



Il Ducato di Milano. Milano Sforzesca

Il Ducato di Milano (1395-1797, dal 1708 detto anche **Ducato di Milano e Mantova**), antico Stato dell'Italia settentrionale, **mai del tutto indipendente**: ha fatto parte, nel corso della sua storia, del **Sacro Romano Impero** fino al 1499, del **Regno di Francia** dal 1499, dell'**Impero spagnolo** dal 1535, e dalla **Monarchia asburgica** dal 1714.

Il Ducato fu costituito ufficialmente l'**11 maggio 1395**, quando **Gian Galeazzo Visconti**, già Vicario Imperiale e *Dominus Generalis* di Milano, ottenne il titolo di **Duca di Milano**, per mezzo di un **diploma** firmato a Praga da **Venceslao di Lussemburgo**, **imperatore del Sacro Romano Impero** (1378-1400).

Il **Ducato**, le cui frontiere mutarono sensibilmente nel tempo, aveva come **capitale** la stessa città di **Milano** e comprendeva principalmente la **Lombardia**, ad esclusione del territorio di **Mantova**, appartenente alla casa dei **Gonzaga**.

Alla morte di **Gian Galeazzo Visconti** (1402), il giovane figlio Giovanni Maria non seppe mantenere le conquiste paterne ed il **Ducato** andò incontro ad una rapida disgregazione.

Nel **1412** Giovanni Maria Visconti morì assassinato a Milano. Gli succedette al trono il fratello minore **Filippo Maria Visconti**, che, dopo aver ripreso il controllo di gran parte del ducato, riprese la **politica espansionistica** perseguita da Gian Galeazzo ed entrò in **contrastò** con la **Repubblica di Venezia**.

Alla **morte** di **Filippo Maria**, ultimo dei Visconti (**1447**), fu istituita la cosiddetta **Aurea Repubblica Ambrosiana**, una forma di governo repubblicana istituita da un gruppo di nobili milanesi.

La **Repubblica** affidò la difesa contro Venezia al **comandante militare** della città **Francesco Sforza** che, dotato di **notevoli capacità strategiche**, approfittò della crisi della Repubblica per farsi nominare **Duca di Milano** (25 marzo **1450**).

La **Pace di Lodi (1454)**, che stabilì il **confine** (l'Adda) tra Milano e Venezia, ratificò la posizione di **Francesco Sforza**, al comando del **Ducato**.

Alla morte di Francesco Sforza (1466), il figlio **Galeazzo Maria**, a causa del suo governo considerato da molti tirannico, fu **assassinato** in una congiura (**1476**).

Il figlio, **Gian Galeazzo Sforza**, governò sotto la reggenza della madre **Bona di Savoia**, finché lo **zio**, **Ludovico Maria Sforza detto il Moro** (quarto figlio di Francesco Sforza) **usurpò il trono del ducato**.

Ludovico il Moro, riuscì ad ottenere la tutela del nipote Gian Galeazzo ed a confinarlo nel Castello di Pavia, dove nel **1494** morì in circostanze così misteriose che non pochi sospetti si addensarono attorno allo stesso Moro.

Alla **morte** di **Gian Galeazzo** nel **1494**, il **Moro** ascese al **seggio ducale** sino alla conquista di Milano da parte dei Francesi nel **1499**.

Verso il Rinascimento maturo: Leonardo e Bramante

Negli **ultimi due decenni del Quattrocento**, le ricerche artistiche di **Leonardo da Vinci** e **Donato Bramante**, il loro incontro a **Milano**, sono l'**antefatto** di una **profonda trasformazione**: si dava così inizio al processo di **superamento** delle **Scuole artistiche regionali**, fiorite nella **seconda metà del Quattrocento** e si apriva la strada all'affermazione dello **stile Rinascimentale maturo**, quella che Vasari ha chiamato la **"Terza Età"**.

Leonardo di ser Piero da Vinci (15 aprile 1452 –2 maggio 1519) è stato uno scienziato, inventore e artista geniale.

Nella bottega di Andrea del Verrocchio

Diventando ormai sempre più evidente l'interesse del **giovane Leonardo** nel "*disegnare et il fare di rilievo, come cose che gl'andavano a fantasia più d'alcun'altra*», ser Piero mandò infine il figlio, dal **1469 o 1470**, nella **bottega** di **Andrea del Verrocchio**, che in quegli anni era una delle più importanti di Firenze, nonché una **vera e propria fucina di nuovi talenti**.

Tra i suoi **allievi** figuravano nomi che sarebbero diventati i **grandi maestri** della successiva generazione, come **Sandro Botticelli, Perugino, Domenico Ghirlandaio e Lorenzo di Credi**, e la bottega espletava un'**attività poliedrica**, dalla pittura alle varie tecniche scultoree (su pietra, fusione a cera persa e intaglio ligneo), fino alle arti "minori".

Soprattutto era stimolata la **pratica del disegno**, portando tutti i collaboratori a un linguaggio pressoché comune, tanto che ancora oggi può risultare molto difficile l'attribuzione delle opere uscite dalla bottega alla mano del maestro oppure a un determinato allievo

Sotto gli **Sforza**, il **Ducato di Milano** restò un **potente Stato territoriale**.

I **mercanti e i banchieri lombardi** erano conosciuti in tutta Europa.

Gli **Sforza** dedicavano particolari attenzioni all'**agricoltura**, consci che su di essa si fondava la **ricchezza del Ducato**.

Rispetto agli **investimenti nell'agricoltura** e al conseguente rigoglioso sviluppo economico, il **settore artistico** segnava il passo: per lungo tempo lo **stile gotico** regnò incontrastato, sia in , che **pittorico**.

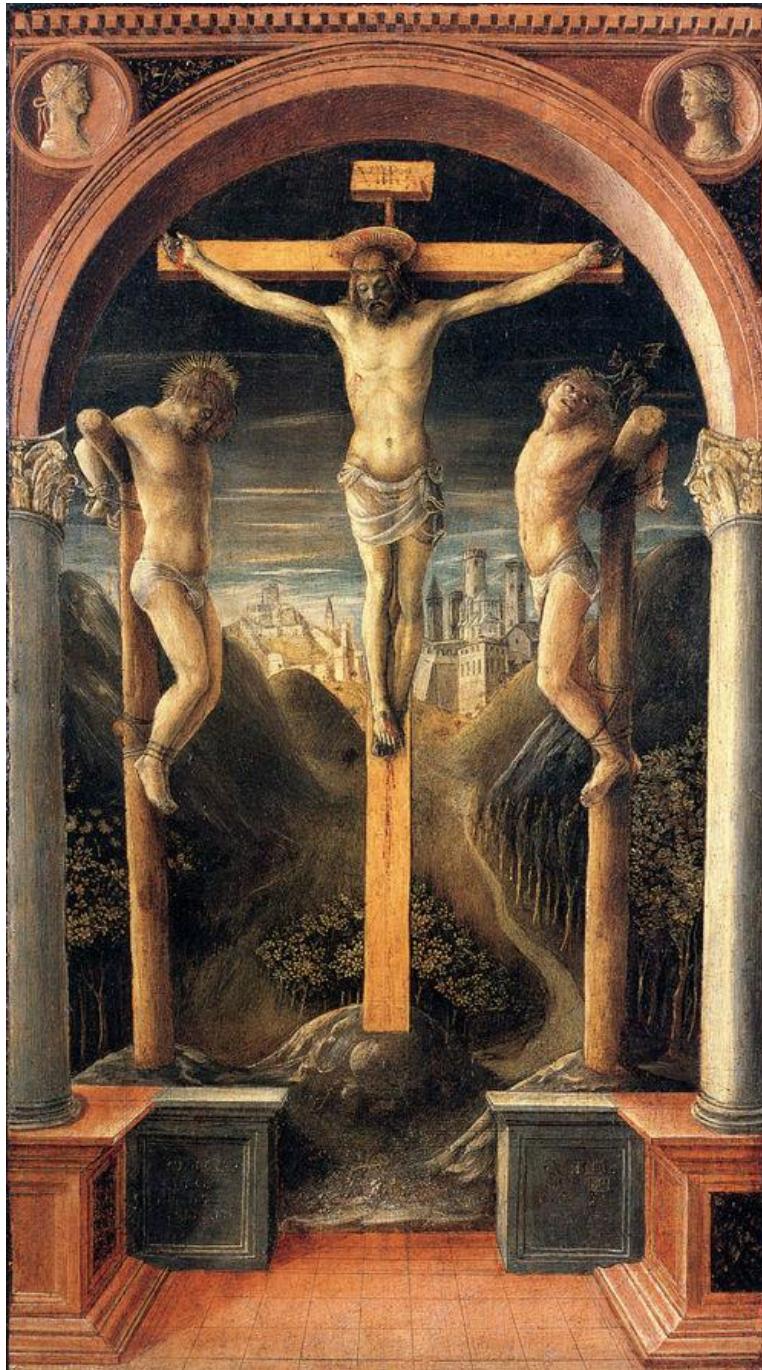
In **campo pittorico**, era la stessa **corte sforzesca** a frenare il rinnovamento.

Francesco Sforza, suo figlio **Giovanni Maria** e lo stesso **Ludovico il Moro** prediligevano i **pittori tradizionalisti** e non erano uomini di gusto raffinato come Lorenzo de'Medici, o Federico da Montefeltro o Lionello d'Este.

Alle tematiche umanistiche anteponevano un repertorio di soggetti di estrazione tardogotica; alle allegorie neoplatoniche fiorentine, anteponevano le cronache figurate delle feste, delle cacce, dei cortei della corte.

Donato Bramante, pittore e architetto giunse da Urbino a **Milano** nel **1474**, e **Leonardo da Vinci**, approdò da Firenze a **Milano** nel **1482**.

Leonardo, alla corte di **Ludovico il Moro**, si impegnò anche in **allestimenti scenici, feste mascherate** e altro.



La **Crocifissione** è un dipinto tempera su tavola (68x38 cm) di **Vincenzo Foppa**, firmato e datato **1456**, conservato nell'**Accademia Carrara di Bergamo**.

L'opera è considerata la **più antica manifestazione** di un **gusto di tipo rinascimentale**, in un **autore lombardo**.

La scena sacra della **Crocifissione**, ambientata in un **cupo paesaggio**, è incorniciata da un **arco classicheggiante** con colonne, **capitelli** e **medaglioni "all'antica"**, che rimandano a un **gusto di tipo padovano** e al **Mantegna**.

Ricordiamo, inoltre, il **grande impatto** suscitato dall'**Altare del Santo**, scolpito da **Donatello** a Padova a partire dal **1446** e scoperto nel **1450**.

Lo **sfondo**, con il **sentiero serpeggianti**, la **città** e il **castello**, rimandano invece, a un **gusto di matrice tardogotica**: ciò è evidente, ad esempio, nel **fiabesco** disporsi degli **alberelli** sul sentiero di campagna o nel capriccioso **assemblaggio delle torri**.

Il gruppo dei **tre Crocifissi** infine, è caratterizzato da una **disposizione tridimensionale**, fondamentalmente **corretta**, ma disegnata **su base empirica**, **senza costruzione geometrica**.

L'attenzione alla luce e alla rifrazione ottica sui vari materiali è una caratteristica che divenne propria, nel corso del XV secolo, proprio dell'arte lombarda.

Quest'opera è soprattutto debitrice della vibrante luminosità e del plasticismo drammatico dei corpi, delle opere di **Donatello**.

L'esordio fiorentino di Leonardo. La natura protagonista



Leonardo da Vinci,
Paesaggio della Val d'Arno, 1473, disegno a penna su carta bianca, 19,6 x 28,5 cm., Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni.

L'opera è **datata (5 agosto 1473)** in alto a sinistra: per lungo tempo è stata ritenuta la più antica opera, sicuramente datata di Leonardo.

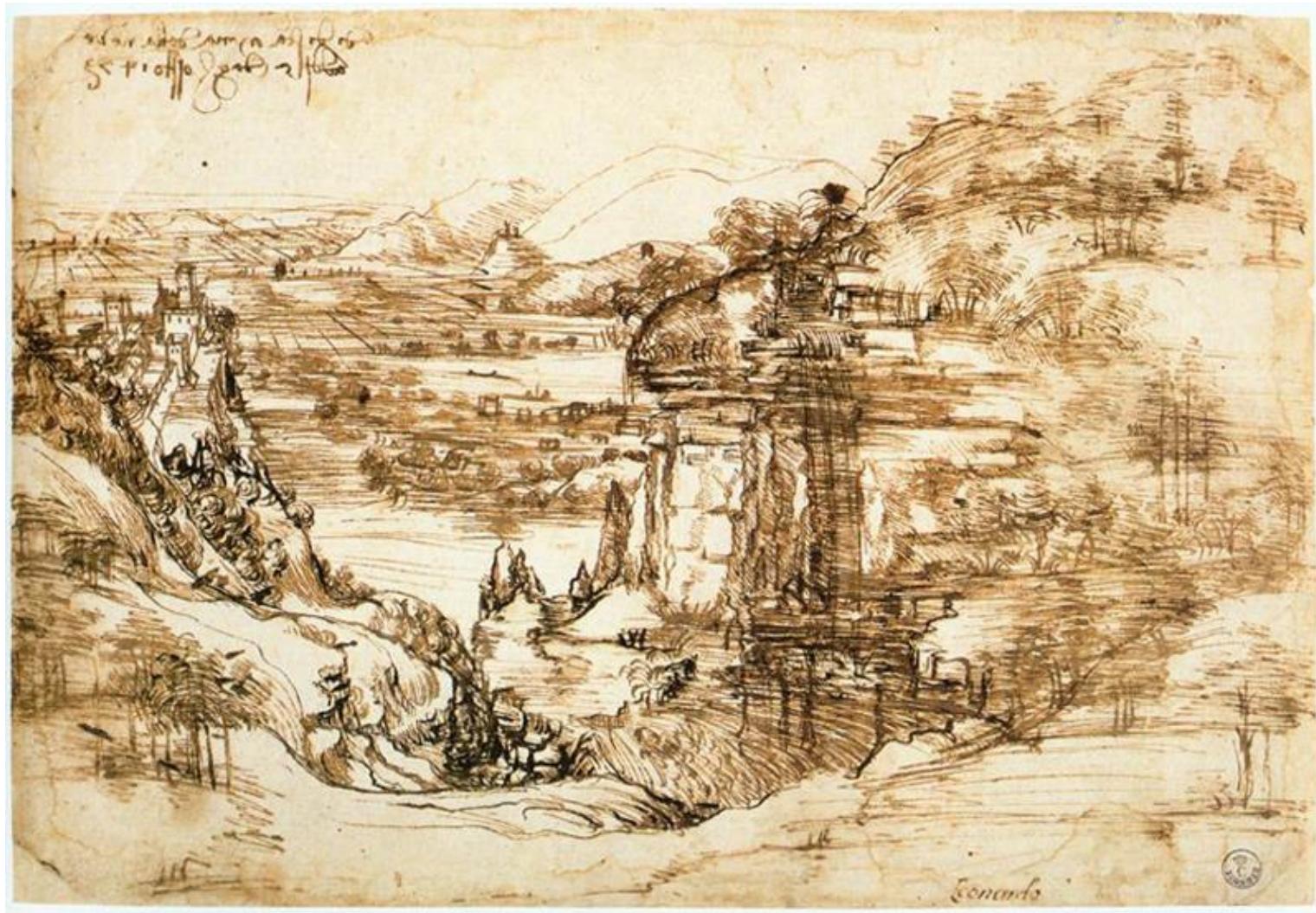


Leonardo, Paesaggio della Val d'Arno, 1473, disegno a penna su carta bianca, 19,6 x 28,5 cm., Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni.

Si tratterebbe del "primo disegno di puro paesaggio" nell'arte occidentale, trattato cioè con **dignità autonoma**, svincolato da un soggetto sacro o profano.

La scena mostra un **paesaggio fluviale**, probabilmente il **Valdarno Inferiore** da dove Leonardo era originario. Tra due **promontori scoscesi**, punteggiati da **castelli** e da altri segni della presenza umana, si apre la **veduta** di un **fiume**, con alberi, cespugli e in lontananza **campi coltivati**.

Il **disegno** poteva essere uno **schizzo preparatorio**, per un **paesaggio**, in un'opera più complessa, o un **esercizio** del giovane artista, a quel tempo allievo di **Andrea del Verrocchio**; è anche possibile, però, che fosse **eseguito**, solo per **piacere personale**, stando anche alla **passione di Leonardo** citata dal **Vasari** verso "*il disegnare et il fare di rilievo, come cose che gl'andavano a fantasia più d'alcun'altra*".



Leonardo, *Paesaggio della Val d'Arno*, 1473, disegno a penna su carta bianca, 19,6 x 28,5 cm., Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni.

L'autografia leonardesca appare anche confermata dallo stile dell'opera, somigliante ad altri suoi paesaggi, e alla notevole capacità di rendere l'effetto del connettivo atmosferico, che lega il vicino e il lontano, come se potesse circolarvi realmente "l'aria".

Questo disegno già annuncia i principali interessi conoscitivi di Leonardo e prefigura il suo uso dell'arte, come forma d'indagine sulla natura.



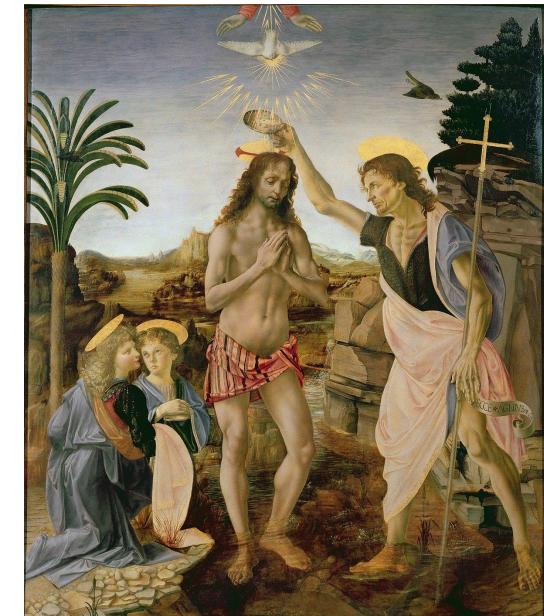
Andrea del Verrocchio e Leonardo da Vinci, *Battesimo di Cristo*, dettaglio, Olio e tempera su tavola, 177x151 cm., 1475 ca., Galleria degli Uffizi, Firenze.

L'attività fiorentina di Leonardo si svolse all'interno della bottega di Verrocchio e alcune opere in essa prodotte, sembrano portare il segno di un **intervento di Leonardo**.

Una di queste, è il *Battesimo di Cristo* di Verrocchio stesso, databile al **1475** circa, in cui spetta al giovane allievo, Leonardo, l'esecuzione dell'**angelo a sinistra** e del **paesaggio** alle sue spalle.

Da **Verrocchio**, Leonardo mutua l'aspirazione a **sciogliere la rigidezza** delle **forme**, di certa pittura fiorentina, mediante un più **fluido movimento** nello spazio.

Ma ciò che più interessa Leonardo, è l'**immersione dei corpi** nello **spazio atmosferico** e la loro costruzione per mezzo della **luce**: il brumoso paesaggio di sfondo, vicinissimo al **disegno** del **1473**, la **chioma vaporosa** e i **lineamenti delicati** dell'**angelo** sono resi, infatti, con una luminosa e leggera modellazione, che ammorbidisce i contorni nella **delicatezza dello sfumato**, in opposizione a uno dei tratti tipici di **Verrocchio**, la netta definizione del **disegno** e del **chiaroscuro**.





Andrea del Verrocchio e Leonardo da Vinci, *Battesimo di Cristo*, Olio e tempera su tavola, 177×151 cm., 1475 -1478 ca., Galleria degli Uffizi, Firenze.

Se, infatti, lo scenario naturale della parte destra è **squadрато e decisо** – come, del resto le pietre, su cui sono **ингинокчиati gli angeli** – e ha un intento, se non realistico, quantomeno di riproduzione per simboli, dell'ambientazione tradizionale dell'episodio (la **palma** serve a rendere verosimili, come acque del Giordano, le acque del fiume raffigurato), **quello del fondo** è contraddistinto da **un'indeterminatezza**, uno svaporare verso l'altro, una **fusionе di acque, rocce e cielo**, e quindi di **aria**, che corrispondono al **paesaggio** tipicamente **leonardesco**, che si ritroverà nella *Vergine delle rocce* e si evolverà poi, nelle opere più mature, nella *Gioconda*, in modo particolare.



Andrea del Verrocchio e Leonardo da Vinci, *Battesimo di Cristo*, Olio e tempera su tavola, 177x151 cm., 1475 -1478 ca., Galleria degli Uffizi, Firenze.

Così scrive Sgarbi: "L'opera proviene dal monastero di San Salvi, dove il Vasari ricorda «Un angelo che teneva le vesti» eseguito da Leonardo nel 'Battesimo di Cristo' dipinto dal Verrocchio.

Pervenne all'Accademia di Belle Arti di Firenze nel 1810, dal convento di Santa Verdiana, cui passò il monastero di San Salvi.

Dal 1914 la tavola è agli Uffizi.

Il 'Battesimo di Cristo' è un'opera complessa, nata dalla collaborazione di Verrocchio con i suoi allievi, fra cui Leonardo e Botticelli.

L'intervento di Leonardo, nell'angelo mostrato di spalle, alla sinistra del dipinto, è un'invenzione magistrale, di estrema naturalezza che, unitamente alla revisione da lui operata nella stesura del paesaggio, dalle lontanane alle acque in primo piano, introduce vitalità e azione in una scena altrimenti statica e tradizionale.

L'opera è significativa della prassi di collaborazione attuata nella bottega di Verrocchio, responsabile del disegno complessivo e del corpo del Battista, ma che lasciò poi l'esecuzione ad almeno tre allievi (a uno di loro, non particolarmente dotato, spettano la palma a sinistra, le mani di Dio Padre e la colomba; a Botticelli, la testa del secondo angelo a sinistra, mentre a Leonardo, il primo angelo di spalle a sinistra e tutta la 'riforma' del paesaggio).

L'angelo di spalle è invenzione di tale audacia che, secondo il Vasari, costrinse il Verrocchio ad abbandonare per sempre la pittura".



Andrea del Verrocchio e Leonardo da Vinci, *Battesimo di Cristo*, Olio e tempera su tavola, 177x151 cm., 1475 -1478 ca., Galleria degli Uffizi, Firenze.

«Accocciossi per via di Ser Piero suo padre nella sua fanciullezza e l'arte con Andrea del Verrocchio, il quale facendo una tavola dove San Giovanni battezzava Cristo, Leonardo lavorò un angelo che teneva alcune vesti» (Vasari).

Continua Vasari: «e benché fosse giovanetto, lo condusse in tal maniera, che molto meglio de le figure d'Andrea stava l'Angelo di Leonardo. Il che fu cagione ch'Andrea mai più non volle toccare colori, sdegnatosi che un fanciullo ne sapesse più di lui».

Così scrive Sgarbi: "Così esordisce Leonardo. L'angelo di destra è opera di Verrocchio o di un altro suo allievo: un angelo molto plastico, bello, ma con l'aria anche un po'imbambolata, con gli occhi fissi, statico, scultoreo come una scultura di Verrocchio, appunto.

Tutt'altra figura è l'angelo di sinistra, opera di Leonardo: questo angelo vola. Leonardo accentua i ricci con l'oro, lo sguardo è trasparente e mira lontano, le guance sono morbide.

In questi straordinari rialzi dorati si sente veramente la levità, la beatitudine dell'angelo.

Il giovane Leonardo riesce a rappresentare uno stato d'animo, una condizione spirituale dell'angelo, del tutto diverso dall'altro angelo di Verrocchio.

Con questo dettaglio, di cui noi abbiamo perfetta consapevolezza grazie alle parole di Vasari, comincia l'attività di pittore di Leonardo, che rimarrà nella bottega di Verrocchio fino al 1476".



Leonardo da Vinci, *Ritratto di Ginevra de' Benci* tempera e olio su tavola 38,8x36,7 cm., 1474 circa, National Gallery of Art Washington.

Così scrive Sgarbi: "Già nel 1474 Leonardo avvia un genere, di cui darà esiti straordinari nella maturità : il ritratto.

Il suo primo ritratto lo dipinge a 22 anni ed è il celebre volto di Ginevra de' Benci, con l'idea formidabile di un volto pensoso, concentrato, dall'epidermide d'alabastro, levigatissima e con l'effetto del controluce, che viene da dietro: il sole, filtrando attraverso i rami dell'albero, crea un effetto di contrasto con il volto bianco e luminoso di Ginevra.

Tanta perfezione e politezza mostrano un collegamento con l'arte fiamminga, che era arrivata in Italia e a Ferrara, soprattutto con Van Eyck.

Leonardo, un artista agli esordi, raggiunge nel 'Ritratto di Ginevra' un livello qualitativo ragguardevole, ma è ancora poco, se paragonato con una delle sue Madonne, dipinta a 26 anni, la 'Madonna Benois' dell'Ermitage.



Leonardo da Vinci, *Madonna col Bambino (Madonna Benois)*, olio su tavola trasportato su tela (48x31 cm), 1478-1482 circa, Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo.



Leonardo, *Studio per la Madonna col gatto*, 1480-81 ca., disegno a penna e acquerello, Londra, British Museum.

La ricerca di una **composizione apparentemente semplice e naturale**, ma fondata, in realtà, su di una **calcolata complessità di articolazioni**, è alla **base** di alcuni disegni e dipinti di questi anni, raffiguranti **Madonne col Bambino**, dove si realizza il **superamento** della **tradizionale impostazione statica** del tema.

Nei vivaci "Studi" per la **Madonna del gatto**, Leonardo mette a punto una **nuova tecnica grafica**: il tratto, libero e sicuro, sembra **teso a catturare**, nel groviglio dei tracciati, il **modificarsi in atto**, delle **pose**, e **carica le figure di un'eloquente espressività**.



Leonardo da Vinci, *Madonna col Bambino (Madonna Benois)*, olio su tavola trasportato su tela (48x31 cm), 1478-1482 circa, Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo.

L'opera, *Madonna Benois*, deve il suo **nome** alla **famiglia**, che ne fu a lungo proprietaria, i Benois.

Fu riconosciuta come **opera di Leonardo** da Liphart (Direttore delle collezioni dello zar) che la fece acquistare nel 1914 per l'Ermitage: mostra la *Madonna col Bambino*, sullo **sfondo** di una **stanza scura, rischiarata, sul fondo**, da una **bifora** aperta sul cielo.

Il **tema** è quello del **rapporto tra madre e figlio** osservato nel **passaggio** da una situazione di composta quiete e dolcezza materna a quello che coglie il **dynamismo** e l'**irrequietezza** del **Bambino** distratto dal gioco con il fiore.

Posta in una stanza, con una sola finestra dietro di sé, ma con un effetto dal basso in alto, che impedisce di vedere il paesaggio, Maria sta seduta e tiene sulle ginocchia il figlio, che cerca, con concentrazione, di afferrare il fiorellino, che lei tiene in mano, cercando di coordinare, i movimenti e lo sguardo, come tipico dei bambini piccoli.

Così scrive Sgarbi: "In primo piano, la Madonna gioca con il suo Bambino che prende in mano il fiore, un gesto di una dolcezza che si irradia – come mai si era visto in tutta la storia della pittura, da Giotto fino a Piero della Francesca – nel volto meraviglioso, ineguagliabile, della Madonna, colmo di felicità, di gioia materna. La Madonna ha una morbidezza della carne, che nessun pittore aveva mai raggiunto e che è già testimonianza della prima maturità di Leonardo.

Forse soltanto un pittore di Parma, Correggio, riuscirà a restituire, in dialogo con Leonardo, tanta morbidezza, tanta beatitudine, tanta felicità interiore.

Il volto della 'Madonna Benois' è indimenticabile ed è uno dei momenti in cui Leonardo esprime, come nessun altro, la sua capacità di raccontare stati d'animo, non solo di rappresentare un volto".



Leonardo da Vinci, *Madonna col Bambino* (*Madonna Benois*), olio su tavola trasportato su tela (48x31 cm), 1478-1482 circa, Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo.

Secondo alcuni studiosi di iconografia, i **quattro petali** del fiore sarebbero un'allegoria, della **futura crocifissione**.

Il modello iconografico più immediato è la **Madonna** di Domenico Veneziano nella Collezione Berenson.

Domenico Veneziano, *Madonna col Bambino*, tempera e oro su tavola (86x61 cm), 1432-1437 circa, Collezione Berenson di Villa I Tatti, Settignano (Firenze).





Leonardo da Vinci, *Madonna col Bambino* (*Madonna Benois*), olio su tavola trasportato su tela (48x31 cm), 1478-1482 circa, Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo.

Maria è particolarmente giovane e, contrariamente alla tradizione iconografica, sorride, guardando la **tenera goffaggine** del figlio e instaurando con lui un **rapporto di serena familiarità**.

Il **gruppo sacro** mostra, quindi, una **svolta stilistica** nel soggetto, che evita di ricalcare gli schemi tradizionali, affidandosi piuttosto, a un **accurato studio dal vero**, particolarmente evidente nella **realistica fisionomia** del **Bambino**.

Mancano gli **abbellimenti** delle proporzioni, che ritraevano i fanciulli, come uomini in miniatura ed estremamente naturale appare la **gestualità** o il **tenero incarnato** infantile.

Con quest'opera, appare evidente, come la **strada artistica** di **Leonardo** inizi a **divergere**, da quella dei pittori fiorentini di spicco, come **Botticelli, Ghirlandaio e Perugino**: per lui infatti il **dipinto non è più un "esercizio di maestria"**, tanto più apprezzabile quanto più si riconosca la tecnica, l'abilità e lo stile del pittore, ma **piuttosto un modo** per **interpretare e conoscere la natura**.

Al posto del **nitido disegno** dei fiorentini, prezioso ma innaturale, Leonardo **contrappone** un delicatissimo **"sfumato"**, con cui l'artista **coglie i valori atmosferici** e la **mutevolezza** dei lineamenti e dei contorni, soggetti alla **mutevolezza** delle psicologie e dell'ambiente.



Leonardo da Vinci, *Adorazione dei Magi*, olio su tavola e tempera grassa (246x243 cm), 1481-1482, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Nel **1481**, i monaci di San Donato a Scopeto, commissionarono a Leonardo un'*Adorazione dei Magi*, da completare nel giro di due anni.

Leonardo studiò approfonditamente la composizione, lasciando **vari disegni preparatori**.

Il pittore però, nell'estate del **1482**, partiva per **Milano**, lasciando l'opera incompiuta.

Sgarbi ritiene che "*l'opera sia stata deliberatamente interrotta non l'ha voluta portare a termine, perché nella sua incompiutezza esprime già tutto*".

Il tema dell'*Adorazione dei Magi* fu uno dei più **frequenti** nell'arte fiorentina, del XV secolo, poiché permetteva di inserire **episodi marginali** e **personaggi**, che celebravano il **fasto** dei committenti;

Inoltre, ogni anno, per l'**Epifania**, si svolgeva un **corteo**, che rievocava la **Cavalcata evangelica** nelle strade cittadine.



Leonardo da Vinci, *Adorazione dei Magi*, olio su tavola e tempera grassa (246x243 cm), 1481-1482, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Leonardo riuscì a **rivoluzionare il tema tradizionale**, sia nell'**iconografia**, che nell'**impostazione compositiva**.

Innanzitutto, come in altre sue famose opere, decise di centrare l'episodio, in un **momento ben preciso**, ricercandone **il più profondo senso religioso**, cioè nel momento in cui il **Bambino**, facendo un gesto di benedizione, **rivela la sua natura divina** agli astanti, quale **portatore di Salvezza**, secondo il **significato originario** del termine "epifania" ("manifestazione").

Ciò è chiaro nella **reazione** degli astanti, presi in un **vorticoso gesticolare**, con attitudini ed **espressioni di sorpresa e turbamento**, al posto della **tradizionale compostezza del corteo**, dove i pittori erano soliti sfoggiare dettagli ricchi ed esotici, come per esempio in **Gentile da Fabriano, Benozzo Gozzoli, Beato Angelico e Pietro Perugino**.

In quest'opera di Leonardo, l'effetto è quello di uno **sconvolgimento interiore**, di fronte al **manifestarsi** della divinità.



Gentile da Fabriano, *Adorazione dei Magi*, 1423, Tempera, oro e argento su tavola, 300×282 cm., Galleria degli Uffizi, Firenze.

Benozzo Gozzoli, *Corteo dei Magi*, particolare, *Cappella dei Magi*, 1459, affresco, parete est, Palazzo Medici Riccardi, Firenze. Corteo guidato da Lorenzo il Magnifico, seguito da suo padre Piero e suo nonno Cosimo il Vecchio





Pietro Perugino, *Adorazione dei Magi*, 1473 ca., tempera su tavola, 241 x 180 cm., Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia.

Beato Angelico, *Adorazione dei Magi*, 1433, tempera su legno, scomparto di predella dell'Annunciazione di Cortona, Museo di San Marco.





Leonardo da Vinci, *Adorazione dei Magi*, olio su tavola e tempera grassa (246x243 cm), 1481-1482, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Da un punto di vista **compositivo**, Leonardo fece sue le **innovazioni**, impostate da Sandro Botticelli nell'*Adorazione dei Magi* (1475 circa), ponendo la **Sacra Famiglia**, al **centro**, e i **Magi**, alla **base** di un'ideale **piramide**, che ha come **vertice** la figura di **Maria**.

Sandro Botticelli, *Adorazione dei Magi*, tempera su tavola (111x134 cm), 1475 circa, Galleria degli Uffizi, Firenze.





Leonardo da Vinci, *Adorazione dei Magi*, olio su tavola e tempera grassa (246x243 cm), 1481-1482, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Sviluppò, inoltre, ulteriormente, tale novità, disponendo il **corteo** a semicerchio, dietro alla Vergine, lasciando uno **spazio vuoto**, di forma più o meno circolare, nell'ideale **centro** dello spazio, dove si trova una **roccia** con un **albero**.

Il **leggero moto** della Vergine sembra, così, **propagarsi** per cerchi concentrici, come un'onda generata dalla rivelazione divina.

Il **risultato**, è una scena **estremamente moderna** e **dinamica**, dove solo le figure, in primo piano, sono relativamente statiche, con uno **studio intenso** dei **moti dell'animo** e del corpo.



Raffaello, *Trasfigurazione*, tempera grassa su tavola (410x279 cm), 1518-1520, Pinacoteca Vaticana.

Leonardo da Vinci, *Adorazione dei Magi*, olio su tavola e tempera grassa (246x243 cm), 1481-1482, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Nel complesso, la **composizione ricchissima**, ma unitaria e grandiosa, la **varietà delle interazioni** tra le figure, la **complessità luminosa**, l'intensità delle **espressioni** e dei **moti dell'animo**, fanno del **dipinto** di Leonardo un **caposaldo artistico**, in **anticipo**, di **due decenni**, rispetto alla **cultura figurativa** vigente, **modello** per **numerosi maestri**, come ancora il Raffaello della *Trasfigurazione* (1518-1520).





Leonardo da Vinci, *Adorazione dei Magi*, olio su tavola e tempera grassa (246x243 cm), 1481-1482, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Così scrive Sgarbi: "Il gruppo principale della Madonna con i Magi è disegnato, è bianco, candido, si staglia sul gruppo di persone intorno, che sembrano sussurrare, rumoreggiare.

Non si riesce a immaginare come questa pittura potrebbe essere altrimenti compiuta: essa è così, monocroma, disegno puro; sul fondo c'è un rumore di persone, che assistono al momento della cerimonia, in cui i Magi arrivano davanti a Cristo. Intorno al gruppo principale tutto è incompiuto, veloce, quasi una pittura Futurista.

Sul fondo si muovono due cavalieri, che stanno combattendo in un duello, che anticipa la 'Battaglia di Anghiari', l'affresco purtroppo perduto, a Palazzo Vecchio.

E anche qui non proviamo il sentimento di una insufficienza o di una incompiutezza, perché tutto quanto si doveva esprimere, viene espresso.

L'architettura sul fondo, infine, è una manifesta contraddizione, perché sembra far riferimento alle antichità romane, al mondo antico che rinasce, come nei dipinti di Andrea Mantegna.

Ma Leonardo non dipinge un'architettura in rovina, bensì un'architettura in costruzione, più vicina al dipinto 'La città che sale' di Umberto Boccioni, a un'idea Futurista, piuttosto che a Mantegna.

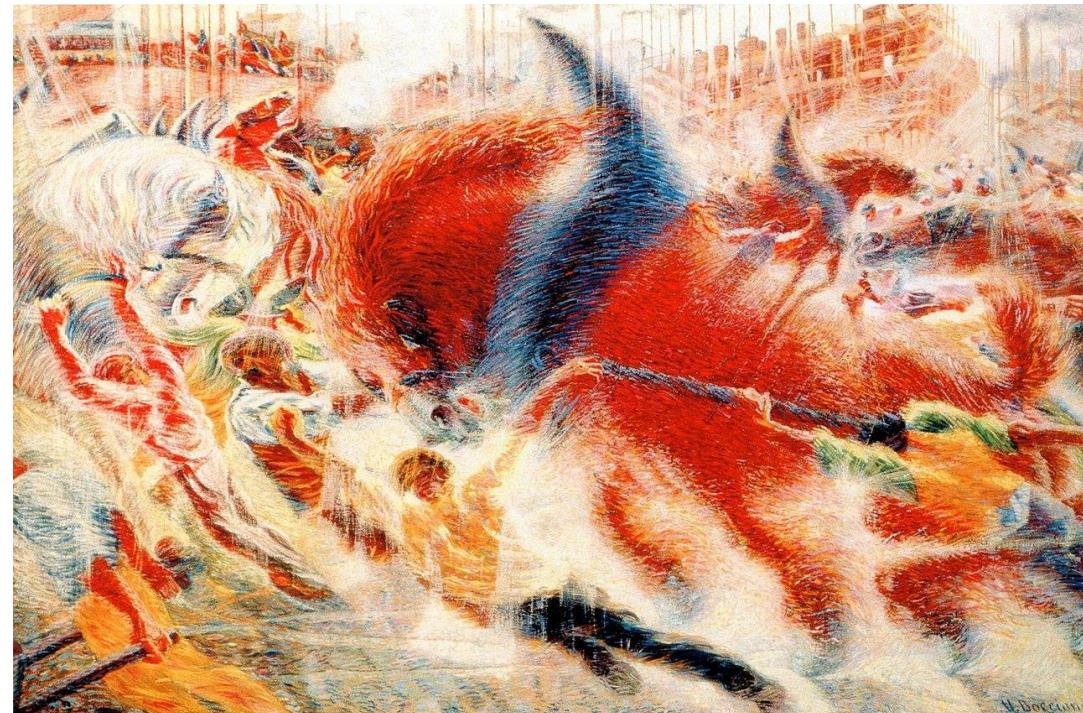
E, infatti, nell'architettura compare una persona, che sta muovendo alcuni blocchi di pietra, per sistemarli; Leonardo dipinge una situazione sospesa, ma rivolta avanti, nel futuro.

In quest'ansia si coglie lo spirito di Leonardo, come avviene in altre opere.

Con quest'opera si chiude il primo periodo fiorentino: lo ritroveremo qualche tempo dopo a Milano".



Leonardo da Vinci, *Adorazione dei Magi*, olio su tavola e tempera grassa (246x243 cm), 1481-1482, Galleria degli Uffizi, Firenze.



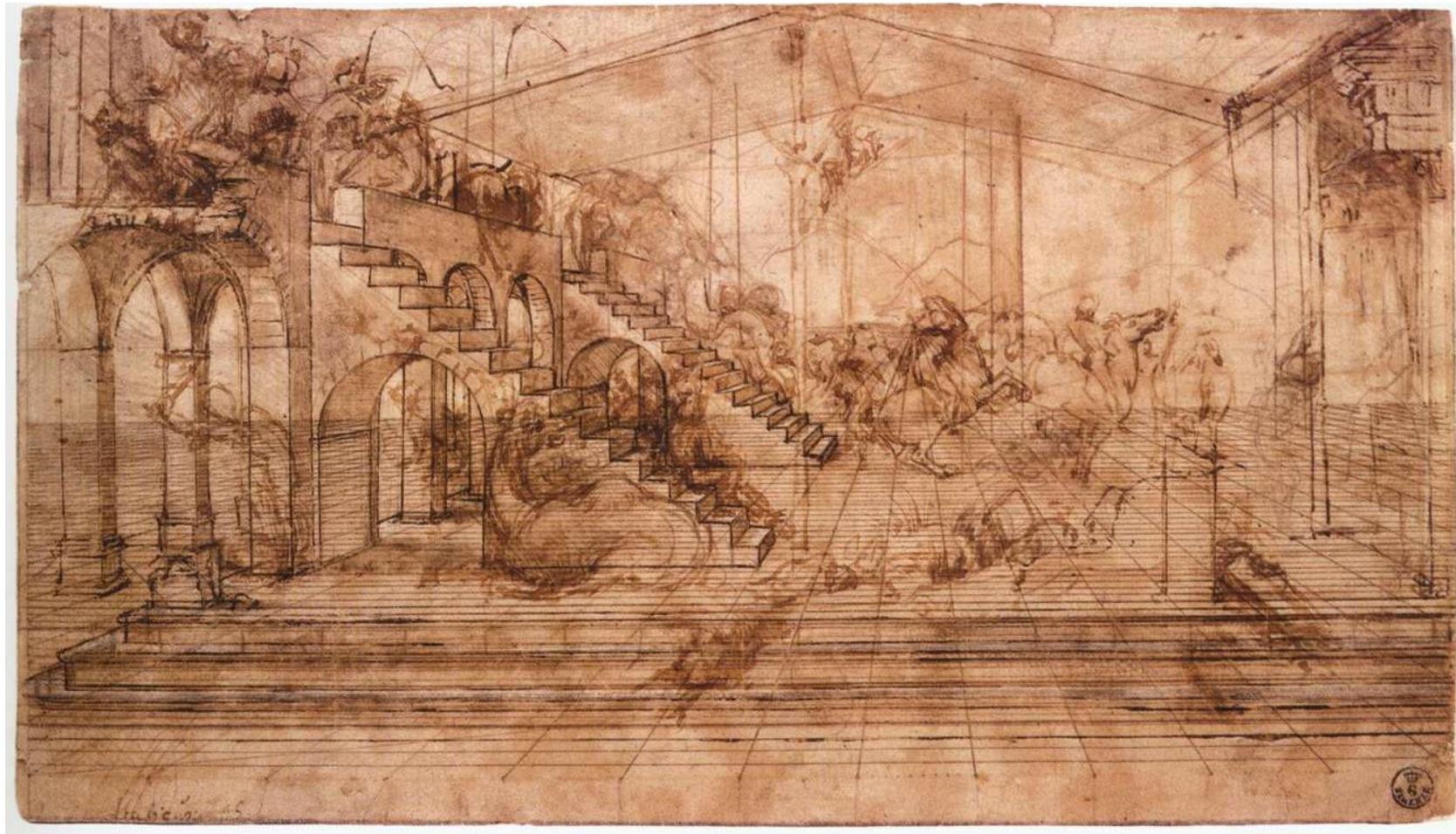


Leonardo da Vinci, *Adorazione dei Magi*, olio su tavola e tempera grassa (246x243 cm), 1481-1482, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Così scrive Sgarbi: "Leonardo costruisce un semicerchio di figure intorno alla Vergine con il Figlio, esaltando con motivi collaterali – le architetture incomplete, le lotte fra cavalli e cavalieri nel corteo dei Magi, gli astanti increduli – quella forza che si sprigiona dall'Epifania di Cristo, centro motore della scena.

L'idea sarà sviluppata e portata su scala monumentale nel 'Cenacolo' milanese, mentre molti motivi equestri saranno ripresi nella 'Battaglia di Anghiari'.

