

RACCOLTA VINCIANA

FASCICOLO XXXVI

MILANO - CASTELLO SFORZESCO
MMXV

Pubblicato sotto gli auspici di



con il contributo di
Château du Clos Lucé - Parc Léonard de Vinci, Amboise



RACCOLTA VINCIANA

Fondata nel 1904 da Luca Beltrami
Costituita e aggregata all'Archivio Storico Civico il 30 gennaio 1905

FASCICOLO XXXVI

Bollettino biennale dell'Ente Raccolta Vinciana di bibliografia, documenti e studi leonardeschi

Direttore
Pietro C. Marani

Comitato scientifico
Giulio Bora, David Alan Brown, Luisa Cogliati Arano,
Maria Teresa Fiorio, Pietro C. Marani, Edoardo Villata

Redazione: Maria Garlaschi Peyrani
Organizzazione e segreteria: Giuseppe Garavaglia

20121 Milano, Castello Sforzesco, Piazza Castello

enteraccoltavinciana@tiscali.it

I contributi presentati a "Raccolta Vinciana" sono valutati in forma anonima da studiosi (*double-blind peer review*) che, per specifiche competenze, possono anche essere diversi dai membri del Comitato scientifico.

© 2013 by Ente Raccolta Vinciana, Milano
ISSN: 2038-0917

PRESENTAZIONE

Il nuovo fascicolo della Raccolta Vinciana si apre con un gruppo di cinque articoli importanti che “rileggono” appunti di Leonardo o documenti che lo riguardano offrendone nuove e più attendibili interpretazioni: passi controversi del maestro che riguardano la sua presenza nel Veneto, ora finalmente chiariti, lettere di contemporanei che ci informano del suo *modus operandi* e della prassi di bottega, resoconti storici di fatti ed eventi – come il “diluvio” di Bellinzona - la cui eco si ripercuote nella sua opera o, ancora, l’analisi dell’ambiente romano in cui egli si trovò a vivere tra il 1513 e il 1516, con la messa in luce di rapporti con personaggi importanti rimasti finora pressoché estranei alla letteratura leonardesca, sono tutti tasselli che concorrono a precisare diversi momenti della vita e della carriera di Leonardo. A questo gruppo di contributi documentari seguono altri quattro saggi di carattere più propriamente artistico incentrati sul “seguito” lombardo dell’artista, che includono la segnalazione di un ciclo di pitture murali in cui si avvertono lontani echi bramantiniani, di un disegno inedito qui riferito a Cesare Magni e un ampio saggio sulle “quadrature” e i *prospettivi* milanesi da Lomazzo ad Aurelio Luini. Due saggi esplorano poi la fortuna e il *revival* di temi leonardeschi, come quello del paesaggio nella pittura idealista in un caso e di quella museale ed espositiva nel periodo tra le due guerre mondiali del secolo scorso nell’altro. Di particolare interesse questi temi dato che la pubblicazione del

presente volume cade nel momento in cui è in corso, nel Palazzo Reale di Milano, la Mostra “Leonardo da Vinci 1452-1519. Il disegno del mondo” che vuole anche essere il risultato di una riconsiderazione attuale, criticamente impostata, sull’opera di Leonardo nel suo complesso. I lettori di questo fascicolo e i visitatori di quella Mostra saranno dunque in grado, crediamo, di cogliere anche le differenze di atteggiamento e di impostazione degli studi attuali e della Mostra rispetto a quelli del passato. Ancor più, il Convegno che si tiene proprio nel momento in cui questo fascicolo vede la luce : “Leonardo. Tecniche e metodi per la costruzione della conoscenza, dal disegno all’arte alla scienza” promosso dall’Ente Raccolta Vinciana in collaborazione con il Politecnico di Milano (13-14 maggio 2015), grazie alla prestigiosa adesione di molti eminenti studiosi di Leonardo e di numerosi conservatori dei maggiori musei del mondo che hanno recentemente analizzato alcune opere pittoriche di Leonardo e che ne hanno seguito – o ne stanno curando – il restauro, fornirà altri preziosi elementi per il progresso degli studi anche sul versante tecnico-scientifico e dell’analisi materiale delle sue opere, dalla *Belle Ferronnière*, presentata a Milano subito dopo il suo restauro al Louvre, alla Sala delle Asse all’ *Adorazione dei magi* degli Uffizi. Crediamo dunque importante che l’insieme di tutte queste ricerche, storiche, artistiche, tecniche e scientifiche, di cui non solo l’Ente Raccolta Vinciana dà notizia, ma che spesso promuove divenendone anche motore e stimolo, possa contribuire ad un reale avanzamento degli studi e ad una più ampia diffusione della conoscenza di Leonardo a livello internazionale. Siamo perciò grati a tutti i soci dell’Ente e a tutti gli studiosi e agli amici esterni che hanno collaborato a questa serie di iniziative e al fascicolo presente, al Comune di Milano che sostiene finanziariamente le attività dell’Ente, a François de Saint-Bris per il costante aiuto, a Monica Taddei della Biblioteca Leonardiana di Vinci per la raccolta sistematica della Bibliografia vinciana relativa agli ultimi due anni, altro contribu-

Presentazione

VII

to fondamentale del presente fascicolo, mentre il pensiero va a chi ci ha lasciati: Romano Nanni e Giancarlo Ligabue, due amici che, per diversi motivi, ci hanno fatto da compagni di strada nel lungo cammino delle ricerche leonardesche.

Pietro C. Marani

Milano, 9 ottobre 2013

VIII

Raccolta Vinciana

INDICE

<i>Presentazione</i>	V
--------------------------------	---

ARTICOLI

MARIO COMINCINI, <i>Il cane del Manoscritto H di Parigi</i>	1
PAOLO BORDONALI, <i>Leonardo da Lio a Gradisca nel Friuli</i>	7
MICHAEL K. KWAKKELSTEIN, 'Dui suoi garzoni fano retrati'. <i>A New reading of Fra Pietro da Novellara's account of Leonardo da Vinci's workshop practices in Florence (1501)</i> . .	3
LAURE FAGNART-HÉLÈNE MIESSE, "Perché havemo bisogno ancora de maestro Leonardo". <i>Léonard de Vinci au service de Charles II Chaumont D'Amboise</i>	9
MARIO VIGANÒ, <i>Il «Diluvio di Bellinzona» Leonardo e «La buzza di Blasca» (1513-1515)</i>	7
ANTONIO FORCELLINO, <i>Leonardo a Roma</i>	7
GIOVANNI BATTISTA SANNAZZARO, <i>Ancora sui paesaggi dipinti nella chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore a Milano: due confronti per alcune novità e precisazioni</i>	7
LUISA COGLIATI ARANO, <i>Una singolare decorazione a San Faustino di Brescia</i>	7

X	Raccolta Vinciana	
MARTIN HIRSCHBOECK, <i>A red chalk drawing by Cesare Magni (documented in Milan between 1515 and 1534)</i>		7
GIULIO BORA, <i>'Figure quadrate', modelli e figure naturali nelle fonti e nel disegno lombardo del secondo Cinquecento.</i>		3
ANNA MAZZANTI, <i>Gli echi di Leonardo e Giorgione nel paesaggio idealista e simbolista in Italia. Dalla tradizione all'astrazione</i>		3
SILVIA COLOMBO, <i>La fortuna museale ed espositiva di Leonardo nel periodo fascista: due episodi milanesi a confronto</i>		3

BIBLIOGRAFIA

<i>Bibliografia internazionale leonardiana (BIL) 2013-2014. A cura di Monica Taddei (Biblioteca Leonardiana di Vinci)</i>		9
<i>Indice degli autori</i>		3
<i>Indice dei titoli.</i>		1

NOTIZIARIO

Ente Raccolta Vinciana

LUISA COGLIATI ARANO, <i>"Leonardo da Vinci e la sua cerchia" nelle collezioni dell'Ambrosiana - Tokyo Metropolitan Museum, Aprile - Giugno 2013.</i>		9
LUISA COGLIATI ARANO, <i>Ricordo di Giancarlo Ligabue.</i>		3
<i>Pubblicazioni</i>		4
<i>Comitato direttivo</i>		4
<i>Elenco dei Soci.</i>		5
<i>Norme per la pubblicazione.</i>		5

ARTICOLI

IL CANE DEL MANOSCRITTO H DI PARIGI

MARIO COMINCINI

Sul f. 40v del manoscritto H⁽¹⁾, conservato presso l'Institut de France, è tra l'altro rappresentato un cane accompagnato da: *Per non disubbidire*. Calvi ritiene questo disegno uno schizzo allegorico con relativo motto, aggiungendo: "Non devo omettere di riferire un'altra fondata ipotesi: quella del Richter, il quale afferma che le note sugli animali del ms. H¹ possono essere state destinate a suggerire favole o allegorie, che il Vinci, come sappiamo, si compiaceva di porre in iscritto, o d'introdurre ne' suoi discorsi"⁽¹⁾.

Marinoni, nell'edizione critica del codice, rilevò che il quaderno H¹ riguarda lo studio delle acque, disegni di macchine e strumenti vari da f. 48v a f. 28r, mentre da f. 27v a f. 5r c'è il noto Bestiario: "Note fantastiche sul comportamento degli animali, mossi dalle stesse passioni che agitano il cuore degli uomini [...]. Queste favole implicano una moralità, affermano valori in cui l'uomo Leonardo crede"⁽²⁾. Ed a questo contesto viene ricondotto anche il nostro cane, benché esso non figuri nella sec-

⁽¹⁾ G. CALVI, *Il manoscritto H di Leonardo da Vinci. Il "Fiore di virtù". L' "Acerba" di Cecco d'Ascoli. Contributo ad uno studio sulle fonti di Leonardo da Vinci*, "Archivio storico lombardo", 1898, pp. 93-94.

⁽²⁾ LEONARDO DA VINCI, *Il manoscritto H*. Trascrizione diplomatica e critica di Augusto Marinoni, Firenze, 1986, pp. IX, XI.



onda parte del quaderno H¹ ospitante il Bestiario bensì nella prima: ritenuto di significato allegorico⁽³⁾, viene così descritto: “Figura di cane che porta un messaggio”⁽⁴⁾. Una spiegazione che non sembra condivisibile, sia perché è sconosciuto l’impiego di cani per tale servizio nel dominio sforzesco (il quaderno fu redatto nel 1494 nel Milanese), sia perché, al di là del presunto significato allegorico, fra disegno così interpretato e testo manca una coerenza di senso.

Govi e Poli Carpi, invece, spiegano così il disegno: “Un cane a sanguigna col guinzaglio al collo”⁽⁵⁾. In questo caso c’è una ricerca di coerenza tra soggetto proposto e testo sottostante perché il guinzaglio è uno strumento per farsi ubbidire da un cane. Ma – a parte l’aspetto morfologico dell’ipotetico guinzaglio – questa sottomissione presuppone un legame con l’uomo che rappresenti appunto una coercizione per l’animale nei suoi spostamenti, legame non percepibile nel soggetto proposto.

Una spiegazione del disegno e del testo a suo corredo sembra venire dalla normativa sulla caccia nel Milanese. In età viscontea, come attestano due gride rispettivamente del 1415 e 1421, era vietato entrare con cani nei boschi riservati alle cacce ducali, perché avrebbero potuto danneggiare la selvaggina⁽⁶⁾. Ma per neutralizzare l’aggressività dei cani anche solo vaganti

⁽³⁾ IDEM, p. 165, voce: *Allegorie*.

⁽⁴⁾ IDEM, p. 43.

⁽⁵⁾ LEONARDO DA VINCI, *I manoscritti dell'Istituto di Francia: Manoscritto D (cont.); Manoscritto H; Manoscritto K*. Trascrizione di G. Govi, edizione di P. Poli Carpi, Roma, 2000, VIII, commento al f. 40v. Semplicemente come “cane” viene invece descritta la figura in G. B. DE TONI, *Le piante e gli animali in Leonardo da Vinci*, Bologna, 1922, p. 117.

⁽⁶⁾ Archivio di Stato di Milano (d’ora in poi: ASMi), *Panigarola Statuti*, 21A, f. 127v, 15 marzo 1415: si fa divieto di “ducere sue sechum duci facere canem aliquem seu etiam catullam quovismodo in aliquibus ex buschis existentibus et situatis intra confinia caziarum prefati domini”; *Ibidem*, f. 298, 22 marzo 1421: divieto di “ire venatum cum canibus cuiusvis maneriei” nelle campagne di Monza e Desio.

nelle campagne adiacenti alle riserve ducali, in età sforzesca venne utilizzato un cilindro in legno da appendere al collo dell'animale: il *mattarello*, per impedire di rincorrere la selvaggina:

– 22 luglio 1462. Il capitano generale delle cacce ducali, Carlo Cremona, rimprovera l'ufficiale delle cacce ducali a Cassano per aver proceduto con eccessivo rigore contro un mugnaio, “el qualle per andare ad la caza di luppi et per comandamento del podestà cavò il matarello dal collo di uno suo cane”⁽⁷⁾. Poiché il lupo era un animale nocivo ed anzi pericoloso per l'uomo⁽⁸⁾, lo si cacciava appunto con l'aiuto di cani e per questa ragione il mugnaio era stato esentato dall'obbligo del *mattarello*.

– 13 marzo 1473. Una grida vieta di portare con sé o di lasciare liberi nelle campagne, da Milano al Naviglio Grande, i cani durante il periodo della riproduzione della selvaggina (dal 15 marzo al 15 agosto) anche se provvisti di *mattarello*, pur prevedendo per questa fattispecie una sanzione più lieve: “Florini duy per cadauno cane senza matarello e florini uno per cadauno cane quale avesse matarello”⁽⁹⁾.

– 1 luglio 1475. Chi possiede “cani o vero cagne fora de li borghi dela citade, debia ad essi mettere et fare mettere uno bastono de grosezza de uno brazo da homo communale

⁽⁷⁾ ASMi, *Sforzesco*, 672.

⁽⁸⁾ Sui numerosissimi casi di aggressione all'uomo da parte di lupi, a partire dal Medioevo e con particolare riguardo al Milanese: M. Comincini (a cura di), *L'uomo e la “bestia antropofaga”*. *Storia del lupo nell'Italia settentrionale dal XV al XIX secolo*, Milano, 2002.

⁽⁹⁾ ASMi, *Panigarola Statuti*, 8, f. 217. Un'altra grida con analogo divieto nel periodo di riproduzione della selvaggina fu emanata il 28 agosto 1476 (IDEM, 9, f. 97v). Anche una grida del 29 giugno 1518 (IDEM, 26, f. 23v), dopo aver richiamato il divieto di lasciar vagare i cani in campagna nei mesi di maggio, giugno e luglio “ne con matarello ne senza per causa non havessero ad destruere le bestie piccole et li uccelli” e dopo aver tuttavia osservato che “per essere di presente il tempo che le salvaticine sono di sorte che epsi cani non li pono destruere”, dispone che chiunque “possa lassare andare li soi cani alla campagna et ogni altro loco dove li parerà, habiando però lo matarello al collo pendente et ordinato come se contene in li ordini regi”.

[*comune*]", che sia appeso per un capo al collo del cane in modo da essere "struxato per la terra"⁽¹⁰⁾.

– 3 agosto 1488. "Ordinamo che nisuno presuma menare cani in campagna sive alli boschi senza uno mattarelo al colo de misura de brazo mezo longo et grosso quanto è il brazo de uno homo comune et pendente dal colo una quarta [*di braccio*]"⁽¹¹⁾. Resta abolita quindi la prescrizione che il mattarello sia di lunghezza tale da costringere il cane a strascinarlo, forse per non limitare eccessivamente l'animale nei suoi movimenti: per lo scopo da raggiungere, si ritiene ora sufficiente un bastone grosso come il braccio di un uomo comune, lungo circa 30 cm (il braccio milanese equivaleva a cm 59,494) e pendente circa 15 cm (un quarto di braccio milanese); è appunto il mattarello riprodotto nel nostro disegno.

Provvedimenti analoghi si susseguono fino all'Ottocento⁽¹²⁾ e l'uso di quello strumento – con la denominazione di *randello* – è attestato in età moderna anche in altre parti d'Italia⁽¹³⁾.

Tornando al nostro disegno, c'è quindi da stabilire se si tratta di un'allegoria per noi incomprensibile oppure se Leonardo abbia voluto semplicemente *appuntarsi* una curiosità che gli era rimasta sconosciuta fino a quel momento. Intanto c'è da osservare che il mattarello è idoneo a stabilire un nesso coerente tra la

⁽¹⁰⁾ IDEM, 9, f. 39v.

⁽¹¹⁾ *Ibidem*, f. 57v. Per l'uso del mattarello nelle campagne di Saronno e Caronno: IDEM, 10, f. 105, 6 luglio 1481.

⁽¹²⁾ *Compendio di tutte le gride, et ordini publicati nella Città, et Stato di Milano*, Milano, 1609, p. 36. Altri provvedimenti richiamanti l'obbligo del mattarello, dal 1493 al 1808, sono citati in: M. COMINCINI, *Storia del Ticino. La vita sul fiume dal Medioevo all'età contemporanea*, Corsico, 1987, p. 229, n. 59.

⁽¹³⁾ *Pratica universale del dottor Marc'Antonio Savelli*, Firenze, 1665, p. 68 (per gride del 1626 e 1629). *Memoriale alfabetico ragionato della legislazione toscana dalla prima epoca del principato fino al presente secondo lo stato della medesima a tutto l'anno 1819*, Colle 1820, p. 69 (per una circolare del 22 ottobre 1745). *Raccolta di regi editti, proclami, manifesti ed altri provvedimenti, de' magistrati ed uffizj*, V, Torino, 1816, p. 113.

nostra figura e il testo sottostante, come invece non avviene né col “cane messaggero” né col “cane al guinzaglio”; con quest’ultimo, in particolare, si ottiene un risultato diverso rispetto al mattarello perché si impedisce al cane di allontanarsi dal padrone, mentre il mattarello impedisce di fare danni pur in assenza del padrone.

L’animale, con quello strumento al collo, veniva infatti a trovarsi – parafrasando il breve testo che accompagna il disegno – in una condizione di *obbedienza indotta*, che nel nostro caso viene sottolineata dallo sguardo un po’ rassegnato e dalla testa un po’ abbassata per il peso che deve reggere. Il mattarello è poi rappresentato con tratto nitido e sicuro, quasi a cercare la resa il più possibile realistica, mentre la testa e soprattutto la parte posteriore dell’animale lo sono in modo più sommario e discontinuo, quanto basta per contestualizzare lo strumento (come è noto, una modalità di *messa a fuoco* ricorrente in Leonardo); strumento che quindi può essere considerato il vero soggetto della figura, con il breve testo sottostante che ne esplicita la funzione e che quindi è pure esso un *appunto* per la memoria personale.

Che il disegno sia la rappresentazione di un dato del mondo reale e non un’allegoria sembra confermato da altre circostanze:

– Leonardo non poteva conoscere l’uso del mattarello, e quindi se lo appuntò come una curiosa novità, perché s’è visto che esso era recente nel ducato milanese e soprattutto perché in Toscana non era ancora stato introdotto. La certezza a questo riguardo viene dallo spoglio sistematico della legislazione medicea in tema ambientale dal 1485 al 1619: solo in un bando del 1592 è previsto il divieto di introdurre cani nelle riserve di caccia se non erano piccoli e se non avevano legato al collo “un pezzo di bastone a guisa di randello, che sia convenientemente grosso, et di lunghezza di almeno un braccio”⁽¹⁴⁾.

⁽¹⁴⁾ G. CASCIO PRATILLI, L. ZANGHERI, *La legislazione medicea sull’ambiente. I bandi (1485-1619)*, Firenze, 1994, pp. 11; 344.

– Leonardo fa uso sia di penna sia di matita (sanguigna o carboncino) nel manoscritto H e Marinoni osserva che la matita “meglio si presta alla annotazione rapida, immediatamente successiva alla osservazione dei fatti. La penna è invece usata a tavolino in momenti di più calma e ordinata riflessione”⁽¹⁵⁾. Il nostro disegno è a sanguigna e quindi sembra di doverlo annoverare tra gli appunti suggeriti dalla realtà che passa sotto gli occhi.

– Il cane viene associato al Bestiario, in compagnia di animali fantastici oppure di animali reali con proprietà magiche, con peculiari virtù e così via. Ma il Bestiario, scritto a penna, si trova nella seconda parte di H¹ mentre il cane col mattarello si trova nella prima parte insieme, come s’è detto, ad annotazioni sul moto delle acque o schizzi di macchine e strumenti vari; sembra cioè un appunto desunto dalla realtà insieme ad altri appunti della stessa natura, con cui non si intende quindi, come nel Bestiario, comporre un’allegoria ricorrendo a una qualità dell’animale, ma descrivere una condizione in cui l’animale stesso viene messo dall’uomo per un’esigenza reale.

– Il disegno non solo è estraneo a un contesto allegorico, ma risulta collocato all’interno di precise coordinate spaziali e temporali. Al f. 44r, a proposito del moto delle acque, compare la celeberrima *favola* del giglio sulla riva del Ticino che viene travolto con la riva stessa. Il f. 41r reca la data: *14 marzo 1494*. Sul f. 40v c’è la nostra figura. Sul f. 38r sono disegnate le vigne di Vigevano con la data: *20 marzo 1494*. Ai ff. 45r, 44v e 37v, cioè appena prima e appena dopo il nostro disegno, si cita il *padiglione* di Vigevano⁽¹⁶⁾ e così anche in H² (f. 30v) insieme alla scala d’acqua alla Sforzesca disegnata il 2 febbraio 1494 (f. 17v) e alla ricerca dell’oro nel Ticino (f. 4v). Infine sull’ultimo foglio

⁽¹⁵⁾ LEONARDO DA VINCI, *Il manoscritto H*, trascrizione diplomatica e critica di Augusto Marinoni, *op. cit.*, p. VIII.

⁽¹⁶⁾ IDEM, p. 166, voce: *Padiglione di Vigevano*.

di H¹ (f. 1r) si accenna ancora a Vigevano a proposito di un edificio idraulico. Se, come si sostiene, H¹ è stato redatto in territorio vigevanese, qui può essere stato eseguito anche il nostro disegno e precisamente tra il 14 e il 20 marzo 1494, poiché queste date compaiono appena prima e appena dopo il disegno stesso, rispettivamente ai ff. 41r e 38r (presupponendo, naturalmente, che in questo caso la compilazione del quaderno sia avvenuta, come peraltro pare plausibile anche dalla sequenza delle ricorrenze vigevanesi, retrocedendo con la scrittura in modo continuo⁽¹⁷⁾).

D'altra parte la prescrizione riguardante il mattarello fu certamente fatta rispettare con un certo rigore nel Vigevanasco, se si considera il ruolo che questo territorio ebbe per le cacce ducali soprattutto negli anni di Ludovico il Moro⁽¹⁸⁾. Questo rito cortese è documentato, benché quasi mai riferito a località determinate, anche da parecchie miniature sforzesche⁽¹⁹⁾, in cui i cani impegnati a inseguire e azzannare la selvaggina sono naturalmente privi di mattarello: la rappresentazione di un cane con questo dissuasore sarebbe dovuta rientrare in un altro contesto, estraneo alla celebrazione dell'ideologia della caccia presso gli Sforza. E questo rende rara la testimonianza iconografica lasciata da Leonardo, forse un *unicum*, tanto da impedire un'immediata comprensione della figura.

⁽¹⁷⁾ Sul procedere invece discontinuo: R. ANTONELLI, *Una proposta di riordino del manoscritto H e nuove ipotesi sulle antiche numerazioni*, "Raccolta Vinciana", XXXII, 2007, pp. 227-230.

⁽¹⁸⁾ F. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Ludovico il Moro. La vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento*, II ed., Milano, 1929, pp. 685-693. *Storia del Ticino*, cit., p. 141 sgg. Per la prima età sforzesca ma con particolare riferimento a Vigevano: F. VAGLIENTI, *Cacce e parchi ducali sul Ticino (1450-1476)*, in: G. Chittolini (a cura di), *Vigevano e i territori circostanti alla fine del Medioevo*, Milano, 1997, pp. 185-260.

⁽¹⁹⁾ Si vedano ad esempio le numerose miniature riprodotte in: R. GRASSI, *La caccia in provincia di Milano*, Milano, s. d., *passim*.



LEONARDO DA LIO A GRADISCA NEL FRIULI .

PAOLO BORDONALI

In un'epoca amante dei misteri una immagine precisa degli interessi scientifici e tecnologici riguardanti Leonardo da Vinci non attira quanto gli aspetti oscuri e le vicende irrisolte della sua biografia. La presenza di Leonardo a Venezia tra il febbraio e l'aprile del 1500 è rimasto un enigma, nonostante i tanti e qualificati contributi del convegno e mostra *Leonardo & Venezia*⁽¹⁾, e le riproposizioni di analisi sui pochi dati certi che ne fissano il viaggio da Milano, alla caduta in mano francese nel dicembre 1499, alla sosta a Mantova presso Isabella d'Este, e la segnalazione del liutaio Lorenzo da Pavia, con una lettera alla stessa Isabella, datata 13 marzo 1500, di aver incontrato Leonardo a Venezia e di aver visto il disegno per un ritratto che le aveva fatto⁽²⁾.

(¹) P. C. Marani, (a cura di), *Leonardo & Venezia*, Milano, 1992; recentissimo il richiamo fatto da Annalisa Perissa Torrini nel catalogo *Leonardo da Vinci, l'uomo universale* della mostra di Venezia, 2013 (1 settembre-1 dicembre).

(²) M. BASCHET, *Aldo Manuzio, lettres et documents 1495-1515*, Venezia, 1887; E. SOLMI, *Leonardo da Vinci e la Repubblica di Venezia (novembre 1499-aprile 1500)*, in "Scritti vinciani", Firenze, 1976; E. CONCINA, *Tempo novo. Venezia e il Quattrocento*, Venezia, 2006; P. BORDONALI, *Leonardo a Venezia e nel Veneto*, Silea (TV), 2007.

Più che la mancanza di dati, sembra però che nel rendere oscura la vicenda abbia giocato un ruolo determinante l'immagine che ogni interprete si è fatto del grande artista, del mito che si è creato già nell'Ottocento intorno alla sua figura. A condizionare le ricerche e a fraintendere i riferimenti che pure ha segnalato, Solmi ha cominciato con l'immaginare un progetto di attacco alla flotta turca, con l'impiego di palombari e sottomarini, quasi a voler esaltare il ruolo politico militare di un Leonardo impegnato con Machiavelli per difendere la libertà d'Italia. Dopo le stroncature di Gerolamo Calvi per la lettura sbagliata di nomi, riferimenti, tempi, si è preferito indagare i possibili influssi in campo artistico, in particolare in riferimento a Giorgione. In occasione di tali ricerche Carlo Pedretti ha elencato e discusso tutti i riferimenti che si trovano sparsi negli appunti e le testimonianze del viaggio di Leonardo a Venezia⁽³⁾.

Alla scheda n.°6 Pedretti cita il Codice Atlantico f.79 r-c (nuova numerazione dopo il restauro f. 215 *recto*) dove, in un ricordo tardo dell'anziano artista, si fa riferimento all'importanza di ciò che aveva fatto a Gradisca in Friuli: *bonbarde dallio chol modo che io detti a gradissca nel frigoli e in avn(?)nie*, da interpretarsi come segue: "bombarde da Lione a Venezia col modo che io detti a Gradisca nel Friuli e a...". L'ultima parola è di difficile interpretazione. Si è proposto "in a Udine" ma potrebbe essere "in av(i)nnio", cioè "Avignone"⁽⁴⁾.

Augusto Marinoni, nell'edizione del Codice Atlantico da lui curata, ripropone la lettura data da Pedretti, con un punto di domanda su Lione scrivendo in nota "non senza riserve", non ammettendo Avignone, e aggiungendo l'integrazione "a

⁽³⁾ C. PEDRETTI, *Leonardo a Venezia*, in *I tempi di Giorgione* a cura di R.Maschio, Roma, 1994, pp. 96-109.

⁽⁴⁾ *Ibidem*, p. 103.



Leonardo da Lio a Gradisca nel Friuli

3

Vinegia”⁽⁵⁾. Pietro Marani segue Marinoni, leggendo l’ultimo termine proposto da Pedretti come “Ovinhie”⁽⁶⁾.

Questa non concordanza dei maggiori esperti della scrittura leonardiana ha messo in allarme chi scrive, non inserendo il frammento nelle testimonianze del capitolo dell’opera del 2007 che tratta della presenza di Leonardo a Venezia, e lo ha costretto a lunghe ricerche per sciogliere l’enigma.

Come ne *La lettera rubata* di Edgar Allan Poe, ciò che è in primo piano e visibile risulta il più difficile da cogliere, quando si ricerca un segreto che dovrebbe essere gelosamente celato. Eppure era evidente: bastava collegare il ricordo al tempo della sua documentata presenza a Venezia del febbraio-marzo 1500 – e non alla datazione del foglio 1515, proposta da Pedretti, in cui il ricordo è inserito – che vede la spedizione del re di Francia Francesco I° in Italia, per rendersi conto che *dallio* indica già Venezia, cioè il suo porto all’epoca di Leonardo, protetto dal castello di Lio, situato all’esterno della laguna, punto di approdo obbligatorio prima di entrare in laguna per tutte le navi, e dove si trovava l’importante e antico monastero benedettino San Nicolò di Lio, di cui rimane l’attuale chiesa al Lido di fronte alla quale si svolge ancora oggi la cerimonia della Sensa!

Leonardo ha scritto i nomi come li ha sentito pronunciare. Ciò risulta evidente a chi conosce la difficoltà di dare forma grafica al dialetto veneziano; si deve comunque trovare un altro tipo di evidenza, cioè dimostrare con documenti che all’epoca il porto di Venezia era conosciuto con quella denominazione.

⁽⁵⁾ LEONARDO DA VINCI, *Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*, Trascrizione critica Augusto Marinoni, Firenze-Milano, 2006, vol. Quarto, p.162-163.

⁽⁶⁾ P. C. MARANI, *Leonardo a Venezia e nel Veneto: documenti e testimonianze*, in *Leonardo & Venezia*, cit. n. 1, p. 30. Anche E. VILLATA, *La Biblioteca, il tempo e gli amici di Leonardo. Disegni di Leonardo dal Codice Atlantico*, Novara, 2009, segue queste indicazioni di lettura con una variante nell’ultimo termine, “Ovighonie”, p. 152.





Marin Sanudo il giovane (1466-1535), volendo presentare la storia di Venezia, la situazione politica e civile, le chiese, le festività e tutto ciò che a suo modo di vedere concorre a fare della sua città una “terra grandissima, bella et eccellente” parla delle manifestazioni sportivo-militari con balestre ed archi, precisandone le date. *In questi tempi si trazeno li palij a Lio: da nadel, el zorno de San Steffano, alla ballestra. Da Pasqua de Mazo, el 2° dì, alla ballestra, de San Bartolamio di Avosto, all’arco*⁽⁷⁾. Poche righe più avanti descrive l’importantissima cerimonia dello Sposalizio del Mare, o *Dalla Sensa*, per cui il Doge va col Bucintoro *fino fuori delli do castelli, dove viene etiam il Patriarcha [...]. Et poi sposato, vieneno ad udir messa a San Nicolò da Lio; et ritorna col bucintoro a San Marco*⁽⁸⁾.

Il luogo della cerimonia è la bocca di porto tra i due forti di S.Andrea e il prospiciente S.Nicolò di Lio, che lo stesso Marin Sanudo indica a volte con un latineggiante *Littus* o anche *Lido*, ma sempre chiaramente definito “porto de Venesia”⁽⁹⁾.

Sanudo precisa sempre quando ne parla direttamente in “sermon materno” che si trova là dove era l’antico monastero benedettino, la cui importanza era data anche dalle reliquie, portate nel 1100 da Myra di Licia, del corpo di San Nicolò, santo patrono dei naviganti, proclamato protettore della flotta veneziana. Sanudo ricorda anche il grave pericolo corso da Venezia nella fase finale della guerra contro Genova, con Chioggia sotto assedio e il centro della città direttamente minacciato da parte dei Signori di Padova e Treviso, e del Re d’Ungheria interessato ad impadronirsi della Dalmazia, che erano arrivati da terra fino al limite della laguna, con il doge e i maggiorenti della città rifugiati all’estremo lembo della striscia

⁽⁷⁾ M. SANUDO, *De origine, situ et magistrati bus urbis Venetae* ovvero *La città di Venetia* (1493-1530), edizione critica di Angela Caracciolo Aricò, Milano, 1980, p. 48.

⁽⁸⁾ *Ibidem*, p. 49.

⁽⁹⁾ *Ibidem*, p. 20.





Leonardo da Lio a Gradisca nel Friuli

5

di terra che difende Venezia dal mare, ultimo baluardo in caso d'invasione.

A San Nicolò de Lio, è ivi fortezza messa al tempo della guerra de Zenenoesi. Quivi è ossi o spine di pesci marini molto grandi, in mar trovati Item qui sora Lio è pozzi dove tutti i navilij impieno loro botte per il viazo; et è cossa miracolosa che svuodasse l'acqua quanto si voglia, sempre qui pozzi è pieni⁽¹⁰⁾.

Sanudo sottolinea nel brano citato la presenza di un pozzo di acqua dolce che rifornisce tutte le navi in partenza e, a ulteriore conferma per noi che si tratta proprio del porto, di resti di capodogli portati dalle navi in arrivo. Là si era deciso di costruire la fortezza che Vittore Carpaccio dipinge negli anni finali del secolo XV, forse esattamente come l'ha vista Leonardo nel celebrativo *Il Leone andante di San Marco* a Palazzo Ducale, ponendo il Castello di Lio all'imbocco del porto, sotto l'ala del Leone, mentre punta della Dogana e l'isola di San Giorgio sono gli altri riferimenti a chiudere il bacino davanti a San Marco. Il più antico forte lagunare presentava una alta torre, che ha subito nel Cinquecento una diminuzione per far fronte alle armi da fuoco e poi una completa ristrutturazione dal 1570, con la estensione di una cinta fortificata tenagliata verso il mare.

La situazione del litorale è cambiata nei secoli: nel 1528 le bocche di porto che collegavano la laguna al mare erano, secondo la cartina di Benedetto Bordone ⁽¹¹⁾, ben sei contro le attuali tre, Chioggia, Malamocco e Lido-Punta Sabbioni. Le bocche

⁽¹⁰⁾ *Ibidem*, pp. 51-52.

⁽¹¹⁾ *Libro di Benedetto Bordone nel qual si ragiona di tutte l'isole del mondo*, in Vinegia per Nicolò d'Aristotele detto Zoppino, nel mese di giugno de MDXXVIII, Libro secondo, p. XXX; C. Tonini-P. Lucchi. (a cura di) *Navigare e descrivere. Isolani e Portolani del Museo Correr di Venezia XV-XVIII secolo*, Venezia, 2001, pp. 95-96.



prospicienti l'entrata in città, che qui ci interessano, erano indicate come "tre porti", "litto maggiore", S.Erasmo", "duo castelli".

Dunque "duo castelli" non è nient'altro che l'attuale bocca di porto di Venezia. L'umanista ha voluto invece rendere i riferimenti al litorale in forma latinizzata: così "Litus Bovensis" ⁽¹²⁾ è diventato "litto maggiore", mentre in veneziano era "Lio Mazzor".

Così denominato lo troviamo nella mappa acquarellata del 1557 di Cristoforo Sabbadino: "P. de Lio mazzor", mentre nella zona interna vicino a Treporti è indicata una località chiamata "Lio Picolo", che esiste ancora oggi. Sia queste due bocche che quella di S.Erasmo sono scomparse, per la riorganizzazione voluta dalla Serenissima degli sbocchi in laguna e al mare dei fiumi Sile e Piave, ma anche per il gioco delle maree e del vento che hanno determinato la formazione di dune e l'insabbiamento di parte del litorale ⁽¹³⁾. Lio Mazzor non era comunque il porto di Venezia, ma la striscia di terra e le dune dove, all'epoca delle Crociate, venivano accampate le truppe in attesa di partenza, ovviamente fuori della città, prima dell'imbarco al porto, denominato dei "duo castelli". Ma la conferma dell'uso del termine Lio, per indicare la zona litoranea e della bocca di porto di San Nicolò prospiciente a Venezia, viene soprattutto dalle relazioni dei comandanti e ingegneri militari. Michele Sanmicheli scrive una relazione sulla difesa di Venezia in base alla quale ritiene improbabile uno sbarco sul litorale, dove l'acqua bassa impedisce l'avvicinarsi di grandi navi e dove uno sbarco sarebbe individuato e respinto con facilità:

⁽¹²⁾ W. DORIGO, *Venezie sepolte nella terra del Piave*, Roma, 1994, pp. 82-83.

⁽¹³⁾ D. BUSATO, *Metamorfosi di un litorale. Origine e sviluppo dell'isola di sant'Erasmo nella laguna di Venezia*, Venezia, 2006. La mappa acquarellata di Cristoforo Sabbadino (BNMVE, ms.it. IV, 485) è riprodotta in *La laguna di Venezia*, Verona, 1995





Leonardo da Lio a Gradisca nel Friuli

7

Da Lio Mazor, se viene alli Tre Porti, dove è una gran bocca, ma all'incontro, per mezo la boca, li à una secca grandissima [...] e va scorrendo questa secca fino in la fusa de li Dui Castelli, appresso l'ultimo faro⁽¹⁴⁾. La bocca dei due castelli è per Sanmicheli invece l'unico punto da dove le navi nemiche potevano raggiungere con facilità l'Arsenale e San Marco, e aveva proposto anche di tirare una catena tra S.Nicolò di Lio e S.Andrea, per sbarrare l'accesso a qualsiasi nave nemica.⁽¹⁵⁾

A Sanmicheli viene affidato l'incarico della ristrutturazione del forte di Sant'Andrea, ricostruito nel 1535 alla maniera "moderna". La richiesta del restauro e ammodernamento della vecchia fortezza (Castelvechio, così si trova denominato in molte cartine più tarde) di san Nicolò di Lio è invece richiesta dal capitano generale della Serenissima Francesco della Rovere, cosa che viene deliberata nel 1543⁽¹⁶⁾. Giovan Jacopo Leonardi di Urbino, che era stato agli ordini del capitano della Rovere, scrive un trattato da ingegnere esperto che discute e cita gli autori antichi, *Libro delle fortificazioni de' nostri tempi*, e ricorda l'impegno di Carlo V nell'edificazioni di rocche nelle Fiandre, a Siena e Firenze:

In Fiorenza, con la consulta pur di Cesare, ve si vede una gagliarda rocca. La Signoria di Venezia ha fatto il Castello di Liio e farà l'altro seguendo l'esempio de' suoi antichi, che volleno doi castelli in quella bocca del porto, secondo l'uso de quei tempi⁽¹⁷⁾. Il riferimento al Castello di *Liio* è decisivo perché scritto da un non veneto: il termine in volgare Lio è ciò che troviamo nel ricordo dello scrittore umanista che, invece di scrivere il nome alla latina o nel calco del volgare italiano, lo fa come l'ha sentito pro-

⁽¹⁴⁾ E. CONCINA, *La macchina territoriale. La progettazione della difesa nel cinquecento veneto*, Bari, 1983, p. 116.

⁽¹⁵⁾ E. CONCINA, *Le fortificazioni lagunari fra il tardo medioevo e il secolo XIX*, in *La laguna di Venezia*, Verona, 1995, pp. 248-269

⁽¹⁶⁾ E. CONCINA, *Ibid.*, pp. 251-252.

⁽¹⁷⁾ E. CONCINA, *La macchina territoriale*, cit. n.14., p. 152.



nunciare, per cui il comandante urbinato nota il trascinarsi della vocale, indicato dalla *i* doppia.

Così il luogo scritto nel suo ricordo da Leonardo – *dallio* – non indica che il porto di Venezia a San Nicolò di Lio. E l'unica data in cui è sicuramente presente e può aver compiuto questa missione militare è il febbraio-marzo 1500. Il fatto eclatante e finora del tutto trascurato è che Leonardo ci dice che cosa ha fatto in quell'impresa lontana: il ricordo riguarda dunque il trasporto di bombarde su navi fino in Friuli, cosa possibile sbarcando a Monfalcone e risalendo l'Isonzo, almeno in parte alla foce, per raggiungere su strada, con il traino di animali, la fortezza di Gradisca, al centro del grave problema nato alla frontiera orientale dei territori della Serenissima nel 1499, con lo sconfinamento di razziatori a cavallo bosniaci e turchi che avevano incendiato e saccheggiato moltissimi centri abitati della pianura friulana.

Caduta la lettura di una partenza da Lione in Francia, a maggior ragione è inverosimile la lettura "Avignone" e ritorna forse possibile interpretare la parola monca e ormai illeggibile come "Udine", oppure un'altra fortezza friulana strategicamente importante per la difesa dei territori della Serenissima (ma di ciò si veda oltre). Non si tratterebbe qui di discutere la proposta di Pedretti riguardo ad una partecipazione alla spedizione di Francesco I° nel 1515, né di una sua effettiva presenza in Francia in quella data, se non fosse che ha indicato questo appunto come l'unico vero indizio della presenza di Leonardo a Lyon al seguito del "leone meccanico", regalo di nozze di Firenze per Maria de' Medici⁽¹⁸⁾.

Come Solmi, Pedretti trova ovvio che Leonardo compia solo

⁽¹⁸⁾ C. PEDRETTI, *Leonardo at Lyon*, in "Raccolta Vinciana", XIX, Milano, 1962, pp. 267-272; "Da tempo insisto su questi indizi...", scrive in *Leonardo & io*, Milano, 2008, pp. 555-558. Anche E. VILLATA, *La Biblioteca, il tempo*, cit. n. 6, p.152, indica nella spedizione di Francesco I, "partita da Lione con una 'grosse bande d'artillerie' nel 1515" la data post quem per la datazione del foglio 215 r.



Leonardo da Lio a Gradisca nel Friuli

9

grandi imprese e che possa trasportare *Bombarde...* per il territorio della Serenissima andando a piazzarle nelle rocche, secondo indicazioni precise di alzo e inclinazione di tiro, senza un lasciapassare o un incarico ufficiale, e che allo stesso modo Francesco I° gli faccia dirigere la traversata delle Alpi delle sue artiglierie: come se un re di Francia non disponesse di comandanti competenti. Pedretti interpreta *col modo che io detti...*, cioè secondo le modalità che Leonardo ha ordinato, come un paragone tra la vecchia impresa e la nuova⁽¹⁹⁾. Ma non si tratta che del ricordo della vecchia impresa!

La lettura qui proposta del frammento non risolve però l'enigma del perché se ne ricordi negli anni successivi e a che proposito. Come capita nei migliori intrighi polizieschi, la soluzione pone più domande di quelle a cui ha risposto, perché Leonardo ci dice chiaramente che ha avuto l'incarico di trasportare pesanti cannoni al confine friulano. Da chi ha mai avuto un tale incarico, che prevede, come risulta dai suoi disegni e annotazioni, di poter esplorare il territorio con delle guide, disegnare mappe, valutare tutte le difese predisposte, progettarne di nuove e dare ordini ai comandanti in loco? Non il Senato veneziano, che decise il 13 marzo 1500 di inviare Pietro Moro e Angelo Barozzi con ingegneri ed esperti da loro scelti ad ispezionare le frontiere friulane. Il 22 marzo la commissione si recava sul posto e il 2 aprile arriva una lettera con cui si richiede l'invio di armi e soldati. Secondo la ricostruzione degli atti fatta da Giorgio Padoan, il nome di Leonardo non si trova. La relazione di Angelo Barozzi di fronte al Senato venne letta solo il 22 aprile.

Solo dopo il 13 aprile, festeggiata la vittoria francese sullo Sforza, si inviarono in Friuli un nuovo Provveditore generale,

⁽¹⁹⁾ M. VERSIERO, *I diluvi e le profezie. Disegni di Leonardo dal Codice Atlantico*, Biblioteca Ambrosiana di Milano, Catalogo della Mostra, Novara, 2012, p. 31



Pietro Marcello, e l'Alviano con altre truppe⁽²⁰⁾. Ma Leonardo è già rientrato a Firenze il 24 aprile e non può aver compiuto la sua complessa missione aspettando gli ordini del Senato o di Pietro Moro (come ipotizza Padoan), o al seguito di Bartolomeo d'Alviano, che si muove con le sue truppe in un tempo successivo. Le ricostruzioni del viaggio in Friuli hanno fatto sempre riferimento alle minute di relazione di mano di Leonardo, che si trovano al f.638 d v⁽²¹⁾, in cui si parla delle sue ispezioni al Tagliamento e all'Isonzo. Un sopralluogo con relazione e proposte di lavori a difesa sono compatibili con un'ispezione con a capo nobili veneziani. Non il trasporto di grossi cannoni, fatti prelevare all'Arsenale, imbarcati al porto per andare, prima via nave e poi via terra, alla città fortificata di Gradisca! Il tempo poi di far realizzare un *serraglio mobile che io ordinai nel Frigoli, del quale, aperto una cataratta, l'acqua di quella uscita cavava il fondo*⁽²²⁾: non è ipotizzabile in meno di un mese. Forse Leonardo non è stato presente e si è limitato ad ordinarlo. Ma una pescaia ricavata da un braccio dell'Isonzo, con paratie mobili per riversare di nuovo l'acqua nel fiume nel caso di allarme per tentativi di guadarlo da parte dei nemici, non può che far parte di un progetto di difesa complessivo. Tutto ciò ci rinvia alla domanda di partenza: chi gli ha conferito questa autorità?

Nel mio lavoro del 2007 avevo avanzato, sulla base dell'unico documento proposto da Solmi risultato valido⁽²³⁾, il collega-

(20) G. PADOAN, *Leonardo e l'Umanesimo veneziano*, in *Leonardo & Venezia*, cit. n. 1, p.103.

(21) LEONARDO DA VINCI, *Il Codice Atlantico*, cit. n. 5, vol.11; E. VILLATA, *La biblioteca, il tempo*, cit. n. 6, p. 94 riprende la ricostruzione di Padoan della missione in Friuli, il 22 marzo, al seguito di Pietro Moro.

(22) LEONARDO, *Codice Arundel*, f.270 verso; P. C. MARANI, *Leonardo a Venezia...*, cit. n. 1, p. 31.

(23) E. SOLMI, *Leonardo da Vinci e la Repubblica di Venezia*, cit. n. 1, p. 164. Padoan, dopo aver ricordato le stroncature alle ricostruzioni del Solmi, salva l'indirizzo ai Santi Apostoli dell'allora trentenne Stefano Ghisi "*familiar del R.mo Car. Grimani*".

mento tra Leonardo e Domenico Grimani, Patriarca di Aquileia, l'unica autorità che poteva operare nei suoi territori autonomamente dalle decisioni di Venezia, per un rafforzamento delle zone di confine minacciate di nuove invasioni, fornendo le motivazioni della sua iniziativa nel tentativo, poi riuscito, di salvare la vita al padre imprigionato⁽²⁴⁾. Ma anch'io ragionavo solo sulla base della ricostruzione del compito di Leonardo, limitato ad un controllo e ad una relazione con proposte comunque accantonate e non realizzate. Ora, la scoperta del trasporto di bombarde dal Porto di Venezia, rafforza la proposta del collegamento con il Cardinale, anche se ritengo oggi che la nuova ricostruzione debba tenere presente altri dati, in particolare il fatto che l'alleanza di Venezia con la Francia contro Ludovico il Moro vedeva la partecipazione interessata di Cesare Borgia. Già nel 1497 il figlio di Alessandro VI mirava a insignorirsi della Romagna e si era fatto appoggiare proprio dal Grimani nelle sue trattative con Venezia, che non gradiva molto, perché gli lasciasse via libera nella zona⁽²⁵⁾. E lo stesso Grimani, dopo la tragica sconfitta allo Zonchio del padre Antonio, e la sua incarcerazione con accuse pesantissime, deve aver chiesto aiuto ad Alessandro VI, al Papa che lo ha nominato Cardinale di Aquileia. Domenico Grimani era con il fratello Vincenzo ad accogliere il padre portato in catene in novembre 1499 a Venezia:

Sopravene li avogadori: primo sier Nicolò Michiel, poi sier Marco Sanudo, qualli andono in prexom a vederlo. Et fo ditto, sier Nicolò Michiel disse a so fiol: Meio saria per vuj che 'l crepasse. E li rebufono assai. Qualli tutavia piangevano. Et publice disse, lo voleva menar a gran con-seio, et farli taiar la testa, perché havia ruinà e disfato questa terra⁽²⁶⁾.

⁽²⁴⁾ P. BORDONALI, *Leonardo a Venezia*, cit. n. 2, pp. 120-124.

⁽²⁵⁾ G. BORTOLOTTI, *Grimani, Domenico*, in *Dizionario Bibliografico degli italiani*, Roma, 2002, vol. 59, p. 561.

⁽²⁶⁾ M. SANUDO, *I Diari (1496-1533). Pagine scelte*, a cura di P. Margaroli, Vicenza, 1997, p. 81.



Dopo questa scena davanti alla prigione non c'è da dubitare che si sia messo a tentare qualsiasi strada per salvare il padre. Così deve aver ingaggiato Leonardo attraverso Cesare Borgia. Alla fine di dicembre Leonardo è a Mantova da Isabella d'Este. Ma già il 27 gennaio 1500 Milano insorge e Gian Giacomo Trivulzio deve abbandonare la città per riorganizzare le sue forze, mentre Ludovico il Moro si appresta a rientrare con l'appoggio di Massimiliano I d'Asburgo. A questo punto è plausibile che Cesare Borgia, in ottemperanza all'accordo di Blois⁽²⁷⁾, per assicurare l'alleata Venezia che teme un'invasione tedesca a Oriente mentre le sue truppe sono impegnate a presidiare Cremona e il confine all'Adda e, nello stesso tempo, aiutare l'amico Domenico Grimani, incarichi della missione Leonardo che si muove con il Pacioli e Salai già ai primi di febbraio. Quando lo incontra Lorenzo da Pavia, in marzo, Leonardo può aver già compiuto la parte operativa dell'incarico, adeguatamente supportato dagli uomini del Cardinale, ed aspettare gli eventi del tentativo di Ludovico il Moro e preparare la sua relazione per gli *illustrissimi signori mia...*⁽²⁸⁾, forse i nobili che parteggiavano per i Grimani, che cercavano di dimostrare il loro grande apporto alla causa della Serenissima, cosa che spiegherebbe il silenzio su tutta questa missione dei *Diari* di Marin Sanudo, che riporta invece con compiacimento le parole di chi voleva la morte del capostipite della famiglia Grimani, diventata ricchissima e di grande peso politico in città, per cui lui stesso si schiera con chi lo accusa di tradimento⁽²⁹⁾. Mentre i fratelli Vincenzo e Pietro

⁽²⁷⁾ F. CHABOD, *Venezia nella politica italiana ed europea del Cinquecento*, ora in "Scritti sul Rinascimento", Torino, 1967, pp. 666-670. G. C. CORBANESE, *Il Friuli Trieste e l'Istria nel periodo veneziano*, Bologna, 1987, p.66, riporta le preoccupazioni veneziane per le attività di legati imperiali e le accuse di aver favorito il transito dei razziatori bosniaci a Trieste e al Duca di Gorizia.

⁽²⁸⁾ LEONARDO, Codice Atlantico, f. 638iv verso (ex f. 234v-c), cit., pp.221-223.

⁽²⁹⁾ M. SANUDO, I *Diari*(1496-1533), cit. n. 26, p.80.





Leonardo da Lio a Gradisca nel Friuli

13

sono a Venezia a organizzare segretamente la loro fazione⁽³⁰⁾, il Cardinale Domenico si prodigava a Roma presso Alessandro VI° per creare una nuova “Crociata”, con un’azione diplomatica che coinvolge la Spagna e Ferrante d’Aragona, che inviano navi in soccorso di Venezia per riprendere Navarino e Modone contro i turchi che le avevano conquistate con la sconfitta navale di Antonio Grimani allo Zonchio⁽³¹⁾.

Ciò che è possibile congetturare, sulla base della soluzione qui proposta, è che l’incarico di Leonardo prevedeva un rafforzamento dei punti strategici del confine veneziano, sulla base dell’urgenza di far fronte ad un possibile attacco imperiale, dopo quello turco che aveva percorso la via a sud del Friuli nel 1499, passando l’Isonzo tra Farra e Gradisca. In quell’occasione la zona di Udine non era stata toccata perché ben difesa e armata. Un paventato attacco tedesco sarebbe necessariamente calato per Tarvisio e la Val Canale, fino alla pianura, e il passo controllato dal forte veneziano di Venzona. Dopo Gradisca è qui che, secondo me, Leonardo deve aver portato l’artiglieria di rinforzo.

Considerazioni di stile e paleografiche non potranno approdare a qualche soluzione in riferimento al luogo indicato con il secondo termine, che vede discordanze anche nella lettura delle parti ancora leggibili del frammento al foglio 215 r. Tuttavia, facendo prevalere le notizie storiografiche, il centro strategico di

⁽³⁰⁾ J. ANDERSON, *Leonardo and Giorgione in the Grimani Collection*, in “Achademia leonardi Vinci” VIII, (1995), pp. 226 sgg. parla di due dipinti di Leonardo citati nell’inventario del 1528 della collezione di Marino Grimani che risalirebbero al soggiorno veneziano del marzo-aprile del 1500; a riprova di un rapporto diretto con Domenico Grimani al tempo del suo viaggio a Roma del 1501, PIETRO C. MARANI, *Tivoli, Hadrian and Antinous: New Evidence of Leonardo's Relation to the antique*, in “Achademia Leonardi Vinci”, cit., pp. 207-225; ID. “Imita quanto puoi li Greci e Latini”: *Leonardo da Vinci e l'antico*, in *Leonardiana. Studi e saggi su Leonardo da Vinci*, pp.169-178, Milano, 2010.

⁽³¹⁾ G. COGO, *La guerra di Venezia contro i Turchi (1499-1501)*, in “Nuovo Archivio Veneto” XVIII, (1899), pp.398-406.



Venzone aveva avuto una sua importanza sulla via che da Aquileia portava nelle zone germaniche già in epoca paleoveneta e romana, e in un diploma rilasciato dall'Imperatore Ottone III° nel 1001 viene indicato come "Clausas de Aventione".

Nel 1214 è attestato il nome di Avenzone e, se prevale nell'uso il termine Venzone, dal torrente Venzonassa alla cui confluenza con il Tagliamento si trova la località, viene denominata così anche nella carta geografica del Guadagnino nel 1553, dove si trova appunto *Avenzone*⁽³²⁾.

Non dunque Avignone ma Aventione, (pronunciato "avenzione" o "avenzone"). Che si tratti comunque di una fortezza ai confini del territorio della Serenissima porta alla conseguenza che il trasporto delle bombarde via terra, una volta arrivate all'Isonzo, sia il compito più gravoso e immediato di Leonardo. Non cannoni leggeri su ruote tirati da cavalli, bensì pesantissimi fusti di bronzo da muovere con carri che devono percorrere strade accidentate e in salita. Così prende consistenza la possibilità che molti suoi disegni in proposito siano riferibili proprio a questa data, come nel caso del Codice Atlantico ff.73 ar; 80v; 88r; (vol. 2) anche se molti suoi studi sul trasporto su ruote e su carri dei cannoni sono del primo periodo milanese e altri del secondo.

Se la ricostruzione ha una qualche verosimiglianza, si tratterà comunque di aprire una nuova fase di ricerca che possa supportarla in maniera più adeguata, sulla base di una riconsiderazione del quadro storico del tempo. Leonardo ingegnere militare ha svolto un ruolo, ma all'interno di complicate trame diplomatiche che dovevano rimanere celate. Per lui la missione era effettivamente importante, il chiudersi di un'epoca della sua vita e l'aprirsi di una nuova fase, dato che se ne rammenta per ben

(32) C. PERINI, *L'Italia e le sue regioni nelle antiche carte geografiche*, Verona, 1996. La carta è la prima stampata del Friuli "derivata da una o più mappe veneziane di carattere militare", pp.84-85



Leonardo da Lio a Gradisca nel Friuli

15

due volte, mentre non abbiamo indicazioni meritevoli di ricordo di incarichi militari nel periodo precedente, a Milano. Infatti, sconfitto il Moro il 10 aprile a Novara, il giorno dopo la notizia arriva a Venezia, dove Leonardo annota che non ha portato a termine nessuna opera per lui. Cosa che evidentemente non può implicare le sue opere pittoriche, ma appunto quelle da ingegnere: la fusione del cavallo e altri progetti di macchine.

Più il dispiacere per le proprie opere inconcluse che per la sorte del suo vecchio signore: *il duca perso lo stato e la roba e libertà e nessuna sua opera si fini per lui* (Ms.L, f.1 recto). Come nota Marani, era pronto per altri incarichi, ma non per il Senato veneziano, bensì per Cesare Borgia, e se ne parte per Firenze⁽³³⁾. Ma questa è un'altra storia, che forse troverà nuova luce dopo queste premesse.

⁽³³⁾ P. C. MARANI, *Leonardo a Venezia e nel Veneto: documenti e testimonianze* in *Leonardo & Venezia*, cit. n. 1, pp.25-27. Così la ricostruzione del cosiddetto *Memorandum Ligny* e di un precoce rapporto di Leonardo con Cesare Borgia già dopo l'entrata a Milano di Luigi XII in ottobre del 1499 risulta credibile.



‘...DUI SUOI GARZONI FANO RETRATT’.
A NEW READING OF FRA PIETRO DA NOVELLARA’S
ACCOUNT OF LEONARDO DA VINCI’S WORKSHOP
PRACTICES IN FLORENCE (1501)

MICHAEL W. KWAKKELSTEIN

Recent technical examination of the early sixteenth-century paintings by Leonardo and his assistants have yielded new insights not only into how his own pictures evolved but also the paintings whose execution he may have supervised⁽¹⁾. In the case of the two best known versions of Leonardo’s lost composition of the *Madonna of the Yarnwinder* (one in the collection of the Duke of Buccleuch, the other, the so-called *Lansdowne Madonna*, in a private collection), all interpretations refer to information about Leonardo’s workshop practices given by the Carmelite friar Pietro da Novellara in a much quoted letter to Isabella d’Este, dated April 3, 1501. Having visited Leonardo’s workshop in Florence, Fra Pietro reported his findings to Isabella and mentioned that two of Leonardo’s apprentices are

⁽¹⁾ See the collected papers in M. Menu (ed.), *Leonardo da Vinci’s Technical Practice. Paintings, Drawings and Influence. La Pratique Technique de Léonard de Vinci. Peintures, Dessins et Influence*, Paris, 2014 and A. Roy (ed.), *Leonardo da Vinci: Pupil, Painter and Master*, “National Gallery Technical Bulletin” 32, London, 2011.

making “retrati” (“dui suoi garzoni fano retrati”) which he was now and then working on (“e lui ale volte in alcuno mette mano”)(²).

From the early 1980s onward, as a result of a renewed interest in the work of the so-called ‘leonardeschi’, attempts to establish both the nature and extent of Leonardo’s collaboration in the two versions of the *Madonna of the Yarnwinder* led to a change in the interpretation of Fra Pietro’s wording. Historians now claimed that what Fra Pietro meant by the phrase “garzoni fano retrati” was that Leonardo’s apprentices were painting copies rather than portraits(³). The latter interpretation of “fano

(²) See E. VILLATA, *Leonardo da Vinci. I Documenti e le Testimonianze Contemporanee*, presentazione di P.C. Marani, “Raccolta Vinciana”, Milan, 1999, pp. 134-135, doc. 150. For a recent discussion of the letter, see V. DELIEUVIN, in V. Delieuvin (ed.), *La Sainte Anne: l’ultime chef-d’œuvre de Léonard de Vinci*, exhibition catalogue, Paris, 2012, p. 77, cat. no. 17. For the influence and copies of the *Madonna of the Yarnwinder*, see M. KEMP and T. WELLS, *Leonardo da Vinci’s Madonna of the Yarnwinder. A Historic and Scientific Detective Story*, London, 2011, pp. 193-211.

(³) C. PEDRETTI, *Leonardo dopo Milano. La Madonna dei fusi (1501)*, exhibition catalogue, Florence, 1982, p. 18: “Si sa che il significato di ‘ritrarre’, a quel tempo, era esclusivamente quello di copiare opere altrui...”. See also M. KEMP, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, London, 1981, p. 215 and M. KEMP, *The Madonna of the Yarnwinder in the Buccleuch Collection Reconsidered in the Context of Leonardo’s Studio Practice*, in M.T. Fiorio and P.C. Marani (eds.), *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*, atti del convegno internazionale (Milan 25-26 September 1990), Milan, 1991, pp. 35-48, esp. 40: “The correct interpretation is not that the pupils were ‘making portraits’ but rather that they ‘were making copies’ or duplicates to which Leonardo occasionally ‘put his hand’”. M. Kemp (ed.), *Leonardo da Vinci. The Mystery of the Madonna of the Yarnwinder*, exhibition catalogue, Edinburgh, 1992, p. 16: “two of his apprentices are making copies”. D. ARASSE, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, 1997, p. 327: “ses assistants font des copies (ritratti)”. P.C. MARANI, *Il problema della ‘bottega’ di Leonardo: la ‘pratica’ e la trasmissione delle idee di Leonardo sull’arte e la pittura*, in G. BORA et al., *I Leonardeschi. L’eredità di Leonardo in Lombardia*, Milan, 1998, pp. 9-37, esp. p. 14: “...Leonardo interveniva sui dipinti che i suoi allievi eseguivano”. D.A. BROWN, *Leonardo da Vinci. Art and Devotion in the Madonnas of his Pupils*,

retrati” had been prevalent in the older literature ever since the letter was discovered by Alessandro Luzio in 1887. Historians learnt that Fra Pietro was well aware of Isabella’s interest in the portrait she had commissioned from Leonardo. In her letter of 29 March 1501 Isabella requested Fra Pietro to ask Leonardo to send her another sketch of his portrait of her (“A presso lo pregarà ad volerne mandare uno altro schizo del retratto nostro...”). In his response to Isabella, dated 14 April, Fra Pietro writes that once Leonardo has finished a little picture, he is doing for a certain Robertet [Florimond Robertet, secretary of Louis XII], he will immediately undertake the portrait (“farebbe subito el retrato”)(⁴)

From the language of these letters then, it seemed evident that when, in his letter dated 3 April, Fra Pietro referred to the activities of two of Leonardo’s apprentices by saying that they “fano retrati”, he could not have meant anything other than that they are making or painting portraits(⁵). Yet no portraits are

Milan, 2003, p. 15: “two of his pupils were doing copies”. F. AMES-LEWIS, *Isabella and Leonardo. The Artistic Relationship between Isabella d’Este and Leonardo da Vinci 1500-1506*, New Haven and London, 2012, p. 229: “two of his assistants have been making copies”. V. DELIRUVIN, *La Sainte Anne...*, cit., 2012, p. 162: “Le mot ‘retrati’ qu’il utilise pour designer ces peintures correspond en réalité, comme l’a bien souligné la critique, à des copies faites d’après les créations du maître.”

(⁴) E. VILLATA, *Leonardo da Vinci...*, cit., 1999, p. 136, doc. 151. In a letter to Lucrezia d’Este Bentivoglio of 26 September 1511, Isabella writes: “in questa ultima volta che semo state retratte...”. In her letter, dated 26 April 1498, to Cecilia Gallerani and a letter she addressed to Ludovico Sforza, dated 13 March 1499, Isabella used “retracti” to refer to portraits. Cfr. E. VILLATA, *Leonardo da Vinci...*, cit., pp. 112-113, doc. 129 and AMES-LEWIS, *Isabella and Leonardo...*, cit., p. 251, notes 3 and 5.

(⁵) K. CLARK, *Leonardo da Vinci. An Account of his Development as an Artist*, Cambridge, 1939, p. 114: “two of Leonardo’s pupils were doing some portraits” and L. GOLDSCHIEDER, *Leonardo. Paintings and Drawings*, London, 1969 (1st ed. 1943), p. 37: “...portraits his assistants are painting”. J. WASSERMAN, *Leonardo da Vinci*, New York, 1975, p. 34: “There is also mention

known that can be attributed to Leonardo's pupils who may have painted under his guidance in Florence in Spring 1501. It should be noted that at this time Fra Pietro's knowledge of Leonardo's life appears to have been largely based on the account of someone close to Leonardo. In the letter of 3 April he begins his response to Isabella's written request to inquire about Leonardo's life by stating: "but as far as I know" ("ma per quanto me occorre"). If we accept that Fra Pietro went to the place where Leonardo lived and worked, his wording suggests that at the time of his visit the artist was not there. Had Fra Pietro obtained the information from Leonardo himself he would certainly have mentioned this to Isabella, as in fact he would do in the letter he wrote 11 days later when he stated that on "merchordì santo" Leonardo had paid him a visit, along with Salai and other friends of his⁽⁶⁾. It was during that meeting that Fra

of one or two unidentified portraits that were being painted by pupils under his indifferent supervision". M. CLAYTON, *Leonardo da Vinci. A Curious Vision*, exhibition catalogue, London, 1996, p. 60: "...two assistants were painting portraits (or conceivably copies: *retrati*)". This translation was recently adopted by L. KEITH in L. SYSON and L. KEITH, *Leonardo da Vinci. Painter at the Court of Milan*, exhibition catalogue, London, 2011, p. 72: "...two of Leonardo's pupils are doing some portraits". Most Italian scholars have understood 'retrati' to mean portraits, e.g.: A. VENTURI, *Leonardo da Vinci. Pittore*, Bologna, 1920, p. 51; G. CAROTTI, *Leonardo da Vinci. Pittore, Scultore Architetto*, Turin, 1921, p. 73; G. CASTELFRANCO, *Studi Vinciani*, Rome, 1966, p. 110 and C. VECCE, *Leonardo*, Rome, 1998, p. 202: "Intanto, nello studio, due allievi eseguono ritratti".

⁽⁶⁾ E. MÖLLER, *Leonardo's Madonna with the Yarn winder*, "The Burlington Magazine" 49, 1926, no. 281. pp. 61-68, esp. p. 61: "He paid a visit to Leonardo's workshop on 'Holy Wednesday'". This is incorrect. On Holy Wednesday Salai, "and some other friends of his" brought Leonardo to Fra Pietro. C. PEDRETTI, *The Mysteries of a Leonardo Madonna, mostly Unsolved*, "Achademia Leonardi Vinci" 5, 1992, pp. 169-175, esp. p. 171: "The first letter, April 3, is the report of a visit to Leonardo's studio. This is not stated but implied...". Indeed, one wonders how else would Fra Pietro have been able to provide Isabella with a detailed description of the sketch of the Virgin and Child, St Anne and a Lamb Leonardo had done on a cartoon and know the

Pietro asked Leonardo about the portrait, something which apparently he had not been able to do earlier. Thus, in addition to his personal impression of Leonardo's 'workshop', Fra Pietro's report of 3 April may well have reflected the words used by the person who provided him with information about Leonardo, the work he had done, his interests and what his apprentices were doing. Since Fra Pietro's letter offers us a unique insight into Leonardo's workshop practices in Florence at the beginning of the sixteenth century, a correct understanding of the word 'retrati' is important.

It was Wilhelm Suida who, in commenting upon Fra Pietro's wording in 1954, was perhaps the first to propose a different reading: "*Retrati* in this case certainly does not mean portraits of living persons. Rather the Frater pointed to replicas of the master's compositions done with his personal cooperation"⁽⁷⁾. In 1931 Suida reported the results of first X-ray and ultraviolet examinations of the Lansdowne version of the *Madonna of the Yarnwinder* and the outcome may well have convinced him of this new meaning⁽⁸⁾.

nature of the activities of his apprentices? It is therefore difficult to accept, as suggested by C. Starnazza, that Fra Pietro never visited Leonardo in Florence and obtained all his information exclusively from others. Cfr. C. STARNAZZA, "14 aprile 1501: *el quadretino che fa...*", in C. STARNAZZA, *Leonardo ad Arezzo A.D. 2000. La "Madonna dei fusi" di Leonardo da Vinci e il paesaggio del Valdarno Superiore*, exhibition catalogue, Città di Castello, 2000, pp. 23-35, esp. p. 24: "Avvalendosi poi di informatori interni alla bottega di Leonardo, il Novellara trasmette a Isabella tutte le notizie che regolarmente riceveva sull'attività dell'artista."

⁽⁷⁾ W. SUIDA, *Leonardo's Activity as a Painter. A Sketch*, in A. Marazza (ed.), *Leonardo. Saggi e Ricerche*. Rome, 1954, pp. 315-329, esp. p. 324. In his pioneering study on Leonardo's pupils and followers, Suida's understanding of Fra Pietro's wording reads: "Leonardo lie zwei seiner Schüler Bildnisse malen". See W. SUIDA, *Leonardo und sein Kreis*, Munich, 1929, p. 124.

⁽⁸⁾ W. SUIDA, *Leonardos Madonna mit dem Kreuzstab (oder dem Garnwinder)*, in G. Nicodemi (ed.), *Miscellanea di studi Lombardo in onore di Ettore Verga*, Milan, "Raccolta Vinciana", pp. 333-339, esp. p. 337. For a sum-

On the basis of the findings of a technical analysis of the Lansdowne and Buccleuch pictures, many years later Martin Kemp elaborated Suida's reading of the word 'retrati' on various occasions. Kemp conjectured that during his second stay in Florence Leonardo's apprentices executed paintings based on his design and under his supervision presumably in order to be sold as 'Leonardos'⁽⁹⁾. This is an attractive theory that has been accepted by others, but unfortunately has its weak points. Even if Leonardo had organised the division of labour to that effect, using *garzoni* instead of skilled assistants, this would not exclude the possibility that in his letter Fra Pietro referred to an altogether different artistic practice.

First of all, it is difficult to accept that in Florence in April 1501 there would have been a demand for copies of Leonardo's works: which works and for whom? At best, we could consider the *Last Supper* and the *Virgin of the Rocks* after which indeed many copies were made. However these copies were all produced in Milan and well after 1501. Though Fra Pietro mentions Leonardo's impatience with the brush, in his letter dated 14 April 1501 he nonetheless reports to Isabella that Leonardo, who by now he had met personally, would be eager to produce a painting for her ("servirebbe più presto vostra excellentia che persona del mondo") once he had completed the small picture

mary of Suida's findings, see T. WELLS, *The 'Madonna of the Yarnwinder': conservation history and the painting's influence*, in M. Menu (ed.), *Leonardo da Vinci's Technical Practice...*, cit., 2014, pp. 101-113, esp. p. 107.

⁽⁹⁾ M. KEMP, *The Madonna of the Yarnwinder...*, cit., 1991, pp. 35, 40. M. KEMP, *Leonardo da Vinci. The Mystery...*, cit., 1992, pp. 9-24, esp. p. 22 and M. KEMP, *From the scientific examination to the Renaissance market: the case of Leonardo da Vinci's Madonna of the Yarnwinder*, "Journal of Medieval and Renaissance Studies" 24, 2 (1994), pp. 259-274, esp. p. 268. Accepting that Fra Pietro meant the making of "copies", Ana González Mozo in DELIEUVIN, *La Sainte Anne...*, cit., 2012, pp. 234-235, cat. no. 77, is led to suggest that: "Il a pu se passer quelque chose de similaire avec la Joconde...".

he was working on for Robertet⁽¹⁰⁾. Both Robertet and Isabella d'Este would not have been pleased receiving pupil's work retouched by Leonardo. The former had requested from Leonardo a small devotional painting with the Madonna and Child, while the latter wished the artist to paint her some invention "in arbitrio suo", or "uno quadretto de la Madonna" (letter of 29 March 1501). In addition, Fra Pietro noted that Leonardo had made a sketch on a cartoon ("uno schizo in uno cartone") of *Saint Anne*, the *Virgin and Child with a lamb* but he did not mention for whom. His silence would argue against the theory, put forward by some critics, that the design was the result of a commission Leonardo had received from King Louis XII⁽¹¹⁾. Though Fra Pietro's description shows that Leonardo retouched work his apprentices were executing – a practice confirmed by Vasari – we should be careful in assuming that within a year of his return to Florence Leonardo ran a workshop that produced faithful saleable copies of his work⁽¹²⁾. Unlike Louis XII,

⁽¹⁰⁾ In the letter of 3 April 1501: "impacientissimo al penello" and in the letter of 14 April 1501: "non può patire el penello". See AMES-LEWIS, *Isabella and Leonardo...*, cit., pp. 228-229 and E. VILLATA, *Leonardo da Vinci...*, cit., pp. 134-137, doc. nos. 150-151. In this letter Fra Pietro states that Leonardo had "obligations to His Majesty the King of France". What these obligations were is not clear, but the fact that Leonardo believed that he could free himself from them "within a month", while at the same time claiming to have no time to paint, suggests that some other kind of activity was intended, possibly non-artistic.

⁽¹¹⁾ J. WASSERMAN, *The Dating and Patronage of Leonardo's Burlington House Cartoon*, "The Art Bulletin" LIII, (1971), pp. 312-25. See also V. DELIEUVIN, *Une Sainte Anne, mais pour qui?* in DELIEUVIN, *La Sainte Anne...*, cit., pp. 23-27. Delieuvin (p. 27) prefers to accept that Leonardo undertook the *Saint Anne* at his own initiative.

⁽¹²⁾ R. Bettarini and P. Barocchi (eds.), *Giorgio Vasari. Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Florence, 1966-87, IV (text), pp. 28-29, states that "certi lavori che in Milano si dicono essere di Salai, furono ritocchi da Lionardo". M. KEMP, *The 'Madonna of the Yarnwinder'...*, cit., p. 35.

Robertet and Isabella d'Este, in the spring of 1501 possible patrons in Florence were probably not familiar with the few samples of Leonardo's latest pictorial style⁽¹³⁾.

Secondly, the fact that the Buccleuch and Lansdowne versions of the *Madonna of the Yarnwinder* are not identical while the underdrawing in both pictures reveals major revisions, suggests that they were not produced simultaneously as faithful copies of a single work⁽¹⁴⁾.

Thirdly, though the word 'retrati' was probably used by the person who received Fra Pietro in Leonardo's 'workshop' at the beginning of April, it is useful for the present discussion to review Leonardo's own use of the term. For Leonardo the meaning of "ritrarre" was not limited to the practice of copying, "the

(13) In 1503 the Florentine *Signoria* awarded Leonardo the most prestigious commission of his career (to paint the mural of the *Battle of Anghiari* on one of the walls of the Great Council Hall in Palazzo Vecchio). Except for a finished cartoon depicting the *Virgin and Child with Saint Anne and a Lamb*, now lost, and some unfinished compositions he had started working on shortly before and after his arrival in Florence, in 1503 Leonardo had no recently finished pictures to show that confirmed the tremendous reputation he enjoyed as a painter in Milan. See Agostino's Vespucci's comment of October 1503 in L. FRANK in Delieuvin (ed.), *La Sainte Anne...*, cit., p. 120, cat. no. 30.

(14) Though admitting that this "is precisely what is *not* meant to occur in the normal process of the making of an 'original' followed by 'copies'"; M. KEMP, *Leonardo da Vinci. The Mystery...*, cit., pp. 18-20, assumed that Leonardo may have made a full-scale drawing similar in type to the National Gallery cartoon adding that "such a drawing would still allow scope for detailed adjustments of the kind we see occurring in both pictures. [...] The two pictures subsequently undergo parallel and relatively protracted developments, much like fraternal twins, becoming less identical as they reach a point of maturity". The recent comparison of the underdrawings of these two pictures to the many painted variants and copies Leonardo's composition inspired, has led to the conclusion that his followers worked "from the underdrawing details, not from the final painting". See C. ACCIDINI, R. BELLUCCI and C. FROSININI, *New hypotheses on the Madonna of the Yarnwinder series* in Menu, *Leonardo da Vinci's...*, cit., 2014, pp. 114-125, esp. p. 123.

drawings from the hand of a good master” or “good relief sculpture”⁽¹⁵⁾. He used “ritrarre” to indicate drawing from life (“ritrarre di naturale”), whether from the nude (“ritrar li nudi”; “ritrarre uno ignudo di naturale”), a face (“ritrarre un volto”), a site (“ritrarre un sito”), landscapes (“ritrarre li paesi”), figures for narrative paintings (“ritrarre figure per istorie”) or shadows of bodies by the light of a candle or oil lamp (“ritrarre l’ombre de’ corpi al lume di candela o di lucerna”)⁽¹⁶⁾. In addition, Leonardo used the word “imitatione” to indicate studying or drawing from artistic models: “l’imitatione delle cose antiche è più laudabile che quella delle moderne”. He also used “imitare” in his well-known account of the development of Italian painting: “... i Romani, i quali senpre imitarono l’uno dall’altro [...] Giotto Fior tino, il quale n è stato c t to allo imitare l’opere di Cimabue suo maestro”⁽¹⁷⁾. Significantly, when Leonardo referred to copies youths had executed in drawings he used the word “copie” and he used the verb “copiare” to state that paint-

⁽¹⁵⁾ C. PEDRETTI and C. VECCE, *Leonardo da Vinci. Libro di Pittura*, 2 vols., Florence, 1995, I, p. 175, no. 63: “Il pittore debbe prima suefare la mano col ritrarre disegni di boni maestri [...] debbe di poi suefarsi col ritrarre cose di rilievo bone...”. *Ibidem*, p. 185, no. 82: “Ritrac prima disegni di bono maestro [...] poi di rilievo...”.

⁽¹⁶⁾ J.P. RICHTER, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*. Compiled & edited from the original manuscripts, 2 vols, (3rd ed.), London, 1970, I, p. 303, no. 486: “Qual è meglio o ritrare di naturale o d’ tico [...]?”. PEDRETTI and VECCE, *Leonardo da Vinci...*, cit., 1995, I, p. 185, no. 83; p. 187, no. 88; p. 187, no. 90; p. 188, nos. 91 and 93; p. 189, nos. 95 and 96; p. 190, no. 100. According to Salvatore Battaglia’s *Grande Dizionario della Lingua Italiana* (Vol. XVI, Turin, 1992), the word “ritratto” means (among other things): “Rappresentazione fedele, per mezzo delle arti figurative, di qualsivoglia soggetto, di animali, piante, oggetto o, anche, paesaggi, spesso dal vivo.”

⁽¹⁷⁾ RICHTER, *The Literary Works...*, cit., I, no. 660. *Ibidem*, I, no. 534 “Li pittori [...] imitare il naturale...”. PEDRETTI and VECCE, *Leonardo da Vinci...*, cit., I, p. 184, no. 81: “Dico alli pittori che mai nessuno debbe imitare la maniera de l’altro...”.

ing cannot be copied⁽¹⁸⁾. On the other hand, when referring to the making of portraits, Leonardo used the term “ritratti” (“... e li ritratti si faccino di state, quando li nugoli copreno il Sole”)⁽¹⁹⁾.

Finally, it is often assumed that one of the two *garzoni* reported as making ‘retrati’ was Gian Giacomo Caprotti, called Salai⁽²⁰⁾. However, if we take the term *garzone* to mean apprentice (often young boys), than it would no longer apply to Salai who was 21 years old at the time. In a letter, dated April 14, 1501, Fra Pietro, after having met Salai personally, refers to him not as Leonardo’s *garzone*, but as his follower (“discipulo”). Moreover, we know that Salai’s skills as a painter had not only pleased Leonardo, but also others. For example, Luigi Ciocca in a letter, dated January 22, 1505 [i.e. 1504] referred to Salai as “uno alevo de Leonardo Vinci, zovene per la età sua, assai valente”⁽²¹⁾.

