

Marco Versiero
Leonardo in “chiaroscuro”

Politica, profezia, allegoria

c. 1494-1504



SOMMARIO

Premessa alla nuova edizione	9
Introduzione	21
«Non fanno le bestie così crudeli guerre insieme» Leonardo e Savonarola: politica, profezia, arte	29
«La nota del stato di Firenze»	29
Il <i>Memorandum Ligny</i>	33
Leonardo e Bernardo Rucellai	35
Le “profezie” di Leonardo, tra metafora e “bestiario”	36
Il <i>Salvator Mundi</i> come allegoria repubblicana	44
«Colorire la inosservanza» Filosofia dell’ <i>anti-umano</i> in Machiavelli e Leonardo	89
Scrittura e “prospettiva”	90
Dissimulazione politica e apologia dell’animalità	93
Ibridi meta-ferini e mutazioni centauresche	95
Verità e finzione, in “chiaroscuro”: lo “sfumato” come sintesi	96
Agostino Vespucci, tra Leonardo e Machiavelli	98

Il “corpo” e l’“ombra”: <i>chiaroscuri allegorici</i> .	
Postfazione alla nuova edizione	119
<i>Apelles pictor. Ita Leonardus Vinci</i>	120
L’«occhio tenebroso» e l’«occhio ne’ sogni»	123
«I pensieri si voltano alla speranza»	125
«Una bella invenzione di Leonardo»	130
«Sì presto morte come vita»	136
Bibliografia selezionata	157

PREMESSA ALLA NUOVA EDIZIONE

La gradita occasione di questa nuova edizione cade a ridosso di una fondamentale esperienza di arricchimento professionale e di crescita umana, che è stata per me l'anno accademico trascorso alla ENS – École Normale Supérieure de Lyon come post doctorant en études italiennes presso l'unità di ricerca UMR 5206 – Triangle, nel quadro delle attività promosse dal laboratorio interdisciplinare di eccellenza Labex Comod – Constitution de la Modernité (2016/2017). Devo sincera gratitudine alla generosa accoglienza di Jean-Claude Zancarini e Romain Descendre per l'opportunità di godere della molteplicità e complessità di stimoli offerti da quel prestigioso contesto, che mi ha consentito di mettere a frutto alcuni decisivi avanzamenti della mia indagine sui temi che già avevano costituito la base di questo volume nella sua prima edizione. La mia comunicazione *Leonardo e Savonarola: profezia e politica a Firenze intorno al 1495* per il Séminaire d'études italiennes coordinato da Romain Descendre e Pierre Girard (3 novembre 2016) è divenuta poi un articolo dal titolo *Leonardo profetico* per il numero monografico della rivista *Laboratoire italien. Politique et société* dedicato al tema «Prophéties Politiques», diretto da Laurent Baggioni, Manuela Bragagnolo e Stéphanie Lanfranchi (no. 21, 2018), nel quale la prima parte del presente libro è stata trasposta in una veste nuova e aggiornata¹. Altra importante opportunità di maturazione scientifica mi è venuta dalla partecipazione al seminario di studi «Problemas de Il Principe» tenutosi il 17 maggio 2017 al Departamento de Filosofia della Universitat de Barcelona, in occasione della presentazione del volume *Problematizing Il Principe* a cura del collega e amico Marcelo Barbutto per le edizioni universitarie di Barcellona (2017), che accoglie un mio contributo che riformula e rimette a punto il capitolo che occupa la seconda parte di questo volume². Ne è nato peraltro un vivace e proficuo scambio con il finissimo studioso machiavelliano Jean-Jacques Marchand (anche lui intervenuto alla giornata spagnola) e con la sua gentile signora, Liliana, ai quali non posso esimermi dall'esprimere ora la mia commossa riconoscenza per la loro attenzione alle mie sollecitazioni.

Mentre di altra più recente iniziativa accademica, consistente in un mio intervento a una giornata di studi vinciani all'Istituto Italiano di Cultura di Parigi il 22 gennaio

