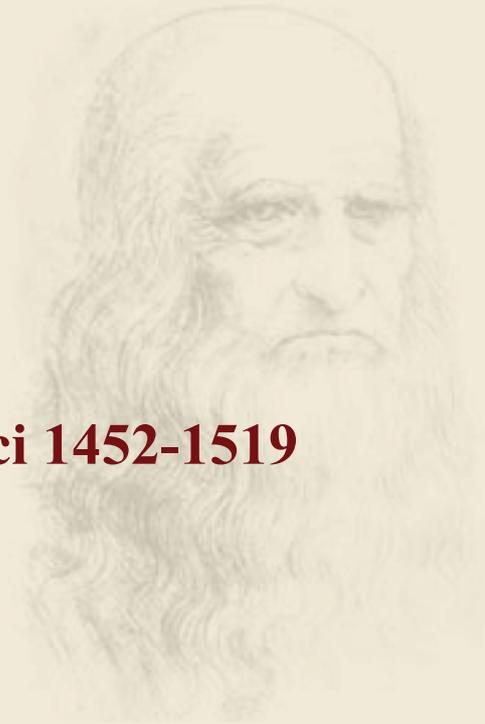


Giulio Carotti

Leonardo da Vinci 1452-1519



In: "Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello", Milano, 1905

PERIODO GIOVANILE

I grandi artisti non sono mai stati soltanto eminenti architetti, o scultori, o pittori, bensì anche uomini di genio e talora di facoltà universali: non solo coltivarono parecchi rami dell'arte, ma ebbero pur sempre vasta cultura, mente alta e profondo sentire. Però, qual genio più universale di Leonardo, quale mente più straordinaria della sua e quale idealità più sublime? Egli coltivò ad un tempo le scienze naturali, fisiche e matematiche, l'ingegneria, le lettere, la musica e le arti belle; e tra queste specialmente la pittura e la scultura.



Schizzo di testa giovanile. Frammento di un disegno. — (Raccolta Windsor)

Nelle opere di pittura o di scultura degli artisti maggiori che risplendettero intorno all'anno cinquecento, di Raffaello, di Michelangelo, di Tiziano, del Correggio, per non ricordarne che i più celebri, noi troviamo ancora a sbalzi traccia dello stile e della tecnica di più scuole delle quali essi furono ad un tempo la sintesi complessiva e l'apogeo, e la troviamo persino ancora in alcune delle creazioni della loro età matura. In Leonardo ciò non avviene. Nella sua giovinezza, naturalmente, egli si assimilò tutta la tecnica e persino lo stile della scuola fiorentina di pittura e di scultura giunta allora al suo pieno svolgimento; seguì particolarmente il maestro suo il Verrocchio e si avvicinò pur molto alla maniera dei Pollaiuolo e del Botticelli: l'analogia collo stile del Verrocchio dappprincipio fu tale che per certe opere avviene di rimaner dubbiosi se sian sue o del maestro; ma poi, una volta in pieno possesso del mezzo meccanico di esecuzione, partendo dal punto al quale l'aveva condotto il Verrocchio, mutò progressivamente, non solo lo spirito e indi lo stile, ma persino radicalmente anche la tecnica.



Testa di Cristo condotto al calvario. — (Venezia, Accademia).

Tutto compreso di ammirazione per le bellezze della natura, studiò e ritrasse questa con amore sincero ed entusiasta, e con profondo rispetto. Giammai egli si trattenne a far suo pro dello stile delle opere pur bellissime di molti artisti suoi contemporanei in Firenze ed in Roma; avrà osservato le sculture classiche ma non si è mai fermato a studiarle, copiandole, e neppure a tracciarne impressioni; tutt'al più un paio di schizzi in disegno rivelano l'impressione di un busto e di un bassorilievo antichi; e dire che pur tanti ne aveva veduti in Firenze nelle raccolte Medicee e pur tanti ne vide più tardi in Roma! Parrebbe che egli non si sia preoccupato affatto delle creazioni dell'arte classica, né di quelle dei suoi contemporanei; c'è la natura che è così bella e sublime — si sarà detto — che appena rimane tempo e attività che bastino per ammirarla, accarezzarla collo sguardo, e per tentare di riprodurne alcuni aspetti. Nell'animo suo sorgevano tanti sogni or graziosi, or geniali, or sublimi! e come manifestarli meglio che colle bellezze della natura?¹

Così studiando dal vero tutto ciò che nella natura lo colpiva (il bello, lo strano, il ridicolo; la figura umana, il paesaggio, i fiorellini, il filo d'erba), egli venne conquistando un mezzo meccanico meraviglioso non più di scuola, né di sintesi della maniera di più scuole, ma unico, universale e particolare, tutto suo ed

¹ Ciò non toglie che in Leonardo l'influenza dell'arte classica sia penetrata per via indiretta (e certo in grado meno intenso che nei suoi contemporanei) coll'insegnamento dello stile fiorentino di quel tempo impartitogli dal Verrocchio. Ma, come ho detto, di Leonardo non avrei presente che due disegni i quali lontanamente conservino un riflesso dell'arte classica: una testa virile a Torino e le danzatrici di Venezia.

originale, che progressivamente gli consentì di esprimere ciò che la sua mente pensava e fantasticava, tutto ciò che il suo animo sentiva e sognava.

Egli è dunque un artista diverso. Negli altri grandi, nelle opere loro, in fondo, oltre al pensatore ed al poeta, si manifesta pur anche il tecnico; in lui, nei suoi dipinti, nei suoi disegni, è tale la espressione intellettuale ed ideale che, nonostante la tecnica meravigliosa, *ciò* che vi colpisce e rapisce, è il pensiero ed il sentimento dello scienziato, del filosofo e del poeta, il quale, invece di esprimersi colla scrittura o colla parola, si vale del linguaggio delle arti figurative e con queste manifesta il trionfo del sapere e del sentimento umano nel momento dell'apogeo della meravigliosa civiltà italiana del Rinascimento.



Schizzo per l'Adorazione dei pastori. — (Venezia, Accademia).

L'attività artistica di Leonardo, il quale era nato nel 1452, in Vinci presso Empoli, si svolge in tre periodi:

il periodo giovanile o fiorentino, trascorso in gran parte nello studio del Verrocchio e che si chiude coll'anno 1482, quando delibera di abbandonare Firenze per Milano;

il periodo lombardo che corre dall'anno 1483, in cui lo troviamo alla corte di Lodovico il Moro, al 1499, quando, al sopravvenire della catastrofe del duca, al pari di Bramante, di Luca Pacioli ed altri, si allontana;

ed il periodo della vita randagia in Italia: a Mantova, a Venezia, a Firenze, nelle Marche, ripetutamente a Milano ed a Firenze, a Pavia, a Bologna, a Roma e finalmente in Francia, ove ridottosi nel 1516, ospite di Francesco I, passò tre anni di vita solitaria con pochi allievi e fidati, e vi cessò di vivere, di 67 anni, nel 1519, un anno prima che morisse Raffaello.



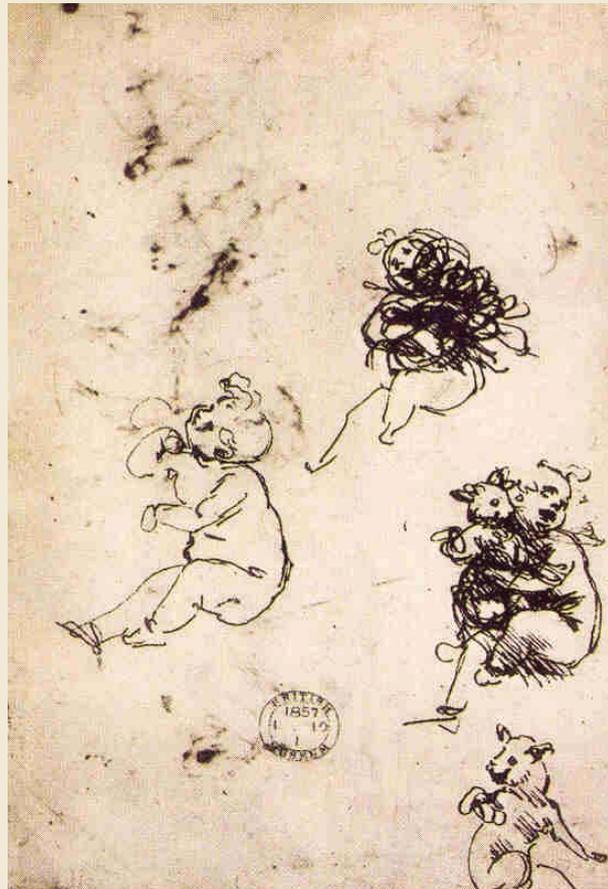
Studio per l'Adorazione dei pastori. — (Parigi, Louvre).

Giovinetto ancora, Leonardo fu dal padre allogato in Firenze presso Andrea del Verrocchio. Nello studio di quell'artista eminente ed universale altresì nel possesso dei mezzi tecnici, in quella bottega ove accorrevano artisti fiorentini e di altre regioni (così il Perugino dall'Umbria), Leonardo imparò il disegno, la pittura e la scultura; seguì passo, passo, la creazione del celebre gruppo di Gesù e San Tommaso ed i primi studi e lavori per la celebre statua equestre del Colleoni; assistette pure alla fusione di sculture in bronzo, ed a lavori di cesello e di oreficeria.



Studio per bambini e gatti. — (Londra, British Museum).

Dal manoscritto di un anonimo fiorentino, vissuto nella prima metà del secolo XVI, e quindi contemporaneo di Leonardo, veniamo a sapere che questi *stette da giovane col magnifico Lorenzo dei Medici, che dandoli provvisione per sè il faceva lavorare nel giardino di piazza San Marco.*



Studio per bambini e gatti. — (Londra, British Museum).

Questo giardino era un Museo ed una scuola di belle arti, Museo cioè di sculture antiche raccolte dai Medici e scuola poiché Lorenzo de' Medici ne aveva affidato la direzione a Bertoldo, antico allievo di Donatello, coll'incarico di guidare, di insegnare ai giovani artisti che vi venivano a studiare. E siccome pare che qui si studiasse e lavorasse principalmente di scultura, è lecito ritenere che Leonardo vi si occupasse principalmente come scultore, e Lorenzo il Magnifico rimanendone soddisfatto, gli accordò quei compensi o donativi che assegnava a chi studiava e produceva meglio degli altri².

Nel 1472 era già iscritto nel libro dei pittori; tuttavia non si allontanò dal maestro, presso il quale trovavasi ancora nel 1476.

Di questo periodo della giovinezza (periodo durante il quale un artista è sempre così fecondo), nonostante le ricordanze del Vasari e le testimonianze degli

² Nino Smiraglia Scognamiglio nella recensione del primo volume della nuova edizione delle *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci* di Gustavo Uzielli. Veggasi *Arch. St. dell'arte* 1896, pag. 461 e seguenti.



Angelo di Leonardo nel Battesimo di Gesù del Verrocchio. — (Firenze, Accademia).

stessi suoi manoscritti, oggi non possediamo o per lo meno non conosciamo che ben poche opere.

Il celebre *angiolo* nella tavola del *Battesimo di Cristo* del Verrocchio, nell'Accademia di Firenze, risplende come un brillante, in mezzo a quella pittura

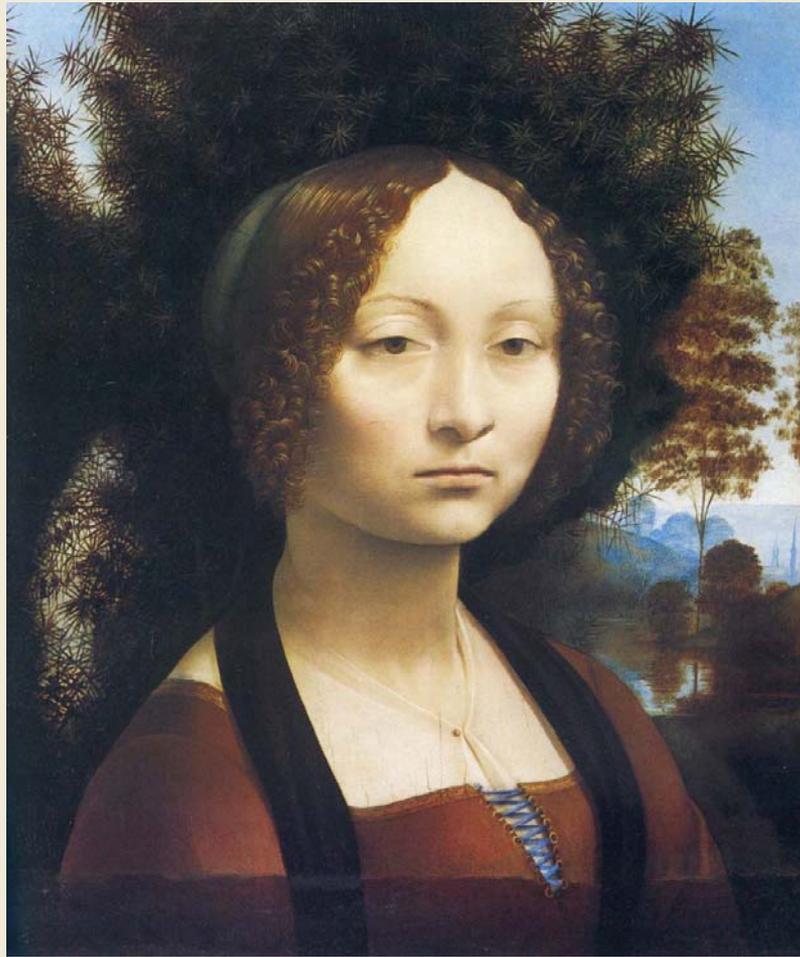


L'Annunciazione — (Parigi, Louvre)

scientifica ma cruda e giallastra, tanta ne è la poesia incantevole, l'idealità, la disinvoltura dell'atteggiamento, la morbidezza della carnagione e la naturale vaghezza del colorito.

L'Annunciazione del Museo del Louvre, è una tavoletta piccina, in cui egli già manifesta tutto il candore dell'animo suo e la genialità del pensiero, e di già avvolge in una grande armonia le figure ed il fondo di paesaggio.

Il ritratto di giovane donzella della Galleria Lichtenstein a Vienna, ci presenta una fanciulla di lineamenti punto belli, né ideali, la quale si distacca sopra un cespuglio di ginepri, che alla lor volta si frastagliano sopra il fondo di cielo e di graziosissimo paesaggio con colli ed alberelli rispecchiati nelle onde cristalline di un piccolo lago. Da tempo questo ritratto era già stato timidamente

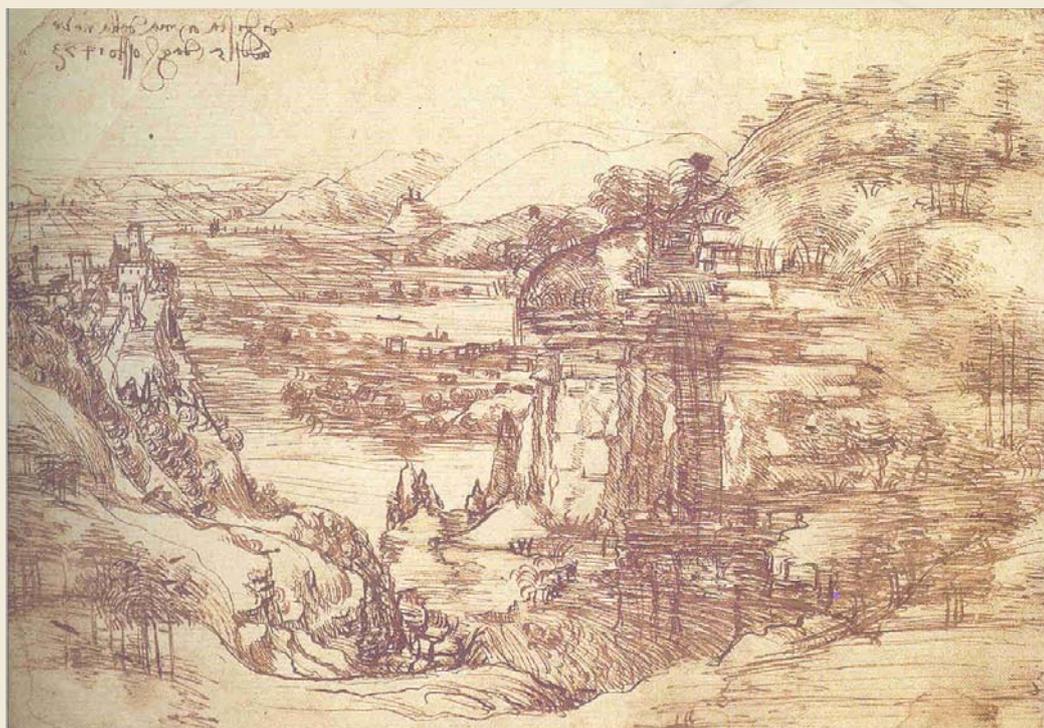


Ritratto di Ginevra Benci — (Vienna, Galleria Lichtenstein)

attribuito a Leonardo dal Waagen, il quale però aveva soggiunto che per lo meno poteva essere ascritto ad uno degli allievi suoi. Ma poi, nel 1887 e ancora nel 1903, il Dott. Bode Direttore della Galleria di Berlino, facendone un ripetuto studio analitico, è venuto alla conclusione che lo stile e la maniera sono del Vinci e che potrebbe darsi sia questo il suo ritratto di Ginevra de' Benci, ricordato dal Vasari³.