Whether at the time of Fra Pietro’s visit Salai was one of the

⁽¹⁸⁾ RICHTER, *The Literary Works...*, cit., I, nos. 487 and 482: “... mai finiscono con ombre le lor copie”. Richter translated “copie” with “drawings”. M. Kemp (eds.), *Leonardo on Painting. An Anthology of writings by Leonardo da Vinci with a selection of documents relating to his career as artist*. Selected and translated by Martin Kemp and Margaret Walker, New Haven and London, 1989, p. 197: “...never finish their copies with shading”. J. VENERELLA, *The Manuscripts of Leonardo da Vinci in the Institut de France. Manuscript G*, “Raccolta Vinciana”, Milan, 2002, p. 37: “copies”. In copying Leonardo’s handwriting Melzi wrote “cose”. See PEDRETTI and VECCE, *Leonardo da Vinci...*, cit., I, p. 170, no. 51. In the *Paragone*, Leonardo used the verb “copiare”: “... questa [la pittura] non si copia, come si fa le lettere..”. *Ibidem*, p. 135, no. 8.

⁽¹⁹⁾ *Ibidem*, p. 189, no. 95. See also p. 204, no. 138: “...quando voi ritrarre uno, retralo a cattivo tempo, sul fare della sera, facendo stare il ritratto con la schiena accosto a uno de’ muri d’essa corte.”

⁽²⁰⁾ J. SHELL and G. SIRONI, *Salai and the inventory of his estate*, “Raccolta Vinciana”, XXIV, 1992, pp. 109-153, esp. p. 111.

⁽²¹⁾ For a discussion of the role played by the apprentice (*garzone*) in the painter’s workshop, see A. PADOA RIZZO, in M. GREGORI A. PAOLUCCI and C. ACIDINI LUCHINAT, *Maestri e Botteghe. Pittura a Firenze alla Fine del Quattrocento*. Exhibition catalogue, Florence, 1992, pp. 19-22. E. VILLATA, *Leonardo da Vinci...*, cit., p. 178, no. 210. See C. PEDRETTI, *Leonardo da Vinci. L’ “Angelo incarnate” & Salai [The “Angel in the Flesh” & Salai]*, Perugia, 2009, p. 302.



Fig. 1 – Anonymous follower of Leonardo da Vinci, *A study of the bust and head of a woman and sketches of the bust and head of a woman*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto dei disegni e stampe (inv. 141). Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo.



garzoni or not, the question remains as to what two of Leonardo's apprentices were making in the spaces he occupied at the church complex of Santissima Annunziata. As part of their training the activities of apprentices traditionally involved drawing from exemplary models which included drawings, painted works, sculpted pieces or a posed life model. It is my view that the two *garzoni* about whose activities Fra Pietro was informed, were not painting portraits or copies after Leonardo's work. Rather I believe that what was meant by the person informing Fra Pietro or what he may have seen with his own eyes, was that they were practising drawing from life, most likely the human figure. Is there any evidence among the drawings of Leonardo's pupils and followers that are datable to 1501 to support this assumption?

It has been suggested that a drawing in Venice (fig. 1) represents a copy after a lost study by Leonardo similar to the autograph study in Windsor for the bust of the Virgin in the lost painting of the *Madonna of the Yarnwinder* (fig. 2)⁽²²⁾.

However, the quick sketches of a woman in the left margin of the drawing in Venice illustrate, in my view, how the artist explored various solutions regarding the woman's pose. In doing so, the author, whom most historians believe to be Cesare da Sesto, followed not only Leonardo's own drawing practice, as for example, shown in a sheet with studies of the head and shoulders of a woman in Windsor (fig. 3), but also his instructions on how to practice life drawing⁽²³⁾.

⁽²²⁾ J. WASSERMAN, *The Dating and Patronage*, cit., 1971, p. 318 and M. CLAYTON, *Leonardo da Vinci...*, cit., 1996, p. 64, cat. no. 32. On the other hand, PIETRO C. MARANI, *I dipinti di Leonardo, 1500-1507: Per una cronologia*, in S. Hager (ed.), *Leonardo, Michelangelo, and Raphael in Renaissance Florence from 1500 to 1508*, pp. 1-28, esp. p. 12, related the drawing, he accepts as autograph, to the figure of St Anne in the Burlington House Cartoon at the National Gallery, London.

⁽²³⁾ For the drawing in Windsor, see M. CLAYTON, *Leonardo da Vinci. The Divine and the Grotesque*. Exhibiton catalogue, London, 2002, p. 107, cat. no.



Fig. 2 – Leonardo da Vinci, *Study of the bust of a woman*, Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2014 (RL 12514).





Fig. 3 – Leonardo da Vinci, *Studies of the head and shoulders of a woman*. Royal Collection Trust /© Her Majesty Queen Elizabeth II 2014 (RL 12513).



From Leonardo's rules on how to work out the composition of a 'storia', first written down in Ms. A (Paris, Institut de France, c. 1490-1492), we learn that the painter should begin by making rapid sketches of the figures, "attending first to the intention and invention first created in your imagination", after which a life model should assume the pose, "you may have determined in your work"⁽²⁴⁾. It is this very procedure that the author of the drawing in Venice seems to have followed while employing one of Leonardo's favourite techniques of using red chalk on red prepared paper. If the artist had merely copied a Leonardo design for the *Madonna of the Yarnwinder*, he would not have bothered to explore with rapid sketches varying positions of the model's bust and face⁽²⁵⁾.

The drawing in Venice is stylistically and technically strikingly close to a drawing showing *Two Studies of a Left Hand* that Martin Kemp has attributed to a Spanish pupil of Leonardo, Fernando Yáñez de la Almedina and which is kept in the same collection (fig. 4)⁽²⁶⁾. Both drawings illustrate the important role

44. C. PEDRETTI, *Leonardo dopo Milano...*, cit., pp. 22-23, attributed the drawing in Venice to Leonardo. On the basis of a comparison between the drawing in Venice with figure studies by Cesare da Sesto in the same collection, an attribution to this artist can, in my view, no longer be sustained.

⁽²⁴⁾ PEDRETTI and VECCE, *Leonardo da Vinci...*, I, cit., p. 182, no. 76 : "... attenderai prima col disegno a dare con dimostrativa forma a l'occhio la intenzione e la invenzione fatta in prima nella tua imaginativa. [...] di poi fa acconciare omini vestiti o nudi, nel modo, ch'in su l'opera hai ordinato...". For similar advice, see: "Il bozzar delle storie sia pronto, e 'l membrificare non sia troppo finite; sta content solamente a' siti d'esse membra, i quali poi a bell'agia piacerdoti [le] potrai finire." *Ibidem*, I, p. 175, no. 64 and pp. 219-220, no. 181.

⁽²⁵⁾ Annalisa Perissa Torriani attributes the drawing to Leonardo. See A. PERISSA TORRINI, *Leonardo da Vinci. L'uomo universale*, exhibition catalogue, Florence and Milan, 2013, p. 170, cat. no. VI-16. See also G. NEPI SCIRE and A. PERISSA TORRINI, *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nel Gabinetto dei Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia di Venezia*, ordinati e presentati da Carlo Pedretti, Florence, 2003, p. 111, no. 13.

⁽²⁶⁾ M. KEMP, *Leonardo da Vinci. The Mystery...*, cit., p. 78, no. 21. This



Fig. 4 – Anonymous follower of Leonardo da Vinci, *Two studies of a left hand*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto dei disegni e stampe (inv. 144). Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo.



life drawing continued to play in Leonardo's studio as shown also by the autograph drawing in Windsor (fig. 2). Of his designs for the figure of the Virgin in the *Madonna of the Yarnwinder* the sketch at the bottom of the sheet in Venice (fig. 1) served as a starting point for a drawing from a life model the artist had asked to assume a corresponding pose. Adopting the same method, the author of a stylistically similar red chalk drawing of the head and bust of a young girl in Turin re-studied from a life model Leonardo's design for the figure of Saint Anne rather than for the Virgin in the *Madonna of the Yarnwinder* as is often stated (figg. 5, 6)⁽²⁷⁾. These drawings then would seem to provide further evidence of the procedure Leonardo's pupils learnt under his guidance, namely to make 'retrati' or life studies, "even when repeating a well-established motif"⁽²⁸⁾.

Further support of my reading of Fra Pietro's 'retrati' is provided by Paolo Giovio who was well informed regarding Leonardo, his workshop practices and his works. Writing around 1526 Giovio specifically mentions Leonardo's method of training his pupils. According to Giovio, Leonardo "would forbid youths under the age of twenty to touch brushes and colours, and would have them practise only with the lead stylus, after the best examples left of the ancients, to become able to show the force of nature by means of essential lines, and the aspect of the

attribution was accepted by A. Perrissa Torrini, see PERISSA TORRINI, *Leonardo da Vinci...*, cit., 2013, p. 282, no. XI-19.

⁽²⁷⁾ *Ibidem*, p. 73, no. 18, accepting it "as a work of Cesare da Sesto or another more than usually agile follower". See also C. PEDRETTI in G. Giacobello Bernard (ed.), *Leonardo da Vinci. Capolavori in mostra*. Exhibition catalogue, Milan, 2006, p. 88, cat. no. II.3, pointing out that the position of the woman's head is similar to the position of the woman illustrated in the sketch at the top left of the drawing in Venice (inv. n. 141).

⁽²⁸⁾ Quoted from KEMP, *Leonardo da Vinci. The Mystery...*, cit., p. 78, no. 21, where he commented on the drawing in Venice of a left hand, here reproduced as fig. 4.





Fig. 5 – Anonymous follower of Leonardo da Vinci, *A study of the head of a young woman*, Biblioteca Reale, Turin (inv. 15586 D.C.).
Su concessione del Ministero dei Beni e della Attività Culturali e del turismo, Direzione Regionale per i beni culturali e del paesaggio
– Biblioteca Reale – Torino.





Fig. 6 – Leonardo da Vinci, *A study for the head of St Anne*, Royal Collection Trust /© Her Majesty Queen Elizabeth II 2014 (RL 12533).

human body in its great variety of movements. [...] because he did not want anything painted in his studio that did not confirm to nature. Thus the talented but impatient youth was not to be seduced by the attraction of brushes and by the charm of colour before he could achieve the right understanding of the proportions of the figures through a long and profitable study, and until he was able to render such figures without the help of a model”⁽²⁹⁾.

From this account we learn that up until a certain age Leonardo’s *garzoni* were not allowed to touch the brush (i.e. not even to make copies) and that they had to practise drawing after the antique repeatedly and for a very long period of time. Giovio explains that the aim of this study was for the student to obtain a full understanding of the movements and proportions of the human body. Given the fact that he mentions that Leonardo “did not want anything painted in his studio that did not conform to nature”, it seems safe to assume that life drawing too must have played an important role. In fact on various occasions Leonardo wrote instructions on how to practice life drawing from the posed model, nude or clothed, while emphasising the importance of anatomical knowledge as a prerequisite to such studies. It is well known that while at work on the *Last Supper* Leonardo made life drawings of various models who, according to Antonio De Beatis, belonged to the court and Milanese elite. It therefore comes as a surprise that no such studies by his Milanese pupils and followers datable to the 1490s and early 1500s are known⁽³⁰⁾. What their drawings do show is a striking-

⁽²⁹⁾ English translation quoted from C. PEDRETTI, *The Literary Works of Leonardo da Vinci compiled and edited from the Original Manuscripts by Jean Paul Richter. Commentary*, Oxford, 1977, 2 vols., I, p. 11. According to Pedretti, Giovio “must have obtained his information from Leonardo himself”.

⁽³⁰⁾ See E. VILLATA, *Leonardo da Vinci...*, cit., p. 264 (no. 314): “Li personaggi di quella son de natural retracts de più persone de la corte et Milanese

ly limited concern with the bust of a model. Perhaps it is this almost exclusive study of the male and female head that explains Fra Pietro's wording when he referred to the activities of two of Leonardo's *garzoni*. The unlikelihood that a patron went to Leonardo's workshop to have his portrait drawn by one of his apprentices supports my view that they were making life drawings for study purposes.

di quel tempo, di vera statura". Marco d'Oggiono's studies from the posed nude model are few in number and have been dated to circa 1520. See G. BORA in G. BORA, et al, *Disegni e dipinti leonardeschi dalle collezioni milanesi*, exhibition catalogue, Milan, 1987, pp. 88-91, cat. nos. 34-35, and pp. 114-115, cat. no. 54. Cesare da Sesto's life drawings in red chalk on red prepared paper have been dated to the late 1510s and early 1520s. See M. CARMINATI, *Cesare da Sesto 1477-1523*, Milan and Rome, 1994, pp. 296-303, D 77-85 and PERISSA TORRINI, *Leonardo da Vinci...*, cit, 2013, pp. 273-279, cat. nos. XL.1016.



“PERCHÉ HAVEMO BISOGNO ANCORA DE
MAESTRO LEONARDO”.
LÉONARD DE VINCI AU SERVICE DE CHARLES II
CHAUMONT D’AMBOISE

LAURE FAGNART-HÉLÈNE MIESSE

Si les relations entre Léonard de Vinci et la France ont déjà retenu l’attention des spécialistes, des pans de cette histoire demeurent encore à expliciter. Il en va ainsi à propos des premières sources qui attestent de l’intérêt des Français pour le maître et ses projets. À cet égard, les cinq lettres échangées entre Charles II Chaumont d’Amboise, Geoffroy Carles et Piero Soderini entre août et décembre 1506 se révèlent emblématiques: pourtant bien connues de la critique, elles demandent encore à être interrogées.

Dans les pages qui suivent, nous voudrions nous repencher sur ces lettres, et ce en recourant à l’expertise conjugée des membres de l’équipe d’EpistolART, un projet de recherches interdisciplinaire qui accorde une attention particulière aux correspondances, spécialement à celles que s’échangèrent entre eux les artistes de la Renaissance et à celles que rédigèrent les personnalités qui ont contribué au déploiement de leurs carrières⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Ce projet de recherches – qui a reçu le soutien financier de la Communauté française de Belgique – est actuellement mené à l’Université de

Ces lettres sont d'un grand intérêt: elles permettent d'appréhender l'évolution générale du statut de l'artiste à travers des situations concrètes et spécifiques. Elles nous font effectivement entendre directement sa voix et celle de ses interlocuteurs, sous des formes parfois très éloignées de ce qui s'exprime dans les textes officiels et programmatiques. Les documents épistolaires permettent aussi de nuancer le tableau: entre les aspirations des artistes et la réalité quotidienne à laquelle ils sont confrontés, l'écart est parfois grand. Les lettres nous livrent encore de précieux indices de l'affirmation de la conscience artistique (elles témoignent par exemple du souci que l'artiste manifeste pour promouvoir et diffuser son œuvre, des stratégies qu'il déploie pour construire sa carrière, pour nouer et entretenir ses réseaux, pour donner une image crédible de lui-même). En somme, le projet EpistolART entend appréhender les conditions de vie et de travail des artistes de la Renaissance par le biais de leurs propres mots ou ceux de leurs mécènes, clients et autres personnalités qui les entourent professionnellement. Afin de mesurer les enjeux de la problématique ainsi définie, une attention spécifique est accordée aux trois volumes du *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI* que Giovanni Gaye a publiés en 1839-1840. Cet ouvrage méritoire, qui recense plus de 900 lettres relatives à l'Italie des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, constitue, de nos jours encore, une référence majeure pour tout qui recourt aux sources épistolaires de la Renaissance des arts en Italie, mais, partant du constat qu'il présente des déficiences sous l'angle philologique et qu'il omet nombre de précisions importantes, de natures paléographique et codicologique notamment, le projet EpistolART entend proposer une nouvelle édition de ces volumes, basée sur une lecture minutieuse des écrits originels, sous

Liège, au sein de *Transitions*. Département de recherches sur le Moyen Âge et la première Modernité, sous la direction du professeur Paola Moreno. Pour plus de renseignements, voir : . La présente étude a bénéficié des conseils de Paola Moreno, Pierre Jodogne et Lucia Aquino, que nous remercions.

Perché havemo bisogno ancora de Maestro Leonardo 3

la forme d'une base de données consultable en ligne. Ce n'est en effet qu'au départ d'un texte sûr, appréhendé dans sa matérialité aussi bien que dans ses contenus, que peuvent se déployer des analyses scientifiquement fondées.

La première lettre qui nous intéresse ici est datée du 18 août 1506⁽²⁾. Envoyée de Milan, elle est signée par Charles II Chaumont d'Amboise, neveu de l'influent cardinal Georges Ier d'Amboise et lieutenant général du roi Louis XII dans le duché de Milan (en réalité, seule la signature est autographe)⁽³⁾. La missive est adressée aux membres de la Seigneurie de Florence et au gonfalonier, Piero Soderini: la formule introductive, à elle seule, ne peut le garantir, mais l'adresse "Excelsis Dominis honorandis, Dominis confanonerio et prioribus libertatis populi florentini etc.", qui n'a été prise en compte ni par Giovanni Gaye⁽⁴⁾, ni par

(2) Florence, Archivio di Stato, *Signori*, Responsive originali, filza 29, ff. 126 r et v.

(3) Grâce à la faveur de son oncle Georges Ier d'Amboise, Charles II Chaumont d'Amboise est nommé, en 1499, conseiller du roi et grand-maître de la maison du roi puis, en juillet 1500, lieutenant du duché de Milan, malgré une expérience réduite même s'il avait occupé, entre 1493 et 1496, le poste de gouverneur d'Île-de-France. En réalité, en 1500, sans doute pour des raisons de sécurité, ce sont deux lieutenants qui sont nommés, Bérault Stuart d'Aubigny et Chaumont d'Amboise. En mai 1501, le premier prend part à l'expédition contre le roi de Naples, laissant aux mains du second le duché de Milan mais, après le départ de Stuart d'Aubigny, Chaumont d'Amboise doit encore partager la charge avec son oncle, Georges Ier d'Amboise, qui s'installe quelques mois dans le duché, entre juin et octobre 1501. Ce n'est donc qu'à partir d'octobre 1501, quand le cardinal quitte la Lombardie, que Chaumont d'Amboise devient lieutenant général du duché de Milan. En août 1504, profitant de la disgrâce du maréchal de Gié, il obtient le titre de maréchal extraordinaire de France, puis, en 1508, celui d'amiral. Chaumont d'Amboise meurt à Milan, en mars 1511. À son propos, voir S. MESCHINI, *Luigi XII. Duca di Milano. Gli uomini e le istituzioni del primo dominio francese (1499-1512)*, Milan, 2004, spécialement pp. 67-108.

(4) G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI pubblicato ed illustrato come documenti pure inedito*, II 1500-1557, Florence, 1840, p. 87, n.°33.

Edoardo Villata⁽⁵⁾, dans son incontournable anthologie de sources relatives au maître et à son œuvre, permet de s'en assurer. Aucune note de réception n'accompagne la missive et si une trace de sceau est bien visible, celui-ci est tombé⁽⁶⁾.

[126r] Ex[celsi]⁽⁷⁾ Domini Honor[andissi]m[i],
Perché havemo bisogno ancora de maestro Leonardo per
fornire certa opera che li habiamo facto principiare, ne
farà gran piacere le Excellentie vostre, et così le pregamo
fare, de prolungare lo tempo che hano dato ad esso mae-
stro Leonardo per doi, non obstante la promessa per lui
facta, afinch'el possa dimorare ad Milano, et in dicto
tempo fornire essa⁽⁸⁾ nostra opera. Offerendoci sempre
ne le occurrentie di quelle paratissimi⁽⁹⁾, alle quale se
ricommandamo⁽¹⁰⁾. Datum Mediolani 18 augusti 1506.

Le tot⁽¹¹⁾ vostre

⁽⁵⁾ E. VILLATA, *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, Milan, 1999, p. 200 et 201, n.°233. En revanche, l'adresse a été transcrite dans le Catalogue de l'exposition *Leonardo da Vinci. La vera immagine. Documenti e testimonianze sulla vita e sull'opera* sous la direction de V. Arrighi, A. Bellinazzi et E. Villata (Firenze, Archivio di Stato), Florence, 2005, p. 213, VII. 91. 1. Dans ce volume sont réédités – avec de nombreuses corrections – plusieurs documents figurant dans le premier recueil d'Edoardo Villata. C'est donc tantôt vis-à-vis de l'un, tantôt vis-à-vis de l'autre de ces deux ouvrages que se positionnera notre nouvelle édition des lettres datées d'août à décembre 1506.

⁽⁶⁾ Description codicologique: 4 plis ; 2 folios; main originale mais non autographe (seule la signature est autographe); pas de note de réception; présence d'une adresse; présence d'un filigrane difficile à identifier; trace d'un sceau désormais tombé; signature.

⁽⁷⁾ Ou *Excellenti*. Néanmoins, la forme *excelsi* étant présente en toutes lettres dans l'une ou l'autre des missives prises ici en examen, nous penchons pour cette résolution.

⁽⁸⁾ Cat. expo., Florence, 2005: *certa*.

⁽⁹⁾ *Offerendoci [...] paratissimi*: cette phrase n'est pas reprise dans Cat. expo., Florence, 2005.

⁽¹⁰⁾ Cat. expo., Florence, 2005: *Alle quale se racomandamo*. Nous choisissons la terminaison *amo* par analogie avec la forme *pregamo*, qui apparaît plus haut.

⁽¹¹⁾ Cat. expo., Florence, 2005 : *tout*.

Perché havemo bisogno ancora de Maestro Leonardo 5

D'Amboyze
Regius citra montes Locumtenens Generalis
Mag[nus] Magi[ster] et Mareschallus Francie //

[126v] Adresse: Ex[cels]is⁽¹²⁾ Dominis honorandis,
Dominis confanonerio et prioribus libertatis populi flo-
ren[tini] etc⁽¹³⁾.

Cette lettre est bien connue des spécialistes de Léonard. Elle constitue la première source qui nous soit parvenue attestant d'un contact direct entre le maître et le lieutenant général du duché de Milan⁽¹⁴⁾. Or, si le Français connaît, et apprécie sans doute le travail de l'Italien, il n'est pas certain que les deux hommes se soient rencontrés avant 1506. C'est ce que laissent penser une autre lettre de Chaumont d'Amboise, datée du 16 décembre 1506, sur laquelle nous reviendrons ("Et noi volemo confessare essere nel numero de quelli che l'amavamo prima che mai per presentia lo cognoscessemo"), mais aussi les faits qui

⁽¹²⁾ Ou *Excellentis*, voir note . Ce premier mot est omis dans la transcription du Cat. expo., Florence, 2005, p. 213.

⁽¹³⁾ Conformément aux objectifs du projet EpistolART, qui accorde une attention particulière aux mots, les traductions proposées ici tentent de refléter le plus fidèlement possible les textes originaux. "Éminents et honorés Seigneurs. Parce que nous avons encore besoin de maître Léonard pour accomplir un certain travail que nous lui avons fait commencer, Vos Excellences nous feront grand plaisir, et nous les prions d'agir ainsi, en doublant le délai qu'elles ont donné à ce maître Léonard – nonobstant la promesse faite par lui – afin qu'il puisse demeurer à Milan et, durant ce temps, terminer ce travail pour nous. En restant toujours prêts à répondre à vos besoins, nous nous recommandons à vous. Envoyé de Milan, le 18 août 1506. Entièrement vôtre, D'Amboise, Lieutenant général de la région en-deçà des monts, Grand Maître et Maréchal de France".

⁽¹⁴⁾ E. VILLATA, *Charles d'Amboise, commanditaire et protecteur des arts dans le duché de Milan*, dans J. DUMONT et L. FAGNART, *Georges Ier d'Amboise (1460-1510). Une figure plurielle de la Renaissance. Actes du colloque international tenu à l'Université de Liège les 2 et 3 décembre 2010*, Rennes, 2013, p. 199-208, spécialement p. 202-203.

marquent l'histoire de la domination française en Italie: si Chaumont d'Amboise avait participé, sans mérite particulier, à la première conquête du duché (en novembre 1499, c'est Gian Giacomo Trivulzio qui est désigné lieutenant du Milanais), il n'est nommé lieutenant du duché de Milan, et ce avec l'expérimenté Bérault Stuart d'Aubigny, qu'en juillet 1500, après que les Français aient engagé une seconde campagne militaire et reconquis le Milanais, à la suite du retour éphémère de Ludovic le More⁽¹⁵⁾. Or, à cette date, Léonard a déjà quitté la Lombardie, afin de retourner à Florence, sa ville natale.

La deuxième lettre, elle aussi expédiée de Milan, est datée du lendemain, du 19 août 1506⁽¹⁶⁾. Elle est également adressée aux gouvernants florentins, comme en témoigne l'adresse, à nouveau non retranscrite par Giovanni Gaye et par Edoardo Villata⁽¹⁷⁾ ("Ex[cels]is d[omini]s hon[orandis], d[omino] Confalonerio et prioribus liberatis populi florentini"). La lettre est signée par Geoffroy Carles, président du Sénat de Milan, avec le titre de vice-chancelier (seule la signature est autographe)⁽¹⁸⁾. Le sceau est tombé et aucune note de réception n'est à mentionner⁽¹⁹⁾.

⁽¹⁵⁾ MESCHINI, *Luigi XII*, cit. n. 3, pp. 69-70.

⁽¹⁶⁾ Florence, Archivio di Stato, *Signori*, Responsive originali, filza 29, ff. 127 r et v.

⁽¹⁷⁾ GAYE, *Carteggio inedito*, cit. n. 4, II, pp. 86 et 87, n.°32; VILLATA, *Leonardo da Vinci*, cit n. 5, 1999, pp. 201 et 202, n.°234. À nouveau, l'adresse a été prise en compte par les éditeurs du Cat. expo., Florence, 2005, pp. 213 et 214, VII. 91, 2.

⁽¹⁸⁾ Geoffroy Carles (en latin Jaffredus Caroli ou Jafredus Karoli, en italien Gioffredo Caroli) naît à Saluzzo vers 1460. Après des études de droit à l'Université de Bologne, il entre au service du marquis de Saluzzo, Ludovico II, puis il passe dans le Dauphiné (dont relevait le marquisat de Saluzzo), où, en 1492, Charles VIII le nomme procureur général puis conseiller au Parlement de Grenoble (une charge qu'il conservera jusqu'à sa mort; il occupera par ailleurs la présidence du Parlement du Dauphiné à partir de novembre 1500). En 1495, Geoffroy Carles accompagne le duc d'Orléans (futur Louis XII) en

Perché havemo bisogno ancora de Maestro Leonardo 7

[127r] Excelsi d[omini] hon[orandi],
Havendo facto intendere a lo Illustrissimo monsignore el

Italie, en participant à l'expédition de Novare. En novembre 1499, après la conquête du duché de Milan par Louis XII, il est l'un des premiers à être nommé au Sénat de Milan, formé sous la présidence de Pierre de Sacierges, évêque de Luçon. Geoffroy Carles s'installe alors à Milan (même si ses séjours en France demeurent réguliers). Il fait partie des ambassadeurs que Louis XII envoie en janvier-mars 1502 auprès de Maximilien d'Autriche, afin d'obtenir pour le roi de France l'investiture impériale du duché de Milan, finalement accordée en avril 1505. À partir de 1504, il assume la fonction de président du Sénat de Milan, avec le titre de vice-chancelier. En 1509, après la bataille d'Agnadel, il est fait chevalier. La perte du Milanais, en 1512, l'oblige à revenir en France, où il meurt en 1516. Récemment, Stefano Meschini a réévalué le rôle qu'il avait joué dans la vie culturelle milanaise, que ses premiers biographes avaient sans doute exagérée. Il est vrai qu'il posséda une bibliothèque honorable, dans laquelle on trouvait un exemplaire imprimé en 1505 par Alessandro Minuziano des *Décades* de Tite-Live et une *Cosmographia* manuscrite de Ptolémée, qui avait appartenu à Borso d'Este (la restitution en a été faite par Élisabeth Pellegrin, notamment en collationnant les manuscrits présentant une dédicace ou ses armes, de gueules au lion rampant d'or). Il est certain aussi qu'il étudia les mathématiques et l'astronomie et qu'une médaille, peut-être dessinée par Caradosso, fut frappée en son honneur, entre 1504 et 1509. Mais il convient également de signaler que le contenu des louanges dont il a pu faire l'objet, notamment dans les dédicaces qui lui sont adressées dans certains livres, fourmille de lieux communs, ces dédicaces apparaissant donc plutôt comme l'expression d'auteurs recherchant ses faveurs. Sur Geoffroy Carles, A. PIOLLET, *Audience solennelle de rentrée de la cour d'appel de Grenoble du 3 novembre 1882. Étude historique sur Geoffroy Carles, président du Parlement de Dauphiné et du Sénat de Milan*, Grenoble, 1882; MESCHINI, Luigi XII, cit. n. 3, pp. 132-148. Sur sa bibliothèque, É. PELLEGRIN, *Les manuscrits de Geoffroy Carles, président du Parlement de Dauphiné et du Sénat de Milan*, dans *Bibliothèques retrouvées. Manuscrits, bibliothèques et bibliophiles du Moyen Âge et de la Renaissance. Recueil d'études publiées de 1938 à 1985 par Élisabeth Pellegrin*, Paris, 1988, pp. 417-435 ; voir aussi P. L. MULAS, *De Borso d'Este à Geoffroy Carles : l'illustration de la sphère armillaire dans un exemplaire enluminé de la Cosmographia de Ptolémée*, "Bulletin du Bibliophile" 1, 2000, pp. 57-72.

(¹⁹) Description codicologique: 4 plis; un folio recto et verso; seule la signature est autographe; pas de note de réception; présence d'une adresse, pas de filigrane; trace d'un sceau désormais tombé; signature.

Gran maestro et locutenente⁽²⁰⁾ regio generale de qua li monti, maestro Leonardo fiorentino vostro esserli per ogni modo necessario se ne vada al presente da le Excellentie Vostre per debito ha⁽²¹⁾ a quelle como loro subdito et, ultra questo, per satisfactione del iuramento et cautione in li quali se è obligato, el prefato Illustrissimo monsignore, el quale per certo pocho tempo ha bisogno de l'opera di esso maestro Leonardo, et molto desidera li sia concesso almancho per tuto el proximo meso de settembre, vi scrìve sopra questo le lectere quale vederano le Vostre Excellentie qua alligate, et pregha quelle li voglano in questo compiacere. Et cognoscendo io l'affectione ha el prefato Illustrissimo monsignore in questa cossa, mi è parso anchora volerne scrivere qualche poco a le prefate Excellentie Vostre, significandoli che in questo farano cossa gratissima al prefato monsignore Illustrissimo, de la quale glene haverà obbligo grandissimo, concedendo ch'el prefato maestro Leonardo possa stare in queste⁽²²⁾ parte per el dicto tempo, et che per questo non incorra pena alcuna a la quale sia obligato. Et subito passato dicto termino, se trovarà senza fallo alcuno da le Vostre Excellentie per satisfare a quelle in ogni cossa, como è debito et conveniente. Valeant le prefate Vostre Excellentie a le quale me ricomando et offerisco ad ogne⁽²³⁾ loro piacere. Ex Mediolano die xviii augusti 1506. Se degnano Vostre Signorie dare subito risposta al prefato Illustrissimo monsignore et a me, et ne farano piacere singularissimo.

E[t] Ex[cellentiis] V[estris]⁽²⁴⁾
Deditissimus Iafredus Karoli

⁽²⁰⁾ Cat. expo., Florence, 2005, p. 213, VII.91.2; VILLATA, *Leonardo da Vinci*, cit n. 5, p. 201, n.° 233: *Locumtenente*.

⁽²¹⁾ Un précédent *co* a été corrigé en *ha*.

⁽²²⁾ Un précédent *questa* a été corrigé en *queste*.

⁽²³⁾ Cat. expo., Florence, 2005, p. 213: *ogni*.

⁽²⁴⁾ Cat. expo., Florence, 2005, p. 213: *Excellenti Vostre*.

Perché havemo bisogno ancora de Maestro Leonardo 9

Vicecancellarius Mediolani⁽²⁵⁾ //
 [127v] Adresse: Ex[cels]is⁽²⁶⁾ d[omini]s hon[orandis],
 d[omino] Confalonerio et prioribus liberatis populi flo-
 rentini⁽²⁷⁾

L'attention précise aux termes employés – qui constitue l'un des mots d'ordre du projet EpistolART – permet de formuler quelques considérations intéressantes.

D'abord, comme Vanna Arrighi et Anna Bellinazzi l'ont déjà signalé, les deux lettres ont été envoyées ensemble à Florence⁽²⁸⁾. En effet, le vice-chancelier dit que la Seigneurie de Florence verra la lettre du lieutenant général annexée à la sienne : Charles

⁽²⁵⁾ Cette partie est omise dans VILLATA, *Leonardo da Vinci*, cit n. 5.

⁽²⁶⁾ L'abréviation est résolue dans le sens de la formule d'ouverture de la lettre, écrite elle, en toutes lettres.

⁽²⁷⁾ “Éminents et honorés Seigneurs. Léonard votre concitoyen a fait entendre au très illustre Seigneur grand Maître et Lieutenant général de la région de ce côté des monts qu’il était absolument nécessaire qu’il s’en retourne à présent auprès de Vos Excellences, par devoir qu’il a envers celles-ci en tant que leur sujet, et, en outre, pour satisfaire au serment et à la caution par lesquels il est lié. Le très illustre Seigneur précité – qui a besoin du travail de ce maître Léonard pendant un court laps de temps et désire vivement qu’il lui soit concédé au moins pour tout le mois de septembre prochain – vous écrit à ce propos les lettres que Vos Excellences verront ci-joint, et prie celles-ci de bien vouloir leur complaire à ce propos. Et, sachant combien le très illustre Seigneur précité y est attaché, il m’a semblé devoir écrire encore à ce sujet à Vos Excellences, leur signifiant qu’en cela elles feront quelque chose de très apprécié au très illustre Seigneur précité, et qu’il leur sera grandement obligé si elles concèdent que maître Léonard précité puisse rester en ces lieux pour ladite durée, sans encourir pour cela aucune peine. Aussitôt ce terme passé, il se trouvera sans faute auprès de Vos Excellences pour les satisfaire en toute chose, comme il est de son devoir et convenable. Que Vos Excellences précitées se portent bien, auxquelles je me remets et au bon plaisir desquelles je m’offre. Milan, le 19 août 1506. Que Vos Seigneuries daignent donner immédiatement une réponse au très illustre Seigneur précité et à moi-même, et elles nous feront un plaisir très singulier. De Vos Excellences le très dévoué Geoffroy Charles, Vice-chancelier de Milan”.

⁽²⁸⁾ Cat. expo., Florence, 2005, p. 214.

utilise même le pluriel (“le lectere quale vederano le Vostre Excellentie qua alligate”), comme si son envoi était accompagné de plusieurs missives. Ainsi, Carles appuie la requête de Chaumont d’Amboise. Cette double demande peut étonner; dans tous les cas, elle donne un caractère officiel à la requête, une demande à laquelle il est séduisant d’associer le roi de France en personne. Chaumont d’Amboise, lieutenant général de Louis XII dans le duché de Milan, est en effet le représentant du roi et du pouvoir royal⁽²⁹⁾. Bien sûr, si sa fonction est directement liée aux affaires militaires, notamment au contrôle constant du territoire par la gestion des fortifications du duché, elle ne se restreint toutefois pas à ce domaine: en juin 1505, il avait reçu de Louis XII une lettre patente lui conférant autorité sur les matières civiles et juridiques⁽³⁰⁾. Les ambassadeurs confirment le pouvoir croissant du neveu de Georges Ier d’Amboise, comme Jacopo Probo d’Atri qui conseille au marquis de Mantoue, dans une lettre de mars 1506, de conserver Chaumont d’Amboise parmi ses proches, “perché le cose dil stato de Milano tutte consistento in luy solo né se fa né conclude facenda de sorte alcuna senza sua volontà: luy è l’anima dil legato unde chi ha luy ha il tutto”⁽³¹⁾. Quant à Carles, il est le vice-chancelier du duché de Milan (c’est un office qu’il occupe depuis mai 1504, parallèlement à ses fonctions de président du Sénat de Milan) mais, depuis la fin de l’année 1504, il se substitue au chance-

⁽²⁹⁾ Ce titre est parfois conféré, dans des circonstances exceptionnelles, à de grands personnages afin d’exercer temporairement le commandement dans une province ou un groupe de provinces. Voir G. ZELLER, *Les institutions de la France au XVI^e siècle*, Paris, 1948, p. 185.

⁽³⁰⁾ MESCHINI, *Luigi XII*, cit. n. 3, p. 80 qui reproduit le document, aujourd’hui disparu mais qui avait été publié par L. G. PELISSIER, *Un conto della tesoreria delle guerre di Milano (1500-1501, 1504-1505)*, “Archivio storico italiano”, série V, XX, 1897, pp. 108-117, spécialement p. 117.

⁽³¹⁾ Mantoue, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, busta 630, Blois, 16 mars 1506, cité par MESCHINI, *Luigi XII*, cit. n. 3, p. 80.

lier⁽³²⁾, Étienne Poncher, qui, le plus souvent, ne réside pas à Milan mais en France, à la cour⁽³³⁾. Stefano Meschini a d'ailleurs bien montré qu'en l'absence de Poncher c'est Carles qui exerce les fonctions de chancelier. En somme, ces deux lettres montrent, nous semble-t-il, que la demande formulée par Charles Chaumont d'Amboise et appuyée par Geoffroy Carles – à savoir prolonger le temps accordé à Léonard de Vinci pour qu'il puisse séjourner encore à Milan, où il a entrepris un ouvrage pour le lieutenant général – est liée à un travail officiel, que les requêtes doivent être associées à une affaire publique, et non à une question privée.

De plus, on notera le caractère juridique de la lettre de Geoffroy Carles, que manifeste l'emploi des termes “debito”, “iuramento”, “cautione”, “obligato”⁽³⁴⁾ et “obligo”, “alligate”, “pena”, “debito”. Nous pouvons l'expliquer par le fait que Geoffroy Carles est un homme de loi et qu'il officie ici en tant que (vice-)chancelier. Dans la missive, un seul mot détonne, le mot “affectione”, qui n'est pas anodin. Le vice-chancelier n'a pas utilisé “bisogno”, “necessità” mais “affectione”, un terme étranger au domaine juridique qui révèle plutôt un sentiment, un état d'esprit. Le caractère juridique de la lettre de Geoffroy Carles s'explique sans doute également par le contexte dans lequel les

⁽³²⁾ La figure du chancelier, telle qu'elle est décrite dans l'ordonnance de Vigevano qui régleme le fonctionnement des institutions françaises dans le duché de Milan, est modelée sur celle du chancelier de France, qui occupe au cœur des institutions une place centrale. Le chancelier est en effet le dépositaire du sceau, qu'il appose sur les actes officiels ; ses prérogatives sont celles d'un chef de la justice. Il apparaît dès lors comme le deuxième personnage en importance dans le duché et constitue une figure parallèle au lieutenant général. À ce propos, MESCHINI, *Luigi XII*, cit. n. 3, p. 117 et 118 ; C. MICHON (dir.), *Les conseillers de François Ier*, Rennes, 2011, p. 49.

⁽³³⁾ MESCHINI, *Luigi XII*, cit. n. 3, pp. 135 et 138.

⁽³⁴⁾ Le participe “obligato” apparaît à deux reprises, une fois dans la forme “se è obligato”, l'autre dans la locution “essere obligato a una pena”. Dans les deux cas, il implique une disposition officielle.

lettres ont été rédigées, un contexte auquel les Français font d'ailleurs allusion en recourant aux mots "non obstante la promessa per lui facta" (dans la lettre de Chaumont d'Amboise), et à ceux "per satisfacione del iuramento et cautione in li quali se è obligato"⁽³⁵⁾ et "obligato" (dans la lettre de Geoffroy Carles). Ils évoquent ici le fait que le 30 mai 1506 le notaire florentin Niccolò Nelli avait rédigé un acte par lequel Léonard s'engageait à se présenter devant les membres de la Seigneurie de Florence trois mois plus tard (soit à la fin du mois d'août 1506) et à payer, dans le cas contraire, une pénalité de cent cinquante florins⁽³⁶⁾. L'artiste – qui est alors engagé dans la réalisation de l'immense peinture murale représentant la *Bataille d'Anghiari* – avait obtenu la permission de quitter sa ville natale. Si le contrat ne précise pas les raisons de ce congé, les lettres des 18 et 19 août 1506 permettent d'être assuré du fait que le maître est parti à Milan, où il a commencé un certain ouvrage pour Charles Chaumont d'Amboise, et que, quelques jours avant le terme du congé qui lui avait été accordé, le lieutenant général indique aux membres de la Seigneurie de Florence qu'il désire "ancora" bénéficier des services de Léonard, lui qui doit "fornire certa opera che li habiamo facto primicipiare". La prolongation sollicitée est de courte durée ("pocho tempo"): le lieutenant français demande que le congé soit prolongé de deux mois supplémentaires, tandis que le vice-chancelier indique qu'un mois serait suffisant.

Mais de quoi parle-t-on ? À quoi correspond la "certa opera" en question ? Malheureusement, les lettres contiennent peu d'éléments qui permettraient de l'identifier. Le terme

⁽³⁵⁾ La "cautione" n'est autre qu'un dépôt d'argent en garantie d'un comportement déterminé (S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, II, Turin, 1961, p. 900, dorénavant cité dans sa forme abrégée GDLI: "garanzia (per lo più in denaro contante) per l'adempimento di determinati obblighi").

⁽³⁶⁾ Florence, Archivio di Stato, Notarile Antecosimiano, 14936 (notaire Niccolò Nelli, 1497-1520), f. 45v, 30 mai 1506, édité par VILLATA, *Leonardo da Vinci*, cit n. 5, p. 196, n°229.

Perché havemo bisogno ancora de Maestro Leonardo 13

“opera” – que Charles d’Amboise utilise à deux reprises et que Geoffroy Carles emploie une fois – ne peut nous aider. S’il est habituel de l’interpréter dans le sens d’“objet” ou d’“œuvre d’art”, il ne faut pas oublier que son sens premier est bien celui, général, d’“action”, de “réalisation”, de “travail”⁽³⁷⁾.

Les spécialistes de la vie et de l’œuvre de Léonard ont néanmoins multiplié les hypothèses. Reprenons-les. Selon certains historiens, dans leurs lettres, les Français pourraient faire allusion à la villa avec jardin sur laquelle on sait que Léonard a travaillé durant son second séjour à Milan, et dont la genèse nous est transmise par une série de croquis annotés, spécialement les folios 732v-c (ex 271v-a), 629r-b (ex 231r-b) et 571 r-b (ex 214 r-b) du Codex Atlanticus⁽³⁸⁾. Cette villa, qui aurait été située aux portes de Milan, près de l’église Sant’Andrea alla Pusterla Nuova et qui était destinée à Chaumont d’Amboise, devait être agrémentée d’un parc, pour lequel le maître conçoit des jeux d’eau, des fontaines aux mécanismes sophistiqués, des moulins hydrau-

⁽³⁷⁾ GDLI, XI, p. 1027-1031: “Azione, atto volontario di durata variabile (anche costituito di una serie di operazioni); attività diretta a un determinato fine o risultato” puis “8. lavoro, attività, prestazione lavorativa per lo più faticosa e manuale; esercizio di un’arte, di un mestiere, di una professione” et seulement “16. Ogni sorta di raffigurazione pittorica o plastica (talora in relazione con un compl. che specifica la tecnica o il materiale adottato); anche nell’espressione *Opera d’arte*”.

⁽³⁸⁾ Le folio 732v-c contient des notes sur la disposition des escaliers et l’organisation du jardin, tandis que le folio 629r-b comprend des études de plan et d’élévation. À propos de cette villa, C. PEDRETTI, *Leonardo da Vinci. The Royal Palace at Romorantin*, Cambridge, 1972, pp. 41-52; J. GUILLAUME, *Leonardo and architecture*, dans Catalogue de l’exposition *Leonardo da Vinci. Engineer and Architect* sous la direction de P. Galuzzi (Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts), Montréal, 1987, p. 269-271; C. PEDRETTI, *Léonard de Vinci architetto*, Milan, 1988, pp. 205-206 et 210-215; P. C. MARANI, *Leonardo e i committenti del secondo periodo milanese: dal re di Francia al maresciallo Trivulzio*, dans M. T. Fiorio et V. Terraroli (a cura), *Lombardia rinascimentale. Arte e architettura*, Milan, 2003, p. 261-271, spécialement pp. 262 et 263; S. FROMMEL, *Leonardo da Vinci und die typologie des zentralisierten wohnbaus*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 2006, pp. 257-300.

liques, qui actionnent des instruments de musique, et d'autres inventions, qui mêlent nature et artifice, comme un treillis de cuivre presque invisible qui aurait pu retenir des oiseaux⁽³⁹⁾. Le jardin (et la villa) ont probablement été conçus pour constituer un décor naturel à des représentations théâtrales. Durant cet été 1506, Léonard aurait d'ailleurs travaillé à la mise en scène de l'*Orfeo* de Politien⁽⁴⁰⁾. Les folios 224r et 231v du *Codex Arundel* nous permettent d'imaginer ce qu'il avait inventé: après la mort d'Eurydice, la montagne, qui servait jusque-là de décor à l'intrigue, devait s'ouvrir sur une caverne, au moment même où Pluton, assis sur un trône, surgissait de l'enfer. Un système dissimulé de poulies et de contrepoids devait permettre un changement rapide de décor, afin de surprendre les spectateurs. On ne sait pas si cette mise en scène a réellement vu le jour ou si elle est restée à l'état de projet. En tout cas, la villa, elle, n'a jamais été édifiée.

Si certains ont associé les lettres rédigées par Chaumont d'Amboise et Carles à des prestations relevant de l'architecture civile (et, de là, à un travail lié à un aspect personnel, privé du mécénat du lieutenant général, ce que notre analyse philologique et historique tend à contredire), il nous semble plus vraisemblable de considérer – suivant ici les travaux de Pietro C. Marani et Marino Viganò – que les Français évoquent des travaux d'ar-

⁽³⁹⁾ "On couvrira le jardin par un immense treillis en cuivre qui renfermera toutes sortes d'oiseaux et ainsi des mélodies perpétuelles se mêleront aux parfums des fleurs des cédratiers et des citronniers", *Codex Atlanticus*, f. 732 v-c, traduction française empruntée à Pedretti, *Léonard de Vinci*, cit. n. 38, p. 210.

⁽⁴⁰⁾ C. PEDRETTI, *Dessins d'une scène, exécutés par Léonard de Vinci pour Charles d'Amboise (1506-1507)*, dans J. JACQUOT, *Le lieu théâtral à la Renaissance. Actes du colloque international du Centre national de la recherche scientifique (Royaumont, 22-27 mars 1963)*, Paris, 1968, pp. 25-38; M. L. ANGIOLILLO, *Leonardo. Feste e teatri*, Naples, 1979, pp. 67-75; E. WINTERITZ, *Leonardo da Vinci as a musician*, New-Haven-Londres, 1984, pp. 79-84; C. PEDRETTI, 'Non mi fuggir donzella...' *Leonardo registra teatrale del Poliziano*, "Arte lombarda", 2000, 128, p. 7-16; C. VECCE, *Léonard de Vinci*, Paris, 2001, p. 233.

chitecture militaire⁽⁴¹⁾ dans lesquels Léonard fut indéniablement impliqué durant son second séjour à Milan, entre 1506 et 1513. D'abord, on le sait, c'est un domaine dans lequel il peut se prévaloir d'une longue expérience, que tous reconnaissent⁽⁴²⁾: en 1482 déjà, dans le projet de lettre qu'il destine à Ludovic Sforza, Léonard avait offert ses services au duc en tant qu'ingénieur militaire; en 1500, à Venise, il avait examiné le cours de l'Isonzo afin de le protéger contre d'éventuelles incursions des Turcs; en 1502, peut-être d'ailleurs à la suite d'une suggestion des Français, il était devenu "architetto ed ingegnere generale" de Cesare Borgia et avait exécuté, pour le duc de Valentinois, des relevés du territoire des Marches et de la Romagne, de leurs forteresses et de leur villes⁽⁴³⁾; en 1503, il avait participé au siège de Pise en tant qu'ingénieur militaire de la Seigneurie et avait étudié la possibilité d'une déviation du cours de l'Arno. En outre, plusieurs de ses dessins témoignent d'une telle activité. C'est le cas du folio 199v (ex 73v-a) du Codex Atlanticus, qui est daté des environs de 1508-1510 et qui montre un plan schématique et une vue à vol d'oiseau de la ville de Milan, avec une indication du château de la Porta Giovia (le Castello Sforzesco), nœud du système défensif urbain⁽⁴⁴⁾; c'est aussi le cas du folio 117r (ex 41v-b) du Codex Atlanticus, qui est daté des années 1507-1510 et dans lequel on voit une forteresse prévue pour une zone montagneuse escarpée, dont le château, avec ses deux enceintes quadrangulaires concentriques, ses courtines aux murs très en escarpe, ses *torrioni* circulaires et ses parapets surbaissés sans créneaux, s'inspire de solu-

⁽⁴¹⁾ P. C. MARANI, *L'architettura fortificata negli studi di Leonardo da Vinci, con il catalogo completo dei disegni*, Florence, 1984, pp. 73-79; M. VIGANO, *Leonardo a Locarno. Documenti per una attribuzione del "rivellino" del castello* 1507, Bellinzona, 2009, p. 236.

⁽⁴²⁾ P. BRIOIST, *Léonard de Vinci, homme de guerre*, Paris, 2013.

⁽⁴³⁾ A. FARA, *Leonardo a Piombino e l'idea della città moderna tra Quattro e Cinquecento*, Florence, 1999.

⁽⁴⁴⁾ MARANI, *L'architettura fortificate*, cit. n. 41, pp. 251 et 252, cat. 167.

tions préconisées par l'architecte Francesco di Giorgio Martini⁽⁴⁵⁾. Par ailleurs, les événements politiques et militaires contemporains – qui constituent alors une priorité pour le roi de France et son lieutenant général – amènent à considérer que l'occupation de Léonard par Chaumont d'Amboise est liée au génie militaire. On sait qu'entre le 17 novembre 1505 et le 20 mai 1506 Chaumont d'Amboise avait séjourné à la cour de France⁽⁴⁶⁾. Dès lors, il est probable qu'il ait été investi d'une mission de la part de Louis XII, celle de ramener Léonard à Milan afin que les Français puissent bénéficier de son expérience en ces matières, ce qu'ils auraient obtenu quelques jours plus tard, l'artiste se dégageant, le 30 mai, de ses obligations envers la Seigneurie de Florence. Il convient également de rappeler qu'en 1507 (alors que le roi de France vient de reprendre la ville de Gênes, en avril), les Français se livrent à un effort soutenu de fortification de la Lombardie (par exemple, le 14 août 1507, l'ambassadeur de Florence à Lyon, Giovanni Ridolfi, informe ses compatriotes du fait que Louis XII et ses sujets fortifient Lodi et d'autres places⁽⁴⁷⁾). On sait encore que c'est dans ce contexte de l'été 1507 que le ravelin de Locarno a été édifié, selon, semble-t-il, les plans de Léonard (le bastion de Locarno, l'une des places fortes les plus exposées du duché, présente en effet de grandes similitudes avec les ravelins proposés par le maître pour renforcer le château des Sforza, à Milan en 1499 ou avec la forteresse de mon-

⁽⁴⁵⁾ MARANI, *ibid.*, p. 75; P. C. MARANI, *L'architettura militare di Leonardo da Vinci fra tradizione, rinnovamento e ripensamento*, dans C. Cresti, A. Fara et D. Lamberini (a cura di), *Architettura militare nell'Europa del XVI secolo. Atti del convegno di studi (Firenze, 25-28 novembre 1986)*, Sienne, 1988, pp. 49-59, spécialement p. 57 et 58. Ce dessin du Codex Atlanticus est datable des années 1507-1510 car on y trouve une allusion à Simone Arrigoni, qui, en février 1507, dans le Valsassina, sur les contreforts des Alpes, avait été trahi par une prétendue armée de secours.

⁽⁴⁶⁾ MESCHINI, *Luigi XII*, cit. n. 3, p. 75.

⁽⁴⁷⁾ VIGANO, *Leonardo a Locarno*, cit. n. 41, p. 181; BRIOIST, *Léonard de Vinci*, cit. n. 42, p. 273.

tagne du folio 117r Codex Atlanticus)⁽⁴⁸⁾. Quoi qu'il en soit, il n'est pas certain qu'en appelant Léonard à Milan, Chaumont d'Amboise lui ait immédiatement confié une mission difficile et prestigieuse: dans les lettres qu'ils adressent à la Seigneurie de Florence, Chaumont d'Amboise et Carles insistent sur le délai court ("pocho tempo") nécessaire au travail. En ce sens, il convient également de rappeler, à la suite de Pascal Briost, que Léonard n'a jamais été nommé ingénieur en chef de Louis XII en Milanais (or, il porte bien ce titre auprès de Cesare Borgia; il sera seulement qualifié de "nostre paintre et ingenieur ordinaire" du roi⁽⁴⁹⁾); les comptes nous apprennent d'ailleurs qu'en novembre 1507 l'ingénieur et architecte en chef spécialiste des ravelins à Milan n'est pas Léonard mais Julianus de Granzino⁽⁵⁰⁾. En somme, il semble plus probable que Chaumont d'Amboise – dont le pouvoir dans le duché lombard est, rappelons-le, d'abord lié aux affaires militaires – ait appelé Léonard comme un expert, afin de répondre à une mission officielle et de courte durée (par exemple relever le plan et les dispositions d'une forteresse ou étudier un cours d'eau, pour dévier son cours et en exploiter l'énergie hydraulique) plutôt qu'avec l'idée de lui confier la réalisation de son propre palais.

La troisième lettre sur laquelle nous voudrions nous pencher – une minute en réalité – n'a pas été prise en compte par Gaye⁽⁵¹⁾. Nous l'intégrons à ce corpus afin de disposer de toutes les pièces du dossier. Datée du 28 août 1506, elle est envoyée de la chancellerie de Florence. La lettre est adressée à Charles Chaumont

⁽⁴⁸⁾ VIGANO, *ibid.*

⁽⁴⁹⁾ Et ceci dans une lettre successive adressée à la Seigneurie de Florence, datée du 26 juillet 1507 (Florence, Archivio di Stato, *Diplomatico*, *Riformazioni*, *Atti pubblici*), que nous ne prenons pas en compte dans la présente étude.

⁽⁵⁰⁾ BRIOST, *Léonard de Vinci*, cit. n.42, p. 275.

⁽⁵¹⁾ Florence, Archivio di Stato, *Signori*, Missive I Cancelleria, filza 55, f. 82r (ex161r), minute.

d'Amboise et à Geoffroy Carles, ce qui confirme que les deux lettres précédemment présentées ont bien été envoyées ensemble à Florence. En revanche, contrairement à ce que Geoffroy Carles avait demandé dans sa lettre du 19 août ("Se degnano Vostre Signorie dare subito risposta al prefato Illustrissimo monsignore et a me, et ne farano piacere singularissimo"), Soderini répond à la double demande par une unique missive.

[82r] Domino de Ciamonte et Domino Iafredo Caroli⁽⁵²⁾
vicecancellario Mediolani eiusdem explici⁽⁵³⁾

die 28 augusti 1506

Illustrissime domine etc.

Hieri⁽⁵⁴⁾ ricevemo una di vostra Excellentia; et visto el desiderio suo, havendo in animo compiacerla sempre in quello che ci sarà possibile, siamo contenti che maestro Lionardo posso⁽⁵⁵⁾ soprastare tutto il mese di settembre proximo con buona gratia nostra, ad ciò vostra Signoria se ne possa valere in quello li occorre. Et volendo anchora stare di costà più tempo, ogni volta ci renda indrieto li denari presi per l'opera quale, non c'altro⁽⁵⁶⁾, non ha incommiciato; saremo contenti lo facci⁽⁵⁷⁾: et di questo⁽⁵⁸⁾ ce ne rimettiamo a lui etc. etc⁽⁵⁹⁾.

⁽⁵²⁾ VILLATA, , *Leonardo da Vinci*, cit. n. 5, pp. 202 et 203, n°235 : *Karoli*.

⁽⁵³⁾ Résolution incertaine. VILLATA, *ibid.*: *exempli*.

⁽⁵⁴⁾ VILLATA, *ibid.*: *Heri*.

⁽⁵⁵⁾ Il s'agit clairement d'un –o bien que l'on attende *possa*. Villata opte pour cette deuxième possibilité.

⁽⁵⁶⁾ Villata transcrit lui aussi *c'altro*, corrigeant L. BELTRAMI, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci in ordine cronologico*, Milan, 1919, p. 112, n°179 qui proposait, avec un sens légèrement différent, *non e altro*.

⁽⁵⁷⁾ Il s'agit de rendre l'argent (cfr. lettre suivante: "non si è portato bene con i denari").

⁽⁵⁸⁾ Villata transcrit erronément *ciò*.

⁽⁵⁹⁾ "Très illustre Seigneur etc. Hier nous reçûmes une lettre de votre Excellence; vu son souhait et ayant à cœur de toujours lui complaire autant que

Perché havemo bisogno ancora de Maestro Leonardo 19

Ainsi, la demande de délai est acceptée, la permission est prolongée jusqu'à la fin du mois de septembre. La lettre ne donne pas de renseignement qui permettrait de préciser quel travail Léonard a commencé pour Chaumont d'Amboise à Milan. Notons toutefois que Piero Soderini recourt au même terme que celui qu'avaient utilisé les Français ("opera") pour évoquer, ici nous en sommes certains, une œuvre d'art peinte, à savoir la *Bataille d'Anghiari*: le gonfalonier fait en effet remarquer que l'artiste n'a pas encore commencé à peindre le mur de la salle du Conseil du palais de la Seigneurie, alors qu'il a déjà reçu des paiements pour ce faire (et aussi du matériel), ajoutant, non sans une certaine aigreur, que si le maître demeure plus longtemps à Milan, il serait bon qu'il rende l'argent déjà obtenu⁽⁶⁰⁾. Cette remarque est significative pour mieux appréhender les condi-

possible, nous consentons que maître Léonard reste tout le mois de septembre prochain, avec notre faveur, afin que votre Seigneurie puisse s'en servir pour ce dont elle a besoin. Mais s'il voulait rester là plus longtemps, qu'il rende les deniers pris pour l'œuvre qu'il n'a pas commencée, pas plus qu'autre chose. Nous serions contents qu'il le fasse et en cela, nous nous en remettons à lui, etc".

⁽⁶⁰⁾ La plupart des documents d'archives qui témoignent des paiements reçus en lien avec l'exécution de la *Bataille d'Anghiari* par Léonard, ses collaborateurs et ses fournisseurs ont été publiés par BELTRAMI, *Documenti e memorie*, cit. n. 56. On déduit de la description et des quantités du matériel livré que le maître prépare l'*intonaco* vers la fin de l'année 1505 et qu'il avait probablement l'intention d'utiliser l'huile comme liant afin de peindre le mur de la salle du Conseil. Contrairement à ce qu'écrit Piero Soderini, Léonard avait bien commencé le travail avant son départ pour Milan: il débute par le motif central de la composition, à savoir la lutte pour l'étendard, avec, d'un côté, les condottieri victorieux, Pier Giampaolo Orsini et Ludovico degli Scarampi, et, de l'autre, les commandants défaits, Niccolò Piccinino et son fils Francesco. Cette partie est celle qui sera abondamment copiée et qui sera ainsi transmise à la postérité. Pour une synthèse à propos de la *Bataille d'Anghiari*, A. PERISSA TORRINI, *Sulle tracce di opere perdute di Leonardo. Anghiari e dintorni*, dans Catalogue de l'exposition *La mente di Leonardo. Al tempo della Battaglia di Anghiari (1504-1508)* sous la direction de C. Pedretti (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi), Florence, 2006, pp. 49-71.

tions de vie et de travail des artistes de la Renaissance, une question qui retient l'attention des membres de l'équipe d'EpistolART. Léonard de Vinci est, en effet, l'une des "vedettes" emblématiques qui ont dominé ce que nous pourrions appeler la "scène artistique" italienne des XVe et XVIe siècles. En tant que tel, comme quelques personnalités dont Andrea Mantegna ou Michel-Ange, il a pu bénéficier, notamment grâce à la protection des puissants, de conditions de travail et de rémunération en rupture avec le système artisanal corporatif, disposant ainsi d'une prétendue "liberté créatrice", concept qui, pour certains historiens de l'art dont Martin Warnke, constitue l'une des composantes essentielles de la civilisation de la Renaissance⁽⁶¹⁾. Cependant, il doit lui aussi honorer les contrats qu'il a passés avec ses commanditaires, il doit lui aussi rendre des comptes, il doit lui aussi justifier de l'avancement du travail pour lequel il est rétribué.

La quatrième lettre est une autre minute⁽⁶²⁾. Datée du 9 octobre 1506, elle pose, à dire vrai, de nombreux problèmes tant elle est difficile à lire. Giovanni Gaye et Edoardo Villata⁽⁶³⁾ se sont sans doute eux aussi abîmés les yeux en tentant de la déchiffrer; en tous cas, l'un comme l'autre, ils en ont omis plusieurs extraits. Nous en proposons ici une nouvelle transcription, sensiblement différente des précédentes, bien que certains passages restent encore d'interprétation incertaine:

[124r] Iafredo Carolo ^episcopo parisiensi ac^ presiden-
ti mediolanensi⁽⁶⁴⁾

⁽⁶¹⁾ M. WARNKE, *Hofkünstler: zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Cologne, 1985.

⁽⁶²⁾ Florence, Archivio di Stato, *Signori*, Missive minutarie, filza 19, f. 124v, ex 108v.

⁽⁶³⁾ GAYE, *Carteggio inedito*, cit. n. 4, II, p. 87 et 88, n°34, VILLATA, *Leonardo da Vinci*, cit. n. 5, p. 203, n°236.

⁽⁶⁴⁾ Le destinataire de la lettre n'est pas explicité, ce qui nous fait penser

Perché havemo bisogno ancora de Maestro Leonardo 21

[...]

[124v] Et perché lo illustrissimo monsignore gram maestro n'estimò necessario⁽⁶⁵⁾, etiam⁽⁶⁶⁾ per le medesime cause, non rispondereno a quella, intendendo non si trovare a Milano.

(67) Anchora ci stringe⁽⁶⁸⁾ la Signoria Vostra in concordare di⁽⁶⁹⁾ Leonardo da Vinci, il quale non si è portato come doveva con⁽⁷⁰⁾ questi denari⁽⁷¹⁾, ⁽⁷²⁾perché ha preso buona somma di denari⁽⁷³⁾ et dato uno piccolo principio a una opera grande doveva fare. Et, per amore della Signoria vostra, si è comportato già due dilationi ; desideramo non essere⁽⁷⁴⁾ ricerchi di più, perché l'opera

qu'il s'agit du même que celui de la lettre précédente, dans laquelle il est question d'un Alessandro Coppino mais où Léonard n'apparaît pas; celle-ci comporte par ailleurs une formule de clôture "alla quale ci offeriamo...". Tout au plus, la minute prise ici en considération constitue un post-scriptum à la lettre du f. 124r. Puisqu'il n'y a pas d'indications explicites dans ce sens, nous choisissons, conformément à la tradition, de traiter les deux textes comme des documents séparés et de ne transcrire que le folio où est évoqué Léonard. Néanmoins, les analyses sont toujours en cours afin de vérifier cette hypothèse.

(65) Lecture incertaine. Le *ne* final a une graphie allongée qui pourrait faire penser à une abréviation pour *necessario*. Cette solution pourrait trouver une confirmation sémantique dans la phrase finale du texte, qui semble reprendre les mêmes arguments.

(66) Résolution incertaine.

(67) La transcription de VILLATA, *Leonardo da Vinci*, cit. n. 5, p. 203, n° 236 commence ici.

(68) Lecture incertaine. VILLATA, *ibid.*: *ci scusa*.

(69) Lecture très incertaine; si la construction du verbe *concordare* avec la préposition *di* existe bel et bien, elle introduit habituellement un verbe à l'infinitif. VILLATA, *ibid.*: *in concordare un di*.

(70) Lecture incertaine, la possibilité de lire *tra* n'est pas exclue, cependant nous n'avons pas trouvé d'autres attestations de cette construction.

(71) Résolution incertaine. Nous résolvons dans ce sens, sur la base de l'abréviation utilisée pour *denari* plus avant dans le texte, bien que cela implique une répétition du mot. VILLATA, *ibid.*: *questa repubblica*.

(72) On peut lire ici *imper*, mot que le scripteur a ensuite abandonné.

(73) VILLATA, *ibid.*: *de denaro*.

(74) VILLATA, *ibid.*: *esser*.

ha ad satisfacere allo universale, et noi non possiamo senza nostro caricho farla più sostenere. Excusiancene alla⁽⁷⁵⁾ Signoria vostra⁽⁷⁶⁾.

Et perché lo illustrissimo monsignore gram maestro etiam di tale materia n'haveva scripto, per la absentia della sua Excellentia no lli fareno altra risposta, extimando che questa⁽⁷⁷⁾ alla Signoria vostra basti. Que bene ac foeliciter valeat.

Die 9 octobris 1506⁽⁷⁸⁾.

Une première question se pose à propos du destinataire. Au vu de la mention “Iafredo Carolo episcopo parisiensi ac presidenti mediolanensi“, présente sur le recto du document et précédant une autre minute sans rapport direct avec celle qui nous intéresse ici⁽⁷⁹⁾, on peut raisonnablement considérer que le gon-

⁽⁷⁵⁾ Ces deux mots ne sont pas transcrits par Villata.

⁽⁷⁶⁾ À l'exception de la date qui est reprise, la transcription de Villata s'arrête ici.

⁽⁷⁷⁾ *vostra* barré et, au début de la ligne suivante, *ne* barré.

⁽⁷⁸⁾ “Parce que le très Illustre Monseigneur Grand Maître l'estima nécessaire, pour les mêmes raisons, nous ne lui répondrons pas, ayant entendu que celui-ci ne se trouve pas à Milan. Votre Seigneurie nous sollicite encore grandement à nous accorder sur Léonard de Vinci, lequel ne s'est pas comporté comme il le devait avec cette république, parce qu'il a pris une bonne somme d'argent et a donné un petit commencement à une grande œuvre qu'il devait réaliser, et, par amour pour Votre Seigneurie, nous avons déjà toléré deux délais, nous désirons ne pas être sollicités plus, parce que l'œuvre doit satisfaire l'universel, et que nous ne pouvons pas, sans charge pour nous, la laisser en suspens plus longtemps. Nous nous en excusons auprès de Votre Seigneurie. Et parce que le très illustre Monseigneur Grand Maître avait aussi écrit à ce sujet, en raison de l'absence de Son Excellence, nous ne lui ferons pas d'autre réponse, estimant que celle-ci suffit à Votre Seigneurie. Qu'elle se porte bien et heureusement. Le 9 octobre 1506“.

⁽⁷⁹⁾ Sans toutefois exclure que le papier ait pu être taillé en son sommet, nous privant ainsi de l'une ou l'autre ligne de texte supplémentaire, ce que laissent penser de très légers traits présents sur le bord supérieur du document (f. 124v).

façonier de Florence s'adresse à Geoffroy Carles, président du Sénat de Milan. Si la minute laisse penser que la lettre est bien adressée au vice-chancelier de la cité lombarde, hormis une erreur d'attribution dans le chef des institutions florentines (et il s'agit pourtant d'un ajout dans l'interligne, ce qui suppose un acte réfléchi), rien ne permet de comprendre pourquoi Carles est qualifié d'évêque de Paris: en 1506, c'est Étienne Poncher, chancelier du duché de Milan, qui est titulaire de cet évêché.

Par ailleurs, il est étonnant de constater que Soderini ne s'adresse plus qu'à Geoffroy Carles, et non à ses deux interlocuteurs habituels. Une explication réside peut-être dans un passage difficile à lire, qui n'a été transcrit ni par Gaye, ni par Villata : il est envisageable que Soderini réponde seulement à Carles parce qu'il sait pertinemment que Chaumont d'Amboise ("lo illustrissimo monsignore gram maestro") est absent de Milan à ce moment précis ("intendendo non si trovare a Milano"). La lettre est en effet justement rédigée alors que le lieutenant général français soutient avec ses troupes l'attaque que mène Jules II contre la cité de Bologne⁽⁸⁰⁾.

⁽⁸⁰⁾ Ce que confirment les écrits de Machiavel de la même époque: N. MACHIAVELLI, *Legazioni. Commissarie. Scritti di Governo*, V (1505-1507), édition de J.-J. Marchand, A. Guidi et M. Melera-Morettini, Rome, 2008, en particulier les lettres datées du 2 et du 5 octobre (doc. 496 "sonci oggi lettere di Francia fino a' XIX del passato: contano una certa e chiara concessione delle genti franzesi al Papa con la persona di Monsignor di Ciamonte, e che l'uomo di Ais si era partito el dí avanti con tutta la spedizione; né pare se ne facci più dubbio alcuno; il numero è 500 lance" et doc. 501 "Intendesi che e' Franzesi ne vengono a giornate e che viene Ciamonte, e 600 lance, 3 mila fanti e 24 pezzi d'artiglierie") que Machiavel adresse aux institutions florentines alors qu'il est en légation auprès de Jules II. Guicciardini, dans son histoire d'Italie, VII, 3 (F. GUICCIARDINI, *Opere*, II, édition d'E. Lugnani-Scarano, Turin, 1980, p. 665), insiste quant à lui sur le fait que Louis XII envoie Chaumont d'Amboise en personne pour soutenir l'armée du Pape ("il re di Francia avea comandato a Ciamonte che andasse personalmente in aiuto suo con cinquecento lantie"). À propos de cette expédition, voir MESCHINI, *Luigi XII*, cit. n. 3, p. 81.

Quoi qu'il en soit, le gonfalonier manifeste désormais clairement son mécontentement: il ne désire plus être sollicité ("desideramo non essere ricerchi di più, perché l'opera ha ad satisfare allo universale, et noi non possiamo senza nostro caricho farla più sostenere") et refuse de différer encore le retour de l'artiste. Un nouveau délai aurait-il été demandé et accordé, c'est ce que l'on peut supposer au vu de l'utilisation des termes "si è comportato già due dilationi", même si nous ne possédons aucune source qui permettrait d'en être assuré. Le 9 octobre 1506, Léonard est donc toujours à Milan, alors que son retour à Florence avait été programmé pour la fin du mois de septembre. Au final, la minute est d'une rare violence, Soderini accuse l'artiste d'avoir escroqué la République: "il quale non si è portato come doveva con questi denari, perché ha preso buona somma di denari et dato uno piccolo principio a una opera grande doveva fare". L'agacement de Soderini pourrait s'expliquer, comme l'a déjà judicieusement proposé Carlo Vecce⁽⁸¹⁾, par le fait que, quelques mois auparavant (en avril 1506), le gonfalonier avait dû gérer un incident diplomatique de la sorte: Michel-Ange s'était enfui de Rome à Florence, sans terminer son travail, provoquant ainsi la colère de Jules II⁽⁸²⁾. Le pape avait en effet décidé de donner la priorité au gigantesque chantier du nouveau Saint-Pierre, déçu de voir ainsi suspendu le projet du mausolée; l'artiste avait alors quitté Rome pour Florence, en faisant dire, selon Vasari, que "dorénavant quand sa Sainteté le manderait, il serait ailleurs"⁽⁸³⁾.

⁽⁸¹⁾ VECCE, 1999, p. 234.

⁽⁸²⁾ Des lettres présentes dans le même portefeuille (Florence, Archivio di Stato di Firenze, *Signori*, Missive minutarie, filza 19, ff. 61r, 68r et 144r), également en cours de réédition par l'équipe d'EpistolART, indiquent qu'en juillet, puis encore en novembre, Soderini est toujours préoccupé par cet autre incident.

⁽⁸³⁾ G. VASARI, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, 9, traduction et édition commentée sous la direction d'A. Chastel, Paris, 1985, p. 210.

Perché havemo bisogno ancora de Maestro Leonardo 25

La cinquième et dernière lettre que nous voudrions examiner est envoyée de Milan, le 16 décembre 1506⁽⁸⁴⁾. Adressée aux membres de la Seigneurie de Florence, elle est signée par Charles Chaumont d'Amboise (une nouvelle fois seule la signature est autographe). Le sceau est tombé et il n'y a pas de note de réception⁽⁸⁵⁾.

[169r] Magnifici et ex[celsi] viri tanquam fratres honoran[di].

Le opere egregie, quale ha lassato in Italia, et maxime in questa città, magistro Leonardo de Vinci vostro cittadino, hanno portato inclinatione a tutti che le hanno veduto de amarlo singularmente ancora che non l'havessino mai veduto. Et noi volemo confessare essere nel numero de quelli che l'amavamo prima che mai per presentia lo cognoscessemo. Ma doppoi che qua l'havemo maneggiato, et cum experientia provato le virtute varie sue, vedemo veramente che el nome suo, celebrato per pictura, è obscuro a quello che meritaria essere laudato in le⁽⁸⁶⁾ altre parte che sono in lui de grandissime⁽⁸⁷⁾ virtute, et volemo confessare che in le prove facte de lui de qualche cosa che li havemo⁽⁸⁸⁾ domandato, de desegni et architectura et altre cose pertinente alla conditione nostra, ha

⁽⁸⁴⁾ Florence, Archivio di Stato, *Signori*, Responsive originali, filza 29, ff. 169r et v. La lettre a déjà été éditée par GAYE, *Carteggio inedito*, cit. n. 4, II, pp. 94 et 95, n.°39 et par VILLATA, *Leonardo da Vinci*, cit. n. 5, pp. 204 et 205, n.°237.

⁽⁸⁵⁾ Description codicologique: 4 plis; un folio recto et verso; main originale mais non autographe (seule la signature est autographe); pas de note de réception; présence d'une adresse; pas de filigrane; trace d'un sceau désormais tombé.

⁽⁸⁶⁾ Un trait de plume vertical a été barré; peut-être le scripteur avait-il commencé à écrire *parte*. Ce n'est pas relevé dans le catalogue de l'exposition de Florence de 2005.

⁽⁸⁷⁾ Cat. expo., Florence, 2005: *grandissima*.

⁽⁸⁸⁾ Cat. expo., Florence, 2005: *avemo*.

satisfacto cum tale modo che non solo siamo restati satisfacti de lui, ma ne havemo preheso admiratione. Per il che, essendo stato el piacere vostro de lassarcelo questi di passati per gratificatione nostra, quando non vi ringra-
ciassimo venendo lui in la patria, ce pareria non soddisfare a animo grato. Et però vi ne ringratiamo quanto più pos-
semo. Et se uno homo de tanta virtute convene ricom-
mendarlo alli suoi, ve lo raccomandiamo quanto più pos-
semo, et ve certificamo che mai da voi gli potrà essere
facto cosa, o in augumento de li beni et commodi suoi o
de lo honore suo, che insieme cum lui non siamo per
haverne singularissimo apiacere⁽⁸⁹⁾ et ancora alle
Magnificentie Vostre oblige. Alle quale⁽⁹⁰⁾ se⁽⁹¹⁾ offerimo
de bon core in li apiaceri suoi, raccomandando⁽⁹²⁾ alle
sue bone gratie. Mediolani die XVI decembris 1506⁽⁹³⁾.

D'Amboyze

Regius citra montis loquumentenens generalis

Magnus magister et marescallus francie

etc.

Grangis⁽⁹⁴⁾//

⁽⁸⁹⁾ Forme toscane attestée – aux XIIIe et XIVe siècles – du mot *piacere* (CHIARO DAVANZATI, *Rime*; *Volgarizzamento di un frammento della "Disciplina Clericalis" de Pietro di Alfonso*; MARCO POLO, *Milione*; BINDUCCIO DELLO SCELTO, *La storia di Troia; Il Libro di Sidrach; Capitoli dei Disciplinati di Santa Caterina di Città di Castello*, selon le *Corpus OVI dell'italiano antico* en ligne (), sous la direction de P. Larson et E. Artale, 2014.

⁽⁹⁰⁾ Cat. expo., Florence, 2005: *quali*. En effet, le -e recouvre un -i précédent, dont on voit distinctement le point.

⁽⁹¹⁾ Cat. expo., Florence, 2005: *ne*.

⁽⁹²⁾ Cat. expo., Florence, 2005: *recommen[datione]*.

⁽⁹³⁾ L'encre utilisée pour indiquer le lieu et la date de rédaction diffère de celle employée pour le reste de la lettre. Elle est par contre identique à celle utilisée pour les titres et les fonctions repris, en latin, après la signature de Charles d'Amboise.

⁽⁹⁴⁾ L'encre utilisée ici est la même que celle de la souscription. Geoffroy de Granges de Tavellis, originaire d'Asti, est l'un des secrétaires – devenu familier – de Chaumont d'Amboise dont il rédigea le testament ; il est également secrétaire du sénat et agent diplomatique. Comme le souligne Meschini, sa

Perché havemo bisogno ancora de Maestro Leonardo 27

[169v] Adresse: Magnificis et exc[els]is viris tamquam
fr[at]ribus honorandis Dominis Prioribus Libertatis et
vexill[if]ero⁽⁹⁵⁾ Iusticie populi florentini etc⁽⁹⁶⁾.

Si quelques semaines se sont écoulées depuis l'envoi de la lettre de Soderini (9 octobre 1506), Chaumont d'Amboise comprend désormais qu'il ne peut continuer de retenir Léonard à Milan. D'autres charges, plus violentes encore, ont-elles été adressées au lieutenant général? On ne le sait pas. En tous cas, le Français remercie les membres de la Seigneurie pour les congés qu'elle a accordés au maître ("Et però vi ne ringratiamo quanto più possemo") et annonce le retour de l'artiste à Florence.

signature apparaît au bas de nombreuses lettres de Charles Chaumont d'Amboise rédigées à la première personne (MESCHINI, *Luigi XII*, cit n. 3, p. 84, 85, 105, 339, 372).

⁽⁹⁵⁾ Bien que n'apparaissent pas de signes d'abréviation, il pourrait s'agir d'une forme abrégée pour *vexillifero*.

⁽⁹⁶⁾ "Magnifiques et éminents hommes et frères honorés. Les excellents ouvrages qu'a laissés en Italie, et surtout dans cette ville, Maître Léonard de Vinci, votre citoyen, ont incité tous ceux qui les ont vus à l'aimer de façon particulière, sans même l'avoir rencontré. Nous voudrions aussi avouer être du nombre de ceux qui l'aimaient avant même de le connaître en personne. Mais depuis que nous l'avons employé et que nous avons éprouvé ses capacités par l'expérience, nous nous sommes aperçu que son nom, si célèbre dans le domaine de la peinture, est méconnu par rapport à ses mérites dans les autres domaines où il excelle également : et nous tenons à déclarer qu'il a tellement dépassé nos attentes dans les tâches que nous lui avons confiées concernant des dessins et des architectures et d'autres choses qui nous étaient nécessaires, que non seulement il nous a complètement satisfaits, mais il a suscité chez nous la plus vive admiration. Comme vous avez fait preuve de courtoisie en nous le laissant ces jours passés pour notre satisfaction, si nous ne vous remercions pas en le laissant retourner à sa patrie, il nous semblerait ne pas satisfaire à une âme reconnaissante. Et pour cela, nous vous remercions autant que nous le pouvons. Et s'il convient de recommander un homme de tant de vertu aux siens, nous vous le recommandons autant que nous le pouvons et vous certifions que jamais il ne pourra lui être fait chose qui augmente ses biens et commodités, ou son honneur, dont nous n'ayons, avec lui, beaucoup de plaisir et d'obligation envers vos Majestés, au bon plaisir desquelles nous nous offrons de bon cœur et aux bonnes grâces desquelles nous nous recommandons".