2018, darò più puntualmente conto nella postfazione che tematizza il chiaroscuro leonardesco in chiave allegorica, mediante la quale ho ritenuto interessante arricchire la nuova edizione di questo libro di una parte inedita (al fine di differenziarla da una mera ristampa conforme e offrire così al lettore, se possibile, qualche argomento aggiuntivo di riflessione), credo sia importante concludere questa breve premessa spendendo alcune parole su due questioni già affrontate in questo libro, che hanno frattanto conosciuto considerevoli sviluppi. Mi riferisco anzitutto alla sensazionale vendita del *Salvator Mundi*, che dal magnate russo Dmitry Rybolovlev (che l'aveva comprato tra il 2012 e il 2015 dal ginevrino Yves Bouvier, che a sua volta l'aveva acquistato a una cifra piuttosto modesta dal mercante d'arte Robert Simon di New York) è passato a un'asta di Christie's (15 novembre 2017), mediante un intermediario, in proprietà di Mohammed bin Salman, principe saudita erede al trono di Riad, che lo ha poi destinato al neonato e controverso Louvre Abu Dhabi, "costola" araba del più celebre museo europeo. Non mi esprimerò sulle speculazioni finanziarie e mediatiche fiorite spesso a sproposito circa l'esorbitante cifra da record battuta da Christie's (450 milioni di dollari), che a parer mio hanno troppo distorto la (o distolto dalla) considerazione del reale valore della eccezionale riscoperta di questo capolavoro, fino a pochi anni fa creduto perduto.

Per quel che concerne, nel merito, le questioni scientifiche, se è vero che nel catalogo di quell'asta trovano menzione i miei lavori pertinenti (incluso questo libro, che sin dalla prima edizione dedicava spazio al ritrovato dipinto nell'ottica di un'interpretazione e datazione in chiave latamente savonaroliana)³, non posso tacere che tra gli interventi più autorevoli che ne sono successivamente germinati, tra quelli specialistici (e in attesa che veda la luce una annunciata pubblicazione di Martin Kemp interamente dedicata a questo capolavoro)⁴, va annoverata, accanto alle acute riflessioni svolte da Pietro C. Marani di cui si dirà a breve, la premessa all'ultima edizione aggiornata (2018) della monografia di Frank Zöllner su Leonardo pittore, edita da Taschen⁵. Lo studioso tedesco ha, da un lato, formulato riserve sul restauro (*figg. a-b*) di Dianne Dwyer Modestini (che a suo avviso – e sulla base sia di uno scrutinio delle vecchie e nuove fotografie del dipinto, sia di un rinnovato censimento delle ulteriori copie e varianti note del prototipo – avrebbe impropriamente alterato almeno il disegno e la modulazione delle pieghe del mantello azzurro sulla spalla sinistra), dall'altro ha ritenuto di riconoscerne nella tela frammentaria (*fig. c*) del Palazzo Ducale di Urbino (di recente riassegnata a Melozzo da Forlì, dopo precedenti oscillazioni attributive tra Bramantino e Bartolomeo della Gatta) un possibile precedente iconografico, al quale agganciare un *terminus post quem* intorno al 1502, all'epoca del documentato passaggio urbinato di Leonardo al seguito di Cesare Borgia (nel convincimento che la datazione attorno o poco oltre il 1499, già avanzata dai curatori della mostra londinese del 2011-2012 nella quale il dipinto vinciano fu esposto in anteprima mondiale, sia da considerarsi troppo precoce su base stilistica). Il dipinto urbinato dovrebbe datare al 1480-1482 circa ma nulla si conosce del suo iter storico prima del 1914, quando fu riscoperto da Lionello Venturi nei depositi di Palazzo

Ducale: alcune somiglianze sono certamente riscontrabili con la versione di Leonardo, specialmente nell'articolazione del gesto benedicente della mano destra, tuttavia la scala cromatica e il fondale scuro avallano un raffronto con quella che è stata a lungo considerata la prima opera datata di Antonello da Messina, alla luce della presenza del siciliano alla corte milanese come ritrattista, richiesta nel 1475-1476 da Galeazzo Maria Sforza, ossia il *Cristo benedicente* della National Gallery di Londra⁶ (*fig. d*), che mostra peraltro un pentimento tuttora visibile nella resa del gesto di benedizione, analogo a quello svelato dal restauro del dipinto leonardesco (*figg. e-f*). A ulteriore sostegno dell'ipotesi di un'origine milanese di quest'ultimo entro lo scadere della decade finale del Quattrocento, quale sostenuta in questo libro congetturandone una collocazione cronologica a ridosso dell'andata di Leonardo a Firenze nel luglio del 1495 su istanza del Savonarola (a conferma, per quanto possibile, di una almeno iniziale congruenza iconologica con alcuni contenuti allegorico-politici della predicazione del frate ferrarese, in concomitanza con la calata in Italia dell'armata francese di Carlo VIII), va ricordato che la variante attestata dal *Cristo benedicente* della Carrara di Bergamo attribuito al Boltraffio o al suo stretto ambito (*fig. g*), conforme all'iconografia bizantina ma risolta secondo una modalità meno ieratica e più sentimentale (quale si immagina dovesse caratterizzare la perduta pittura murale del *Redentore* realizzata da Leonardo in una lunetta in Santa Maria delle Grazie, presumibilmente alla stessa epoca in cui il cantiere dell'*Ultima Cena* nell'attiguo refettorio era ancora aperto), è stata ritenuta datare anteriormente ai tempi della capitolazione del ducato sforzesco della fine del 1499, ben prima cioè che la «dulceza et suavità de aiere» del tema dovessero accendere l'interesse di Isabella d'Este, tra la primavera e l'autunno del 1504, per «un Christo zovene, de anni circa duodeci»⁷.

