



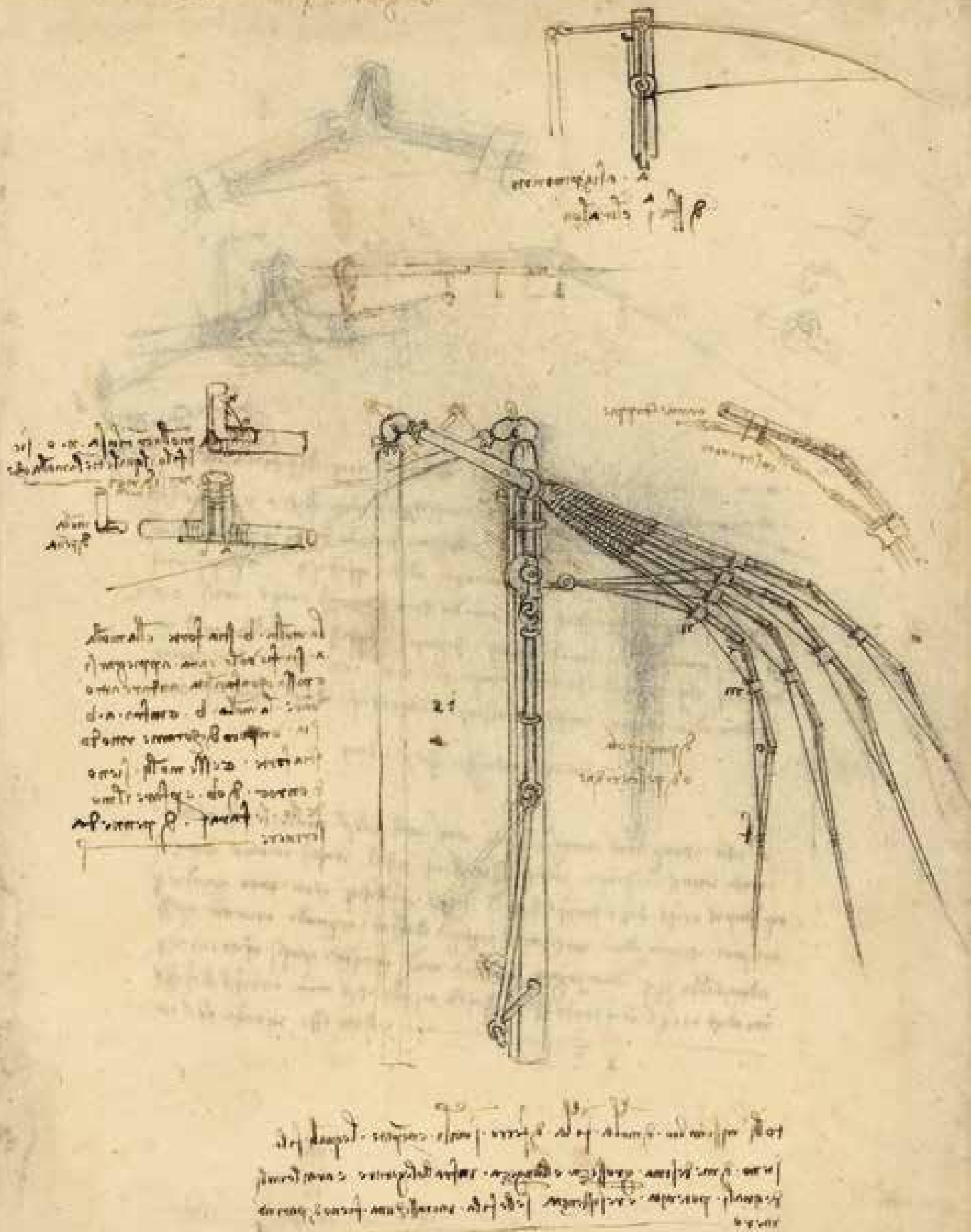
Introduzione

*Al mio Leonardo,
quello di ieri e quello di oggi.*

Per intendere o almeno avvicinare l'opera di Leonardo da Vinci (1452-1519) bisogna ricordare che egli è artista di mano e scienziato di cervello. Per lui arte e scienza non sono distinte, anzi vanno di pari passo, e il percorso delle sue opere riflette quello delle sue indagini scientifiche e sperimentali scandite nei suoi manoscritti (i rinomati *Codici*). In quest'ottica, l'arte è un mezzo tanto di espressione quanto di conoscenza, dipingere, per limitarci alla pittura, disciplina artistica a suo avviso regina, significa studiare, penetrare nei meccanismi della realtà che si vuole rappresentare, individuarli, scandagliarli, confrontarli, per capirne le leggi interne, le dinamiche, i moventi, i principi che ne determinano la singolare conformazione, tanto da arrivare ad affermare che in sostanza "la pittura è filosofia". Il che è anche come dire che la pratica e la teoria sono sullo stesso piano e si rimandano l'una all'altra, perché per Leonardo la teoria implica sempre la pratica, la sperimentazione e l'applicazione strumentale, perché una conoscenza è degna di

