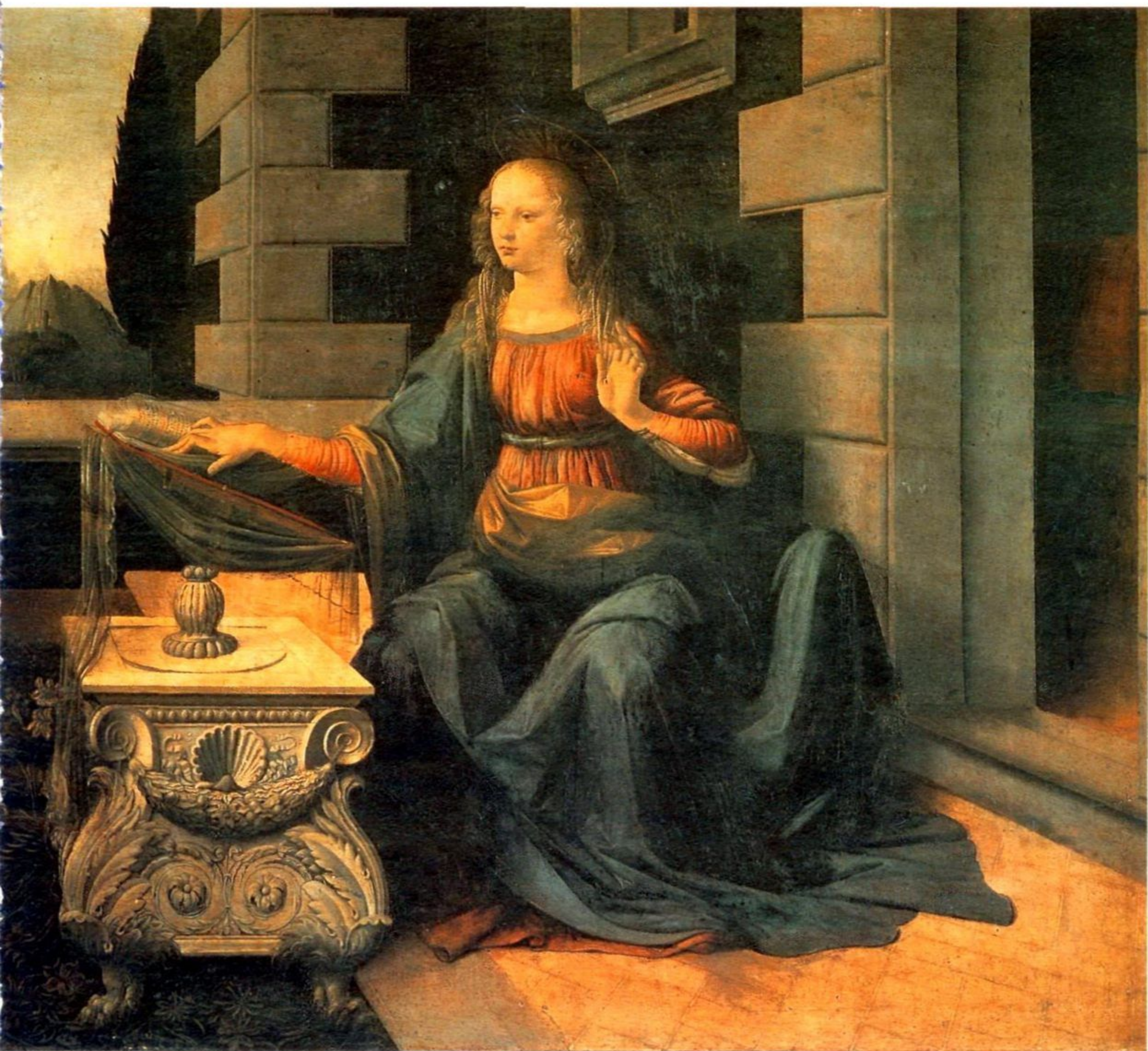
4. Annunciazione, c. 1474, tavola, 104×217 cm. Firenze, Uffizi.

Proveniente dalla chiesa di San Bartolomeo di Monteoliveto, la tavola è stata a lungo considerata opera di Domenico Ghirlandaio. La sua assegnazione alla fase giovanile di Leonardo, risalente alla seconda metà del secolo scorso,

se non ha mancato di suscitare perplessità da parte della critica, alla luce delle più recenti indagini sulle diverse fasi dell'attività pittorica dell'artista, sembra da confermare pienamente.

L'arcangelo, proteso su un tappeto di fiori minuziosamente descritto, è forse la parte più riuscita del dipinto;

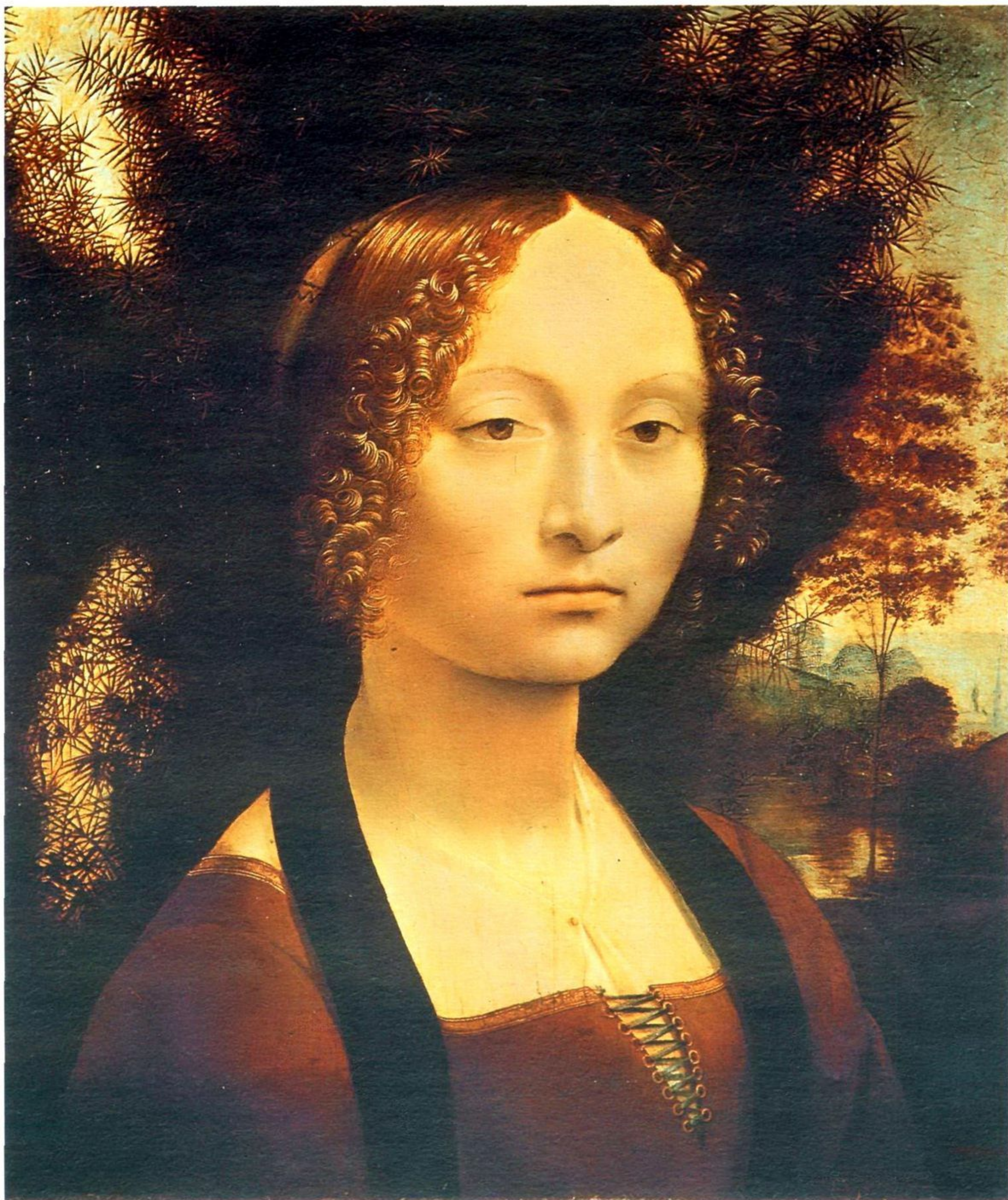
il panneggio che lo avvolge, soprattutto nella manica, mostra una grande felicità cromatica e compositiva. In lontananza, oltre una cortina d'alberi, si intravede, nella luce dell'alba, un paesaggio con una cittadina affacciata sulle acque solcate da battelli.