In occasione di due recenti conferenze (2018) dedicate a quella che è ormai a tutti gli effetti definibile una “Salvator Mundi mania” (a Milano per gli “Amici di Brera” il 22 maggio e a Pietrasanta per “Futura Art Gallery” il 4 agosto)⁸, Pietro C. Marani ha rimarcato come il riscoperto capolavoro sia assunto a icona vinciana mediatica del nuovo millennio, subentrando alla “Giocondoclastia” che aveva dominato il panorama culturale e l'estetica del gusto (o del disgusto) del Novecento. Valutando con la necessaria cautela la congettura avanzata da Luke Syson nel 2011 in occasione della mostra londinese, circa una possibile committenza regia francese da parte di Luigi XII nell'autunno-inverno del 1499, subito dopo la sua occupazione di Milano (quando però Leonardo, già in dicembre, è attestato a Mantova presso Isabella d'Este) e a seguito di una ipotizzabile visita alla chiesa genovese di San Bartolomeo degli Armeni (che tuttora conserva una replica duecentesca della *Vera Imago Christi* perduta un tempo a Edessa) – tenendo conto che Genova era passata sotto il dominio sforzesco già dal 1498 – l'autorevole studioso ha fatto presente come, pur considerando una qualche dipendenza dalla figura focale del Cristo del *Cenacolo* (ancorché assorbita in un'espressione di intenso pathos, anziché fissata in iconica ieraticità) e una certa rassomiglianza tecnico-stilistica con la seconda versione della *Vergine delle rocce* (che, pur principata nel corso dell'ultimo decennio del Quat-

trocento, fu rimessa in cantiere col ritorno a Milano intorno al 1506-1508), particolarmente per quanto attiene all'uso del preziosissimo e raro blu di lapislazzuli nei panneggiamenti, vadano in definitiva riconosciuti come più determinanti altri raffronti con la tarda produzione grafica e pittorica di Leonardo: dalla vorticosa qualità idromorfa dei riccioli della capigliatura (affini a quelli del *Battista* a mezzo busto del Louvre, la cui esecuzione si protrasse dal 1508 circa sino ai suoi ultimi anni) all'analogo dettaglio di un rivolo di capelli accanto a un occhio sinistro⁹ in un disegno precipitato su un foglio di studi geometrici riferibile al 1511-1513 se non addirittura al 1515-1516 e che erroneamente Pedretti ritenne di collegare alla *Gioconda* (Codice Atlantico, f. 864 r, fig. b). Nell'allinearli doverosamente alla ponderata posizione assunta da Marani circa una più avanzata cronologia per il dipinto ormai dentro il primo e il secondo decennio del nuovo secolo (pur memore del retaggio tecnico-stilistico dell'ultimo decennio del secolo precedente), anche in considerazione della datazione assegnabile ai due disegni riconosciuti da sempre come ad esso preparatori (Windsor, RL 12524 e 12525, figg. i-j), ritenuti dallo studioso affini agli studi di drappaggi per la *Sant'Anna* del Louvre (che sappiamo ora, grazie alla postilla di Vespucci, far parte di una lunga elaborazione iniziata a Firenze dall'autunno del 1503 e portata avanti sino agli ultimi anni francesi), vedo onestamente attenuarsi l'efficacia della mia ipotesi di lettura iconologica in chiave savonaroliana filo-francese (che ne implicherebbe, almeno a livello di iniziale cartone o disegno preliminare, un arretramento cronologico ad anni compresi tra il 1495 e il 1498-1499), che nondimeno offro ancora all'attenzione del lettore, invitandolo a tenere conto delle rettifiche e precisazioni qui sunteggiate.