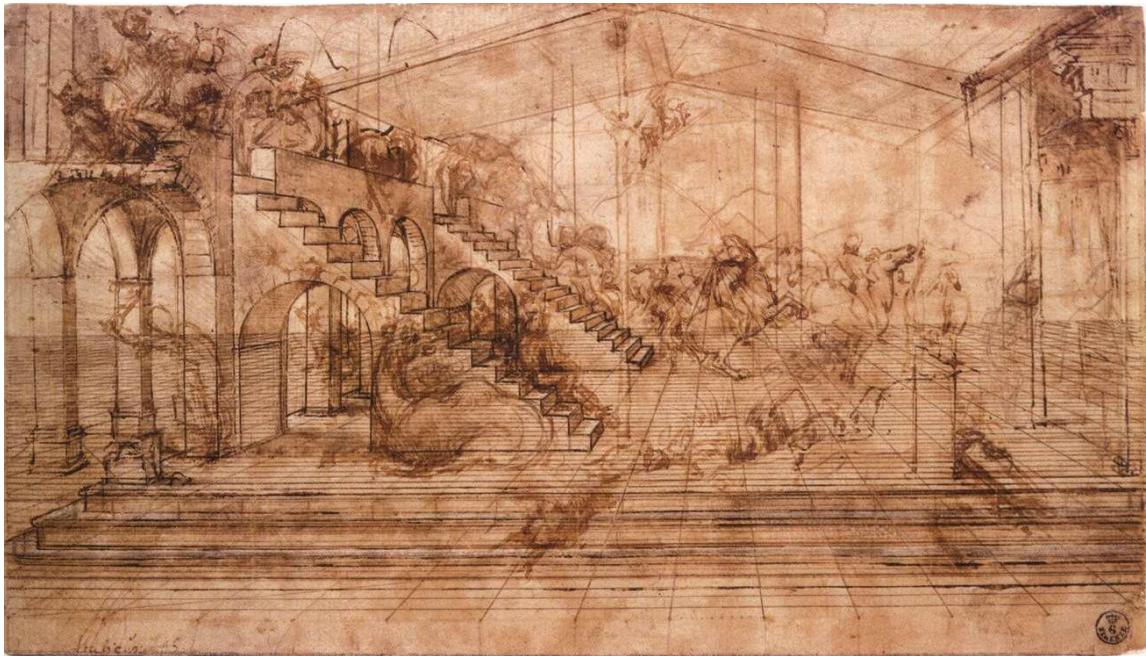
Il fatto che sulla tavola si siano sedimentati disegni preparatori, cambiamenti, parziali rifacimenti e un inizio di pittura in azzurro e bianco, come ha chiarito il recente restauro, rende quest'opera un palinsesto unico, per documentare l'iter creativo e i processi esecutivi di Leonardo".



Leonardo da Vinci, *Scenario architettonico e rissa di cavalieri (studio prospettico per l'Adorazione dei Magi)*, disegno a penna e bistro, con tracce di punta d'argento e biacca, 16,3x29 cm., 1481 circa, Firenze, Gabinetto Disegni e delle stampe, Uffizi.

Attraverso l'**organizzazione unitaria della composizione**, ottenuta grazie a un'inedita complessità di articolazioni ed equilibri dinamici, Leonardo fornisce una **nuova interpretazione del concetto rinascimentale dell'opera d'arte**, come **organismo compiuto**.

La **novità** della sua **concezione** appare evidente, da un **confronto**, fra la tavola definitiva, raffigurante l'*Adorazione dei Magi* e il **disegno preparatorio** degli Uffizi, raffigurante uno **Studio prospettico** per lo **sfondo** della scena.



Leonardo da Vinci, *Scenario architettonico e rissa di cavalieri (studio prospettico per l'Adorazione dei Magi)*, disegno a penna e bistro, con tracce di punta d'argento e biacca, 16,3x29 cm., 1481 circa, Firenze, Gabinetto Disegni e delle stampe, Uffizi.

Nel **disegno**, Leonardo ricerca ancora una **meticolosa definizione geometrica dello spazio**, concepito nella forma di un **globale inquadramento architettonico**, e, come tale, **preesistente alle figure**.

Nella **tavola**, invece, la **concezione quattrocentesca** di uno **spazio astratto**, scandito per quantità giustapposte, appare ormai **superata**.

Qui, infatti, Leonardo **libera l'intera scena dalla gabbia prospettica**, dando forma a uno **spazio fluido e vasto**, creato dal **moto stesso delle figure** e dal **diffondersi dell'atmosfera e della luce**.



Leonardo da Vinci, *Adorazione dei Magi*, olio su tavola e tempera grassa (246x243 cm), 1481-1482, Galleria degli Uffizi, Firenze.



Leonardo da Vinci, *Adorazione dei Magi*, olio su tavola e tempera grassa (246x243 cm), 1481-1482, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Così scrive Vittorio Sgarbi: *"È poco più di un disegno, l'Adorazione di Leonardo, lasciata incompiuta in concomitanza con il trasferimento dell'artista da Firenze a Milano.*

Le figure sembrano fantasmi restii a diventare personaggi e, tuttavia, pur nella sua forma acerba, essa è un'opera matura, perché contiene e rappresenta appieno il caposaldo del pensiero leonardiano: il disegno come emanazione più diretta dell'idea.

Spesso l'incompiutezza è lo specchio della situazione reale in cui si trova l'artista che, lottando quotidianamente con la forma, propone di sé un'immagine simile a quella di Dio: come Dio crea il mondo, così l'artista, con la propria intelligenza, aggiunge qualcosa al mondo, e non soltanto lo copia.

E in tutta la storia della pittura nessuno è intelligente quanto Leonardo, figura dotata di una genialità multiforme, complessa e "centrifuga", cioè talmente intensa, da non riuscire a fermarsi su un unico oggetto, opera, idea.

Intelligenza da cui deriva la coscienza che niente di ciò che l'uomo fa è mai veramente compiuto. Con Leonardo, ma in un percorso che ha il suo inizio in Giotto, nasce il convincimento che l'artista sia un genio e non un artigiano e che, quindi, non risponda a un committente, ma piuttosto proponga e imponga e, con le proprie invenzioni, sorprenda il committente.

Leonardo da Vinci, *Adorazione dei Magi*, olio su tavola e tempera grassa (246x243 cm), 1481-1482, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Nel momento in cui Leonardo lavora a un disegno o a un dipinto, il suo pensiero si muove già oltre, per approdare ad altro o, addirittura, a nulla, se il pensiero che determina l'opera è così folgorante, da obbligarlo a interromperne la realizzazione.

L'*Adorazione dei Magi* del 1481 – 1482 (ora nella Galleria degli Uffizi) rivela subito la propria singolarità: pur essendo una tavola e di grandi dimensioni (246 x 243 cm), Leonardo vi interviene con un'energia e un'immediatezza, che sono le stesse del disegno.

Nello stesso tempo appare evidente la novità, non tanto sul piano tecnico, quanto su quello psicologico, di questo effetto d'incompiutezza, che sembra stendere una patina di dubbio su un episodio – la Natività – generalmente rappresentato come una festosa certezza.

L'incompiutezza conferisce, infatti, ai personaggi un'identità così incerta, da suscitare il sospetto che il dogma qui tradotto sia, non tanto di liberazione, quanto motivo di ulteriore riflessione e tormento.

Leonardo che dunque è filosofo, davanti all'episodio sacro riflette e tenta di dare una risposta di ordine razionale, trasportando nell'opera il proprio dubbio e, forse, lasciandola incompiuta proprio per rappresentare la mancata soluzione, in lui stesso, di quel dubbio originario”.



La corte milanese era una capitale della moda, del lusso e dell'arte.

Il duca Ludovico il Moro aveva chiamato infatti presso di sé l'architetto e pittore Donato Bramante e soprattutto Leonardo da Vinci che di fatto cambiò per sempre il corso della pittura milanese, influenzando sia allievi diretti che seguaci grazie alla sua pittura sperimentale.

Ma alla corte del Moro Leonardo era anche regista di **feste celebri** come quella del **Paradiso** del **1491** e addirittura **curò e progettò** nei dettagli il **costume da torneo** del conte **Galeazzo Sanseverino**.



Maestro della Pala Sforzesca, *Madonna in trono con il Bambino, Dottori della Chiesa e la famiglia di Ludovico il Moro ("Pala Sforzesca")*, 1494 – 1495 ca., Tempera e olio su tavola, 230×165 cm. Pinacoteca di Brera, Milano.

Lo sfarzo e l'eleganza della corte di Ludovico Sforza detto il Moro sono manifeste nella cosiddetta **Pala sforzesca**, conservata nella Pinacoteca di Brera.

Proveniente dalla chiesa milanese di Sant'Ambrogio ad Nemas la pala, dipinta circa nel **1494**, schiera i **quattro dotti della Chiesa**:

Sant'Agostino, San Gerolamo, San Gregorio e infine Sant'Ambrogio, patrono della città di Milano, nell'atto di presentare il duca, già reggente per il nipote Gian Galeazzo, ma di fatto con pieni poteri, **Ludovico il Moro** e sua moglie **Beatrice d'Este**, alla Vergine con in braccio il Bambino benedicente.

Insieme ai **due duchi e inginocchiati**, con loro sono presentati i **figli della coppia**, **Ercole Massimiliano**, il maggiore, e **Francesco II Sforza**, ancora in fasce.

Nel settembre 1482, **Leonardo da Vinci** partì per **Milano**, probabilmente spinto da Lorenzo il Magnifico e dalla sua diplomazia culturale, che lo aveva legato a molte altre corti italiane.

Milano, negli anni di **Ludovico Sforza detto il Moro**, divenne un **importantissimo centro di cultura**: ad esempio, nel **1478**, arrivò **Bramante**, che assunse il ruolo di architetto.

Leonardo si trasferì **nella città lombarda** e vi rimase per ben **vent'anni**.

Durante questo lungo periodo, ebbe **molti incarichi**, dall'arte di corte all'ingegneria idraulica, dall'**organizzazione di apparati per feste e tornei**, all'arte militare.

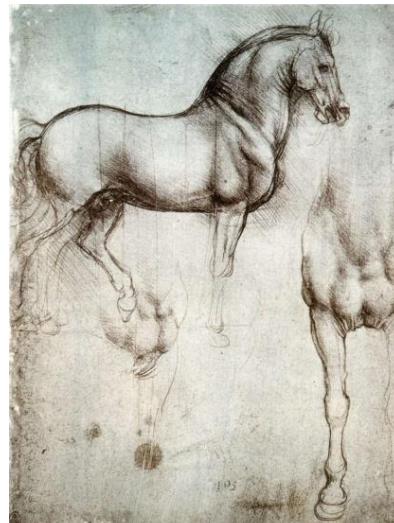
Inoltre, scrisse **poesie e componimenti musicali**, progettò costumi teatrali: Leonardo era davvero un **artista a tutto tondo**, e anche di più, come pochi nella storia umana.

Nel **1483** Ludovico gli commissionò il **Monumento equestre di Francesco Sforza**, incarico che permise a Leonardo di studiare la struttura anatomica del cavallo e i suoi muscoli in movimento.

Nel progetto iniziale, Leonardo immaginava un **cavallo impennato**, nell'atto di travolgere un soldato nemico: questa era un'**idea rivoluzionaria**, per i **monumenti equestri**, perché li liberava dalla concezione chiusa a cui erano legati da sempre; tuttavia, **non poté essere realizzata**, probabilmente per problemi di stabilità, poiché la **statua doveva essere altra più di sette metri**.

Come Bramante, Leonardo **lasciò Milano** nel **1499**, a causa dell'**invasione francese** della città e della caduta degli Sforza.

Si sposterà prima a **Mantova**, poi a **Venezia** ed in seguito di nuovo a **Firenze**, prima di recarsi in **Francia**, per gli **ultimi anni della sua vita**.



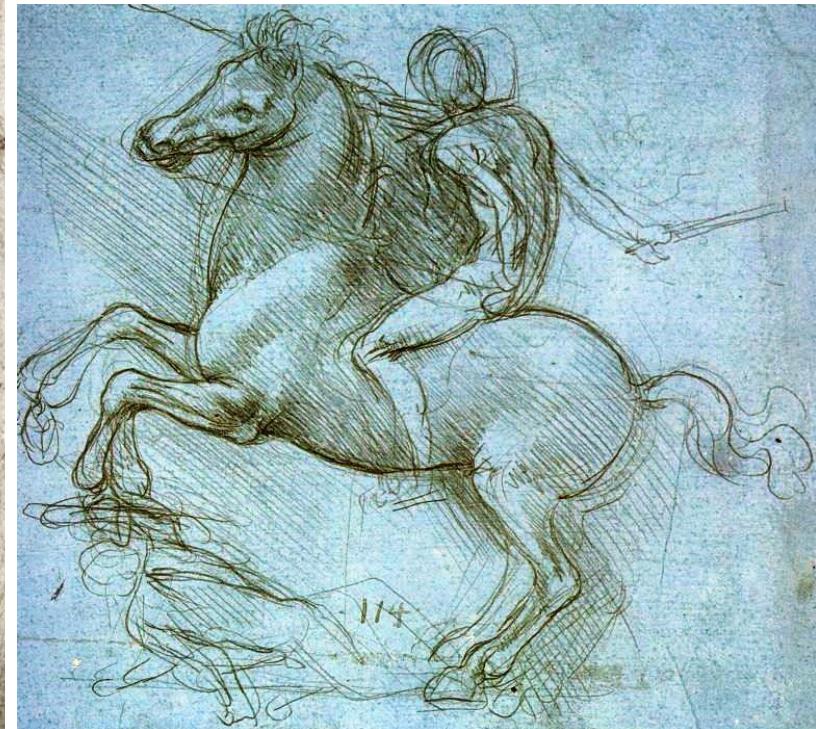
Studi per il cavallo



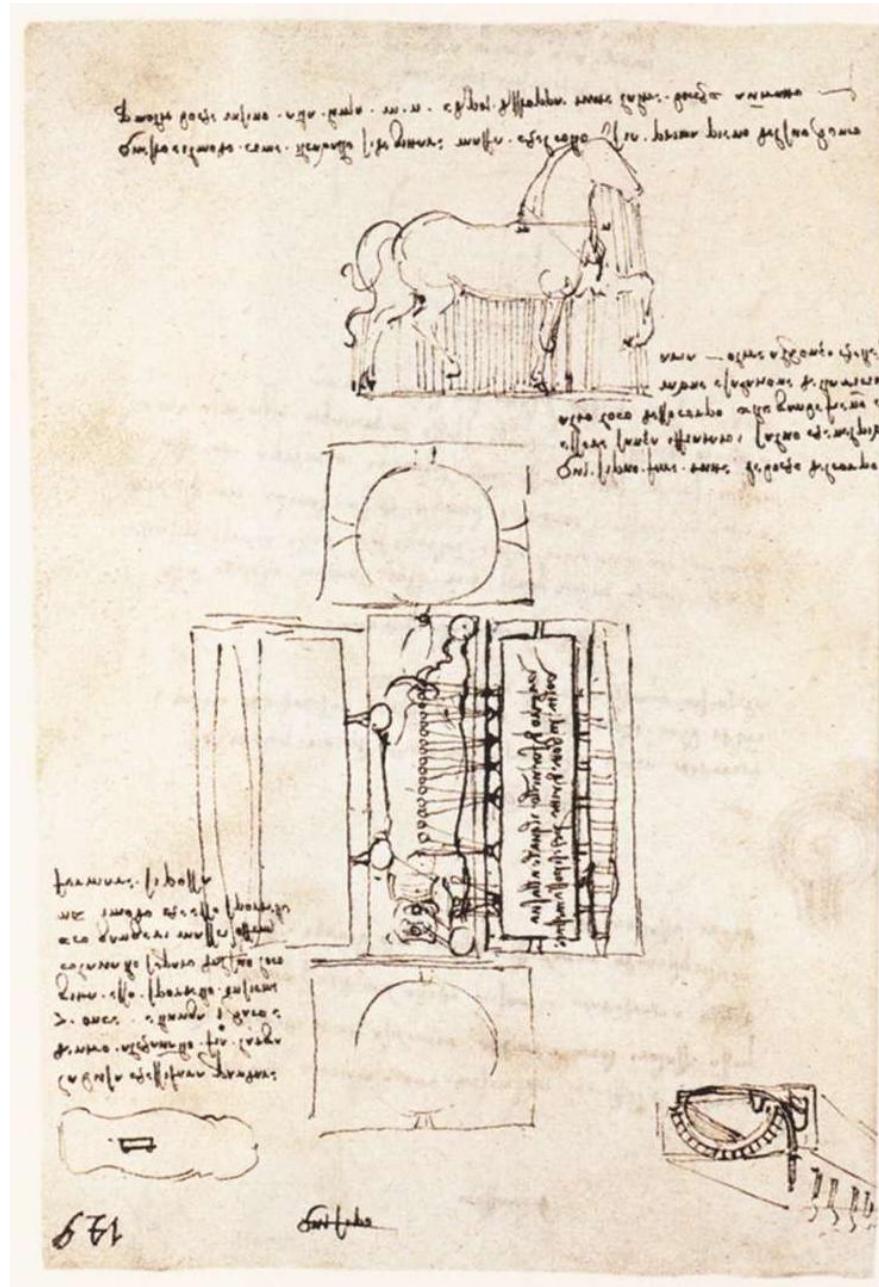
Il **Cavallo di Leonardo** è parte di un **monumento equestre** a **Francesco Sforza**, progettato da Leonardo da Vinci dal **1482 al 1493**, per essere fuso in bronzo, del quale riuscì a portare a termine solo un modello in creta, perduto.

I disegni dei cavalli di Leonardo sono ora custoditi nel Castello di Windsor

Studio per il primo progetto



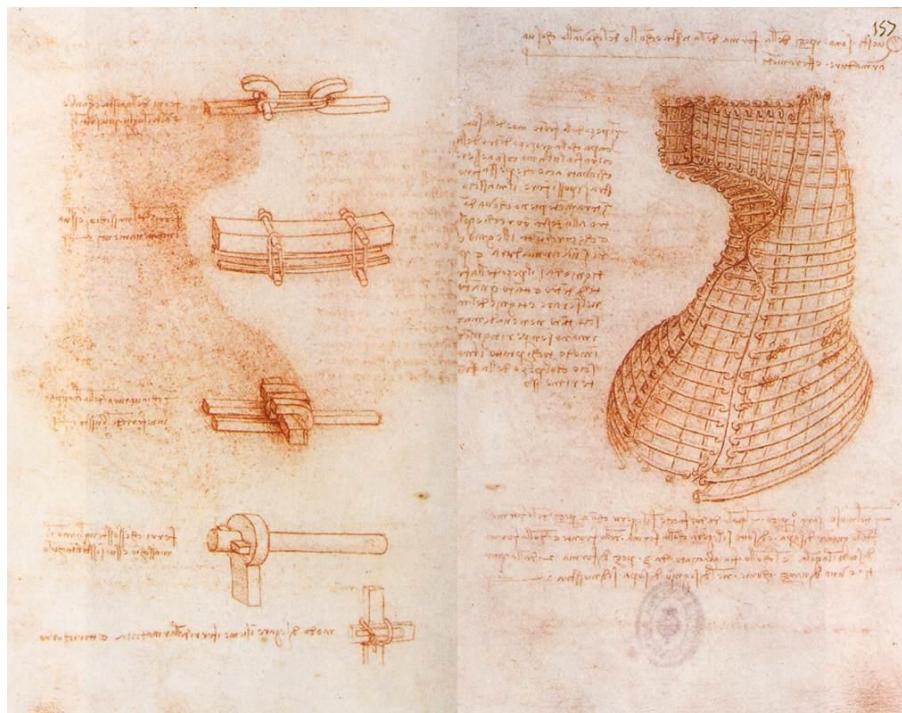
Studio sulla collocazione del cavallo, Biblioteca Nacional, Madrid.



Studio per il secondo progetto



Studio per la creazione del calco della testa del cavallo, Biblioteca Nacional, Madrid





Il cavallo di Leonardo nella versione di Nina Akamu posto all'Ippodromo di Milano

Nel 1977 **Charles Dent**, un politico statunitense, collezionista d'arte e amante della scultura, si entusiasmò all'idea di realizzare, dopo cinque secoli, il sogno di Leonardo.

Mise in piedi l'organizzazione e riuscì, dopo più di quindici anni di impegno, a **trovare i fondi**: il costo del cavallo, alla fine, arrivò a quasi **2,5 milioni di dollari**.

L'uomo comunque, non riuscì a vedere realizzato il proprio sogno, morendo nel **1994**, prima che l'impresa fosse completata.

Alla morte di Dent, il progetto stava per essere abbandonato, quando **Frederik Meijer**, proprietario di una catena di supermercati, nel Michigan, si offrì di finanziare il progetto, purché si fondessero due cavalli: uno per Milano e uno per i Meijer Gardens, un parco naturale e artistico a Grand Rapids (Michigan), proprietà di Meijer, dove sono raccolte all'aperto copie delle statue moderne più celebri.

Il **progetto** è andato **avanti**, fra numerose difficoltà e, alla fine, la direzione dei lavori è stata data alla scultrice **Nina Akamu**, che ha finalmente condotto in porto l'impresa.

Il **primo passo** è stato quello di **realizzare un cavallo di dimensioni ridotte, circa 3 metri di altezza**: Questo fu il primo modello per arrivare alla gigantesca scultura in argilla, di quasi 8 metri. È dal cavallo di argilla che sono stati ricavati i calchi dove è stato colato il bronzo fuso. Le sette parti in cui il cavallo era stato fuso arrivarono nel luglio del **1999** a **Milano**, dove vennero saldate insieme. Dopo qualche discussione il cavallo fu posto nel settembre **1999** all'ingresso dell'ippodromo di San Siro.

Il primo soggiorno milanese di Leonardo. Ricreare, non rispecchiare, la natura.

Sostenuto dal favore dell'ambiente, Leonardo sembra realizzare a **Milano** le proprie aspirazioni artistiche.

Come documentano i **suoi scritti**, le occasioni professionali offerte dalle **commissioni ducali** danno a Leonardo l'opportunità di **approfondire e arricchire** le proprie **conoscenze del mondo naturale**, a cui ora egli si **sforza di fornire una rigorosa base scientifica**.



Leonardo da Vinci, *La Madonna col Bambino, con San Giovannino e un angelo* (*Vergine delle Rocce*), olio su tavola trasportato su tela (199x122 cm), 1483, Musée du Louvre, Parigi.

La seconda versione è conservata alla National Gallery, Londra.

Il 25 aprile 1483 Bartolomeo Scorione, **priore** della **Confraternita** milanese dell'Immacolata Concezione (una confraternita laica maschile), **stipulò un contratto** per una **pala**, da collocare sull'**altare** della **cappella** della **Confraternita** nella **chiesa di San Francesco Grande** (oggi distrutta), col giovane artista arrivato circa un anno prima da Firenze.

Per Leonardo era la prima commissione che otteneva a Milano.

Così scrive Sgarbi: "Nel 1483 Leonardo viene chiamato a Milano. È uno dei pochi artisti, che hanno una doppia identità di cultura e formazione, perché è prettamente toscano, ma negli anni di soggiorno in Lombardia crea uno stile, un gusto legati al suo nome. Leonardo vive 18 anni di felicità, in dialogo con il duca Francesco Sforza e con Ludovico il Moro. Va detto che, anzitutto, Leonardo non viene chiamato perché è un grande pittore, ma per il diletto che può procurare al duca:

«Fu condotto a Milano con gran riputazione Lionardo a 'l Duca Francesco, il quale molto si dilettava del suono de la lira, perché suonasse: e Lionardo portò quello strumento, ch'egli aveva di sua mano fabbricato d'argento gran parte, acciocché l'armonia fosse con maggiore tuba e più sonora di voce » - quindi Leonardo aveva fabbricato una specie di tromba, uno strumento purtroppo perduto.

«Laonde superò tutti i musici che quivi erano concorsi a sonare; oltra ciò fu il migliore dicitore di rime a l'improvviso del tempo suo».

Ho già raccontato di questa attitudine ancora propria dei toscani e Leonardo è, tra i toscani, il «migliore dicitore di rime all'improvviso» (...) «Sentendo il duca i ragionamenti tanto mirabili di Lionardo, talmente s'innamorò de le sue virtù che era cosa incredibile».

Leonardo instaura con il duca un rapporto non di cortigiano, ma alla pari e gioca con lui; saranno anni di divertimento, i suoi, e il duca di Milano non potrà imporre nulla a Leonardo, potrà solo pregarlo di fare qualcosa per lui.

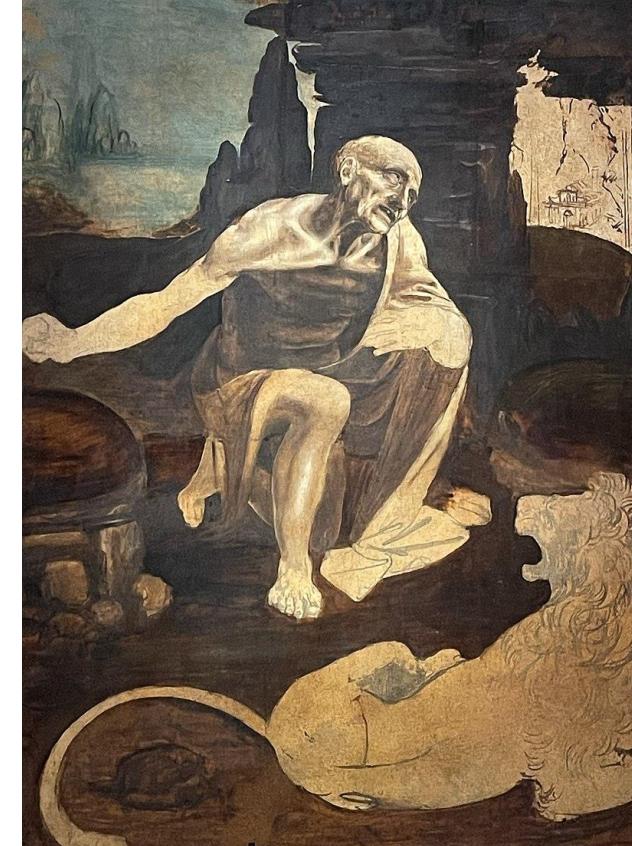
Vasari lascia intendere che il duca richieda a Leonardo un'opera quasi con soggezione: «E pregatolo, gli fece fare in pittura una tavola d'altare, dentrovi una 'Natività' che fu mandata dal duca a l'imperatore».



Leonardo da Vinci, *La Madonna col Bambino, con San Giovannino e un angelo (Vergine delle Rocce)*, olio su tavola trasportato su tela (199x122 cm), 1483, Musée du Louvre, Parigi.

“Nella ‘Vergine delle Rocce’ Leonardo, in parte, sembra continuare le meditazioni iniziate con ‘San Girolamo’, eppure quella grotta appena accennata e quel paesaggio incompiuto sono qualcosa di nuovo, un’architettura di stalattiti e rocce, un antro scomodo e impervio, dove è posta la Madonna, rigorosamente senza Giuseppe che, dei 3 componenti della Sacra Famiglia, è parso forse inutile a Leonardo”.

Leonardo da Vinci, *San Girolamo penitente*, 1480 ca., olio su tavola, 103x75 cm. Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano.





Leonardo da Vinci, *Vergine delle Rocce*, olio su tavola trasportato su tela (199x122 cm), 1483, Musée du Louvre, Parigi.

Il dipinto raffigura la **leggenda dell'incontro**, fra il **Battista** e **Gesù**, entrambi bambini, sfuggiti alla strage degli innocenti, in cui **Gesù benedice San Giovanni** e **profetizza il Battesimo**.

La **scena** si svolge in un “umido” paesaggio **roccioso**, orchestrato architettonicamente, in cui **dominano fiori e piante acquatiche**, descritti con **minuzia** da botanico; da lontano, si **intravede** un **corso d'acqua**.

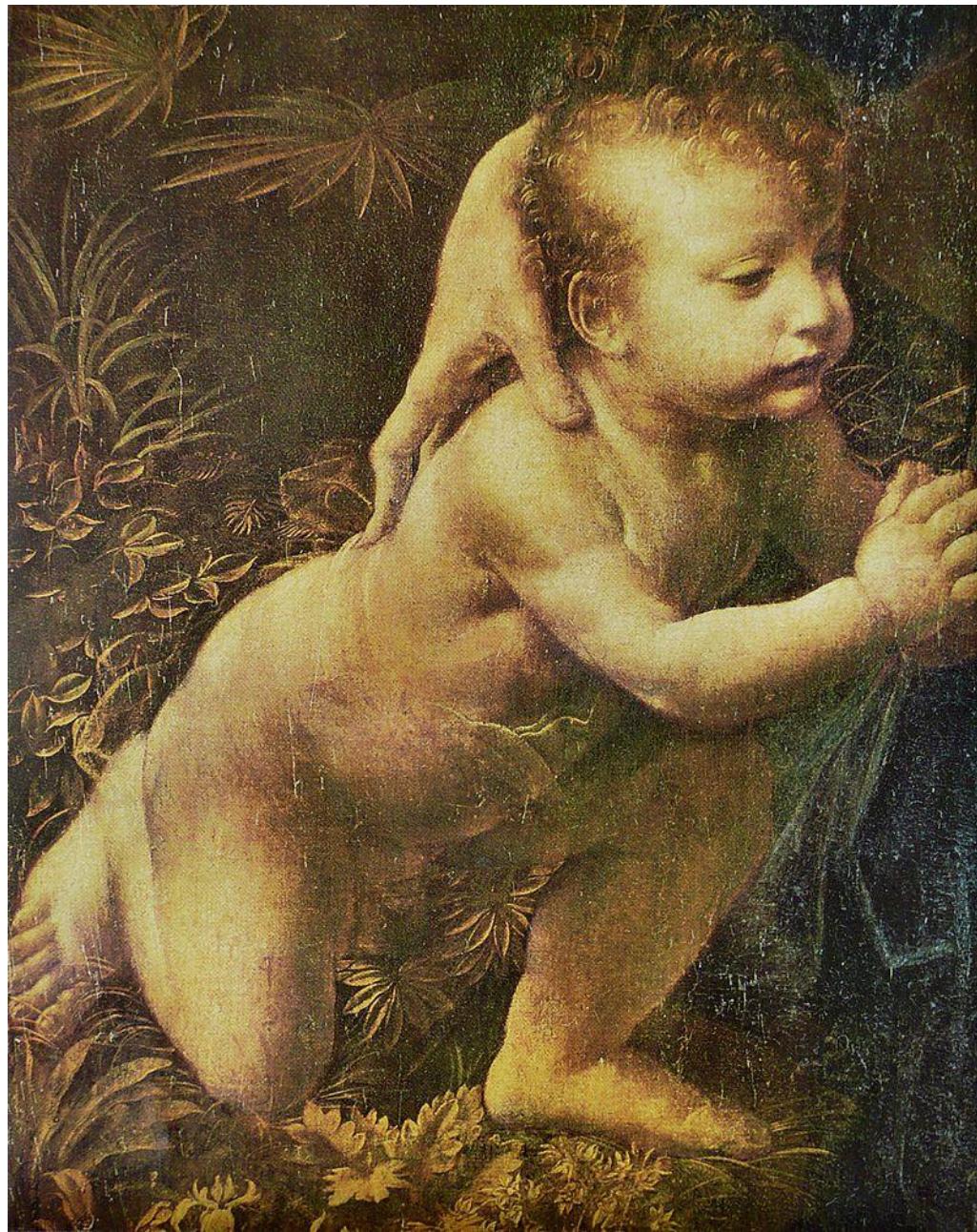
Al centro, **Maria** allunga la **mano destra**, a **proteggere** il **piccolo San Giovanni** in **preghiera**, inginocchiato e **rivolto** a **Gesù Bambino**, che si trova **più in basso**, a **destra**, in atto di **benedirlo** e con il **corpo in torsione**.

Dietro **Gesù Bambino**, si trova un **angelo**, con un vaporoso **mantello rosso**, che **guarda** **direttamente** verso lo **spettatore**, con un lieve **sorriso**, coinvolgendolo nella rappresentazione, e, con la **mano destra**, indica il **Battista**, rinviano lo sguardo verso il punto di partenza in una moltitudine di linee di forza.

La **mano sinistra** di **Maria** si protende in **avanti**, come a **proteggere** il **figlio**, con un **forte scorcio**.



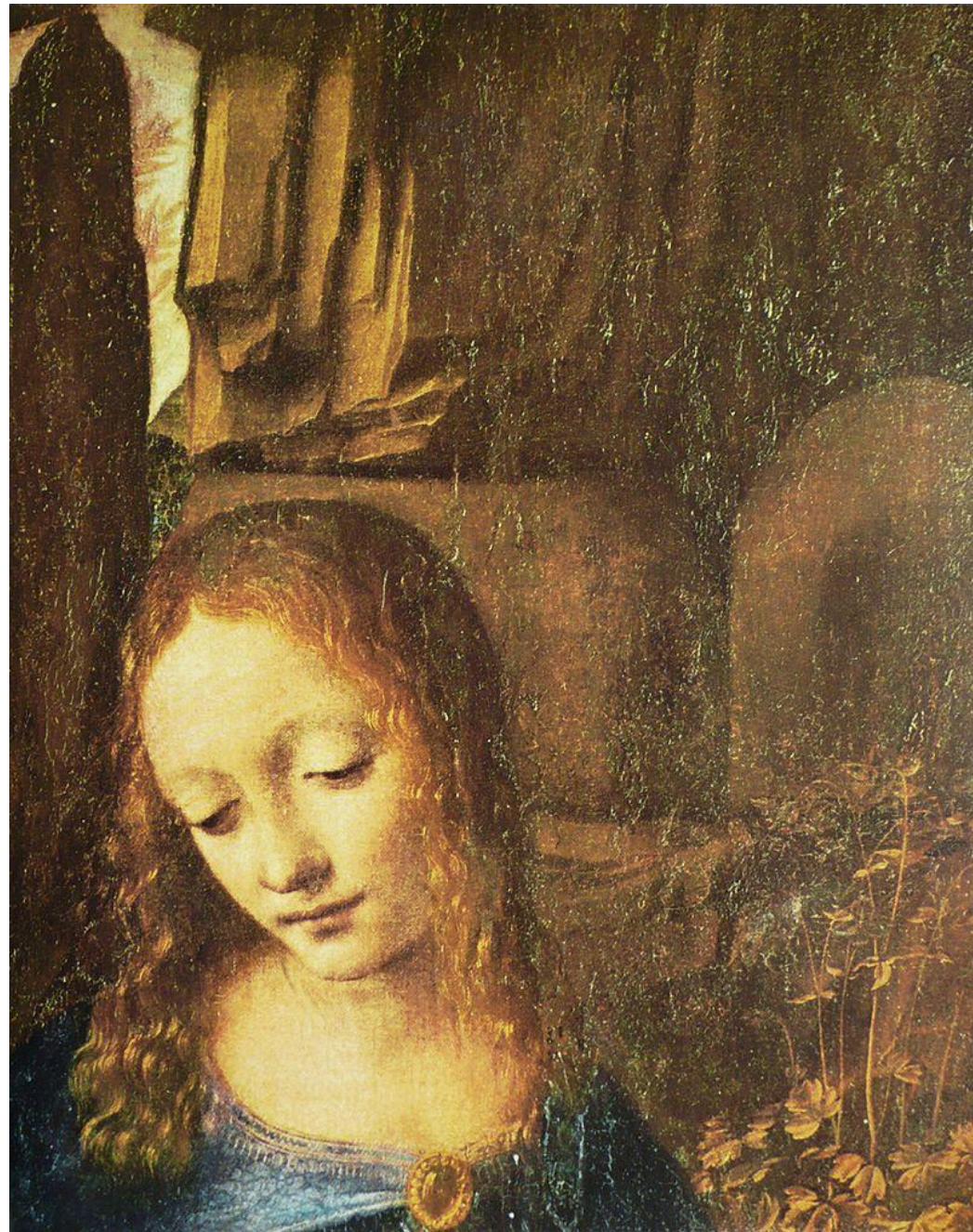
Leonardo da Vinci, *Vergine delle Rocce*, Dettaglio, Gesù Bambino, olio su tavola trasportato su tela (199x122 cm), 1483, Musée du Louvre, Parigi.



Leonardo da Vinci, *Vergine delle Rocce*, Dettaglio, *Giovanni Battista*, olio su tavola trasportato su tela (199x122 cm), 1483, Musée du Louvre, Parigi.

Leonardo da Vinci, *Vergine delle Rocce*, Dettaglio, L'angelo, olio su tavola trasportato su tela (199x122 cm), 1483, Musée du Louvre, Parigi.





Leonardo da Vinci,
Vergine delle Rocce,
Dettaglio, *La Vergine*,
olio su tavola trasportato
su tela (199x122 cm),
1483, Musée du Louvre,
Parigi.



Leonardo da Vinci, *Vergine delle Rocce*, olio su tavola trasportato su tela (199x122 cm), 1483, Musée du Louvre, Parigi.

Due cavità si aprono, ad arte, nello sfondo, rivelando interessanti vedute di speroni rocciosi e gruppi di rocce irte, che a sinistra sfumano in lontananza, per effetto della foschia, secondo la tecnica della prospettiva aerea, di cui Leonardo è considerato l'iniziatore.

In alto, invece, il cielo si fa cupo, quasi notturno, con l'incombere minaccioso della grotta, punteggiata da innumerevoli pianticelle.

Le figure emergono dallo sfondo scuro, con una luce diffusa, tipica dello sfumato leonardesco, che crea un'atmosfera avvolgente, di "pacata Rivelazione".

L'opera sembra celare, infatti, il mistero dell'*Immacolata Concezione*, con l'arido scenario montuoso, oscuro e simbolico, che evoca, con la manifestazione delle viscere della natura, in cui la Vergine sembra incastrarsi a perfezione, il senso del mistero legato alla maternità.



Leonardo da Vinci, *Vergine delle Rocce*, olio su tavola trasportato su tela (199x122 cm), 1483, Musée du Louvre, Parigi.

Al di là dei significati simbolici, l'interesse di Leonardo è nella **rappresentazione** delle **complessità** dei fenomeni ottici.

Le **figure**, all'ingresso della grotta, **illuminate** di fronte e dai raggi che filtrano dal fondo, **emergono dolcemente** dall'**ombra**, con una **morbidezza plastica** senza precedenti, mentre l'**atmosfera** dell'antro si colora di **tenui sfumature**. Rivolgendosi al pittore, Leonardo così scriveva: “(...) *Delle ombre tu non discerni i limiti, e non le farai precise perché la tua opera non sia di legnosa risoluzione*”.

La soluzione linguistica elaborata da Leonardo, per esprimere la sua nuova visione, è il cosiddetto **sfumato**.

Lo **sfumato** è una tecnica pittorica, che tende a **sfumare**, appunto, i **contorni** delle **figure**, con sottili **gradazioni di luce e colore**, che si **fondono** impercettibilmente.

Lo **sfumato** applicato al **paesaggio**, in particolare, alla **resa** della **lontananza** degli oggetti, tramite lo **sfocamento** e **schiarimento**, per **effetto** della foschia, è detto la “**prospettiva aerea**”.

La **prospettiva aerea**, come ogni forma di prospettiva, è un tentativo di rappresentare, sulla superficie piana di un'opera pittorica, la **terza dimensione**, data da una illusoria profondità di campo.

Si tratta della misura delle distanze in profondità, secondo la densità e il colore dell'atmosfera interposta.

La **prospettiva aerea**, i cui studi furono iniziati soprattutto da **Leonardo da Vinci**, si fonda sulla **scoperta** che l'**aria** non è un mezzo del tutto trasparente, ma con l'aumentare della distanza, dal punto di osservazione, i **contorni** divengono **più sfumati**, i colori sempre meno nitidi e la loro gamma tendente verso l'azzurro.

Leonardo, di conseguenza, nella sua pittura rende gli oggetti con colori sempre più sfumati in funzione della loro distanza, rendendo più nitidi quelli in primo piano.



Leonardo da Vinci, *Vergine delle Rocce*, olio su tavola trasportato su tela (199x122 cm), 1483, Musée du Louvre, Parigi.

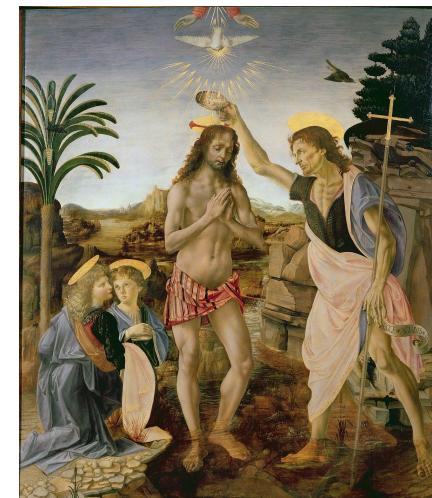
Così scrive Sgarbi: "Se nel *Battesimo di Cristo* del Verrocchio resisteva un pur *vago* riferimento al *luogo reale* dell'episodio, l'*ambientazione* immaginata da Leonardo per *La Vergine delle rocce* non ha più nulla di naturalisticamente puntuale: il paesaggio alle spalle della Madonna è un *intreccio di materia*, che si può riconoscere solo in astratto.

Leonardo vede nella *Madonna* il *mistero*, che il Vangelo le attribuisce, perciò nel *mistero* l'avvolge e la rappresenta.

Altrettanto *misterioso* è l'*intreccio* quasi rituale dei *gesti* dei personaggi, a cominciare dal vibrare nel buio, della *mano*, che la *Vergine* pone sopra la testa del *Bambino benedicente*.

È un *gesto* fin qui, mai visto in pittura (come – altra sovversione dell'iconografia tradizionale – mai si era vista una *Madonna*, che non avesse il *Bambino* in braccio): ha certamente un valore di indicazione prospettica, ma, soprattutto, con la sua intensità *inquietante*, vuole rappresentare, sul piano simbolico, il *tentativo di protezione* – dettato da inquietanti presagi – nei confronti del Figlio".

Andrea del Verrocchio e Leonardo da Vinci, *Battesimo di Cristo*, dettaglio, Olio e tempera su tavola, 177x151 cm., 1475 ca., Galleria degli Uffizi, Firenze





Leonardo da Vinci, *Vergine delle Rocce*, olio su tavola trasportato su tela (199x122 cm), 1483, Musée du Louvre, Parigi.

"Sotto la mano della Vergine, quella dell'angelo indica al piccolo Gesù, il San Giovanni Battista, a sua volta, indotto al dialogo dalla presa sinuosa della mano destra della Madonna.

In un'eco perfetta, i gesti si equilibrano e si intrecciano all'armonia architettonica del capriccio delle rocce, che sfocia nello squarcio aperto, su una lontananza indefinibile.

Sfondo impensabile per quegli anni, quando l'unico orizzonte concepibile era l'onnipresente fondo oro, o tutt'al più, nella generazione di Leonardo, una teoria di alberelli stagliati contro quel cielo limpido, che sarà tipico di Raffaello:

nessuno aveva mai chiuso il cielo, con una massa di rocce sovrapposte, il cui effetto fa quasi pensare all'inferno sulla terra, al contrasto fra un luogo simbolo del male e il simbolo del bene rappresentato dall'avvento del Cristo".



La seconda versione della **Vergine delle Rocce** è un dipinto a olio su tavola (189,5x120 cm) di Leonardo da Vinci, databile al **1494-1508** ed è conservato nella **National Gallery** di Londra.

La **prima versione**, quella **parigina**, venne completata relativamente presto, ma Leonardo e i committenti **non si trovarono d'accordo sui pagamenti** e, forse, sull'aspetto generale della tavola.

Leonardo, quindi, si rifiutò di consegnare l'opera, stando anche alla documentazione pubblicata da alcuni studiosi e, pochi anni dopo, forse dopo aver ricevuto un conguaglio soddisfacente, **mise mano a una seconda versione del dipinto**, di **identiche dimensioni e soggetto**, sebbene con alcune varianti stilistiche e iconografiche.