Charles d'Amboise saisit toutefois l'occasion de revenir sur les reproches qu'avait formulés le gonfalonier, rédigeant de la sorte, cela a déjà été signalé, l'un des plus beaux hommages jamais faits du vivant de Léonard. Chaumont d'Amboise l'estime comme un artiste si exceptionnel qu'il devrait être aimé de tous, même de ceux qui ne l'ont jamais rencontré, ce qui était son cas à lui ("Et noi volemo confessare essere nel numero de quelli che l'amavamo prima che mai per presentia lo cognoscessemo"). Il affirme surtout que ses mérites ne se réduisent pas à ses talents de peintre ("vedemo veramente che el nome suo celebrato per pictura è oscuro, a quello che meritaria essere laudato in le altre parte che sono in lui de grandissime virtute"). Léonard – célèbre, il est vrai, pour ses travaux dans le domaine de la peinture, spécialement pour la *Cène* qui est une œuvre dont la notoriété fut immédiate, notamment auprès des Français⁽⁹⁷⁾ – avait donc mis au service de son hôte ses autres capacités, vertus et centres d'intérêt. Il est probable que le maître ait fait état de ses connaissances dans le domaine de l'architecture, civile et militaire. C'est du moins ce que laissent entendre les mots "desegni et architectura et altre cose pertinente alla condicione nostra". "Disegno" a en effet le sens de "représentation graphique d'une image", mais aussi, dans le domaine de l'architecture, de "représentation graphique d'un projet à exécuter". Il peut être également être utilisé – et ceci s'avère particulièrement intéressant pour notre propos – dans le champ militaire pour évoquer un "plan stratégique"⁽⁹⁸⁾. Charles d'Amboise affirme par ailleurs qu'il a bénéficié des services de Léonard ("Ma doppoi che qua l'havemo

⁽⁹⁷⁾ L. FAGNART, 'Le roi Louis, en admiration devant le repas du Christ à Milan'. *Les Français et la 'Cène' de Léonard de Vinci*, dans *Le Duché de Milan et les commanditaires français (1499-1521). Actes du colloque tenu à l'Université de Genève les 30 et 31 mars 2012*, sous la direction de F. Elsig et M. Natale, Rome, 2013, pp. 107-126.

⁽⁹⁸⁾ *Tesoro della lingua italiana delle origini* en ligne (), fondé par P. G. Beltrami et dirigé par L. Leonardi.

Perché havemo bisogno ancora de Maestro Leonardo 29

manegiato, et cum experientia provato le virtute varie sue“), qu’il a “utilisé“ ses connaissances, une expertise qu’il convient probablement d’associer, comme tend à le prouver l’analyse des quatre lettres précédentes et de leur contexte de rédaction, mais aussi le recours aux mots “pertinente alla condicione nostra“⁽⁹⁹⁾, à un travail relevant de la défense militaire du duché, à un travail lié aux occupations officielles et publiques de Chaumont d’Amboise.

Nous ne prolongerons pas ici l’évocation de l’histoire des relations entre Léonard de Vinci et Charles Chaumont d’Amboise qui, on le sait, ne s’arrête pas avec cette lettre, bien loin de là. Malgré la promesse du lieutenant général, le maître demeure encore à Milan, ne retournant pas à Florence et abandonnant de la sorte le travail entamé pour Piero Soderini. Un autre protagoniste, de poids, entre alors en scène: dans une lettre datée du 12 janvier 1507, adressée aux membres de la Seigneurie et rédigée par l’ambassadeur florentin à Blois, Francesco Pandolfini, Louis XII, qui prépare alors la reconquête de Gênes, demande que Léonard l’attende à Milan: “E’ bisogna che e vostri Signori mi servino. Scrivete loro che io desidero servirmi di maestro Lionardo loro pictore, quale si trova a Milano, desiderando che mi facci alchune cose. Et vedete che quelli Signori lo gravino et li comandino che mi serva subito et che non si parta da Milano fino al mio venire. Lui è bon maestro et io desidero havere alchune cose di mano sua. Et scrivete in modo a Firenze che sortisca questo effecto, et lo fate subito mandandomi la lettera, quale sarà la presente che comparirà per via di Milano“⁽¹⁰⁰⁾. Mais ceci est une autre lettre et surtout une autre histoire.

⁽⁹⁹⁾ MARANI, *L’architettura fortificata*, cit. n. 41, p. 73. Rappelons que le mot signifie “dignità, grado, carica“, “10. Stato familiare o civile o professionale, posizione sociale di una persona, grado occupato in una scala gerarchica, stato, livello sociale; identità“ (GDLI, III, p. 501).

⁽¹⁰⁰⁾ Florence, Archivio di Stato, *Signori*, Responsive originali, filza 29, f. 6r. Cette lettre, qui a déjà été éditée par GAYE, *Carteggio inedito*, cit. n. 4, II, p.



95-96, n.°40 et par VILLATA, *Leonardo da Vinci*, cit. n. 5, p. 207-209, n.°240 (à qui nous empruntons la transcription), est actuellement en cours d'étude par les membres du projet EpistolART. "Il faut que vos Seigneurs me servent. Écrivez-leur que je désire me servir de maître Léonard, leur peintre, lequel se trouve à Milan, ayant désir qu'il me fasse plusieurs choses. Et voyez avec ces Seigneurs qui l'accablent et le commandent qu'il me serve immédiatement, et qu'il ne quitte Milan avant mon arrivée. Il est bon maître et je désire avoir quelques choses de sa main. Et écrivez ainsi à Florence que cela soit suivi d'effet, et faites-le immédiatement et mandez-moi la lettre, laquelle sera la présente à passer par Milan".



IL «DILUVIO DI BELLINZONA»
LEONARDO E «LA BUZZA DI BIASCA»(1513-1515)

Marino Viganò

Una catastrofe di risonanza europea

La fascinazione, dall'Antichità al Rinascimento, per i disastri naturali – terremoti, eruzioni, inondazioni – e per gli eventi quasi soprannaturali – allineamenti astrali, comparsa di creature mostruose, passaggi di comete – è documentata da non pochi saggi, che ricostruiscono sia le cronache di catastrofi e parusie, sia i loro echi, sia i presagi che ne venivano tratti, interpretati e temuti, avanti l'affermazione del pensiero scientifico moderno, dalle *élites* non meno che dai popoli, poiché ritenuti forieri di ulteriori eventi⁽¹⁾. Innumerevoli i casi funesti registrati dalla sto-

* Si ringraziano Patrizia Wyder, cancelleria comunale, e Felicino Cavargna, già segretario comunale di Malvaglia Serravalle; Dante Peduzzi, ispettore degli archivi del Grigioni Italiano, Roveredo; Paolo Ostinelli, dell'Archivio di Stato, Bellinzona; Gabriele Wohlgemuth, della Zentralbibliothek, Zürich.

Abbreviazioni: ACM = Archivio comunale, Malvaglia; ACSDC = Archivio comunale, Santa Domenica Calanca; ARCR = Archivio regionale della Calanca, Rossa; ASB = Archivio di Stato, Bellinzona; BAM = Biblioteca Ambrosiana, Milano; BIFP = Bibliothèque de l'Institut de France, Paris; HMQCW = Her Majesty the Queen's Collection, Windsor Castle; ZBZ = Zentralbibliothek, Zürich.

⁽¹⁾ Si vedano a titolo d'esempio i saggi in: *Le calamità ambientali nel tardo*

riografia, alcuni di essi paiono, dalle fonti, avere raggiunto più rapidamente e ampiamente una fama assai estesa nei resoconti popolari e colti, nella cronachistica inedita ed edita e nelle opere storiche, geografiche e naturalistiche. Fra le moltissime, si rievoca di seguito la vicenda della «buzza di Biasca», d'inizio XVI secolo, soprattutto per tre profili singolari: l'impressione suscitata; la celere e vasta ricezione in manoscritti e in libri; la presenza di due testimonianze, in scritto e disegno, nella produzione di Leonardo da Vinci, da meglio collocare, quanto alla cronologia, nel suo percorso biografico.

Anzitutto i fatti, verificatisi in due tempi presso il villaggio di Biasca, all'imboccatura della valle di Blenio, circa 15 miglia a nord-est di Bellinzona, già piazzaforte-chiavistello del ducato di Milano visconteo-sforzesco; occupata dai "cantoni forestali" svizzeri Schwyz, Unterwalden e Uri il 14 aprile 1500, annessa giuridicamente con la stessa "Bleniothal" l'11 aprile 1503, e ad essi soggetta con altri Baliaggi ultramontani, gli "Ennetbirgische Vogteien". Qui, verso la fine del settembre 1513, il fianco orientale del massiccio denominato monte Crenone, sulla destra orografica del sito, si abbatte sulla contigua val Calanca – tra la val di Blenio appunto, e la val Mesolcina a est – seppellendo la terra di Campo-Bargigno, presso Caudo, dove "trentacinque persone rimasero vittime", cioè "circa un quarto della popolazione"⁽²⁾; e creando sul sedime il "piccolo *padule*"⁽³⁾, il laghetto, documentato ancora nel 1536 con un accenno alla "lauina de Rughel post lacum in Calanchascha"⁽⁴⁾.

Medioevo europeo: realtà, percezioni, reazioni, a cura di M. Matheus - G. Piccinni - G. Pinto - G. M. Varanini, Firenze 2010.

⁽²⁾ G. A. a MARCA, *Compendio storico della valle Mesolcina compilato da Gi. Antonio a Marca*, Lugano 1838, p. 112.

⁽³⁾ A. ZUCCAGNI ORLANDINI, *Corografia fisica storica e statistica dell'Italia e delle sue isole - Italia superiore o settentrionale Parte III*, Firenze 1845, p. 438.

⁽⁴⁾ ARCR (già ACSDC), *Pergamene*, n. XI, [Rogito], «Actu[m] in Calancha ad villam», «Anno à, nati[uita]te Eiusdem Mill[esim]o quing[en]tessimo trigessim[o] Sesto. Indictione nona, die m[er]curij quartodecimo Junij», segnalato in:

Ma soprattutto, a nord di Biasca, il fianco occidentale del monte Crenone stesso crolla nel fondovalle con furia tanto inaudita da raggiungere, e in parte rimontare, l'opposto pendio, il monte della Bella, alla biforcazione con la bassa valle Leventina, sulla direttrice di nord-ovest. La massa di terreno, pietrame e roccia crollata di colpo è talmente gigantesca da formare una colossale barriera naturale, il cui ciglio nel punto meno elevato sfiora, s'è calcolato, i 60 metri. Dietro questa poderosa “diga”, il fiume Brenno – affluente di sinistra del Ticino – finisce per ringorgare, mentre piogge eccezionalmente abbondanti contribuiscono a far stagnare nei mesi una massa liquida così ingente da creare un lago prealpino; esteso, secondo le testimonianze più affidabili, per 5 miglia in lunghezza e per 1 miglio in larghezza, ricolmo d'acqua. Sotto la cui superficie il villaggio di Loderio, subito a nord di Biasca, sparisce per sempre; e quello di Malvaglia, sul lembo settentrionale del nuovo lago che dalla località prenderà il nome, rimane sommerso sino a metà del campanile della parrocchiale, intitolata a San Martino di Tours. La catastrofe devasta abitati, coltivi, strade, e presto il vasto invaso naturale, gonfio d'acqua, si fa minaccioso per l'intera regione a valle.

Il verbale di un sopralluogo sul lago di quattro oratori dei tre Cantoni sovrani, il 22 agosto 1514, non solo documenta lo sconvolgimento ambientale ed economico dell'area; ma rivela, altresì, i piani dalle comunità di Biasca e di Malvaglia se non per risolvere, almeno per gestire l'emergenza. Lo specchio vi appare disteso dalla «buzza», ov'era Loderio, al sito delle Rongie, a nord di Malvaglia, davvero per svariate miglia, sopra case, chiese e proprietà agricole. I più danneggiati, i malvagliesi, già hanno deliberato di farlo svuotare contattando un «artefice» che apra un canale scolatoio; costui ha proposto il metodo di una chiusura

Regesti degli Archivi della Valle Calanca, Poschiavo 1944, p. 56, e in: A. BERTOSSA, *Storia della Calanca*, Poschiavo 1937, p. 134.

e riapertura dell'alveo, ogni tre dì, sino a fine lavori, per l'evacuazione graduale specie delle immondizie; i biaschesi, intimoriti dall'eventuale sbocco violento d'acque e materiali di riporto, con quella tecnica, dal bacino – che evidentemente già deve sversare placidamente in qualche punto della cornice –, si sono opposti, minacciando inoltre l'artefice, i suoi lavoranti e servitori, e lagnandosi presso la Superiorità elvetica. Da ciò l'invio dei quattro delegati, la cui sentenza è di rigida neutralità: né suggeriscono, né ordinano di lavorare sulla «buzza», ma soltanto comminano ai biaschesi severe punizioni se – deciso di provvedervi – non lasciassero operare l'artefice e la sua gente, con l'unica riserva del pericolo imminente d'inondazione; e comandano, perché sia garantito *rebus sic stantibus* l'accesso in valle di Blenio, che i bleniesi e i biaschesi, ognuno nel proprio territorio, gettino e ricavino rispettivamente ponti e strade nuovi lungo il pendio sulla sinistra del lago imboccando la valle⁽⁵⁾ (fig. 1).

Otto mesi dopo, un secondo verbale attesta che, il 22 aprile 1515, un giorno di domenica, la «vicinanza generale» di Malvaglia è congregata nel sito del cimitero della Grussa, a nord del villaggio sommerso. La comunità vi designa due procuratori, nelle persone di *ser* Bartolomeo Monaci del Monico e *ser* Giovannolo Giorgi, che dovranno versare cauzione, in Milano, a un «magistro Johannini Balestrerio» in remunerazione del «Laurerio fiendo per ipsum magistrum Johanem balestrerium super buzam de Cranono»: «floreos renenses octo centum de Auro», a lavoro eseguito, come da accordo concluso «Inter ipsos homines de malualia parte vna siue pluribus et dictum mag-

⁽⁵⁾ ASB, *Pergamene*, sez. «Blenio», sc. 45, n. 57, *Biascha, e la Riviera - 1514. adi 22 agosto - Sen[ten]tia p[er] la strada da essa fatta a tempo d[e]l lacho de malualia*, [Bellinzona], «Anno a natiuitate Eiusdem Mill[es]i[m]o qui[n]g[en]tesim[o] quartodecim[o] die martis vigesi[m]o s[ecun]do augusti».

⁽⁶⁾ ACM, *Pergamene (1231-1616)*, nn. 47 (1500-1600) / 71 (1578), n. 49

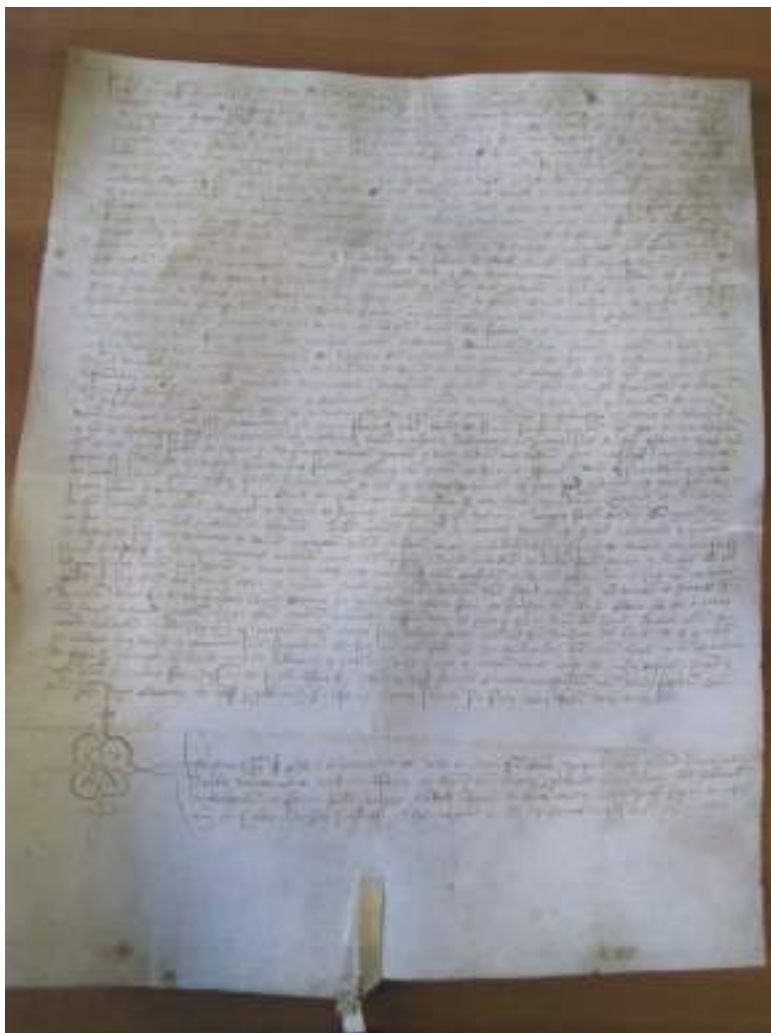


Fig. 1 – Sopraluogo al lago di Malvaglia, 22 agosto 1514
(asb, Pergamene, sc. 45, n. 57).

istrum Johannem balestrerium parte altera»⁽⁶⁾ (fig. 2); cioè l'ingegnere idraulico Giovanni Balestreri, non notissimo, ma «documentato nei lavori di livellazione del Naviglio nel giugno del 1517»⁽⁷⁾. Facile ipotizzare che, constatata l'instabilità del ter-rapieno, o soltanto mirando a far riemergere i loro villaggi, i bles-niesi raggiungano un contratto con un esperto cui commissionare un deflusso controllato delle acque, accordandogli un com-penso per la foratura del già citato scolatoio.

Da quella congregazione passa poco più d'un mese, e a fine maggio 1515 si materializza il temuto esito: la barriera naturale di 500 milioni di metri cubi di pietrame e terreno franoso si sbrec-cia sul versante sinistro, lato monte della Bella, sversando di colpo 200 milioni di metri cubi d'acqua; certo riportando in superficie l'abitato e le frazioni di Malvaglia, ma devastando l'intera valle del Ticino, per 25 miglia: edifici, coltivi, esseri animati vengono trascinati sin agli acquitrini del piano di Magadino e rigurgitati nel Verbano, mentre l'area a sud di Biasca resta completamente dilavata e ingombra di detriti, rocce, ghiaioni. L'onda d'urto abbatte, inoltre, la sezione a fiume della Murata di Bellinzona – la muraglia alzata dopo il 1422 dal duca Filippo Maria Visconti tra Castelgrande e la riva del Ticino, raddoppiata in larghezza e potenziata dal successore Ludovico Maria Sforza, il 'Moro', solo nel 1487⁽⁸⁾ –, e il ponte della Torretta, unico transito sul fiume verso Carasso, sulle pendici opposte: separate per secoli le rive, fra l'altro Locarno, sulla riva destra, resterà isolata dalle vie dei commerci, prima concausa con l'esilio della comunità dei rifor-

(olim n. 58), 1515 - *Mandato di pagare quello ch'è fece vscire il lago causato dalla buzza di Cranono p[er] fiorini 800, «loco de grusse», «Anno a, Natiuitate Eiusdem Millessimo q[ui]ngentissimo decimo q[ui]nto Indictione tertia die do[mi]n[ic]ho vigesimo sec[un]do me[n]sis ap[ri]lis».*

⁽⁷⁾ Balestreri, Giovanni, in *Ingegneri ducali e camerali nel Ducato e nello Stato di Milano (1451-1706). Dizionario biobibliografico*, a cura di P. Bossi - S. Langè - F. Repishti, Firenze 2007, p. 38.

⁽⁸⁾ W. MEYER - P. CAVADINI-BIELANDER, *I castelli di Bellinzona*, Berna 2010, pp. 42-45.

Il “Diluvio di Bellinzona”

7

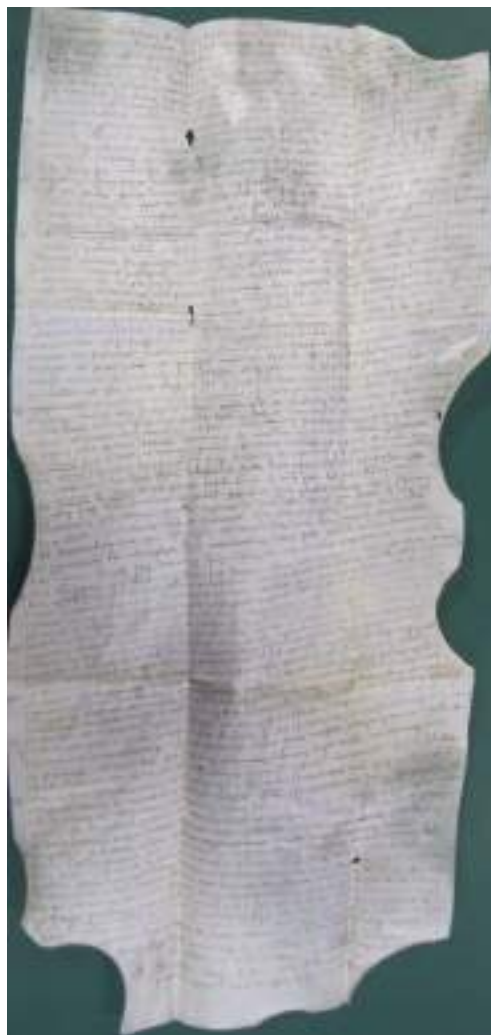


Fig. 2 – Mandato di pagare quello chè fece vscire il lago causato dalla
buzza di Cranono p[er] fiorini 800, 22 aprile 1515
(acm, Pergamene, n. 49, olim n. 58).

mati nel 1555 e un'altra alluvione nel 1556, della decadenza del borgo tra il XVI e la soglia del XIX secolo⁽⁹⁾.

A breve, frattanto, il “diluvio di Bellinzona” agita ancora la regione. Alla dieta dei Cantoni a Brunnen, il 6 dicembre 1515, il balivo notifica una bolla papale per il pellegrinaggio a Roma – è probabile per questua risarcitoria – delle popolazioni locali, “danneggiate dall'acqua”, da pubblicare, se possibile, anche nella diocesi di Coira⁽¹⁰⁾; mentre in altra dieta a Brunnen, il 30 aprile 1516, i bleniesi lamentano di venir incolpati del disastro e persino minacciati nella vita, invocando protezione, concessa dai Cantoni sovrani, sotto specie di rinnovata comminatoria della multa di 20 ducati, già intimata alle genti di Bellinzona e Riviera se non stessero quiete e rinunziassero a iniziative giuridiche⁽¹¹⁾.

Ma i biaschesi, imperterriti, in cerca dei colpevoli dei tremendi danni subiti, e per tentar di trarne risarcimento, non si arrendono e, aggrappatisi alla superstizione, imputano i bleniesi di “negromanzia”. Ciò si evince dalla sentenza emessa il 3 giugno 1517, un giorno di mercoledì, dal commissario di Bellinzona e da sei oratori dei Cantoni sovrani, su denuncia di “quelli” di Biasca a “quelli” di Malvaglia, d'aver assoldato un “nigromantum nomine Johannes balistarius qui lacum illum exire seu Euacuare fecerat arte Magica”; replica dei bleniesi: hanno contattato l'“artistam per quem liberaruntur tamen arte Mechanica et non magica”, però “Conclusio non facta fuerat”, i deputati eran tornati da Milano “discordes a dicto Magistro Johanne balistario et sine aliqua Conclusionem”, era seguito il “diluvio”, e pure loro avevano perduto “multa bona Jnmobilia” posseduti

⁽⁹⁾ F. MEYER, *La comunità riformata di Locarno e il suo esilio a Zurigo nel XVI secolo*, a cura di B. Schwarz, Roma 2005.

⁽¹⁰⁾ *Brunnen. 1515, 6. December (vff Nicolai)*, in *Die Eidgenössischen Abschiede aus dem Zeitraume von 1500 bis 1520. Der amtlichen Abschiedesammlung Band 3, Abtheilung 2.*, a cura di Ph. A. von Segesser, Lucern 1869, pp. 943-944, n. 635.

⁽¹¹⁾ *Brunnen. 1516, 30. April (vff den Meyen Abend)*, in *Die Eidgenössischen Abschiede*, cit., pp. 970-971, n. 655.

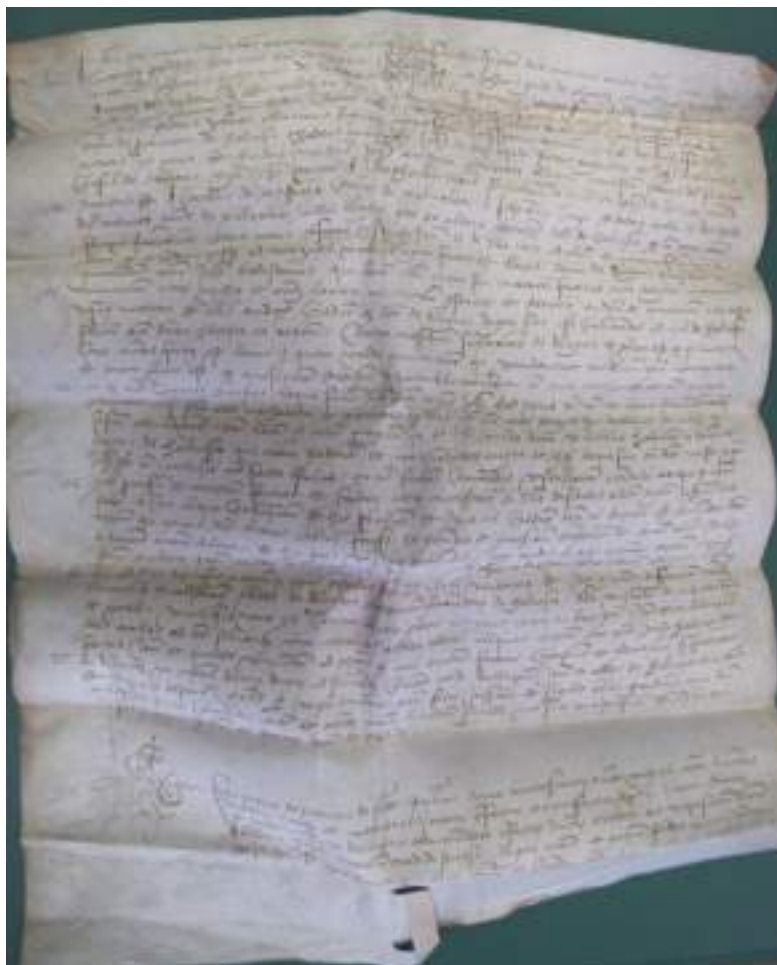


Fig. 3 – Liberatione per li danni pretesi per la buza di Biasca sotto pretesto darte magica, 3 giugno 1517 (acm, Pergamene, n. 50)

“in dominyo et territorio de habiasca”; esito: assoluzione di costoro da parte del “tribunale” elvetico⁽¹²⁾ (fig. 3).

Le cronache coeve e successive

Uscita così dalla litigiosa, irrazionale quotidianità locale, già passata in parte nelle cronache coeve e in opere storiche classiche, la vicenda transita poi nella storiografia. Benché modesta, questa allinea autori e titoli significativi: da Eligio Pometta che pubblica, nel 1912, una scelta di note di cronisti e di storici, in un'opera sulla conquista svizzera del Bleniese (1495) e sulla dedizione di Bellinzona(1500)⁽¹³⁾; agli articoli di Emilio Motta del 1915, con parziale edizione delle pergamene di Malvaglia⁽¹⁴⁾, di recente regestate⁽¹⁵⁾; a Gotthard End, con un accenno più episodico del 1922⁽¹⁶⁾; ancora al Pometta, nel 1928, con un regesto di scritti moderni e di cronache antiche⁽¹⁷⁾ e un'edizione non filologica della pergamena di Bellinzona⁽¹⁸⁾. Studi dai quali

⁽¹²⁾ ACM, *Pergamene (1231-1616)*, nn. 47 (1500-1600) / 71 (1578), n. 50, 1517 - *Liberatione per li danni pretesi per la buza di Biasca sotto pretesto darte magica*, «in domo Consulatus Belli[n]zon[e]», «an[n]o a natiuitate Mill[es]i[m]o qui[n]ge[n]tesimo deci[m]o septi[m]o die mercurij tertio m[en]sis Junij».

⁽¹³⁾ E. POMETTA, *Come il Ticino venne in potere degli Svizzeri - Volume I. Bellinzona e le Tre Valli*, Bellinzona 1912, pp. 202-206.

⁽¹⁴⁾ [E. MOTTA], *La magia e la buzza di Biasca*, «Bollettino Storico della Svizzera Italiana», XXXV (1915), n. I, pp. 4-7.

⁽¹⁵⁾ P. OSTINELLI - M. PONCIONI, *L'archivio comunale di Malvaglia, le sue carte e le pergamene medievali*, in *Malvaglia. Storia, cultura ed etnografia di un territorio alpino*, a cura di A. Benzonelli, Malvaglia 2004, pp. 59-62.

⁽¹⁶⁾ G. END, *Biasca und Val Pontirone. Eine Monographie aus den Tessinenbergen*, «Jahrbuch des Schweizer Alpenclub», LVII (1922), pp. 58-187 (poi *Biasca e Val Pontirone verso il 1920*, Biasca 1996, pp. 109-120).

⁽¹⁷⁾ [E. POMETTA], *La «buzza» di Biasca e sue conseguenze*, «Bollettino Storico della Svizzera Italiana», s. II, III (1928), n. 3, pp. 105-112.

⁽¹⁸⁾ [E. POMETTA], *X. Sopraluogo e arbitrato, sul Lago di Malvaglia (1514, 22 Agosto. Archivio Cantonale)*, «Briciole di Storia Bellinzonese», s. I (1928), n. 6, pp. 247-252.

si ricavano dati dalle, e sulle rade fonti d'archivio, e segnalazioni di opere a stampa e di manoscritti, oggetto di recente di un primo tentativo di censimento sistematico⁽¹⁹⁾. Tentativo che qui si ripropone, con maggior completezza e con la trascrizione filologica di documenti e testi per meglio contestualizzare due testimonianze meno conosciute di quella catastrofe: una nota e un disegno di Leonardo da Vinci.

Come altri eventi spettacolari o meno, pure la “buzza di Biasca” risulta registrata anzitutto in cronache, solo in parte pubblicate non molto tempo dopo la redazione, e dunque assorbite presto dalla storiografia, ma in gran parte rimaste inedite per lo più sino al XIX secolo, e così assimilate nel XVI-XVIII secolo solo da pochissimi conoscitori dei manoscritti; e viene resa nota soprattutto dalla storiografia, debitrice anch'essa in parte di cronache, ma in massima di resoconti e documenti diplomatici. Ripercorrere le due correnti, cronachistica e storiografica, distinguendo inoltre le notazioni dei contemporanei a contatto quasi diretto con l'area colpita da quel “diluvio” da quelle dei testimoni anch'essi indiretti, tuttavia geograficamente distanti, può soccorrere nell'identificare i materiali originali e quelli secondari, e nel proporre appunto una rilettura, pure cronologica, dei fatti.

La più antica registrazione, *pour cause*, a oggi conosciuta è la cronaca di Francesco Muralto, patrizio comasco, stesa certo lungo il filo degli eventi, pubblicata tuttavia solamente nel 1861. Vi compaiono, in due punti diversi, i rispettivi tempi del disastro bleniese, il primo collocato all'anno 1513, ma senz'alcuna specifica di giorno e mese, il secondo posto al 29 maggio 1515; l'estensione del lago di Malvaglia, stimata in 5 miglia; il crollo del ponte della Torretta lungo il tratto ovest della Murata bellinzonese⁽²⁰⁾.

⁽¹⁹⁾ M. VIGANÒ, *Storie e cronache della Buzza di Biasca (30 settembre 1513-25 maggio 1515)*, «Archivio Storico Ticinese», L (2013), n. 154, pp. 122-135.

⁽²⁰⁾ F. MURALTO, *Annalia Francisci Muralti I.U.D. patricii comensis a Petro Aloisio Doninio nunc primum edita et exposita*, Mediolani MDCCCLXI, pp. 181 e 186.

Documentato è Valerius Anshelm «Rüd» (Rottweil 1475-Berna 1547), medico bernese il cui scritto, edito nel 1893, registra genericamente al 1513 la frana; ma pubblica l'eccezionale missiva di Rudolf Senser, oratore a Milano, calato dal San Gottardo il 30 maggio 1515, subito dopo lo svaso del bacino; questi attesta che Biasca è "spianata", la vallata, coperta di massi e rovine sino a Bellinzona, dove l'acqua, invasa la piazza principale, le cantine, le abitazioni, ha intrappolato i pesci: si contano, assicura, un centinaio di vittime tra i civili e una ventina tra i soldati, e almeno 400 case abbattute, mentre il disastro gli appare "incredibile a chi non l'ha visto"⁽²¹⁾. Asciutto è Fridolin Sicher (Bischofszell 1490 Bischofszell 1546), compositore del Canton Turgovia, edito nel 1885, il quale sempre in *Schwyzerdütsch* colloca lo smottamento del 1513 nel giorno di San Michele, 29 settembre, quello del 1515 nel giorno di Sant'Urbano, 19 maggio, la sera, nell'ora dei Vespri⁽²²⁾.

Si diffonde Ludwig Schwinkhart (Berna 1495-Bicocca 1522), patrizio bernese, nelle note venute in luce nel 1941: data il primo "diluvio" con riferimento alla battaglia di Novara, vinta dagli svizzeri sulle truppe di Luigi XII di Valois, inviate alla riconquista di Milano allora sotto protettorato elvetico, il 6 giugno 1513; accenna ai tentativi, vanificati dall'ingente quantitativo di pietrame, di evacuare il bacino; registra la rotta del massiccio, per le piogge incessanti, con devastazione della regione e ricadute sin al "lago di Locarno" – il Verbano –; pone in relazione il conflitto del 1515 con Francesco I di Valois con il "diluvio"; e testimonia del superstizioso timore degli svizzeri per l'evento, malaugurato e di malaugurio, con i loro voti per la rapida e pacifica fine dello stato di guerra⁽²³⁾. Preciso il cancelliere

⁽²¹⁾ V. ANSHELM (RÜD), *Die Berner-Chronik des Valerius Anshelm - Herausgegeben vom Historischen Verein des Kantons Bern - Vierter Band*, Bern 1893, pp. 71-72.

⁽²²⁾ F. SICHER, *Chronik*, a cura di E. Götzinger, St. Gallen 1885, pp. 46-47.

⁽²³⁾ L. SCHWINKHART, *Chronik 1506-1521*, a cura di H. von Greyerz, Bern 1941, pp. 151-153.

Anton Tegerfeld (Zofingen 1457-Zofingen 1528?), la cui cronaca, edita nel 1884, data i fatti “circa festum S. Michahelis” 1513 e “circa festum penthecostes” 1515⁽²⁴⁾.

Religioso zurighese, celebre collazionatore di cronache patrie, Johann Jakob Wick (Zurigo 1522- Zurigo 1588) antedata, in un suo manoscritto del 1572, tuttora inedito, la caduta della prima valanga all’anno 1512, nel giorno della Santa Croce – il 14 settembre –; tramanda che gli abitanti della valle “sopra Bellinzona”, formatosi il lago di Malvaglia, potevano vedere appena la punta di certi campanili e dovevano migrare sui monti circostanti; attesta che il 25 maggio 1515 si era verificato lo sversamento, con devastazione della “valenser Tal” – la val di Blenio –, annegamento di 600 persone, crollo del “lezi” – la Murata – di Bellinzona, città dannificata dall’immane inondazione; accompagna lo scritto con la curiosa miniatura d’un sito montuoso guarnito da una rocca, battuto da una massa d’acqua che trascina una ventina di poveri omini verso un lago⁽²⁵⁾ (fig. 4). Parroco a Cavagnago in val Leventina, Giovanni Rigolo (Anzonico c. 1640-Camporicco 1711), in sue note storiche del 1681-1682, pubblicate nel 1886, retrodata il primo accadimento addirittura al 17 ottobre 1511, “giorno di S. Vittore Martire”; mutuando da una mediocre operetta storiografica, della quale si dirà, la rottura dell’argine nel 1515 “per opera di certi Maghi dell’Armenia”⁽²⁶⁾.

⁽²⁴⁾ TH. VON LIEBENAU, *Chronik des Anton Tegerfeld von Mellingen. Geschrieben zwischen den Jahren 1512-1525*, «Argovia», XIV (1884), pp. 209-309, qui pp. 259 e 262.

⁽²⁵⁾ *Von einem erdrbruch ob Bellenz wie zwen berg zuosamen fielend, «1572»*: ZBZ, Ms F 21, J. J. WICK, [*Sammlung von Nachrichten zur Zeitgeschichte aus den Jahren 1560-87 (mit älteren Stücken)*], fol. 2.

⁽²⁶⁾ G. RIGOLO, *Scandaglio Historico dell’Antico Contado Leopontico tratto da’ più celebri storici antichi e moderni diviso in tre libri ne’ quali si legge l’intero ragguaglio di tutti li successi dal suo primo principio fino all’anno 1682 con il catalogo di tutti i Principi, Regi, et Potentati che hanno regnato nell’Insubria da Noè dopo il Diluvio Universale fino a questi tempi*, a cura di E. Motta - L. Imperatori - R. Cattaneo, Bellinzona 1886, pp. 112-113.



Fig. 4 – Johann Jacob Wick, Von einem erdbuch ob Bellenz wie zwen berg zuosamen fielen, «1572» (zbz, Ms F 21, fol. 2).

Due secoli di opere storiche

Queste le cronache coeve, alcune pure dettagliate e affidabili, sulla “buzza di Biasca”, che, inedite sino al XIX e XX secolo, precedono e fiancheggiano i primi resoconti storici classici. A trent’anni dal disastro risale uno tra i più accurati, redatto da Sebastian Münster (Ingelheim 1488-Basilea 1552), celebre geografo, nella *Cosmographia* del 1545; datata la frana al giorno di San Michele, il 29 settembre 1513, e il “diluvio” al venerdì di Pentecoste – il 25 maggio 1515, cadendo la festività il 27 –, indica la valle di “Valentz”, la “Bollenz” svizzera, dove la caduta del monte e il ristagno del fiume han creato un lago, che s’è tentato di svuotare col concorso dei Cantoni sovrani; pone un’iniziale escrescenza del bacino al “mattino presto”, e la rottura dell’argine a quattro ore avanti il mezzogiorno; registra la valanga di massi grandi come case e lo sradicamento di un abitato; la sommersione della taverna “al Moro”, presso il monastero di Claro, con annegamento dell’oste, della moglie e del figlio; la devastazione di varie stalle, con uccisione dei contadini; la perdita di dieci balle di seta e spezie di un mercante di Genova; il crollo del “letzi”, la nuova Murata, e l’annegamento di certi pescatori a Bellinzona; il deflusso nel lago Maggiore, sino a Locarno⁽²⁷⁾.

Segue presto la *Chronik* di Johannes Stumpf (Bruchsal 1500-Zurigo 1577/1578), cartografo tedesco, del 1548, nella quale accenna alla “Palensertal” o “Vallis Brennia” per datare al 1512 lo smottamento di due monti – in effetti due versanti del Crenone, l’uno in val Calanca sopra Campo-Bargigno e l’altro in val Blenio sopra Biasca –; certificare che dei villaggi non spuntano dal lago che le punte dei campanili; calcolare, per eccesso, in 600 le vittime dell’esondazione del 1515; testimoniare la riemersione dall’area dello specchio d’acqua, svuotato, degli abitati a suo

⁽²⁷⁾ S. MÜNSTER, *Cosmographia. Beschreibu[n]g aller Lender durch Sebastianum Munsterum in woelcher begriffen*, Getruckt zuo Basel M.D.XLV, fol. CLXV.



Fig. 5 – Johannes Stumpf, l'«alluvione» di Bellinzona, «1548» (Gemeiner loblicher Eydgnoſchaftt, libro IX, fol. 280).



Fig. 6 – Veduta dalla valle di Blenio alla valle del Ticino: sulla sinistra, lo sperone superstite del terrapieno della «buzza di Biasca» del 1513, foto c. 1920.

tempo sommersi; avvertire che la barriera, abbattuta soltanto in parte, comunque sussiste ancora, richiedendo una continua vigilanza di quei valligiani⁽²⁸⁾: vicenda documentata da una efficace incisione a capo pagina, nella quale una vallata sbarrata da castelli e fortificazioni con un ponte in pietra nel mezzo è spazzata da un'immane valanga d'acqua che trascina verso un lago case, bestie, esseri umani (fig. 5); e avvisaglia confermata dall'impressionante spettacolo della “buzza” ancora nel 1920 (fig. 6).

Medico, storiografo, Paolo Giovio (Como 1483-Firenze

⁽²⁸⁾ J. STUMPE, *Gemeiner loblicher Eydgenschafft Stetten Landen und Völckern Chronik*, Zürich M.D.XLVIII, libro IX, foll. 279v.-280.

1552), nelle *Historie del svo Tempo* uscite in latino nel 1550⁽²⁹⁾, in volgare nel 1555⁽³⁰⁾, si dilunga: indica in 12 miglia l'estensione del lago di Malvaglia, ridotte in un altro passo alle canoniche 5 miglia; registra la rovina della regione e la misera fine d'un drappello di soldati svizzeri della guarnigione di Bellinzona colto dalla piena, arrampicatosi su un alto edificio, ma travolto; non data ambe le fasi della "buzza", se non in via indiretta con riferimenti a eventi coevi citati nei tomi. Leandro Alberti (Bologna 1479-Bologna 1552), anch'egli storico, nella *Descrittione di tvtta Italia*, del 1557, tratteggia gli sconvolgimenti senza datarli: attribuisce l'uno a un "terremoto" nella valle "per laquale trascorre il Bregno", il quale poi "trascorreua nel Tesino", all'altro la distruzione del "forte muro già fatto da Lod. Sforza presso Belinzona"⁽³¹⁾.

Autore della *Historia Vniuersale* nel 1571, il religioso Gaspare Bugati (Milano 1524-Milano 1588) annota gli eventi, anche lui senza datarli: "conquassandosi un monte dal terremoto, & chiudendo la bocca di due ualli, doue passaua il Bregno fiume", si era fatto "un grande nuouo Lago, affogandosi tutti i terreni, & tutte le case, dishabitate, & disarmate però da' terrieri"; gli argini di questo essendo crollati, "chi disse per mezo d'un negromante, ch'auisò i terrieri più basso, del giorno, dell'hora, & del quando della rottura di essa chiusa", le acque sboccano nel lago Maggiore, con terrore dei bellinzonesi "d'incorrere la medesima sciagura, che incorsero quelli di Biasca", terra mediana "al tutto destrutta dal corrente della furiosa acqua con morte d'huomini, & d'animali non pochi"⁽³²⁾.

⁽²⁹⁾ P. GIOVIO, *Pavli Iovii Novocomensis Episcopi Nucerini Historiarum sui temporis Liber Primus*, Florentiae MDL, pp. 569 e 897-898.

⁽³⁰⁾ P. GIOVIO, *La Prima parte delle Historie del svo Tempo di Mons. Paolo Giovio Vescovo di Nocera. Tradotte per M. Lodouico Domenichi*, In Vinegia MDLV, cc. 277v.-278 e 439v.-440.

⁽³¹⁾ L. ALBERTI, *Descrittione di tvtta Italia di F. Leandro Alberti Bolognese*, In Vinegia MDLVII, p. 398.

⁽³²⁾ G. BUGATI, *Historia Vniuersale di M. Gasparo Bugati Milanese*, In Vinetia MDLXXI, p. 733.

Nel 1619, invece, Francesco Ballarini (Como 1569-Locarno 1627), arciprete di Locarno, nel *Compendio*, posticipa al 16 ottobre 1513 lo smottamento del Crenone; precisa quali villaggi siano stati cancellati dalla frana sul fronte opposto, in Calanca – “Marnezza, Cauco, & Casta” – con morte di 170 abitanti, e formazione di un “lago longo più d’vn miglio”; affaccia come il successivo “diluvio”, non meglio datato, sia l’“opera di certi Maghi de l’Armenia (quandoche non era quasi possibile per opera humana)”: rifacendosi così, è evidente, a voci tramandate *ab antiquo* per imputare lo sfaldamento del bastione naturale nemmeno più al preteso, casalingo “nigromantum nomine Johannes balistarius”, ma addirittura all’esoterica congiura d’una sorta di congregazione di stregoni orientali⁽³³⁾.

Una decina d’anni dopo, gli *Annales* di Michael Stettler (Berna 1580-Berna 1642), notaio e patrizio, del 1627, citano la “buzza” chiaramente di riporto, menzionando senza la data gli episodi del 1513 e 1515; attribuendo il primo a un terremoto, come già altri, e chiosando la missiva del Sener del 30 maggio 1515, conteggiando però ad arbitrio in 300, anziché in 20, i soldati travolti dalla piena⁽³⁴⁾. Subito dopo le *Historiæ*, uscite postume nel 1629, di Benedetto Giovio (Como 1471-Como 1545), notaio nonché fratello maggiore di Paolo, collocano l’un atto in tempi prossimi alla battaglia di Novara del 6 giugno 1513, l’altro nel giugno 1515, con i consueti dettagli sulla devastazione di 16 miglia di vallata a sud di Biasca, sino al Verbano, e sul crollo di un settore della Murata⁽³⁵⁾. Nel 1724, gli *Annales* di François-

⁽³³⁾ F. BALLARINI, *Compendio delle Croniche della Citta di Como*, In Como 1619, p. 50.

⁽³⁴⁾ M. STETTLER, *Annales Oder Erkuendlichen Beschreibung der fuernembsten geschichten vnnnd Thaten welche sich in gantzer Helvetia, den juengsten Jahren nach, von ibrem anfang her gerechnet, als sonderlich seither erbawung der Loblichen Statt Bern in Ruechtlund [...] bi auff das 1627. Jahr, participirt, verlauffen*, Getruckt zu Bern im Jahr 1627, p. 530.

⁽³⁵⁾ B. GIOVIO, *Benedicti Iovii Novocomensis Historiæ Patriæ libri duo*, Venetiis MDCXXIX, pp. 107-108.

Antoine (Malachias) Tschamser (Thann 1678-Thann 1742) datano invece il primo al “28. Septembris” 1513, e il secondo al “1. Junij, Freytags vor Pfingsten” 1515, introducendo così altri elementi d’incertezza circa una loro più corretta datazione⁽³⁶⁾.

Rassegna rapida e incompleta, quella appena conclusa può, tuttavia, suggerire relazioni fra inediti, stampati e scritti editi a distanza di tempo, utili per una reinterpretazione complessiva. Genuina è la cronaca del Muralto, stesa a ridosso quasi fisico degli accadimenti; esatta quella dell’Anshelm sul secondo evento per la testimonianza del Senser del 30 maggio 1515; precise, malgrado la brevità, quelle di Sicher e di Tegerfeld, di poco successive alla seconda catastrofe; affidabili quelle di Paolo e di Benedetto Giovio, in corso l’una nel 1514-1527 e 1535-1550, l’altra avanti il 1532; dettagliata quella dello Schwinkhart, stesa nel 1516-1522, da esperienze personali e resoconti. Informatissima è infine l’opera cosmografica del Münster, che sembra aver fatto ricorso a documenti, dispacci, notizie di prima mano. Gli altri autori, siano cronisti, dilettanti di storie patrie o storiografi, sembrano invece avere raccolto echi o cascami da questi lavori e da altri più inaffidabili centoni ‘storici’.

Facendo credito ora agli storici più fededegni, qualche deduzione di carattere cronologico. Pochi i dubbi circa la data canonica della frana del Crenone, al 30 settembre 1513. Eccetto il Wick, per cui risale al 14 settembre 1512, il Rigolo che l’antedata 17 ottobre 1511, il Ballarini che la pone al 1513, ma “alli 16. del mese d’Ottobre”, cronisti e storiografi che vi accennano, specie svizzeri e germanici, colgono nel segno: per Sicher “Im jar als man zalt 1513 um Sant Michels tag”, Tegerfeld “circa festum S. Michahelis”, Münster “anno 1513. vmb sant Michels tag”, è il 29 settembre; Tschamser dà “28. Septembris” 1513; Marca il “28 settembre 1513”. Difatti, un’antica targa nella cappella di

⁽³⁶⁾ M. TSCHAMSER, *Annales oder Jabrs-Geschichten der Baarfüsereu oder Minderen Brüder S. Franc. ord. insgemein Conventualen genannt, zu Thann M.D.CC.XXIV*, Colmar 1864, pp. 731 e 737.

Sant’Apollinare presso la parrocchiale di San Martino di Malvaglia pone la “rvina carnonis” al “septembris decimisqve tribvs die veneri sacro”: il venerdì quell’anno coincide proprio col 30 settembre, confermandosi così un fatto iniziato, sembrerebbe, nella notte del 29.

Discutibile è al contrario la datazione del “diluvio di Bellinzona”, venti mesi dopo, fissato pure dalla recente storiografia al 20 maggio 1515⁽³⁷⁾. Note e indizi non solo smentiscono tale data, ma suggeriscono quella corretta, successiva alla “vicinanza generale” di Malvaglia del 22 aprile e antecedente la missiva del Senser del 30 maggio 1515. Muralto lo dà al “die veneris vigesimo nono maii”, ma quell’anno il venerdì cade il 25 maggio; Sicher pone il “Sant Urbans tag”, cioè il 19 o, in altri calendari, il 25 maggio; Tegerfeld dà “Circa festum penthecostes” del 27 maggio; Benedetto Giovio indica, senza il dì, “mense Iunio millesimi quingentesimi quinti decimi”; Münster il “freytag vor Pfingsten im 1515”, e quell’anno il venerdì di Pentecoste, in effetti, coincide col 25 maggio; Wick, per quanto di rimbalzo, ribadisce l’”anno 1515, Am 25 May”; Tschamser, sotto il 1515, rinvia a torto la festività religiosa e quindi lo sversamento del lago al “1. Junij, Freytags vor Pfingsten”.

Che si tratti in ogni caso di giorno feriale, non della domenica 20 maggio, si può dare per provato dalla cronaca Schwinkhart, dove asserisce: “Jn denen geschichten sindt etwas fischer von Belletz vf dem see gefaren zuo fischen”: è improbabile difatti che, in tempi rigorosi dal profilo devozionale, dei pescatori si sian avventurati sul lago in cerca di pesci la mattina di un giorno domenicale. E pure in ciò soccorre una targa nella cappella di Sant’Apollinare, col suo mensile “q[vi]nto et vigesi[m]o maii almi dies herois dionisii” sull’altro prodigio vissuto dal villaggio: la breccia nel lago di Malvaglia data al venerdì 25

⁽³⁷⁾ CH. BONNARD, *Buzza di Biasca*, in *Dizionario storico della Svizzera*, Locarno 2003, vol. II (Bas-Cal), pp. 859-860.



Fig. 7 – Semione, parrocchiale della Beata Vergine Assunta, lapide commemorativa della «buzza» del 1513.

maggio 1515, festività appunto di San Dionigi. Tralasciando quindi iscrizioni più vaghe, del genere “Sin Qui Giunse L’acqua Del Tisino L’anno: 1513:”, nella parrocchiale della Beata Vergine Assunta della vicina Semione (fig. 7), i marmi malvagliesi (fig. 8) si confermano precisa memoria di comunità⁽³⁸⁾ e decisivo riscontro per la storiografia.

⁽³⁸⁾ «RVINA CARNONIS BIS Q[VI]NT[V]SQ[V]E TRIB[V]S TRA[N]SACTIS MILLIB[V]S AN[N]IS Q[VI]NGE[N]TISQ[V]E RVIT DVRI DE VERTICE MONTIS CARNO[N]I EXCIDIV[M] GRAVE MALVALIE[N]SIB[VS] AGRIS SEPTE[M]BRIS DE[CIM]ISQ[V]E TRIB[V]S DIE VENERI SACRO», e «EXITVS LACI MAIORIS MILLE NOBIS AN[N]OS Q[VI]NGE[N]TOS VOLVERE FATA TER Q[VI]N[T]OSQ[V]E SIMVL Q[VI]NTO ET VIGESSI[M]O MAI ALMI DIES HEROIS DIONISII OBICE STRVCTA DISRV[M]PE[N]S RESTAVRAT M[A]LVALIENSIB[V]S AGROS»: S. DE ANTONI - S. GENAZZI-MORINI, *Malvaglia nell'ambito della storia*, in *Malvaglia*, cit., pp. 3-17, qui p. 6.



Fig. 8 – Malvaglia, cappella di Sant'Apollinare, lapidi commemorative della «buzza» del 1513 e del «diluvio» del 1515.

Attestate così le due date limite dello smottamento del Crenone il 29/30 settembre 1513 e del “diluvio di Bellinzona” il 25 maggio 1515, si può affacciare una correlazione tra queste e due documenti di Leonardo da Vinci, l’uno un cenno manoscritto all’Ambrosiana, l’altro uno schizzo nelle collezioni reali di Windsor Castle; documenti tutt’altro che ignoti, già riferiti alla “buzza di Biasca”, ma da collegare cronologicamente in modo più filologico al percorso dello scienziato fiorentino nel biennio forse meno produttivo della sua carriera di artista, appunto tra l’autunno 1513 e la primavera 1516.

Un appunto e un disegno di Leonardo

Nota nel Codice Atlantico: “Puo esser chaduta vna montagna e sserrado la bocha del Mare Rosso e proibito lesito al Mediterano e cosi ringhorghato tal mare abbia pererito el transito in fralli Gioghi Ghadetanj perche il simile abbiām veduta alli nostri tempi cadere vn monte di sette miglia e serare vna valle e ffarne lagho e cosi son fatti la maggior parte de laghi de montj come lagho di Gharda di Como e Llughano el lagho Maggiore”⁽³⁹⁾. Essa, non a caso, è riferita da Carlo Pedretti proprio al “diluvio di Bellinzona”, per i paragoni con l’impatto sul Sinai del Mediterraneo, sospinto alle colonne d’Ercole, e con la formazione dei laghi prealpini Benaco, Lario, Ceresio, Verbano;

⁽³⁹⁾ «puo esser cha duta vna mo[n]tagnia e sserrado *es* la bocha del mare rosso eproibito lesito al med[i]terano eco siri[n]ghorghato tal mare abbia p[er]erito eltra[n]sito i[n] fralli gioghi ghadetanj p[er]che il simile abbia[m] veduta alli nostri te[m]pi cadere v[n] monte d[i]sette miglia eserare vna valle effarne lagho ecosi so[n] fatti la maggior parte delaghi demo[n]tj come lagho d[i] gharda *lac* d[i]como ellughano ellagho magiore»: BAM, *Codice Atlantico*, fol. 901 (*olim* fol. 328), per la versione filologica della trascrizione: *Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Ambrosiana di Milano*, a cura di G. Piumati, Milano MDCCCLXXXIV-MCMIV, voll. 8, vol. IV (*Testo*), p. 1.116.



Fig. 9 – Leonardo da Vinci, Diluvio, c. 1515 (hmqcw, Royal Library, n. 12.401)

e da lui correlata già nel 1968⁽⁴⁰⁾ e 1969⁽⁴¹⁾ a uno schizzo dell'artista toscano della serie “Diluvi”, alla Royal Library: una valle attraversata da un ponte-muraglia con torre, spazzata da una spaventosa montata d'acqua che valica le mura, trascinando quello che sembra un accampamento⁽⁴²⁾ (fig. 9).

⁽⁴⁰⁾ C. PEDRETTI, *The Drawings and Miscellaneous Papers of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle. Volume I - Landscapes Plants and Water Studies*, London 1968, pp. 118-119, 124-125 e 127.

⁽⁴¹⁾ C. PEDRETTI, *The «Pointing Lady»*, «The Burlington Magazine», CXI (1969), n. 795, pp. 339-346, qui p. 345 e ill. 7.

⁽⁴²⁾ HMQCW, *Royal Library*, n. 12.401, L. DA VINCI, [*Diluvio*], [c. 1515?].

In un'analisi successiva, lo stesso Pedretti pone in relazione quel disastro con il crollo, due anni avanti, all'origine dello specchio d'acqua di Malvaglia, "event which occurred in the Alps near Bellinzona, in 1513, when Leonardo was either at Milan or at Vaprio"⁽⁴³⁾; per ribadire: "Si sa che tale evento ebbe luogo nelle Alpi vicino a Bellinzona nel 1513, e una seconda volta nel 1515, quando Leonardo si trovava a Milano o a Vaprio"⁽⁴⁴⁾. Una deduzione esatta, solo a metà però: essa sconta, difatti, l'assenza di date precise nei resoconti dei due storiografi citati quali fonti dell'informazione, Paolo Giovio e Leandro Alberti. I quali, come accennato, sono l'uno dettagliato sulla meccanica degli eventi, l'altro più arido, ma nessuno dei due testimone diretto, né di prossimità, dello smottamento del Crenone, della crescita dell'invaso di Blenio, dello sversamento nel Verbano: Giovio stesso, benché contemporaneo e comasco, finitimo a quei luoghi, non potrebbe accedere agevolmente a terre sotto dominio dei Cantoni svizzeri, e in più dal 1512 si è trasferito a Roma.

Lo stesso percorso di Leonardo, il quale in nessuna delle due date – comprovate in base alle fonti letterarie e materiali

⁽⁴³⁾ «Leonardo's reference to the falling of a mountain, in lines 5-8, may have a bearing on his drawings of the Deluge series. There are records of one such event which occurred in the Alps near Bellinzona, in 1513, when Leonardo was either at Milan or at Vaprio, and which is related by Leandro Alberti, *Descrittione di tutta Italia* [...] This description recalls one of the Deluge drawings in particular, W. 12.401 (Pl. 31), in which water is shown dashing down into a valley through a breach in the huge wall of a viaduct. [...] Giovio specifies that the landslide occurred towards the end of 1513 and that twenty months later, in 1515, the dammed-up waters broke through the valley, causing even greater damage and drowning a whole company of Swiss soldiers. This may be related to the curious casts of drapery shown among the loops of rain and wind currents in the Windsor drawing»: C. PEDRETTI, *The Literary Works of Leonardo da Vinci. Compiled and Edited from the Original Manuscripts by Jean Paul Richter. Commentary by Carlo Pedretti*, Berkeley/Los Angeles 1977, voll. 2, vol. II, p. 209.

⁽⁴⁴⁾ *Leonardo da Vinci. Studi di Natura dalla Biblioteca Reale nel Castello di Windsor. Milano, Castello Sforzesco Sala delle Asse 26 maggio-17 ottobre 1982*, a cura di C. Pedretti - K. Clark, Firenze 1982, p. 55.

appunto al 30 settembre 1513 e al 25 maggio 1515 – si trova, in realtà, in Lombardia. Partito anch'egli per Roma, il 24 settembre 1513 come registra nel noto passo di un taccuino⁽⁴⁵⁾, “manca” in effetti per circa una settimana una notizia più diretta del crollo del Crenone; e sempre a Roma risiede quando l'invaso di Blenio tracima, ritrovandosi a Milano, secondo una sua lettera pubblicata nel XIX secolo, e il cui originale è perduto, nel novembre-dicembre 1515, dopo la restaurazione del dominio francese con Francesco I⁽⁴⁶⁾. È impossibile quindi abbia assistito all'una o all'altra catastrofe, o ricevuto informazioni durante l'“esilio” dalla corte ducale, in casa Melzi a Vaprio d'Adda; ma deve averne ricevuto notizia a Roma, e precisando “abbiam veduta alli nostri tempi” utilizza una locuzione la cui traduzione più filologica è: “s'è visto ai tempi nostri”.

Non passa quindi inosservato che, nell'appunto nel Codice Atlantico, Leonardo registra solo il “cadere vn monte di sette miglia”, e non lo svaso del lago, ciò che induce a ritenerlo ancora non avvenuto, e a datare il passo tra l'ottobre 1513 e il giugno 1515. Poiché, inoltre, il “ffarne lagho” non si realizza, sulla lunghezza di 5 miglia, larghezza di 1 miglio e profondità di decine di metri in un solo giorno, o in una settimana, o in un mese – e non a caso Giovio scrive, per eccesso, “crescendoui un lago alla grandezza di piu di dodici miglia prima che passasse l'anno” –, si deve ipotizzare la redazione della nota fra la metà del 1514 e la metà del 1515, allorché il bacino di Malvaglia si presenta nella massima sua estensione, paragonabile davvero agli invasi prealpini dei laghi di Garda, di Como, di Lugano,

⁽⁴⁵⁾ «partii da milano per roma addi 24 di sectembre 1513 con giouan francesco de' melsi salai lorenzo e il fanfoia»: BIFP, *Manuscripts de Léonard de Vinci nn. 2.172-2.187*, V (2.176), ms. E, fol. 1, [Appunto], «addi 24 di sectembre 1513».

⁽⁴⁶⁾ *Da Milano a Zanobi Boni, mio Castaldo*, «li 9 de Xbre, 1515», in J. W. BROWN, *The Life of Leonardo da Vinci with a Critical Account of his Works by John William Brown, Esq.*, London MDCCCXXVIII, pp. 241-242, n. VIII.

Maggiore, mentre il “diluvio di Bellinzona” è comunque ben al di là dal manifestarsi.

A questo punto, attestato Leonardo a Roma all’atto delle catastrofi, si possono formulare tre ipotesi: marca il primo evento in base a resoconti indiretti ma precisi, e disegna il secondo pure riferito da gente venuta dal nord, mentre si trova nell’Urbe; viene a conoscere entrambi soltanto al rientro in Lombardia, a fine 1515, registrando il primo in una nota e disegnando il secondo in uno schizzo – ma è più probabile che annoterebbe, allora, pure lo svaso del lago –; apprende il primo disastro a Roma, e il secondo dopo il rientro a Milano, prendendo dunque nota dell’uno e offrendo un’interpretazione grafica dell’altro, sulla scorta di resoconti di gente a sua volta ben al corrente dei dettagli della rovinosa esondazione. La prima e la terza ipotesi paiono, a tutti gli effetti, le più credibili.

Dal mero profilo figurativo, intanto, sembra conoscere la valle del Ticino e la Murata, per le assonanze dello schizzo coi luoghi: prova, forse, di un’ispezione quando la piazzaforte è in mano agli Sforza e nel Codice Atlantico marca 30 miglia “di Gravidonja inverso Bellinzona”⁽⁴⁷⁾, da Gravedona, sul Lario, alla fortezza nell’alto Ticino, come per altre esplorazioni; o quando già è passata ai Confederati, e pare incaricato – suggeriscono molti indizi – dal governatore di Milano francese, nel 1507, di munire la nuova frontiera tra ducato e terre svizzere, calata nel 1503 a poche miglia da Bellinzona, fra il monte Ceneri e il Locarnese⁽⁴⁸⁾. Ma dal profilo della cognizione degli eventi, cosa ipotizzare?

⁽⁴⁷⁾ «visine alle mo[n]tagnje d[i] leche e d[i] gravi donja inverso bellinzona a ve[n]ti [depennato] 30 mglia [sic] allecho e cquelle deualle di ciavenna»: BAM, *Codice Atlantico*, fol. 573 (*olim* fol. 214v.), a bormi.

⁽⁴⁸⁾ Ci si permette rinviare in merito ai documenti pubblicati in: M. VIGANÒ, *Leonardo a Locarno. Documenti per una attribuzione del «rivellino» del castello 1507*, Bellinzona 2009; M. VIGANÒ, *Leonardo da Vinci. Un fiorentino nelle terre dell’alto Ticino*, «Arte & storia», XI (2010), n. 48 (*Svizzeri a Firenze nella storia nell’arte nella cultura nell’economia dal Cinquecento ad oggi*), pp. 42-59.

Se il primo disastro gli è riferito a metà 1514, come il suo stesso appunto pare indicare, ne deve ricevere notizia da un informatore che gli sollecita dei confronti col “lagho di Gharda di Como e Llugnano el lagho Maggiore”. Realmente in possesso dei dettagli, s’è constatato, sono però solo gli svizzeri germanofoni a contatto con quelle terre, o con fonti e testimoni diretti; e qualche cronista lombardo delle aree più prossime, benché non approdato ai luoghi come il Muralto. Salvo crederlo un anonimo pellegrino o mercante passato dal Gottardo, giunto per sorte a contatto con Leonardo nell’Urbe, si dovrebbe ritenerlo un elemento della stessa corte pontificia da lui frequentata, con notizie particolareggiate tali da suggerirgli quella nota. Ecco affacciarsi dunque quale probabile referente il più volte menzionato Paolo Giovio, comasco, medico voltosi allora alla storiografia.

È il primo autore italiano a scrivere, difatti, con ricchezza di dettagli del fatto della valle di Blenio nelle *Historie del suo Tempo*, avviate, caso vuole, proprio nel 1514 con l’VIII libro su una campagna di quell’anno dei turchi contro i persiani⁽⁴⁹⁾. E se è ben vero, come anticipato, che si trova a Roma dal 1512, anch’egli distante dai Baliaggi italiani della Confederazione – quindi poco a suo agio con le date –, è pure vero che, per documentarsi, si avvale di corrispondenza con testimoni diretti; e intrattiene un analogo scambio epistolare con il fratello, Benedetto, in attività a Como, a contatto con l’ambiente in cui il Muralto stesso attinge i dati per la propria cronaca⁽⁵⁰⁾. Dev’essere grazie a ciò che Paolo può precisare che la “massa delle balze spiccate caduta da man sinistra serrò le bocche della ualle, per la quale il fiume Brennio correndo si mescolaua col Tesino”, e lo svaso “con la prestezza del corso suo aggiunse una compagnia di Suizzeri, la quale andaua in campo: ne la Fortuna

⁽⁴⁹⁾ T. C. PRICE ZIMMERMANN, *Paolo Giovio. Uno storico e la crisi italiana del XVI secolo*, Lecco 2012, pp. 38-39 e 50-52.

⁽⁵⁰⁾ S. FOÀ, *Giovio, Benedetto*, e T. C. PRICE ZIMMERMANN, *Giovio, Paolo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 2001, vol. LVI, pp. 420-422 e 430-440.

diede spatio à quei miseri oppreßi da subita disgratia di saluarsi su monti uicini”.

Lungo questa filiera, da genti del luogo e viaggiatori a maggiori comaschi, da costoro ai corrispondenti a Roma – cioè è probabile da Benedetto a Paolo Giovio – la notizia della “buzza di Biasca” può ben essere giunta, rapida e affidabile, all’orecchio di Leonardo; e se così fosse, lungo la medesima filiera potrebbe essergli pervenuta pure l’altra novità, quella del “diluvio di Bellinzona”. In tal caso, delle tre ipotesi affacciate la prima avrebbe il sopravvento sulla terza: Leonardo da Vinci potrebbe conoscere entrambe le fasi a Roma, dallo stesso referente; la sua annotazione si rivelerebbe, con quella del Muralto, una delle più precoci sul primo disastro; e il suo disegno, se effettivamente riferibile al secondo disastro, si confermerebbe il più antico testimonio grafico dell’esondazione, precedendo di 33 anni l’incisione nello Stumpf (1548) e di 57 la miniatura nel Wick (1572): a ribadire l’eco immediata, e larghissima, di quegli eventi in manoscritti e opere a stampa, ma anche nelle osservazioni e negli schizzi di uno scienziato attento a cogliere e documentare, come i contemporanei, i prodigi naturali. Immune però dai presagi, e in una prospettiva ‘laica’.

Appendice documentaria

- manoscritti per data di redazione e opere per data di stampa -

1. Sopralluogo al lago di Malvaglia (Bellinzona, 22 agosto 1514)

Jn no[mi]ne d[omi]ni amen Anno a, Natiuitate Eiusdem Millessimo q[ui]ngentesimo decimo quarto Indictione sec[un]da die martis vigesimo sec[un]do me[n]sis augusti Nos sub nominati Johannes Imhoff aduocatus Senior. Verneherus pfill commissarius senior Aduocatus mertz senior et Jodocus mathie omnes de Consilio et oratores Magnificorum

d[omi]norum nostror[um] Uranie Switz et Underwalden trium
ligarum Magnifice lige: Notum facimus et atestamur
Recognoscentes his literis - Quod cum superiori anno inter
Villam Ronziarum vallis Blegnii et villam Loderii cecidit mons
tam magnus quod per eius ruinam clausuram intra montes ibi
fecit tam magnam et fortem quod retinuit Aquas per vallem
blegnii fluentes in modum quod inter predictas villas factus est
lacus et inundate sunt in circuito illo ville Ecclesie domus et ter-
ras multas fructiferas una cum vitibus et arboribus multis de
quo Consul et homines de Malvalia grauati sunt unacum adher-
entibus eorum valle. - cum sit quod ille lacus ipsis in detrimen-
tum maxime cedit. et vt ipsi de malualia adherentesque sui lib-
erari possint a tali damno et eorum Ecclesias villas domos et ter-
ras reducere ad pristinum decreuerunt et Artificem quesierant
Qui fauente clementia dei apperire intendit portum lacus taliter
quod exiet. Cum quo formam contraxerant tale opus adimplen-
di. Qui Artifex tamen ad adimplere non potuit; saluo si
clausuram in exitu lacus faciet per triduum continue ad retinen-
dum aquas et post triduum apperire et Aquas emittere que
exportent immunditias ab aluo; et hoc continuare et facere
oportet usque adimpletum sit opus. Cum autem similia Consul
et homines de habiascha intellexerant vts.[upra] fienda Qui
etiam aput ruinam et earum habitationum timuerint quod si
Artifex dicte fabrice et operis claudere debet Aquas lacus per
triduum et post triduum apperire et aquas totaliter emittere
quod fiet diluuio talis quod eorum bona territorii eorum inu-
adentur. Et propter hoc minati sunt dicto Artifici operariis
seruitoribusque suis in modum quod ad hoc opus laborare
ausus non fuit. Similia notificata sunt per homines de blegnio et
lamentati sunt coram prefatis M.[agnificis] d[omi]nis nostris de
predictis. Omnimodo volentes Magnifici d[omi]ni nostri
indemnitati amborum partium prouidere et ne schandala fiant.
- comiserunt nobis iamdictis oratoribus ad locum dictum
accedere et loca illa bene et diligenter examinare et partes audire
et non solum rationem dicte fabrice sed etiam pontium et
stratarum que circa dictas Aquas et Lacum fieri oportet adeo
partes sciant qualiter laborandum. Quamobrem Nos prenomi-
nati oratores ad locum dictorum accessimus et super lacum cir-
cumcirca nauigauimus et diligenter omnia vidimus et exam-

inauimus et partes ibidem audiuius Consulem et honines de malualia et adherentes ex una. et Consulem et homines de habiascha ex altera. Et tandem ipse partes rem ipsam et differentiam nobis iam dictis oratoribus de amicabili compositione commiserant et omnia predicta et infrascripta amicabiliter declarandi Itaque auditis premissis Nos predicti oratores per arbitralem nostram sententiam declarauimus in hunc vt sequitur modum. Et primo quod non consulimus nec iubere volumus dictis de malualia adherentibusque suis ex vna, cum dictis de habiascha ex altera ad laborandum ad dictam ruinam nec ad sese intro-mittendum ad exire faciendum dictum lacum; et si omnimodo sic fieri volunt dicte partes et rem temptare quod ipsi de habiascha sese non intromittant ad impediendum dictum Artificem laboratores et seruitores suos de eorum personis et habere sed eum et eos quiete sinant et Aquas per clausuram retinere permittant per diem biduum aut triduum prout necessitas requisierit et opus fuerit; et si dicti de habiascha inobedientes fuerint volumus eos punire in habere et personas. Ita tamen quod si accideret quod interea et antequam lacus exire possit fuerint diluia taliter quod dicti de habiascha timerent quod partim propter diluuium et partim propter clausuram factam per quam retinetur Aqua lacus et quando aperiretur clausura quod eorum bona inundarentur. Cognouimus et in illo casu de tempore in tempus ambobus aduocatis de Blegnio et Riperarium Commissariis quod ipsi hoc melius et magis facere possint s[u]p[ra]scriptum periculum et causam vt eis melius videbitur et placuerit. Secundo; ratione pontium et stratarum decretum est per nos arbitrando quod prenominati de habiascha super eorum territorio et dominio manutenere debeant et facere pontes ambubiles super Aquas et Stratas vt vnusquisque Equestre pedestreq[ue] et cum equis oneratis ambulare ire et redire possit. Simili modo debent et tenentur facere pontes et stratas illi de Blegnio supra nominati super dominio et territorio eorum vt unusquisque vts.[upra] ambulare et equitare possit. Item et super quibus ambabus partibus et super ad quod tam un[um] quam alteri parti interest ambe partes comuniter laborare debent equis portionibus ad pontes et stratas. Item et ratione strate fiende trans ripam lacus et una pars intendebat illam fieri parte sinistra dicti lacus altera vero parte dextera dicti lacus intrando

vallem. Nos predicti oratores examinauimus differentiam ab vtraque parte et latere dicti lacus. Quam ob rem per nostram arbitralem sententiam cognouimus quod pro presenti dicta strata fieri debent penes lacum ad partem senistram dicti lacus; et quod quelibet pars laboret super dominio et territorio suis singulariter. Et super quibus comuniter vts.[upra] Et hoc donec videri potest vtrum lacus exitum habueri et qualitatem rei et cause. Et in quorum testimonium presentes per infrascrit.[um] notarium et scribam fieri iussimus; et sigillo prefati d[omi]ni Johannis Im Hoff senioris aduocati in apprehensione nomine nostrorum sigillare Qui d[omi]nus Johannes senior aduocatus Im hoff sigillauit iussu prefatorum oratorum sine tamen sui suorumque etiam heredum damno et preiudicio.[*Tabellionato*] Ego petrus f.[ilius] q.[uondam] S[er] Albertoli de petrutiis de quinto sacra et serenissima auct[oritate] Jmp[er]iali notarius publicus Leutine vallis scribe secretarius ac interpret prefatorum M.[agnificorum] d[omi]norum trium ligarum in Bellinzona juratus hanc arbitralem declarationem in forma publici instrumenti mandato prefator.[um] M.[agnificorum] d[omi]norum oratorum redege scripsi signaui in testimonium omnium et singulor.[um] premissor.[um] subscripsi ad hoc vocatus et cum instantia requisitus.

2. Vicinanza di val Blenio (Grussa di Malvaglia, 22 aprile 1515)

Jn Nomine d[omi]ni Amen Anno a, Natiuitate Eiusdem Millessimo q[ui]ngentesimo decimo q[ui]nto Jndictione tertia die do[mi]nicho vigesimo sec[un]do me[n]sis ap[r]ilis Congregata et Conuocata ac simil vnita tota et Jntegra generalis vicinancia Com[munitat]is et hominum totie vicinantie de malualia[m] vallis blegnij Jn loco de grusse in cime[n]terio nouo vbi alias sepe et sepius solet Congregari et Conuocata Jn dicto Loco pro Jnfras[crip]tis et allis perangendis Jn dicta vicinancia vt moris est, Mandato precepto et Jmpositione S[er] bertholamey notarij f.[ilij] q.[uondam] Ant[on].^{ij} monaci del monacho vicinantie de mal[ua]lia vallis blegnij Consulis et Antepoxiti totius vicinantie de malualia[m] prout Jbidem retulleru[n]t Legiptime garantantes Johannes f.[ilius] q.[uondam] petri del ponterio de rancherio Johannes dictus Loij f.[ilius] q.[uondam] m[ar]tini de

senaxio de Cregno m[ar]tinus f.[ilius] q.[uondam] guill[elm]i
dela poma de ponterio et Johannes antonius de rouredo fillius
mei vinc[en]tij de rouredo notarij Jnfras[crip]ti om[n]es
quatuor saltarij et i[n]uitij ip[s]ius vicinan[ti].^e de malualia
quilibet ip[s]or[um] Jn sua deganea sese p[re]cipisse mouisse et
Auixasse totam et Jntegram generalem vicinantiam et om[n]es
et singulos vicinos et homines ip[s]ius vicinantie de malualia
quaxi ad c[om]ptum vnus pro focho ip[s]ius vicinantie de malu-
alia Jn qua quidem vicinantia aderant et sunt supras[crip]tus
p[re]fatus D[omin]us Consul et supras[crip]ti quatuor saltarij
et cum eis S[er] Jacobus notar[ius] maffioli Locumt[enens]
s[uprascrip]ti p[re]fati d[omi]ni Consules S[er] guidinus dela
gana S[er] Jacobus notar[ius] del bazio guill[elm]us del bazio
Antonius notar[ius] Joha[n]nes guidini henrichus de righeto
Joha[n]nes de Andrea guill[elm]us dela gadolla do[min]ichus
menaxij henrichus menaxij petrus dela sassella Johanolus dictus
danexius m[ar]tinus madij s[er]uitor Joha[n]nes zanore de
grussa Johanetus zanore del roncho Joha[n]nes do[min]ici de
senaxio vinc[en]tius bore S[er] Jacobus notar[ius] de Ant[oni].^o
m[ar]tinus del regha Johanes de abondiatio Antonius de righino
Johannes de righino petrus barillis m[ar]tinus pedreti
guill[elm]us Jacobi mozij Antonius de ponte Johannes de rigos-
sio vinc[en]tius belloti guill[elm]us rossinelus Johannes de riga-
tio Jacobus Zanuchi merchatij et Cum eis dua partes ex tribus
p[resen]tibus Jp[s]or[um] vicinor[um] de mal[ua]lia eor[um]
no[min]ibus nec non no[min]ibus o[mn]ium et singullor[um]
alior[um] vicinor[um] de mal[ua]lia pro quibus promi[ss]eru[n]t
de rato h[abe]ndo firmo p[er]petuo obligantes se se et o[mn]ia
eor[um] bona ac bona vicinan[ti].^e pignori p[rese]ntia et futura
facere eos stare tacitos quietos et Contentos ad Jnfras[crip]ta
o[mn]ia et singulla facienda fecerunt Constitueru[n]t et
ordinauerunt Ac faciunt ordinant et Constitunt suos et dicte vic-
inantie Certos missos syndicos et procurato[re]s et quidq[ue]
melius dicti et esse possu[n]t S[er] bertholameum notar[ium]
f.[ilius] q.[uondam] ant[on].^{ij} monaci del monacho de moritie
et S[er] Johannolus f.[ilius] q.[uondam] S[er] Albertholli ciozij
Ambos vicinan[ti].^e de mal[ua]lia et s[upra]s[crip]te vallis bleg-
nij Jbi p[rese]ntes et hoc honus in se suscipientes et Jn se se
acceptantes quemlibet eor[um] Jnsolidum Jta q[uo]d occupantis

melior Conditio non existat et quidq[ue] vnus eor[um]
 Incep[er]it alter prosequi et mediare vellent Ad dicto procura-
 torio et sindicatorio no[min]ibus ip[s]or[um]
 Constitue[n]tor[um] ho[mi]num totius vicinan[ti].^e et
 vniu[er]sitatis de malualia videlicet ad satisfaciendum dandum et
 faciendum bonam Cautionem et segurtatem optimam et Justam
 no[m]i[n]e et vice totius vicinan[ti].^e de mal[ua]lia in Ciuitate
 m[edio]ll[an]i m[a]g[ist]ro Johannini Balestrerio pro m[er]cede
 et Cauxa solutionis eius m[er]cedis pro Laurerio fiendo per
 ip[s]um m[a]g[ist]rum Johanem balestrerium sup[er] buzam de
 Cranono q[uo]d ip[s]i homines de mal[ua]lia tenentur dare
 ip[s]i m[a]g[ist]ro Joha[n]ni balestrerio facto dicto opere flo-
 renos renenses octo octo [*sic*] centum de Auro et c[on]scignare
 et sibi dare in m[edio]ll[an]o facto dicto opere se[cu]ndum mer-
 chatum factum Jnt[er] ip[s]os homines de mal[ua]lia p[ar]te
 vna siue pluribus et dictum m[a]g[ist]rum Joha[n]nem
 balestrerium p[ar]te altera prout apparet Jn vna lista Jnt[er] eas
 p[ar]tes facta de acordio Jtem ad dicto procuratorio no[m]i[n]e
 et indica[to]rio no[m]i[n]e o[m]niu[m] et singulor[um] vici-
 nor[um] de mal[ua]lia ad faciendum dare per ip[s]um
 m[a]g[ist]rum Joha[n]nem balestrerium bonam Justam
 Cautionem et seguritatem de adimplere Jllud merchatum Jnt[er]
 ip[s]as p[ar]tes de acordio factum pro dicto Laurerio fiendo
 sup[er] buzam p[er] ip[s]um m[a]g[ist]rum Joha[n]nem et
 agere et executioni mandare illud m[er]chatum in o[m]nibus et
 p[ro] o[m]nia pro factum c[on]ditum et ordinatum est
 vts[upra] et illam Cautionem dare in m[edio]ll[an]o Jtem ad
 dicto procuratorio et indica[to]rio no[m]i[n]e
 c[on]stituent[ur] ad o[m]nias p[re]dictor[um] Co[m]mu[n]is
 et ho[mi]num Causas Litteras questiones discordias et
 Controu[er]sias tam Ciuilles quam Crimalles p[re]dicta de
 Cauxa tantum et non alit[er] nec alio moto Jnteligatur quas
 habe[n]t vel sperant siue Jntendu[n]t c[on]seq[ui] p[er]sona
 co[m]muni[n]i collegio Capi[tu]llo et vniuersitate vbiq[ue]
 Locor[um] coram quosq[ue] potestate Iudice vicario
 com[m]iss[ar]io Consule rectore vel Auditore tum eccl[esi]asti-
 cho q[ua]m seculari Et hoc tam ad agendum q[ua]m ad def-
 fen[dendum] negandum c[on]fatendum opponendum respon-
 dendum Labellos et petitiones quales dilationes Causas dandum

recuxandum et producendum et eis respondendum litem seu lites c[on]testand[um] t[er]minos et dillationes statuendum et colocandum poxitiones et Capi[tu]lla Jnt[er]ogationes dandum producendum respondendum poxitionibus et Jnt[er]ogatio[n]ib[us] responden[dum] et eor[um] respo[n]sio[n]es retifficandum Laudandum et aprobandum testes Jussa processus et o[mn]ia Jura p[ro]ducen[dum] – et alias probationes producendum et faciendum Judices et notar[ios] eligen[dum] et eos recusan[dum] suspectos et c[on]fidentes dandum et recipiendum producendum recuxandum sen[ten]tias tam Jnt[er]locatorias q[ua]m diffuituas audendum et ab eis appellandum easq[ue] nullas dicendum et ear[um] nullitates et apoxitiones prosequendum Et generali[it]er ad o[mn]ia alia et singulla facien[d]^a gerenda et exercen[d]^a que in p[re]dictis et Circha p[re]dicta necessaria fueru[n]t et sunt vtillia et que merita Cauxar[um] tam de Jure q[ua]m de c[on]suetudine postulant et requirunt dantes et concedentes s[upra]s[crip]ti constituens dictis suis missis nu[n]t[i]s procuratoribus et sindicis et cuilibet eor[um] Jnsolidum plenum liberum et generale mandatum Cum plena libera et generali administratione facien[d]^a geren[d]^a et ex[er]cenda que Jn p[re]dictis et Circha p[re]dicta o[mn]ia et singulla que ip[s]imet c[on]stituentes face^{re} possint si p[er]solalit[e]r adessent etiam si mandatum exigere[n]t magis sp[eci]a[le] promittentes Jnsup[er] s[upra]s[crip]ti c[on]stitue[n]tes sub ypotheca et obligatione sui et o[mn]ium suor[um] bonor[um] p[rese]ntium et futur[um] pig[nori] michi vi[n]ce[n]tio notar^o Jnf[ra]s[crip]to vt p[er]sone publice et note stipulanti et excipienti no[m]i[n]e et vice et ad p[ar]tem et vtillitatem Cuya Jnt[er]est Jnt[er]erit aut Jnt[er]esse poterit quandolibet Jn fut[ur]um et quidc[ue] p[er] dictos missos syndicos et procurato[re]s suos quemlibet eor[um] Jnsolidum Actum dictum factum gestum procuratum et promissum Juratum et ordinatum vel aliter factum fuerit Jn p[re]dictis et Circha p[re]dicta o[mn]ia Jd et totum p[er]petuo ratum gratum firmum et validum habere et tenere et nullo t[em]p[or]e c[on]traface^{re} nec c[on]travenienti aliqua ratione vel Cauxa de Jure nec de facto Et de rato h[abe]ndo Judicato soluendo Juditio sisti et Judicatum solui sub obligat[i]on^e suor[um]

bonor[um] tam Jn agendo q[ua]m Jn deffendendo Actum vt supra p[rese]ntibus pro testibus Joha[n]ne f.[ilio] q.[uondam] petri del pont[er]io de rancherio Joha[n]ne dicto Loio f.[ilio] q.[uondam] m[ar]tini de senaxio de Cregno m[ar]tino f.[ilio] q.[uondam] guill[elm]i dela poma de ponterio et Jo[hanne]ant[oni].^o fillio mei vinc[en]tij notarij Jnfras[crip]tis o[m]nib[us] saltarijs vicinan[ti].^e de mal[ua]lia et s[upra]s[crip]te vallis blegnij testibus notis Jdoneis ad p[re]dicta vocatis atq[ue] rogatis.[*Tabellionato*] Ego vinc[en]tius f.[ilius] q.[uondam] S[er] m[ar]tini de rouredo vicinan[ti].^e de mal[ua]lia et vallis blegnij publicus et Jmp[er]iali au[ctorita]te notar[ius] pub[licum] Jnst[rumen]tum sindicatus et procure rogat[um] tradidi s[crip]sij et hic me subs[crip]sij.