Un disegno di paesaggio ci presenta lo stesso senso di spontanea naturalezza

³ È innegabile che a prima impressione subito si pronuncia il nome di Leonardo e così mi accadde nel 1883 quando per la prima volta, a Vienna, mi ero trovato inaspettatamente dinanzi a questo ritratto. Ma perché allo stesso tempo un dubbio mi assalì e mi assalì ancora e così accade a parecchi studiosi? Perché la figura stacca sul fondo non morbidamente ma con taglio reciso e più ancora perché il tipo della fanciulla è brutto, il suo sguardo privo di vita, perché in quel viso non si sente la poesia, la fiamma di ideltà che brillano nelle figure del Vinci. Ora appunto conviene tener conto che sarebbe opera giovanissima di Leonardo, la riterrei anteriore alla nozze della Ginevra, quindi tutt'al più del 1469-70, del tempo cioè in cui l'artista faceva i suoi primi passi sotto il Verrocchio così reciso e fermo nei contorni, e quand'egli, il Vinci, non era ancor in grado di idealizzare le sue teste come farà poi alcuni anni dopo in quella introdotta nel Battesimo del Verrocchio. D'altronde nel quadro della Galleria Lichtenstein si rilevan dei ritocchi e ridipinture: potrebbe darsi che, togliendoli, abbia a riapparir ben diverso lo sguardo della fanciulla.



Paesaggio colla data 1473 — (Firenze, Uffizi)

del fondo di paese del ritratto ora ricordato; è quello che si conserva nella raccolta degli Uffizi e reca la scritta di pugno di Leonardo

dì di sca Maria della neve
a di 2 d'Aghosto 1473.

Per trovare un altro disegno datato, dobbiamo scendere al 1478; si conserva pure alla Galleria degli Uffizi e vi vediamo parecchi profili di teste e schizzi di macchine (?).

Lo schizzo di *un'Adorazione dei Magi*, che vediamo nel disegno a penna dell'antica raccolta Galichon ed ora nel Museo del Louvre, ci da una piacevole ed animata composizione. La Madonna, una graziosa ed ingenua fanciulla, tiene sulle ginocchia il Bambino al quale si avvicinano tutti in giro i pastori: questi inginocchiati, quelli inchinanti, tutti con fervore ed animazione. Dietro alla capanna, un fondo fantastico ci presenta rovine di un edificio, grandi scale e tutto un brulichio di gente. Trattandosi di uno studio, le figure dei pastori sono ancora quasi tutte nude, per precisare le forme. I disegni preparatori relativi a questo schizzo, oppure ad altro schizzo per una adorazione dei pastori, sono parecchi, alcuni si trovano nella raccolta dell' Accademia di Venezia (v. pag. 6 e 7). [4 e 5]

Per allora, non pare che Leonardo ne eseguisse o per lo meno incominciasse il dipinto; più tardi svolse la composizione della Adorazione dei Magi. In questi disegni e schizzi, nel piccolo disegno a penna della Madonna col Bambino che



Schizzo per l'Adorazione dei Magi (Parigi, Louvre)

tiene un gatto (British Museum) e nella Annunziatione, appare lo stesso tipo della Madonna, una giovanetta sul cui viso brilla il sorriso di un'anima candida e soave.

A questo periodo giovanile appartiene il piccolo gruppo in terra cotta della *Madonna col Bambino* del South Kensington Museum, che conserva tutta la fragranza della ingenuità e del sorriso del già ricordato disegno della Madonna col Bambino ed un gatto, al British Museum⁴.

Che Leonardo modellasse in creta e traducesse in terra cotta piccole figure e busti lo sappiamo dal Vasari e poi dal Lomazzo. Potrebbe darsi che sia opera sua il geniale busto in terra cotta di *San Giovanni Battista* dello stesso Museo South Kensington. Nella espressione, nello sguardo di quella figura, nella delicatezza della folta capigliatura, nella modellazione della carnagione oltre i caratteri del Verrocchio si sentono altresì quelli del Vinci. (v. pag. 19) [v. pag. 12]

⁴ Quando anni sono uscirono i primi fascicoli della *Raccolta di sculture del Rinascimento*, pubblicata ed illustrata dal Dott. Bode, in una tavola, contenente due piccoli gruppi, ammirai cotesto, assegnato al Rossellino e subito pensai a Leonardo: l'esame successivo dell'opera originale a Londra, mi rafforzò in questa attribuzione. Di poi lessi con piacere che il nobile Sig. Herbert Cook è venuto alla stessa conclusione.



Madonna col Bambino e gatto. — (Londra, British M.)

Fra i disegni giovanili, convien ancora ricordare la mezza figura virile di profilo con elmo fantastico e corazza, dell'antica collezione Malcolm, oggi al

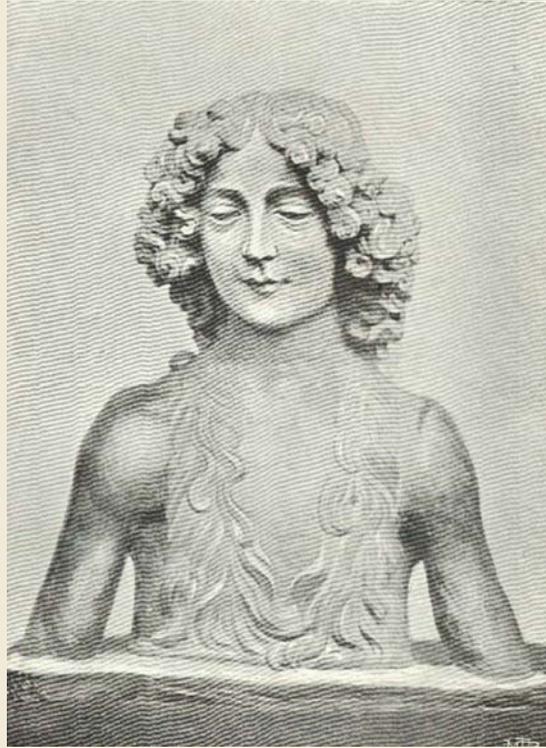


Madonna col Bambino, piccolo gruppo di terra cotta. — (Londra, South Kensington Museum)

British Museum, ed il piccolo disegno degli Uffizi, che ci presenta una testa virile di profilo a destra, tutta scapigliata. Entrambi ci danno un viso accigliato e severo, entrambi ci ricordano il tipo del Bartolomeo Colleoni, cosicché si può ritenere che Leonardo abbia fatto questi disegni quando era nello studio del Verrocchio e vedeva, seguiva i lavori preparatori del suo maestro per la gran statua equestre del

celebre condottiero (v. pago 20 e 24). [v. pag. 13 e 16]

E chi volesse seguire il giovane Leonardo nei suoi diligenti ed appassionati studi di tutte le cose ch'egli scorgeva ed ammirava nella natura, dia un'occhiata al disegno della Galleria di Venezia, ove vediamo studi pazienti di *ciclamen* ed altri fiorellini (v. pag. 22). [v. pag. 14]



S. Giovanni Battista, piccolo gruppo di terra cotta. — (Londra, South Kensington Museum)

È probabile che sin d'allora egli avesse cominciato gli studi per la celebre composizione della *Madonna della grotta*, per la quale abbiamo numerosi disegni: ma in Firenze però, Leonardo non si trovava soddisfatto; egli sognava imprese grandiose non solo artistiche ma pur anche scientifiche: e non trovava ascolto e tanto meno incoraggiamento ed aiuto.

PERIODO MILANESE

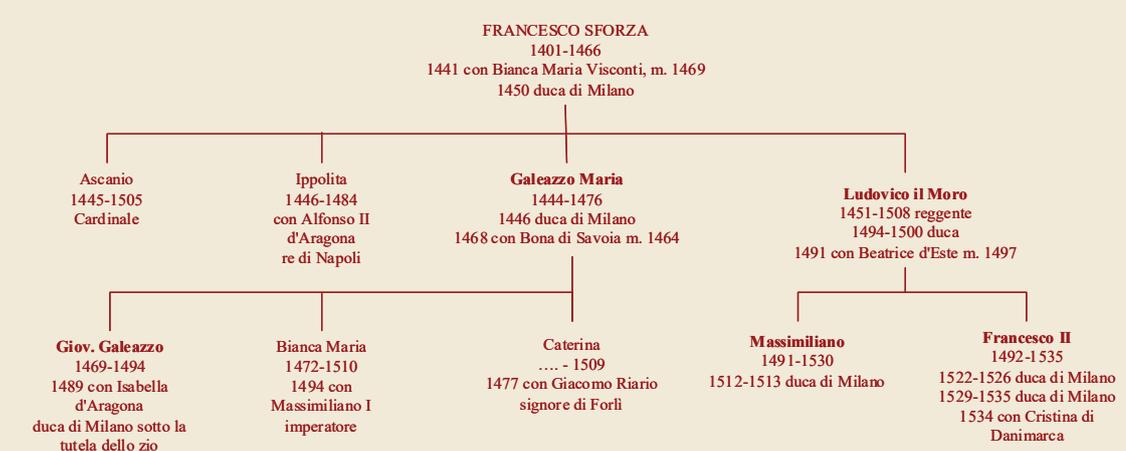
In quel colossale volume in cui furon raccolti così numerosi suoi disegni e fogli scritti, che chiamasi Codice Atlantico, ed è nella Biblioteca Ambrosiana, si



Busto di guerriero. — (Londra, British Museum)
(v. pag. 18) [v. pag. 11]

conserva la minuta della lettera⁵ che egli indirizzò a Lodovico il Moro, che allora reggeva lo Stato di Milano a nome del nipote⁶, e nella quale si vanta di saper

⁵ Si dubitò un momento che questa lettera fosse veramente di Leonardo, non essendo scritta con quel carattere a rovescio che osservasi in quasi tutti i suoi manoscritti, ma lo Smiraglia Scognamiglio ha chiarito che Leonardo aveva due calligrafie diverse, l'una convenzionale, abbreviata, arbitraria e rovescia, che egli usava nei suoi appunti; l'altra sciolta, chiara e conforme all'uso comune, che usava nelle lettere dirette a terzi e specialmente a persone di riguardo.

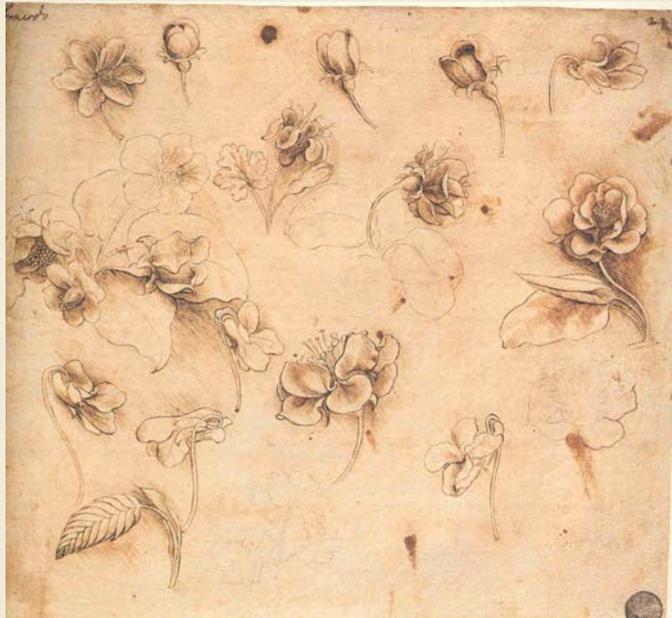


costruire opere di ingegneria, idraulica e fortificazione, di aver inventato macchine e congegni da guerra di terribile effetto, e fa menzione di tante altre



Studio di testa. — (Raccolta Oxford)

conquiste scientifiche: e poi, in ultimo, come di cose accessorie, soggiunge che sa pur erigere edifici architettonici, dipingere e modellare, e che si sentirebbe di fare la statua equestre che esso Duca, da tempo, vuol dedicare al padre suo Francesco Sforza.



Studio di fiori. — (Venezia, Accademia)

Lodovico il Moro era il principe che poteva desiderare, comprendere ed apprezzare Leonardo; Leonardo era l'artista provvidenziale per quello splendido ed ambizioso signore.

A Milano, ove già lo troviamo nel 1483, Leonardo si trattenne per ben diciassette anni e si può dire che questo periodo fu scientifico e naturalista. Scientifico perché, sebbene egli abbia lavorato lungamente attorno alla Cena ed alla statua equestre di Francesco Sforza, (della quale non ci rimangono che molti disegni di schizzi e di studi preparatori⁷) e sebbene consti che oltre le poche pitture che di questo tempo rimangono, altre ne avesse eseguite, pure è certo che grandissima parte del suo tempo egli passò assorto nelle sue invenzioni, nelle ricerche e negli studi scientifici, condensati in centinaia e centinaia di foglietti, coperti di quella scrittura minuta, rovescia e difficilissima da interpretare, e di infiniti disegni d'ogni genere (tra i quali però, accanto a studi di macchine, di problemi di geometria, di fisica ecc. ecc., brillano anche ammirabili teste e figure ed appaiono schizzi di geniali e fantastiche composizioni). Naturalista è pur questo periodo, perché vediamo che nelle sue pitture e disegni, senza perdere affatto alcun che della sua innata poesia ideale, si avvicina sempre più alla natura e subisce l'influenza dello ambiente lombardo, ammorbidendo sempre maggiormente i contorni e la modellazione delle sue figure. Queste difatti, sebbene pur sempre disegnate con sapiente precisione, tuttavia a volte appaiono come tante visioni straordinarie le quali emergono dall'aria che le avvolge, effetto che sin da giovane egli vagheggiava per natural inclinazione e che ora la grassa atmosfera lombarda gli presentava di continuo.

Ed ora possiamo tentare di delineare i caratteri della maniera di Leonardo.

Nelle sue pitture, per quanto oggi siano meno numerose delle dita di ambe le mani, e nei suoi disegni, siano rapidi schizzi a penna o pazienti studi a penna, a punta d'argento, penna e tinta acquarellata, o carbone e biacca, sempre si ammira una straordinaria precisione e delicatezza di segno, forme di una evidenza, di un tondeggiare e di una modellazione insuperabili; chi v'ha che più di lui sappia modellare le teste e le mani con tanta perfezione e scienza anatomica, senza perdere giammai la nobiltà e la eleganza! Egli ha inoltre risolto gli ultimi problemi del chiaroscuro e del rilievo; è riuscito a far tondeggiare le carnagioni, ad abolire i contorni secchi e recisi, avvolgendo come dissi, le sue figure nell'atmosfera, ciò che i Francesi chiamano appunto, *baigner une figure dans l'atmosphère*; la loro carnagione è morbida e trasparente e, sempre, di delicatezza, perfezione e rilievo maravigliosi; l'aria respirabile circola nell'ambiente in cui vivono.

Anche il suo colorito ha pregi nuovi grandissimi per la naturalezza della intonazione, per l'armonia e la delicatezza, per la percezione di certi colori e di certe tinte, massime di quelle lillacee, che rivelano in Leonardo una sensibilità visiva allora tutt'altro che comune, difatti non la ritroviamo che in pochissimi altri pittori di quel tempo, anch'essi di straordinaria sensibilità nervosa: il Sodoma, il Correggio e Lorenzo Lotto, ad esempio.

⁷ Secondo Sabba Castiglioni, Leonardo attese per ben sedici anni alla sua statua equestre e cioè dal 1483 al 1499. Già nel 1499 l'avrebbe gettata in creta ma poi l'avrebbe ricominciata: una sua nota manoscritta dice *à di 23 Aprile ricominciai il cavallo* e ciò nell'anno 1491 e casi nel 1493 avrebbe gettato in creta questo secondo modello. Gli anni successivi sino alla fine del 1499 li avrebbe spesi negli studi preparatori per la fusione.



Schizzo del ritratto di Bartolomeo Colleoni? — (Firenze Uffizi)
(v. pag. 18) [v. pag. 11]

Giudicando anche soltanto dalle poche opere che di lui ci sono pervenute, per le quali tuttavia possediamo innumerevoli schizzi e studi in disegno, possiamo riconoscere ch'egli è un artista eccezionale altresì per una facoltà ed una potenza che difficilmente si riscontrano in altri artisti e giammai in così alto grado: attraverso gli infiniti e lunghi studi per una composizione e durante la sua esecuzione, egli non perde mai la freschezza della prima impressione e la genialità della prima invenzione, queste vibrano, risplendono ancora nella stessa intensità nell'opera definitiva e compiuta.



Studio di testa muliebri. — (Raccolta Windsor)

Aggiungasi che egli seppe conseguire la intima e perfetta unione, armonia, fusione delle figure col fondo, sia pur di paese; ed infine che toccò al più alto grado la potenza di dare l'espressione del temperamento delle sue figure, del loro pensiero e del loro animo; non già che egli cercasse espressamente di dare espressione alle medesime: gli veniva di dare questa naturalmente e senza ricerca, perché egli penetrava profondamente nello spirito di tutte le cose, di tutte le creazioni della natura, e quindi tanto più negli intimi recessi dell'animo umano.

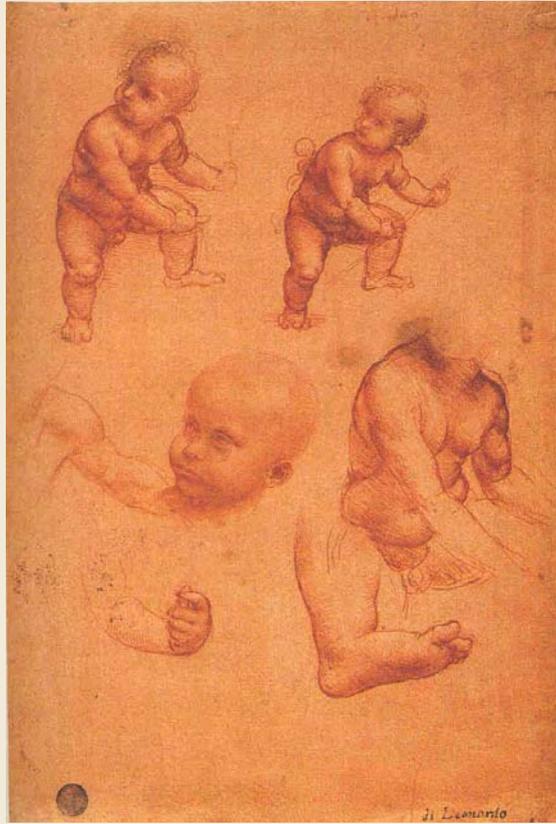
Probabilmente, come dissi, già in Firenze egli aveva cominciato il quadro della *Madonna della grotta*, al quale attese poi in Milano.

