



LEONARDO

E LA SUA SCUOLA



STORIA DELLA PITTURA ITALIANA

ADOLFO VENTURI

LEONARDO
E LA SUA SCUOLA



112 TAVOLE



181 Facolt. Arch.

ISTITUTO GEOGRAFICO DE AGOSTINI - NOVARA

Tutti i diritti riservati — Istituto Geografico De Agostini - Novara
Stampato in Italia 1942-XX

A Vinci, poco lungi da Empoli, e particolarmente, come indica la tradizione popolare, ad Anchiano, frazione di quel comune, sul pendio meridionale del monte, in un casolare sul poggio, nacque nel 1452 Leonardo, " non legittimo ,, da Ser Piero, notaio, figlio del notaio Antonio, e da monna Caterina... Fu battezzato nella chiesa castellana di Santa Croce in Vinci. Cinque anni dopo, allorchè la madre prese a marito certo Accattabriga, Leonardo è presso l'avo, e vi resta fin verso i diciassette anni, quando Ser Piero trasportò il domicilio a Firenze, per esercitarvi il notariato, e tener procura del convento della Santissima Annunziata. Può ritenersi che la vocazione dell'adolescente per le arti belle si manifestasse così viva nel paese natale, nel dolce clima e nella pace dei campi, da rendersi per lui indispensabile la scelta di un maestro. Ne fu scelto uno grande, il Verrocchio, artista caro ai Medici, scultore che parve prendere la successione di gloria da Donatello; pittore degno d'essere contrapposto ai Pollaiuolo, che, con le grandi tele delle " Fatiche d'Ercole ,, avevano dato esemplari alla nuova generazione toscana. È probabile che Ser Piero da Vinci, presa nel 1470 dimora a Firenze, s'affrettasse a collocare suo figlio nello studio del Verrocchio, perchè poco più tardi, nel 1472, Leonardo si trova iscritto nel " Libro Rosso de' debitori e creditori ,, della Compagnia dei Pittori in Firenze. Così, dopo un breve tirocinio, pur rimanendo nello studio del Verrocchio, Leonardo già era matricolato tra i pittori. Certo egli arrivò alla soglia dello studio del maestro con una preparazione straordinaria, tanta ebbe natural forza di penetrar nelle cose. Dobbiam credere che la sua maturità di spirito fosse già fatta grande nel silenzio del luogo natio, nella contemplazione della vita della terra e degli esseri; e che nel ricever colà i rudimenti del sapere, egli facesse d'ogni nozione tesoro, d'ogni libro vivo commento, d'ogni verità suo cibo. Lo spirito di ricerca nei segreti, nei misteri delle cose, doveva animare il prodigioso giovinetto; la loro bellezza illuminarlo.

Nello studio, il Verrocchio poteva impartirgli nozioni tecniche, pratiche norme, ricette sulla composizione dei colori, non l'arte che già in lui grandeggiava. Non era possibile sottoporre a disciplina chi, per propria forza, andava oltre i segni scolastici, tanto che le stesse nozioni tecniche si trasformavano nelle sue mani da empiriche in scientifiche. Ai tipi di Andrea Verrocchio, nelle sue prime prove, Leonardo s'attenne, ma raffinandoli, con segni lievi, non mai ricalcati e grossi, come quelli dello scultore, infondendovi spirituale finezza. Tutto s'ammorbidisce nella forma leonardesca: ogni asprezza si dissolve; le luci piovono trasparenze, toccano di riflessi di perla le cose; e l'aria circola tra esse, le bagna, teneramente le avvolge. Il contrasto tra l'opera del Maestro e quella del Discepolo apparve così grande che si formò una leggenda raccolta o composta dal Vasari, a proposito della tavola del "Battesimo", per i monaci di Vallombrosa. In quell'opera, dando al Verrocchio aiuto Leonardo da Vinci, "allora giovinetto e suo discepolo, vi colorì un Angelo di sua mano, il quale era molto meglio che l'altre cose. Il che fu cagione che Andrea si risolvette a non voler toccare più pennelli; poichè Leonardo, così giovanetto, in quell'arte si era portato molto meglio di lui...". Quantunque la leggenda sia contraddetta dai documenti dell'allogazione al Verrocchio della "Madonna di Piazza", per il duomo di Pistoia, nel 1478, quando Leonardo era partito dallo studio di quel maestro, essa ha di certo un'anima di verità, nel contrasto riconosciuto, immancabile, tra l'arte pratica tradizionale dello scultore fiorentino e quella del genio dei nuovi tempi; tra la siringa del Centauro educatore e la cetra del divino Apollo.

Durante gli anni in cui Leonardo stette nello studio del Verrocchio la pittura fu meno esercitata dal maestro, non si ebbero le forme più evolute di Leonardo, non il valore che presero oltre il 1478, quando lo sfumato le penetrò, e quand'egli, nel grande abbozzo dell'"Adorazione dei Magi", della Galleria degli Uffizi a Firenze, trasportò per mezzo della luce in un mondo di sogno l'avvenimento sacro evocato dalla contemporanea arte fiorentina come visione di fiorite eleganze, e in contrasto all'incessante fluttuar di riflessi e di linee fece apparire la Vergine Maria, raccolta e calma, colpita in pieno dalla luce, come fuoco che animi de' suoi riverberi l'ombra in cui s'agita la folla, faro luminoso tra oscillanti fiammelle. Ad ogni modo, anche se la pittura venne da lui appresa nello studio del Verrocchio, le sue forme, nei pochi esempi che abbiamo, furon superatrici d'ogni forma di questo maestro. Lo sappiamo dall'Angelo della leggenda vasariana di cui sopra, che porge la sinuosa forma alla carezza dell'aria: le anella ventilate della sua capigliatura fluiscono in onde di luce; gli occhi hanno la tremula fosforescenza delle iridi chiare di Leonardo. L'unità di lume tra l'immagine del gentile adolescente e il lembo di vallata, che le forma sfondo, conduce a vedere in quel tratto di paese le impronte dell'intervento leonardesco: la roccia si sgretola e sembra spumeggi come le acque lontane, come i biondi capelli dell'Angelo, così profondamente unito allo spirituale incanto del paese.

Oltre l'Angelo del Battesimo, si riconosce la mano di Leonardo, tanto nel ritratto della gentildonna, ornamento della Galleria Liechtenstein a Vienna e nell'"Annunciazione", degli Uffizi

e del Louvre, quanto nella "Madonna del Garofano", appartenente alla Pinacoteca Antica di Monaco in Baviera. Tutte queste pitture furono attribuite al Verrocchio o a Lorenzo di Credi, per l'incomprensione dei limiti ai quali giunse l'arte di questo pittore, chiuso in religioso silenzio, sempre delicato nella monotona purezza delle sue composizioni, nella calma di un'opera senza slanci fantastici, lontano dall'ansia indagatrice dello spirito di Leonardo, dalla rapidità fulminea del suo disegno. Altre volte, ad esempio, davanti all' "Annunciazione", degli Uffizi, si è fatto il nome di Ridolfo Ghirlandaio, come se quel pittore fuliginoso, con le sue mascherette scure, avesse mai respirato l'atmosfera leonardesca. Per il ritratto di gentildonna fiorentina della Galleria Liechtenstein a Vienna, basterebbe, a gridare il nome di Leonardo, l'accordo tra il pallor malaticcio delle carni e la chiarezza smorta del cielo, su cui s'intrecciano, a formar il velario caro al Vinci, le aghiformi foglie del pino. Per "l'Annunciazione", della Galleria degli Uffizi, già nella Badia di Monteoliveto presso Firenze, la scoperta di un disegno di Leonardo, nel Christ Church College di Oxford, per la manica dell'Arcangelo, ha servito a cancellare le vecchie attribuzioni. Si è ammirata senza sospetto la figura della Vergine, gentildonna fiorentina, in ascolto, nel giardino, del messaggio d'amore d'un soave giovinetto, che, piegato un ginocchio innanzi a lei, parla tra il silenzio dei cipressi e degli abeti. L'Arcangelo ripete il tipo dell'adolescente che porge i drappi al Redentore nel Battesimo; ha gli stessi capelli filati, lievi e ariosi, il fremito della tunica di crespo velo, lo sviluppo delicato del busto. E le fitte pieghe tremule del corsetto di Maria, il biondo chiarissimo della chioma, disciolta in vaporose ciocche, la fine cute delle mani e del viso, che insensibilmente abbrivdisce e s'increspa al tocco lieve delle ombre, l'intensità misteriosa dello sguardo e l'umida trasparenza dell'occhio, hanno evidente nesso con le opere universalmente riconosciute di Leonardo.

Ammessa "l'Annunciazione", degli Uffizi, si accolse, con Giovanni Morelli, l'altra piccola della Galleria del Louvre, dove lo sfumato crea l'atmosfera leonardesca e il sentimento acquista profondità e intimità nuova dall'umile ambiente, dalla trasparenza dell'aria, che circola quieta tra le figure, i leggiери fiori appena oscillanti, le nere ombre dei lecci, contro il luminoso crepuscolo che schiara l'orizzonte.

Non è altrettanto facile giungere al riconoscimento della mano di Leonardo nella "Madonna col Bambino", della Galleria di Monaco di Baviera, attribuita a un imitatore fiammingo di Lorenzo di Credi, in risalto sullo scenario fantastico di rocce e montagne. Per l'oscurità della muraglia di base, più s'avviva la testa della Vergine in una acconciatura di veli e di chiome, tutta crepitii di faville. La luce del paese dà risalto all'ombra che si addensa, per gradi, nel vano delle bifore, la parete scura alle teste della Vergine e del Bimbo, lo zoccolo ai fiori e alle foglie lucenti. Tutto trae vita dal movimento instabile dell'ombra e della luce nei cartocci dei panni, nelle pieghe delle carni, nelle anfrattuosità del paese, nelle increspate corolle dei fiori; e tutto parla di Leonardo. Col quadro di Monaco già si è chiuso il periodo, non diremo del tirocinio, ma della pratica dell'arte nello studio del Verrocchio. Questo si

estese certo sino a tutto il 1476, quando Leonardo fu accusato agli Ufficiali di notte, e indicato, nei registri dell'accusa, poi abbandonata, come appartenente alla bottega d'Andrea. Forse vi stette anche parte del 1477, ma non si hanno dati nè per affermare tale permanenza, nè per negarla. Solo il 1° gennaio 1478, e quindi in tempo posteriore alla sua acquistata libertà artistica, si ha la prova della separazione di lui dal maestro, perchè, in quel giorno, la Signoria di Firenze gli commetteva, per la cappella di San Bernardo in Palazzo Vecchio, la tavola d'altare, prima allogata a Piero del Pollaiuolo, e poi toltagli senza che se ne sappia il perchè. Ma Leonardo, scrive il Milanese, " sebbene da un pagamento di venticinque fiorini, fattogli per questo conto, si mostrerebbe che avessela cominciata, non la fece poi altrimenti, restando solamente il cartone secondo il quale Filippino Lippi dipinse nel 1485 la tavola con Nostra Donna e vari Santi, che si vede presentemente nelle Gallerie di Firenze ,,. Ma del cartone leonardesco, nonostante quest'accenno del Milanese sull'uso fattone da Filippino, accenno tratto da una notizia dell' "Anonimo Gaddiano ,, non è traccia evidente nella sua pala d'altare. La allogazione di essa a Leonardo forse avvenne per compiacenza ai Medici, suoi protettori. Si può supporre che essa sia avvenuta, pensando che s'affidava a lui opera prima commessa a pittore ben noto, come Piero del Pollaiuolo, e sapendosi dall'Anonimo Gaddiano che " Leonardo stette da giovine col M.º Lorenzo de' Medici e dandoli provvisione per sè il faceva lavorare nel giardino della piazza di San Marco in Firenze ,,.

Nello stesso anno 1478, in uno degli ultimi mesi dell'anno, Leonardo nota d'aver incominciato due Madonne, l'una con tutta probabilità è la " Madonna del Fiore ,,; l'altra, similmente ideata, in un quadro centinato, con una finestrella ad arco pensile aperta nel fondo della stanzetta, è la " Madonna del Gatto ,,; la prima è nel museo del Romitaggio a Leningrado; la seconda, incompiuta, è in raccolta privata. Nella " Madonna del Fiore ,, si vede già l'applicazione dello sfumato, che Leonardo userà poi sempre a dar le più lievi penombre agli scuri, quasi infondendovi il fluir della vita; in quella del Gatto l'applicazione si trova solo in parte, nel torso del Bambino, e il disegno è ancora determinato quasi da uno stilo che incide, come in pietra preziosa, nell'onice delle carni. Delicato è il paese, con la luce che si attenua nel fondo della campagna chiusa da montagne rocciose, colorita d'aria azzurra, trasportata dai veli del crepuscolo nel dominio del sogno.

Più che nelle pitture, si può seguire Leonardo nei disegni, in cui egli esprime le sue sensazioni e le sue ricerche. Con quanta insistenza egli cerchi l'aspetto delle sue figure, la forma delle sue creazioni, si può vedere ad esempio nello studio per la " Madonna del Gatto ,,; ora il bimbo stringe il gatto tra le braccia, ora lo tiene sotto un'ascella, mentre par chiami con la destra i compagni ad ammirarlo, ora ne difende il possesso, ora lo espone, ora poggia la sua vaga testina sull'amico micio. E quando Leonardo pensa alla scultura d'un busto muliebre, egli vi gira intorno, lo curva, lo drizza, ne segna ben diciannove differenti punti di vista, pauroso che da alcuno di essi la testina femminile non si mostri entro linee di bellezza e di grazia.

Il primo disegno datato da Leonardo è agli Uffizi di Firenze; porta la scritta: "Di de Sta Maria della Neve — adì 5 daghosto 1473". Il paesaggio ha una sua propria importanza: non è un tratto di terreno veduto da uno spiraglio, come in tanti dipinti, ma una scena estesa, un panorama: a sinistra, un monte si protende come sperone sulla vallata, coronato di castelli e di torri; e la vallata, che dall'orizzonte s'irradia nei piani davanti, tra cespugli, ai piedi di colline, s'aggira intorno a una fiumana. A destra, un gran masso roccioso stratificato chiude la scena, innalzandosi di grado in grado, di cima in cima, coronato d'alberi. La scritta, che abbiamo riportata all'inversa, fu tracciata da Leonardo con la sinistra, a specchio, e anche parecchie parti del disegno furon segnate con la sinistra: tali ad esempio il tratteggio del suolo, ov'esso cade arcuato all'ingiù. Il paese, com'era stato veduto da Domenico Veneziano, riprodotto da Piero della Francesca alle scaturigini del Tevere, dal Baldovinetti e dai Pollaiuolo nella estensione delle vallate toscane, è reso da Leonardo con vastità e complessità nuova. Sopra la testa dei due angiolini del "Battesimo", egli ripeté un simile paese aperto tra due massi montagnosi.

Nel disegno del 1473 si può notare una convenzione, che si ritrova in parecchi primitivi disegni, e cioè una serie di spiralette, che, lungo la linea della montagna, si inseguono, coronandola, riecheggiando le altre ripetute lungo l'ascesa del masso roccioso. Nel verso del foglio son parole scritte con la destra; così, nei fogli primitivi può trovarsi qualche promiscuità dell'uso della destra e della sinistra, promiscuità che presto scompare, facendosi costante l'uso della sinistra. Anche la convenzione delle spiralette svanisce, come l'altra posteriore del ciuffo o spiro fiammeo o lingua di fuoco sulla fronte delle figure; tutto diviene determinato e fermo; il segno corre sempre più fluido e rapido.

Diamo qualche esempio di altri disegni tracciati nel periodo di pratica presso il Verrocchio. Nella Biblioteca di Windsor, è un nudo di putto seduto sulla catena di due braccia che le spiralette di segni inducono a classificare tra i primitivi studi di Leonardo, sorprendente per trasparenze quasi tiepolesche nella lieve ombra ad acquerello, nei tratti che s'addensano seguendo le ondulazioni delle carni molli, tenerissime, facili a prender l'impronta di ogni più lieve pressione.

Un altro foglio del Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi, da noi rivendicato a Leonardo, raffigura, nel diritto, un busto di bimbo a carboncino; nel verso, a punta d'argento, una testa d'angelo, che, appunto per l'affinità con un disegno universalmente noto del Verrocchio, rivela al confronto la sua vinciana raffinata sensibilità. Alla greve testa di Andrea, il delicato disegno infonde una grazia velata e lieve. Supera ogni studio primitivo di Leonardo per figure di putti, il busto di bimbo sul diritto del foglio, modellato da un segno che s'addensa e sfuma con una morbidezza degna del pennello di Tiziano. La mano grassa e nubiforme, l'orecchio appena abbozzato, il contorno vago della guancia, i tratti delle sopracciglia sfrangiati come piuma, pochi fili mossi dall'aria sulla testina rasa, un segno che ora sfugge, ora indugia, carezzando le fresche carni, infondono all'immagine di putto grave, di pic-

colo Ercole silenzioso, una tepida, vaporosa morbidezza infantile. Il segno è rapido, lieve, disfatto; eppure, cadendo come a volo sulla carta preparata di bigio, determina con sicurezza la forma, la sua profondità, il suo movimento. Vario di spessore, intenso e sfumato a vicenda, riassume in una sintesi rapida i gradi della luce e dell'ombra.

In rapporto con la seconda "Annunciazione", del Museo del Louvre, è un disegno a punta d'argento della Galleria Corsini in Roma, studio del manto vellutato che si discioglie in lente curve sul fianco e s'avvolge in meandri inquieti di stoffa alluciolata sul terreno, come in quella tavoletta. Sottilmente tracciati a punta d'argento, s'intersecano i segni a ricamare il busto inclinato e la testa studiata due volte, in profilo, china quasi come nella pittura; la massa soffice dei capelli svapora lieve nell'aria, le labbra arcuate non combaciano, l'occhio si nasconde sotto le palpebre socchiuse.

Ricordiamo due disegni già riprodotti, per la "Madonna del Gatto", l'uno nel British Museum a Londra, l'altro già in possesso di Arthur H. Pollen, ora defunto: il primo, ad acquarello con lumi bianchi, raggiunge un effetto nuovo di ombre stracciate da sprazzi di sole, vibrazione incessante, come traverso rami d'albero agitati dal vento; il secondo, in un ritmo di luci e ombre, è più complesso e più lieve, in accordo con la grazia illanguidita e preziosa delle immagini, col fine sorriso che trema sul volto di Maria.

A meglio notare la differenza ognor crescente del segno leonardesco, si confronti il primitivo studio della "Purità", nel Christ Church College di Oxford con l'altra immagine dello stesso soggetto nel British Museum di Londra. Nel primo studio il segno è trattenuto, e si potrebbe dire modesto, con gruppi di tratteggini paralleli, un albero con le consuete spiralette per frondi; nel secondo, meglio è raggruppata la simbolica fanciulla col fantastico animale; e il segno scorre flessuoso, si rompe nei contorni, gronda nella capigliatura della donzella, vola tra i rami degli alberi, sorvola sui colli lontani. Qualche spiraletta rimane ancora a indicare la scurità del pelame dell'unicorno, ma il segno è già padrone di sé, vive libero, sembra liquefarsi nella determinazione delle forme. Leonardo tiene fra le dita della sinistra la penna senza stringerla, lasciandola scorrere liberamente, come per gioco, a volo.

Più che la pittura, raramente esercitata dal Verrocchio, la scultura fu da lui prediletta: il monumento a Cosimo, padre della Patria, in San Lorenzo a Firenze; il gruppo di Cristo e San Tommaso nella nicchia donatelliana d'Orsanmichele; la Fonte della villa medicea di Careggi, la "Resurrezione", terracotta invetriata, già nella stessa villa, ora al Museo Nazionale di Firenze; il "Davide", in bronzo, la "Donna dalle belle mani", e la "Madonna", opere nello stesso Museo, ci serbano il meglio della sua attività. Leonardo non poteva certo stare in disparte dal lavoro che ferveva nello studio del Verrocchio; ed è necessario giungere più addentro nella distinzione tra l'opera del maestro e del discepolo suo collaboratore, del genio nel fior dell'età, dai diciotto a più che ventiquattro anni. Furono attribuiti al Verrocchio disegni che non hanno la arcuazione dei contorni, l'incisione dei tratti, come ottenuta da punta di ferro, propria dello scultore abituato a martellare e a scalpellare.

Il suo segno grosso, duro, ferrigno, è ben lontano dalla levità del segno, dallo studio di effetti pittorici, dalle ombre oscillanti, dalle tenui ondulazioni di Leonardo. E ben presto questi saprà ottenere: con un segno il movimento, con lo sgranar dei contorni l'atmosfera, con l'oscillazione dell'ombra e delle luci il substrato delle cose, l'architettura loro interna, quasi il battito della vita. Come al Verrocchio si sono dati disegni di Leonardo, tra gli altri a Firenze, nel Gabinetto di stampe agli Uffizi, così non si è cercata la parte avuta da lui nelle sculture uscite dallo studio di quel maestro. Chi osservi l'architettura e la decorazione del monumento a Cosimo de' Medici in San Lorenzo a Firenze s'accorderà facilmente che le masse pesanti dello scultore non sono nella tomba medicea, venuta a interrompere la tradizione dei monumenti funerari fiorentini: non un arcosolio, non un'arcata col sarcofago, ma una grata con groppi di fune, i groppi cari a Leonardo, e un sarcofago dove le cornici son tirate con una purezza, una sottigliezza stragrande. Tale motivo nuovo per Verrocchio, e per Firenze, e per l'arte italiana, non si spiega nel pratico artefice, che chiamò al lavoro i suoi discepoli, tra i quali sembra di riconoscere Francesco di Simone fiesolano. Egli si muoveva, come uomo corpulento, a brevi passi; gli slanci erano del suo fido aiuto, che ricordò, nel leggìo dell' "Annunciazione,, agli Uffizi, i piedi leonini fronzuti del monumento mediceo. Anche un altro monumento, il gruppo a San Tommaso, nella nicchia donatelliana di Orsanmichele a Firenze, è di una novità audace da attribuirsi con ogni verosimiglianza al suggerimento di chi dominava la materia dell'arte, Leonardo stesso. Riunire le due figure in un antico vano, ove Donatello ne aveva già messa una sola, e riunirle in quella nicchia primitiva, ancor mossa a gotico slancio dalla lunghezza dei pilastrini, era opera ardua. Impostarle sul fondo stretto, come le avrebbe collocate un vecchio scultore, non ricercatore di movimento, era impossibile. Conveniva romper la linea, accordarsi con lo spazio, e, non potendosi slargare il campo della nicchia, uscirne.

Senza trattenerci maggiormente sulle altre opere, che il Verrocchio sentì avvolte dalle ali del genio, inchiniamoci alla "Donna dalle belle mani,, nel Museo Nazionale di Firenze: in essa lo scalpello nobilita quel che tocca, sfiora come piuma il marmo, par dare vene azzurre, sensibilità alle mani; e lì è il maestro più del maestro. Ogni forma perde la sua crosta di durezza per mostrare la fine serica superficie: rotti il mallo, appare lucido il frutto. Con il 1478 s'inizia certamente il periodo della libertà, per Leonardo pittore, ma il mistero avvolge la sua vita. Par che egli sia tutto assorto nel lavoro e nei pensieri, contento di dire a sè stesso: "E se tu sarai solo, sarai tutto tuo,,. Sappiamo da un suo disegno della Collezione Bonnat a Bayonne, che gli fu allogata la pittura dell'effigie di Bernardo di Bandino Baroncelli, impiccato. Era già stato incaricato il Botticelli, nel 1478, di ritrarlo impiccato per la gola, e l'anno seguente, ai 19 dicembre, quando il reo, uccisore di Giuliano de' Medici, mandato dal Sultano, in catene a Lorenzo il Magnifico, fu giustiziato, Leonardo fissò il ricordo della spaventosa figura, appena davanti il palazzo del Podestà, e dei colori de' suoi vestiti. I disegni ci avvertono ch'egli intese di dipingere un quadro centinato di una "Natività", per

la quale si hanno diversi schizzi nel Museo Metropolitano di New York, con evidente ricordo di profili botticelliani e filippeschi; di una " Adorazione dei Pastori ", per cui si vedono abbozzi nella Galleria di Venezia, e nel Museo di Amburgo e di Bayonne; e di un " San Sebastiano ", in uno studio di quest'ultimo museo: forma tortile, che prelude, nonostante la vaporosa levità del segno a matita e la delicatezza dell'effetto pittorico, alle forme divincolate degli schiavi di Michelangelo. Si arriva al capolavoro di Leonardo, alla " Adorazione dei Magi ", allogatagli dai frati del convento di San Donato a Scopeto, nel marzo del 1481. Rimase incompiuta, e, come per il quadro della Signoria, Filippino Lippi divenne esecutore della pala d'altare.