3. Missiva dell’alfiere bernese Rudolf Senser (Bellinzona, 30 maggio 1515)

Gnaedigen hern! Nach dem und ich ietzt mit andren boten bin ubern Gothart kommen, ist uns ein engehoerte sach begegnet, darab wir uebel erschrocken sind, und anfaenglich so ist es also ergangen, dass der sew im Bolentzertal, der sich ein ganz jar mit flueessenden wasser gafalet hat, ist gaechlingen ussbrochen und hat ein unsaeglichen schaden getan, und namlich, dass der wirt bim kloesterlin selb drizechend ist bliben, und das dorf Abläsch gar hinweg, dass man weder acker noch maten me sicht; denn es ist alles verschitt mit grossen flueen, und ist das tal durch nider ganz ze schiteren gangen biss gon Bellitz, und der boden vor Bellitz ist mit flueen verschitt, dass kein nutzung me da zuo erwarten, und ist die letzte uf den grund biss an ein kleinen teil an der stat hinweg, und ist das wasser uber die letzte in d’sat gangen biss uf den plaz in al keller und stuben, dass da in kelleren und stuben fisch gefangen sind und vil win ussgerunnen; und sind in dem tal ob hundert personen und ob 20 Tuetscher knechten ertruncken, und hat das wasser ob 400 hueser uf dem boden hinweggefueert, dass weder stein noch holz beliben sind. Und ist so übel gangen, dass ich’s nit kan schriben, dan es ist ungloeblich, wer es nit gesicht etc. Datum zuo Bellitz uf Mitwochen in Pfingsten, was der 30. tag Mey im

15. jar. Ruodolf Senser, venner zuo Bern, verordneter bot mit andren orten gon Meyland.

4. Dieta dei XIII Cantoni sovrani (Brunnen, 6 dicembre 1515)

g. Vogt Rettig von Schwyz bringt an, die von Bollenz haben großen Schaden vom Wasser erlitten, weßhalb sie vom Papst durch Bulle und Brief eine Romfahrt erworben haben und nun von uns, ihren Herren, eine Empfehlung an den Bischof von Chur begehren, damit er selbe in seinem Bisthum verkünden lasse. Darüber soll man zu Lucern Antwort geben.

5. Dieta dei XIII Cantoni sovrani (Brunnen, 30 aprile 1516)

e. Die von Bollenz haben sich beklagt, man gebe ihnen Schuld an dem Ausbruch des Sees und sie seien deßhalb des Lebens nicht sicher, und begehren Schirm. Man hat hierauf die frühere Weisung an die von Bellenz und Riviera wiederholt, daß sie bei 20 Dukaten Buße sich ruhig halten und nicht anders denn mit Recht handeln sollen.

6. Causa avanti il commissario svizzero (Bellinzona, 3 giugno 1517)

Jn no[mi]ne d[omi]ni amen an[n]o a natiuitate Mill[es]i[m]o
qui[n]ge[n]tesimo deci[m]o septi[m]o die mercurij tertio
m[en]sis Junij Nos Henrichus göltschi Heinricus Erb de Vrania
Johan[ne]s Jost et Johan[ne]s gütt de Switz arnoldus winkelri-
ett et Johannes acherman de Vnderwalden sub Silua oratores
Magnificor[um] d[omi]nor[um] n[ost]ror[um] Vranie Switz et
Vnderuald Et Melchior punti Vnderuald[e]nsis Commissarius
Belli[n]zon[e], Recognosc[en]tes his l[itte]ris notu[m] facimus
Cum hodie Coram nobis in domo Consulat[us] Belli[n]zon[e]
Comp[ar]uiss[en]t prouid[us] vir d[omi]nus petrus Zebuet
aduocatus Rip[er]iar[um] vna secu[m] Joh[anne]s petrus togni-
ni Consul de habiasca Joh[anne]s p[er]landa p[ro]curator de

habiasca thadeus martinoscij Joh[ann]e[s] de petighedo petrus tognalla et Joh[anne]s notari[u]s ex vna Et p[ro]uidus vir d[omin]us Joh[anne]s Anstein aduocat[u]s blegnij vna secu[m] petrus del ferrario Consul de simione M[a]g[iste]r Joh[anne]s tongni S[er] Stephanus not[ariu]s Guielm[u]s de Egro et Joh[ann]e[s] de la rica amb[obus] de Simiono Et S[er] Jacobus de Maffiolo Consul de Malualia S[er] Johanol[u]s Ciozij Martin[u]s madij et Bertholla del monaco om[n]e[s] de Malualia Vallis blegnij p[ar]te ex altera: p[ro]pon[en]te[s] dicti de habiasca q[uo]d cu[m] certis an[n]is fluxis Ruinare[n]t Certus mons a sum[m]o vsq[ue] ad Jmu[m] et de vno mo[n]te ad aliu[m] et retinuit flum[en] ticini taliter q[uo]d a loderio vsq[ue] ad ronzias vallis blegnij factus est lacus, Qui de Blegnio quesiera[n]t nigroma[n]tu[m] no[m]i[n]e Joh[anne]s balistarius qui lacu[m] illu[m] exire seu Euacuar[e] fecerat arte Magica in maxima[m] ruination[em] eor[um] ville et o[mn]i[u]m bonor[um] ac plurim[um] personar[um] Et petieru[n]t audir[e] et examinar[e] eor[um] testes Jnsup[er] receptos Et illis audit[os] Credu[n]t q[uo]d d[i]cti de Blegnio digni sint esse Conde[m]na[n]dos ad ip[s]os de habiasca soluer[e] o[mn]ia da[m]na recepta ea ration[e]: Contra respo[n]d[en]tes sup[ra]no[m]i[n]ati de Blegnio q[uo]d v[er]um est q[uo]d p[er] ruinam Certi mo[n]tis fact[u]s est claus p[er] quem valde grauati era[n]t q[ui]a inundauerat melior[e]m p[ar]tem bonor[um] eor[um] Et etiam v[er]um est, q[uo]d quesiera[n]t artist[a]m p[er] quem liberaru[n]tur t[ame]n arte Mechanica et no[n] magica et q[uo]d int[er] Cetteros artistas loqui fuera[n]t cu[m] dicto Mag[ist]ro Joh[ann]e balistario t[ame]n no[n] vt lacus solueret[ur] aliq[ui]a alia arte nisi sola arte mechanica et naturali labore et no[n] arte Magica seu diabolica Et nusq[ua]m c[on]siss[e]nt ad euacuand[um] ip[su]m lacu[m] p[er] art[e]m magica[m] q[ui]a et Jp[s]i multa bona Jnmobilia habeba[n]t in dom[in]yo et t[er]ratorio de habiasca que etiam p[er]diderant et in qua[n]titate magna, et q[ua]mq[ua]m loqui sint cu[m] d[i]cto artista Mag[ist]ro Joh[ann]e s[up]ra[s]cripto t[ame]n Conclusio no[n] facta fuerat, q[ui]a no[n] fuera[n]t Concordes in satisfaction[e] acte[n]dendi ea que per ip[s]as p[ar]tes p[ro]missu[m] et mercatu[m] fuerat Et syndici eor[um] recessera[n]t a M[ed]io l[an]o discordes a d[i]cto Mag[ist]ro

Joha[nn]e balistario et sine aliqua Conclusion[e] Et hoc p[ro]babu[n]t, Et adeo no[n] Credu[n]t tu[e]ri n[e]^c dignos esse c[on]demnandos d[i]cta ration[e] q[ui]a exitus d[i]cti lacus Credu[n]t fuisse ex pot[e]ntia et p[er]mission[e] o[mn]ipot[e]ntis dei et no[n] alit[er] adeo Cre[du]nt p[er] s[e]nt[en]tiam n[ost]ram liberari, Et hec p[ar]tes Jn Jus trahentes: Jtaq[ue] audis p[er] nos no[m]i[n]atos orator[e]s et Commissariu[m] ambar[um] p[resen]tiu[m] multis et varijs alijs ablegationib[us] huic inde vna co[n]tra altera[m] alligat[am] Visisq[ue] pluribus et diuersis vtraru[m]q[ue] p[resen]tiu[m] testibus Et nil Clari Jnueniens Et adeo p[er] n[ost]ram diffinitua[m] S[e]nt[en]tiam liberamus et absolu[m] p[re]dictos de Blegnio a petition[e] p[re] no[m]i[n]ator[um] de habiasca, S[ecun]do Jn qua[n]tu[m] de Jmputationib[us] et verbis Jniuriosis vna p[ar]te Contra aliam p[er]latis liberaui[m]us etiam ambas p[ar]tes Jtem tertio liberaui[m]us p[ar]tes ambas ad no[n] soluend[um] vna alteri n[e]^c altera alteri aliquas exp[en]sas Jn p[rese]nti Causa habitas et factas Jt[e]m et quarto Jn qua[n]tu[m] ad exp[en]sas p[er] nos orator[e]s factas Cognoui[m]us et condemnaui[m]us sup[ra] no[m]i[n]atos de Blegnio Jn exp[en]sis die[rum] duor[um] ad soluend[um] Co[m]unitati opidi Belli[n]zon[e] Jt[e]m et illos de habiasca diei vni[us]: Et in quor[um] testimo^{nj} p[rese]ntis p[er] m[es]s[er]em scribam n[ost]ru[m] fieri Jussim[us]. Et Sigillo p[re]fati prud[e]nt[is] viri d[omi]ni Melchiori punti Com[missarij] n[ost]ri et n[ost]ru[m] no[m]i[n]e sigillar[e] sigillo p[ro]prio suo Jn ap[re]nsion[e] h[uius] siue tam[en] sui suor[um] etiam h[er]e[diu]m et bonor[um] da[m]pno et p[re]iudicio. [*Tabellionato*] Ego petrus de petrutijs de qui[n]to. publi[cus] Sacra Serenissimae auct[orit]ate Jmp[er]iali not[arius] leue[n]tine vallis. scribe et interpre[s] Jurat[us] p[re]fator[um] Magnificor[um] d[omi]nor[um] Vranie Switz Vnderuald[en] Jn Belli[n]zona, Et ma[n]dato p[re]fator[um] d[omi]nor[um] ac requisition[e] d[i]ctor[um] Blegnio hanc s[e]nt[en]tiam tradidi scripsi, Signo no[m]i[n]e et c[og]no[m]i[n]e soliter meis signaui et subscripsi Jn testimo^{nj} et robur o[mn]i[u]m et si[n]g[u]lor[um] p[re]missor[um].

7. Cronaca di Francesco Muralto (1513 e 1515)

MDXIII

[...]

Mons qui est ultra Belinzonam Bregonii vallis scissus est, et per mediam vallem prostratus flumen per medium vallis fluens interceptit, et ibi lacus magnus ortus incolas in planitie degentes coepit lares derelinquere

[...]

MDXV

[...]

Lacus ob rupes montium in valle Bregonii, uti supra dictum est, die veneris vigesimo nono maii ostia et clausuras aperuit, et, facto impetu, aqua ipsius lacus milliariorum quinque descendit in lacum Verbanum, infinita damna Belinzonensibus et aliis oppidis intulit, prata, campos vineas et alia praedia devastans. Deus enim superbis resistit, humilibus autem dat gratiam. Belinzonenses vero hi cum vicinis seditionem quaerebant nec cum eis poterat pax esse; et maxime postquam effecti sunt subditi Helvetiorum, terram Braschae a fundamentis everterunt. Ludovicus Sfortia Mediolani dux ut superbiam Helvetiorum refrenaret Belinzonam fortificavit, murum duplicatum, valle Ticini intermediente, ad pugnandum validum erigi fecerat, in quo milites infra et tute militare poterant: pontem super flumine Ticini turribus repletum et totius Lombardiae pulcherrimum contrui maximis expensis fecerat, sed inundatione huius aquae a fundamentis prostratus remanet.

8. Cronaca di Valerius Anshelm (post 1515)

Von grusamen, schädlichen ussbruch eines nueueen sews, im Bolentzertal ergangen. Hievor im driten jar, als an vil enden erdpidungen nit on schaden sich erwegt hatten, do beschach im Bolentzertal, Bellitzer herschaft, ein berg- und erdbruch, welcher mit flueen, steinen und erden das flueessend wasser im tal von

eim berg zuom andren so vest verschwalt, dass ein grosser sew erwuochs, der vil lands, acker, maten, hueser und kilchen versankt. Nun so ward vil arbeit, kunst und kosten, ouch mit vollem Roemschen ablas, ankêrt, disem nuewn sew einen unschaedlichen ablas zemachen; es was aber alles umsust biss uf dise zit, villicht zuo einem vorzeichen kuenftigs bluotbruchs, ouch mit vollem Roemschen ablas erhalten; da hat das wasser selb einen ussbruch gewonnen mit wesen und wuostung, wie in folgender missif wirt gemeldet. *Missif an ein stat Bern.* [...]

9. Cronaca di Fridolin Sicher (post 1515)

Von ainem see ob Bellenz, wie er komen si. Im jar als man zalt 1513 um Sant Michels tag, do fiel ain berg in ainem tail ob Bellenz henuf zesamen, der haut geschwellet ainen see, daß diß wasser bi zwai mil hindersich und vast vil klafter tief ward, daß man die kilchentürn nit gsehen mocht und vil dörfer und güeter verderbt. Diser see brach ab ain Sant Urbans tag ze vesper im 1515 jar und tet großen schaden och bi zwai mil lang für Bellenz henab biß in den Langen see und gieng biß nacht ab; das was große wassernot, dann es ertrank vil lüt.

10. Cronaca di Ludwig Schwinkhart (1516/22)

Wie zuo Bellitz jn dem gebirg ein grosser erdtbruch geschach, darvs dann grosser schaden entsprang. Das 55. Capitel. Aber ein große grusamliche geschicht vnd ein erschrockenlich hystory, die zuo Bellitz jn dem gebirg geschaechen jst, vnd jn der landschaft Louwertz, mit einer noetlichen wassergroesse, als das harnach volgen wirt. Maenklichen sye zuo wüssen, daß jn dem jar, als die schlacht zuo Nawerrenn beschach zwüschen dem künig von Franckenrych vnd gemeiner Eydtgnoschaft, wie man das vor gehoert hat, da beschach jn dem gebirg zuo Bellitz ein grosser erdtbruch vnd schaele, daß ein grosse vile der flüeyen vnd steinen sich von dem berg haerab warf jn ein tal; dardurch lüff ein grosser bach, der wardt nun verschwellt, daß das wasser sinen runs vnd fluß nit me haben moecht. Da (das)

nun die lüt jn der landtschaft das gesaehen handt, handt sy besorget zuokünftigen grossen schaden vnd handt einander ermanet, saemlich tal zuo rumen, damit sy gesicheret wurdind jr lybs vnd guots, vnd handt gemeinlichen doran gewerket ein lange zit, vnd handt das nit moegen erarbeyten von wegen der grossen flüen vnd steinen, so vs dem gebirg geryssen, ouch der massen so überus groß, daß sy keineswegs die mochtend gewünnen vnd vertrucken. Also sindt die landtlüt abgestanden vnd also beliben lassen vnd die sach Gott beuolchen. Zuo der zit nachdem nun die lüt abgestanden sindt, do hat sich saemlich wasser von tag zuo tag gemeret vnd versetzt, je so lang bys daß ein größer see darus worden jst, vnd ist darnach gestanden zweoy jar. Das jst gesin, do die Eydttnossen jn Bemundt lagend. Jn dem saelbigen jare was vil raegens vnd jnsunderheytt jn den birgen vnd tütschen land, daß die wasser an vilen orten grossen schaden taedtend, das hie von kürze wegen nit geschriben wirt. Aber von vile der wasseren wardt das tal zuo Belletz überladen, daß es des wassers truck nit hat moegen behalten, vnd hat soelliche jngefalne stein mit gewalt verruckt vnd mit einem grusamen getoen vn dem tal gebrochen, daß es die lüt wit gohoert handt. Demnach jst das wasser gelüffen über die landtschaft Louwertz vnd hat da niedergeworfen die hüser, schüren vnd die mit dem fluß hinwaeg getragen mit sampt etlichen moentschen vnd vil faechs. Do nun die lüt jn der gegne soellicher grosser not gewar wurdindt, sindt sy geflochen vnd vf die hüser vnd schüren sich gesetzt vnd mit vsgespannen armen Gott den almaechtigen angerüeft, ouch jn siner gnaden gae-baetten. Aber das wasser hat die hüser [vnd] schüren niderge-worfen vnd darnach lüt vn guot hinwaeg gefüert. Es sindt ouch etlich vf den fälden gesin, die da vmb jre fruchte gearbeitet handt. Die vermeinten zuo entrünnen, aber das wasser hat sy bezogen vnd sy, ouch jre fruchte, erdrenkt. Also daß da ein grosse zal biderber lüten verdorben sind. Gott behüete die sinen vor allem vngefaell an seel vnd an lyb. Amen. Demnach jst saemlich wasser gelüffen jn den see zuo Lowertz. Jn denen geschicht-en sindt etwas fischer von Belletz vf dem see gefaren zuo fis-chen. Die habend nun ein saemlichs gesaehen, die sindt jlentz gan Belletz widerum kommen vnd habendt die sach da erzellt, wie sy ergangen was. Do schickend die von Belletz jn schnaeller

yl hinus, das eygentlichen zuo beschouwen. Vnd nachdem das beschaechen was, liessendt sy die sach vfschriben vnd schick-tend das denen Eydttnossen vf den tag zuo. Da nun die Eydttnossen disere erschrockenliche ding hortendt vnd verna-ment, erschracken sy ouch darab vnd namend ein gemein baett vf, Gott dem almaechtigen zuo lob vnd einer fürbittung einer gemeinen Eydttnoschaft, vnd ouch für die, die jn dem faeld laegend, daß Gott durch das mittel sines lieben sons Jesu Christi sin gnad senden wellte, daß der kryeg zuo einem guoten vnd fridsamen ende gebracht moechte werden vnd nach sinem goet-lichen willen gestillet wurd.

11. Chronik di Anton Tegerfeld (1516/25)

1513.

[...]

Ein berg ist uff den andern gefallen. Item Löwinen sind gschloffen äñend dem Gotthard in der von Uri land zwüschen den berg, das sich die wasser ufgschwell hend, zu eim see worden und hend ertrenkt vi kilchherinern. Nach und nach wychend die lüt dennen mit ir bab. Stundent die kilchentürn und huser im wasser fritag vor Michael. Circa festum S. Michahelis, feria vi (30. September) precedentibus violentis et subitaneis ruinis et eruptionibus montes corruebant in valles in fine districtus Uraniensis. Itaque meatus rivorum obstruebantur et mole obstaculorum in se refluxerunt et per congregationes eorum factus est lacus augmentatus, in quo sex parrochie sunt submerse; paulatim ascen-dente aqua homines cum rebus mobilibus demigrabant ad alia loca habitabilia. Et stetit hec aqua quasi ad biennium, donec vio-lenta eruptio facta est, ut sequenti biennio dicetur.

[...]

1515.

[...]

Umb pfingsten (27. Mai) das gesamlet wasser in dero von Uri land brach uß und fur ungstümlich für Bellends hinab; tett grossen

schaden an lüten und an güttren. Stieß hüser hinweg, ertrunkend vil mönschen, jung und alt, und etlich reiser (Reisläufer), und verwüst acker und matten und was es ergriff. Was groß not, wo es hinkam. Denn es hatt sich 1 1/2 Jahr gsamlet, als obstat. Circa festum penthecostes, feria vi (26. Mai), precedente in Maio mense aque intra montes retente et congregate ad altitudinem quasi per biennium, violenter eruperunt versus Bellizonam opidum, et ultra properantes magna damna intulerunt hominibus, pecudibus, domibus, agris, pratis et pascuis, in quibus aliqui armati transeuntes submersi sunt.

12. Cosmographia di Sebastian Münster (1545)

Anno Christi 1515. ist zuo Bellitz im Schweytzer gebirg geschehe[n] der gros wasser bruch frytag vor pfingsten vn[d] ist also zuogangen. Es ligt ein tal zwo meil daruon das heißt Valentz, vnd laufft ein wasser dardurch das ist an[n]o 1513. vmb sant Michels tag verfalle[n] von eine[m] berg, der fiele auff ein andern berg, wie dan[n] in disem land ein berg hoch über de[n] andern ghat, es fiel auch ein theil des bergs in das thal, darvo[n] sich das gemeldt wasser schwelt, vnd ward ein grosser see darauß, zwo meil la[n]g vn[d] onseglich tieff, darab die ga[n]tz landschafft erschrack, vn[d] vnd[er]stuond mit hilff deren vo[n] Vry, Schweytz vn[d] Vnderwalde[n] den see abzuo-grabe[n], aber es mocht nit gesein, der see stuond gar nahe zwey jar, vnnd wuochs von tag zuo tag biß auff freytag vor Pfingsten im 1515. jar an einem morgen fruo, do huob er an über sich zuo quellen mit solichem grossen gethoen, das die leüt hoch auff die berg wichen. Als aber sich dis lang verzoge[n], seind sie mit grosser forcht wider herab inß thal gestigen. Aber nach lange[n] getoeß vier stund vor mittag fieng der see an auß brechen mit solcher ongestueme, da er auch felsen so groß als heüser trib, vnnd ein gantz dorff hinweg floetzt, vn[d] seine gege[n]heit also verderbt, das keiner sehen mocht wo es gestanden was. Es lag auch on ferr daruo[n] ein fleck zuom cloesterlin genant, vnd darbey ein wirts hauß zuo dem Schwartz[e]n moren genan[n]t, do d[er] würt sollich gewesser sahe, richt er sich mit weib vn[d] kind zuo der flucht, mocht aber nit entrinnen, sonder ertranck

selb dryzehend. Kam allein die haußmagt darvon, die auff einem tach entran[n]. Es fuoren auch gantz stell mit viech vnd leüten daruo[n]. Weyter was ein Kauffman vo[n] Genua do, dem giengen zuo grund zehen ballen seiden vnd specerey, doch wurde[n] die siebe[n] wider gefunden. Es waren auch ettlich burger von Bellitz außgangen zuo fischen, aber do sie sahen das dz wasser also trueb ward, wanten sie sich zuo der flucht, vn[d] do sie dz wasser überylen wolt, stigen sie auff groß selben baum, halff sie doch nit sund[er] fueren mit den baumen daruon vnd ertruncken. Diß wasser zeriß die letzi zuo Bellitz vnd fluß biß ghen Luckaris in den langen see, thet allenthalben grossen schaden.

13. Chronik di Johannes Stumpf (1548)

Zween berg zesamen gefallen. Anno do. 1512. fielend in disem tal zwen berg zesamen, verschwelletend das wasser, daß es aufgieng, vn[d] das gantz tal hindersich auff etliche meyl waegs erfüllet, vnd zuo einem See gemacht. Die landleüt muoßend auß dem tal dem zuonem[m]enden wasser in die hoehe entweychen. Etlich doerffer stuondend im wasser, daß man daruon nit mer dann die spitz des kirchenthurns sach. Darnach im jar 1515. ist diser See gaechtling mit schaden abgebrochen, hat das ander talgelend fur Bellentz hinab erschrockenlich überschwem[m]t, verderbt, vn[d] bey 600. menschen verfuert. Hat mit seinem gaechen vnd grausamen eynfal den Langensee also erzürnet vn[d] wuetig gemacht, daß gemeinlich alle schifleüt vnd vischer, so der selben stund darauff warend, sich verdaethens hattend verwegen. Also sind die ertrenckten doerffer widerumb herfur kommen. Aber dem gebrochnen berg ist nichts zetrauwen, dann er ryset vn[d] reret noch yemerdar herab, daß man sich noch mer fals besorgen muoß. Gott geb vns gnad daß wir soeliche wunder vnd sein heimsuochnung zuo rechter buoß vnd enderung vnsers sündtlichen laebens erkennind, etc.

14. Historiarum sui temporis di Paolo Giovio (1550)

Sub idem tempus ad radices Alpium quà iter in Heluetios, supra Bellizonam, præaltus mons terræ motu concussus ingenti

fragore edito corruit: totaq[u]e ea conuulsarum rupium moles in Læuam prolapsa fauces conuallis per quam Brennio amnis decurrens Ticino miscebatur, obstruxit. Quo casu stagnare amnis, & ne quaquam tanta obice vi vndarum prærupto vallis spacium implere coactus est. Vnde mox in centum ferè stadiorum magnitudinem lacus excrescens, accolarum ædificia ac prædia, antequam annus circumageretur, oppreßit. Contraria autem ratione Ticinus desertus ab socio amne, ac nihil alienis viribus auctus, qui paulo antè Belizonæ ponte lapideo & ratibus iungebatur, quum suas tantum vndas traheret, humilis in Verbanum effugit. Ea tamen aquarum vis post vigesimum mensem, vt in processu operis memorabimus, cum vastitate pulcherrimi tractus, & miserabili multorum mortalium interitu, effracta mole prolapsi montis eripuit. [...] Brennio quoque amnis Ticini socius, quem ob terræmotum corruente ingentium montium mole, lacum supra Bellizonam nunquam antea visum effecisse memoria prodidimus, quum excrescente in immensum aquarum multitudine supra quadraginta stadia interclusæ vallis occupasset, nec tam vallis obicibus teneretur, effracta rupe patefactoq[u]e exitu effusus, subiectam planitiem inundauit, eodèmpet impetu & lapideum Ticini pontem, & nobilissimi operis munitionem, quam duplici contexto muro, & turribus admirabilem, Ludouicus Sfortia interuallo decem stadiorum ab oppido in aduersos montes perduxerat, puncto temporis deiecit et abripuit. Inde per patentes campos horribili fragore delapsus, quum præceps Verbanum lacum peteret, cohortem Heluetiam in castra contendentem cursus celeritateprehendit: neque miseris repentina calamitate oppreßis in proximos montes euadendi Fortuna spacium dedit. Nam quum in superiora villa ædificia conscendissent, paulò post aucta profluentis violentia, conuulsis fundamentis integra natante villa deuecti miserabiliter perierunt. Qua clade pulcherrimus centum stadiorum tractus, villis, satis, arboribus, armentis, multisque mortalibus momento absumptis, interijt.

15. Istorie del svo tempo di Paolo Giovio (1555)

In quel medesimo tempo alle radici dell'Alpi onde si passa in

terra di Suizzeri, sopra Bellizona, ruinò uno altissimo monte crollato dal terremoto, facendo un romor grandissimo: & tutta quella massa delle balze spiccate caduta da man sinistra serrò le bocche della ualle, per la quale il fiume Brennio correndo si mescolaua col Tesino. Per lo qual caso il fiume fu costretto à ingorgare, & non potendo tenere in collo tanta furia d'acqua à empier lo spacio della ualle. Onde poi crescendoui un lago alla grandezza di piu di dodici miglia prima che passasse l'anno oppresse gli edifici & le possessioni de' paesani. Et per contraria ragione il Tesino abbandonato dal fiume suo co[m]pagno, & non punto accresciuto dalle forze altrui, il quale poco dianzi si passaua à Bellizona con un ponte di pietra, & con le barche, basso corse nel lago Maggiore. Ma però quella furia d'acque dopo uenti mesi, come ricorderemo nel processo dell'opera, ruppe con la ruina di quel bellissimo paese, & con miserabile uccisione di molti huomini, hauendo spezzato la massa del monte caduto. [...] *Il lago fatto dal fiume Brennio, fra grandissima ruina.* Et anchora il fiume Brennio compagno del Tesino, il quale noi dicemmo che per lo terribile terremoto ruinandosi, & fraccasandosi una gran macchina de' monti haueua fatto un lago sopra Bellizona, non mai piu p[er] inna[n]zi ueduto, poi che fuor di misura crescendo la moltitudine delle acque hebbe occupato piu di cinque miglia della ualle serrata, & non essendo piu ritenuto da alcuno impedimento, rotto la balza, & aperta l'uscita traboccato, inondò tutto il uicin piano: & con la medesima furia gettò à terra, & ruppe il ponte di pietra del Tesino, e un riparo di nobilissimo lauoro, il quale da Lodouico Sforza era stato fatto marauiglioso con doppio muro, coperto & con le torri, & arriuaua per ispatio di un miglio e un quarto dalla terra fino alle montagne. Entrato poi con horribil romore per le ca[m]pagne aperte, mentre che precipitosamente correua nel lago Maggiore, con la prestezza del corso suo aggiunse una compagnia di Suizzeri, la quale andaua in campo: ne la Fortuna diede spatio à quei miseri oppresi da subita disgratia di saluarsi su monti uicini. Perciò che essendo eglino saliti sopra i piu alti edificij d'una uilla, poco dappoi cresciuta la furia del corrente, cauato i fondamenti & portati sopra la uilla intera che nuotaua miseramente affogarono. Per la qual ruina uno bellissimo paese di piu di dodici miglia andò tutto à male, essendosi consumato in un

momento di tempo le uille, i campi seminati, gli alberi, i bestiami & molti huomini.

16. Descrittione di tvtta Italia di Leandro Alberti (1557)

Gli anni passati p[er] il terremoto spaccandosi del mo[n]te gran parte di terra, in tal guisa trauersò la soggetta ualle, per laquale trascorre il Bregno, che non potendo quello scendere p[er] il consueto letto ne risultò dell'acque ritenute, un largo, & cupo lago co[n] gran danno de gli habitatori della ualle, oue molti ne rimasero morti, & le loro habitationi sommerse. Talme[n]te p[er] alquanto te[m]po à poco à poco mollifica[n]dosi la terra caduta (et piu no[n] possendo sostenere ta[n]ta abbo[n]danza d'acqua) apre[n]dosi con ta[n]ta furia scese l'acqua quiui ragunata, che no[n] la possendo co[n]tener l'usato letto del fiume (p[er] il quale trascorreua nel Tesino) fece assai danni à i uicini luoghi roinando etianadio gran parte di quel forte muro già fatto da Lod. Sforza presso Belinzona.

17. Historia Vniversale di Gaspare Bugati (1571)

Caso sopra il Lago maggiore occorso. In questo tempo à pie dell'Alpi che diuidono l'Alemagna da' confini dello stato di Milano, al Lago maggiore, per onde si passa ne gli Suizzeri sopra Belinzona; conquassandosi un monte dal terremoto, & chiudendo la bocca di due ualli, doue passaua il Bregno fiume, il qual entra nel Ticino più basso (che scarica nel Lago maggiore, & poi n' esce anchora) crebbero quiui tanto l'acque del chiuso fiume, che si fece un grande nuouo Lago, affogandosi tutti i terreni, & tutte le case, dishabitate, & disarmate però da' terreri, ueduto il pericolo. Nientedimeno, passati uenti mesi, disserrandosi quella chiusa con tanto empito, & tanta furia da se medesima (& chi disse per mezo d'un negromante, ch'auisò i terrieri più basso, del giorno, dell' hora, & del quando della rottura di essa chiusa, affine che prouedere si potessero de gli instanti bisogni: & e[ss]i di ciò nulla credendo) sboccarono quell'acque dentro il Lago maggiore, essendo il ciel sereno: il qual oltra modo gonfiando,

spauentò gli huomini dell'una, & l'altra sponda, fuggendone molti a' monti per timore di non morire d'un'altro nuouo gran diluuio: maßimamente quelli di Belinzona che dubitarono d'incorrere la medesima sciagura, che incorsero quelli di Biasca, terra fra uia al tutto distrutta dal corrente della furiosa acqua con morte d'huomini, & d'animali non pochi.

18. Sammlung von Nachrichten di Johann Jakob Wick (1572)

Von einem erdbruch ob Bellenz
wie zwen berg zuosamen fielend.

Anno D[omi]ni 1512. fielend ob Bellenz zwen berg gegen einandere, an deß helgen Crütz tag, vnd schwalt sich das wasser durch das Tal hinder sich zu^o einem schoenen see, so hoch d[aß] man von ettlichen kilchen thürm[en] den spitz sach, die lüth muoßt vß den doerfferen ziehen vff die berg, diser see schwalt sich im dritten iar, Anno 1515, Am 25 May brach er wider ab gaechlingen mit groser vngstueme, vn[d] wie er vor d[aß] valenser Tal erwercke, also hatt er yez das vnder thal. für Bellenz ab iaemerlich überschwempt, die guetter verderbt, vn[d] by 600 Menschen ertrenkt. das wasser zerbrach die lezi zu^o Bellenz, wo die nütt gebroche[n] vn[d] d[aß] waßer gschwelt. so hetts die statt verfuere.

19. Compendio di Francesco Ballarini (1619)

Ruina di Blegno, & di Calanca. L'anno medesimo alli 16. del mese d'Ottobre casorno due rupi dall'altissimo Monte di Abiasca terra situata alle fauci della Valle di Blegno, anticamente del territorio de Comaschi, l'vna de quali chiuse l'uscita dell'acqua del fiume, onde si fece vn Lago Longo cinque miglia, essendo affogate molte terre situate alla ripa del istesso Fiume; l'altra cascò dall'altra parte del Monte medesimo verso la Valle Calanca posta sopra Rouoredò, & coprì sotto tre Ville addimandate Marnezza, Cauco, & Casta: nel qual' instante vdiuasi nell'aria vna voce, che souente gridaua, vssite di casa fuggite al

monte. Onde molti si saluorno, & circa 170 persone furno oppresse da pietre, che cascorno dall'istesso monte; la doue fecesi al medesimo modo vn Lago longo più d'vn miglio, nel qual pigliansi Trutte grossissime cosa molto merauigliosa, per esser quel Lago situato quasi nella cima de monti: ma sboccando non molto dopò il Lago della Valle di Blegno per opera di certi Maghi de l'Armenia (quandoche non era quasi possibile per opera humana) ruinò la medesima Terra d'Abiasce, & la murata di Bellinzona, che chiudeua la Valle, & depredò per il spacio di sedeci miglia quanto di bello, & buono vi staua all'incontro fin al Lago Maggiore.

20. Annales di Michael Stettler (1627)

auffbruch eines Sees bey Bellentz. Umb diese zeit begabe sich bey Bellentz ein schroeckliche flaegliche Geschicht. Dann als im dritten Jahr hievor, an vielen Orten hin vnd wider, auch gleicher gestalt im Bellentzer Thal, grawsame Erdbidem sich erzeigt, ward daselbst, durch zusammen gefallene Stein und Felsen, dem fliessenden Thalwasser, solcher massen den Furt verhalte[n], daß ein nicht geringer See, mit versenckung vieler Häuser, Aeckern, Wiesen vnd Guetern, darauß erfolget, welchen die beschwerte Landleut, weder mit Muehe, Arbeit, Kosten noch grossem erlangtem ablaß zu einem vnschaedlichen außgang bewegen konten. Darvon aber schriebe der vorbemelte Genser seiner Obrigkeit, auff Mittwochen nach Pfingsten, war der dreissigste Tag Meyens, auß Bellentz: Als er mit andern Eydgnoessischen Gesandten vber den Gothart kommen, were dieser See vrploetzlich mit mercklichem Schaden außgebrochen, auch der Wirth bey dem Klosterlein selbst dreyzehend deß Orts verblieben, das Dorff Ablesch also verfuehrt, daß man weder Acker, Wiesen, noch anders Erdreich, gespuren kondte: Das gantz Thal durchnider, biß gen Bellentz zu grund gangen, mit Felsen so hart, daß kein nutzung mehr deß Orts zuverhoffen, vberschuettet. Zu dem die Letze auff den grund, biß an einen geringen theil der Statt hinweg gerissen: Auch were das Wasser vber bemelte Letze, in die Statt, biß auff den Platz gerunnen, hette alle Keller, vnd etliche andere nidere Gemacht,

also eingenommen, daß inn denselbigen Fisch gefangen worden: Wiel Steins were verloren, auch in dem gantzen Thal ein grosse anzahl Volcks, vnnd darunder drey hundert Teutsche Knecht, ertruncken. Jtem bey vier hundert Haeuser mit Stein vnnd Holz hingefuehrt. Ja solcher massen der vnfall ergangen, daß der Jammer denen so nicht selbst den Augenschein eingenommen hetten, nicht gnugsam vorgebildet werden koendte.

21. Historiæ di Benedetto Giovio (1629)

Per idem tempus victoriæ apud Nouariam de Gallis partæ, in Valle Bognij, quæ suprâ Bilitonam in Alpes protenditur, qua Ticinus effluit, lacus exortus est ex rupe, quæ terræmotu prouoluta Vallem interclusit. Vnde fluuius rententus paulatim stagnum effecit, quod biennij spatio iam ad quinque paßuum millia se se prorrexerat. At mense Iunio millesimi quingentesimi quinti decimi, cum imbres eo tempore inualuissent aquam, vis lacus ipsius repagulum effregit, & tota simul euoluta est. Proximum Biaschæ pagum cum multis hominibus auexit, & quicquid ferè XVI. M.P. interuallo Verbanum vsquè obsistebat. Bilitona medio loco sita inundata est. Munitio vtrunque montem iungens, *Murata* vulgo nuncupata, magna ex parte diruta. Ager Bilitonæ longè cultissimus, superinducta arena, effectus est inutilis.

22. Scandaglio Historico di Giovanni Rigolo (1681/82)

L'anno 1511. alli 17. Ottobre giorno di S. Vittore Martire Biasca Terra capo di Pieve situata alle fauci della Valle Blegno, fu fal monte, che gli sovrastava da mezza notte coperta, et annichilata; quella gran rupe chiudendo la Valle prefata di Blegno, et ribattendo indietro l'acqua del fiume Brennio, formò un lago, lungo cinque miglia, affogando le due popolose terre di Malvaglia, et Semione con tutti li loro beni di quel Distretto. Calando però questo gran monte a poco, a poco diede tempo alli habbitatori di salvarsi con le loro massaritie, et gregi: scharicando poi questo lago prefato del 1515. per opera di certi Maghi dell'Armenia,

con tanto impeto, che innondò tutti quei territori, et terre adiacenti con danno incredibile: Non poco fu il danno, che patì il Borgo di Bellinzona, guastandoli quel grande Argine a fronte del fiume Ticino, et il Ponte col Bellovardo, che chiude la Valle fatti già con tante spese da Duchi di Milano nel 1490.

23. Annales di Malachias Tschamser (1724)

MDXIII

[...]

Den 28. Septembris ist im Bellitzer Thal, in den Schweitzer Bergen, das Wasser, so durch das Thal bey dem Flecken Valenz vorbey lauf, durch Zusammenfallung eines hohen Bergs, welcher theils auf andere Berge, theils in das Thal hinab gefallen, also tief und hoch geschwellet worden, daß ein großer See daraus ward, zwey Meil lang und unsäglich tief, darob die gantze Landschafft erschrackh. Sie understuden sich zwar, mit Hilff deren von Uri, Schwytz und Unterwalden, den See abzugraben, aber es kunte nicht geschehen, sondern der See wachste von Tag zu Tag mit männiglichen höchster Forcht.

[...]

MDXV

[...]

Den 1. Junij, Freytags vor Pfingsten, ist der grose, vor zwey Jahren umb Micheli entstandene See zu Bellitz, im Schweitzer Gebürg, entlichen, an einem Morgen frühe, mit unbeschreiblichem Getöß und Muth also ausgebrochen, daß er auch Felsen, so groß als Häuser, mitführte, und ein gantz Dorff hinwegflösste, ja sein Gegend also verderbt, daß Keiner sehn mag, wo es gestanden. Es lag auch unweit darvon ein Fleckhen, zum Clösterlein genannt, und darbey ein Würtzhaus, zum schwartzen Mören genannt; als der Würth solch Wasser sahe

daher kommen, richt er sich mit Weib und Kind zur Flucht, kunt aber nit entrinnen, sondern ertranckh selb dreyzehn, und kam allein ein Magd, die auf ein Tach daher schwamm, darvon; vil Leuth und Wieh seind versoffen, vil Kauffmanns Wahren und andere Mobilien hinweggeschwemmt, und fast alle Güter verderbt worden; es zerreite die ungeheure Wasser die Letze oder Damm zu Bellitz, und flo bis gen Lugaris in den langen See, thät allenthalben groen Schaden.

24. Compendio storico di Giovanni Antonio a Marca (1838)

Verso la sera del 28 settembre 1513 la montagna che perpendicolarmente soprastava alla Comune di Campo-Bagno, nella Calanca, si staccò d'improvviso causa un forte terremoto accompagnato da dirotta pioggia, e spezzatamente piombò sopra quel paese e sulla piccola, ma bella sua campagna coprendola del tutto con ammuchciati macigni. In tal funesto momento trenta cinque persone rimasero vittime, il che era circa un quarto della popolazione, essendosi il restante trovata dispersa, parte in lontani paesi, e parte ancora sui monti. Li salvati, ma sventurati Baginesi non volendo abbandonare i cari luoghi nativi, fabbricarono sulle istesse ruine, ma all'altra sponda del fiume Calancasca il paese che chiamarono Cauco, derivante da Cavcos suo nome primiero. Questa disgrazia arrivò nell'istesso tempo alla caduta della Val Crenone che sotterrò Biasca nel Cantone Ticino, quale giace occidentalmente e sull'istessa direzione di Campo-Bagno. Con chiarezza si osservano in quei due luoghi le spaventevoli e disastrose ruine di quell'anno anche in giornata.

25. Storia della Calanca di Adriano Bertossa (1937)

a) Scoscendimenti. - Lo scoscendimento più memorabile è quello di Campo-Bagno. Finora si teneva per certo che Campo-Bagno posto sulla collina, che lo storico a Marca chiama una delle più belle e feconde della Valle, di fronte all'attuale villaggio di Cauco e precisamente nel luogo di Rghel, fosse distrutto

nel 1513 al 30 settembre, cioè contemporaneamente allo scoscendimento del monte Crenone posto sopra Biasca. Questa data è anche quella contenuta nella narrazione del compianto Motta che basandosi su scritti da lui scoperti, scrive dopo aver parlato della «buza» di Biasca: «Altre immense cangerie precipitarono al tempo stesso dall'opposto pendio del monte sobbisando il villaggio di Campo Bargigno in Valle Calanca». Una cronaca bellinzonese del 1515 narrando lo stesso fatto così si esprime: «e dalla parte di Valle Calanca cadde un altro pezzo che rovinò tre terre e fece formare un altro lago lungo un miglio». Qui si nota che il «lago» formatosi in Calanca durava ancora nel 1536. In un documento del 14 giugno di quell'anno è ricordata la lavina de Rüghel post lacum Calancascha. Altro documento del 1672 inerente alla strada dell'alpe di Nomenome a più riprese cita la parola «lagho». Ciò dimostra l'esistenza di questo, oppure di un luogo chiamato lago. Tanto nel primo come nel secondo caso si è costretti a credere che il lago sia realmente esistito.



Raccolta Vinciana



LEONARDO A ROMA

ANTONIO FORCELLINO

Con la caduta degli Sforza nel 1511, Leonardo si trova senza protettori e senza prospettive. Diversamente dagli altri artisti che avevano negli ultimi decenni messo su un sistema di produzione libero, adeguandosi al nuovo mercato dell'arte che moltiplicava committenze e committenti, Leonardo non può fare a meno di una protezione principesca perché non si è attrezzato con una bottega. La pittura è solo una delle sue attività, certamente non quella che ritiene più interessante.

Baldassarre Castiglione, che lo incontra a Roma, deplora la sua disaffezione alla pittura e l'eccessiva energia che dedica allo studio empirico della natura, definito vagamente 'filosofia': "Un altro dè primi pittori del mondo sprezza quell'arte dove 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⁽¹⁾". Per la sua statura intellettuale e mondana, il giudizio di Castiglione riassume il rammarico che la corte esprime per la disaffezione di Leonardo alla pittura. Spinto dalla necessità, Leonardo intraprende il suo viaggio verso Roma nel

⁽¹⁾ BALDASSARRE CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, a cura di Walter Barberis, Torino, 1998, p. 176



Fig. 1 – Leonardo da Vinci, *San Giovanni Battista*, (1514-1519?) olio su tavola, 73 x 56,5 cm, Parigi, Museo del Louvre, inv. 775.

settembre del 1513⁽²⁾ in cerca della protezione di Giuliano, il fratello del papa considerato dai contemporanei il vero erede di Lorenzo il Magnifico. Arriva a Roma in autunno e viene alloggiato in Belvedere, in un appartamento modesto: niente a che vedere con la casa milanese e tantomeno con il bellissimo castello che Francesco I gli metterà a disposizione a Cloux. Il luogo non è dei più dignitosi; è un edificio che ospita ed ospiterà ancora per vari decenni gli appartamenti e le botteghe degli artigiani che servono il Vaticano. Si trova accanto alla palazzina di Belvedere, costruita da Innocenzio VIII come palazzina di svago e trasformata da poco nella sede della collezione di statue antiche di Giuliano della Rovere, diventato papa nel 1503 con il nome di Giulio II.

Nelle rare vedute della prima metà del cinquecento l'edificio, che ospita le botteghe artigiane, si individua con sufficiente chiarezza. E' un semplice edificio quadrato alto due piani senza nessuna articolazione decorativa in facciata e con molte aperture di bottega al pianterreno. E' addossato al lato ovest della palazzina; e i due lati nord ed ovest, sormontati nell'angolo da una antica torre medievale, chiudono una corte centrale (fig. 1). Il lato sud è un muro di cinta. Oltre l'edificio, per niente monumentale, ci sono gli orti e poi i boschi di querce e di castagno. Questa parte del Vaticano non è stata toccata dalla monumentalizzazione che ha investito il grande cortile di Belvedere con il progetto di Bramante. L'edificio è piuttosto un alloggio di servizio per artigiani fuori dal circuito di rappresentanza del *corritore* monumentale. La stima dei lavori fatti per sistemare l'alloggio di Leonardo viene sottoscritta il primo dicembre da Giuliano Leno e Francesco Magalotti, due imprenditori romani molto noti ai

⁽²⁾ “partii da Milano per roma addi 24 di setembre 1513 chon giovanfranciesscho de Melzi, Salai, lorenzo e il Fanfoja”. In LUCA BELTRAMI, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci*, Milano, 1919, p. 137.

frequentatori dei cantieri del primo Cinquecento⁽³⁾. A quella data dunque Leonardo era sicuramente insediato a Roma. Le misure della stima e il costo complessivo molto modesto dei lavori (circa 67 ducati) confermano che l'accoglienza a Leonardo a Roma non è proprio trionfale. La camera più grande misura mt.7,70 x 4,40, come deduciamo dalle misure dell'ammattionato. Per sistemare l'artista viene ristrutturata una porzione dei due piani dell'edificio che affaccia sulla corte comune, senza disimpegno e senza nessuna intimità, cosa di cui si lamenterà Leonardo in seguito. Nell'arredamento troviamo ad ogni modo "un banco da macinare colori", segno che Leonardo intende continuare a dipingere, almeno a portare avanti i dipinti che si trascina da anni. Lo stipendio che riceve non è dei più generosi, come dimostra il titolo rinvenuto nelle spese di Giuliano dei Medici in data 28 aprile 1515, quando l'artista era a Roma già da due anni, "A Lionardo da Vinci per sua pensione d. XXXIII e più d.VII al detto per la pensione di Giorgio tedesco che sono in tutto d. 40"⁽⁴⁾. L'ammontare del compenso, la localizzazione e la dimensione dell'alloggio definiscono una condizione molto modesta del soggiorno romano di Leonardo. Del resto Giuliano viveva nel palazzo degli Orsini a Montecavallo, intrattenendo

⁽³⁾ La stima è in BELTRAMI, *op.cit.*, p. 137. Per la destinazione di questa parte del Belvedere alle botteghe artigiane cfr. ANTONINO BERTOLOTI, *Speserie segrete e pubbliche di Papa Paolo III* in "Atti e memorie della reale Deputazione di Storia patria per le Province dell'Emilia", nuova serie, vol.III, parte I, Modena, 1878, p.184, 23 dicembre 1543, "AM.ro Hieronimo falegname per diversi lavori che lui ha fatto in le stantie di M.Pastorino in Belvedere il quale ha da far le vertiate della capella nova di San paulo et della sala dello Re, scudi 13 bol. 50" e a p.193, 12 marzo 1545, "A M.ro Francesco Bones stilato d'acque in Belvedere per comprar vasi di rame et vetro et altre cose per far acqua vita, scudi 14, bol. 96". Non vi è dubbio dunque che in Belvedere fossero alloggiati gli artigiani che servivano in vario modo la corte.

⁽⁴⁾ Il documento già noto alla critica leonardesca è stato di recente commentato accuratamente in DOMENICO LAURENZA, *Leonardo nella Roma di Leone X*, XLIII Lettura Vinciana, Firenze-Milano, 2004, p. 41

una corte lussuosa che gli attira le critiche degli ambasciatori veneziani che lo associano malevolmente a Cesare Borgia per il lusso sfrenato. “Sta con più corte e pompa lì in Roma che non steva il duca Valentino al tempo do Papa Alessandro”⁽⁵⁾. Il lusso è un obbligo nella città che accoglie Leonardo, e la scena artistica ribolle di tensione e conflitti. Michelangelo e Raffaello dominano questa scena e intorno a loro artisti di primissimo piano come Baldassarre Peruzzi, Sebastiano del Piombo, cercano di inserirsi nella contesa. Leonardo, celebrato pubblicamente già quindici anni prima come uno dei maggiori artisti viventi in Italia, fa il suo ingresso a Roma preceduto da un alone di inconcludenza che era già leggenda negli ambienti artistici fiorentini e romani⁽⁶⁾. In questo senso Leonardo approda nel lido sbagliato

⁽⁵⁾ MARINO SANUTO, *I Diarii*, (MCCCXCVI-MDXXXIII) *Bologna Forni*, 1969-1970, 1969, vol. XX, col. 110. Nello stesso volume sono raccolti i dispacci che raccontano l'entrata trionfale di Giuliano il Magnifico e della moglie Filiberta di Savoia a Roma di ritorno da Torino, dove aveva avuto luogo il matrimonio (aprile 1515): “Il magnifico introe a di ultimo il Sabato dill'Olivo con la moglie; fu molto honorato, ma niun cardinal li andò contra [...] – sol – con S. Maria in Portico ch'è il Bibbiena, Medici et Cybo soi parenti zermani andorno a Hostia a visitarli è stà bel spectaculo a veder intrar 1000 cavalli. Alozò in caxa Orsina in Monte Jordano poi andò di longo a palazzo dal papa et la sera tornò a caxa. Erano con lei donne ben vestite di panno d'oro et di seda, cussini, coriege, tapezzarie per famegli, saioni, calze e tutte le galanterie del mondo” (col. 101 e 103).

⁽⁶⁾ La celebrazione è nell'opuscolo del Prospettivo Milanese, *Antiquarie Prospettiche Romane composte per Prospective Melanese Depictore*, a cura di Giovanni Agosti e Dante Isella, 2004. “Non fer li antiqui mai si gran scultura né ymaginosse com'el so modello/che devorasse il ciel, i n'ho paura/ Per thema l'ager scura/ tenendo il Vine ch'abia immortal alma/ perché de Iove tien la invitta palma”. Il passo si riferisce al modello in bronzo per il monumento a Francesco Sforza, sappiamo che il fallimento della fusione e del progetto segnò per Leonardo una sconfitta bruciante, come non mancò di rinfacciargli Michelangelo in un incontro avvenuto a Firenze prima del viaggio a Roma e registrato dall'Anonimo Gaddiano. “Dichiaralo pur tu che facesti uno disegno d'unoc avallo per gittarlo in bronzo e non lo psotesti gittare et per vergogna lasciastis tare. Et detto questo voiltò le rene e andò via .Dove rimase Lionardo

perché Roma è in preda ad una febbre di rinnovamento edilizio mai vista prima. Dal momento in cui papa Giulio II aveva scelto di combattere i limiti temporali del papato con la propaganda artistica, la città era diventata un laboratorio di rappresentanza e ogni cittadino di rilievo aveva preso a realizzare velocemente opere monumentali destinate a cambiarne il volto. Raffaello, che era arrivato in città solo nel 1508, stava decorando con una squadra di collaboratori perfettamente addestrati le stanze vaticane e intanto, con uno spirito imprenditoriale che non conosce precedenti, accontenta la committenza privata e dipinge ritratti e madonne che saranno contese dai collezionisti nei secoli successivi.

Il catalogo di questo prodigio di celerità è destinato ad incrementarsi esponenzialmente proprio nei due anni successivi, quelli nei quali Leonardo attraversa la ribalta illuminatissima di Roma come un'ombra indistinguibile.

L'altro prodigio della celerità, Michelangelo Buonarroti, aveva appena portato a termine la decorazione della *Volta Sistina*, dipinta quasi da solo, tra il 1509 e il 1512, in soli tre anni. Il volto artistico di Roma era cambiato più negli ultimi dieci anni di quanto lo fosse nei dieci secoli precedenti. Michelangelo era da più di un decennio il maggior contendente di Leonardo sul piano artistico e dotato di un medesimo amore per le sfide tecniche ne aveva portato felicemente a termine due, una dopo l'altra; il gigantesco *David* di Firenze e i 750 mq di affreschi della *Volta Sistina*. Si sentiva vittorioso nella contesa con il conterraneo, ma ciò nonostante l'arrivo di Leonardo in città costituiva un motivo di inquietudine per la sua intimità con i Medici, con i quali Michelangelo era ancora in conflitto. Lo scontro tra i due

che per le dette parole diventò rosso. E anchora Michel Agnolo volendo mordere Lionardo gli disse: et che t'era creduto da que caponi de' Milanesi". Il passo è in KARL FREY, *Il Codice Magliabechiano, cl. XVII.17 contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritta da Anonimo fiorentino*, Berlin, 1892, p. 115.

clan artistici, quello di Raffaello e di Michelangelo, si infiamma proprio durante il soggiorno romano di Leonardo, precisamente nel 1515 quando il cardinale Giulio dei Medici, cugino del papa, commissiona due tavole dipinte da mandare in Francia: la *Resurrezione di Lazzaro* a Sebastiano del Piombo (aiutato da Michelangelo) e la *Trasfigurazione* affidata a Raffaello. Nel difficile equilibrio venutosi a creare in città con la morte di Giulio II, Michelangelo aveva messo all'opera tutte le sue armi diplomatiche per riavvicinarsi ai Medici e l'arrivo del vecchio contendente non poteva rallegrarlo⁽⁷⁾. Dunque il clima a Roma non è dei più semplici: grandi ambizioni, grandi talenti e soprattutto molti soldi. L'unico artista che avrebbe potuto sostenere Leonardo nel clima rovente romano è Donato Bramante con il quale Leonardo aveva lavorato a Milano già nel 1487 per il tiburio del Duomo (e che si ritiene abbia immaginato il suo San Pietro con la pianta centrale così articolata anche grazie alle proposte di Leonardo avanzate in quell'occasione). Ma Bramante muore poco dopo l'arrivo dell'artista a Roma, il 14 aprile del 1514, e designa come suo discepolo e continuatore il giovane Raffaello: forse Leonardo non aveva fatto neppure in tempo a vederlo. Leonardo era solo, in una città molto difficile.

Una presenza molto discreta.

La mancanza di documenti riguardo al soggiorno romano di Leonardo è addirittura inspiegabile se si considera la vivacità della comunicazione in quel periodo. Per avere un'idea del 'buco' lasciato da Leonardo si deve considerare che nella sua

⁽⁷⁾ Sulla rivalità tra i due cfr. RONA GOFFEN, *Renaissance rival, Michelangelo, Leonard, Raphael, Titian*, New Haven, 2002, p. 171 e ss. e A. FORCELLINO, *Sebastiano del Piombo tra Michelangelo e Raffaello*, in AA.VV. *Maestros en la sombra*, Madrid, Fundacion Amigos Museo del Prado, 2013

opera monumentale sulle fonti raffaellesche John Shearman ha raccolto per quei tre anni, 1513-1516, ben 74 documenti certi che riguardano l'artista. La mancanza di documenti concernenti Leonardo nello stesso periodo e nel medesimo contesto è di per sé un documento della sua condizione appartata e forse del suo disinteresse per il mondo artistico romano. Le tracce che ha lasciato a Roma lo vedono impegnato in un progetto artigianale per la costruzione degli specchi parabolici e nelle ricerche anatomiche intorno alla generazione, vera passione di quegli anni, insieme a un rilievo delle pianure Pontine per le quali forse studiava una bonifica. Il disinteresse per il mondo artistico romano si manifesta già all'atto dell'iscrizione nei registri della comunità fiorentina a Roma. A presentare Leonardo non è un artista ma un medico, e altre tracce nei suoi manoscritti portano ad indirizzi romani di medici e non di artisti ⁽⁸⁾. Né ci aiuta Vasari che fu informato del soggiorno romano di Leonardo da Paolo Giovio, uno dei pochi testimoni di quegli anni che lascia un ricordo scritto dell'artista di cui riconosce la grandezza, ma del quale non sembra apprezzare né la vita né il carattere dal momento che sicuramente a lui dobbiamo il ricordo poco lusinghiero che tramandò Vasari ⁽⁹⁾. Paolo Giovio mette bene in luce l'interesse e l'attività di anatomista di Leonardo, confermando che durante il soggiorno romano fu soprattutto a questa attività che si dedicò. Del resto Giovio, nato a Como nel 1486, aveva studiato medicina a Padova con il giovane anatomista Marcantonio della Torre e nel 1511 si era laureato in medicina e filosofia a Pavia. Anche lui arriva a Roma nel 1513 al seguito del cardinale Bandinello Sauli e orienta gradualmente i suoi interessi verso la

⁽⁸⁾ Cfr. CH.L. FROMMEL, *Leonardo fratello della Confraternita della Pietà dei Fiorentini a Roma*, in "Raccolta Vinciana", XX, 1964, pp.369-373 e D. LAURENZA, *op.cit.*, 2004

⁽⁹⁾ GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, in VI voll., Verona, 1967-1987, vol. IV, 1976, p. 15 e ss..

storia, mostrando già dalle prime prove di avere un grande scrupolo filologico. La sua vicinanza a Leone X e ai Medici è già acclarata a partire dal 1515 e nel 1516 è al servizio del cugino del papa, il cardinale Giulio dei Medici, arbitro della politica e delle committenze artistiche in Roma. L'interesse di Giovio per l'arte è precocissimo, tanto che già al servizio di Giulio dei Medici partecipa alla definizione del programma iconografico degli affreschi di Poggio a Caiano. Nel 1545 organizzerà l'impresa di Vasari nella sala dei cento giorni nel palazzo della Cancelleria a Roma. La sua testimonianza è dunque molto significativa e concorda con le altre tracce lasciate da Leonardo. Il ricordo che affida alla sua breve biografia è la chiave più autentica per avvicinarsi al periodo romano di Leonardo, durante il quale l'artista ebbe modo di far comprendere per la prima volta proprio al Giovio la sua esperienza di scienziato. Sarà opportuno riferirsi direttamente a Giovio per individuare il giudizio che la corte romana diede sull'artista, un fatto questo che sembra trascurato a favore della fonte vasariana.

“E nulla ritenne più importante delle regole dell'ottica, a cui si affidò per osservare con grande impegno di esattezza, perfino nelle minime cose, le leggi della luce e delle ombre. Aveva anche imparato, nelle scuole di medicina, a sezionare, con fatica disumana e ripugnante, i cadaveri dei malfattori, allo scopo di riuscire a dipingere le varie flessioni e tensioni delle membra per forza di nervi e di articolazioni seguendo fedelmente l'ordine della natura. Perciò raffigurò in disegni, con mirabile sagacia, la forma di tutti i più piccoli organi, fino alle vene più sottili e alle parti interne dello scheletro, affinché da quell'annosa fatica se ne traessero, mediante l'incisione su rame, infiniti esemplari a profitto dell'arte.

Ma dandosi con eccessiva meticolosità a cercare nuovi mezzi e tecniche ad un'arte limitata, condusse a termine pochissime opere, scartando sempre le prime idee per volubilità di carattere e per naturale insofferenza. [...] Resta di Leonardo

anche un quadro con Gesù Bambino che gioca insieme alla Madre e ad Anna, che Francesco re di Francia comprò e collocò nella sua cappella..."⁽¹⁰⁾.

Il passo poi è straordinariamente importante poiché Giovio lo stese intorno al 1540 ben prima che Vasari redigesse le sue *Vite* e dimostra quanto approfonditamente fosse informato delle attività di Leonardo a Roma. Chi altri poteva a quella data conoscere, e con tanta dovizia di particolari, gli studi anatomici di Leonardo? A differenza di Vasari che menziona solo un 'cartone' della *Sant'Anna*, Giovio aveva visto il quadro in tavola che era l'opera più avanzata che Leonardo si portò a Roma da Milano. Nel suo ricordo però, non si fa menzione invece degli altri due dipinti ai quali Leonardo lavorò a Roma, la *Gioconda* e il *San Giovanni*. Nel corso delle visite all'appartamento in Belvedere, che certamente ci furono e furono frequenti, stante anche l'interesse precipuo che Paolo Giovio aveva per gli studi anatomici, il vecchio artista mostrava volentieri la sola tavola della *Sant'Anna*. Per completare il quadro delle frequentazioni romane di Leonardo non si può trascurare un altro membro della famiglia e della corte papale, il Cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena che può aver avuto un ruolo nella decisione finale di Leonardo di trasferirsi in Francia, visto che lui stesso vi si trasferisce come nunzio apostolico nel giugno del 1517. Bernardo Dovizi aveva frequentato la casa di Lorenzo dei Medici già da bambino alla fine degli anni settanta ed entrò al suo servizio nel

⁽¹⁰⁾ PAOLO GIOVIO in *Scritti d'arte, Lessico ed ecfrasi*, a cura di S. Maffei, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1999, p. 235. Sul rapporto tra Giovio e Vasari cfr. anche BARBARA AGOSTI, *Paolo Giovio, uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze, 2008, e CARLO VECCE, *Leonardo*, Roma, 1998. L'interesse prioritario accordato da Leonardo ai suoi studi scientifici emerge anche dalla testimonianza di Antonio de Beatis, cfr. sotto nota 22: la pubblicazione delle sue osservazioni scientifiche dovette essere davvero la maggiore ossessione di Leonardo nell'ultima parte della sua vita.

1488. Fece in tempo dunque a conoscere Leonardo alla corte dei Medici, seppure da adolescente, e lo incontrò certamente a Milano nel 1498 dove entrambi si trovarono in quell'anno. Bibbiena, negli anni novanta fu spesso a Napoli e frequentò la corte aragonese dove conobbe Ludovico che ebbe un ruolo importante nella elezione del papa Medici e fu uno degli ultimi italiani a visitare Leonardo in Francia, spinto a questo forse dallo stesso Bibbiena. Il cardinale non poteva che guardare con simpatia a Leonardo sia perché erano entrambi *famigli* dei Medici, sia perché con l'artista condivideva i gusti omosessuali e lo stile di vita estremamente elegante⁽¹¹⁾. Quasi muovendosi in parallelo a Leonardo, il Bibbiena è a Milano alla corte di Ludovico il Moro tra il 1498 e il 1499 e, negli anni del soggiorno romano dell'artista, il cardinale soggiorna in Vaticano, a pochi passi da Leonardo, dove si è fatto decorare da Raffaello la licenziosa stufetta con gli amori degli Dei. Si può legittimamente supporre dunque che fu uno dei principali punti di riferimento per lo spaesato artista atterrato in quel mondo nuovo dove non c'era tempo per la speculazione scientifica e dove nascevano palazzi e chiese dalla sera alla mattina.

Definito per quanto possibile il contesto romano, si può guardare con una luce migliore il documento principale che Leonardo ha lasciato del suo soggiorno romano, la lettera di rimostranze che l'artista invia al suo protettore Giuliano dei Medici nel luglio-agosto 1515.

⁽¹¹⁾ L'eleganza quale tratto distintivo della vita di Leonardo è testimoniata in tutti i ricordi di coloro che lo conobbero direttamente; oltre al Giovio cfr. anche *l'Anonimo Gaddiano* in FREY, *op. cit.* La definitiva certezza dello stile di vita elegantissimo di Leonardo è nell'inventario redatto dopo la morte del suo amato Salai, che eredita il suo guardaroba; cfr. A. FORCELLINO, *op. cit.*, 2014.

Doglianze.

La lettera indirizzata da Leonardo a Giuliano dei Medici ci è nota attraverso delle bozze stese da Leonardo in alcuni fogli del codice Atlantico, abbozzi che raccontano la difficoltà dell'artista a comunicare con il suo protettore, ma in generale delle difficoltà di Leonardo a rapportarsi razionalmente con il mondo esterno, lui che viveva recluso nelle sue passioni scientifiche. Giuliano era stato da poco nominato Gonfaloniere della Chiesa e aveva concluso il matrimonio con Filiberta di Savoia, che nelle speranze della famiglia Medici doveva aprire la strada ad una fruttuosa alleanza con la casa di Francia. Giuliano conduceva già vita da Principe nell'enorme palazzo Orsini a Montegiordano: più che un palazzo, un rione fortificato dove pure non sarebbe mancato spazio per alloggiare Leonardo. La rilevanza pubblica di Giuliano intimorisce Leonardo che riscrive più volte la lettera in cerca delle forme più opportune per esprimere le sue doglianze.

Illustrissimo mio signore avendo/ Assai mi rallegrò illustrissimo mio signore del vostro/ Tanto mi son ralegrato, illustrissimo mio signore, della quasi reintegrata sanità di vostra eccellenza- del desiderato acquisto di vostra sanità, che quasi el mal mio da me s'è fuggito. *Ma assai mi rincresce il non avere io potuto integralmente soddisfare alli desideri di vostra Eccellenza* mediante la malignità di cotesto ingannatore, al quale non ho lasciato indietro cosa alcuna colle quale io li abbia potuto giovare – che per me non li sia stata fatta. E prima la sua provvisione innanzi al tempo immediate li era pagata... ⁽¹²⁾.

⁽¹²⁾ D. LAURENZA, *op. cit.*, 2004, p. 44. La lettera fu commentata ampiamente anche in CARLO PEDRETTI, *The literary works of Leonardo da Vinci*, Phaidon, Oxford, 1977, vv.II, v. II, p. 303 e ss. Sull'argomento cfr. anche CARLO VECCE, *op. cit.*, 1998, p. 323: "...nonostante i suoi difetti maestro Giorgio era esperto nella lavorazione del vetro e degli specchi [...] Leonardo se ne era servito perché stava lavorando al progetto di una grande specchio parabolico analogo come principio al telescopio di Newton".

Ancora una volta Leonardo deve giustificarsi per non aver portato a termine una commissione, anche se in questo caso si tratta di una commissione lontana dalla pittura. L'artista era stato incaricato forse di costruire delle armature per la guardaroba di Giuliano e degli specchi parabolici e per quest'impresa gli era stato affidato come collaboratore un assistente, il "Giorgio tedesco" che appare anche nel pagamento della pensione. E' proprio questo assistente a suscitare le rimostanze dell'artista e a rendergli la vita impossibile con il suo comportamento. Il rapporto tra i due lascia intravedere una condizione poco autorevole di Leonardo nella piccola impresa affidatagli. Ma il rammarico principale di Leonardo è quello di aver dovuto lasciare i suoi studi di anatomia, l'attività che maggiormente lo interessava, come altri documenti attestano in questo periodo. La dinamica dei fatti è del resto poco interessante, mentre molto di più lo è il ritratto delle condizioni dell'artista, da una parte immerso in una condizione artigianale e dall'altra impegnato nei suoi studi di anatomia arrivati a questa data ad una raffinatezza davvero stupefacente. Da un lato vediamo in azione un artigiano alle prese con la grossolanità del suo assistente:

...la seconda cosa fu che si fece un'altra bottega con nuova morse e strumenti nella camera dove dormiva, e quivi lavorava per altri. Di poi andava a desinare co' svizzeri della guardia, dove sta gente sfaccendata, della qual cosa lui tutti li vinceva. Di li se ne usciva e'l più delle volte se n'andava dua o tre di loro colli scoppietti ammazzando uccelli per le anticaglie e questo durava fino a sera.

Dall'altro è in scena l'appassionato sperimentatore che si vede proibito lo studio dell'anatomia. "Quest'altro m'ha impedito l'anatomia col papa biasimandola e così allo spedale". E' difficile da credere che un artigiano pagato sette ducati al mese abbia udienza presso il Papa e lo convinca ad intervenire per bloccare le sedute anatomiche di Leonardo, influenzando anche

i responsabili dell'Ospedale della Consolazione (o altri istituti) presso i quali eseguiva i suoi studi anatomici. La censura all'attività scientifica di Leonardo, stando ad una ipotesi molto ben fondata avanzata da Domenico Laurenza, rientra nel più generale tentativo fatto da Leone X di bloccare certe speculazioni filosofiche che mettevano in discussione uno dei dogmi fondamentali della teologia cattolica, secondo il quale era Dio ad insufflare l'anima nel nascituro al momento del parto. Molti filosofi mettevano in discussione questo assunto per via teorica, ma Leonardo, poco interessato alle cose di religione, lo metteva in discussione empiricamente con le sue osservazioni meticolose sulla struttura della placenta e del feto. Senza neppure rendersene conto Leonardo con queste osservazioni entra nel campo molto accidentato della filosofia teologica, trovandosi suo malgrado all'interno di un aspro dibattito. Leonardo è così poco interessato al punto di vista teologico sulla questione della generazione da non trattenere il proprio sarcasmo nei commenti aggiunti ai suoi appunti scientifici. A conclusione delle sue note sulla generazione e la nutrizione del feto esprime un commento che basta da solo a definire la sua posizione verso le verità indiscutibili della Chiesa. "E il resto della definizione dell'anima lascio nella mente de frati, padri dei popoli, li quali per ispirazione san tutti li segreti"⁽¹³⁾. La posizione dovette essere ben

⁽¹³⁾ D. LAURENZA, *op. cit.*, p. 13, n. 39. Con una abilità che stupisce ancora oggi per l'acutezza delle osservazioni che era riuscito a fare in assenza di strumenti ottici come il microscopio, Leonardo aveva messo a fuoco così ben il rapporto tra la madre ed il feto da arrivare alla conclusione che questo non poteva esistere separato dalla madre. "A questo punto non batte il cuore e non alita [...] e una medesima anima governa questi due corpi e i desideri, le paure e i dolori sono comuni così ad essa creatura come a tutti gli altri membri animati. E di qui nasce che la cosa desiderata dalla madre spesso son trovate scolpite in quelle mambra del figliolo le quali ten a se medesima la madre nel tempo di tal desiderio e una subita paura ammazza la madre e il figliolo. Adunque conclude che una medesima anima governa li corpi e un medesimo nutrisce due corpi". *Ibidem*, p. 13, n. 36.

nota al Giovio che, trent'anni dopo, ne parlerà a Vasari, il quale sintetizzerà il conflitto di Leonardo con la Corte pontificia in quell'ambiguo passo che ha alimentato nei secoli successivi ogni forma di speculazione su Leonardo.

“... per il che fece nell'animo un concetto sì eretico che e' non si accostava a qualsivoglia religione stimando per avventura assai più lo esser filosofo che cristiano” ⁽¹⁴⁾. Il disagio di Leonardo nell'ambiente intellettuale romano spiega solo in parte la sua esclusione dagli incarichi importanti affidati dai Medici agli artisti in quegli anni. Il più importante di questi incarichi è la costruzione del nuovo San Pietro affidata a Raffaello dopo la morte di Bramante nell'agosto del 1514⁽¹⁵⁾. Ma come si può spiegare l'esclusione dall'incarico tanto importante di Leonardo? Secondo una tradizione mai messa in discussione, Bramante stesso aveva appreso da Leonardo le ricerche compositive sulla pianta centrale al tempo della fabbrica del Tiburio del duomo di Milano e da quelle ricerche aveva poi fatto discendere la pianta

⁽¹⁴⁾ VASARI, *op.cit.*, vol. IV, 1976, p.19. Il passo venne eliminato nella edizione successiva del 1568 delle *Vite*. La censura delle ricerche anatomiche dispiacque certamente a Leonardo che in quelle ricerche spendeva più energia che in ogni altra attività compresa la pittura, ma la questione era troppo importante per il papa per poterla affrontare con leggerezza. Nel dicembre del 1513 Leone X aveva promulgato la Bolla *Apostolici Regiminis*, che condannava come “*detestabile set abominabiles haereticos et infedele*” i filosofi che sostenevano la tesi della mortalità dell'anima e ribadiva, tra l'altro, che l'anima non derivava dalla materia ma era creata da Dio e infusa nel corpo. Nulla da stupire dunque se le critiche mosse a Leonardo dai suoi collaboratori infedeli furono accolte con molta serietà da Leone X e dai responsabili degli ospedali romani dove si praticavano dissezioni anatomiche. LAURENZA, *op.cit.*, 2004, p. 14 e ss.

⁽¹⁵⁾ La prima notizia dell'incarico è in una lettera di Raffaello allo zio Battista Ciarla, riportata in JOHN SHEARMAN, *Raphael in Early Modern Sources*, 2003, v. I, p. 180: “Circa a star in Roma: non posso star altrove più per tempo alcuno, per amore della fabbrica di Santo Petro, ch'è sono in locho di Bramante. Ma qual locho è più degno al mondo che Roma, qual impresa è più degna di Santo Petro, ch'è il primo tempio del mondo, e che questa è la più grande fabbrica che sia mai vista, ch'è monterà più di un milione d'oro?”

del nuovo San Pietro. Eppure fu Bramante a designare Raffaello come proprio erede e continuatore, mettendogli a fianco fra Giocondo che pure era molto, ma molto più vecchio di Leonardo e fu fatto arrivare appositamente da Verona⁽¹⁶⁾. E Leonardo? Perché nessuno pensa ad un ruolo per Leonardo che pure sulla pianta centrale e sull'architettura si era cimentato da tanto tempo? Non ci pensa neppure il Bibbiena che in questi mesi compare come il più potente patrono di Raffaello presso la Corte al punto da voler dare al giovane artista sua nipote in sposa⁽¹⁷⁾. Né andrà meglio per l'altro incarico che i Medici stanno preparando in questi mesi, la costruzione della facciata di San Lorenzo a Firenze affidata a Michelangelo nella primavera del 1516. Nonostante l'attrito tra i Medici e Michelangelo, è tale la fiducia e l'ammirazione della famiglia fiorentina per l'artista che la reciproca inimicizia si ricompone in nome della fede nel talento del Buonarroti e a lui si affida la facciata di quella chiesa diventata Cappella di Famiglia a Firenze.

Il motivo per il quale niente viene affidato a Leonardo è da ricercare ragionevolmente nella sua nota incapacità di portare a termine con rapidità i progetti affidatigli. Il papa vuole vedere il San Pietro (e la facciata di San Lorenzo) edificati nel più breve tempo possibile, tanto da specificare questa condizione perfino nel breve con il quale incarica Raffaello il 1 agosto 1514: *Nos quibus nihil est prope antiquius quam ut fanum id quam magnificen-*

⁽¹⁶⁾ *Ibidem*. “Mi ha dato un compagno frate doctissimo, e vecchio più d'octant'anni, e'l Papa vede che'l può vivere pocho, ha risoluto Sua Santità darmelo per compagn, ch'è uomo di gran riputazione, sapientissimo, accioch'io possa imparare se ha alcun bello secreto in architettura, a ciò io diventa perfettissimo in quest'arte; ha nome frà Giocondo; e tonni di il Papa ce manda a chiamare, e ragiona un pezzo di questa fabbrica”.