In una grotta di rocce dolomitiche tappezzate di piante rampicanti, — dal suolo ricoperto di muschio e di fiori, e che, squarciata nel fondo, lascia intravedere altre rupi e corsi d'acqua, — lontani dal mondo, in dolce quiete, stanno la Madonna, il Bambino, San Giovannino ed un Angelo. La Madonna è inginocchiata, e, mentre colla sinistra alzata fa atto di proteggere il Divin figlio, colla destra accoglie e trattiene ad un tempo il San Giovannino che, inginocchiatosi lui pure, a mani giunte, lo adora. Il Bambino, seduto a terra, si rialza alquanto, sorretto dall'angelo, e risponde benedicendo. Il fondo della grotta e del paesaggio, meraviglioso per fantastica invenzione, è però tutto composto di elementi scelti e tratti con fedeltà dal vero. Colla realtà e la poesia della natura, il Vinci è salito ad una creazione sublime.



Studi per la Madonna della Grotta. — (Raccolta del duca di Devonshire in Chatsworth; Müta: Léonard)

Di questa invenzione, straordinaria per genialità e poesia, abbiamo per così dire due edizioni: una nel Museo del Louvre a Parigi, l'altra nella Galleria di Londra. La composizione è identica in entrambe, le differenze poche, non così l'esecuzione⁸.



Studi per la Madonna della Grotta. — (Venezia, Accademia)

Nella tavola di Parigi, nonostante l'annerimento e le profanazioni di un vecchio restauro, abbiamo un'opera tutt'intera della mano di Leonardo e condotta con grandissima perfezione. Sul viso della Madonna, ancor molto giovanile, scorgiamo come un velo di soave malinconia, il suo sguardo dolce e sentimentale, è pure tutta grazia amabile ed ingenua. Il Bambino ed il San Giovannino nelle loro teste graziose, nei loro corpi fini, hanno dei pregi incomparabili di morbidezza e di delicatezza. Particolare che colpisce sin dal primo sguardo e che non riscontrasi nell'altra pala, è l'atteggiamento dell'Angelo, il quale, col braccio destro alzato e la mano e l'indice tesi, accenna al San Giovannino.

Nella tavola di Londra — ove abbiamo tutte le figure alquanto più grandi — composizione e disegno sono, come già dissi, indubbiamente di Leonardo, ma la pittura non risulta tutta quanta di sua mano: la Madonna, specialmente, ed il fondo (cioè la grotta e lo sfondo di paesaggio) sono stati dipinti a corpo anziché a

⁸ Nel 1896 ho potuto fare uno studio minuto di entrambe le tavole, a quarantott'ore di intervallo, passando colla impressione fresca da Parigi a Londra. Non avrò mai parole sufficienti di ringraziamento per la cortesia e la condiscendenza usatami, prima dal chiar. prof. André Michel, uno dei Conservatori del Museo del Louvre, e poi da Sir Edward Poynter, l'illustre Presidente della Royal Academy e Direttore della National Gallery.



La Madonna della Grotta. — (Parigi, Louvre)



La Madonna della Grotta. — (Londra, National Gallery)

velature e da un artista di gran lunga inferiore. All'incontro, l'Angelo ed i due Bambini, Gesù e Giovannino, brillano, risplendono nuovamente per la insuperabile, meravigliosa esecuzione di Leonardo. L'Angelo, che qui non ha più il braccio destro alzato e la mano e l'indice tesi, ha un atteggiamento del corpo ed una leggiera inclinazione della testa di ben maggiore naturalezza e spontaneità. Non discorriamo poi della espressione ideale, della bellezza incomparabile e della stupenda esecuzione di questa testa; non c'è che la Gioconda che le passi innanzi per espressione, ma la Gioconda non è più intatta e la testa dell'Angelo della pala di Londra lo è ancora! Qui possiamo contemplare ancora un pezzo di pittura di Leonardo perfettamente conservato!



L'Angelo della pala di Londra

Quale edizione è la prima? quale la più antica? Lo stile delle due pitture è diverso; nella pala del Louvre si sente ancora quello affine al Verrocchio, al Botticelli ecc., in quella di Londra abbiamo un fare molto più largo, atteggiamenti ancor più disinvolti, naturalezza ancora maggiore: è evidente lo svolgimento dell'arte del grande maestro, che si avvicina assai più allo stile che egli raggiunse nella sua *Cena*.

Come e perché la pala che ora si trova a Londra non sia stata condotta a compimento tutta quanta da Leonardo e quale sia stato il collaboratore, si è venuto a sapere alcuni anni sono, mercé la scoperta di Emilio Motta della supplica diretta da entrambi a Lodovico il Moro. La Confraternita della Concessione presso la Chiesa ed il Convento di S. Francesco in Milano, aveva passato ordinazione a Leonardo da Vinci ed al pittore Ambrogio De Predis⁹ di un trittico, cioè di una tavola colla Madonna ed il Bambino e di due tavole laterali con due figure di Angioli musicanti; l'opera doveva essere adorna di una ricca cornice intagliata e dorata.



Angioli musicanti.

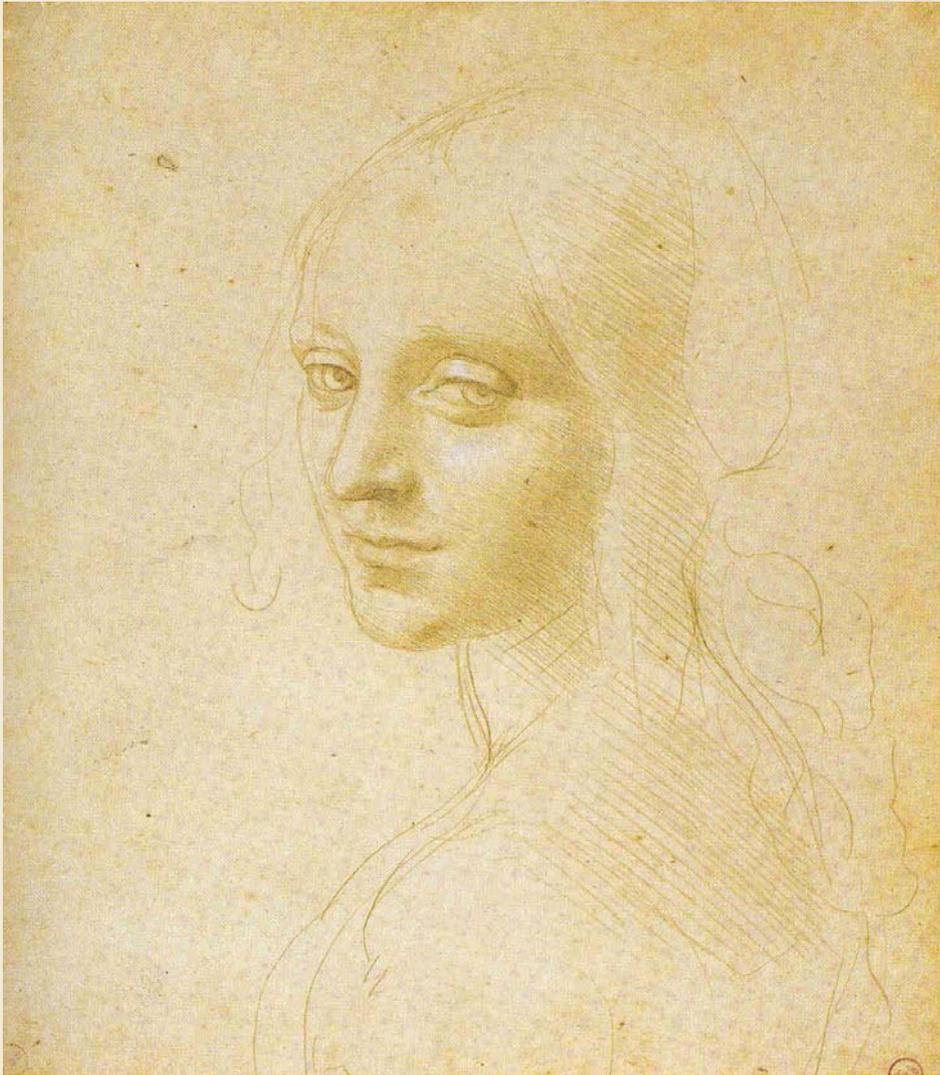
(Sportelli laterali della pala della Madonna della Grotta della National Gallery di Londra)

Leonardo disegnò i due Angioli degli sportelli e ne affidò la pittura al De Predis; intanto egli aveva cominciato la pala, ripetendovi in figure alquanto più grandi, la *Madonna della grotta*; ma dopo di averne dipinto l'Angelo, il Bambino Gesù e quasi interamente il San Giovannino, non andò più oltre e lasciò che il De Predis terminasse l'opera sua. I frati e gli scolari della Confraternita, che probabilmente avevano veduto nello studio di Leonardo la prima pittura della *Madonna della grotta* e quindi nell'opera fatta per loro non ritrovavano la figura della Vergine di così incantevole bellezza e meravigliosa perfezione, vollero darne un prezzo inferiore al pattuito.

Di qui l'istanza dei due artisti a Lodovico il Moro, il cui intervento fu efficace poiché dal Torre sappiamo che l'opera fu poi collocata nella chiesa di San Francesco Grande e che nel 1674 si vedeva ancora nella cappella della

⁹ Ambrogio De Predis era pittore di Corte: è suo il ritratto di Bianca Maria Sforza conservato dal chiar. Signor Lippurann a Berlino, e così pure il ritratto del suo consorte l'imperatore Massimiliano, nella Galleria Imperiale a Vienna.

Immacolata. Verso la fine del settecento non si trovava più al suo posto: era stata portata in Inghilterra, dove, passando pur successivamente in due raccolte, alla Galleria Nazionale. Le due figure di Angioli delle tavole laterali, che, alla chiusura della chiesa, nella imminenza della demolizione, erano entrate nella raccolta Melzi, di recente, nel 1895, raggiunsero a Londra, nella Galleria Nazionale, la tavola centrale.



Studio. — (Torino Biblioteca di S.M. il Re)

Il ritratto di Cecilia Gallerani, ricordato da scrittori del *tempo*, che lo dichiarano di Leonardo, esiste tuttora. Al presente si trova a Cracovia, nel Museo fondato dal Principe Czartoriski, il quale l'aveva tenuto per parecchi anni a Parigi.

La giovine dama è rappresentata di fronte, in mezza figura, colla testa rivolta a destra di chi osserva, e tiene fra le braccia una faina. Il quadro è pur troppo molto profanato da ridipinture: tuttavia, nella carnagione del viso, del petto e soprattutto della mano destra, vi sono ancora i pregi insuperabili della modellazione di

Leonardo; la testa della faina è tutto ciò che si può immaginare di più vero e di più strano, di più perfetto e di più originale¹⁰.



Ritratto di Cecilia Gallerani. — (Cracovia, Galleria Czartoriski)

¹⁰

Disgraziatamente tutto il fondo del quadro è ridipinto, cosicchè ne rimangono immeschiniti e persino nascosti i contorni esterni dell'intera figura e viene per tal modo a mancare la morbidezza e la fusione così caratteristiche in Leonardo; ridipinte son pure le vesti e l'acconciatura del capo che vien a girar sotto il mento e poi ancora i nastri che passan sulla fronte e la collana di grossi grani; anche il contorno della mano destra e gran parte del contorno della faina son ripassati. Così si spiega il silenzio su quest'opera del Vinci, nella quale però lo stile del sommo pittore appare tuttavia evidente per la vita che scorre nella figura della Gallerani e dell'animaluccio. La carnagione poi nel viso, nel petto e nella mano destra, hanno ancor grandi pregi di modellazione; anzi la mano, nonostante abbia il contorno ripassato, è della solita perfezione anatomica, congiunta alla delicatezza e morbidezza femminile, che ammirasi non solo nei quadri del Vinci ma anche in parecchi suoi disegni (Windsor, fig. 17 in Müller Walde e Tavola XXXIII in I. P. Richter). Questa mano, da sola, basta a rivelare Leonardo e probabilmente una prudente ripulitura di tutta la tavola ci restituirebbe l'intero ritratto tutto del suo pennello. Aggiungerò un'avvertenza: qui la Cecilia Gallerani ci appare giovane e sottile di persona, il che concorda con quanto essa scrive in risposta ad Isabella Gonzaga il 26 Aprile 1498 e cioè che il ritratto non le rassomiglia più perchè fatto quand'essa era ancora giovinetta.

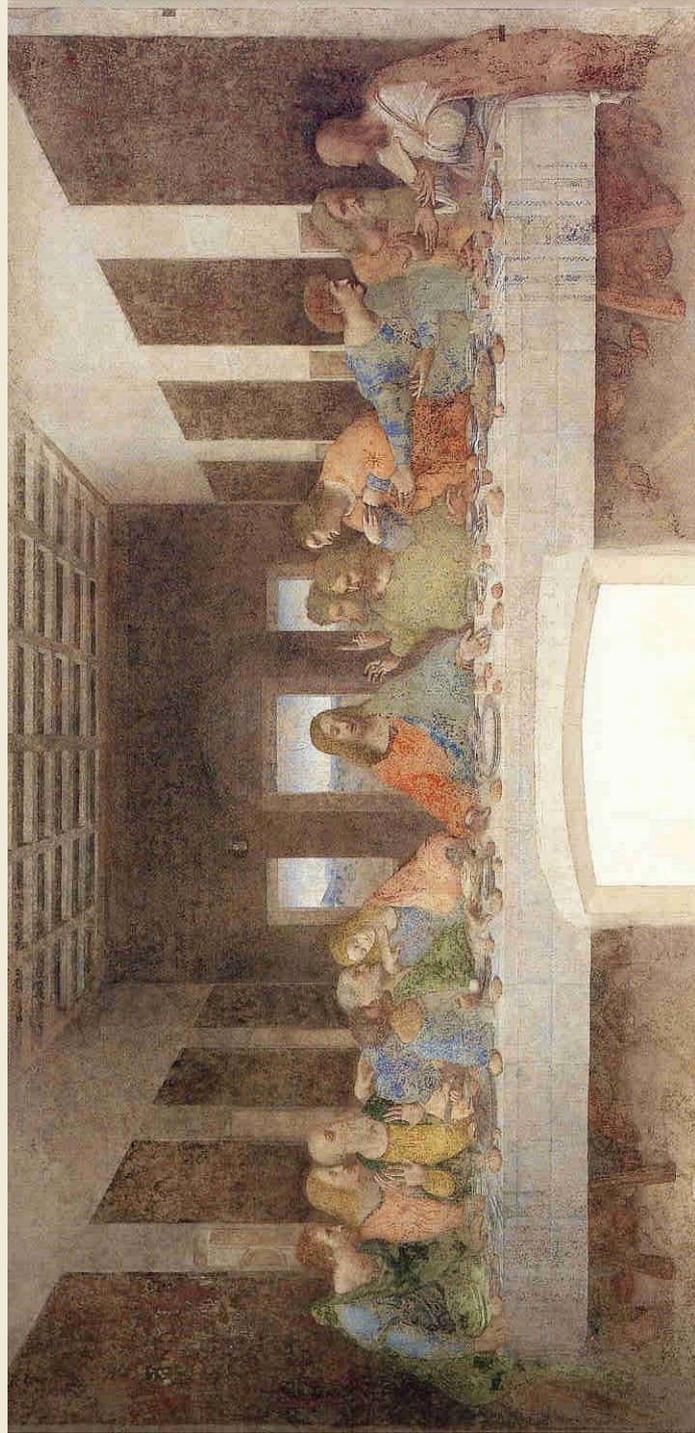
Infine spiegherò perchè questo sia il ritratto della Gallerani. Anni sono, ad un'asta della Impresa di vendita dell'Ing. Genolini, in Milano, furono vendute due tavolette della fine del cinquecento o del principio del seicento, le quali avevan dovuto far parte di una serie di ritratti di bellezze femminili. In una era dipinta una dama dai lineamenti molto concordanti col ritratto della raccolta Czartoriski e in alto portava la leggenda: *Cecilia Gallerani!* Ebbi la fortuna di poter ottenere di fame la fotografia.



Studi di mani. — (Bibl. Di Windsor)

La più importante opera lasciata in Milano da Leonardo e ad un tempo la maggiore e più vasta creazione che di questo gran genio ci sia rimasta, è la Cena del Redentore cogli Apostoli, detta comunemente *il Cenacolo*, nell'antico refettorio del convento dei Domenicani a Santa Maria delle Grazie. Si vuole che vi abbia lavorato sedici anni, cioè durante tutto il tempo della sua dimora in Milano, naturalmente, or tralasciando, or riprendendo il lavoro¹¹. È certo che per fare opera così perfetta e così profondamente sentita e ragionata, e tanto più col suo metodo, Leonardo dovette procedere lentissimamente e quindi dedicarvi molti e molti anni. Egli vi fece pratica applicazione della sua profonda osservazione del vero, degli estesi suoi studi scientifici e del suo stesso trattato sulla pittura. Lo studio della natura umana e l'osservazione psicologica gli consentirono di dare una sincera e sublime espressione del sentimento umano. La naturalezza e la

¹¹ Il Vasari stesso nella sua vita di Leonardo, parla della lentezza con cui procedeva il lavoro, delle lagnanze del priore e delle sollecitazioni del duca. Ricorderò che il Bandello, nella dedica della LVII sua novella a Ginevra Rangona Gonzaga, narra che «quando Leonardo dipingeva il miracoloso e famosissimo Cenacolo soleva spesso andar la mattina a buon'ora e montar sul ponte, perché il Cenacolo è alquanto da terra alto: sole va dico dal nascente sole sino all'imbrunita sera non levarsi mai il pennello di mano, ma scordatosi il mangiare ed il bere, di continuo dipingere. Se ne sarebbe poi stato due, tre o quattro dì che non v'avrebbe messo mano, e tuttavia dimorava talora una o due ore del giorno, e solamente contemplava, considerava et esaminando tra le sue figure giudicava. L'ho anco veduto (secondo il capriccio o ghiribizzo lo toccava) partirsi da mezzo giorno, quando il sole è in liono, da corte vecchia ove quel stupendo cavallo di terra componeva, e venirsene dritto alle Grazie: et asceso sul ponte pigliar il pennello, et una o due pennellate dare ad una di quelle figure, et di subito partirsi et andare altrove».