Per quanto concerne la seconda questione, essa inerisce alla datazione delle due versioni conosciute e tuttora conservate della *Sant'Anna* di Leonardo (il cartone di Londra e il dipinto di Parigi) e alla relativa documentazione antica, per le quali proponevo, a sintetica conclusione della seconda parte di questo libro (in calce alla menzione della *Sant'Anna* appena cominciata nell'ottobre 1503, registrata dall'annotazione di Agostino Vespucci all'epistolario ciceroniano di Heidelberg)¹⁰, due in parte interrelate interpretazioni di tenore allegorico-politico, in direzione l'una filo-francese, l'altra filo-fiorentina, recuperando anche argomenti addotti in merito da studiosi del calibro, rispettivamente, di Jack Wassermann (1971) e Martin Kemp (1982). Tra il 2015 e il 2017 sono stati pubblicati due nuovi contributi di Edoardo Villata, miranti sostanzialmente a rettificare la scansione cronologica tra le versioni enumerate e descritte dalle fonti (e la loro eventuale corrispondenza con le opere giunte sino a noi) che lo stesso studioso aveva enunciato e discusso in suoi precedenti lavori (tra il 2005 e il 2011), di cui avevo a mia volta parzialmente tenuto conto¹¹. La posizione ora assunta da Villata è che debba escludersi ogni responsabilità del re di Francia Luigi XII (che solo dal 1507 sembrerebbe essersi interessato al talento pittorico di Leonardo, fino ad allora riguardato più che altro per le sue competenze di architetto e ingegnere militare) nel commissionare o quantomeno ispirare un cartone o dipinto di *Sant'Anna* a Leonardo, quale possibile omaggio alla moglie Anna di

Bretagna, ad un tempo coincidente o di poco successivo rispetto alla sua conquista di Milano (e alla gravidanza della sovrana) della fine del 1499: la tarda testimonianza di padre Sebastiano Resta (ante 1696), all'origine della notizia della richiesta regia («prima del 1500 ordinò un cartone di S. Anna a Leonardo da Vinci dimorante in Milano: ne fece Leonardo un primo schizzo che sta presso i signori Conti Arconati di Milano»), è in questa nuova prospettiva screditata, dovendosi ad avviso dello studioso ritenere che il perduto cartone della versione dipinta del Louvre sia da identificarsi con il primo trattamento del tema da parte di Leonardo, quale testimoniato da una famosa lettera del carmelitano Pietro da Novellara a Isabella d'Este del 3 aprile 1501 (in cui si specifica che «altro non ha facto» dal suo ritorno a Firenze, a parte «questo schizo [che] ancora non è finito» e i «retrati» di «dui soi garzoni», nei quali il maestro «a le volte [...] mette mano»). Il cartone di Londra sarebbe stato messo in cantiere quasi subito dopo quello per il dipinto di Parigi (ossia il perduto «schizzo» visto dal Novellara), ciò che troverebbe conferma nel clamoroso apprezzamento che per un grande disegno di questo soggetto la cittadinanza fiorentina aveva espresso, come rammenta in un celebre brano Vasari («nella stanza durarono due giorni di andare a vederla gli uomini e le donne, i giovani et i vecchi, come si va a le feste solenni»)²: l'artista riformulava dunque il tema iconografico, accentuandone quegli elementi di maggiore e più incisiva presa sul popolo fiorentino in chiave di identificazione civico-politica (vale a dire dando definitiva centralità, nel cartone londinese, a Sant'Anna e al Battista fanciullo, che l'agiografia della città considerava icone consacrate della sua storia repubblicana)³. Che ciò avvenisse in vista della commissione della pala d'altare per la Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Vecchio, della quale era stato inizialmente incaricato Filippino Lippi (giugno 1500) con la partecipazione di Baccio d'Agnolo per la cornice lignea, è congettura che non può trovare allo stato attuale sicuro fondamento; morto il Lippi nel 1504 senza che vi avesse concretamente mai dato seguito, essa fu infine abbozzata da Fra Bartolomeo e si tratta infatti della tavola monocromatica oggi al Museo di San Marco (*fig. k*). La postilla del Vespucci, tuttavia, attesta che il «Caput [...] Anne matris Virginis», menzionato nel novero delle pitture di Leonardo («Ita Leonardus Vincius facit in omnibus picturis suis»), era già mirabilmente abbozzato all'altezza dell'autunno del 1503 ed è evidente che ci si stia riferendo qui al dipinto oggi al Louvre e non ad uno dei due cartoni; in tale ottica, sarebbero da leggersi anche i disegni e bozzetti preparatori che fanno da cerniera tra le due formulazioni del tema, oggi sparsi tra Parigi, Venezia e Londra (*fig. l*). Si può convenire sul fatto che la descrizione del Novellara non autorizzi a supporre (come sino a un recente passato si era fatto) l'esistenza di un ipotetico terzo cartone intermedio tra quello di Londra e il dipinto del Louvre ma vada anzi assunta a testimonianza della datazione precoce, già nella primavera del 1501, del cartone preparatorio perduto destinato solo dalla fine del 1503 ad essere tradotto in una pittura (la *Sant'Anna* di Parigi, il cui recente restauro ha evidenziato tracce di spolvero da un cartone). Non si può d'altronde accantonare del tutto il resoconto del Resta, che cita inequivocabilmente come primo esito della commissione di re Luigi

XII il cartone poi di proprietà Arconati (oggi a Londra), sebbene erri contestualmente nel considerare autografo (come seconda versione) un altro cartone in proprio possesso e successivamente in collezione Esterházy a Budapest, disperso durante la Seconda Guerra Mondiale e che (stando alle vecchie fotografie di archivio) era sicuramente opera di altro artista, forse Bernardino Lanino¹⁴.

