



Achademia Leonardi Vinci

Publisher: FeDOA Press – Centro di Ateneo per le Biblioteche dell'Università di Napoli Federico II – Registered in Italy
Publication details, including instructions for authors and subscription information: <http://www.achademialeonardivinci.it>

Ripensare al ruolo di Leonardo pittore: da artista verrocchiesco a precursore del Barocco

Pietro C. Marani

To cite this article: Marani, P. C. (2025). Ripensare al ruolo di Leonardo pittore: da artista verrocchiesco a precursore del Barocco. *Achademia Leonardi Vinci*, 5(5), 15–43. <https://doi.org/10.6093/2785-4337/13025>

FeDOA Press makes every effort to ensure the accuracy of all the information (the “Content”) contained in the publications on our platform. FeDOA Press, our agents, and our licensors make no representations or warranties whatsoever as to the accuracy, completeness, or suitability for any purpose of the Content. Versions of published FeDOA Press and Routledge Open articles and FeDOA Press and Routledge Open Select articles posted to institutional or subject repositories or any other third-party website are without warranty from FeDOA Press of any kind, either expressed or implied, including, but not limited to, warranties of merchantability, fitness for a particular purpose, or non-infringement. Any opinions and views expressed in this article are the opinions and views of the authors, and are not the views of or endorsed by FeDOA Press. The accuracy of the Content should not be relied upon and should be independently verified with primary sources of information. FeDOA Press shall not be liable for any losses, actions, claims, proceedings, demands, costs, expenses, damages, and other liabilities whatsoever or howsoever caused arising directly or indirectly in connection with, in relation to or arising out of the use of the Content.

This article may be used for research, teaching, and private study purposes. Terms & Conditions of access and use can be found at <http://www.serena.unina.it>

It is essential that you check the license status of any given Open and Open Select article to confirm conditions of access and use.



Fig. 1 - Leonardo, *Paesaggio della valle dell'Arno*, 5 agosto 1473. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 8P

RINGRAZIO IL Comitato scientifico di questo importante convegno : Alfredo Buccaro, Margherita Melani e Carlo Vecce per avermi invitato a tenere la relazione introduttiva. Sono onorato di farlo. Re-build Leonardo si annuncia ricco di relazioni stimolanti che esplorano settori specifici dell'opera di Leonardo, che si prospettano piene di novità e che aprono a nuove prospettive di ricerca. Dato il taglio molto specialistico delle relazioni che sentiremo e l'attenzione che sempre più si va indirizzando verso gli aspetti materiali dell'opera di Leonardo: studio dei supporti, degli inchiostri e dei pigmenti, delle carte, delle filigrane, studi sulla ricomposizione dei fogli sparsi, separati già in antico, sul loro riordinamento, sulla creazione di banche dati, lessicali e iconografiche, con indagini sempre più approfondite e mirate che si affiancano a ricerche inerenti i suoi metodi di indagine, tese anche a ricostruire e a ricomporre sequenze, per non dire tendenti a dare un'organicità di metodo e di pensiero che forse non sono mai compiutamente esistite nella mente di Leonardo; oppure a ricostruire percorsi che hanno condotto alla fortuna del *Trattato della Pittura*, con approfondimenti su figure di collezionisti e raccoglitori come Francesco Melzi o Cassiano Dal Pozzo, con la scoperta di nuovi testimoni e di varianti testuali, con ulteriori focus tematici che vanno a indagare, infine, la sua attività di architetto e ingegnere militare e urbanista, restauratore e rilevatore di monumenti antichi fra le Marche, la Campania e la Sicilia.

Ebbene, prima di tutto questo mi sembra di qualche utilità e forse opportuno ripartire da uno sguardo più ampio e generale sulla figura di Leonardo come artista, dopo che di recente nuova luce è stata fatta sulle sue vicende biografiche, per cura di Carlo Vecce, che è la sua originaria vocazione e suo primo punto

Ripensare al ruolo di Leonardo pittore: da artista verrocchiesco a precursore del Barocco

PIETRO C. MARANI



Windsor, Royal Library
RCIN 912542

di partenza. Da tutti gli approfondimenti che si potrebbero compiere su aspetti specifici dell'opera e degli interessi di Leonardo, non dovrebbe mai restar fuori, secondo me, un inquadramento più generale, ma non certo generico, su Leonardo pittore e disegnatore e credo sia esattamente questo quello che gli amici organizzatori di questo Convegno si aspettassero da me invitandomi a tenere questa relazione introduttiva. È infatti importante, a mio parere, non perdere mai di vista il posto occupato da Leonardo nel fluire della Storia dell'arte, e non solo in quella moderna *tout-court*, nella storia della tecnica e della scienza, e non dimenticare che per lui, all'inizio, ma non solo, fu la pittura la sua chiave di accesso all'analisi dei fenomeni naturali e del mondo. Un ritorno allo studio di Leonardo come artista era stato del resto già invocato da Carlo Pedretti fin dagli anni settanta del secolo scorso, proprio in parallelo e forse in conseguenza dell'attenzione riservata dagli storici agli aspetti tecnici e scientifici della sua opera che si era andata infittendo dalla metà dello scorso secolo e che progrediva speditamente, a quel tempo, specie dopo la scoperta dei due Codici di Madrid.

Oggi, a soli cinque o sei anni di distanza dal Quinto Centenario della morte di Leonardo e a seguito delle numerose iniziative, celebrative e scientifiche, che hanno dato luogo a Convegni, Mostre, filmati e conferenze a livello internazionale e di cui hanno dato

conto i volumi pubblicati successivamente da Paolo Galluzzi, Annalisa Perissa Torrinì e Francesco di Teodoro,¹ si è fatta ancor più urgente la necessità di ricostruire una cornice "storica" entro la quale collocare e inquadrare il "problema Leonardo" (un'esigenza che sembra riproporsi dopo ogni anniversario, come osservava nel 1954 Giorgio Castelfranco dopo le celebrazioni del 1952 per il quinto centenario della nascita)² e di verificare il suo apporto al formarsi non solo dell'arte moderna ma anche e soprattutto il suo contributo alla cultura e alle tematiche dell'arte europea dei secoli successivi. A ciò si aggiunga che la comparsa sulla scena di nuovi tasselli figurativi che vengono a mutare radicalmente l'evolversi, lo sviluppo e forse il concludersi di una lunga e variegata carriera di pittore, come l'arrivo sulla scena mondiale di un'opera problematica come il *Salvator Mundi* e di altre opere rimaste a lungo inedite, cui accenneremo tra breve, rende inderogabile una riconsiderazione del percorso artistico e dell'evoluzione del suo stile in relazione al ruolo da lui svolto non solo in apertura della "Maniera moderna", ma anche come anticipatore di tendenze che si manifesteranno appieno nel tardo Cinquecento e nel Seicento, come vedremo in questa breve rassegna degli studi più recenti.

Già il Convegno organizzato dall'Accademia Nazionale dei Lincei nel 2019³ aveva fatto il punto sulla tendenza inarrestabile,

¹ Vedi *Leonardo 1519-2019. Le iniziative patrocinate dal Comitato nazionale per la celebrazione dei 500 anni dalla morte di Leonardo da Vinci*, a cura del Museo Galileo, Livorno: Sillabe, 2023; *La città di Vitruvio per Leonardo. Le mostre del cinquecentenario*, a cura di Francesco Paolo Di Teodoro e Annalisa Perissa Torrinì, Venezia-Fano: Marsilio-Centro Studi Vitruviani, 2022.

² Vedi Castelfranco, Giorgio, "Momenti della recente critica vinciana." In *Leonardo. Saggi e ricerche*, a cura del Comitato Nazionale per le onoranze a Leonardo nel Quinto centenario della nascita, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1954, pp. 415-476.

³ *International Symposium. Leonardo and His Circle: Painting Technique in the Light of Restorations and Scientific Studies* (Rome, 29-30 November 2019), edited by Antonio Sgamellotti and Brunetto Giovanni Brunetti, Roma: Bardi Edizioni, 2022. Atti dei Convegni Lincei, collana vol. 347.

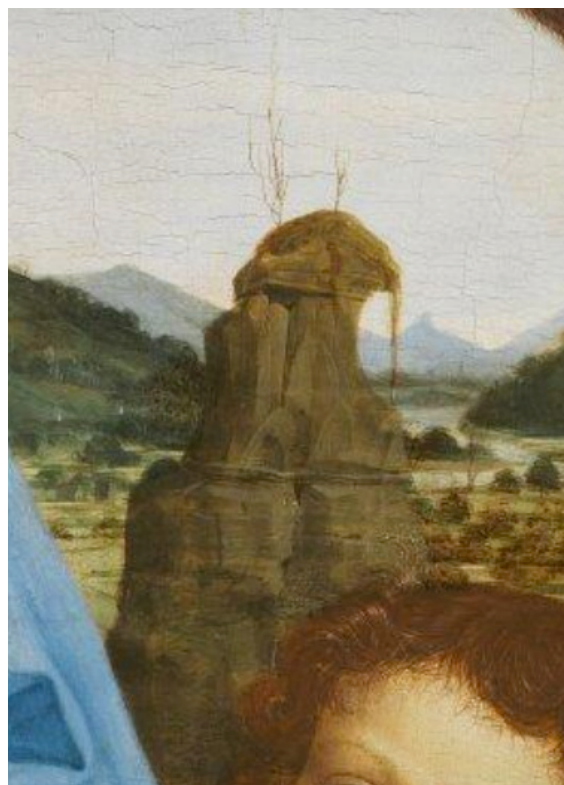
accresciutasi negli ultimi decenni, dell'uso massiccio delle indagini scientifiche nello studio delle opere di Leonardo e della sua cerchia, di cui lo storico dell'arte non può ormai fare a meno ma al quale spetta però, in ultima analisi, il compito di tirare delle conclusioni in tema di confronti fra disegni sottostanti, *modus operandi*, tipologie di materiali quali pigmenti e leganti, cronologie da confermare o meno a seconda dei nuovi dati acquisiti in relazione alla "pratica" e alla prassi esecutiva seguita da Leonardo e, soprattutto, in termini di coerenza di stile in accordo con le cronologie proposte. L'eccesso di fiducia in questo tipo di supporto tecnico ha però spesso condotto a considerare con grande indulgenza anche opere di atelier o di bottega, sembrando che bastasse riscontrare in opere che si restauravano e analizzavano il ricorrere di determinati elementi creduti in sé sufficienti a sostenere l'autografia vinciana. Non è qui il caso di fare elenchi di proscrizione ma è sembrato talora che il semplice restauro o la pulitura di un'opera vagamente "leonardesca" bastasse a promuovere opere di allievi o del seguito vinciano nel novero delle opere autografe. È peraltro vero che molti sono stati i restauri importanti delle opere autografe, così come alcune mostre corredate da analisi scientifiche che hanno consentito di apprezzare meglio un certo numero di originali vinciani. A cominciare dal famoso disegno di paesag-