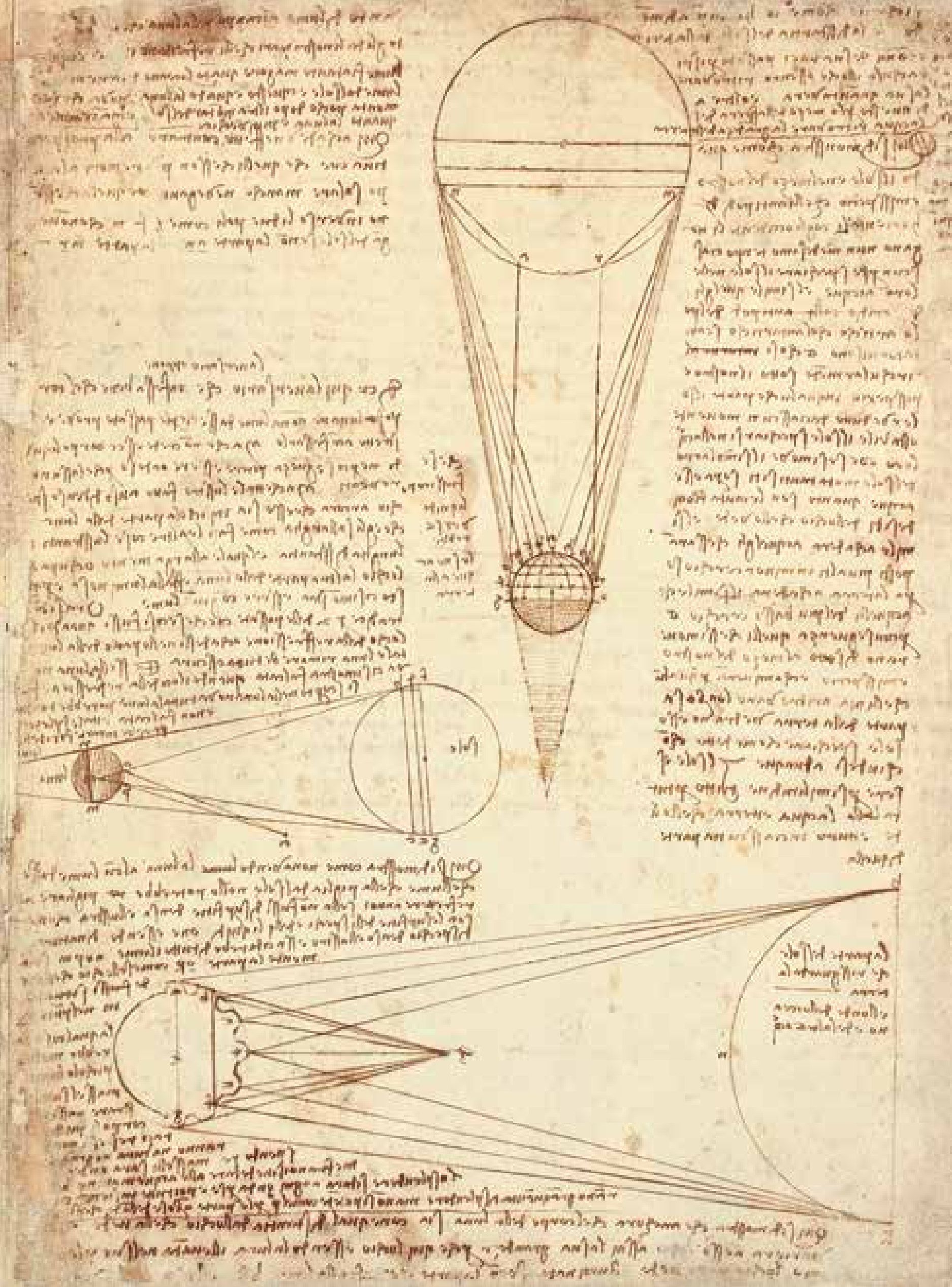
(Pagg. 8-9)
Leonardo, *Cenacolo*, 1495-98. Milano,
Refettorio di S. Maria delle Grazie.
Particolare di Gesù Cristo e tre apostoli.