La Cena. — (Milano, Refettorio del convento delle Grazie)

verità semplice, spontanea, che tuttora emanano da quest'opera (nonostante le rovinare sue condizioni), conferiscono a tutta la scena ed alle singole figure una espressione così efficace di solennità e di emozione che anche un semplice contadino può comprenderne il soggetto, e può intuire e provare tutto quanto il pittore volle dire e far sentire. Qui non occorre schiarimento alcuno, né commento di sorta.



Gesù. — (Particolare della Cena, Milano, Refettorio delle Grazie)

Al primo osservare parrà strano che Leonardo, così fedele seguace della naturalezza, abbia rappresentata la *Cena* disponendo ancora, secondo l'andazzo tradizionale, tutti quanti i personaggi al di là del tavolo e quindi lungo un lato solo. Eppure qui, siffatta disposizione è pienamente confacente alla naturalezza, poiché siamo nel Refettorio ed il Redentore e gli Apostoli stanno al tavolo d'onore, che forma ferro di cavallo colle due lunghe file laterali dei tavoli dei frati, e differenzia soltanto da questi tavoli perché si trova collocato più in alto, anche per maggiore onore, e si intende che si immaginava di poter accedervi mediante due gradinate a destra e sinistra.

Gesù sta nel mezzo, gli Apostoli, a distanza rispettosa, formano (a tre, a tre) quattro gruppi, due per parte¹². La linea generale della composizione, nel contorno superiore delle masse, è sinuosa, forma cinque ondulazioni che danno vita, vibrazione. La diversa inclinazione dei corpi degli Apostoli, l'atteggiamento ed il

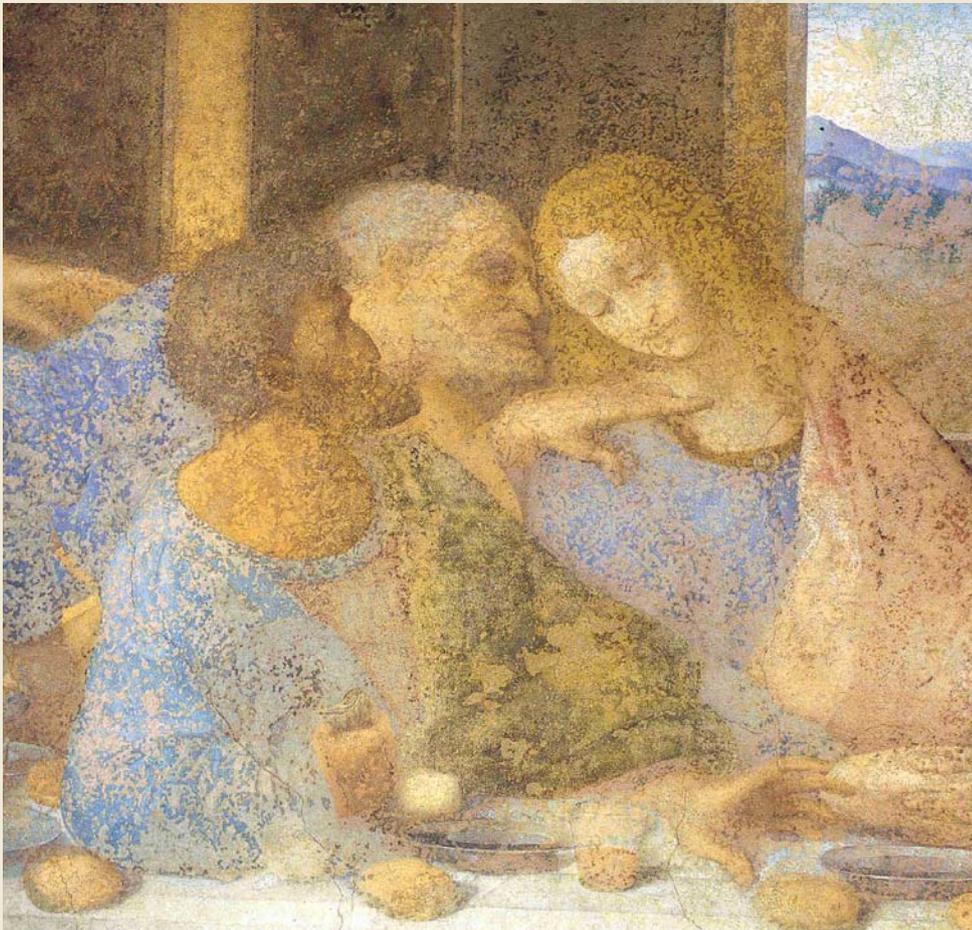
¹² Ordine delle figure: Bartolomeo, Giacomo minore, Andrea, Giuda, Pietro, Giovanni, Gesù, Giacomo maggiore, Tommaso, Filippo, Matteo, Taddeo, Simone.

movimento delle braccia, delle mani, recano l'impressione della agitazione degli animi; e per contrasto, in mezzo a loro, il Redentore è calmo.

Egli ha distese le braccia ed aperte le mani sul tavolo in atto di rassegnazione; il capo è leggermente inclinato sulla spalla sinistra: tutto in lui esprime il dolore rassegnato di chi volontariamente si abbandona a vittima. E colpito, come dice Stendhal, da una delle maggiori sventure umane: il tradimento dell'amicizia.

Ha appena finito di pronunciare le parole: *uno di voi questa sera mi tradirà*: ha annunciato la sventura imminente e gli Apostoli si turbano, si commuovono, si agitano; par di sentire il mormorio ed in mezzo a questo alzarsi alcune voci che esclamano dolorosamente il loro stupore e protestano.

Giovanni l'Apostolo, che è vicino a Gesù, secondo il suo temperamento dolce ed estatico, si accascia, si abbandona all'amarrezza che tosto renderà esauste le sue forze.

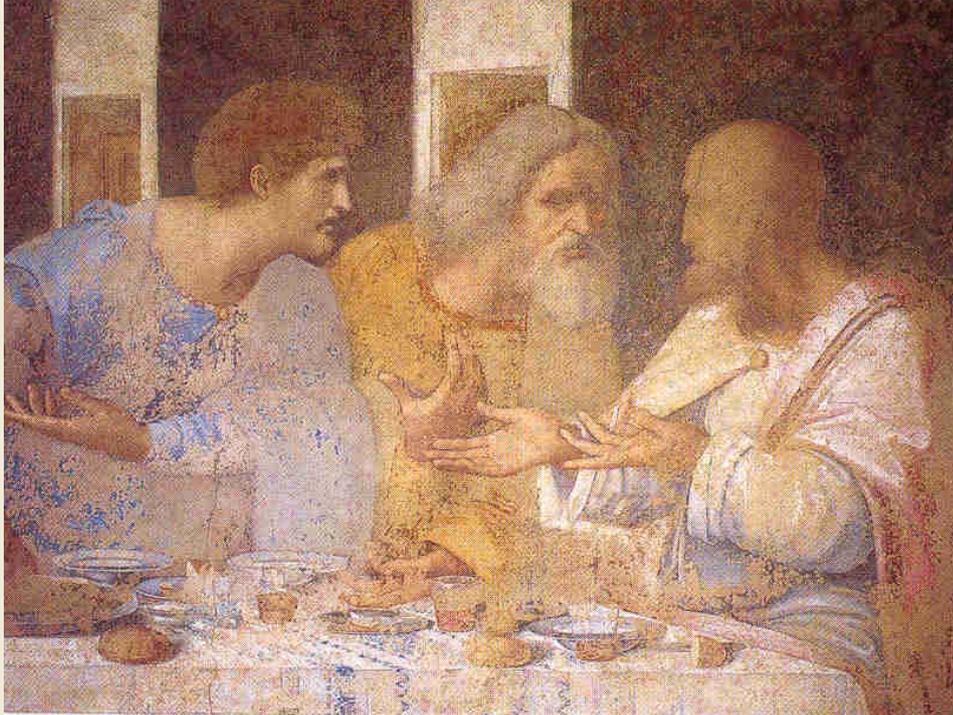


Gli Apostoli Pietro, Giuda e Giovanni. — (Particolare della Cena)

Anche negli altri Apostoli l'espressione è a seconda del temperamento di ciascuno; e l'intensità dell'emozione, dello stupore, del dolore, della protesta, vibra e cambia in ragione della distanza dal posto che occupa il Redentore, come un'onda sonora che maggiormente si fa sentire, più è vicina al punto in cui è stata prodotta; e va degradando, più se ne allontana.

Così nel primo gruppo a destra di Gesù, vediamo Pietro che ha, sentito chiaramente; impetuoso quanto il suo carattere, egli si alza, e domanda a Giovanni chi mai sarà il traditore, e intanto istintivamente afferra il coltello. Egli non dubita mai più di essere proprio vicino, addosso al traditore.

Nel primo gruppo a sinistra di Gesù, Giacomo maggiore allarga le braccia e dice: Signore, non io certo vi tradirò. Dietro a lui Tommaso, ritto, alza l'indice e dichiara dubitare che ciò mai possa accadere. Filippo pure si è alzato, ed, addolorato, fa la sua professione di fede.

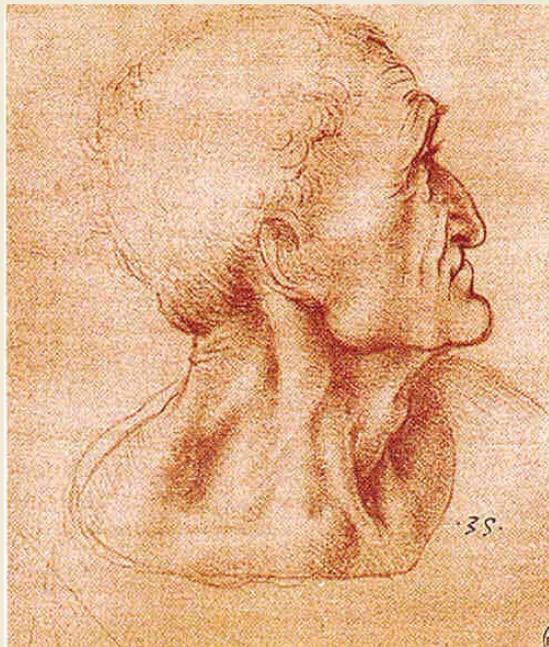


Gli Apostoli Matteo, Taddeo e Simone. — (Particolare della Cena)

Poi vengono i gruppi estremi. Bartolomeo che sta a capo della tavola, dalla parte destra di Gesù, non ha capito bene, spera di aver frainteso; si alza per comprendere meglio, e vicino a lui Giacomo il minore scruta collo sguardo per sentir meglio anche lui; il vecchio Andrea stupefatto allarga le mani. Al punto opposto, a capo tavola, il vecchio Simone domanda che c'è, che è avvenuto e par che Taddeo stia per rispondergli con voce cupa, ma ecco Matteo che grida più forte, e gesticolando gli ripete le parole del Maestro.

Giuda intanto, che abbiamo già scorto vicino a Pietro e Giovanni, tiene stretta colla destra la borsa e distende il braccio sinistro, appoggia la mano sul tavolo colle dita contorte come se volesse reagire; pare una fiera rintanata e circondata, che sente di non poter sfuggire. Egli porta il corpo e la testa indietro e, tra lo stupore e la confusione, tarda fissamente Cristo, come se in sé dicesse *come può gli mai indovinar il mio tradimento?* Il suo tipo è brutto, a paragone degli altri

Apostoli, il suo ceffo nero, selvaggio, esprime la perversità malvagia. Gli scrittori del tempo raccontano che per trovar questo tipo, Leonardo abbia dovuto



Studio per la testa di Giuda. — (Bibli. Di Windsor)

recarsi molte volte nel Borghetto, e trattener visi lungamente; quello era il quartiere ove si trovavan le taverne frequentate dalla gente di mal affare¹³.

Così creò Leonardo da Vinci l'insuperabile capolavoro, che è pur una sintesi dell'arte del Medio Evo e del Rinascimento, capolavoro nel quale la pittura non è stata che un mezzo sensibile come la musica o la parola scritta per esprimere la solennità e l'emozione del più gran dramma che segna la fine del mondo antico e la venuta del mondo moderno.



Gesù. — (Particolare della Cena di Ponte Capriasca)

¹³ In parecchie delle Cene dipinte prima di quella di Leonardo, la figura di Giuda è collocata in disparte, al di qua del tavolo, per segnare con evidenza che, sebbene ancora Apostolo e commensale, era uomo malvagio, perverso, di propositi e di opera del tutto in opposizione agli altri suoi compagni; e vi fu un istante in cui anch'esso, Leonardo, ebbe lo stesso pensiero, come vediamo in uno dei suoi disegni all'Accademia di Venezia: ma poi rinunciò a valersi di un mezzo così materiale, comprese che era coll'espressione sola e non col posto occupato che l'antitesi doveva sprigionarsi, fosse pur energicamente.

La tradizione vuole che Leonardo avesse lasciato imperfetta la testa di Cristo, nonostante il lungo pensiero ed i tentativi, sognando invano la *bellezza e celeste grazia della divinità incarnata*. Sta il fatto però che la testa fu da lui compiuta, ma probabilmente coll'intenzione di rifarla, dato che gli riuscisse di addivenirvi nel modo immaginato; intanto, stretto dalla difficoltà, cominciò a valersi del tipo tradizionale della antica sua scuola fiorentina, dandole peraltro l'espressione di dolce mestizia e sublime rassegnazione. Cotesto tipo che ci è conservato nelle copie antiche migliori, quali quella del Solari oggi nello stesso refettorio e quella di Ponte Capriasca presso Lugano, è il tipo che vediamo nelle opere del Verrocchio e ripetuto da Lorenzo di Credi *nell'Apparizione di Cristo alla Maddalena* e nel *Noli me tangere* della Galleria degli Uffizi.

Nella Galleria Brera si conserva un disegno con tocchi di pastello che di solito vien assegnato a Leonardo e ritenuto studio suo per la testa del Redentore; se non che, non è di Leonardo e non è neppur copia di un suo studio per la testa del Redentore in questa Cena. Basta confrontarlo colla Madonna e Bambino della stessa saletta (n. 263) per persuadersi che qui abbiamo lo stile, il fare e la tecnica di Cesare da Sesto, il quale si era assimilate assai bene alcune delle qualità esteriori dello stile di Leonardo e ce ne dà un'emanazione abbastanza viva in questo grazioso disegno, nel quale, peraltro, egli dimostra pure di non esser stato in grado di raggiungere la potenza del sapere anatomico e della insuperabile precisione delle forme del sommo suo maestro¹⁴. Per quanto poi la testa di Cristo nella Cena di Leonardo sia molto guasta, tuttavia la si discerne abbastanza per scorgere che il tipo ne è ben diverso da quello del disegno in parola.

Per eseguire la sua *Cena* con tutta calma e perfezione, Leonardo l'aveva dipinta a tempera anziché a buon fresco. Per la natura stessa di tale tecnica, per le condizioni del muro sul quale il dipinto fu eseguito e che ne rimase il depositario, e per le condizioni dell'ambiente del Refettorio e del clima di Milano, assai presto pur troppo l'opera cominciò a deperire. Più tardi la mano dell'uomo fece il resto.

Pochi anni dopo, nel 1517, quando Leonardo viveva ancora, già la pittura della Cena presentava segni di deperimento; ce ne lascia notizia Don Antonio De Beatis nella sua relazione sul viaggio del Cardinale Lodovico d'Aragona.

Appena trascorsi trent'anni, l'Arluno già osservava come caso singolare che *la pittura vivesse ancora*; nel 1546 l'Armenino la diceva già mezza guasta; il Vasari nel 1568 la chiamava macchia abbagliata: il Lomazzo



Caricatura. — (Vienna, Albertina)

nel 1586 lamentava pure lo strano sistema col quale era stata eseguita. Più tardi il Cardinale Federico Borromeo fece trarre dal Vespino copia della parte superiore delle figure appunto per salvarne la memoria, non dubitando del continuo, progressivo suo deperimento.

¹⁴ Nel secondo mio catalogo della Galleria Brera, uscito nel 1901 (Milano, Lombardi-Bellinzaghi) non ho potuto resistere alla convinzione mia ed ho assegnato senz'altro questo disegno a Cesare da Sesto. Ora veggio con soddisfazione che la Direzione della Galleria ha già cominciato a far aggiungere nel cartellino un punto d'interrogazione al nome di Leonardo.



Disegno. — (Milano, Ambrosiana)

Nel 1652 i Domenicani, volendo ingrandire la porta d'accesso al refettorio, tagliarono barbaramente i piedi di Gesù e degli Apostoli che gli sono più vicini.

Poi cominciarono i primi ritocchi, indi i restauri. Nel 1726 un tal Bellotti, che si vantava di un segreto, chiuse la Cena con un assito e la ripassò tutta. Un altro individuo di nome Mazza, nel 1770, la raschiò ed impiestrò: il Londonio, Presidente dell'Accademia di Brera e lo Zanoja e l'Aspari protestarono gagliardamente e riusciron a salvare le

ultime tre figure di Matteo, Taddeo e Simone.

Nel 1796 l'esercito francese occupava tutti i conventi, il giovane generale Bonaparte ordinò fosse rispettato il refettorio delle Grazie, il che non impedì che, poco dopo, un altro generale lo convertisse in una stalla. Nel 1800 sopravvennero nuovi danni di un'inondazione.

Nel 1801 Giuseppe Bossi, il celebre pittore erudito e segretario dell'Accademia, indusse il Beauharnais a provvide disposizioni per quanto eccessivamente tardive. Ma nuovi restauri profanarono ancora il Cenacolo nel 1807, nel 1819, nel 1820 e nel 1852 e così seguì l'alternarsi di tentativi finché in questi ultimi anni, la Direzione dell'ufficio regionale di conservazione dei monumenti della Lombardia, studiò ed attuò tutti quei provvedimenti che erano umanamente possibili senza mettere ulteriormente le mani su questa reliquia, cioè risanò il locale, riaprendo le finestre antiche, restituendo la circolazione dell'aria, rifacendo il pavimento e soprattutto isolando il rovescio del muro sul quale il Cenacolo è dipinto, liberandolo di tutte le impurità che vi si addossavano e cercando di prosciugarlo.