5

5. Studio per la manica
dell'angelo dell'Annunciazione,
c. 1474, sanguigna su carta, 8,5×9,5
cm. Oxford, Christ Church.



6

6. Ritratto di Ginevra Benci, c. 1474, tavola, 42×37 cm. Washington, National Gallery of Art.

La tavola, dipinta su entrambi i lati, rappresenterebbe sul recto, in concordanza con le fonti cinquecentesche, la nobildonna Ginevra Benci, figlia del

banchiere fiorentino Amerigo de' Benci, con cui Leonardo intrattenne rapporti di amicizia. Al nome della giovinetta alluderebbe il ramoscello di ginepro che compare, circondato da una foglia di palma e da un ramo di alloro, sul verso della tavola.

Dato che questa ghirlanda si presenta tronca alla base, si è supposta la mutilazione di circa un terzo del quadro: è possibile che la parte inferiore del dipinto, in cui erano rappresentate le mani, fosse rimasta allo stato di abbozzo.



7

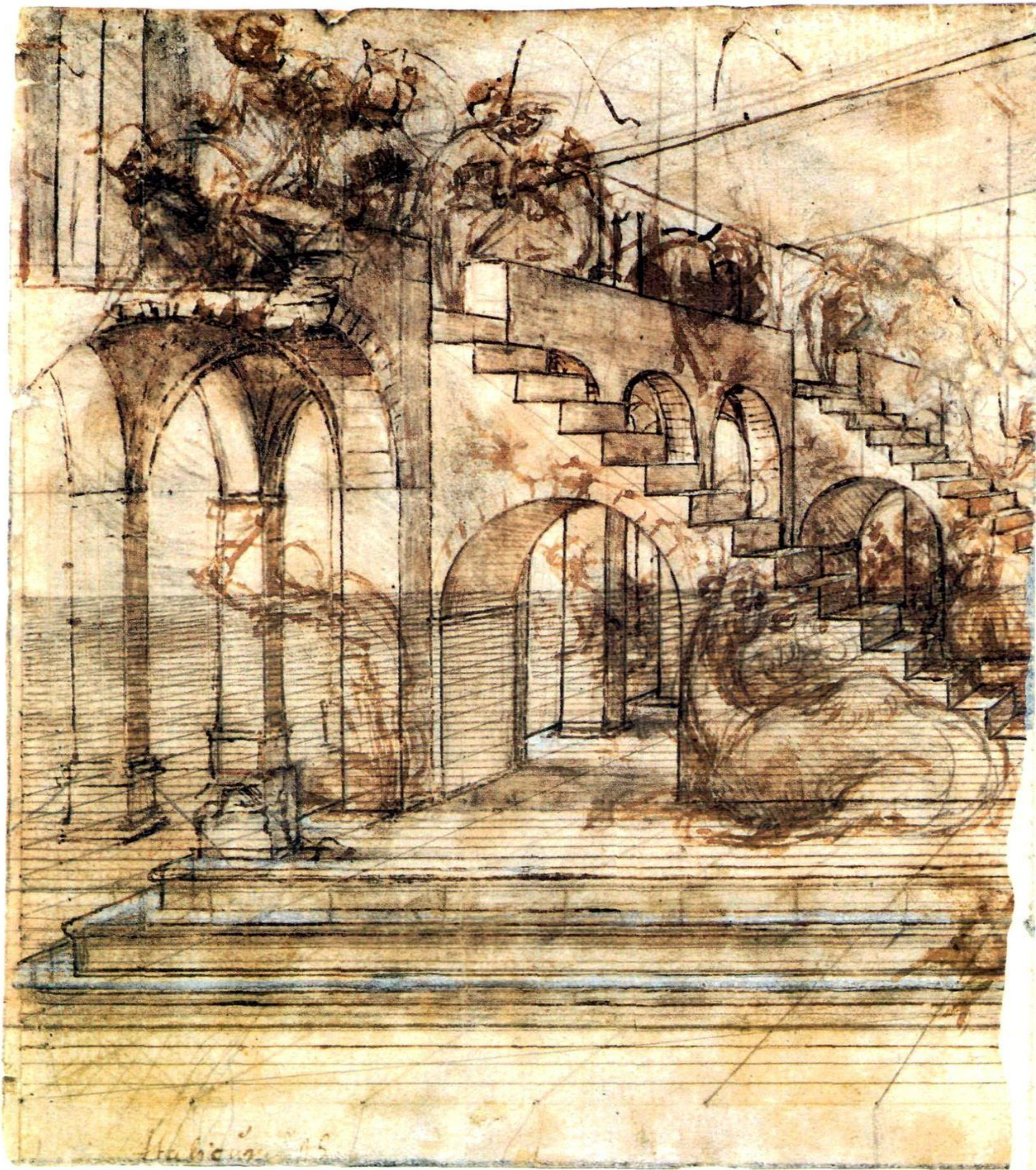
7. *Madonna del garofano*, 1475-1478, tavola, 62×47 cm. Monaco, Alte Pinakothek. Il dipinto appartiene alle opere giovanili di Leonardo: ancora evidenti sono infatti i legami con Verrocchio; alcuni tratti stilistici inoltre – l'articolazione del panneggio e il modellato scultoreo delle mani – rimandano alla *Madonna dell'Annunciazione* (tav. 4). Il gruppo della Madonna con il Bambino si erge nello spazio secondo un'impostazione monumentale: le ampie forme dei personaggi sono evidenziate

dal fascio di luce frontale sul viso della donna e che ne increspa i bordi della veste. I giochi compositivi e cromatici del panneggio, i raffinati dettagli dell'acconciatura della Vergine e alcuni preziosismi danno un tono aulico e sontuoso a tutta la scena.

8. *Madonna Benois*, c. 1478, tavola, 48×31 cm. Leningrado, Ermitage. Di poco posteriore alla *Madonna del garofano* (tav. 7), è l'opera che più verosimilmente può essere

riferita all'annotazione autografa del foglio degli Uffizi secondo la quale nel 1478 Leonardo avrebbe iniziato a dipingere "le due Vergini Marie". Già attribuito a Verrocchio e a Lorenzo di Credi, il dipinto presenta piccole lacune e alcuni ritocchi risalenti ad antichi restauri. Rispetto alla *Madonna del garofano*, cui si lega dal punto di vista iconografico, mostra, con i gesti e gli sguardi dei due personaggi, un intimo rapporto di affetti ancora sconosciuto nel Quattrocento.