La scena dell' " Adorazione dei Magi ", fu preparata da molti disegni, tra gli altri da alcuni della raccolta già Galichon (ora nel Louvre) e del Gabinetto degli Uffizi, che ci indicano l'incessante elaborazione del concetto primitivo, nell'arte di Leonardo, il trasporto della composizione dal mondo della realtà in quello della fantasia, l'affinarsi continuo della visione pittorica. La tradizionale capanna è scomparsa; e l'occhio spazia lontano, dietro lo stecato che accoglie nell'ombra le immagini, dietro gli alberi dal fusto diritto e dalla chioma espansa, verso il paese, cui gli archi in ruina, i zig-zag delle scalinate, gli slanci turbinosi dei cavalli, tolgono ogni stabilità, ogni determinazione plastica, variando di continuo il gioco dei lumi. La folla circonda la Vergine col Bambino, sovrasta al gruppo nel fondo, mobile siepe corsa da guizzi di fiamma. La Vergine accentra in sé la luce, che appare e svanisce nell'ombra notturna, nei profili aurati della folla: i corpi si piegano, s'allungano, si rannicchiano, teste che s'inclinano in vario modo, variando il vacillar dei lumi. Un soffio d'emozione solleva tutte le figure da terra, e agita quelle intorno alla Vergine come lingue di fiamma: riflessi e ombre comunicano alle forme un intenso pathos, sia che s'annidino nei cavi profondi d'un teschio, sia che s'adagino sopra un languido profilo di donna, a illuminare il trasparente pallore d'un occhio estatico o l'onda d'una chioma. Nel fluido atmosferico, i corpi non tengon più alla terra, sembrano librarsi a volo, aerei: la forma è immateriale come il sospiro che esalano le labbra schiuse, come le luci effimere nell'ombra della sera.

In contrasto con quel fluttuar di riflessi e di linee, la Vergine appare come face che animi dei suoi riverberi l'ombra in cui s'addensa la folla, i gruppi di re e di pastori.

Incompiuto restò questo quadro, e anche l'altro di San Girolamo, ora nella Galleria Vaticana, dipinto a tinte brune sopra altre più brune, immagine di penitente consunto dal dolore fisico e dall'angoscia morale, esausto nella spelonca custodita dai ruggiti del leone.

Così dipinse Leonardo quattro anni dopo che aveva lasciato lo studio del Verrocchio, allora intento alla statua del Colleoni, al cavallo, che aveva già composto a " strazze ", cioè di stucco e di tele, e per il quale aveva interceduto permesso di transito dal duca di Ferrara. L'opera da lui divisata del monumento Forteguerri nel duomo di Pistoia non ha certo l'altezza di quanto fu elaborato quando egli aveva con sé il genio vinciano; e il grande monumento al Colleoni, quasi compiuto mentre Leonardo era lontano da Firenze, è un ricordo di lui nel

volto fierissimo del condottiero ombreggiato dal casco. Si è fantasticato sulla collaborazione di Leonardo con il Verrocchio, mentre non v'è se non l'influsso, su questo maestro, del genio, che sempre lascia le sue tracce luminose, indistruttibili.

La sospensione del lavoro intorno alla pala dell' " Adorazione dei Magi ,, e del " San Girolamo ,, fu dovuta, probabilmente, all'improvvisa partenza di Leonardo per Milano: " Haveva 30 annj ,, leggesi nell'Anonimo Gaddiano, " che dal detto Magnifico Lorenzo (de' Medici) fu mandato al Duca di Milano a presentarli insieme con Atalante Migliorotti una lira, che unico era in sonare tale extrumento ,,. A trent'anni, dunque, nel 1482, forse al principio di questo anno, Leonardo era a Milano, e offriva a Ludovico il Moro di costruire istrumenti di guerra terribili, fortificazioni inespugnabili, imprese d'ingegneria militare potenti a difendere e a offendere, in terra e in mare. In tempo di pace, soggiungeva, " credo di soddisfare benissimo, al paragone di ogni altro, in composizione di edifizj pubblici e privati, e in condurre acque da un luogo all'altro. Item condurrò in scultura di marmo, di bronzo e di terra, simile in pittura, ciò che si possa fare a paragone di ogni altro, e sia chi vuole ,,. In queste parole sembra quasi suonare una sfida; e noi siam tratti a ricordare un disegno, scrittura ideale sua propria, che segue i moti del pensiero, i suoi sguardi nella vita delle cose. Il disegno è nel verso d'altro per l'Adorazione dei Magi nel British Museum di Londra: " la Fortuna in lotta contro l'Ingratitudine, l'Invidia e l'Ignoranza,,. Un fanciullo, erompendo dalle braccia della Fortuna, soffiata da una tuba la tempesta, che travolge le chiome dei rami d'un albero in fiamma, e le aggirate forme umane in un vortice di polvere. Contro di lui, a Firenze, l'ingratitude, l'invidia e l'ignoranza avevano aguzzato i denti canini; ed egli, conscio del suo valore, si offriva a Ludovico il Moro, spiegava la sua forza anche di fronte ai nemici, di cui egli aveva forse avuto sentore, agli invidiosi e agli ignoranti. Si chiude così il periodo della sua attività rivolta esclusivamente all'Arte, e s'apre l'altro, dal 1482 al 1500, diviso tra l'arte e la scienza, prima che egli fosse, dal 1500 in poi, assorbito dalla scienza in sommo grado. Appena giunto a Milano, Ludovico il Moro gli fece ritrarre Cecilia Gallerani, sua amante, ancor giovinetta, come ella stessa affermò, mandando a Isabella d'Este Gonzaga il suo ritratto, per aderire alla richiesta della marchesana desiderosa di vederlo: " più volentiera lo mandaria quanto asimigliasse a me, et non creda già la S. V. che proceda per difecto del maestro che in vero credo non se trova allui un paro, ma solo è per esser fatto epso ritratto in una età si imperfecta che io ho poi cambiata tutta quella effigie, talmente che vedere esso et me tutto insieme non è alchuno che lo giudica esser fatto per me,,. Il ritratto di Cecilia Gallerani, giovinetta, " in una età si imperfecta,, amata da Ludovico il Moro sin dal 1481, quando le fece dono della terra di Saronno, è perduto: non si può quindi riconoscere nei due ritratti muliebri di quel tempo circa, la " Dama dall'Ermellino ,, nella collezione Czartoryski di Cracovia, e la " Belle Ferronière ,, del Museo del Louvre; quella, figuretta agile, col movimento a spira in accordo con la tenuità nervosa della forma; questa, avvolta di luce al tramonto, con le carni di soffice felpa e i capelli castano dorati, la veste rosso oro di morbidi-

simo velluto, a nastri d'oro vecchio e orlatura verde a ricami aurei, immagine calma, che accentra tutta la sua vita nello sguardo profondo e indagatore.

Oltre l'offerta a Ludovico il Moro delle proprie invenzioni e risorse militari, Leonardo scriveva: " Ancora si potrà dare opera al cavallo di bronzo, che sarà gloria immortale e eterno onore de la felice memoria del S.re vostro patre e de la inclita casa Sforzesca „. E iniziò il monumento equestre di Francesco Sforza, studiò tipi d'armi antiche e nuove, pensò a città da situare secondo ragioni politiche e norme d'igiene, divisò modi di gettar ponti per agevolare il passaggio dei fiumi agli eserciti, di deviare corsi di fiumi, di forar gallerie per entrar nelle fortezze, di dar la scalata ad esse, di fabbricar carri d'assalto, e perfino sottomarini, ma, pensando all'opera micidiale che essi avrebbero potuto compiere, notava: " io non iscrivo il mio modo di star sotto l'acqua quanto i' posso star senza mangiare; e questo non pubblico o divulgo per le male nature delli omini, li quali userebbono li assassinamenti nel fondo de' mari col rompere i navili in fondo e sommergerli insieme colli omini che vi son dentro; e benchè io insegni delli altri quelli non son di pericolo, perchè di sopra all'acqua apparisce la bocca della canna, onde alitano, posta sopra li otri o sughero „.

Nel periodo 1482-90, abbondano, come nota il Calvi, i disegni d'arte militare, " quasi come prova dello studio e dello svolgimento del programma „, esposto a Ludovico il Moro. Per i carri d'assalto, in quello stesso programma, Leonardo così si proponeva: " farò carri coperti e sicuri e inoffensibili, i quali entrando intra li inimici con sue artiglierie, non è sì grande multitudinea di gente d'arme che non rompessino: e dietro a questi potranno seguire fanterie assai, illese e senza alcun impedimento „. Ancora il Calvi nota che la bombarda, quale ha avuto modernamente così grande uso nella guerra mondiale, è " per il tipo, ch'essa presenta, di mortaio a tiro fortemente arcuato, veramente analoga a quella che Leonardo disegnò sul foglio 9 recto del Codice Atlantico „. Ancora potremo ricordare, col Calvi, i triboli, le bombe a mano, e persino i gas asfissianti.

Nel 1483, il 25 aprile, fu allogata a Leonardo e ai fratelli Ambrogio ed Evangelista de Predis, dagli scolari della Concezione, la tavola della " Vergine delle Rocce ", opera ideata con gran mescolanza d'intagli e di pitture, con sfoggio d'oro ne' rilievi. Ciò dovette infastidire Leonardo, che mutò non solo l'invenzione della tavola mediana, dalla quale furono esclusi i due profeti, forse Isaia e Davide, voluti nel contratto, ma ridusse anche quella delle ali, dove gli otto angeli dovevano rappresentare, insieme con i Serafini attornianti l'Eterno, i nove cori angelici. Già il Cinquecento, per opera di Leonardo, slargava il campo della pittura, eliminava le minuzie, si ergeva monumentale. Vediamo un piccolo studio della Vergine col Bambino e Giovannino presentato da un Angelo, nell'Ashmolean Museum di Oxford, gruppo di adorabile freschezza: il segno non è più linea, è labile pulviscolo che muove con leggerezza eterea le carezzevoli figure: l'Angelo sorridente, la Vergine accogliente in un solo abbraccio il trepido Giovannino e il paffuto Gesù, che, stringendo tra le mani il seno materno, volge ai fedeli la testa tenerissima.

Nella "Vergine delle Rocce", del Museo del Louvre, quattro figure compongono il gruppo a larga piramide: la Vergine circonda di un braccio le spalle di Giovannino come per presentarlo al figlio; un angelo sorregge il piccolo Redentore e addita ai fedeli il Battista. Le figure si presentano nella pacata ombra d'una grotta, in un fantastico scenario di massi, di lastre, di stalattiti acute, aperto da squarci verso la lontana luce di un tramonto nebbioso, verdognolo, acqueo. Le rocce frappongono tra le figure e il sole il velario destinato a crear l'umida penombra crepuscolare cara a Leonardo: le sue creature, spiriti di luce, si accendono di vita nella velata atmosfera, traggono il loro fascino dalla malinconia del crepuscolo. Qui il silenzio dell'ombra, mossa dal vagar dei riverberi, avvolge la grotta ed è fonte di grazia alle immagini. La testa della Vergine appare come traverso un velo di bruma: i contorni dei lineamenti sfumano nell'atmosfera; le carni, le dense palpebre, han vellutata morbidezza di felpa; la fibbia che chiude il manto, è la stessa che ornava le Madonne di Monaco e di Leningrado, ma gemma e perle qui si disfanno alla luce, vivono dello splendore che ne dissolve la forma. E lo spiro malinconico della sera penetra il sorriso della Vergine, vago, incerto, sfumatura aggiunta alle sfumature dell'ombra e della luce. Sempre più, nell'arte di Leonardo, il colore perde importanza: tra le luci che penetrano dal cielo, le immagini sembrano raccogliere l'oro del tramonto e l'ombra dell'umida terra: il bambino Gesù assume un tono di verde bronzo con aurei bagliori, al riverbero del manto verde dell'Angelo; San Giovannino si colora di vecchio oro; il risvolto del manto azzurro di Maria s'indora; erbe e corolle, secche, arse, animano l'ombra di fulve scintille.

Uno studio per la testa dell'Angelo, nella Biblioteca Reale di Torino, è tra le più delicate creazioni di Leonardo: la testa è modellata a tratti rapidi e vibranti, e trae il suo incanto dalla pallida fosforescenza degli occhi, dal bagliore perlato che le iridi acquee irradiano nella penombra dell'orbita.

Con l'atteggiamento della "Vergine delle Rocce", benchè di un tre quarti minore, è la testa muliebre nella Galleria di Parma, china verso destra, carezzevole nello sguardo assorto e nel velato sorriso. Tutto indica, nella mirabile tavoletta, la mano di Leonardo: nessuna ricerca di colore: una diffusa tinta d'ocra accorda il fondo alle carni del volto, alla capigliatura snodata in serpentelli d'ombra, in ciocche grondanti dalla tempia alla morbida spalla. Il movimento tortile, accennato dal busto e dalla testa china, si continua in quel serpeggiar di ciocche, in quel fremito d'aria attorno al volto schiarato da un tenue riverbero e dalla vaga luce del sorriso.

Sino al 1489, al monumento equestre di Francesco Sforza non dette Leonardo l'opera sua, dopo averlo iniziato, tanto che Ludovico il Moro, non vedendolo attendervi, pregò l'oratore fiorentino a Milano, Pietro Alamanni, di chiedere a Lorenzo il Magnifico uno o due maestri capaci di venirne a capo. Allora Leonardo si riscosse, e, riavuta la commissione, si rimise con gran lena al lavoro, rifece i suoi studi, le misure del cavallo, le ricerche del movimento, e scrisse in un quaderno: "A di 23 d'aprile 1490 cominciai questo libro, e ricominciai il

cavallo „. Ma verso la fine del penultimo decennio del Quattrocento il grande artista fu chiamato da tutte parti, alla corte sforzesca principalmente, per lavori e per consigli. Intorno al 1490 pensò all'erezione del tiburio del Duomo, e ne fece disegni e modelli, ai quali furon preferiti quelli dell'Omodeo e d'altri maestri indigeni. Per consultazione, era stato chiamato a Milano, richiesto alla Repubblica senese, Francesco di Giorgio Martini, col quale Leonardo si recò a Pavia per esaminare la costruzione del Duomo, di cui insieme col grande maestro di Siena, come col Bramante, studiò il modello apprestato dal Rocchi. Nel gennaio e nel febbraio del 1490 ebbero luogo grandi festeggiamenti per le nozze di Gian Galeazzo Sforza, nipote di Ludovico il Moro, con Isabella d'Aragona: Leonardo apparò Porta Giovia, e il poeta Bellincioni ideò una rappresentazione chiamata Paradiso, "però che v'era fabricato con il grande ingegno e arte di maestro Leonardo Vinci Fiorentino il Paradiso con tutti li sette pianeti che giravano, e li pianeti erano representati da omini in forma e abito che se descrivono dalli poeti: li quali pianeti tutti parlano in laude della prefata Duchessa Isabella „. Nel gennaio del 1491, per le nozze di Ludovico il Moro con Beatrice d'Este, e per quelle di Anna Sforza con Don Alfonso d'Este, in casa di Galeazzo da Sanseverino, capitano di Ludovico il Moro, fu rappresentata la commedia di Danae, e Leonardo ne diresse la rappresentazione, come ci lascia pensare il disegno del teatro, nel Metropolitan Museum di New York, e la indicazione del nome degli attori, tra i quali era Gian Cristoforo Romano, lo scultore che fece allora il busto di Beatrice d'Este, supposto di Leonardo dal Courajod. In quella circostanza o nell'altra del torneo che fu indetto in quei giorni di festa, il Vinci fece apparire uno stuolo di Sciti o di Tartari, vestiti con le loro strane fogge, preceduto da un cavaliere sopra un palafreno, con la sopravveste a squame d'oro, ad occhi di pavone e ad altri ornamenti. Noi possiamo vedere a Windsor, nella Libreria reale, alcuni disegni per quella comitiva: il cavaliere con il cappello piumato alla grecanica, la sopravveste occhiuta, a reticelle, a fiamme; uomini d'arme, astati, coperti di pelli maculate, le maniche a nastri serpeggianti; donne con corsetti a zig-zag, cinture a cordoni semicircolari intrecciati a fasce, dalle quali si partono grande corona di foglie, maniche a strisce, a fiocchi. E in quel tempo, probabilmente, Leonardo eseguì il ritratto di Beatrice d'Este, cara a Ludovico il Moro, che la chiamava la sua "puttina „. Si vede, purtroppo tutta guasta, quasi distrutta, a Cracovia, nel Museo Czartoryski, la fanciulletta sposa.

In mezzo a feste e a tripudi, Leonardo lavorò al monumento equestre di Francesco Sforza; Ludovico il Moro e l'artista, di nuovo in accordo, ricevettero un tetrastico latino, che il poeta Piattino Piatti, per compiacere tanto al principe quanto all'amico, compose a celebrare la grande statua equestre "loricata „, alla quale lo scultore accudiva: "Leonardus Vincia florentinus statuarius pictorque nobilissimus „. Intanto questi si adopa all'abbellimento della Sforzesca di Vigevano, e dall'arte va alla scienza, dalla prospettiva passa a indagare i fenomeni della luce, dall'osservazione dei fossili alla storia della terra. "Figlio dell'esperienza „, come egli si chiama, vanta la potenza dell'esperimento, e conchiude le sue osservazioni sulle me-

raviglie della dinamica così: " O mirabile giustizia di te, primo motore! ,, E definisce la forza, con impeto di scienziato e di poeta: " Forza dico essere una virtù spirituale, una potenza invisibile, la quale per accidentale esterna violenza è causata dal moto e collocata e infusa nei corpi, i quali sono dal naturale uso retratti e piegati dando quelli vita attiva di meravigliosa potenza: costringe tutte le create cose a mutazione di forma e di sito, corre con furia alla sua desiderata morte e vassi diversificando mediante le cagioni. Tardità la fa grande e prestezza la fa debole; nasce per violenza e quanto è maggiore più presto si consuma. Scaccia con furia ciò che si oppone a sua disfazione; desidera vincere, occidere la sua cagione, il suo contrasto, e, vincendo, se stessa occide; farsi più potente dove truova maggiore contrasto. Ogni cosa volentieri fuge la sua morte. Essendo costretta ogni cosa costringe. Nessuna cosa senza lei si move ,,.

Mentre Leonardo insiste a studiare la prospettiva, da lui detta " guida e timone della pittura ,, e la meccanica " paradiso delle scienze matematiche ,, sogna la costruzione di una macchina per volare. In Corte Vecchia, che era nel luogo dove ora sorge, a Milano, il Palazzo Reale, allora residenza ducale, fa sul tetto del palazzo, allato alla torre di San Gottardo, le sue misteriose prove, il suo modello grande e alto. Aveva intorno a sè, nel 1490-91, un gruppo d'allievi: Marco d'Oggiono, Giovanni Antonio Boltraffio e Gian Giacomo Caprotti da Oreno, detto Salai, cioè diavolo, così soprannominato per le sue monellerie e i suoi malanni.

Nel 1497, Leonardo attendeva, nel refettorio del Convento delle Grazie, al " Cenacolo ,, e nel giugno del 1497 veniva pagato " per lavori facti in lo refectorio dove dipinge gli Apostoli ,,.

Ludovico il Moro scriveva a Marchesino Stanga, suo segretario, di sollecitare il pittore a finir l'opera principiata e di commettergli la pittura sulla parete opposta del refettorio stesso, facendogli sottoscrivere di mano sua " patti che obblighino ad finirlo in quello tempo si converrà con lui ,,.

Il duca diffidava della puntualità del pittore. E dell'incostanza di Leonardo fu testimone Matteo Bandello: " Soleva anco spesso ,, scrive il novelliere, " ed io più volte l'ho veduto e considerato, andare la mattina a buon'ora e montar sul ponte, perchè il " Cenacolo ,, è alquanto da terra alto: soleva, dico, dal nascente sole, sino all'imbrunita sera, non levarsi mai il pennello di mano, ma scordatosi il mangiare e il bere di continuo dipingeva. Se ne sarebbe poi stato dui, tre o quattro dì, che non v'avrebbe messo mano, e tuttavia dimorava tal hora una o due del giorno, e solamente contemplava, considerava e esaminando tra sè le sue figure giudicava. L'ho anche veduto (secondo che il capriccio lo toccava) partirsi da mezzogiorno, quando il Sole è in Leone (cioè di Luglio), da Corte vecchia, ove quel stupendo Cavallo di terra componeva, e venirsene diritto alle Gratie; e asceso su 'l ponte, pigliar il pennello, e una o due pennellate dar ad una di quelle figure, e di subito partirsi e andar altrove ,,.

Nella volticella bramantesca, nelle tenui concavità delle vele sparse di stelle, l'ombra pone in risalto, di là dalla profonda sala del " Cenacolo ,, , il cielo bianco rosato del crepuscolo.

Tra il baldacchino stellato e la sala, gli scudi delle lunette appaiono tra nastri luminosi; e l'ombra si diffonde attorno la mensa, sulle commosse immagini. S'affollano in gruppo gli Apostoli a contrasto con l'isolamento della vittima divina; e i gruppi triplici si innalzano e s'abbassano nell'impeto dell'indignazione e del dolore. Il lontano lume del cielo, che nimba la testa di Cristo, aumenta la sovranità della divina immagine. L'eco delle parole: " uno di voi mi tradirà ,, , corre ancora per la tavola nel lungo brivido che muove a flutti gli Apostoli. Giuda, confuso tra la folla, scaglia di lontano, indietreggiando, un rapace sguardo alla vittima, centro della scena, divino fantasma nel velo d'una luce morente. L'impeto delle ondate umane si frange nel dolce sopore della sera; con le ombre il mistero avanza a turbare le anime.

La sublime opera, compiuta il 9 febbraio del 1498, come attesta Luca Paciolo, è stata offuscata e distrutta dal tempo e dagli uomini, così che si fa ricorso ai disegni, e più che a quelli generali della Biblioteca Reale di Windsor, e della R. Galleria di Venezia, agli altri particolari del rapace profilo di Giuda, della testa di Filippo, modellata da grana d'ombre, leggiera come il sospiro che esce dalle labbra tremanti, e di quella di Jacopo Maggiore, immagine impressa di tragico errore dal fremito delle chiome, dall'urlo che affila il volto, dal torvo bagliore nell'ombra degli occhi profondi.

L'opera demolitrice del tempo e degli uomini non solo gravò sulla Cena, ma quasi distrusse le immagini di Ludovico il Moro e di sua moglie Beatrice d'Este coi figlioletti, dipinte da Leonardo nella " Crocifissione ,, del Montorfano. Quando egli includeva in questa pittura tali figure, che oggi appena s'intravedono, non era più Beatrice d'Este, morta il 2 gennaio 1497; e il Duca, a ricordo di lei, donava alla chiesa delle Grazie, il 22 agosto successivo, paramenti sacri, tra gli altri i paliotti, uno dei quali porta abbreviato il nome della Duchessa: " Beatrix Sfortia Anglia Estensis ,, , oggi nel Museo Poldi Pezzoli. Nella faccia del paliotto funereo si alternano due note di colore, spente, patetiche: grigio e violaceo.

Voci sommesse e dolenti sembran mormorare in quel paliotto, mentre trilli di gioia rallegrano l'altro per le feste, nel fregio di fanciulli vendemmiatori, nel guizzo delle fiamme che scoppiettano da piccoli vasi o si torcono sul fondo serico, ai lati del pellicano incluso in un arco, al centro. Leonardo donò certamente il disegno del paliotto, come si può arguire da uno scaccato con le abbreviature, proprie di lui, del nome della duchessa Beatrice, e dal disegno del pellicano, nella Reale Biblioteca di Windsor (n. 12711).

Intorno al 1497, egli era preso da lavori per la Corte, per la decorazione del Castello Sforzesco, dove il Müller Walde cercò lo spirito creativo del Fiorentino nella " Sala delle Asse ,, , adorna d'intrecciature, purtroppo coperte e falsate dalla ridipintura nell'ammodernamento della sala stessa. Non trovò, quell'entusiastico ricercatore, la decorazione dei " Camerini ,, , e della " Saletta negra ,, , eseguita secondo antiche notizie, da Leonardo; nè si conosce oggidi il ritratto di Lucrezia Crivelli, amante del Duca, che, nell'anno stesso della morte di Beatrice estense, la colmò di benefici, dichiarando: " ex jucunda illius consuetudine ingentem

saepe voluptatem senserimus „ Nel febbraio del 1498, il principe riuni intorno a sè, dotti, studiosi, e tra essi fu Leonardo che superava tutti col suo alato ingegno. Alcuni fiorentini nella corte di Ludovico il Moro, come il poeta Bellincioni e il fantasioso Benedetto Dei, erano presi a beffe da lui, e probabilmente alcune delle caricature da lui fatte, così piene di vita, quali si vedono principalmente nella raccolta del Duca di Devonshire a Chatsworth, eran dedicate a quei fatui conterranei. A lui si ricorreva per tutto, perfino per le acconciature muliebri, come sappiamo da alcuni disegni, già erroneamente ritenuti per una Leda, a causa della somiglianza di questi manichini con l'aspetto della ninfa; ma la simiglianza ci fa pensare che appunto nella corte milanese essa fosse dipinta. Una Leda in piedi, corrispondente a un minuscolo schizzo nel Codice Atlantico (a c. 156 r.), in parte diretta da Leonardo, in parte colorita dal Bernazzano, si trova presso gli Spiridon a Roma; la Leda con le gambe piegate, le braccia obliquamente aperte, il nudo corpo a spira, corrisponde ad altro disegno di Leonardo nella Biblioteca Reale di Windsor, e trova forse la più fedele imitazione nel quadro del Principe di Wied, per Giampietrino. Il disegno della testa di Leda, per Leonardo, è nel Museo del Castello Sforzesco a Milano.