Ora pare si presenti o per lo meno si tema un nuovo pericolo: che la pittura a cagione dello stesso rimedio, cioè della conseguita siccità dell'ambiente, si polverizzi, e vien fatto di domandare quante generazioni ancora potranno intravedere il Cenacolo di Leonardo!

Al presente, per quanto questo capolavoro sia velato dalle profanazioni, crivellato di buchi pel colore caduto, avvolto in una nebbia grigiastra, vi sono dati momenti e determinate condizioni in cui quasi ci riappare come in un sogno. Nella buona stagione, durante il pomeriggio, specialmente dopo le due, quando i raggi del sole penetrano dai finestroni laterali ed inondano il refettorio, il Cenacolo che prima appariva tanto lontano, se vi trattenete alquanto silenziosi, raccolti, tutti intenti nell'osservare, poco per volta si vien delineando in mezzo all'atmosfera d'oro; poco per volta le figure si distaccano, rivivono nella vivacità dei loro movimenti, nella vibrazione della loro emozione ed è così forte l'impressione che riescono a farvi che le sozzurre, le quali prima ce le nascondevano, passano dietro, quasi si dileguano. Sarà una suggestione ma una suggestione originata dalla potenza che seppe condensare tanta emozione in quella creazione intera e nelle singole figure e ve la lasciò così intensa che oggi ancora emana dall'opera e penetra nell'animo, di chi raccolto, la contempla lungamente.

Le copie del Cenacolo cominciarono ad apparire prestissimo e molte numerose, persino pochi anni dopo che l'opera era stata eseguita: e, non solo vivente ancora l'artista, ma già quando egli era nuovamente in Milano.

Nel Refettorio stesso, in questi ultimi anni, ne furono riunite parecchie e fra queste la più importante di tutte le copie che si conoscano, e fors'anche una delle prime e la più vicina all'originale, sebbene rechi delle varianti, ad esempio nel fondo, al di là delle finestre, e soprattutto nel colorito¹⁵. Questo e il fare della modellazione, ne additano autore Andrea Solari e di sua mano sono probabilmente i cartoni dei busti degli Apostoli conservati a Weimar.

Allora si usava disegnare dinanzi all'originale il complesso della composizione e talvolta si facevan, come nel caso del Solari, i cartoni grandi delle singole teste (altra serie di cotesti cartoni delle teste degli Apostoli si trova nel Museo di Strassburgo): ma poi, al colorito, all'effetto della intonazione pare che si badasse poco. Sinora, anche nelle migliori copie, non è accaduto di trovare un colorito che possa darci l'effetto di quello dell'originale; non vi si avvicinano neppure quelle degli allievi o seguaci diretti di Leonardo, ad esempio: la copia già nel Refettorio della Certosa di Pavia, che secondo alcuni sarebbe di Marco d'Oggiono e secondo altri di Gian Petрино ed oggi vedesi all'Accademia di Londra, e quella che trovasi nel Museo del Louvre, pure di un leonardesco. Se ne allontana poi del tutto (si intende sempre: dal colorito) un'altra copia antica già ricordata, che è nella chiesa parrocchiale di Ponte Capriasca, poco lungi da Lugano; il suo colorito è veneziano schietto, par di vedere il lavoro di un seguace di Paolo Veronese eppure è fatta con diligenza ed anzi nella figura di Cristo presenta probabilmente la più fedele riproduzione e questa fu fatta senza dubbio da un cartone eseguito dinanzi al capolavoro del Vinci; vi troviamo la bellezza e la idealità del pensiero e dello stile di quel Grande. E questa è una fortuna tanto maggiore in quanto che, nelle serie dei cartoni di Weimar e di Strassburgo, manca il cartone della testa di Cristo, della quale non abbiamo né lo schizzo di Leonardo (e di sua mano abbiamo all'incontro parecchi studi degli Apostoli), né copie in disegno di qualsiasi artista contemporaneo o di poco posteriore.

Di fronte alla Cena, sulla gran Crocifissione del Montorfano del 1495 ai capi inferiori di essa, Leonardo aveva dipinto *i ritratti di Lodovico il moro col figlio Massimiliano e di Beatrice d'Este sua consorte col figlio Francesco*. Vasari che fu a Milano, ed era quanto mai in grado di riconoscerne lo stile e la maniera, li dice suoi ed eseguiti divinamente. Pur troppo, di quelle figure, oggi non abbiamo più che la massa grandiosa e larga, tutta bianchiccia (perché ne è scomparso quasi interamente il colore) e l'effetto generale di atteggiamenti nobili e disinvolti, nella stessa compostezza, delle figure maggiori; ma rimane nient'altro, neppur più il contorno; questo è stato ripassato con pennellate bigie, grossolane ed opache.

Il gruppo della S. Anna, cioè di S. Anna, colla Madonna ed il Bambino, fu trattato da Leonardo in due successive composizioni diverse. Di una abbiamo il cartone e non il quadro, dell'altra il quadro e non più il cartone.

I critici d'arte inglesi Marks e Cook¹⁶ sono arrivati alle seguenti conclusioni.

¹⁵ Era nel convento di Castellazzo presso Milano; regalata all'Accademia di Belle Arti di Milano dal Sig. Cristoforo Bellotti nel 1832, fu segata dal muro e trasportata a Milano ed esposta a Brera ove rimase sino a pochi anni sono, quando il Comm. Bertini Direttore, allora, della Pinacoteca, la fece distaccare e trasportare sulla tela e poi mandolla al Refettorio ed or vedesi vicina alla Cena di Leonardo.

¹⁶ M. Marks *nell'Atheneuml* del 23 Febbraio 1878 (Londra). - Herbert Cook nella *Gazette des Beaux Artz* del 1897 (Parigi).

Anteriormente all'anno 1500, Leonardo avrebbe fatto in Milano il cartone della prima composizione, nella quale è rappresentata Sant'Anna che ha sulle proprie ginocchia la Madonna e questa tiene alla sua volta il Bambino, il quale benedice San Giovannino venutogli dappresso. Il cartone, non mai tradotto in quadro dal maestro, fu imitato una volta sola, e con molta fedeltà dal Luini, il quale ne fece un quadro aggiungendovi però la figura di S. Giuseppe. Il cartone di Leonardo oggi travasi alla Royal Academy di Londra e il quadro del Luini a Milano nella Galleria dell'Ambrosiana.

Sarebbe un secondo cartone e diverso, quello che Leonardo fece nel 1501 in Firenze, dietro commissione dei Serviti, del quale Vasari parla con entusiasmo e che tutta Firenze accorse a contemplare, cartone che poi avrebbe portato seco a Milano, ove i nuovi suoi allievi lo copiarono nei parecchi dipinti sparsi in Europa in gallerie pubbliche e private¹⁷. In questa seconda composizione abbiamo Sant'Anna che tiene ancora sulle ginocchia la Vergine ma il Bambino è a terra e si trastulla con un agnellino; il S. Giovannino non c'è più.

Leonardo, a quanto ritengo dal canto mio, doveva aver cominciato e forse fatto continuare dai suoi allievi e sotto i propri occhi il dipinto di questa seconda composizione, e quando nel 1516, abbandonata l'Italia, si recò in Francia ospite di Francesco I, portò seco il cartone e la pala, che il re desiderava di possedere compiuta. Difatti il Cardinale d'Aragona che già lo visitò nell'Ottobre dell'anno successivo nel Castello di Cloux presso Amboise, vide nel suo studio tre quadri di lui: un ritratto di gentildonna, un San Giovanni Battista e uno de la Madonna et del figliuolo che stan posti in gremmo de Sancta Anna,¹⁸ e non era certamente in alcuni mesi che Leonardo ed un suo allievo avrebbero potuto eseguire la pittura. Morto Leonardo nel 1519, il suo allievo ed amico Francesco Melzi portò a Milano nuovamente il cartone e la pala. La pala, acquistata nel 1629 dal cardinale Richelieu tornò ancora in Francia ed oggi è nel Museo del Louvre; del cartone dopo il 1618 non si hanno più notizie.

La tavola del Louvre è una vera pala d'altare e quindi sarebbe il dipinto che Leonardo avrebbe dovuto eseguire per i Serviti di Firenze. Nelle condizioni in cui oggi quest'opera si trova, è molto difficile il giudicare se e quanta parte vi sia di mano del grande Maestro: di veramente bello non appare che la testa sorridente di Sant'Anna; nel paesaggio del fondo molto ricco di particolari, come quello dell'Adorazione dei Magi agli Uffizi, ci presenta alberi analoghi appunto a quelli di questo grande abbozzo, ed un lago che si adagia in mezzo a rupi fantastiche.

Il cartone della Royal Academy di Londra, che ci dà una composizione diversa, reca meno l'aspetto monumentale di una futura pala d'altare ma all'incontro è di una grandiosità di stile di gran lunga superiore alla composizione or ora ricordata. Sulle ginocchia di S. Anna, ed in atteggiamento differente, siede la Madonna, la quale tiene il Bambino in grembo ed a questo si accosta S. Giovannino, che viene ad appoggiarsi colle braccia conserte sulla coscia sinistra di S. Anna.

¹⁷ Una di queste copie dipinte, molto importante perché eseguita nello studio stesso di Leonardo dal Salaino, era nella sacrestia di S. Celso in Milano. Il Vice-Re Beauharnais che ne era divenuto proprietario, nel 1815 la portò con se a Monaco di Baviera donde passò presso gli eredi suoi i Principi di Leuchtenberg a Pietroburgo.

¹⁸ V. Gustavo Uzielli, *Ricerche; serie seconda* pag. 459 e seguente.

Questo disegno è condotto a carbone e biacca sopra un cartone, il cui fondo di color giallastro, lasciato scoperto qua e là, serve di mezza tinta, ed altre mezze tinte sono date dall'impastarsi della biacca col carbone.



Il Gruppo della Sant'Anna. Cartone. — (Londra, Royal Academy)

Non tutta l'opera delle figure è condotta a compimento o per lo meno, oggi, ben evidente. Più di tutto spiccano le due teste della Vergine e di Sant'Anna: ma questa è tenuta più bassa di valore ossia di tono: l'altra sporge, risalta, vien più innanzi, come appunto dev'essere trattandosi di figura più vicina a chi osserva.

Nella S. Anna abbiamo la bellezza che ancora risplende in un viso di donna già matura, viso che serba appunto tutto il riflesso della meravigliosa bellezza d'un tempo trascorso; gli occhi sono ancor vivaci come due carboni accesi che brillano nelle orbite già alquanto infossate. La linfa cominciò ad inaridirsi su questo bel corpo che lievemente principia a dimagrire, la pelle aderisce più direttamente sui



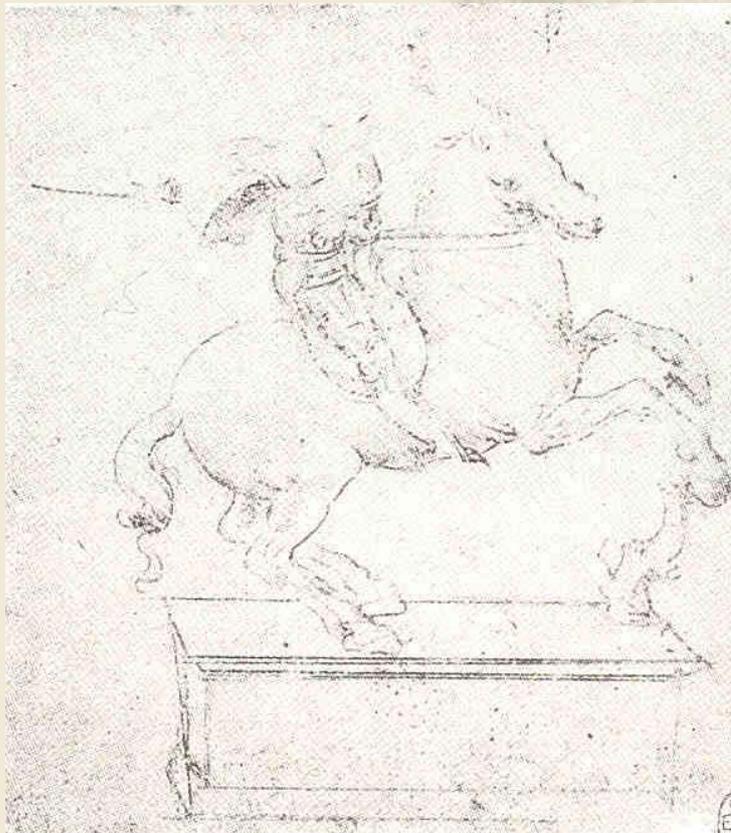
Studio di testa muliebre. (Firenze, Uffizi)

muscoli e sulle ossa e quelli sono meno pingui; ma c'è sempre ancora grazia, bellezza, soavità, che rapirebbero, se li dinanzi non vi fosse lo splendido viso di Maria, sorridente e raggianti come la luce divina. E il viso di una giovane donna amabile, tutta venustà e tenerezza, all'apice della sua bellezza, nel momento più felice della sua fioritura, la più bella fra le più belle giovani donne che il mondo abbia mai veduto. La maternità le ha pur dato lo sviluppo del sentimento, di quel dolce amore di madre che concentra tutta la propria essenza di vita, di sentimento e di idee nella propria creatura diventata il perno della sua esistenza, è il centro della vita che esce dalla madre e si porta nella sua creatura. Con quanta beata felicità ella tiene in grembo il suo bambino, che per essa è ciò che v'ha di più bello e più sublime; lo tiene senza sforzo, senza timore, senza fatica, con tutta naturalezza, mentr'esso porgendosi in avanti prende colla manina sinistra il mento di San Giovannino e colla destra lo benedice con tutta serietà, quasi con innata consapevolezza della sua divina superiorità. Il San Giovannino alla sua volta, lui pure inconsciamente persuaso della sua condizione inferiore, riceve con convinzione e dolce contentezza la benedizione divina; è appoggiato con naturalezza alla coscia di S. Anna, la quale sull'altra porta la Madonna ed il

Bambino con tutta facilità, come se si trattasse di due fiori; coll'animo ed il cuore contenti, essa gode e sorride della felicità di sua figlia.

In conclusione, questo cartone è un capolavoro di così alta grandiosità di stile, di tanta perfezione; è una tal meraviglia d'arte e di poesia, che basta da sé e non lascia sorgere la domanda se Leonardo non l'abbia anche eseguito in pittura e, al caso, dove questa si trovi; è già di per se un quadro sublime, un'opera completa.

Della *statua equestre di Lodovico il moro*, alla quale Leonardo lavorò dal 1483 (taluno vuole dal 1482) sino al 1499 non rimangono che innumerevoli schizzi e studi in disegno! e nient'altro. Dal loro esame e da un passo delle note dei suoi manoscritti, si vien a sapere che Leonardo ne fece due modelli ed è pur lecito dedurre che da un primo pensiero di libera ed originale invenzione vivacissima, man mano, attese le difficoltà che si affacciavano per la esecuzione, egli si



Uno dei primi pensieri per la statua equestre di Francesco Sforza

riavvicinò al prototipo delle statue equestri di Marc'Aurelio, del Regiole di Pavia, del Gattamelata e di Bartolomeo Colleoni. Troviamo difatti in una serie di disegni, movimenti ed atteggiamenti svariati di grande impeto e slancio, il cavaliere che combatte con gran forza ed energia, il focoso destriero che si impenna furiosamente; poi minore è l'impeto e infine il tema — anche per desiderio dell'accorto Lodovico il moro — è ripreso con pensiero più pacato: ed ecco allora il duca in atteggiamento più tranquillo e solenne, il cavallo coll'andatura di semplice trotto, ed ecco anche i disegni per l'armatura in legno, pel trasporto del cavallo, e per la fusione.

Degli studi di Leonardo nel campo dell' architettura ci lasciano traccia molti suoi schizzi e disegni, dai quali vediamo che egli era specialmente preoccupato delle costruzioni a cupola centrale, e ricaviamo pure i suoi studi sulla questione della costruzione del tiburio del Duomo di Milano: anzi, dai documenti (Annali) dell'archivio del Duomo veniam, a conoscere che nel 1487 egli aveva fatto eseguire un suo modello pel tiburio¹⁹.

Nell'inverno dal 1893 al 1894, il Dott. Paul Müller Walde, che da alcuni anni trovavasi in Milano intento a studi intorno a Leonardo, domandò all'Ufficio regionale dei monumenti l'autorizzazione di poter compiere alcune indagini nella volta della sala a pian terreno della Torre delle Asse la quale trovasi all'angolo nord-est del Castello di Milano. Le sue induzioni, basate sui risultati di ricerche sui documenti, erano esatte. Piantati i ponti, incominciati gli scrostamenti, riapparvero alla luce alcuni frammenti di pittura originalissima; proseguendo, si scoprì, pur troppo in deplorabilissime condizioni, ma in conclusione si scoprì la decorazione dipintavi da Leonardo da Vinci tra gli anni 1496 e 1498 e della quale appunto ci lascia testimonianza sicura una lettera diretta al Duca Lodovico il Moro da un suo familiare il 7 Aprile 1498 e che dice *lunedì se desarmerà la Camera grande da le Asse, cioè de la torre. Magistro Leonardo promete finirla per tuta settembre, ecc.*

Questa decorazione consisteva in grandi tronchi d'albero che, innalzandosi lungo le pareti, si ramificavano in corrispondenza al piano d'imposta delle lunette, trasformando la volta in ampio pergolato, il cui intreccio di rami era arricchito dal motivo di corde dorate disposte a nodi e raggruppantisi intorno alla serraglia, dove campeggiava lo stemma ducale in un anello dorato. Legate ed appese ai rami con grosse corde, erano simulate quattro grandi targhe con iscrizioni dorate su fondo azzurro, commemoranti avvenimenti della casa sforzesca²⁰.



Danzatrici. — (Venezia, Galleria dell'Accademia)

¹⁹ Luca Beltrami: Leonardo negli studi per il tiburio della Cattedrale di Milano. Milano MCMIII.

²⁰ Oggi questa geniale decorazione completamente restaurata, ci riappare nel suo antico sorriso, mercè la generosità del Sig. Avvocato Pietro Volpi; il restauro venne diretto dagli architetti Luca Beltrami e Gaetano Moretti. Veggasi lo studio documentato ed artistico di Luca Beltrami, citato nella bibliografia, in fondo a questo capitolo.