⁽¹⁷⁾ *Ibidem*. “... ma per ritornare vi rispondo, che voi sapete che Santa Maria in Portico me vol dare una sua parente, e con licenza del zio prete e vostra li promesi di fare quanto sua R.ma Signoria voleva”.

tissime quaque celerrime construatur⁽¹⁸⁾. Più chiaro di così non poteva essere. C'è poi forse un secondo ostacolo che separa Leonardo da questi incarichi, ed è il diverso rapporto che egli ebbe con la progettazione architettonica rispetto a Bramante e Raffaello. Leonardo nello studio dell'architettura si concentra sulla funzionalità e sulla matrice geometrica della tipologia distributiva, cercando di modellare la forma secondo leggi desunte dagli schemi di accrescimento osservati in natura.

L'architettura di Leonardo si sforza di mantenere una sua autonomia rispetto ai codici stilistici ereditati dal passato e spiega anche un certo disinteresse di Leonardo per l'architettura antica e il rilievo dei monumenti antichi. Leonardo ha rilevato e annotato frammenti di antichità, ma la sua architettura non si incardina sul linguaggio classico, o comunque non in maniera significativa come invece si rileva nell'architettura di Bramante e Raffaello e perfino di Michelangelo, per i quali lo studio dell'architettura antica diventa 'sistema' progettuale e tutto ciò che nasce dalla loro mente ha come riferimento e paragone l'architettura antica. Soprattutto in Raffaello lo studio dell'architettura antica è così importante che egli mette a punto nuovi strumenti per rilevarla. Una procedura di cui si vanta apertamente nella sua lettera a Leone X⁽¹⁹⁾. Il desiderio di 'resuscitare' l'architettura antica è così forte in Raffaello che, proprio negli anni del soggiorno romano di Leonardo, egli mette a punto la tecnica di rivestimento dello stucco romano per fingere, anche nell'apparenza

⁽¹⁸⁾ J. SHEARMAN, *op. cit.*, 2003, p. 186; Breve di Leone X del 1 agosto 1514 con il quale nomina Raffaello architetto della fabbrica di S. Pietro.

⁽¹⁹⁾ J. Shearman, *op. cit.*, 2003, *Lettera a Leone X*, p. 501: "... però essendo io stato studiosissimo di queste antichità, e havendo posto non piccola cura de intenderle da chi le hanno scritto, e cercandolo io stesso minutamente e misurandole con ogni diligenza, penso haver conseguito qualche notizia de la architettura antica: il che benché forsi sia duro a vedere, in un punto mi dà grandissima satisfatione per la conitione di cosa tanto eccellente, e grandissimo dolore, vedendo quasi un cadavero di quella nobil patria, che è stata regina del mondo così miseramente lacerato".

materiale, la grandiosità della Roma antica e intercetta in questo modo i bisogni e le aspirazioni della corte papale e delle élites intellettuali italiane⁽²⁰⁾. Il linguaggio antichizzante diventa condizione indispensabile per il riconoscimento sociale del valore architettonico e per la sua condivisione. La ricerca di Leonardo era anche in termini architettonici troppo singolare per poter essere condivisa, soprattutto in assenza di grandi realizzazioni che rendessero concrete e visibili quelle ricerche.

(20) Sulla riscoperta della formula dello stucco romano da parte di Raffaello cfr. A. FORCELLINO e E. PALLOTTINO, *La materia e il colore nell'architettura romana tra Cinquecento e Neocinquecento*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", nn.41-42, 1991, pp. 30 e ss. Sul ruolo che ebbe la riscoperta della formula dello stucco romano nell'architettura romana del secondo decennio del XVI secolo cfr. A. FORCELLINO, *Raffaello, una vita felice*, Roma, 2006. L'architettura classica è così presente nella mente di Raffaello da spingerlo ad esprimersi con termini antiquari anche quando descrive le sue nuove architetture. Nella lettera con la quale il primo marzo 1519 descrive la villa che sta costruendo per Leone X a Monte Mario, molti termini sono presi in prestito dalla traduzione del Vitruvio che lui stesso aveva commissionato a Fabio Calvo; cfr. Shearman, *op. cit.*, 2003, p. 405.

"E sono nella prima apparentia, di là e de qua da questa entrata, doi torrioni tondi che, oltra la bellezza e superbia che danno alla intrata, servano anchora a un pocho de difesa a cui vi si riduce, tra li quali una bellissima porta dorica fa intrata in un cortile lungho 22 canne e largho 11. In testa del quale cortile vi è il Vestibulo a modo et usanza antiqua con sei colonne tonde hyoniche con le loro ante, come ricerca la ragione sua. Da questo Vestibulo s'entra nel Atrio, fatto alla Greca come quello che li thoschani chiamano Androne, per mezo del quale l'homo se conduce in un cortile tondo". Il commento di Shearman sottolinea ampiamente il gusto antiquario di Raffaello espresso attraverso il linguaggio letterario desunto dal Calvo al punto da immaginare una revisione di Fabio Calvo della stessa lettera. L'adesione a questo linguaggio diventa il patrimonio comune dell'intera corte pontificia non soltanto del committente ma dei grandi intellettuali italiani che risiedono a Roma e alimentano con la loro erudizione la ricerca artistica.

I dipinti del soggiorno romano.

Nel corso del soggiorno romano Leonardo non ha abbandonato la pittura, come annunciava già la presenza di quel “banco per macinare i colori” computato nella stima di Giuliano Leno. Ha seguito il suo protettore Giuliano dei Medici nel viaggio a Parma del settembre 1514, come fa fede un suo ricordo; ha redatto un disegno memorabile delle paludi pontine in vista (forse) di un progetto di bonifica⁽²¹⁾; ha fatto dissezioni anatomiche; ha tentato di portare a termine l’incarico di Giuliano e ha litigato con “l’ingannatore tedesco”, ma ha anche dipinto, lavorato ai tre quadri mostrati agli ospiti il 10 ottobre 1517 nel castello di Cloux⁽²²⁾. Dei tre quadri quello del *San Joanne Baptista gio-*

⁽²¹⁾ I progetti romani per Civitavecchia e la bonifica delle pianure pontine passate in proprietà di Giuliano dei Medici sono affrontati in EDMONDO SOLMI, *Leonardo da Vinci ed i lavori di prosciugamento delle paludi Pontine al tempo di Leone X (1514-1515)*, in “Archivio Storico Lombardo”, 15, 1911, pp.64-101 e MARIO CERMENATI, *Leonardo a Roma nel periodo Leonino*, Roma, Direzione della Nuova Antologia, 1919. Più recenti sono gli studi di CARLO PEDRETTI in *Leonardo Architetto*, op. cit., p. 238 e ss. Tuttavia non c’è evidenza documentaria di un reale incarico ricevuto da Leonardo per questi progetti; cfr. anche PIETRO C. MARANI, *Leonardo a Roma: l’antico, San Pietro e la favorita di Giuliano de’ Medici*, in *Leonardo e Michelangelo, capolavori della grafica e studi romani*, Catalogo della Mostra (Roma, Musei Capitolini, 27 ottobre 2011 – 12 febbraio 2012), a cura di P.C. Marani e P. Ragionieri, Cinisello Balsamo, Silvana, 2011, pp. 54-65.

⁽²²⁾ Sui tre dipinti portati in Francia dopo il soggiorno romano rimane il documento fondamentale di Antonio De Beatis: “In uno de li borghi el Signore con noi altri andò ad vedere M. Lunardo Vinci fiorentino, ve3cchio de più di LXX anni, pictore in la età nostra eccellentissimo, quale mostrò ad Sua Signoria Illustrissima tre quatri. Uno di certa donna fiorentina facta di naturale ad istantia del quondam Magnifico Juliano de’ Medici. L’altro di San Joanne Baptista giovane, et uno de la Madonna et del Figliolo che son posti in gremmo di Santa Anna, tucti perfectissimi. Ben vero che da lui per esserli venuta una certa paralesi ne la destra, non se ne può aspectare più cosa bona. Ha ben facto un creato milanese chi lavora bene et benché il p.to M. Lunardo non possa colorire con quella dulceza chje solea, pur serve ad fare disegni et insegnare ad altri. Questo gentiluomo ha composto de notomia tanto particolarmente con la

vane (fig. 2) è il più problematico perché non si hanno notizie della composizione prima del 1517 e l'invenzione è completamente innovativa, anche se il gesto del santo è una rielaborazione dell'*Angelo Annunciante*, opera perduta e forse mai finita di Leonardo, dipinta durante il suo soggiorno fiorentino. Il dipinto è stato portato quasi unanimemente dalla critica ad esempio dell'influenza che la presenza di Leonardo esercita su Raffaello durante il suo soggiorno Romano, dal momento che il gesto con il quale il santo adolescente indica il cielo da cui discenderà Cristo sarebbe stato ripreso da Raffaello in alcuni disegni coevi. Oggi questo rapporto comincia da più parti ad essere messo in discussione. Il gesto del *San Giovanni* con l'indice della mano sinistra puntato verso il cielo è un gesto che ha molti precedenti in Raffaello, le cui composizioni permettono di seguire la lenta messa a punto di quel gesto già a partire dagli affreschi della disputa del 1509 per maturare pienamente nella *Pala di Foligno* eseguita nel 1512-1513 per un dignitario di Giulio II⁽²³⁾. Il dipin-

demonstratione di la pictura si dè membri come de' muscoli, nervi vene giunture d'intestini et di quanto si può ragionare tanto di corpi de huomini come di donne, de modo non è stato mai anchora facto da altra persona. Il che abbiemo visto oculatamente. Et già lui disse aver fatto di notomia più di XXX corpi tra masculi et femine de ogni età. Ha anche composto de la natura de l'acque, de diverse machine et altre cose secondo ha referito lui, infinità de volumi, et tucti in lingua vulgare, quali si vengono in luce saranno profigui et molto delectevoli". ANTONIO DE BEATIS, *Itinerario di Monsignor Reverendissimo et Illustrissimo il cardinal de Aragona mio Signore, incominciato da la città di Ferrara nel anno del Salvatore MDXVII del mese di maggio et descritto per me Donno Antonio del Beatis clerico Melfictano con ogni possibile diligentia et fede*, Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Ms. X. F. 28, f. 77. Il passo fu reso noto per la prima volta da Luigi Volpicella nel 1876. LUIGI VOLPICELLA, *Il viaggio del cardinale d'Aragona*, Archivio storico per le provincie napoletane, I, 1876, p. 106-117. Sul viaggio del cardinale cfr. anche ANDRÉ CHASTEL, *Luigi d'Aragona, un cardinale del Rinascimento in viaggio per l'Europa*, Roma, 1987. L'immagine delineata da Chastel del cardinale rimane alquanto superficiale.

⁽²³⁾. Nel 2013 in via del tutto indipendente chi scrive e Arnold Nesselrath, mettevano in discussione la filiazione del gesto Raffaellesco da Leonardo quasi



Fig. 2 – Leonardo da Vinci, *San Giovanni Battista*, (1514-1519?) olio su tavola 73 x 56,5 cm, Parigi Museo del Louvre, riflettografia.

to di *San Giovanni* presenta anche altri elementi che suggeriscono una influenza opposta, esercitata da Raffaello su Leonardo e in generale dall'ambiente romano sull'artista proveniente da Milano. Il carattere così paganeggiante del dipinto, la bellezza sensuale del giovane, che ammicca con un sorriso molto più erotico che devoto all'avvento di Cristo, fa pensare ad un dipinto nato a Roma nel clima estremamente libero che governa la città in quegli anni⁽²⁴⁾.

con gli stessi argomenti: Nesselrath in *La Madonna di Foligno*, in *Raffaello a Milano* e chi scrive in *op. cit.*, 2014.

Il castello delle influenze cade facilmente di fronte all'analisi serena delle rispettive ricerche di Leonardo e Raffaello e invita a rivedere in generale tutto l'impianto critico costruito da Vasari sull'influenza esercitata da Leonardo su Raffaello durante il soggiorno romano, come del resto consigliava già la postilla di Federico Zuccari apposta alle *Vite* del Vasari. Cfr. FORCELLINO, *op. cit.*, 2014, p. 295, n. 7, e J. SHEARMAN, *op. cit.*, 2003, v. 2, p. 1161: "Come si scopre sempre (Vasari) parziale in volere preferire i toscani a tutti li altri, che ardisia antipore Lionardo a Rafaello; chè per valent'omo che fus(se) Lionardo, non a comparazione con la gratia, l'arte e con l'eccellenza di Rafaello, universale, copiose e singulare". Zuccari è un pittore di primissimo piano, molto più ricco di talento di Vasari ed il suo giudizio basterebbe da solo a incrinare il teorema vasariano sulle influenze a senso unico tra i due artisti. Entrambe le opere nelle quali Raffaello aveva ritratto figure con il dito indice alzato verso il cielo erano sotto gli occhi di Leonardo al suo arrivo a Roma: la *Disputa del Sacramento* nelle stanze vaticane è certamente una delle prime cose viste da Leonardo al suo arrivo in città e la *Pala di Foligno* era ancora in città con il San Giovanni che indica il cielo con il braccio incrociato sul petto.

⁽²⁴⁾ Il carattere sensuale del dipinto irritava i cultori cattolici di Leonardo già nell'Ottocento, cfr. FORCELLINO, *op. cit.*, 2014; nel secolo successivo tale carattere è stato sottolineato con accenti diversi dai massimi studiosi dell'artista, cfr. C. PEDRETTI, *Leonardo*, Bologna, 1979, p. 46: "Il profeta ascetico, emaciato della tradizione evangelica si è mutato in satiro ermafroditico". M. KEMP, *Leonardo da Vinci, The marvellous works of nature and man*, Cambridge, Mass., 1981, p. 341 "At worst it has been characterized as the effusion of an aging homosexual. Perhaps in one sense it is but if this is all it is, it would have no more value than an obscene graffito".

PIETRO C. MARANI in *The Hammer Lecture*, 1994, *Tivoli Hadrian and Antinous, New Evidence of Leonardo's Relation to the Antique*, in "Achademia

Come per tutte le opere tarde di Leonardo, anche per questo dipinto non si può escludere una elaborazione decennale che inizia nei primi anni del secolo e matura a Roma. Questa lunga elaborazione spiegherebbe anche perché del dipinto si trovano echi in alcune composizioni fiorentine e milanesi intorno al 1510 ma nessuna vera e propria copia in ambiente italiano risalente a quel periodo⁽²⁵⁾. Il dipinto è così ‘pagano’ che sarebbe difficile la sua ricezione in un diverso contesto da quello dell’Urbe, e per gli stessi motivi il committente va cercato nell’ambiente romano e non a Firenze. Sebbene allo stato attuale degli studi non esista alcun documento che possa orientare la ricerca nell’identificazione di un committente, questi potrebbe riconoscersi fondatamente nel cardinal Bibbiena, che con un tale dipinto avrebbe celebrato il papa Giovanni dei Medici e la città di Firenze. I

Leonardi Vinci”, VIII, 1995; FRANK ZOELLNER, *op. cit.*, 2003, p. 248. Ma se c’è generale concordanza sul carattere omoerotico del dipinto non c’è alcun documento che consenta di dargli o porlo in relazione a un personaggio qualsiasi. EDOARDO VILLATA, in due corposi contributi, *Il San Giovanni Battista di Leonardo, un’ipotesi per la cronologia e la committenza*, “Raccolta Vinciana”, 27, 1997, e in *Ancora sul San Giovanni Battista di Leonardo*, “Raccolta Vinciana”, 28, 1999, avanza con molta sicurezza la data del 1508-1509 basandosi su uno schizzo tracciato da un allievo di Leonardo sul foglio 489 (ex 179 infra) del Codice Atlantico, argomento già ripreso da MARTIN KEMP, *cit.*, 1981, ma tale datazione è stata messa in discussione con argomenti irreprensibili da FRANK ZOELLNER, *op. cit.*, 2003, p. 248. Molto dubbioso su questa datazione è anche VINCENT DELIEUVIN in *La Sainte Anne, l’ultime chef d’oeuvre de Léonard de Vinci*, Paris, 2012, p. 246 e ss.

⁽²⁵⁾ Sulla questione delle influenze esercitate dal San Giovanni Battista cfr. PIETRO C. MARANI, *Il San Giovanni di Leonardo: qualche nuova ipotesi sulle manipolazioni antiche la sua genesi e la sua fortuna*, in *Leonardo a Milano*, a cura di V. Merlini, Ginevra-Milano, 2009, p. 45 e ss. “Rimane comunque poco chiaro come mai del San Giovanni esistano, alla fine, soltanto pochissime copie sia in suolo francese (una segnalata dalla Ottino in collezione Chéramy, un’altra pervenuta di recente al Museo di Blois) che in Italia (oltre a quella di Palazzo Rosso a Genova, la più famosa è la versione con paesaggio conservata nella Pinacoteca Ambrosiana, cui si è già accennato[...]) viceversa, numerosi sono i riflessi della composizione leonardesca tanto nella pittura e nella scultura fiorentina che nella pittura e nella scultura lombarda”.

Medici avevano identificato con il culto di San Giovanni il culto della propria famiglia e Leone celebra a San Giovanni i propri trionfi. Il 24 giugno del 1514 si indice a Firenze per San Giovanni una celebrazione fastosissima, *zostera excellentissima* la chiama l'agente veneziano a Roma Vittore Lippomanno, alla quale il papa manda in rappresentanza, insieme ad altri quattro cardinali, proprio il Bibbiena accompagnato da molti cortigiani fiorentini tra i quali potrebbe esserci Leonardo. Due anni dopo è sempre a San Giovanni che Leone X, per festeggiare l'acquisizione del ducato di Urbino da parte del nipote, organizza una insolita corsa di cavalli *barbari* per le strade di Roma⁽²⁶⁾. L'ipotesi di una committenza da parte del Bibbiena del *San Giovanni*, spiegherebbe anche perché Leonardo portò con sé in Francia una tavoletta di appena 69x57 cm; egli l'avrebbe potuta finire con comodo lì e consegnarla al cardinale che raggiunse la Francia negli stessi mesi, a metà giugno del 1517⁽²⁷⁾. Una versione così erotica dell'annuncio della venuta di Cristo può essere apprezzata solo dallo stesso uomo che in Vaticano si fa decorare la stufetta da bagno con gli amori degli dei e che spasima per avere la statuetta di Venere nuda regalatagli da Giangiorgio

⁽²⁶⁾ Non c'è dubbio che proprio negli anni 1514-1516 vi sia da parte dei Medici e dei loro cortigiani più intimi uno sforzo per esaltare attraverso il culto di San Giovanni la dinastia e la sua legittimità al governo fiorentino. SANUTO, *op. cit.*, XVIII, col. 272, 12 giugno 1514 "Si dize cinque cardinali si partiranno per andar a Fiorenza per questo San Zuanne a la zostera eccellentissima che si fa, i quali sono questi, videlicet Cibo, Corner, Ferara, Ragona e Bibiena". *Ibidem*, vol. XXII, col. 323, giugno 1516. "Come adi 24 el di di San Zuane che non è solito, il Papa fece corer lì a Roma, barbari per l'allegrezza de l'acquisto di Urbino e Pexaro". Sul culto di San Giovanni in funzione di esaltazione medicea cfr. anche A. FORCELLINO, *op.cit.*, 2014

⁽²⁷⁾ Per molto tempo si è ritenuto che il Bibbiena avesse raggiunto la Francia solo nel 1518; cfr. il commento di J. Shearman alla lettera di Pietro Bembo del 19 luglio al Cardinal Bernardo Bibbiena "in Francia", SHEARMAN, *op. cit.*, 2003, I, p. 291, ma oggi sappiamo che il cardinale raggiunse la Francia nel giugno 1517, come dimostra Giorgio Patrizi in *Dizionario Biografico degli italiani*, v. 41, 1992, pp. 593-600..

Cesarino. Bibbiena conosce Leonardo da abbastanza tempo per sapere quali sono le sue 'specialità', avendo visto alla corte di Milano i suoi ritratti già leggendari, come quello di Cecilia Gallerani ed è molto devoto a San Giovanni: un committente ideale che proprio in vista del suo trasferimento vuole portare con sé una reliquia cara della sua terra. Naturalmente la sua devozione deve avere le forme moderne della bellezza anticheggiante e trasgressiva. In quale altro contesto se non quello della Roma di Leone X poteva nascere un San Giovanni-Apollo così bello e inquietante? Così concentrato sulla bellezza del proprio corpo da trascurare, rendendo quasi invisibile ogni attributo devoto? Sarebbe stato possibile a Leonardo dipingere il suo *San Giovanni* senza aver visto gli *Ignudi* della Volta Sistina? E ci sarebbe stato in altre città un committente così spregiudicato come il Cardinale Bibbiena da capire ed apprezzare quella elegante e ambigua devozione?

Lo stile del dipinto sostiene una datazione tarda perché la pittura quasi si sfalda nella penombra e i contorni sfumano come in un sogno, materializzando sulla tavola le migliori ricerche ottiche di Leonardo. La scelta di ritrarre il santo su un fondo buio, rischiarato dalla luce che arriva dall'alto, ha un forte valore simbolico, assimilando la luce alla venuta di Cristo, ma anche un evidente sapore teatrale, mettendo in scena e dando il massimo risalto alla nudità perlacea del santo e al suo sorriso che costituisce il vero centro del dipinto. Il parallelismo con le ricerche di Raffaello in questo caso sono pure evidenti: anche Raffaello per esaltare il valore psicologico dell'espressione crea il buio nel fondo dei suoi ritratti e non è detto che abbia copiato da Leonardo questa invenzione, dal momento che Raffaello mantiene ben salda la corposità della materia naturale ammantandola di un alone onirico, ma senza mai sfaldarla nella penombra come invece fa Leonardo. Così come occorre ricordare le ricerche di Sebastiano del Piombo, attivo a Roma e che sembra non curarsi molto della presenza di Leonardo, ma già dalla sua *Pietà* di

Viterbo sta esplorando gli effetti notturni della pittura e il valore delle ombre che sfumano delicatamente. Una ricerca questa che l'artista considera consapevolmente un proprio traguardo, arrivando ad accusare Raffaello proprio di non saper sfumare le ombre: "Io non vi dirò altro che pareno figure che siano state al fumo, o vero figure de ferro che luceno, tutte chiare e tutte nere, e disegnate al modo ve dirà Leonardo (Leonardo Sellaio ndr)"⁽²⁸⁾. La lettera testimonia che a Roma la ricerca sulla luce e sullo sfumato delle ombre non aspetta Leonardo per fiorire tra i grandi artisti. Benché l'effetto raggiunto da Leonardo nel suo sfumato diventi in questo dipinto irraggiungibile per bellezza, non si può dire che a Roma non vi fosse chi in modo diverso si esercitasse nella stessa direzione e non avesse potuto contribuire alle sue ricerche.

Ci sono infine alcune caratteristiche della tecnica di esecuzione che sostengono una ipotesi di datazione tarda del dipinto. La pellicola pittorica nelle aree in ombra presenta cretti molto vistosi, tipici di un medium povero di pigmento. Questi cretti sono abbastanza caratteristici dell'ultima pittura di Leonardo e compaiono anche nell'incarnato in luce della *Gioconda* (sul petto e sulla fronte), ma nel dipinto del *San Giovanni* sono esageratamente dilatati con un effetto antiestetico che rompe l'unità di quello scuro dal quale emerge, quasi per contrasto, la carne luminiscente. Un cretto così vistoso non si spiega solo con le velature trasparenti, e dunque molto oleose, con le quali Leonardo procede nella sua pittura, come possono notarsi sia nella *Gioconda* che nella *Sant'Anna*. I cretti del *San Giovanni* fanno presupporre di nuovo una audacia sperimentale dell'artista, un miscuglio di olio e vernici, se non addirittura una miscela di pigmento e vernice per le parti scure.

⁽²⁸⁾ La lettera di Sebastiano del Piombo a Michelangelo del 2 luglio 1518, nella quale critica la mancata graduazione delle ombre degli ultimi dipinti di Raffaello è in SHEARMAN, *op.cit.*, 2003, p. 352. Cfr. anche FORCELLINO, *cit.*, 2012.

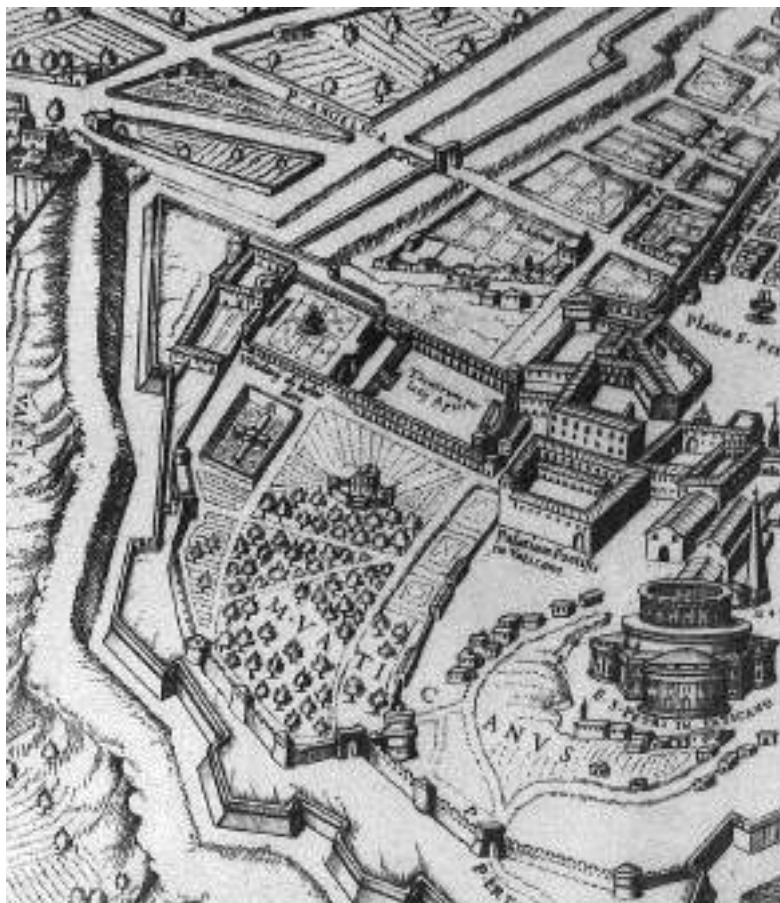


Fig. 3 – Veduta del Belvedere Vaticano, particolare, da Mario Cartaro, *Pianta di Roma*, 1576, Roma Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, inv. n. Roma x. 648.

Tale tecnica diventerà tra un secolo caratteristica della pittura barocca, soprattutto a Napoli, ma a questa data è ancora in fase sperimentale e noi sappiamo che proprio in Vaticano Leonardo si accingeva a sperimentare delle nuove vernici⁽²⁹⁾. Questo uso delle vernici nella velatura delle ombre è sicuramente funzionale alla ricerca raffinatissima condotta dall'artista per riprodurre sulla tavola dipinta la stessa evanescente inconsistenza dell'ombra naturale. Ma nel *San Giovanni* egli si spinge un po' troppo oltre perché la perizia e la perfezione dell'incarnato in piena luce contrasta con la brutta resa delle parti in ombra e dei bruni in generale, tanto che nei vaporosi riccioli del giovane e nella pelle di leopardo che lo avvolge vezzosamente intorno alla vita non si riesce quasi a distinguere la consistenza della pittura. Anche la riflettografia (fig. 3)⁽³⁰⁾ sembra confermare l'interesse esclusivo di Leonardo, nella sua ultima fase, per la pittura d'ombra che prende il sopravvento sulla concretezza dei corpi. Vi sono pochissime tracce di disegno e poco studiate precedentemente al trasporto sulla tavola. La bocca è vistosamente cambiata nella pittura rispetto al disegno che aveva il labbro superiore molto più spostato in alto sulla metà destra del volto. Così pure il contorno inferiore del braccio destro del santo è ripetutamen-

⁽²⁹⁾ Vasari, *op. cit.*, p. 35. "Dicesi che essendogli allogato una opera dal Papa, subito cominciò a stillare olii et erbe per far la vernice". Leonardo aveva cominciato a sperimentare le vernici già nella Sala del Consiglio del palazzo di Firenze secondo l'anonimo Gaddiano: "... cominciò a mettere in opera in detto luogo, come hoggi si vede et con vernice", FREY, *op. cit.*, p. 112. Le tracce di questa sperimentazione che rende più liquida e cretata la sua pittura si trovano in tutti e tre i dipinti che furono lavorati, continuati o iniziati a Roma. Nella *Sant'Anna* il cretto esagerato si trova nel fiocco della veste di Maria e nel paesaggio a destra del gruppo, due porzioni di dipinto che sappiamo con certezza furono lavorate dopo la partenza da Milano.

⁽³⁰⁾ Sulla riflettografia del *San Giovanni* cfr. E. RAVAUD, M. EVENO, L. DE VIGUERIE, E. LAVAL, B. MOTTIN, J.J. EZRATI, *Il San Giovanni Battista di Leonardo da Vinci, Studio scientifico a cura del Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France*, in *Leonardo a Milano*, cit., 2009, p.89 e ss.

te tracciato con diverse e sommarie linee nell'attacco con la scapola, segno che poco studio c'era stato di quel dettaglio. Il dipinto nasce quasi senza disegno, come un addensarsi di luce, un'apparizione studiata direttamente sulla tavola. Del resto la scoperta dell'espressione psicologica non poteva per Leonardo racchiudersi se non nella luce che tornisce e sfuma il viso facendo affiorare una espressione senza corpo, di sola anima appunto.



ANCORA SUI PAESAGGI DIPINTI
NELLA CHIESA DI SAN MAURIZIO AL MONASTERO
MAGGIORE A MILANO: DUE CONFRONTI
PER ALCUNE NOVITÀ E PRECISAZIONI

GIOVANNI BATTISTA SANNAZZARO (*)

È nelle pagine di “Raccolta Vinciana” che, nel 2013⁽¹⁾, Giulio Bora ha approfondito, da par suo, l’esame di alcuni fra i paesaggi affrescati in diverse epoche nella chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore di Milano.

Ora, per presentare alcuni aggiornamenti su questo tema, è bene ricordare come, di recente, alcuni nuovi documenti abbiano suggerito che fu verosimilmente Gian Giacomo Dolcebuono a ideare il tempio, innalzato a partire dal 1503 e concluso quasi un ventennio dopo, nel 1519⁽²⁾. L’intera fabbrica è costituita da una sola navata, suddivisa in due vani da una parete trasversale che, come in varie chiese di antichi cenobi femminili, consente di

(*) Milano, Archivio della Fabbrica del Duomo, Conservatore.

⁽¹⁾ G. BORA, *Sui paesaggi in San Maurizio al Monastero Maggiore: Bernazzano, Luca Beltrami e Luigi Cavenaghi*, “Raccolta vinciana” XXXV, (2013), p. 170.

⁽²⁾ Chiedendo scusa per questa e altre autocitazioni: G. B. SANNAZZARO, G. SIRONI, *Per la chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore di Milano. Gli antecedenti e i primi decenni: nuovi documenti*, “Raccolta vinciana”, XXX, (2003), pp. 249-265.

separare le religiose, in questo caso benedettine, dai fedeli, a loro volta ammessi solo nella prima aula, su strada.

Già in sede di progetto doveva essere prevista quella stretta connessione fra struttura e decorazione, che conferisce all'intera chiesa di San Maurizio il carattere di una vera architettura colorata, di stampo bramantesco.

Ritornando nello specifico ai paesaggi dipinti, si può ricordare che, tra questi, uno dei più antichi è stato confrontato, anche tecnicamente, con la serie più recente, in occasione degli ultimi restauri (2000)⁽³⁾. Come evidenziato, “nell'insieme degli affreschi” dipinti da Bernardino Luini “sul muro divisorio, particolare interesse riveste il piccolo paesaggio che si trova nella parte inferiore verso la clausura, che è condotto con particolare freschezza, sia nelle velature scure che nelle trasparenze chiare. La qualità straordinaria di questo frammento permette di esprimere un giudizio sulla tecnica e sull'autenticità dei paesaggi delle pareti laterali che, come vedremo, furono eseguiti probabilmente tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento”.

Prima di entrare nel vivo della questione, si precisa che tali paesaggi dipinti si trovano tutti nell'aula di clausura. Il più antico (fig. 1) è visibile entro lo spazio che è stato definito “presbiterio claustrale”⁽⁴⁾, sul muro divisorio. In posizione ribassata, l'affresco è situato al centro della parete, ed era nascosto dall'altare per le devozioni delle benedettine. Per questo motivo, il piccolo dipinto non risulta né conosciuto né studiato nei volumi scritti, più di un secolo fa, da Luca Beltrami (1911) e dal sacerdote Ismaele Rossi (1913). Rispettivamente dedicati a Bernardino Luini e alla chiesa di San Maurizio⁽⁵⁾, entrambi

⁽³⁾ S. BANDERA, P. ZANOLINI, *Restauri e tecniche esecutive*, in *Bernardino Luini e la pittura del Rinascimento in Lombardia*, a cura di S. Bandera e M. Fiorio, Milano 2000, p. 114.

⁽⁴⁾ D. TRENTO, *Alessandro Bentivoglio, Bernardino Luini e la sua scuola in San Maurizio al Monastero Maggiore*, “Ricerche di storia dell'arte” n. 77, (2002), p. 72.



Fig. 1 – Milano, chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore, presbiterio claustrale: affresco con paesaggio.

risultano in stretta relazione con le importanti campagne di restauri allora effettuate.

Il primo conferma come il suo autore, Luca Beltrami, dopo aver conservato la direzione della tutela in Lombardia sino al 1895, mantenesse, all'epoca, un'effettiva influenza sugli orientamenti culturali del relativo ufficio⁽⁵⁾. Il testo è dotato di un ampio corredo illustrativo (440 immagini) che ha un precedente solo nella fondamentale *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi (undici libri, dal 1901): trecento copie furono destinate "a totale

⁽⁵⁾ L. BELTRAMI, *Luini 1512-1532. Materiale di studio*, Milano, 1911 e I. ROSSI, *La chiesa di San Maurizio in Milano. Il Monastero Maggiore e le sue due torri*, Milano, 1914.

⁽⁶⁾ Anche A. BELLINI, *Un borghese esemplare della Milano dell'Ottocento*, in Luca Beltrami. 1854-1933 *Storia, arte e architettura a Milano*, catalogo della mostra, Milano, Castello Sforzesco, 2014 (marzo-agosto), p. 25.

vantaggio dei restauri nella chiesa di San Maurizio a Milano”, luogo fra i più compiutamente indagati, insieme alla chiesa di Santa Maria della Pace, ugualmente milanese ⁽⁷⁾. Poco dopo, saranno indicate come “riprodotte per cortesia dell’illustre Senatore Luca Beltrami, dal suo volume, il *Luini*”, molte fotografie illustranti la dettagliatissima guida del secondo autore, ugualmente edita dalla Tipografia Umberto Allegretti, che manterrà, anche nella ricchezza di immagini, un affine carattere tipografico, all’epoca ancora sperimentale, con una vera e propria sinergia di intenti.

L’antico altarolo⁽⁸⁾, già fotograficamente documentato in entrambi i volumi, è ora scomparso e il piccolo paesaggio retrostante risulta ben visibile a tutti i visitatori della chiesa, in posizione di rilievo fra i dipinti circostanti: vale a dire entro l’ampia scansione scenografica che si distende tutt’intorno, dove “sulla volta è presente Dio padre creatore del cielo con gli evangelisti (i cui simboli corrispondono a segni zodiacali) e nei monocromi è rappresentata la creazione dell’uomo con il peccato originale, mentre sulla parete la Passione ricorda l’evento che ha salvato l’umanità dal peccato”⁽⁹⁾, con dipinti in parte riferiti a Bernardino Luini⁽¹⁰⁾.

⁽⁷⁾ G. BORA, *Sui paesaggi in San Maurizio al Monastero Maggiore*, 2013, p. 196; L. TOSI, *Riscoprendo l’arte lombarda: Luca Beltrami tra Luini e Bergognone*, in *Luca Beltrami. 1854-1933*, 2014, p. 115.

⁽⁸⁾ Rispettivamente in L. BELTRAMI, *Luini 1512-1532*, 1911, p. 377 (Gigi Bassani) e in I. ROSSI, *La chiesa di San Maurizio in Milano*, 1914, p. 88 (Alfieri & Lacroix): già all’epoca l’altarolo non era, in ogni modo, quello iniziale, ma doveva consistere in un’aggiunta, effettuata in un secondo tempo, come hanno confermato i recenti restauri (S. BANDERA, *L’inizio della decorazione nella chiesa claustrale*, in *Bernardino Luini e la pittura del Rinascimento in Lombardia*, 2000, p. 49).

⁽⁹⁾ D. TRENTO, *Alessandro Bentivoglio, Bernardino Luini e la sua scuola in San Maurizio al Monastero Maggiore*.

⁽¹⁰⁾ P. C. MARANI, *Gli affreschi di Bernardino Luini in San Maurizio*, 2000, p. 61.

Ancora sui paesaggi dipinti nella chiesa di San Maurizio 5

Oggi il presbiterio di clausura non risulta più penalizzato da quella “condizione di luce veramente mediocre” già lamentata dal Beltrami⁽¹¹⁾, così è stato possibile scattare anche la bellissima fotografia d’insieme edita negli *Itinerari*, a corredo della recentissima mostra dedicata a Bernardino Luini⁽¹²⁾. È in tale contesto che il piccolo dipinto fu segnalato per la prima volta solo nel 1981⁽¹³⁾. Qualche anno dopo, nel 1998, la stessa opera è stata attribuita allo stesso Luini⁽¹⁴⁾ quindi, nel 2000, a un suo seguace⁽¹⁵⁾ o genericamente ricondotta alla metà del Cinquecento⁽¹⁶⁾, sfera artistica cui questo dipinto è stato, in ultimo, estensivamente riferito (2014)⁽¹⁷⁾.

Non più nascosto dall’altare e ben visibile, il piccolo riquadro non sembra correlato agli affreschi circostanti né per soggetto né per tecnica esecutiva⁽¹⁸⁾. Alcuni possibili raffronti sono stati individuati, nel 2011, con particolari rappresentazioni paesaggistiche coeve: un disegno di Leonardo a Windsor Castle (n. 12764) e due sfondi di *Crocefissioni* dipinte in ambito bresciano, rispettivamente nell’affresco entro l’abbazia di Rodengo Saiano,

⁽¹¹⁾ L. BELTRAMI, *Luini* 1911, p. 385.

⁽¹²⁾ Bernardino Luini e i suoi figli. *Itinerari*, Milano 2014, p. 133 [scheda di C. Battezzati].

⁽¹³⁾ G. B. SANNAZZARO, *San Maurizio al Monastero Maggiore*, prima edizione, Milano, 1981, p. 43, p. 76.

⁽¹⁴⁾ S. BANDERA, *I cicli pittorici*, in *San Maurizio al Monastero Maggiore. Guida storico-artistica*, Milano, 1998, p. 58.

⁽¹⁵⁾ Bernardino Luini e la pittura del Rinascimento in Lombardia, 2000, p. 213 (didascalia).

⁽¹⁶⁾ P. C. MARANI, *Gli affreschi di Bernardino Luini in San Maurizio fra circoli letterari, tradizione lombarda e classicismo centro-italiano*, in *Bernardino Luini e la pittura del Rinascimento in Lombardia*, 2000, p. 55 e n. 18.

⁽¹⁷⁾ Bernardino Luini e i suoi figli. *Itinerari*, 2014, p. 137.

⁽¹⁸⁾ S. BANDERA, P. ZANOLINI, *Restauro e tecniche esecutive*, 2000, p. 114: le due studiose hanno evidenziato la differenza tra la tecnica di questo dipinto e il tipo di pittura a mezzo fresco, realizzata, nella medesima parete, da Bernardino Luini, secondo il consueto procedimento delle botteghe lombarde quattro-cinquecentesche.

attribuito alla cerchia di Floriano Ferramola, e nella stampa disegnata da Bartolomeo Ulmo da Brescia.

Tramite tali documenti e l'apporto di studi locali, si è allora suggerito di riconoscere nel piccolo paesaggio affrescato una veduta dalla sponda bresciana del Sebino, sul lago d'Iseo, comprendente le tre isole di San Paolo, di Monte Isola e di Loreto⁽¹⁹⁾.

In aggiunta, ora si ritiene di poter confermare questo raffronto⁽²⁰⁾ grazie al diretto accostamento visivo con la corrispondente fotografia allo stato attuale (fig. 2), ripresa nel percorso fra le cittadine di Marone e di Sulzano, più precisamente Sale Marasino⁽²¹⁾. Come si vede, dopo almeno cinque secoli, risultano sempre simili i contorni principali delle isole illustrate nel piccolo affresco, nonostante quest'ultimo sia stato evidentemente delineato, all'epoca, a memoria o tutt'al più sulla base di una traccia disegnata: il grande triangolo scaleno di Monte Isola, affiancato dalle due isolette, rispettivamente di San Paolo, a sinistra, dalla sagoma un poco livellata, e di Loreto, dal profilo arrotondato, tutte illustrate sullo sfondo costituito dalle alpi bergamasche.

Al pari di questo piccolo affresco, anche lo studio degli altri paesaggi, nelle cappelle centrali della stessa aula di clausura, è iniziato in epoca relativamente recente rispetto all'insieme di tutti i dipinti nella chiesa. Solo nel 1962, in uno dei libri più belli mai dedicati al tempio, Angela Ottino della Chiesa avanzava una prima, sia pur cauta attribuzione al giovane Bernardino Luini⁽²²⁾.

⁽¹⁹⁾ G. B. SANNAZZARO, *Per la chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore di Milano: il piccolo affresco con paesaggio nel presbiterio di clausura*, "Raccolta vinciana", XXXIV, (2011), pp. 121-135.

⁽²⁰⁾ Non accettato, ma senza suggerimenti alternativi, in Bernardino Luini *e i suoi figli. Itinerari*, 2014, p. 141.

⁽²¹⁾ La mia gratitudine a Fulvio Sina.

⁽²²⁾ A. OTTINO DELLA CHIESA, Milano, 1962, pp. 44-46; l'autorità di questa attribuzione è rispettata in G. B. SANNAZZARO, *San Maurizio al Monastero Maggiore*, prima edizione, Milano, 1981, pp. 00-00.



Fig. 2 – Veduta sul lago d'Iseo, con le isole di San Paolo, Monte Isola e Loreto (fotografia di Fulvio Sina).

All'autorità di questo suggerimento si è affiancato il riferimento a generico ambito pittorico cinquecentesco (1963, 1982, 1992)⁽²³⁾. In seguito, anche sulla base dei primi saggi di restauro, sono state attuate notevoli revisioni critiche, in questo caso addirittura ribaltate⁽²⁴⁾. Dapprima si è pensato a un rifacimento

⁽²³⁾ Rispettivamente, R. BOSSAGLIA, recensione in "Arte lombarda" VII, (1963), I, pp. 165-66; M. T. FIORIO, *Ambiente e paesaggio nella pittura lombarda del Cinquecento: convenzioni, immaginazione, realtà*, in *Lombardia. Il territorio, l'ambiente, il paesaggio. Dal predominio spagnolo alla peste manzoniana*, a cura di C. Pirovano, Milano, 1982, pp. 186; 196-198; ill.; 218-220; ID., *Leonardeschi in Lombardia*, Milano, 1982, p. 74; G. B. SANNAZZARO, *San Maurizio al Monastero Maggiore*, seconda edizione, Milano, 1992, pp. 56, 68.

⁽²⁴⁾ Secondo una procedura di studio il cui diritto è stato anche recentemente rivendicato nella sfera della ricerca artistica, sempre a proposito della recentissima mostra dedicata a Bernardino Luini, in A. SACCHI, *Quel Luini non è autentico. Ambrosiana e Luini si dividono*, "Corriere della Sera", 2014 (giugno 10), p. 5.

ex novo ottocentesco (1998, 2000)⁽²⁵⁾, che si è poi rivelato risalire addirittura al secondo decennio del XX secolo, su conferma di un nuovo ritrovamento d'archivio intercorso nel frattempo (2000, 2003)⁽²⁶⁾.

Grazie al relativo documento si possono conoscere gli esiti di un sopralluogo effettuato sotto l'egida del Comitato dei Restauri in San Maurizio, il primo febbraio 1917 dalla Commissione Conservatrice dei Monumenti: nel verbale, Ambrogio Annoni, allora incaricato della tutela in Lombardia, precisava che si “è pur fatto cenno delle interruzioni circa il completamento dei vani di cappelle intralasciati, sì che presentano il muro nella sua fattura rustica per quanto accuratissima”⁽²⁷⁾. Queste parole si riferiscono alle cappelle intermedie dove, da quanto si comprende, nelle relative pareti non doveva, all'epoca, trovarsi ancora dipinto alcun paesaggio o tutt'al più, forse, solo da **poco interrotto**⁽²⁸⁾.

In riferimento a questa data, come autore era stato inizialmente suggerito, nel 2011, il pittore Giovanni Sottocornola⁽²⁹⁾. Il suo nome era ricordato, nella stessa relazione, fra coloro che

⁽²⁵⁾ S. BANDERA, *I cicli pittorici*, in *San Maurizio al Monastero Maggiore in Milano. Guida storico-artistica*, Milano, 1998, p. 7; P. C. MARANI, *Gli affreschi di Bernardino Luini in San Maurizio*, 2000, pp. 54-55; 71.

⁽²⁶⁾ G. B. SANNAZZARO, *Per la decorazione pittorica nella chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore di Milano: suggerimenti di studio*, in *Arte lombarda del secondo millennio. Saggi in onore di Gian Alberto Dell'Acqua*, a cura di F. Flores d'Arcais, M. Olivari, L. Tognoli Bardin, Milano, 2000, pp. 148-149; G. B. SANNAZZARO, G. SIRONI, *Per la chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore di Milano*, 2003, pp. 250-251; 264-265.

⁽²⁷⁾ Milano, Archivio Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici, *Archivio antico-San Maurizio al Monastero Maggiore*, alla data: G. B. SANNAZZARO, G. SIRONI, *Per la chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore di Milano*, 2003, pp. 251; 264-65.

⁽²⁸⁾ G. BORA, *Sui paesaggi in San Maurizio al Monastero Maggiore*, 2013, p. 201.

⁽²⁹⁾ G. B. SANNAZZARO, G. SIRONI, *Per la chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore di Milano*, 2003, p. 251.

Ancora sui paesaggi dipinti nella chiesa di San Maurizio 9

avevano segnalato nel vicino presbiterio claustrale, “le condizioni del sott’arco dietro la parete di divisione nella parte corale della bellissima Chiesa”. A quest’ultima, il suo nome risulta variamente legato. Poco prima, nel 1914, egli aveva conseguito un premio connesso al rilevante lascito testamentario di Luigi Cassani (1912), amico del Beltrami nonché componente del medesimo Comitato⁽³⁰⁾. Questo riconoscimento comportò l’incarico di intervenire sugli affreschi di Bernardino Luini sulla parete divisoria verso lo spazio dei fedeli (ripristino della cornice decorativa dipinta superiore, “spolvero” delle scene agiografiche sottostanti). Si può ritenere che egli, grazie a questo incarico, abbia potuto studiare da vicino il medesimo pittore. Così, quando dipinse ex novo la serie dei diciotto paesaggi in esame, poté utilizzare modalità che indurranno un’esperta di Bernardino Luini come Angela Ottino della Chiesa a riferirglieli direttamente. Il fatto che questa insigne studiosa vi ravviserà anche “fresche aure della Brianza ancora boscosa”⁽³¹⁾ può forse far pensare alle Prealpi lombarde, più volte dipinte dallo stesso Giovanni Sottocornola⁽³²⁾.

Se i paesaggi affrescati sono stati definiti “poveri, senza pretese di spesa” e forse attuati in due riprese con “voluta omogeneità di invenzione”⁽³³⁾, si può ora suggerire che sono stati rea-

⁽³⁰⁾ S. REBORA, *Ospedale*, 1987, p. 9, n. 453; G. GINEX, *Pinacoteca*, 1994, pp. 630-631, n. 700; G. BORA, *Sui paesaggi in San Maurizio al Monastero Maggiore*, 2013, pp. 193-195; *Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari*, 2014, pp. 136-137.

⁽³¹⁾ OTTINO DELLA CHIESA, *San Maurizio al Monastero Maggiore*, 1962, pp. 44-45.

⁽³²⁾ L. CASONE, *Giovanni Sottocornola*, Milano, 2010.

⁽³³⁾ Rispettivamente, OTTINO DELLA CHIESA, *San Maurizio al Monastero Maggiore*, 1962, p. 44; G. BORA, *Sui paesaggi in San Maurizio al Monastero Maggiore*, 2013, p. 200. Forse, in questa ripresa stilistica, nella composizione a orizzonte ribassato o nel tratto degli alberi, si possono ravvisare ricordi anche dal paesaggio a sfondo nell’affresco con i *Progenitori*, all’epoca non da molto (1894) staccato dall’interno del Santuario di Santa Maria dei Ghirli a Campione

lizzati entro lo stesso 1917, anno della scomparsa di questo pittore⁽³⁴⁾. In alternativa si è poi pensato, nel 2013, anche al famoso restauratore Luigi Cavenaghi, di cui si ricordano alcuni interventi nella stessa chiesa di San Maurizio⁽³⁵⁾ e, nel 2014, si è avanzata la candidatura di un altro restauratore e pittore, Costantino Longhetti⁽³⁶⁾.

Nel rinviare a quello che Giulio Bora ha scritto, come meglio non si potrebbe, su questi paesaggi e sulla coeva importante campagna di restauri⁽³⁷⁾, si intende ora studiare quanto doveva preesistere sulle relative pareti.

Sul lato a destra dell'aula claustrale, sotto un paesaggio dipinto in una delle cappelle centrali, sono state rilevate, a seguito di un'indagine conoscitiva effettuata nel recente restauro (2000), tracce di "una pittura a riquadri molto semplice, probabilmente di tipo bramantesco"⁽³⁸⁾.

Con una certa interezza, questa preesistente decorazione è ben documentata, sul lato di fronte, a sinistra, da una bellissima fotografia di insieme, scattata dal fotografo milanese Luigi (Gigi) Bassani (not. 1894-1930). L'immagine è una di quelle illustranti la monografia dedicata, nel 1911, da Luca Beltrami a Bernardino

e trasportato nel sottoportico esterno dove, con la data al 1514, è oggi riferito a maestro lombardo (F. MAZZINI, *Affreschi e sculture dalla metà del Trecento all'inizio del Cinquecento*, in *Il Santuario di Santa Maria dei Ghirli a Campione d'Italia*, Campione d'Italia, 1988, pp. 128; 131-32).

⁽³⁴⁾ Bernardino Luini e i suoi figli. *Itinerari*, 2014, p. 137.

⁽³⁵⁾ G. BORA, *Sui paesaggi in San Maurizio al Monastero Maggiore*, 2013, pp. 197-202.

⁽³⁶⁾ G. AGOSTI, R. SACCHI, J. STOPPA, *Le regole del gioco*, in Bernardino Luini e i suoi figli. *Itinerari*, 2014, p. 21 (ill. 10).

⁽³⁷⁾ G. BORA, *Sui paesaggi in San Maurizio al Monastero Maggiore*, 2013, pp. 194-202.

⁽³⁸⁾ S. BANDERA, P. ZANOLINI, *Restauri e tecniche esecutive*, 2000, p. 114 (indagine conoscitiva effettuata da Paola Zanolini nella penultima cappella di sinistra, sulla parete laterale di controfacciata); Bernardino Luini e i suoi figli. *Itinerari*, 2014, p. 137.



Fig. 3 – Milano, Civico Archivio Fotografico, Raccolta Beltrami, RLB 351: Chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore, aula di clausura, ante 1911 circa (fotografia di Gigi Bassani, comprendente, a sinistra, le due cappelle con l'antica decorazione a riquadri ed emblemi).

Luini⁽³⁹⁾) dove, però, è tagliata per esigenze di impaginato. Se la si studia per intero (fig. 3)⁽⁴⁰⁾, la sua ampia inquadratura iniziale fa ben comprendere, innanzitutto, la relazione fra lo schema architettonico della chiesa e le cappelle.

Come illustrato, queste ultime costituiscono il primo ordi-

⁽³⁹⁾ Qui, nota [8 Beltrami, *Luini 1512-1532*, 1911, p. 377 (Gigi Bassani)].

⁽⁴⁰⁾ Milano, Civico Archivio Fotografico, *Raccolta Beltrami*, RLB 351: mm. 202 x 260 (gelatina ai sali d'argento), cit. anche in *Luca Beltrami. 1854.1933 Storia, arte e architettura a Milano*, 2014, pp. 232-324 (cat. n. 310); *Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari*, 2014, p. 137.



ne del telaio a campate su cui tutto il tempio è articolato, secondo una unitarietà e una circolarità di insieme che, per inciso, comprendono anche il muro divisorio⁽⁴¹⁾. Dalle stesse cappelle è ripetuto un motivo architettonico, determinato da un partito di lesene doriche comprendenti un arco intermedio su cui insistono i rispettivi sfondati, coperti da volte a botte. Ugualmente dorico è il secondo ordine, racchiudente, all'interno di ogni campata, una serliana. Questa apertura appare ripetuta in sequenza, sino a costituire un loggiato che si snoda per tutto il perimetro della chiesa e su cui si appoggia la grande volta continua, strutturalmente a botte, ma suddivisa da cordonature diagonali.

Per estendere e completare la ripresa dello schema architettonico della chiesa, anche nel suo stretto legame con la decorazione, il fotografo ebbe allora l'accortezza di scegliere un punto di stazione sollevato, sul davanzale del loggiato, nel tratto verso l'abside. Se lo scatto fosse stato effettuato da terra⁽⁴²⁾, tutte le cappelle centrali sarebbero interamente nascoste dal grande coro ligneo a cento seggi, uno fra i più imponenti in Lombardia. Le notevoli dimensioni dell'opera, alla cui consegna il poco noto "magister Donatus de Marliano" si impegnava il 13 aprile 1513, hanno indotto a ipotizzare che, per motivi di ponteggi, all'epoca dovesse trovarsi già ultimata la prima campagna pittorica nella chiesa⁽⁴³⁾.

Questo cantiere decorativo dovette essere condotto, come di consueto, dall'alto verso il basso e unitariamente, come conferma la connessione fra architettura e pittura. Forse nell'arco di una stagione, fu allora decorato l'intero telaio strutturale sino

⁽⁴¹⁾ G. B. SANNAZZARO, *L'architettura*, in Bernardino Luini e la pittura del Rinascimento in Lombardia, 2000, pp.

⁽⁴²⁾ Come nella pur bellissima foto di Alfieri & Lacroix in I. ROSSI, *La chiesa di San Maurizio in Milano*, 1914, p. 88, ill., [qui nota 8].

⁽⁴³⁾ G. B. SANNAZZARO, G. SIRONI, *Per la chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore di Milano*, pp. 249-252.

Ancora sui paesaggi dipinti nella chiesa di San Maurizio 13

all'imposta della volta dipinta a trafori gotici⁽⁴⁴⁾. Per motivi di ponteggi, dovettero essere decorate anche tutte le pareti interne al loggiato, oltre al riordino e alla finitura del paramento murario interno a tutte le cappelle, allestito per essere di volta in volta affrescato.

Se nella sala dei fedeli tutti i dipinti furono offerti da familiari dei Bentivoglio, – per cui la chiesa è stata definita quale loro feudo gentilizio⁽⁴⁵⁾ – le opere nell'aula monastica furono, invece, commissionate dalle benedettine e realizzate nel rispetto dei tempi di clausura.

Secondo una logica economica connessa anche alle ingenti spese della generale impresa pittorica in tutta la chiesa, si è suggerito che per le pareti nelle cappelle centrali, non visibili da terra perché nascoste dal grande coro ligneo e poco illuminate nei corridoi di passaggio, le benedettine abbiano optato per un ornamento semplificato, di costo limitato.

Il fatto che sui preesistenti avanzi ritrovati negli ultimi restauri sia stato individuato un carattere “bramantesco”⁽⁴⁶⁾, fa pensare che preesistesse una decorazione progettualmente connessa all'idea iniziale.

La fotografia in esame dimostra che prima del 1911 era ben leggibile la decorazione nelle due cappelle a sinistra, subito antistanti l'organo Antegnati (all'epoca con le ante chiuse), in stato di conservazione almeno discreto. L'ampiezza della ripresa fotografica consente, inoltre, di visualizzare lo stesso vano, insieme all'antico ornamento delle pareti interne.

Così come rappresentato, si trattava di una tappezzeria

⁽⁴⁴⁾ Motivi tecnici di ponteggi, di notevole impegno, e la stretta connessione decorativa delle costolonature con la cornice della parete divisoria (verso la sala dei fedeli) suggeriscono di riferire al primo cantiere pittorico della chiesa la volta a trafori gotici dove appare anche la data graffita 1597 (SANNAZZARO, SIRONI, *Ibid.*, pp. 253-254).

⁽⁴⁵⁾

⁽⁴⁶⁾ Qui, nota [39].

dipinta unitaria, illusivamente trattenuta, verso l'alto, da una finta cornice. Da quest'ultima, intesa come una modanatura, scendevano simboli ugualmente affrescati, in allusione simbolica al Monastero Maggiore, come una grande iniziale e, a lato, una corona, ormai solo in traccia, ricordante la provenienza regale del glorioso cenobio.

I riquadri su cui era articolato questo antico partito decorativo dovevano essere dipinti in blu e ocre alternati, come hanno svelato le tracce di cromia ritrovate⁽⁴⁷⁾. La tenue consistenza di simili reperti ha confermato la preesistenza di una pittura stesa in economia e, per la sua fragilità, non notata, nel 1917, neppure da un attento teorico del restauro come Ambrogio Annoni che ricordava solo la sussistenza del relativo paramento murario, ben rifinito.

In realtà, il disegno unitario di questa antica scansione a riquadri appare ben coerente sia all'unione fra architettura e pittura, ravvisata come connotato fondamentale di tutta la chiesa, sia alla sua effettiva collocazione a primo ordine della relativa campata. In questo modo l'antico partito decorativo poteva costituire un basamento dipinto, non solo di tipo architettonico ma anche come sostegno dei due santi affrescati nel sottarco, come in tutte le cappelle nell'aula di clausura.

In questo caso, si tratta dei santi Esuperio e Candido, legati a San Benedetto fondatore dell'Ordine⁽⁴⁸⁾. Il fatto che questi ultimi si riconoscano anche in un poco noto disegno, databile entro il 1833, di "Plan, Elévation et Coupes de l'Eglise de St. Maurice dans le Monastero Maggiore à Milan", fa ritenere sia rappresentata la medesima campata. Tale scansione architettonica appare illustrata, in alzato e in sezione trasversale⁽⁴⁹⁾, nelle sue componenti sia architettoniche sia ornamentali (fig. 5).

⁽⁴⁷⁾ La mia gratitudine a Paola Zanolini per queste informazioni.

⁽⁴⁸⁾ G. B. SANNAZZARO, *San Maurizio al Monastero Maggiore*, 1992, p. 87 ill.

⁽⁴⁹⁾ Sia l'alzato e la sezione (anche contestualizzata a lato della ripartizione longitudinale dell'intera aula, a sua volta disegnata in scala minore e ripresa



Ancora sui paesaggi dipinti nella chiesa di San Maurizio 15



Fig. 4 – Chiesa di San Maurizio Maggiore, aula di clausura, oggi (fotografia da Internet, comprendente, a sinistra, i paesaggi dipinti nel 1917 circa).

Che l'autore, il pittore e incisore tedesco Friedrich Lose, morto a Milano nel 1833, fosse specializzato anche in decorazione, è confermato non solo dalla dettagliata illustrazione degli

alla quota della parete divisoria, con delineati i due ordini di affreschi e ancora priva della porta di comunicazione fra le due sale della chiesa, aperta solo dopo il 1864), sia la sottostante planimetria dell'intera aula monastica (dove lettere esponenziali chiariscono che la scansione disegnata da Friedrich Lose consiste nella terza cappella di controfacciata) corrispondono ai disegni più tardi pubblicati in L. BELTRAMI, *Luini*, 1911, pp. 351-353 e in I. ROSSI, *La chiesa di San Maurizio* 1913, pp. 3-4.



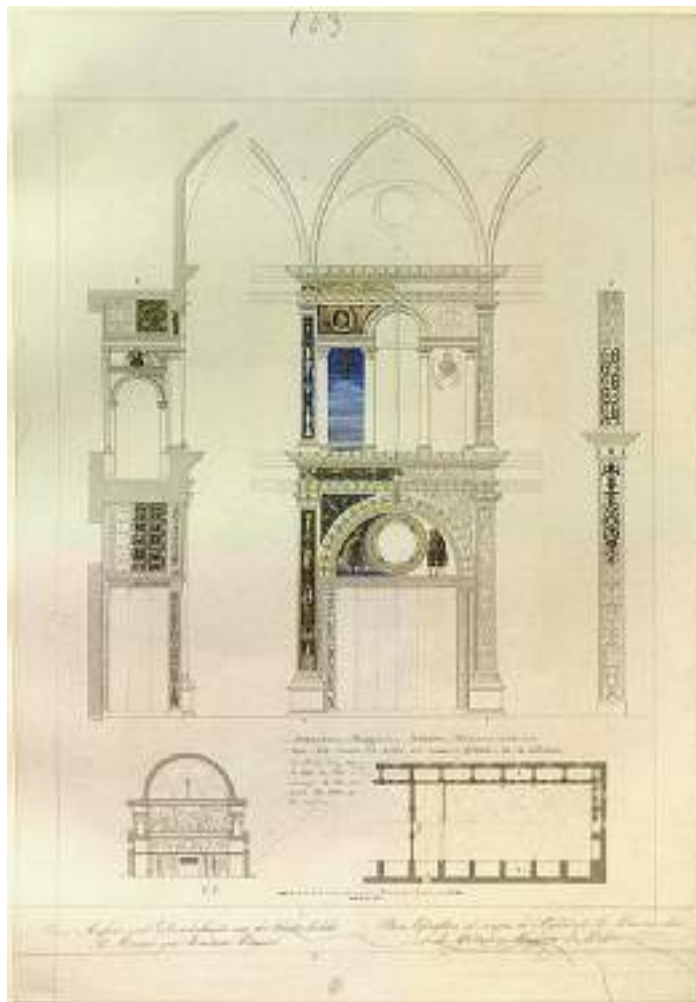


Fig. 5 – Londra, Ashmolean Museum, John Ruskin Collection, WA.RS.RUD.103: Friedrich Lose, *Plan, Elévation et Coupes de l'Eglise de St.Maurice dans le Monastero Maggiore à Milan*, ante 1833 (Internet).

Ancora sui paesaggi dipinti nella chiesa di San Maurizio 17

ornati, ma anche dal fatto che gli stessi appaiono colorati, in mezzeria, ad acquarello e a tempera⁽⁵⁰⁾.

Nel legame, così evidenziato, fra architettura e pittura, sulle pareti della cappella è tratteggiato, con leggero disegno, lo schema fondamentale della preesistente decorazione a riquadri, comprendente anche la linea orizzontale della finta cornicetta. Così come delineata, questa traccia conferma la preesistenza, al primo ordine, di una superficie di base dipinta, adatta a sostenere anche il secondo ordine, consistente nell'aerea serliana del loggiato superiore.

In quest'ultima apertura i colori ad acquarello evidenziano anche la presenza dei riquadri dipinti a sfondi sul cielo aperto, dove ghirlande di fiori e di frutta, legate da nastri svolazzanti, suggeriscono l'idea di un addobbo per una processione di sante, affrescate entro rosoni trasversali, di cui una è puntualmente illustrata.

Più tardi il foglio fu acquistato da John Ruskin⁽⁵¹⁾ per la sua raccolta didattica⁽⁵²⁾, forse quando egli stesso aveva copiato un dipinto nel presbiterio claustrale, nell'estate del 1862, anno in cui non solo fu edita la prima guida della chiesa, ma furono

⁽⁵⁰⁾ U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexicon den Bildenden Kuenstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. XXIII, Leipzig, 1908, p. 402; P. ARRIGONI, *Milano nelle vecchie stampe*, Milano, 1970, p. 154; la stampa (mm. 493 x 344) risulta edita in Germania da Wilhelm Heinrich Ludwig Gruner su foglio senza filigrana.

⁽⁵¹⁾ Verosimilmente alla matita dello stesso John Ruskin si deve questo appunto, poi espunto da una linea di cancellazione. "Monastero Maggiore. MILAN. These ornaments are / late, but beside the altar are Luini's frescoes. The St Catherine / of which my copy | is here in the / centre [esp.] / recess, is the one / next the altar on / the right. just below the lower left image: St C.": al disegno qui ricordato si possono forse mettere in relazione sia l'incisione di Edward John Poynter (anche British Museum: inv. 1865, 1209.845: *Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari*, 2014, p. 130), sia il modelletto al Victoria & Albert Museum (anche L. BELTRAMI, *Luini*, 1911, p. 496, ill.).

⁽⁵²⁾ Inv.: WA.RS.RUD. 103 (disegno disponibile su internet).

copiati altri affreschi da artisti quali Edward Burne-Jones e Edward John Poynter⁽⁵³⁾.

Cento anni dopo, nel 1962, ancora la Ottino della Chiesa, nel definire i diciotto paesaggi dipinti nel primo ordine, sopra l'antica base, quali "imprevedibili abbozzi, i più belli del primissimo Cinquecento lombardo", non mancherà tuttavia di manifestare anche il timore di incappare in "una di quelle incespicate famose [...] in compagnia, tra passati e viventi, dei critici più famosi"⁽⁵⁴⁾.

In effetti, forse anche le tormentate vicende intercorse nel trentennio precedente possono aver contribuito a farle trascurare una valutazione espressa in un volume, anche allora pur noto e prezioso, *Le Chiese di Milano*, edito nel 1930. L'autore, il sacerdote Carlo Ponzoni, nel descrivere proprio queste cappelle, lamentava come "non molti anni or sono anche la parte inferiore degli altri vani fu intonacata e decorata con scene di paesaggio, così brutte e fuor di luogo che stan bene solo perché nascoste"⁽⁵⁵⁾.

Per comprendere questa diversità di giudizio si può paragonare l'antica decorazione con i nuovi dipinti, accostando alla

⁽⁵³⁾ Bernardino Luini e i suoi figli. *Itinerari*, 2014, pp. 129-130: la prima guida della chiesa consiste negli anonimi *Cenni*, editi nel 1862; nell'estate di quell'anno John Ruskin copiava la *Santa Caterina* sul lato claustrale (Oxford, Ashmolean Museum XXI.300: *The Diaries* 1956-1959, II, pp. 560-6); mentre sempre nello stesso 1862, sulla medesima parete Edward Burne-Jones copiava ad acquarello *Sant'Apollonia* e *Sant'Agata* (Truro, Royal Cornwall Museum, Inv. 1947-15 [ill. 175 e bibliografia]).

⁽⁵⁴⁾ OTTINO DELLA CHIESA, *San Maurizio al Monastero Maggiore*, 1962, pp. 45-46.

⁽⁵⁵⁾ C. PONZONI, *Chiese di Milano*, Milano, 1930, p. 215: la mia particolare gratitudine a Giovanni Agosti, non solo per questa segnalazione ma per gli apprezzamenti espressi, a proposito del catalogo (*Bernardino Luini e i suoi figli*) anche da lui curato (2014, aprile 22: "Mi pare che il ricorso del Suo nome nell'indice dei nomi e nella bibliografia del volume degli itinerari dia conto del Suo impegno per San Maurizio").



Ancora sui paesaggi dipinti nella chiesa di San Maurizio 19

fotografia ora studiata un'altra, a sua volta ripresa un secolo più tardi, con la stessa inquadratura (fig. 4)⁽⁵⁶⁾.

Al confronto, i recenti paesaggi non appaiono più come base di un'architettura dipinta a carattere bramantesco, ma risultano spazi vuoti ed estranei al contesto strutturale, secondo una contraddizione rilevata, e negativamente valutata, dal religioso autore.

⁽⁵⁶⁾ Internet





UNA SINGOLARE DECORAZIONE A SAN FAUSTINO DI BRESCIA

LUISA COGLIATI ARANO

Questo breve articolo riprende un mio intervento fatto in occasione di una giornata di studi all'Università di Firenze nel 2003, dedicata a Maria Grazia Ciardi Dupré, che non ha poi dato luogo a pubblicazione. Sono passati molti anni. L'intensificarsi degli studi riguardanti questo periodo di cultura lombarda mi ha suggerito di riproporlo oggi.

Quando, nella scelta dei disegni leonardeschi del fondo dell'Ambrosiana⁽¹⁾ ho inserito Bramantino, ho avuto, dopo poco tempo, un perfetto suffragio documentario, in quanto Grazioso Sironi ha rinvenuto all'Archivio di Stato di Milano il documento, datato 29 maggio 1503, comprovante l'incarico all'artista da parte di Antonio de Torpinis, tesoriere generale del re di Francia Luigi XII, di copiare la Cena di Leonardo⁽²⁾.

⁽¹⁾ L. COGLIATI ARANO, *Disegni di Leonardo e della sua cerchia alla Biblioteca Ambrosiana di Milano*, 1981, edizione in facsimile, 1982, Catalogo della Mostra, Milano.

⁽²⁾ L. COGLIATI ARANO, *A proposito del Bramantino*, con appendice di Grazioso Sironi, *Documenti inerenti il Bramantino*, in "Arte Lombarda", 86-87, 1988. Il desiderio di Luigi XII di portare la Cena di Leonardo in Francia è documentato da Paolo Giovio che scrive: "*In admiratione tamen est Medialani in pariete Christus cum discipulis discumbens, cuius operis libidine ad eo accen-*



Fig. 1 – Diploma di Luigi XII per il monastero dei SS. Faustino e Giovita, (17 luglio 1509) (Brescia, Archivio di Stato, fondo di religione: Monastero dei Santi Faustino e Giovita).

A proposito della decorazione dipinta a fresco in un cortile del convento di San Faustino a Brescia, desidero metterne in evidenza l'originalità, senza azzardare il nome dell'artista che l'ha realizzata o perlomeno ideata.

Ho tentato un'indagine all'Archivio di Stato della città, ma senza successo. Dal 1509 al 1513 Brescia faceva parte della Lombardia dominata da Luigi XII di Francia; è quindi ben plausibile che, per decorare un importante edificio della città, si facesse riferimento ad un artista indubbiamente legato alla committenza francese.

Il rapporto tra Luigi XII e il convento dei Santi Faustino e Giovita è inoltre documentato da una pergamena miniata di grande qualità. Si tratta del privilegio concesso dal re al convento, datato 17 luglio 1509 (fig.1). L'iniziale L di Ludovicus contiene un vero "quadretto", che permette di ipotizzare che il miniatore, probabilmente della cerchia del Butinone, sia anche sensibile ai modi di Perreal, pittore ufficiale alla corte di Francia, che proprio nel 1509 è a Milano⁽³⁾.

È indubbio che in quegli anni il convento era al centro degli interessi del mondo culturalmente più aggiornato. È ben noto che a Bramante fu affidato l'incarico di ornare facciate; è abba-

sum Ludovicum regem ferunt, ut anxie spectando proximos interrogavit, an circumciso, pariete tolli posset, ut in Galliam vel diruto eo insigni caenaculo asportaretur". Vedi *De viris illustribus*, opera scritta secondo lo Schlosser (1924) prima del 1524. L'opera è pubblicata dal TIRABOSCHI nella sua *Storia della letteratura Italiana* (p. 1720 del vol. VII della II ediz. Modenese, 1792). Nel catalogo *Leonardo, disegni di Leonardo e della sua cerchia alle Gallerie dell'Accademia*, Milano, 1980, p. 16, avevo ipotizzato che il Vasari avesse raccolto la notizia dal Giovio quando narra che il re di Francia desiderò trasportare il Cenacolo in Francia. Dato che il Vasari non precisa di quale re si tratti, ho supposto che la critica abitualmente parli di Francesco I in quanto citato dal Milanese, mentre Paolo Giovio documenta essere Luigi XII.

⁽³⁾ L. COGLIATI ARANO, *Documenti miniati*, in G. MEZZANOTTE *Percorsi del restauro in San Faustino a Brescia*, Università degli Studi di Brescia, 1997, pp. 247-248.

stanza logico che anche Bramantino si sia cimentato in quest'ambito. A conforto di questa ipotesi abbiamo puntuali testimonianze. Già Venanzio de Pagave (1723-1805) nella sua *Vita di Bartolomeo Suardi detto il Bramantino*, a noi nota grazie al ms. S. 157 Sup. della Biblioteca Ambrosiana, di cui si è ampiamente servito Suida nella sua monografia su Bramantino del 1953⁽⁴⁾, cita affreschi sulla facciata di case da riferirsi al Bramantino. Il de Pagave ricorda le testimonianze del Vasari, del Lomazzo e del Torre.

Il chiostro del monastero di San Faustino, di cui qui ci occupiamo, probabilmente servì come cortile di ingresso fin da quando fu costruito, nel primo Cinquecento, anche se “non sembra troppo azzardato ricercare tra le strutture dei padiglioni che contornano questo chiostro e compongono la fascia lungo la via san Faustino quelle che contengono o ricalcano le parti più antiche dell'intero complesso”. I dati archivistici indicano nel 1501 la data dell'iniziale rifondazione del convento, probabilmente da riferirsi anche ai lavori per il chiostro. Mezzanotte nota che “un tentativo di uniformare l'ambiente reso composito dall'uso fu realizzato quando le superfici dei lati del cortile furono affrescate con un motivo appariscente⁽⁵⁾”.

Proprio questo motivo appariscente ha richiamato la nostra attenzione quando ancora era scarsamente leggibile, prima del restauro.

La decorazione geometrica a riquadri (fig. 2) è condotta con rara sapienza. La cromia, anche se sbiadita nel tempo, propone le gamme tipiche della cultura lombarda del primo Cinquecento, giocando su varie sfumature di ocre accordate col violetto della cornice intermedia. Le due cornici ornate dei riquadri (figg. 3 e

⁽⁴⁾ W. SUIDA, *Bramante pittore e il Bramantino*, Milano, 1953, pp. 215-225. A p. 237, Suida sostiene che il de Pagave vide ancora parte degli affreschi del Bramantino, realizzati sulla casa dove l'artista abitava.

⁽⁵⁾ Per le due citazioni di Mezzanotte, si veda il volume citato a nota 3, alle pp. 87-88.



Fig. 2 – Parete meridionale del chiostro d'ingresso di San Faustino.

4) recano una decorazione violetta a finto marmo, e un'altra ocre con il fiore quadrilobato, tipico dell'ambiente lombardo.

Il motivo del fiore è verificabile, ad esempio, sulle vetrate di Agostino de Mottis alla Certosa di Pavia (fig. 5) e in decorazioni di molteplici oculi bramanteschi, come quello nel transetto sinistro della stessa Certosa (fig. 6), tradizionalmente attribuito al Bergognone, ma oggi riferito da Roberta Battaglia a Pietro da Velate e, forse in maniera più convincente, da Maria Grazia

6

Raccolta Vinciana



3 – Particolare della figura 2.



4 - Dettaglio ingrandito della figura 3.



5 – Vetrata del De Mottis, Pavia, Certosa.

Albertini a Cristoforo Volpi, cognato di Bramantino⁽⁶⁾. Si potrebbero citare altri esempi in svariate applicazioni.

⁽⁶⁾ Per l'individuazione di questo Maestro: R. BATTAGLIA, *La Certosa*, in *Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano, 1988, pp. 86-95 (particolarmente le pp. 92-93), e le schede a pp. 228-229. Per l'identificazione dello stesso con Pietro da Velate: R. BATTAGLIA, *Ambrogio Bergognone e la decorazione ad affresco della Certosa*, in *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra di Pavia, a cura di G. C. Sciolla, Milano, 1998, pp. 255-268, particolarmente le pp. 257-268 e anche G. ROMANO, *Problemi aperti sul Bramantino*, in *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano, 2011, pp. 208-210



Questi elementi geometrici, pittoricamente proposti a San Faustino, hanno una caratteristica unica, che ancora è rilevabile su alcuni: sono illusionisticamente rappresentati come aggettanti, morbidamente bombati. L'insieme della decorazione trascende la radice geometrica per un effetto pittorico che mi pare possa ricondurre al clima della pittura lombarda che fa capo a Bramantino. Se pensiamo quanto gli elementi quadrangolari o rettangolari costituiscano spesso la struttura portante delle sue rappresentazioni, come a mio avviso ha ben visto Pietro C. Marani quando mette in evidenza il quadrato entro il quale sono collocate le figure nella *Deposizione* di Mezzana, questa problematica trova conferma⁽⁷⁾.

Quanto poi all'architettura realizzata del *Mausoleo Trivulzio*, il motivo quadrangolare ne è l'irrinunciabile condizionamento. Per l'architettura dipinta, disegnata o tessuta, citiamo il medaglione dipinto sul basamento dell'affresco nella sala del Tesoro del castello di Milano, i curiosi contenitori alla base dell'*Adorazione dei Magi* di Londra, talune architetture degli arazzi Trivulzio, le architetture dipinte nella *Crocifissione* di Brera, il disegno degli Uffizi con San Sebastiano e l'evanescente, straordinario disegno dell'Ambrosiana (F. 263 Inf. 13), già citato, databile a dopo il 1503 per l'accento di battaglia nella parte

Per la identificazione alternativa con Cristoforo Volpi, cognato del Bramantino: M. G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *Tracce bramantinesche alla Certosa di Pavia*, in *Studi in onore di Francesca Flores d'Arcais*, a cura di M. G. Albertini Ottolenghi e M. Rossi, Milano, 2010, pp. 121-125. A questa ipotesi aderisce anche E. Villata, riconoscendo la probabile presenza di Bramantino in Certosa: E. VILLATA, *Tristezza della resurrezione. Bramantino negli anni di Ludovico il Moro*, Milano, 2012, pp. 56-61. Esiste anche una terza ipotesi di identificazione a favore del fratello di Ambrogio Borgognone di nome Bernardino, sostenuta da S. BUGANZA, *Bernardo Zenale alla Certosa di Pavia*, in "Nuovi Studi", II, 1997, 4, pp. 109-130, seguita da Beatrice Bentivoglio-Ravasio, scheda n. 106 in *Musei Civici di Pavia. La Pinacoteca Malaspina*, a cura di S. Zatti, Milano, 2011, pp. 268-270.

⁽⁷⁾ P. C. MARANI, *Disegno e prospettiva in alcuni dipinti di Bramantino*, in "Arte Lombarda" 100, 1992, pp. 70-88, si veda p. 84, fig. 31.



Fig. 6 – Oculo dipinto nel transetto sinistro della Certosa di Pavia.

inferiore, memore dei disegni di Leonardo per Anghiari, come ho proposto nel Catalogo del 1982⁽⁸⁾.

Per la datazione della decorazione del chiostro di San Faustino proporrei un momento successivo al rientro del Bramantino da Roma nel dicembre del 1509. Tra questa data e il

⁽⁸⁾ L. COGLIATI ARANO, facsimile e catalogo citato a nota 1.

1512 egli è impegnato nella realizzazione della Cappella Trivulzio dove si celebra una messa il 6 gennaio 1512⁽⁹⁾, quindi è in stretto contatto con l'ambiente francese. Il privilegio concesso da Luigi XII al convento di San Faustino è, come abbiamo visto, del 1509.

L'importanza del convento giustifica la scelta di un artista particolarmente aggiornato alle novità del tempo e bene inserito nel mondo francese la cui dominazione a Brescia si conclude nel 1513. E' ipotizzabile che tra il 1509 e il 1513, data della fine della dominazione francese a Brescia, sia stata realizzata la decorazione di questo chiostro che era determinante per la vita del monastero, dato che ne costituiva l'ingresso.