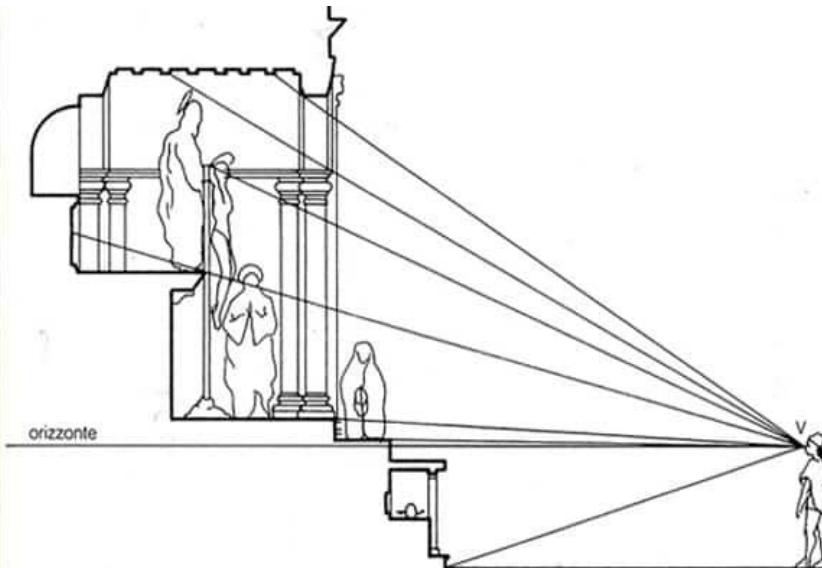
Con l'elaborazione della **prospettiva scientifica** (o **prospettiva lineare**) da parte di **Filippo Brunelleschi** (Firenze, 1377 - 1446), l'arte del **Rinascimento** segnava, in maniera inequivocabile, il suo distacco dal **Gotico Internazionale**.

Elaborando i canoni della prospettiva scientifica, **Filippo Brunelleschi** aveva dato la risposta definitiva a un problema, che da secoli, caratterizzava l'arte occidentale, ovvero quello della **rappresentazione della tridimensionalità**, su supporti a due dimensioni.

Ma che cos'era la **prospettiva**? Si trattava di un metodo di **rappresentazione dello spazio**: le **linee ortogonali** della composizione venivano fatte convergere verso un **punto di fuga**, ovvero un "**punto di vista**", collocato sul **fondo** del supporto, e queste **linee** servivano come **guida**, per **rappresentare gli oggetti** nella loro **profondità**.

Le **linee** servivano, insomma, **per guidare il pittore** nella **rappresentazione** degli elementi, visti nel loro **progressivo rimpicciolirsi**, man mano che si allontanano dall'occhio di chi li osserva.

Era stata proprio questa la grande intuizione di Brunelleschi: comprendere che per dare una rappresentazione verosimile dello spazio, era necessario adottare un **punto di vista fisso**.



Masaccio, La Trinità, Affresco, 1426-1428. Firenze, Santa Maria Novella

Masaccio fu tra i primi ad adottare la **prospettiva** nella pittura.

Nell'affresco della **Trinità**, nella chiesa di Santa Maria Novella a Firenze, le **figure** si dispongono secondo un'impostazione piramidale.

Gli assi prospettici della composizione convergono sulla **figura di Cristo**, punto di fuga e centro simbolico della scena.

I personaggi sono disposti secondo rigorosi rapporti metrico-proporzionali.

Nella pittura del Quattrocento italiano prevale un **uso netto** della **linea**, soprattutto quella di **contorno delle figure**, con **ombre precise e colori smaltati**.

Si tratta della scuola del "primato del disegno", per citare la definizione di **Giorgio Vasari**, che contraddistingue il **Rinascimento fiorentino** e che crea **figure a partire da valori grafici**.

Leonardo, pur essendo fiorentino per formazione e pur essendo uno dei più grandi disegnatori di tutti i tempi, si staccò ancora molto giovane **da questa tradizione, prediligendo toni smorzati, sottilissime gradazioni luminose e velature successive**, che davano ai dipinti un effetto particolarmente **morbido e curato**, in cui era **impossibile scorgere alcuna traccia della pennellata**.

Le **indicazioni** di **Leonardo** vengono raccolte dai **leonardeschi** in **Lombardia**, ma anche da **altri pittori**, quali **Correggio** e i **veneti**.

Questi ultimi si appropriano del modo di fare i **contorni sfumati** e rendere la circolazione dell'aria atmosferica con effetti di amalgama, che legano figure a paesaggio: ciò è evidente nelle **opere** dell'**ultima fase** di **Giovanni Bellini**, in **Giorgione** e nei suoi allievi, quali il giovane **Tiziano**, **Lorenzo Lotto** e **Sebastiano del Piombo**.

Questa tecnica, unita alla **vivacità** della **tavolozza** dei **veneziani**, diede origine al **tonalismo**, un'altra delle correnti fondamentali della **pittura del XVI secolo**.



Giorgione, Adorazione dei pastori, 1500-1505 circa, olio su tavola, 90,8x110,5 cm., National Gallery of Art a Washington.



Leonardo da Vinci, La Dama con l'ermellino, olio su tavola (54 x 40 cm), 1488-1490, Cracovia, Museo Nazionale di Cracovia.

La donna ritratta va quasi sicuramente identificata con **Cecilia Gallerani**.

L'opera è uno dei **dipinti simbolo** dello **straordinario livello artistico**, raggiunto da Leonardo Da Vinci, durante il suo **primo soggiorno milanese**, tra il **1482** e il **1499**.

L'opera, della quale si ignorano le circostanze della commissione, viene di solito **datata** a poco dopo il **1488**, quando **Ludovico il Moro** ricevette il prestigioso titolo onorifico di **Cavaliere dell'Ordine dell'Ermellino**, dal re di Napoli.

L'**identificazione**, con la giovane amante del Moro, **Cecilia Gallerani**, si basa sul sottile **rimando** che rappresenterebbe, ancora una volta, l'animale: l'**ermellino** infatti, oltre che **simbolo di purezza** e di **incorruibilità**, si chiama in greco **galé** (**γαλή**), che alluderebbe al **cognome** della fanciulla.



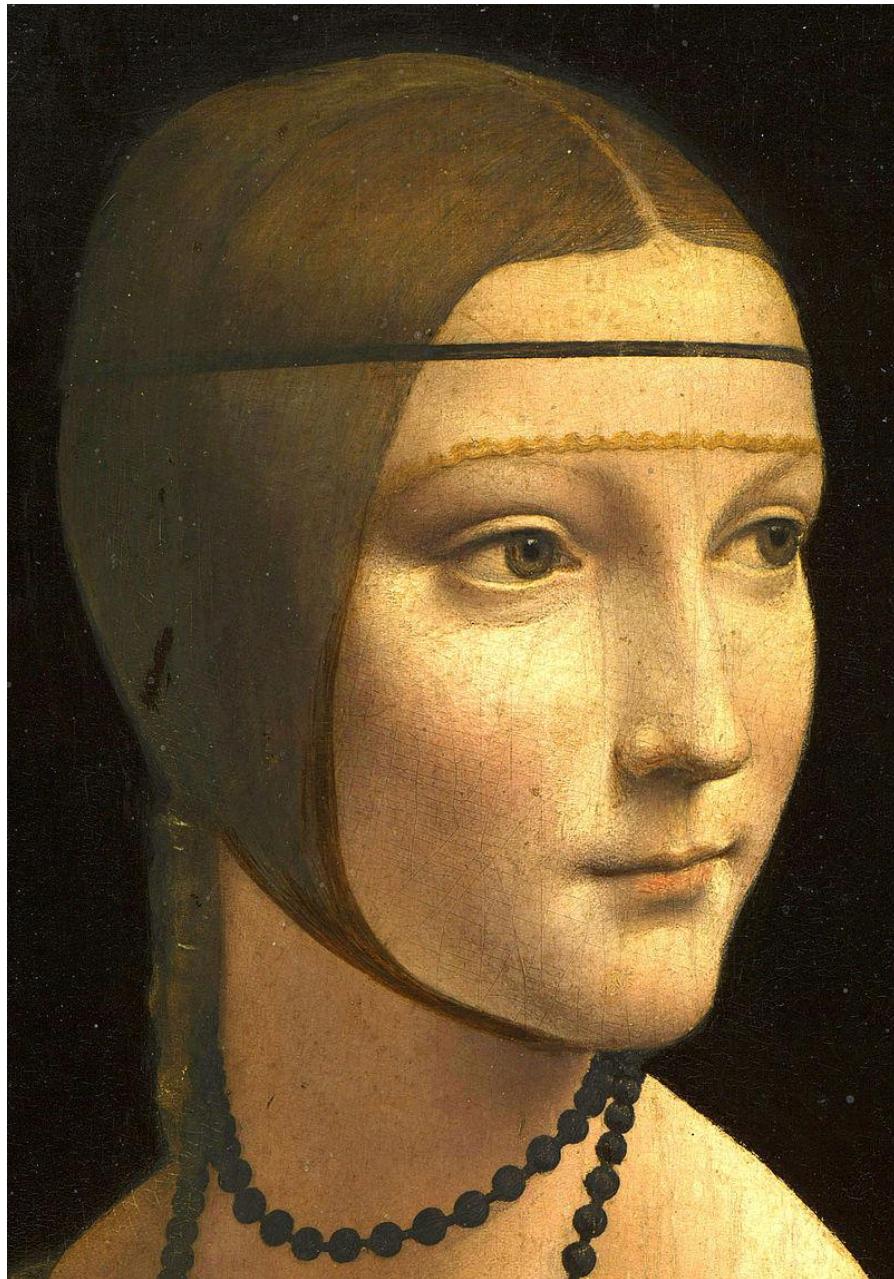
Leonardo da Vinci, *La Dama con l'ermellino*, olio su tavola (54 × 40 cm), 1488-1490, Cracovia, Museo Nazionale di Cracovia.

In quest'opera, lo **schema del ritratto quattrocentesco**, a mezzo busto e di tre quarti, venne superato da Leonardo, che concepì una **duplice rotazione**, con il **busto rivolto a sinistra** e la **testa a destra**.

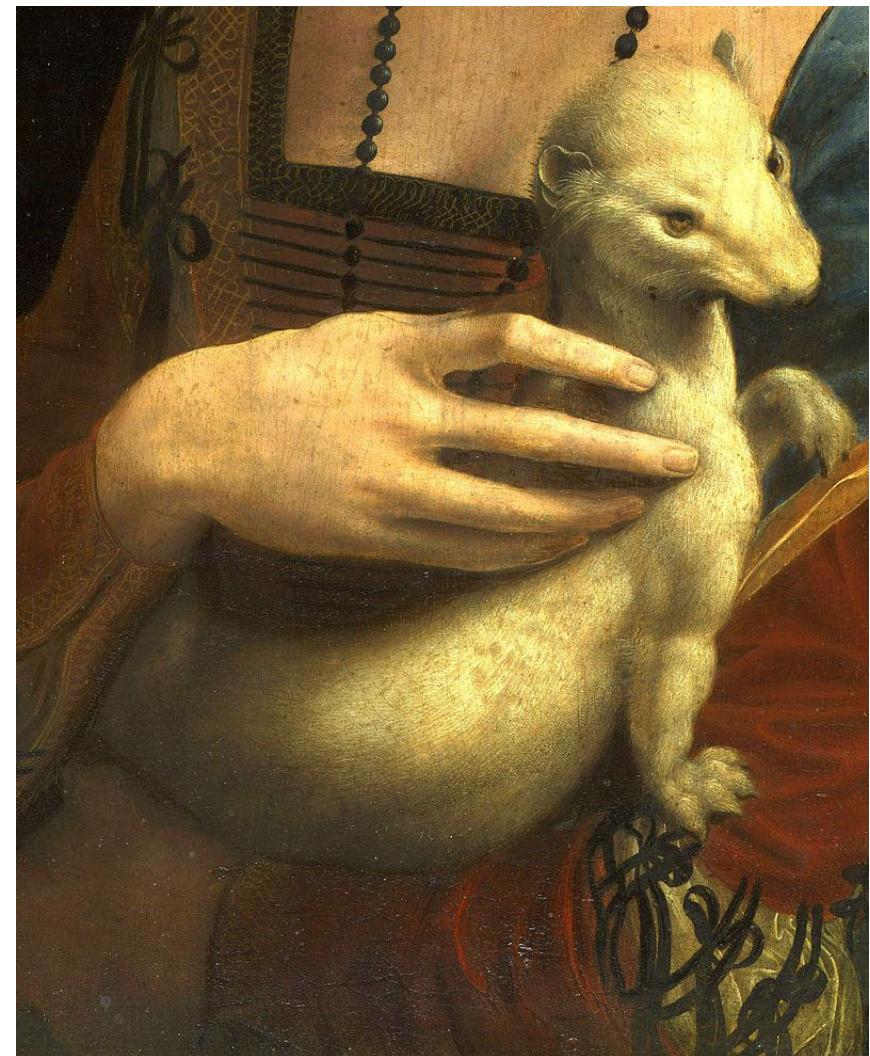
Vi è **corrispondenza**, tra il punto di vista di **Cecilia** e dell'**ermellino**;

l'**animale**, infatti, sembra **identificarsi** con la fanciulla, per una **sottile comunanza di tratti**, per gli **sguardi** dei due, che sono **intensi** e allo stesso tempo **candidi**.

La **figura slanciata** di **Cecilia** trova riscontro armonico nell'**animale**.



Leonardo da Vinci, *La Dama con l'ermellino*, dettagli, olio su tavola (54 x 40 cm), 1488-1490, Cracovia, Museo Nazionale di Cracovia.





Leonardo da Vinci, *La Dama con l'ermellino*, olio su tavola (54 × 40 cm), 1488-1490, Cracovia, Museo Nazionale di Cracovia.

La **dama** sembra **volgersi**, come se stesse **osservando qualcuno sopraggiungere** nella stanza, e al tempo stesso, ha l'**imperturbabilità** solenne di un'antica statua.

Un **impercettibile sorriso** aleggia sulle sue labbra: per **esprimere un sentimento**, Leonardo preferiva accennare alle emozioni, piuttosto che **renderle esplicite**.

Grande **risalto** è dato alla **mano**, investita dalla **luce**, con le **dita lunghe e affusolate**, che accarezzano l'animale, testimoniando la sua **delicatezza** e la sua **grazia**.

Così scrive **Vittorio Sgarbi**:

"La forza della Dama dell'ermellino, rispetto alla Gioconda (che sta con tutti e guarda tutti ed è la ragione del suo fascino straordinario) è che la figura ritratta – Cecilia Gallerani – ignora chi ha di fronte: guarda di lato e guarda uno solo, ossia Ludovico il Moro, a lei destinato. Il suo uomo di questo dittico matrimoniale è dentro di lei e lei è parte sua. E noi, nel guardarla, sentiamo anche l'altro. È il segno più alto di una indicazione di totalità, di fedeltà per un uomo che, in quest'opera, si vede proprio perché ne siamo esclusi: la vediamo mentre lei sembra discorrere con un altro".



Leonardo da Vinci, *La Dama con l'ermellino*, olio su tavola (54 × 40 cm), 1488-1490, Cracovia, Museo Nazionale di Cracovia.

"La 'Dama con l'ermellino', come 'L'Annunciata' di Antonello da Messina, è una donna perfettamente contemporanea e sono entrambe immagini potentissime, che richiamano un altro capolavoro, che si trova nello stesso Museo di Palermo, Palazzo Abatellis, dove è collocata 'L'Annunciata' di Antonello: questo altro capolavoro è la 'Eleonora d'Aragona' di Francesco Laurana."



Antonello da Messina, *L'Annunciata*, 1475, olio su tavola (45x34,5 cm), Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Palermo.

Francesco Laurana, *Ritratto di Eleonora d'Aragona*, 1468, Scultura marmorea, altezza 50 cm., Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Palermo.





Antonello da Messina, *L'Annunciata*, 1475,
olio su tavola (45x34,5 cm), , Galleria Regionale
di Palazzo Abatellis, Palermo.

Francesco Laurana, *Ritratto di Eleonora d'Aragona*, 1468, Scultura marmorea,
altezza 50 cm., Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Palermo.

"La consonanza fra queste tre donne è evidente: pochi anni le separano tra loro e sono tutte e tre assolutamente presenti e vive davanti a noi.

Anche Eleonora ha un volto sottolineato dalla cuffia, come l'amante di Ludovico il Moro, mentre 'l'Annunciata' ha il volto incorniciato da un velo, un elemento che evidenzia la luce del volto.

'Eleonora', come 'l'Annunciata' ha uno sguardo sperduto, che non guarda da nessuna parte, guarda oltre noi; sguardo e volto sono di una ragazza attuale, presente, viva, contemporanea, così come lo sono gli sguardi e i volti delle altre due raffigurazioni".

Leonardo da Vinci, *La Dama con l'ermellino*, olio su tavola (54 x40 cm), 1488-1490, Cracovia, Museo Nazionale di Cracovia.



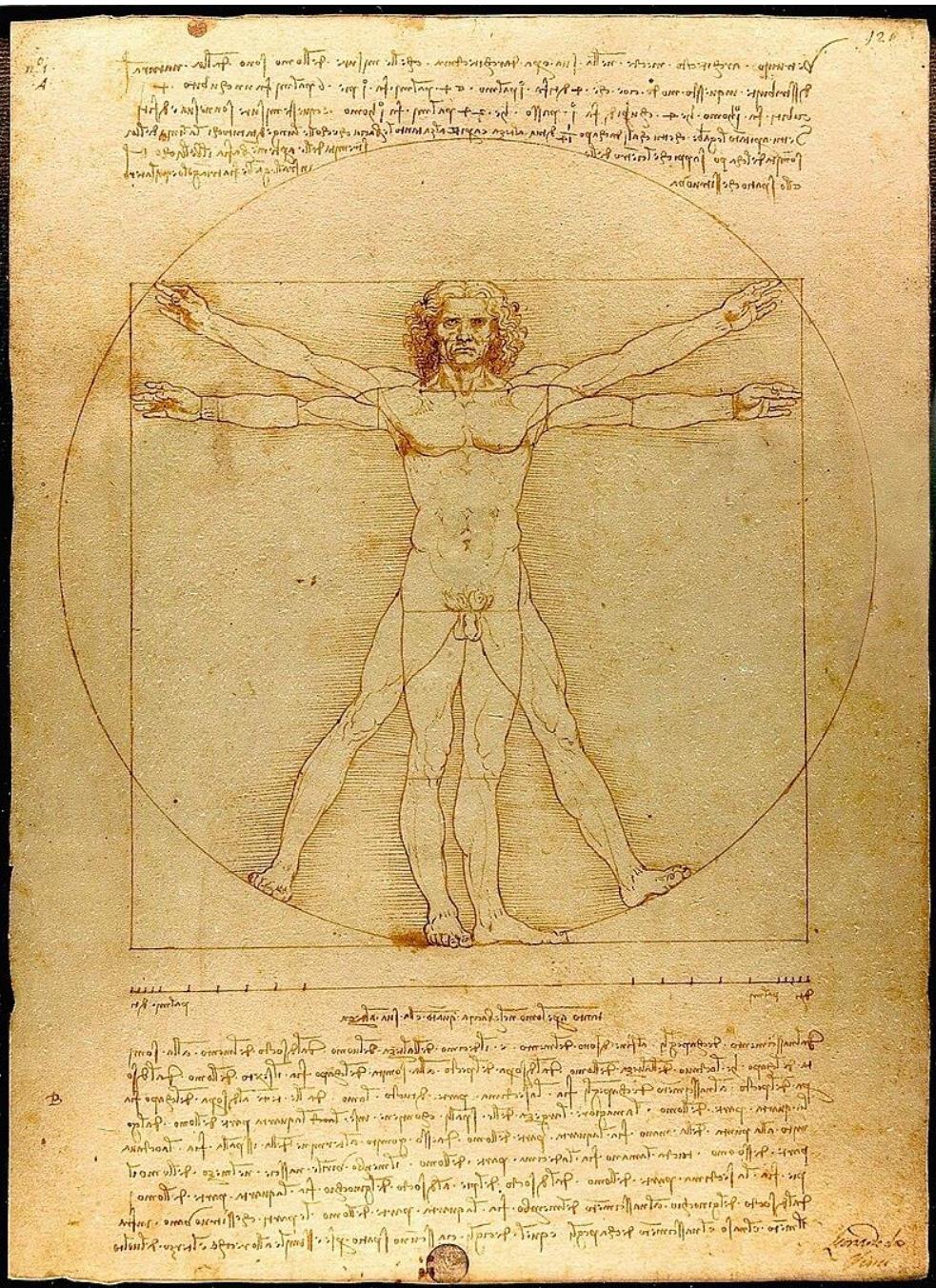


Leonardo da Vinci, *La Dama con l'ermellino*, olio su tavola (54 × 40 cm), 1488-1490, Cracovia, Museo Nazionale di Cracovia.

L'abbigliamento della donna è **curatissimo**, ma non eccessivamente sfarzoso, per l'assenza di gioielli, a parte la lunga collana di perle scure.

Come tipico nei vestiti dell'epoca, le **maniche** sono le parti più **elaborate**, in questo caso, di **due colori diversi**, adornate da **nastri** che, all'occorrenza, potevano essere **sciolti**, per sostituirle.

Un **laccio nero**, sulla fronte, tiene fermo un **velo**, dello stesso colore dei **capelli** raccolti.



Leonardo da Vinci, *Uomo vitruviano*, 1490, disegno a penna e inchiostro su carta, 34,4 × 24,5 cm., Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

L'opera viene realizzata verso giugno **1490**, quando Leonardo ebbe modo di conoscere l'architetto Francesco di Giorgio Martini, durante un viaggio da Milano a Pavia.

Celeberrima rappresentazione delle proporzioni ideali del corpo umano, cerca di dimostrare come l'uomo possa essere armoniosamente inscritto nelle due figure "perfette" del cerchio, che simboleggia il Cielo, la perfezione divina, e del quadrato, che simboleggia la Terra.

La scelta di questa geometria non è frutto del caso, bensì di studi precisi.

Il cerchio infatti rappresenta il **cosmo**, il divino: gli antichi ritenevano che fosse simbolo di perfezione.

In contrapposizione si trova il quadrato, simbolo del mondo terreno.

L'uomo quindi rappresenterebbe l'unione tra microcosmo e macrocosmo, quindi l'idea stessa di mondo.

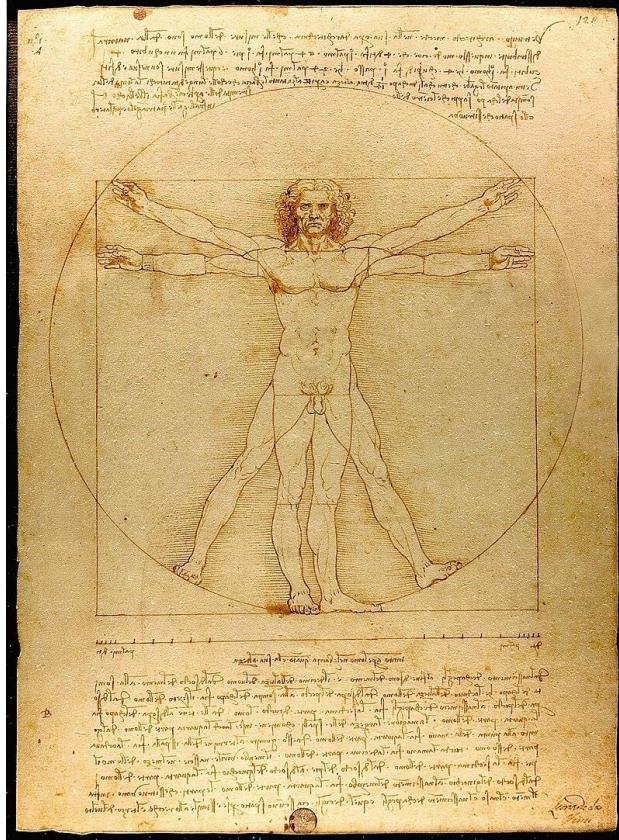
Riconducendo tale visione alla filosofia platonica, aristotelica e neoplatonica, l'uomo viene considerato "specchio dell'universo".

Egli è il riflesso di un ordine superiore, il quale contiene gli elementi che compongono il mondo intero.

L'uomo vitruviano è simbolo dell'arte rinascimentale, con esso si analizzano le proporzioni del corpo umano secondo gli scritti dell'architetto romano Vitruvio (**I secolo a.C.**).

Leonardo voleva rappresentare, in accordo con il periodo da lui vissuto, l'uomo come "misura di tutte le cose".

Michelangelo Buonarroti, *David*, 1501, marmo, h. 517 cm., Galleria dell'Accademia, Firenze

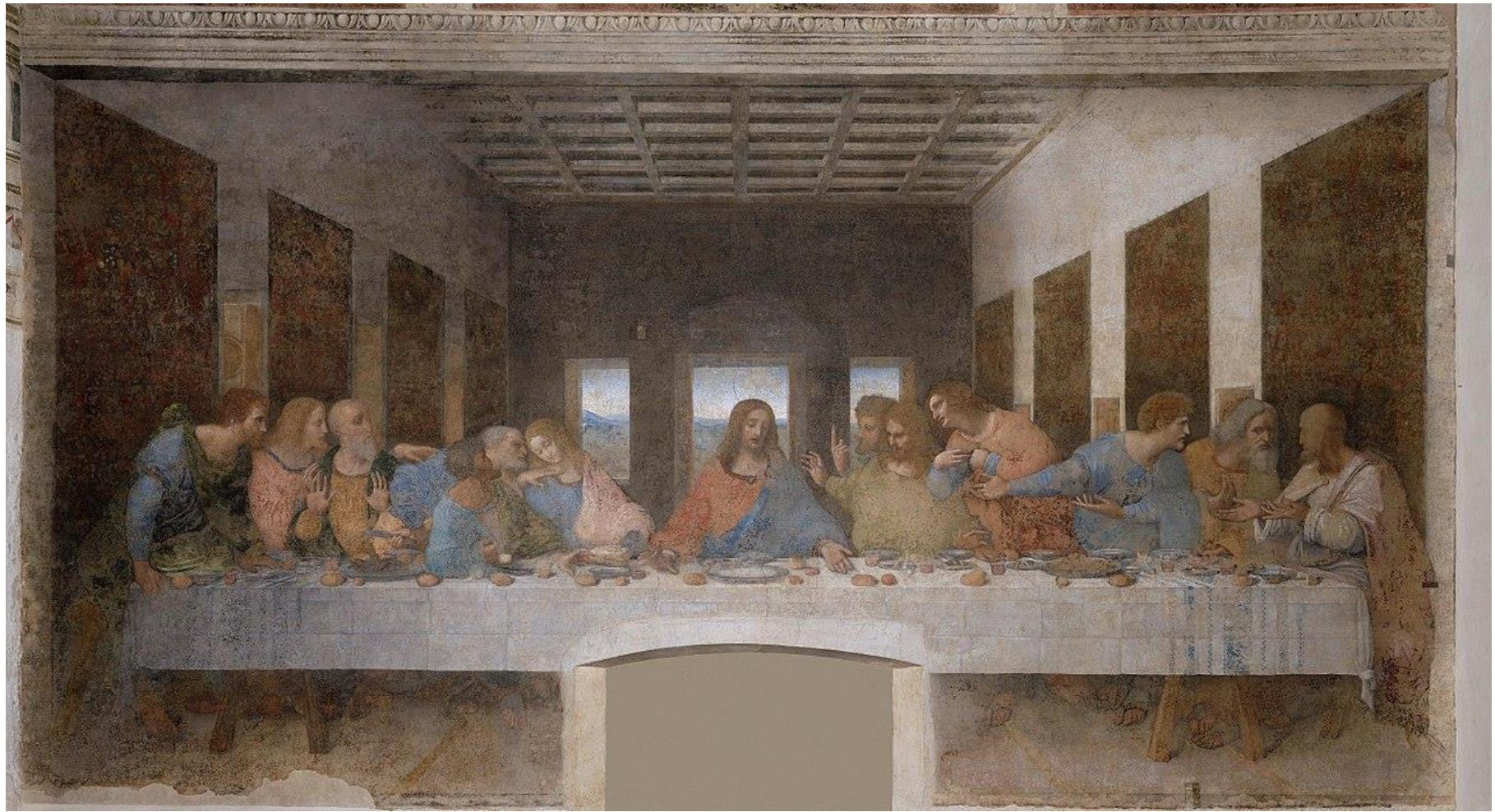


Leonardo da Vinci, *Uomo vitruviano*, 1490, disegno a penna e inchiostro su carta, 34,4 × 24,5 cm., Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Così scrive Sgarbi: *"L'Uomo Vitruviano rappresenta l'uomo come misura di tutte le cose, tema proprio dell'Umanesimo, misura anche in senso fisico e materiale, quindi misura anche dell'architettura; il corpo umano è una colonna e la colonna è sormontata dal capitello, la cui etimologia è 'caput', che in latino significa 'testa'. L'Uomo Vitruviano - con l'espressione decisa e corruggiata, oltre che indicativo delle proporzioni del corpo rispetto agli elementi compositivi dell'architettura – sarà lo stimolo decisivo per un'altra opera sovrana, con cui si apre il Rinascimento fiorentino 'maturo' : il 'David' di Michelangelo."*

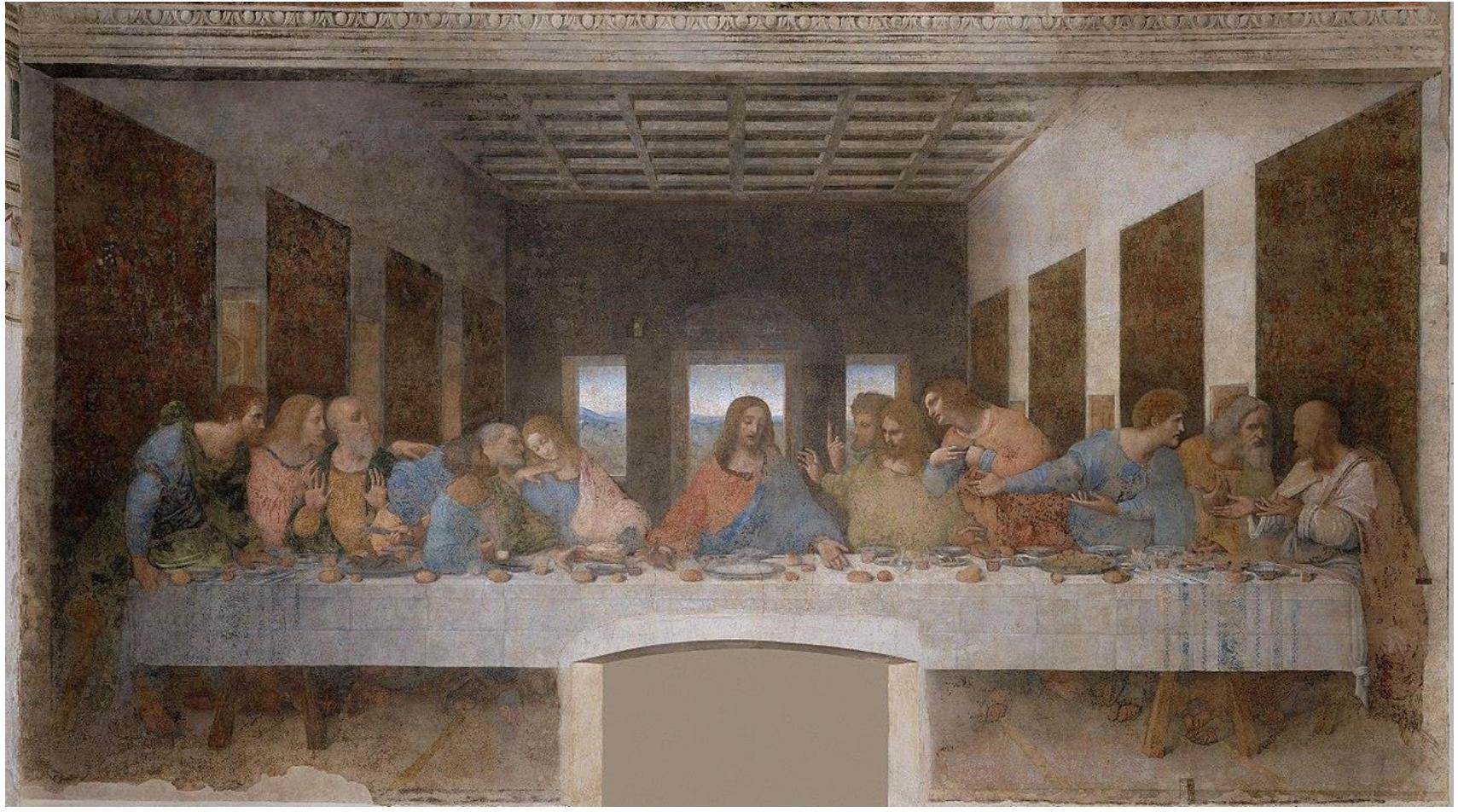
L'Uomo Vitruviano disegnato da Leonardo e il 'David' scolpito da Michelangelo sono legati; l'invenzione di Leonardo apre a Michelangelo. Il corpo del 'David' è perfetto, sembra contenere la creazione di Dio; la sua testa, vista di fronte, esprime una concentrazione di pensiero che lo avvicina a Leonardo; il corpo è in attesa di compiere l'atto decisivo, colto nel momento supremo di colpire Golia. La mano trattiene il sasso, la fionda è adagiata sulla spalla, ma ciò che colpisce è la concentrazione del volto di 'David', teso, proteso sull'esito della sua azione. Il 'David' è una traduzione in scultura dell'intuizione di Leonardo, del suo 'Uomo Vitruviano'.

Queste opere sono concepite tra il 1490 e il 1501. In questo spazio di tempo, Leonardo lavora al 'Cenacolo' in Santa Maria delle Grazie, per quattro anni, gli stessi anni in cui Michelangelo si dedica alla 'Pietà'



Leonardo da Vinci, *Ultima Cena (Cenacolo vinciano)*, 1494-1498, tempera grassa, lacche e olî su intonaco, 460×880 cm., Santa Maria delle Grazie, Milano.

Nel 1494, Leonardo Da Vinci, deluso dall'abbandono forzato del **progetto del monumento equestre** a Francesco Sforza, a cui aveva lavorato quasi dieci anni, ricevette, proprio quell'anno, **un altro importante incarico** da Ludovico il Moro, il quale aveva infatti **eletto la chiesa domenicana di Santa Maria delle Grazie**, a luogo di celebrazione della casata Sforza.

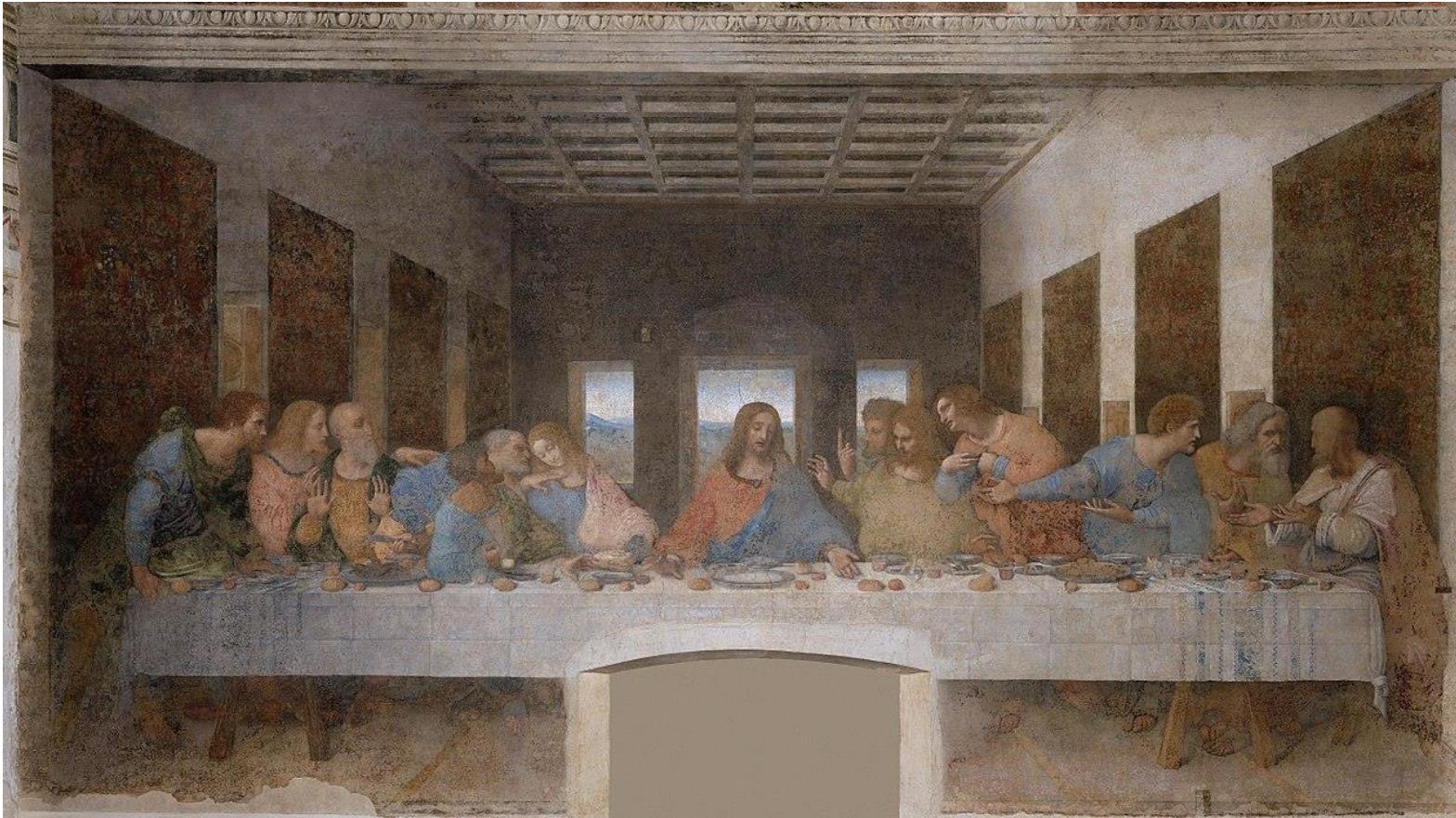


Leonardo da Vinci, *Ultima Cena (Cenacolo vinciano)*, 1494-1498, tempera grassa, lacche e oli su intonaco, 460×880 cm., Santa Maria delle Grazie, Milano.

Il **Cenacolo** è un dipinto parietale, ottenuto con una tecnica mista, a secco su intonaco, conservato nell'ex-refettorio rinascimentale del convento, adiacente al Santuario di Santa Maria delle Grazie a Milano. Si tratta della più famosa rappresentazione dell'*Ultima Cena*, capolavoro di Leonardo e del Rinascimento italiano in generale.

Nonostante ciò, l'opera - a causa della singolare tecnica sperimentale, utilizzata da Leonardo, **incompatibile** con l'**umidità** dell'**ambiente** - versa da secoli in un **cattivo stato di conservazione**, ed è stato, per quanto possibile, **migliorato** nel corso di uno dei più **lunghi restauri** della storia, durato dal **1978 al 1999** con le tecniche più all'avanguardia del settore.

Leonardo da Vinci,
*Ultima Cena (Cenacolo
vinciano)*, 1494-1498,
tempera grassa, lacche e
oli su intonaco,
460×880 cm., Santa
Maria delle Grazie,
Milano.



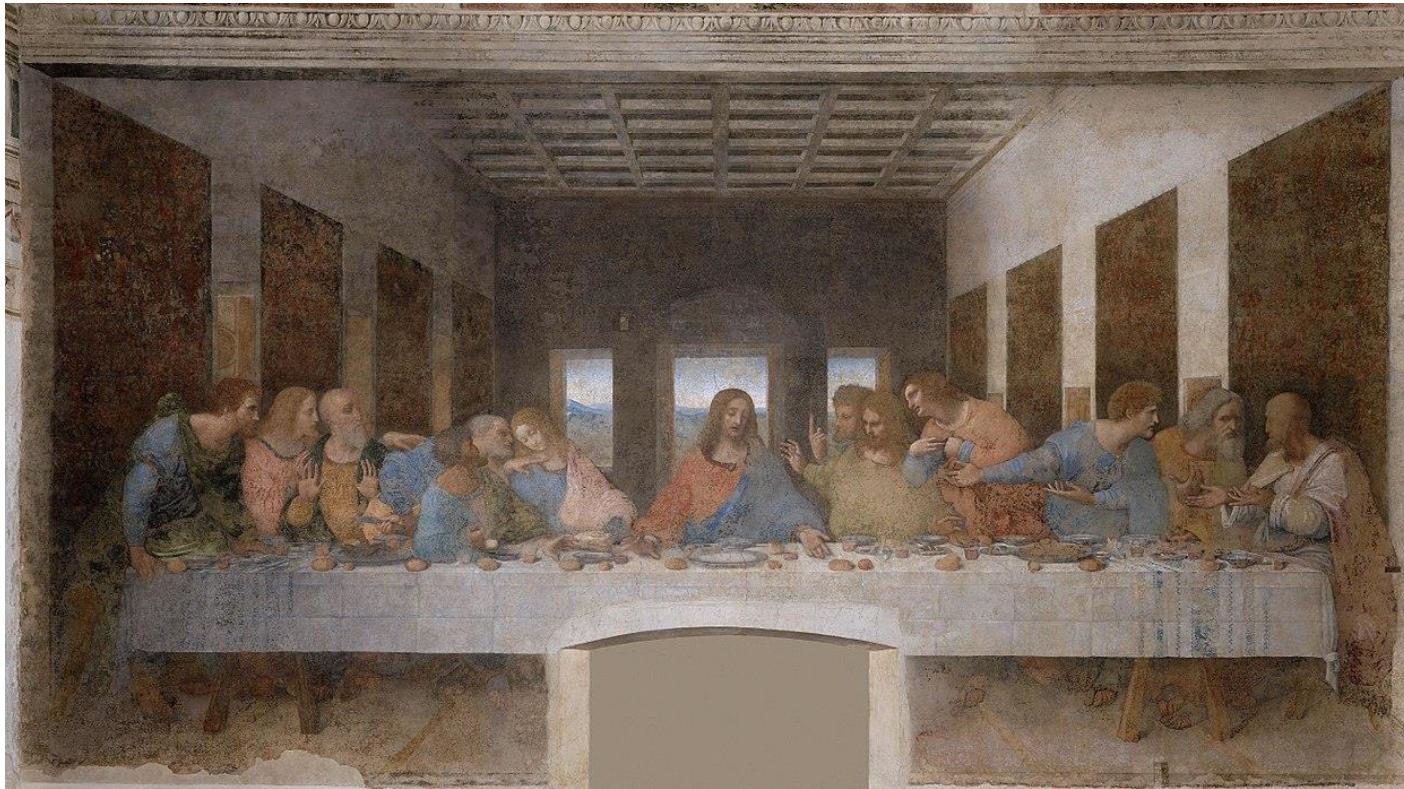
Così scrive Sgarbi: "La chiesa fu colpita da un bombardamento durante la seconda guerra mondiale, nel 1944, ma questo non è la ragione del deterioramento dell'opera e non lo è neppure l'umidità.

La ragione vera dello stato rovinoso dell'opera è che Leonardo l'ha dipinta male, eppure poteva dipingerla bene, perché la tecnica dell'affresco era nota ai grandi pittori della tradizione fiorentina – da Cimabue a Giotto, da Lorenzetti a Masaccio – e Leonardo non poteva non conoscerla.

Dipingere a fresco vuol dire dipingere quando l'intonaco non è ancora asciutto, per cui il colore viene assorbito e, se il muro è saldo, il dipinto rimane integro per centinaia di anni.

Leonardo, invece, decise di dipingere a secco. Leonardo aveva certamente appreso le tecniche dell'affresco, dal suo maestro Verrocchio, ma dipinge a secco, forse per poter essere più libero e così la composizione è perduta per oltre la metà.