PERIODO DELLA VITA RANDAGIA.

Nel 1499, al sopraggiungere della catastrofe di Lodovico il Moro, Leonardo al pari di Bramante e di molti altri personaggi della Corte ducale, lasciò Milano e d'allora in poi condusse una esistenza ben diversa. Non trascorse più lunghi anni nella stessa dimora. Passò a Mantova, si recò a Venezia, ritornò alla sua Firenze, indi fu in Romagna quale ingegnere di Cesare Borgia; ritornò ancora a Firenze ove si trattenne — pare — tre o quattro anni; poi cominciò ad alternare la sua residenza tra Firenze e Milano; in quest'ultima città era desiderato e trattenuto dal sovrano francese e sembra vi sia rimasto dal 1506 sino al Settembre 1514, salvo brevi corse a Firenze per una lite coi fratelli in dipendenza della eredità paterna. Dopo una breve dimora a Roma nel 1514, lo ritroviamo a Firenze; nel 1515 a Pavia, a Bologna ed a Milano per l'ultima volta. Infine, nel 1516, cedendo alle insistenze di Francesco I, si recò in Francia donde non fece più ritorno²¹.



Ritratto di Isabella D'Este. Cartone. — (Parigi, Museo del Louvre)

Durante questo periodo che possiamo adunque chiamare randagio, Leonardo non si trattenne, non fece vera permanenza che in Firenze ed in Milano. Nelle altre località fu soltanto di passaggio e non vi avrà potuto fare che studi e disegni,

²¹ Della vita, delle peregrinazioni, degli studi e delle opere di Leonardo in questo terzo periodo, non potremo possedere alla mano notizie interamente esatte e complete se non quando sarà uscita alle stampe la terza serie delle *Ricerche* di Gustavo Uzielli. Perché un'opera così importante e preziosa rimane interrotta?

come il ritratto di Isabella d'Este eseguito a Mantova, un semplice cartone che poi non tradusse mai in pittura. È in Firenze ed in Milano che egli ha eseguito le altre opere che di lui ancora conosciamo ed ha formato degli allievi e dei seguaci. Può darsi che fin dalla prima dimora in Milano, egli avesse già accolto nel suo studio il Boltraffio, però è durante questo nuovo periodo milanese che ne troviamo ricordo negli appunti di Leonardo. È pur durante questo periodo ed in Milano che diventar suoi allievi il Marco d'Oggiono, Francesco Melzi, il Salaino e forse anche il Gianpetrino, e ch'egli influisce cotanto su Andrea Solari. Il Sodoma invece e Cesare da Sesto devon esser stati suoi allievi in Firenze tra il 1501 ed il 1506, così almeno lo dimostra il loro stile e di più, pel Sodoma, anche i casi della vita sua in quel tempo. Quanto al Luini, che sarebbe stato in tempo a conoscer Leonardo in Milano prima del 1515, dall'esame delle opere si deduce invece che egli non è entrato completamente nell'orbita leonardesca che più tardi e formandosi sui cartoni e sulle opere che il Vinci aveva lasciato in Lombardia. Negli appunti di Leonardo si leggono altri nomi, nelle raccolte pubbliche e private si veggono parecchie opere di buoni leonardeschi, ma, all'infuori di Francesco Napoletano²² non fu ancor dato di identificare altri allievi suoi.



Schizzi pel cartone della Battaglia di Anghiari. — (Venezia, Gall. Dell'Accademia)

In questo terzo periodo, Leonardo, pur conservando la insuperabile sua potenza scientifica della tecnica e la sua straordinaria naturalezza, fece un passo ancor più innanzi nella idealità poetica; così vedesi, anzi ammirasi, nel nuovo suo

²² Francesco Pagano detto Napoletano lasciò la propria segnatura *Franciczo Napoletano* nel quadretto della Santa conversazione che, nel 1895, dalla Galleria Cereda di Milano passò al Kunstlergut di Zurigo, (Carl Brun: Jahresbericht der Eidgen. Kommission der G. Keller Stiftung von 1895. Zürich). Nella Galleria Brera evvi della sua maniera una madonna col Bambino.

capolavoro meraviglioso, nel ritratto della *Gioconda*, di cui ci occuperemo più innanzi.

La *battaglia d'Anghiari*, vasta composizione ordinatagli dalla Signoria di Firenze, nel 1503, e da dipingersi nella gran sala del Consiglio (a concorrenza con Michelangelo che sulla parete di fronte doveva dipingere un episodio della guerra di Pisa), non fu da Leonardo condotta a compimento,²³ anzi pare che non l'avesse che appena cominciata²⁴ e che nel cartone preparatorio non avesse ultimato il disegno che del gruppo, rappresentante un combattimento di cavalieri attorno ad uno stendardo.



Schizzi per cartone della Battaglia di Anghiari. — (Venezia, Gall. Dell'Accademia)

Il cartone, che da tempo più non esiste, era però stato copiato in parte dal Rubens durante la sua dimora in Firenze e servì poi per l'incisione che ne fece l'Edelink, dalla quale veniamo a conoscere come Leonardo ci avrebbe pur lasciato una scena di combattimento straordinaria per evidenza ed efficacia.

Quello adunque non doveva essere che uno dei gruppi e probabilmente il principale; dai vari disegni però, e così per esempio da alcuni schizzi della Galleria di Venezia, del British Museum e della raccolta di Windsor, si può

²³ Si trattava dunque di rappresentare due dei fasti militari della repubblica fiorentina ed a Leonardo toccò svolgere un episodio della battaglia combattuta presso Anghiari nel 1440 contro le truppe di Filippo Maria Visconti. Leonardo, dopo molti schizzi e studi, fece il cartone in grandezza di esecuzione e poi cominciò la pittura tentando di ritornare al sistema dell'encausto, ma, sciupandosi la pittura mentr'egli vi attendeva, l'abbandonò. Rimase il cartone che fu oggetto di grande ammirazione per oltre due secoli e poi andò distrutto!

²⁴ La parte però di questa pittura della battaglia di Anghiari che Leonardo aveva eseguita, nel 1513 esisteva ancora: non si a quando sia andata distrutta.



Il gruppo principale della Battaglia di Anghiari. — (Dall'incisione dell'Edelink)

desumere che la scena doveva essere vasta, la mischia molteplice, di un grand'effetto di vita, di movimento, impeto ed arrabattamento di uomini e di cavalli. Tra gli artisti che sin dai tempi dello stesso Leonardo avevano tratti studi in disegno da quel cartone, va ricordato Raffaello, come vediamo nel disegno doppio della raccolta di Venezia ed in altri conservati a Lille, Oxford ecc.



L'Adorazione dei Magi. — (Firenze, Uffizi)

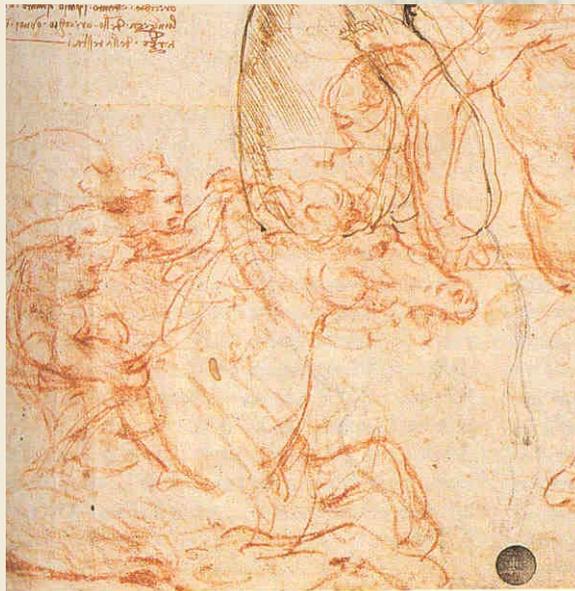
L'adorazione dei Magi nella Galleria degli Uffizi è lo svolgimento del tema e del problema cui attendevano ed attesero lungamente ancora altri artisti fiorentini, e tra questi il Botticelli, Filippino Lippi ed il Ghirlandaio; una scena festosa ed animata, tutta solennità e ad un tempo brulichio di vita. Ma quando Leonardo,



Studi di cavalli. — (Raccolta Windsor)

dopo parecchi schizzi e disegni, dopo di aver ben precisata sulla tavola l'intera composizione, ebbe fissati i contorni delle figure e del fondo, ed, ombreggiate

parecchie figure, vide emergere la sua creazione, quale l'aveva ideata, pago di aver risolto il problema, abbandonò l'opera. A dir vero, sebbene l'abbia lasciata incompiuta, pure ha impresso a quella creazione una vita, una vibrazione sorprendente, dolce grazia giovanile e lampi di sorrisi e di espressioni veramente straordinari. La Vergine, appena accennata nel suo contorno armonioso e nei lineamenti graziosi, è di età alquanto più matura di quella che ci apparve nelle opere giovanili di Firenze e pur anche di quelle di Milano. I Magi, i personaggi ed i servi del seguito, tutti hanno una straordinaria animazione. Nel fondo ancora, rovine, scale e tutta una schiera di cavalli sbandati, e parecchi alberi già condotti con grande esattezza e perfezione.

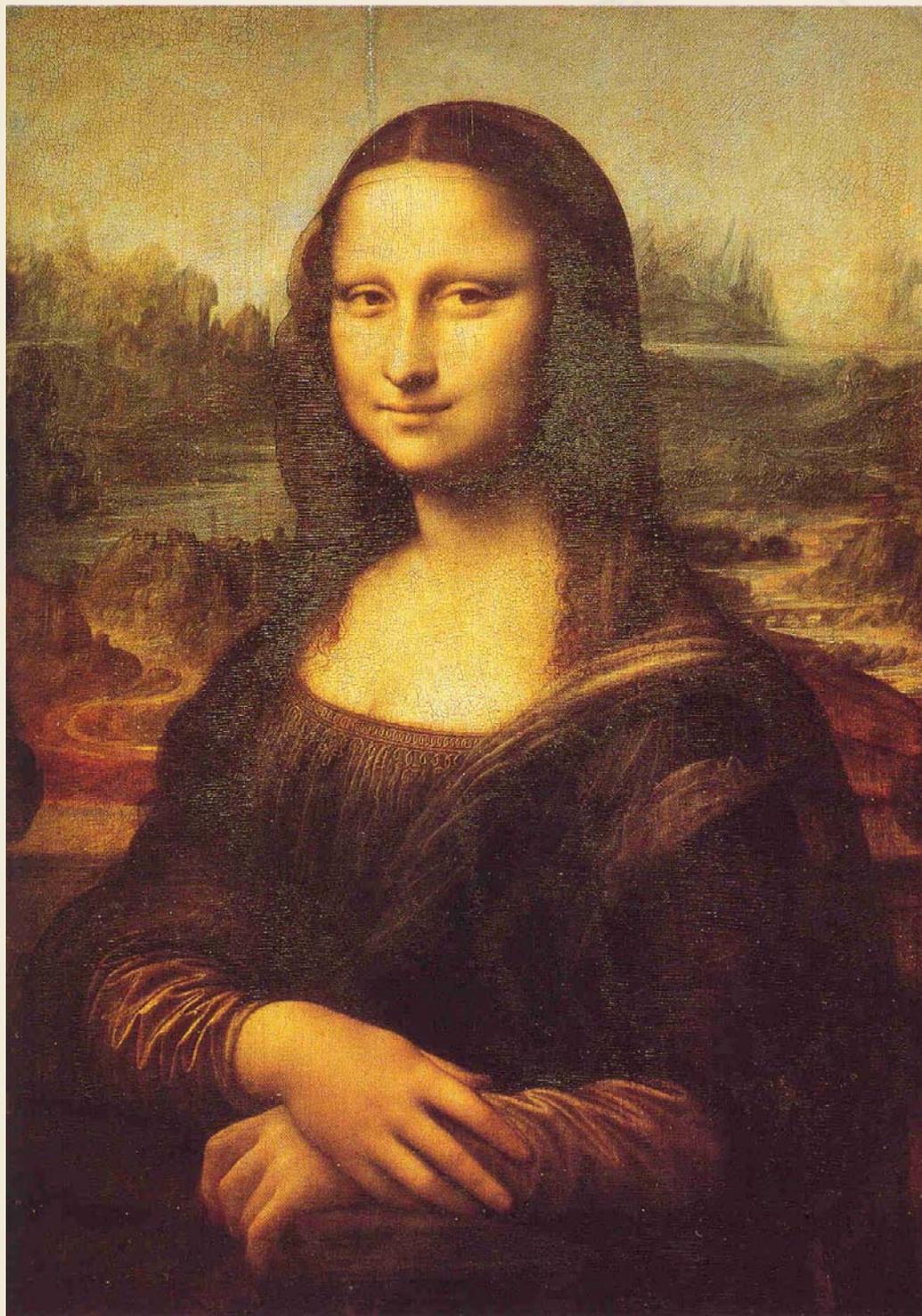


Pensiero fantastico. — (Frammento di un disegno della Gall. Di venezia)

La Gioconda che ammirasi nel *salon carré* del Louvre e che Leonardo eseguì pure in Firenze, impiegandovi quattro anni, non è una creazione di un tipo ideale di bellezza, come sarebbe la *Venere di Milo*; è un vero ritratto: ma essendo la dama — *Mona Lisa*, moglie di Messer Francesco del Giocondo — di lineamenti perfetti, di alto intelletto e di animo bellissimo, nel ritrarla, egli seppe pur creare una figura ad un tempo reale e sovrumana, di incantevole bellezza, e sul cui viso ed in tutta la persona risplendono l'idealità e la poesia più incantevoli.

Per presentarla in un ambiente degno di essa, Leonardo l'ha trasportata e fatta sedere su di un terrazzo, in un paesaggio di rupi, laghi e cascatelle, che esaminati partitamente rispondono alla realtà, osservati nel loro effetto complessivo formano una visione soprannaturale. Dinanzi a questa visione la bella dama sente tutta l'attrattiva poetica e fantastica, e sogna, si abbandona ad altre visioni ancora, che la portano lontano, lontano. Difatti, mentre rimane calma nell'atteggiamento di tutta la persona, la vibrazione del pensiero ed i palpiti dell'animo traspaiono dal lampo dello sguardo e dal sorriso, che scorre leggermente sulle labbra e sulle guance.

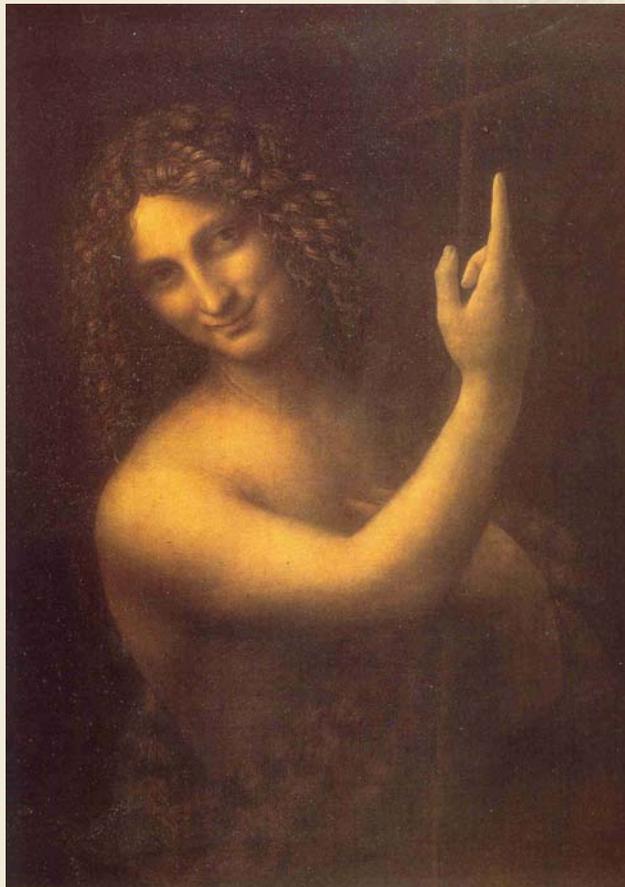
Artisticamente, nella *Gioconda*, Leonardo ha fatto creazione personale, in quanto che nessun altro artista ha potuto darci altra opera che l'eguagli in



La Gioconda. — (Parigi, Louvre)

perfezione ed idealità:²⁵ però, egli non l'avrebbe potuta immaginare né eseguire se non l'avessero preceduta tutte le creazioni pittoriche e plastiche italiane del medio evo e del quattrocento; le figure muliebri di Filippo Lippi, di Desiderio da Settignano e del Botticelli sono sugli ultimi gradini della scala altissima, che partendo dalle prime figure delle catacombe termina colla Gioconda.

La Gioconda, infine, non è soltanto un capolavoro artistico: è pure la manifestazione sensibile del cammino compiuto dalla umanità attraverso i tempi. Le piramidi personificano la potenza materiale alla quale essa era pervenuta al tempo delle prime civiltà; il Partenone e le sue sculture la successiva potenza intellettuale; e così di seguito la cattedrale gotica, la Madonna del Baldacchino di Simone Martini, i trionfi di Giotto in Assisi, personificano la potenza sentimentale. La Gioconda è la emanazione ad un tempo della potenza intellettuale, della sentimentale e pur anche della poetica, con tutto il mistero dell'anima umana e del suo destino.



S. Giovanni Battista. — (Parigi Louvre)

²⁵ E dire che oggi non la vediamo più in tutto il suo splendore! la pittura è stata danneggiata dalle ripuliture, le quali hanno portato via molte velature, molti particolari delicati della carnagione, lasciando poche tracce del roseo delle guance e delle labbra; per buona sorte però i restauratori hanno limitato i loro ritocchi al doppio velo ed all'abito e qua e là nel fondo, cosicché, nonostante tutto ciò e nonostante la mancanza delle velature, oggi nella figura, specialmente nella carnagione ammirasi tuttavia una modellazione infinita di mezze tinte, un chiaro scuro delicatissimo ed un colorito finissimo, tantoché ci vorrebbe tuttavia il Vasari — che ne aveva scritto lo studio migliore che mai si potesse desiderare — per ripeterne tutto il fascino incantevole che oggi ancora ci rapisce.