(A fronte)
Leonardo, *Studio di panneggio*, 1473-
78. Punta metallica, biacca su carta
preparata in rosso cinabro, cm 27,5 x 19.
Roma, Istituto Nazionale per la Grafica,
Fondo Corsini.



(A fronte)
 Leonardo, *Particolari di un'ala
 meccanica*, 1493 ca. Milano,
 Biblioteca Ambrosiana, *Codice
 Atlantico*, f. 844r.

tal nome solo se si sorregge sull'esperienza, sulle osser-
 vazioni (da qui la maggiore sintonia con l'empirismo ari-
 stotelico rispetto all'idealismo platonico o neoplatonico
 che in quella fase del Rinascimento e nel suo ambien-
 te fiorentino era in auge), ma nel contempo la pratica
 è sempre intrisa di teoria, perché l'atto della ricerca e
 l'approccio concreto ai fatti, se non vogliono restare cie-
 chi, devono obbedire a un'idea guida che sappia fare da
 bussola per orientarsi nell'inesauribile varietà dei feno-
 meni. Tutto questo, l'unione di arte e scienza, di teoria e
 prassi, spiega perché ogni suo dipinto, cosa che avviene
 soltanto nei massimi artisti, è un'illuminante pensiero
 scritto con il pennello. E a proposito di quest'ultimo,
 lo strumento per eccellenza del pittore, il genio di Vinci
 lo ha adoperato per mettere a punto quella straordi-
 naria tecnica, lo sfumato, che ne contrassegna lo stile e
 contemporaneamente conferma quanto fin qui rileva-
 to, traducendo attraverso l'evaporazione dei contorni, la
 fusione delle campiture e la ripetuta sovrapposizione di
 velature dalle microscopiche variazioni cromatiche (si
 pensi alle sue rocce, costruite con il pennello nella stes-
 sa maniera con cui sono modellate dalla Natura, cioè per
 pazienti, infinite stratificazioni) quel segreto carpito alla
 realtà che è la prospettiva aerea, la quale crea e identifica
 gli eventi distribuendoli e scalandoli nello spazio in base
 alla distanza che li separa dall'occhio dell'osservatore
 calcolata non tanto geometricamente quanto in termi-
 ni di quantità di atmosfera, diciamo di aria (non osiamo
 dire, einsteinianamente, di luce, ma la tentazione, in un
 pioniere di professione come il Nostro, sarebbe forte)



frapposta, compresa tra ciò che è qui e ciò che è laggiù. Al fine di valutare correttamente l'opera di Leonardo il quale, quantunque stia per scoccare il mezzo millennio dalla morte, rimane un "eterno contemporaneo" aiuta anche tener presente la sua indole, in particolare il suo spirito indagatore, che lo spingeva a interessarsi di tutto e, ben sapendo che a ciascun uomo è fornito in dote un tempo ristretto, a dedicarsi a qualcosa di nuovo non appena l'impegno del momento (sovente un lavoro) era stato completamente, o almeno efficacemente a suo insindacabile giudizio, esaminato e impostato come si doveva (sicché non gli riservava più misteri), incostanza, non crediamo esacerbata da mania di perfezionismo, sfociata talvolta in inadempienza e diventata quasi proverbiale e risaputa dalle fonti, che però ci rende più prossimo, se pure ci si può accostare al più sommo dei sommi, l'artista vinciano, protagonista di un simpatico aneddoto con cui ci sembra bello terminare queste righe introduttive: nel 1504, Angelo del Tovaglia, nell'informare la marchesa Isabella d'Este sull'andamento dei dipinti commissionati a Leonardo e al Perugino, scrive che "l'uno et l'altro mi promette bene et pare habbino desiderio grande de servire la Signoria Vostra, tamen me dubito forte non habbino a fare insieme ad gara de tarditate", concludendo che "Non so chi in questo supererà l'altro, tengo per certo Lionardo habbi a essere vincitore". E così fu, ma, a giudicare dalle pur selezionate pagine che seguono, non ci possiamo lamentare.

(A fronte)
Leonardo, *Annotazioni sulla terra e sulla luna, la loro dimensione e il rapporto con il sole*, 1506-08 ca. Codice Leicester, f. 1r. Seattle (Stati Uniti), collezione privata. Particolare.

Fabio Scaletti



Madonna Dreyfus

1469-72, Washington, National Gallery of Art.