Tenendo a mente il fondamentale e tuttora imprescindibile studio di Pietro C. Marani circa l'incidenza esercitata dal gruppo scultoreo classico delle *Muse* di età adrianea, viste a Tivoli nel marzo dell'anno 1501, subito prima del ritorno a Firenze, sull'iconografia del cartone della National Gallery¹⁵ (ancor memore, del resto, della scala monumentale, della animata gestualità e degli ampi pannelleggiamenti degli apostoli del *Cenacolo* compiuto all'inizio del 1498), si potrà pensare a due versioni quasi parallelamente messe in opera, una delle quali infine dirottata su una commissione repubblicana a Firenze. La notizia fornita dal Resta, seppur tarda, vanta la sua antichità storica e lascia perlomeno supporre che una originaria commissione di un'opera avente a tema questo soggetto da parte di Luigi XII potesse essere avvenuta prima che Leonardo abbandonasse definitivamente Milano: allo stesso tempo, ciò non impedisce di pensare che egli potesse concretamente dedicarsi solo dopo che una iniziale e frenetica diaspora fatta di peregrinazioni tra Mantova, Venezia e Tivoli trovasse momentaneamente sosta in un più stanziale soggiorno a Firenze¹⁶. Se anche un lievissimo slittamento in avanti della cronologia del cartone di Londra rispetto a quello perduto ricordato dal Novellara fosse da ritenersi ammissibile, comunque entro la prima metà del 1501, non ne resterebbe inficiata a mio avviso la possibilità che una prima formulazione del tema potesse essere stata principiata in ossequio a una richiesta del re di Francia (e sotto la diretta e vivissima impressione delle *Muse* tivolesi), al quale Leonardo guardava già come proprio ipotetico nuovo patrono (e tale sarebbe di fatto diventato, per il tramite di Charles d'Amboise, negli anni a cavallo tra la prima e la seconda decade del nuovo secolo).

Nel licenziare questa nuova edizione del volume, desidero ringraziare vivamente gli amici Giada Scandola e Giulio Girondi di Oligo Editore, sia per la revisione come sempre attenta dei testi, sia per aver favorevolmente accolto la mia proposta di integrarvi i nuovi materiali costituiti da questa premessa e dalla postfazione, così come per avervi alacramente lavorato con me, al fine di addivenire – ci auguriamo – a un soddisfacente risultato editoriale.

Milano, 15 dicembre 2018

NOTE

¹ <https://journals.openedition.org/laboratoireitalien/1950>.

² “Colorire la inosservanza” (*Il principe*, XVIII, 9-11): per una filosofia dell’anti-umano in *Machiavelli e Leonardo*, in *Problematizing “Il Principe”*, ed. by Marcelo Barbutto, Universitat de Barcelona Edicions, 2017, pp. 199-219.

³ L. Gouzer, C. Wetmore (ed. by), *Leonardo da Vinci. Salvator Mundi*, auction sale catalogue (November 15th, 2017; lot no. 9b), New York, Christie’s, 2017, p. 15, anche consultabile online alla seguente URL: <http://viewer.zmags.com/services/DownloadPDF?publicationID=38120222&selectedPages=all&pubVersion=3&print=true>. Il catalogo contiene peraltro un saggio della restauratrice Modestini, corredato di una documentazione fotografica delle indagini diagnostiche e delle fasi dell’intervento di recupero più completa (seppur non risolutiva) rispetto a quella precedentemente apparsa nel circuito delle pubblicazioni scientifiche.

⁴ M. Kemp, *Leonardo’s Salvator Mundi and the Collecting of Leonardo in the Stuart Courts*, with contributions by M. Dalivale and R.B. Simon, Oxford, Oxford University Press, forthcoming (c. 2019). Ha frattanto visto la luce un affrettato *instant book* di P. Panza, *L’ultimo Leonardo. Storia, intrighi e misteri del quadro più costoso del mondo*, Torino, Utet, 2018, nel quale si ritiene peraltro ammissibile una committenza di Isabella d’Aragona (pp. 53-57), vedova di Gian Galeazzo Maria Sforza, solo sulla base dell’esistenza della debole copia proveniente dalla cappella Muscettola in San Domenico Maggiore a Napoli (che raccolse anche le spoglie mortali della duchessa di Milano), recentemente assegnata a Girolamo Alibrandi o all’entourage meridionale di Cesare da Sesto.