Con un'analogia potremmo dire che l'opera che vediamo ora sta all'originale, come la 'Sindone' sta al corpo di Cristo.
Il 'Cenacolo' è l'ombra di quello che doveva essere appena dipinto".



Leonardo da Vinci, *Ultima Cena (Cenacolo vinciano)*, 1494-1498, tempera grassa, lacche e olî su intonaco, 460×880 cm., Santa Maria delle Grazie, Milano.

"La natura morta sulla tavola, meravigliosa, si distingue pochissimo; della tovaglia perugina non si colgono le decorazioni. E questo è lo stato dell'opera una volta pulite le ridipinture fatte negli anni Trenta del Novecento e dopo il restauro di Pinin Brambilla Bacilon, durato oltre vent'anni, che ha chiuso quanto invece era devastato.

Dunque è rimasto pochissimo del dipinto originale, perché Leonardo, pur conoscendo la tecnica dell'affresco, ha voluto sperimentare. L'unica ragione di questa scelta tecnica, forse ce la suggerisce Matteo Maria Bandello: il giovane Bandello entra nel Refettorio di Santa Maria delle Grazie e ci racconta quello che vede, facendone un documentario, una cronaca, con una vivezza e un'evidenza straordinarie.

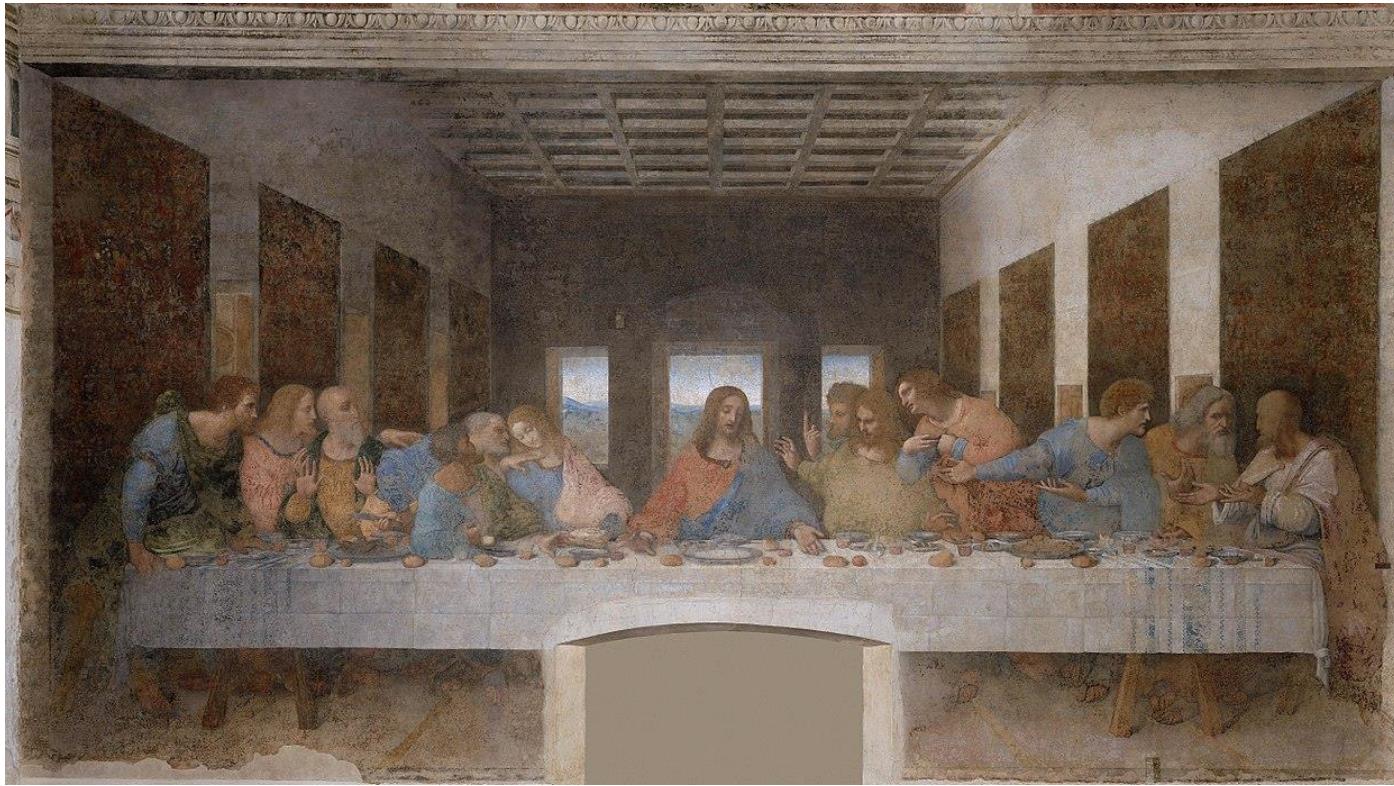
Contrariamente all'immagine del pittore solo nel suo studio a dipingere, tutto concentrato, Leonardo concepisce, invece, un cantiere aperto, pieno di gente, che entra ed esce, pronto ad ascoltare i commenti dei curiosi o i loro suggerimenti.

Subito dopo viene la parte cruciale, in cui Bandello testimonia il modo di dipingere di Leonardo (...) Sembra emergere da questo racconto, la frenesia propria della tecnica dell'affresco, che prevede delle 'giornate' in cui eseguire il lavoro, che sono il tempo dell'essiccazione dell'intonaco. È per questo che un'opera come il 'Cenacolo', dipinta a fresco, avrebbe dovuto essere dipinta in circa 60 giornate, non in quattro anni, come invece è accaduto (...).

Leonardo era, dunque, un genio anarchico, che seguiva il proprio estro e non poteva sottostare alle regole imposte da quella particolare tecnica pittorica.

Lavorava a questo capolavoro, quando ne aveva voglia, non secondo i tempi imposti dalla tecnica dell'affresco tradizionale ed è per questo, che noi, oggi, lo troviamo disfatto.

Ecco, questa è la veridica storia del 'Cenacolo', che conclude il periodo milanese di Leonardo.



Leonardo da Vinci, *Ultima Cena* (*Cenacolo vinciano*), 1494-1498, tempera grassa, lacche e oli su intonaco, 460×880 cm., Santa Maria delle Grazie, Milano.

"Le condizioni del 'Cenacolo' vinciano sono dunque lamentevoli, eppure la potenza di Leonardo rimane intatta, perché la composizione contiene una forza mentale, che conferisce agli apostoli che dialogano tra loro, una veridicità straordinaria.

Sembrano dirsi l'un l'altro: «Ma cosa sta dicendo Gesù?. Mah, non capisco, chissà cosa vuol dire»

Ma il gruppo più riuscito è quello di Giuda, che finalmente sta dalla parte giusta del tavolo; ha la pelle più scura, non ha nessun moto, mentre gli altri si agitano, lui è tranquillo, perché quello che deve fare, lo farà.

Giovanni è la figura più straordinaria e Dan Brown lo ha equivocato, indicandolo come la Maddalena, ma, in realtà, è San Giovanni che, negli altri cenacoli, sta sempre vicino a Gesù e ha sempre la grazia e la dolcezza di una donna, senza esserlo.

Le donne, all'epoca, stavano in cucina e non partecipavano alle cene per soli uomini. Dunque è evidente che non possa che essere San Giovanni, il quale, toccato sulla spalla, si volta e porge l'orecchio, per ascoltare il segreto, che Pietro gli deve raccontare.

Grazie a questo rapporto fra Pietro e Giovanni, le figure di Giovanni e Gesù formano una piramide rovesciata, una 'V' meravigliosa, che libera Gesù nella sua solitudine.

Questa separazione così evidente tra Giovanni e Gesù è una grande novità compositiva, rispetto alle tradizionali 'Ultime Cene', dove San Giovanni è prossimo a Gesù".

Così scrive Sgarbi: "A differenza dei due Cenacoli precedenti, di Andrea del Castagno e del Ghirlandaio, Leonardo anima e agita la sua composizione nel 'Cenacolo' di Santa Maria delle Grazie.



Andrea del Castagno, *L'Ultima Cena*, affresco (453 × 975 cm) databile al 1450 circa e conservato nel Museo del Cenacolo di Sant'Apollonia a Firenze.

Coronata dalle scene della *Resurrezione*, *Crocifissione* e *Compianto*

Domenico Ghirlandaio, *Ultima cena*, affresco, 400×810 cm., 1480, Museo del Cenacolo di Ognissanti, Firenze.





Andrea del Castagno, L'Ultima Cena, affresco (453 x 975 cm) databile al 1445-1450 circa e conservato nel Museo del Cenacolo di Sant'Apollonia a Firenze.

Coronata dalle scene della Resurrezione, Crocifissione e Compianto

Così scrive Sgarbi: "Per 'L'Ultima Cena' Leonardo aveva delle premonizioni: a Firenze aveva osservato e studiato un'opera concepita più o meno nell'anno in cui è nato, il 1450 – 1452, il 'Cenacolo' di Andrea del Castagno per il convento di Sant'Apollonia, il quale aveva costruito un'architettura, il tetto, il soffitto, le lastre di marmi antichi, che foderano lo spazio, per renderlo aulico e solenne.

Andrea del Castagno ambienta 'L'Ultima Cena' in un'aula antica, un'aula romana che, qui, rinasce. Un vero Rinascimento del mondo antico; gli apostoli stanno come senatori, ognuno chiuso nella propria dimensione, nel proprio spazio, senza comunicare l'uno con l'altro.

Un'immagine potentissima del Rinascimento, nel 1450, quando si fa di nuovo sentire la grandezza del mondo antico, la grandezza dello studio di Augusto e tutto quanto queste lastre di marmo dipinte evocano.

La tovaglia bianca separa Giuda dagli altri commensali, dall'altra parte del tavolo, da Gesù e da Giovanni, come sempre il più vicino di tutti a Cristo, con la testa china sul tavolo, per potergli essere ancora più vicino. Leonardo ha sicuramente studiato a Firenze questo 'Cenacolo' di Andrea del Castagno.



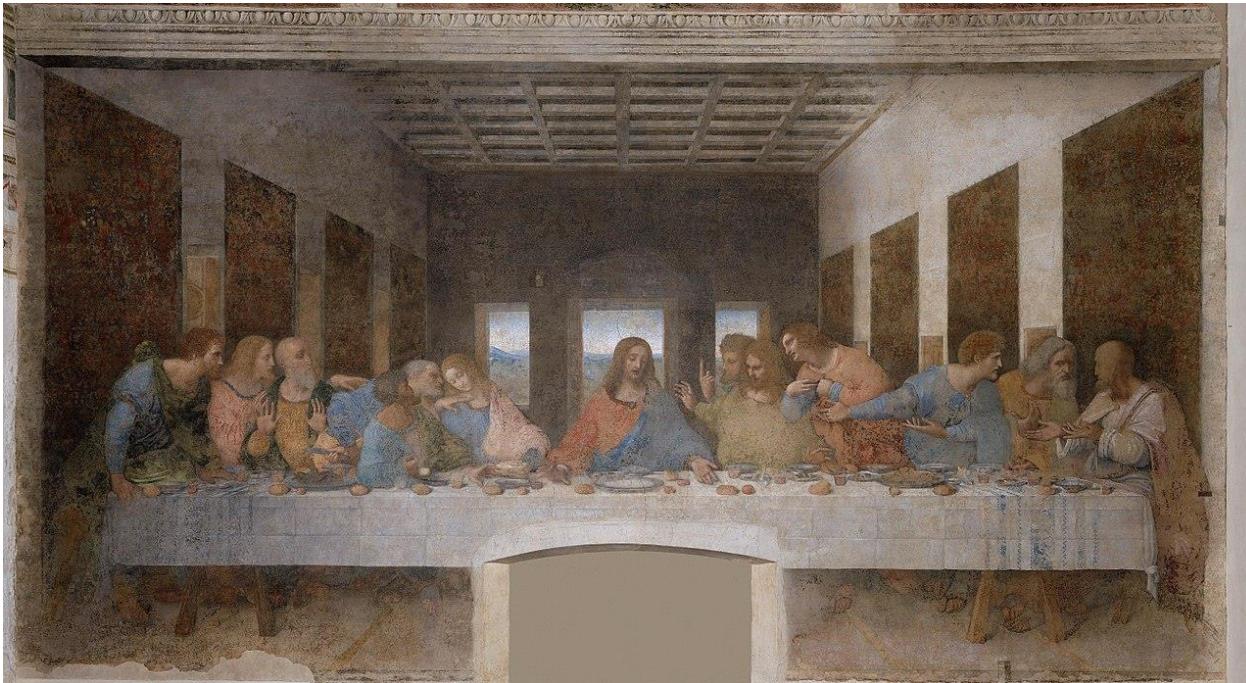
Domenico Ghirlandaio, *Ultima cena*, affresco, 400×810 cm., 1480, Museo del Cenacolo di Ognissanti, Firenze.

Così scrive Sgarbi: «*Nel 1480, mentre era a Firenze, Ghirlandaio dipinge un'Ultima Cena altrettanto meravigliosa, come quella di Andrea del Castagno, aperta su un giardino, con una tovaglia ricamata sulla tavola imbandita, particolari che ritroveremo anche in Leonardo.*

Come 'nell'Ultima Cena' di Andrea del Castagno, anche qui Giuda è dall'altra parte del tavolo, San Giovannino ancora più poggiato sul petto di Cristo, mentre gli apostoli intrattengono un dialogo asimmetrico; vige un forte senso di individualità, per cui sembrano giustapposti gli uni agli altri.

Gli apostoli sono l'uno a fianco dell'altro, in una rappresentazione piuttosto schematica.

A differenza di questi due prototipi, Leonardo anima e agita la sua composizione nel 'Cenacolo' di Santa Maria delle Grazie»



Leonardo da Vinci, *Ultima Cena (Cenacolo vinciano)*, 1494-1498, tempera grassa, lacche e oli su intonaco, 460×880 cm., Santa Maria delle Grazie, Milano.

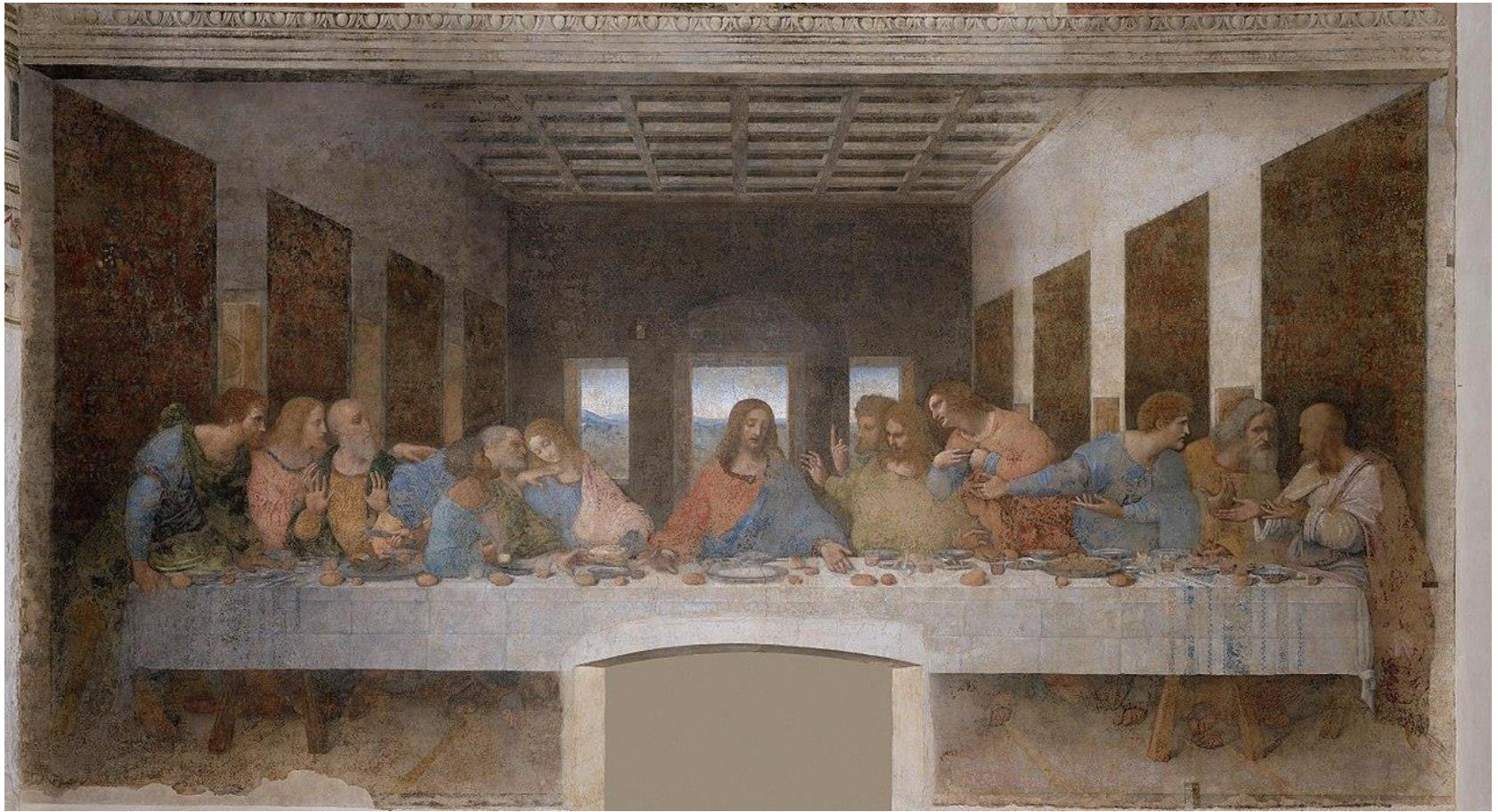
Domenico Ghirlandaio, *Ultima cena*, affresco, 400×810 cm., 1480, Museo del Cenacolo di Ognissanti, Firenze.

Dell'*Ultima cena* affrescata da Ghirlandaio, nel Convento di Ognissanti, ciò che immediatamente colpisce, sono le **due lunette aperte sul cielo** rallegrato da una **lussureggiante vegetazione** e dal **volo di uccelli variopinti**;

quindi, si nota la figura di **Giuda**, solo, dall'altro lato del tavolo, e quella di **Giovanni**, al **centro**, che sembra quasi addormentarsi, **appoggiato al petto di Gesù**, e infine proprio **Gesù**, in tutto **simile agli altri**, tranne che nel **capo**, più vistosamente circonfuso di luce.

Ghirlandaio si era dunque compiaciuto, di arricchire la scena, di **particolari esornativi** (per abbellire), i quali tuttavia, non avendo una precisa funzione in rapporto al soggetto, sortiscono l'effetto di **distrarre l'osservatore dal centro drammatico dell'evento**.





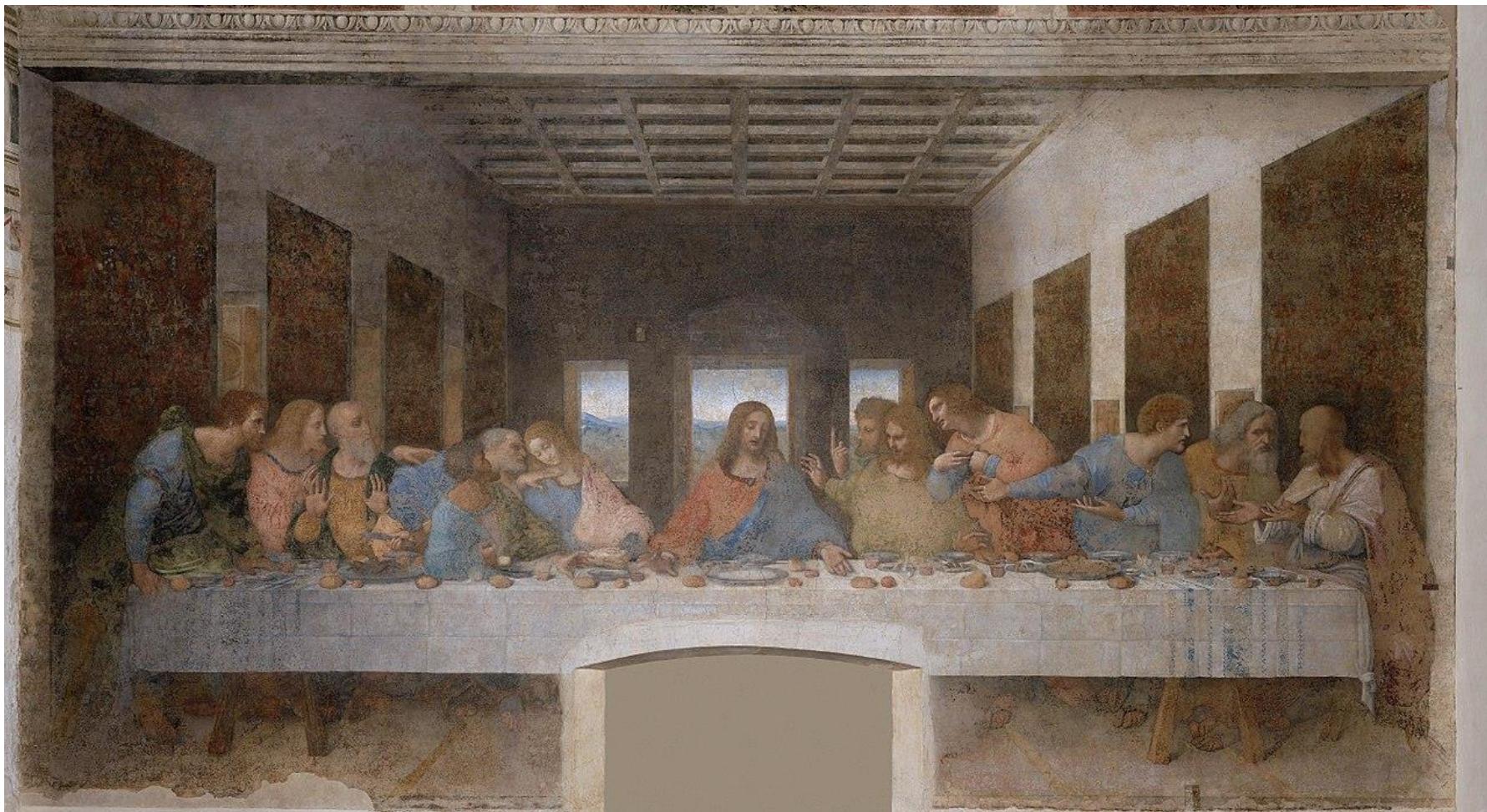
Leonardo da Vinci, *Ultima Cena (Cenacolo vinciano)*, 1494-1498, tempera grassa, lacche e oli su intonaco, 460×880 cm., Santa Maria delle Grazie, Milano.

Il dipinto si basa sul **Vangelo di Matteo**(XXVI, 23), nel quale **Gesù annuncia**, che verrà tradito da uno dei suoi apostoli.

L'opera si basa sulla **tradizione** dei cenacoli di Firenze, ma come già Leonardo aveva fatto con l'*Adorazione dei Magi*, l'**iconografia** venne profondamente rinnovata, alla ricerca del significato più intimo ed emotivamente rilevante dell'episodio religioso.

Leonardo, infatti, studiò i "moti dell'animo" degli **apostoli sorpresi** e sconcertati all'annuncio, dell'imminente **tradimento di uno di loro**.

È la rappresentazione di quei "moti dell'anima", di cui ha parlato nel suo "**Trattato della pittura**", di cui ha riferito nei suoi **taccuini** e per cui ha fatto una serie di **disegni preparatori**.



Leonardo da Vinci, *Ultima Cena (Cenacolo vinciano)*, 1494-1498, tempera grassa, lacche e oli su intonaco, 460×880 cm., Santa Maria delle Grazie, Milano.

Leonardo eliminò dalla rappresentazione **ogni elemento superfluo**, e non si lasciò sfuggire nulla, di ciò che può **rafforzare l'espressività del soggetto**.



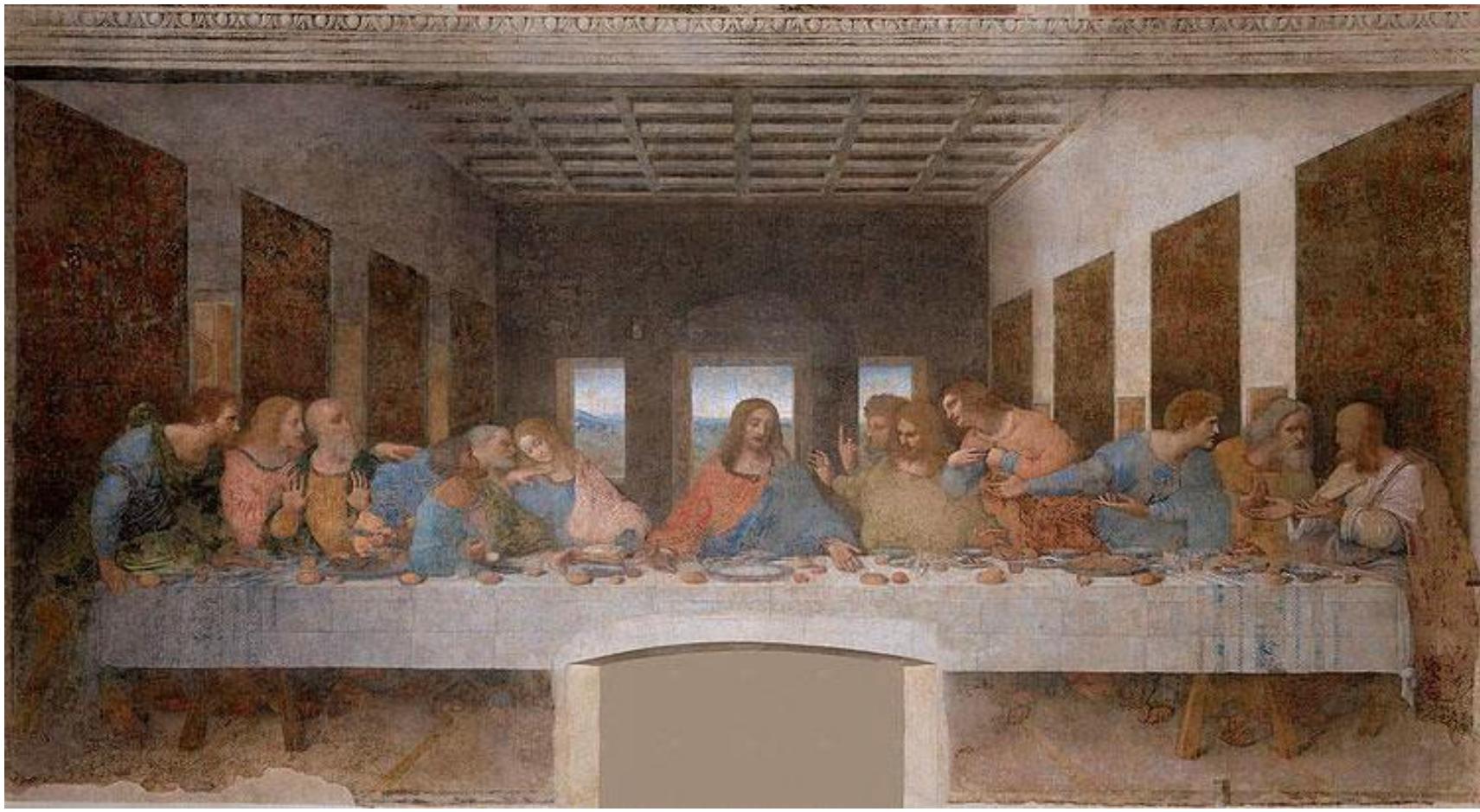
Leonardo, *Disegno preparatorio per l'Ultima Cena*, conservato ai Musei dell'Accademia di Venezia.

In un **disegno preparatorio**, egli è ancora legato alla consuetudine, di illustrare il **passo evangelico**: “*Colui che intinge la sua mano nel piatto insieme a me mi tradirà*” (Giovanni, 13, XXVI,): Giuda, infatti viene raffigurato **isolato** su un lato del tavolo.



Leonardo da Vinci, *Ultima Cena (Cenacolo vinciano)*, 1494-1498, tempera grassa, lacche e olio su intonaco, 460×880 cm., Santa Maria delle Grazie, Milano.

Ma nella versione finale, Leonardo rivoluziona la concezione tradizionale del tema, e sceglie di rappresentarne l'apice drammatico, ovvero lo stupito sgomento degli apostoli, seguito all'annuncio di Gesù: "*In verità vi dico, uno di voi mi tradirà*" (Giovanni, 13, XXI)



Leonardo da Vinci, *Ultima Cena (Cenacolo vinciano)*, 1494-1498, tempera grassa, lacche e olî su intonaco, 460×880 cm., Santa Maria delle Grazie, Milano.

È ancora una volta l'**appassionato studio** delle **funzioni espressive**, dei **moti corporei**, che permette a Leonardo di **rappresentare**, con tutta evidenza, il **turbamento** prodotto dalle parole di Gesù, nell'**animo** degli **apostoli**.

Questi, secondo una **geniale soluzione compositiva**, non formano più, come in Ghirlandaio, una serie di figure allineate, indipendenti e senza un centro, ma, **radunati in gruppi di tre**, si comunicano l'un l'altro la propria **sorpresa sgomenta**, o il **proprio orrore** e danno vita a un **movimento drammatico**, in cui risuona la **rivelazione del tradimento**.



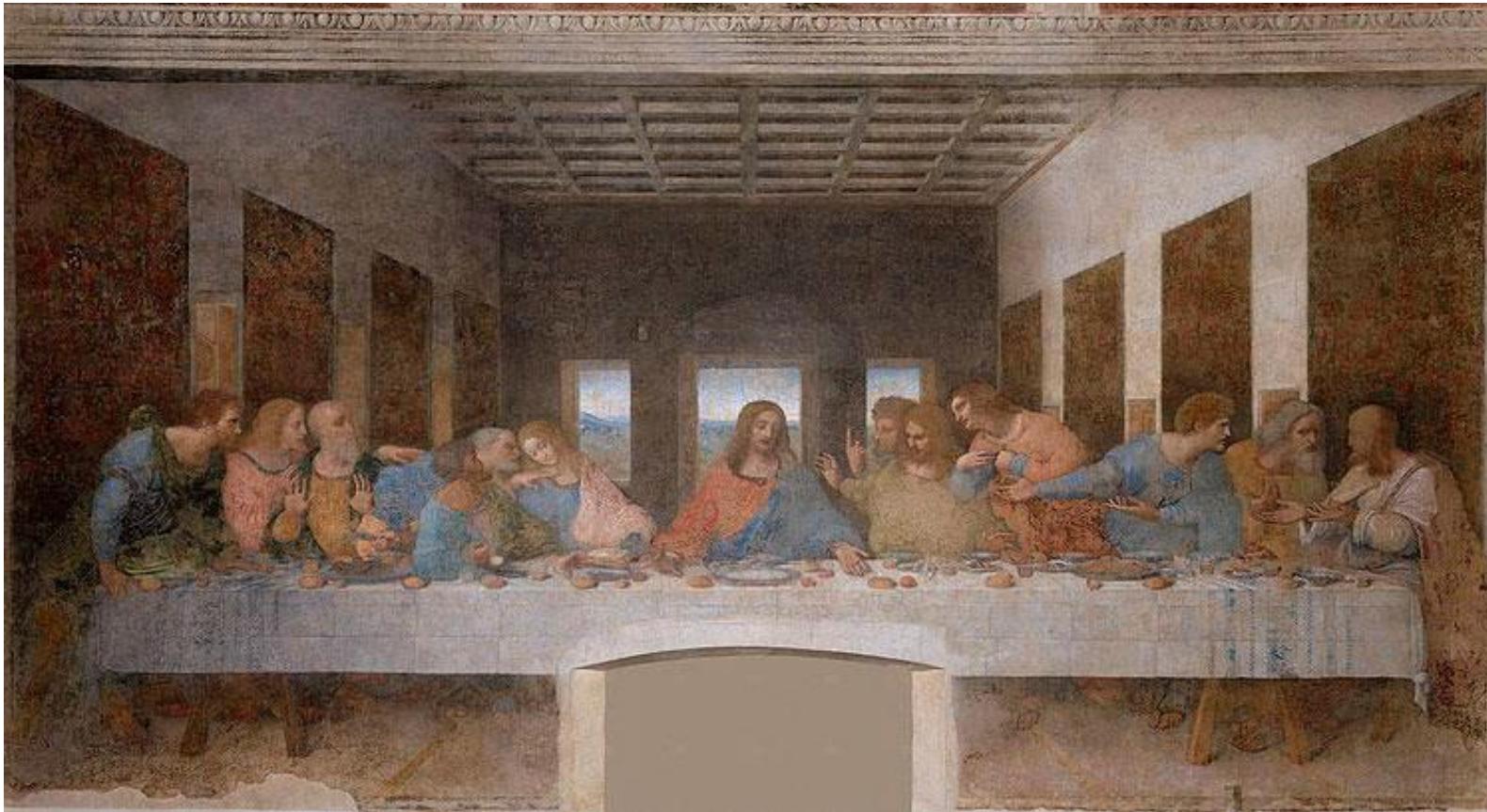
Leonardo da Vinci, *Ultima Cena (Cenacolo vinciano)*, 1494-1498, tempera grassa, lacche e olio su intonaco, 460×880 cm., Santa Maria delle Grazie, Milano.

Ogni loro moto si origina da Gesù e su di lui, di nuovo converge, seguendo una serrata concatenazione ritmica.

Negli anni tra **1494 e il 1498**, in cui Leonardo lavora al dipinto murale, le **regole della rappresentazione dell'Ultima Cena** sono pressoché stabilite: Giuda, generalmente, è raffigurato **senza aureola e dalla parte opposta del tavolo**, rispetto agli altri apostoli.

Nel *Cenacolo* di Leonardo, invece, no: nessun apostolo ha l'aureola e Giuda siede in mezzo a loro. Nessuna separazione, nessuna esclusione.

**Leonardo da Vinci,
Ultima Cena
(Cenacolo
vinciano), 1494-1498,
tempera grassa,
lacche e oli su
intonaco,
460×880 cm., Santa
Maria delle Grazie,
Milano.**



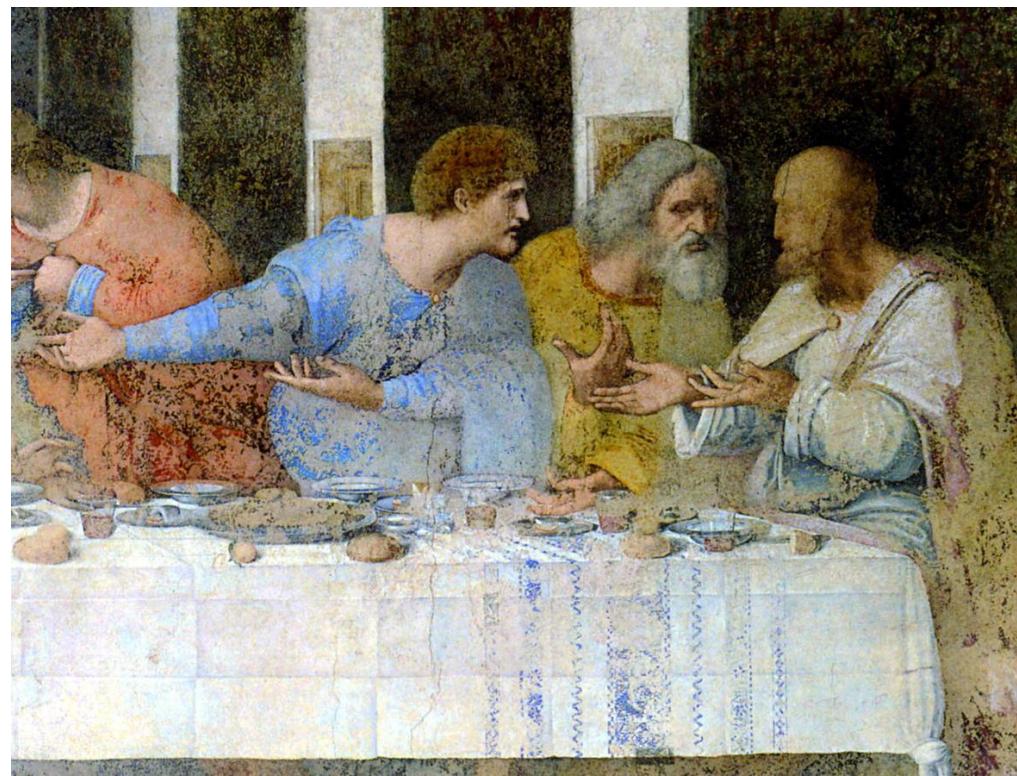
All'**epoca**, quando la **sala** non era ancora un museo, ma il **refettorio del convento**, lo **spazio fittizio** del dipinto doveva apparire come un **prolungamento** di quello **reale**: la **tovaglia**, le **stoviglie**, i **cibi frugali** sulla **tavola dipinta** erano gli stessi usati alla **mensa dei frati**.

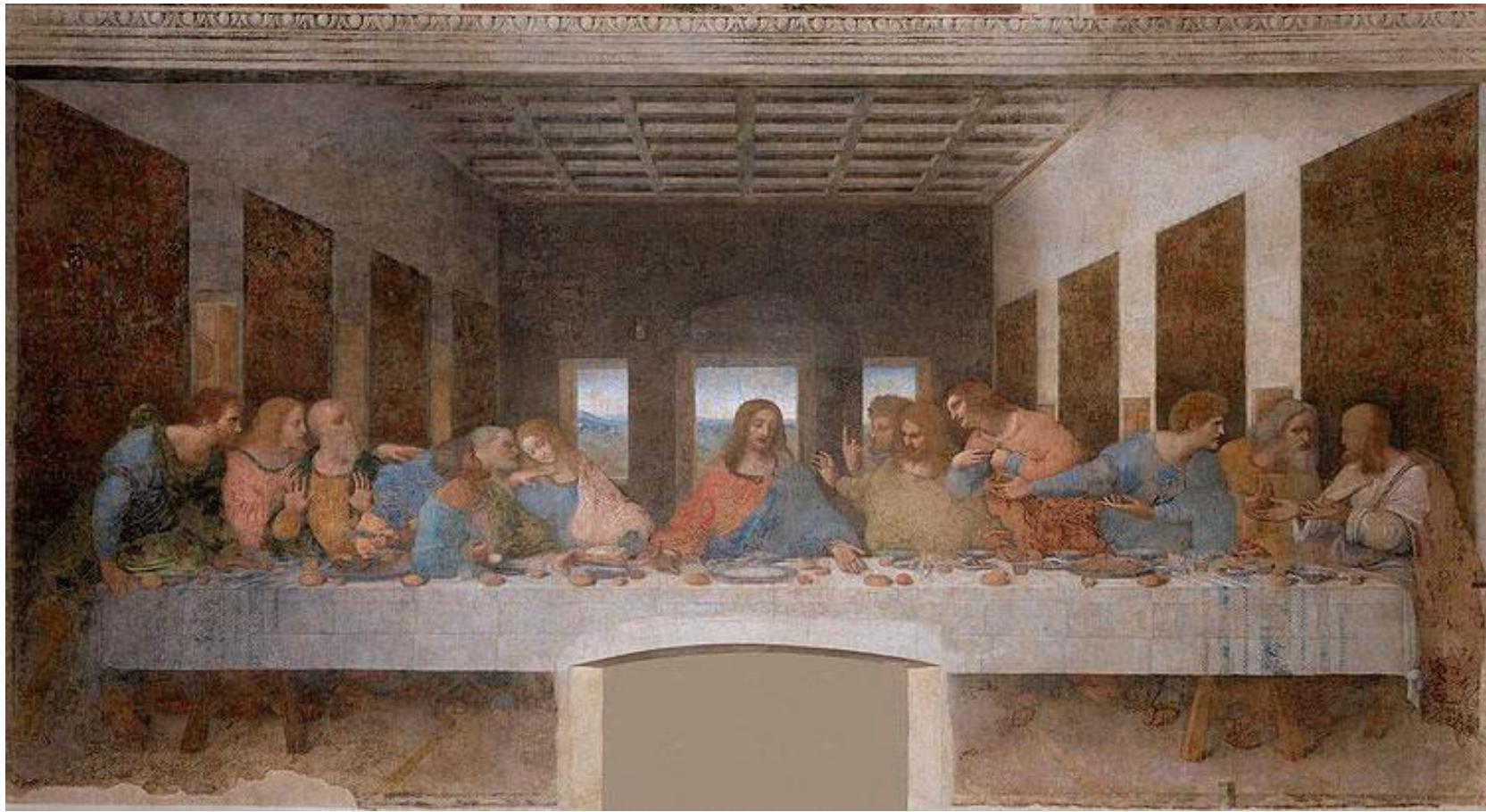
Nel silenzio, rispettato da tutti e interrotto solo da qualche lettura religiosa, l'**impressione** di chi **guardava** l'**affresco** era quella di assistere a una "**rappresentazione sacra**".

Un "**teatro gestuale**", dove ogni volto, **ogni gesto** rispecchiava tutta la **gamma delle emozioni** provate dagli **spettatori**. E dove **ogni atteggiamento** sembra identificare un **carattere**, tanto che ogni Apostolo è indagato nella **sua psicologia**, così come era descritta nei testi agiografici del tempo.

E **ognuno** di loro reagisce alla rivelazione di Gesù in modo diverso.

C'è chi si **meraviglia**, chi si **angoscia**, chi è **sconcertato**, chi rimane **incredulo**, chi porta le mani al petto quasi a **discolparsi**.





Leonardo da Vinci, *Ultima Cena (Cenacolo vinciano)*, 1494-1498, tempera grassa, lacche e oli su intonaco, 460×880 cm., Santa Maria delle Grazie, Milano.

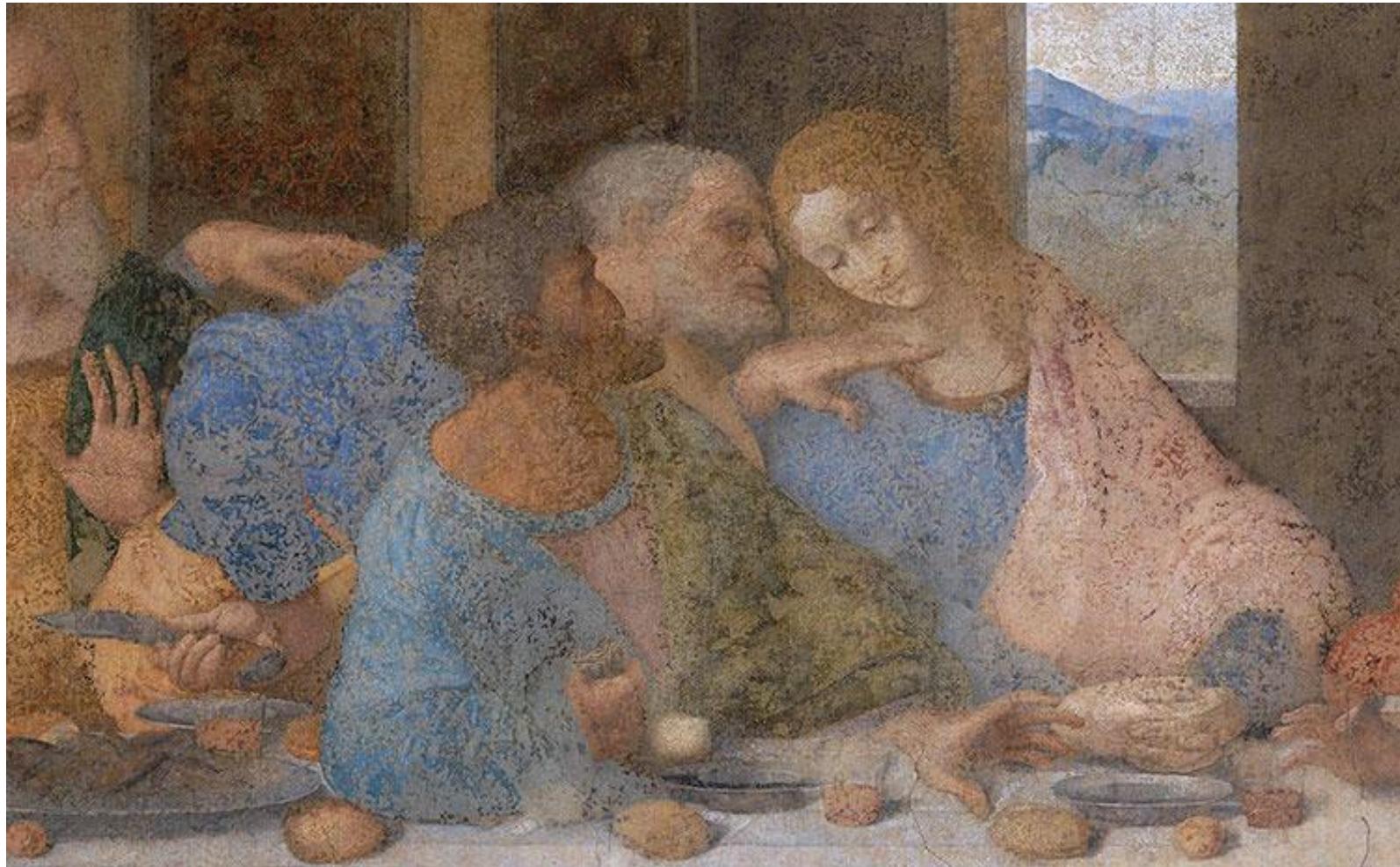
Le braccia si sovrappongono, in un gesticolare turbinoso, più convulso verso il centro della tavola, più pacato all'esterno, man mano che gli apostoli percepiscono, fino in fondo, il senso delle parole.