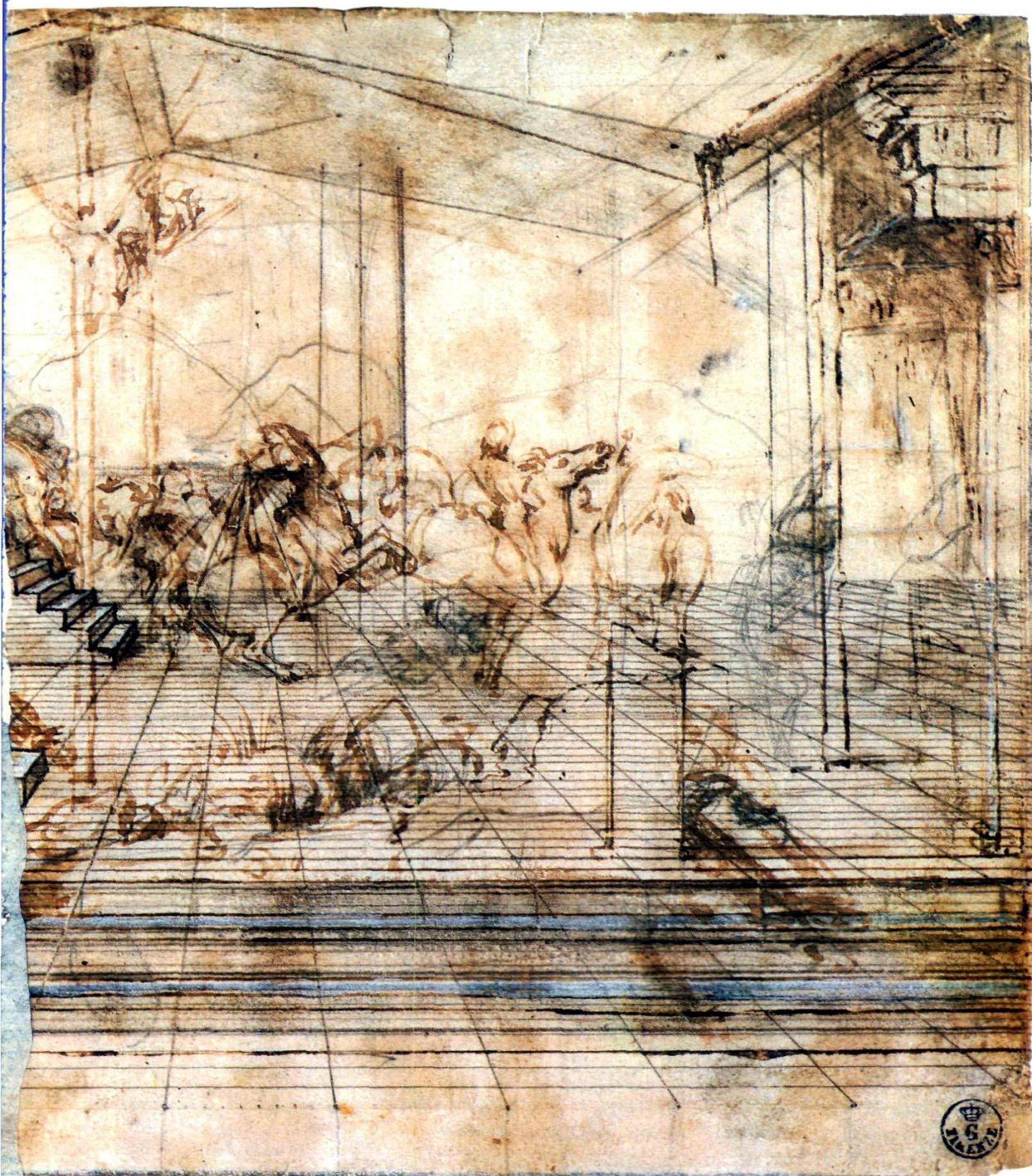


9

9. Studio per l'Adorazione dei Magi, c. 1481, penna e bistro su carta, con tracce di punta d'argento e biacca, 16,3×29 cm. Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi. È uno dei molti studi e disegni preparatori per l'Adorazione

dei Magi (tav. 10). Rispetto alla composizione finale, rimasta incompiuta, questa mostra ancora la ricerca di una definizione geometrico-prospettica dello spazio destinato ai personaggi. La grandiosa costruzione architettonica, percepibile attraverso l'intreccio

dei tratti lineari, sarà poi superata nella tavola degli Uffizi, dove dominerà lo spazio "atmosferico", creato dalla densità dell'aria, dall'effetto della luce e dal moto stesso delle figure.





10

10. Adorazione dei Magi, 1481-1482, giallolino e bistro su tavola, 243×246 cm. Firenze, Uffizi.

Nel 1481 i monaci del convento di San Donato a Scopeto, nei pressi di Firenze, commissionarono a Leonardo una tavola rappresentante l'Adorazione dei Magi. Si tratta in sostanza dell'unica commissione ben documentata

del soggiorno fiorentino e della prima che vede impegnato l'artista su scala monumentale. L'opera si presenta allo stato di abbozzo; ciononostante, oltre al semplice disegno in terra verde, le immagini prendono vita anche grazie alla stesura di un chiaroscuro dalle sottilissime modulazioni tonali.

Leonardo non consegnò mai il lavoro ai monaci di Scopeto: nel

1496, essi lo sostituirono con una tavola di Filippino Lippi con il medesimo soggetto. Attualmente la leggibilità della grandiosa composizione è seriamente compromessa dalla presenza di numerose impurità che dovrebbero essere rimosse attraverso un delicato intervento di pulitura e conservazione.



11

11. San Gerolamo, 1481-1482, tavola, 103×75 cm. Roma, Pinacoteca Vaticana. Nonostante l'inesistenza di attestazioni documentarie o di disegni preparatori che consentano di legare quest'opera a Leonardo, non sono mai sussistiti dubbi sulla sua

autografia, confermata pienamente sia dall'analisi tecnica che stilistica.

Il recente restauro cui è stato sottoposto il quadro, rimasto allo stato di stesura monocroma, ha accertato l'esistenza di tracce di una passata ricomposizione.



12

12, 13. La Vergine delle rocce, (Madonna col Bambino, San Giovannino e un angelo), c. 1483-1490, tavola trasportata su tela, 198×122 cm. Parigi, Louvre. Il dipinto, trasportato su tela alla fine del Settecento, introdusse a Milano soluzioni

iconografiche e stilistiche destinate a mutare profondamente il corso della pittura lombarda del tempo. Alla tradizionale immagine della Madonna in trono col Bambino tenuto tra le braccia, Leonardo sostituì una complessa composizione imperniata

su precisi rapporti iconografici e simbolici. Il gruppo, strutturato secondo un'impostazione piramidale, è ambientato in un paesaggio roccioso, sulla soglia di una caverna – simbolo della natura misteriosa e ignota – in cui si addensa un'atmosfera di umida luminosità.





14

14-16. La Vergine delle rocce, (Madonna col Bambino, San Giovannino e un angelo), c. 1495-1508, tavola, 189,5×120 cm. Londra, National Gallery.

La tavola, alla cui realizzazione collaborò l'allievo Giovanni Ambrogio de' Predis, fu eseguita molto probabilmente per sostituire il dipinto originario,

forse mai consegnato alla Confraternita e quindi mai esposto in San Francesco Grande.

Rispetto alla versione parigina, questa londinese presenta una voluta semplificazione dei complessi significati iconografici e simbolici e, dal punto di vista stilistico, figure dotate di maggiore

solidità e monumentalità, con lineamenti accentuati da un più marcato chiaroscuro e da una più fredda tonalità cromatica. La maggiore intensità delle ombre e un'attenzione non altrettanto minuziosa per i particolari caratterizzano anche l'ambiente circostante e gli squarci paesaggistici dello sfondo.







17

17. Ritratto di musico, 1485-1490, tavola, 44×32 cm.

Milano, Pinacoteca Ambrosiana.

Il dipinto, l'unico ritratto maschile eseguito su tavola riferibile a Leonardo, risale ai primi anni del soggiorno milanese dell'artista. Mentre la capigliatura e il volto, impostati su calde tonalità cromatiche,

sono rifiniti nei minimi dettagli e mostrano una straordinaria qualità pittorica, la veste, la stola e la mano con il cartiglio si presentano solo ad uno stadio di avanzato abbozzo.

La rimozione, ai primi del Novecento, di una ridipintura nella parte inferiore della tavola, portò alla riscoperta della mano destra reggente

un cartiglio vergato con righe, note musicali ed alcune lettere semisvanite. I tentativi di identificazione del personaggio si sono pertanto indirizzati verso i musicisti più in vista della corte milanese, in particolare Franchino Gaffurio e Josquin des Prés, senza tuttavia giungere ad un riconoscimento.



18

18, 19. La dama con l'ermellino (Ritratto di Cecilia Gallerani?), c. 1490, tavola, 54×40 cm. Cracovia, Czartoryski Muzeum. La giovane donna viene identificata quasi unanimemente dalla critica con Cecilia Gallerani, la colta e raffinata favorita di Ludovico il Moro, al cui cognome alluderebbe inoltre

il nome greco dell'ermellino, simbolo di purezza e di castità. Il ritratto, nonostante si presenti incompiuto in alcune parti e ridipinto in altre – in particolare nel fondo, nei contorni e nella capigliatura – va considerato sicuramente tra le più alte realizzazioni pittoriche dell'artista. L'intelligenza compositiva con

cui Leonardo risolve il problema della dinamica del corpo umano nello spazio, l'acuta introspezione psicologica del volto, la vivacità dello sguardo, unite alla raffinata eleganza della figura, fanno di questo quadro uno dei capolavori non solo dell'opera vinciana, ma della ritrattistica rinascimentale in genere.





20

20, 21. Ritratto di dama (La Belle Ferronnière), c. 1495-1499, tavola, 62×44 cm.