La Lombardia cadde sotto il dominio di Luigi XII; e Ludovico il Moro, prima di fuggir dal Ducato, provvide a compensare il pittore, scultore e architetto, con il dono d'una vigna nel quartier suburbano di Porta Vercellina, fra i monasteri di San Girolamo e di San Vittore. E Leonardo nel dicembre del 1499, mandati i suoi risparmi a una banca di Firenze, si partì da Milano con Fra' Luca Pacioli, verso Venezia. Si soffermò a Mantova ove ritrasse la marchesa Isabella d'Este, sorella della defunta Duchessa Beatrice, moglie di Ludovico il Moro.

La ritrasse a carboncino, promettendo di eseguire poi il ritratto in pittura; ma solo ci resta, nel Museo del Louvre, il cartone, allora eseguito, opera che è tra le più delicate attuazioni di chiaroscuro sfumato: la massa crespata della chioma addensa ombre ai contorni del volto; fioche vibrazioni di luce muovon la penombra che intenerisce le carni, infondendo grazia all'immagine dal tenue sorriso.

Giunto da Mantova a Venezia, intenta a preparare la difesa contro i Turchi attesi all'attacco, minacciosi dalla parte dell'Isonzo, Leonardo non soltanto propose, ma fece eseguire un " serraglio mobile „, una specie di sbarramento con porte mobili, spiega il Calvi, " a uso di quelle che s'adoprono nelle conche dei canali, per trattenere o dirigere l'impeto delle acque in modo che questo, regolato dall'uomo, avesse a costituire, in tempo opportuno, il maggiore ostacolo al passaggio del nemico „.

Dopo pochi mesi, Leonardo lasciò Venezia, e a Firenze tornò alla fine di marzo del 1500. Il monumento equestre a Francesco Sforza, purtroppo più volte sospeso nel lavoro, per mancanza dei mezzi necessari a condurlo a termine, era rimasto nella corte maggiore del Castello di Milano, in abbandono. Grandissima era la statua equestre, alta più di sette metri da terra, e avrebbe pesato in bronzo 200 000 libbre, ossia 65 538 chilogrammi, secondo un calcolo preventivo che ci fa conoscere nella sua " Divina proporzione „, Luca Pacioli, il quale

anzi, trasportato dall'entusiasmo, lascia credere che si fosse effettuato il getto in bronzo della statua. Questa rimase in creta nel cortile del Castello, e dice il De Marchi, nella sua „ Architettura Militare „, che il Maestro, precedendo i fonditori di tempo posteriore, riconobbe la necessità della fusione in più forme per l'omogeneità del metallo e l'eguale stato di liquidità. Si abbandonò l'idea della fusione per gli avvenimenti politici; e, nel 1501, la forma del cavallo giaceva in abbandono, ed Ercole I d'Este, duca di Ferrara, pensava d'acquistarla, perchè „ dicta forma, quale è lì in Milano, ogni die se va guastando „. Più tardi, dai soldati guasconi che il re Francesco I condusse all'espugnazione del Castello, fu preso a bersaglio il simulacro in abbandono, ricordo della dinastia avversata, e barbaramente distrutto. Solo pochi disegni oggi restano a ricordo.

Quando Luigi XII scese vittorioso a Milano, vide il Cavallo, e lodò, come scrive il Cardinale di Rouhen ad Ercole I d'Este „ la così nobile et ingegnosa opra „. Visitò anche il „ Cenacolo „ di Leonardo, e ne fu ammirato tanto da mostrar desiderio, dice il Vasari, di portarlo in Francia, senza considerare a spese che si fusse potuto fare. Il Re di Francia, nuovo duca di Milano, s'era preso d'alta stima per il Maestro fiorentino, ed era pieno di desiderio d'opere sue. Nasce naturalmente il sospetto che, non potendo il Re Cristianissimo trasportare in Francia il muro del „ Cenacolo „, abbia ottenuta poi la pala d'altare della Vergine delle Rocce, la prima edizione del quadro, sin dall'antico nella Guardaroba del Re di Francia. L'antico biografo del manoscritto gaddiano scrisse di una pittura mandata in dono od offerta all'imperatore Massimiliano da Ludovico il Moro, ma nella corte imperiale l'opera vinciana mai si vide, e probabilmente a Firenze, per le incerte notizie, fu scambiato l'imperatore col Re Ludovico XII. Certo è che il trasporto della prima edizione della Vergine delle Rocce dovette esser fatto con la maggior segretezza; e noi leggiamo che, ricorrendosi a Ludovico il Moro, per il pagamento del quadro, si diceva della parte mediana di esso: „ facta a olio per lo dicto fiorentino „; più tardi i documenti dichiararono esser stata la parte stessa dipinta da Ambrogio de Predis. Si tratta della seconda edizione della „ Vergine delle Rocce „, passata dalla Confraternita della Concezione di Milano alla National Gallery di Londra.

Appena giunto a Firenze Leonardo, Isabella d'Este Gonzaga cercò di avere da lui il suo ritratto dipinto, e „ uno quadretto de la Madonna, devoto e dolce come è il suo naturale „, ed anche un quadro per lo studiolo che il Mantegna aveva adornato, e che poi Lorenzo Costa, il Perugino e Giambellino adornarono. Frate Pietro di Nuvolara scriveva a Isabella, il 3 aprile 1500, esser varia la vita di Leonardo e „ indeterminata forte, sì che pare vivere a giornata „, e soggiungeva: „ Ha facta solo dappoi che è ad Firenci uno schizo in uno cartone, finge uno Christo bambino de età cerca uno anno che uscendo quasi de bracci ad la mamma piglia uno agnello et pare che lo stringa. La mamma quasi levandosi de grembo ad S.ta Anna piglia el bambino per spiccarlo da lo agnellino, che forse vole figurare la Chiesa che non vorrebbe fussi impedita la passione di Cristo. Et sono queste figure grande al naturale, ma stanno in piccolo cartone, perchè tutte o sedono o stanno curve, et una sta alquanto dinanci ad l'altra verso la man

sinistra: et questo schizo ancora non è finito. Altro non ha facto, se non che dui suoi garzoni fano retrati et lui a le volte in alcuno mette mano; dà opra forte ad la geometria, impacientissimo al pennello „. E in altra lettera, datata un giorno dopo, lo stesso frate similmente scrive: " In somma li suoi esperimenti matematici l'hanno distratto tanto dal dipingere che non può patire pennello „.

La distrazione già si era fatta grande per le matematiche sino dal tempo in cui era a Milano, tanto che, nei giorni dell'invasione della Lombardia per le truppe francesi, e della minaccia del loro irrompere a Milano, Leonardo scrisse in un foglio del Codice Atlantico: " a di primo d'agosto 1499 scrissi qui de moto e peso „. Da allora comincia il periodo leonardesco dedicato alla scienza.

Frate Pietro da Nuvolarà, che scrisse a Isabella d'Este le lettere citate, aggiunse alla lettera del 4 aprile: " che il pittore accudiva intorno a uno quadrettino che fa a uno Roberteto favorito del re di Francia... Il quadrettino che fa è una Madonna, che siede come se volesse annaspate fusi, e il Bambino, posto il piede nel canestrino dei fusi, ha preso l'aspo, e mira attentamente quei quattro raggi, che sono in forma di croce, e come desideroso di essa croce ride, e tienla salda non la volendo cedere alla mamma, che par gliela voglia torre „. Varie antiche copie del quadro di questo soggetto furon vedute a Milano, nell'esposizione leonardesca del 1939, ma parecchi disegni e il cartone dell'Accademy di Londra ci rendono lo studio primitivo di Leonardo per il quadro della " Sant'Anna „. In quel cartone, si vede la Vergine seduta sopra un ginocchio della Madre, con un piede fermo a terra, le braccia in catena intorno al corpo del piccolo Gesù, che benedice Giovannino sollevandogli il capo con la mano carezzevole. Sant'Anna guarda la Vergine, e ne riflette, accentuato dall'ombra, l'assorto sorriso; le due teste si presentano a noi egualmente, di tre quarti; il movimento di Giovannino estatico, poggiato alle ginocchia di Sant'Anna, bilancia il movimento della madre; la composizione a piramide tronca si afferma serrata, in stretta unità di masse che una morbida altalena di superfici ondose intona alla vaporosità del chiaroscuro. Nessuno spigolo determina crudi passaggi dalla luce all'ombra; le forme soffici respirano in una vicenda pacata di fiochi chiarori e di ombre morbide. La grazia languida del sorriso di Maria nasce da quelle vicende d'ombre e luci carezzevoli; il riso di Anna e lo sfavillio dei riflessi tra le ombre, creato dalla mobilità del volto, si confondono in uno stesso etero vibrare. Sboccia turgido il busto della Vergine; le ampie forme sono avvolte dall'atmosfera velata che smorza il fondo indefinito, brumoso.

Le lettere a Isabella d'Este Gonzaga, che le furono scritte nei primi mesi del 1502, non chiariscono, come quelle di Frate Pietro da Nuvolarà, l'attività di Leonardo, che per la gentile Marchesana si ridusse soltanto a giudicare certi bei vasi di cristallo, di diaspro, di agata, già in possesso di Lorenzo de' Medici. Dal maggio del 1502 al marzo 1503 il pittore fu lontano da Firenze, quasi sempre come ingegnere militare al servizio di Cesare Borgia, che gli rilasciò il 18 d'agosto 1502 la lettera patente (conservata nell'Archivio Melzi) indirizzata

" Ad tutti nostri Locotenenti, Castellani, Capitani, Conductieri, ufficiali, soldati e subditi, a li quali de questa perverrà notizia, commettemo e comandiamo che al nostro prestante e dilet-tissimo Familiare Architetto e Ingegnero Generale Leonardo Vinci d'essa ostensore, al quale de nostra commessione ha da considerare li lochi e fortezze de li Stati nostri... Munito della potenza del Valentino, Leonardo diresse lavori per fortificazioni, strade ed altre opere pubbliche, a Rimini, Pesaro, Imola, Cesena, e per la costruzione del porto-canale di Cese-natico. Ma al crollare della potenza sanguinaria dei Borgia, Leonardo ritorna sui primi di marzo del 1503, a Firenze. E presto vien chiamato con gli artisti fiorentini a consulto per il collocamento del " Davide " di Michelangelo, e dalla Signoria per un'impresa militare contro Pisa. Suggerì, come già il Brunellesco, la deviazione dell'Arno dal suo letto, e com'egli ugualmente fallì.

Il 24 ottobre 1503 Leonardo si ebbe le chiavi della Sala del Papa, ove doveva preparare il cartone per la pittura da farsi nella Sala Grande di Palazzo Vecchio, di fronte ad altra allogata al Buonarroti: lui con la rappresentazione della Battaglia d'Anghiari, Michelangelo con quella della battaglia di Cascina. Nel febbraio del 1505, compiuto il cartone, Leonardo pensò di fre-scare nella sala; ma, leggesi nell'Anonimo Gaddiano, " da Plinio cavò quello stucho con il quale coloriva, ma non l'intese bene. Et la prima volta lo provò in uno quadro nella Sala del Papa, che in tal luogo lavorava, e davantj a esso, che l'haveva appoggiato al muro, accese un gran fuoco di carbonj, dove per il gran calore di dettj carbonj, rasciugò et secchè detta materia; et di poj la volse mettere in opera nella sala, dove già basso il fuoco agiunse et seccholla, ma lassù alto per la distantia grande non vi agiunse il calore, et colò... L'esito infelice della prova fece sostare Leonardo nel lavoro, ma i cartoni di lui, come quelli di Miche-langelo, furono, a quanto scrive Benvenuto Cellini, " la scuola del mondo... il mirabil Lionardo da Vinci aveva preso per elezione di mostrare una battaglia di cavalli con certa presura di bandiere, tanto divinamente fatti, quanto immaginar si possa. Michelangelo Buonarroti nel suo dimostrava una quantità di fanterie che, per essere di state, s'erano messe a bagnare in Arno; ed in questo istante dimostra ch'e' si dia all'arme, e con tanti bei gesti che mai nè dagli antichi, ne d'altri moderni non si vidde opera che arrivassi a così alto segno...

Leonardo intese servirsi delle scatenate forze della natura per esprimere l'odio umano e la lotta, coinvolgere la mischia degli uomini nella mischia dominante degli elementi. Un disegno, a Windsor, rappresenta un pauroso flutto d'uomini, minuscole forme, che si confondono quasi spruzzi di spuma entro un'ondata travolgente: un gruppo di cavalli, nel centro, è scagliato, come per lo scoppio d'una mina, con impeto, in alto, sotto la spinta dell'eruzione improvvisa. Un altro disegno, pure a Windsor, ci presenta mirabili grappoli di uomini e di cavalli con-vulsi, ritorti in giri di serpi, travolti dalla rabbiosa furia degli elementi, in una frenetica mischia di uomini, cavalli e alberi flagellati dai venti, mentre in alto s'arrovellano le chiome medusee delle nubi.

Questi studi fan ricorrere il pensiero ai paesi in movimento che sembrano metter capo alla

concezione della Battaglia d'Anghiari. Esempio il disegno a sanguigna del Museo di Windsor, rappresentante un nubifragio sopra una vallata alpina: dai vortici delle nuvole scroscia improvvisa raffica di pioggia sul fondo e sulle erte scogliere; davanti allo sbocco della valle, tra gli scogli, case e chiesuole, campanili quasi nascosti dagli alberi e dalle siepi, mentre, sopra ai nugoli, fuor dalla furia della tempesta, si levano nel cielo libero scogliere più elevate, vette dolomitiche.

In altri fogli di Windsor, si vedono le grandi rocce a scaglioni, sgretolate, disciolte, come nubi sospinte dai venti; massi di rocce rimbalzano, tra il rotar delle nuvole, come proiettati da vulcanica eruzione; rocce nude, brulle, stratificate, piegano come per forza tellurica; un gran masso dentato sorge gigante, da altro masso ai suoi piedi. Un gruppo di fogli di Windsor ci mostra una serie di spire, prodotte forse dallo scoppio di una mina, per cui son trasportate, aggirate pietre, conci di muraglie, alberi sradicati. Un altro foglio riasume studi di nubifragio e di tempeste, nel rotar di nubi, nelle criniere d'acqua impetuose, come Leonardo vuole: "farai i nuvoli cacciati dagli impetuosi venti, battuti nelle alte cime delle montagne, e fra quelli avviluppati e ritrosi a similitudine delle onde percosse negli scogli; l'aria spaventosa per le scure tenebre fatte nell'aria dalla polvere, nebbia e nuvoli folti... farai gli alberi e le erbe, piegati a terra, quasi mostrar di voler seguire il corso dei venti, con i rami storti fuor del naturale corso, e con le scompigliate e rovesciate foglie; e gli uomini, che li si trovano parte caduti e rivolti per i panni e per la polvere, quasi sieno sconosciuti, e quelli che restano ritti, sieno dopo qualche albero, abbracciati a quello, perchè il vento non li strascini, altri con le mani agli occhi per la polvere, chinati a terra, e i panni ed i capelli dritti al corso dei venti...".

Insieme con questi studi d'uragano, altri si hanno di cavalli con cavalieri, al galoppo, impenati, al salto, furiosi; di un giovane a volo sul destriero che si slancia, di un cavaliere in un groviglio di tratti fumosi, in una nube di polvere sollevata dal vento della corsa; di giostre micidiali di cavalli e cavalieri.

Delle teste di guerrieri, non annoveriamo quella comunemente ascritta a Leonardo nell'Ashmolean Museum di Oxford, studio di un seguace di Andrea Solario per un manigoldo che percuote Cristo sulla via del Calvario, ma possiamo ammirare la testa di vecchio che urla a squarciagola, e l'altra di giovane in profilo, nella contrazione del grido, con slancio aggressivo, feroce, del Museo di Budapest. Mentre Leonardo si preparava alla pittura della Battaglia d'Anghiari, fu probabilmente interrotto dalla partenza verso Roma; e la Signoria, come si sa da una notizia nel "Catalogo della morte di Leonardo", (1539), fece pagamenti il 30 aprile 1505, per spese relative alla pittura della battaglia e per gabella "di un suo fardello, di sua veste fatto venire da Roma...". Il pittore era stato a Roma, probabilmente per eseguire un ritratto, che nel 1505 era conosciuto ed imitato, di una donna con ambo le mani incrociate. Come nell'antichità i busti romani, a po' per volta, dalla linea delle spalle, scesero sino al petto, al torace, alle braccia e alle mani, così nei tempi nuovi, dai ritratti brevi del Quattrocento si



giunse a quelli più descrittivi della persona nel Cinquecento, e alla figurazione delle mani, per Leonardo, subito imitato da Raffaello. Ora, sapendosi che esisteva in quel tempo, verso la metà del primo decennio del Cinquecento, ad Ischia, un ritratto di Leonardo da Vinci, che Enea Iripino cantò in un poemetto, ora manoscritto nella R. Biblioteca di Parma, cioè di Costanza d'Avalos, duchessa di Francavilla, è lecito chiedersi quando mai poteva essere stata ritratta la eroina, che difese Ischia dalle truppe francesi e insieme col gran Capitano salvò Napoli da esse. Il poeta ripete il nome del Vinci, autore del ritratto della vedova Costanza d'Avalos, pinta " sotto il bel negro velo „. E col velo di vedova, non più in fresca età, è Gioconda, il ritratto che così fu battezzato dal Vasari, come della donna di Francesco del Giocondo, la quale avrebbe avuto, nel 1505, la giovanile età di ventisei anni. Il Vasari inventò di sana pianta quanto scrisse sul ritratto a lui sconosciuto, sui quattro anni che il pittore impiegò a dipingerlo, sul modo di rallegrare la donna, con musici, cantori e buffoni, mentre la ritraeva. Il ritratto fu composto, come ci dice Antonio de Beatis, segretario del Cardinale Luigi d'Aragona, tenendo conto della visita che questi fece il 10 ottobre nel 1517 nel Castello di Cloux al pittore, " in la età nostra eccellentissima, ... ad istantia del quondam magnifico Giuliano de' Medicis „. L'effigie, riconosciuta dal Lomazzo di dama napoletana, fu eseguito per Giuliano de' Medici esiliato da Firenze. Ciò spiegherebbe il mistero dell'improvvisa assenza di Leonardo da Firenze verso il 1505. La pittura, nel 1517, era in mano di Leonardo nel castello di Cloux, restituitagli dal principe, che gliela aveva commessa, forse perchè gli occhi della regale sua sposa, Filiberta di Savoia, non venissero funestati dalla immagine de' suoi passati amori. " E già intervenne a me „, scrisse Leonardo nel Trattato, " fare una pittura, che rappresentasse una cosa divina, la quale, comprata dall'amante, volle levarne la rappresentazione di tale Deità per poterla baciare senza sospetto, ma in fine la coscienza vinse gli sospiri e la libidine, e fe forza ch'ei se la levasse di casa „. Lasciando di tesser le fila di questo misterioso romanzo, ci basti tener fermo che Monna Lisa, poi Gioconda, fu parto della fantasia del bel novelliere, biografo aretino, Giorgio Vasari.

Nel ritratto della cosiddetta Gioconda, ossia della duchessa Costanza d'Avalos, vedova di Federico del Balzo, la nobildonna guarda allo spettatore, col busto di tre quarti sfuggente verso il fondo. Lo stilobate, caro ai pittori fiorentini, non forma parapetto, ma chiude la loggia in cui ella siede; e una colonna del loggiato si profila ai margini del quadro, che ha per sfondo uno scenario fantastico di dolomiti e di acque. E par che uno stesso fluido compone le frastagliate rocce, le tortuose acque correnti, la sciarpa che si arrotola sull'omero della dama, i capelli sfilati dall'umida aria del paese acquitrinoso. Le increspature delle maniche con i serpentinei meandri, le semidisciolte catenelle della chioma, i ritorti fili di luce correnti sulle pieghe, le fluide ondulazioni delle carni, stabiliscono una sottile rispondenza armonica tra la figura e lo sfondo fantastico. Quel paesaggio di scogli dentati e di acque correnti, labile e indefinito come il sorriso che smove le carni del volto, fluido come la luce che si raccoglie nell'acquea trasparenza dell'occhio, sembra creato per la figura che in esso vive.

Luigi XII e i suoi cortigiani, che avevano ammirato Leonardo a Milano, e il Maresciallo d'Amboise, signore di Chaumont, governatore della Lombardia in nome del re di Francia, lo chiesero alla Signoria fiorentina, ai 18 di agosto 1506. Lo ebbero, benchè il Gonfaloniere Soderini assentisse alla richiesta non molto soddisfatto; e, verso la fine di settembre, lo Chaumont chiese proroga al permesso dato "per fornir certa opera che li abbiamo fatto principiare,, cioè una villa con peschiere, giuochi d'acqua, fontane. Nel gennaio del 1507 il re di Francia, che aveva ricevuto "un piccol quadro... di mano sua, quale è stato tenuto cosa molto eccellente,, insisteva presso la Signoria fiorentina per servirsi di Leonardo, "desiderando che mi faccia alcune cose... certe tavolette di Nostra Donna et altro, secondo che mi verrà alla fantasia; e forse anche gli farò ritrarre me medesimo,,. Arrivato a Milano Luigi XII, vide l'artista, e gli allogò una tavola; ma questi dovette partire per Firenze a fine di aver parte all'eredità paterna dai fratelli osteggiata. Gli fu ridata la vigna, incamerata dal Governo francese, promessi altri doni, tributato onore, perchè, scriveva lo Chaumont, ,, non solo che le opere egregie lasciate in Italia, e specialmente a Milano da Leonardo, avevano fatto amare grandemente l'artista già prima di conoscerlo, ma dappoi che qua l'havemo maneggiato, et cum experientia provato le virtute sue, vedemo veramente che il nome suo, celebrato per pictura, è oscuro a quello che meritaria essere laudato in le altre parte che sono in lui de grandissima virtute; et volemo confessare che in le prove facte de lui da qualche cosa che li havemo domandato, de desegni et architettura, ha satisfatto cum tale modo che non solo siamo restati satisfatti de lui, ma ne havemo preheso admiratione,,.

Fra il 1506 e il 1507, disegnò il monumento del maresciallo Trivulzio, a pianta circolare, con una cerchia di colonne su cui s'impostava un gran pietrone a cerchio, base della statua equestre. Lo schizzo s'amplificò in altri, finchè si pensò al monumento situato nel mezzo d'un mausoleo; ma poi fu disposto contro una parete, in modo da comporre un insieme a piramide. L'opera non fu condotta da Leonardo; e solo, presso i Trivulzio, era il bronzetto del guerriero caduto sotto il cavallo lanciato al galoppo: piccolo resto del modello che doveva eternare il maresciallo Gian Giacomo Trivulzio.

Tornato a Firenze, per la lite coi fratelli, abitò in casa di Piero di Braccio Martelli, dove ebbe a consigliare il Rustici nel formar le statue da collocarsi sopra una porta del "bel San Giovanni,,; e verso la Pasqua del 1508, scriveva al suo nuovo discepolo: "Sono quasi alla fine del mio piatire,,; e allo Chaumont faceva sapere che avrebbe portato seco, "due quadri di Nostra Donna, che io ho cominciati e holli, ne' tempi che mi sono avanzato condotti in assai bon punto,,. Tornato a Milano, studiò opere per la navigabilità dell'Adda e per la sistemazione del canale della Martesana; nel 1510, fu chiamato con Cristoforo Solari a dar consigli per gli stalli del Duomo. Intanto imperversava la guerra in Lombardia, per i Francesi contro i Veneziani, poi per la Lega contro i Francesi; e Leonardo partì per l'Urbe, il 24 di settembre del 1513, con Francesco Melzi, col Salai e con Lorenzo e il Fanfoia, passò per Firenze il 10 ottobre, presto arrivò a Roma, dov'era, novello pontefice, Leone X, e gli fu apprestato alloggio

in Belvedere. In quel tempo Michelangelo aveva scoperta la volta della Sistina, Bramante divisava il nuovo San Pietro, Raffaello aveva compiuta la Stanza della Segnatura. E Leonardo rimase appartato. Il Castiglione, allora a Roma, scriveva di lui nel Cortegiano, composto in gran parte nel 1514: " Un altro de' primi pittori del mondo sprezza quell'arte dov'è rarissimo, ed essi posto ad imparar filosofia; nella quale ha così strani concetti e nove chimere, che esso con tutta la sua pittura non sapria dipingerle ,..

Nel 1515, Leonardo era nella comitiva di Giuliano de' Medici, che si doveva recare a Bologna per preparativi all'impresa di Francesco I, succeduto a Luigi XII; ma nell'agosto del 1516 era certamente in Roma, avendo a quella data prese le misure della Basilica di S. Paolo. Inquieto per la morte del magnifico Giuliano e per la fredda accoglienza del Pontefice, sollecitato da Francesco I, si partì per la Francia, e s'arrestò nella Touraine, nel castello di Clos-Lucé, situato a mezzogiorno di Amboise. Tre quadri aveva con sè nel 1517, quando il vegliardo veniva visitato dal Cardinal d'Aragona: la " Gioconda ,, la " Sant'Anna ,, oggi al Louvre, elaborata dalla composizione disegnata a Firenze nel 1500, con effetti di luce e d'ombra più attenuati dalle nebbie; e il "San Giovanni ,, ultima fase dell'arte vinciana, tendente a involuppare sempre più le forme nell'atmosfera. Non sfondo vaporoso di rocce e di brume diafane, diede Leonardo alla molle figura femminile del giovane Battista, ma solo tenebre, che velano e sommergono le carni molli, i ricci della chioma attorcigliata e labile, come il sorriso che trema sulle labbra arcuate e si ripercuote sotto l'ombra dei grandi occhi: sorriso ombre e luci si fondono in continuità di vibrazione.