gio degli Uffizi, inv. 8P (Fig. 1), oggetto di una serie di mostre e di studi che ne hanno scandagliato tutti gli aspetti materiali: da quelli relativi al supporto, agli inchiostri impiegati, alla sua genesi e al suo scopo, anche in relazione a ciò che compare al suo verso, per giungere a identificazioni più verosimili del luogo rappresentato e dell'occasione del disegno stesso: una probabile presenza dell'artista nel territorio di Vinci.⁴ Da questo disegno converrà partire anche perché esso ci consente, cronologicamente, di porre un punto fermo per l'inizio dell'attività di Leonardo come artista nel momento in cui si sta affrancando, o si è appena affrancato, dalla bottega del Verrocchio: 15 agosto 1473. Questo momento di passaggio è stato oggetto anche di due importanti mostre tenutesi nel 2019: una a Firenze, a Palazzo Strozzi,⁵ l'altra nella National Gallery di Washington,⁶ dedicate appunto al maestro di Leonardo, Andrea del Verrocchio, ma con lo scopo, anche se non apertamente dichiarato, di enucleare il contributo di Leonardo all'interno della sua bottega. Due mostre pressoché contemporanee, con due differenti gruppi di curatori che, non sempre con pieno successo, anzi, talvolta creando più confusione che chiarezza, hanno rimescolato, forse per il gusto di dire qualcosa di nuovo, concetti e analisi stilistiche che sembravano acquisite. Infatti, se, da un lato, appare a tutti chiaro come il Paesaggio 8P degli Uffizi, non possa più considerarsi come "il primo

⁴ Su questo disegno vedi *Leonardo in Vinci. At the Origins of the Genius*, Exhibition Catalogue (Vinci, Museo Leonardiano, 15 april-15 October 2019), edited by Roberta Barsanti, Florence: Giunti, 2019.

⁵ Cfr. *Verrocchio. Il Maestro di Leonardo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 9 marzo-14 luglio 2019), a cura di Francesco Caglioti e Andrea De Marchi, Venezia: Marsilio, 2019. Su cui vedi Gigetta Dalli Regoli, "Verrocchio, il Maestro di Leonardo. Postilla, ovvero considerazioni sulla mostra tenutasi in Palazzo Strozzi, Firenze, marzo-luglio 2019." *La Nuova Critica d'arte*, 2019.

⁶ Cfr. *Verrocchio. Sculptor and Painter of Renaissance Florence*, exhibition Catalogue (Washington, National Gallery of Art, September 15, 2019-January 12, 2020), Andrew Butterfield (ed.), Washington, National Gallery of Art, Princeton-Oxford: Princeton University Press, 2019.



Figg. 2-3 - Andrea del Verrocchio e Leonardo, *Madonna col Bambino e due Angeli*, ca. 1476-78, intero e particolare del picco roccioso. Londra, The National Gallery, inv. NG296

paesaggio autonomo della storia” ma piuttosto lo studio per il possibile sfondo di un dipinto del Verrocchio (Fig. 2), come appare chiaro osservando la *Madonna* del Verrocchio nella National Gallery di Londra, di cui il catalogo della mostra di Washington accoglie l’attribuzione a Verrocchio e Leonardo con Perugino,⁷ dove, a destra (Fig. 3) appare esattamente lo stesso picco roccioso raffigurato nel disegno degli Uffizi. E si noti come questa montagna risulti sovradipinta al paesaggio sottostante, come una sovrapposizione di ste-

sura al paesaggio più lontano. La partecipazione di Leonardo nella *Madonna* di Londra, già da me proposta fin dal 1999,⁸ è accolta con un punto di domanda nella recentissima breve monografia su Leonardo attorno al 1478 dal Villata,⁹ cui si rimanda anche per la confutazione di altre partecipazioni di Leonardo in opere attribuite al Verrocchio, come le due *Battaglie* del Museo Jacquemart-André di Parigi, riattribuite, come erano in passato, da Vincent Delieuvin alla bottega di Piero del Pollajolo.¹⁰ Un simile picco roccioso, con

⁷ *Ibidem*, pp. 206-208.

⁸ Cfr. Marani, Pietro Cesare, *Leonardo. Una carriera di pittore*, Milano: Motta, 1999, pp. 23-28 (ristampa ampliata: *Leonardo*, Milano: Il Sole 24Ore Cultura, 2019, pp. 25-30, english edition: *Leonardo. The complete Paintings*, New York: Harry Abrams, 2019, pp. 24-30).

⁹ Cfr. Villata, Edoardo, *1478. A Year in Leonardo's Career*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2021, tav. XII e fig. 31 a p. 69.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 69-70. Vedi anche *Léonard de Vinci*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 24 octobre 2019-



Figg. 4-5 - Verrocchio e collaboratori, *Madonna col Bambino*, ca. 1473. Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. n. 108 (a sinistra); Verrocchio e collaboratori, *Tobia e l'Angelo*, ca. 1470-75. Londra, The National Gallery, inv. NG781 (a destra)

ciuffi d'erba o acqua cadente appare anche nella *Madonna* di Berlino (Fig. 4), attribuita a Verrocchio o al Perugino nel Catalogo di Washington,¹¹ mentre nel Catalogo di Firenze è attribuita al solo Verrocchio.¹²

Si assume ormai che Leonardo contribuisse con dettagli e con aggiunte collaterali a determinate composizioni di Verrocchio, come

dimostra l'inserzione del cane (in stesura sovrapposta al piano d'appoggio) e soprattutto del luccio (Fig. 5) in mano a Tobia nel famoso dipinto di Londra (come sostenuto, fra gli altri, da David Alan Brown, Pietro C. Marani, Edoardo Villata).¹³ Per parte mia, non intendevo, presentandolo in una giustapposizione al Convegno dei Lincei,¹⁴ che il Paesaggio 8P

24 février 2020), sous la direction de Vincent Delieuvin et Louis Frank, Paris, Louvre: Editions-Hazan, 2019, p. 398. Dopo una vecchia attribuzione di Luciano Bellosi a Leonardo le due tavole del Museo Jacquemart André erano state infatti assegnate ancora a Leonardo e collaboratore da Laurence Kantner, *Leonardo. Discoveries from Verrocchio's Studio, Early Paintings and New Attributions*, New Haven and London: Yale University Press, 2018, pp. 38-56.

¹¹ Vedi Verrocchio (Washington), cit., pp. 209-211.

¹² Cfr. in Verrocchio. *Il Maestro di Leonardo* (Firenze), cit., scheda di A. Galli, p. 128.

¹³ Vedi ad esempio la scheda sul dipinto di Londra di Edoardo Villata in *Leonardo 1452-1519. Il Disegno del mondo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 aprile-19 luglio 2015), a cura di Pietro C. Marani e Maria Teresa Fiorio, Milano: Skira, 2015, cat. II, 9, pp. 525-526.

¹⁴ Marani, Pietro C., "New Perspectives in the Studies on Leonardo and His Circle." In *International Symposium*.



Fig. 6 - Leonardo, *Studio di drappeggio*, ca. 1475-82. Parigi, Cabinet des dessins du Louvre, inv. 2255r

fosse da considerare l'eventuale paesaggio di sfondo da dipingere nel *Ritratto di condottiere* del British Museum, ma solo suggerire la perfetta sincronia e l'inserirsi di Leonardo in una tradizione iconografica che vede, contemporaneamente, il ritratto ufficiale di profilo ergersi sul paesaggio e nel territorio sul quale il Signore esercita ed estende il suo potere, così come lo raffigura Piero della Francesca nel famoso *Ritratto del Duca Federico da Montefeltro* nel dittico degli Uffizi. Le recenti due mostre sul Verrocchio di Firenze e Washington hanno anche riportato indietro il dibattito sull'autografia dei famosi studi di panneggio su tela di lino, sparsi fra gli Uffizi, il Louvre e altre collezioni private, adducendo un esame dei valori plastici mostrati da taluni panneggi che si vorrebbe oggettivo ma che risulta alla fine contraddire il punto



Fig. 7 - Leonardo attr., *Studio di drappeggio di una figura in piedi di profilo*, ca. 1465-75. Chicago, The Art Institute, inv. 2020.255

di partenza: se il famoso studio del Louvre 2255 (Fig. 6) è sicuramente di Leonardo e così lo studio per il Cristo del gruppo per *L'incredulità di Tommaso* degli Uffizi, invece attribuito a Verrocchio dal Butterfield, non si vede come altri studi di panneggi del gruppo su tela di lino possano essere considerati del Verrocchio (ad esempio quello di Rennes 794.1.2507, e quello già coll. Barbara Piasecka Johnson di Princeton) (Fig. 7), sulla base del fatto che rivelerebbero una concezione "molto meno pittorica" e un "sistema di pieghe semplificato... Essi denunciano una

Leonardo and His Circle: Painting Technique in the Light of Restorations and Scientific Studies (Rome, 29-30 November 2019), Antonio Sgamellotti and Brunetto Giovanni Brunetti (eds.), Roma: Bardi Edizioni, 2022, pp. 359-381, specie pp. 371-377, fig. 12 a p. 376.

concezione formale essenzialmente scultorea”.¹⁵ È infatti difficile trovare in tutta l’opera di Leonardo un disegno più scultoreo e dagli effetti tridimensionali così potenti come quello di Leonardo del Louvre 2255 che allora, secondo questa lettura, dovrebbe spettare al Verrocchio. Bene ha fatto dunque Gigetta Dalli Regoli¹⁶ a invocare l’unitarietà di tutto il gruppo e la sua completa restituzione a Leonardo (mentre Martin Clayton, propende per l’appartenenza del gruppo a più mani),¹⁷ eccettuando ovviamente gli analoghi studi su carta riferibili a Lorenzo di Credi (o le riprese pittoriche di Ghirlandaio).

Lo stile asciutto, fermo e incisivo dei disegni a penna e inchiostro di Leonardo degli ultimi anni fiorentini, ha un caposaldo nel *Pendu* del Musée Bonnat di Bayonne (Fig. 8) sicuramente databile, se non datato, al 1479 quando il Baroncelli fu impiccato (29 dicembre 1479) sulla facciata del Palazzo dell’attuale Bargello. È questo anche uno dei pochi riferimenti e appigli cronologici attorno al quale far convergere un gruppo di disegni, dato che la nota di Leonardo “..bre 1478 cominciai le due Vergini Marie” che si trova sul foglio degli Uffizi 446E,¹⁸ chiama in causa una serie di disegni e di temi, ben riassumibili nel foglio di Windsor

¹⁵ A proposito del disegno di Rennes cfr. la scheda di Carmen C. Bambach, in *Verrocchio. Il Maestro di Leonardo* (Firenze), cit., p. 272. La scheda del disegno di Princeton è invece firmata, in questo stesso catalogo, p. 274, da Andrea De Marchi.