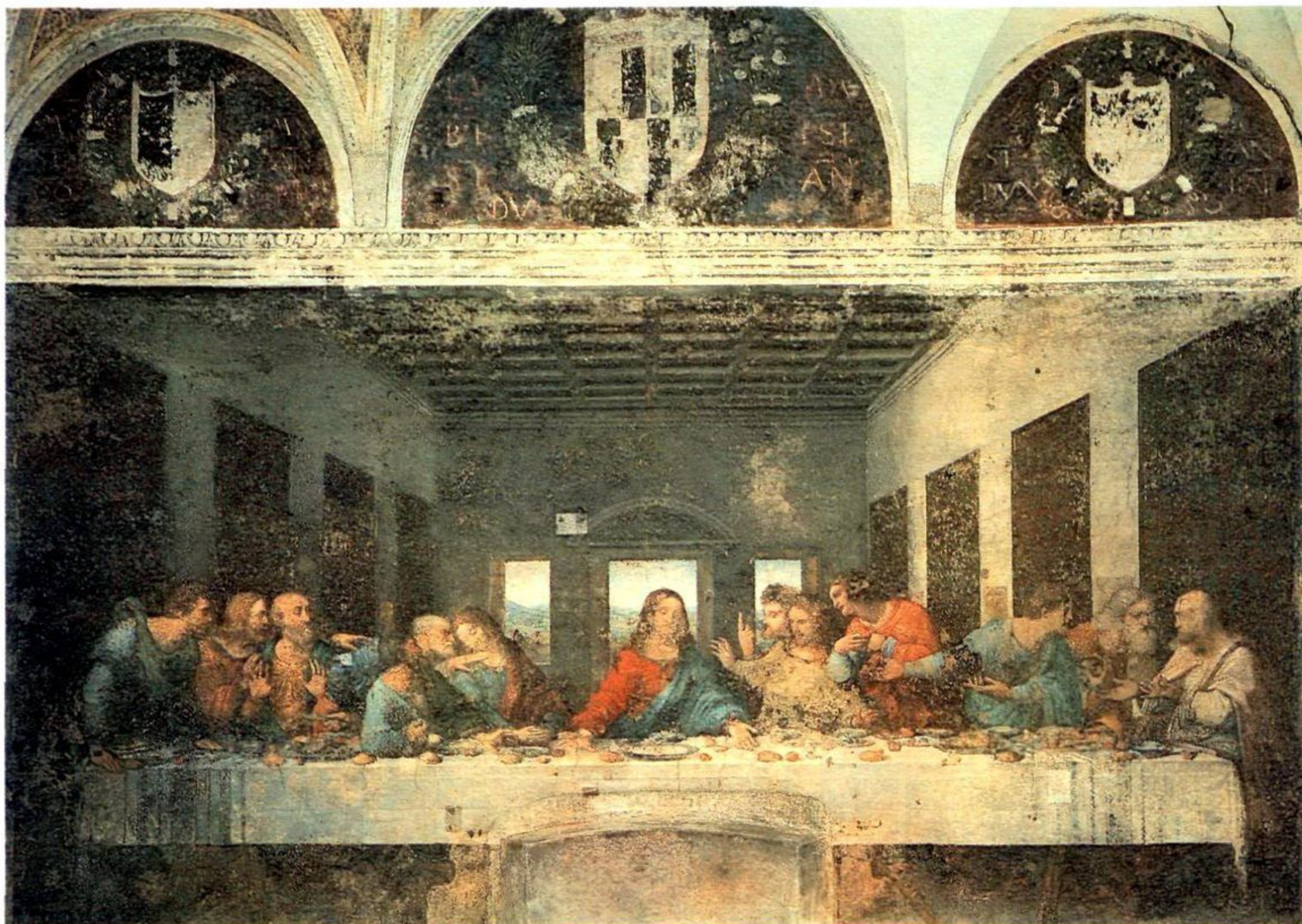
Parigi, Louvre.

L'autografia leonardesca del ritratto di dama conosciuto come "La Belle Ferronnière" è stata in passato a lungo controversa. Oggi la critica, con poche eccezioni, tende ad assegnarlo al maestro per le evidenti

consonanze tipologiche e stilistiche – fondo scuro, impostazione diagonale del busto, effetto di rotazione del corpo nello spazio, intensità espressiva dello sguardo – che presenta con gli altri due ritratti certi eseguiti durante il primo soggiorno milanese. I vari tentativi di identificazione del personaggio raffigurato

non hanno ancora trovato validi supporti documentari o conferme di tipo iconografico; l'ipotesi che ha forse riscontrato maggior credito fra gli studiosi è quella che riconoscerebbe nell'effigiata la medesima Cecilia Gallerani ritratta da Leonardo, solo pochi anni prima, sulla tavola ora conservata a Cracovia.