La *Madonna Dreyfus* deve il suo nome alla famiglia che detenne il quadro per circa sessant'anni, dal 1872, quando fu acquistato a Parigi, al 1930, quando fu venduto al newyorkese Joseph Duveen, che lo cedette nel 1951 a Samuel H. Kress, passando poi alla sede attuale. La tavoletta, che era apparsa per la prima volta nel 1864 a un'asta londinese e conosciuta anche come *Madonna della melagrana*, non vanta un'attribuzione concorde. Inizialmente assegnata all'ambito della bottega del Verrocchio, e in particolare al condiscipolo Lorenzo di Credi, a cui viene ascritto un disegno in punta d'argento che ne costituirebbe la base, sarebbe secondo alcuni uno dei primi lavori di Leonardo, datandosi al 1469 circa per i suoi echi belliniani (in quel periodo il Verrocchio era in Veneto, forse in compagnia del promettente allievo appena entrato nel suo laboratorio fiorentino), dunque una sorta di esercitazione per mettere alla

(A fronte)
Leonardo (attribuito),
Madonna Dreyfus o della melagrana
1469-72. Tempera e olio su tavola,
cm 15,7 x 12,8. Washington,
National Gallery of Art, inv. 1144
(K1850). Nel museo del monastero
di Camaldoli vi è una versione
di maggiori dimensioni riferita a
Lorenzo di Credi o alla cerchia del
Verrocchio, e allo stesso ambito
è da rimandare la cosiddetta
Madonna Ruskin della National
Gallery of Scotland di Edimburgo,
in cui qualcuno ha visto la
partecipazione di Leonardo.

prova l'alunno. Spetterebbe a Leonardo anche per l'ambientazione delle figure contro una quinta scura, per la gamma cromatica e per l'elevata qualità della Vergine e del paesaggio.

Per altri il non eccelso livello del Bambino e il fatto che il supporto sia costituito da un legno di betulla, non impiegato da Leonardo, giocherebbero invece contro l'attribuzione, così come lo sarebbe la circostanza che nel corso del restauro del 1930 sarebbero stati effettuati degli interventi per accentuarne la parvenza leonardiana.

L'opera, nel 2015 esposta a Milano come originale, illustra la tematica della passione di Cristo simboleggiata dalla melagrana di cui Gesù mostra con aria interrogativa un pezzetto alla Madre e richiamata dal parapetto che allude alla mensa eucaristica e sul quale si distende il mantello a mo' di tovaglia, proponendosi quindi come raffinata miniatura con finalità devozionali private.

(A fronte)
Lorenzo di Credi o Andrea del Verrocchio, *Studio di Madonna col Bambino*, anni Settanta del '400.
Disegno in punta d'argento.
Dresda, Collezione Kupferstich-Kabinett.



Profilo di condottiero con elmo e corazza

1472 ca., Londra, British Museum.

Al periodo subito seguente l'iscrizione del ventenne Leonardo alla società dei pittori fiorentini, l'Accademia di San Luca, e quindi al termine dell'apprendistato presso la bottega del Verrocchio, nell'ambito della quale continuerà comunque ad operare per alcuni anni, dovrebbe datarsi questo epico ancorché adombrato *Condottiero*, un disegno un tempo assegnato allo stesso capobottega che invece, nel suo raffinato magnetismo, già manifesta la maestria leonardiana nel riprodurre puntigliosamente sia le espressioni del volto umano, e i sentimenti sottesi, sia la realtà, come imponevano le regole dell'epoca basate sullo studio dal vero. Il bozzetto è forse tratto da modelli plastici, magari un'armatura prodotta in quello speciale laboratorio artistico, in cui, sempre in ossequio alla centralità del disegno, fondamentale di tutta l'arte, si realizzavano lavori di pittura e scultura, ma anche di oreficeria, fusione, mecca-

(A fronte)
Leonardo, *Profilo di condottiero con elmo e corazza*, 1472 ca. Punta d'argento su carta preparata crema, cm 28,5 x 20,7. Londra, British Museum, inv. 1895-9-15-474. Già in questo lavoro giovanile Leonardo si dimostra abile disegnatore, anche con un mezzo che, come la punta d'argento, non consente cancellazioni e modifiche.



nica e persino carpenteria. Proprio Leonardo nel *Trattato della pittura* (raccolta di appunti compilata dall'allievo Francesco Melzi pubblicata per la prima volta nel 1651) consiglierà di imparare a disegnare ispirandosi a bassorilievi, sculture o modelli classici, e le fonti ricordano una sua produzione giovanile di putti, Madonne e appunto condottieri.

Variante di un'iconografia tipica della scultura fiorentina, il cosiddetto *Busto di guerriero*, che alcuni situano qualche anno più avanti rispetto al 1472, indossa come detto una corazza verosimilmente sfornata dalla fucina verrocchiesca, non nuova ad armature da parata con simili iconografie zoologiche: lo sguardo adirato e risoluto dell'uomo è replicato, sul petto, dalla testa del leone, animale tradizionalmente associato all'ira e al coraggio.