Non abbiám seguito lo scienziato che sin dal 1501 dava " opera forte alla geometria ,, , che fra il 1504 e il 1506 raccoglieva, nel Codice Leicester, note sull'idraulica, e nel 1505, in un piccolo manoscritto, studiava la geometria dei solidi; nel 1510, era assorto nell'anatomia, alla quale dette, a Roma, in Belvedere, nuovi studi ed esperimenti, mentre continuava le ricerche sul volo degli uccelli. La meccanica, come scrive Roberto Marcolongo, " è la scienza prediletta da Leonardo ,, , che considerò " per primo le questioni dell'attrito e della resistenza dei materiali ,, ; e nello studio della " resistenza delle travi prismatiche e cilindriche caricate di punta, e di quelle appoggiate per i loro estremi e della loro flessione, precede di un secolo e mezzo Galileo ,, . Il Govi osservò che " Leonardo presentò il principio dell'eguaglianza delle pressioni su eguali elementi di superficie, un secolo e mezzo prima di Pascal ,, ; e F. M. Feldhaus dichiarò che nessun ingegnere di qualsiasi tempo, di qualsiasi nazione, ha avuto così ampia penetrazione come Leonardo. Nelle scienze naturali, egli riguardò la disposizione delle foglie sul loro asse, prima del De Candolle; il passato e il divenire della terra fu meditazione di Leonardo. Qualunque cosa egli osservi, essa apre la sua anima a lui; di qualunque cosa tratti, egli sa farla più compiuta; ad ogni cosa in moto, egli dona nuova energia; tutto suggella con l'impronta del suo genio.

Leonardo pittore ha scarseggiato d'opere, perchè il dominio della fantasia lo portava lontano dalle tecniche rifiniture: le sue creature, pure spiriti della luce, fuggevoli, vibranti nell'atmo-

sfera, si accendono di vita nelle penombre crepuscolari, nel tremito di un sorriso, come lampade che mandino oscillazioni di chiaror fioco nelle tenebre. Nei disegni, la penna, la punta d'argento, il carboncino, rendono la rapidità dell'espressione, il volo delle idee, il lampo delle visioni.

Ombre diafane, oscillar di luci, onde che s'increspano lievi, aure sospirose, fruscio d'ali, stormire di frondi: tutti i suoni flebili delle cose, le nubi dei sogni, i mormorii del giorno che si spegne, gl'incanti delle penombre fresche e silenti, prendono, nell'arte di Leonardo, nei suoi fidi taccuini, figura. Attraverso quei segni appare la grandezza del maestro, che pareva voler sorprendere, col pennello, il movimento degli esseri, scandagliare la profondità dell'anima delle cose. Nel cielo, il rotear delle nubi; nel mare, il mugghio delle onde; nei paesi, sui picchi delle Alpi, sulle vallate, sulle acque correnti, gli avvolgimenti delle brume: tutto volle rendere dell'Universo, e ne' suoi recessi ombrosi, come sotto a serici velari, sommessi chiarori, la vita umana, la grazia umana, la bellezza.

Tutte le arti rappresentative attrassero a sé il Fiorentino, ma più di tutte la pittura, da lui preposta alla scultura. Nell'architettura segnò la tendenza a un rigoroso centralismo, a un organismo puro, logico e matematico: tendenza attuata da Donato Bramante con la prima pietra " chiara, schietta, luminosa ,, della chiesa madre della Cristianità.

La pittura, secondo Leonardo, è produzione d'immaginativa pura. Con essa, egli affermò la necessità spirituale dell'arte, continuando la tradizione fiorentina del suo tempo, indicandone i precursori immortali: Giotto e Masaccio. E continuò l'Alberti, ricercando assiduo, al di là dell'arte, la verità della scienza, lui tipico rappresentante della grande corrente artistica per cui arte è " conoscere ,,

Nella Rinascita, unificatrice delle attività umane, arte significò scienza, arte significò verità di vita: vi prese figura Leonardo, assunto dell'epico sforzo dell'arte nostra per la conquista dell'universale: lui che contrappose entro di sé l'acuta sensibilità dell'artista alla profonda ragione dello scienziato: lui poeta e maestro.

*
* *

Intorno a Leonardo si raccolsero ammiratori e seguaci, abbagliati dalla sua gran luce. Vicino a lui, contraente con lui nell'aprile del 1483 per la pittura della " Vergine delle Rocce ,, fu Gian Ambrogio de Predis (1456 c. - 1509?), che l'anno prima, recatosi, come pittore di Ludovico il Moro, a Ferrara, aveva portato alla duchessa Eleonora un ricordo pittorico. Lavorò con Leonardo all'assieme della " Vergine delle Rocce ,, ora nel Museo del Louvre. Lasciata al " Fiorentino ,, la parte mediana, egli dipinse i due angeli laterali, che si vedono a Londra, nella National Gallery, di qua e di là dalla seconda edizione del quadro. Questa fu eseguita tardi, dal 1506 all'ottobre del 1508, da Gian Ambrogio de Predis, con la scorta del cartone di Leonardo, in sostituzione della prima edizione, dov'era " la dicta nostra dona facta a olio per

lo dito fiorentino „, che fu, con tutta probabilità, misteriosa preda di Luigi XII. Ma quando, nel 1483, il pittore ufficiale del Duca di Milano s'associò a Leonardo dovette rinunciare alle proprie forme, inchinarsi al maestro che non aveva pari. Nella seconda edizione del quadro suddetto, non v'è la freschezza della prima; le stalagmiti azzurre del fondo perdono la loro struttura geologica; il piano della grotta non mostra più le rocce stratificate; l'architettura dei massi che compongono la sacra cella è fatta rapidamente, senza quei tratti che ci rivelano l'uomo cui nulla sfugge. Anche nel terreno scemano le erbe, le pianticelle, i fiori da Leonardo finemente disegnati. Lo squadro delle teste è mutato, più largo; la loro espressione men viva e sincera. Il fervore, l'entusiasmo fanciullesco di Giovannino diventa semplice ammirazione per Gesù, che perde la sorpresa infantile; l'angiolo non addita più alle genti il Precursore, ma lo guarda languidamente per conto proprio; Maria, che prima raccoglieva intenerita le confidenze dei due fanciulli e li benediceva, si fa più pensosa, e perde nel gesto della mano distesa il significato di proteggere, di abbassarsi per unire i due cuori e stringerli a sè. Tutto diviene greve: l'oscurità è scesa più folta nella grotta, e in essa si perdono le forme. I nimbi girano come elissoidi luminosi sul capo: i segni esteriori della santità sono aggiunti alle sacre figure, che van perdendo l'intimità dell'espressione. La luce ha smarrito i fini trapassi, la varietà dei gradi, e alle parti vivide succedono le ombre intense, profonde. Il monocromato tende a sostituire la schiettezza del colore. Convien concludere quel che i documenti del resto dimostrano: che Leonardo non volle ripetersi, e affidò ad Ambrogio de Predis il lavoro, a cui mancano tutte le finezze del maestro, il segno che si determina senza sforzo, soavemente, e lo sfumato a più lievi gradazioni, di lui che sapeva il fondamento interiore dei corpi. Alla prima edizione della "Madonna delle Rocce", appartenevano due tavolette, ognuna con angiolo, che il Poynter aggiunse alla seconda nella National Gallery, per dimostrare quanta distanza fosse dal quadro mediano ai laterali. E la distanza c'è realmente, ma conviene, per spiegarla, riconoscere che mentre, nella parte mediana, Gian Ambrogio de Predis frui del modello del "Fiorentino „, nelle parti laterali non ebbe quella gran guida, e restò più carbonioso e più duro.

Delle opere prime del seguace di Leonardo non abbiamo notizia, e tra i suoi ritratti il meno leonardesco è quello di Francesco Brivio nel Museo Poldi Pezzoli a Milano, e il più vicino al maestro è il ritratto virile della Galleria di Brera. A Leonardo stesso sono ancora oggi attribuite parecchie opere del De Predis: il ritratto di musico nell'Ambrosiana, e la "Madonna Litta", del Romitaggio a Leningrado, eseguita probabilmente sopra un disegno vinciano, mutato, nella copia, tanto di proporzione, quanto di movimento e di chiaroscuro. Senza la presenza, i consigli, gli aiuti di Leonardo, Gian Ambrogio de Predis perde vigore, come si può vedere nei ritratti di Massimiliano I e di Bianca Maria Sforza, sua consorte, esistenti nel Museo Storico Artistico di Vienna, da lui firmati e datati 1502. Il rilievo manca, il segno è crudo, ad intaglio, tutto è tirato faticosamente e materialmente a povero e material modo, in quei ritratti, semplici insegne di grandezza. Quando conobbe Leonardo, il pittore fu suo, e abbandonò

i vecchi metodi di dipingere per usare la tavolozza vinciana; solo diciannove anni più tardi, prima di rimettersi sulla carreggiata del maestro, dipingendo la seconda edizione della "Vergine delle Rocce", ricadde in forme crude e materiali. Senza il puntello del maestro, mancava la forza al pittore lombardo.

* * *

Giovanni Antonio Boltraffio, prima di avvicinarsi a Leonardo, forse tenne gli occhi alle forme dello Zenale e del Foppa, ma ben presto si fissò in quelle vinciane. Intento alla "Vergine delle Rocce", compose il fondo al Narciso della Galleria degli Uffizi e della National Gallery, ma altrove, pur ricordando Leonardo, si studiò di seguire il Solario, come si vede nei due dipinti: del Museo del Louvre e della Galleria del Conte Palffy a Presburgo. In questo, le rupi a stalagmiti non hanno struttura, nè varietà di distanze; domina lo schema rettilineo che Gio. Antonio Boltraffio ereditò dai maestri lombardi, e mantenne nelle sue opere, anche dopo aver subito l'influsso vinciano. Al Solario volse particolarmente gli occhi, scegliendo lo schema rettangolare della figura umana, già adottato in quadri precedenti, per dipingere, nel quadro di Londra, alla National Gallery, il Bambino, che abbandona per un istante il seno materno e volge allo spettatore la testa ricciuta. Di porcellana, come nel Solario, sono le carni del putto. Lo schema rettangolare della figura ha rispondenza nel rettangolo della tenda, che si allunga nel cielo, e la testa immobile, dai grossi lineamenti, prende maestà.

Similissimo è lo squadro della Santa Barbara di Berlino, che, oltre le carni sottilmente tirate, illuminate da fili di luce, trae dal Solario il groviglio dei panni, aggirantisi a curvi fasci di pieghe intorno alla persona. Informe è quel paese, mal composto, amalgama di elementi realistici lombardi e di altri fantastici leonardeschi: le artificiose pianticelle di fiori son disposte di maniera sul suolo sabbioso, le montagne sono strani cumuli di sabbia, le rocce han forma di torri.

Il pittore cominciò traducendo, con la tecnica dei predecessori di Leonardo, in Lombardia, incerte immagini leonardesche, mettendo uno accanto all'altro i vari colori, come pezze variopinte o tasselli di legno differenti, stemperando le tinte tra le schematiche linee dei contorni, di arcaica rigidità. Trovò finezze nel Narciso degli Uffizi e della Galleria Nazionale di Londra, nella testa idealistica, con i luminosi capelli spioventi, stretti da una ghirlanda di grasse e lucide foglie, sopra il fondo di rocce destinate a dare alle figure l'illuminazione di un ambiente chiuso alla leonardesca. La gentile testa, pensosa e malinconica, si china a rispecchiarsi nelle acque d'un rivo. Ha le labbra della "Madonna Crespi", sporgenti, di una timidezza dolce e sensuale; il colore ancora sottilmente tirato, a strati lisci con appena uno sfiorar d'ombra sugli occhi e sul labbro arcuato.

Trovato lo schema per imbastirvi le sue composizioni, lo ripeté a lungo, ad esempio nella lunga serie di Sante del Coro delle Monache a S. Maurizio. A poco a poco, per accostarsi

alla modellatura dei leonardeschi, si servi del chiaroscuro fumoso, diede rotondità alle forme, lumeggiò convenzionalmente le carni, ripeté gli sfondi rocciosi di Leonardo, fece come tutti i discepoli del Maestro: non potendo penetrare nei principi creatori della sua forma, si contentò di copiarne i tipi e i gesti, rialzò col sorriso gli angoli alle labbra delle sue Madonne, e ne socchiuse i chiari occhi.

Inturgidito dal chiaroscuro fumecciato, interpretazione dello sfumato leonardesco, è il San Luigi, già nella collezione Stroganoff a Leningrado, mezza figura in ricche vesti adorne di pelliccia, col viso femminile incorniciato dalla folta zazzera dei capelli ricciuti. Di carbone diventan le ombre sulle guance, intorno agli occhi, al naso, alle tumide labbra, che s'inarcano al sorriso leonardesco, stereotipato negli imitatori. Anche la figura muliebre, già nella raccolta del duca di Devonshire a Chatsworth, aveva le carni gessose, e il chiaroscuro tenebroso, tale da confondere i contorni del busto con lo sfondo del quadro.

La ricerca di grandiosità, tradotta con lo sforzo del modellato e le luci intense, guizzanti, come riflesse da specchio, si spiega nella Madonna del Museo Artistico Nazionale di Budapest: la Vergine matronale, copia ingrossata della Vergine delle Rocce, è in atto di trattenere il Figlio che tende le mani per afferrare un oggetto. Anche il Bambino è calcato su quello di Leonardo al Louvre; ma la morbidezza diviene gonfiezza, i riflessi si fanno abbaglianti, il chiaroscuro si addensa; nel volto del Fanciullo s'accentua il prognatismo comune ai putti della scuola vinciana; le mani han dita larghe e schiacciate. Mentre Leonardo si studiava di rendere i passaggi del modellato dei corpi e il gioco dei muscoli, qui le forme gonfie si fanno lisce e le attaccature delle membra sgraziate. I tessuti colorati delle vesti a pezze variopinte diventano sempre più lucidi e smaglianti nella "Madonna", del Museo Pezzoli di Milano, che, come la Vergine dell' "Adorazione de' Magi", di Leonardo, trattiene il Bambino per un lembo di stoffa. I riflessi delle carni si fanno più vivi, gl'incroci di linee più complicati, la ricerca di un effetto appariscente, ottenuto con l'enfasi del movimento e la chiassosa tonalità del colore, si afferma sempre più.

Trovò Gian Antonio Boltraffio, per ultimo, una certa esteriore grandiosità decorativa studiando di conformarsi al Solario. Perdette lo sfumato leonardesco, le carni tornarono a stirarsi, gli occhi divennero opachi e i lineamenti molli; i paesaggi tornarono a conformarsi ai principi dell'arte lombarda. La serie delle Sante nel coro delle Monache, a San Maurizio, è raccolta di muliebri beltà lombarde, eseguita rispettosamente, delicatamente, nel primo decennio del decimosesto secolo, dal nobile pittore.

* * *

Gian Pietro Rizzi o Giovanni Pedrini, detto Giampietrino (...? - dopo il 1521), rimase più stretto a Leonardo, che imitò, nella Leda con un ginocchio a terra della Raccolta del Principe di Wied, corrispondente al disegno vinciano della Reale Libreria di Windsor, il nudo

corpo mosso a spira, con le gambe piegate verso sinistra, le braccia girate a destra verso una briosa macchieta di putti. Oltre quel quadro, dipinse una serie di Madonne, sotto il denso fogliame di un albero a difesa della luce dell'aperta campagna, o sul fondo di una parete di stanza schiusa sui campi. La testa della Vergine è modellata sui tipi leonardeschi, con languido sorriso che inarca le guance; e il divin Bambino, dalla soave bocca archeggiata, gli occhi neri, malinconici e profondi, la testa folta di bruni ricci, è pure studiato sulle forme dei putti vinciani. Il paese di Giampietrino invece non dipende dal grande maestro, come può vedersi nella Madonna, che fu già di Benigno Crespi, proveniente da Reggio Emilia, ove la costruzione ingenua dei Lombardi contrasta alle forme piene e rotonde delle figure per le collinette prive di spessore, ritagliate sopra il cielo terso. Giampietrino sembra avere ereditato dal Borgognone il senso del pittoresco, e grazia idilliaca: un lago tranquillo si addentra fra i colli; sulla calma luce delle acque si profila l'incerta forma d'una torre avviluppata dall'ombra d'un colle, e il verde cupo d'una macchia d'alberi dà risalto alle mura illuminate d'un castello solitario. Altrettanto idilliaco è il paesaggio nello sfondo d'un'altra Madonna, che era, prima della guerra mondiale, nel Museo Granducale di Oldenburg, con un fiume chiaro tra colline boschive, un castello con alabardieri a guardia, un lanzo indolentemente appoggiato al parapetto, in contemplazione dell'acqua: torpore di cose e di uomini, in intima rispondenza col lento sguardo e col lento gesto della Vergine, che regge il Bambino sulle mani mollemente intrecciate, quasi fosse di piuma, e atteggia la sottile bocca a un sorriso leonardesco, d'insolita dolcezza in armonia con lo sguardo lungo e molle.

Simili son molte altre Madonne, esempio la Madonna lattante della Galleria Borghese in Roma, e la tenerissima Madonna Cook a Richmond, su fondo scuro. Nel quadro Borghese una bella nube infocata, estiva, determina il gioco leonardesco del chiaroscuro sulle carni di Maria; è sempre delizioso nella sua ingenuità narrativa, schiettamente lombarda; lo sfondo con una bianca strada cinta di case, tra colline arborate, e su quella strada una portatrice d'acqua, due lanzi, una bottega di calderai con le caldaie in mostra.

Dopo una lunga serie di languide sorridenti Madonne studiate sui tipi leonardeschi, Giampietrino si prova a dipingerne altre con certa ricerca di raffinatezze, con qualche accostamento all'arte raffaellesca. Esempio la Madonna presso il Murray a Londra e la sua simile nel Castello Sforzesco di Milano, entrambe sullo sfondo di una tenda a grandi sbuffi di pieghe, stirata per lasciarci vedere alberi e prati fioriti, un paese sulle rive d'un fiume, con edifici sottilmente lumeggiati: il modellato attenua la sua forza, l'intonazione delle carni divien cerea, l'espressione stanca nel Bambino, più preziosa nella Vergine.

Le doti che fanno amare Giampietrino per la sua affettuosità, per la dolcezza languida delle sue Madonne, a poco a poco si perdono, e già quando dipinge il quadro del duomo di Pavia, nel 1521, mostra di averle perdute, quasi che la lontananza di Leonardo gli abbia tolto il succo vitale. Compone una monotona serie di Maddalene, le più antiche, nella sottile pelle

tirata, memori di Andrea Solario, ma tutte simili, coi grandi occhi languenti, le bocche so-
spirose, i capelli sparsi dapprima sulle spalle in leggiere ciocche, poi appesantiti, attorcigliati come grosse funi alle braccia e al seno, annodati alla vita. La stampa diviene sempre più logora; lo studio di raffinatezza degenera in arida materialità; si accentua il contrasto fra i corpi schiacciati e tozzi di gigantesse e lo svenevole languore dei volti. Nello stridore di quei contrasti, si annientò la gentile personalità del pittore, che aveva conservato, pure a contatto di Leonardo, tendenze schiettamente lombarde, dando alle sue prime opere tutta l'attrattiva della sua piccola natura affettuosa.

* * *

Tra gli scolari più antichi di Leonardo, Marco d'Oggiono (n. 1470? - 1530), tendente al manierismo di lusso e di gran pratica, ripete, in modo pedestre, costantemente, le opere del maestro, le traduce nei proprii forti contrasti di chiaroscuro e nel proprio intenso colore. Il suo momento massimo è rappresentato dal "Salvator Mundi" della Galleria Borghese e dalla "Madonna allattante" del Museo del Louvre: opere con diligenza condotte, con i capelli delle figure lumeggiati ad uno ad uno, le sottili pieghe delle vesti color di rubino. La modellatura non manca di finezza, ma le teste son compresse, le mani gonfie, gli occhi sporgenti dall'orbita. Sempre sulle orme di Leonardo, Marco dipinse i tre Arcangeli nella Galleria di Brera, facendo del vinciano Gabriele un vezzoso manichino; di Michele una macchinosa figura che oscura il cielo con le enormi ali distese e gli sbuffi tondeggianti del mantello; di Raffaele una grassa donzella imbarazzata nel sacco di pieghe delle vesti. Tra Gabriele e Raffaele è piombato Lucifero, con la liscia testa di porcellana, le braccia sottili, le mani piccolette, le scure piante artigliate. L'artista già cade nella più uggiosa maniera, dimentico di proporzioni, di rapporti tra le figure e il paese, legnoso nelle figure memori del linearismo convenzionale del Civerchio, cupreo nell'effetto di colore. Nella tarda "Assunzione", della Galleria di Brera in Milano, gli Apostoli, che in terra si agitano per mirare l'Assunta in cielo, tra corone di nubi e di cherubini, non hanno più posto per muoversi; si attaccano, si accatastano, mentre i cherubini, che attornian Maria con le ciocche della chioma al vento, con le gonfie vesti fasciate, volano, nuotano, cadono all'ingiù, perdon l'equilibrio. Tutto è sgangherato, tutto è come strappato a viva forza, per il grido dell'enfasi, per il tumulto degli elementi. Spentasi davanti agli occhi di Marco d'Oggiono la luce accesa dal maestro, egli s'irreti sempre più. Incapace di vedere un paese nella sua linea d'insieme, si contentò di far tutto di convenzione: paesaggio, figura umana, pannello; cercò l'effetto nell'enfasi del gesto, nel turbinio barocco delle lucide pieghe, nell'accesa tonalità dei colori; parve anticipare i giorni del manierismo romano, pur senza possedere la virtuosità, la forza, propria ai maggiori seguaci di Raffaello e di Michelangelo.

Bernardino de' Conti, nato a Castelseprio, operò tra il 1496 e il 1522. Nel 1496 dipinse il ritratto di Francesco, figlio di Gian Galeazzo Sforza, ora nella Galleria Vaticana, fantoccio dalle carni come di stoffa imbottita, i capelli di stoppa, il busto deformato per mancanza di scorcio, le mani in istucco con gonfie dita. Contornato a carboné è il ritratto, in profilo, del cardinale, dipinto nel 1499, ora nel Museo Federigo a Berlino, con le carni terree, piatto, la testa come spostata rispetto al busto. Con la stessa durezza è segnata la Madonna dell'Accademia di Belle Arti a Bergamo, del 1501, in atto di offrire il seno al Bambino, che, senza rispondere all'invito, vi appoggia stancamente il capo e la destra. La gentilezza d'atteggiamento del Bambino, la sua tenerezza stanca, il paesino tutto lombardo, cupo di verde, a specchio d'un limpido lago, lo smalto lucente, del colore, mostran tuttavia le doti native del maestro lombardo.

Tali doti sembrano venir meno, proprio per l'imitazione voluta del grande modello, nella libera replica della "Madonna delle Rocce", del 1522, ora nella Galleria di Brera, ove Bernardino de' Conti, parafrasando Leonardo, dà alla Madonna un movimento sgangherato, occhi e lineamenti grossi, capelli intrecciati a catena, e ai Bambini, tratti da altro modello leonardesco, ripetuto da tutta la schiera dei seguaci, corpi gonfi, occhi smorti ed enormi fronti convesse. Il fondo di rocce, apparato fantastico composto da Leonardo con l'osservazione del vero, diventa un capriccioso torracchione frastagliato e bucato, i pinnacoli, torricelle con strane dentellature, pizzettati di cartone, sembrano le stalagmiti immaginate dal maestro sopra il capo delle sacre figure, e strani monticelli a ventaglio allineati sull'acqua divengono le scogliere lontane, uscenti nell'esemplare dalla nebbia luminosa. Così, copiando Leonardo, nulla intese de' suoi principî. Bernardino de' Conti, che rimase più di altri suoi conterranei aderente all'antica tradizione lombarda, da essa derivò le migliori sue doti.

* * *

Fra gli ultimi seguaci di Leonardo, Cesare da Sesto, nato a Sesto Calende sul Lago Maggiore (1477-1523), mostra tendenze a un accademismo pieno di virtuosità nella "Vergine col Bambino e Sant'Anna", della Galleria del Prado, quadro ispirato alla nota composizione leonardesca. Il gruppo, plastico nella sua forma piramidale, è studiato in un complesso intreccio di linee: davanti ad Anna, eretta come tronco d'albero, sogguardante, senza chinarsi, al Bambino, passa l'arcuata figura di Maria, protesa di slancio verso il piccolo Gesù, che, mentre sta per salire a cavalcioni sull'agnello, si volge, come per rispondere alle parole della Madre. L'architettura del gruppo non mantiene però la saldezza dell'esemplare, e il busto d'Anna sembra sovrapporsi a quello di Maria. Di pratica son condotte le pieghe dei grossi panneggi; languido il moto delle braccia allentate della Vergine; chiare chiare, con la scarsità di ombre propria del Solario, le carni; stereotipato il sorriso leonardesco sulle

labbra di Anna. Il pittore mette in opera le sue abilità di virtuoso, immergendo nella nebbia il fantastico paese leonardesco, lueggiando d'un velato riflesso i ponti, gli alberetti sulle rive d'un fiume, le case dai tetti spioventi, dentati, alla maniera fiamminga, muovendo i veli sulla testa delle donne, cercando di infondere diafanità alle carni.