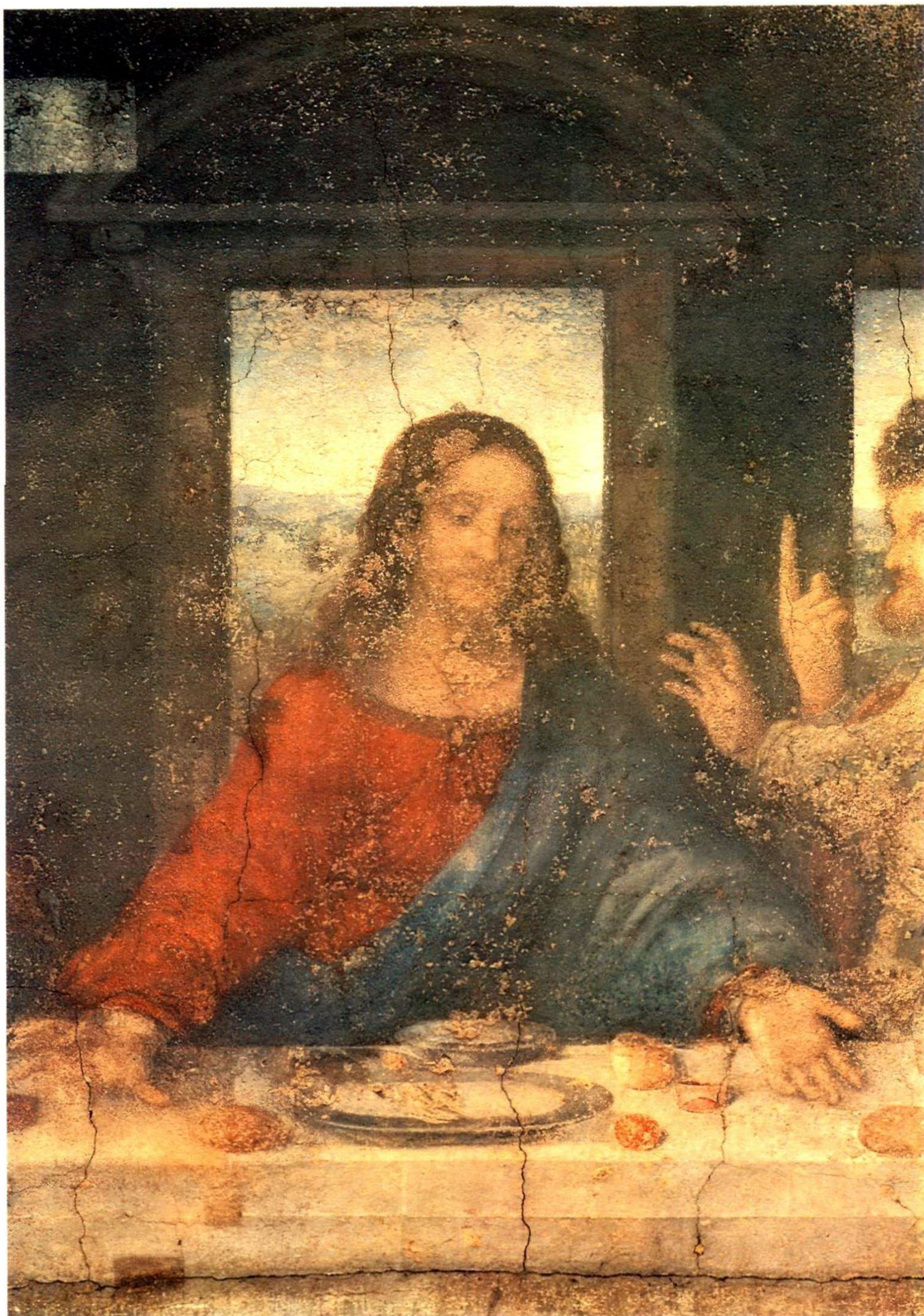


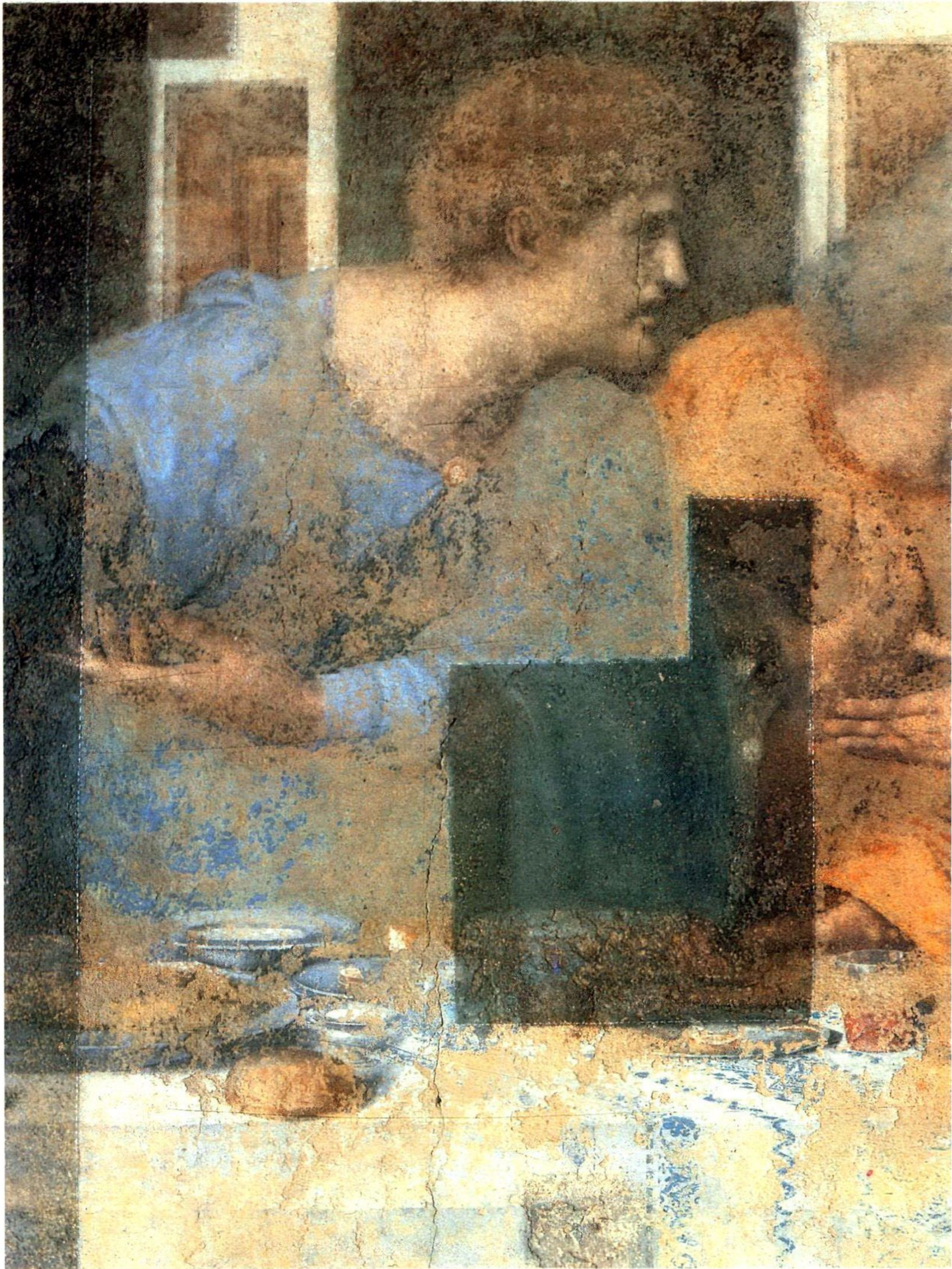
22

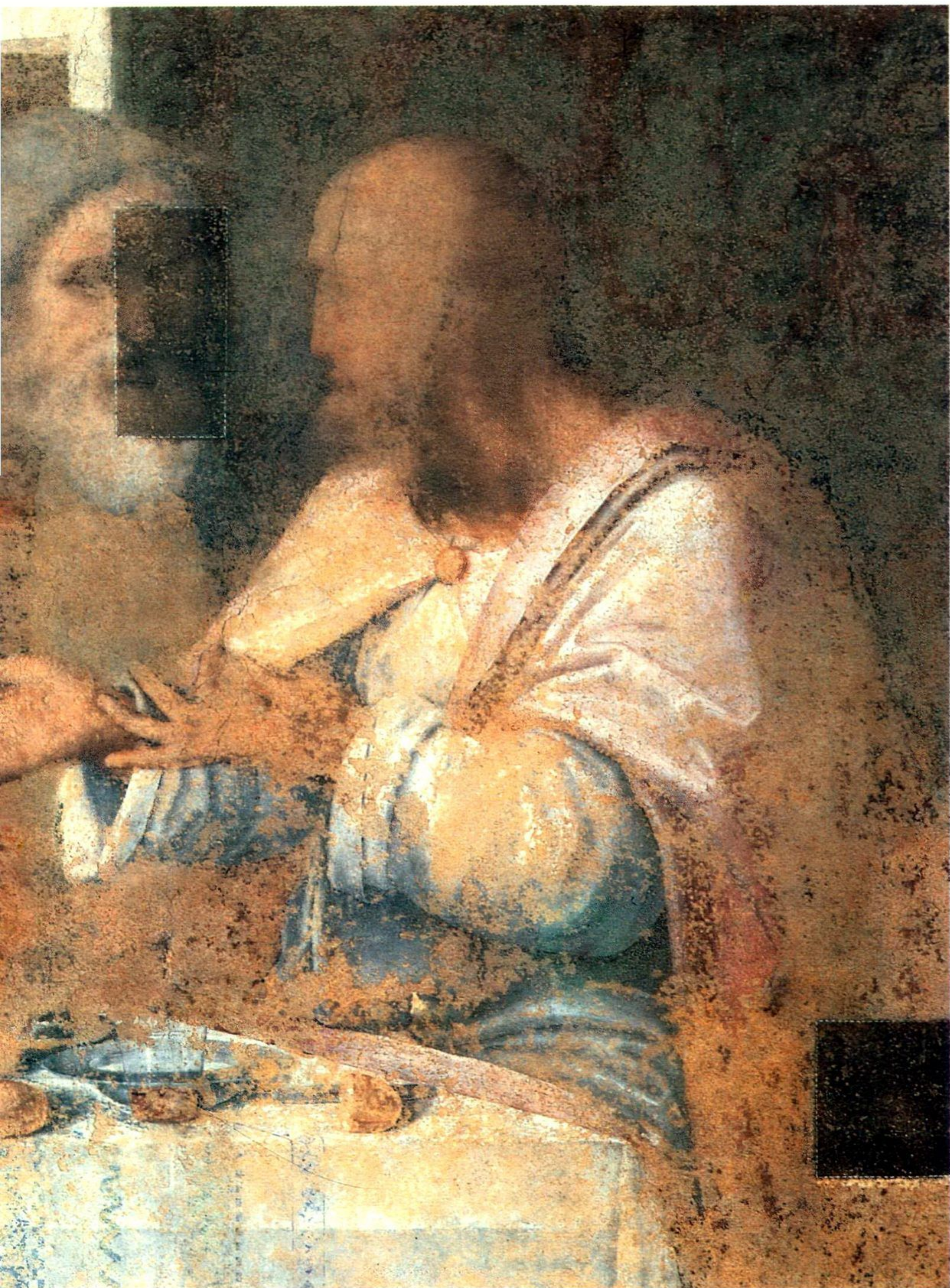
22-24. Ultima cena, 1495-1497, tempera e olio su due strati di preparazione, 460×880 cm. Milano, Santa Maria delle Grazie, refettorio. Leonardo interpreta il soggetto in chiave assolutamente innovativa, rappresentando il momento di maggiore tensione drammatica della narrazione evangelica: l'annuncio del tradimento da parte di Cristo, isolato al centro della scena, e la convulsa reazione degli apostoli che si interrogano increduli, manifestando sgomento e stupore. La geniale soluzione

compositiva, grazie anche all'adozione di una tecnica pittorica sperimentale, avrebbe dovuto costituire nelle intenzioni del maestro la concretizzazione stilistica dei risultati delle sue ricerche sui moti umani e rappresentare quindi l'essenza della sua poetica. Se il rifiuto dell'affresco consentiva all'artista di ritoccare, perfezionare e "velare" le immagini, conferendo loro "il moto e il fiato", i pigmenti, legati con tempere o sostanze oleose, stesi su sottilissimi strati preparatori, si rivelarono d'altra parte molto vulnerabili agli

attacchi dell'umidità e all'azione degli agenti esogeni. Già dal secondo Cinquecento alcune testimonianze attestano il precario stato di conservazione del dipinto; da allora si susseguirono, nel corso dei secoli, gli interventi di restauro, a volte vere e proprie integrazioni o rifacimenti, fino al recentissimo che, come si vede nella tavola 24, ha riscoperto sotto le ridipinture immagini che – pur restituendo solo una pallida traccia delle originarie – appaiono dotate di una luminosità e di una freschezza cromatica finora insospettate.