In quella tavola affollata, solo due figure rimangono immobili: Cristo, al centro prospettico della composizione, anche lui senza aureola, ma illuminato dal chiarore della finestra, contro cui si staglia, siede, con le mani abbandonate, in una posizione, che richiama quella della Pietà.

In mezzo a tutta quella concitazione, è come se fosse solo, concentrato sul dolore e sulla sofferenza che lo aspetta.

L'altro, che rimane fermo e quasi bloccato, nel gruppo animato degli Apostoli, è Giuda. Cristo e Giuda sono gli unici che sanno. E la loro consapevolezza li isola da tutti.

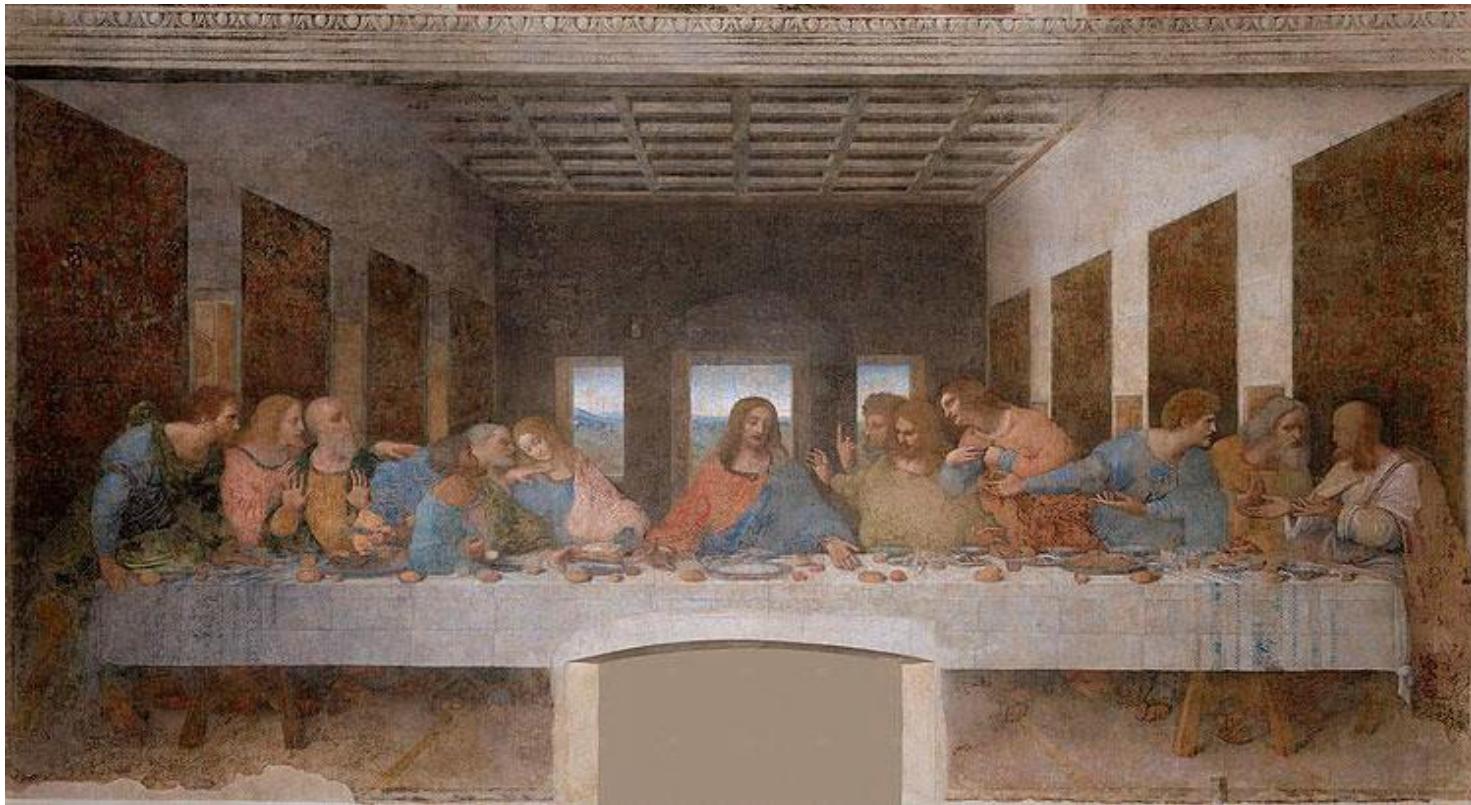
**Leonardo da Vinci,
Ultima Cena
(Cenacolo vinciano),
particolare, *Giuda
tra Pietro e
Giovanni*, 1494-
1498, tempera
grassa, lacche e olio
su intonaco,
460x880 cm., Santa
Maria delle Grazie,
Milano.**



Giuda è seduto tra **Pietro** e **Giovanni**, completamente **assorti** in una **conversazione**, che lo esclude. I due rivelano, l'uno, nella sua quieta mitezza, l'altro, nel suo desiderio di azione, la differenza della loro indole.

Pietro sta per chiedere, tramite **Giovanni**, quella spiegazione che tutti aspettano e, con un **gesto maldestro**, nasconde il **coltello**, con cui, poco dopo, ferirà il servo del grande sacerdote.

Giuda, invece, col **gomito** poggiato sulla tavola, **cerca di coprire**, con la mano destra, la **borsa dei denari**. E, al contrario degli altri due, rimane in **silenzio**.



Leonardo da Vinci,
Ultima Cena
(Cenacolo
vinciano), 1494-1498,
tempera grassa,
lacche e oli su
intonaco,
460x880 cm., Santa
Maria delle Grazie,
Milano.

L'impianto spaziale, chiaro e severo, centrato sul volto assorto di Cristo, concorre anch'esso all'unità della composizione e alla concentrazione espressiva del dramma.

Ma ciò che conferisce alla scena la sua straordinaria forza d'impatto è la sua costruzione prospettica: la sala dipinta riprende e continua le linee delle pareti della sala reale, ampliandone illusionisticamente le dimensioni, e la *Cena degli Apostoli* sembra svolgersi nello spazio fisico del refettorio, in presenza dell'osservatore.

Tuttavia, l'efficacia espressiva di tale illusione si fonda su certi artifici, con cui Leonardo altera la coerenza logica della sua costruzione. Infatti, per ottenere una maggiore chiarezza e potenza narrativa, egli pone la tavola ben più in alto, rispetto al pavimento reale della sala e al punto di vista di chi guarda.

I personaggi, inoltre, sono resi in una scala superiore al naturale, sopradimensionati rispetto alla tavola e allo spazio, che li contiene: la solennità e la potenza dei loro atti risulta così accresciuta, e l'intera scena acquista una monumentalità senza precedenti, in accordo con l'elevatezza del soggetto: "Farò una finzione, che significherà cose grandi" (Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, prima parte)

Sperimentazioni spaziali e illusionismo in Bramante



Donato Bramante, Chiesa di Santa Maria presso San Satiro, esterno, Sacello di San Satiro, 1482-1486, Milano.

La **svolta**, nella **rappresentazione** dello **spazio**, espressa da **Leonardo**, nell'*Ultima Cena*, era stata **annunciata**, dieci anni prima, da **Bramante**, che nella sua **prima opera** costruita a **Milano**, aveva applicato i **principi dell'illusionismo prospettico** a un edificio concreto.

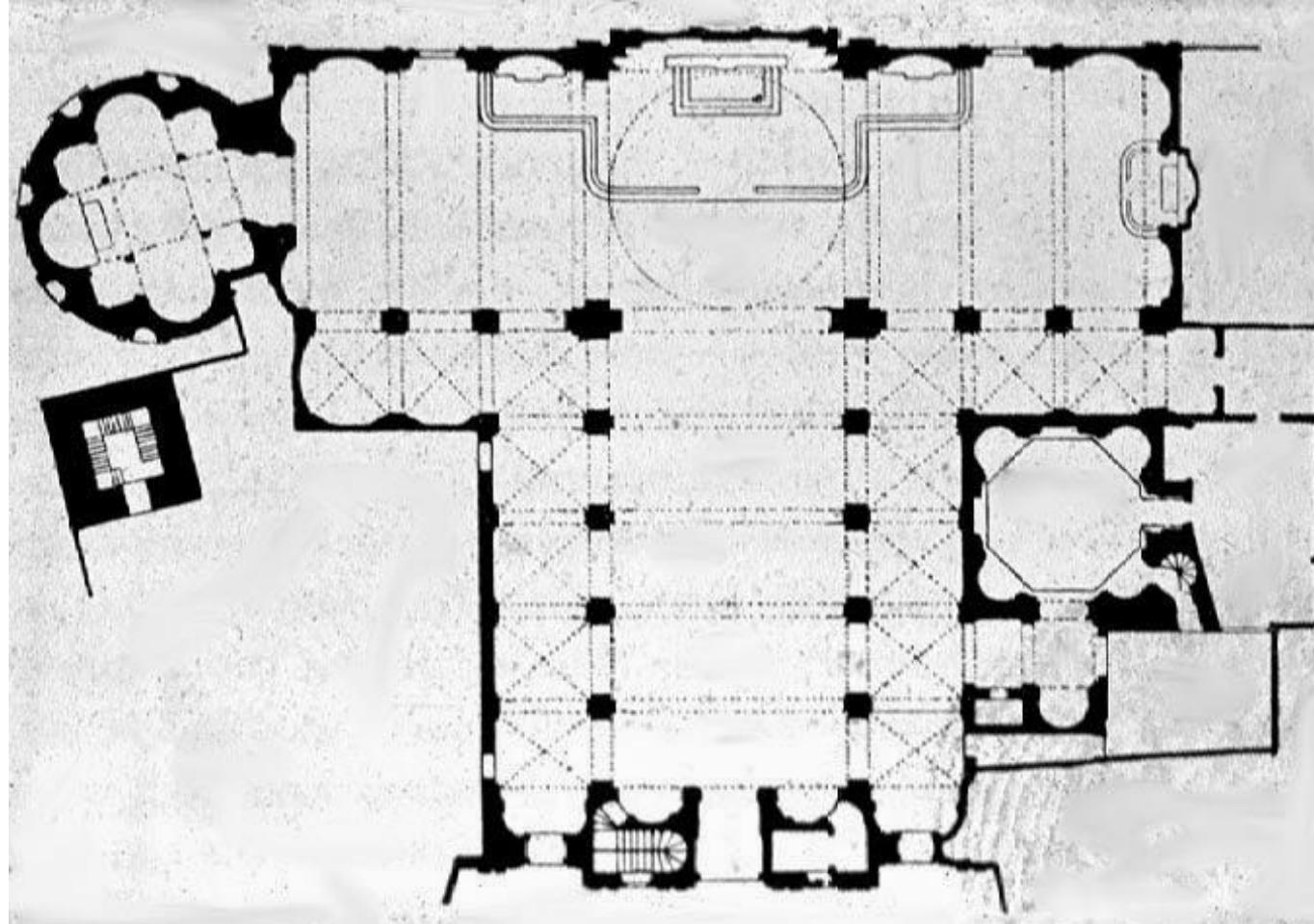
Si tratta della ricostruzione della **Chiesa di Santa Maria**, adiacente al **sacello** (chiesetta o cappella costruita con particolari caratteristiche e destinazioni devote) **carolingio di San Satiro**, in cui Bramante interviene a partire dal 1482.

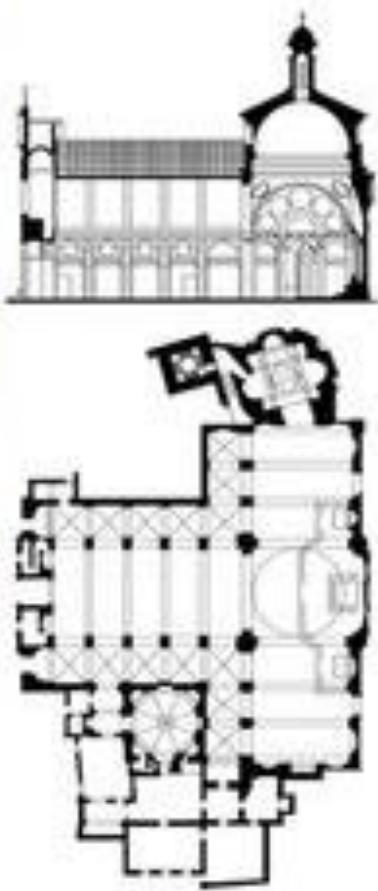
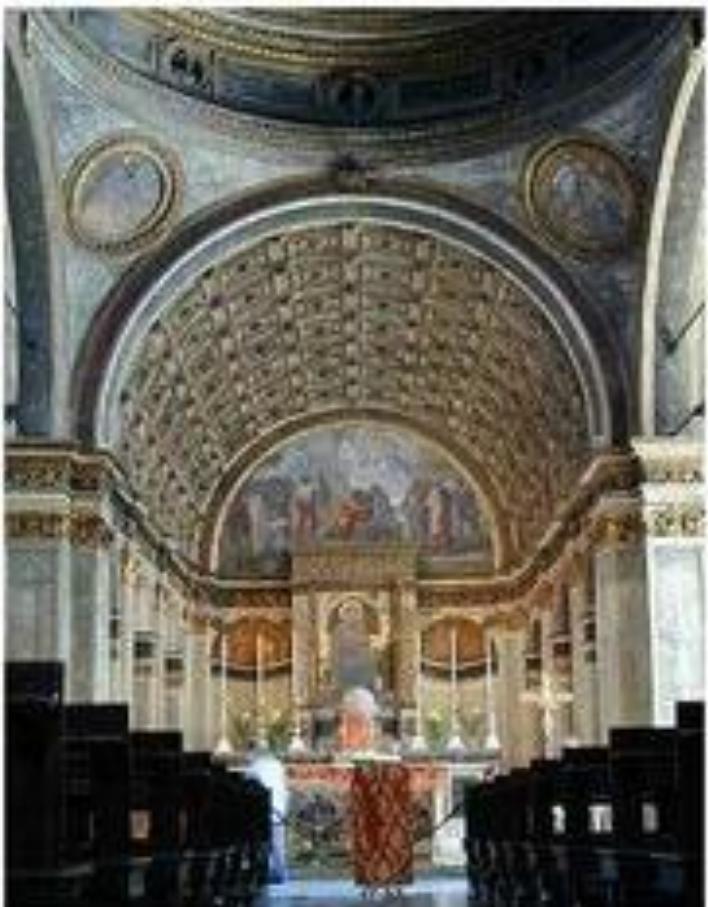
Pianta di santa Maria presso san Satiro - in alto a sinistra l'ottagono altomedievale dedicato al santo (San Satiro).

Rifacendosi, verosimilmente, all'**impianto** di **Santo Spirito** di **Brunelleschi**, l'artista di Urbino, **Bramante**, progetta un edificio a **croce latina**, con **navate laterali** anche nel **transetto**, e una **grande cupola**;

ma l'area a disposizione, per la fabbrica, non permetteva la completa estensione planimetrica dell'edificio, che infatti, in **pianta** appare organizzato secondo una **disorganica forma a T.**

Tuttavia, per Bramante, gli **elementi architettonici**, che non possono essere costruiti, possono essere **raffigurati**, con i **mezzi dell'illusionismo prospettico**, capace di dare apparenza di realtà a ciò che non esiste.





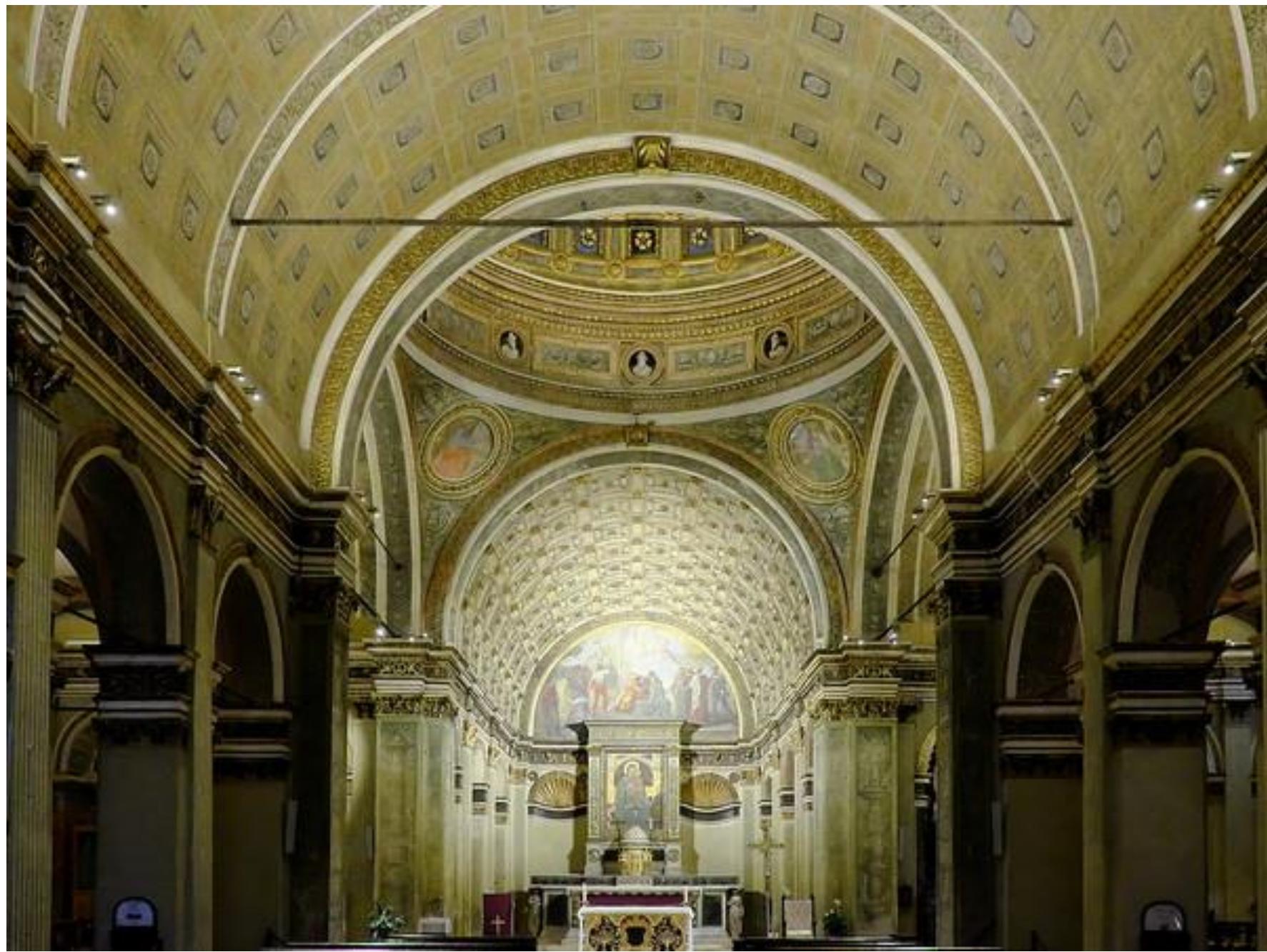
Donato Bramante, *Chiesa di Santa Maria presso San Satiro*, interno, pianta e sezione, 1482-1486, Milano.

Il **braccio del coro**, infatti, è **simulato**, all'interno della chiesa, attraverso una **finta volta a botte cassettonata**, realizzata in **stucco**, che in una profondità inferiore a un metro, **evoca la dilatazione spaziale** mancante all'edificio, consentendo così di recuperare almeno visivamente la coerenza dell'impianto strutturale.

La **prospettiva**, intesa **non più** come **misura razionale dello spazio**, si afferma come uno **strumento di comunicazione visiva** teso a **produrre effetti percettivi**.



Donato Bramante, *Chiesa di Santa Maria presso San Satiro*, interno, presbiterio, 1482-1486, Milano.





Santa Maria presso San Satiro Milano - Cupola del transetto e finta volta del coro



Donato Bramante (attr.), *Cristo alla colonna*, tempera su tavola (93x62 cm), 1480-1490 circa, Pinacoteca di Brera di Milano.

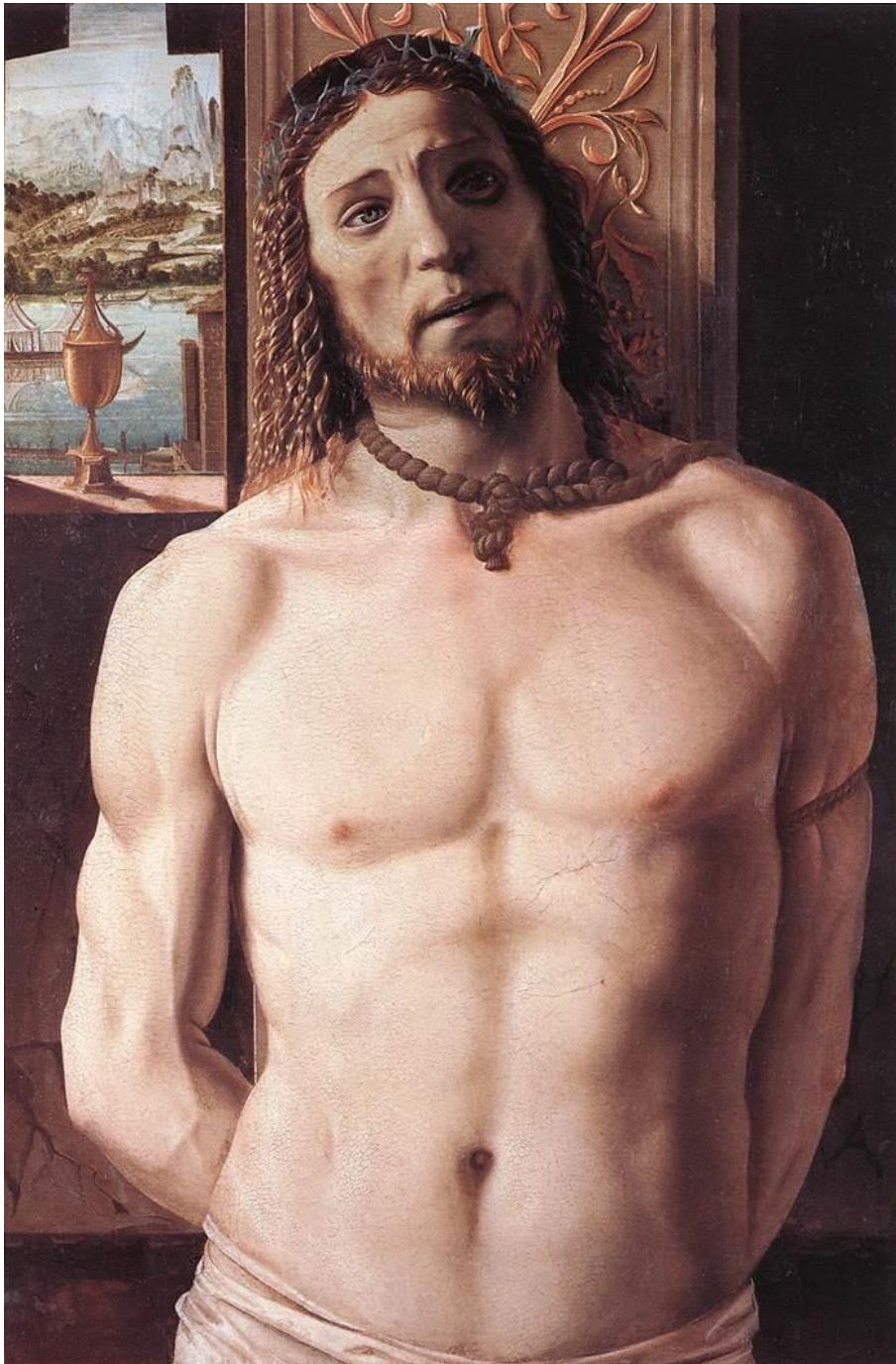
L'applicazione illusionistica della prospettiva è presente anche nelle **opere di pittura**, eseguite da Bramante, durante il suo soggiorno a Milano.

In un ***Cristo alla colonna***, dipinto fra il 1480 e il 1490, l'audace taglio spaziale, con la figura portata in **primissimo piano**, accentua il **patetismo** della **rappresentazione** e suscita sullo spettatore un effetto emotivo.

La **tavola**, che è considerata il **miglior saggio** di Bramante in **pittura**, venne commissionata dall'abbazia di Chiaravalle nei pressi di Milano.

Si tratta dell'**unico dipinto su tavola** conosciuto di Bramante.

L'opera mostra **Cristo legato alla colonna** (in questo caso un **pilastro ornato**, con **decorazione classicheggiante a bassorilievo**), **prima** della flagellazione, proiettato vicinissimo allo spettatore, come in un **contatto quasi diretto**, eliminando i tradizionali flagellanti.



Donato Bramante (attr.), *Cristo alla colonna*, tempera su tavola (93x62 cm), 1480-1490 circa, Pinacoteca di Brera di Milano.

Ancor più i **dettagli**, come la **corda**, che penzola dal collo del Cristo, contribuiscono a **creare** quella notevole **apprensione emotiva** che scaturisce dall'intera composizione.

Il **procedimento**, con cui si **dà l'idea** di un **vasto spazio colonnato**, è, in pratica, lo **stesso** usato nell'architettura del **finto coro**, di **Santa Maria presso San Satiro**: l'estensione degli elementi principali, oltre i **confini** del dipinto, e il **suggerimento** della **distanza** tra **primo piano** e **sfondo**.

Il **modellato classico**, del **corpo di Cristo**, rimanda alla **cultura urbinate** (Piero della Francesca), da cui **proveniva** artisticamente Bramante, mentre **altri dettagli** dimostrano una feconda contaminazione, con **spunti** della **pittura fiamminga**, quali la **doppia illuminazione (frontale**, in questo caso orientata da sinistra a destra, e dalla **finestra** sullo sfondo), la **veduta che sfuma in lontananza**, l'**attenzione minuziosa** al **dettaglio**.

In questo senso spicca lo **studio sulla luce**, che crea una **miriade di riflessi colorati**, come in quelli rossicci e azzurrini, nei **capelli** e nella **barba** del Cristo.



Donato Bramante (attr.), *Cristo alla colonna*, tempera su tavola (93x62 cm), 1480-1490 circa, Pinacoteca di Brera di Milano.

Alcuni **dettagli** rimandano all'influenza di **Leonardo**, quali lo **studio** delle **potenzialità espressive** del **volto**, oppure alcuni **particolari** di estremo **realismo**, come le **carni strette dalle corde** o le **lacrime trasparenti**.

Sul davanzale è appoggiata una **pisside dorata**, un rimando all'**Eucaristia**, che manifesta il senso del **sacrificio** di **Cristo**.





Donato Bramante, *Uomini d'arme (Uomo dalla mazza)*, affresco staccato, 1490 ca., Pinacoteca di Brera, Milano.

Gli ***Uomini d'arme*** sono una serie di otto affreschi, strappati ,di Donato Bramante, conservati nella Pinacoteca di Brera a Milano.

Costituivano parte della **decorazione ad affresco**, di una sala di **palazzo Visconti**, poi **Panigarola**, un tempo esistente in via Lanzone, a **Milano**.

Bramante, con questi affreschi, dà vita a un'immagine figurativa, integralmente fondata su **artifici ottici** e crea la **finzione prospettica** di un **intero ambiente**.

I **condottieri** sono rappresentati all'**interno di finte nicchie architettoniche**, che contribuiscono a conferire loro, una notevole forza prospettica.

La **nitida definizione** delle **figure** e la **chiara resa spaziale** contribuiscono a conferire alle **figure** un'**impronta statuaria**.

Queste caratteristiche della rappresentazione, insieme con la **caratterizzazione archeologica** dei **costumi**, contribuiscono ad avvicinare i soggetti ritratti ai **condottieri** della **Roma antica**.

Questi affreschi rientrano nella **tradizione rinascimentale**, dei **cicli di uomini illustri**, come il **Ciclo degli uomini e donne illustri** affrescati da **Andrea del Castagno** nella villa Carducci di Legnaia o gli ***Uomini illustri del passato e del presente*** ritratti nello **Studiolo di Federico da Montefeltro**.



Bramante, *Uomo d'arme*, affresco staccato, 1486-87, Milano, Pinacoteca di Brera.



Bramante, *Eraclito e Democrito*, affresco staccato, 1486-87, Milano, Pinacoteca di Brera.



Andrea del Castagno, *Ciclo degli uomini e donne illustri*, particolare, *Pippo Spano*, affresco, Villa Carducci di Legnaia, 1448 -1451.

Farinata degli Uberti





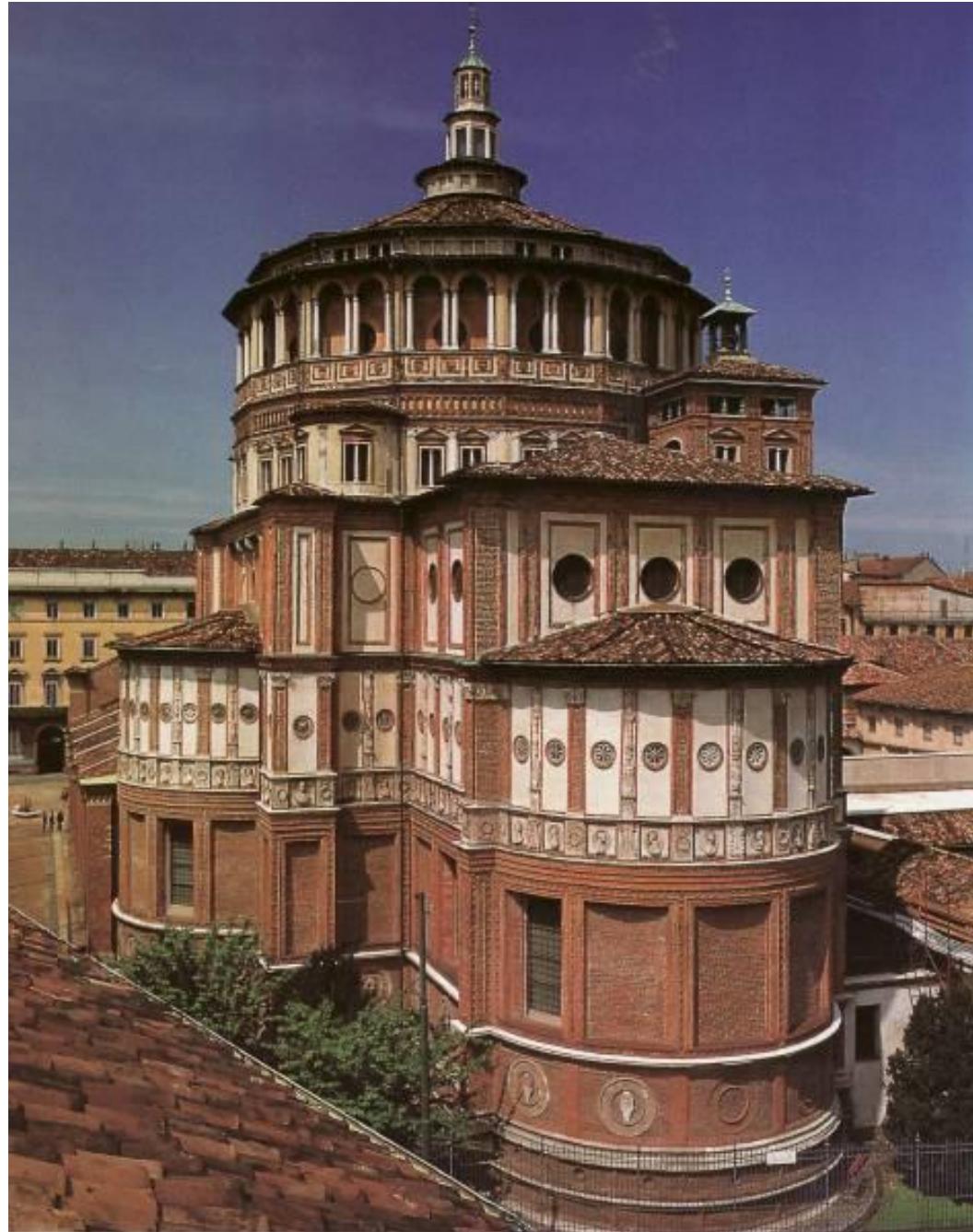
Gli *Uomini illustri* dello studiolo di Federico da Montefeltro.

I ritratti raffigurano idealmente gli interlocutori di Federico, quelli a cui, il Duca guerriero e mecenate, si comparava: poeti, pensatori, eruditi e filosofi. Sono di **scuola fiammingo-spagnola**, presumibilmente per mano di **Giusto di Gand e Pedro Berruguete**.

Lo **Studiolo di Federico da Montefeltro** contiene, al di sopra delle tarsie in legno, una **quadreria**, con **28 ritratti di uomini Illustri** di ogni tempo, dipinti su tavole in legno, disposti su due ordini.



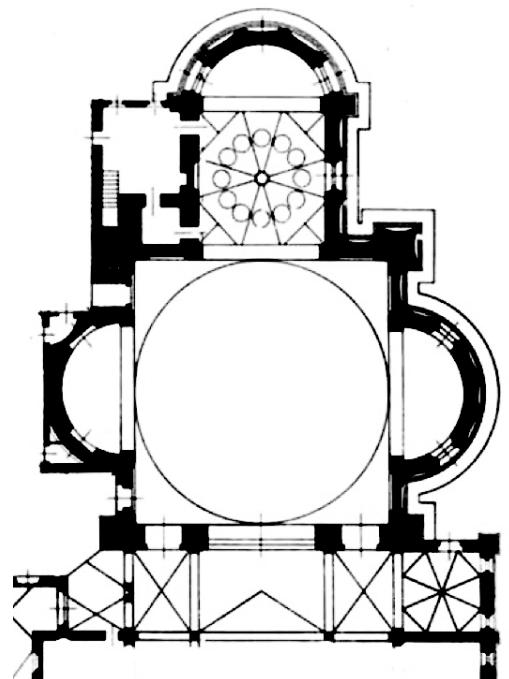
Guiniforte Solari e Bramante, Chiesa di Santa Maria delle Grazie e Tribuna, esterno, 1463-1497



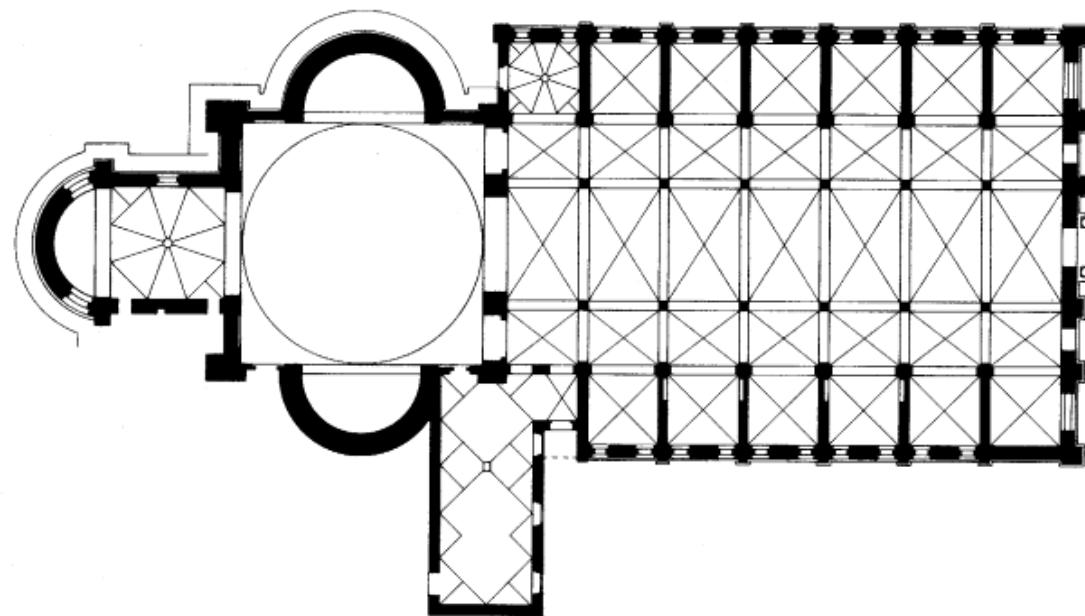
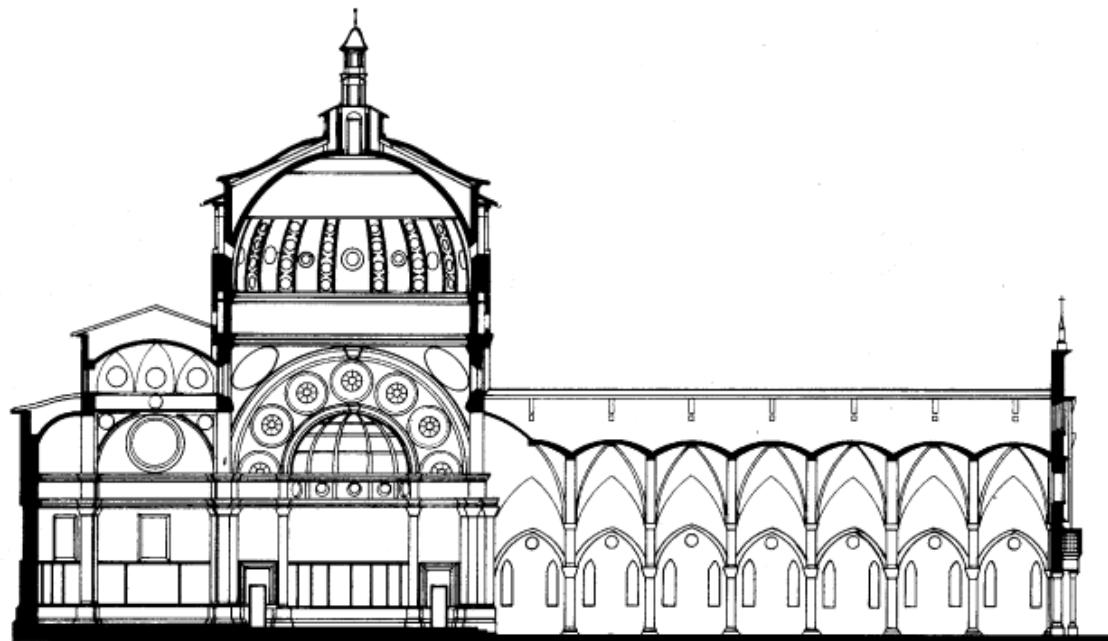
Donato Bramante, *Santa Maria delle Grazie*, veduta della parte absidale e della tribuna, 1492-1497, Milano.

È probabile, che le riflessioni leonardesche, sull'edificio a pianta centrale influenzassero Bramante. Fra il 1492 e il 1497, incaricato da Ludovico il Moro, **di costruire** una nuova **Tribuna** (complesso di presbiterio, coro e abside), come mausoleo della propria famiglia, per **Santa Maria delle Grazie**, Bramante dà vita a un'architettura completamente nuova, in cui l'impianto centrale diviene il mezzo, per configurare un **organismo** integralmente **unitario**, articolato in spazi e volumi legati da un nesso gerarchico, con uno spirito già cinquecentesco.

Pianta della Tribuna



Pianta e sezione





Interno della chiesa di Santa Maria delle Grazie, dichiarata Patrimonio dell'Umanità dall'Unesco



Interno della Tribuna Bramantesca, Santa Maria delle Grazie

Leonardo: dal ritorno a Firenze alla morte in Francia

Durante il suo **secondo soggiorno fiorentino** (1501-1506), **Leonardo** lascia **pochi dipinti compiuti**; la sua attività artistica è però molto intensa e **ricca di invenzioni stilistiche e figurative**, della massima importanza, per lo sviluppo dell'arte cinquecentesca.



Leonardo da Vinci, *Cartone di sant'Anna (Sant'Anna, la Madonna, il Bambino e san Giovannino)*, disegno a gessetto nero, biacca e sfumino su carta (141,5x104,6 cm), 1498-1505 circa, National Gallery di Londra.

Appena rientrato a Firenze, Leonardo espone, nel **Chiostro dell'Annunziata**, un **cartone** per il gruppo di *Sant'Anna, la Madonna, il Bambino e san Giovannino*, secondo un'ideazione iconica e tematica, cui egli certamente lavorava, già sul finire del soggiorno milanese, anche per l'evidente sviluppo e maturazione della *Vergine delle rocce*.

Il cartone mostra le **tre generazioni** della **famiglia di Cristo**: Sant'Anna tiene sua figlia Maria, sulle sue ginocchia e quest'ultima trattiene il **Figlio**, che si rivolge verso san **Giovannino**.

Anna indica con la sinistra il **cielo** e guarda Maria, con uno **sguardo festoso** e familiare, come a voler chiedere **conferma** della sua **miracolosa gravidanza**.

Leonardo si sforzò di riprodurre un **senso policentrico di movimento**, facendo in modo, che i **due personaggi principali**, le donne, si **fondessero** in un **unico gruppo**.

La **struttura piramidale** conferisce loro **monumentalità plastica** e ne sottolinea l'**organicità**.



Leonardo da Vinci, *Cartone di sant'Anna (Sant'Anna, la Madonna, il Bambino e san Giovannino)*, disegno a gessetto nero, biacca e sfumino su carta (141,5x104,6 cm), 1498-1505 circa, National Gallery di Londra.

Il 'Cartone' è la prova evidente dell'evoluzione dello stile di Leonardo immediatamente dopo 'L'Ultima Cena'.

Le figure monumentali, ispirate alle sculture antiche viste probabilmente a Roma, a Tivoli o a Venezia, hanno una statuaria classicità, che solo a seguito della grande composizione murale del Refettorio di Santa Maria delle Grazie, viene a maturazione nell'opera di Leonardo, che abbandona le esili figure del periodo fiorentino e del primo soggiorno milanese.

La tecnica di esecuzione, raffinatissima, con passaggi chiaroscurali di grande effetto, fa di questo 'Cartone' quasi un'opera pittorica.

Il dipinto del Louvre 'Sant'Anna, la Vergine e il Bambino con l'agnellino', che ne sviluppa le conseguenze, rappresenta uno stadio ancora più avanzato, con la struttura complicata del gruppo, che rende piramidale quella che era, nel 'Cartone' una composizione sostanzialmente bicefala dei personaggi e che, pertanto, non soddisfaceva appieno Leonardo".