Il modellato si afforza, il chiaroscuro prende ombre più intense nella "Vergine col Bambino", del Museo Poldi Pezzoli, replica ridotta del quadro precedente. A sbuffi più larghi, a grandi cerchi intagliati sul fondo, si muovono le vesti della Vergine; le forme smilze si arrotondano. Uguale è il paese, evanescente nella nebbia, con un turrito monticello, piante ancor lueggiate alla maniera lombarda, bianche rocce stratificate, fantasmi di colline in distanza.

Tra le migliori opere di Cesare da Sesto, nel suo periodo vinciano, è la "Madonna col Bambino", a Brera, alta, grandiosa, dietro il parapetto di marmo, sullo sfondo d'un gruppo d'alberi che l'adombra. Il viluppo delle pieghe, ampie, di grossa stoffa, allargate sul parapetto, aumenta l'ampiezza piramidale della raffinata nobildonna, che sorride vagamente, lasciando sfuggire lo sguardo di sotto le palpebre. Le ombre dell'albero sfiorano i volti della Vergine e del Bambino sorridente, che stringe fra le mani il seno materno e appoggia un piede alla mano della Madre, come per arrampicarsi, in atteggiamento prediletto dai seguaci di Leonardo. Da quelle penombre i volti traggono una dolce sfumatura; e con manieristica sottigliezza son lueggiati i leggeri capelli ricciuti e le pieghe dei veli. Da un lato si apre una ridente visione di paese: frastagliate colline che sembrano svaporare nell'azzurro, casette e castelli appiattati sulle rive d'un fiume. Anche qui però il torso del Bambino è tagliato male; le mani, alle quali il pittore vorrebbe infondere la morbidezza leonardesca, lasciano sporgere le taglienti articolazioni, e son grossolane, mal proporzionate, contorte.

Presto la ricerca di monumentalità comincia ad allontanare l'artista da Leonardo: sempre più si allungano e s'ingrossano le forme nella "Sacra Famiglia", del Museo del Louvre, le ombre s'addensano, e solo sul volto di Caterina stendono un lucido velo. In tutto si sente l'artificio: non v'è sincerità d'espressione nella Vergine torreggiante, in Caterina vanitosa, nel putto che non si sa bene se rida o pianga, nel ghigno di Giuseppe, che sporge il mento ossuto, e apre la bocca mostrando i denti. Il colore è sempre più lustro; la grossa stoffa dei panneggi sembra modellare il rilievo delle figure. Simile a questa, e forse di poco anteriore, è l'altra "Madonna con San Giuseppe e il piccolo Gesù", che fa il solletico sotto il mento di Giovannino, nella Collezione del Conte di Carysport a Londra. Serpentino è il movimento della Vergine che indietreggia col busto, e prende, con gesto prezioso, fra le dita la spalla del piccolo Gesù; un tentativo di movimento prospettico appare nel gesto delle mani del vecchio Girolamo, dietro il gruppo dei bimbi. Qui Cesare da Sesto trova ancora la sua più completa espressione, nello studio attento, accurato, tirato a lustro, d'ogni particolare. La pittura umbra e Raffaello vennero a sconvolgere l'arte del Lombardo, che nell' "Adorazione

dei Magi,, del Museo Nazionale di Napoli, è confuso compositore che aduna ricordi differenti, e non sa fonderli insieme. Il gruppo delle figure a destra, con le teste piccole sopra i lunghi corpi, sembra eseguito da un raffaellista accademico, i movimenti diventano contorsioni, l'apparato scenografico dei discendenti di Raffaello è messo in opera con gran pompa, in un caotico disordine. Questo quadro, che ebbe largo influsso a Napoli e in Sicilia, è tra le ultime opere del discepolo di Leonardo, caduto nei gorgi accademici.

*
* *

Il Lomazzo annovera il Bernazzano tra gli scolari di Leonardo. Egli si rivela nella flora e nella fauna del "Battesimo,, di Cesare da Sesto quale mirabile precursore dei fioristi fiamminghi; e si riconosce al confronto di quelle pianticelle, nella Leda, attribuita dal Berenson a Leonardo stesso, della Raccolta Spiridon a Roma, già presso la Baronessa De Ruble a Parigi. Il Bernazzano vi dipinse, seguendo il disegno del maestro, le rupi, che formano gigantesco dolmen dietro la testa di Leda, e gli alberi illuminati a cerchio, sporgenti dalla roccia, sopra un lustro paese di colli, agghindato da piante fiocose, popolato da case bianche. Una ricchissima varietà di fiori e d'erba, che s'affolla nel primo piano, rivela, nell'esecuzione minutissima, l'opera del Bernazzano, che lascia la sua firma nei gelsomini tenuti nella sinistra da Leda, fiore di bellezza. Dove giunga l'arte del misterioso Bernazzano è difficile dire: fu aiuto di Cesare da Sesto nel quadro del "Battesimo,, , forse aiuto a Leonardo nel "San Giovanni Battista,, , trasformato in "Bacco,, , del Museo del Louvre, collaboratore, in larga scala, di Leonardo in questo quadro di Leda.

*
* *

Francesco Melzi (1493 c. - 1570), della nobile famiglia milanese, accompagnò in Francia Leonardo, ch'era stato ospite della sua famiglia a Vaprio. Tutto lustro e impomciato nelle marmoree carni delle figure, come nei panneggi, nelle vesti, e nei particolari del paese, egli ci appare nel quadro di Berlino: "Vertunno e Pomona,,. Rocce chiaroscurate con lo sfumino chiudono la scena condotta con estrema cura dei particolari: le grandi foglie di vite intrecciate al tronco d'albero dietro la dea, sottilmente lumeggiate, i viticci quizzanti nell'aria, segnati con la cura calligrafica propria dei Lombardi, come i giaggioli che contornano le spalle della giovane, i gelsomini e le frutta che ella tiene nel paniere, le pianticelle coi vitrei steli e i vitrei fiori, i vimini intrecciati del cestello. La piccolezza delle teste sui lunghi corpi mostra quella ricerca d'una esteriore eleganza, alla quale già si erano avviati altri discepoli di Leonardo; ma la forma ha sempre la superficiale rotondità lombardesca, e la leggiadria

stereotipata della giovane, il convenzionale verismo della vecchia, la grossa facilità con la quale sono condotte le pieghe delle vesti di questa figura e quelle del manto dell'altra, sono la naturale manifestazione del manierismo in cui facilmente caddero i discepoli di Leonardo. Pure condotta di maniera sui tipi leonardeschi è la cosiddetta "Colombina", nel Romitaggio a Leningrado: una giovane seduta con ramoscelli di gelsomino nel grembo, in atto di contemplare un fiore. Qui, come nell'altro quadro, il preziosismo domina; artificiosi il gesto della mano, il sorriso della donzella, la disposizione della ricca veste, foggiate sui costumi del tempo, con lo scollo a punte, le maniche fermate da nodi di stoffa, le pieghe agganciate sul petto da una larga fibula. Par che ne' suoi lucidi dipinti il Melzi porti ancora tutta la minuzia dei preleonardeschi lombardi: le pianticelle uscenti dal fondo piatto, che vorrebbe rappresentare l'entrata di una caverna, sono copiate dal vero, come in Leonardo, ma segnate con antica nitidezza calligrafica e lumeggiate vivamente da luci vitree, che dan loro un risalto tagliente sul fondo scuro della grotta. E questo è quanto ci resta del Melzi, a cui Leonardo lasciò, poco prima della morte, in eredità i suoi manoscritti "et altri Instrumenti e Portracti circa l'arte sua et industria de Pictori",. Morto il maestro, il Melzi comunicò ai fratelli la luttuosa notizia: "Credo", scrisse, "siate certificati della morte di maestro Lionardo, fratello vostro, e mio quanto ottimo padre, per la cui morte sarebbe impossibile che io potessi esprimere il dolore che io ho preso, e in mentre che queste mie membra si sosterranno insieme, io possederò una perpetua infelicità, e meritamente perchè sviscerato ed ardentissimo amore mi portava giornalmente",.

*
* *

Gian Giacomo Caprotti da Oreno (1480-1518), noto per il ricordo che di lui fa Leonardo, come garzone di cui perdonava le monellerie, seguì il maestro dal 1490 sino al 1515. Gli servì da modello, fu suo aiuto e allievo, dipingendo anch'egli qualche quadro, che oggi difficilmente si può identificare, come proprio del pittore, a cui Leonardo dette il nome di Salai, cioè diavolo. Gli si attribuisce un dipinto nella Galleria della Villa Albani, oggi Torlonia.

*
* *

Cesare Magni, forse milanese, si rivela in alcuni quadri della Galleria Nazionale di Napoli, del Castello Sforzesco, della Pinacoteca di Brera, del Santuario della Madonna dei Miracoli verso Varese, del Duomo di Vigevano. Le date che si conoscono delle sue opere stanno fra il 1530 e il 1533. Osserviamo la sua "Sacra Famiglia", della Galleria di Brera, seduta all'ombra di rocce e di alberi, disposti in modo da determinare il chiaroscuro di ambiente chiuso. Le carni sembrano maiolicate; i visi della Vergine e del piccolo Gesù tengon di quelli di Marco

da Oggiono, brevi e rotondi; i riccioli son come grossi viticci; il nudo dei due bambini è gonfio, duro nel segno dei muscoli, e deforme per adipe nel San Giovannino. Giuseppe, ritto con le braccia in croce, nell'ombra, è calcato sui tipi del Bramantino, del quale serba lo squadro del volto, e lo spessore dei panneggi, perfino certi particolari del costume. Ma la composizione, col paese farraginoso in quel groviglio di boschi, di rupi e di montagne, le figure imbastite poveramente su tipi già riflessi, i panneggi flosci e grossolani, le forme pesanti e atticciate, le teste tonde come cocomeri, in contrasto con la sdolcinatura dell'espressione, collocano l'autore fra i minori discepoli di Leonardo in Lombardia.

* *

Francesco Pagano, detto Francesco Napoletano, che lavorò a Milano e nella cattedrale di Valencia in Ispagna (1506), si può osservare in un quadro del Museo di Zurigo: la Vergine seduta in trono, in una stanza poveramente disegnata, nell'architettura sbilenca, come in tutti i particolari, della cattedra ornata con sfarzo e coperta d'un rozzo baldacchino, della credenza aperta nel fondo per mettere in mostra oggetti sacri, della finestra a occhi di vetro. Il pittore ingrossa i lineamenti delle corte e tozze figure, che sembrano, specialmente il San Sebastiano, studiate da modelli del Boltraffio, ingrossa le teste, piega in due, nel suo atteggiamento sbilanciato, il grottesco Battista.

Le stesse mascherette, con il mento a bazza e la bocca rientrante smorfiosa, si vedono in una Madonna col Bambino, nella Galleria di Brera, dove la convenzionale illuminazione de' capelli, a grosse luci, e l'impaccio nel movimento ripetono le forme del quadro di Zurigo. Il pittore, squilibrato nelle proporzioni, melenso nell'espressione, cade in un volgare provincialismo; invano affannandosi a interpretare, con la sua grossa natura, le sapienti forme vinciane, che deturpa nello studio di impreziosirle.

* *

Bernardino Luini (1490 c. - 1532), che, quando Leonardo si partì da Milano, dipingeva figure come intagliate nel legno con l'incisiva grafia di un Sacchi o d'un Civerchio, un po' per volta giunse a conformarsi, nelle sue composizioni, alla "Vergine delle Rocce", Prima si affezionò alle immagini marmoree di Andrea Solario, e si attenne alla dolcezza del Borgognone, poi, con la copia libera della "Sant'Anna", al Louvre, portata a Brera dall'Ospizio dei Certosini a Milano, si avvicinò a Leonardo, e a lui si strinse col San Giovannino della Galleria Ambrosiana, con la Salomè del Museo del Louvre, con il cosiddetto "Amor Sacro e Profano", che passò dalla Galleria Sciarra ai Rothschild di Parigi. In generale però il Luini, nonostante i tipi tratti da Leonardo, col morbido pallore appena sfiorato di roseo, con le teste accarezzate dai riccioli a spira, segue la strada tracciata sin dalla giovinezza, bene ordinato, pacato con gravità, atteggiato con ogni garbo, lontano da ogni profondità del maestro, che sfiora e non sente.



Altri pittori lombardi rimasero soggiogati dal genio di Leonardo. Andrea Solario stesso, che attrasse nella sua orbita tanti seguaci di lui, si compenetrò con le sue forme, per comporre il capolavoro della "Madonna dal cuscino verde", ora nel Museo del Louvre; Agostino da Lodi, che ripeté forme del Boccaccino, a Santo Stefano di Venezia, pur commosso dall'arte leonardesca. Giov. Antonio Bazzi, detto il Sodoma, derivato dallo Spanzotti suo maestro, dal Perugino e dal Pinturicchio esemplari, trasse poi dolcezza di superfici dalle penombre leonardesche. Infine Gaudenzio Ferrari, che aveva rappresentato la forte vita degli alpigiani lombardi, nelle donne soleggiate, figlie d'una terra feconda, nei fanciulli erculei, pronti a brandir la scure per la legna nel bosco e la sferza per i buoi all'aratro, fu mosso da Leonardo a ricerche di sfumature cromatiche. Da quel grande pittore al piccolo miniatore Antonio da Monza, che si provò anche a dipingere l'ampia pala sforzesca della Galleria di Brera, corrispondente ad un'anconetta della Collezione Cora a Torino, si può vedere come tra le figure ricavate dai maestri lombardi si insinuino tipi leonardeschi. Il passaggio fu disastroso; e con le forme baccellate, gozzute, con un chiaroscuro a bozze, le figure del miniatore si gonfiano e levan vesciche. La sola opera che ne porti la firma è il foglio dell'Albertina di Vienna, col nome e il ritratto di Alessandro VI Borgia. Per confronto con il foglio stesso, possono essergli attribuiti i quadri suddetti e il "Pontificale", della Biblioteca Vaticana.

*
*
*

Non solo sulla Lombardia si estese l'influsso del genio di Leonardo. Tutta l'Italia fu scossa dai fremiti della sua anima potente. A Venezia, nella chiesa dei Lombardo, a Santa Maria dei Miracoli, è un bassorilievo che rievoca il "Cenacolo", delle Grazie; a Firenze, quanti avevano studiato i cartoni della Battaglia d'Anghiari, che, con quelli di Michelangelo, furono, a detta di Benvenuto Cellini, "la scuola del mondo", s'inchinarono a Leonardo. E fra i molti, ecco Raffaello che intorno al 1505 ne studia i disegni, li ripete, e, sviluppando la riforma leonardesca, fa risonare di melodici ritmi la vastità del suo spazio, mentre un altro genio pittorico, il Correggio, più grande de' numerosi seguaci del Fiorentino, recatosi probabilmente per il Po a Milano, apprese dalla visione diretta di opere leonardesche a valersi dello sfumato, ad alleggerire la massa plastica del Mantegna, a sgranare nell'ombra il gemmeo colore emiliano. Nelle gradazioni del chiaroscuro leonardesco, il Correggio trovò il mezzo di raggiungere l'effetto pittorico fondato dai Veneziani sulla tonalità del colore, d'infondere leggerezza alle figure, immergendole nell'atmosfera. E alla spira delle forme vinciane ricorse per giungere alla liberazione delle forme dal peso, per trasformare la massa architettonica dei maestri toscani in apparizione libera dalla gravità. Guidata dal moto della luce, fu l'arte del Correggio erede delle pittoriche conquiste di Leonardo.

ADOLFO VENTURI

I N D I C E D E L L E I L L U S T R A Z I O N I

- Tav. 1 Leonardo, *Angelo*, particolare del Battesimo del Verrocchio. Firenze, Galleria degli Uffizi.
- Tav. 2 Leonardo, *Ritratto di gentildonna*. Vienna, Galleria Liechtenstein.
- Tav. 3—*a* Leonardo, *L'Annunciazione*. Firenze, Galleria degli Uffizi.
- b* Leonardo, *L'Annunciazione*. Parigi, Museo del Louvre.
- Tav. 4 Leonardo, *L'Annunciazione*, particolare. Firenze, Galleria degli Uffizi.
- Tav. 5 Leonardo, *L'Annunciazione*, particolare. Firenze, Galleria degli Uffizi.
- Tav. 6 Leonardo, *Disegno per la manica dell'Arcangelo nell'Annunciazione*. Oxford, Christ Church College.
- Tav. 7 Leonardo, *Madonna del Garofano*. Monaco di Baviera, Antica Pinacoteca.
- Tav. 8 Leonardo, *Madonna del Fiore*. Pietroburgo, Galleria del Romitaggio.
- Tav. 9 Leonardo, *Studio per la Madonna del Gatto*. Londra, Museo Britannico.
- Tav. 10 Leonardo, *Studio per la Madonna del Gatto*. Londra, Museo Britannico.
- Tav. 11 Leonardo, *Studio per la Madonna del Gatto*. Londra, Museo Britannico.
- Tav. 12 Leonardo, *Paesaggio disegnato nel 1473*. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe agli Uffizi.
- Tav. 13 Leonardo, *Gola di montagna*. Windsor, Biblioteca Reale.
- Tav. 14 Leonardo, *La Purità*. Oxford, Christ Church College.
- Tav. 15 Leonardo, *La Purità*. Londra, Museo Britannico.
- Tav. 16 Leonardo, *Disegno per l'Adorazione dei Magi*. Parigi, Museo del Louvre.
- Tav. 17 Leonardo, *Adorazione dei Magi*. Firenze, Galleria degli Uffizi.
- Tav. 18—*a* Leonardo, *Particolare dell'Adorazione dei Magi*. Firenze, Galleria degli Uffizi.
- b* Leonardo, *Disegno per il fondo dell'Adorazione dei Magi*. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe alla Galleria degli Uffizi.
- Tav. 19 Leonardo, *Particolare dell'Adorazione dei Magi*. Firenze, Galleria degli Uffizi.
- Tav. 20 Leonardo, *San Gerolamo*. Roma, Galleria Vaticana.
- Tav. 21 Leonardo, *Particolare del San Gerolamo*. Roma, Galleria Vaticana.
- Tav. 22 Leonardo, *La Fortuna in lotta contro l'Ingratitudine, l'Invidia e l'Ignoranza* (verso del disegno dell'Adorazione dei Magi). Londra, Museo Britannico.
- Tav. 23 Leonardo, *Dama dall'Ermellino*. Cracovia, Museo Czartoriwsky.
- Tav. 24 Leonardo, *La Belle Ferronière*. Parigi, Museo del Louvre.
- Tav. 25 Leonardo, *Vergine delle Rocce*. Parigi Museo del Louvre.
- Tav. 26 Leonardo, *Vergine delle Rocce*, particolare. Parigi, Museo del Louvre.
- Tav. 27 Leonardo, *Vergine delle Rocce*, particolare. Parigi, Museo del Louvre.
- Tav. 28 Leonardo, *Studio per l'Angelo della Vergine delle Rocce*. Torino, Biblioteca Reale.
- Tav. 29 Leonardo, *Abbozzo di testa muliebre*. Parma, R. Pinacoteca.

- Tav. 30 Leonardo, *Disegno per il monumento a Francesco Sforza*. Windsor, Biblioteca Reale.
- Tav. 31 Leonardo, *Studio di Cavalieri per il monumento a Francesco Sforza*, Disegno. Windsor, Biblioteca Reale.
- Tav. 32 Leonardo, *Disegni per il tiburio del Duomo*. Milano, Codice Atlantico: Fol. 310 verso-b e Fol. 310 recto-b.
- Tav. 33 Leonardo, *Disegni per figurini teatrali per la comitiva di Sciti e di Tartari*. Windsor, Biblioteca Reale.
- Tav. 34—*a* Leonardo, *Disegno per la composizione del Cenacolo*. Windsor, Biblioteca Reale.
—*b* Leonardo, *Disegno per il Cenacolo*. Venezia, R. Galleria.
- Tav. 35 Leonardo, *Cenacolo*. Milano, Convento delle Grazie Refettorio.
- Tav. 36 Leonardo, *Cenacolo*, particolare. Milano, Convento delle Grazie.
- Tav. 37 Leonardo, *Cenacolo*, particolare. Milano, Convento delle Grazie.
- Tav. 38 Leonardo, *Testa di Giuda*, Disegno per il Cenacolo. Windsor, Biblioteca Reale.
- Tav. 39 Leonardo, *Testa di Giacomo Maggiore*, Disegno per il Cenacolo (Il disegno inferiore è uno schizzo per il Castello di Milano). Windsor, Biblioteca Reale.
- Tav. 40 Leonardo, *Studio per il San Pietro*, Disegno per il Cenacolo. Vienna, Galleria Albertina.
- Tav. 41 Leonardo, *Testa del San Filippo*. Windsor, Biblioteca Reale.
- Tav. 42 Leonardo, *Particolare del Cenacolo*. Milano, Convento delle Grazie, Refettorio.
- Tav. 43 Leonardo, *Ramo di more*, Disegno. Windsor, Biblioteca Reale.
- Tav. 44 Leonardo, *Studio di un albero*, Disegno. Windsor, Biblioteca Reale.
- Tav. 45 Leonardo, *Studio di pianta*. Windsor, Biblioteca Reale.
- Tav. 46 Leonardo, *Giglio*, Disegno. Windsor, Biblioteca Reale.
- Tav. 47 Leonardo, *Studi di piante*, Disegno. Windsor, Biblioteca Reale.
- Tav. 48 Leonardo, *Caricature*. Chatsworth, Biblioteca del Duca di Devonshire.
- Tav. 49 Leonardo (?) e Bernazzano, *Leda*. Roma, Galleria Spiridon.
- Tav. 50 Leonardo, *Disegno per la testa della Leda*. Milano, Museo del Castello Sforzesco.
- Tav. 51 Leonardo, *Manichini per acconciature*. Windsor, Biblioteca Reale.
- Tav. 52 Leonardo, *Disegno del Ritratto d'Isabella d'Este Gonzaga*. Parigi, Museo del Louvre.
- Tav. 53 Leonardo, *Cartone per la Sant'Anna*. Londra, Galleria dell'Accademia.
- Tav. 54 Leonardo, *Studio per la Sant'Anna*. Windsor, Biblioteca Reale.
- Tav. 55 Leonardo, *Studio per la Sant'Anna*. Venezia, Galleria dell'Accademia.
- Tav. 56 Leonardo, *Studio per la testa della Madonna*. Londra, Eredi Mond.
- Tav. 57 Leonardo, *Studio per la Sant'Anna*. Windsor, Biblioteca Reale.
- Tav. 58 Leonardo, *La Vergine il Bimbo e Sant'Anna*, particolare. Parigi, Museo del Louvre.
- Tav. 59 Leonardo, *La Vergine il Bimbo e Sant'Anna*. Parigi, Museo del Louvre.
- Tav. 60 Leonardo, *Uragano su villaggio alpestre*, Disegno: Windsor, Biblioteca Reale N. 12409.
- Tav. 61 Leonardo, *Rivolgimento geologico*, Disegno. Windsor, Biblioteca Reale N. 12380.
- Tav. 62 Leonardo, *Disegno per la Battaglia di Anghiari*. Venezia, R. Gallerie.