¹⁶ Cfr. Dalli Regoli, Gigetta, “Spregiudicatezza e invenzione fra Medioevo e Rinascimento: dai maestri del Trecento alla sperimentazione di Leonardo.” *Luk. Studi e attività della Fondazione Ragghianti*, 30 (2024). Conferenza tenuta il 27 novembre 2024 alla Fondazione Ragghianti di Lucca disponibile anche su YouTube, 2025.

¹⁷ Vedi Martin Clayton, on line 2025, in occasione della Mostra nelle King’s Galleries di Buckingham Palace, senza catalogo.

¹⁸ Su cui vedi ora Villata 2021, pp. 1-2.



Fig. 8 – Leonardo, *Bernardo di Bandino Baroncelli impiccato*, ca. 1479. Bayonne, Musée Bonnat, inv. 659



Fig. 9 - Leonardo, *Studio della Madonna col Bambino e il San Giovanni Battista e altre teste di profilo*, ca. 1478-80. Windsor, Royal Library, CIN, 912276r

CIN 912276 recto (Fig. 9), dove compare, fra altri studi per profili di giovani e vecchi, figure, animali, il grande disegno di una Madonna inginocchiata col Bambino (che avrà grande fortuna da Felice Ficherelli a Vermeer, che lo riutilizza per una Maddalena inginocchiata ora a Tokyo). Vi appare persino lo studio per un paesaggio, simile al foglio 8P degli Uffizi, oltre che due teste di leone e una testa di drago. Non sappiamo se le “due Vergini Marie” iniziate nel 1478 possano aver dato luogo a due pitture: migliori candidati sarebbero la *Madonna del garofano* dell’Alte Pinakothek di Monaco e la *Madonna Benois* dell’Ermitage di San Pietroburgo che vedremo tra poco, ma in quel promemoria si potrebbe anche alludere alla *Madonna della fruttiera*, nota dal celebre grande studio al Louvre, o, addirittura, alla *Madonna del gatto*, il tema portato avanti nel

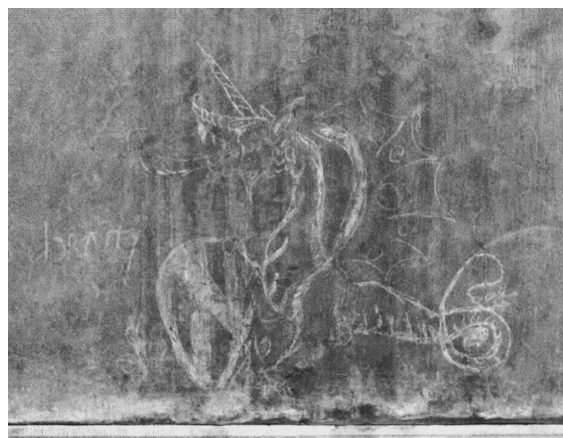
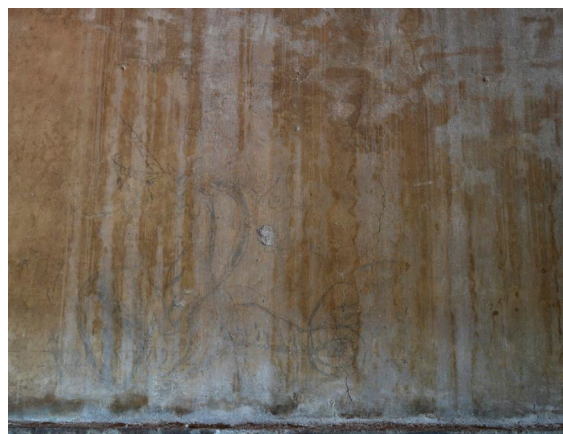


Fig. 10 - Leonardo, *Studio per un costume di drago*, ca. 1515-18. Windsor, Royal Library, CIN, 912369r

periodo milanese ma ancora di chiara derivazione verrocchiesca (allude al *Putto col delfino* del Verrocchio). Ma nel foglio di Windsor si ritrovano singolari e inusitate anticipazioni di temi elaborati più tardi, sviluppati a Milano o addirittura al tempo della *Battaglia d’Anghiari*. L’accento alla testa di un drago con le fauci spalancate allude al foglio più tardo di Windsor RCIN 912363 ma abbiamo ora la prova che questo tema fu, molto probabilmente, trattato da Leonardo proprio nel 1478, quando, dopo la congiura dei Pazzi, egli tornò a Vinci da Firenze. Nella sua città natale è stato reso noto solo di recente il disegno a carboncino, disegnato sopra un camino in una delle case che, già dei Bracci, sembra essere stata abitata dallo zio di Leonardo Francesco pare nel 1481. Si tratta del disegno di un “Drago” o, per meglio dire, di una *Pistrice reggistemma* attualmente in corso di restauro (Figg. 11-12) e meglio visibile a scanner laser eseguito da Giovanni Pancani dell’Università di Firenze (Fig. 13). Il mostro, noto nella mitologia greco-romana come una delle figure marine che, insieme a Tritoni e Nereidi, accompagnava Nettuno nel *Tiasos marino*, e così raffigurato in sarcofagi romani o più tardi nei mosaici della Basilica di Aquileia, è qui dotato anche di un corno, combinando

il corpo serpentiforme dell'animale a quello di un unicorno, altro animale fantastico disegnato da Leonardo su cui torneremo tra poco. L'iconografia è nota nella pittura fiorentina della metà del Quattrocento, come mostrano alcuni dipinti di Paolo Uccello eseguiti ancora fin verso il 1465 in parallelo alle raffigurazioni di altri animali mostruosi evocati dalle pitture contemporanee di Antonio del Pollajolo, come nell'*Ercole e l'Idra* della National Gallery di Londra, verso il 1475, o nelle sculture di Donatello e del Verrocchio stesso. Andrea de Marchi, Roberta Barsanti e Alessandro Vezzosi, nonostante le condizioni di conservazione non ottimali, ritengono possibile che questa *Pistrice reggistemma* possa appartenere alla mano di Leonardo e datare tra il 1473 e il 1478.¹⁹ Il restauro appena iniziato e le analisi scientifiche che saranno effettuate permetteranno o meno di confermare l'attribuzione ma, fin d'ora, alcuni confronti parlano per sé: il disegno di draghi a Windsor RCIN 912370, quello del Louvre inv. 781 recto, già coll. Rothschild, e soprattutto quello del British Museum, inv. 1952. 1011.2 (Fig. 14), tutti databili tra il 1478 e il 1481. Ma l'interesse di Leonardo per questo animale fantastico continua fino al primo periodo milanese come si evince nello studio per l'emblema di Galeazzo Maria Sforza a Windsor, RCIN 970124 (Fig. 15) databile attorno al 1495.

Il soggetto ricorda l'animale fantastico, frutto di un miscuglio di diverse membra di animali mostruosi, ricordato dal Vasari come eseguito da Leonardo, su richiesta del padre Ser Piero, su una rotella da regalare ad un villano, che raffigurava però una testa di Medusa, che fu



Figg. 11, 12 e 13 – *Pistrice reggistemma*, ca. 1473-78. Vinci, Comune di Vinci, già casa Bracci, camino (visibile, ad infrarosso e scanner laser)

¹⁹ Vedi De Marchi, Andrea, "Un insolito drago marino reggistemma a Vinci", e Barsanti, Roberta, "Indizi per Leonardo nel disegno di drago alato su un camino a Vinci" entrambi in *Raccolta Vinciana*, XLI (2025), pp. 11-13 e 14-47. Il disegno è stato pubblicato, con la stessa ipotesi attributiva, anche da Vezzosi, Alessandro e Sabato, Agnese, *Genia da Vinci. Genealogia e genetica per il DNA di Leonardo. La vera storia dei protagonisti attraverso i secoli, territori e analisi scientifiche*, Firenze: Angelo Pontecoboli Editore, 2025.



Fig. 14 - Leonardo, *Cavaliero che lotta contro un drago*, ca. 1478-81. Londra, The British Museum, inv. 1952. 1011.2



Fig. 15 - Leonardo, *Studio per l'emblema di Galeazzo Maria Sforza*, ca. 1495. Windsor, Royal Library, CIN, 970124r

poi venduta a certi mercanti. Inoltre il tema sembra essersi intrecciato con quello della *Lotta fra due cavalieri e un drago* testimoniato dal disegno appena citato ora al Louvre, inv. 781 recto, composizione studiata dal Popham fin dal 1954, e con quello della *Dama coll'unicorno* trattato nello stesso momento, come mostra il disegno di Oxford, Ashmolean Museum (Berenson 1057; Popham n. 28B) (Fig. 16), e replicato, molto probabilmente, nel *Ritratto di Ginevra Benci*, (Fig. 17) che, secondo l'affascinante ipotesi formulata di recente da Gigetta Dalli Regoli²⁰ doveva tenere in braccio un unicorno (animale ricordato da Leonardo nel suo "Bestiario": Ms. H di Parigi, f. 11 recto), come sembra ricordare il *Ritratto di dama con l'unicorno* dipinto poco più tardi dal giovane Raffaello e ora nella Galleria Barberini a Roma. All'unicorno, che si rifugia tra le braccia delle vergini (e che può qui essere catturato) veniva attribuita la capacità di purificare l'acqua putrida col suo corno, e l'acqua è richiamata infatti dal paesaggio lacustre nello sfondo della *Ginevra Benci*.

Al di là degli usi allegorici di questi animali fantastici, e tornando alle due Madonne del 1478, una delle quali potrebbe anche essere la Madonna Dreyfus della National Gallery di Washington (Fig. 18) e l'altra, come detto, la *Madonna del garofano* di Monaco, si deve osservare come, entro il 1480, lo stile di Leonardo sia ancora tutto verrocchiesco, miniaturistico, ben diverso da quello più sintetico di Lorenzo di Credi, al quale pure si continua ad attribuire la piccola *Madonna* di Washington, cosa considerata del tutto improbabile dalla Dalli Regoli. La mano di Lorenzo di

²⁰ Vedi Dalli Regoli, Gigetta, "Leonardo, Ginevra e l'Unicorno." In *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Memorie della Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, s. 9, v. 40, 2021, fasc. 3 (2018-2019), pp. 383-415; Ead., "Ginevra e le primule." In *Leonardo: arte come progetto. Studi di Storia e Critica d'arte in onore di Pietro C. Marani*, a cura di P. Cordera e R. Maffei, Bologna: Bologna University Press, 2022, pp. 7-12.