(A fronte)
Verrocchio, *Alessandro Magno*,
1480-1499 ca. Marmo,
cm 55,9 x 36,7. Washington,
National Gallery of Art.



Madonna del garofano o della caraffa

1472-78, Monaco, Alte Pinakothek.

Sebbene non tutta la critica approvi il riferimento, potrebbe essere questo il dipinto menzionato dal Vasari nelle sue celebri “Vite” (1550 e 1568) come appartenente a Clemente VII. Se è corretta l’identificazione, la *Madonna del garofano*, dopo essere stata nella raccolta del papa fiorentino nipote di Lorenzo de’ Medici, si è a lungo eclissata e riappare solo a fine Ottocento, quando (1886) Albert Haug la rileva per 22 marchi da Therese Wetzler, vedova di un farmacista di Günzburg, sul Danubio (lì giunta dal vicino convento di Burgau oppure dall’Italia allorché nel 1792 Ausiliano Urbani sposò un membro della famiglia di farmacisti), e la rivende immediatamente al museo di Monaco di Baviera per 800 marchi.

Le indagini condotte sulla tavola, costituita da due assi di legno di pioppo e oggetto nel passato di considerevoli ridipinture, hanno mostrato sia un’accentuata *craquelure*, specialmente nel volto

(A fronte)
Leonardo, *Madonna del garofano o della caraffa*, 1472-78. Olio su tavola, cm 62 x 47,5. Monaco, Alte Pinakothek, inv. 1779 (1493). Vi sono alcune copie, di cui una (Parigi, Louvre) esibisce un particolare, un drappo stretto nella mano destra della Vergine, poco visibile nell’originale.



della Madonna, probabilmente cagionata dall'abbondante uso di olio e collante (sembra che negli anni '70 del XV secolo Leonardo sperimentasse vari collanti), sia, nelle parti architettoniche, un tracciato inciso nella preparazione con l'aiuto di righello e compasso, mentre alcuni "pentimenti" interessano la testa e le spalle del Figlio (originariamente più grande) e la spalla sinistra della Madre.

Presentata subito nel museo tedesco come Leonardo (prima era stata accostata al Dürer), l'opera è stata talvolta riferita all'ambiente del Verrocchio, con una datazione che vede la critica oscillare tra gli inizi e la fine dell'ottavo decennio, ma l'originalità costruttiva, l'insistenza sul rilievo e la monumentalità hanno spinto verso un'autenticità via via condivisa.

Del quadro, dove Maria, la cui purezza è richiamata dal vaso di cristallo con i fiori, porge al Bambino un garofano, simbolo del sacrificio di Cristo, gli studiosi hanno sottolineato la vividezza cromatica, di timbro fiammingo, e la sapiente composizione, con un più stretto rapporto tra la Madre e il Figlio. Significativa anche la duplice illuminazione (frontale e dall'apertura sullo sfondo) che, distribuendo il chiaroscuro in direzioni contrastanti, conferisce ai contorni una morbidezza che prelude al celebre sfumato.

Paesaggio con la valle dell'Arno

1473, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Il primo lavoro con certezza riferibile al maestro di Vinci è il disegno raffigurante la *Vallata dell'Arno*, perché datato all'interno di una dicitura in alto a sinistra vergata con la caratteristica scrittura sinistrorsa, leggibile grazie a uno specchio: "di di s.ta Maria della neve addì 5 d'Agostho 1473". Mentre la data si riferisce alla ricorrenza di un evento straordinario, come appunto quello di una nevicata in pieno agosto, varie le ipotesi che sono state proposte riguardo il luogo descritto: per alcuni può essere quello del castello di Poppiano, situato tra Vinci e Pistoia, oppure quello che si trova in un tratto di strada tra Montelupo e Signa (Firenze), mentre per altri si tratterebbe della cosiddetta Stretta della Gonfalina, dove l'Arno restringe il suo corso, oppure della val di Nievole e del Padule di Fucecchio, con sullo sfondo Monsummano Alto, visti da Montalbano.

(Pagg. 28-29)
Leonardo, *Paesaggio con la valle dell'Arno*, 1473. Penna e inchiostro su carta con ombre acquarellate, cm 19 x 28,5. Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 436E, F.8P, *recto*. Il disegno è stato considerato il primo paesaggio puro dell'arte occidentale, forse realizzato per semplice piacere personale e non in vista di un'opera pittorica.

Il paese di S. Giovanni
di S. Pietro e S. Paolo



Leonardo