- Tav. 63 Leonardo, *Disegno per la Battaglia di Anghiari*. Venezia, R. Gallerie.
- Tav. 64 Leonardo, *Testa di Guerriero per la Battaglia di Anghiari*. Budapest, Museo Artistico Nazionale.
- Tav. 65 Leonardo, *Testa di Guerriero per la Battaglia di Anghiari*. Budapest, Museo Artistico Nazionale.
- Tav. 66 Leonardo, *Disegno per la Battaglia di Anghiari*. Windsor, Biblioteca Reale.
- Tav. 67 P. P. Rubens, *Copia di un cartone di Leonardo per la Battaglia di Anghiari*. Disegno. Parigi, Museo del Louvre.
- Tav. 68 Leonardo, *Bosco di Betulle*. Disegno. Windsor, Biblioteca Reale.
- Tav. 69 Leonardo e Bernazzano, *San Giovanni Battista nel Deserto*. Parigi, Museo del Louvre.
- Tav. 70 Leonardo, *Particolare del ritratto di Costanza d'Avalos, comunemente detto La Gioconda*. Parigi, Museo del Louvre.
- Tav. 71 Leonardo, *Ritratto di Costanza d'Avalos, comunemente detto La Gioconda*. Parigi, Museo del Louvre.
- Tav. 72 Leonardo, *Disegno per il monumento al Maresciallo Trivulzio*. Windsor, Biblioteca Reale.
- Tav. 73 Leonardo, *Episodi del Diluvio*. Disegno. Windsor, Biblioteca Reale.
- Tav. 74 Leonardo, *San Giovanni Battista*. Parigi, Museo del Louvre.
- Tav. 75 Ambrogio de Predis, *La Vergine delle Rocce*. Londra, Galleria Nazionale.
- Tav. 76 Ambrogio de Predis, *Due Angioli musicanti*. Londra, Galleria Nazionale.
- Tav. 77 Ambrogio de Predis, *Ritratto*. Milano, Pinacoteca di Brera.
- Tav. 78 Ambrogio de Predis, *Ritratto di Musico*. Milano, Galleria dell'Ambrosiana.
- Tav. 79 Ambrogio de Predis, *Madonna Litta*. Pietroburgo, Galleria del Romitaggio.
- Tav. 80 Ambrogio de Predis, *Ritratto di Massimiliano I*. Vienna, Museo Storico Artistico.
- Tav. 81 Gio. Antonio Boltraffio, *Narciso*. Firenze, Galleria degli Uffizi.
- Tav. 82 Gio. Antonio Boltraffio, *La Famiglia Casio davanti ai suoi Santi Patroni*. Parigi, Museo del Louvre.
- Tav. 83 Gio. Antonio Boltraffio, *Madonna col Bambino*. Milano, Collezione già Crespi.
- Tav. 84 Gio. Antonio Boltraffio, *La Vergine col Bambino*. Budapest, Museo Artistico Nazionale.
- Tav. 85 Gio. Antonio Boltraffio, *Madonna col Bambino*. Londra, Galleria Nazionale.
- Tav. 86 Gio. Antonio Boltraffio, *Santa del Coro delle Monache*. Milano, Chiesa di San Maurizio.
- Tav. 87 Gio. Antonio Boltraffio, *Santa del Coro delle Monache*. Milano, Chiesa di San Maurizio.
- Tav. 88 Gio. Antonio Boltraffio, *Ritratto*. Raccolta del Duca di Devonshire, Chatsworth.
- Tav. 89 Gio. Antonio Boltraffio, *Madonna*. Milano, Museo Poldi-Pezzoli.
- Tav. 90 Giampietrino, *Leda*. Collezione del Maresciallo del Reich Hermann Göring.
- Tav. 91 Giampietrino, *Madonna col Bambino*. Milano, Collezione già Crespi.
- Tav. 92 Giampietrino, *Madonna col Bambino*. Richmond, Galleria Cook.
- Tav. 93 Giampietrino, *Madonna col Bambino*. Roma, Galleria Borghese.
- Tav. 94 Giampietrino, *Madonna*. Milano, Museo del Castello Sforzesco.
- Tav. 95 Marco d'Oggiono, *Salvator Mundi*. Roma, Galleria Borghese.
- Tav. 96 Marco d'Oggiono, *Madonna*. Parigi, Museo del Louvre.

- Tav. 97 Marco d'Oggiono, *L'Assunzione*. Milano, Pinacoteca di Brera.
- Tav. 98 Bernardino de' Conti, *Madonna*. Bergamo, Galleria dell'Accademia di Belle Arti.
- Tav. 99 Bernardino de' Conti, *Madonna delle Rocce*. Milano, Pinacoteca di Brera.
- Tav. 100 Bernardino de' Conti, *Ritratto di Francesco Sforza*. Roma, Galleria Vaticana.
- Tav. 101 Cesare da Sesto, *La Vergine e Sant'Anna col Bambino*. Madrid, Galleria del Prado.
- Tav. 102 Cesare da Sesto, *Madonna col Bambino*. Milano, Pinacoteca di Brera.
- Tav. 103 Cesare da Sesto, *Adorazione dei Magi*. Napoli, Galleria del Museo Nazionale.
- Tav. 104 Cesare da Sesto e Bernazzano, *Il Battesimo*. Milano, Raccolta Gallarati-Scotti.
- Tav. 105 Francesco Melzi, *Pomona e Vertunno*. Berlino, Museo Federico.
- Tav. 106 Francesco Melzi, *Colombina*. Pietroburgo, Galleria del Romitaggio.
- Tav. 107 Cesare Magni, *Sacra Famiglia*. Milano, Pinacoteca di Brera.
- Tav. 108 Francesco Napoletano, *Madonna in Trono e Santi*. Zurigo, Museo Civico.
- Tav. 109 Bernardino Luini, *Madonna col Bambino e San Giovanni*. Milano, Pinacoteca di Brera.
- Tav. 110 Bernardino Luini, *San Giovannino con l'Agnello*. Milano, Galleria Ambrosiana.
- Tav. 111 Bernardino Luini, *Salomè*. Parigi, Museo del Louvre.
- Tav. 112 Andrea Solario, *Madonna del cuscino verde*. Parigi, Museo del Louvre.

FOTOGRAFIE

Alinari, Firenze: 1 - 3 - 4 - 5 - 24 - 25 - 26 - 27 - 28 - 35 - 36 - 37 - 42 - 69 - 70 - 71 - 77 - 81 - 82 - 94 - 99 - 101 - 109 - 110 - 111 - 112.

Anderson, Roma: 49 - 78 - 83 - 85 - 89 - 92 - 93 - 95 - 97 - 100 - 103.

Archivio Fotografico del Comune di Milano: 50.

Braun, Parigi: 106.

British Museum, Londra: 6 - 9 - 10 - 15 - 22 - 33 - 34 - 51 - 53 - 54 - 60 - 61 - 66 - 72 - 88.

Brogi, Firenze: 8 - 12 - 17 - 18 - 19 - 20 - 21 - 74 - 75 - 102.

Bruckmann, Monaco: 7 - 23 - 79 - 80 - 84 - 105.

Castello Sforzesco, Milano: 11 - 14 - 29 - 32 - 55 - 56 - 57 - 62 - 63.

Danesi, Roma: 13 - 30 - 31 - 40 - 43 - 44 - 45 - 46 - 47 - 48 - 68 - 73.

Giraudon, Parigi: 16 - 52 - 67.

Kunstverlag Wolfrum, Vienna: 2.

Les Archives Photographiques, Parigi: 58 - 59 - 96.

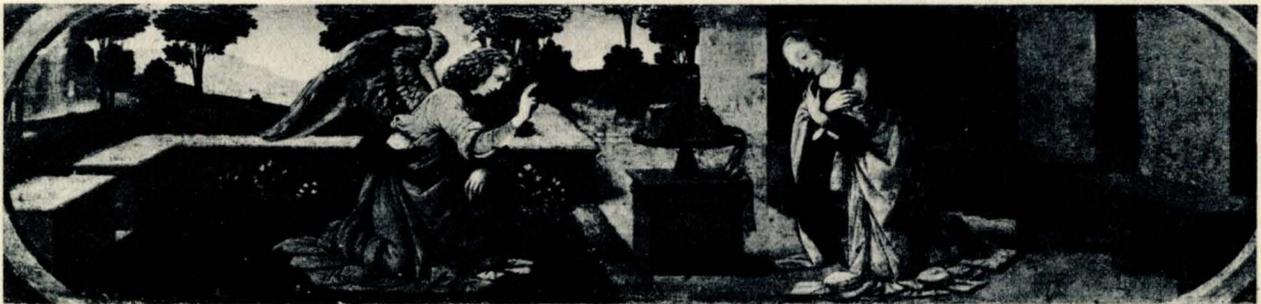
Raccolta Iconografica del Comune di Milano: 64 - 65 - 76 - 86 - 87 - 90 - 91 - 98 - 104 - 107 - 108.

Raccolta Vinciana, Milano: 38 - 39 - 41.