Figg. 16-17 - Leonardo, *Fanciulla con unicorno*, ca. 1478-81. Oxford, Ashmolean Museum, inv. WA1855.83.1 (a sinistra); *Ritratto di Ginevra de' Benci*, ca. 1474-78. Washington, National Gallery, inv. 1967.6.1.a (a destra)

Credi sembra piuttosto da ritrovare nella piccola *Annunciazione* del Louvre, parte della predella della Pala di Pistoia, che non può dirsi semplicemente una ripresa in scala minore dell'*Annunciazione* degli Uffizi, ma che testimonia di una fase successiva, forse di collaborazione con Leonardo, al quale si deve lo splendido studio per la *Testa della Vergine* agli Uffizi, inv. 438 E. L'esecuzione, a tratti pittorici di vibrante freschezza, che ha fatto pensare anche ad un'opera di collaborazione fra i due o anche ad un originale esclusivamente condotto da Leonardo, dovrebbe trovare ora un preciso riscontro nella tavoletta appena acquisita dal Louvre raffigurante *San Giovanni Battista* (Fig. 19), da assegnare al Credi ma in cui sono evidenti gli influssi leonardeschi, nella stesura del paesaggio lontano, nella definizione della vegetazione in primo piano,

così da autorizzare l'idea di una collaborazione tra i due nell'esecuzione della predella verso il 1478-1485, da circoscrivere meglio, se si accoglie la partecipazione di Leonardo al progetto della predella, al 1478-1481.

L'apice della fase verrocchiesca, intendendone come prevalenti le componenti donatellesche e albertiane, è certamente da vedersi nell'*Adorazione dei Magi* degli Uffizi da poco restituita ad una leggibilità (Fig. 20) finora impedita da alterazioni e ossidazioni.²¹ Si tratta di una composizione dove gli insegnamenti di Donatello, Alberti e Verrocchio sono portati al massimo grado di fusione con un risultato originalissimo e innovativo in termini di rappresentazione dello spazio tridimensionale, della plasticità delle figure e dell'uso del chiaro-scuro che definisce volumi, piani di profondità, coinvolgimento

²¹ Su cui vedi *Il restauro dell' Adorazione dei Magi di Leonardo. La riscoperta di un capolavoro*, a cura di Marco Ciatti e Cecilia Frosinini, Firenze: Edifir, 2017.



Fig. 18 – Leonardo, *Madonna col Bambino e melagrana* (*Madonna Dreyfus*), ca. 1475-1480. Washington, National Gallery, inv. 1952.5.65



Fig. 19 – Lorenzo di Credi, *San Giovanni Battista nel deserto*, ca. 1475-1486. Parigi, Musée du Louvre, inv. RFML.PE.2022.20.1

dello spettatore, e dove si osserva il recupero di temi e soluzioni già trattati in precedenza, come quello nello sfondo con il gruppo

dei cavalieri che si riallaccia alla composizione della già citata “Lotta col dragone”, ma che pure anticipa elementi che saranno ripresi e sviluppati più tardi: quello appunto del combattimento di cavalieri nella *Battaglia d’Anghiari*, o quello della centralità e dell’irraggiarsi dal centro verso l’esterno di un moto centrifugo, come sarà poi nel *Cenacolo* milanese. Insieme con l’*Adorazione* tutto ancor verrocchiesco è il *San Gerolamo* vaticano (Fig. 21) affine per chiaroscuro, impostazione plastica e reminescenze della scultura verrocchiesca, di cui è stato rintracciato da poco uno studio preparatorio per la testa a Windsor (Fig. 22) e che fa riferimento, per ricerca della forma sbalzata e fortemente incavata, a molte teste in plastica uscite dalla bottega del maestro. La tendenza riaffermatasi di recente negli studi (dopo una pionieristica proposta del Suida) è quella di vedere nel dipinto vaticano (per cui Jan Sammer ha di recente sfatato la teoria di una sua antica provenienza dalla collezione di Angelica Kaufmann)²² un’opera eseguita a Milano nel nono decennio del secolo (pur se la Dalli Regoli non vi concorda),²³ quando quest’attitudine alla resa plastica e alla costruzione quasi architettonica della testa, e del corpo ben collocato nello spazio circostante a segnarne l’estensione in tutte le direzioni, caratterizza ancora un ritratto come quello del *Musico* dell’Ambrosiana, in evidente rapporto con gli studi anatomici del 1487-89 (si ricordi la definizione di “gupola del cranio” usata per lo spaccato di un teschio in un famoso disegno contemporaneo a Windsor), pur se aggiornato sugli esempi antonelleschi lasciati dall’artista siciliano durante la sua visita a Milano del 1476.

²² Cfr. Sammer, Jan, “The Nineteenth-Century Vicissitudes of Leonardo’s Saint Jerome.” *Raccolta Vinciana*, XL (2023), pp. 147-162.

²³ In *Luk*, cit., 2025.



Fig. 20 - Leonardo, *Adorazione dei Magi*, ca. 1482. Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 1594

La *Vergine delle rocce*, 1483-86, segna il primo vero punto di distacco dalla tradizione verrocchiesca e fiorentina per un nuovo senso dello spazio e della ricerca di una visione più naturalistica delle figure collocate nell'atmosfera, pervasa dall' "aria grossa", sconosciuta ai pittori fiamminghi e fiorentini e oggetto di una riflessione sui contrasti "d'ombra e lume" che ne caratterizza la loro "realtà" nello spazio fisico. Benché in apparenza alcune tipologie ricalchino ancora modelli plastici verrocchieschi (come quelle dei due bambini) o il repertorio ornamentale della bottega del maestro (pietre e gioielli della Vergine), è infatti tutta nuova la relazione delle figure e la loro fusione con l'aria e il paesaggio e la natura, come subito in sequenza si accentuerà nei ritratti milanesi, dalla *Dama con l'ermellino* (Fig. 23) alla *Belle Ferronnière* (Fig. 24), dove la forte tridimensionalità, gli effetti scultorei di ascendenza ancor verrocchiesca, sono superati da un'applicazione alla pittura degli studi sull'occhio, la visione, sull'incidenza dei raggi visivi e sui riflessi colorati, e risolti nei termini di un "ritratto di naturale" visto e contemplato nello spazio intimo



Fig. 21 - Leonardo, *San Gerolamo*, ca. 1482. Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. 40337



Fig. 22 - Leonardo, *Studio per San Gerolamo*, ca. 1482. Windsor, Royal Library, CIN, 91244IV, particolare



Fig. 23 - Leonardo, *Dama con l'ermellino*, ca. 1488-90. Cracovia, Museo Czartoryski



Fig. 24 - Leonardo, *La Belle Ferronnière*, ca. 1490-97. Parigi, Musée du Louvre, inv. 778

di una stanza illuminata artificialmente.²⁴ Come Leonardo passasse, in queste prime opere milanesi, in brevissimo volger d'anni, da una visione tutta ancor fiorentina, abbandonandone le strutture di riferimento tradizionali, basate sulla prospettiva lineare e il disegno (la *Vergine delle rocce* e i ritratti milanesi sono stati definiti “quadri senza prospettiva” nel senso che non vi compaiono linee prospettiche digradanti o spigoli di edifici per definirne la profondità illusoria) è un fatto che richiede di essere affrontato. Se a questa nuova visione naturalistica, basata sullo studio scientifico della realtà e dell'ot-

tica, si aggiunge la nuova monumentalità e la compiuta rappresentazione dei “moti” interiori espressi negli atteggiamenti e nelle attitudini delle figure, come si vede nel *Cenacolo* (Fig. 25), il passaggio è esaltante e rivela un ampliarsi della visione leonardesca ad abbracciare tutto il sapere del tempo e a fare dell'arte una scienza, e della pittura e del disegno strumenti di conoscenza prima ancora che mezzi di rappresentazione. Quando Vasari osserva che Leonardo, sulla tavola nel *Cenacolo* finse una tela “avvengnaché insino nella tovaglia è contraffatto l'opera del tessuto, d'una maniera che la renna stessa non

²⁴ Su questi effetti, alquanto sminuiti nel dipinto dopo la recente pulitura (che ha integrato con colore rosa quella che appariva una zona risparmiata dal colore in cui appariva la preparazione rossastra della tavola, un effetto certamente voluto da Leonardo andato perduto) vedi quanto asserisco nel mio *Leonardo*, cit., 2019, pp. 178-187.

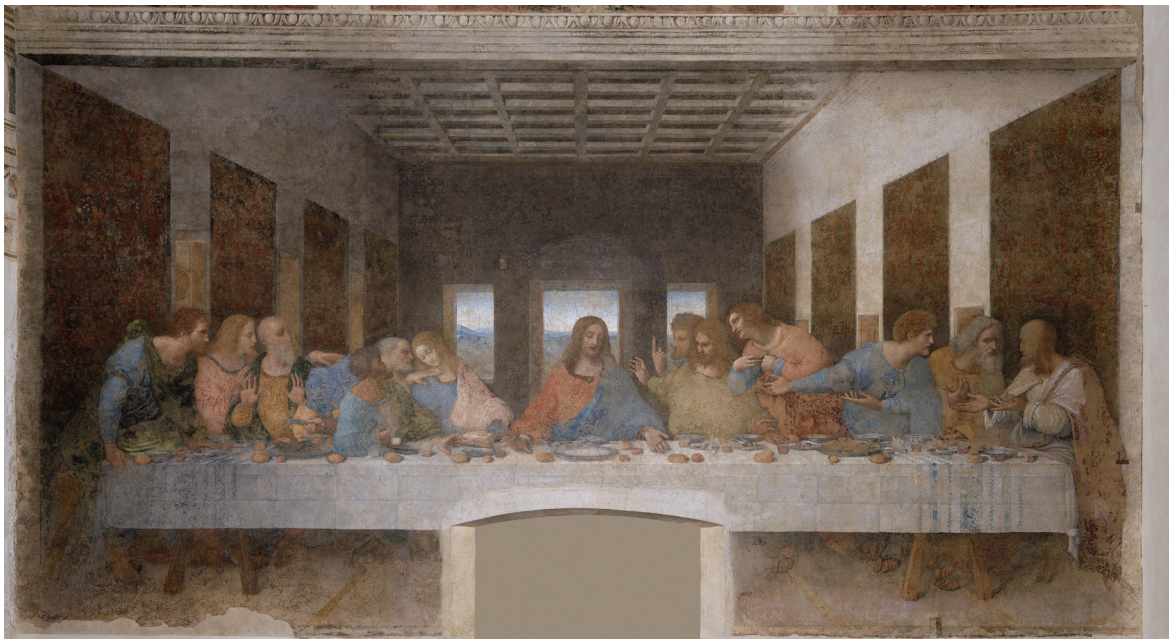


Fig. 25 – Leonardo, *Cenacolo*, ca. 1494–98. Milano, Refettorio di Santa Maria delle Grazie