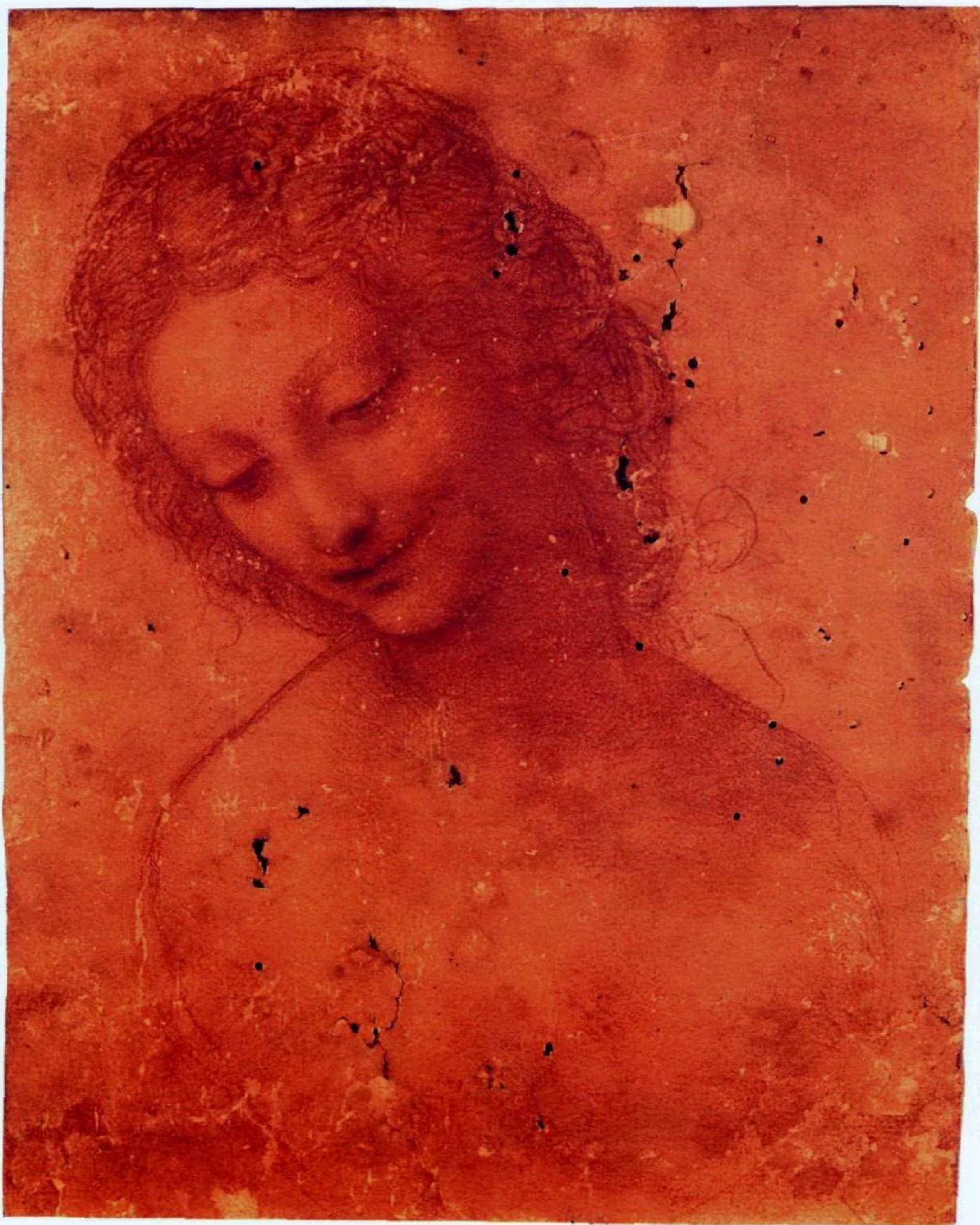


25

25. Ritratto di Isabella d'Este, c. 1500, carboncino e pastello su carta, 63×46 cm. Parigi, Louvre. Il disegno, realizzato su carta a matita nera e sanguigna, attualmente si trova in precario stato di conservazione. L'incarnato, soprattutto attorno ai lineamenti del volto, è tenuamente ombreggiato da sfumature rosate che, con una

tonalità leggermente più scura, caratterizzano anche alcuni tratti della capigliatura. Le pieghe, i veli, i nastri che modulano la veste della dama sono invece pallidamente evidenziati con alcune note di giallo. Lungo le linee che danno corpo alla sontuosa veste di Isabella e che ne definiscono l'articolazione della mano destra, sono ancora visibili

i minuti forellini destinati a lasciar filtrare sulla tavola la finissima polvere di carbone che avrebbe costituito la traccia di base del dipinto. Nonostante le insistenti richieste, Leonardo non arrivò alla conclusione del ritratto della nobildonna mantovana, limitandosi invece a ripassare con un lieve tocco d'inchiostro il profilo e la capigliatura.



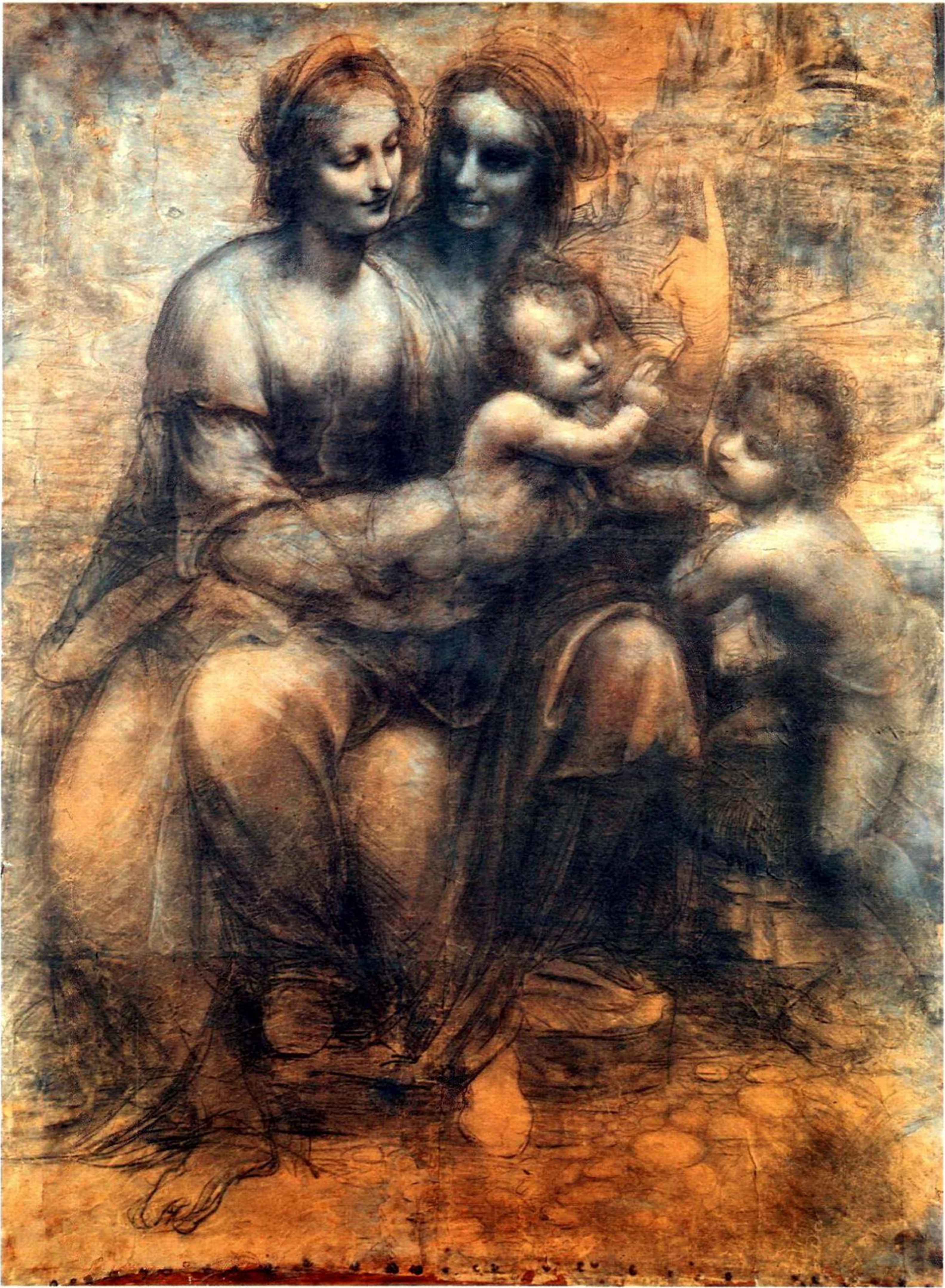
26

26. Studio per la testa della Leda, 1505-1507, penna e inchiostro su carta, 35×20 cm. Milano, Civiche Raccolte d'Arte al Castello Sforzesco.

Leda, la mitica eroina greca era il soggetto di un quadro cui Leonardo si dedicava negli anni del secondo soggiorno fiorentino. Il disegno evidenzia l'estremo

sviluppo dell'interesse dell'artista nei confronti dell'acconciatura femminile – interesse ereditato dal Verrocchio – qui resa con una complessità ed una qualità estetica sorprendenti. Del dipinto rimangono preziose descrizioni, numerose copie e pochi schizzi autografi che consentono non solo di seguire l'evoluzione

stilistica del tema nella mente del maestro – dalla versione inginocchiata a quella eretta – ma anche di riconoscere nel quadro originario il primo esempio di un tipo di disegno, la “figura serpentinata”, di grande fortuna nel Cinquecento.