⁵ F. Zöllner, *Leonardo da Vinci. The Complete Paintings*, Köln, Taschen, 2018, pp. 6-17, part. 6-II. Incongruente, invece, la proposta – avanzata dal compianto Carlo Pedretti ancora pochi mesi prima della sua scomparsa – di riconoscere l’originale di Leonardo nella versione di collezione privata svizzera, già di proprietà De Béhague poi De Ganay a Parigi, recentemente esposta al Museo Diocesano Donnarregina di Napoli (12 gennaio – 30 marzo 2017), da riconfermarsi tuttavia all’ambito di Marco d’Oggiono: *Leonardo a Donnarregina. I Salvator Mundi per Napoli*, mostra ideata da C. Pedretti, a cura di N. Barbatelli e M. Melani, Poggio a Caiano – Napoli, CB Edizioni – Elio de Rosa Editore, 2017, part. pp. 143 ss., con conseguente svalutazione dell’esemplare ora destinato ad Abu Dhabi come versione non autografa.

⁶ Sebbene non vi sia prova che Antonello recasse con sé questo specifico dipinto, questa circostanza è resa verosimile dai riflessi che ne sono stati notati nella produzione proprio di alcuni seguaci milanesi di Leonardo, ad esempio nel *Ritratto di Francesco di Bartolomeo Archinto* del 1494, anch’esso alla galleria londinese, di controversa attribuzione a Marco d’Oggiono. Ad ogni modo, F. Saracino, *Il Salvatore di Leonardo. Pittura e cristologia a Milano nel Rinascimento*, Terlizzi (BA), Ed Insieme, 2014, pp. 30-32, ha opportunamente osservato che l’iconografia del Cristo benedicente realizzato da Antonello probabilmente a Venezia, a sua volta ripresa da un prototipo perduto di Rogier van der Weyden conosciuto forse a Napoli, costituisce il tramite immediato di una serie cospicua di derivazioni dal soggetto nordico compiute nell’ultimo quarto di secolo in area lombardo-veneta, ciò che virtualmente dispensa dalla necessità di supporre una diretta conoscenza del dipinto del messinese, qualora non presente a Milano (sono grato all’autore per avermi agevolato nella lettura del suo erudito testo, che non conoscevo al momento di licenziare la prima edizione di questo volume). Matteo Bellucci, che ringrazio, mi fa inoltre notare in cortese comunicazione scritta (2018) che allievo di van der Weyden a Bruxelles nei primi anni ’60 era stato Zanetto Bugatto, poi attivo a Milano come ritrattista sforzesco. Noto peraltro incidentalmente che il pentimento evidenziato dalla pulitura del dipinto di Leonardo, prima delle integrazioni cromatiche di restauro, pone sottilmente in luce l’oscillazione tra due scelte iconografiche e iconologiche distinte: se disteso come nella prima versione, il pollice risolveva il gesto benedicente in una indicazione digitale del numero tre, ovvero in una allusione alla trinità divina; ripiegato in avanti nella versione definitiva, il pollice lascia prevalere l’accostamento di indice e medio binati, a significare la duplice natura (umana e divina) di Cristo.

⁷ C. Bertelli, *I volti di Cristo secondo Leonardo*, in «Arte Lombarda», n.s., ni. 146-148 (fasc. 1-3), 2006, pp. 214-219. Su questo dipinto si veda inoltre M.T. Fiorio, *Giovanni Antonio Boltraffio, un pittore milanese nel lume di Leonardo*, Roma, Jandi Sapi, 2000, pp. 162-164, scheda no. CI, con discussione completa della bibliografia precedente anche in rapporto all’invenzione di Leonardo.

⁸ Un video integrale della seconda conferenza, dal titolo *Giocondoclastia e Salvator Mundi Mania*, è disponibile alla seguente URL: <<https://youtu.be/-XyprTasdxM>>.

⁹ Su questo punto, si veda già P.C. Marani, *L'occhio del Salvator Mundi*, in P. Artoni (a cura di), *Il tempo e la rosa. Scritti di storia dell'arte in onore di Loredana Olivato*, Treviso, Zel edizioni, 2013, pp. 194-199, con una proposta di datazione del dipinto al 1510 circa, che in una più recente occasione lo stesso studioso ha esteso sino al 1510-1515 circa, riproponendo all'attenzione il confronto con il *Battista* del Louvre: P.C. Marani, *Il punto e la linea, la "superficie" e il "vello" dell'acqua. Disegnare il nulla*, in P. Galluzzi (a cura di), *L'acqua microscopio della natura. Il Codice Leicester di Leonardo da Vinci*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 30 ottobre 2018 – 20 gennaio 2019), Firenze, Giunti, 2018, pp. 231-249, part. p. 236 (fig. 5) e p. 239.