mostra il vero, meglio”²⁵ coglie esattamente i termini del problema: la pittura, per Leonardo, rappresenta le cose in una maniera che è più vera della realtà poiché egli ne rappresenta l’essenza intima e le forze interiori che la governano. Non serve dunque molto ricordare per la grande pittura murale milanese i precedenti fiorentini di Andrea del Castagno e del Ghirlandaio, perché qui tutto è risolto diversamente e persino l’uso di un apparente macchinario prospettico tradizionale è piegato a significare qualcos’altro. Tutta l’iconografia tradizionale della Cena è sconvolta, tutto è movimento e azione (“Non v’è punto fermo” direbbe Il Vasari, come per la Sistina di Michelangelo), raggruppamenti, stati d’animo, fisionomie appaiono per la pri-

ma volta nella storia dell’arte, e sono le parole di Cristo “Uno di voi mi tradirà” a generare un apparente caos di azioni e reazioni, come se, anziché un episodio dei Vangeli (Giovanni, 13, 21–26) venisse raffigurato il diagramma di una legge di meccanica e gli effetti della diffusione del suono nell’aria. Parafrasando Longhi,²⁶ ci si chiede come sia stato possibile passare da una visione “policentrica” come quella raffigurata nell’*Adorazione dei Magi* a quella che, tutt’altro che una “legale scansione” dogmatica e immobile, appare come una rievocazione drammatica di un preciso momento storico dove, capovolgendo il giudizio di Longhi, troviamo per la prima volta qui rappresentate le “passioni” umane e quel senso di travolgente immanenza della scena, che

²⁵ Cfr. Vasari, Giorgio, “Vita di Lionardo da Vinci pittore e scultore fiorentino.” In *Le Vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare di Paola Barocchi, Firenze: Studio per edizioni scelte, vol. IV, testo, 1976, p. 25.

²⁶ Per il famoso breve saggio di Roberto Longhi, *Difficoltà di Leonardo*, apparso in *Paragone* nel 1952, vedi ora Longhi, Roberto, *Da Cimabue a Morandi*, Cristina Acidini e Maria Cristina Bandera (eds.). Con un saggio introduttivo di Lina Bolzoni, “I Millenni”, Torino: Giulio Einaudi Editore, 2025, pp. 697–700, con un commento di Pietro C. Marani alle pp. 693–696.



Fig. 26 – Caravaggio, *Cena da Emmaus*, ca. 1601. Londra, The National Gallery, inv. NG172



Fig. 27 – Guercino, *San Pietro resuscita Tabita*, ca. 1618. Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, inv. n. 50 (1912)

coinvolge lo spettatore nel dramma di Cristo, che colpirà le menti degli osservatori, dei critici e degli artisti fin dal suo primo apparire, aprendo la via alle interpretazioni del Barocco. E si intende qui il “Barocco” non solo

nell’accezione positiva già da tempo affermata grazie agli studi di Riegl, Woefflin e Burckhardt, con la rivalutazione soprattutto poetica del Barocco, in realtà una delle componenti artistiche del Seicento basata su un’esuberante energia fantastica, sulla fastosa esibizione esteriore di forme spesso anticlassiche e di un anelito a rappresentare il nuovo, l’imprevisto, lo stupefacente, in sostanza “un’eretica libertà mentale”,²⁷ non certo affermata solo a partire dal 1630,²⁸ ma nel senso di un movimento dalle straordinarie capacità espansive, “sull’onda, ancora, dello slancio tardo-cinquecentesco (conservato a Roma, – e per contrasto, con tanto più rilievo psicologico– per qualche lustro in più), e la sua lunga sopravvivenza...”²⁹

Un intero convegno e un intero numero di “*Horti Hesperidum*” sono stati di recente dedicati, per cura di Carmelo Occhipinti, alle ripercussioni dell’arte e delle teorie leonardesche tra Cinque e Seicento,³⁰ fino agli apprezzamenti di Leonardo da parte del Bellori (1672) che, tuttavia, dà una interpretazione di Leonardo vista col filtro classicista che ne aveva offerto Poussin nelle incisioni (di Charles Errard) che accompagnano l’*editio princeps* del *Trattato della Pittura* (1651), su cui torneremo più avanti.

Diffusa immediatamente attraverso le incisioni e le prime copie come quelle dovute a Bramantino, del 1503, a Marco d’Oggiono (Castellazzo, distrutta), a Boltraffio e Giampietrino, da identificare forse con quella acquistata per la Certosa di Pavia nella se-

²⁷ Cfr. Castelfranchi Vegas, Liana e Cerchiari Necchi, Edda, *Storia dell’arte, Volume Quarto. Dal Seicento al Novecento*, Milano: Signorelli, 1969, ed. 1972, p. 7.

²⁸ Come voleva invece Briganti, Giuliano, “Milleseicentotrenta, ossia il barocco.” *Paragone*, 2, 13 (1951), pp. 8–17.

²⁹ Vedi Previtali, Giovanni, “La periodizzazione della storia dell’arte italiana.” In *Storia dell’arte italiana, Parte Prima. Materiali e problemi, Volume Primo: Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, Torino: Einaudi, 1979, p. 72.

³⁰ Vedi “Leonardo nel Seicento: fortuna del pittore e del trattatista.” In *Horti Hesperidum*, Atti del Convegno (Museo di Roma, 22 novembre 2019), a cura di Carmelo Occhipinti, fascicolo II, Roma: UniversItalia 2020.

conda metà del cinquecento, ed ora nella Royal Academy di Londra, senza dimenticare la versione già esistente nel Castello di Amboise nel 1518, ancor vivo Leonardo, che servì probabilmente da cartone per la copia ad arazzo ora nei Musei Vaticani, circa 1518-1524 e un'altra versione esistente nell'Abbazia di Tongerlo fin dal 1543, la *Cena* svolse un ruolo fondamentale nell'arte moderna per la raffigurazione dei moti e delle passioni, per la poetica e la retorica dei gesti nella pittura narrativa e non soltanto di carattere religioso.³¹ Ne risulta colpito persino Caravaggio nella sua *Cena in Emmaus* ora a Londra (Fig. 26), il cui neo-leonardismo è stato finalmente acquisito agli studi grazie alle recenti considerazioni di Carmelo Occhipinti: dal suo recupero, nello scudo con la *Testa di Medusa*, ora agli Uffizi, della *Medusa* leonardesca ricordata dal Vasari (che Caravaggio sicuramente lesse), al ricordo della *Caraffa con fiori bagnati di rugiada* che Caravaggio replicò, secondo il Baglione, in una sua personale "caraffa", all'impressione che la natura morta sulla tavola del *Cenacolo*, con le bottiglie trasparenti, suscitò in lui e nelle sue nature morte giovanili (come nel *Bacco* degli Uffizi). Insomma, è finalmente appurato che il naturalismo lombardo e la lezione leonardesca, costituirono un retroterra fondamentale per la "rivoluzione" caravaggesca.³² Meno noto, mi pare, è il fatto che il *Cenacolo*, e i moti in esso manifesti, "contaminasse" anche il



Fig. 28 - Guercino, *Mosè*, 1618-19. Waddesdon Manor, Fondazione Rothschild

più "accademico" Guercino (Fig. 27) che, nelle sue peregrinazioni anteriori al viaggio a Roma, da Bologna a Mantova a Venezia, deve essersi sicuramente misurato con l'opera di Leonardo prima del 1618. Il suo *San Pietro che resuscita Tabita* (Firenze, Uffizi, 1618) prima ancora che una risposta alla *Morte della Vergine* di Caravaggio (uno direbbe: vista a Mantova, ma qui la grande tela di Caravaggio arrivò solo nel 1620) è una reazione alla gestualità e alle reazioni degli Apostoli nel *Cenacolo* milanese, come si vede dalla figura femminile a destra con le mani al petto, così come altre pitture del Guercino sembrano

³¹ Sul *Cenacolo* e la sua fortuna vedi Brambilla Barcilon, Pinin e Marani, Pietro C., *Leonardo. L'Ultima Cena*, Milano: Electa, 1999 (english edition: Chicago: Chicago University Press, 2000) e la ripubblicazione aggiornata del mio saggio in *Leonardo. L'Ultima Cena*, Milano: Electa 2019.

³² Vedi da ultimo Occhipinti, Carmelo, "Leonardo nel Seicento." *Horti Hesperidum*, 2 (2019), cit., pp. 7-45. Sulla formazione lombarda di Caravaggio vedi ora Zucchi, Alessandro, *Cantiere Caravaggio. Questioni aperte, indagini, interpretazioni*, Roma: De Luca Editori d'arte, 2022, specie pp. 76-79 e *passim*. Sulla formazione lombarda e leonardesca sorvola invece il recentissimo saggio di Christiansen, Keith, "Incontro con l'arte di Caravaggio." In *Caravaggio 2025*, catalogo della mostra (Roma, Gallerie Nazionali d'arte Antica, Palazzo Barberini, 7 marzo-6 luglio 2025), Francesca Cappelletti e Maria Cristina Terzaghi (eds.), Venezia: Marsilio Arte, 2025, pp. 3-25 (un accenno a p. 11).



Fig. 29 – Pieter Paul Rubens, *Cenacolo*, ca. 1631-32. Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 97

confermare, ad esempio il *Mosé* (Fig. 28), da Waddesdon Manor, coll. Rothschild, verso il 1618-19, o l'Erminia stupita e con le braccia alzate che ritrova Tancredi nel dipinto della Galleria Doria Pamphilj a Roma, dove la teoria leonardiana dei moti dell'animo riflessi nelle attitudini e nei gesti è teatralmente perseguita³³

Il fondatore del Barocco, per usare un luogo comune, e genio della pittura narrativa, fu sicuramente Rubens. Il suo allievo van Dyck ci trasmette la sua versione della *Cena*

leonardesca³⁴ di cui Rubens, più tardi, verso il 1631-32, avendone assorbito e meditato il significato più profondo, altera la semplice impalcatura frontale, come si vede dalla bellissima tavola ora nella Pinacoteca di Brera (Fig. 29), dalla chiesa di San Rambaudo a Malines,³⁵ rimanendo fedele alla teoria leonardesca dei moti dell'animo e delle espressioni facciali: la caratterizzazione di Giuda, col suo sguardo obliquo e torvo è una delle migliori interpretazioni di questo personaggio nell'arte moderna. Rubens visitò Milano nel 1604, quando si trovava a Mantova tra il 1604 e il 1605. Nel 1606 era a Genova. Studiò il Trattato della Pittura di Leonardo, e ne redasse una sua versione corredata da suoi disegni (creduta coincidere con il manoscritto già in Collezione De Béaghue-De Ganay, fu stampata più tardi, dopo la morte di Rubens, alla metà del Seicento). La sua comprensione delle relazioni psicologiche tra i personaggi, di origine leonardesca, gli consente di allestire "scene parlanti", dove i personaggi manifestano il loro stupore, la loro curiosità o il loro moto mentale attraverso gesti e sguardi, come si vede, ad esempio, in due episodi evangelici, la *Pesca miracolosa* (o *il tributo di Cesare*) a Dublino e la *Resurrezione di Lazzaro* nella Galleria Sabauda di Torino. Rubens doveva aver visto anche in Spagna, nel 1603, quando era al servizio del Duca di Mantova, i manoscritti e i disegni portati a Madrid da Pompeo Leoni mentre un altro tramite per la sua conoscenza

³³ Su questi dipinti vedi ora *Guercino. L'era Ludovisi a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 31 ottobre 2024-26 gennaio 2025), Raffaella Morselli e Caterina Volpi (eds.), Napoli: Artem, 2024, pp. 100-101, 106-7, 196-197.