Leonardo da Vinci,
*Sant'Anna, la
Vergine e il
Bambino con
l'agnellino*, olio su
tavola, (168x130
cm), 1510 circa,
Museo del Louvre,
Parigi.





Leonardo da Vinci, *Cartone di sant'Anna (Sant'Anna, la Madonna, il Bambino e san Giovannino)*, disegno a gessetto nero, biacca e sfumino su carta (141,5x104,6 cm), 1498-1505 circa, National Gallery di Londra.

"Leonardo compone questo meraviglioso grande disegno, incompiuto, ma pienamente eloquente: il volto della Vergine è dolcissimo, mentre è orgoglioso, avveduto, acuto, quello di sua madre, Sant'Anna.

E Vasari ci dice: « ... Si vedeva nel viso di quella Nostra Donna tutto quello che di semplice e di bello può con semplicità e bellezza dare grazia a una madre di Cristo»

Bellezza e semplicità del volto «Volendo mostrare quella modestia e quella umiltà ch'è in una Vergine, contentissima di allegrezza del vedere la bellezza del suo figliuolo, che con tenerezza sosteneva in grembo; e mentre che ella, con onestissima guardatura a basso scorgeva un santo Giovanni, piccol fanciullo che si andava trastullando con un pecorino, non senza un ghigno d'una Santa Anna».

Sant'Anna è colei con il volto in ombra – «che, colma di letizia, vedeva la sua progenie terrena esser divenuta celeste».

Definizione meravigliosa. Sant'Anna è orgogliosa di aver dato alla luce Maria, donna umile diventata madre di Dio, il suo sguardo è colmo di compiacimento ed esaltazione, con ciò mostrando lo stato d'animo di ogni nonna, che si compiace dei propri nipoti.



Leonardo da Vinci, *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino con l'agnellino*, olio su tavola, (168x130 cm), 1510 circa, Museo del Louvre, Parigi.

Il risultato finale dell'ideazione del Cartone è il dipinto incompiuto *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino con l'agnellino*, portato con sé, durante i suoi viaggi, fino alla corte francese di Francesco I e oggi al Louvre, la cui iconografia, con il **Bambino che gioca con l'agnello**, corrisponde a quella descritta nel **1501**, in una **lettera** del carmelitano Pietro da Novellara a Isabella d'Este.

Rispetto all'**ampia, avvolgente solennità classica** del **Cartone**, già alla Royal Accademy e oggi alla National Gallery di Londra, prima esaminato, la composizione è **più sciolta** e meno legata all'esempio classico.

L'opera raffigura le **tre generazioni** della famiglia di Cristo: Sant'Anna, sua figlia Maria e Gesù bambino.

Anna tiene **Maria** sulle **ginocchia**, quasi **fondendosi** l'un l'altra; **Maria** fa per **afferrare** il **Bambino**, sporgendosi verso destra, mentre egli **gioca con un agnello**, **prefigurazione** della sua futura **Passione**.



Leonardo da Vinci, *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino con l'agnellino*, olio su tavola, (168x130 cm), 1510 circa, Museo del Louvre, Parigi.

La **composizione**, ricca di **significati allegorici**, è modellata efficacemente secondo una **forma piramidale**, come in molte celebri pale rinascimentali, con la **sommità** nella **testa di sant'Anna**, che assume quindi un'importanza preminente.

Anna lancia uno **sguardo benevolo** e sorridente a **Maria** e a **Gesù**, con una **fisionomia tipica**, della **produzione matura** di **Leonardo**.

Il suo ruolo è quello di **simbole**ggiare la **Chiesa** che, ostacolando l'azione di materna apprensione di Maria, ribadisce la **necessità** del **sacrificio volontario** di **Gesù**.

La **luce** è **soffusa** e la **cromia** sapientemente **modulata**, con **effetti atmosferici**, che legano le **monumentali figure**, in primo piano, con l'ampio paesaggio dall'**orizzonte altissimo** sullo **sfondo**, caratterizzato da una **veduta montana**, che **sfuma** in toni chiarissimi, per effetto della **prospettiva aerea**.

La **cromia spenta** e **brumosa** dello **sfondo**, amplifica la **plasticità** del **gruppo centrale**, sapientemente composto, con **gesti** e **sguardi**, che si sviluppano anche in profondità, in un **difficile equilibrio** tra **diagonali** e **linee contrapposte**.



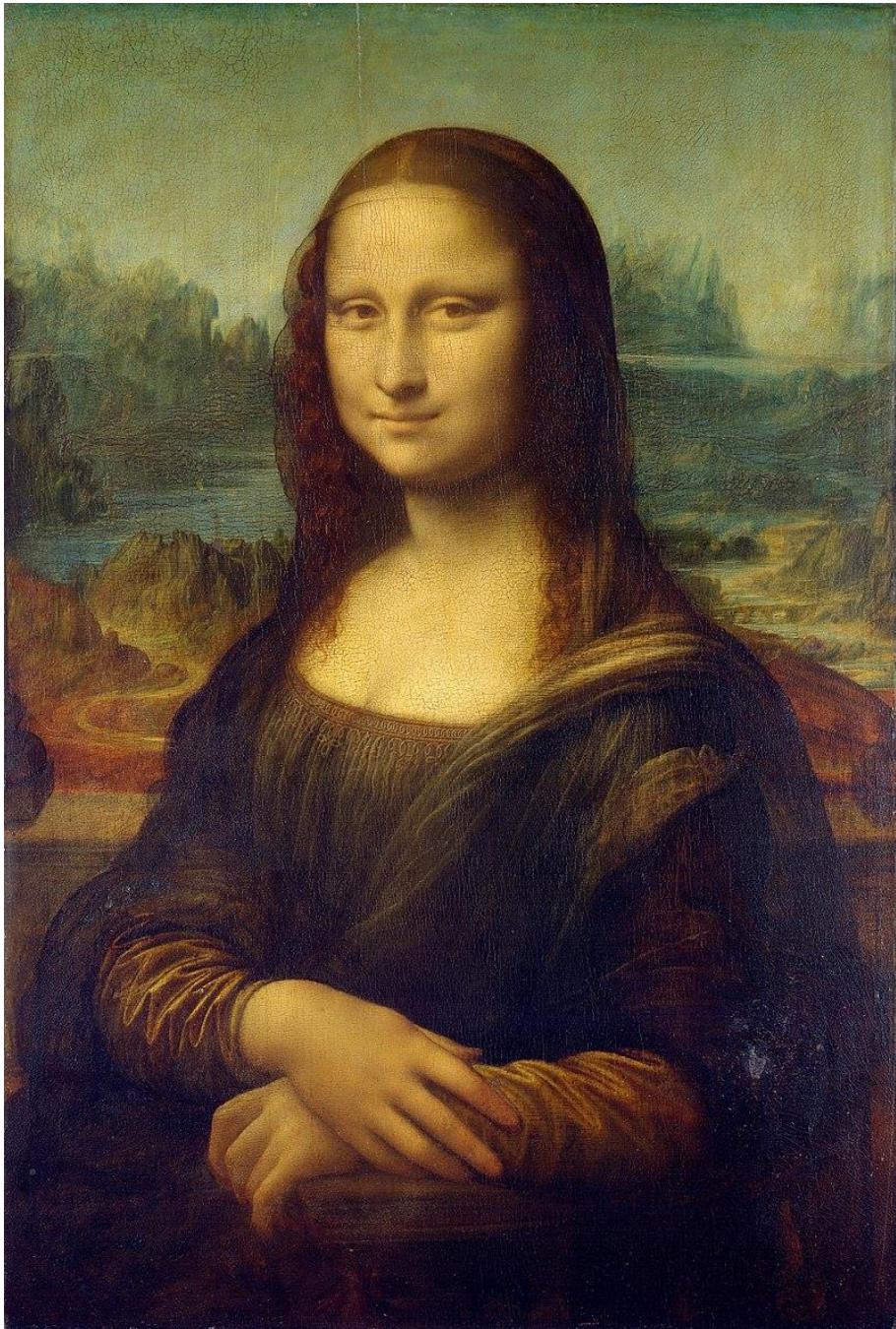
Leonardo da Vinci, La *Gioconda*, nota anche come *Monna Lisa*, olio su tavola di legno di pioppo, 77 cm d'altezza x 53 cm di base e 13 mm di spessore, 1503-1508 circa, Museo del Louvre, Parigi.

Opera iconica ed enigmatica della pittura mondiale, si tratta sicuramente del **ritratto più celebre della storia**, nonché di una delle opere d'arte più note in assoluto.

Il **sorriso impercettibile** del soggetto, col suo **alone di mistero**, ha ispirato tantissime pagine di critica, letteratura, opere di immaginazione e persino studi psicoanalitici; sfuggente, ironica e sensuale, la **Monna Lisa** è stata di volta in volta amata e idolatrata, ma anche derisa o aggredita.

L'opera rappresenta tradizionalmente **Lisa Gherardini**, cioè "Monna" Lisa (un diminutivo di "Madonna" derivante dalla parola latina "**Mea domina**" che oggi avrebbe lo stesso significato di "**Signora**"), moglie di **Francesco del Giocondo** (quindi la "Gioconda").

Leonardo dopotutto, in quel periodo, del **suo terzo soggiorno fiorentino**, abitava nelle case accanto a Palazzo Gondi (oggi distrutte) a pochi passi da piazza della Signoria, che erano proprio di un ramo della famiglia **Gherardini** di Montagliari.



Leonardo da Vinci, La Gioconda, nota anche come *Monna Lisa*, olio su tavola di legno di pioppo, 1503-1508 circa, Museo del Louvre, Parigi.

Fu Leonardo stesso a portare con sé in **Francia**, nel **1516**, la **Gioconda**, che potrebbe essere stata poi acquistata, assieme ad altre opere, da **Francesco I**.

Più tardi, **Luigi XIV** fece trasferire il dipinto a **Versailles**, ma dopo la Rivoluzione Francese venne spostato al **Louvre**.

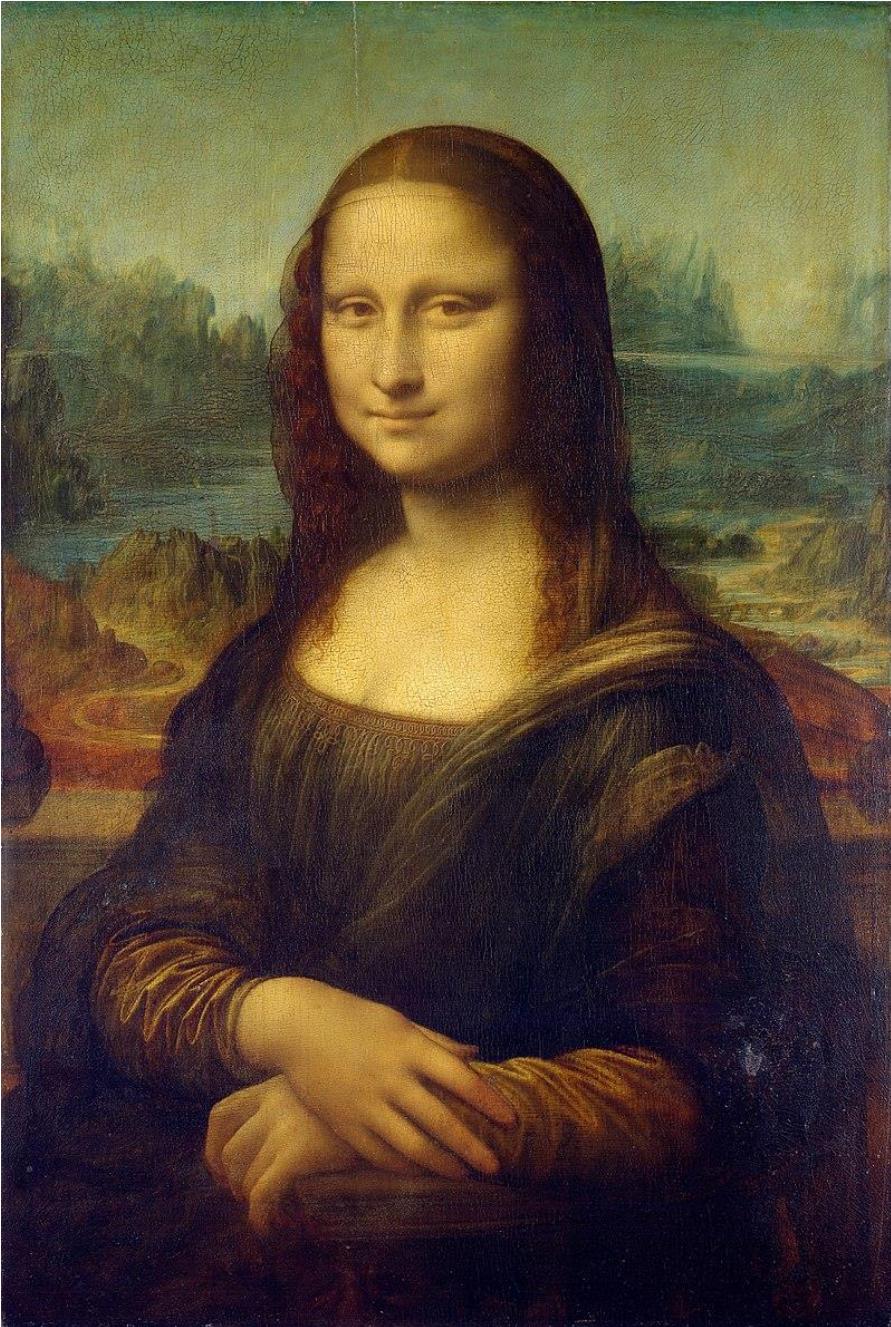
Napoleone Bonaparte lo fece mettere nella sua camera da letto, ma nel 1804 tornò al **Louvre**.

Durante la **guerra Franco-Prussiana**, del **1870-1871**, fu messo al riparo in un sito nascosto.

Il **ritratto** mostra una **donna seduta a mezza figura**, girata a **sinistra**, ma con il **volto** pressoché **frontale**, ruotato **verso lo spettatore**.

Le **mani** sono dolcemente **adagiate** in **primo piano**, mentre sullo **sfondo**, oltre una sorta di **parapetto**, si apre un **vasto paesaggio fluviale**, con il consueto **repertorio leonardesco** di **picchi rocciosi e speroni**.

Indossa una pesante veste scollata, secondo la moda dell'epoca, con un **ricamo** lungo il **petto** e **maniche** in tessuto diverso; in **testa** indossa un **velo trasparente**, che tiene fermi i **lunghi capelli sciolti**, ricadendo poi sulla **spalla**, dove si trova appoggiato anche un **leggero drappo** a mo' di sciarpa.

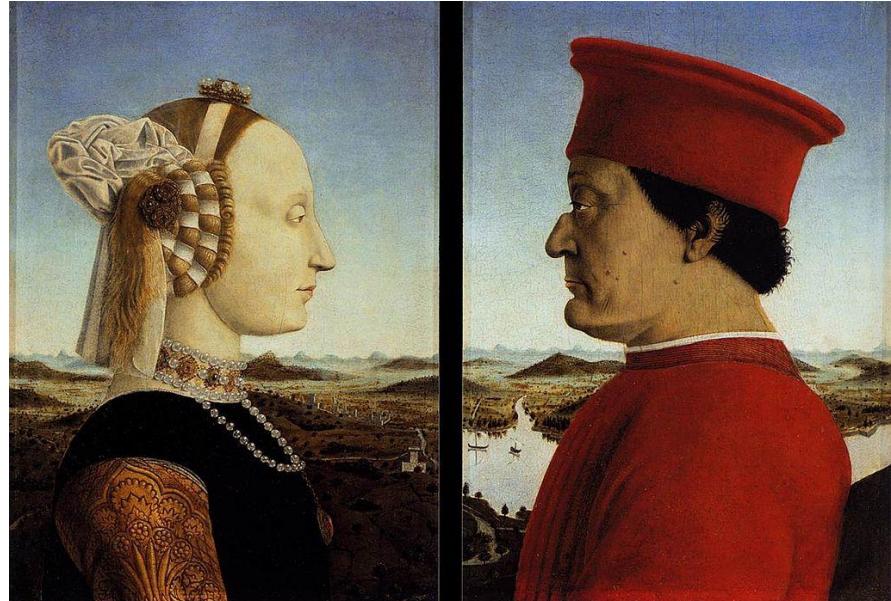


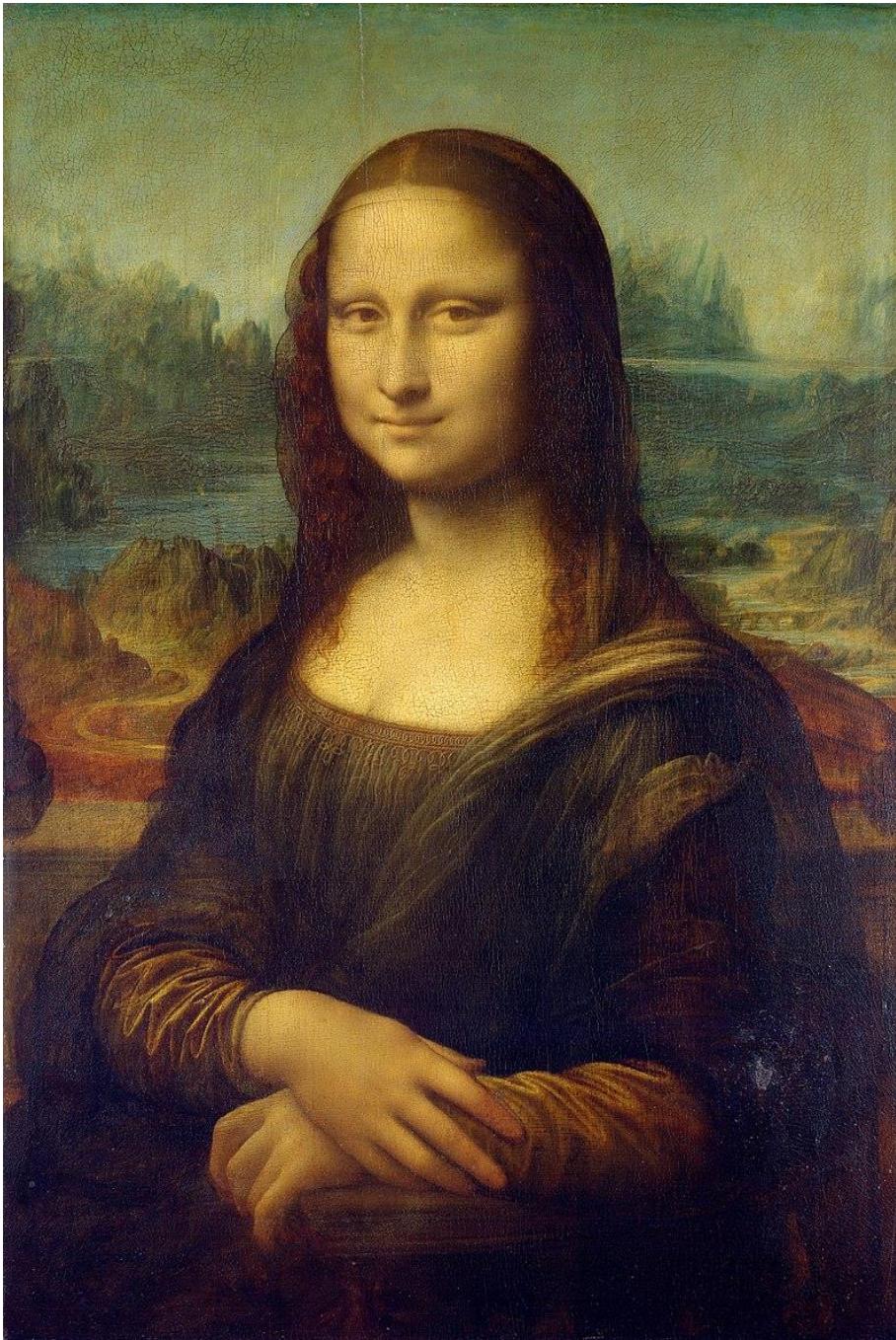
Leonardo da Vinci, *La Gioconda*, nota anche come *Monna Lisa*, olio su tavola di legno di pioppo, 1503-1508 circa, Museo del Louvre, Parigi.

Alla perfetta esecuzione pittorica, in cui è impossibile cogliere tracce delle pennellate, grazie al morbidissimo **sfumato**, Leonardo aggiunse un'impeccabile resa atmosferica, che lega indissolubilmente il **soggetto**, in primo piano, allo **sfondo**, e una profondissima **introspezione psicologica**.

Se l'impostazione, col **paesaggio** sullo **sfondo**, affonda le **radici** nella **ritrattistica umanistica** del Quattrocento (come il *Doppio ritratto dei duchi d'Urbino* di Piero della Francesca), la **straordinaria naturalezza** del **personaggio**, così diversa dalle pose ufficiali e "araldiche" dei predecessori, ne fa una **pietra miliare** della **ritrattistica** con cui si apre il **Rinascimento maturo**.

Piero della Francesca, *Doppio ritratto dei duchi di Urbino, Federico da Montefeltro e Battista Sforza*, olio su tavola (47×33 cm. ciascun pannello), 1465-1472 circa, Galleria degli Uffizi, Firenze.





Leonardo da Vinci, La *Gioconda*, nota anche come *Monna Lisa*, olio su tavola di legno di pioppo, 1503-1508 circa, Museo del Louvre, Parigi.

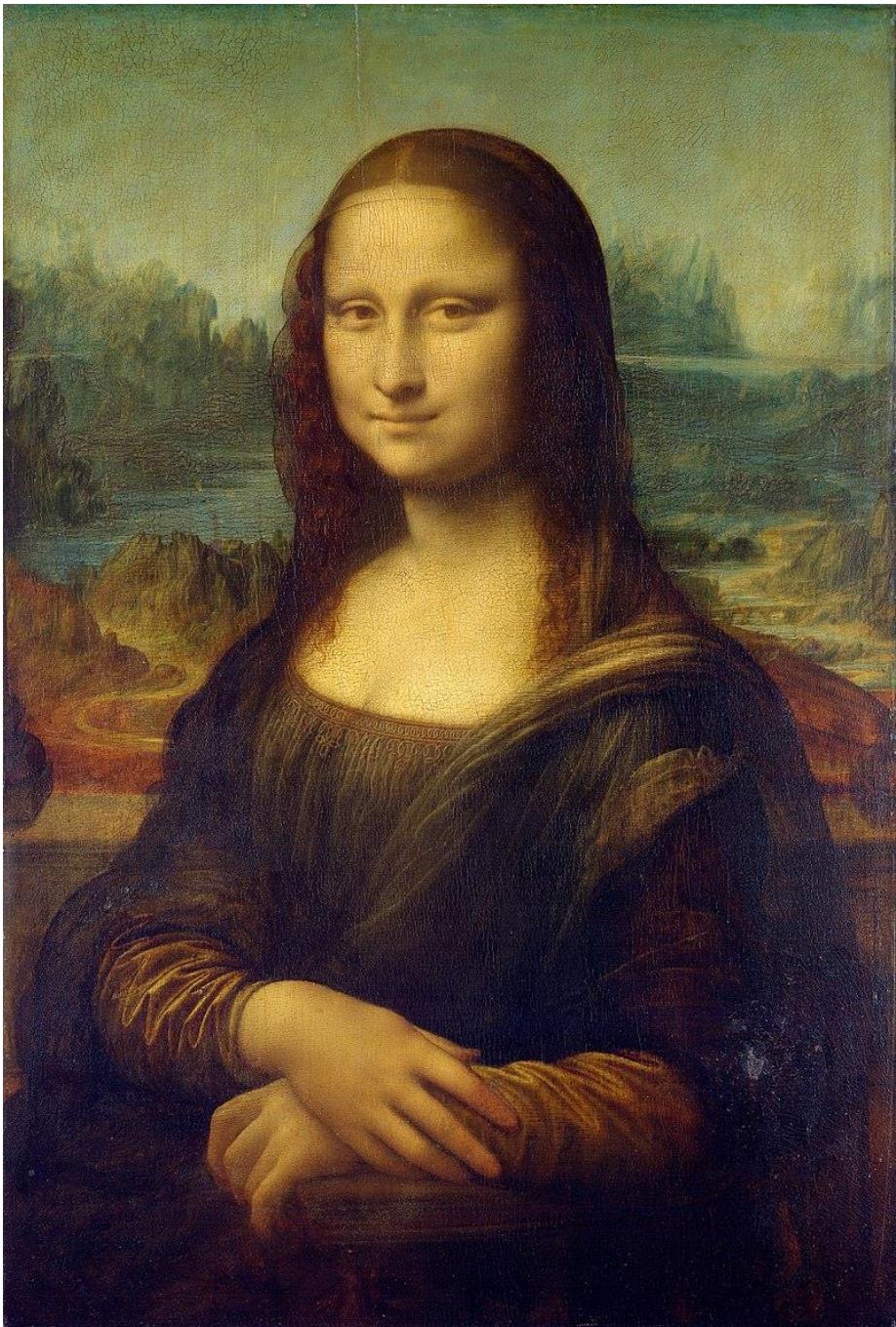
Come scrisse Charles de Tolnay, (1951): «nella Gioconda, l'individuo – una sorta di miracolosa creazione della natura – rappresenta al tempo stesso la specie: il ritratto, superati i limiti sociali, acquisisce un valore universale.

Leonardo ha lavorato a quest'opera sia come ricercatore e pensatore sia come pittore e poeta; e tuttavia il lato filosofico-scientifico restò senza seguito.

Ma l'aspetto formale – l'impaginazione nuova, la nobiltà dell'atteggiamento e la dignità del modello che ne deriva – ebbe un'azione risolutiva sul ritratto fiorentino delle due decadi successive”.

[...] Leonardo ha creato con la Gioconda una formula nuova, più monumentale e al tempo stesso più animata, più concreta, e tuttavia più poetica di quella dei suoi predecessori.

Prima di lui, nei ritratti, manca il mistero; gli artisti non hanno raffigurato che forme esteriori senza l'anima o, quando hanno caratterizzato l'anima stessa, essa cercava di giungere allo spettatore mediante gesti, oggetti simbolici, scritte. Solo nella Gioconda emana un enigma: l'anima è presente, ma inaccessibile”.



Leonardo da Vinci, *La Gioconda*, nota anche come *Monna Lisa*, olio su tavola di legno di pioppo, 1503-1508 circa, Museo del Louvre, Parigi.

Così scrive Sgarbi: "Il dipinto fu iniziato, forse prima del 1503, come semplice ritratto di Lisa Gherardini andata sposa nel 1495 al mercante Francesco del Giocondo che, già dal 1497, intratteneva rapporti con il padre di Lisa.

L'identificazione del personaggio con Lisa Gherardini è oggi una certezza, dopo la scoperta dell'annotazione di Agostino Vespucci nel Cicerone della Biblioteca Universitaria di Heidelberg, in cui si dice che, nell'ottobre del 1503, Leonardo ha già dipinto il volto di Lisa Gherardini, andata sposa a Francesco del Giocondo.

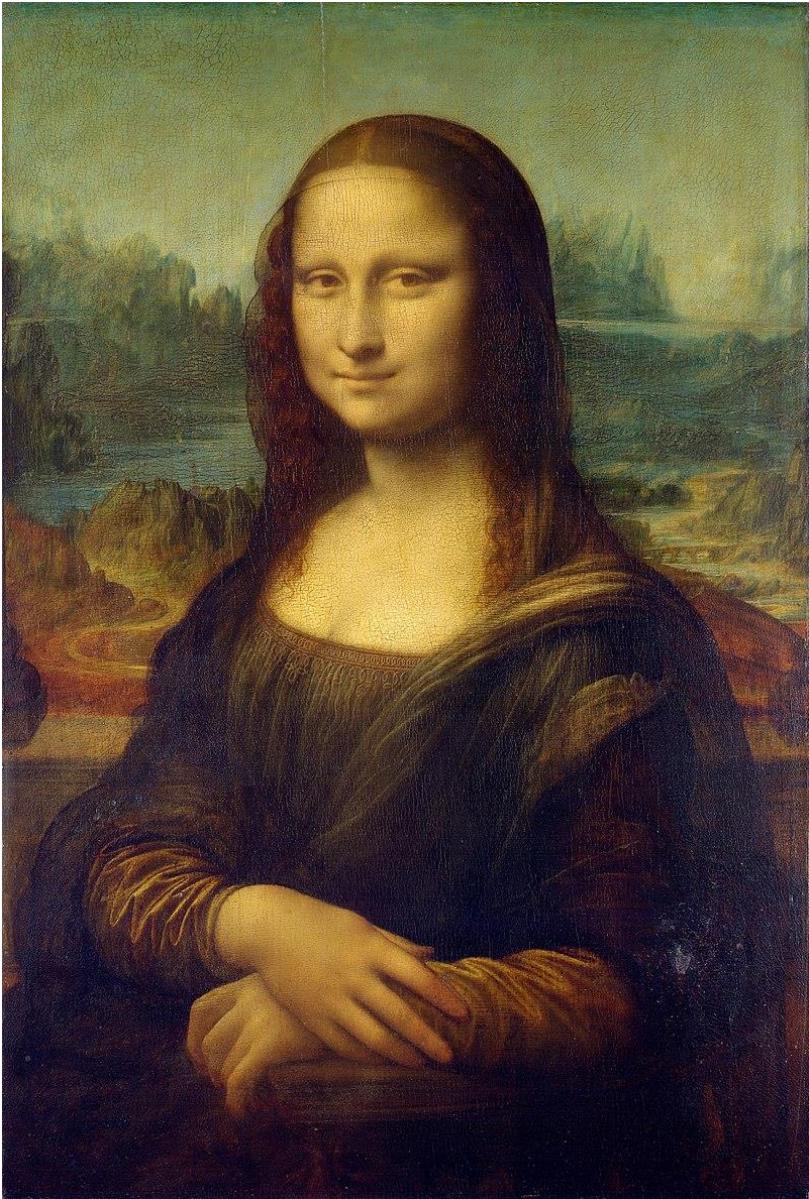
Ma, nelle mani di Leonardo, col passar degli anni, il ritratto subì un'evoluzione sostanziale, poiché egli, mai soddisfatto di quanto andava dipingendo, trasformò il ritratto di una donna particolare in un soggetto universale, non volendo limitarsi a raffigurare le fattezze esterne della dama, ma volendone rappresentare le intrinseche virtù, di moglie, sposa e madre.

Non indossa gioielli, né vestiti costosi, che il marito le avrebbe certo potuto donare e le sue fattezze, rese ideali e poco realistiche, trionfano sul paesaggio che, come nella "Sant'Anna", si sgretola e si trasforma col passar dei secoli: la Virtù (di Lisa) trionfa sul Tempo (il cui lento trascorrere è rappresentato dalla trasformazione geologica, cui assistiamo nello sfondo).

Il suo sorriso è di sfida: un impercettibile movimento dei muscoli facciali ottenuto dipingendo due piccole zone d'ombra ai lati della bocca.

Il dipinto non fu mai consegnato al suo committente. Portato da Leonardo in Francia, fu, molto probabilmente, ceduto da Leonardo stesso a Salai, che sembra averlo subito rivenduto (1517 – 1518) al re di Francia, con altri dipinti di Leonardo e dalle cui collezioni passò nei castelli di Fontainebleau e di Versailles, prima di arrivare al Louvre, dove venne esposto una prima volta nel 1798.

La fortuna del dipinto inizia alla metà dell'Ottocento, ma la sua fama universale si consolida col suo furto avvenuto nel 1911, fatto di cui parlarono tutti i giornali del mondo, per i due anni successivi, fino al 1913, quando fu ritrovato a Firenze".



Leonardo da Vinci, *La Gioconda*, nota anche come *Monna Lisa*, olio su tavola di legno di pioppo, 1503-1508 circa, Museo del Louvre, Parigi.

Così scrive Sgarbi: "Nessuno ha mai visto 'La Gioconda' dal vero, prima di averla conosciuta in una riproduzione e già questo la rende unica.

La si vede anzitutto riprodotta, sin da bambini, nei più svariati modi, sulle più varie superfici: sulle scatole di cioccolatini, sui libri, sulle cartoline e, pertanto, l'esperienza che se ne ha, è quella della sua riproduzione che, dunque, è più originale dell'originale.

Solo successivamente, in visita al Museo del Louvre, entriamo nella sala dove 'La Gioconda' è esposta accanto alle 'Nozze di Cana' di Veronese e al 'Concerto campestre' di Tiziano, che nessuno guarda, oscurati dalla 'Gioconda'.

Tutti davanti alla 'Gioconda'! Decine di teste di cui vediamo le nuche, senza vedere lei che laggiù, in fondo, ci guarda, occhieggia, ma noi non la vediamo.

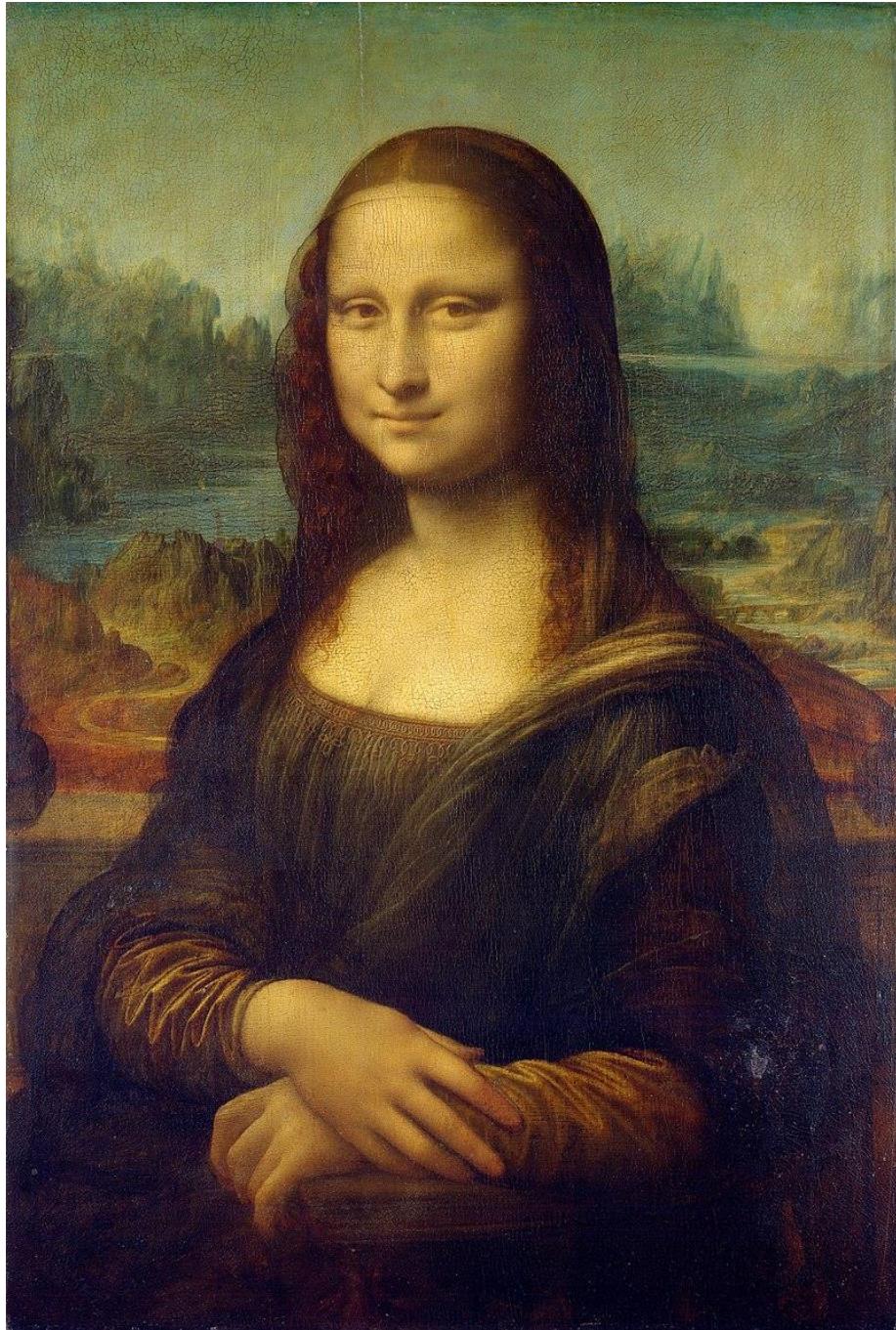
La guardiamo, infine, ma come stipulando un atto notarile, semplicemente per dire: "l'ho vista".

In realtà abbiamo visto la riproduzione della riproduzione, che già conoscevamo, perché la conoscenza primaria della 'Gioconda' è la sua riproduzione fotografica e, quella secondaria, è la sua realtà materiale.

Ci interessa – in altri termini – l'idea della 'Gioconda', non 'La Gioconda' in sé; non c'interessa la sua verosimiglianza; la sua natura di opera, così assoluta e universale, ci comunica qualcosa di diverso da un'opera d'arte: la 'Gioconda' non è il ritratto di una persona vissuta in un certo periodo storico, ma vive come vive una persona.

Scrive Vasari: «prese Leonardo a fare per Francesco del Giocondo il ritratto di Monna Lisa sua moglie», perché in realtà 'La Gioconda' non è la moglie di nessuno, neppure di Francesco del Giocondo, tant'è che Leonardo stesso porta la tavola in Francia, che è la ragione, per cui è giusto che l'opera sia a Parigi. 'La Gioconda' è anche il più importante emblema dell'identità italiana, richiama valori patriottici.

Nel 1911 fu rubata e tenuta per due anni in Italia. Il ladro si chiamava Vincenzo Peruggia e l'aveva rubata per riportarla a casa; dopo due anni è stata consegnata, dentro una coperta, agli Uffizi, dove la tavola è stata esposta, qualche giorno prima della restituzione.



Leonardo da Vinci, *La Gioconda*, nota anche come *Monna Lisa*, olio su tavola di legno di pioppo, 1503-1508 circa, Museo del Louvre, Parigi.

Vasari ci dà anche un'ulteriore indicazione, che è un'ulteriore conferma della personalità di Leonardo, quale abbiamo tracciato fin qui: «e quattro anni penatovi lo lasciò imperfetto».

Leonardo lavora alla 'Gioconda' dal 1503 al 1508, cinque anni di lavoro, moltissimo per una tavola di quelle dimensioni, per non finirla. Il mistero della 'Gioconda' ha generato innumerevoli ipotesi.

In realtà non c'è mistero, niente è più semplice: è il compiacimento di una donna per la sua perfezione, per essere la creatura più perfetta di Dio. Alle sue spalle ci sono gli elementi: l'aria, l'acqua, la terra; sulla destra, il fuoco; e l'ultima creatura di Dio è la donna, consapevole di essere la perfezione della natura.

'La Gioconda' è tutti noi, è di ognuno di noi.

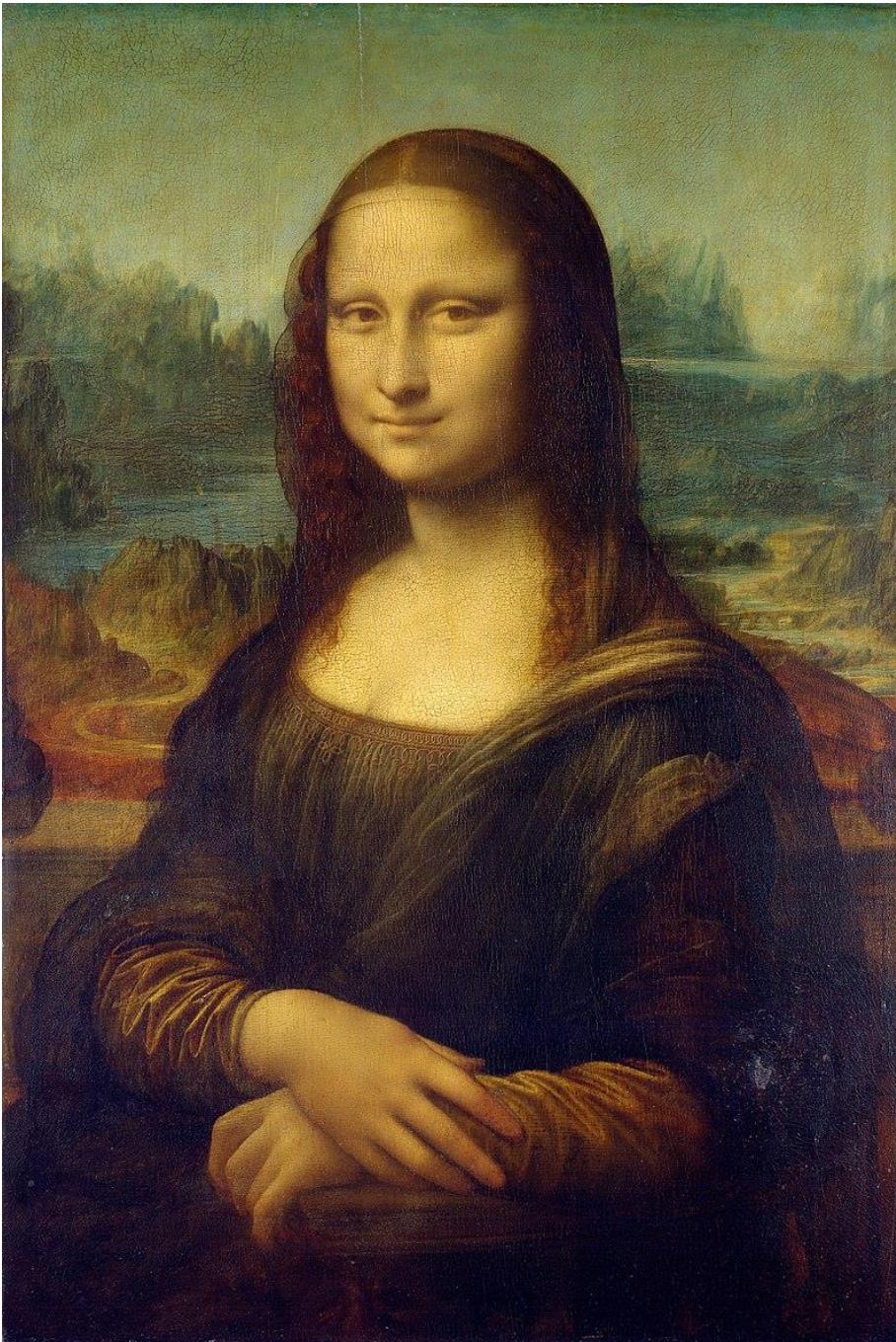
Mentre la 'Dama con l'ermellino' è di uno soltanto, lei è di tutti, appartiene a tutti.

Vasari ci offre l'interpretazione più veritiera: non pittura, ma carne è quella che noi vediamo e in fondo, la sensazione che comunica questa 'Gioconda' è di non voler rappresentare in dipinto una persona, ma di voler essere carne e anima.

«Nella qual testa, chi voleva vedere quanto l'arte potessi imitar la natura, agevolmente si poteva comprendere, perché quivi erano contraffatte tutte le minuzie, che si possono con sottigliezza dipingere. Avvenga che gli occhi avevano que'lustri e quelle acquitrine che di continuo si veggono nel vivo» - l'umidità degli occhi non era mai stata dipinta con tanta efficacia «et intorno a essi erano tutti que'rossigni lividi et i peli, che non senza grandissima sottigliezza si posson fare.

Le ciglia, per avervi fatto il modo del nascere i peli nella carne, dove più folti e dove più radi, e girare secondo i pori della carne, non potevano essere più naturali.

Il naso, con tutte quelle belle aperture rossette e tenere, si vedeva essere vivo. La bocca, con quella sua sfenditura con le sue fini unite dal rosso della bocca con l'incarnazione del viso, che non colori, ma carne pareva veramente».



Leonardo da Vinci, *La Gioconda*, nota anche come *Monna Lisa*, olio su tavola di legno di pioppo, 1503-1508 circa, Museo del Louvre, Parigi.