Il San Giovanni Battista dello stesso Museo del Louvre, mezza figura in atto di predicare dinanzi al fondo buio di una spelonca, appartiene ancora a quest'ultimo periodo ed è una di quelle pitture, nelle quali, Leonardo, "avendo desiderio di dar sommo rilievo alle cose che egli faceva, andava tanto con l'ombre scure a trovare i fondi de' più scuri che cercava neri che ombrassino e fossino più scuri degli altri neri, per fare che il chiaro, mediante quegli fosse più lucido; ed infine riusciva questo modo tanto tinto, che non vi rimanendo chiaro, avevan più forma di cose fatte per contraffare una notte, che una finezza del lume del dì: ma tutto era per cercare di dare maggiore rilievo, di trovare il fine e la perfezione dell'arte. (Vasari).

La modellazione, il rilievo, il tondeggiare, la morbidezza della carnagione di questa figura sono di una perfezione insuperabile; il sorriso che irradia tutto il viso, il lampeggiare dello sguardo ci danno l'apparizione di un essere di natura più divina che umana.



San Girolamo penitente. — (Roma, Gall. Del Vaticano)

Il quadretto del *S. Girolamo o penitente* della Galleria Vaticana è pur troppo altra delle opere incominciate da Leonardo con lunghi e pazienti studi, condotte sino ad un certo punto con ammirabile perfezione, e poi abbandonate neppur ancora a mezzo, per correre dietro ad altre preoccupazioni artistiche e scientifiche. Quanta ammirazione e quanto rammarico desta quest'opera incompiuta! Incredibile è la perfezione del disegno, delle forme, del substrato anatomico nella testa del santo, nel collo e nella sua spalla destra; potente, straordinaria l'originalità del vedere e del sentire suo: anche in questa figura abbozzata si comprende come egli mirasse a manifestare il grande spirito di contrizione, di penitenza e di divozione con atteggiamento non drammatico, non violento, ma

delicato, finissimo e di grande sentimentalità; tale è l'espressione evidente di tutta la figura e del viso.

E qui avviene di pensare alle opere lasciate a mezzo da Leonardo e terminate da altri artisti, quelle eseguite dagli allievi sotto la sua direzione e, come dice l'Uzielli, da lui ritoccate qua e là. Può darsi che parecchie si conservino ancora²⁶. E delle opere eseguite da Leonardo in Milano, nelle ripetute e prolungate dimore che pur vi fece ancora durante questo terzo periodo, che cosa sappiamo? che ci rimane? Al presente sappiamo quasi niente, e non ci rimangono che scritti, schizzi e disegni, confusi con tutti gli altri nei vari codici, e tra questi gli schizzi per un progettato monumento funerario con statua equestre del maresciallo Gian Giacomo Trivulzio. Intanto a Firenze, sopra la porta settentrionale del Battistero abbiamo le tre statue del Rustici, rappresentanti la predicazione di San Giovanni Battista, e sappiamo che fu appunto Leonardo a dirigerne l'ammirabile modellazione.



San Giovanni Battista predicante. — (Statue in bronzo di G.F.Rustici. Firenze, Battistero)

Nel 1516, Leonardo andò in Francia ospite del re Francesco I, il quale dice il Vasari, avendo avuto opere sue, gli era molto affezionato, e desiderava che colorisse il cartone della S. Anna; ma egli secondo il suo costume lo tenne gran tempo in parole.

Il cardinale Luigi d'Aragona che, (come già dissi) lo visitò nell'ottobre dell'anno 1517, lo trovò già sofferente per sopravvenuta paralisi della mano destra cosicchè non poteva più dipingere ma ciononostante disegnava ed insegnava agli allievi che l'avevano seguito.

Così è probabile che la gran tavola del gruppo della S. Anna, del Louvre, (nella quale non si sente vibrare interamente il vero stile di Leonardo ed è lecito dubitare

²⁶ A Londra nel 1896, all'esposizione di arte lombarda del Burlington Club, passai ore ed ore alternativamente nella ammirazione, nel dubbio, nell'agitazione, dinanzi alla stupenda *Madonna col Bambino* in un paesaggio fantastico, appartenente al duca di Battersea ed oggi ancora mi domando: è di Leonardo? è del Sodoma? è di tutti e due assieme?

se l'assenza dei caratteri evidenti della sua tecnica personale dipenda soltanto dai restauri), è probabile dico, che sia stata soltanto colorita sotto la sua direzione.



Il Gruppo della Sant'Anna. — (Parigi, Louvre)

Nel castello di Cloux presso Amboise, dove dimorava, trascorse malinconico gli ultimi anni della sua vita malaticcia ed il 2 maggio dell' anno 1519 ritornò in seno alla creazione divina per la quale egli aveva sempre professato un culto così sublime.

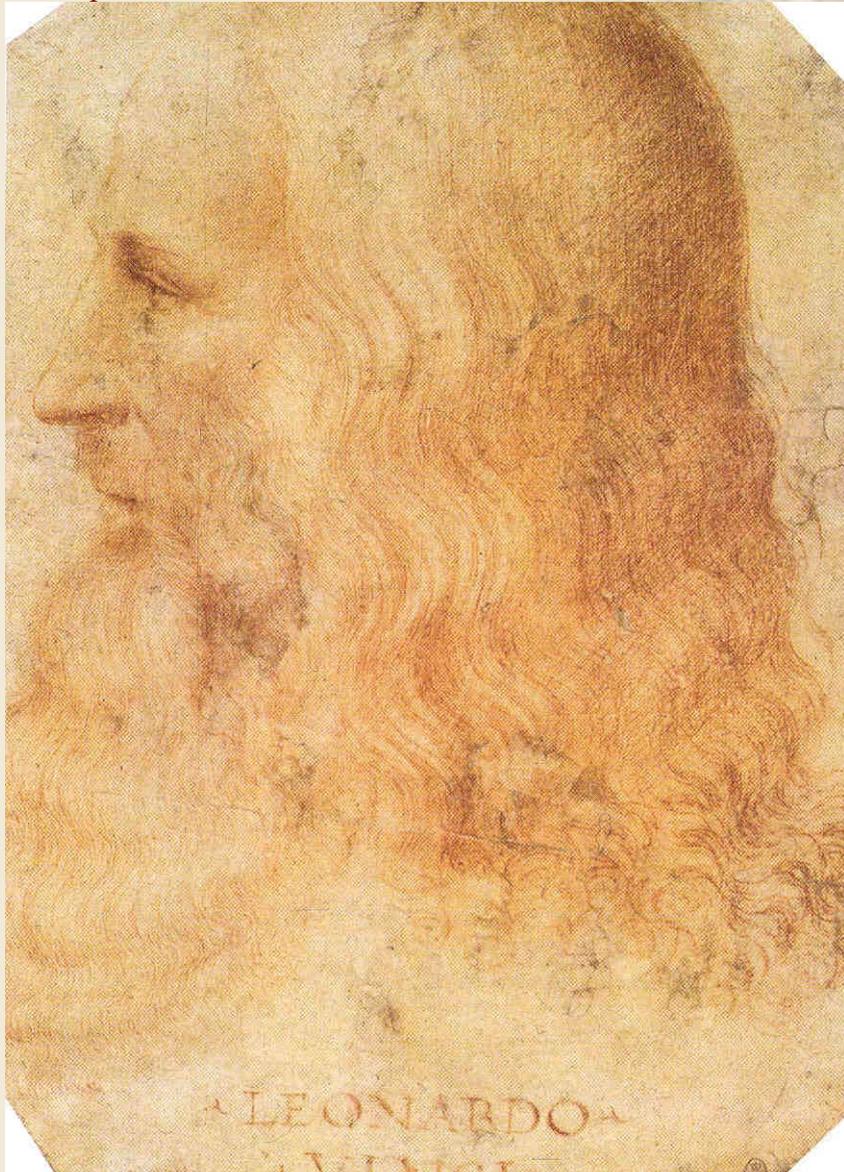
In Leonardo da Vinci noi abbiamo due personalità: lo scienziato e l'artista.



Studio di testa di vecchio di mano di Leonardo, già creduto il suo autoritratto.
(Torino, Biblioteca di S.M. il Re)

Egli aveva una dote intellettuale che lo spingeva con desiderio irresistibile allo studio sperimentale e quindi era un paziente indagatore dei minuti particolari tanto nel campo scientifico, quanto nell'artistico; aveva pure una seconda dote e questa

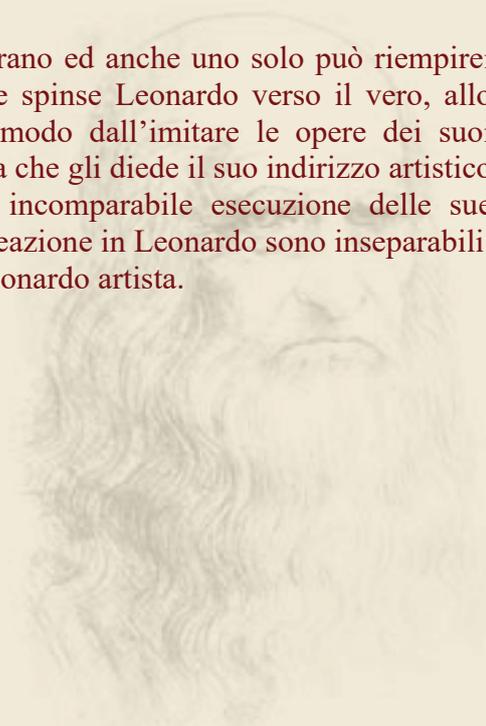
propria dell'animo suo, era idealista, assorgeva alle invenzioni ed alle creazioni; cosicché cogli studi sperimentali scientifici addiveniva alle invenzioni e cogli studi pazientissimi artistici alle creazioni. Invero, se la idealità fu la fiamma ispiratrice dei suoi capolavori, la scienza sperimentale ne fu la base; essi sono fatti tutti di infinita pazienza.



Il vero ritratto di Leonardo, disegno di un suo allievo. (Raccolta Windsor)

Così viene da sé la risposta alla domanda ed al rimpianto: a che servirono ai suoi contemporanei ed ai posteri gli studi sperimentali e le invenzioni scientifiche di quel gran genio, dal momento che non ne rimase traccia che nei soli suoi manoscritti, i quali erano inesplorati, si può dire, ieri ancora? se dedicato all'arte avesse anche tutto il tempo speso per la scienza, noi avremmo almeno qualche opera sua di più!

I capolavori non si contano ma si ammirano ed anche uno solo può riempire l'animo di gioia infinita. Fu la scienza che spinse Leonardo verso il vero, allo studio della natura, trattenendolo per tal modo dall'imitare le opere dei suoi contemporanei e quelle antiche; fu la scienza che gli diede il suo indirizzo artistico eminentemente personale e lo portò alla incomparabile esecuzione delle sue sublimi creazioni artistiche. Esecuzione e creazione in Leonardo sono inseparabili. Senza Leonardo scienziato non avremmo Leonardo artista.



Prospetto Cronologico

DELLE OPERE CHE SI POSSONO ASSEGNARE A LEONARDO DA VINCI,
ED ANCORA ESISTENTI.

I.

Periodo fiorentino (1470 circa-1482).

Parigi (Louvre).	— <i>L' Annunziata</i> ;
Vienna (Galleria Lichtenstein).	— Ritratto muliebre;
Firenze (Accademia).	— L'Angiolo nella tavola del Battesimo del Verrocchio ;
Londra (South Kensington).	— Madonna col Bambino, piccolo gruppo in terra cotta;
“ (South-Kensington).	— San Giovanni Battista, piccolo busto in terra cotta (?);
“ (British M.).	— Busto di guerriero, di profilo con elmo e corazza, disegno ²⁷ .

II.

Periodo milanese (1483-1499).

Parigi (Louvre).	— La Madonna della grotta;
Londra (National Gallery).	— La Madonna della grotta; (ripetizione con alcune varianti);
Cracovia (Galleria Czartoriski).	— Il ritratto di Cecilia Gallerani;
Milano (Refettorio delle Grazie).	— La Cena;
“ “ “	— I ritratti di Lodovico e Beatrice coi loro due figli (non ne rimane che la massa complessiva);
Londra (Academy).	— Il gruppo della S. Anna (cartone).

²⁷ In questo elenco non posso comprendere che questo disegno, quello del ritratto di Isabella d'Este, il cartone della Sant'Anna ed il disegno di Torino perché hanno una certa importanza particolare. Sarebbe impossibile per ora fare un elenco cronologico delle centinaia e centinaia di disegni di Leonardo, e non sarebbe il caso di fare una scelta poiché anche nei più piccoli, in pochi segni, egli ci lasciò lampi di genio e sorrisi di grazia e di bellezza. Le raccolte più ricche di disegni di Leonardo sono:

la Galleria degli Uffizi di Firenze;
la Biblioteca Ambrosiana a Milano;
la Galleria di Venezia;
la Biblioteca di S. M. il Re in Torino.

all' estero:

il Museo del Louvre, a Parigi;
il British Museum ed il South Kensington Museum, a Londra;
la Biblioteca reale a Windsor;
la Biblioteca Albertina a Vienna.

Inoltre all'Ambrosiana si trova il celebre: *codice atlantico*, la più grande raccolta di manoscritti e disegni, riuniti in un volume; nella Biblioteca dell'Istituto a Parigi ed il quella di Windsor altre di simili raccolte in codici e così un codice nella Biblioteca di S. M. il Re a Torino ed altro nella Trivulziana a Milano.

III.

Periodo randagio (1500-1519).

Parigi (Louvre).	— Il ritratto di Isabella d'Este (cartone);
Firenze (Uffizi).	— L'adorazione dei Magi (abbozzo);
Parigi (Louvre).	— La Gioconda;
" -	— San Giovanni Battista;
Roma (Gall. Vaticana).	— S. Girolamo penitente;
Torino (Bibl. di S. M. il Re).	— Testa di Vecchio (disegno);
Parigi (Louvre).	— Il gruppo della S. Anna.

Elenco di Opere

SULLA CUI ATTRIBUZIONE A LEONARDO GLI STUDIOSI SONO DISCORDI.

L'Annunziata degli Uffizi. — Questa pittura non concorda colle opere certe di Leonardo, neppur con quelle del suo periodo giovanile, cioè colla testa di angelo dipinta nel *Battesimo* del Verrocchio e coll'Annunziata del Louvre, né coi disegni di quel tempo.

La sposa dell'Ambrosiana detta Beatrice d'Este da alcuni, Bianca Maria Sforza da altri. - Il Morelli ha dimostrato che quest'opera è di Ambrogio de' Predis e il dott. Bode alla sua volta ha trovato a Berlino nella raccolta Lippmann il vero ritratto di Bianca Maria Sforza, che ha lineamenti ben diversi. Non può neppure essere il ritratto di Beatrice d'Este poiché diversi altresì erano i caratteri dei lineamenti di questa principessa, come rilevasi dal busto di Gian Cristoforo Romano al Louvre, dalla statua tombale giacente di Cristoforo Solari alla Certosa di Pavia e dal ritratto che figura sulla pala N. 87 della Galleria Brera, assegnata allo Zenale.

Il ritratto virile dell'Ambrosiana. - È dipinto con una tecnica che non si riscontra in alcuna pittura di Leonardo.

La "belle ferronière" del Museo del Louvre, detta pure Lucrezia Crivelli. — Il disegno, la modellazione, il colorito, lo stile sono completamente del Boltraffio suo allievo. Quando nell'Annuario delle Gallerie Nazionali italiane (Volume IV, 1899) pubblicai uno studio sul Boltraffio e diedi un saggio dell'elenco delle sue opere, invano aggiunsi l'indicazione di quest'opera nelle bozze.

La Resurrezione di Cristo, nel Museo di Berlino. — Veggasi quanto ne scrissero da una parte il Direttore dotto W. Bode sia nell'Annuario dei Musei prussiani, sia nel suo volume sugli scultori e pittori del Rinascimento ed il Dott. Paul Müller Walde nel suo libro su Leonardo (libro tuttora incompiuto ma pur così pregevole); dall'altra il senatore Giovanni Morelli nei suoi "Kunst-Kritische Studien".

La testa di Cristo, disegno della Galleria Brera. — Come ho già avvertito questo disegno sebbene di maniera leonardesca, non è suo, è di mano di Cesare da Sesto; inoltre non ha relazione colla testa di Cristo nella Cena di Leonardo.

La testa in cera del Museo di Lille. - Prima era attribuita a Raffaello; poi gli fu tolta per darla a Leonardo. Anch'io, giudicando dalle fotografie, sotto il fascino di quella delicata e graziosa figura, credevo si trattasse di una delle creazioni ideali

di Leonardo: ma quale non fu la mia meraviglia quando, recatomi a Lille e trovatomi finalmente²⁸ dinanzi a quel gioiello, dovetti riconoscere che quest'opera è, al pari del pannello in terra cotta che la ricinge sull'alto del petto, un lavoro del XVIII secolo o tutt'al più della fine del XVII secolo! Il tipo è precisamente quello che dal più al meno gli artisti italiani del XVIII secolo davano alle loro figure muliebri; il triangolo rovesciato ed assai largo, nel quale è inscritta la testa di Lille, ci dà precisamente la proporzione allora adottata di preferenza per le teste; così l'espressione, così l'idealità sono manifestate come si sentiva in quel tempo. La circostanza che sinora ha condotto fuor di strada nell'esame di questa testa sarebbe: che l'artista l'ha modellata di getto e non ha più avuto il tempo di



Testa muliebri in cera, opera del XVII-XVIII s. — (Lille, Museo Wicar)

lavorarla, di ridurla nelle forme e nella modellazione allo stile classicizzante di allora. Questo è lo stesso caso che accadde poi a Canova per la testa della sua statua funeraria di Papa Rezzonico, rimasta di stile così diverso da tutte le altre sue opere. Ciò non toglie che la testa in cera del Museo Wicar, in Lille, è sempre un miracolo di grazia e di soave poesia. Nell'intervallo tra la Santa Cecilia di Stefano Maderna e le opere del Canova, l'Italia era ben ancora in grado di dare il *busto di Lille*.