La decorazione è indubbiamente molto particolare ed ancora godibile, anche se la parte originale cinquecentesca sopravvive solo nel lato che qui illustriamo⁽¹⁰⁾.

Non mi resta che sperare che un documento possa permettere di riferire con certezza ad un artista significativo, e in quel momento molto apprezzato, una delle più singolari decorazioni dipinte in Lombardia in un complesso conventuale di grande suggestione, oggi restituito alla città e a un uso proficuo come sede universitaria grazie al felice restauro.

⁽⁹⁾ P.C. MARANI *Bramantino, la Pietà Artaria ritrovata*, 2005, in particolare p. 30. La cronologia del Bramantino qui proposta pare convincente. Si veda anche il catalogo della mostra *Bramantino* a cura di M. Natale, Lugano, 2014-2015.

⁽¹⁰⁾ Per la vicenda dell'intero chiostro rimando al volume citato a nota 3, nella parte a cura di G. Mezzanotte, pp. 85-93, *Il chiostro d'ingresso*.

A RED CHALK DRAWING BY CESARE MAGNI
(DOCUMENTED IN MILAN BETWEEN 1511 AND 1534)

MARTIN HIRSCHBOECK

Cesare Magni is well known among scholars as a painter and contemporary successor to Leonardo da Vinci – as “leonardesco”⁽¹⁾. As a draughtsman, however, he has remained something of a chimera until now. Although it has been handed down in writing that he did a drawing based on Leonardo’s *Madonna delle Rocce*, not one single, indisputable drawing had come to light so far, thus prompting Maria Fiorio to speak of the “produzione grafica dell’artista, a tutt’oggi ignota”⁽²⁾.

The only drawing that scholars have repeatedly associated with Cesare Magni is a red chalk study at the Bibliotheca Ambrosiana displaying two apostles’ heads after Leonardo’s *Last Supper* (fig. 1). We owe this knowledge to Pietro Marani, who ascribed the drawing to Cesare Magni⁽³⁾. His attribution is based

⁽¹⁾ MARIA TERESIA FIORIO, *Cesare Magni documentato a Milano dal 1511 al 1534*, in *I leonardeschi. L’eredità di Leonardo in Lombardia*, with texts by G. Bora, M. T. Fiorio, P. C. MARANI and others, Milan, 1998, pp. 385-396.

⁽²⁾ *Ibidem*, p. 395.

⁽³⁾ Pietro C. Marani, in G. Bora, L. Cogliati Arano, M. T. Fiorio and P. C. Marani (eds.), *Disegni e dipinti leonardeschi dalle collezioni milanesi*, exhibition catalogue, Milan, 1987/1988, no. 56 (Anonimo Milanese), p. 118; PIETRO C. MARANI, in Paola Slavich (ed), *Pinacoteca di Brera. Scuola lombarda e piemontese 1300-1535*, Milan, 1988, no. 147 (*Il cenacolo*), pp. 332-333.



Fig. 1 – Anonymous Milanese artist, first half of the 16th century,
Milan, Biblioteca Ambrosiana, Cod. F 274 inf. 5.

on a comparison with Magni's copy in oil of Leonardo da Vinci's *Last Supper* in the Pinacoteca Ambrosiana. The drawing is said to reveal striking facial features similar to the copy in oil. Other pupils of Leonardo, however, as well as his successors, copied *The Last Supper* and may, therefore, equally be considered the authors of the drawing. These include, for instance, Marco d'Oggiono, to whose circle Giulio Bora attributed the study of the two heads⁽⁴⁾ and to whom Silvio Mara had recently also ascribed the drawing⁽⁵⁾.

In the following, a hitherto unpublished figure study is presented which shows close resemblances to a number of paintings by Cesare Magni and can, therefore, be considered as the first drawing which can be attributed with certainty to the artist ever to come to light. The study is executed in red chalk with white highlighting on beige paper, which measures approximately 23.5 x 16.8 cm and is cropped at the corners (fig. 2)⁽⁶⁾. A figure sitting on a truncated column and looking almost straight at the viewer is set against a completely cross-hatched background. It has assumed an antithetic pose and appears to have been drawn from real life. Whereas the legs, the upper body and the arms – which are making pointing gestures – are facing to the right, the head is turned to the left. The model's face remains vague: the draughtsman is primarily interested in the fine drapery, which has been heightened with white lead. What we see here is an antique-like robe hanging from the model's head and back and entirely covering his legs and feet. Only the toes of his left foot appear from under it. The naked upper body is framed by a kind

(4) GIULIO BORA, *Per un catalogo dei disegni dei leonardeschi lombardi, indicazioni e problemi di metodo*, in "Raccolta Vinciana", 1987, vol. XXII, pp. 139-182, see part. pp. 171-172.

(5) SILVIO MARA, *Il libro di disegni della Biblioteca Ambrosiana*, in "Arte Lombarda" 158-159, nos 1-2 (2010), p. 106; notes 237 and 239; p. 112, fig. 15.

(6) The drawing is in a private collection in Germany.



Fig. 2 – Cesare Magni, Study of a Seated Figure, private collection Germany.

of triangular baldachin, leaving the arms and the upper thighs exposed.

A figure, almost identical, except for the position of the arms, can be seen in Cesare Magni's *Sacra Conversazione*, one of the artist's main works, at the Pinacoteca Ambrosiana in Milan (fig. 3)⁽⁷⁾. The figure representing Mary is sitting enthroned, with the Baby Jesus between St. Peter and another saint, against the background of a rocky landscape. In contrast to the figure in the drawing, she is fully clothed, holding a standing Christ Child in her hands. The antithetical posture and the motif of the drapery remain identical, however: the folds forming at the knees and between her legs, for example, as well as the headscarf falling canopy-like from her head, ending up on the ground in a loose bundle of folds. The lighting also remains unchanged. Only minor nuances appear in the internal structure of the folds, whilst the drapery appears rather rigid in the painterly realisation. All things considered, the congruence of the garb motif leaves no doubt that the two works stem from the same artist. With the signature and the year 1530 on the painted label beneath the Madonna in the painting, a certain moment in time has also been handed down indicating when the drawing was completed.

Interestingly, Magni used the figure in a number of his works, as was the case, for instance, in the *Sacra Conversazione* in the Museo Capodimonte in Naples (fig. 4). This picture is a variation on the painting in the Pinacoteca Ambrosiana. The Madonna is depicted in the same pose, only the position of her arms and the child have changed. Furthermore, the saint in the red gown on the right of the picture appears again in almost exactly the same posture: only this time his cardinal's hat and the lion unequivocally reveal that he is Jerome. What is notable here

⁽⁷⁾ For this painting and the paintings by Cesare Magni mentioned below, see M. T. FIORIO, *Cesare Magni...*, 1998 (like note 1).



Fig. 3 – Cesare Magni, *Madonna and Child with St. Peter and St. Jerome*, Milan, Pinacoteca Ambrosiana.



A red Chalk Drawing by Cesare Magni

7



Fig. 4 – Cesare Magni, *Madonna and Child with St. Ambrose and St. Jerome*, Naples, Museo Nazionale di Capodimonte.



is the fact that the Neapolitan picture has, in general, been executed in a lighter mode, and that this holds true of the softer light as well as the softer fall of the folds, which, in the Milanese picture, assumes a rather rigid and, in fact, metallic quality. Any attempt to draw conclusions from this about the dating of the Neapolitan painting would be unwarranted, however. Stylistically, the drawing lies somewhere between the two paintings and might, therefore, have served either one of them as a model. Furthermore, it establishes a tentative relationship to the third version of Magni's *Sacra Conversazione* (which was formerly in Berlin), showing Mary, with the Baby Jesus, between the plague saints: Roch and Sebastian (fig. 5). In this case, however, the Madonna in the centre of the picture corresponds – apart from her contrapposto pose – solely with the legs of the figure portrayed in the drawing.

Interestingly, however, St. Roch's gesticulating hands resemble those of the figure in the drawing. In both cases, the right hand is pointing straight ahead, whilst the left, with its palm open and thumb widely spread, is turned upwards. Was the artist dealing simultaneously with two representational problems: realising a Madonna and studying the gestures of her assistant? The atypical position of the Madonna's arms suggests, however, that there could have been yet another purpose behind the figure in the drawing. It may have been executed at the same time as the paintings – as a derivative of the Madonna figure, so to speak, as sibyl, or as an allegory – as a symbol of religious belief (which would also explain the column stump), the dialectic, or rhetoric. Another remarkable feature is the fact that the naked torso in the drawing corresponds neither with a representation of the Madonna nor that of a female allegory, because it has no breasts and thus resembles the torso of a male. It evidently reflects the once contemporary practise of model study in which the painters were forbidden – for the sake of politeness – to draw female models.



A red Chalk Drawing by Cesare Magni

9



Fig. 5 – Cesare Magni, *Madonna and Child with St. Roch and St. Sebastian*, formerly Berlin, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.



Stylistically, the drawing reveals a certain similarity with the drapery studies done by Leonardo da Vinci. One point of comparison here is the classically conceived drapery with its evenly arranged folds. Moreover, certain details, such as the way the material conceals the feet, and the subtle play of light and shadow, which is accentuated by the skilful use of white heightening, call to mind Leonardo's garment studies, especially his works in red or black chalk and white lead⁽⁸⁾. However, Magni's drawing differs from Leonardo's studies in the extensive use of fine cross-hatching. Interestingly, this is reminiscent of masters from Lombardy who worked in the late 16th century, e.g. Antonio and Giulio Campi⁽⁹⁾. At present, the question of whether and in how far this resemblance is due to Magni's influence remains open.

As Cesare Magni's paintings reveal, he was not only a painter influenced by Leonardo, but also someone who constantly drew on other sources of inspiration and sought to develop his own visual and painterly language. The present drawing illustrates this intention in a particularly impressive manner. It illustrates the way in which Magni designed his figures: working from the model in an individual, creative process, and articulating his own style as a draughtsman. It is to be hoped the new attribution of the present study will contribute towards tracking down further drawings by Cesare Magni and will lead to further research into his drawings being undertaken.

⁽⁸⁾ See Leonardo's drapery studies at the Royal Library at Windsor Castle; for Leonardo's drapery studies, see FRANK ZÖLLNER/JOHANNES NATHAN, *Leonardo da Vinci 1452-1519*. Band II: Das zeichnerische Werk, Cologne, 2011, pp. 282-283, ill. 36-41.

⁽⁹⁾ For drawings by Antonio and Giulio Campi, see MARTIN ZLATOHLÁVEK, GIULIO BORA, *Drawings from Cremona 1500-1580. The Art of the Renaissance and Mannerism in the Lombard City*, exhibition catalogue, Prague, 1995.

I would like to thank Carmen Bambach for her interest and her encouragement to publish the drawing in "Raccolta Vinciana".



'FIGURE QUADRATE', MODELLI E FIGURE NATURALI NELLE FONTI E NEL DISEGNO LOMBARDO DEL SECONDO CINQUECENTO

GIULIO BORA

Al sesto libro del suo *Trattato* al capitolo relativo alle “Regole della prospettiva”, Giovan Paolo Lomazzo affermava che il sistematico impiego di quelle regole era prerogativa dei lombardi “de i quali è prorpria questa parte, “sì come il disegno è peculiare de’ romani, il colore di Venetiani e le bizzarre invenzioni de’ Germani”(1). La redazione da parte loro di una nutrita serie di specifici scritti e trattati confermava quella fama:

Sovviemmi d’aver già letti in certi scritti alcune cose di Bartolomeo chiamato Bramantino, milanese [...] attonenti alla prospettiva, le quali ho voluto riferire e quasi intessere in questo luogo, affine che sappiamo qual fosse l’opinione di così chiaro e famoso pittore intorno alla prospettiva, non imitando in ciò la malignità d’alcuni che tengono sepolte le fatiche altrui per farne a se stessi onore; ancora per adesso non mi risolva di voler pubblicare un trattato di prospettiva che compilò e scrisse di sua mano Bernardo Zenale [...] il quale io tengo appresso di me; ben prometto di dar fuori una volta certa opera

(1) G.P. LOMAZZO, *Trattato dell’arte della pittura, scoltura et architettura*, Libro sesto, cap. XIII, Milano, 1584.



vecchia di Vincenzo Foppa milanese, nella quale, oltre quello che a di lungo ne scrive, vi sono anco gli schizzi fatti con penna, sì che si comprende quasi tutto ciò che ha trattato poi in gran parte Alberto Durerò nella sua Simmetria [...]. Per ciò che, oltre le altre belle cose, vi si veggono anche quelle teste che scortano una per l'altra, cioè sono trasportate in quantità⁽²⁾.

Dai numerosi indizi forniti da Lomazzo, si desume che la peculiarità di quei testi era data dalla preminenza dei fondamenti geometrici nella costruzione pittorica dei corpi, la stessa che egli esplicitamente pone alla base dei suoi scritti teorici. Il pittore afferma:

fa bisogno che sia buon matematico [...] con la geometria verrà a conoscere i corpi perfetti e regolati, con le loro proporzioni e misure, che sono i fondamenti delle trasferizioni, in che pende tutta l'arte, con la prospettiva, che è il cuore della geometria, le ombre, i lumi, i raggi, gli scorti e finalmente tutte quelle parti che, ingannando gli occhi nostri, ci fanno vedere quello che non è.

È opportuno, per sua valenza di praticità, l'impiego dei modelli di terra o di cera per la resa dei corpi e delle ombre ma, afferma, più perfettamente si può fare

per via di pura geometria e prospettiva [...] come hanno fatto Vincenzo Foppa, Andrea Mantegna, Bernardo Zenale⁽³⁾ [...]. E ritraendo dal naturale, s'hanno d'aiutare le debolezze naturali con la forza dell'arte; come, tra le quadrature de' membri tirate all'occhio in prospettiva, disegnando le ossa nel mezzo e dopo facendogli i muscoli, secondo che ricerca l'arte, ma sempre ritirando alla similitudine del naturale⁽⁴⁾.

⁽²⁾ G.P. LOMAZZO, *Trattato*, cit., Libro quinto, cap. XXI. La peste a cui allude è quella del 1524 come specificherà nell'*Idea del tempio della pittura*.

⁽³⁾ G.P. LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura*, cap. VIII, Milano, 1590.

⁽⁴⁾ G.P. LOMAZZO, *Trattato*, Libro sesto, cap. XX. Nell'edizione critica di R.P. Ciardi (a cura di) G.P. Lomazzo, *Scritti sulle arti*, vol. II, Firenze, 1974, p.





“FIGURE QUADRATE”

3

Nei loro trattati l'insistenza sui fondamenti dell'arte basati sul metodo geometrico trova esito nella specifica formulazione delle 'figure quadrate' e nel loro impiego nella pratica. Infatti, dovendo procedere

a rappresentare ne gl'oggetti o facciate, dipinte tutte le forme, così d'appresso come di lontano, prima piglierai un telaro in piedi di larghezza d'un foglio sopra una tavola, di dietro dal qual telaro si hanno a mostrare tutte le figure quadre o tonde o di qualunque altra sorte, o alte, o basse, essendo geometricamente disegnate; e così i cavalli e le figure di rilievo snodate che facciano qualunque atto si vuole.

Su quel 'telaro' quadrettato verranno segnati i singoli punti caratteristici per la definizione delle figure poste, a seconda, a diversi livelli, per trascriverli e definirli poi su un foglio di carta a parte. La loro registrazione avverrà secondo una geometrica suddivisione delle loro proporzioni

concatenate l'una per l'altra per circolo, sì come vanno fatte, cominciando alla cima dell'orecchia e girando intorno tocca le ciglia, et il fine dell'orecchio, girando, tocca la punta del naso. Così scendendo in giù tutte le suddette proporzioni vanno in circolo [...]; e quanto più seranno appresso al telaro, riusciranno più grandi, e quanto più lontane più piccole, secondo il vedere dell'occhio. E questo è quanto appartiene alla forma perfetta⁽⁵⁾.

Questa proporzione solamente lineata ha grandissima forza e virtù per le istorie et altre opere del pittore, come si può, per

293; il capitolo è segnato XXI in quanto segue una diversa numerazione avendovi inserito e aggiunto un nuovo capitolo XVII (“Dell’arte di allongare la vista quanto si vuole...”) che è assente nelle comuni edizioni del *Trattato* e riscontrabile solo in rari esemplari, dove è collocato in appendice dopo gli indici, con l’indicazione di inserirlo dopo il capitolo XVI: un esemplare è presente alla Biblioteca Trivulziana di Milano. Sull’argomento cfr. G.P. CIARDI, cit. vol. I, Firenze 1973, p. LXXXIII.

⁽⁵⁾ G.P. LOMAZZO, *Trattato*, Libro sesto, cap. XIV.



esempio de gli altri, vedere in quelle di Luca Cangiaso [...] dottissimo maestro⁽⁶⁾, facendo riferimento alla sua ben nota produzione disegnativa cubizzante, la cui fonte Lomazzo fa risalire, nel *Trattato*, a Foppa:

Or quanto alle figure quadrate ne disegnò assai Vincenzo Foppa, il quale forsi dovea aver letto di quelle che in tal modo squadrava Lisippo statovaro antico, con quella simmetria che in latino non ha nome alcuno. E seguendo lui ne disegnò poi Bramante un libro, da cui Raffaello, Polidoro e Gaudenzio ricavarono grandissimo giovamento; e secondo che si dice è pervenuto poi nelle mani di Luca Cangiaso pozzeverasco, il quale perciò è riuscito nelle invenzioni e bizzarrie rarissimo al mondo⁽⁷⁾.

Successivamente nell'*Idea del Tempio*, nel riproporre con nuove indicazioni i nomi dei trattatisti lombardi ricordati sopra, inverte la paternità di quell'invenzione facendola ricondurre a Bramante:

Da lui furono ritrovate le quadrature del corpo umano, che è stata una invenzione rara e mirabile al mondo e fu parimente trovatore delle quadrature delle membra del cavallo, delle quali se ne facevano commodamente i modelli di ciò che si volea, e questi furono poi da lui dati a Rafaello di Urbino [...] et usati da Gaudenzio e da altri uomini eccellenti. Fiorì dopo di lui Bartolomeo detto Bramantino, milanese, suo discepolo, il quale compose diversi libri d'antichità con bellissima via e ragione; Vincenzo Foppa, che scrisse delle quadrature

⁽⁶⁾ G.P.LOMAZZO, *Idea del tempio*, cap. XXVI.

⁽⁷⁾ G.P.LOMAZZO, *Trattato*, Libro sesto, cap. XIV. Sull'origine lombarda dei disegni cubizzati di Cambiaso cfr. G. BORA, *Cambiaso: the Lombard Tradition*, in *Luca Cambiaso 1527-1585*, a cura di J.Bober, Milano, 2006, pp. 132-147; ID., *Cambiaso "lombardo"*, riproposto in *Luca Cambiaso, un maestro del Cinquecento europeo*, a cura di P. Boccardo, F. Boggero, C. Di Fabio, L. Magnani, con la collaborazione di J. Bober, Cinisello Balsamo, Milano, 2007, pp. 130-139.



“FIGURE QUADRATE”

5

de' membri del corpo umano e del cavallo [...]; et Andrea Mantegna, ch'ha fatto alcuni disegni di prospettiva, dove ha delineato le figure poste secondo il suo occhio, delle quali io ne ho veduto alcune di sua mano, con suoi avvertimenti in scritto, appresso Andrea Gallarato grande imitatore di quest'arte. Quasi nell'istessi tempi fu Bernardo Zenale, che scrisse un trattato di prospettiva a un suo figliuolo, l'anno della peste 1524, e del modo di edificare case, templi et altri edifici. Il Butinone anch'egli ne fece un libro⁽⁸⁾.

Quel metodo costruttivo è chiaramente attuato da Lomazzo a proposito della formulazione riguardante la restituzione delle altezze e proporzioni dei ‘colossi’:

Perché non può essere giamai che le figure sembrano a gl'occhi nostri così grandi come sono, essendo elle proporzionate e venendo i raggi delle proporzioni al cono della piramide che è l'occhio, e quivi interponendosi la linea della facciata [...], per sapere le altezze e proporzioni loro, si farà sopra la carta un quadro retto con due diametri incrocicchiati, onde riusciranno quattro

⁽⁸⁾ G.P. LOMAZZO, *Idea del tempio*, cap. IV. Un acuto riesame sulla formulazione di questi trattati sono in *Giovan Paolo Lomazzo. Idea del Tempio della pittura*, edizione commentata e traduzione di Robert Klein, Firenze, 1974, volume secondo, pp. 661-664. Klein rileva come la geometrizzazione delle figure umane fosse un metodo abituale corretto per la restituzione degli scorci, come si può vedere in Piero della Francesca e in Dürer; e come fosse anche suggerito dall'impiego della griglia e degli strumenti per la messa in prospettiva. Questo metodo, aggiunge, conduceva inevitabilmente alla “décomposition du corps en surfaces plus o mois régulières”: ne derivava la contrapposizione della tradizione di prospettici e architetti (Piero della Francesca, Bramante) a quella più letteraria e classica basata sui rapporti delle membra e sulle loro analogie (Leonardo, Gaurico). Le due correnti si trovano fuse definitivamente in Dürer e più tardi nel Cinquecento, aggiunge, le proporzioni non sono nient'altro che un gioco umanistico, e la geometrizzazione diviene, al posto di un semplice metodo tecnico, la fonte per sviluppi stilistici nuovi. In realtà a Milano, come si vedrà qui e non solo in Lomazzo, quell'eredità si manterrà ancora ben viva nel corso del secolo. Sullo scritto di Bramante ricordato da Lomazzo cfr. F. BORSI, *Bramante*, Milano, 1989, p. 219.



quadri uguali, et in uno di que' quadri si metterà un cubo e sopra quello se ne acresceranno nove, che seranno diece in tutto. E questa serà l'altezza della figura umana...⁽⁹⁾.

Lomazzo afferma che i riflessi di queste formulazioni erano ben evidenti nelle opere di molti artisti di ambito o cultura lombarda fra Quattrocento e primo Cinquecento⁽¹⁰⁾.

Un loro recupero così sistematico e convinto da parte di Lomazzo riusciva del tutto singolare, in sintonia con quel processo di rivalutazione da parte di una cerchia di artisti milanesi della propria identità e tradizione culturale, dopo una stagione caratterizzata, a Milano, quasi esclusivamente da presenze 'straniere'. Un isolato e sopravvissuto schizzo prospettico, posto in coda al suo manoscritto del *Libro dei sogni* (entro il 1564) sembra trovare riscontro in qualche modo a quanto detto sopra (fig. 1). Mostra una sequenza di figure via via scorciate prospetticamente secondo la regola della piramide visiva e costruite quale successione di parallelepipedi suddivisi nel canonico numero delle nove facce. Nello stesso tempo viene suggerita in uno schizzo a parte, nell'ambito di quel canone, la possibilità di ideare figure di dimensioni diverse. Ulteriori suddivisioni geometriche sono poi indicate nella prima figura e nei due schizzi sul foglio in basso⁽¹¹⁾. Un'analoga traccia di formulazione geometrizzata

⁽⁹⁾ G.P. LOMAZZO, *Trattato*, Libro primo, cap. XXXII. La descrizione prosegue con approfondimenti. Quasi tutto lo stesso passo è riportato in M. CALÌ, *Da Michelangelo all'Escorial. Momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*, Torino, 1980, pp. 155-56, dove, individuando in Michelangelo una formulazione di figura cubica nell'interpretazione della figura umana chiusa in un blocco parallelepipedo, ipotizza che fosse da ascrivere a lui la registrazione dei 'colossi' formulata da Lomazzo.

⁽¹⁰⁾ Cfr. sull'argomento G. BORA, *Prospettiva lineare e prospettiva 'de' perdimenti': un dibattito sullo scorcio del Quattrocento*, "Paragone", n. 27 (595), settembre 1999, pp. 3-45; ID., *Cambiaso 'lombardo'*, cit., pp. 131-132.

⁽¹¹⁾ Londra, British Library, ADD. 12196, f. 225v. Reso noto per la prima volta da R.P. CIARDI, *Struttura e significato delle opere teoriche del Lomazzo*,



“FIGURE QUADRATE”

7

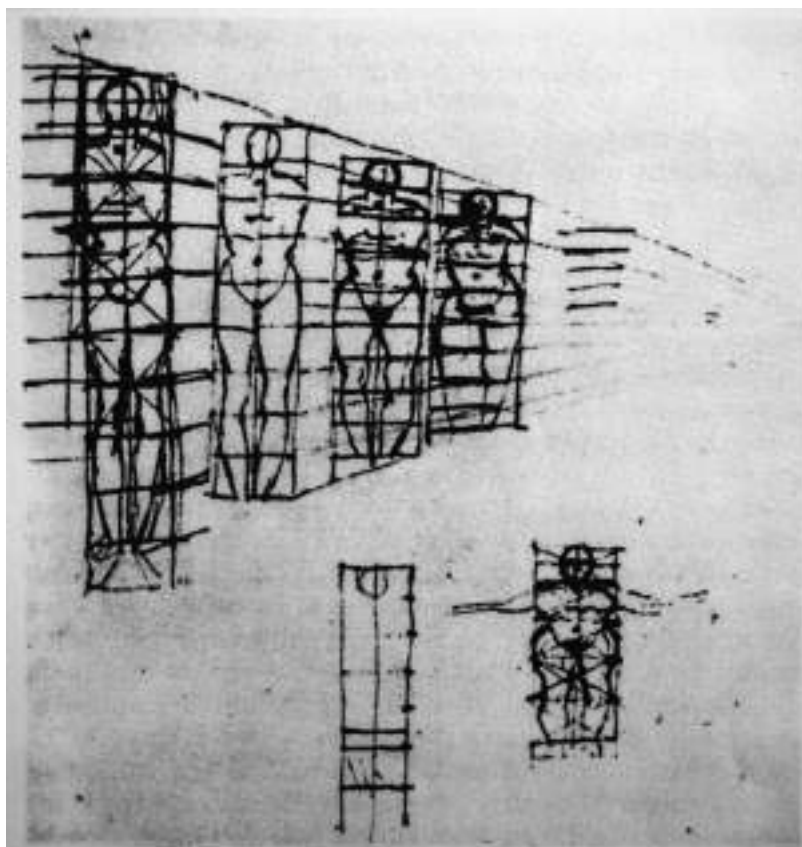


Fig. 1 – Giovan Paolo Lomazzo: *Sequenza prospettica di figure proporzionali*, dal *Libro dei sogni*, f. 255 v; Londra, British Library.

“Critica d’arte”, 1966, p.44; quindi, relativamente al canone proporzionale, da G. BERRA, *La storia dei canoni proporzionali del corpo umano e gli sviluppi in area lombarda alla fine del Cinquecento*, “Raccolta Vinciana”, fascicolo XXV, Milano, 1993, pp. 247-48; sulla stereometria negli studi di Lomazzo cfr. G. BORA, *Milano nell’età di Lomazzo e San Carlo: riaffermazione e difficoltà di sopravvivenza di una cultura*, in *Rabisch. Il grottesco nell’arte del Cinquecento. L’Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l’ambiente milanese*, a cura di G. Bora, M. Kahn-Rossi, F. Porzio, Milano, 1998, pp. 42, 44. La trascrizione del



delle proporzioni della figura con richiamo a più antiche fonti lombarde è stato evidenziato da Panofsky nel Codice Huygens⁽¹²⁾.

Lomazzo, si è visto, era a conoscenza a questo proposito degli schizzi prospettici di Mantegna che erano allora conservati da Andrea Gallarato, da lui qualificato come “prospettivo”⁽¹³⁾, e possedeva il trattato di prospettiva di Zenale oltre agli scritti corredati da schizzi di mano del Foppa, lasciando intendere di volerli pubblicare. Non è da escludere che alcuni suoi disegni possano recare traccia, come è il caso dello schizzo ricordato sopra, ma in modo più specifico è verosimile che quei disegni fossero relativi alla realizzazione degli scorci delle figure, la vera ‘specialità’ dei prospettici lombardi. Ma soprattutto aveva sotto gli occhi i numerosi esempi di figure scorciate realizzate da quegli stessi artisti a Milano nelle diverse chiese e facciate di palazzi da lui stesso citate.

Lo stesso Lomazzo si era cimentato in esiti analoghi offrendone un repertorio assolutamente impressionante, sia per numero che per varietà di esiti, negli affreschi della cappella Foppa in San Marco a Milano, sia nella cupola, con Evangelisti, Profeti e Sibille, che in particolare nell’abside con la Gloria di angeli. Si era trattato di impiegare le regole della “seconda vista mentita obliqua” (*Trattato*, libro V, capitolo XIV) relativo agli

manoscritto, intitolato *Gli sogni e ragionamenti composti da Giovan Paulo Lomazzo milanese...* è in GIOVAN PAOLO LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, Firenze, 1971, vol. I, pp. 3-240.

⁽¹²⁾ Cfr. E. PANOFSKY, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory. The Pierpont Morgan Library Codex M.A. 1139*, 1940, pp. 119-121, in particolare fogli 51v e 69, figg. 25-26. Per un aggiornamento sulla fortuna critica e attributiva del Codice cfr. G. BORA, *Carlo e Vittoriano Urbino e la stampa dal Quinto libro della Prospettiva delle Regole del Disegno* (Codice Huygens), in *Storia dell'arte come impegno civile. Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, a cura di A. Cipriani, V. Curzi, P. Picardi, Roma, 2014, pp. 291-296.

⁽¹³⁾ Così viene registrato da Lomazzo negli indici dell’ *Idea del tempio*. Di lui non si ha alcuna notizia: cfr. R. KLEIN, cit., p. 663; G. AGOSTI, *Su Mantegna, I*, Milano, 2006, pp. 398, 432.



“FIGURE QUADRATE”

9

“scorti obliqui, cioè quelli che nelle volte della capelle si possono fare [...], via di scortare [che] è la più difficile che sia, perché non solo bisogna star co’ raggi, ma non bisogna pur d’un punto errare”.

Lo stesso Lomazzo aveva ammesso al riguardo di non aver saputo superare sempre quelle difficoltà, facendone onestamente cenno in uno sonetto:

Il gran Davvide ch’in San Marco pinsi
 Con lira et arco in man, e il viso volto
 Inverso il ciel, tutto al cantar rivolto
 Gl’Ebraici Salmi, parte in scorto finì.
 Ivi gl’altri Profeti ancor dipinsi,
 Da cui a le genti fu predetto e sciolto
 Quel ch’era ancor in oscurrezza involto,
 Fra’ quai Sibille seminaì e strinsi.
 In tanto, stranutando, tra me dissi:
 “Ohimè, ch’infermi son gli scorti miei,
 In presentar sì gloriosa gente”.
 Ma pur era il desir in me sì ardente,
 Che, come seppi, li dipinsi e fei
 Con que’ studi che son ne l’arte fissi⁽¹⁴⁾.

Quegli studi a cui accenna fanno riferimento alle regole che egli stesso aveva formulato nel *Trattato* con l’impiego del ‘telaro’ citato sopra, ammettendo esplicitamente di aver utilizzato quel metodo proprio per la realizzazione delle figure scorciate di sottinsù affrescate nella cappella di San Marco:

Circa la veduta de le volte e circoli delle cappelle,
 disegnerai la figura proporzionata, tirando i membri al
 primo occhio, e nel giro, o vòlto, dove toccheranno le
 linee, ivi sarà il termine del vedere e di sfondar le volte;
 sì come ho dimostrato in pittura a Santo Marco in
 Milano, ne’ profeti, nelle sibille, nelle gerarchie d’angeli,

⁽¹⁴⁾ G.P. LOMAZZO, *Rime ad imitazione de i grotteschi usati da’ pittori...* (Milano, 1584), a cura di A. Ruffino, Manziiana (Roma), 2006, p. 126.



ne gl'evangelisti e in tutte l'altre istorie, come di santo Pietro e Paolo e della Vergine; e così anco quanto alle facciate che sono rappresentate in quella capella che io condussi l'anno 1570. E così abbiamo d'assicurarsi che proporzionatamente disegnando di tutte le figure, per lontane che siano al primo occhio, si giudicherà giusto la lontananza⁽¹⁵⁾.

Due disegni di Lomazzo riferibili giusto a quegli affreschi forniscono un'importante conferma riguardo a questo procedimento esecutivo da lui illustrato sopra. Si tratta di due fogli, uno già noto e conservato al Princeton University Art Museum⁽¹⁶⁾ (fig. 2), e un secondo in collezione privata californiana pubblicato recentemente (fig. 3-4)⁽¹⁷⁾, con quattro studi per i Profeti della cupola, tre dei quali formulati come progetti basati sulla schematizzazione stereometrica delle figure. Per risolvere la difficile resa del loro scorcio accentuato tenendo conto della corretta visione di sottinsù, Lomazzo applica il sistema e le regole da lui illustrate volte a rilevare il modello sintetizzandone la restituzione mediante formule figurative cubizzate e quelle scansioni progressive della figura condotte su archi che definiscono le partizioni più caratteristiche del corpo. La loro stesura sul *verso* lascia

⁽¹⁵⁾ G.P. LOMAZZO, *Trattato*, sesto libro dedicato a “Della pratica della pittura”, al capitolo XV intitolato “La ragione del telaro sopradetto”.

⁽¹⁶⁾ Identificato in G. BORA, *La prospettiva della figura umana – gli ‘scurti’ – nella teoria e nella pratica pittorica lombarda del Cinquecento*, in *La Prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, Convegno internaz, 11-15 ottobre 1977, Firenze, 1980, pp. 303-305, figg. 10-12. Il disegno fu esposto alla mostra *Painters of Reality. The Legacy of Leonardo da Vinci and Caravaggio in Lombardy*, a cura di A. Bayer, New York, 2004, pp. 202-203, scheda di L. Wolk-Simon.

⁽¹⁷⁾ Carlsbad, California, Collection of Jill and Lowell Teschmacher. Cfr. J. MARCIARI, *A New Drawing by Lomazzo for the Foppa Chapel in S.Marco, Milan*, in “Master Drawings”, vol. L, n. 1, 2012, pp. 71-78, dove analizza a fondo anche il foglio di Princeton. Entrambi sono ripubblicati ora da Laura Giles in *Italian Master Drawings from the Princeton University Art Museum*, a cura di L. Giles, L. Markey e C. Van Cleave, Princeton, 2014, pp. 60-61.



“FIGURE QUADRATE”

11



Fig. 2 – Giovan Paolo Lomazzo: *Studio per un Profeta* (verso);
Princeton University Art Museum.





Fig. 3 – Giovan Paolo Lomazzo: *Studio per un Profeta* (recto);
Carlsbad, California, collezione privata.



“FIGURE QUADRATE”

13

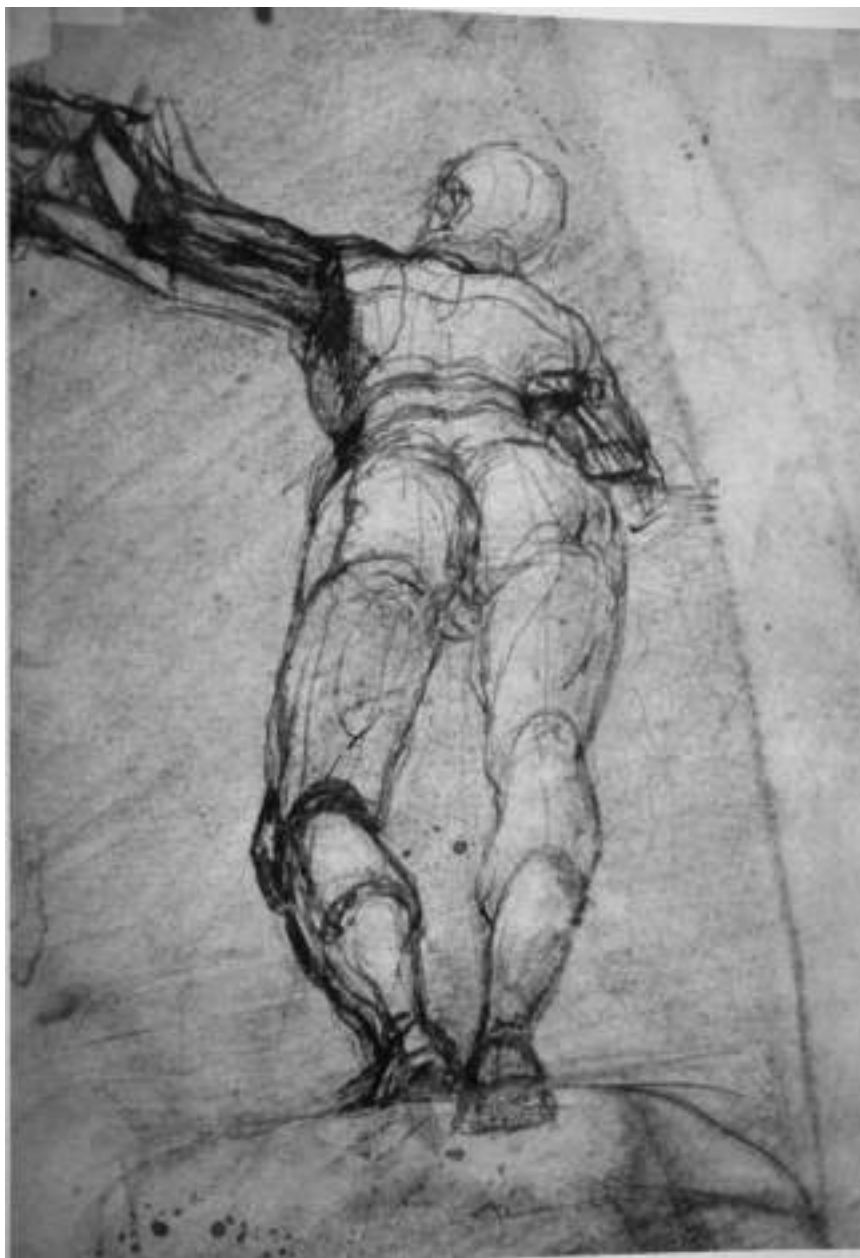


Fig. 4 – Giovan Paolo Lomazzo: *Studio per un Profeta* (verso);
Carlsbad, California, collezione privata.





ben trasparire quel metodo, formulata mediante un insistito tratto di penna teso a migliorare e correggere più volte la definizione geometricamente semplificata delle figure; il loro scorcio così accentuato verosimilmente tiene conto del punto di vista posto sull'asse centrale della piccola cupola. Nei progetti definitivi, disegnati sul *recto* dei due fogli, quadrettati ma relativi a figure diverse rispetto a quelle ideate sul *verso*, la costruzione geometrica viene mantenuta quale traccia a penna sottostante per la definizione della figura, realizzata privilegiando gli effetti chiaroscurali mediante densa stesura a gesso nero. Solo il disegno di Princeton mostra sul *recto* e il *verso* riscontri più precisi con altrettanti Profeti affiancati in una vela che, nella soluzione finale ad affresco, mantengono inevitabilmente tutta l'originaria rigidità e schematizzazione delle forme, appena mascherata dagli ampi panneggi che le ricoprono, e con esiti negli scorci che, come lo stesso Lomazzo aveva ammesso nel suo sonetto, tradiscono in tutti l'evidente impaccio delle pose (fig. 5). Nella nicchia dell'abside realizza poi una fittissima sequenza di tre schiere angeliche, esercitandosi in arditi sottinsù di centinaia di figure ammassate fra loro fino al limite della loro leggibilità (anche a una di quelle è stato accostato uno dei due disegni del foglio californiano), in una sequenza di scorci via via sempre più accentuata: una vera palestra in cui Lomazzo, come aveva scritto in questo caso, aveva inteso riaffermare quelle regole e "quegli studi che son nell'arte fissi" (fig. 6).

Un 'caso' scoppiato proprio negli stessi mesi in cui l'artista era impegnato nella realizzazione dei suoi scorci in San Marco ci dà la conferma di quanto, nell'ambiente milanese, venisse ritenuta imprescindibile l'osservanza di quelle regole prospettiche. Si tratta della ben nota aspra disputa scoppiata nel novembre del 1569 fra Martino Bassi, ingegnere del Comune, e Pellegrino Tibaldi, architetto del Duomo, riguardo alla soluzione che quest'ultimo aveva adottato relativamente all'adattamento prospettico di un rilievo con una *Annunciazione* da collocare sopra una



“FIGURE QUADRATE”

15



Fig. 5 – Giovan Paolo Lomazzo: *Profeta*; Milano, San Marco, cappella Foppa, cupola.





Fig. 6 – Giovan Paolo Lomazzo: *Teoria di angeli*. Milano, San Marco, cappella Foppa, abside.





porta. L'accusa portata da Martino Bassi a Tibaldi nell'interpellanza ai deputati della Fabbrica era quella di averla realizzata “cum diversis erroribus”, adducendo argomentazioni che lui stesso poco dopo avrebbe messo a stampa in un opuscolo intitolato *Dispareri in materia d'architettura et prospettiva*, redatto nel 1571 e pubblicato a Brescia l'anno successivo: questo per ribadire e rafforzare tutte le critiche che lui aveva avanzato in quell'occasione e dopo che queste erano state bocciate da una commissione presieduta dall'arcivescovo Carlo Borromeo⁽¹⁸⁾.

Corredando il suo testo con quattro specifiche acqueforti che illustrano le diverse soluzioni prospettiche relative al rilievo, Bassi dimostrava come Tibaldi, rispetto all'originaria situazione, avesse addirittura peggiorato la situazione originaria adottando per il pavimento e l'edificio due orizzonti diversi, e sosteneva invece, con la quarta immagine, la correttezza della costruzione basata sull'esatto punto di vista ribassato. Per dar corpo alle sue argomentazioni, aveva sollecitato, in merito a quel problema, le opinioni da parte delle figure più autorevoli nel campo architettonico e prospettico, da Andrea Palladio a Giacomo Barozzi da Vignola, Giorgio Vasari e Giovan Battista Bertani, ottenendone considerazioni diverse. Quella di Vasari si era mostrata come la più contraria alla quarta soluzione, con “quella veduta sì bassa [che] rovina tanto, che a coloro che non sono dell'arte, darà

⁽¹⁸⁾ *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, vol. IV, Milano, 1881, pp. 88-101, 24 novembre 1569, con esposto il memoriale del Bassi e la replica di Tibaldi; e primo dicembre 1569, con il rigetto di quel memoriale da parte della commissione presieduta dal Borromeo, indicando come Tibaldi avesse mostrato nella soluzione di quel rilievo “magnum scientiam e ingenii peritiam”. L'opuscolo è intitolato *Dispareri in materia d'architettura et prospettiva con pareri d'eccellenti, e Famosi Architetti, che li risolvono di Martino Bassi milanese*, in Bressa per Francesco e Pie. Maria Marchetti Fratelli, MDLXXII. Ristampati nel 1771 a Milano da Francesco Bernardino Ferrari, sono stati parzialmente pubblicati criticamente da Paola Barocchi in *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano-Napoli, 1973, tomo II, pp. 1799-1832, dove riproduce anche i documenti degli *Annali* del Duomo.

fastidio alla vista” e decisamente favorevole invece al superamento delle regole, come “diceva il gran Michelangelo che bisogna aver le seste negli occhi e non in mano, cioè il giudizio; e per questa cagione egli usava tal volta le figure sue di XII e di XIII teste, secondo che le faceva raccolte o a seder o ritte e secondo l’attitudine”. Si trattava in questo caso dell’opinione del pittore che manifestava “la mancanza di pregiudizi, propria del pratico, e insieme l’esigenza di libertà del genuino manierista” (Panofsky)⁽¹⁹⁾.

Non a caso la sconfitta di Martino Bassi in quella disputa era stata provocata in buona parte proprio dai due pittori scelti dal Capitolo del Duomo fra gli esperti di prospettiva, Giovan Battista Pioto di Valsolda e Carlo Urbino da Crema, che, come conferma lo stesso Bassi, “si compiacquero di dire che i lor pittori facevano le istorie ne l’altezza che a loro piaceva, con i piani apparenti, perché così era in uso”.

Se di Giovan Battista Pioto non sappiamo nulla, dei meriti specifici di Carlo Urbino siamo ormai ben documentati da quel manoscritto che aveva redatto giusto a quel tempo, *Le regole del disegno* noto come Codice Huygens, importante soprattutto perché sostanzialmente condotto, nei primi ‘libri’, su disegni di proporzione e moto delle figure di Leonardo andati in massima parte perduti e che, nel caso specifico, fornisce nel quinto ‘libro’ dedicato alla prospettiva le norme per la restituzione dello scorcio delle figure. In quest’ultimo caso, come è stato sottolineato, sembrano trasparire, piuttosto, riscontri con la specifica tradizione e trattatistica prospettica lombarda, con la suddivisione dei diversi ‘vederi’ che risulta analoga a quella del Lomazzo, ma radicalmente diversa riguardo ai criteri per la restituzione degli

⁽¹⁹⁾ E. PANOFSKY, *La prospettiva come ‘forma simbolica’ e altri scritti*, a cura di G.D. Neri, con una nota di M. Dalai, Milano, 1991, p. 113. Panofsky analizza il testo del dibattito Tibaldi-Bassi e i diversi pareri (pp. 111-114, tavv. 20 a,b; 21 a,b). Cfr. inoltre G. BORA, *La prospettiva della figura umana*, cit., pp. 295-317, dove sono toccati diversi punti sviluppati qui di seguito.



“FIGURE QUADRATE”

19

scorci delle figure. Quel suo ‘sistema’ che privilegia il ‘telaro’ e i modelli viene giudicato polemicamente dall’Urbino lontano dalla “real scienza” in quanto non tiene conto della corretta misurazione degli scorci delle figure che deve invece essere basata sui diversi valori prospettici angolari⁽²⁰⁾, secondo un metodo che così spiega.

Posta la figura di profilo e fissato il punto di vista, ne ricava i valori di diminuzione proporzionale mediante intersecazione, con arco, dei raggi del cono visivo, e li trasferisce quindi con la proiezione parallela consentendogli la costruzione della figura vista di prospetto. L’applicazione dei valori prospettici angolari e l’impiego sistematico dell’arco di intersecazione non possono non richiamare qui l’assonanza con le indicazioni di Leonardo, e in particolare, fra l’altro, proprio con quelle del tutto significative relative a una concezione di prospettiva curvilinea⁽²¹⁾. Sull’impiego specifico dell’arco di intersecazione l’Urbino insiste anche nei disegni relativi a proposizioni di prospettiva (fogli 93-

⁽²⁰⁾ Cfr. E. PANOFSKY, *The Codex Huygens*, cit., pp.74-75 (fogli 111r, 111v.)

⁽²¹⁾ Il problema, assai dibattuto, è stato indagato a fondo da E. PANOFSKY, *La prospettiva*, cit., p. 41 ss, (e, sul caso specifico in *The Codex Huygens*, cit., pp. 70-71), dove afferma che “la costruzione prospettica esatta astrae radicalmente dalla struttura dello spazio psico-fisiologico” trasformandolo in quello matematico: con la visione binoculare curva e angolare si correggono le aberrazioni marginali derivate dalla prospettiva piana. Cfr. quindi C. PEDRETTI, *Leonardo on Curvilinear Perspective*, in “Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance”, XXV, 1963, pp. 69-87, con argomentazioni ridiscusse da C. MALTESE, *La prospettiva curva di Leonardo da Vinci e uno strumento di Baldassarre Lanci*, in *La prospettiva rinascimentale*, cit., pp. 422-425. Una fondamentale disamina in J. WHITE, *Nascita e rinascita dello spazio pittorico*, Milano, 1971, pp. 276-289; K. VELTMAN e K.D. KEELE, *Linear Perspective and the Visual Dimensions of Science and Art [Studies on Leonardo da Vinci I]*, Monaco, 1986, *passim*; J. ELKINS, *Did Leonardo develop a theory of curvilinear perspective?*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, LI, 1988, pp. 190-196, con ridiscussione del tema; una lettura anche non ‘prospettica’ in F. FROSINI, *“Come calamita il ferro”. Leonardo da Vinci dalla magia alla prospettiva (1487-1492)*, in *Leonardo da Vinci and optics. Theory and pictorial practice*, a cura di F. Fiorani e A. Nova, Firenze, 2013, pp. 146-153.





98v), e non sarebbe affatto da escludere la possibilità anche per queste ultime, come per gli inconfondibili disegni della prima parte del Codice, di un'originaria fonte leonardesca perduta a cui l'Urbino avrebbe potuto avere accesso e servirsene. Del tutto significativa, a riprova, è ad esempio l'assonanza fra il disegno del foglio 39v del leonardesco *Libro di pittura* trascritto dal Melzi con la visione angolare e intersecazione mediante arco di un colosso (fig. 7) e quello dei fogli 111r, 113r del Codice Huygens relativi alla restituzione prospettica dello stesso modello (fig. 8): quei due disegni del Codice presentano inoltre nella figura del colosso – al di là della semplificazione – le inconfondibili caratteristiche tipologiche delle figure leonardesche, ben differenti da quelle specifiche dell'Urbino⁽²²⁾.

A questo proposito potrebbe trovare ulteriore conferma la testimonianza di Benvenuto Cellini che, nei suoi *Discorsi*, ricordava di essere riuscito ad acquistare – mentre era al servizio di Francesco I – una copia manoscritta di un trattato di prospettiva di Leonardo che poi gli era stato rubata,

il più bello che mai fusse trovato da altro uomo al mondo, perché le regole della prospettiva mostrano solamente lo scortare delle longitudine, non quella della latitudine e altitudine. Il detto Lionardo aveva trovato le regole, e le dava ad intendere con tanta bella facilità et ordine, che ogni uomo che le vedeva ne era capacissimo⁽²³⁾.

⁽²²⁾ Cfr. LEONARDO DA VINCI, *Libro di pittura*, a cura di C. Pedretti, trascrizione critica di C. Vecce, vol. II, Firenze, 1995, n. 436, p. 314, o anche analogamente il disegno a p.315 tratto dal Manoscritto A, foglio 38v, discusso da J. White, op. cit., p. 281 ss.; E. PANOFKY, *The Codex Huygens*, cit., pp. 75-76, figg. 64, 66.

⁽²³⁾ Riportato da J. WHITE, op. cit., p.278, che commenta: “Queste parole stanno significare che il metodo di Leonardo comportava scorci non solo sulla superficie del dipinto, ma orizzontalmente e verticalmente rispetto ad esso, cosa questa possibile solo in un sistema basato su curve in luogo delle rette impiegate nella prospettiva artificiale e nei precedenti di questa. Tale sistema rappresenta un tentativo di trasportare nel campo dell'arte la prospettiva natu-





“FIGURE QUADRATE”

21

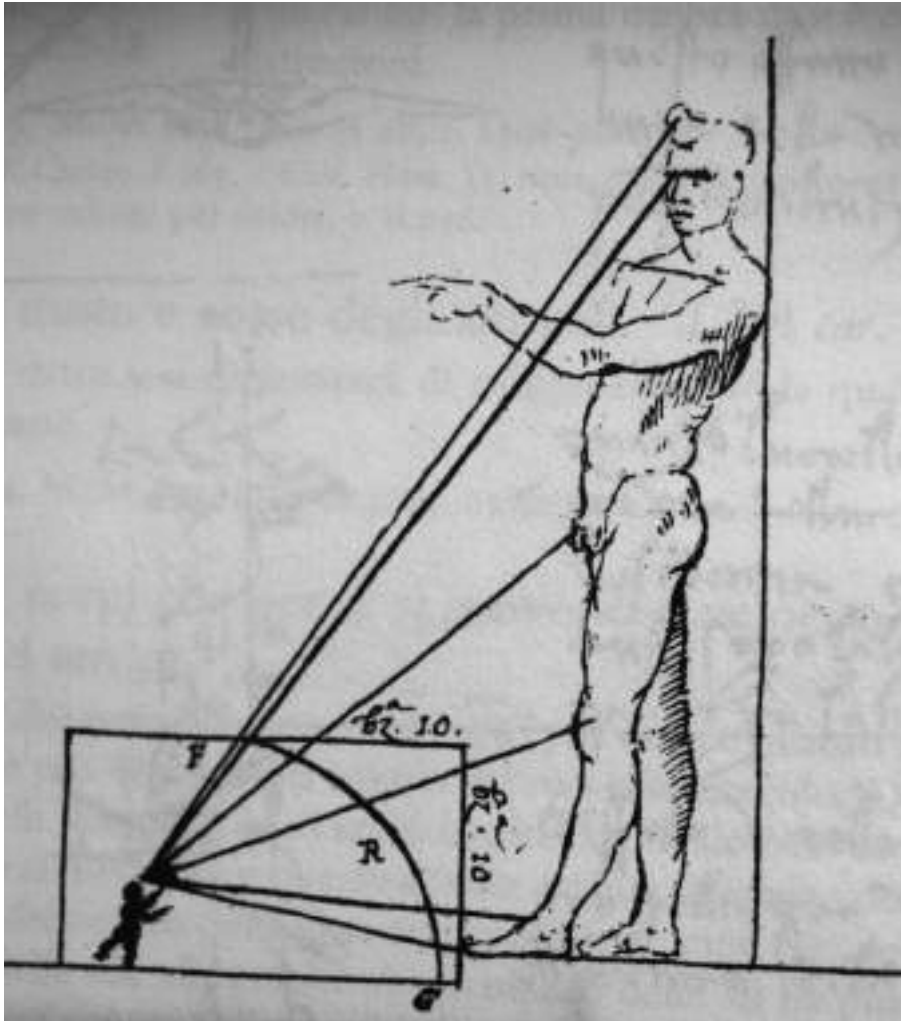


Fig. 7 – Da Leonardo: *Visione di un colosso*, dal Libro di pittura, n. 436.

rale del Rinascimento o l'ottica dell'antichità[...]. Ciò comporta il trasferimento delle apparenze soggettive al mondo sensibile, condizionato da limiti in parte fisici e in parte psicologici, su di una superficie piana mediante proiezione su di essa delle proporzioni ottenute su di un'intersezione del cono visivo con una superficie sferica, concava, rispetto all'occhio". Sulla discussione riguardo all'interpretazione di quel passo di Cellini cfr. J. ELKINS, op. cit.





Fig. 8 – Carlo Urbino: *Visione e restituzione prospettica di un colosso*, Codice Huygens, f. 113 r; New York, Pierpont Morgan Library.



Già Irma Richter, recensendo il libro di Panofsky, aveva messo in rapporto questo passo con il Codice Huygens riguardo alla concezione di prospettiva curvilinea⁽²⁴⁾, ipotesi condivisa da John White che rileva come quel testo contenga indicazioni relative alla facoltà di realizzare scorci in ogni direzione. Egli ritiene “probabile che la parte apparentemente rivoluzionaria in cui l'autore [del Codice] razionalizza il trattamento dello scorcio della figura umana, basandosi sul concetto euclideo che le grandezze apparenti dipendono soltanto dall'angolo di visuale, derivi anch'essa da Leonardo”. L'Urbino dunque verosimilmente aveva avuto accesso, oltre agli altri disegni di Leonardo che occupano i suoi primi ‘libri’ del Codice, anche a quel suo ‘trattato’ di prospettiva perduto, riproponendone in qualche parte i disegni. Nel caso specifico sembrerebbero trovare in qualche modo un parziale riscontro con il passo citato di Cellini relativo ai tre ‘vederi’, il disegno che li illustra sul foglio 95r del Codice intitolato “Dell'occhio. Natura et forza degli angoli, sotto i quali si vedono le cose sotto a tre vedute: retta, superiore, et inferiore” (fig. 9). Allo stesso modo, potrebbero fare riferimento a quel perduto trattato i fogli successivi relativi alla resa degli scorci delle figure ottenuti mediante l'adozione del metodo della proiezione parallela. Lo farebbero pensare anche qui di nuovo i modelli figurativi di tipologia leonardesca presenti nei fogli 101r, 111r, 113r), tanto da ipotizzare che quel metodo fosse proprio da identificare con quelle facili regole “che ogni uomo che le vedeva ne era capacissimo” ricordate da Cellini, e che, d'altra parte, come si è visto, era presente nella trattatistica lombarda.

In realtà si è sempre insistito, da Panofsky in poi, sulla stretta relazione di quelle pagine del Codice con le fonti figurative e trattatistiche lombarde proprio riguardo allo studio degli scorci delle figure: e nel caso specifico può essere del tutto indicativa la testimonianza del Lomazzo, ricordata sopra, proprio là dove fa

(24) I.A. RICHTER, in “Art Bulletin”, vol. 23, n. 4, 1941, pp. 335-338



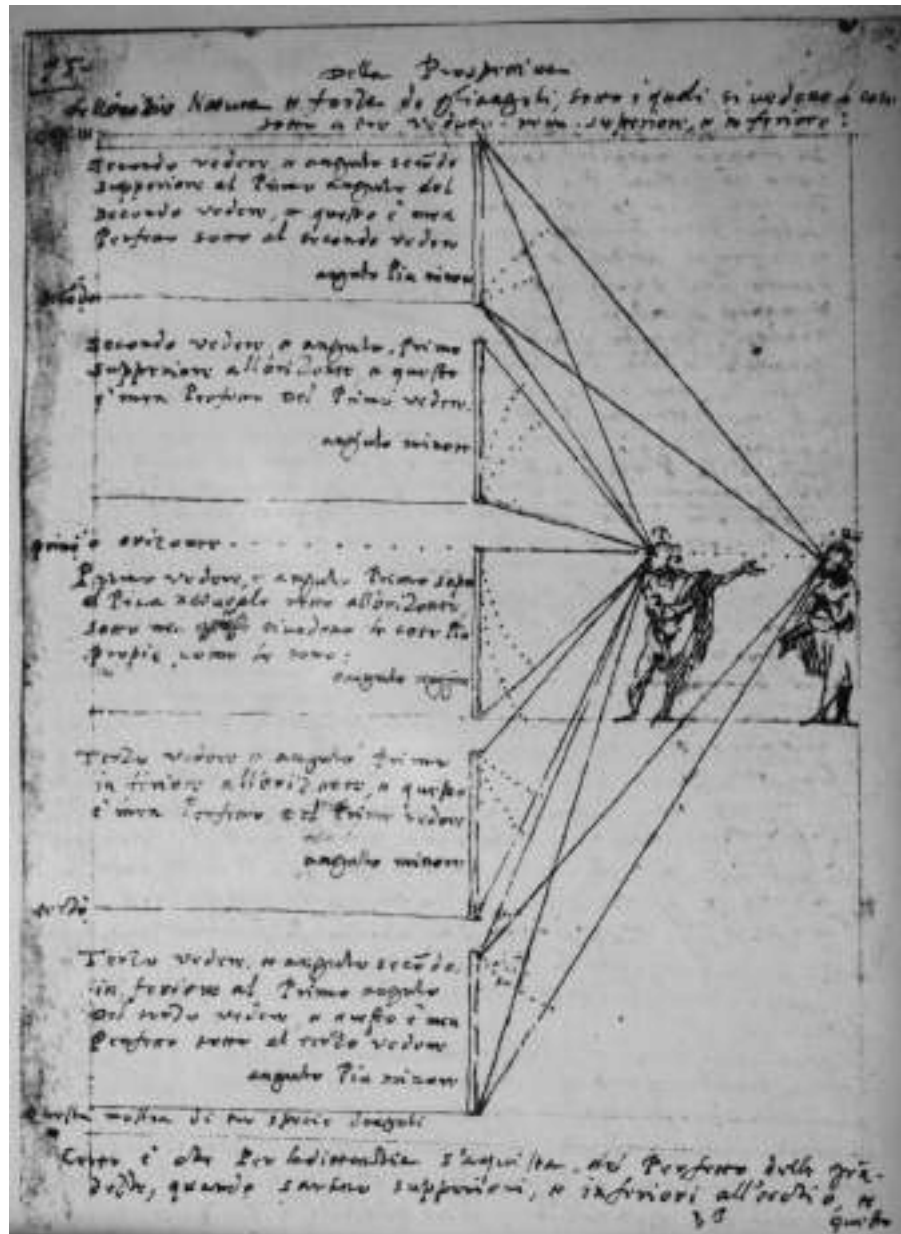


Fig. 9 – Carlo Urbino: “Tre vedute: retta, superiore et inferiore”, Codice Huygens, f. 95 r; New York, Pierpont Morgan Library.



cenno a quella “certa opera vecchia” di Vincenzo Foppa da lui posseduta con serie di schizzi a penna dove “vi si veggono anche quelle teste che scortano una per l'altra, cioè sono trasportate in quantità”⁽²⁵⁾. È qui significativa al riguardo la stretta assonanza con un foglio conservato a Windsor Castle la cui autografia leonardesca è stata a torto, e non solo a mio avviso, messa in discussione, dove viene rappresentato lo scorcio di un volto realizzato proprio con quel metodo, tanto da ritenerlo forse un'isolata testimonianza di quel perduto trattato di prospettiva ricordato da Cellini⁽²⁶⁾ (fig. 10); allo stesso tempo, una traccia riguardo a un'originaria matrice lombarda di quel ‘sistema’ potrebbe significativamente venire dal foglio 102r del Codice, dove si illustra lo scorcio della “seconda figura sotto al primo vedere” con quella del riguardante che veste panni chiaramente tardoquattrocenteschi.

Per risolvere la difficoltà di mettere in scorcio la complessa struttura del corpo umano nelle sue diverse pose, Lomazzo aveva

⁽²⁵⁾ E. PANOFKY, *The Codex Huygens*, cit., p. 102. Lo proverebbero alcuni arcaismi nei disegni. Cfr. in proposito G. BORA, *Girolamo Figino, stimato valente pittore e accurato miniatore, e il dibattito a Milano sulle ‘regole dell’arte’ fra il sesto e il settimo decennio del Cinquecento*, “Raccolta Vinciana”, fasc. XXX, pp. 302-325, relativamente a considerazioni sul Codice e i rapporti con Lomazzo.

⁽²⁶⁾ Inv. 12605 *recto*. Pubblicato da Panofsky e da altri come autografo di Leonardo (*The Codex Huygens*, cit., p. 104, fig. 83), eseguito in periodo milanese. Al di là dei tratti chiaramente leonardeschi, è ritenuto non suo in quanto “not only feeble and hesitating in touch, but shows complete ignorance of structure” in K. CLARK, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collections of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, second edition revised with the assistance of C. Pedretti, London, 1968, vol. I, p. 124. Ritengo che il declassamento di quel disegno andrebbe rivisto e andrebbe riconfermata senz'altro l'autografia leonardesca, ribaditami in questa occasione da Pietro Marani (comunicazione scritta): del resto lo stesso sistema di proiezione parallela relativo a un volto è in un piccolo schizzo nel foglio 12603 *verso* a Windsor Castle. Il sistema della proiezione parallela si trova in particolare già negli scritti di Piero della Francesca e sarà poi in quelli di Dürer che, si è visto, secondo Lomazzo, si sarebbe servito delle invenzioni di Foppa.





Fig. 10 – Leonardo da Vinci: *Trasferimento di un volto scorciato*, Windsor Castle, Royal Collection, inv. 12605 r.





dunque applicato alla ripresa dei modelli le regole prospettiche basate sulla costruzione geometrica, regolarizzandoli stereometricamente. Come si è visto, la soluzione adottata nel Codice Huygens, basata sulla proporzionalità dei valori prospettici angolari e la proiezione ortogonale, risolveva invece quelle difficoltà con un metodo che è stato definito da Panofsky “surprisingly original”, rivelandosi inoltre quale “astonishing power of visualizing and memorizing” (I. Richter). Mettendo in pratica quel metodo, l’Urbino aveva elaborato una nutrita serie di modelli di figure studiate secondo pose e scorci più diversi, ideati quali repertori a uso delle botteghe e noti in numerose serie, molto spesso repliche non autografe a conferma della loro larga fortuna. Egli stesso aveva impiegato quei modelli nel ciclo di affreschi di Santa Maria delle Grazie a Pallaanza⁽²⁷⁾; ma soprattutto aveva avuto modo di esibire, nell’affresco della *Pentecoste* sulla volta della quarta cappella destra della stessa chiesa di San Marco, tutto il suo repertorio più ricco e diversificato di modelli visti di sottinsù. Con licenza iconografica, in realtà l’Urbino

⁽²⁷⁾ Cfr. G. BORA, *Un ciclo di affreschi, due artisti e una bottega a S. Maria di Campagna a Pallaanza*, “Arte Lombarda”, 52, 1979, pp. 90-106, integrato da interventi successivi riguardo ai disegni preparatori. L’intervento dell’Urbino in quel ciclo è negato in *Bernardino Luini e i suoi figli*, a cura di G. Agosti e J. Stoppa, Milano, 2014, pp. 300-303, a favore di Giovan Pietro Gnocchi che avrebbe affiancato Aurelio Luini, insieme al suo ruolo di collaboratore di Bernardino Campi. Così il disegno dell’Ambrosiana (fig. L., p. 328 con il gruppo di Apostoli), basato su quei modelli che non sono menzionati, è dubitativamente riferito ora ad Aurelio Luini, insieme a uno studio dell’Accademia Carrara (fig. LI., p. 329). Stessa ipotesi è in *Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari*, a cura di G. Agosti, R. Sacchi, J. Stoppa, Milano, 2014, pp. 168-179 (testo di S. Martinella), con un noto disegno del Metropolitan Museum di New York, anch’esso riattribuito dubitativamente a Gnocchi. Tuttavia, poco dopo l’uscita dei due volumi, è stato comunicato dagli autori il rinvenimento da parte di uno dei collaboratori, con la prossima pubblicazione, del contratto di allogazione dell’intero ciclo da cui risulta invece senz’altro confermato il ruolo predominante di Carlo Urbino a fianco di Aurelio Luini, con l’implicita riconferma della paternità dei suoi disegni già noti.





presenta un'animata sequenza di ben ventisei figure, alcune appena identificabili in secondo piano, esibite in pose, scorci e piani di posa continuamente mutati. La straordinaria ricchezza e varietà nella formulazione inventiva delle figure è ottenuta soprattutto grazie alla libertà con cui vengono distribuite lungo la cornice in stucco, con scorci e aggetti che privilegiano la diversificata leggibilità prescindendo dallo studio di un calcolato punto di vista prospettico centralizzato. Si trattava di quella libertà che, come si è visto sopra, Vasari aveva indicato quale prerogativa dei pittori e in contrasto con quella dei 'prospettici', quest'ultima ben documentata, con esiti estremi, da Lomazzo negli affreschi dell'altra cappella in San Marco: lo scontro fra queste due culture non poteva che risultare inevitabile e risolversi nei modi che sappiamo, registrati dall'episodio Tibaldi-Bassi.

Per le figure degli Apostoli della *Pentecoste* di San Marco esistono alcuni modelli che, nella resa degli scorci, sembrano confermare una realizzazione condotta seguendo le regole espresse nel Codice. Fra tutti, due esempi appaiono significativi, entrambi eseguiti a matita nera, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, quadrettati per il riporto, del tutto analoghi alla serie conservata alla Biblioteca Ambrosiana. Il primo, già a Londra⁽²⁸⁾ (fig. 11), presenta la figura seduta vista con sottinsù estremo, seguendo le indicazioni di resa dello scorcio della "terza figura sotto al secondo vedere superiore" illustrata sul foglio 114r del Codice, e si riferisce a un Apostolo seduto su una base al limite del cornicione. Si tratta in realtà di un primo progetto in cui il volto viene fatto appena affiorare dall'ampio panneggio; esiste una seconda versione già resa nota, in collezione privata⁽²⁹⁾, pressoché identica ma che presenta il busto scoperto, già vicina alla realizzazione finale che vedrà nell'affresco il volto

⁽²⁸⁾ Già a Londra presso Flavia Ormond.

⁽²⁹⁾ Pubblicato in G. BORA, *Milano nell'età di Lomazzo*, cit., fig. 12 a p. 46, con collocazione errata.





“FIGURE QUADRATE”

29



Fig. 11 – Carlo Rubino: *Modello per un Apostolo*, già a Londra, mercato antiquario



Fig. 12 – Carlo Urbino: *Modello per un Apostolo*, Genova, Museo di Palazzo Rosso



“FIGURE QUADRATE”

31



Fig. 13 – Carlo Urbino: *Pentecoste*, Milano, San Marco (particolare)

orientato a sinistra. L'altro disegno, conservato al Gabinetto dei disegni del Museo di Palazzo Rosso a Genova⁽³⁰⁾ (fig. 12), realizzato con estrema scioltezza e densità chiaroscurale, mostra invece la figura stante di un Apostolo in atto di salire alcuni gradini, in puntuale corrispondenza con la figura affrescata (fig. 13). In questo caso la restituzione dello scorcio trova corrispondenza nella “seconda figura sotto al secondo vedere, angolo superiore” illustrata nel disegno 113r, ricordato sopra. Le due figure, associate allo stesso gruppo di Apostoli, fanno emergere l'evidente scarto proporzionale e dimensionale che le divide, trovando ancora una volta riscontro nella citazione di Vasari riguardo alla

⁽³⁰⁾ Genova, Palazzo Rosso, inv. 1561, matita nera e acquerello bruno, quadrettato a sanguigna su carta azzurra. Ringrazio Margherita Priarone per l'invio dell'immagine. Riprodotto, con gli altri, in G. BORA, *La prospettiva delle figura umana*, cit., p. 314, fig. 26.





libertà 'prospettica' dei pittori, con riferimento proprio alla scelta di Michelangelo riguardo all'impiego di moduli proporzionali diversi relativamente a figure sedute e stanti.

Anche dal punto di vista grafico, la differenza fra la manieristica libertà inventiva e compositiva delle soluzioni dell'Urbino e le scelte geometrizzate di Lomazzo mettono dunque in ulteriore evidenza il netto e specifico scarto culturale fra i due artisti, ma allo stesso tempo consentono, riguardo a quest'ultimo, di fare più luce sulla sua concezione ideativa e stesura disegnativa. Il suo scarso e ancora non del tutto assestato catalogo dei disegni dimostra come egli adottasse negli studi preparatori il medesimo metodo geometrizzato. Una conferma viene dallo studio relativo alla pala collocata nella stessa cappella di San Marco con *La Vergine con il Bambino incoronata dagli angeli e i Santi Pietro, Paolo, e Agostino*. Dopo aver formulato in un rapido schizzo a penna un primo provvisorio suggerimento d'insieme in un foglio all'Ambrosiana, in un secondo, conservato al British Museum (fig. 14)⁽³¹⁾, definisce a matita e carboncino le figure, regolarizzandone schematicamente le proporzioni con lo stesso criterio adottato per i disegni dei Profeti. La stesura coloristicamente densa e chiaroscurata del dipinto attenua poi sostanzialmente quella concezione costruttiva di base caricandola di evidenti richiami leonardeschi⁽³²⁾. Ma più illuminante riguardo ai criteri adottati da Lomazzo per la formulazione delle sue invenzioni disegnative risulta un altro foglio, conservato nel Codice Capponiano della Biblioteca Vaticana⁽³³⁾ (figg. 15-16). Si tratta

⁽³¹⁾ Entrambi in G. BORA, *I disegni lombardi e genovesi del Cinquecento*, Treviso, 1980, nn. 21, 22, p. 21; il disegno di Londra anche in G. MARCIARI, op. cit., p. 71, fig. 1.

⁽³²⁾ Per il dipinto cfr. F. PORZIO, scheda n. 123, in *Rabisch*, cit., pp. 314-315.

⁽³³⁾ La mia proposta attributiva in *I disegni del Codice Capponiano 237 della Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di M. Gobbi e S. Prosperi Valenti Rodinò, Città del Vaticano, 2010, scheda n. 225, pp. 170-171, con un riesame del problematico 'corpus' grafico dell'artista.





“FIGURE QUADRATE”

33



Fig. 14 – Giovan Paolo Lomazzo: *Studio per la pala della cappella Foppa in San Marco a Milano*, Londra, British Museum.





Fig. 15 – Giovan Paolo Lomazzo: *Scena di martirio di un santo*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Capponiano (verso).

in questo caso della scena di martirio di un santo. Su un lato di una carta bruna suggerisce sommariamente a carboncino la traccia dell'intera composizione, definendo le figure con pochi tratti essenziali sulla base di quello stesso schema geometrizzato visto sopra; quindi sul *recto* del foglio recupera per trasparenza quella traccia compositiva schematizzata e se ne serve quale traccia di base per costruire, in controparte, la composizione, stendendola questa volta a pennello acquerello e biacca con sciolta stesura pittorica, sintesi estrema e accesi effetti chiaroscurali: una resa che conferma l'eredità di quella tecnica impiegata da Bramantino a Gaudenzio Ferrari e verosimilmente ereditata dai suoi allievi, uno dei quali, Giovan Battista Della Cerva era stato, come è noto, il maestro di Lomazzo, anche se nulla sappiamo riguardo alla sua grafica.



Fig. 16 – Giovan Paolo Lomazzo: *Scena di martirio di un santo*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Capponiano (recto).

Risulta sorprendente riscontrare come quel ‘metodo’ venisse adottato, almeno in un primo tempo, anche da Aurelio Luini. La conferma viene da un raro disegno, inedito, purtroppo molto ammalorato che reca un’antica scritta in calce con il nome dell’artista (fig. 17)⁽³⁴⁾. Il foglio illustra un progetto verosimilmente destinato alla decorazione di una cappella, con al centro l’immagine di Cristo mostrato come *Ecce Homo* adorato da un vescovo inginocchiato ai suoi piedi, immaginati al limitare di un loggiato aperto visto in scorcio⁽³⁵⁾. Le figure sono delineate a penna con

⁽³⁴⁾ Penna e acquerello bruno, tracce di matita (verosimilmente posteriori) su carta preparata in bruno con molti strappi ai bordi, contro fondata, mm 295 x 215; scritta antica in calce “Aurelio Lovino”.

⁽³⁵⁾ Collezione privata; penna e acquerello bistro, tracce posteriori di matita nera su carta bruno; mm 296 x 215.





Fig. 17 – Aurelio Luini: *Cristo mostrato come 'Ecce Homo' adorato da un vescovo e storie della Passione*, collezione privata.





“FIGURE QUADRATE”

37

tratto estremamente sottile e più volte ripreso e tradiscono un'asciutta e schematica esilità. La novità è suggerita in realtà dall'inedita realizzazione della serie di riquadri che attorniano la scena centrale con sette storie della Passione, con l'aggiunta di due nicchie in alto occupate da altrettante figure (due Profeti?) (fig. 18). La loro stesura è concepita infatti secondo quella soluzione geometrizzata delle 'figure quadrate' in sintonia con la tradizione milanese documentata da Lomazzo e adottata da lui stesso, qui in particolare singolarmente analoga a quella che si riscontra sistematicamente nella produzione di Cambiaso, ricordato da Lomazzo quale campione nell'impiego di un simile 'sistema': l'efficacia di sintesi e sicurezza nella rapida definizione con cui vengono realizzate le piccole scene lasciano sottintendere da parte dell'artista una collaudata pratica disegnativa in questa direzione. Il dato significativo è fornito dalla presenza di una filigrana con un sole raggiato documentata in Lombardia nel 1554⁽³⁶⁾, data che, come si vedrà, cade a ridosso delle prime prove documentate ad affresco in San Maurizio al Monastero Maggiore.

Su questa traccia riacquista piena conferma il riferimento ad Aurelio Luini del disegno del Codice Resta della Biblioteca Ambrosiana con *Il passaggio del Mar Rosso* (fig. 19) che in origine – come afferma lo stesso Resta – era di dimensioni maggiori: “non è anco intiero, essendomi guastato in mano, e perduta la parte superiore del Monte, d'onde il Popolo sta mirando l'abisamento de' nemici in Mare”. Eseguito su carta preparata in azzurro a penna, acquerello bruno e azzurro, biacca, con tratto densamente schizzato e rapido, dispiega una densissima sequenza di figure che precipitano in acqua dai carri e dai cavalli. La loro definizione viene formulata anche qui sulla base di una stereometrica essenzialità, alla stregua di modellini studiati e scorciati nelle pose più diverse, tuttavia impiegata con estrema libertà sia compositiva che soprattutto grande prestezza disegna-

⁽³⁶⁾ Cfr. C.M. BRIQUET, *Les filigranes*, vol. IV, n. 13941, p. 688.





Fig. 18 – Aurelio Luini: *Cristo mostrato come 'Ecce homo' adorato da un vescovo e storie della Passione* (particolare), collezione privata.

tiva⁽³⁷⁾. Da questo punto di vista, la stessa corsività di stesura e libertà, sia compositiva che di immediatezza, trova in qualche modo un richiamo alle due scene normalmente attribuitegli con *Il diluvio universale* del ciclo affrescato nella chiesa claustrale di San Maurizio al Monastero Maggiore dove, al di là dell'assonanza con il soggetto trattato, si ritrova la stessa sprezzatura nella stesura e nella diversificata invenzione delle figure.

Un ulteriore disegno fornisce la conferma da parte di Aurelio Luini della formulazione delle figure basata su quella

⁽³⁷⁾ Cfr. G. BORA, *I disegni del Codice Resta*, Milano, 1976, n. 118, p. 116. In quel caso, proprio per via di quelle schematizzazioni geometriche delle figure mi ero orientato verso Giovan Paolo Lomazzo per un'analogia con la formulazione della cerchia di angeli al centro della nicchia dell'abside della cappella Foppa di San Marco, anch'essi ideati come modellini geometrizzati.



“FIGURE QUADRATE”

39



Fig. 19 – Aurelio Luini: *Il passaggio del mar Rosso*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice Resta.

semplificazione geometrizzata ricordata da Lomazzo. Si tratta in questo caso di un disegno con *Il martirio di San Quirino di Siscia*, vescovo del quarto secolo in Pannonia che venne gettato nel fiume Sava con una pietra al collo per essersi rifiutato di sacrificare agli dei⁽³⁸⁾ (fig. 20). Luini organizza la composizione distri-

⁽³⁸⁾ Frederichsund, Willumsen Museum, inv. G. S. 335; penna e acquerello bruno su carta preparata in azzurro, mm 118 x 127; cfr. C. FISCHER, *Italian Drawings in the Willumsen Collection*, Copenhagen, 1984, n. 33, tav. 88, pp. 47-48, catalogato in realtà con l'attribuzione dubitativa a Carlo Urbino suggerita all'autore da James Byam Shaw. Ricondotto al Luini anche da M. Di Giampaolo, *Scritti sul disegno italiano 1971-2008*, Firenze 2010, p. 345. Il disegno non corrisponde all'affresco del Luini con *San Vincenzo gettato in mare* conservato nella chiesa milanese dei Santi Sergio, Serafino e Vincenzo martire, che fu invece gettato in mare cadavere chiuso in sacco appesantito da una pietra, come indicato in Agosti, Sacchi, Stoppa, op. cit., pp. 156-157, fig. 207, dove non è segnalata la puntualizzazione iconografica relativa a San Quirino indicata da Chris Fischer.





Fig. 20 – Aurelio Luini: *Martirio di San Quirino di Siscia*, Frederichsund, J.F. Willumsen Museum.

buendo in sequenza, lungo l'asse dal corpo scorciato del martire, la serie di figure che lo sostengono, tutte delineate e ideate secondo quella stessa semplificazione geometrizzata. Lo sottolinea ulteriormente la grossa pietra circolare di una macina oggetto del martirio, posta ben in evidenza in primo piano.

Come si è visto, queste prove costituiscono per Aurelio



Fig. 21 – Aurelio Luini: *Cristo che guarisce gli ammalati*, Londra, Witt Collection.