Il sorriso che aleggia sul volto della ‘Gioconda’ dipende e nessuno l’ha mai osservato con attenzione, da quanto Vasari descrive: «Usòvi ancora questa arte, che essendo Monna Lisa bellissima, teneva mentre che la ritraeva, chi sonasse o cantasse, e di continuo buffoni che la facessino stare allegra per levar via quel malinconico che suol dare spesso la pittura a i ritratti che si fanno» – Leonardo aveva chiamato dei giullari per rendere allegra la ‘Gioconda’, per non farle sentire la noia della lunga posa – «Et in questo di Lionardo vi era un ghigno tanto piacevole che era cosa più divina che umana a vederlo» – ancora una volta compare il tema della creazione divina – «Et era tenuta cosa maravigliosa per non essere il vivo altrimenti».

‘La Gioconda’ era divina perché non era un ritratto, ma una persona viva. Ecco perché nessun quadro ci parla più della ‘Gioconda’ e nessuno ci riguarda più di lei, perché noi avvertiamo che supera la materia della pittura, per diventare una presenza in carne e ossa.

La vita vera della ‘Gioconda’ è il suo ritratto, non quello che resta di lei, le sue ossa che, non di rado, qualcuno va ricercando.

È questa la potenza dell’arte e la potenza di Leonardo: darci un’immagine viva.

Tanto viva che è in grado di dialogare con le Avanguardie e il suo furto ne ha fortificato la leggenda”.



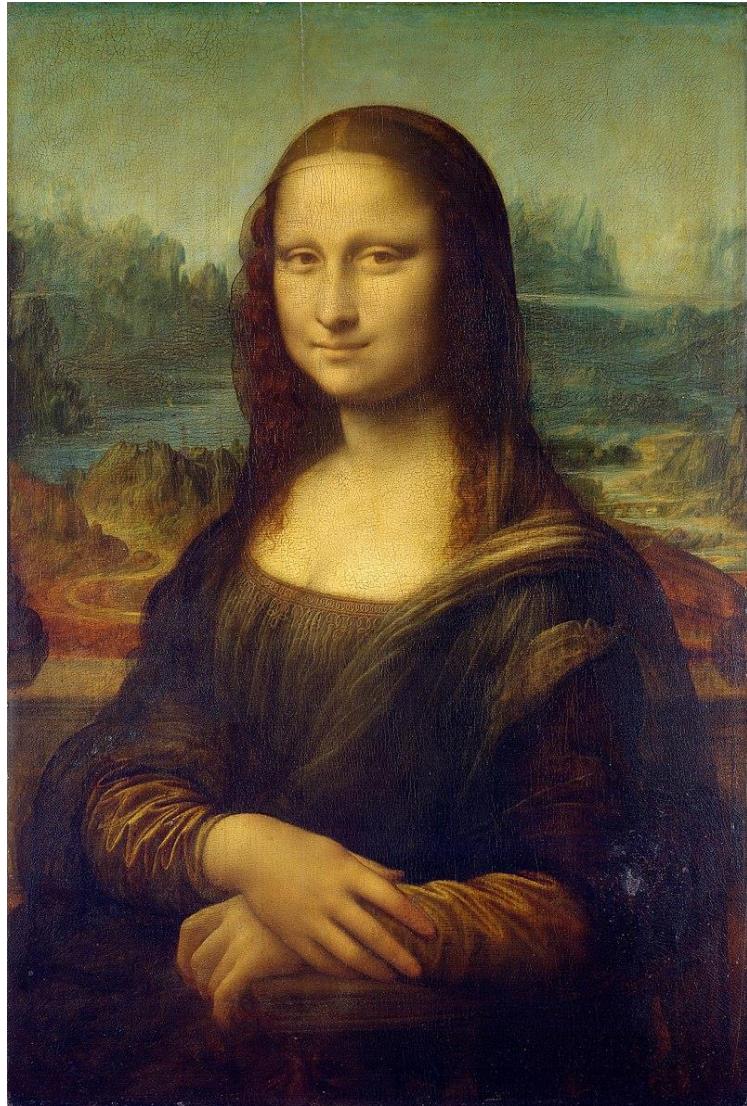
Raffaello Sanzio, *Ritratto di donna*, Disegno, 1504 ca., Museo del Louvre, Parigi.

Appena messo in opera e ancora largamente incompiuto, il *Ritratto di Lisa Gherardini*, diventò subito **famoso**, nel senso che attirò fulmineamente l'attenzione della comunità degli artisti attivi a Firenze, nei **primissimi anni del Cinquecento**.

Primo fra tutti, il **giovanissimo Raffaello**, che certamente ebbe modo di studiare il dipinto e di apprezzarne la sorprendente novità: in un celebre **disegno**, conservato al **Louvre** e databile al **1504**, il Sanzio riprende quasi di peso la figura di **Monna Lisa**.

La naturalezza della sua posizione venne subito dopo riproposta nel *Ritratto di Maddalena Doni*, dipinto intorno al 1505 (Uffizi, Firenze). E così, molti successivi ritratti di Raffaello non riusciranno a mascherare l'originaria ispirazione leonardesca.





Raffaello Sanzio, *Ritratto di Maddalena Doni*, 1506 ca., olio su tavola (63x45 cm), Uffizi, Firenze.

Leonardo da Vinci, *La Gioconda*, nota anche come *Monna Lisa*, olio su tavola di legno di pioppo, 1503-1508 circa, Museo del Louvre, Parigi.

Così scrive Sgarbi: "Se paragoniamo 'La Gioconda' alla 'Maddalena Doni o alla 'Muta', ritratti meravigliosi dipinti da Raffaello ispirandosi alla 'Gioconda', quelle di Raffaello sembrano persone e la 'Gioconda' sembra un'idea, un pensiero di natura diversa dalla pittura intesa come rappresentazione fedele.

Questa dimensione concettuale della 'Gioconda' è il paradigma, il punto d'arrivo di una vicenda umana molto rarefatta nella quantità di impegni (non sono molte le opere di Leonardo) e che vede nella pittura uno strumento per arrivare più vicino a Dio.

Credo che questo rappresentasse l'ansia e la più alta delle aspirazioni di Leonardo e lo rende molto diverso da Michelangelo e Raffaello, che hanno una potenza e un'energia da superuomini".



Raffaello Sanzio, *La Muta*, 1507, olio su tavola (64x48 cm), Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.





La Battaglia di Anghiari,
copia del cartone di
Leonardo (1504-1506),
parte centrale, fatta da
Rubens, 1615 ca., disegno
a matita, ritoccato a
penna e a guazzo,
0,451x0,64 m., Parigi,
Gabinetto delle Stampe e
dei disegni.

La *Battaglia di Anghiari* era una pittura murale di Leonardo da Vinci, databile al 1503 e già commissionata per il *Salone dei Cinquecento* (allora detto "Sala del Gran Consiglio") di Palazzo Vecchio a Firenze.

A causa dell'inadeguatezza della tecnica, il **dipinto** subì dei **danni** e non si sa se i suoi resti fossero stati lasciati in loco, incompiuti e mutili; circa sessant'anni dopo, la decorazione del **salone** venne rifatta da Giorgio Vasari; non si sa se all'epoca fossero ancora presenti i frammenti di Leonardo e se l'architetto aretino li abbia distrutti.

Alcuni sostengono che li abbia nascosti sotto un nuovo intonaco o una nuova parete: ricerche e 'saggi' finora condotti non hanno sciolto il mistero.

Nell'aprile del **1503**, Pier Soderini, gonfaloniere a vita, della rinata Repubblica fiorentina, affidò a **Leonardo**, da qualche anno tornato in città, dopo il lungo e prolifico soggiorno milanese, l'incarico di decorare una delle grandi pareti del nuovo **Salone dei Cinquecento**, in **Palazzo Vecchio**.

Si trattava di un'opera grandiosa per dimensioni e per ambizione, a cui avrebbe atteso nei mesi successivi, e che l'avrebbe visto faccia a faccia con il suo collega e rivale **Michelangelo**, a cui era stato commissionato un affresco gemello su una parete vicina, la **Battaglia di Cascina** (29 luglio 1364, contro i Pisani).

La scena affidata a **Leonardo**, invece, era la **battaglia di Anghiari**, cioè un episodio degli scontri tra **esercito fiorentino e milanese**, del 29 giugno 1440; nel complesso, la **decorazione** doveva quindi **celebrare** il concetto di **libertas Repubblicana**, attraverso le vittorie contro nemici e tiranni.

In realtà, **nonostante i disastri**, l'opera era stata in gran parte completata: infatti **Leonardo** ci aveva lavorato per ben un anno, con sei assistenti.

Malgrado i danni nella parte alta, questa **Battaglia di Anghiari** rimase esposta a **Palazzo Vecchio**, per diversi anni: molti la videro e alcuni la riprodussero. **Rubens**, però, interpretò la **parte centrale**, da una **copia** o forse dal **cartone** (sicuramente non dai resti del dipinto, essendo nato nel 1577, quando la profonda ristrutturazione di Giorgio Vasari era già stata messa in opera). Il **disegno di Rubens** offre un'idea abbastanza chiara di cosa fosse l'affresco di Leonardo.



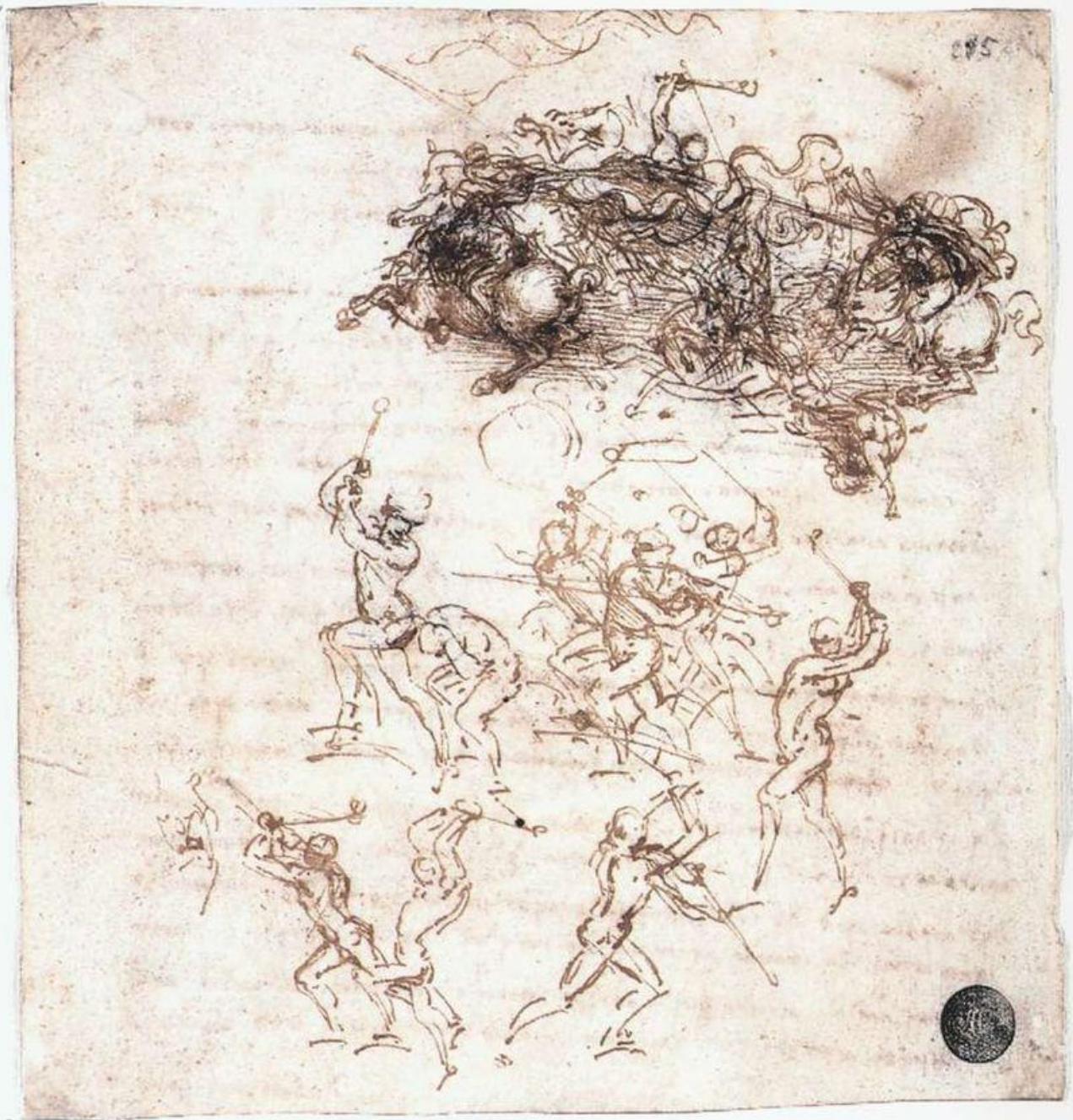
La Battaglia di Anghiari, copia del cartone di Leonardo (1504-1506), parte centrale, fatta da Rubens, 1615 ca., disegno a matita, ritoccato a penna e a guazzo, 0,451x0,64 m., Parigi, Gabinetto delle Stampe e dei disegni.



Leonardo, *Studio di volti per la Battaglia di Anghiari*, 1503-1504,
disegno a matita nera e sanguigna, Budapest, Museum.

Leonardo, *Studio di personaggi della Battaglia*





Leonardo, *Gruppo di cavalieri e fanti*, studi per la Battaglia di Anghiari, disegno a penna, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



La Battaglia di Anghiari, copia del cartone di Leonardo (1504-1506), parte centrale, fatta da Rubens, 1615 ca., disegno a matita, ritoccato a penna e a guazzo, 0,451x0,64 m., Parigi, Gabinetto delle Stampe e dei disegni.

A differenza delle precedenti rappresentazioni di battaglie, Leonardo compose i **personaggi come un turbine vorticoso**, che ricordava le rappresentazioni delle **nubi in tempesta**.

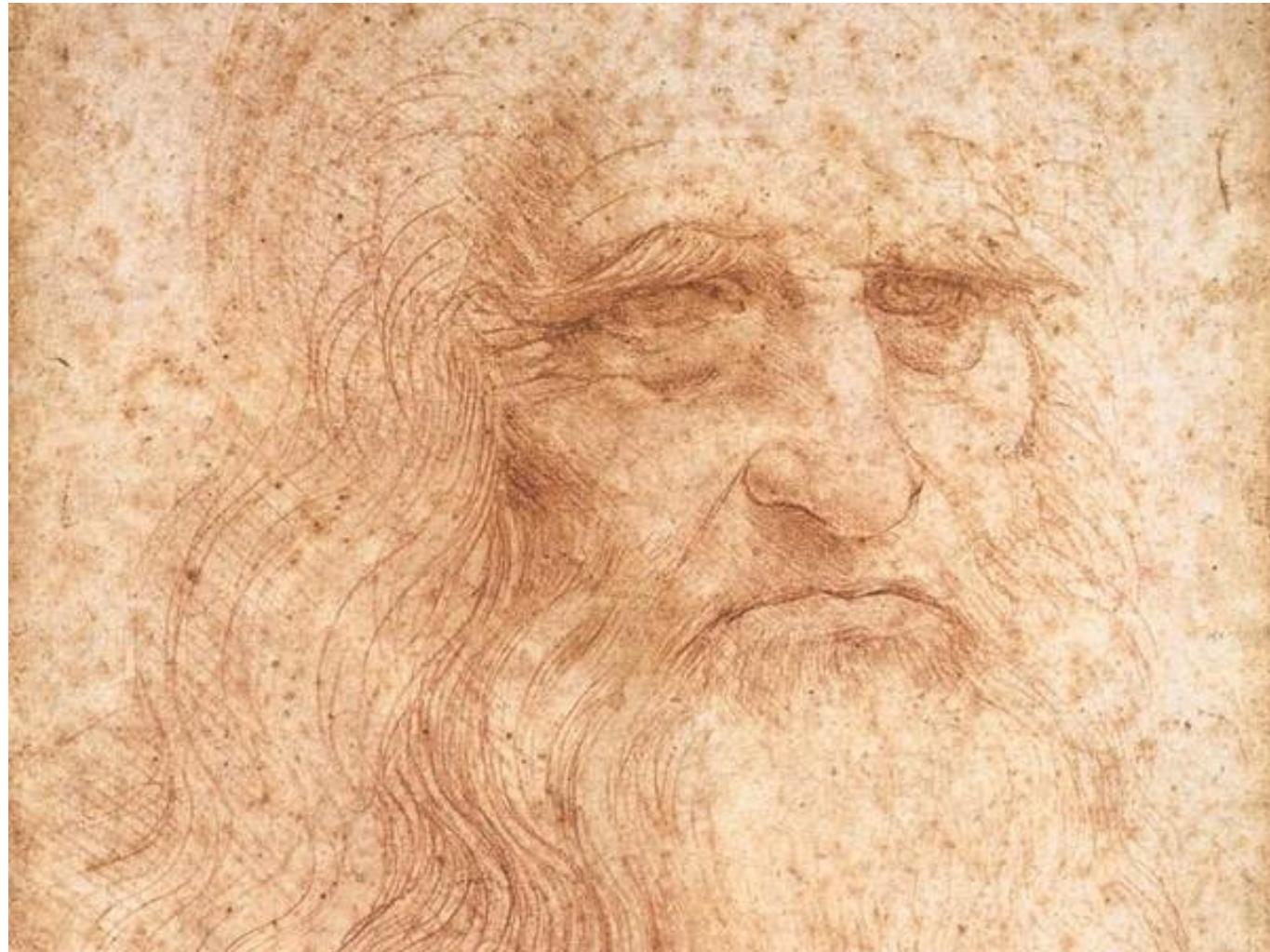
L'affresco rappresentava cavalieri e cavalli animati in una zuffa serrata, **contorti in torsioni ed eccitati da espressioni forti e drammatiche**, tese a rappresentare lo sconvolgimento della "**pazzia bestialissima**" della guerra, come la chiamava l'artista.

I **personaggi** della scena, infatti, **lottano instancabilmente** per ottenere il **gonfalone**, simbolo della città di Firenze.

Quattro cavalieri si stanno contendendo la **massiccia asta**: quello in **primo piano**, la prende di schiena, torcendosi animatamente, **quelli centrali**, si scontrano direttamente, sguainando le spade, mentre i **loro cavalli** sbattono il muso l'uno con l'altro; un **ultimo** si scorge, appena in **secondo piano**, col **cavallo**, che spalanca il **morsa**, come a strappare l'estremità dell'asta.

Tre fanti si trovano in **terra**, atterrati e colpiti dagli zoccoli dei cavalli: **due al centro**, uno sopra all'altro, e **uno in primo piano**, a sinistra, che **cerca di coprirsi** con uno **scudo**.

La scena riflette il pensiero dell'artista, fondato su una **visione pessimistica dell'uomo**, che deve **lottare** per vincere le proprie paure. Shearman parla di "**un livello mai sognato di energia e violenza**" per la pittura storica.



Leonardo da Vinci, *Ritratto di vecchio* (*Autoritratto*), 1515 ca., Sanguigna su carta, Torino, Biblioteca Reale.

Questo disegno, icona della storia dell'arte, è **considerato l'unico vero ritratto dell'artista** ed è l'opera alla quale ancora oggi l'immaginario collettivo fa risalire la figura del genio rinascimentale.

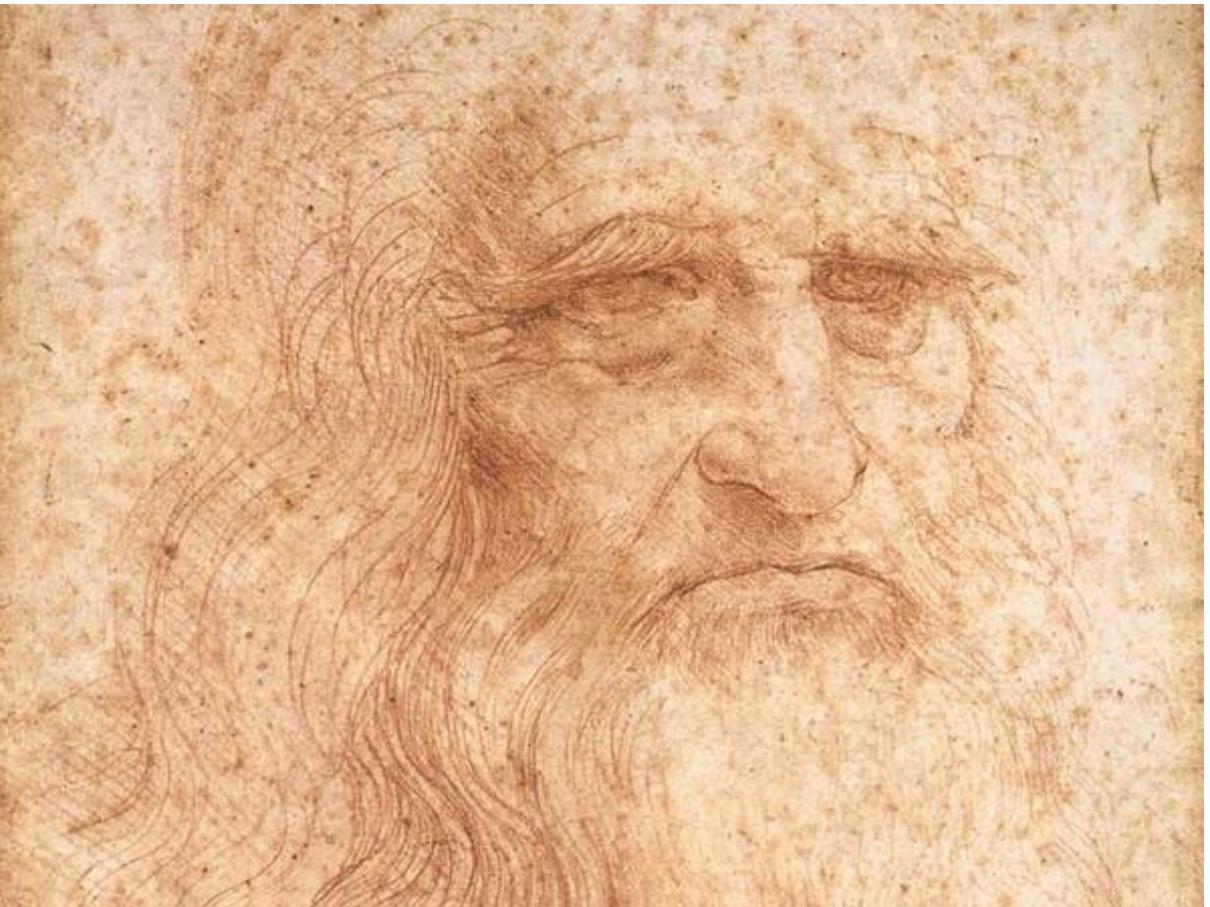
Un Leonardo ormai anziano, con una lunga e folta barba, lo **sguardo accigliato rivolto a destra**, fa capolino da un foglio talmente deteriorato, al punto da essere esposto al pubblico solo raramente.

La piega della bocca sembra amareggiata per denunciare un fallimento e gli occhi scavati fanno pensare a una malinconia profonda.

Il **vecchio** ritratto nel disegno fu a lungo **oggetto di discussione**: alcuni ne facevano risalire l'identità a uno zio dell'artista, altri lo ritenevano uno studio per un **apostolo del Cenacolo**.

È datato agli ultimi anni della **vita di Leonardo**, quando l'artista lavorava in **Francia** al servizio di **Francesco I**.

Insieme al corpus di disegni, appunti e manoscritti del maestro, **venne ereditato** dal fedele collaboratore **Francesco Melzi** e, nel **1840**, fu acquistato da **Carlo Alberto di Savoia**.



Leonardo da Vinci, *Ritratto di vecchio (Autoritratto)*, 1515 ca., Sanguigna su carta, Torino, Biblioteca Reale.

"L'opera è una riflessione sul tempo, sulla vecchiaia, eppure questa immagine, così sconfortante, con cui Leonardo si congeda da noi, diventa lo stimolo per il suo primo rilancio, mentre lui è ancora vivo, a opera di Raffaello, nel più bell'affresco del mondo, 'La Scuola di Atene' nella Stanza della Segnatura.

Raffaello Sanzio, *Platone e Aristotele*, particolare affresco, *Scuola di Atene*, 1509-1511 circa, Stanza della Segnatura, Musei Vaticani, Città del Vaticano.





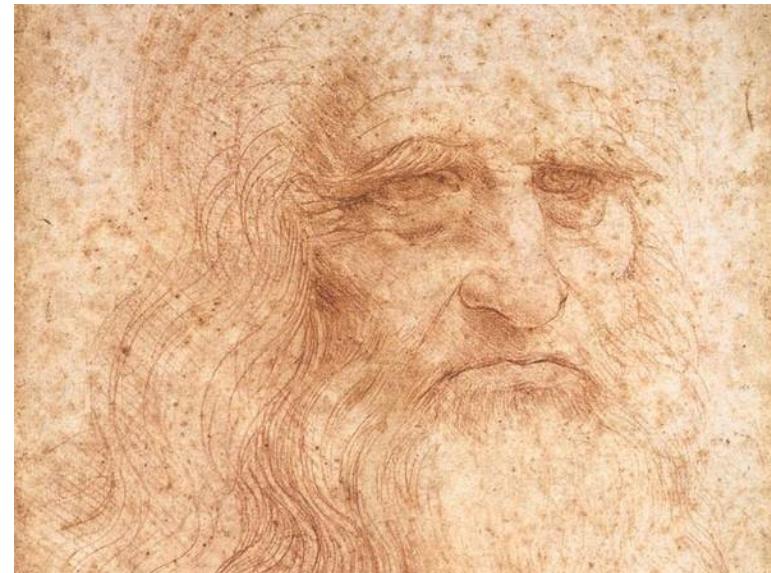
Raffaello Sanzio, *Platone e Aristotele*, particolare affresco, Scuola di Atene, 1509-1511 circa, Musei Vaticani, Città del Vaticano.

Le **cinquantotto figure** presenti nell'affresco di Raffaello, hanno sempre sollecitato gli studiosi, circa la **loro identificazione**.

I **gruppi** si articolano dinamicamente concatenando gesti ed espressioni, e **rispettando** una certa **gerarchia simbolica**, che non irrigidisce però mai la rappresentazione, che appare sempre sciolta e naturale.

A vari personaggi, Raffaello affidò le **effigi di artisti contemporanei**, compreso **sé stesso**, come per ribadire la nuova, orgogliosa autoaffermazione di dignità intellettuale dell'artista moderno.

Platone, raffigurato con il **volto di Leonardo da Vinci**, regge il **Timeo** (scritto intorno al 360 a.C. da Platone, è il **dialogo platonico**, che maggiormente ha influito sulla filosofia e sulla scienza posteriori), e solleva il **dito verso l'alto** a indicare Il **Bene** (**l'Idea delle Idee, l'Uno**) e sottintendere che l'oggetto della ricerca filosofica è l'**idea di Bene** (che si raggiunge appunto nel pensiero, oltre le cose, metaforicamente nella sfera celeste).



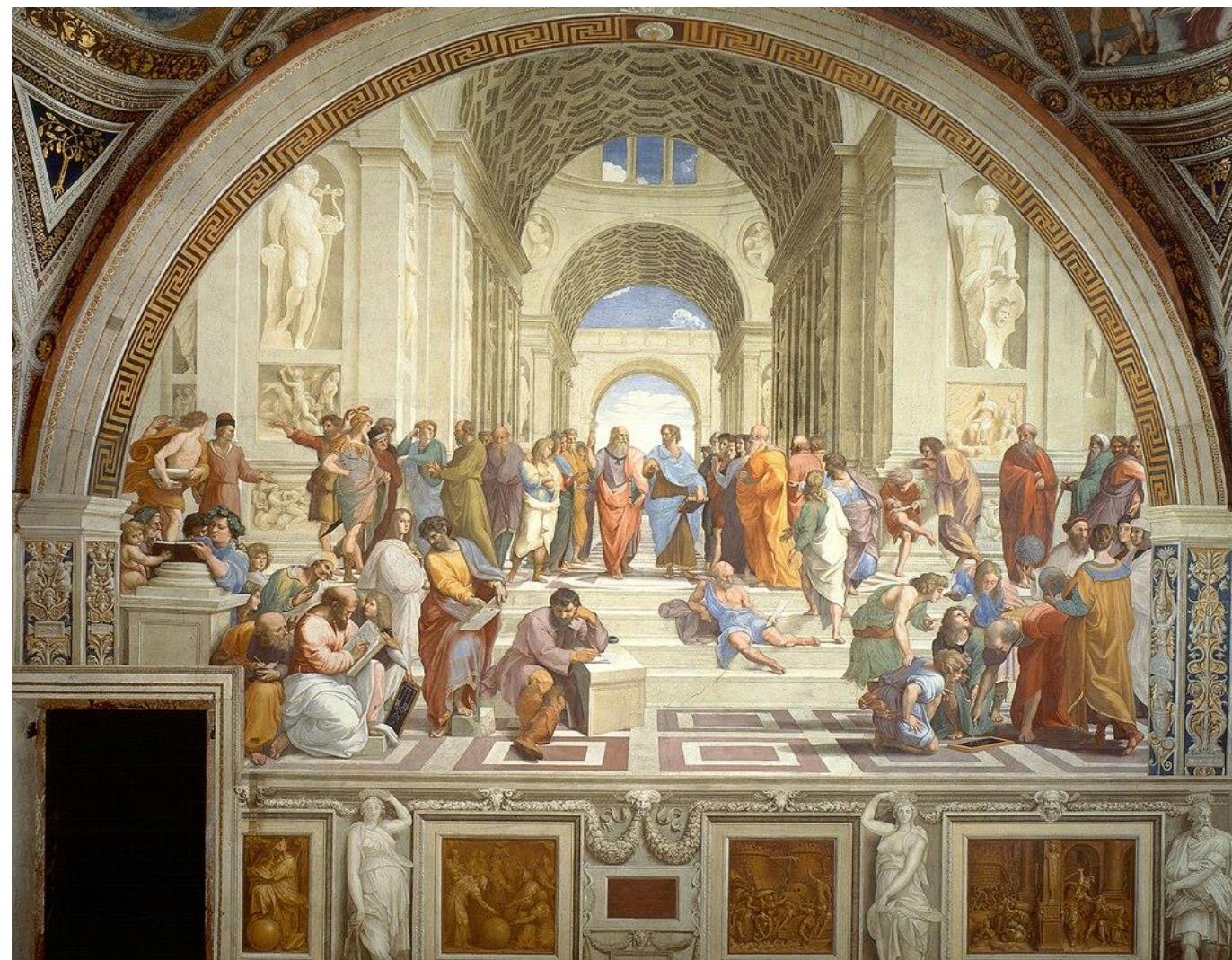
Raffaello Sanzio, *Scuola di Atene*, Affresco, 1509-1511 circa, Stanza della Segnatura, Musei Vaticani, Città del Vaticano.

"Nella 'Stanza della Segnatura' il pittore di Urbino, Raffaello, dipinge la più grande allegoria dell'Occidente, rappresentandone tutti i valori dello spirito e della conoscenza.

L'architettura non è una chiesa, ma un tempio della conoscenza, del sapere.

La 'Scuola di Atene' rappresenta il pensiero antico, su cui poggia il pensiero cristiano ed esalta tutto quello che l'umanità ha espresso con la scienza, con l'astronomia, con la poesia: ci sono gli astronomi, i geometri, l'autoritratto di Raffaello, Socrate, Michelangelo ... pensatori di un'umanità che avanza in nome della conoscenza e, al centro, sono rappresentati non due santi, ma due spiriti assoluti: Aristotele, a destra, e Platone.

Ebbene, Raffaello decide di dare a Platone il volto di Leonardo.





Raffaello Sanzio, *Platone e Aristotele*, particolare affresco, *Scuola di Atene*, 1509-1511 circa, Musei Vaticani, Città del Vaticano.

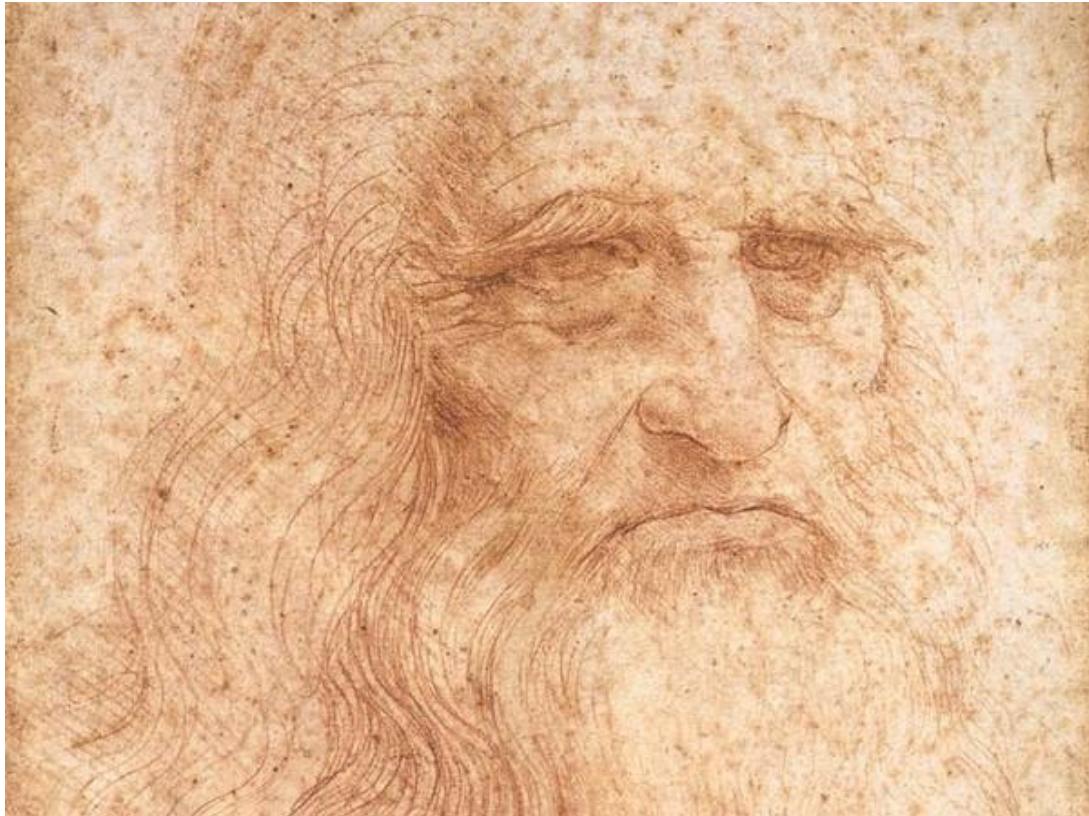
È il primo grande omaggio, la prima celebrazione, di questo spirito assoluto.

Attraverso l'affresco, Raffaello ci insegna e ci spiega una cosa fondamentale, che nulla è più importante della conoscenza.

In nome della conoscenza la storia e l'umanità progrediscono.

Raffaello Sanzio, *Scuola di Atene*, Affresco, 1509-1511 circa, Stanza della Segnatura, Musei Vaticani, Città del Vaticano.

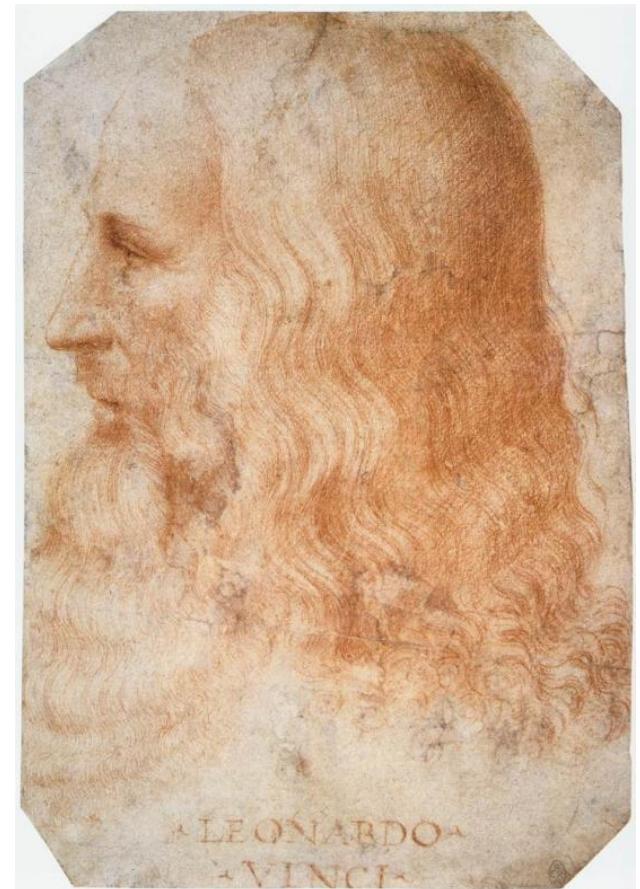




Leonardo da Vinci, *Ritratto di vecchio (Autoritratto)*,
1515 ca., Sanguigna su carta, Torino, Biblioteca Reale.

Il foglio è stato probabilmente tagliato sui lati, forse per rendere meno manifesta l'immagine della vecchiaia, enfatizzata dalle spalle fortemente incurvate, che il disegno, per intero, lasciava intravedere.

Questa stessa immagine della vecchiaia ritorna in un disegno del 1513, conservato a Windsor, che ritrae un anziano, forse Leonardo stesso.



Francesco Melzi, *Ritratto di Leonardo da Vinci*,
1510 circa, Windsor, Royal Collection



Francesco Melzi (attr.), *Ritratto di Leonardo da Vinci*, 1510 circa, disegno a sanguigna, su carta, Windsor, Royal Collection

È ritratto **di profilo**, con barba e capelli lunghi, esattamente nel modo in cui è entrato nell'**immaginario collettivo**: questo disegno, realizzato **a sanguigna**, su carta, rappresenterebbe proprio **Leonardo da Vinci**, come ci suggerisce anche l'**iscrizione**, successivamente apposta, vicino al bordo inferiore del foglio, che è stato tagliato sui quattro angoli.

Il **ritratto**, che si caratterizza per un **vivo naturalismo** e una **eccezionale finezza** (tanto da indurre a pensare, che potrebbe essere stato realizzato, a partire da un **autoritratto di Leonardo**), potrebbe raffigurare **Leonardo**, così come doveva apparire negli ultimi anni di vita, almeno **dieci anni prima della scomparsa**, quindi a un'età di circa **sessant'anni** o poco meno: ciò porterebbe a datare l'opera al **1510 circa** (Leonardo morì nel 1519).

Non sappiamo con certezza chi sia l'autore di questo ritratto, ma di sicuro si tratta di un **pittore** della **cerchia di Leonardo**, e il nome più plausibile è quello di **Francesco Melzi**, uno dei più stretti collaboratori del pittore toscano: fu lui infatti, che possedette il disegno, per un certo periodo di tempo.

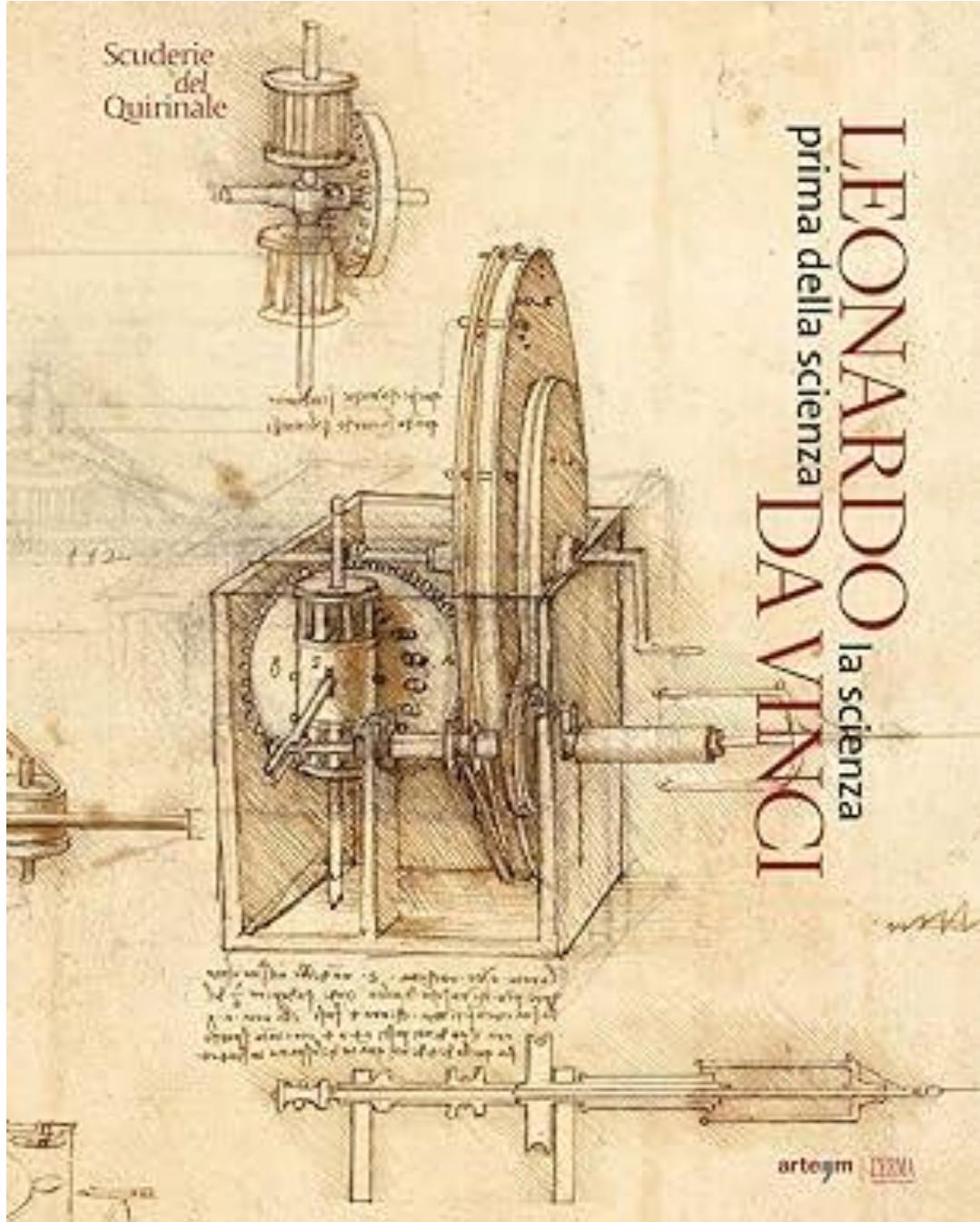
Con ogni probabilità, il ritratto **fu visto** anche da **Giorgio Vasari**, proprio nell'abitazione di Francesco Melzi, e lo utilizzò per realizzare il proprio ritratto di Leonardo, da inserire nelle *Vite*.

L'**importanza** di quest'opera, attribuita a **Francesco Melzi**, deriva anche dal fatto che, oltre a quella di Vasari, **molte altre raffigurazioni del genio di Vinci si basarono su questo disegno**.

L'opera, dunque, apparteneva a **Francesco Melzi**, poi girò per alcune **collezioni private** e arrivò in **Inghilterra** nel **Seicento**: probabilmente acquistata dal **re Carlo II**, è attestata nel **1690** nelle collezioni dei **Reali d'Inghilterra**, e di tale raccolta ancor oggi fa parte.

CATALOGO DELLA MOSTRA
“LEONARDO DA VINCI. LA SCIENZA
PRIMA DELLA SCIENZA” - SCUDERIE
DEL QUIRINALE, ROMA – Dal 13
marzo al 30 giugno 2019

LEONARDO la scienza
prima della scienza
DA VINCI





In occasione delle celebrazioni per i cinquecento anni dalla morte di Leonardo da Vinci, le Scuderie del Quirinale insieme al Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia “Leonardo da Vinci” di Milano e alla Veneranda Biblioteca Ambrosiana di Milano hanno onorato il grande genio italiano con la mostra **“Leonardo da Vinci. La scienza prima della scienza”** una mostra dedicata ai **contributi di Leonardo** alla storia dell'ingegneria e alla cultura scientifico-tecnologica.