¹⁰ Di una doverosa correzione di quanto da me erroneamente sostenuto circa l'identità di Agostino Vespucci nella prima edizione di questo libro, sulla scorta di acquisizioni archivistiche e documentali più recenti, dò conto in questa nuova edizione.

¹¹ E. Villata, *La Sant'Anna di Leonardo tra iconografia, documenti e stile*, in «Iconographica. Studies in the History of Images», XIV, 2015, pp. 153-167; valutazioni riprese sinteticamente in *id.*, «Lo error di costoro?: Leonardo (e Perugino) e la nascita della "maniera moderna" tra Milano e Firenze», in X. Company, I. Rega Castro, I. Puig (ed. by), *Miradas a la pintura de época moderna entre España e Italia. Nuevas perspectivas, nuevas aportaciones*, Lleida, Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida, 2017, pp. 13-27, part. 21-24. Invero, un'anticipazione di questa tesi era già stata offerta in *id.*, *Da Bernardino de Conti a Leonardo. Piccole note sulla moda leonardesca nella Milano francese*, dans F. Elsig et M. Natale (sous la dir. de), *Le Duché de Milan et les commanditaires français (1499-1521)*, actes du colloque (Université de Genève, 30-31 mars 2012), Roma, Viella, 2013, pp. 127-143, part. 130-134.

¹² Per una più ampia discussione della rilevanza socio-politica da attribuirsi a questo luogo delle *Vite* vasariane in rapporto allo specifico caso della *Sant'Anna* di Leonardo come allegoria politica, in grado di sussumere anche una funzione performativa di ordine estetico capace di coinvolgere la locale *civitas* sul piano della singolare frammentazione del potere politico bisognosa di essere integrata da un superiore vicariato, rinvio a C. Pye, *Leonardo's Hand: Mimesis, Sexuality and Early Modern Political Aesthetics*, in «Representations», vol. III, no. 1, 2010, pp. 1-32, part. 17-21.

¹³ F. Hartt, *Leonardo and the Second Florentine Republic*, in «Journal of the Walters Art Gallery», vol. 44, 1986, pp. 95-116, part. 98, 100, identificava il cartone perduto per il dipinto del Louvre con quello descritto dal Novellara e di cui Vasari racconta la solenne esposizione pubblica al convento dell'Annunziata, al cui altare maggiore sarebbe stato destinato, individuandone la rilevante funzione allegorico-politica alla luce dei repentini e minacciosi successi militari di Cesare Borgia tra aprile e maggio del 1501, con la conquista di avamposti alle porte di Firenze (da Carmignano e Secsto a Peretola), così da apparire un tiranno non meno temibile del duca di Atene Gualtiero di Brienne scacciato il 26 luglio 1343, contro il quale invocare nuovamente l'intercessione di Sant'Anna.

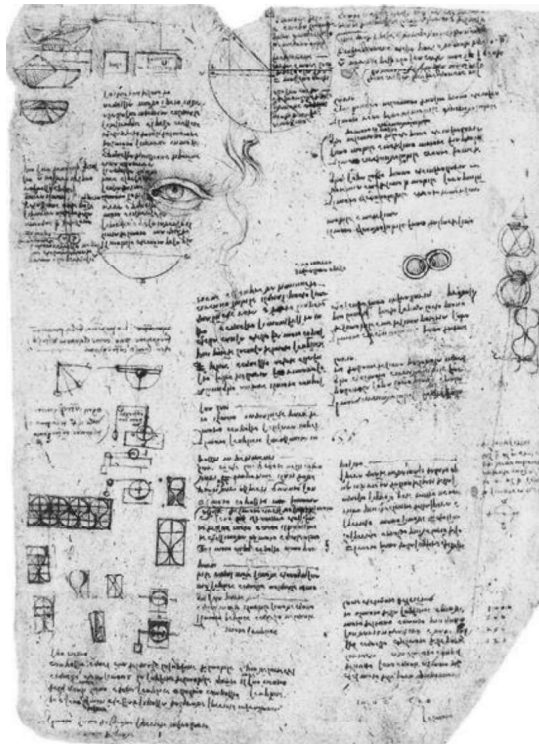
¹⁴ Si veda la recente ricapitolazione critico-bibliografica operata da F. Grisolia, *Su Leonardo e i Cartoni della Sant'Anna tra Resta, Ghezzi, Bellori e Bottari*, in M.R. Pizzoni (a cura di), *Raccolte dal Padre Resta. Il carteggio con Giuseppe Ghezzi e altri corrispondenti* («Collana Fonti e Testi di Horti Hesperidum», 24), Roma, UniversItalia, 2018, pp. 107-128, figg. 9-17 a pp. 248-254.