Luini parte di un ‘sistema’ progettuale nell’ambito della sua pratica disegnativa, verosimilmente adottato in una sua prima fase. Il problema ancora aperto rimane quello della formazione dell’artista, avvenuta in un momento culturale caratterizzato a

Milano dalla sollecitazione di diverse presenze 'straniere', fra cui quelle degli allievi di Gaudenzio Ferrari oltre che, dall'inizio del corso del sesto decennio in poi, di Bernardino Campi. Un indizio in quest'ultima direzione viene da un disegno della Witt Collection di Londra⁽³⁹⁾ (fig. 21) con la scena di *Cristo che guarisce gli ammalati* tratto dal Vangelo di Marco, da cui è ricavato l'episodio del paralitico fatto calare dal tetto scoperchiato. Inventariato sotto il nome dell'artista cremonese per i richiami a qualche suo modello figurativo, riconoscibile nella figura di Cristo e in quella del personaggio di destra, lascia invece affiorare le peculiarità grafiche e inventive di Aurelio Luini, sia per l'affollata e articolata soluzione compositiva che soprattutto per l'inconfondibile tipologia delle numerosissime figure dai volti affilati o barbuti, la stessa che si ritroverà anche in opere immediatamente successive. L'evidenza di questo sia pur cauto riflesso della pittura di quell'artista cremonese - che, con le sue sofisticate novità manieristiche, in quegli anni stava avendo a Milano un notevole seguito di allievi e seguaci - può già fornire un primo sia pur labile indizio su un diverso orientamento di Aurelio rispetto a quello del fratello Giovan Pietro con cui condividerà i suoi primi lavori.

Si tratta innanzitutto della decorazione della cappella Bergamini in San Maurizio al Monastero Maggiore affrescata con il fratello nel 1555, unica data sicura di cui disponiamo riguardo all'avvio della decorazione nelle cappelle da parte dei due artisti. La distinzione delle due mani ha sempre posto problemi riguardo alla paternità di ciascuno, anche se, più chiaramente, quella del più anziano Giovan Pietro si caratterizza per un deciso orientamento verso quelle robuste tipologie già presenti nelle estreme opere di Gaudenzio Ferrari e soprattutto

⁽³⁹⁾ Londra, Witt Collection, inv. 3687, penna e acquerello bistro su carta tinta, mm 223 x 190. Cfr. *Hand-list of the Drawings in the Witt Collection*, London, 1956, n. 3687, come Bernardino Campi; restituito a Luini in G. BORA, *Grafica del '500. 2° - Milano e Cremona*, Bergamo, 1982, p. 73.



manifestate, poco prima, in chiave ‘romanistica’, nella cappella di Santa Caterina in San Nazaro dal suo allievo Giovan Battista Della Cerva (1549), artista che in quel momento rappresentava un punto di riferimento a Milano, documentato dalla presenza di numerosi allievi alla sua bottega registrati dal 1547 al 1556 (Lomazzo vi era entrato nel 1552)⁽⁴⁰⁾. Questo orientamento di Giovan Pietro trova conferma nella *Resurrezione di Cristo* sulla parete di fondo della cappella Bergamini, dove i muscolosi soldati riversi con le loro pose e scorci rimandano alle figure dei carnefici del *Martirio di Santa Caterina* di San Nazaro. Di tutt'altra natura, come si dirà poi, è la concezione figurativa del Cristo risorto.

L'andata di Cristo a Emmaus (fig. 22) che decora la parete destra tradisce, viceversa, un linguaggio sostanzialmente diverso nella più asciutta e assottigliata tipologia delle figure, insieme ad alcuni richiami nelle pose e nei volti a quelle presenti nel foglio della Witt Library. Un disegno conservato al Teylers Museum di Haarlem (fig. 23), eseguito a penna e acquerello e redatto pressoché al tratto mediante puntuale definizione dei profili delle figure, presenta un'esatta corrispondenza con l'affresco, costituendo un prezioso documento per la ricostruzione della zona inferiore della composizione danneggiata dalle infiltrazioni. L'insolita asciuttezza mi aveva orientato all'inizio verso l'ipotesi di una copia⁽⁴¹⁾. Tuttavia la presenza della quadrettatura per il

⁽⁴⁰⁾ Nell'affresco con *Il martirio di Santa Caterina* affiorano citazioni da Michelangelo, Raffaello e Giulio Romano. In proposito e sul suo ruolo cfr. G. BORA, *L'eredità leonardesca a Milano tra resistenze e nuove sollecitazioni*, in *Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio*, a cura di S. Ferino-Pagden, Milano, 2011, p. 37 e sgg. G. Agosti e J. Stoppa (in *Bernardino Luini e i suoi figli*, Milano, 2014, pp. 296-297) ritengono invece esclusivamente determinanti, per entrambi i fratelli, la conoscenza della pittura veneta sia manieristica che paesaggistica, ponendo a quelle date precoci quel viaggio di Aurelio nella città lagunare, documentato da Lomazzo a contatto con Tiziano.

⁽⁴¹⁾ Haarlem, Teyler Museum, inv. A 57; penna e acquerello bruno, quadrettato a matita, mm 250 x 158. Cfr. C. VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN, *The Italian*





Fig. 22 – Aurelio Luini: *Andata di Cristo a Emmaus*, Milano, San Maurizio al Monastero Maggiore, cappella Bergamini, parete destra.





“FIGURE QUADRATE”

45



Fig. 23 – Aurelio Luini: *Modello per l' “Andata di Cristo a Emmaus”*,
Haarlem, Teylers Museum.



suo trasferimento in pittura, la delicata stesura delle ombreggiature ad acquerello che suggeriscono i volumi dei panneggi e i rilievi dei volti, oltre alla minuzia grafica dei loro dettagli, insieme ad alcuni particolari non riscontrabili nel dipinto come quello di un nastro appeso al bastone sostenuto da Cristo pellegrino, assente nell'affresco, induce a ritenere che si tratti senz'altro del modello finito della composizione di mano di Aurelio Luini. Tuttavia un altro elemento risulterebbe piuttosto stringente riguardo all'autografia: la presenza della stessa filigrana con un sole raggiato documentata nel 1554 in Lombardia registrata nel disegno di collezione privata descritto sopra, con la data significativamente a ridosso di quella dell'affresco. L'asciuttezza, come in quel disegno, nella delineazione delle figure trova in realtà un preciso riscontro nell'inconsistenza corporea e nella minuzia dei volti di quelle dell'affresco, a conferma quasi certamente di un'autonoma prova di esordio di Aurelio in questo cantiere. Risulta inoltre significativo come alcune tipologie di volti presenti nel disegno della Witt Library e nell'affresco riappaiano in quelle degli Apostoli dell'*Assunzione* e della *Morte della Vergine*, affrescate nel 1560 da Aurelio sulla parete di fondo di Santa Maria Assunta a Cairate⁽⁴²⁾, realizzate in ben diversa chiave quasi ancora gaudenziana, ma con delicatezze e caratterizzazioni nei tratti dei volti di più sottile ascendenza leonardesca.

Più di consueto Aurelio privilegia nei suoi studi una prima stesura rapida e densamente schizzata nella definizione delle figure. Lo si vede, emblematicamente, nello studio verosimilmente giovanile di un modello di figura nuda in un foglio già

Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in the Teyler Museum, Haarlem, Ghent, Doornspijk, 2000, n. 406, p. 389, dove viene accolto il mio suggerimento in direzione della copia. Valerio Guazzoni (*I figli del Luini*, in *Bernardino Luini e la pittura del Rinascimento a Milano. Gli affreschi di San Maurizio al Monastero Maggiore*, a cura di S. Bandera e M.T. Fiorio, Milano, 2000, p. 84, fig. 26c) vede nell'affresco riflessi della pittura di Callisto Piazza.

⁽⁴²⁾ Cfr. G. DALVIT, in G. Agosti, R. Sacchi, J. Stoppa, op. cit., pp. 28-33.



“FIGURE QUADRATE”

47



Fig. 24 – Aurelio Luini: *Studio di nudo maschile*, già in Album Sagredo.





Fig. 25 – Aurelio Luini: *Resurrezione di Cristo*, Milano, San Maurizio al Monastero Maggiore, Cappella Bergamini, parete di fondo (particolare).





“FIGURE QUADRATE”

49

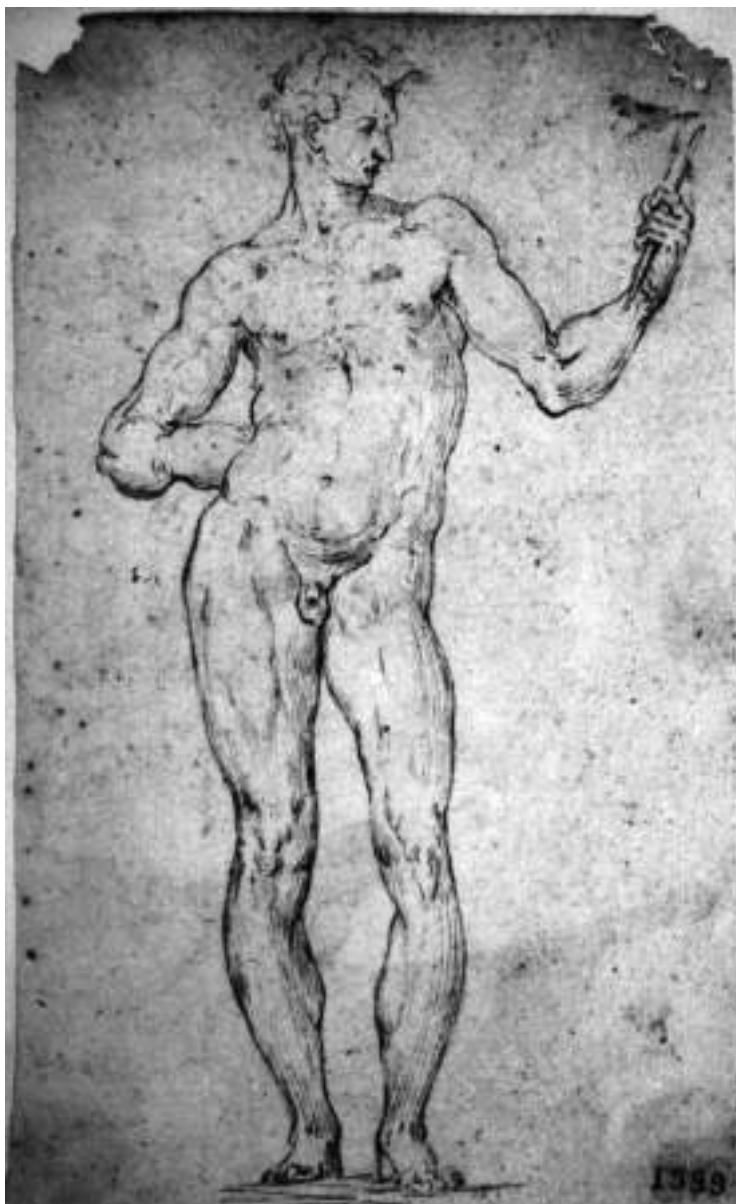


Fig. 26 – Aurelio Luini: *Modello di figura nuda maschile*, Milano, Biblioteca Ambrosiana.





appartenuto all'Album Sagredo (fig. 24), dove la sua costruzione avviene mediante una fittissima e insistita ripresa del tratto di penna che tradisce una certa incertezza nella sua definizione⁽⁴³⁾. L'impianto e la posa di questa figura trovano una certa assonanza con quella, ricordata sopra, del Cristo nella *Resurrezione* affrescata al centro della cappella Bergamini (fig. 25), consentendo in qualche modo già di riconoscere almeno per questa sola figura la mano di Aurelio Luini e di farne emergere il contrasto rispetto quelle dei sottostanti soldati di mano di Giovan Pietro, realizzati, come si è visto sopra, secondo una fin eccessiva robustezza. Il Cristo appare infatti costruito secondo una diversa esilità e elegante sinuosità della figura e finezza esecutiva più in sintonia, in qualche modo, con gli esiti di Bernardino Campi⁽⁴⁴⁾, ma soprattutto con un'autonoma attenzione alla sottile definizione anatomica che doveva essere basata su un modello più definito. Un indizio in questo senso viene da un disegno della Biblioteca Ambrosiana⁽⁴⁵⁾ (fig. 26) con un modello di figura nuda che, anche nella posa dinoccolata e nel leggero sottinsù, sembra ben richiamare, in controparte, quella del Cristo anche nella nervosità della resa nell'indagine anatomica e nei profili; lo stesso insistito tratteggio per la stesura delle ombre trova un certo riscontro in quello a sottili pennellate dell'affresco. Una simile accurata finitezza nella definizione della figura si riscontra in realtà assai raramente nel suo corpus grafico. Infatti la sua vena disegnativa lo porta normalmente a una resa più libera nella costruzione delle figure, come è in un *Nettuno* conservato al British Museum (fig. 27), reso con un segno insistito di singolare asprez-

⁽⁴³⁾ Riprodotto in *Important Old Master Drawings from 15th – 18th Century, Gallery Kekko*, Riemst – Montecarlo, s.d., pp. 5-6.

⁽⁴⁴⁾ In riferimento agli affreschi della cappella Bergamini è stato fatto un richiamo alla *Decollazione del Battista* di Bernardino Campi ora al Museo Diocesano di Milano (cfr. G. Agosti, J. Stoppa, op. cit., p. 298).

⁽⁴⁵⁾ Biblioteca Ambrosiana, Cod F 255 inf. n. 1989; penna bistro e matita nera, mm 225 x 135.





“FIGURE QUADRATE”

51



Fig. 27 – Aurelio Luini: *Nettuno*, Londra, British Museum.





Fig. 28 – Aurelio Luini: *Profeta*, Avignone, Museo Calvet.

za e nervosità dei tratti, ancora più evidenti in quelli dei mostri marini, questi ultimi resi con tratto che ne accentua la mostruosa aggressività⁽⁴⁶⁾.

Riguardo al processo ideativo e esecutivo di Aurelio Luini di

⁽⁴⁶⁾ British Museum (fig. 26), reso con un segno insistito di singolare asprezza e nervosità nei tratti, ancora più accentuate in quelli dei mostri mari-



Fig. 29 – Aurelio Luini: *Profeta*, Milano, San Maurizio al Monastero Maggiore, cappella Bentivoglio di destra.

quei primi anni di attività in San Maurizio al Monastero Maggiore, sono illuminanti due fogli relativi alle due cappelle

ni, questi ultimi resi con tratto che ne accentuano la mostruosa aggressività. Londra, British Museum, inv. Sloane 5237.34; penna e inchiostro bruno, sotto-tratto a matita nera, mm 419 x 265, identificato da A.E. Popham e confermato da Pouncey.





Bentivoglio, cronologicamente non lontane dalla precedente. Quello conservato all'Art Institute di Chicago e già reso noto⁽⁴⁷⁾, mette in evidenza una concezione disegnativa basata sull'insistita ricerca di soluzioni sempre diverse, rese mediante schizzi estremamente rapidi e filanti. Il *recto* mostra una fitta sequenza di studi per la *Deposizione dalla Croce* nella cappella Bentivoglio di sinistra; il *verso* propone invece ben undici studi per un Profeta di destra, ma relativi a quello dell'opposta cappella Bentivoglio che sovrasta la lunetta con *Cristo inchiodato alla croce*. In questo caso esiste in realtà il modello, apparso anni fa a un'asta milanese e ora al Museo Calvet di Avignone⁽⁴⁸⁾ (figg. 28-29). Registrato in calce con il suo nome in una scrittura antica, presenta a matita nera la figura puntualmente nella sua redazione definitiva, salvo nella resa del cartiglio che, appena accennato sulla sinistra, verrà nell'affresco fatto scorrere dietro il busto,

⁽⁴⁷⁾ Cfr. G. BORA, *Tradizione luinesca da San Vittore a Meda a San Maurizio al Monastero Maggiore*, "Raccolta Vinciana", fasc. XXIV, 1992, pp. 173-179, figg. 13, 14; S. FOLDS MC CULLAGH-L.M. GILES, *Italian Drawings before 1600 in The Art Institute of Chicago. A Catalogue of the Collection*, Chicago, 1997, n. 174, pp. 134-135 (scheda di L.M. Giles). Riguardo a Giovan Pietro Luini, la sua mano è distinguibile nel disegno che ritengo suo relativo al *Cristo davanti a Pilato* a Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, in *Da Leonardo all'Accademia della Val di Bregno* in "Raccolta Vinciana", fasc. XXIII, 1989, pp. 91, 95, fig. 12, ripubblicati entrambi in *Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari*, a cura di G. Agosti, R. Sacchi, J. Stoppa, pp. 140, 145, figg. 184, 193.

⁽⁴⁸⁾ *Finarte. Disegni antichi*, asta 656, 25 ottobre 1988, n. 82, p. 82, indicato come prima idea per i pennacchi della cappella della Resurrezione di San Maurizio al Monastero Maggiore, dove tuttavia figurano due Sibille. In *Tradizione luinesca*, cit., a p. 179, nota 10 ne avevo registrato la corretta relazione con l'affresco, avanzando tuttavia qualche dubbio sull'autografia proprio in riferimento all'esattezza del riscontro così insolita nella produzione disegnativa nota dell'artista. Il disegno è ora ad Avignone. Cfr. P. MALGOUYRES, *Disegni della Donazione Marcel Puech al Museo Calvet di Avignone. Inventario*, Napoli, 1998, p. 38, n. 187, inv. n. 996-7-832; riconfermato da P.G. TORDELLA, *Addenda al corpus dei disegni di Aurelio Luini*, in *L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di V. Terraroli, F. Varallo, L. De Fanti, Milano, 2000, p. 440.





“FIGURE QUADRATE”

55



Fig. 30 – Aurelio Luini: *Studio per un progetto decorativo*, Milano, Biblioteca Ambrosiana.

inducendo Luini a nascondere e sacrificare il libro su cui, nel disegno, il Profeta appoggiava il braccio sinistro. Questo disegno - che mostra, nel minutissimo tratteggio con cui viene definita la figura, una chiara corrispondenza con quello del modello a penna visto sopra - costituisce una rara testimonianza riguardo al processo esecutivo da parte di Luini, risultando quale punto finale di un'incessante elaborazione e reinvenzione.

I suoi disegni cronologicamente successivi confermano in parte l'adozione di questi 'sistemi' svolti in una redazione via via più sciolta. Una traccia dell'impiego di quelle schematizzazioni si riscontra ancora in parte in un disegno dell'Ambrosiana, a penna e acquerello verde, relativo a un progetto decorativo per una finta nicchia architettonica con figure di cariatidi e che affianca-





no una targa, con il suggerimento ai due lati di altrettante soluzioni alternative (fig. 30)⁽⁴⁹⁾. Questa invenzione sembra trovare riscontro in un importante ciclo decorativo perduto, descritto da Giovan Paolo Lomazzo con toni entusiastici nell'*Idea del tempio della pittura* e scelto da lui quale esempio più rappresentativo delle qualità artistiche e inventive di Aurelio.

Or passando a Milano v'è Aurelio Lovini, non inferiore del padre in alcune parti, sì come ben l'ha dimostrato in molte sue pitture, tra le quali è degna d'essere con lode nominata quella ch'egli ha dipinto sopra la facciata della Misericordia, lungo il Corso di Porta Comasina, appresso a S. Tomaso in Terra Amara, ove ha dipinto, in poco spacio, gran quantità di figure per forza di quell'arte, con la quale egli par essere nato, oltre la notomia ch'egli fondamentalmente possiede. E quivi ha egli ancora espresso una prospettiva gratissima a chi la vede, con un Dio Padre che discende con gli angeli sopra la carità di quelli ch'egli ha dipinto al basso, quali porgono chi pane e chi vino, e di tutte le sorti di legumi ai sparsi ivi d'ogn'intorno, quali zoppi, quali ciechi e quali infermi et altrimenti mal adotti, che prendono la limosina secondo il potere che hanno conforme allo stato loro. E per ornamento di quest'opera colorata con gran cura et allumata con somma ragione, vi sono da le parti due termini di chiaro e scuro, e sopra loro due donne fatte all'istessa maniera con molto artificio, il quale egli si è sempre ito acquistando maggiore onor di tempo in tempo⁽⁵⁰⁾.

Stando alla descrizione fornita da Lomazzo, in quel disegno dell'Ambrosiana si dovrebbe confermare, oltre alla "prospettiva gratissima" dell'insieme, la scelta per quell' "ornamento" della soluzione di destra con i due "termini", quello maschile seduto e

⁽⁴⁹⁾ Milano, Biblioteca Ambrosiana, Cod F 252 inf n. 653; penna bistro e acquerello verde, mm 102 x 150.

⁽⁵⁰⁾ GIOVAN PAOLO LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, cit., vol. I, pp. 369-70.





“FIGURE QUADRATE”

57



Fig. 31 – Aurelio Luini: *Dio Padre circondato da angeli*, Vienna, Albertina.





quello femminile eretto in posizione più arretrata, definiti con veloci tratti essenziali che ne suggeriscono, schematizzandoli, i profili e le forme. Le acquerellature in verde (una tinta impiegata dall'artista in altri suoi disegni) rilevano bene i volumi e le modanature architettoniche.

Se questo schizzo offre un primo indizio per la ricostruzione di quella composizione andata perduta e così magnificata da Lomazzo, altri fogli ne forniscono probabilmente una più specifica documentazione. Si tratta innanzitutto di tre studi per quella figura di "Dio padre che discende con gli angeli sopra la carità di quelli che [Luini] ha dipinto in basso", realizzato "con quella prospettiva gratissima a chi la vede". Un primo progetto è in un disegno dell'Albertina di Vienna (fig. 31), dove è ricondotto in realtà a un anonimo artista veneto ma che tradisce invece, per l'inconfondibile grafia nervosa e spezzata e la tipologia, la mano di Aurelio Luini. Dio padre viene presentato come una monumentale e ipertrofica figura studiata di sottinsù e sporta in avanti, con uno scorcio di un'arditezza estrema e insieme una sconcertante esibizione di gambe e piedi in primissimo piano sorretti da due angeli scorciatissimi⁽⁵¹⁾. Appare qui del tutto evidente come Luini avesse voluto confrontarsi, quasi per sfida, con quegli scorci di sottinsù delle figure che, come si è visto, Giovan Paolo Lomazzo e Carlo Urbino avevano espresso con criteri diversi sulle volte delle cappelle di San Marco. L'esito da parte di Luini risulta senz'altro come più moderno per la disinvolta scioltezza con cui egli risolve agevolmente e con libertà l'ardita solu-

⁽⁵¹⁾ Vienna, Albertina, sanguigna, inv. 1530; penna acquerello e gesso bianco, mm 341 x 253, tradizionalmente riferito a Tintoretto, escluso da Wickoff, proposto a Farinati da Oberhuber, e schedato come anonimo veneziano in V. BIRKE-J.KERTÉSZ, *Die Italienischen Zeichnungen der Albertina*, Generalverzeichnis, Band II, Wien, Köln, Weimar, 1994, p. 813, dove è riportata anche l'opinione di Mary Newcome che ha suggerito possibili rimandi a un artista attivo in Spagna a fianco dei pittori genovesi.





“FIGURE QUADRATE”

59



Fig. 32 – Aurelio Luini: *Dio Padre circondato da angeli*, già a New York, mercato antiquario.





zione figurativa, a conferma della grande padronanza acquisita nella resa di una delle soluzioni figurative più complesse e, allo stesso tempo, per il suo orientamento decisamente più naturalistico.

Un secondo progetto in un foglio spettacolare, apparso a un'asta a New York anni fa e illustrato già con il corretto riferimento a Luini⁽⁵²⁾ (fig. 32), si presenta già come un modello dove vengono suggeriti con maggiore finitezza - ma sempre con il consueto tratto spezzato - i profili e i dettagli anatomici delle figure, lasciando emergere con più evidenza la plastica monumentalità del Dio Padre; in questo caso lo scorcio della sua figura viene attenuato e allo stesso tempo viene moltiplicato il numero degli angeli sulle nubi che lo sorreggono e lo circondano, presentati secondo un giocoso ritmo compositivo e limitando anche nel loro caso la resa dello scorcio a quello centrale che sorregge il grande piede, riproposto ancora illusivamente proiettato fuori dal quadro. Il progetto definitivo alla Devonshire Collection di Chatsworth (fig. 33), registrato dubitativamente nel catalogo sotto il nome di Cherubino Alberti ma che è già stato associato al disegno di New York⁽⁵³⁾, censura in qualche modo quell'effetto, attenuando ulteriormente lo scorcio del Dio Padre e ridimensionando le proporzioni della figura per lasciare più spazio alla teoria di angeli che gli si affollano attorno, riproposti tutti secondo una nuova e più vivace formulazione.

È forse ipotizzabile che un disegno conservato al Wallraf-Richartz Museum di Colonia (fig. 34) possa trovare parziale

⁽⁵²⁾ Christie's New York. Old Master Drawings, 30 gennaio 1997, n. 34, pp. 48-49.

⁽⁵³⁾ Penna e acquerello bruno, bianca, su carta preparata in bruno; mm 146 x 136: montato con cornice architettonica da John Talman. Cfr. M. JAFFÉ, *The Devonshire Collection of Italian Drawings. Roman and Neapolitan Schools*, London, 1994, n. 152, p. 38; la scheda dell'asta di New York già richiama per confronto questo disegno registrandolo come apparentemente della stessa mano.





Fig. 33 – Aurelio Luini: *Dio Padre circondato da angeli*, Chatsworth, Devonshire Collection

riscontro in quella composizione sovrastata dal Padre Eterno, stando alla descrizione di Lomazzo. Il fatto singolare è che venne impiegato un foglio utilizzato in precedenza sul *verso* da un artista tedesco dei primi decenni del Cinquecento e che reca due





Fig. 34 – Aurelio Luini: *Scena di assistenza caritativa*, Colonia, Wallraf-Richartz Museum.

studi di statuette e due figure messi in rapporto con alcuni schemi prospettici e accompagnati da una lunga scritta in calce⁽⁵⁴⁾. La composizione, affollatissima, con il trasporto di un malato e un vecchio posto su un cataletto, insieme a uno zoppo e a una figura semisdraiata implorante la carità in primo piano, circondati da una fitta serie di astanti e due cavalieri vestiti all'antica, sembra verosimilmente trovare riscontro in quegli "zoppi",

⁽⁵⁴⁾ Colonia, Wallraf-Richartz Museum, inv. n. 1959/6 *recto*, penna su carta azzurro, mm 138 x 191; in basso la scritta "Ruvita pictor...". Sul verso in alto due scritte relative agli schizzi geometrici e al centro, una lunga di sei righe, tutte in tedesco; a sinistra, della stessa mano del *recto*, "Ruvita pintor espagnol di Valencia".



“FIGURE QUADRATE”

63



Fig. 35 – Aurelio Luini: *Scena di assistenza caritativa*, Firenze, Uffizi

“infermi” e “che prendono la limosina” insieme a quella “gran quantità di figure” poste “in poco spacio” testimoniati da Lomazzo sulla facciata della Misericordia. La stesura è ancora una volta la stessa, basata sul tratto fittissimo e sottile che delinea sinteticamente le diverse figure nelle loro fisionomie e pose.

Questo studio, come avevo già riscontrato, risulta essere in realtà una prima idea per il modello definitivo di quella composizione conservato agli Uffizi (fig. 35). Inventariato sotto il nome di Camillo Procaccini, venne riprodotto in una stampa ad acquaforte e acquatinta da Stefano Mulinari nel volume *Disegni*





originali d'eccellenti pittori esistenti nella Real Galleria di Firenze (1774)⁽⁵⁵⁾. Il modello, condotto mediante netta definizione dei profili e delle forme per l'esigenza della puntuale destinazione nel dipinto, indica come Luini, pur mantenendo sostanzialmente immutato l'impianto generale della composizione suggerito nello schizzo, avesse scelto di abolire alcune figure in primo piano, compresa quella dello zoppo, per illustrare con maggiore evidenza la fisionomia dei principali protagonisti della scena e la diversificata caratterizzazione espressiva dei volti. Questi aspetti di resa naturalistica delle figure erano stati rilevati da Lomazzo giusto a proposito di quella composizione mettendone in evidenza la "notomia ch'egli fundamentalmente possiede".

La svolta in questa direzione nel linguaggio di Luini è riconducibile in parte a quel rinnovato interesse negli anni sessanta in ambito milanese (e in modo specifico in quello dell'Accademia della Val di Blenio a cui egli pure era iscritto) nei confronti dell'eredità di Leonardo e in particolare del suo patrimonio disegnativo, testimoniato fra l'altro, proprio per quanto riguarda Luini, dal suo possesso di un buon numero di suoi disegni di caratterizzazione fisiognomica (in particolare un "libricciuolo" con una cinquantina di fogli con vecchi e contadini che ridono)⁽⁵⁶⁾. E' significativo come da quel momento Aurelio si interes-

⁽⁵⁵⁾ Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni n. 1501 F, penna, acquerello marroncino, tracce di matita nera, mm 227 x 274. Da me già identificato nel 1973 come di mano di Luini, è riprodotto come 'scena di pestilenza' in G. BORA, *I disegni lombardi e genovesi del Cinquecento*, Treviso, 1980, p. 18, n. 19, dove è citato il disegno di Colonia con il richiamo al Luogo Pio della Misericordia. Cfr. inoltre A. PETRIOLI TOFANI, *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario. Disegni di Figura*, 2, Firenze, 2005, pp. 238-239, schedato con l'attribuzione tradizionale a Camillo Procaccini, ma dove è confermata sulla montatura l'attribuzione ad Aurelio Luini. Ringrazio Giorgio Marini per l'invio della fotografia. I due disegni di Colonia e Uffizi sono citati da G. Agosti, J. Stoppa (a cura di), *Bernardino Luini e i suoi figli*, Milano, 2014, pp. 353-54.

⁽⁵⁶⁾ G.P. LOMAZZO, *Trattato*, Libro sesto, cap. XXXII; CIARDI, op. cit., 1974, p. 315, come cap. XXXIII.





“FIGURE QUADRATE”

65



Fig. 36 – Aurelio Luini: *Studi anatomici di braccia, gambe e di scheletro*, Oxford. Christ Church.





si sempre di più alla resa naturalistica delle figure documentata da molti suoi fogli densissimi di studi dal vero di volti, braccia, gambe, addensati sparsamente e mescolati a schizzi di figure e che recano spesso, generosamente, un'antica attribuzione a Michelangelo⁽⁵⁷⁾. In un raro foglio conservato a Oxford, Christ Church, finora mai illustrato (fig. 36), presenta un'analitica indagine anatomica di braccia e gambe rilevati nei fasci muscolari, insieme a studi di diverse parti dello scheletro, con evidente riferimento agli analoghi studi nei fogli leonardeschi di cui mostra qui di tenere sicuramente conto, riproponendoli tuttavia secondo un'autonoma libertà disegnativa o anche propositiva. Lo stesso foglio reca sul verso altri studi parziali di braccia, torsioni, due volti caratterizzati, un paio di schizzi di figure insieme a quello di una figura maschile deforme⁽⁵⁸⁾.

Questa specifica qualità di Aurelio Luini viene puntualmente sottolineata da Lomazzo nel *Trattato*, al libro settimo nel capitolo XXIII dedicato a "Della forma del corpo umano e de suoi artefici" dove lo include fra "i più eccellenti moderni che hanno saputo dimostrare quest'arte e farla visibile a gl'occhi nostri gareggiando con gl'antichi Greci", a fianco, fra gli altri, di Raffaello, Perino del Vaga, Rosso Fiorentino, Francesco Salviati e, come ultimo della serie, subito dopo Pellegrino Tibaldi. A con-

⁽⁵⁷⁾ Cfr. in proposito G. BORA, *Da Leonardo all'Accademia della Val di Blenio: Giovan Paolo Lomazzo, Aurelio Luini e i disegni degli accademici*, in "Raccolta Vinciana", fasc. XXIII, 1989, figg. 14-16 (due disegni dei Musei di Berlino, inv. 18053, e del British Museum, inv. Fawkener 5210.58). A questi si aggiunge l'analogo disegno di Oxford, Christ Church inv. 0104: cfr. J. BYAM SHAW, *Drawings by Old Masters at Christ Church Oxford*, Oxford, 1976, n. 1140, pag. 289, tav. 690; e il disegno di Bayonne, Museo Bonnat, inv. 1223 r. e v., attribuito a Figino in R.P. Ciardi, *Giovan Ambrogio Figino*, Firenze 1968, n. 20, pagg. 144-145, figg. 48-49.

⁽⁵⁸⁾ Inv. 0105, penna e matita nera (*recto*), penna e sanguigna (*verso*), mm 213 x 180; cfr. J. BYAM SHAW, op. cit., n. 1141, pag. 289. Numerosi sono i richiami agli studi anatomici di Leonardo nei disegni di Windsor 19000r, v; 19004r; 19005r; 19006r; 19009v; 19011r; 19012r; 19014v.





“FIGURE QUADRATE”

67

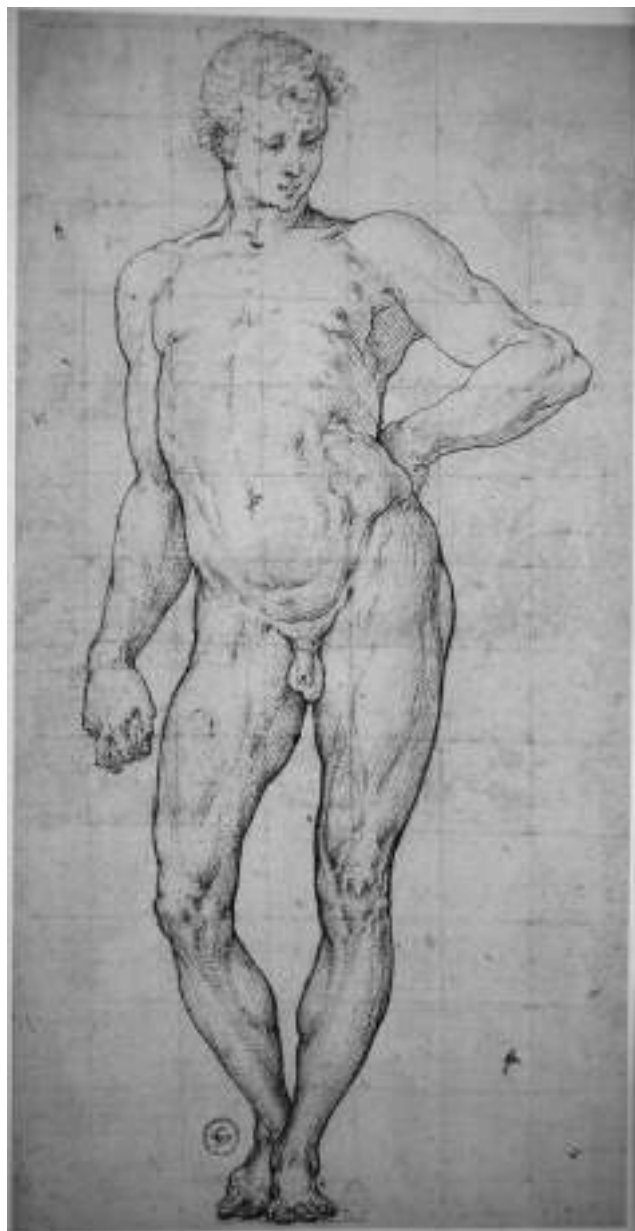


Fig. 37 – Aurelio Luini: *Modello di nudo maschile*, Parigi, Bibliothèque Nationale.





ferma della testimonianza di Lomazzo, appare del tutto significativo il fatto che proprio a Perino del Vaga fosse stato attribuito da Oberhuber lo studio di un modello maschile nudo, esposto in occasione di una grande mostra monografica e che era apparso invece già allora, anche ad altri studiosi, sicuramente come di mano di Aurelio Luini per via delle inconfondibili caratterizzazioni tipologiche, oltre che grafiche⁽⁵⁹⁾ (fig. 37). Realizzato, come nell'altro caso, con punto di vista leggermente ribassato, è stato ipoteticamente identificato come una figura di David, rilevandone l'“atteggiamento artificioso sottolineato dalla linea fluente, ripassata lungo i contorni e dalle ombreggiature che definiscono l'anatomia”, l'“evidente attenzione con cui vengono individuate le masse muscolari e la loro connessione con l'impalcatura ossea” e il “pieno possesso del mezzo grafico [e] dell'anatomia”. La minuzia esecutiva e il caratteristico tratteggio incrociato per la resa dei volumi trova ancora una volta riscontro nei disegni visti sopra, lasciando emergere in questo caso un'inedita imponenza quasi toscana, se non fosse per l'elegante sinuosità della posa ancora di lontana ascendenza leonardesca: e in questa direzione va anche la puntuale indagine dell'anatomia che ben si accorda con il disegno di Christ Church ricordato prima.

Questa linea trova più piena affermazione in un suo studio per un *Ercole*, in un foglio dove la stessa figura è ripresa più in

⁽⁵⁹⁾ Parigi, Bibliothèque Nationale, Cote B 3 rés (2) fol. 11; penna inchiostro nero, tracce di matita nera, quadrettato, mm 377 x 195. Cfr. *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, a cura di E. Parma, Milano, 2001, n. 24, p. 121, scheda di Elena Parma. La stessa studiosa mi ha informato del dibattito che era seguito su quel disegno e dei suoi dubbi già allora sull'autografia, ribadita invece da Oberhuber che lo aveva già pubblicato in “Master Drawings”, 1966, IV, n. 2, p. 171, fig. 34. Già Bernice Davidson (in “Master Drawings”, VII, 1969, n. 4, p. 469, nota 18) lo aveva rifiutato. Nella recensione della mostra (“The Burlington Magazine”, ottobre 2001, n. 1183, p. 654), Florian Härb osservava: “In fact, the nervous pen lines and gristly fingers of the right hand reveal n. 24 as a fine drawing by Aurelio Luini, as both David Lachenmann and Hugo Chapman have observed”.





“FIGURE QUADRATE”

69



Fig. 38 – Aurelio Luini: *Studi per un Ercole e un Profeta*, Frederichsund, J.F. Willumsen Gallery.





piccolo e affiancata da una di un Profeta⁽⁶⁰⁾ (fig. 38). La sua mano è ben identificabile grazie, fra l'altro, alle sue inconfondibili cifre stilistiche, come i dettagli delle mani nodose o i tratti insistiti delle ombre, ma certamente la finitezza e il solido impianto naturalistico della figura tradiscono una conoscenza e un'affinità con i modelli toscani. Non sorprende che il disegno fosse stato in origine attribuito a Bandinelli a confermarne la classicistica 'fiorentinità', in realtà non senza ragione dati i non lontani richiami al suo *Ercole* conservato al Bargello di Firenze, analogo nella posa e, come nel disegno di Luini, appoggiato al bastone nodoso mentre stringe nella mano sinistra un pomo delle Esperidi⁽⁶¹⁾.

Su tali fondamenti di restituzione naturalistica delle figure testimoniati da questa serie di studi 'finiti', Luini, mediante il suo più consueto mezzo grafico che privilegia la rapida sintesi disegnativa, giunge a formulare una tipologia figurativa di un'inedita monumentalità, in sintonia con la sua più tarda produzione pittorica, come testimoniano due disegni di grande formato apparsi recentemente sul mercato londinese. Il primo, già appartenuto alla Collezione Horvitz (fig. 39)⁽⁶²⁾, mostra un'imponente figura panneggiata, affiancata da un'altra in secondo piano, realizzata con nervosi tratti essenziali e le ombreggiature ad acquerello che sottolineano i volumi lasciando emergere la robusta anatomia. In questo caso affiora nella figura una sotterranea tensione suggerita dall'espressione corruciata del volto barbuto e dalle mani nodose.

⁽⁶⁰⁾ Cfr. C. FISCHER, *Italian Drawings in the J.F. Willumsen Collection*, II, Frederickssund, 1988, n. 37, tav. 29; penna bruno e acquerello grigio, mm 305 x 171. Attribuito dubitativamente ad Aurelio Luini su indicazione di Mario Di Giampaolo.

⁽⁶¹⁾ Cfr. *Baccio Bandinelli scultore e maestro (1493-1560)*, a cura di D. Heikamp e B. Paolozzi Strozzi, Firenze, 2014, pp. 372-373.

⁽⁶²⁾ *Studio di due figure*, penna e acquerello su traccia di matita nera; mm 401 x 277. Cfr. *The Jeffrey E. Horvitz Collection of Italian Drawings*, Sothebys, New York, 23 gennaio 2008, n. 3, p. 16.



“FIGURE QUADRATE”

71



Fig. 39 – Aurelio Luini: *Due studi di figure panneggiate*, già in Collezione Horvitz.





Fig. 40 – Aurelio Luini: *Studio di figura panneggiata*, già in Collezione Holland.



“FIGURE QUADRATE”

73

Quello appartenuto alla Collezione Holland (fig.40)⁽⁶³⁾ presenta una figura realizzata secondo un’arditissima vista di sottinsù e con una monumentalità e irruenza nel gesto e carica espressiva del volto, rastremato dallo scorcio, del tutto singolari e inediti, resi secondo un’incredibile prestezza di stesura e sbrigativa essenzialità. La stretta analogia con le soluzioni figurative di alcuni gesticolanti Apostoli analogamente visti di sottinsù, affrescati nel 1591-1592 in collaborazione con Giovan Pietro Gnocchi sul catino dell’abside della chiesa dei Santi Gervasio e Protasio di Trezzo d’Adda, può far pensare qui a un primo suggerimento, poi abbandonato, per quella composizione, in particolare in relazione con le figure sulla destra⁽⁶⁴⁾. Risolto con la stessa affollata licenza iconografica della *Pentecoste* realizzata da Carlo Urbino nella chiesa di San Marco, l’affresco mostra gli Apostoli circondati da una folla sterminata e presentati di sottinsù secondo un’imponenza e una gestualità ben associabili al disegno in questione. Invece a quelle di sinistra è puntualmente riconducibile un disegno a matita che reca in calce un’antica attribuzione a Giovan Ambrogio Figino e che è stato pubblicato erroneamente sotto quel nome (figg. 41-42)⁽⁶⁵⁾. Il foglio presenta lo studio di due coppie di Apostoli. Quella di destra con una figura vista da tergo non venne presa in considerazione (simile

⁽⁶³⁾ Penna bistro su matita nera, mm 413 x 222; “*Galleria Portatile*”. *The Ralph Holland Collection*, Sotheby’s, 5 luglio 2013, n. 236, pag. 22. Già schedato in *Disegni del manierismo e barocco nell’Italia settentrionale*, a cura di G. Neerman, Milano, 1971, n. 9, pp. 28-29, dove si vede sul lato superiore del foglio l’aggiunta, ora perduta, di una piccola striscia su cui appare disegnata l’integrazione della testa.

⁽⁶⁴⁾ Per l’affresco cfr. S. Conte, F.M. Giani, in G. Agosti, R. Sacchi, J. Stoppa (a cura di), op. cit., pp. 227-231.

⁽⁶⁵⁾ Ubicazione ignota. Cfr. A. PERISSA TORRINI, *Gallerie dell’Accademia di Venezia. Disegni del Figino*, Milano, 1987, p. 189, fig. 72, dove è indicato in calce “Vendita Christie’s, 25-3-1979” senza luogo; ricerche presso Christie’s non hanno avuto esito positivo. S. Conte e F. M. Giani (in Agosti, Sacchi, Stoppa, a cura di, cit., p. 231) segnala alcune proposte, “più a torto che a ragione”, di disegni di Aurelio Luini in riferimento all’affresco di Trezzo.





Fig. 41 - Aurelio Luini: *Studio per due coppie di Apostoli*, ubicazione ignota

soluzione è assente in tutto l'affresco); quella di sinistra mostra due Apostoli affiancati, realizzati con estrema finitezza e si presentano quali modelli per altrettanti figure rappresentate nell'affresco al centro del lato sinistro affiancati dalle due colonne. La realizzazione finale presenta una soluzione più monumentale rispetto al disegno, dove le due figure mostrano in realtà una diversa tensione suggerita dall'espressione dei volti insieme a una maggiore rastremazione suggerita dalla visione di sottinsù.

La vecchia attribuzione a Giovan Ambrogio Figino di quel disegno non fa che mettere in evidenza l'assonanza con Luini nella sua formulazione di un naturalismo condotto attraverso numerosissimi studi anatomici dai puntuali riscontri leonarde-



Fig. 42 - Aurelio Luini e Giovan Pietro Gnocchi: *Pentecoste*, Trezzo d'Adda, chiesa dei Santi Gervasio e Protasio (particolare)

schì e di copie dai grandi modelli raffaelleschi e michelangiolschi, maturando esiti di una robusta evidenza plastica e di acuta indagine anatomica. A sua volta Figino, negli anni estremi, privilegia un tratto disegnativo estremamente nervoso e fratto, impiegando l'inchiostro nero e la biacca su carta scura in composizioni affollate, con esiti densi di tensione e, a volte, cupa drammaticità⁽⁶⁶⁾.

Giusto in coincidenza con l'assecondarsi nel disegno milanese di un maturo naturalismo foriero di importanti sviluppi, si assiste negli stessi anni al singolare fenomeno di una sistematica rivisitazione, condotta sia sul piano teorico che pittorico, di quelle originarie fonti milanesi geometriche e prospettiche ricordate

⁽⁶⁶⁾ Cfr. R.P. CIARDI, *Giovan Ambrogio Figino*, Firenze, 1968; A. PERISSA TORRINI, op. cit.



sopra, concepita ora nell'ambito di un rigorismo riformato neo-cinquecentesco. Si tratta della figura di Enea Salmeggia detto il Talpino, che aveva avviato nel 1607 la stesura di un trattato di cui erano rimaste poche pagine di un abbozzo insieme ad alcuni disegni di cui era entrato in possesso Francesco Maria Tassi⁽⁶⁷⁾:

Da questi confusi frammenti si scorgono bellissime regole di prospettiva, con figure geometriche delineate, diversi utilissimi ricordi alla profession sua appartenuti, con molte graziose figurette di penna, secondo le diverse età dell'uomo, altre poste in iscorcio, di sotto in su, ed altre in difficili posture.

Alcuni dei disegni riconducibili a quel 'trattato' sono ora conservati a Oxford, Christ Church, e sono relativi in particolare proprio alle "figurette di penna secondo le diverse età dell'uomo" e alle proporzioni delle figure maschili e femminili chiaramente derivati da Dürer e da Leonardo⁽⁶⁸⁾; a questa serie è associabile un altro disegno identificato al Louvre, anch'esso di matrice leonardesca con *Studio proporzionale di figura maschile di profilo*, insieme a uno all'Accademia Carrara di Bergamo con *Studio di proporzioni di figura in movimento*, quest'ultimo associabile alla serie analoga presente nel Codice Huygens⁽⁶⁹⁾. Purtroppo non rimane traccia di quelle figure "poste in iscorcio,

⁽⁶⁷⁾ F.M. TASSI, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, I, Bergamo, 1793, pp. 217-219.

⁽⁶⁸⁾ Cfr. J. BYAM SHAW, op. cit., nn. 1204-1211, pp. 301-302, tavv. 712-716.

⁽⁶⁹⁾ Sull'argomento cfr. G. BORA, *Salmeggia teorico: da Peterzano ai "Prospettici" milanesi*, in "Osservatorio delle arti", 2, 1989, pp. 40-48. Il disegno dell'Accademia Carrara (inv. ST. n. 88; penna, mm 280 x 220) è stato identificato da MARIOLINA OLIVARI, in *Bergamo per Lorenzo Lotto*, Bergamo, 1980, n. 45, pp. 188-89, con il riscontro con i fogli di Christ Church ma non con il Codice Huygens. L'argomento è stato puntualmente ridiscusso da JULIANA BARONE, "Those Lines and Circles": *Geometriy and Proportion in Leonardo, Dürer and Talpino*, in *Dürer, l'Italia e l'Europa*, a cura di S. Ebert-Schifferer, K. Hermann Fiore, Cinisello Balsamo, Milano, 2011, pp. 9-24.



“FIGURE QUADRATE”

77



Fig. 43 – . Enea Salmeggia: *Cristo davanti a Pilato*, Genova, Museo di Palazzo Rosso.





di sotto in su, ed altre in difficili posture”, anche se nel suo scritto ne viene indicata la scelta della distanza del punto di vista per una moderata reso dello scorcio:

Aggiungerò ancor io il mio parere, che la distanza di sedeci braccia infallibilmente farà che il piano e le figure postevi sopra faranno una bella riuscita, stando che le dette opere essendo poste in alto fa che al nostro vedere riescano più graziose, e resta il piano più reale.

Il riflesso di queste “figure geometriche delineate” si ha chiaramente in molti disegni dell’artista formulati sulla traccia di un’asciutta semplificazione e schematizzazione delle forme, associata a un’analoga razionalizzazione dell’impianto compositivo, condotto spesso, come è noto, su un manifesto impiego di neo-cinquecenteschi modelli milanesi. Un disegno conservato a Palazzo Rosso a Genova, che rappresenta verosimilmente *Cristo davanti a Pilato*, appare in questo senso emblematico (fig. 43)⁽⁷⁰⁾. La composizione è ideata tenendo conto di quel moderato punto di vista ribassato che consente una migliore leggibilità delle figure sul piano. Queste ultime vengono organizzate secondo una rigorosa cadenza e delineate racchiudendole entro schemi geometrizzati, con indicazione per ciascuna di loro dei rispettivi orizzonti o assi mediante linee e suddivisioni minori: un metodo che, se non fosse per la conoscenza del suo ‘sistema’ disegnativo, grazie al confronto con il nutritissimo ‘corpus’ grafico⁽⁷¹⁾, oltre che delle sue realizzazioni pittoriche, si stenterebbe a collocare ai primi anni del Seicento, a quasi un secolo dalle ‘analoghe’ prove di Bernardino Luini.

⁽⁷⁰⁾ Genova, Galleria di Palazzo Rosso, inv. 6069; matita nera e carboncino, gesso bianco su carta verdastra, con indicazioni di lettere; mm 357 x 250, inventariato come anonimo veneto. Pubblicato in G. BORA, op. cit., 1980, n. 82, pp. 70-71.

⁽⁷¹⁾ Cfr. U. RUGGERI, *Enea Salmeggia detto Talpino*, Bergamo, 1966.



GLI ECHI DI LEONARDO E GIORGIONE NEL
PAESAGGIO IDEALISTA E SIMBOLISTA IN ITALIA.
DALLA TRADIZIONE ALL'ASTRAZIONE

ANNA MAZZANTI

I più grandi discepoli della natura e
i più profondi veggenti dinanzi allo
spettacolo del mondo”

A. Conti, *Giorgione*, 1895

Nell'introdurre questo saggio potremmo ardire una rettifica alla longhiana interpretazione della fortuna leonardesca nell'Ottocento. Se infatti “quell'alone di mistero”, che il “sapore estetistico” del “romanticismo e del decadentismo” ha alimentato attorno a Leonardo, può essere stato a lungo d'impedimento, come Longhi osservava, nella ricerca di un “principio di nette spiegazioni”⁽¹⁾, è pur vero che l'interpretazione leonardesca *fin*

* Il saggio costituisce un ampliamento dell'intervento *Classicism, Idealism and the Symbolist Landscape in Italy: Toward Abstraction* proposto presso ATSAH, 100° CAA Annual Conference, Los Angeles, 23 febbraio 2012.

⁽¹⁾ R. LONGHI, *Difficoltà di Leonardo* in “Paragone”, 29, 1952, pp. 10-12 poi in *Cinquecento classico e Cinquecento manieristico* (1951-1970), in *Opere complete*, VIII/2, Sansoni, Firenze, 1976, pp. 1-3; per riferimenti alla fortuna moderna di Leonardo vedi P.C. MARANI, *Il Cenacolo di Leonardo e i suoi restauri. Nella Milano fra il xv e il xx secolo fra arte e fede, propaganda, politica e magnificenza civile* in “I Tatti Studies” 7, 1997, pp. 191-229.

de siècle ebbe una larga portata internazionale e promosse il primato del poliedrico personaggio quale spirito moderno, portando al culmine un'attenzione avviata fin dagli inizi del secolo, ad esempio in Italia, in area lombarda già con Parini e Appiani⁽²⁾. Questo saggio tratta degli echi che artisti come Leonardo e Giorgione, veggenti e maghi agli occhi dei simbolisti, procurarono all'interpretazione del paesaggio a fine Ottocento, divenendo veicolo di rinnovamento dei processi sintetici di osservazione-astrazione-costruzione.

Fra Ottocento e Novecento “la misteriosità del corpus” di Leonardo consentiva “una trasposizione di sentimenti e di intenzioni quale nessun altro autore” generava, interpretazioni da parte di letterati, poeti, teorici, filosofi dell'estetica e non di meno degli artisti, sia di figura sia di paesaggio, in special modo in Italia – dove per gli ospiti stranieri Leonardo rappresentava uno degli aspetti del mito del bel paese⁽³⁾. Per il genere del ritratto l'insegnamento leonardesco ebbe comprensibilmente gran fortuna, ma anche molti paesaggisti guardarono al suo esempio, e molti dedicarono attenzione ad accordare gli animi dei ritrattati con quanto li circondava: dalla prospettiva aerea ai singolari affioramenti luminosi dalle ombre, dal senso dell'umidità e dello sfumato alle atmosfere notturne. Erano i risultati di studi e vive percezioni che il maestro aveva recepito soprattutto sulle altu-

⁽²⁾ Cfr. F. BELLONZI, *Il divisionismo*, in *Archivi del divisionismo*, a cura di M.T. Fiori, Roma, Officina, 1968, I, p. 22.

⁽³⁾ Riguardo l'interpretazione decadente di Leonardo si rinvia a S. MIGLIORE, *Tra Hermes e Prometeo. Il Mito di Leonardo nel decadentismo europeo*, Firenze, Olschki, 1994 (da cui è tratta la citazione, p. 12), dove si analizzano su un ampio spettro di ricettori (scrittori, filosofi, poeti, storici e critici) le influenze delle seducenti facoltà scientifiche, poetiche e artistiche di Leonardo recepito come mago, o filosofo, o scienziato: un percorso interessante che offre spunti di riflessione anche per l'analisi del coevo ambito artistico. Si veda poi *Leonardo da Vinci interpretazioni e rifrazioni fra Giovan Battista Venturi e Paul Valéry*, a cura di R.Nanni e A.Sanna, Firenze, Olschki, 2012.

re alpine⁽⁴⁾; vari paesaggisti di fine Ottocento nel nord Italia si sentirono investiti così di tal eredità anche nelle procedure sul colore puro e diviso⁽⁵⁾. Le sottili capacità leonardesche d'osservazione e di indagine della natura attraevano la sensibilità di fine Ottocento di matrice tardo positivista, sulla quale si innestava l'idealismo sperimentale di simbolisti e divisionisti che si sentirono seguaci delle attitudini del maestro ad intendere in profondità la natura.

L'ampio ritorno d'interesse promosse l'edizione degli scritti e dei codici leonardeschi insieme alla massiccia produzione critica, spesso accompagnata da immagini non ancora di soddisfacente definizione, che andavano ad accentuare effetti di sfumato e ombreggiature (motivo per cui vari studiosi preferirono l'omissione degli apparati illustrativi): per i colleghi moderni un suggestivo e disvelato bagaglio visivo sull'opera di Leonardo.

Per altro le voci e le attenzioni più storicistiche si alternavano a quelle di declinazione idealista.

Solo per fare degli esempi, durante il decennio che coprì la pubblicazione del Codice Atlantico fra 1894 e 1904, nello stesso 1894 Paul Valéry 'introduceva' al metodo di Leonardo, quello di un "esprit symbolique" capace di "astrarsi dall'ordinario"⁽⁶⁾, mentre Eugène Müntz dava alle stampe di Hachette a Parigi nel 1899 *Léonard de Vinci: l'artiste, le penseur, le savant*, lussuoso

(4) Cfr. G. UZIELLI, *Leonardo da Vinci e le Alpi*, Torino, Candeletti, 1890. Molto dettagliato, corredato di topografie e notizie biografiche, il volumetto include stralci dagli scritti leonardeschi. Interessanti al fine di cogliere le mutazioni dei paesaggisti moderni sono i paragrafi VII *Il sentimento della montagna*, e VIII *Le Alpi e il genio di Leonardo da Vinci*. Uzielli era fra gli studiosi toscani che prestavano la loro penna alle pagine idealiste del "Marzocco", la rivista di cultura e teorie nota a molti artisti.

(5) VITTORE GRUBICY, *Polemiche artistiche*, in "Pensiero italiano" IX, giugno 1891, attribuiva a Leonardo le prime attenzioni sull'elevato grado di luminosità rilasciato dai colori non mescolati e frutto dell'effetto ottico a distanza.

(6) P. VALÉRY, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, 1894, p. 71.



Fig. 1 - Leonardo da Vinci, *Paysage et Trombe d'eau*, Bibliothèque de Winsor da Eugène Müntz, *Léonard de Vinci: l'artiste, le penseur*, Hachette, Parigi 1899.

volume costellato di incisioni e riproduzioni di opere, entro e fuori testo, dai quadri più noti ai fogli delle varie collezioni di disegni sparse per l'Europa, alcuni a sanguigna, in cui sono pronunciati gli effetti di chiaroscuro e le morbidezze dei passaggi tonali: quei disegni che dirà Angelo Conti "sono la traduzione grafica delle confessioni fatte alla sua anima dall'anima delle cose"⁽⁷⁾ (figg. 1-2). A sfogliare il poderoso lavoro di Müntz, che Luca Beltrami recensiva quale miglior tentativo di studio globale della figura e dell'opera di Leonardo⁽⁸⁾, si fa evidente un potenziale ed eccezionale repertorio⁽⁹⁾ di riflessione e incitamento per gli artisti a guardare la natura e a raccoglierne i moti.

Fin dagli inizi degli anni '90 grazie a Gabriel Séailles, filosofo della Sorbonne e autore nel 1892 di due saggi che hanno fondato l'interpretazione idealista e simbolista di Leonardo⁽¹⁰⁾, veniva sottolineato ed enfatizzato il suo studio appassionato della natura, quasi una dedizione religiosa, capace di indurlo a dipingerla trattenente "tutta la complessità del suo essere interiore". Anche Walter Pater sarà attratto soprattutto dallo studio leonardesco della natura, "l'arte di approfondire e scoprire nuove sorgenti dell'espressione nei misteriosi nascondigli della finitezza, come riflesso di cose impresse nel cervello". Con que-

⁽⁷⁾ Nel suo scritto più celebre su Leonardo, *Leonardo pittore*, frutto di una conferenza fiorentina (1906), parte di un ciclo promosso dalla Società Leonardo da Vinci i cui interventi furono pubblicati nel 1910 (Treves, Milano), ora riedito e chiosato da R. Ricorda (Programma, Padova 1990), Conti dedica varie pagine all'elogio dei disegni nella convinzione che "ciascuno più che studio dal vero è opera d'immaginazione", p. 64.

⁽⁸⁾ POLIFILO (L. Beltrami), *Il Leonardo da Vinci di E. Müntz* in "Corriere della sera", 15-16 febbraio 1899.

⁽⁹⁾ Séailles e Müntz erano fra i sostenitori della pubblicazione degli scritti di Leonardo da cui si doveva ripartire per dare scientificità alla sua interpretazione critica.

⁽¹⁰⁾ G. SÉAILLES, *Léonard de Vinci. L'artiste et le savant: essai de biographie psychologique*, Paris, Perrin et C.ie, 1892; G. SÉAILLES, *L'esthétique et l'art de Léonard de Vinci*, in "Revue des deux Mondes" LXII, 3, 15-5-1892, pp. 302-330.

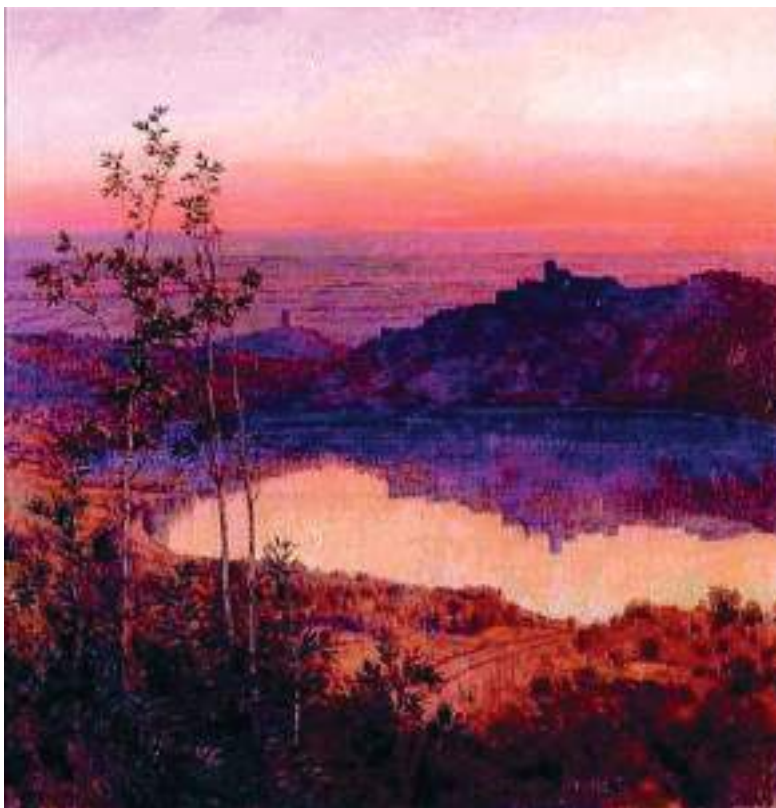


Fig. 2 - Enrico Coleman, *Speculum Dianae* (Lago di Nemi, Roma), 1909. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

ste parole – che ben si addicono alle aspirazioni di molti paesaggi simbolisti italiani – si recensiva in “Raccolta Vinciana” nel 1908 il pensiero critico di Pater su Leonardo nella rassegna bibliografica promossa dalla rivista, che attingendo al passato prossimo – era nata nel 1905 – includeva anche gli scritti più recenti delle voci estetizzanti, da Pater (1901) appunto, a

Péladan (1902) e Séailles (1903). Per altro in Francia era toccato proprio al Sâr⁽¹¹⁾, promotore del cenacolo rosacrociano franco-belga e delle prime mostre simboliste, di introdurre l'edizione dei manoscritti leonardeschi dell'Istituto di Francia. Affascinato dalla "subtilité" del suo stile, Péladan dedica vari saggi e chiose a testi scelti dell'artista, tradotti anche in italiano⁽¹²⁾, favorendone una interpretazione esoterica sia dei ritratti come la Gioconda/sfinge sia in genere per le caratteristiche delle sue "formes à manifester la spiritualité"⁽¹³⁾.

All'humus culturale internazionale filoleonardesco, riassunto qui a grandi linee, che generava ampi filoni revivalisti di ispirazione leonardesca nella pittura di tutta Europa, – basti pensare fra Francia e Belgio a Moureau e Redon, a Edgard Maxence, a Lucien Lévy-Dhurmer e Armand Point, fra gli altri, fino a certo Burne-Jones⁽¹⁴⁾ – rispondevano altrettanti affini interessi negli ambienti simbolisti italiani: milanesi, fiorentini, romani, ed

⁽¹¹⁾ Era lo pseudonimo di sapore orientale con cui si compiaceva denominarsi il fondatore del cabalistico ordine dei Rose-Croix, ben noto in Italia e apprezzato da D'Annunzio. La rivista d'ampia diffusione in ambito artistico "Emporium" gli aveva dedicato un articolo nel 1899 (E. RAGAZZONI, *Letterati contemporanei: Sar Péladan*, in "Emporium" X, 18, 1899, pp. 255-281) nel quale si ricorda, prima ancora del suo impegno nell'esegesi leonardesca d'inizio secolo, l'evidente debito a Leonardo nel delineare il paesaggio dell'arcipelago di Bréhat dove si ambienta il noto poemetto *Androgyne*, p. 262.⁽¹²⁾ Ad esempio J. PÉLADAN, *La dernière leçon de Léonard de Vinci à son Académie de Milan 1499. précédée d'une étude sur le maître*, Sans et sons (edito in Italia da Sansoni), Paris, 1904. Péladan si cimenta in una approssimativa traduzione francese del *Trattato della pittura* che introduce col saggio *De la subtilité comme idéal: Léonard de Vinci*.

⁽¹³⁾ J. PÉLADAN, *Épilogue*, in *Leonardo da Vinci. Conferenze fiorentine*, Fratelli Treves, Milano, 1910, p. 311.

⁽¹⁴⁾ Si veda per le influenze leonardesche e rinascimentali negli ambienti artistici francesi F. PESCI, *Il mito di Leonardo nella storiografia rinascimentale dell'Ottocento. Nuovi percorsi alle fonti della pittura simbolista francese*, in "Storia dell'arte" 87, 1996, pp. 260-285; L. CAPODIECI, *Rinascimento trasfigurato: il sogno italiano in Francia fra tradizione e modernità*, in *Il Simbolismo. Da Moreau a Gauguin a Klimt*, Ferrara, 2007, pp. 27-37.

anche lagunari. Forse potremmo perfino dire e dimostrare che parte dei legami e dei ponti ideali che nacquero in quel tempo fra gli artisti di ambito estetizzante nella penisola possano essere cresciuti all'ombra della fama di Leonardo e nell'intesa sulla comune attrazione per lui. In special modo verso il suo modello d'interpretazione del paesaggio.

Gli artisti come i loro critici e ammiratori (da Angelo Conti a D'Annunzio, da Enrico Nencioni a Adolfo De Bosis) frequentavano sia il pensiero del filosofo svizzero Henri-Frédéric Amiel's riassumibile nella celebre frase: "Un paysage est un état de l'âme"⁽¹⁵⁾, tratta dai suoi diari pubblicati postumi e diffusi in molte lingue nell'ultimo decennio dell'Ottocento, sia il *Trattato della pittura* di Leonardo e i suoi esegeti ottocenteschi come Gabriel Séailles, accomunati dalla consapevolezza di una vitalità interna alla natura manifestabile, traducibile sulla tela.

Le parole di Amiel hanno suggerito approcci diversi al paesaggio da parte degli artisti italiani fra Ottocento e Novecento. Ora è l'artista che infonde il proprio stato d'animo secondo le radici romantiche, e potremmo aggiungere leonardesche, altrimenti è lo stato emotivo della natura a infondere raccoglimento per l'anima in momenti particolari, come l'alba e il tramonto, nei quali l'aria impalpabile confonde le forme.

A Roma, all'inizio degli anni '80, dove si inaugura il dibattito teorico che accompagna la pittura di paesaggio simbolista italiana, alcuni artisti di ambito idealista e di relazioni internazionali come Giovanni Costa, Vincenzo Cabianca e i giovani dell'associazione 'In arte libertas' (1885-1888) e della Scuola Etrusca (1883-1884) dipingono il paesaggio dal vero, ma non sono affatto pittori veristi. Si basano consapevolmente sul sentimento della natura. Di questo atteggiamento Costa – che incitava a "riprodurre il vero non come è in sé, ma come l'artista lo ama" – ne è il pioniere in Italia già dagli anni '70 e il tramite di

⁽¹⁵⁾ H.F. AMIEL, *Fragments d'un journal intime*, Corbeil, Paris, 1949, p. 76.

contatti con similari approcci diffusi oltralpe dalla metà dell'Ottocento. I prerafaelliti, Böcklin, Gustave Moreau, che Costa tutti conosce e di cui colleziona opere e che frequenta fra Roma e Londra, ritraevano il paesaggio cercandovi le tracce del suo stato d'animo secondo una matrice empirica e sperimentale che motiva la fortuna di Leonardo fra di loro.

Anche i paesaggi dipinti ancora negli anni '80 da Costa, Sartorio, Colemann, Cellini, De Maria, Cabianca sono condotti su impressioni fermate dal vero con schizzi o con l'aiuto della macchina fotografica, ed eseguiti poi in studio dove l'immaginazione apporta la sua azione⁽¹⁶⁾. Sebbene Costa, più anziano degli altri, fosse stato il primo a dare giustificazione teorica a questo operare, il suo stile preciso e meticoloso veniva talvolta dalla critica inteso come troppo "costretto e legato dal proposito di rappresentare puramente e semplicemente il vero"⁽¹⁷⁾. Angelo Conti, che si firma Doctor Mysticus nelle riviste romane e che diverrà fra i più eminenti critici e teorici d'estetica idealista in Italia, riteneva Costa, pur apprezzato caposcuola, incapace di superare questo limite e raggiungere quella 'veggenza' nelle cose che artisti più giovani tentavano con chiaroscuri più pronunciati, da eredi di Leonardo e Giorgione. Accomunati nel mistero che avvolgeva la loro vita diversamente eroica e speciale, così come da peculiari effetti pittorici e temi spesso enigmatici, Leonardo e Giorgione meritano quindi scritti dedicati⁽¹⁸⁾ nei

⁽¹⁶⁾ Già nel 1880 così Costa si esprimeva "[il soggetto] non è che il tema trovato o cercato, sul quale l'artista svolge i suoi requisiti individuali. Il quadro non sta nel soggetto: esso non consiste nella cosa, ma nell'immagine riflessa della cosa; nel pensiero, nel sentimento che la cosa veduta ha fatto nascere" G. COSTA, *L'esposizione di Torino III*, in "Fanfulla della Domenica", 1880, n. 25, riportato in FRANDINI 1971, p. 23.

⁽¹⁷⁾ DOCTOR MYSTICUS (A. Conti), *L'arte a Roma-Giovanni Costa*, in "La Tribuna", 17 agosto 1885.

⁽¹⁸⁾ I primi appunti su Leonardo nei taccuini di Conti risalgono al 1886 (Fondo A. Conti, II.2.32, Archivio Contemporaneo Bonsanti, Gabinetto

quali Conti li propone come *exempla virtutis* per gli artisti contemporanei. Sembrano risiedere in loro le origini di quella pittura moderna capace di andare al di là delle apparenze naturali pur osservandole con cura quasi scientifica. Spetta all'artista, scrive Conti, infondervi il sentimento in quanto la natura di per sé è mera "zoologia, botanica e mineralogia"⁽¹⁹⁾. In un processo di reciproca conoscenza dunque l'artista deve studiare se stesso in relazione alla natura, coglierne ogni eco del suo sentimento. È inevitabile con questi pensieri non trovare climax esemplare nella *Gioconda* dove, scriverà Conti, "abbiamo la sensazione infallibile che le montagne sono i nostri pensieri, che noi stessi siamo il fiume che serpeggia e s'allontana, e che il colore, dai toni verdi agli azzurri, ci guida verso quell'unità che è l'aspirazione più antica, il sospiro e lo struggimento inconsapevole di tutte le creature"⁽²⁰⁾.

Quindi, a Nino Costa, Conti contesta di considerare la natura come pura poesia, con una sua ragione d'essere in sé e armonica autonomia, invece che "fonte di poesia", dove poter "cogliere ogni eco del *proprio* sentimento, scoprirne le ragioni e ricomporre fantasticamente il fenomeno"; per concludere, ci dice di non poter "trovare nel vero altra poesia al di fuori di quella che noi medesimi vi mettiamo quando l'abbiamo trovata rispondente ad un momento di vita dell'anima nostra"⁽²¹⁾.

Viesseux, Firenze), avvio di una lunga sequela di scritti e articoli. Il più noto e completo *Leonardo pittore* 1906, il *Giorgione* invece lo precede, edito da Alinari nel 1895.

⁽¹⁹⁾ DOCTOR MYSTICUS (A. Conti), *L'arte a Roma-Giovanni Costa*, cit.; cfr. A. MAZZANTI, *Simbolismo italiano fra arte e critica Mario de Maria e Angelo Conti*, Le Lettere, Firenze, 2007, p. 89; S. FREZZOTTI, *L'ultimo Nino Costa. Le battaglie per l'arte*, in *Da Corot ai macchiaioli al simbolismo. Nino Costa e il paesaggio dell'anima*, a cura di F. Dini e Id., cat. della Mostra di Castiglioncello, Milano, 2009, p. 59.

⁽²⁰⁾ A. CONTI, *Leonardo. L'uomo completo e perfetto*, Napoli, Giuseppe Rispoli [dattiloscritto], AC.II.8:11 p. 59.

⁽²¹⁾ DOCTOR MYSTICUS (A. Conti), *L'arte a Roma-Giovanni Costa*, cit.



Fig. 3 - Mario de Maria, *Chiaro di Luna. Tavole all'osteria Prati di Castello*, 1884. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

A Leonardo e Giorgione veniva quindi riconosciuta la rappresentazione del paesaggio secondo accentuazioni atmosferiche chiaroscurali, dove si scorgevano trasfusi sentimenti e irrequietezze interpreti della complessità dell'animo umano, senza tempo, ribadisce Conti, rendendosi portavoce in Italia di un approccio metastorico condiviso dai pensatori del tempo: da Séailles a Guyau e Sureau, da Freud fino a D'Annunzio non a caso stretto amico di Conti, reciprocamente influenzatisi proprio attorno alla recezione di Giorgione⁽²²⁾. Si perseguiva quindi un ideale di bellezza interprete della natura fondato sulla selezione che generano il ricordo e l'esempio dei grandi del passato in chiave 'simbolista'.

Questi enunciati di chiaro stampo idealista schopenhaueriano, poiché il pittore mentre chiarisce i propri sentimenti aiuta la natura a trovare una propria chiarificazione ispirata alle idee superiori che vi si rispecchiano, giustificavano gli stili e gli effetti più pronunciati di artisti di una generazione più giovane di Costa: ad esempio i forti chiaroscuri contrastati di De Maria, allusivi di misteri nascosti nella natura (fig. 3) o quelli evanescenti di Sartorio, Cellini, Ricci nelle illustrazioni per il libro di poesie di D'Annunzio *Isaotta Guttadauro* (figg. 4-5), soffusi di grazia mutuata da Nino Costa stesso e a sua volta dal paesaggio prerafaellita anglosassone, nonché dipinti sull'esempio dei sogni mediterranei neoclassici di Böcklin⁽²³⁾. Il simbolista svizzero e

⁽²²⁾ Si rinvia per la disamina dell'interpretazione giorgionesca di D'Annunzio nel suo celebre *Note su Giorgione e sulla critica*, in "Il Convito", I, gennaio 1895, pp. 69-86 e di Conti nel coevo volume *Giorgione* (frutto di studi avviati da anni), per la riflessione sulle differenze e influenze reciproche dei due amici e scrittori ad A. MAZZANTI, *Simbolismo italiano* cit., pp. 152, 159-162.

⁽²³⁾ Per l'analisi dell'apparato illustrativo dell'*Isaotta Guttadauro* rinvio ai miei: *Mario de Maria per l'Isaotta Guttadauro: pittore "lunatico" e "maledetto" nella Roma dannunziana*, in *Gabriele D'Annunzio Dalla Roma Bizantina alla Roma del "Nuovo Rinascimento"*, a cura di A. Andreoli e G. Piantoni, Dossier della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, n. 4, Torino, 2000, pp. 45-53



Fig. 4 - Giovanni Costa, *La ninfa dei boschi*, 1863. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna



Fig. 5 - Giulio Aristide Sartorio, *Donna Francesca*, Ballata VI, illustra-
zione per *Isaotta Guttadauro* 1886.

l'entourage dei Deutsch-Römer (tedeschi romani), che gravita su Roma e il Caffè Greco da metà del secolo, sono di profonda influenza per gli ambienti idealisti italiani. Questi condividono l'attitudine del maestro svizzero ad "esprimere le nascoste meraviglie" del paesaggio italiano come gli riconosceva il devoto collezionista Schack. I pittori a Roma caricano arbitrariamente di toni cromatici la campagna romana in affoscate dorature o oscurità böckliniane che ammantano luoghi senza nessi topografici precisi, che alimentano uno stato spazio/temporale di sospensione di cui si nutre la fantasia. Infatti la memoria delle impressioni ricevute direttamente percorrendo le campagne non produce meccaniche ripetizioni del vero, e non solo per l'affermarsi del sentimento e dell'immaginazione. A potenziare tali suggerimenti e suggestioni concorre l'ammirazione per i maestri del passato. Quindi i sogni paesaggistici dei simbolisti romani, come quelli di Böcklin molto influenzato da Jakob Burckhardt e dalla centralità della cultura rinascimentale italiana che lo storico grande amico dell'artista sosteneva come funzione attiva nel presente, assumono spesso assimilazioni compositive e di piani resi secondo livelli cromatici e atmosferici complessi e profondi derivati da Giorgione piuttosto che da Leonardo, o da Tiziano, o dagli umbri del '400. Anche le citazioni più evidenti (Von Marées/Giorgione, *Tempesta*; De Maria/Pordenone figg. 6, 7, 8, 9, 10) non sono meccaniche ripetizioni, ma concorrono a delineare una ideale campagna italiana che assimila dalla veneta, dalla toscana, dalla romana dei quadri antichi, e insieme astrae e traspone gli originali con sensibilità moderna. Si va a formulare quindi nei paesaggi simbolisti romani "una tettonica [un lin-

e di prossima pubblicazione *From "Fuoco" to "Notturmo" the Interpretation of Light and Shade*, in *D'Annunzio's work by his friends among the Italian Symbolistic Illustrators in Light and Darkness*, atti del II Simposio Internazionale ALMSD, "Symbolism, Its Origins and Its Consequences". 25-28 aprile 2012, Allerton Park, Springfield



Fig. 6 - Giorgione, *La tempesta*, Venezia, Galleria dell'Accademia.

guaggio costruito] che libera le trattenute facoltà del sogno e del talento” come ha osservato Marisa Volpi in un insuperato studio del 1989 sui tedeschi a Roma⁽²⁴⁾.

⁽²⁴⁾ M. VOLPI, *Immaginazione e realtà nel paesaggio dei “Tedeschi-Romani”*, in I *“Deutsch-Römer”*. Il mito dell'Italia negli artisti tedeschi 1850-1900,



Fig. 7 - Hans Von Marées, *Paesaggio romano*, Monaco, Neue Pinakothek.



Fig. 8 - Mario de Maria, *Chiesa e Campo ei giustiziati in Val d'Inferno*, 1907. Trieste, Civico Museo Revoltella.

In questo modo si attua per Conti il principio tratto dal *Novum Organum* di Bacone, a sua volta derivato dal *Fedro* platonico e ribadito dal teorico francese Jean Marie Guyau⁽²⁵⁾, riassumibile nel motto “*homo additus naturae*”, secondo cui il lavoro dell’artista trasfigura e sublima la natura vincendo le oscurità della materia, quanto è reso possibile da una facoltà percettiva e sensoriale, la suggestione. “Una scena grandiosa” agisce sul siste-

cat.della Mostra Roma, a cura di C.Heilmann, Mondadori, Milano, 1988, pp. 7-15.

⁽²⁵⁾ Fra i testi fondamentali di Guyau apprezzati in Italia *Problèmes de l'esthétique contemporaine* (1884) e *L'art au point de vue sociologique* (1887). Ricordiamo che Vittore Gubricy dedica un articolo a M. Guyau, in “La Riforma”, 8 febbraio 1891 e che sul concetto di suggestione di Guyau fonda i suoi capitali articoli sul *Paesaggio* all’inizio degli anni '90. È stata A.M. Damigella per prima a sottolineare le derivazioni da Bacone e da Guyau nel pensiero estetico di Conti e nella sua teoria del paesaggio stato d'animo diffusa fra gli artisti: in *La pittura simbolista in Italia*, Einaudi, Torino, 1981, saggio che resta a fondamento di tutti i successivi studi sul simbolismo in Italia. Vedi anche A. MAZZANTI, *Simbolismo italiano fra arte e critica* cit., p. 308.



Fig. 9 - Pordenone, *La famiglia del satiro o Satiro morente*, collezione privata (già posseduto da Mario de Maria).

ma nervoso dell'artista, genera un'ipertensione, uno stato di eccitamento "quasi sonnambolico", in grado di ricondurlo alla visione: apporto fondamentale a questo status viene per i simbolisti dal colore.