28

27. Sant'Anna, la Vergine, il Bambino e San Giovannino, 1499-1508?, ocre chiari, carboncino, tempera e biacca a sfumato su carta, 159×101 cm. Londra, National Gallery. Insieme al cartone con il Ritratto di Isabella d'Este (tav. 25), questo della National Gallery è l'unico conservatosi dei molti che Leonardo approntò per i suoi dipinti. La critica infatti

tende a collocare l'opera in un arco di tempo che va dal 1499, ultimo anno della presenza del maestro a Milano, al 1508 circa, anno in cui, dopo il soggiorno fiorentino, aveva già fatto ritorno nel capoluogo lombardo. L'immagine, per l'armonia delle forme e per la liricità contenuta dei sentimenti, è una delle più sublimi espressioni pittoriche dell'artista.

28. Studio per Sant'Anna, la Madonna e il Bambino con l'agnello, c. 1510-1513, penna e carboncino su carta, 12,5×10 cm. Venezia, Gallerie dell'Accademia.



29

29, 30. Sant'Anna, la Madonna e il Bambino con l'agnello, c. 1510-1513, tavola, 168×122 cm. Parigi, Louvre. Eseguita molto probabilmente negli anni del secondo periodo milanese dell'artista, l'opera, pur essendo incompiuta ed in alcune parti ridipinta, è l'ultima versione del tema già svolto in un precedente cartone andato perduto e nella composizione ora alla National Gallery. Il gruppo

è costruito secondo una struttura piramidale perfettamente equilibrata: a coronamento di essa, Sant'Anna, dal volto dolcissimo, volge lo sguardo verso la Madonna che, a sua volta, si china in avanti protendendo le braccia verso il figlio che, abbracciando un agnello, ricambia l'amorevole attenzione della madre. È quindi attraverso la malinconica intimità della scena

familiare, pervasa da un'atmosfera di pacata tranquillità, che trova espressione in forma allegorica il tema dell'incarnazione di Cristo. Alle spalle del gruppo lo sfondo si apre in una fantastica visione di monti, acque e ghiacciai, velati da un'atmosfera di gelida nebbiolina, immersi in un impenetrabile silenzio e in un tempo senza età.





31

31. Studio per la Battaglia di Anghiari, scaramucce di cavalieri e fanti, c. 1504, penna su carta, 16,5×15,3 cm. Venezia, Gallerie dell'Accademia.



32

32. Studio per la Battaglia di Anghiari, testa di guerriero, c. 1504, penna su carta, 19,2×18,8 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum.

Questa famosa testa di guerriero sul verso di un foglio al museo nazionale di Budapest, è uno dei pochissimi disegni di Leonardo riferibili con una certa sicurezza alla battaglia di Anghiari.

Il recto del foglio rappresenta

invece il profilo di un altro volto di combattente, che non raggiunge tuttavia la potenza espressiva del primo. Mediante la drammatica incisività della fisionomia del guerriero, la cura dei particolari del viso, questo studio analitico rende già pienamente l'idea della torsione violenta dei corpi e della tensione compositiva di tutta l'opera.