La **mostra**, alle **Scuderie del Quirinale**, nel **2019**, ha presentato con coraggio l'**attività di Leonardo**, soprattutto quale **ingegnere umanista**, cercando di contenere il mito di inventore e anticipatore del futuro, **ricollocandolo nel contesto storico**, citando le fonti, i contemporanei e la sua eredità, nella cultura tecnica del Rinascimento.

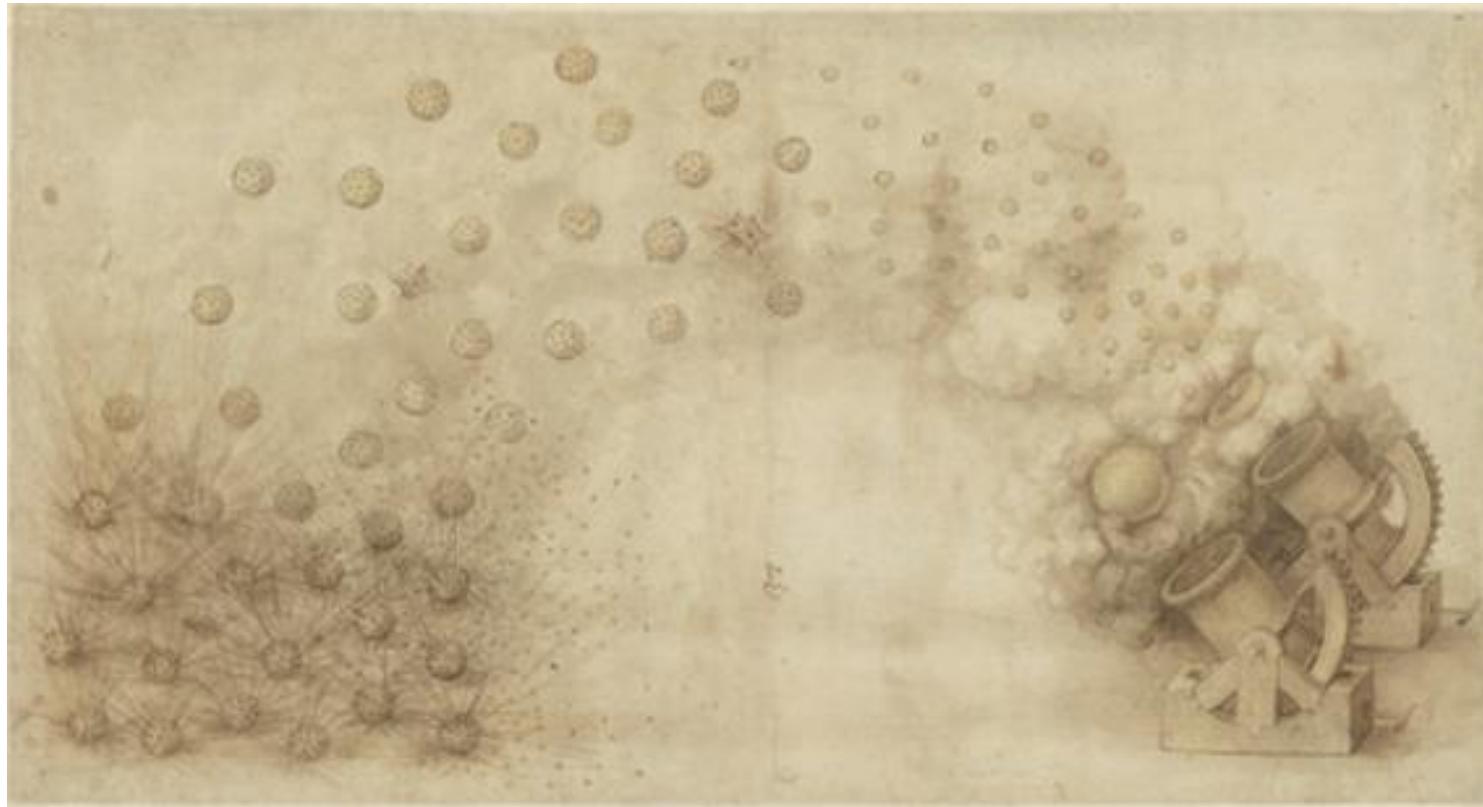
Da tempo si discute sulle fonti di **Leonardo**, che si definiva **“homo senza lettere”** pur avendo percorso una ricca formazione, prima confrontandosi, nel suo soggiorno milanese, con autori classici e medioevali, per poi passare ai trattati contemporanei, nei diversi studi: **dalla filosofia alla medicina, dall'ingegneria alla letteratura**.

Erano tempi in cui arte e tecnica, filosofia e architettura si attraversavano contaminandosi.

Leonardo usava il disegno per studiare la tecnologia che andava evolvendo o per recuperare studi già consolidati nei decenni precedenti e diffusi in numerose copie dagli stessi autori.

Importanti trattati, come il Trattato di Architettura Militare e Civile di Francesco di Giorgio Martini, di cui probabilmente aveva posseduto una copia.

Ma anche la riproduzione in Leonardo è sempre una interpretazione creativa e bellissima



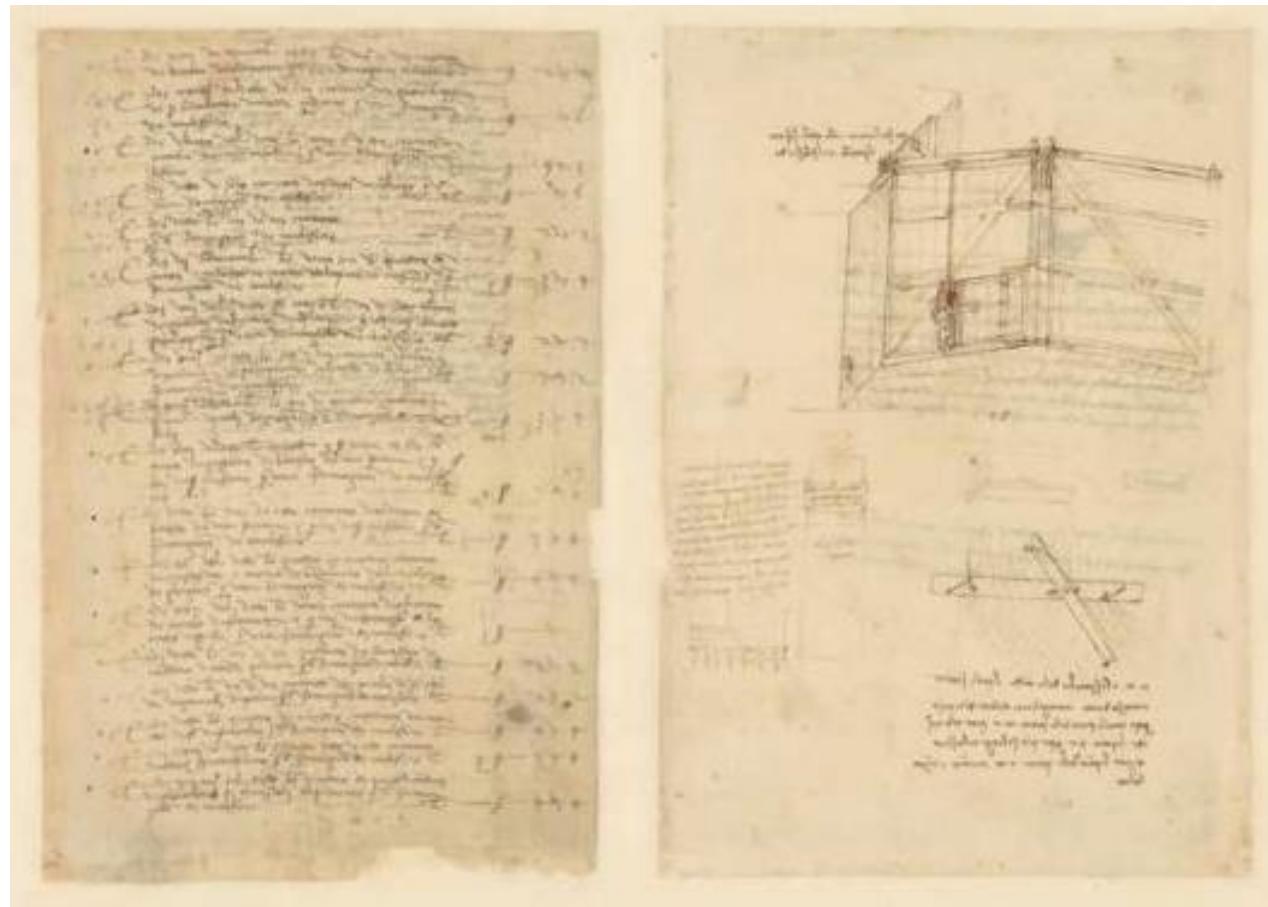
Leonardo da Vinci, *Studio di due mortai che lanciano proiettili esplosivi*, 1485

Eppure è dura a morire la diceria del “ genio dell'arte della guerra”.

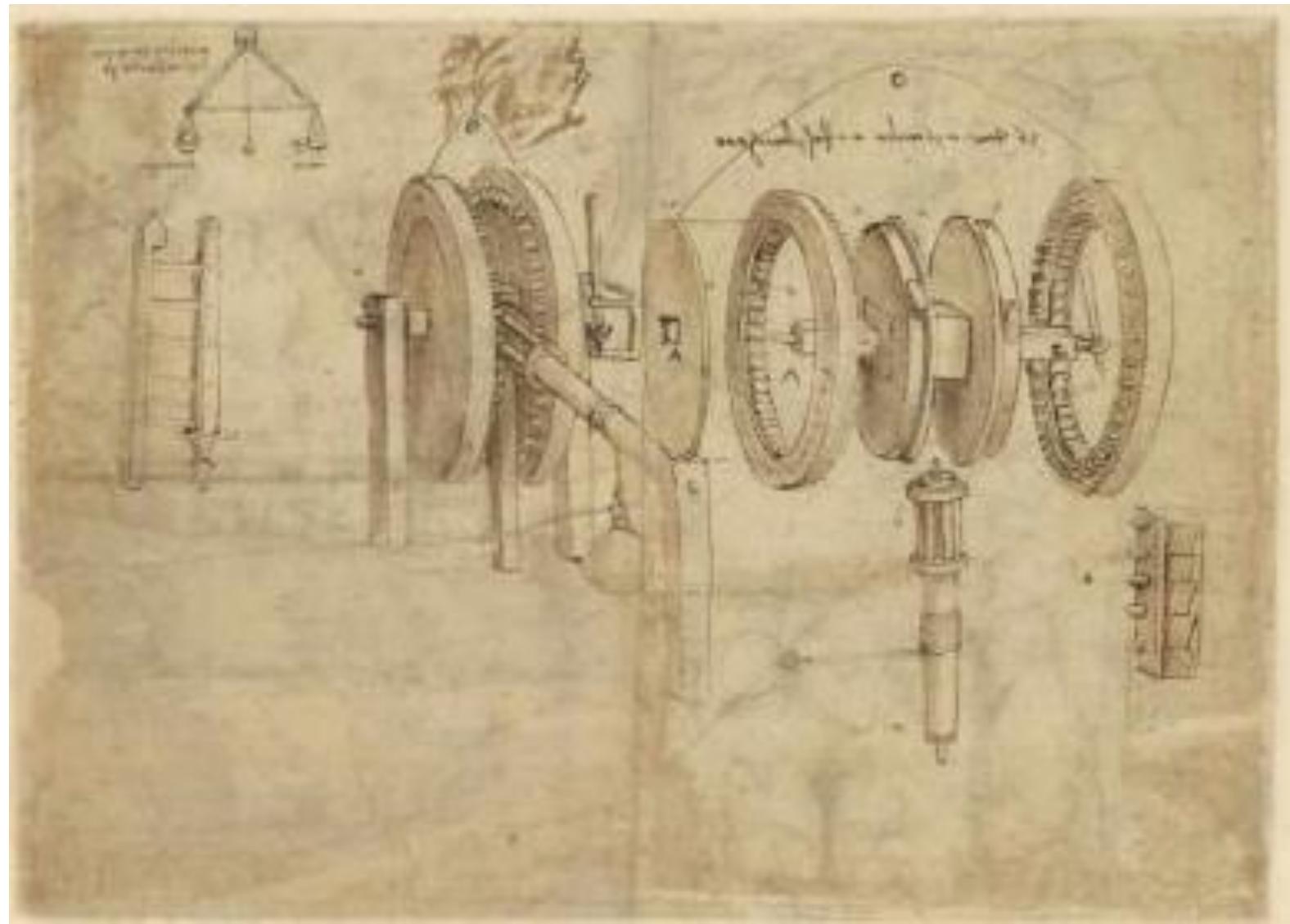
Per accreditarsi con Ludovico il Moro, in una lettera si sarebbe vantato di ponti per seguire i nemici e bombarde e spericolate macchine belliche, tralasciando i suoi dipinti.

La conoscenza deriva dall'elaborazione dell'esperienza diretta.

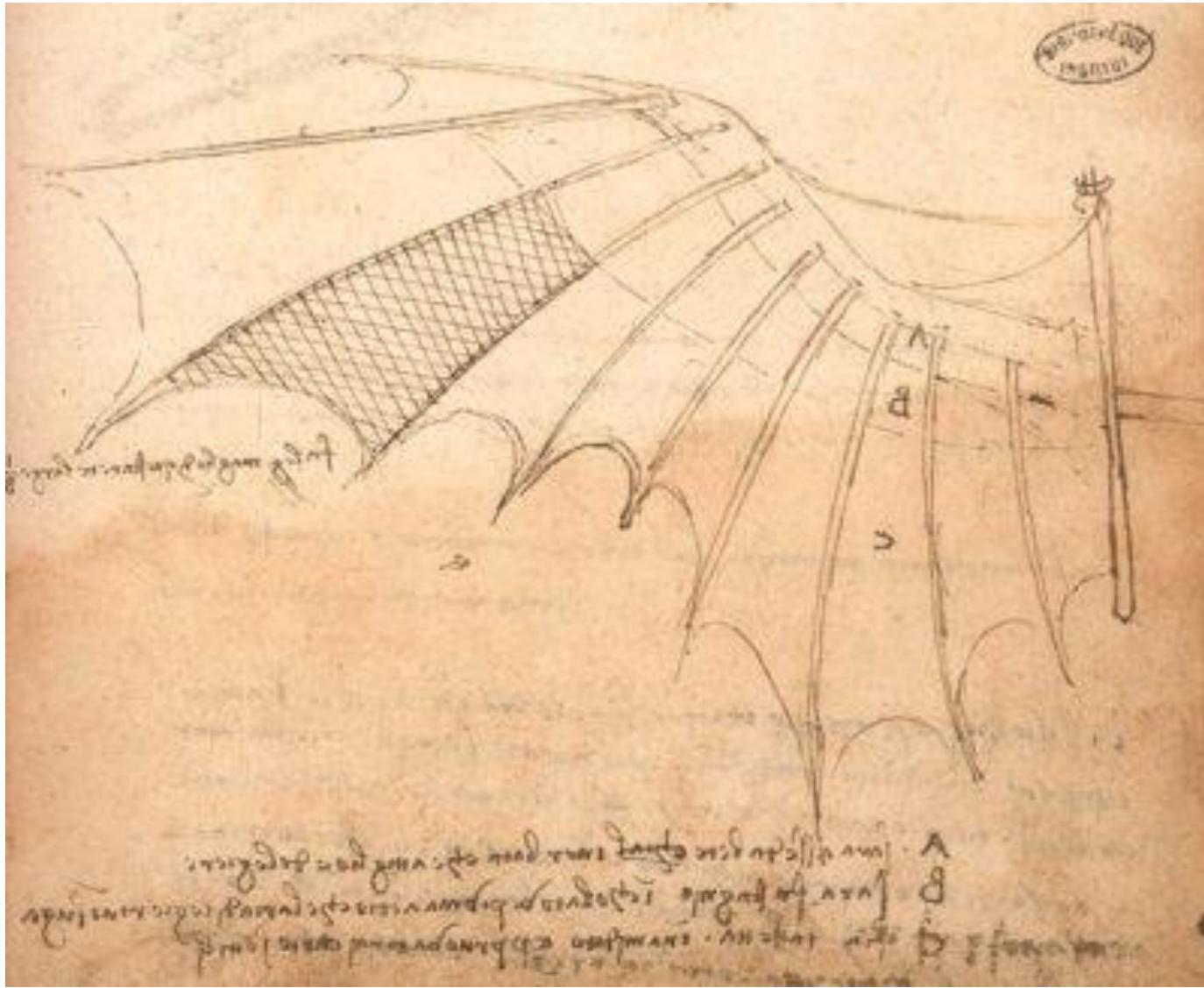
La sua è già una scienza moderna. E così scrive : “ *Quelli che s'innamoran di pratica, senza scienzia, son come 'I nocchier ch'entra in navilio senza timone o bussola, che mai ha certezza dove si vada.*”



Leonardo da Vinci, *Chiusa a porte battenti*, 1506-1508



Leonardo da Vinci, *Argano a leva, a due ruote*, 1478-1480, Codice Atlantico f. 30 v. - Biblioteca Ambrosiana, Milano.



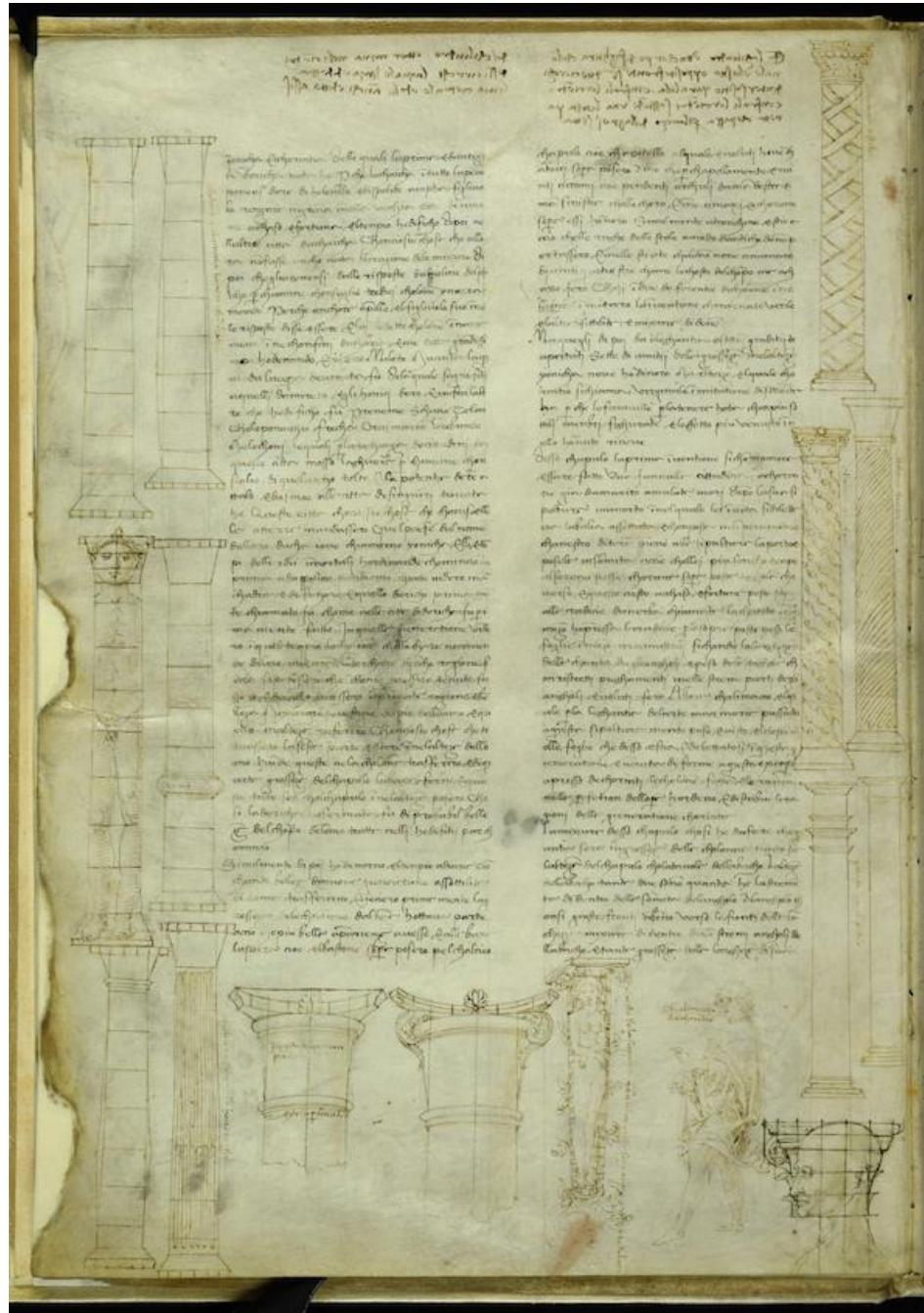
Una macchina volante, fu questa l'invenzione a cui Leonardo Da Vinci stava lavorando il 3 gennaio 1496.

Tra le tante passioni che animavano il grande genio c'era anche quella per il volo.



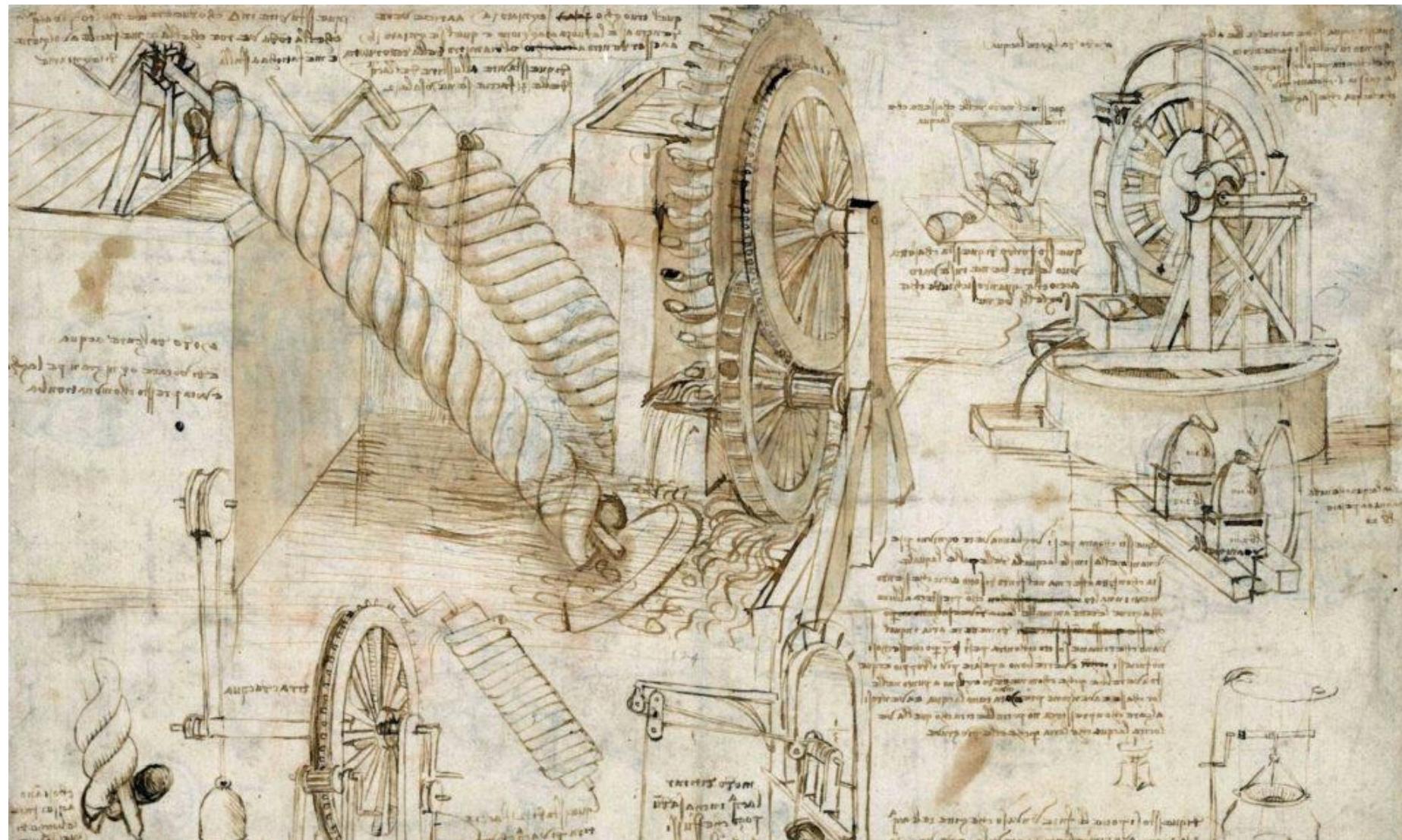
L'aliante progettato da Leonardo Da Vinci e realizzato nel 1953 da Alberto Mario Soldatini e Vittorio Somenzi per il Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci di Milano.

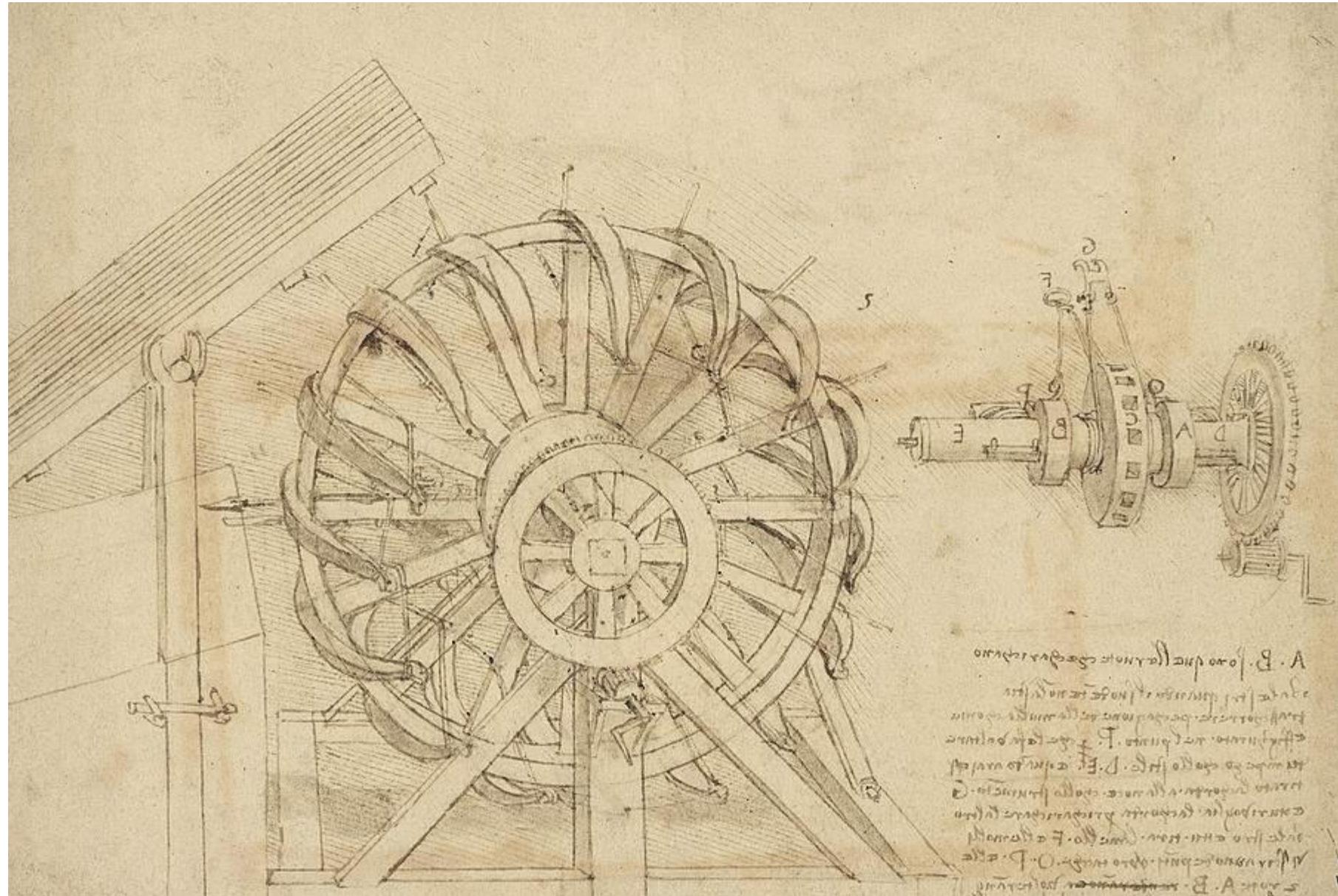
**Francesco di Giorgio Martini, dal
“Trattato di architettura civile e
militare” : schizzi di colonne,
capitelli e proporzioni della testa
umana, con note autografe di
Leonardo, 1480-1482 circa.**

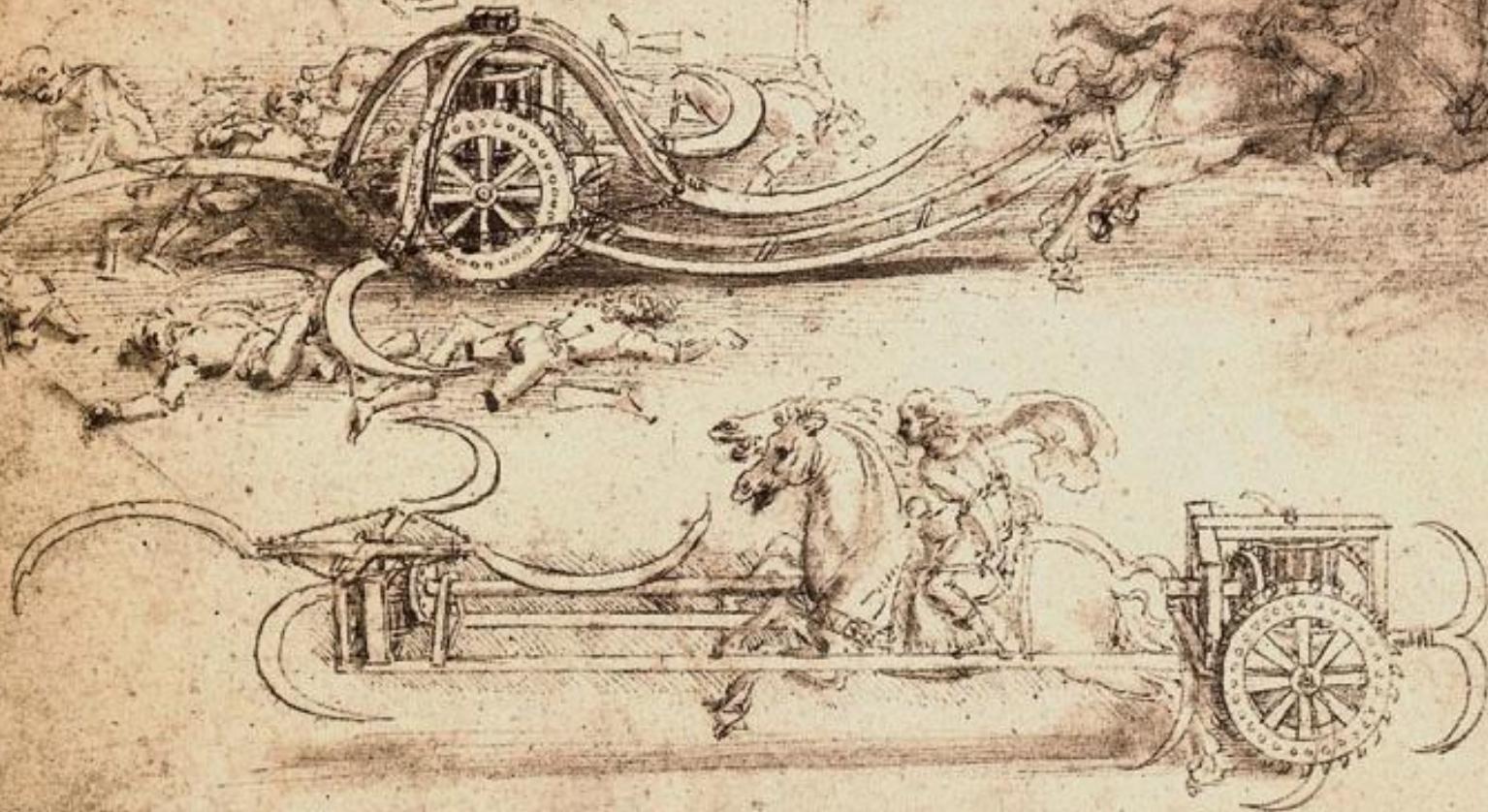




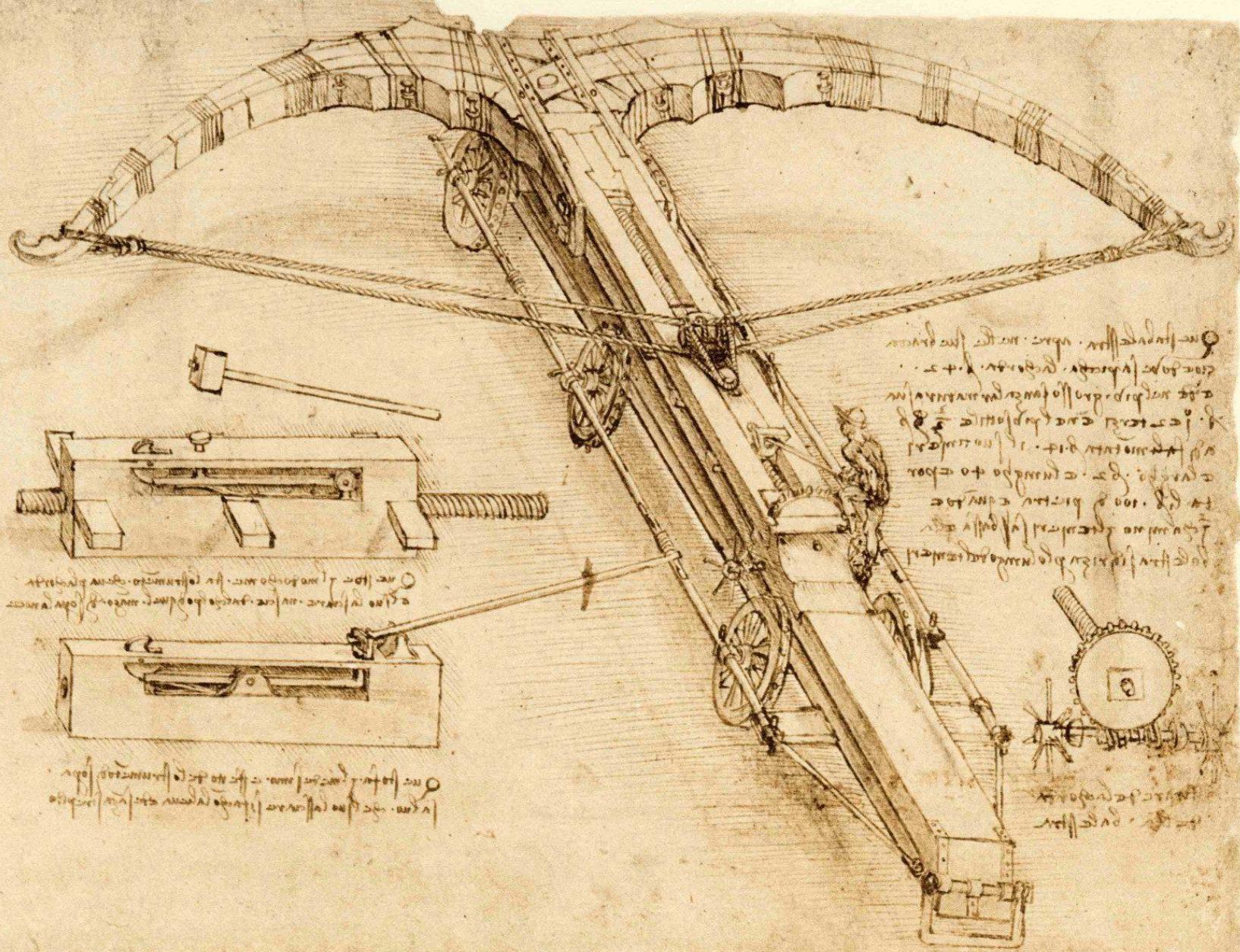
La vite aerea progettata da Leonardo Da Vinci e realizzata nel 1953 da Alberto Mario Soldatini e Vittorio Somenzi per il Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci di Milano





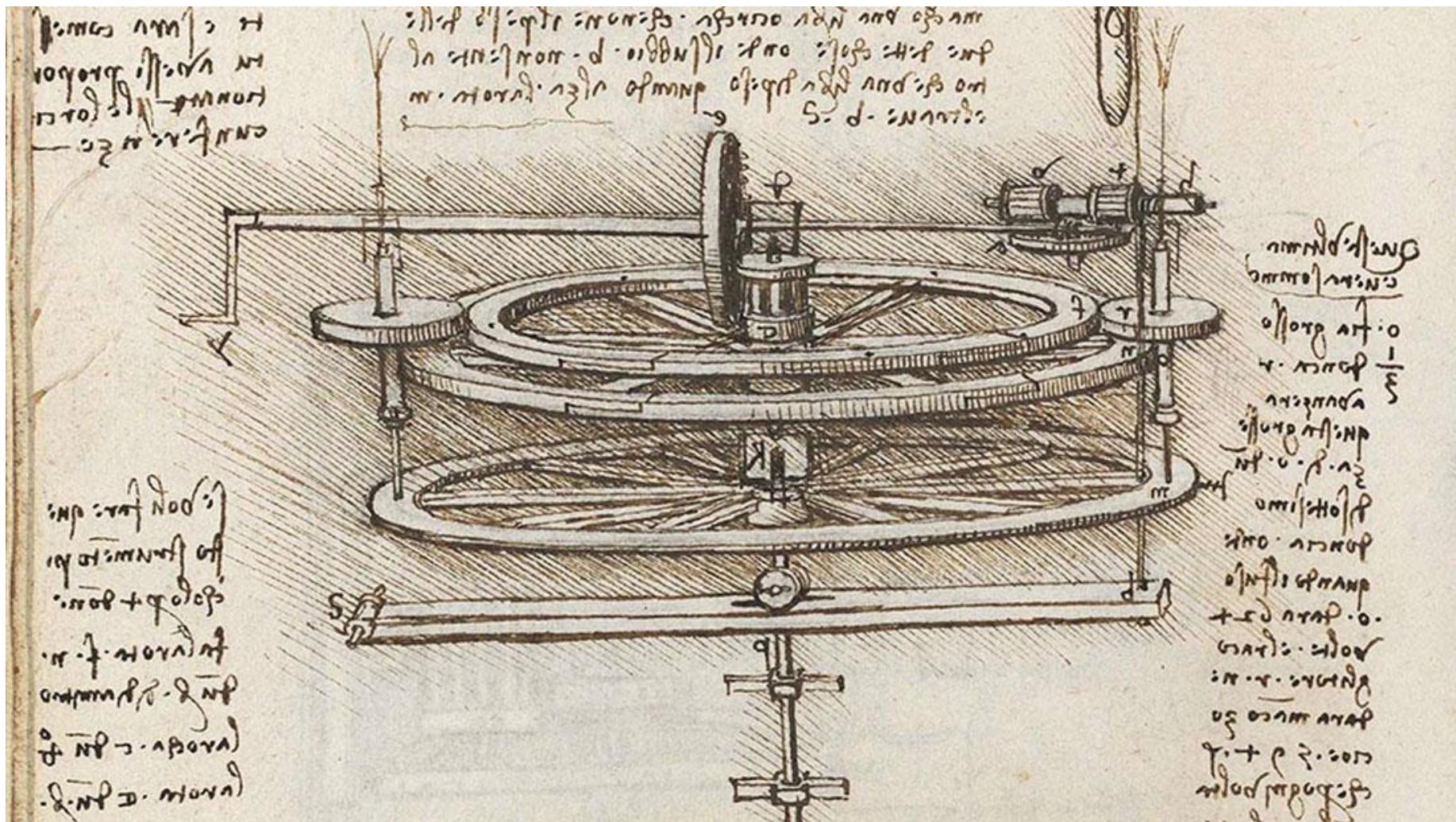


• १०५ •



LEONARDO, L'INGEGNO, IL TESSUTO

Fino al **26 maggio 2019** il **Museo del Tessuto di Prato** ha dedicato a **Leonardo da Vinci** una mostra, che evidenzia l'interesse, la sensibilità e l'ingegno dell'artista nello **studio** e nella messa a punto di **dispositivi e macchine per la produzione di tessuti**, una delle attività economiche preponderanti del tempo.



Un ultimo contenuto ha esaminato i **disegni per macchine tessili** documentati nel **Codice Atlantico** e **Codice Madrid I**, illustrandone, in alcuni casi, il **movimento mediante animazione**.

I modelli dinamici 3d, curati e gentilmente concessi dal Museo Leonardiano di Vinci riguardano il dispositivo di arresto per binatura automatica della seta, il ritorcitoio a manovella, il filatoio ad aletta a quattro fusi, il telaio meccanico ed infine il maglio battiloro meccanico.



I Codici di Leonardo da Vinci sono raccolte di annotazioni, appunti e disegni realizzati da Leonardo nel corso della propria vita su argomenti diversi.

Nel 1519, alla morte di Leonardo, ci fu una prima dispersione dei manoscritti.

Memoria, et Nota di tutti i pezzi
de Libri di mano di Leonardo, quali
compongono in sieme lo presente libro
del Trattato di Pittura

et Primis.

Il libro Intero, segnato. i -

Libro segnato. A. et Z. -

Libro segnato. φ. -

Libro d'ombra e lume
segnato. G. -

Un astro del medesimo
segnato. W. -

Libro segnato. C. -

Libro segnato. C. -

Libro segnato. □. -

Libro segnato. #. A. -

Libro segnato. L. -

Libro segnato. B. -

231

Libro segnato. * -

Libro segnato. φ -

Libro segnato. A. -

Libro segnato. @. -

Et tre altri libretti -

Vno segnato. Δ. -

L'altro segnato. Y. -

E l'altro segnato. Α. -

Che sono tutti n. xviii.

Elenco di «libri di
mano di Leonardo»
dal *Libro di
pittura* (1546 circa)

I Codici di Leonardo

Leonardo lasciò i suoi manoscritti all'allievo e fedele collaboratore Francesco Melzi.

Essi sono riconoscibili grazie alla particolare scrittura speculare, da destra a sinistra, la quale può essere letta facilmente solo mettendo i fogli davanti a uno specchio.

Spesso sono pagine che sembrano scritte "di getto".

Parte dei documenti ereditati da Melzi hanno composto il **Trattato della Pittura**, principale opera letteraria di **Leonardo**.

Gli **altri** sono tutti **documenti, appunti, schizzi e disegni**, che trattano le **molteplici discipline**, nelle quali il genio da Vinci si è cimentato, come le varie branche della **fisica**, la **matematica**, la **geometria**, l'**architettura**, l'**anatomia**, la **zoologia**, la **geologia**, l'**astronomia**, l'**aerodinamica** e le **arti militari**.



Il Codice Atlantico di Leonardo è una delle raccolte di manoscritti di Leonardo da Vinci;

è conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano.

Dei circa 7000 fogli conservati di appunti, disegni, idee e pensieri del genio fiorentino, il Codice Atlantico ne comprende ben 1119, raccolti in 12 volumi, formato atlante.



Codice Atlantico di Leonardo: due pagine di anatomia



Codice sul Volo degli uccelli di Leonardo da Vinci, dettaglio

Leonardo da Vinci,
Codice del Volo
degli Uccelli