TAVOLE













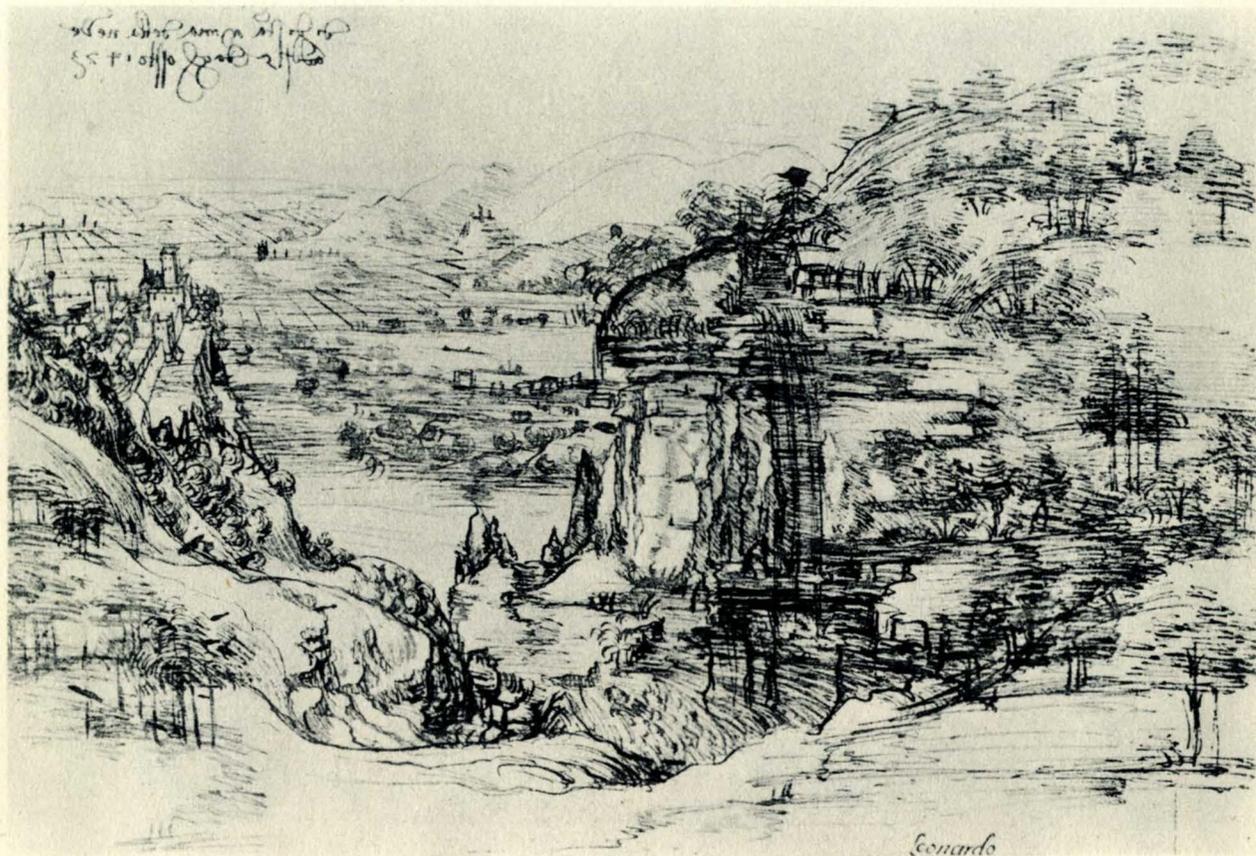












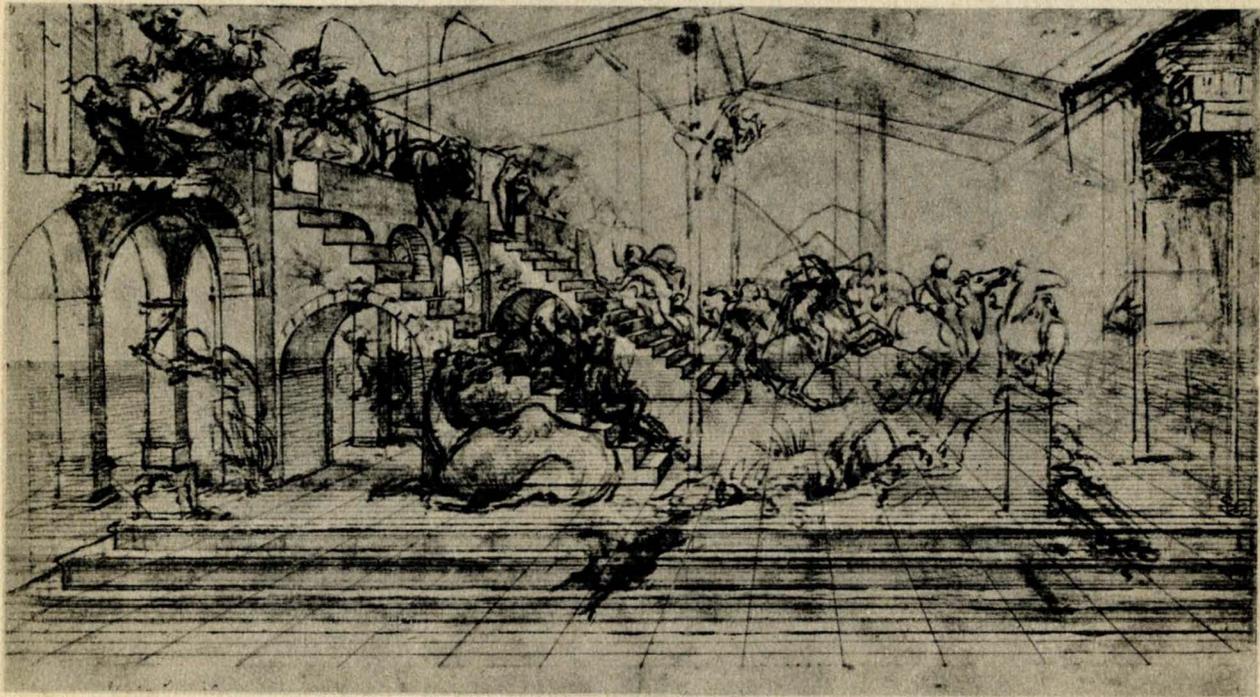




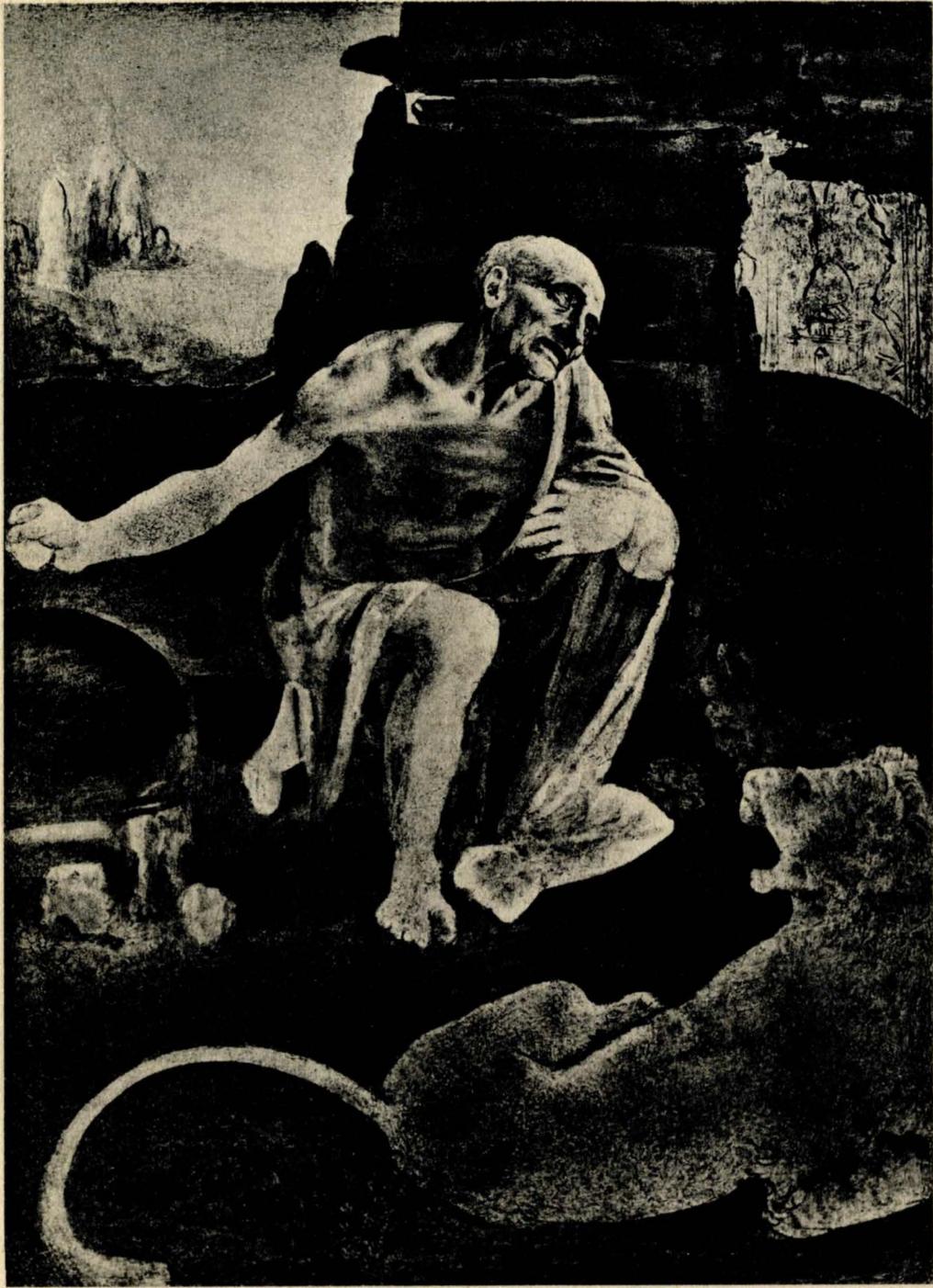


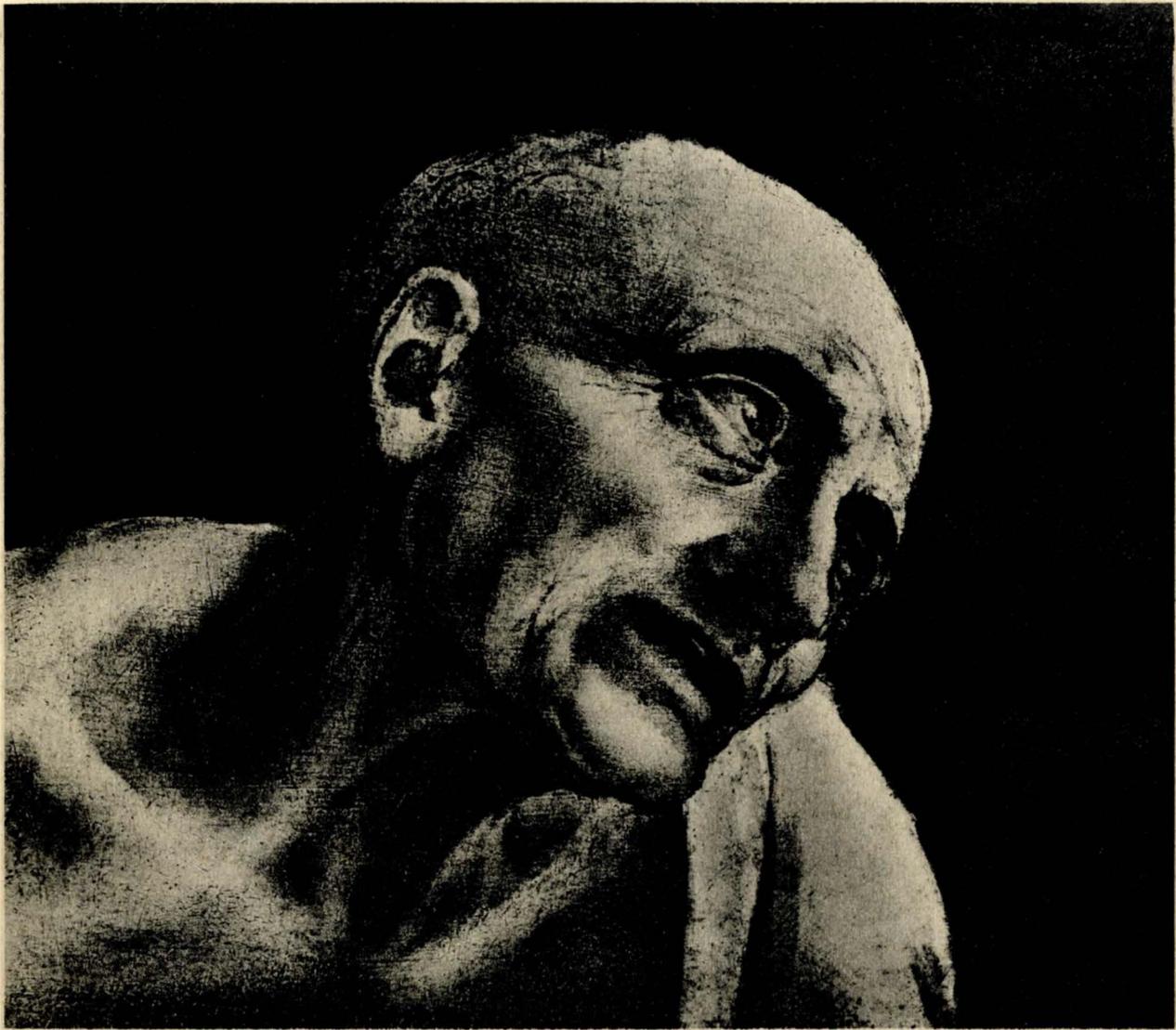


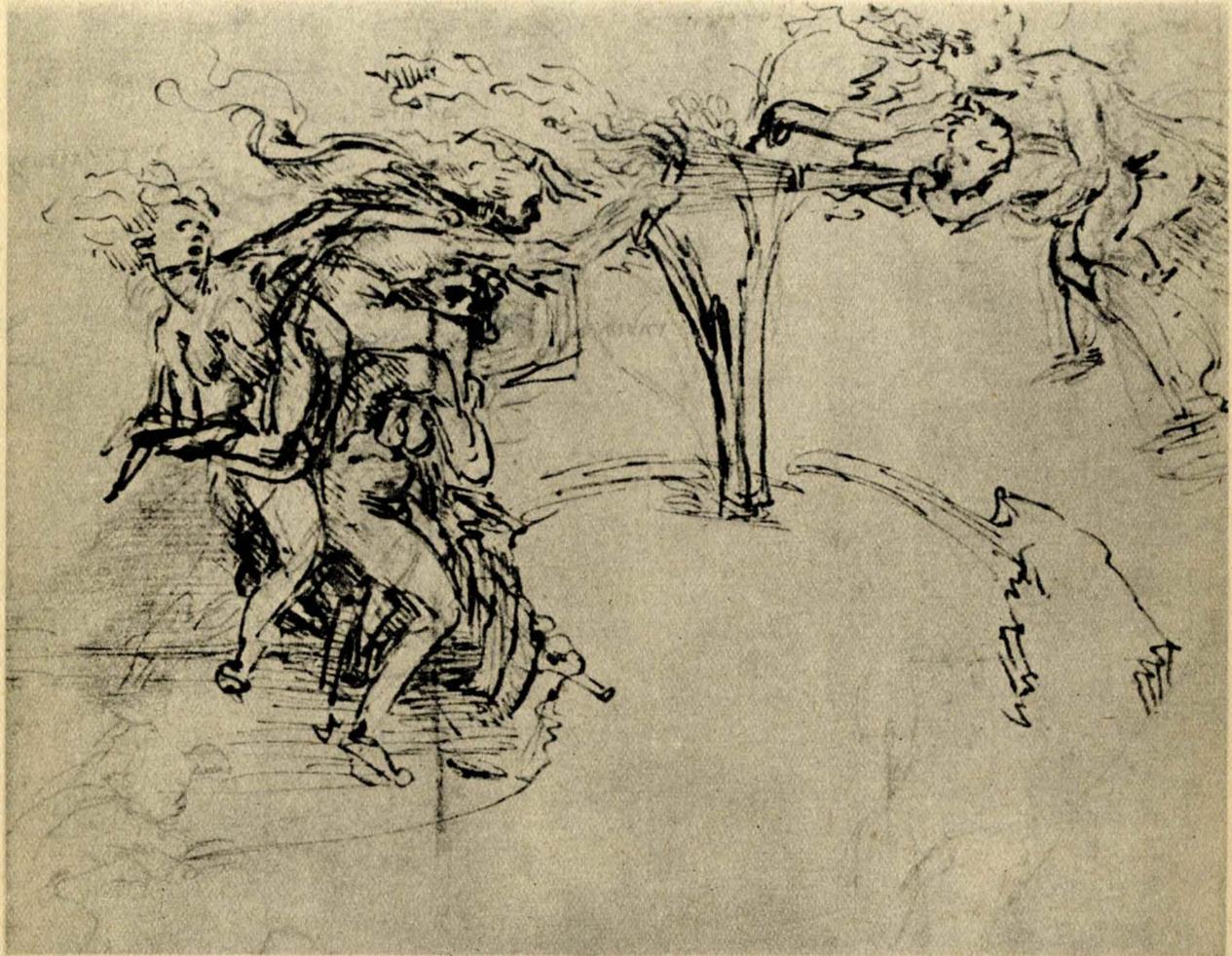












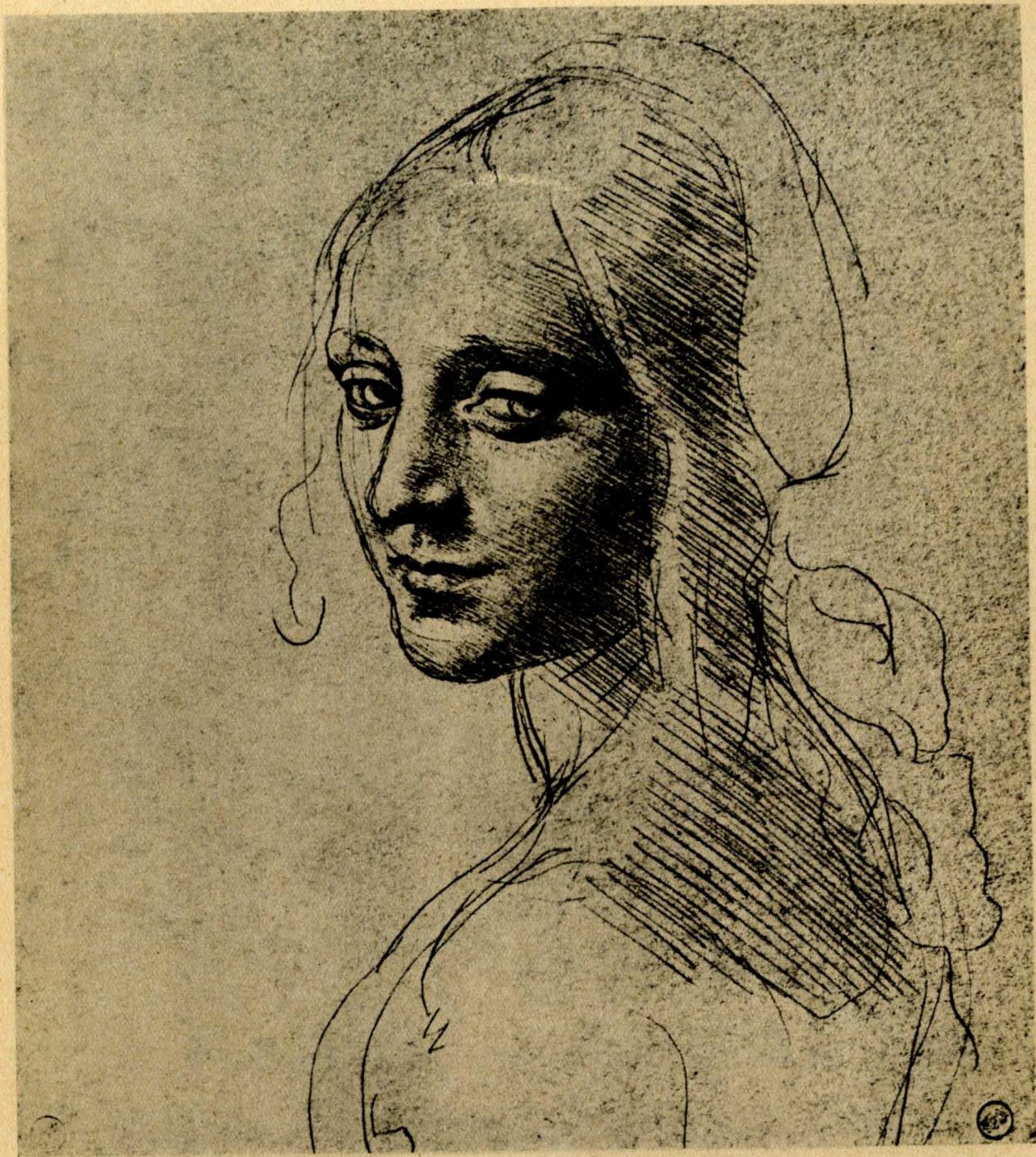




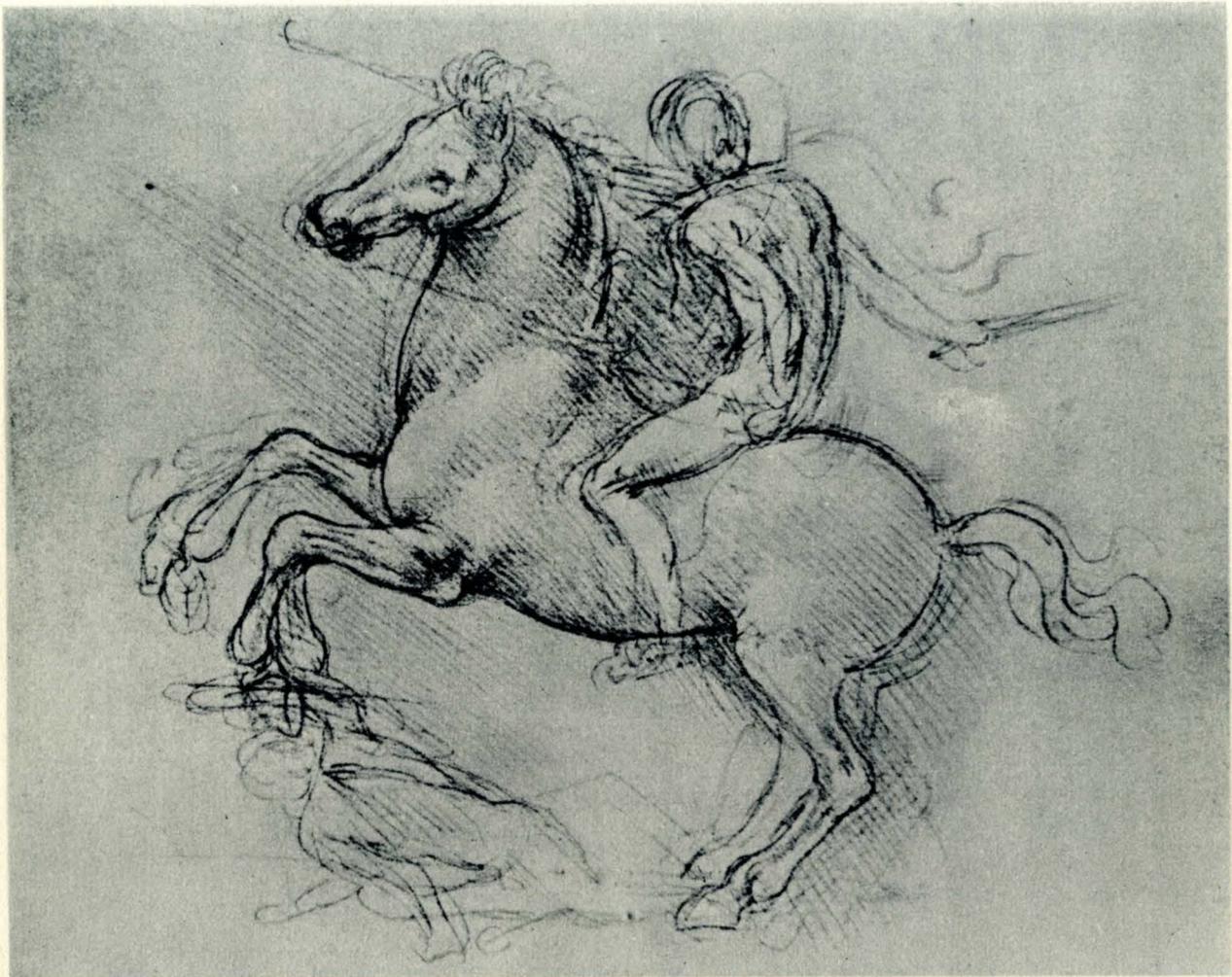




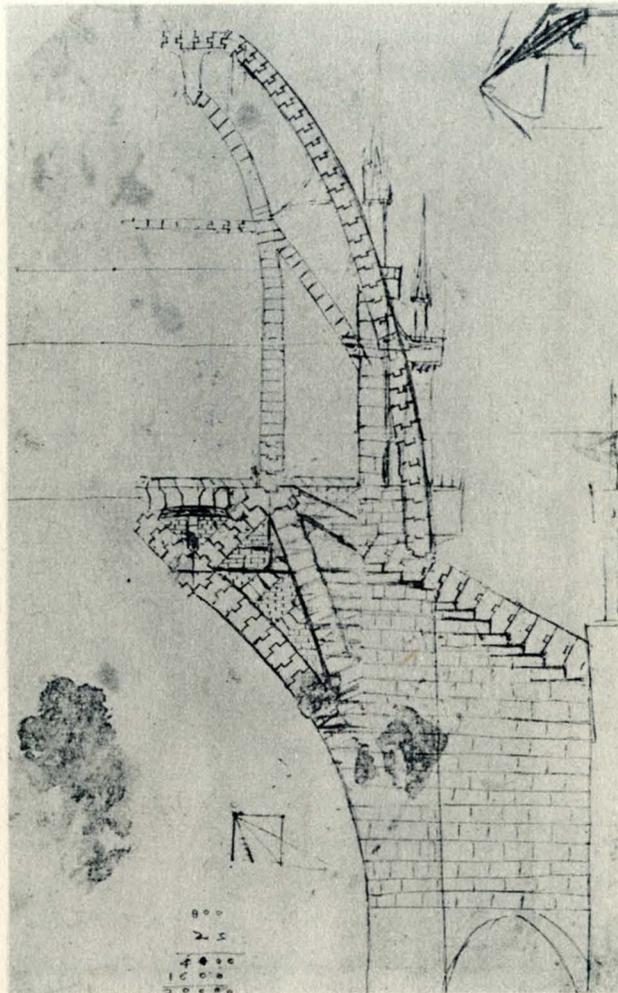
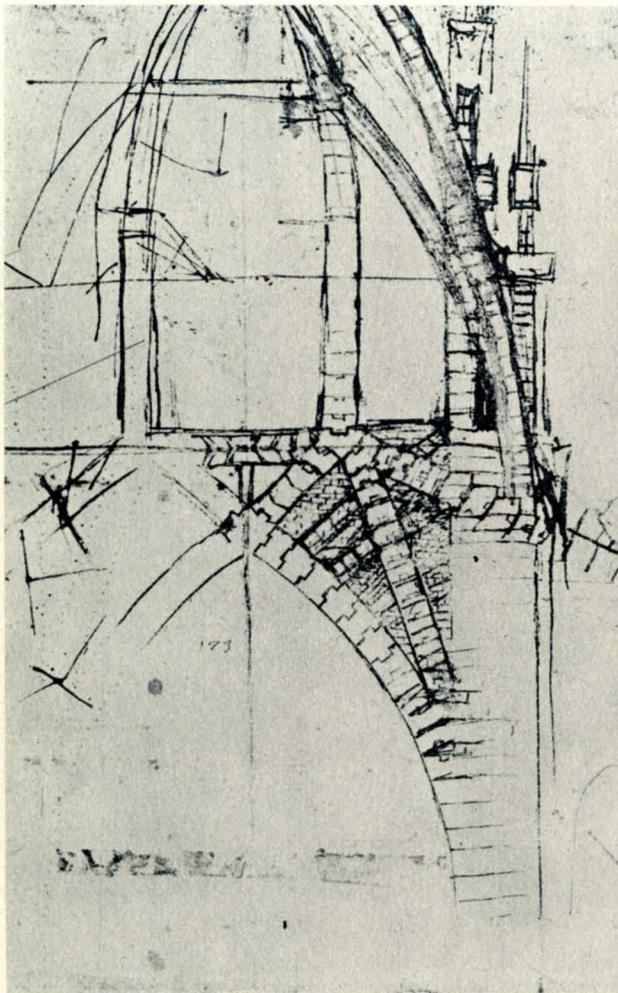