³⁴ Vedi in *Il Genio e le Passioni. Leonardo e il Cenacolo. Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 21 marzo-17 giugno 2001), Pietro C. Marani (ed.), Milano: Skira, 2001, specie pp. 346-347, ma in genere per quasi tutte le derivazioni dal *Cenacolo* qui citate, dall'area lombarda a quella veneta, a quella fiamminga.

³⁵ Su cui vedi la scheda di Caterina Limentani Viridis, in *Pinacoteca di Brera. Scuole straniere*, Federico Zeri (ed.), Milano: Electa, 1995, pp. 69-72.

dello stile e dell'arte di Leonardo durante la sua permanenza in Italia fra il 1600 e il 1608 dovette essere Correggio.³⁶

Quello che colpì maggiormente del *Cenacolo*, per rispondere alla domanda su che cosa determinò un così radicale cambiamento dello stile di Leonardo nel periodo milanese, fu sicuramente anche la scala monumentale e le proporzioni delle figure maggiori del naturale. In questo salto di scala è certo da vedersi il risultato di una vicinanza, anzi, di una stretta relazione dell'artista con Bramante, e di una condivisione degli ideali classici e architettonici propugnati dall'architetto urbinato, i cui *Uomini d'arme*, già in Casa Visconti Panigara e ora nella Pinacoteca di Brera e i cui tentativi di sfondamento illusorio delle pareti, ottenuti magistralmente anche nel Finto coro di San Satiro, opere entrambe eseguite negli anni che immediatamente precedono l'esecuzione del *Cenacolo*, circa 1487-88, devono aver indirizzato Leonardo ad una visione più grandiosa e architettonicamente più strutturata di quanto non avesse raggiunto con la *Vergine delle rocce*. Prova ne sia che subito dopo la *Cena*, Leonardo si misurava con la totalizzante decorazione della Sala delle Asse nel Castello Sforzesco (Fig. 30) pensata come se si fosse trattato di "costruire" una pergola arborea in cui i tronchi degli alberi di gelso-moro, in allusione a Ludovico, fungono da colonne che sostengono una cupola vegetale, ispirandosi tanto a Vitruvio che all'Alberti che al Bramante della Canonica di Sant'Ambrogio. La forte carica organica e metamorfica delle radici che divelgono rocce (Fig. 31), su cui si è finora concentrata l'attenzione degli stu-



Figg. 30, 31, 32 – Leonardo, *Sala delle Asse*, ca. 1498. Milano Castello Sforzesco. Volta (in alto), particolare delle radici che divelgono rocce (al centro), particolare del paesaggio (in basso)

³⁶ Cfr. Jaffé, David, "Rubens e l'Italia." In *Rubens e la nascita del Barocco*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 28 ottobre 2016-26 febbraio 2012), Anna Lo Bianco (ed.), Venezia: Marsilio, 2016, pp. 59-69.



Fig. 33 – Copia da Leonardo, *Tavola Doria*, ca. 1560-62. Firenze, Galleria degli Uffizi



Fig. 34 – Peter Paul Rubens, *Battaglia di Anghiari*, ca. 1603. Parigi, Cabinet des Dessins du Louvre, inv. INV 20271

diosi con tutte le implicazioni simboliche e allegoriche che questa decorazione presuppone, non deve far dimenticare, come confermano il restauro tuttora in corso e i primi ritrovamenti di lacerti del progetto iniziale³⁷ (Fig. 32), che obiettivo primario era stato la trasformazione di uno spazio interno in una vasta raffigurazione paesaggistica al cui centro si sarebbero trovati il Duca e gli ospiti illustri che qui convenivano e che diventavano parte attiva della rappresentazione illusionistica, moltiplicando per quattro, a 360 gradi, e sul soffitto, l'effetto di sfondamento delle pareti applicato da Bramante alla sola parete terminale del transetto di San Satiro. Non è qui possibile ripercorrere la fortuna di questa invenzione leonardesca nell'arte moderna e

nella decorazione parietale in Italia settentrionale, da Giulio Romano a Mantova fino ai quadraturisti lombardi, cosa che ha fatto di recente Luca Tosi ripercorrendone il successo fino al Novecento.³⁸

Ma è con la *Battaglia d'Anghiari* che si apre un secondo capitolo della storia dell'arte moderna. Nonostante l'immediata rovina dell'unico gruppo portato ad uno stadio pittorico avanzato nella Sala del Gran Consiglio, quello della mischia di cavalli e cavalieri per il possesso dello stendardo, noto dai disegni di Venezia e da poche copie antiche, la diffusione del brano superstite fu affidata ad un esiguo gruppo di copie dipinte, all'incisione che ne trasse lo Zacchia e al disegno già in collezione Rucellai: le due più antiche copie

³⁷ Per un primo resoconto vedi *Leonardo da Vinci. La sala delle Asse del Castello Sforzesco. La diagnostica e il restauro del monocromo*, Michela Palazzo e Francesca Tasso (eds.), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2017 e *Leonardo da Vinci: la Sala delle Asse del Castello Sforzesco. All'ombra del Moro*, Claudio Salsi e Alessia Alberti (eds.), Cinisello Balsamo: Silvana, 2019. Vedi anche Palazzo, Michela in *Leonardo and His Circle*, cit. in nota 3, pp. 335-358. Sui significati e la fortuna della decorazione arborea e i gelsi-mori vedi ora Arsie, Andrea, "L'evoluzione vinciana del troncone: da allegoria a colonna ad tronchonos." *Raccolta Vinciana*, XLI (2025), pp. 95-132.

³⁸ Vedi il saggio di Tosi, Luca, "Fortuna e diffusione novecentesca del motivo vinciano della Sala delle Asse del Castello Sforzesco di Milano (parte prima)." *Rassegna di Studi e notizie*, XXXIX (2017), pp. 13-33, e gli articoli successivamente pubblicati da Claudio Salsi, Damiano Iacobone, Anna Maria Penati, Enrico Banfi, Carlo Catturini, Michela Palazzo, Luca Tosi, Ilaria De Palma nel numero speciale di *Rassegna di Studi e notizie*, XL (2019), interamente dedicato alla Sala delle Asse, alla sua lettura iconografica, botanica, e al suo significato, anticamente denominata "Sala dei Moroni", pp. 9-186



Fig. 35 – Peter Paul Rubens, *Battaglia di Anghiari*, ca. 1600-08. Vienna, Akademie der bildenden Künste, Gemäldegalerie, inv. GG-246, particolare



Fig. 36 – Guercino, *Marte*, ca. 1620-29. Cheshire, Tatton Park, inv. 1298169

dipinte, quella degli Uffizi, ora in deposito a Palazzo Vecchio, e quella già in collezione Doria D'Angri (Fig. 33), anch'essa pervenuta di recente, benchè a mezzo tempo, agli Uffizi, entrambe da datare verso il 1560-62, prima che fosse rettificato il muro del Salone con la conseguente impossibilità di vedere la pittura murale, ebbero, specie grazie anche all'incisione dello Zacchia del 1558, forse desunta direttamente dal perduto cartone originale o da una di queste copie, una vasta eco. Un disegno antico per il gruppo entrò in possesso di Rubens che lo ampliò e lo rielaborò, ora al Louvre³⁹ (Fig. 34), utilizzandolo come punto di partenza per una copia dipinta, ora

a Vienna (Fig. 35). Non sappiamo se Rubens elaborasse queste due opere in relazione alla sua presenza a Mantova o se entrò in possesso del disegno, poi da lui rielaborato, durante la sua missione a Madrid, o, ancora, se poté vedere la Tavola Doria quando questa si trovava a Genova (non si sa nulla di questa tavola, cm 115 x 85 cm, fino al 1766, quando è ricordata a Genova dal Ratti, ma nel 1845, il dipinto era già a Napoli).⁴⁰

Il dipinto di Vienna sembra più tardo, da datare verso il 1612-15, dopo il rientro di Rubens ad Anversa, ma la tela è di fabbricazione italiana.⁴¹ Anche le aggiunte amplificative di Rubens al disegno ora al Louvre, copiate

³⁹ Su cui vedi Zoellner, Frank, *La Battaglia d'Anghiari di Leonardo da Vinci fra mitologia e politica*, XXXVII Lettura Vinciana (Vinci, 18 aprile 1997), Firenze: Giunti, 1998.

⁴⁰ Vedi Pedretti, Carlo, "La Tavola Doria." In *Leonardo inedito. Tre saggi*, Firenze: Giunti, 1968, p. 79.

⁴¹ Vedi la scheda di Paolini, Cecilia in *Rubens e l'Italia*, cit., pp. 172-173.