²⁸ Il giorno 29 Settembre del 1890. Dopo, non ho cessato di riflettere al quesito e di ricercare in Roma ed altrove le prove definitive della mia conclusione e non mi è stato difficile trovarle.

Casi della vita di Leonardo da Vinci.²⁹

- 1452 nasce in Vinci, presso Empoli, nel territorio fiorentino;
- 1470 intorno al 1470, e probabilmente prima ancora, dal padre suo Ser Piero da Vinci è allogato nello studio del Verrocchio in Firenze;
- 1472 figura iscritto nel libro della compagnia dei pittori in Firenze;
- 1476 è ancora nella bottega del Verrocchio;
- 1478 riceve l'ordinazione di un quadro dell'adorazione dei Magi;
- 1481 è ancor intento a dipingere un quadro dello stesso soggetto e forse è la medesima opera;
- 1482 lascia Firenze;
- 1483 si trova in Milano alla corte di Lodovico il Moro;
- comincia la statua equestre di Francesco Sforza;
- eseguisce il ritratto di Cecilia Gallerani;
- 1487 riceve l'ordinazione di un modello per il tiburio del Duomo di Milano;
- 1489 2 Febbraio dirige gli spettacoli in onore delle nozze del Duca Gian Galeazzo con Isabella d' Aragona;
- 1491 18 Gennaio, così pure per le nozze di Lodovico il Moro con Beatrice d'Este;
- ricomincia un nuovo modello della statua equestre di Francesco Sforza;
- 1490-92 si occupa ancora del tiburio del Duomo;
- 1492 dipinge nel Castello di Milano e dirige la decorazione di alcune sale;
- 1493 8 Dicembre, nozze di Bianca Maria Sforza coll'imperatore Massimiliano;
- 1495 dipinge, ai capi estremi inferiori della Crocifissione del Montorfano nel Refettorio delle Grazie, i ritratti di Lodovico e Beatrice e dei loro due figliuoli;
- 1497 ha terminato la decorazione della sala delle asse;
- 1498 ha terminato il Cenacolo;
- 1499 ha terminato il secondo modello della statua equestre;
- riceve in dono da Lodovico il Moro una vigna nei pressi di Porta Vercellina;
- 2 Settembre, Lodovico il Moro fugge da Milano;
- 1499 6 Settembre, il Trivulzio entra in Milano;
- “ 7 Novembre, entra Lodovico XII Re di Francia;
- “ 14 Dicembre Leonardo manda tutti i suoi denari a Firenze per mezzo di lettere di cambio;

²⁹ Amoretti, *Memorie storiche di Leonardo da Vinci*.

G. Milanese, *Prospetto cronologico in Vasari*, vol. IV, pag. 87 e seg.

G. Uzielli, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, 2. edizione vol. I. Pur troppo, ripeto, non potremo aver notizie sicure sui casi della vita di Leonardo dal principio dell'anno 1500 sino alla sua morte, fino a tanto che non verrà pubblicata la seconda ed ultima parte del prezioso lavoro dell'Uzielli.



Caricatura. — (Galleria di Venezia)

- 1499 il 15 Dicembre o poco dopo parte da Milano con Luca Pacioli;
“
1500 passa a Mantova, ove disegna il cartone per il ritratto di Isabella d’Este;
a Venezia;
1501 a Firenze, ove eseguisce il secondo dei due cartoni del gruppo di
S.Anna, quello per la pala ordinatagli dai frati dell’Annunziata;
1502 a Firenze;
1502 viaggia nell’Umbria e nelle Marche, quale architetto ed ingegnere del
Duca Valentino Borgia;
1503 a Firenze, ove fa parte della Commissione interpellata sul luogo più
conveniente dove collocare il Davide di Michelangelo;
1503- 1505 a Firenze, ove disegna il cartone e comincia la pittura della battaglia di
Anghiari;
1504 9 Luglio muore suo padre Ser Piero da Vinci;
1505 a Roma.
“
a Firenze, ove termina il ritratto della Gioconda al quale lavorava da 4
anni;
1506-1513 a Milano, salvo brevi assenze, onde recarsi a Firenze nel 1507, 1509,
1510 e 1511 per la lite coi fratelli sulla eredità paterna;



Caricatura. — (Milano, Ambrosiana)

- 1513 fa una nuova apparizione a Firenze:
“ a Milano, donde parte il 24 Settembre con alcuni allievi per Roma;
ove dipinge il bozzetto di S. Girolamo (?);
“ a Parma di passaggio;
“ a Firenze nel Dicembre;
1515 a Pavia, poi a Bologna; indi a Milano per l'ultima volta;
1516 va in Francia ospite di Francesco I. Re di Francia e risiede nel Castel
Cloux presso Amboise, donde non si allontana più;

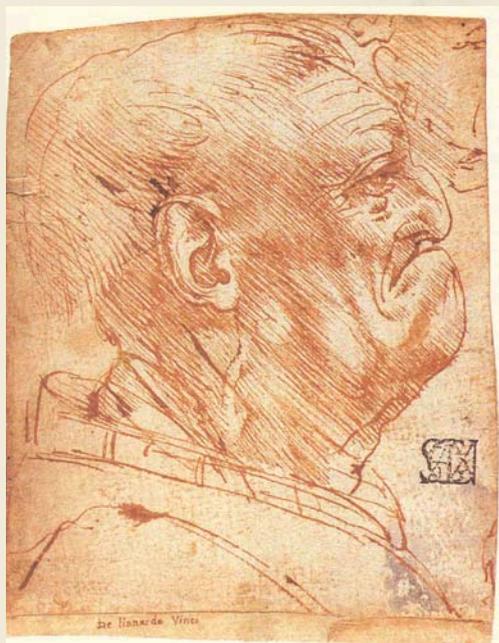


Caricatura. — (Milano, Ambrosiana)

- 1517 10 Ottobre è visitato dal cardinale d'Aragona, che lo trova malaticcio,
1518 22 Aprile fa testamento:
1519 2 Maggio muore.

Bibliografia.

- Vasari. — *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti*. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Firenze, MDCCCLXXIX., vol. 4.
- C. Amoretti. — *Memorie storiche sulla vita, gli studi e le opere di Leonardo da Vinci*. Milano, 1804.
- Giuseppe Bossi. — *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci*. Milano, 1810.
- G. L. Calvi. — *Notizie dei principali professori che fiorirono in Milano ecc.* Parte III Leonardo da Vinci. Milano, 1869.
- Cari Brun. — *Leonardo da Vinci und Bernardino Luini*. Leipzig.
- G. Uzielli. — *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*. Firenze, 1872.
- Govi, Colombo, Mongeri e Boito. — *Saggio delle opere di Leonardo da Vinci*. Milano, 1872.
- J. P. Richter. — *The literary Work of Leonardo da Vinci*, Londra, 1881, due volumi illustrati.
- G. Uzielli. — *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*. Serie Seconda. Roma, 1884.
- W. Bode. — *Italienische Bildhauer der Renaissance*. Studien zur Geschichte der italienischen Plastik und Malerei ecc. Berlin, 1887.
- Lermolieff. — *Kunsteritische Studien über italienische Malerei*, Leipzig. Tre volumi: 1890, 1891 e 1893.
- Giovanni Morelli. — *Della pittura italiana*. Studii storici o critici. Prima edizione italiana. Traduzione preceduta da cenni biografici intorno a G. Morelli, dettata da Gustavo Frizzoni. Milano, 1897.
- Ch. Ravaisson Mollien. — *Les Manuscripts de Léonard de Vinci*. Paris, 1881.
- G. Frizzoni. — *Arte italiana del Rinascimento* (il cap. 4°). Milano, 1891.
- Paul Müller Walde. — *Leonardo da Vinci*. Lebensskizze und Forschungen, etc. München, 1889-90 (tre fascicoli, con illustrazioni).
- G. Uzielli. — *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*. Seconda edizione corretta ed ampliata, vol. I. Torino, 1896,
- Paul Müller Walde. — *Beiträge zur Kenntniss des Leonardo da Vinci*. Due fascicoli pubblicati nel 1897 e nel 1898, estratti dagli Annuari dei Musei prussiani - Berlino.
- E. Müntz. — *Léonard de Vinci*. Paris, 1899 con illustrazioni.
- Gabriel Séailles. — *Léonard de Vinci — l'artiste et le savant*. Paris, 1892.
- E. Solmi — *Leonardo*. Firenze, 1900.
- L. Beltrami. - *Il Codice di Leonardo da Vinci nella Biblioteca del Princ. Trivulzio in Milano*. Milano; Ulrico Hoepli, MDCCCXCI.
- H. Taine. - *Philosophie de l'art*, 2. edizione in due volumi. Paris.
- D. Nino Smiraglia-Scognamiglio — *Ricerche e documenti sulla giovinezza di Leonardo da Vinci 1452-1482*. Napoli, 1900.



Caricatura. — (Milano, Ambrosiana)

- L. Beltrami. — Leonardo da Vinci e la Sala delle asse nel Castello di Milano. Milano, MCMII.
- D. Georg Gronau. *Leonardo da Vinci*. London, 1903.
- Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana*. Milano, Ulrico Hoepli, 1904
pubblicazione della Reale Accad. dei Lincei.

IN CORSO DI PUBBLICAZIONE:

I manoscritti di Windsor

I manoscritti di Windsor, del British Museum e del South Kensington Museum

APPENDICE

LEONARDO

Il temperamento ed il carattere morale di Leonardo.

Di recente è stata pubblicata una larga recensione di un'opera russa sul genio e sull'indole di Leonardo da Vinci³⁰; un'opera che ci presenta i capolavori di quel gran genio sotto una luce ben diversa da quella in cui siamo soliti ammirarli. Essendo quest'opera voluminosa e ricchissima di illustrazioni, scritta in russo, lingua che ben pochi in Italia conoscono, dobbiamo esser molto grati al Seidlitz, il quale dalla dotta sua Germania ne ha mandato appunto un esteso rendiconto all'"Archivio storico lombardo"³¹.

Il Volinski, tale è il nome dell'autore dell'opera, più che raccogliere tutti i materiali spettanti a Leonardo, ha voluto cercar di penetrare — per mezzo di una critica viva ed incisiva — fin negli intimi segreti di quest'anima complessa e straordinaria. Così dice il Seidlitz, il quale termina la sua recensione concludendo che "l'A. può vantarsi di avere a poco a poco cambiato Leonardo da una sfinge enigmatica e seducente in una figura umana caratteristica e comprensibile, che da un lato apre delle vaste prospettive nelle future ricerche scientifiche e dall'altro concentra in sé la lotta di due età, dell'età antica colla moderna".

A questo proposito mi sia concesso di aggiungere brevi considerazioni.

Le investigazioni critiche del Volinski hanno, è innegabile, una base positiva e scientifica: e certamente saranno base per ulteriori investigazioni sulla vita, gli studi, le ricerche sperimentali, le conquiste scientifiche, i pensieri e l'animo di Leonardo; ma per intanto le conclusioni del più assoluto pessimismo cui l'A. addiviene rischiarano forse la natura delle creazioni artistiche di quel gran genio? è forse alla stregua delle sentenze colle quali egli spoglia di ogni bellezza e di ogni idealità opere come la *Cena*, la *Gioconda*, il gruppo della *Sant'Anna* (del cartone di Londra), il *San Giovanni Battista*, che noi potremo d'ora innanzi contemplarle?

Dirò francamente che lo studio scientifico-critico del Volinski, per quanto riguarda le creazioni artistiche di Leonardo, mi pare unilaterale, incompleto. Leggendolo, mi fa l'effetto di essere in un anfiteatro anatomico e che un professore di anatomia assuma lui di spiegare le bellezze di un corpo umano di forme perfette come quelle della Venere di Milo: ed a questo scopo ed intento egli lo spogli della sua pelle, lo dissechi, ne faccia rilevare il meraviglioso organismo, i particolari e tutti gli altri elementi anatomici, ma poi — a studio finito — ci ripresenti quel corpo ricomposto ma ancora scorticato, privo della pelle, e che del medesimo, in tale stato egli pretenda si faccia l'apprezzamento estetico. In queste

³⁰ A. L. Volinski «Leonardo da Vinci» Pietroburgo A. F. Marx 1900. — Testo russo, con numerose tavole ed illustrazioni.

³¹ W. von Seidlitz: "Un'opera russa su Leonardo da Vinci" nell'Archivio storico lombardo, fasc.III del 1904.

condizioni, anche la più bella figura del mondo non apparirà che incompleta e sarà giudicata incompletamente e ad ogni modo avrà un aspetto brutto, mostruoso.

Comunque, quando pure Leonardo fosse stato moralmente quale il Volinski vuole dimostrare, una tale indole ed un siffatto carattere non potrebbero menomare la suprema bellezza ed idealità delle sue opere artistiche. Negli artisti abbiamo di frequente la strana coincidenza di qualità diverse ed opposte, che si manifestano le une nell'esterno apparire dei medesimi e nel loro modo di pensare e comportarsi, le altre nelle loro opere: abbiamo per esempio artisti taciturni che nei loro quadri sono lieti e piacevoli; artisti loquaci, allegri, che non trattano che soggetti tetri e li svolgono con pittura grigia. È questo in sostanza il fenomeno che Corrado Ricci chiama dello "sdoppiamento". Ed io che nello studio e nella interpretazione dell'arte e degli artisti del passato applico i fenomeni dell'arte dei tempi nostri e le circostanze e condizioni di vita, inclinazione, attitudini, che vado osservando negli artisti odierni, potrei spiegarmi perfettamente anche la contraddizione, lo sdoppiamento che per Leonardo si dovrebbe riconoscere, qualora la tesi e le teorie del Volinski sul di lui temperamento, indole ed animo fossero corrispondenti alla realtà.

Il ritratto di Leonardo.

(veggasi a pag. 78 e 79 del testo). [pag. 50 e 51]

Il Morelli aveva avvertito che la testa di vecchio, del disegno della Biblioteca del Re in Torino, non può essere il ritratto di Leonardo e che ben più probabilmente i lineamenti di quel gran genio ci sono conservati in un disegno di un suo allievo, esistente nella Biblioteca reale di Windsor. Ebbene, nella recente pubblicazione dei fac-simili di disegni di Leonardo della Galleria dell'Ambrosiana in Milano³², è pur aggiunta la riproduzione delle due figure di Platone ed Aristotile del cartone di Raffaello per la sua "Scuola d'Atene", cartone che, come si sa è anche posseduto dall'Ambrosiana, e sotto a queste due figure, Luca Beltrami, che ha dettato il testo illustrativo della pubblicazione, ha posto la seguente indicazione: "nella figura di Platone si ritiene ora effigiato Leonardo da Vinci".

È innegabile che questa testa della figura di Platone, del cartone di Raffaello, concordi col predetto disegno di Windsor. L'opinione del Morelli ne trae adunque maggiore conferma.

³² Disegni di Leonardo e della sua scuola alla Biblioteca Ambrosiana, XXVI tavole di Carlo Fumagalli e testo di Luca Feltrami, Milano, Stabilimento Montabone MCMIV.

I disegni artistici di Leonardo.

(pag. 81 nota I e pag. 91, Bibliografia).

[pag. 53 nota 27 e pag. 60]

Bernardo Berenson ha pubblicato una grande ed importante opera in folio sui disegni dei pittori fiorentini³³ ed in questa dà anche un catalogo ragionato dei disegni artistici di Leonardo, escludendo cioè quelli scientifici, e suddividendolo secondo i Musei e le Raccolte in cui ha studiato i disegni in discorso. Ritengo utile di dare almeno l'elenco di tutti codesti Musei e Raccolte che posseggono adunque disegni del Grande Maestro:

Amburgo	Kunsthalle,	Oxford	Christ-Church Library,
Amsterdam	Fodor Museum,	»	University Gallery,
Budapest	Museo Nazionale,	Parigi	Museo del Louvre,
Colonia	Racc. Walraff Richard,	Torino	Biblioteca di S. M. il
Re,			
Londra	British Museum,	Venezia	Galler. dell'Accademia
»	Royal Academy,	Vienna	Raccolta l'«Albertina»
Milano	Biblioteca Ambrosiana,	Wilton House	Raccolta di Lord Pembroke,
»	Biblioteca Trivulziana	Windsor	Royal Library.
	(codice)		

Infine ritengo pure utile dare anche la indicazione bibliografica della pubblicazione dei codici leonardeschi, oltre quello Atlantico dell'Ambrosiana e quello Trivulziano, già indicati nella Bibliografia a pag. 92. [pag. 60 e 61] La pubblicazione dei facsimili dei disegni di Leonardo fra non molto sarà completa ed allora sarà finalmente possibile uno studio riassuntivo di questa parte così cospicua della di lui creazione e produzione artistica:

Ch. Ravaisson Mollien: Les manuscrits de Léonard de Vinci, Paris Quantin:

1881	"Manuscripts	A.	de la Bibliothque de l'Institut "			
1883	"	B. et D	"	"	"	"
1888	"	C. E. K.	"	"	"	"
1889	"	F. I.	"	"	"	"
1890	"	G. L. M.	"	"	"	"
1891	."	H.	"	"	"	"

et Ash 2037-2038 de la Bibliothèque Nationale.

P. N. Ferri. Indici e cataloghi dei disegni antichi e moderni posseduti dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze. Roma 1890-1894.

Th. Sabaknikoff: "Les manuscrits de la Bibliothèque royale de Windsor". Paris Rouveyre 1898.

³³ Bernard Berenson «The drawings of Florentine Painters classified criticised and studied as documents in the history and appreciation of Tuscan Art, with a copius, catalogue raisonné ». London, John Murray, MCMIII.

Piumati et Ravaisson Mollien. Il codice del volo degli uccelli. Paris, Rouveyre 1893.

" Feuilletts inédits de Léonard de Vinci, accompagnés de plusieurs milliers de croquis et de dessins — Royal Library, Windsor — Paris, Edovard Rouveyre éditeur (in corso di pubblicazione dal 1902).

" Manuscripts inédits de Léonard de Vinci — British Museum, London - (come sopra).

" Carnets inédits de Léonard de Vinci - Forster Library, South Kensington Museum, London - (come sopra).

i

ⁱ (pag. 51 linea 8 [pag. 33 linea 1], leggere: *molto numerose* invece di *molte numerose*)