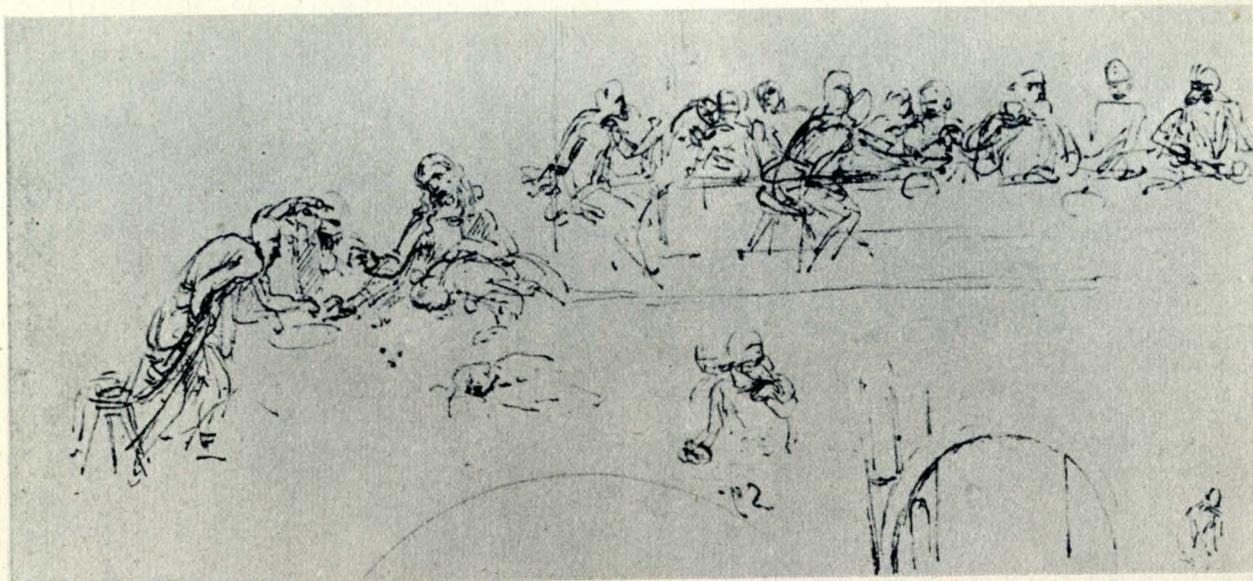








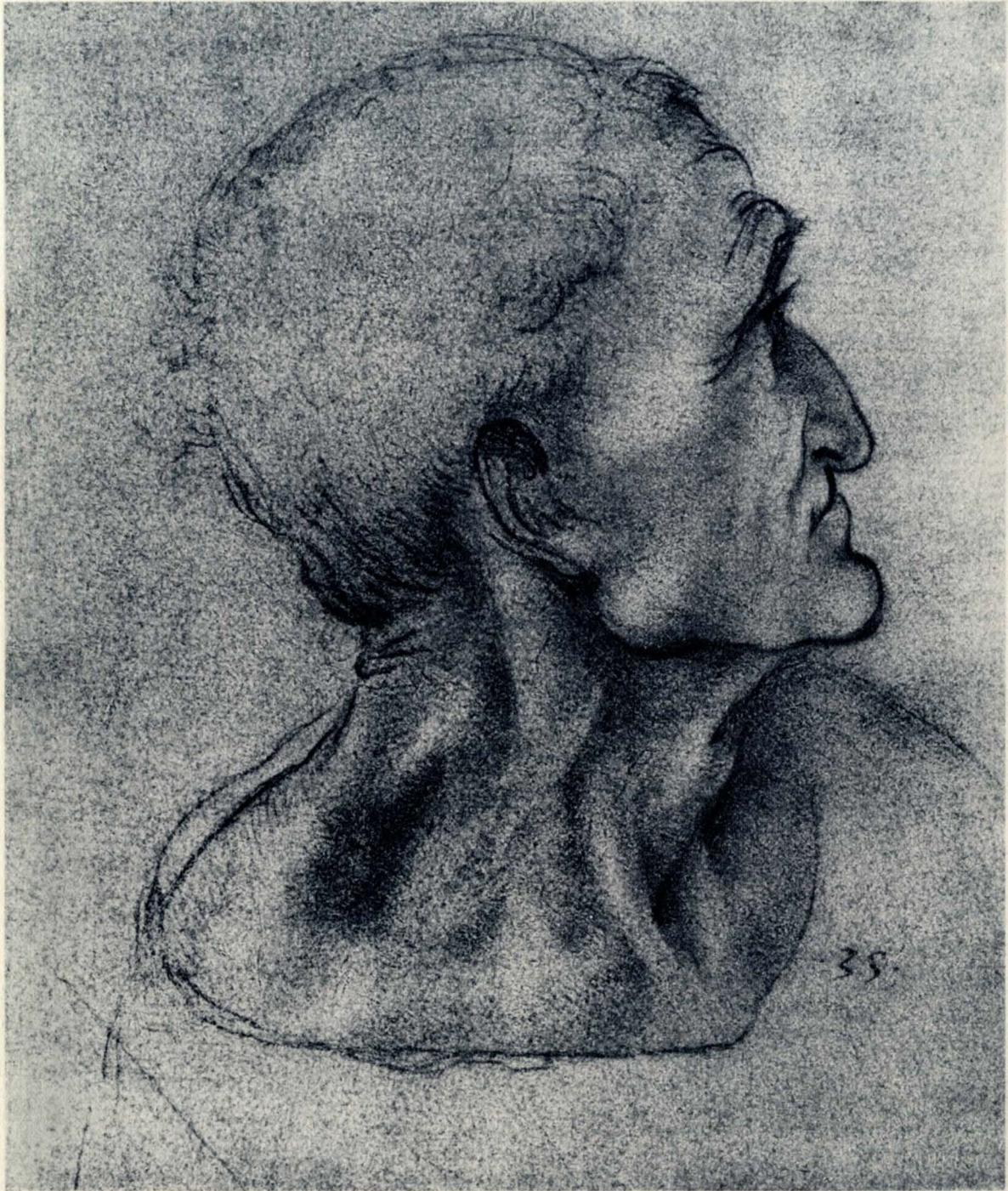








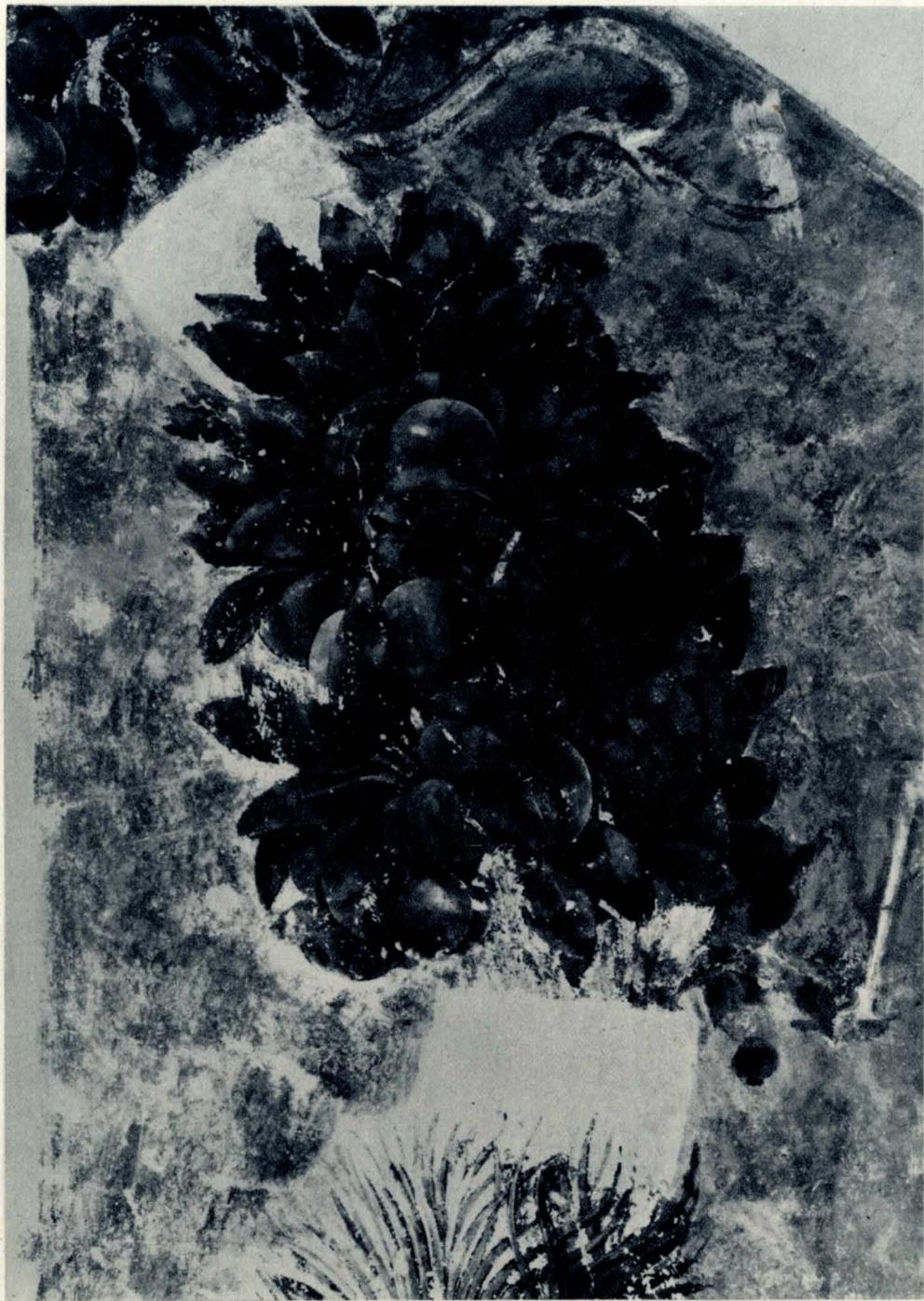
























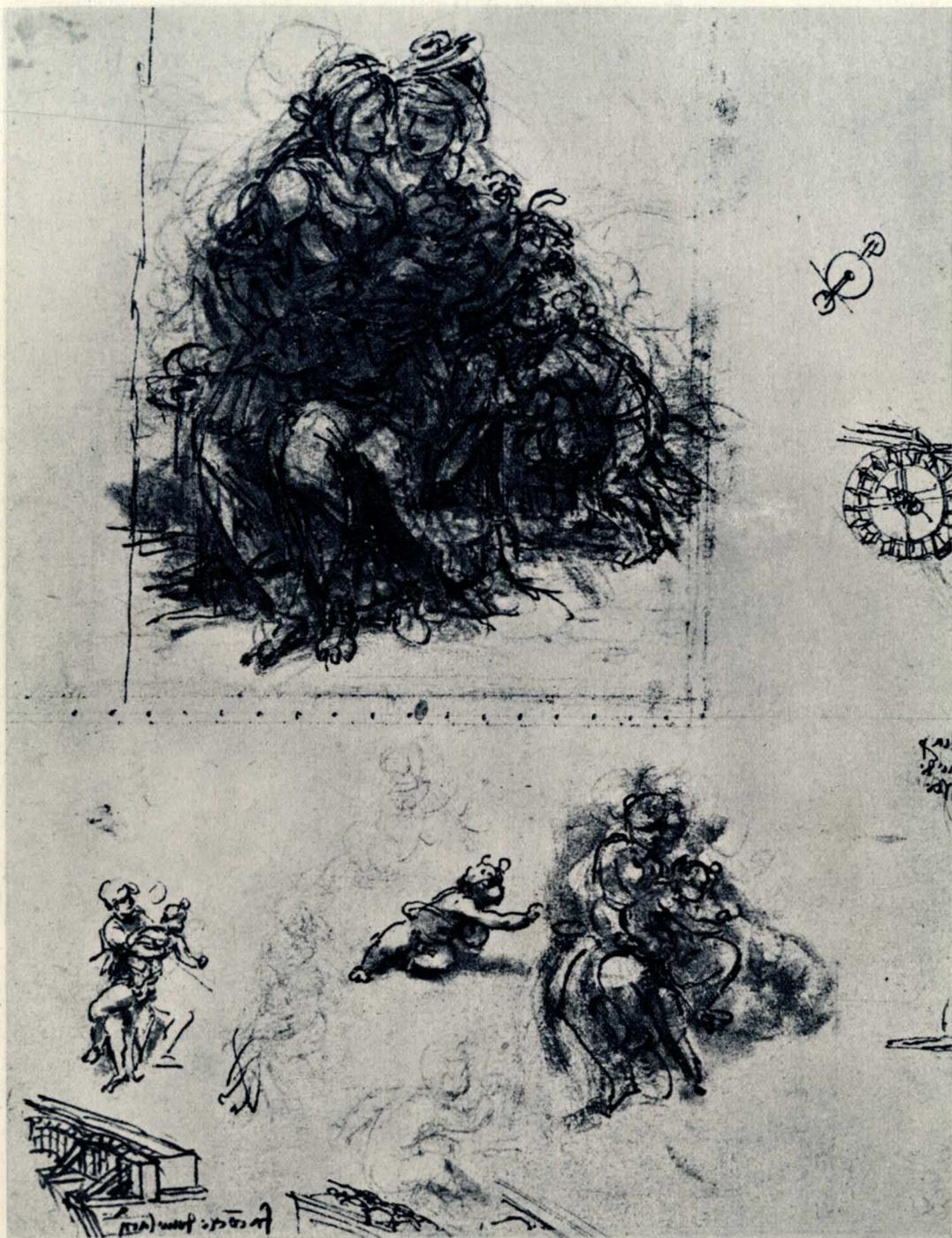


LIBRERIA
POLITECNICO TORINO - FACOLTA' DI ARCHITETTURA

ER
VII





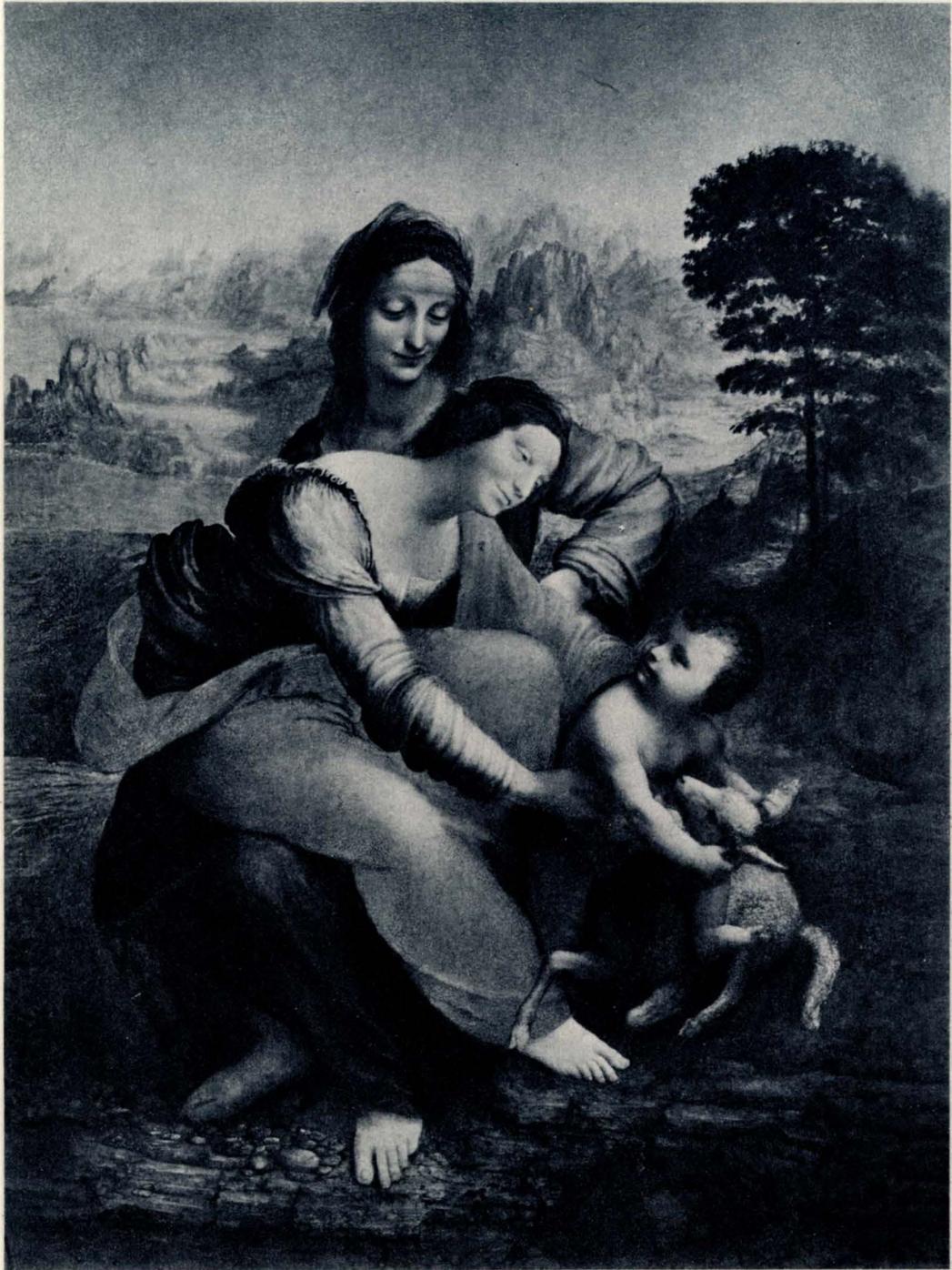






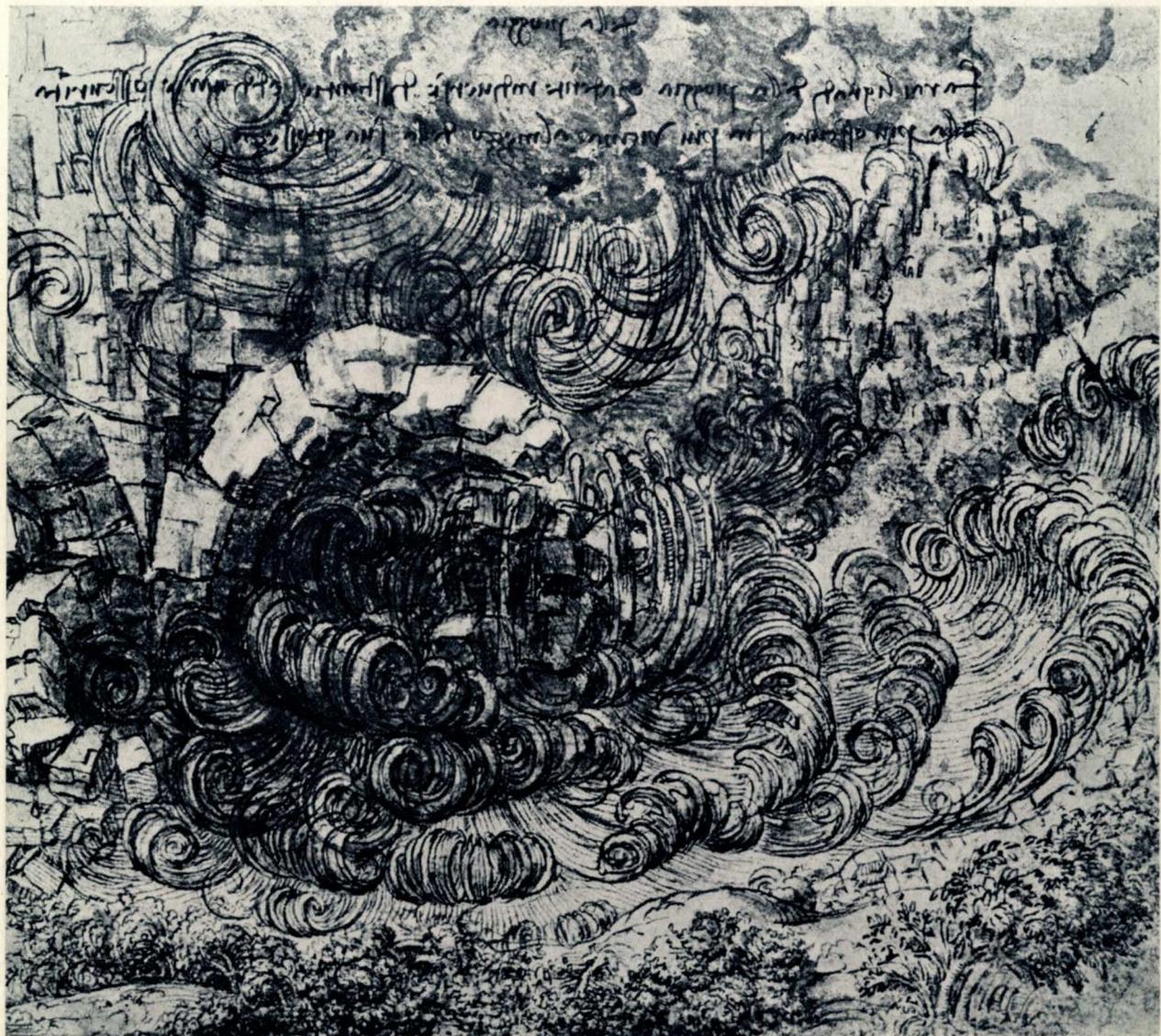


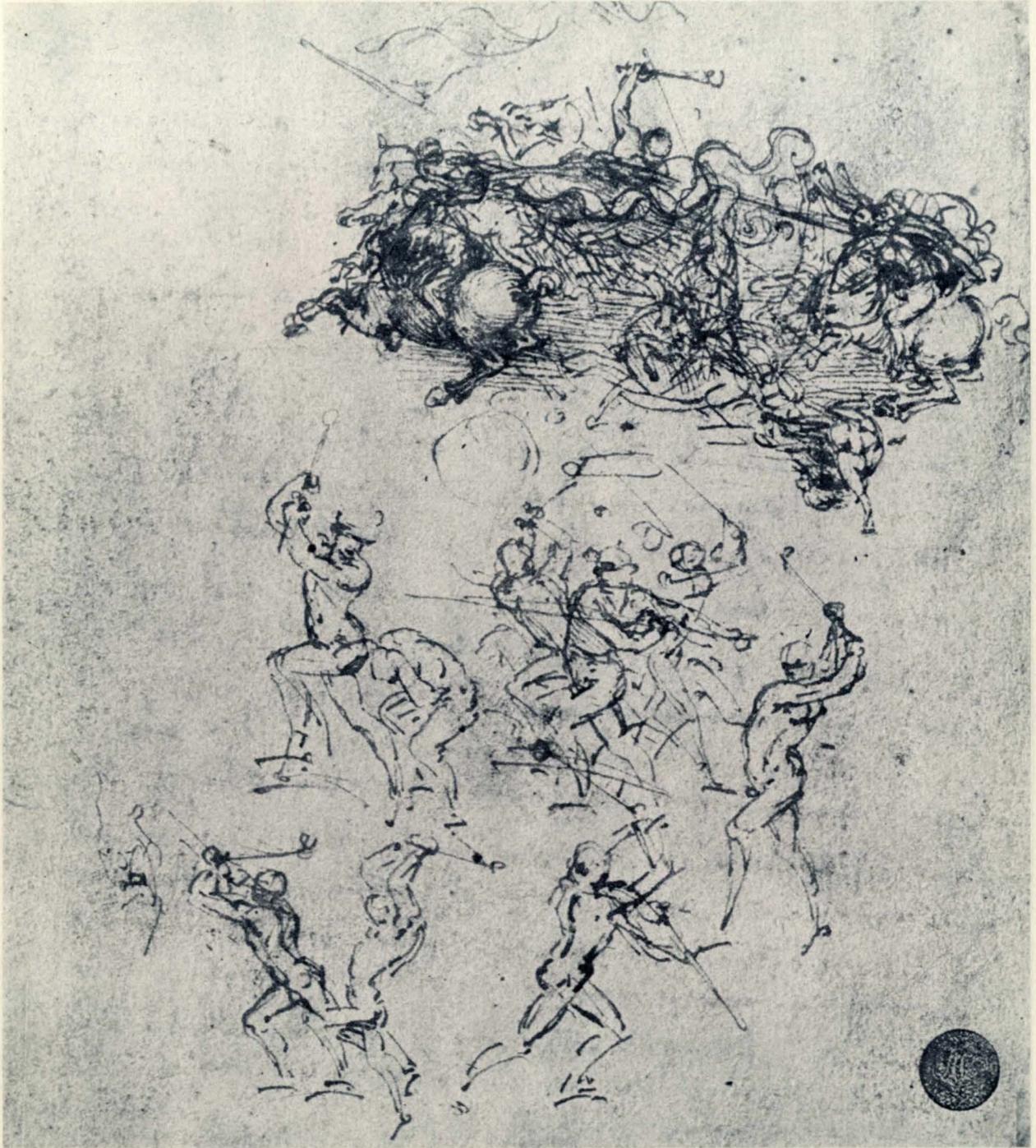




137



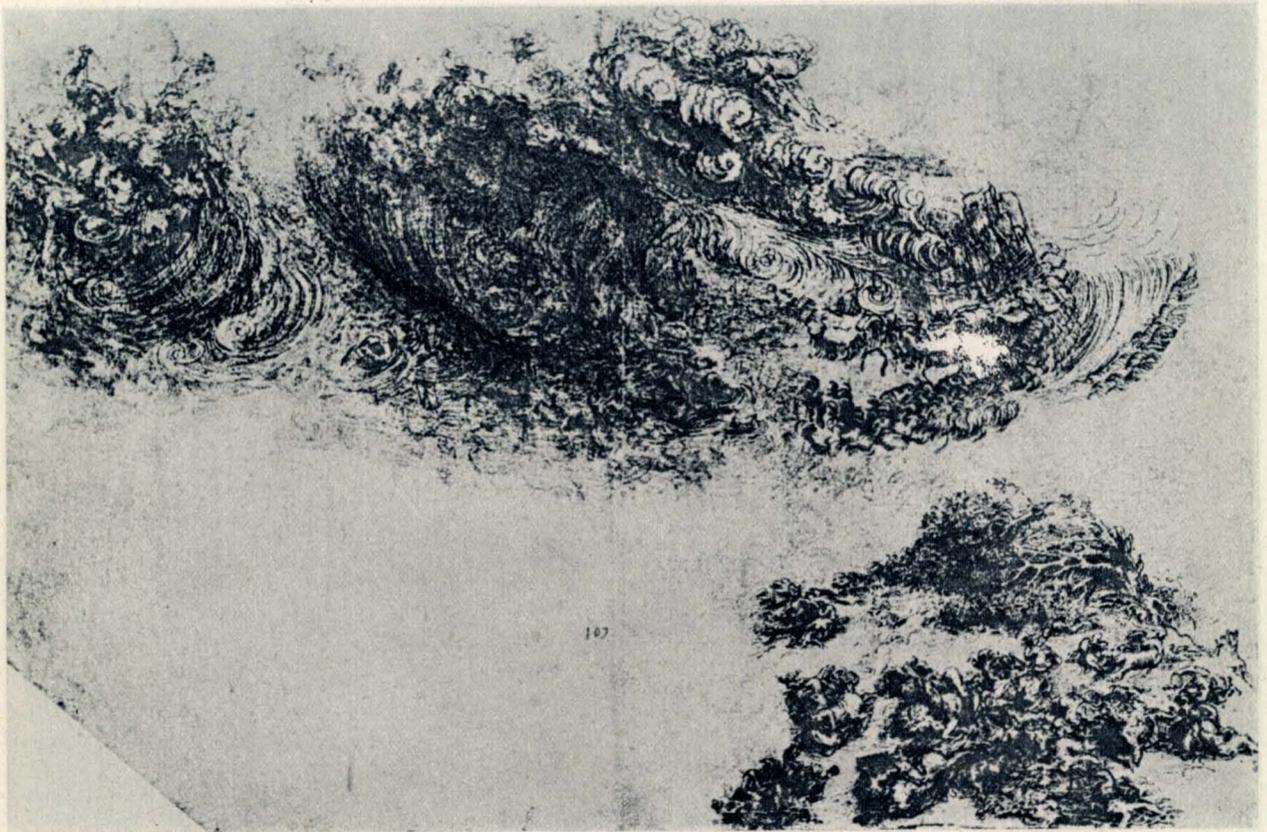






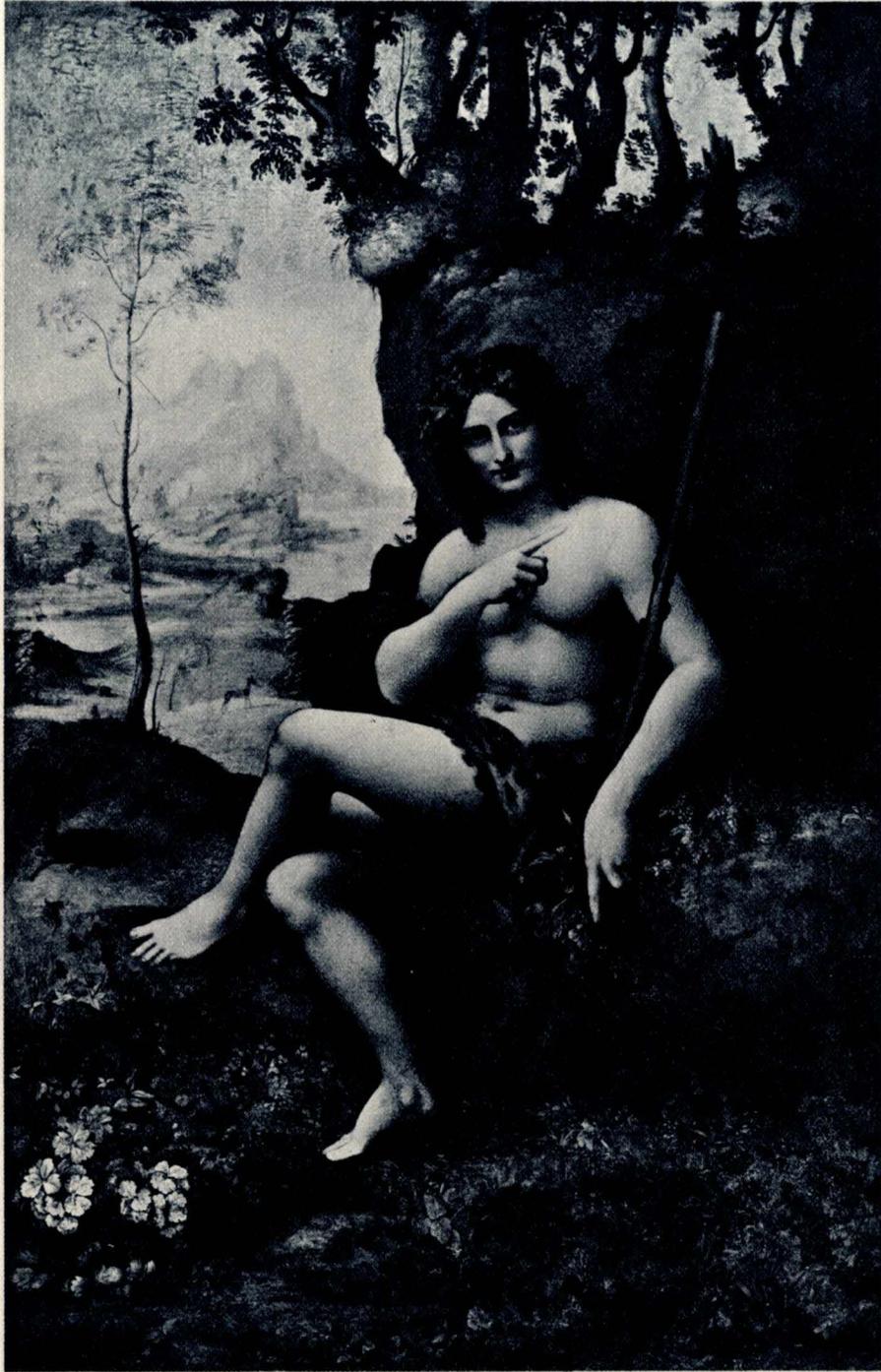








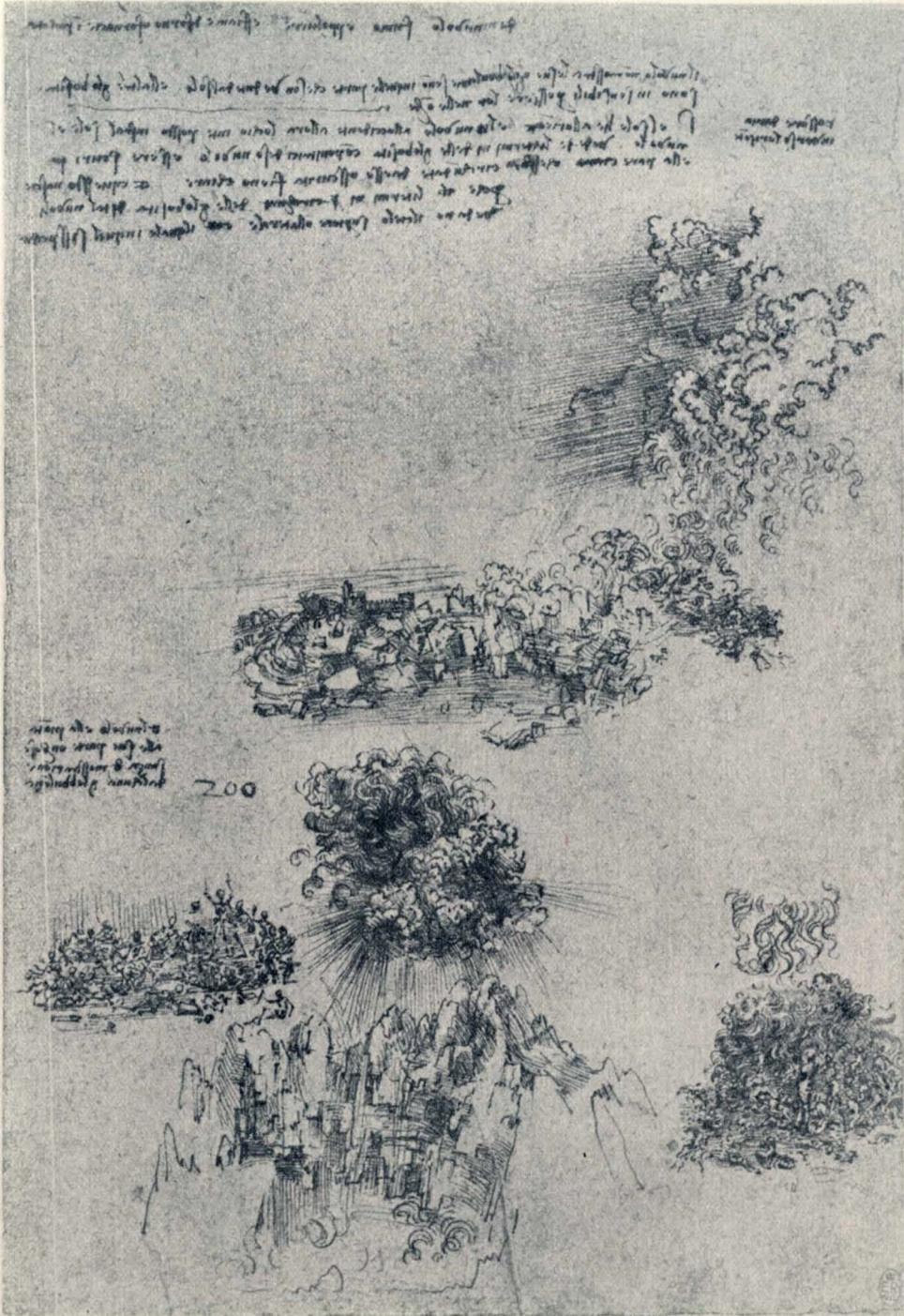










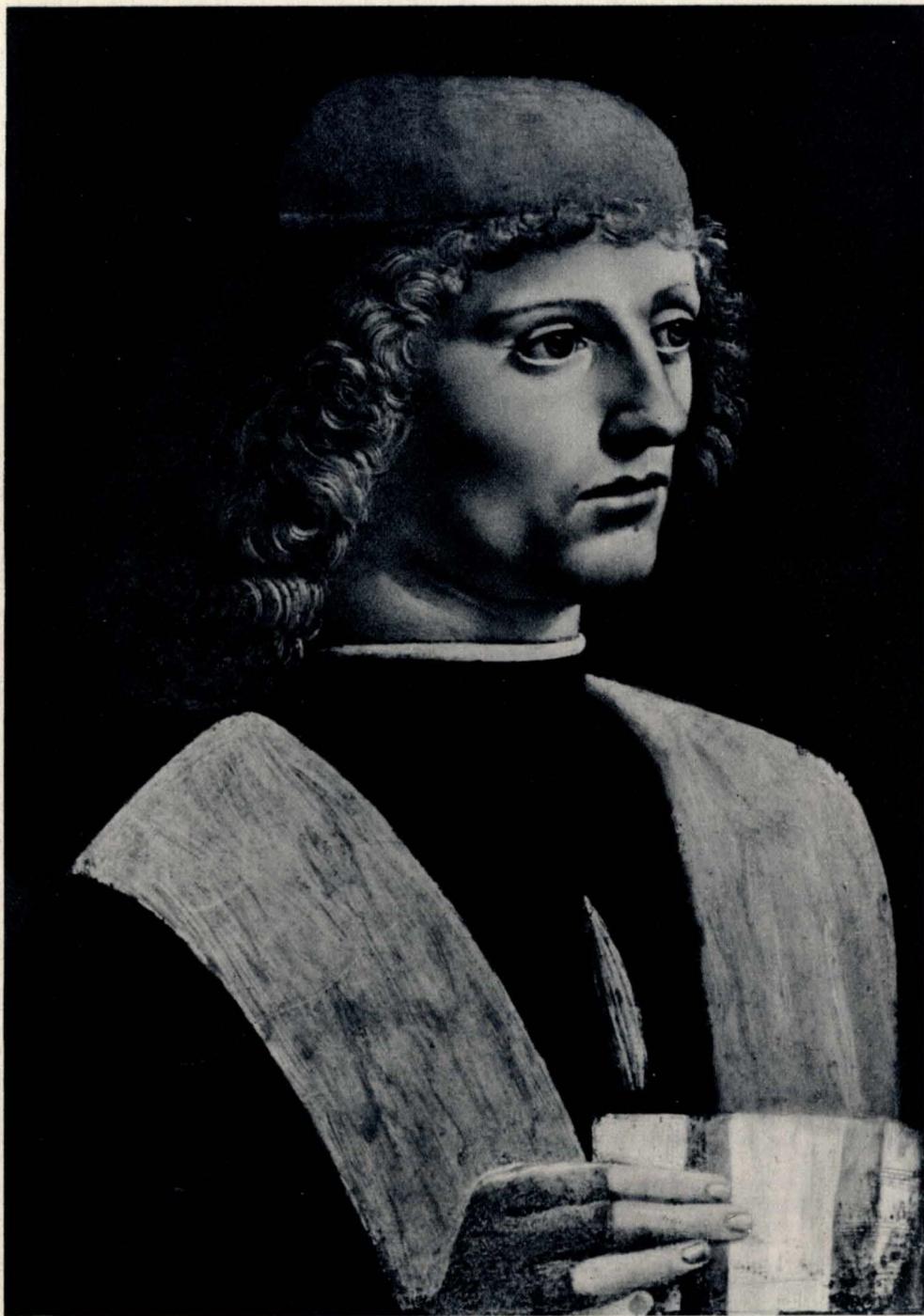
















MAX RO
REX

Ambrosius de
patis in l
1402





