Figg. 37, 38 – Peter Paul Rubens, *La caccia alla tigre*, ca. 1616. Rennes, Musée des Beaux-Arts, inv. 811.1.10 (sopra); Peter Paul Rubens, *La caccia all'ippopotamo e al coccodrillo*, ca. 1616. Monaco, Alte Pinakothek, inv. 4797 (sotto)

nel dipinto di Vienna, potrebbero essere posteriori al soggiorno di Rubens in Italia. Ma altri studiosi di Rubens datano però la tela di Vienna, forse di bottega, ancora al periodo italiano, in una fase di sperimentazione tecnica, tipica dei primi anni di Rubens in Italia, e in suggestione di elementi grafici e coloristici di Leonardo. Particolare molto intrigante è la presenza nello stendardo a destra nel dipinto di Vienna, di tre mezzelune, simbolo dell'esercito mussulmano, per cui la

Battaglia d'Anghiari potrebbe essere assunta a rappresentare la "lotta fra cristiani e infedeli". A proposito di fortuna e di interpretazioni va segnalato un dipinto del Guercino (Fig. 36), finora, credo, mai messo in relazione con il perduto capolavoro di Leonardo, ora a Tatton Park, National Trust Collection, datato dagli studiosi al 1628 circa,⁴² raffigurante *Marte*, che riprende chiaramente (oltre che un possibile modello antico) il Niccolò Piccinino nel gruppo leonardesco, dove, secondo lo Zoellner, Leonardo avrebbe raffigurato il padre, Francesco, appunto come personificazione di Marte, figura mitologica già evocata da Lorenzo Spirito in una poesia pubblicata a Venezia nel 1489 e dedicata all'impresa di guerra della famiglia Piccinino intitolata *L'altro Marte*, a identificare Francesco come "un cavaliere che si precipita sulla scena acceso d'ira".⁴³ È singolare che anche lo Wood abbia ipotizzato per il bozzetto di Rubens a Vienna una committenza veneziana, per via delle vicende storiche che avevano visto la Serenissima agire in Terrasanta contro gli infedeli, evocati appunto dalle tre mezzelune nel dipinto. E sulla presenza di Guercino a Venezia s'è detto anche se questo *Marte* sembra essere stato eseguito dall'artista a Bologna dopo il suo rientro da Roma.

Ma più fecondi sono gli esiti degli studi rubensiani sulla *Battaglia d'Anghiari* nelle opere tarde di Rubens, databili al 1616, quando gli furono commissionate da Massimiliano I, Duca di Baviera, quattro scene di caccia, almeno due delle quali rimnescenti della composizione vinciana: *La caccia alla tigre* del Musée des Beaux Arts di Rennes (Fig. 37) e *La caccia all'ippopotamo e al coccodrillo* dell'Alte Pinakothek di Monaco (Fig. 38), dove il

⁴² Vedi la scheda di Onori Maria in *Guercino. L'era Ludovisi*, cit., pp. 140-141.

⁴³ Cfr. Zoellner 1998, p. 16.



Fig. 39 – Leonardo, *Salvator Mundi*, ca. 1507-1515. Arabia Saudita, coll. privata

tema leonardesco della zuffa fra cavalli e cavalieri è veramente sviluppato in chiave barocca, tra azione concitata, intreccio e aggrovigliamenti di corpi e azione centripeta. Persino l'attenzione mostrata da Rubens agli aspetti mostruosi e alla natura artificiosa e malvagia, com'è il caso della *Testa di Medusa* di Vienna, lo accomuna a Leonardo e a Leonardo può risalire quest'idea: entrambi sono attratti dalla deformità e dalla rappresentazione di mostri, draghi e corpi serpentiformi (come abbiamo già visto in Leonardo) che l'artista può creare, come la Natura stessa crea, a suo piacimento e con i mezzi della fantasia. Non casualmente un'analogia *Testa di Medusa* già nelle collezioni granducali di Firenze e ora agli Uffizi, fu attribuita a Leonardo nel Settecento (certo sulla base del ricordo del Vasari circa la rotella chiestagli da Ser Pie-

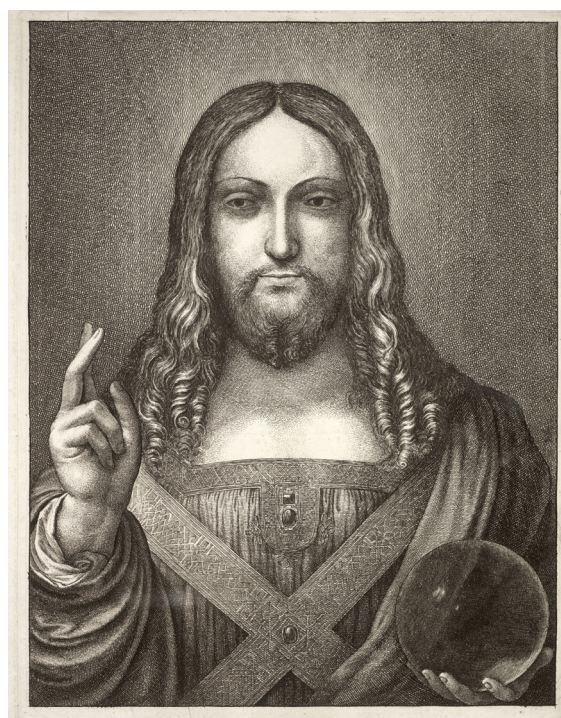


Fig. 40 – Hollar, *Salvator Mundi*, 1650. Toronto, University of Toronto, Thomas Fisher Rare Book Library (P217)

ro di cui abbiamo già parlato), laddove deve infatti trattarsi di un anonimo pittore fiammingo. Le anticipazioni da parte di Leonardo di motivi poi ripresi dalla cultura barocca e particolarmente da Rubens, non si limitano però a semplici tipologie o a soggetti di gusto guerresco o macabro: se Carlo Pedretti intravvide la preistoria di una figura rubensiana come *La Dama in pelliccia* di Vienna nel disegno leonardiano della *Pointing Lady* a Windsor, fu perché una visione e una concezione della figura umana, monumentale eretta a dominare lo spazio e il paesaggio intorno a sé, eloquente e quasi “parlante” grazie al gesto di indicare qualcosa, era già sottesa a certe invenzioni di Leonardo. I debiti di Rubens verso Leonardo, il suo recupero della poetica leonardiana dei gesti e dei moti mentali, le occasioni nelle quali Rubens ebbe modo di incrociare l'opera, i manoscritti e i disegni, e i precetti di Leonardo sono state di recente



Fig. 41 – Bottega di Rubens, *Studio di volti femminili*, XVII secolo. Torino, Biblioteca Reale, inv. D.C. 16354

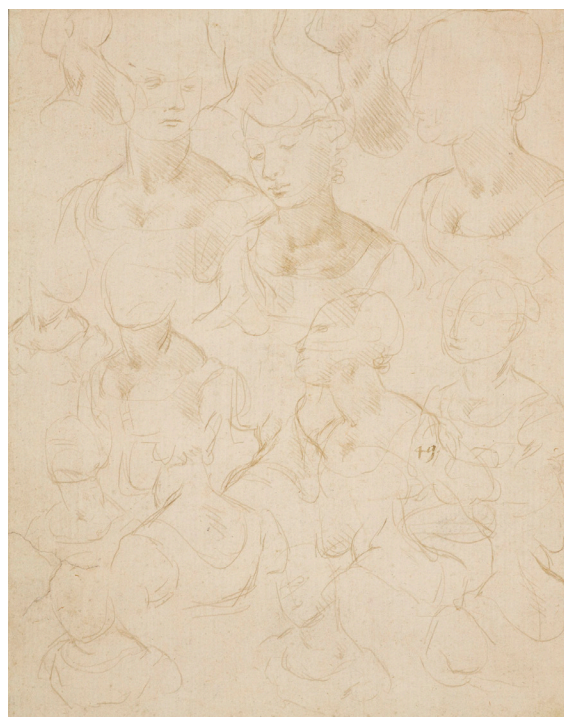


Fig. 42 – Leonardo, *Studio di volti femminili*, ca. 1490. Windsor, Royal Library, RCIN 912513

ripercorse con dovizia di particolari, coincidenze di percorsi e presenze dei manoscritti di Leonardo negli itinerari rubensiani, da Carmen C. Bambach, anche se in una sede leggermente inappropriata il cui scopo era quello di mettere in relazione Rubens con la scultura a Roma.⁴⁴

Non posso ripercorrere ancora qui la fortuna iconografica del *Salvator Mundi* leonardesco (Fig. 39) se non richiamare la grande diffusione iconografica del modello leonardesco in Italia settentrionale come allusiva del tema della Trinità, come mostrano alcuni affreschi tra Lombardia e Piemonte intorno alla metà del Cinquecento (a Ghiffa, verso il 1540), ma

il tema e il significato trinitario del modello vinciano erano subito stati ripresi dal Luini nel dipinto ora a Londra mettendo meglio in evidenza certi dettagli “parlanti”, come l’indice della mano destra che tocca le tre dita della mano sinistra (l’unità nella Trinità), significato che rimaneva celato nel dipinto leonardesco nella raffigurazione dei tre puntini riflessi sulla sfera di cristallo di rocca, e che fu spesso frainteso dai copisti anche nelle versioni di maggior qualità, come quella appunto di San Domenico a Napoli fino all’incisione di Hollar del 1650 (Fig. 40) che ne diffonde l’iconografia nei Paesi Bassi.⁴⁵ Certo, il taglio rigidamente frontale del busto e della testa

⁴⁴ Vedi Bambach, Carmen C., “Rubens, Pictor doctus, e la sua risposta a Leonardo.” In *Il tocco di Pigmalione. Rubens e la scultura a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 14 novembre 2023–18 febbraio 2024), Francesca Cappelletti e Lucia Simonato (eds.), Milano: Electa, 2023, pp. 33–57.

⁴⁵ Sul *Salvator Mundi* e le sue derivazioni vedi ora Marani, Pietro C., *Il Salvator Mundi saudita: novità sulla sua fortuna iconografica e una riconsiderazione*, LXII Lettura Vinciana (Vinci, 15 aprile 2023), Firenze: Giunti, 2023.

di Cristo (però non estraneo neanche a Raffaello che lo aveva impiegato all'inizio del Cinquecento nel *Ritratto di Elisabetta Gonzaga*), è quanto di più lontano si possa immaginare dal lessico del Barocco, teso alla ricerca di vedute non frontali o in profilo, ma di tre quarti, inclinate verso destra o sinistra, a volte all'insù, come in questo foglio di modelli della bottega di Rubens (Fig. 41), ora nella Biblioteca Reale di Torino, che consente di fare un confronto il famoso disegno di Leonardo con varie tipologie di busti e teste femminili diversamente presentate nel foglio a Windsor, RCIN 912513 (Fig. 42), o di vedere nella bellissima *Testa* di Rubens nella National Gallery di Dublino un'eco delle teste degli apostoli nel *Cenacolo* milanese. Comunque, per concludere il discorso sul *Salvator Mundi*, basti qui ribadire la mia convinzione che si tratti di un dipinto in origine autografo, data l'alta qualità di molte parti superstiti, come i panneggi, le mani, la sfera e il suo riagganciarsi stilisticamente alle opere tarde di Leonardo, come la *Sant'Anna* del Louvre la cui fortuna, ben oltre la semplicistica lettura offerta da Longhi in chiave di pura, e fastidiosa, composizione piramidale, ha avuto un'eco notevole fino al Seicento che, ripercorsa nella recente esposizione al Louvre interamente ad essa dedicata, non si può qui ripercorrere.⁴⁶ A tergo della *Sant'Anna* però, una serie di disegni di bottega ci permette di introdurre il tema della diffusione dei modelli e degli insegnamenti del maestro diffusi anche grazie alle teorie leonardesche che, nel corso del Seicento, esse ebbero nel Nord Europa prima e dopo la pubblicazione a stampa del *Trattato della Pittura*. Stampato a Parigi nel 1651, il *Trattato* ebbe, com'è noto, una gestazione tut-