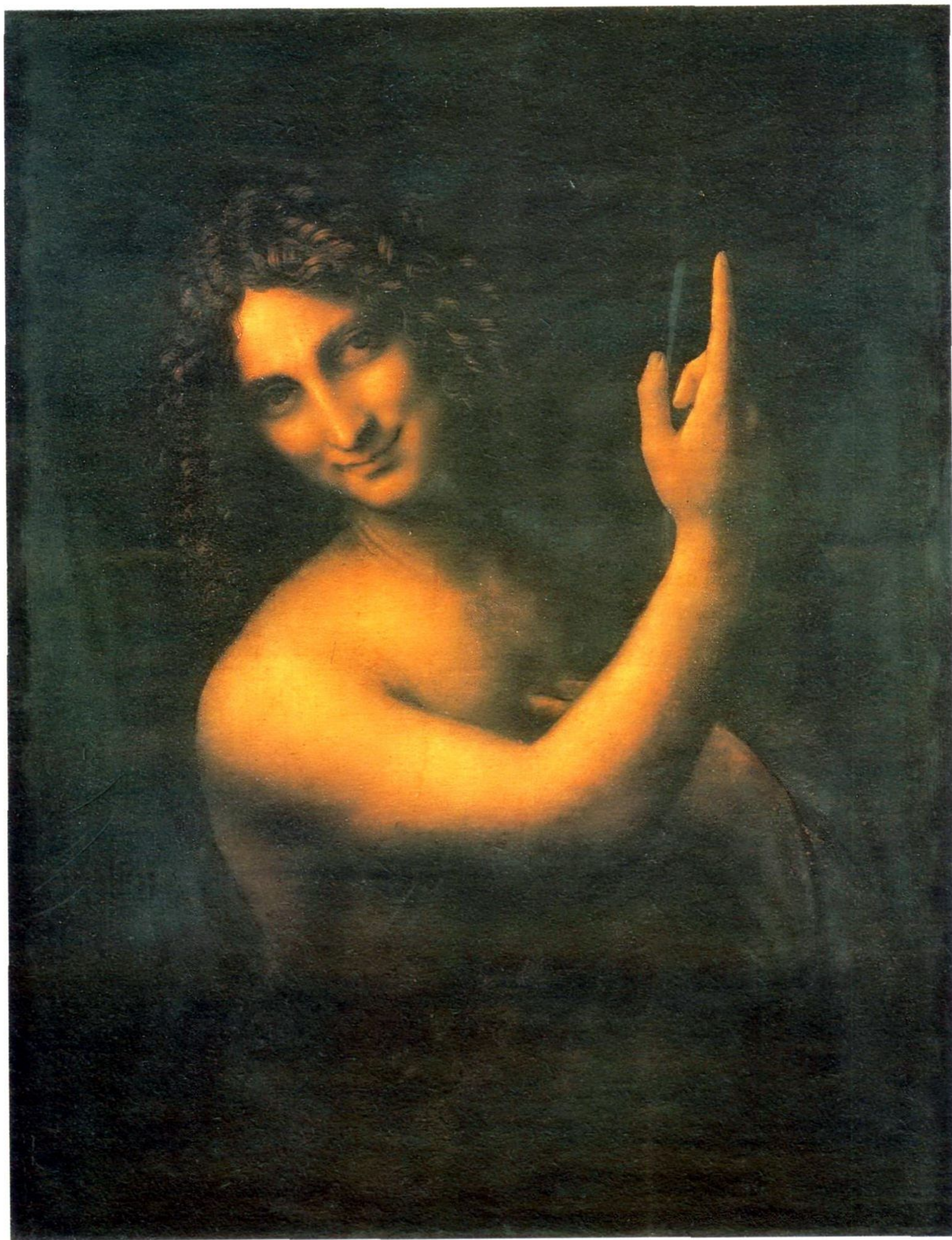


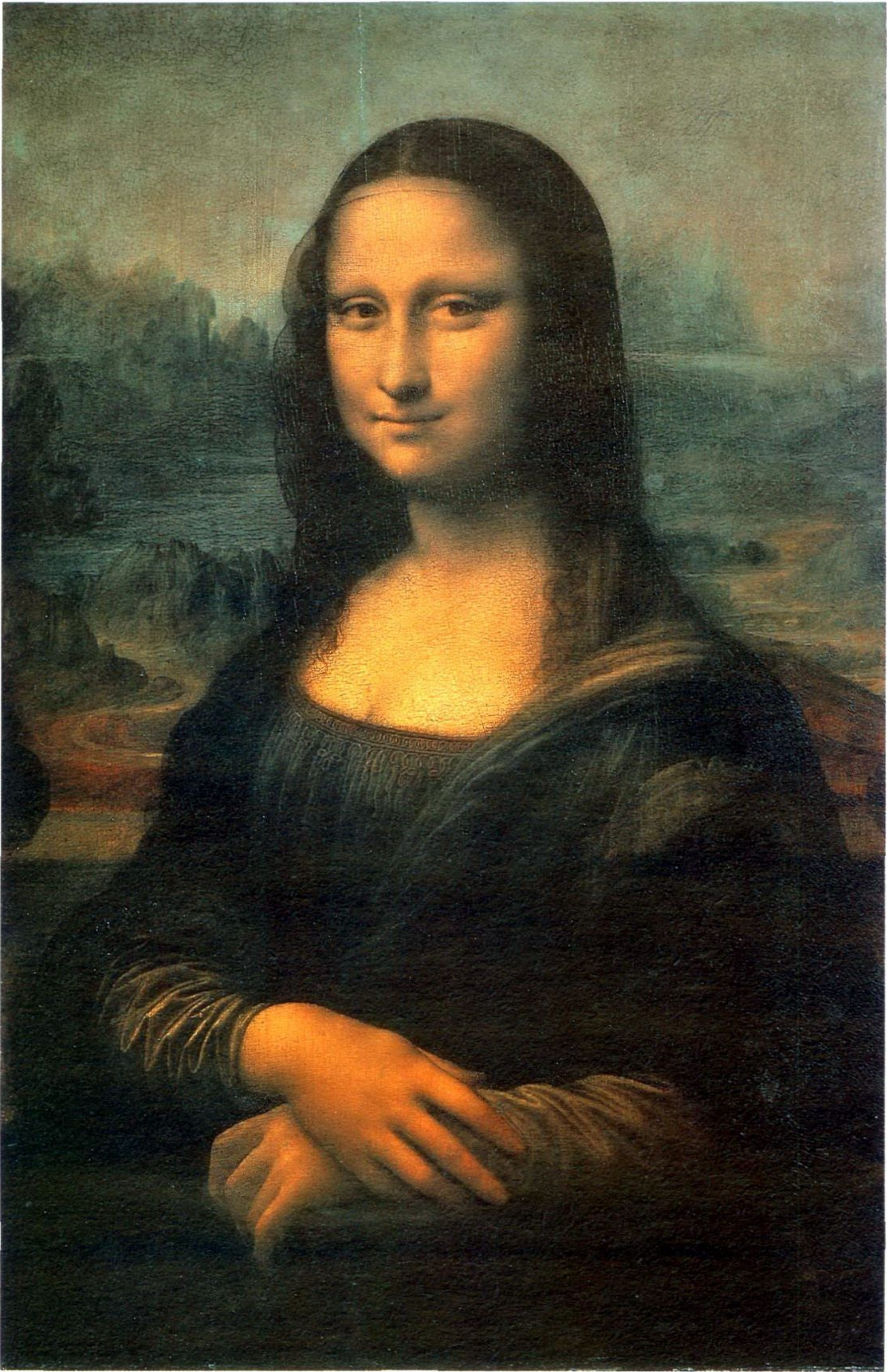
33

33. *Bacco*, 1511-1513, tela, 177×115 cm. Parigi, Louvre. Rappresentava in origine San Giovanni Battista nel deserto, ma nel secondo Seicento venne trasformato, con aggiunte e modifiche, nel dio Bacco. Data la portata dell'intervento seicentesco, il dipinto non può essere inserito a pieno diritto nel catalogo delle opere dell'artista né essere indicativo della sua nuova concezione del bello di quegli anni.

34. *San Giovanni Battista*, 1513-1516, tavola, 169×57 cm. Parigi, Louvre. Il dipinto risale molto probabilmente agli ultimi anni del soggiorno romano e può considerarsi interamente autografo. Il soggetto

raffigurato, avvolto da un'ombra morbida, presenta nel volto quell'espressione di languida ambiguità tipica degli ultimi ritratti del maestro. L'uso dello "sfumato" diventa un po' greve, appesantendo nel complesso tutta l'immagine.







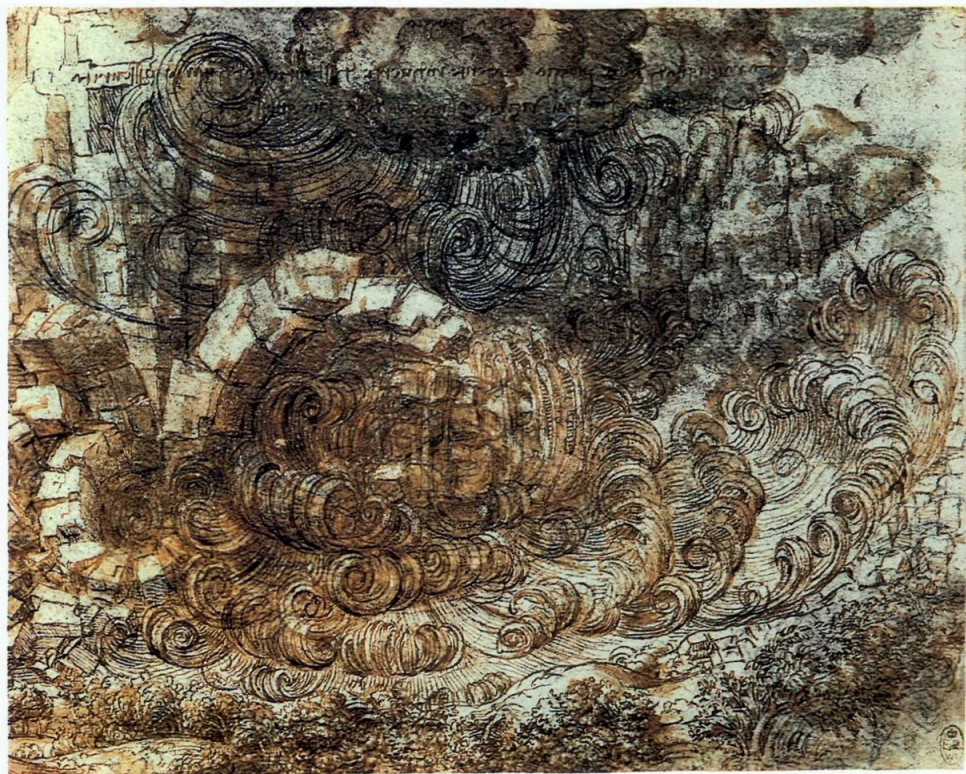
36

35, 36. Monna Lisa, 1503-1506/1513, tavola, 77×53 cm. Parigi, Louvre.

Essendosi rivelata scarsamente attendibile la testimonianza di Giorgio Vasari secondo la quale la donna ritratta da Leonardo sarebbe Monna Lisa, moglie del mercante fiorentino Francesco del Giocondo, l'identificazione della "Dama al balcone", uno dei capolavori assoluti nella storia dell'arte, è tuttora oggetto

di discussione critica. La questione diventa comunque secondaria se rapportata alla qualità pittorica del dipinto, un'opera senza precedenti nel campo della ritrattistica per la naturalezza dell'impostazione della figura, per l'estrema morbidezza dei panneggi e l'impalpabile trasparenza dei veli che ne ricoprono le forme, per la complessità di sfumature psicologiche che animano

l'indefinibile espressione del volto. La straordinaria unità tonale e stilistica del dipinto, il senso di "atemporalità" che figura e paesaggio sembrano emanare, sono anche dovuti all'effetto degli strati di vernice che, insieme a un'importante azione protettiva, uniformano e smorzano la luminosità, l'intensità e la trasparenza che caratterizzavano gli originali colori usati da Leonardo.



37

37. Il diluvio, c. 1516, carboncino, penna e inchiostro su carta. 16,2×20,3 cm. Windsor Castle, Royal Library. Il disegno realizzato a carboncino, con tratti di inchiostro giallognolo, fa parte di una serie di sedici pezzi incentrati sul tema del diluvio. Eseguito negli ultimi anni di vita del maestro,

questa terribile visione apocalittica, in cui tutte le forze della natura si scatenano con immane violenza distruttrice, cancellando nella catastrofe la presenza dell'uomo, diventa concreta espressione delle estreme drammatiche meditazioni di Leonardo sul cosmo e su tutti gli elementi del creato.

Bibliografia essenziale

L'opera completa di Leonardo pittore, a cura di A. Ottino della Chiesa, Milano 1967.

C. Pedretti, *Leonardo. A Study in Chronology and Style*, London 1973.

A.M. Brizio, *Leonardo pittore*, in *Leonardo*, a cura di L. Reti, Milano 1974.

Leonardo. La pittura (Firenze 1977), 2ª ed. 1985.

Leonardo da Vinci. Disegni anatomici della Biblioteca Reale di Windsor, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Vecchio, 1979.

C. Pedretti, *Leonardo*, Bologna 1979.

M. Rosci, *Leonardo*, Milano 1979.

Leonardo e l'età della ragione, a cura di E. Bellone e P. Rossi, Milano 1982.

Leonardo e Milano, a cura di G.A. Dell'Acqua, Milano 1982.

Leonardo scomparso e ritrovato, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 1988.

L. M. Batkin, *Leonardo da Vinci*, Bari 1988.

Leonardo da Vinci, catalogo della mostra, London, Hayward Gallery, 1989.

P. C. Marani, *Leonardo e i leonardeschi nei musei della Lombardia*, Milano 1990.

Referenze fotografiche
Sergio Anelli, Milano
Archivio Elemond, Milano
Archivio Fabbri, Milano
Mario Quattrone, Firenze
Scala, Firenze
Royal Library, Windsor
(per gentile concessione
di S.M. la Regina d'Inghilterra)