¹⁵ P.C. Marani, *The Hammer Lecture (1994). Tivoli, Hadrian and Antinoüs: New Evidence of Leonardo's Relation to the Antique*, in «Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana», VIII, 1995, pp. 207-225. Mi sono già allineato a questa autorevole interpretazione, pur adottando prudentemente una datazione estensiva del cartone londinese sino al 1502-1505: M. Versiero, *Leonardo da Vinci* (Collezione d'Arte A. Menarini), Firenze, Mandragora, 2016, pp. 171-179.

¹⁶ Una vecchia proposta di datazione tarda del cartone di Londra al 1506-1508 circa, da ultimo riaffermata a oltranza da Pedretti (sin dal suo *Leonardo. A Study in Chronology and Style*, London, Thames & Hudson, 1973, pp. 103-105, per arrivare almeno a *Leonardo. La pittura*, allegato di *Art e Dossier*, no. 215, Firenze, Giunti, 2005, pp. 30-31) ma ormai insostenibile sulla base dei nuovi argomenti sin qui ricapitolati, è tuttavia ancora condivisa da C.C. Bambach, *Leonardo, Michelangelo and Notions of the Unfinished Art*, in K. Baum, A. Bayer, S. Wagstaff (ed. by), *Unfinished: Thoughts Left Visible*, exhibition catalogue (New York, The Metropolitan Museum of Art, March 18th – September 4th, 2016), New York, New Haven and London, The Metropolitan Museum of Art and Yale University Press, 2016, pp. 30-41, part. 32-33, fig. 2.



- a. Leonardo, *Salvator Mundi*, riflettografia IR (© Dianne Dwyer Modestini, 2005-2008)
- b. Leonardo, *Salvator Mundi*, dipinto pulito non restaurato (© Dianne Dwyer Modestini, 2005-2008)
- c. Melozzo da Forlì (?), *Salvator Mundi*, c. 1480 (?) (Urbino, Palazzo Ducale, Galleria Nazionale delle Marche)
- d. Antonello da Messina, *Cristo benedicente*, c. 1475 (?) (Londra, National Gallery)

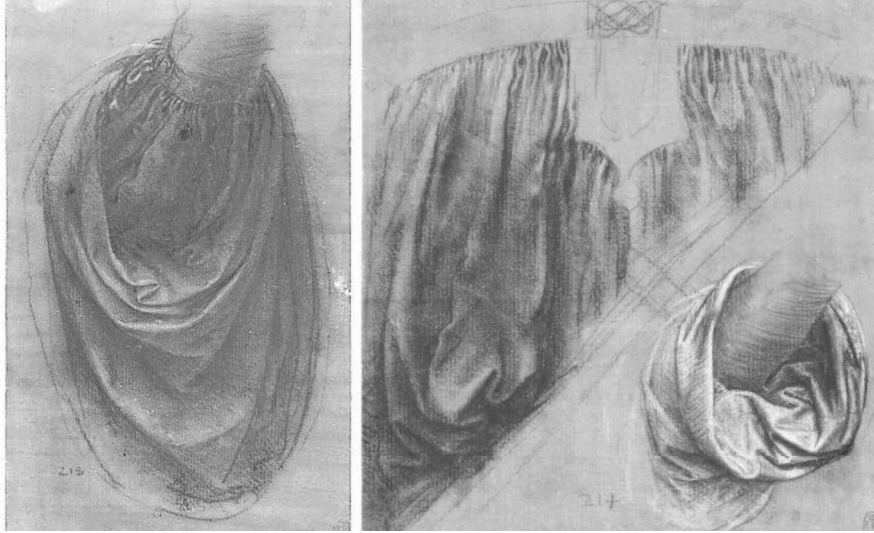


e. dettaglio della fig. a

f. dettaglio della fig. b

g. Giovanni Antonio Boltraffio (attr.), *Redentore benedicente*, c. 1495-1499 (?) (Bergamo, Accademia Carrara)

h. Leonardo, *Foglio di studi geometrici con disegno di un occhio e di un ricciolo di capelli*, c. 1511-1513 (?). Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice Atlantico (f. 864 r)



- i. Leonardo, *Studio per la manica destra del "Salvator Mundi"*, c. 1508-1510 (?). Windsor Castle, Royal Collection Trust (RL 12524)
- j. Leonardo, *Studi di drappeggi per il "Salvator Mundi"*, c. 1508-1510 (?). Windsor Castle, Royal Collection Trust (RL 12525)
- k. Fra Bartolomeo, *Pala del Maggior Consiglio*, c. 1510 (Firenze, Museo di San Marco)
- l. Leonardo, *Foglio di studi per Sant'Anna*, c. 1501 (?) (Londra, British Museum, inv. 1875.0612.17 recto)