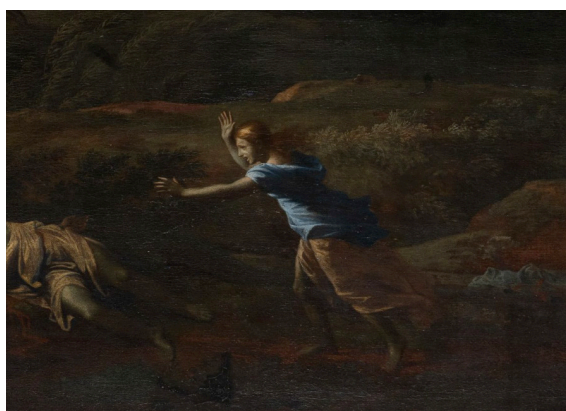
Fig. 43 – Officina di Cassiano dal Pozzo con disegni di Nicolas Poussin, *Apografo del Trattato della pittura*, ca. 1640 Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, H 228 inf., c. 86r

ta romana e milanese, nell'ambito di Cassiano dal Pozzo, e dei suoi corrispondenti, che aveva fatto copiare le redazioni manoscritte esistenti a Milano e a Napoli corredandole con disegni richiesti a Nicolas Poussin e al suo atelier. Diverse redazioni di questo lavoro collettivo sopravvivono in Ambrosiana a Milano (Fig. 43), all'Ermitage di San Pietroburgo e a Napoli, come ben sapete per essere questi apografi stati studiati a suo tempo da Carlo Pedretti e, più di recente, da Juliana Barone, Mauro Pavesi, e, ancor più di recente, da Alfredo Buccaro e Margherita Melani che ce ne parleranno in questo Convegno. I dise-

⁴⁶ Vedi *La Sainte Anne. L'ultime chef-d'oeuvre de Léonard de Vinci*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 29 mars-25 juin 2012), sous la direction de Vincent Delieuvin, Paris-Milan: Louvre Editions-Officina Libraria, 2012.



Fig. 44 – Charles Errard, in *Traité de la peinture, de Léonard de Vinci, donné au public et traduit d'italien en françois par R. F. S. D. C., 1519*, Paris, 1651, Cap. CCXCV, p. 97



Figg. 45-46 – Nicolas Poussin, *Paesaggio in tempesta con Piramo e Tisbe*, 1651. Francoforte, Städel Museum, inv. 1849. Intero e particolare

gni preparati da Poussin e incisi per l'edizione parigina da Charles Errard (Fig. 44), benché sconfessati dallo stesso Poussin, contribuirono, con le teorie leonardesche cui facevano riferimento ad un'ulteriore diffusione delle idee leonardesche nella pittura seicentesca: lo stesso Poussin, in un'opera commissionata proprio da Cassiano dal Pozzo nello stesso anno di pubblicazione del *Trattato* a Parigi, il 1651, un *Paesaggio in tempesta con Piramo e Tisbe* (Figg. 45, 46) ora a Francoforte, riprende, nella figura di Tisbe, il passo, e il disegno di Poussin-Errard, descritto nel *Libro di Pittura* e nel *Trattato*, paragrafo 430,⁴⁷ intitolato "Della figura che va contro il vento", desunto dal perduto Libro A ricostruito e datato da Carlo Pedretti verso il 1508-10, che fu già commentato dal Bialostocki e oggetto della XLV Lettura Vinciana di Françoise Viatte del 2005 (pubblicata nel 2006).⁴⁸

Se si volesse proseguire, concludendo, con gli echi delle teorie leonardiane nei Paesi Bassi, non potremmo fare a meno di evocare Rembrandt. Mentre il debito di Rubens verso Leonardo è certo e ben sviscerato negli studi, quello di Rembrandt verso il maestro toscano è, da un lato, fatto esplicito da disegni che chiaramente si ispirano alla *Cena* leonardesca, e, dall'altro, in termini di concezione della "istoria" e della rappresentazione delle espressioni e dei "moti mentali", è assai più sfuggente. Già accostato come pittore "chiaroscurista" a Leonardo dalla critica ottocentesca (da Ruskin e dal Muentz), Rembran-

⁴⁷ Léonard de Vinci, *Traité de la Peinture*, Paris, 1651, Chapitre CCXCV, p. 97. Cfr. *Leonardo da Vinci. Libro di Pittura*, a cura di Carlo Pedretti, trascrizione di Carlo Vecce, Firenze: Giunti, 1995, vol. II, p. 310.

⁴⁸ Vedi Viatte, Françoise, "Della figura che va contro il vento". *Il tema del soffio nell'opera di Leonardo da Vinci*, XLV Lettura Vinciana (Vinci, 16 aprile 2005), Firenze: Giunti, 2006.



Fig. 47 – Rembrandt van Rijn, *Cenacolo* (da Leonardo), ca. 1634–35. New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 1975.I.794

dt, mai stato in Italia, ma certo a conoscenza della copia del *Cenacolo* esistente nella poco distante Abbazia di Tongerlo, che abbiamo già citato e visto, dove si trovava almeno dal 1543, e delle incisioni che furono tratte dall'originale, non smise mai di ispirarsi alla composizione milanese, come mostrano diversi suoi disegni ora nel Metropolitan Museum di New York e in altre raccolte (Fig. 47) e in diverse sue incisioni, usandone lo schema per imbastire altre narrazioni che, dal loro centro, irradiano verso l'esterno gli effetti dell'epi-

sodio raccontato e le reazioni degli astanti, come nella famosa incisione dei “Cento fiorini”. Basilare, per l'analisi moderna dei debiti di Rembrandt verso Leonardo, lo studio monografico di Kenneth Clark pubblicato nel 1966.⁴⁹ Uno splendido “notturno” rembrandtiano quale il *Ritratto di vecchio davanti al focolare* della Galleria Sabauda di Torino, circa 1628–1629, recentemente riesposto nei Musei reali di Torino e ristudiato da Annamaria Bava e Marco M. Mascolo (2023), ha permesso a quest'ultimo di sottolineare come

⁴⁹ Vedi Clark, Kenneth, *Rembrandt and the Italian Renaissance*, London: John Murray, 1966. Sul chiaroscuro leonardesco in rapporto col colore e la “visione” rembrandtiana di questo rapporto vedi ora Marani, Pietro C., “Il colore di Leonardo tra ‘chiaroscuro’ e ‘sfumato’: teoria e pratica della pittura dopo i recenti restauri.” *Disegnare. Idee Immagini*, 63 (2021), pp. 12–24.



Fig. 48 – Adam Elsheimer, *Partenza per la fuga in Egitto*, ca. 1598-1600. Collezione privata

nelle opere giovanili di Rembrandt già a queste date “è chiara l’abilità nel trasfondere nel quadro i sentimenti e le passioni dell’animo umano, tratto che rimarrà costante per tutto il corso della successiva carriera del pittore”.⁵⁰ È un’osservazione che evoca concetti e precetti leonardiani, certamente a conoscenza di Rembrandt.

Viene dunque da chiedersi se a Rembrandt non fosse nota almeno una parte dei precetti vinciani trasmessi dagli apografi e dall’edizione



Fig. 49 – Rembrandt van Rijn, *Riposo dalla fuga in Egitto*, 1647. Dublino, National Gallery of Ireland, inv. NGI.215

a stampa del 1651. In particolare, i suoi famosi notturni, come il *Riposo dalla fuga in Egitto* ora a Dublino (Fig. 49) potrebbero essere stati ispirati, oltre che da un famoso *Notturmo* di Adam Elsheimer, come sempre si cita nella letteratura, anche dalla conoscenza del passo 146 del *Libro di Pittura* “Come si de’ figurare una notte”:

Quella cosa che è priva<ta> interamente di luce è tutta tenebre: essendo la notte in simile condizione, e tu vi vogli figurare una storia, farai che , sendovi un grande foco, che quella cosa ch’è più propinqua a detto foco più si tinga nel suo colore, perché quella cosa ch’è più vicina a l’obbietto, più partecipa della sua natura; e facendo il foco pendere in colore rosso, farai tutte le cose alluminate da quello ancora loro rosseggiare, e quelle che sono più lontane a detto foco, più sieno tinte del colore nero della notte....⁵¹

⁵⁰ Cfr. Mascolo, Marco M., “Orizzonti di gloria. Attorno alla giovinezza di Rembrandt van Rijn.” In *Rembrandt incontra Rembrandt. Dialoghi in Galleria*, catalogo della mostra (Torino, Musei Reali, Galleria Sabauda, spazio scoperte, 14 dicembre 2022–16 aprile 2023), Annamaria Bava e Sofia Villano (eds.), Genova, Sagep, 2023, pp. 16–33.

⁵¹ Cfr. *Léonard de Vinci. Traité de la Peinture*, Raphael Trichet du Fresne (ed.), Paris, 1651, Chap. LXV, pp. 16–17: *Comme on doit représenter une nuit*. Cfr. *Leonardo da Vinci. Libro di Pittura*, a cura di Carlo Pedretti, trascrizione di Carlo Vecce, Firenze: Giunti, 1995, vol. I, p. 205.



Fig. 50 – Rembrandt van Rijn, *Nozze di Sansone*, 1638. Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, inv. Gal.-Nr. 1560

Adam Elsheimer, specialista in notturni, come ad esempio si vede in un piccolo rame di collezione privata (Fig. 48) raffigurante *La partenza per la fuga in Egitto*, ebbe seguito anche in Italia con l'opera di Filippo Napoletano, come mostra il *Paesaggio notturno* ora nella Fondazione Roberto Longhi a Firenze (dono di Giovanni Testori a Roberto Longhi), e aveva certo aperto la via, col

suo passaggio a Venezia, ai “notturni” caravaggeschi (Gregori) e a Rembrandt, libero tuttavia di combinare la tradizione nordica con quella leonardesca, come si può osservare nel *Vecchio dormiente* accanto a un fuoco della Galleria Sabauda di Torino, già citato, e nelle *Nozze di Sansone*, ora a Dresda (Fig. 50), dove, peraltro, riappare ed è ancor vivo il ricordo del *Cenacolo* leonardesco.⁵²

⁵² Di questi temi e, soprattutto della diffusione dell'arte e dei precetti leonardeschi nei Paesi Bassi, si darà conto in una grande Mostra, *Leonardo e il Nord. L'eredità di Leonardo da Caravaggio a Rubens e Rembrandt*, prevista per 2027 nel Palazzo Reale di Milano, a cura di Pietro C. Marani e Sandrina Bandera.