Fin in Böcklin e Moreau i colori sono diretta espressione e asseverazione di stati d'animo, dunque mescolati, filtrati alla ricerca degli effetti che idealmente nella mente rispondono alla natura dipinta e ai fantasmi evocati del paesaggio. Anche i simbolisti italiani lavorano molto le superfici, velano come gli antichi, o secondo presunte pratiche alla maniera degli antichi, così che le superfici assumono una fisicità da *répechages*. Era l'esito dell'esecuzione lenta come indicava Leonardo nel *Trattato della pittura*, secondo Costa massimo esempio della "logica separazione del lavoro, del non affrontare tutte le difficoltà nello stesso tempo"⁽²⁶⁾, con la stesura sul disegno del "chiaroscuro mono-

⁽²⁶⁾ "Io vi consiglio di fare una visitina ogni mattina all'abbozzo di Leonardo che è agli Offizi": così Costa esorta A. De Carolis in una lettera dell'11 dicembre 1895, riassumendogli i pregi di quel suo metodo da imitare. La lettera presso Fondo De Carolis, Archivio Storico Gnam, Roma, è pubblicata in A. LENZI, *Adolfo De Carolis e il suo mondo (1892-1928)*, Anghiari, 1999, p. 37. University, Illinois.

cromo verdognolo” e a seguito delle velature cromatiche sovrapposte, frutto di segrete ricette dal sapore di alchimie leonardesche⁽²⁷⁾ che accentuavano gli effetti atmosferici, rendevano dorate le luci (come apparivano nelle patine del tempo sui quadri antichi). Un caposcuola del paesaggio, Claude Lorrain, aveva raccolto e perfezionato la tradizione delle fasi esecutive dalla composizione, ai colori, all’atmosfera, consegnando ai moderni quel principio di selezione a cui già avevano aderito i maestri del Rinascimento, e perciò ricordato dal Doctor Mysticus quale maestro “d’ideale”⁽²⁸⁾.

I particolari a tocchi finali nei paesaggi di Costa e del gruppo romano degli anni ’80, da Marius De Maria a Cabianca, a Sartorio, animano talvolta figure paniche e misteriose, come spesso nei quadri di Böcklin, Von Marées o di Gustave Moreau, ora traducono le evanescenze poetiche d’annunziane dell’*Isaotta*, ora i misteri fra le mura dei conventi o i tramonti infuocati della Ciociaria, una terra “originale”, ancora intatta e selvatica: “sole forte, cielo fondo, nuvole scapigliate”, così come sintetizza il figlio di Cabianca ad origine dell’“alto diapason di emotività” nella pittura del periodo romano del padre, abbandonati i rigori e gli equilibri della Macchia dinanzi alle “umili aggregazioni di case e di cose che la gente Toscana presentava di già più ravviate e pettinate”⁽²⁹⁾.

⁽²⁷⁾ Spesso gli studi degli artisti venivano paragonati a gabinetti d’alchimia, come quello di Marius De Maria a Venezia (cfr. N. BRAMERINI, *L’arte di un pittore bolognese*, in “Il Resto del Carlino”, 16 ottobre 1911; A. MAZZANTI, *Simbolismo italiano*, cit., pp. 212-235 con bibliografia annessa) per le loro passioni sperimentali e la ricerca di ricette capaci di rendere gli effetti pittorici ‘alla antica’. Si veda G. SOCCOL, *Tra teoria e poetica alle soglie del XX secolo*, in “Quaderni. Donazione Eugenio Da Venezia” 5, 1999, pp. 69-74.

⁽²⁸⁾ DOCTOR MYSTICUS (A. Conti), *L’arte a Roma-Giovanni Costa*, cit.

⁽²⁹⁾ Appunti biografici di Silvio Cabianca, conservato dagli eredi e citati da F. DINI, *Contributo a Cabianca*, in *Cabianca e la civiltà dei Macchiaioli*, cat. della mostra a cura di Id., Orvieto-Firenze, Pagliai, Polistampa, Firenze, 2007, p. 35.



Fig. 10 - Arnold Böcklin, *Autunno e la Morte*, 1871. Monaco, Schack Galerie.

Al tratto pittorico così come alla penna di poeti e scrittori che partecipavano del cenacolo romano, l'animismo del paesaggio laziale suggeriva ispirazioni affini, e spesso riconducibili alle origini, da Leonardo a Goethe. Ad esempio nel "Convito", la rivista letteraria e artistica estetizzante edita nel 1895 da Adolfo De Bosis, che ospita spesso scritti di D'Annunzio e Conti, molti di questi evocano una natura vitale e palpitante connessa con la sensibilità leonardesca per il paesaggio. Fin dal primo numero D'Annunzio vi pubblica a puntate *Le Vergini delle Rocce* come anche *Note su Giorgione e sulla critica*⁽³⁰⁾, nelle cui pagine serpeggia la figura di Leonardo che Sartorio traduce in visioni pittoriche chiaramente ispirate⁽³¹⁾ (figg. 11-12). Nelle *Cronache* poi non si manca di rivolgere particolare attenzione alla "novissima nobile gara di ristampe

⁽³⁰⁾ G. D'ANNUNZIO, *Note su Giorgione e sulla critica*, in "Il Convito" I, gennaio 1895, pp. 69-86.

⁽³¹⁾ Le figure di grazia prerafaellita di Sartorio si muovono in un paesaggio soffuso e roccioso dai lineamenti leonardeschi.



Fig. 11 - Aristide Sartorio, *Vergini delle Rocce* da "Il Convito", I, gennaio 1895.



Fig. 12 - Leonardo da Vinci, *Vergine delle Rocce*, Parigi, Musée du Louvre.

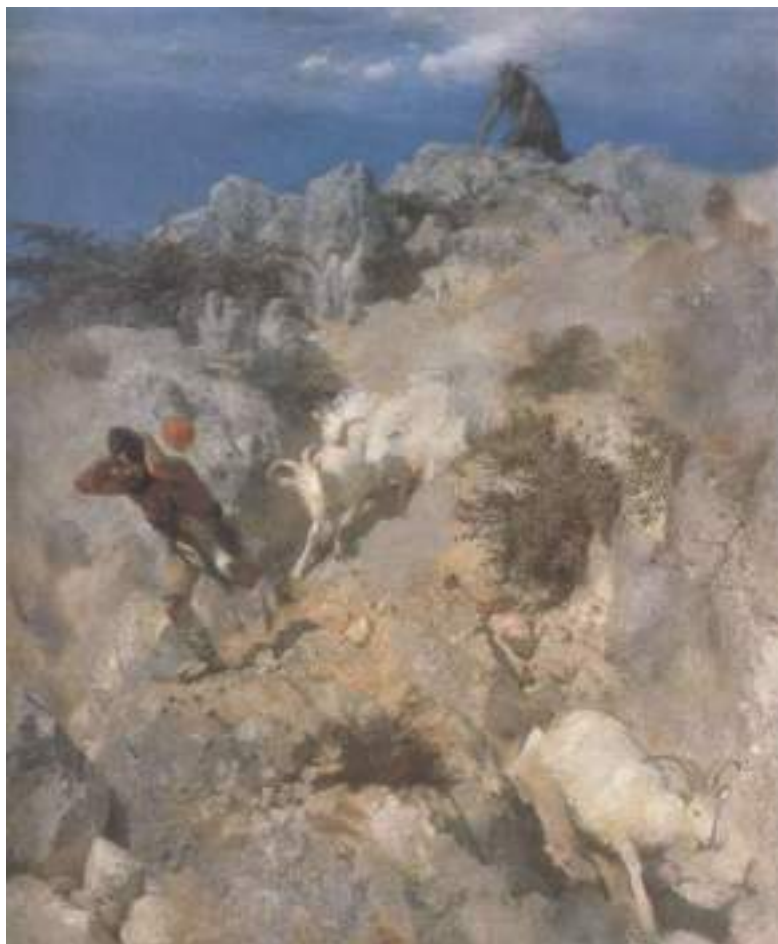


Fig. 13 - Arnold Böcklin, *Pan spaventa un pastore*, 1859. Basilea, Kunstmuseum.

artistiche delle opere di Leonardo da Vinci, gran padre del Rinascimento, cominciata in Roma con il Trattato della pittura”, e di annunciare le conferenze programmate nel 1895 dalla Società degli Studi italiani come *Leonardo da Vinci pensatore e poeta* di Müntz e *L'estetica di Leonardo da Vinci* di Séailles⁽³²⁾.

Ideali, influenze dagli antichi e sperimentazioni tecniche creano dunque una sinergia di stimoli nei paesaggi italiani o dipinti da stranieri residenti. Prendiamo ad esempio quelli a soggetto panico-mitologico realizzati fra gli anni '90 e l'inizio del '900 da Mario De Maria. Da *I cipressi a Villa Massimo* (1891, 1909) a *Pomeriggio di un fauno. Sinfonia gialla in tono maggiore* (1909), vi risalta la “parentela cerebrale”, come scrisse Vittorio Pica, fra De Maria e Böcklin (figg. 13-14-15). Al bolognese non erano mancate nel tempo le occasioni per conoscere stile e opera del celebre artista svizzero fin dal soggiorno romano quando nel 1887, unico italiano, aveva esposto con lui, Feuerbach e Lembach al Circolo Artistico Tedesco, senza poi contare la comune presenza alle esposizioni internazionali tedesche e la sicura conoscenza della mostra commemorativa per Böcklin alla Biennale di Venezia nel 1901. Oltre al valore animistico attribuito alle presenze mitologiche che abitano la natura nei quadri di entrambi e alla indeterminatezza dei luoghi ideali che essi dipingono, accomuna i due artisti l'accensione cromatica intesa come *stimmung* (stato d'animo), come segno indistinguibile di una vitalità superiore nella natura che entusiasmava D'Annunzio e Conti nella aspirazione a raggiungere il valore spirituale di un'arte immateriale come la musica. Non è un caso infatti che l'*Après midi d'un faune* di De Maria (fig. 15), capoletto nella camera privata di D'Annunzio (la Sala della Leda) al Vittoriale, abbia un sottotitolo da *prélude* alla Debussy, che indica il propagarsi del suono mitico nella natura, così come nell'altro quadro, tanto piaciuto al Poeta, la musica vitalistica pare marcata dall' “impeto

⁽³²⁾ *Cronache*, in “Il Convito” I, gennaio 1895, p. IV.



Fig. 14 - Mario de Maria, *Cipressi a Villa Massimo*, Roma, 1891.
Collocazione sconosciuta.



Fig. 15 - Mario de Maria, *L'après Midi d'un fauno* (*Sinfonia di giallo su tono maggiore*), 1909. Gardone Riviera, Vittoriale degli Italiani.

prodigioso del centauro fra i cipressi antichi”: una specie di “sinfonia pagana di gialli” (Damerini). Identico scenario in uno scambio di suggestioni fra dipinti e parole propone l'*Elegia* che Conti aveva scritto ancora a Roma per l'amico De Maria dove, come nel quadro, “il tramonto dava ai cipressi forma d'eccelse vampe” di contro ad un “cielo diffuso di porpora e azzurro nell'ora sacra di Tiziano” che dava alle chiome (dei cipressi) “strane parole e strani sussurri” musicali⁽³³⁾. I versi e il quadro di paesaggio vivono della stessa temperie culturale: metafore, immagini simboliche come anche nei versi *Notturni* del direttore del “Convito” o in *Presso una certosa* di Carducci : “e con fremito leggero/par che passi un'anima...”⁽³⁴⁾. Passa e diletta lasciando come nei quadri simbolisti il “silenzio musicale” che secondo la riflessione estetica di Conti, mutuata in parte da Walter Pater, rappresenta l'aspirazione a seguire la più pura rappresentazione dell'essenza superiore che si intravede nella geniale luminosità delle opere magistrali dei maestri antichi. Come non identificarsi allora anche con le qualità di Leonardo musicista, inventore di suoni e strumenti che affioravano fra i fogli del Codice Atlantico e soprattutto con quanto affermava nel *Trattato*, che ogni artista contemporaneo agognava di possedere⁽³⁵⁾, riguardo alla fratellanza fra pittura e musica “secondo senso all'occhio, che compone armonia con la congiunzione delle sue parti proporzionali operate nel medesimo tempo, costrette a nascere e morire in uno o più tempi armonici, i quali tempi circondano la proporzionalità de' membri di che tale armonia si compone, non altrimenti che faccia la linea”⁽³⁶⁾. All'armonia nei “silenzii degli orizzonti,

⁽³³⁾ A. CONTI, *Elegia*, “Capitan Fracassa”, 3 settembre 1887.

⁽³⁴⁾ A. DE BOSIS, *Notturni*, in “Il Convito” XII, dicembre 1907, pp. 921-935; G. CARDUCCI, *Presso una certosa*, in *Rime e Ritmi*, raccolta edita nel 1899.

⁽³⁵⁾ Ha il “valeur d'une confidence” scrive GABRIEL SEAILLES in *L'esthétique et l'art de Léonard de Vinci*, cit., p. 303.

⁽³⁶⁾ LEONARDO da Vinci, *Trattato della pittura*, parte prima, 25. *Come la musica si dee chiamare sorella e minore della pittura*.



Fig. 16 - Nino Costa, *Attilia Narducci*, 1864-1877.

nel regno delle pure forme idealizzate dallo stile” invitava Conti nel suo primo trattato di estetica dedicato all’altro emblematico artista per la sensibilità simbolista, *Giorgione* (1894). Un intero capitolo, fra i più apprezzati dagli amici artisti (De Maria, Grubicy, Fortuny, Segantini, Laurenti), riguarda proprio *La musica della pittura*. Conti l’avvia con una di quelle frasi che, con la celebre di Amiel, restano a motto indelebile della sensibilità simbolista, tratta da *The School of Giorgione* (1877) di Pater “all art constantly aspires towards the condition of music”. Ma Leonardo spezza una lancia a favore della pittura – “eccelle e signoreggia la musica perché essa non muore immediate dopo la sua creazione [...] anzi ti si dimostra in vita quel che in fatto è una sola superficie” –; doveva così generare un ben forte incoraggiamento nel mare dell’eclettismo idealista pervaso e impaludato dalle contaminazioni fra le discipline.

Per altro la sensibilità simbolista coglie nei quadri di Giorgione e Leonardo quell’indeterminatezza, mistero e solitudine propri alla sensibilità umana moderna. Vi prende incitamento a ritrarre la notte, quando le apparenze si confondono nel mistero dell’ombra, quando il plenilunio crea nella distesa del mare lontananze senza confine, o ci pone al cospetto del silenzio delle montagne; in questi momenti sacri e rivelatori si sente che la natura aspira a dileguare nella solitudine e a rientrare nel mistero, riflette Conti mentre scrive su Giorgione nel libro che diventa una sorta di breviario d’estetica per gli artisti idealisti italiani e per le loro visioni sinestetiche della natura.

Nell’ultimo decennio dell’Ottocento proliferano paesaggi ricchi di colore stratificato, ora sull’esempio del lussuoso cromatismo veneto del ’500 (come in De Maria, Fortuny, Benson), ora su quello delle atmosfere verdi di Leonardo (che sostituiscono l’influenza del *ton gris* francese), ora frutto delle varieghe sperimentazioni divisioniste italiane non estranee a questi insegnamenti: dal pulviscolare e atmosferico Grubicy, al filamentoso Previati, al luminoso tratto diviso di Segantini.



Fig. 17 - Giovanni Costetti, *Ritratto di Roberto Papini*, 1903.

Trasferitosi da Roma a Venezia nel 1891, soggiogato dall'ammirazione per i veneti del '400 e '500, De Maria dipinge a velature di tempera ad olio, secondo formule che ambiscono a seguire gli insegnamenti antichi e che denomina *smalto vecchio veneziano*⁽³⁷⁾ con effetti di durezza e di patina ambrata che amalgama le luci. Sempre a Venezia anche Cesare Laurenti e Mariano Fortuny brevettano dei nuovi colori che mirano alla rapidità di essiccazione, alla tenuta del tono e del tocco preciso sotto vernici per velatura trasparenti ispirate dai grandi coloristi antichi, simili agli effetti dei preraffaelliti. Grande successo hanno poi in questo momento le vernici trasparenti 'a retoucher' prodotte dal chimico Jean George Vibert a Parigi (il cui saggio principale *La science de la peinture* fu tradotto in Italia da Previati nel 1893, un anno dopo la sua edizione) e messe in commercio dalla ditta Lefranc, della quale fu per un periodo agente in Italia (1891-1892) l'artista e teorico del divisionismo Vittore Grubicy⁽³⁸⁾. Il processo di scomposizione di Grubicy mirava ad una 'risultante' per via di sovrapposizioni cromatiche ai cui effetti di fusione armonica attribuiva "significato spirituale"; parlava di accordi che seguissero "un filo ideale della colorazione"⁽³⁹⁾ in costante

⁽³⁷⁾ Cfr. A. MAZZANTI, *Simbolismo italiano* cit., pp. 176,225, e si vedano M.De Maria, Tacchini, fasc. 2.8, Archivio De Maria, Biblioteca Correr, Venezia. Cfr. per una disamina generale della cultura materiale e tecnica di quel periodo: AA.VV., *L'occhio, la mano e la macchina. Pratiche artistiche dell'Ottocento*, a cura di S. Bordini, Roma, 1999.

⁽³⁸⁾ Si veda in proposito M. VINARDI, *Tra critica d'arte e promozione pubblicitaria per la "Le Franc & Cie" I suggerimenti dei pittori di Vittore Grubicy De Dragon*, in *Effetto Luce. Materiali, tecnica, conservazione della pittura italiana dell'Ottocento*, atti del convegno IGIIC Gruppo italiano dell'International Institute for Conservation, Edifir, Firenze, 2010, pp. 281-292.

⁽³⁹⁾ V. Grubicy a A. Conti, 9 luglio 1909 in Fondo A.Conti, Gabinetto Vieusseux, Firenze, AC.I, V. Grubicy; vedi in A. MAZZANTI, *Simbolismo italiano* cit., p. 307, n. 144; ID., *Il colore per il Simbolismo italiano: i meccanismi della visione*, atti della VI Conferenza Nazionale del Colore, SIOF-CNR (Università di Lecce, 16-17 settembre 2010), a cura di M. Rossi, Milano, Maggioli, 2010, pp. 441-452.



Fig. 18 - Vittore Grubicy de Dragon, *Ombra cara*, 1911-1914.
Venezia, Collezione Fondazione di Venezia.

confronto con i maestri del passato. De Maria fu fra gli artisti che instaurarono un rapporto privilegiato con Grubicy, fino a dipingere a quattro mani e a condividere l'esperienza toccante del ritratto della figlia defunta Silvia (fig. 18). Leonardo li guida nell'attuare i potenziali dell'immaginazione, nel trovare "nella precisione della forma l'infinito della vita": "ogni [suo] segno si continua in noi" – commenta Conti – sia nel senso della ricerca di una verità superiore dello spirito, sia di un accordo universale fra sentimenti umani e natura. "Il colore", come scrive a Grubicy De Maria "conduce al paradiso, al sogno, alla bellezza". Leonardo, con le sue indecifrabili atmosfere verdi, è il primo, seguito da "Michelangelo Raffaello, Tiziano", fra coloro ricordati dall'artista, che per tal tramite conobbero il "mondo del sogno e del piacere"⁽⁴⁰⁾. Non poteva paventarsi esempio più alto del sorriso sospeso della *Gioconda*, come anche gli affetti effusi nei volti della *Vergine delle Rocce* quali prosecuzione del sentimento della natura, in una mirabile reciprocità armonica, musicale, fra spazio e sguardo. Monna Lisa "è la prima espressione pittorica del paesaggio come sentimento, d'una armonizzazione perfetta della figura umana con le immagini delle cose; è il primo respiro d'artista veramente all'unisono con l'anima del mondo" scrive Conti interpretando un pensiero diffuso fra i ritrattisti del paesaggio e adepti degli antichi di fine '800. Ne riconosce l'esemplarità fin nel libro dedicato a *Giorgione*, del 1894, molto prima degli approfondimenti per la conferenza fiorentina *Leonardo pittore*⁽⁴¹⁾ del 1906. Riconosce affinità con la *Venere* giorgionesca, entrambe contraddistinte da espressioni misteriose e sospese che

⁽⁴⁰⁾ M. De Maria a V. Grubicy, f. 51, Venezia, 14 luglio 1897. Vedi anche in A. CONTI, *La beata riva*, (1900), ed. Marsilio, Venezia, 2001, p. 47.

⁽⁴¹⁾ L'Archivio Conti conserva molte tracce dell'interesse dello studioso per Leonardo: fin dagli appunti nei taccuini del 1886 ai dattiloscritti del volume poi non edito, *Leonardo*, nel quale Conti riunisce vari suoi scritti compresa la conferenza fiorentina e altri datati 1902. Il suo fondo documentario quindi lo testimonia partecipe della temperie leonardesca a cavallo fra '800 e '900, come funzionario museale, storico e critico d'arte aggiornato sugli studi internazionali.

paiono riverberarsi nella natura attorno. Nota profonde armonie fra figure e paesi che le accolgono, grazie alle luci, agli accordi dei colori, al trasfondersi delle linee da forma a forma, fino alla coincidenza pateriana fra 'matter' e 'form': fra contenuti, simboli e segni tangibili. Che diventano codici di riferimento per i moderni. "Grandi miracoli della pittura" i due capolavori sono frutto della "collaborazione" fra arte e musica per Conti: mentre un "movimento, una luce dalle labbra e dagli occhi [della *Gioconda*] passa nel paese, in un serpeggiamento di fiumi, e diventa il riso della natura"⁽⁴²⁾, nello stesso modo "tutte le cose della natura s'accordano con il riposo [della *Venere*], si distendono e posano come nel sonno; una pace solenne [...] una perfetta armonia nelle forme e nel sentimento [che] dà luogo all'intera e prodigiosa rappresentazione". Il principio della continuità trapassa dai volti alla natura e viceversa; gli artisti attribuiscono al paesaggio un'animazione che, si è detto, ora è mezzo espressivo della spiritualità naturale, ora dello stato d'animo dell'autore secondo il principio baconiano dell'"Homo additus naturae", tipico dilemma ottocentesco, fino al caso estremo dell'espressionismo munchiano. Molti mezzi sorrisi sospesi su volti profondi, che si dilatano in paesaggi dalla topografia non definita e di luminosità ambigua per via di una coltre cromatica di tratti fitti e finissimi ritocchi, dipinti nella seconda metà dell'800 e a fine secolo, dipendono dalla fortuna di Leonardo: a cominciare dal ritratto della nipotina di Nino Costa *Attilia Narducci* (fig. 16), dipinto fra il 1864 e il 1867 e poi terminato nel 1877, dopo il soggiorno fiorentino durante il quale l'autore poté maturare influenze dalla ritrattistica del '400-'500. Il mezzo busto dai toni scuri contro uno sfondo verdastro fu descritto figura "leonardesca, placida, serena" da amici e commentatori⁽⁴³⁾. *Ombra cara* (fig.

⁽⁴²⁾ A. Conti, *Il Giorgione*, cit., p. 56.

⁽⁴³⁾ Da una lettera di Wilhelm Füssli a Costa, Roma, 30 Dicembre 1867, citata da O. ROSSETTI AGRESTI, *Giovanni Costa his life, work, and times*, London,

18), il ritratto di Silvia De Maria dipinto da Grubicy e ultimato dal padre della ritratta, è uno dei più toccanti fra i numerosi di bambini defunti che Vittore ritrasse sul tracciato delle loro fotografie⁽⁴⁴⁾. La procedura minuta e luminosa tende a farne una rievocazione medianica: Grubicy, promotore del mito di Leonardo mago, riconosceva nella fine stesura pittorica la componente spiritualistica e misterica attribuita al maestro. A distanza di decenni, nel 1920, non sarà quindi un caso che Carlo Carrà, guardando alle origini della modernità e al primato artistico italiano, accosti Grubicy a Leonardo per la sua “psicologia complicata”. Se i loro meriti son ben diversi si possono riscontrare in entrambi “in egual dose onestà di propositi, profondità d’intenti e una incommensurabile incontestabilità per il realizzato; perocché, alla guisa di Leonardo, egli ama le cose profondamente concentrate”⁽⁴⁵⁾. L’accuratezza degli effetti, le dosature di colori e di pennellate, evocano una grande concentrazione che si addice ai formati contenuti come dimostrava la *Gioconda*, madre spirituale dei ritratti grubiciani, tutti di misure ridotte. Grubicy la ritrae opera immaginata, “lungamente accarezzata” dal suo autore “ritraendola dalla visione interna, fissata nello spirito dopo lungo e accurato studio” che segue un “divino e suggestivo fluido”⁽⁴⁶⁾

Gay and Bird, 1904, p. 133. Anche George Fleming osservava le vibrazioni leonardesche che affioravano dalla sobrietà di toni ed espressioni costiane, cfr. G. FLEMING, *Notes on a Collection of Pictures by Prof. G. Costa*, London, 1882, n. 26, p. 9.

⁽⁴⁴⁾ Cfr. G. GINEX, *Fotografia e pittura nel laboratorio divisionista*, in *L’età del divisionismo*, cit., pp. 235-236; per i particolari sviluppi del ritratto ricordato, condotto a termine a quattro mani, si rinvia della scrivente, *L’Ombra cara” di Silvia de Maria nella casa dei Tre Oci a Venezia: una prova di “arte impersonale” o della condivisione di ideali*, in “Venezia Arti” n. 15/16, 2001-2002, pp. 201-207; ID., *Simbolismo italiano*, cit., pp. 321-323.

⁽⁴⁵⁾ C. CARRÀ, *Vittore Grubicy*, in “Il Primato artistico italiano”, Milano, II, ag.-sett. 1920, n. 6, anche in *Archivi del Divisionismo*, cit., p. 67.

⁽⁴⁶⁾ V. GRUBICY, *La suggestione nelle arti figurative* in “La Triennale”, 8-11, Torino, 1896, ora in *Vittore Grubicy de Dragon. Scritti d’arte*, a cura di I. Schiaffini, Egon, Rovereto, 2009, p. 42.



Fig. 19 - Romolo Romani, *ritratto femminile*, 1916.

connotato dall'isolamento, dalla suggestione di vocazione simbolista, declinata di contro alla pittura alla prima, di colori rapidi e superficiali, quella da cui prende le distanze De Maria nelle sue confidenze epistolari a Grubicy. Quest'ultimo propagatore delle teorizzazioni divisioniste italiane e delle posizioni più meditate della pittura in Lombardia sulla scia di Leonardo e del suo trattato, diventa veicolo d'innovazione, sprone per i più giovani come Romolo Romani (fig. 19), o per l'umbro Gerardo Dottori prefuturista, nel 1906 a Milano dove visita la mostra Nazionale di Belle Arti al Castello Sforzesco e frequenta il giro di Grubicy. Sono tutti artisti che partecipano inevitabilmente della temperie leonardesca motore di rinnovato vitalismo naturalistico, sull'esempio del grande maestro "capace – come già notava Séailles – di creare le opere d'arte come la natura i suoi fiori". Grubicy sembra rinnovare quel principio di fare "scienza per mezzo del-

l'immaginazione" che connota la declinazione italiana del movimento internazionale divisionista, che egli incoraggia nei colleghi come Segantini quanto nei giovani appena ricordati. È interessante ritrovare il suo nome nel primo foglio di una miscellanea di appunti dedicati a *Rinascimento. Leonardo* da Angelo Conti che vede dunque rinnovato nell'artista e teorico milanese le maggiori potenzialità leonardesche: saper "assediare la realtà per farle rivelare il suo segreto"⁽⁴⁷⁾. Come Leonardo che "pensa per mezzo di immagini; e mediante i paragoni e le analogie trova la via più breve per trovare la verità. Ricordate il movimento dell'acqua veduto simile al movimento di una capigliatura. Per mezzo d'immagini grafiche ed analogie di forme e di movimenti egli giunge paragonando l'aria, l'acqua, il suono, la luce, il colore ad intendere l'unità delle forze fisiche"⁽⁴⁸⁾. Gli esiti pittorici di questo lavoro come la miriade di disegni che testimoniano queste affannose ricerche leonardiane guidano artisti come Romani a "figurazione indefinibile ed ambigua tra il valore naturalistico e l'aspirazione fantastico-simbolica"⁽⁴⁹⁾. Mentre i paesaggi diventano *Onde sonore, Prismi*, basati sui valori simbolici delle forme metageometriche e sulla ritmicità di linee, colori e luminosità in un traslato dell'interpretazione moderna della tradizione, i volti umani si dilatano in una ritmicità di linee fluide che rendono visibile l'eco dei sentimenti. Come non scorgere le origini di questo tipo di ritrattistica, perseguita da tali accaniti lettori del *Trattato della pittura*, in un prototipo come la *Gioconda*, per i pensatori di quest'epoca "un'altra Sfinge" alla nascita del

(47) A. CONTI, *Rinascimento, Leonardo*, Miscellanea, raccolta di appunti e articoli di varie datazioni a partire dal 1902, riuniti con l'intenzione di redarre un volume mai uscito. Si trova in AC.II.24.6, Archivio Contemporaneo, Gabinetto Vieusseux, Firenze.

(48) *Ibidem*. Cfr. per l'interpretazione di Conti R. RICORDA, *Angelo Conti e il leonardismo di fine secolo*, in A. CONTI, *Leonardo pittore*, cit., pp. 9-43.

(49) G. ANZANI, *Per una revisione critica dell'opera di Romolo Romani*, in "Storia dell'Arte" 33, 1978, p. 157.

cui sorriso Leonardo pone l'osservatore. Il quadro comincia, in realtà, con un'apparizione di montagne, osserva Conti, "siamo costretti a partire dal fondo di paese" dove la figura sboccia "come una pianta", mentre nel suo volto si ascrive "la parola di acque e rupi" ma, precisa ancora il critico, senza "scomporre l'unità", piuttosto prefiggendosi "di indagarne la genesi". Leonardo vi evidenzia la sua capacità, così attrattiva per la sensibilità di transizione fra '800 e '900, "d'astrarre le leggi dal tangibile"⁽⁵⁰⁾. L'arte a fine '800 è in effetti sempre più in grado di distaccarsi dall'imitazione della natura, impadronendosi dei suoi processi creativi, come dice Paul Valéry in *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci* (1894), mossa dalla "difficoltà di concepire anche oggetti che non contiene visibilmente" (in superficie): dunque nel rapporto con la natura si muove il cammino lento della pittura di paesaggio verso l'arte astratta.

Fra gli elementi che maturano questo trapasso, primaria è l'interpretazione della luce. Secondo Conti il quadro del Louvre è animato da un raggio di sole, che attraversa il sorriso di Monna Lisa e dona una "calma regale: i suoi istinti di conquista e di ferocia, tutta l'eredità della specie [...] appariva alternativamente e scompariva fusi nel poema del suo sorriso". Osservazione acuta

⁽⁵⁰⁾ Le citazioni provengono dal dattiloscritto di un ulteriore testo di Conti mai pubblicato: *Leonardo. L'uomo completo e perfetto*, Napoli, Giuseppe Rispoli, conservato in AC.II.8.11, p. 57. Si deve ricordare, controcorrente alle diffuse opinioni d'ambito simbolista, la posizione di Benedetto Croce, espressa nella conferenza *Leonardo filosofo*, parte del ciclo fiorentino tenuto nel 1906. In netta distinzione dagli altri relatori, da Conti a Solmi, fino a Péladan che firmava l'*Epilogo*, per Croce la filosofia non può essere interpretazione della natura, Leonardo non può dunque essere filosofo in quanto "naturalista", né l'arte avere le sue basi nell'operatività tecnica del soggetto poiché "l'estetica è disciplina speculativa": Leonardo non è quindi filosofo per Croce perché è «tutto chiuso nella meccanica, nella fisica, nella cosmografia, nell'anatomia» B. CROCE, *Leonardo filosofo* (1906), in B. CROCE, *Saggio sullo Hegel*, Bari, Laterza, 1948 (IV ed.). Si rinvia a E. FRANZINI, *Il mito di Leonardo. Sulla fenomenologia della creazione artistica*, Unicopli, Milano, 1987.

per Freud che la ricorda nel suo studio sulla Gioconda e Leonardo⁽⁵¹⁾, unico riferimento ad un italiano fra i numerosi giudizi di critici e storici internazionali che meritano la sua attenzione.

La luce modula dunque accordi fra i colori, orchestra dense atmosfere ora armoniche ora ritmiche, si espande e vivifica il paesaggio, le architetture vetuste, le citazioni illustri e l'intero spazio dipinto dove possono prendere vita soggetti indefiniti, misteriosi quanto le connotazioni atmosferiche (De Maria, quando gli si chiedeva quale luce del giorno fosse raffigurata nei suoi quadri, spesso rispondeva né diurna né notturna, ma 'mentale'). I ritratti con fondo paesaggistico, arretrato in prospettiva aerea di contro ad una natura espressiva alla maniera leonardesca, avevano un altro modello moderno in Böcklin. Fra gli eredi italiani di queste congiunte influenze va ricordato Giovanni Costetti, ad esempio il suo ritratto di *Roberto Papini* (fig. 17), dipinto a velature di colore che piacevano a De Chirico, nel cui sguardo "è ribaltato tutto il contenuto sentimentale dello sfondo paesistico indeterminato in cui si espande il sentimento umano"⁽⁵²⁾. Quel volto unisce "nobiltà antica e senso della febbrile modernità" scrive Emilio Cecchi sulle pagine di quella rivista di cui Papini fu direttore e fra i fondatori con Costetti nel 1903, anno del ritratto, dedicata proprio a "Leonardo", "simbolico nome augurale", scrivono i promotori nel programma, "per intensificare la propria esistenza, elevare il proprio pensiero, esaltare la propria

⁽⁵¹⁾ S. FREUD, *Un Souvenir d'enfance de Léonarde de Vinci*, (1910), Paris, Gallimard, 1927, p. 140. Di questa prima edizione in francese furono stampati 60 esemplari, quello consultato e conservato presso il Fondo Conti è il n.3. L'interpretazione contiana dell'enigmatica espressione femminile fa da corollario alle pagine centrali dell'interpretazione freudiana di Leonardo, la fusione fra maschile e femminile nel desiderio infantile affascinato dalla madre.

⁽⁵²⁾ R. MARCUCCIO, G. Costetti *cercatore di infinito nella corrispondenza e negli scritti del pittore ed incisore reggiano un viaggio attraverso i territori della mistica e della spiritualità*, in "Strenna del Pio Istituto Artigianelli", 14, 2, 2005, pp. 83-102.

arte”⁽⁵³⁾. Questo fervore impronta “d’ardente vita, di costretta passione, di sogno di malinconia e solitudine, di pena d’anime gagliarde” tele e scritti prodotti in questi ambienti al volgere del nuovo secolo; si riverbera nella “vivezza dei tramonti”, nelle minuterie delle atmosfere crepuscolari. La solitaria concentrazione nell’osservazione lenta e partecipata della natura è la condizione ideale a sollecitare l’azione dell’immaginazione, poi continuata nell’isolamento degli atelier, di solito appartati come un gabinetto alchemico accessibile a pochi adepti⁽⁵⁴⁾. “Accioché la prosperità del corpo non guasti quella dell’ingegno, il pittore dev’essere solitario e massime quando considera e riflette permettendo alla memoria di lavorare”: sono passi dal *Trattato* leonardesco che dunque suonavano attuali⁽⁵⁵⁾. Pellizza da Volpedo li trascrive in un suo articolo del 31 gennaio 1897 sul “Marzocco”. A Firenze il “Leonardo” riceve l’eredità di questa rivista idealista dove Conti, Uzielli, Tumiati, ma anche artisti come Previati, già dagli anni ’90 dedicano attenzioni a Leonardo

⁽⁵³⁾ Vedi *ibidem*; la citazione e le seguenti sono tratte da ORTENZIO (E. Cecchi), *Tre anime*, in “Leonardo”, 1, nn. 11-12, 1903, p. \17.

⁽⁵⁴⁾ Sarebbe interessante un’analisi comparata degli studi degli artisti simbolisti, per la maggior parte andati perduti ma noti dalle documentazioni fotografiche. Vi si rispecchiano i principi elitari che distinguono la poetica simbolista. Alcuni di questi spazi italiani, in specie di ambito veneziano, sono stati considerati dalla scrivente in *Simbolismo italiano*, cit., pp. 22-235 e in seguito approfonditi in *Fra Simbolismo e Liberty: dimore d’artista in laguna*, intervento al convegno “Il Liberty a Palermo e le esperienze nazionali ed internazionali: un confronto sugli studi, le ricerche e la tutela”, II° Convegno Internazionale Comitato per le Celebrazioni del Movimento Liberty in Italia, Palermo, 23-24 giugno 2009.

⁽⁵⁵⁾ Edmondo Solmi, fra i conferenzieri fiorentini del 1906, nel suo *La resurrezione dell’opera di Leonardo* definiva il *Trattato* un “giornale intimo”, non solo come evocazione del *jornal intime* ma inteso come libro da “le valeur d’une confidence” per Seailles (*L’esthétique et l’art de Léonard*, cit., p. 303), esaltandone la freschezza delle osservazioni e dunque non tanto per il suo “valore storico [...] ma altamente educativo per le generazioni italiane del presente e dell’avvenire”, in *Leonardo da Vinci. Conferenze fiorentine*, Fratelli Treves, Milano, 1910, p. 41.

riconoscendovisi per affinità di spirito, maestro sulla “via dell’immaginazione”. Pellizza prosegue: “ai giorni nostri si esige più dal pittore, per cui gli è necessario il contatto diretto, continuato della natura che abbisogna ritrarre; vivere in essa, di essa, per essa onde assimilarcela quanto può e così porsi in grado di tradurla facendo risaltare i caratteri. [...] Anche gli antichi si stabilivano in campagna quando lavoravano alla natura”⁽⁵⁶⁾. Leonardo ma anche Giorgione, Tiziano, Pordenone indicano agli ‘artisti veggenti’ del XIX secolo la via per scalzare l’enigma nascosto nei legami fra figura e spazio che tuttavia non sempre si esplica nel ritratto. Piccole figure misteriose, presenze mitologiche e animistiche della natura abbiamo visto rendere spesso esplicito il prolungamento dello stato d’animo nel paesaggio (da De Maria a Segantini), alludono al limite materiale della natura aspirando a rivelare la *signatura rerum*, lo “spirit of the place”, il “secret rhythm of the landscape” come lo chiamava Vernon Lee.

I paesaggisti simbolisti dunque erano esperti conoscitori del Rinascimento e in molti casi collezionisti dei quadri dei maestri antichi: si pensi ancora a De Maria, Fortuny, Grubicy. A Venezia, fra i più fini esperti del passato nel circolo dei nobili spiriti lagunari, viveva l’artista e scrittore americano Eugene Benson. Abitava a Palazzo Cappello dove James ha ambientato *The Aspern papers*, e trascorreva, come De Maria, l’estate ad Asolo, patria di Tiziano⁽⁵⁷⁾. Fine conoscitore del Rinascimento, strinse amicizia con Angelo Conti, giunto a Venezia come funzionario

⁽⁵⁶⁾ G. PELLIZZA DA VOLPEDO, *Il pittore e la solitudine*, “Il Marzocco” 53, 31 gennaio 1897, pp. 200-202. Il 15 febbraio 1896 in una lettera all’amico Morbelli, Pellizza scriveva di aver finalmente acquistato il desiderato libro di Leonardo: vedi in *Archivi del Divisionismo*, cit., p. 186.

⁽⁵⁷⁾ Mario De Maria è stato designer della propria dimora di Asolo, un vecchio edificio nel centro della cittadina veneta di cui promosse il restauro in un eclettico ed estroso stile fiammingheggiante in omaggio alle proprie frequentazioni anseatiche (la moglie tedesca di Brema) con contaminazioni rinascimentali e a cui dette nome di Sogno di Rembrandt: cfr. A. MAZZANTI, *Simbolismo italiano*, cit., pp. 263-265.



Fig. 20 - Eugene Benson, *La vestale della primavera*, collocazione sconosciuta.

delle Gallerie dell'Accademia nel 1896. Fu lui a suggerire a Conti la paternità delle tavolette giorgionesche di Padova in date precedenti alle attribuzioni più note, da Grenan a Venturi, tramandate dalla storiografia ufficiale⁽⁵⁸⁾. Nei suoi quadri e scritti si riconosce l'affiliato alle teorie estetiche di Pater. La raccolta poetica *In Giorgione's Country* è infatti intrisa di influenze da *The School of Giorgione* mentre i paesaggi, alcuni dei quali conservati presso il Museo Civico di Asolo per lascito della figliastra, la scrittrice George Fleming, respirano delle armonie delle luci asolane, combinando una stesura pittorica che ambisce a imitare Tiziano e si affilia allo stile preraffaellita seguendo gli incitamenti di Carlyle, Ruskin, Browning, Swinburne. Sull'esempio di Giorgione (a lui ha dedicato versi anche Dante Gabriel Rossetti), Tiziano e Leonardo, il paesaggio di Benson si personifica di figure nipoti della *Venere* di Giorgione o dell'*Amor sacro e Amor profano* tizianesco e che allo stesso tempo sembrano uscite da dei *tableaux vivant* dell'800 (figg. 20, 21). Peraltro anche Segantini dipinge quadri come *Angelo della vita* e *Dea pagana* (1894) (fig. 22), imparentati con *Amor sacro e Amor profano* di Tiziano, ed insieme agli altri divisionisti aspirava a conoscere le procedure

⁽⁵⁸⁾ Per più approfonditi dettagli sulla vicenda si rinvia a *ibidem*, pp. 125,135, 182-190.



Fig. 21 - Tiziano, *Amor sacro e Amor profano*, Roma, Galleria Borghese.

antiche, attraverso i trattati di Cennini e di Leonardo⁽⁵⁹⁾, un'interesse veicolato anche nei giovani futuristi. Non sarà strano allora che un ex-futurista come Carlo Carrà nel 1920 commemorasse Grubicy leonardesco per quelle sue piccole tavole “crepuscolari”, che sembravano aver introiettato il trattato di Leonardo nel loro insistere su paesaggi sognati, dove il “peso spirituale della luce” predomina sulla linea di contorno fino alla sua abolizione. Gli antichi divengono dunque tramite e veicolo di innovazioni linguistiche.

Alle soglie del XX secolo Conti avverte queste significative novità nella *Beata Riva* (1900) e in *Leonardo pittore* (1910). L'arte simbolista persegue quanto esprime Leonardo: “in diretta comunicazione con la natura, superato l'ostacolo della volontà individuale, [...] nasce formata con la spontaneità di ogni organismo vivente”, si fa quindi continuazione della natura nelle sue aspirazioni, “pura contemplazione e placido oblio” dell'esistenza, aspirazione alla liberazione totale dal contingente attraverso il “fiorire della luce”. Negli ambienti lombardi divisionisti, Segantini,

⁽⁵⁹⁾ Persino Croce nella sua distinzione fra ‘liricità’ della creazione artistica e ‘tecnicità’ (non filosofia), finiva per considerare il *Trattato* come un “gran libro di tecnica”: B. CROCE, *Leonardo filosofo*, cit., p. 229.



Fig. 22 - Giovanni Segantini, *Dea pagana*, 1894-97. Milano, Galleria d'Arte Moderna.

Previati, Grubicy fondano i procedimenti del tratto puro di colore sulle leggi della luminosità, metafora dell'anima delle cose, fino a sfiorare l'*insondabile* e l'astrazione a cui approderanno i loro discepoli. Di questa apertura è emblematico esempio la *Maternità* di Previati che lega col suo tratto diviso filamentoso in un unico allaccio ritmico/cromatico/formale figure ed elementi paesaggistici. Quadro degno di rappresentare l'Italia al primo Salon de Rose-Croix a Parigi nel 1892. Previati vi introietta "il passaggio dalla nozione di colore come attributo dell'oggetto a quello del colore come attributo della percezione e dunque come fatto mentale, psicologico, antinaturalistico" (S. Bordini). I 'tocchi' cromatici sono i "canali privilegiati della ricerca di espressioni e sensazioni nuove in pittura" (Previati), di "tonalità emotive", in questo caso dell'afflato materno. Alla sinestesia forma/colore, soglia verso l'astrazione, che infatti i giovani futuristi lombardi come Boccioni, Romani, Russolo, osservano con interesse considerando Previati e Grubicy propri padri spirituali, si associa il principio di fratellanza francescana, quella 'Franciscan Brotherhood' già adombrata da Nino Costa che rinnova sulle tele fraterna reciprocità degli elementi compositivi e sinestesie fra i colori, spesso scelti sulle gradazioni dei verdi equivalenti al *ton gris* e alle patine verdastre dei quadri antichi.

Nella geografia del paesaggio divenuto specchio dell'umana esperienza e delle inquietudini moderne si assiste dunque ad una vera e propria palingenesi della stesura pittorica. Se dunque da un lato l'aspirazione simbolista di "adeguare la tecnica alla visione complessiva" (Grubicy) conduce all'astrazione psicologica degli *Stati d'animo* di Boccioni, da considerarsi come approdo ultimo del clima simbolista italiano e fondamento per la nuova astrazione, d'altra parte Giovanni Segantini, pur scomparso troppo presto, nel 1898, era stato l'emblematico cantore della montagna e del paesaggio spirituale di "potenza ideografica". Le sue ultime opere in serie complementari l'*Angelo della vita* e il ciclo del *Nirvana* dipinti fra 1891 e 1897 meritano l'attenzione di



Fig. 23 - Giovanni Segantini, *Il castigo delle lussuriose*, 1896-97
Zurigo, Kunsthaus.



Fig. 24 - Giovanni Segantini, *Le cattive madri*, 1896-97 Zurigo,
Kunsthaus.

Kandinsky che nello *Spirituale nell'arte* riconosce a Segantini “impressioni spirituali dettate dalla natura”. L'affetto materno e la sua innaturale negazione si espandono nel paesaggio fino all'esito più alto del pendant *Il castigo delle lussuose* e *Le cattive madri* del 1896-1897 (figg. 23-24) dove il linguaggio divisionista filiforme e il valore simbolico dei colori⁽⁶⁰⁾, come ci aiuta a riconoscere Kandinsky, oltrepassano i limiti della percezione visiva. In sintonia con il tema affettuoso e ‘caloroso’ predominano nell'*Angelo della vita* i toni caldi d'effetto “vivificante e stimolante” che “si allarga dall'interno verso l'esterno”. Il blu predominante, invece, nel secondo pendant del *Nirvana* ha un ruolo contrapposto. L'interpretazione di Kandinsky, che predilige il blu ad ogni altro colore, arricchisce il contrappunto nefasto delle madri colpevoli di Segantini: questo colore, affondando verso il nero, acquista una nota di tristezza disumana, si sprofonda nelle situazioni gravi che non hanno una fine. Ma quando trapassa in tonalità più chiare come l' “infinito spazio ceruleo” di *Il castigo delle lussuose* del 1891 si pone lontano dallo spettatore, “ad una paralisi temporale” che giunge alla quiete. Entro i solchi graffiati dal blu, Segantini stendeva biacca, verde e cenni di viola, colore mesto per Kandinsky, che intensifica la visione del dolore e della morte. Ma una sottile aspettazione si diffonde dalle madri redente di Segantini, connotate dal verde che Kandinsky ancora descrive potenzialmente dinamico nelle energie paralizzanti che lo generano del giallo e blu, esercitanti “un effetto spirituale”.

⁽⁶⁰⁾ A questo argomento ho dedicato A. MAZZANTI, *Il colore per il Simbolismo italiano: i meccanismi della visione*, atti della VI Conferenza Nazionale del Colore, 2010, SIOF-CNR, Università del Salento, Lecce, 16-17 settembre 2010, Milano, 2010, pp. 441-452.

LA FORTUNA MUSEALE ED ESPOSITIVA
DI LEONARDO NEL PERIODO FASCISTA:
DUE EPISODI MILANESI A CONFRONTO⁽¹⁾

SILVIA COLOMBO

Per cercare di comprendere le vicende che, nell'arco di un breve lasso di tempo, durante il Ventennio fascista, hanno portato all'apertura di due luoghi milanesi dedicati a Leonardo – la *Leonardi Avla* alla Pinacoteca Ambrosiana (31 marzo 1938) e la mostra 'Leonardesca' a Palazzo dell'Arte (9 maggio 1939) –,

⁽¹⁾ Il presente testo è tratto dalla tesi di dottorato in Conservazione dei Beni Architettonici intitolata *La Pinacoteca Ambrosiana attraverso il Novecento. Interventi tra museologia e museografia* compilata e discussa dalla scrivente presso il Politecnico di Milano nel novembre 2014. Per l'aiuto nella ricerca e i preziosi suggerimenti si ringraziano i professori Pietro C. Marani e Serena Pesenti, rispettivamente relatore e tutor della tesi, la prof.ssa Carolina Di Biase, coordinatore del dottorato, i professori Alessandra Galizzi, Diane Ghirardo, Alessandro Rovetta e Valerio Terraroli, membri esperti della commissione e lo staff di archivi e istituti presso cui sono stati reperiti i materiali. In particolare, per questa parte, si ringraziano il dott. Giuseppe Garavaglia dell'Ente Raccolta Vinciana, la prof.ssa Giuliana Ricci e l'architetto Michela Grisoni per la consultazione dell'archivio Minali, le dott.sse Serena Berno, Barbara Costa e Maria Rosa Laria dell'Archivio Storico Intesa Sanpaolo di Milano, nonché il personale dell'archivio APICE dell'Università degli Studi di Milano.

occorre fare riferimento, *in primis*, alla bibliografia⁽²⁾, alla pubblicistica e ai materiali archivistici coevi.

Procedendo nell'esposizione dei fatti secondo una linearità cronologica, è bene partire dalle parole dell'allora Prefetto dell'Ambrosiana, Giovanni Galbiati, che affida alle pagine di *Leonardo tra gli splendori della sua raccolta all'Ambrosiana*⁽³⁾ la divulgazione delle più recenti novità che interessano il museo. Si tratta di una raccolta di testi curata in ogni dettaglio a partire dalla dedica a Mussolini⁽⁴⁾, *captatio benevolentiae* probabilmente finalizzata a raccogliere l'approvazione del duce⁽⁵⁾, per proseguire nel testo successivo intitolato a papa Pio XI – Achille Ratti, Prefetto dell'Ambrosiana all'inizio del secolo –, cui viene reverenzialmente riconosciuta la paternità di un ambiente ambrosiano esclusivamente dedicato a Leonardo, il Gabinetto leonardesco⁽⁶⁾, e di cui si ricerca il benessere.

(2) Durante gli anni trenta la figura di Leonardo risveglia un grande interesse tra gli studiosi e la critica; si segnalano qui alcuni dei volumi più significativi pubblicati in questo decennio: *Exhibition of Italian Art*, Londra, 1930; K. CLARK, *Leonardo da Vinci: an Account of His Development as an Artist*, Cambridge, 1935; H. BODMER, *Disegni di Leonardo*, Firenze, 1939; *I Manoscritti e i Disegni di Leonardo da Vinci*, pubblicati dalla Reale Commissione Vinciana, fascicoli I-VII, Roma, 1928-1952.

(3) Il volume è uscito l'anno successivo all'inaugurazione: *Leonardo tra gli splendori della sua raccolta all'Ambrosiana 31 marzo 1938 – XVI*, Milano, 1939.

(4) "A/ Benito Mussolini/ Duce e condottiero/ che il valore della stirpe di Roma/ ridisse ai moderni/ di tanto passato appena tiepidi amici/ e dal buono antico terso metallo/ dei secoli italiani/ trasse la nuova gloria immortale d'Italia/ segnò alla patria le luminosissime vie/ all'umanità/ le vie per nuove più alte ascese dischiuse". *Leonardo tra...*, 1939, p. n.n.

(5) Così come era avvenuto anche al termine della prima *tranche* del rinnovamento ambrosiano, inaugurato nel 1932 e coronato dalla visita del capo di Stato. Si rimanda a: *Il capo del Governo lascia Milano dopo una rassegna delle opere che testimoniano lo sforzo d'ascesa della Metropoli*, "L'Italia", XXI (1932), n. 256, p. 1; *L'incontro con S.E. l'Arcivescovo all'Ambrosiana*, "Il Popolo d'Italia", 27 ottobre 1932.

(6) "Inoltre, come già era previsto nel primo lontano progetto di Cavenaghi e Beltrami per gl'impulsi di monsignor Achille Ratti...". G. GALBIATI,

È sotto i loro auspici che prende avvio la descrizione della fase di ampliamento e restauro occorsa all'Ambrosiana, finalizzata all'“aprimiento della Sala di Leonardo”⁽⁷⁾, un luogo all'altezza del suo genio dove, finalmente, sarebbe stato possibile contemplare con agio le opere del maestro toscano. Maestro che non è al centro della scena solo grazie al suo talento, ma anche come ‘strumento’ di forte presa sul grande pubblico e, ancora, risposta rassicurante a una politica di regime che fa della cultura una delle principali leve di consenso.

Possono essere lette in tal senso le affermazioni del Prefetto che definiscono Leonardo “Genius loci”⁽⁸⁾ del museo e “pioniere e precursore della più alta e raffinata cultura”: caratteristiche che rendono la sua figura funzionale al “rinnovamento e affrancamento dell'Italia e degl'Italiani in una più alta armonia insuperata di religione e civiltà”⁽⁹⁾, nonché il cardine concettuale e artistico della collezione in Pinacoteca.

Leonardo nella rinnovata Ambrosiana, in *Leonardo tra...*, 2009, p. 26. In una lettera di Galbiati a Eugenio Pacelli, Segretario di papa Pio XI, informato dell'imminente apertura degli spazi leonardeschi nella Pinacoteca Ambrosiana, il Prefetto esprime il suo omaggio al papa, ma ricerca anche il suo favore: “Mi sarebbe graditissimo se Vostra Eminenza potesse anche riferire al Santo Padre come nel discorso d'inaugurazione sarà fatta giusta menzione del primo tentativo di sistemazione Leonardesca già fatto a suo tempo dall'allora Mons. Achille Ratti Prefetto: noi oggi non abbiamo fatto che seguire quelle traccie”. Archivio Segreto Vaticano, Città del Vaticano, Segr. Stato, 1938, Arch. Bibl. & Musei 13, foglio 2.

⁽⁷⁾ G. GALBIATI, *Prefazione*, in *Leonardo tra...*, 1939, p. 9.

⁽⁸⁾ *Ibidem*.

⁽⁹⁾ Ivi, p. 17. Lettura politica più esplicita nell'affermazione: “Del resto, la Sala Leonardesca, che costituirà un nuovo e glorioso ornamento di Milano [...] se, per una parte, s'affaccia sul ‘verde smalto’ di Dantesca impronta e guarda sul suggestivo convegno degli Spiriti Magni [...] dall'altra, guarda e prospetta proprio su quella piazza di San Sepolcro [...] di antiche memorie cittadine e dove, in tempi recentissimi, nacque e si sviluppò primamente il gran moto dei Fasci”. Ivi, pp. 16-17. Si veda inoltre: L.H. HEYDENREICH, *Leonardo-Ausstellung in Mailand*, in “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, VIII, 1939, pp. 159-169.



Fig. 1 – Passaggio del Luini alla Pinacoteca Ambrosiana (1938 circa).
Immagine tratta da *Leonardo tra gli splendori della sua raccolta in Ambrosiana*, Milano, 1939.

L'opportunità data dal recente ampliamento del museo appare perciò come l'occasione perfetta per spostare i 'cimeli' di Leonardo dalla stanza angusta in cui si trovavano – un corridoio di passaggio⁽¹⁰⁾ – e ricollocarli in un ambiente adeguato e ben

⁽¹⁰⁾ "Leonardo, considerato come il genio o il nume dell'Ambrosiana veniva, purtroppo, a trovarsi in condizioni di evidente disagio [...] di fronte al resto delle collezioni collocate e disposte negli ambienti nuovi o rinnovati: egli rimaneva [...] confinato in un nascosto angolo della Pinacoteca, quasi uno stretto corridoio di passaggio [...] mentre tutto intorno a lui era tutto uno splendore di marmi e di mosaici". G. GALBIATI, *Leonardo nella rinnovata Ambrosiana*, in *Leonardo tra...*, 1939, p. 25. Da una guida del TCI (1930) sappiamo inoltre che il Gabinetto leonardesco era in una sala ad angolo del primo piano, tra la Sala disegni e stampe e la Galleria Nuova: L.V. BERTARELLI, *Guida d'Italia del Touring Club Italiano. Lombardia*, Milano, 1930 (quinta ed.), p. 103. Con lo sposta-

collegato al museo ma, al contempo, autonomo rispetto al resto della collezione. La scelta ricade infine su uno spazio⁽¹¹⁾ situato al secondo piano dell'oratorio di nuova acquisizione⁽¹²⁾, affacciato sul cortile degli Spiriti Magni⁽¹³⁾ e integrato al percorso museale grazie a una passerella all'aperto, denominata 'passaggio del Luini' (fig. 1) dalla presenza del dipinto murale attribuito al lombardo⁽¹⁴⁾ sulla parete esterna dell'edificio.

mento del Gabinetto leonardesco, questo spazio diverrà l'"Anticamera dei Lombardi", antesignana Sala dei Lombardi, riordinata in questa seconda fase dei lavori presso la Pinacoteca Ambrosiana. L. BERRA, *Gli "Spiriti Magni" all'Ambrosiana*, "L'Italia", 24 novembre 1937 (tratto da: *Leonardo tra...*, 1939, pp. 138-39).

⁽¹¹⁾ Uno spazio di "quindici metri di lunghezza e otto circa di larghezza". A. CAPPELLINI, *Le glorie e i tesori dell'Ambrosiana*, "Milano", fasc. 2, febbraio 1938, p. 62.

⁽¹²⁾ L'ambiente era originariamente "un vasto stanzone colmo di libri, di bacheche dimenticate, di pile di fascicoli. Si respirava odor di polvere". BERRA, 1937 (articolo segnalato anche da G. MEZZANOTTE, *Le riforme edilizie nella prima metà del Novecento*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Novecento*, Milano, 2002, pp. 347-388).

⁽¹³⁾ Si veda la fotografia tra le pp. 40-41 in *Leonardo tra...*, 1939. Lungo la parete corre un'iscrizione latina, dedica a Federico Borromeo (1931); ogni parola è alternata a un sistema di serramenti decorati da griglie metalliche che simulano una prospettiva. Mezzanotte attribuisce tali "finestre imitative di pergole viste in prospettiva" all'architetto Alessandro Minali, che "aveva realizzato in altre sue architetture". MEZZANOTTE, 2002, p. 379. Sembra confermare questa attribuzione il disegno progettuale raffigurante la facciata esterna della *Leonardi Avla* che si trova nell'Archivio Minali, conservato presso il Politecnico di Milano (s.d., ma attribuibile alla fine degli anni venti, così come gli altri progetti datati della medesima cartella).

⁽¹⁴⁾ A partire dal Latuada, passando per Galbiati e arrivando agli ultimi anni, l'opera murale sulla parete esterna del Cortile degli Spiriti Magni, raffigurante un'allegoria ambientata in un loggiato con veduta prospettica, viene attribuita ad Aurelio Luini: S. LATUADA, *Descrizione di Milano*, Milano, 1738; G. GALBIATI, *Itinerario per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana, della Pinacoteca e dei monumenti annessi*, Milano, 1951, p. 142; *La Pinacoteca Ambrosiana*, a cura di M. Rossi, A. Rovetta, Milano, 1997, p. 30; MEZZANOTTE, 2002, p. 377; M. ROSSI, scheda 48, in *Pinacoteca Ambrosiana. Tomo I. Dipinti dal Medioevo alla metà del Cinquecento*, Milano, 2006, p. 161.

In questo modo, sin dal suo arrivo, il visitatore avrebbe avuto la consapevolezza di entrare in un luogo senza dubbio alcuno dedicato a Leonardo e pensato, a un livello più complessivo, come *topos* atto a celebrare, “un trionfo unitario di arte lombarda la più famosa, alla quale non fosse lontana [...] la splendida sala dei Bramantini”⁽¹⁵⁾.

Tale progetto, pregno di significati espliciti e impliciti, affonda le proprie origini già nel 1932, quando Galbiati, in occasione dell’apertura delle nuove sale della Pinacoteca, si era ripromesso di sistemare le opere di Leonardo secondo un ordinamento adeguato, reso possibile solo qualche anno più tardi, grazie all’intervento di mecenati in grado di finanziare i lavori.

Protagonista indiscusso del cantiere sin dalla prima ora è l’architetto Ambrogio Annoni, chiamato di nuovo⁽¹⁶⁾ a occuparsi della riforma della Sala Leonardesca, come si evince da alcune lettere dell’epistolario Galbiati. La prima, del maggio 1935, ci

Tuttavia, più recentemente, la paternità dell’opera è stata messa in discussione: *Bernardino Luini e i suoi figli*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, 2014; *Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari*, Milano, 2014, pp. 99-102. Sulla biografia di Aurelio Luini si veda: P.C. MARANI, voce “Luini, Aurelio”, *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 66, Roma, 2006.

⁽¹⁵⁾ G. GALBIATI, *Leonardo nel trionfo lombardo*, in *Leonardo tra...*, 1939, p. 26.

⁽¹⁶⁾ Ambrogio Annoni era stato anche chiamato a occuparsi della prima fase dei lavori (1927-1932) presso l’Ambrosiana. Si vedano: *Storia dell’Ambrosiana. Il Novecento...*, cit.; A. ROVETTA, *L’Ambrosiana “ingrandita e ringiovanita” di Giovanni Galbiati (1928-1932)*, in *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, atti del convegno a cura di F. Lanza, Feltre, 2003, pp. 113-128; S. COLOMBO, “Una piccola reggia delle lettere e delle arti”. *Allestimenti e restauri alla Pinacoteca Ambrosiana durante il fascismo*, in *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell’arte*, a cura di M.B. Failla, S.A. Meyer et al., Roma, 2014, pp. 447-455; S. COLOMBO, *La Pinacoteca Ambrosiana attraverso il Novecento. Interventi tra museologia e museografia*, tesi di dottorato in Conservazione dei Beni Architettonici, relatore: prof. P.C. Marani, tutor: prof.ssa S. Pesenti, Politecnico di Milano, Milano, 2014.

informa che l'architetto ha eseguito i primi disegni della nuova sala, "compresa una veduta prospettica a colori"⁽¹⁷⁾, mentre la seconda, di luglio, fa presumere un avanzamento dei lavori⁽¹⁸⁾.

Allo stesso lasso di tempo parrebbe appartenere un articolo non sicuramente databile, inserito in una ' rassegna stampa ' monografica dedicata a Leonardo, oggi conservata presso l'Ente Raccolta Vinciana di Milano⁽¹⁹⁾. Se, in generale, i contenuti ricalcano quelli degli altri scritti, emerge tuttavia il sottile legame che accosta il progetto leonardesco alla politica di regime: "Il Duce, a cui recentemente mons. Galbiati ha esposto il programma del nuovo assetto, ha detto parole di entusiastico consenso, auspicando nel contempo che la realizzazione avvenga al più presto, anche a maggior prestigio della città che ha la fortuna di custodire, in una delle istituzioni più gloriose, i preziosi cimeli di Leonardo da Vinci"⁽²⁰⁾. Nonostante i toni formali e convenzionali con cui viene annotata l'approvazione di Mussolini, appare non meno interessante il valore metonimico attribuito alla figura di Leonardo, sinonimo nazionalistico di italianità e, per traslato, di superiorità rispetto a tutto ciò che è 'altro'. In accordo con le parole di Laura Malvano, si denota in questo caso una spiccata "preferenza per la metafora e per l'utilizzazione delle possibilità ideologiche del campo artistico nella sua globalità, piuttosto che

⁽¹⁷⁾ Milano, Archivio Biblioteca Ambrosiana, Epistolario Galbiati, corrispondenza Galbiati/Annoni, n. 468. Stando ai documenti consultati, non è stato possibile reperire alcun progetto planimetrico relativo all'assetto della Sala Leonardesca.

⁽¹⁸⁾ Galbiati richiede ad Annoni un colloquio per parlare dei "particolari della Sala Leonardesca": Milano, Archivio Biblioteca Ambrosiana, Epistolario Galbiati, Corrispondenza Galbiati/Annoni, n. 456.

⁽¹⁹⁾ Milano, Ente Raccolta Vinciana, Leonardo, RV E V 29/3 (*Il riassetto delle collezioni leonardesche si compirà presto all'Ambrosiana*), 1935 circa: "È stato dato recentemente l'annuncio di un assetto definitivo delle collezioni leonardesche; e occorre aggiungere che l'idea della sistemazione giunge a coronamento delle ampie riforme compiute all'Ambrosiana tre anni fa, per il centenario di Federico Borromeo".

⁽²⁰⁾ *Ibidem*.

per il ricorso brutale all'immagine fascista"⁽²¹⁾, pressoché obliterata dal contesto artistico e culturale di regime.

Da questo momento e fino all'apertura della Sala, le notizie sui lavori si fanno meno frequenti, anche se da un articolo pubblicato su "L'Italia"⁽²²⁾ nel novembre 1937 sappiamo che il cantiere si trova in una fase piuttosto avanzata, giacché la stanza prima ricolma di libri viene descritta vuota, ma in via di completamento.

In effetti trascorreranno solo quattro mesi per arrivare al giorno dell'inaugurazione, descritta come un'"austera cerimonia"⁽²³⁾ e che invece, stando alle testimonianze coeve, pare essere una celebrazione trionfale di Leonardo e dell'Ambrosiana, una vera e propria commemorazione del genio leonardesco dai toni sacri e profani.

Tra i presenti si ricordano, solo per menzionarne qualcuno, Emanuele Filiberto, conte di Torino, il cardinale Schuster, Giuseppe Bottai (fig. 2), allora al Ministero dell'Educazione Nazionale, Gino Chierici, alla sovrintendenza lombarda, i principali rappresentanti dei musei e delle accademie milanesi, il critico Ugo Ojetti e l'architetto Marcello Piacentini. Ancora, professori universitari di storia dell'arte, come Pietro Toesca ed Eva Tea, nonché lo studioso tedesco Emilio Möller, che darà un personale contributo agli studi leonardeschi nel catalogo della mostra del 1939⁽²⁴⁾. Una schiera di rappresentanti provenienti dal mondo politico, clericale e culturale, molti dei quali legati alla storia dell'Ambrosiana, è dunque invitata a presenziare a un

⁽²¹⁾ L. MALVANO, *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino, 1988, p. 59.

⁽²²⁾ L. BERRA, 1937.

⁽²³⁾ L'invito recita: "A coronamento delle recentissime riforme apportate alla Biblioteca e Pinacoteca dell'Ambrosiana, giovedì 31 marzo, a ore 15, sarà inaugurata all'Ambrosiana, con austera cerimonia, presenti le alte Autorità civili ed ecclesiastiche, la nuova grande Sala Leonardesca". Si veda *Leonardo tra...*, 1939, p. 10.

⁽²⁴⁾ *Leonardo da Vinci*, edizione curata dalla Mostra di Leonardo da Vinci in Milano, Novara, 1939.



Fig. 2 – Giovanni Galbiati guida il Conte di Torino, il Duca di Bergamo, il Ministro Giovanni Bottai con il loro seguito presso il passaggio Luini della Pinacoteca Ambrosiana (1938), in *Leonardo tra gli splendori della sua raccolta in Ambrosiana*, Milano, 1939.

elogio scandito da quattro discorsi inaugurali che affrontano un conglomerato di temi diversi. Galbiati si sofferma sulla descrizione del nuovo ambiente, menzionando l'assetto museologico dell'Aula e le opere ivi collocate (dai disegni al Codice Atlantico), senza tralasciare cenni a una questione passata, ma ancora scottante: la restituzione delle opere leonardesche depredate da Napoleone e rimaste in Francia anche in seguito al congresso di Vienna⁽²⁵⁾. Francesco Orestano parla dell'*Universalità*

⁽²⁵⁾ G. GALBIATI, *Un'assenza di Leonardo*, in *Leonardo tra...*, 1939, pp. 43-47. L'argomento pare abbia avuto anche una certa risonanza sui canali di comunicazione a stampa; si veda: *Cimeli leonardeschi emigrati in Francia*, in *ivi*, pp. 137-40.

del genio di Leonardo⁽²⁶⁾, mentre Enrico Carusi affronta la componente teorica e letteraria del vinciano, constatando quale sia la situazione degli studi italiani su di lui⁽²⁷⁾. Infine Pietro Gorla conclude con ringraziamenti canonici *Nel ricevere in consegna la Sala di Leonardo*⁽²⁸⁾ e facendo cenno a tutti i principali attori di questa imponente operazione edilizia.

A chiusura del ciclo di illustrazioni in bianco e nero riportate nel testo, pare altrettanto notevole la riproduzione a stampa della medaglia celebrativa di Leonardo, creata dall'artista Giannino Castiglioni a memoria imperitura dell'avvenimento e con un programma iconografico che si configura come inno al maestro: il *recto* riporta la copia dell'autoritratto custodito presso la Biblioteca Reale di Torino, mentre il *verso* è la riproposizione dei nodi, un intreccio leonardesco a fogliami della Sala delle Asse nel Castello Sforzesco in Milano⁽²⁹⁾.

Questo per ciò che concerne la fase inaugurale di quello che rivela la sua identità di *lieu de mémoire*⁽³⁰⁾, in armonia con il resto del museo pensato da Galbiati: così come lo scalone con mosaico della Pinacoteca è dedicato a Virgilio e le sale seguenti si aprono in nome di Nicolò da Bologna, la *Leonardi Avla* incarna l'apoteosi del percorso museale, un grandioso omaggio al poliedrico maestro che le dà il nome. Continuità corroborata dalla presenza delle professionalità attive in cantiere, le stesse presenti anche nella prima parte dei lavori: come già indicato più

⁽²⁶⁾ F. ORESTANO, *Universalità del genio di Leonardo*, in *ivi*, pp. 63-79. Sulla fortuna critica di Leonardo nel corso di questo decennio si rimanda alla nota 1.

⁽²⁷⁾ E. CARUSI, *Manoscritti vinciani e tentativi di edizioni in Italia specialmente*, in *ivi*, pp. 81-105.

⁽²⁸⁾ P. GORLA, *Nel ricevere in consegna la Sala di Leonardo*, in *ivi*, pp. 107-111.

⁽²⁹⁾ *Ivi*, illustrazione tra le pp. 144 e 145.

⁽³⁰⁾ "Il luogo della memoria è quanto rimane di ciò che non esiste più [...] Perché esso continui a esistere e ad avere valore, è necessario raccontare una storia che supplisca al milieu andato perduto". A. ASSMANN, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, 1999, p. 343.

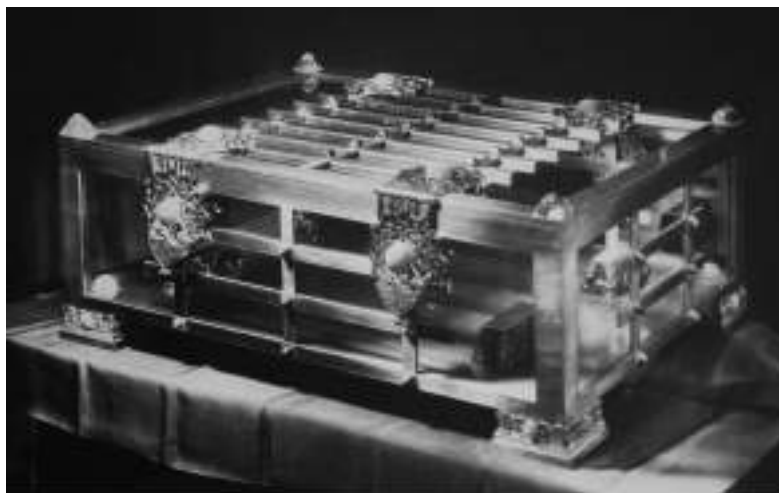


Fig. 3 – Alfredo Ravasco, cofano per il Codice Atlantico di Leonardo, in *Leonardo tra gli splendori della sua raccolta in Ambrosiana*, Milano, 1939.

sopra, l'architetto Ambrogio Annoni, che si occupa dell'assetto complessivo della Sala, l'artista Giannino Castiglioni e l'orafo Alfredo Ravasco, che omaggia la Sala del preziosissimo cofano per il Codice Atlantico⁽³¹⁾ (fig. 3).

A questo punto pare corretto affermare che Galbiati, grazie a un puntiglioso lavoro di supervisione, sia riuscito a portare a termine la sua *opera maxima*, una Pinacoteca che è incarnazione di un'allegoria tridimensionale, dove il visitatore si fa largo tra i capolavori di sale 'ambientate' secondo un gusto *retro*, diremmo

⁽³¹⁾ Oltre a loro, in cantiere, si attesta la presenza di Ravasi, tappezziere che si occupa dei rivestimenti – stoffa porpora decorata dai monogrammi leonardeschi in oro – della Sala di Leonardo, dell'impresa costruttrice ("Bay di Mamete"), la stessa della prima fase dei lavori, "i bronzi del Lomazzi, ottime le decorazioni del Lavagnini, scelti e politissimi i marmi del Pelitti-Bargna, accurata sempre l'opera edile del Bay". *Leonardo tra...*, 1939, p. 52.

oggi, ispirato alla letteratura, alla storia e ai maestri dell'arte.

Per portare a compimento questo imponente lavoro il Prefetto, da un punto di vista più prettamente storico-critico, dà prova di conoscere alcuni tra i più recenti studi leonardeschi, come fa notare Alessandro Rovetta⁽³²⁾, e dall'altro mantiene una netta chiusura rispetto ai nuovi modelli museografici che si stavano a poco a poco diffondendo, mostrando un attaccamento a toni retorici fine-ottocenteschi.

L'aulico ingresso alla Sala, che abbiamo modo di osservare in alcune foto del 1938⁽³³⁾ e nel "Cinegiornale Luce" del 1940⁽³⁴⁾, avviene attraverso un portale di bronzo con cornice in marmo di candoglia che, nella parte superiore, reca impressa la scritta "Leonardi Avla". Dedicata ulteriormente ribadita all'interno, dove una epigrafe latina⁽³⁵⁾ a caratteri bronzei, sulle pareti all'altezza dell'imposta della volta, viene così interpretata:

Scendi, o almo sole, o gloria, o sostanza di nostra stirpe, scendi fra i prodigi e i misteri della Natura, per l'efficacia della tua luce e per la potenza del tuo nume con l'antiveder presàgo sapientemente tentati: scendi con lo splendore dell'alta autorità e della mente tua fra le immagini delle cose e degli uomini e la

⁽³²⁾ A. ROVETTA, *La Pinacoteca da Giovanni Galbiati ad Angelo Paredi: allestimenti, acquisizioni, mostre e restauri*, in *Storia dell'Ambrosiana...*, cit., pp. 171-205.

⁽³³⁾ *Leonardo tra...*, 1939.

⁽³⁴⁾ Roma, Archivio Storico Istituto Luce, *La Missione Giapponese visita a Milano, i tesori dell'arte dell'Ambrosiana. A Genova la Missione visita il Museo Giapponese Edoardo Chiossone*, 4 giugno 1940; materiale consultabile su: <http://www.archivioluce.com/archivio/>. Il video è segnalato anche in CARA, 2008-2009.

⁽³⁵⁾ "Inlabere - alme sol - o - decvs - o - gentis/ pars - maxima - nostrae - in exquisita/ sapienter - praesensa - tvo - lvmine - et/ nvmine - prodigia - atque - arcanae - natvrae/ inlabere - splendore - dignitatis - et/ mentis - in - rerum - imagines - atque/ hominvm - viaque - viresque - ad - ardva - ad/ altissima - qvaeque - iam - age - his/ praebe - mortalibvs - praebe - ad - immortalem/ pvlchritvdinis - speciem - ad - vitam - omni/ cvltv - atque - hvmanitate - beatam - vbi/ suis - ipsa - virtvs - inlecebris - trhait - ad/ veram - lavdem". *Leonardo*



Fig. 4 – Interno della Leonardi Avla, alla Pinacoteca Ambrosiana, dopo l'inaugurazione (1938), in *Leonardo tra gli splendori della sua raccolta in Ambrosiana*, Milano, 1939.

fervida via all'ardue eccelse cime segna a questi mortali: schiudi-la verso del bello l'immortale sembiante, verso la vita che nobiltà e culto del sapere fanno beata e dove virtù per se stessa, non per lusinghe esteriori alla gloria vera conduce⁽³⁶⁾.

Ancora, una citazione tratta dal Codice Atlantico corre lungo il profilo del velario superiore – fonte di illuminazione zenitale, cui si aggiungono le laterali – della Sala⁽³⁷⁾, e sulla tap-

tra..., 1939, p. 56.

⁽³⁶⁾ *Leonardo tra...*, 1939, p. 56.

⁽³⁷⁾ "Non ci manca modi né vie di compartire e di misvrare qvesti nostri miseri giorni qvali ci debba ancor piacere di non ispenderli e trapassargli indarno e senza alcuna loda e senza lasciare di sé alcuna memoria nelle menti de'

pezzeria purpurea delle pareti campeggiano i monogrammi dorati “LV”⁽³⁸⁾. Si tratta, nel complesso, di un’atmosfera dai toni ridondanti, a ribadire l’identità del protagonista incontrastato di questo luogo, che viene tradotta nella scelta di materiali altrettanto ‘barocchi’. Oltre ai già citati bronzo e marmo di candoglia, si parla di “marmi giallo-venati” della pavimentazione, così come del grande tavolo centrale – “in marmi policromi senesi ed egiziani”⁽³⁹⁾ – su cui sono collocate le vetrine contenenti il *De divina proportion* di Luca Pacioli, e il cofano del Codice Atlantico (fig. 4).

Le opere, infine, sono disposte sulle pareti in maniera piuttosto serrata, l’una vicino all’altra, su più file, assecondando il desiderio di Galbiati di mostrare al pubblico quanto più possibile e quanto di più prezioso l’istituzione Ambrosiana possedesse. I cardini espositivi dell’aula, oltre al Codice che ne occupa il cuore metaforico, ruotano perciò attorno alle opere leonardesche ritenute più celebri: il *Ritratto di dama*⁽⁴⁰⁾ e *Il musicista*, che Galbiati

mortali acciò che questo nostro misero corso non trapassi indarno”. *Leonardo tra...*, 1939, p. 57. L’affermazione di Leonardo viene estrapolata da uno scritto relativo all’invenzione di un orologio a pendolo, contenuto nel Codice Atlantico.

⁽³⁸⁾ Monogrammi (“VICI” e “AVLA”) anticipati nella decorazione del portale bronzeo d’accesso alla Sala: si veda l’illustrazione in *Leonardo tra...*, 1939, pp. 48-49.

⁽³⁹⁾ Per entrambe le citazioni: ivi, p. 29. Inoltre: “Il pavimento è lastricato di preziosi marmi di Siena, dai colori dorati, e di marmi egiziani verde antico”. A. CAPELLINI, *Le glorie e i tesori dell’Ambrosiana*, “Milano”, fasc. 2, febbraio 1938, p. 62.

⁽⁴⁰⁾ Piuttosto complesso è il dibattito attributivo attorno al *Ritratto di dama* dell’Ambrosiana, negli anni trenta oscillante tra i nomi di Ambrogio de Predis e Leonardo (cfr. L.V. BERTARELLI, *Guida d’Italia del Touring Club Italiano. Lombardia*, Milano, 1939, p. 104), qui brevemente sintetizzato: il dipinto, creduto di mano di Leonardo al suo arrivo in collezione, alla fine del Seicento (inventario 1685) è detto di “scuola di Leonardo” e nell’Ottocento è attribuito da Morelli (1880) a De Predis – tesi sostenuta anche da studiosi come Frizzoni e Lionello Venturi, ma contestata da altri (Adolfo Venturi parla di pittore leo-



Fig. 5 – Interno della Leonardi Avla, alla Pinacoteca Ambrosiana, dopo l'inaugurazione (1938), in *Leonardo tra gli splendori della sua raccolta in Ambrosiana*, Milano, 1939.

descrive lungamente; “attorno al Maestro”⁽⁴¹⁾, in chiara posizione di subordinazione, i lavori dei suoi allievi, e il tutto, nell’insieme, si trova non lontano dalla sala dei Bramantini (fig. 5).

nardesco, mentre altri sostengono l’ipotesi di una collaborazione a più mani, con intervento diretto da parte di Leonardo). Ancora, Longhi, negli anni quaranta, propone un accostamento a Lorenzo Costa, mentre Volpe, negli anni ottanta, lo assegna a Francesco Francia; dello stesso periodo è la proposta di Marani, che avvicina il dipinto di nuovo alla mano di Leonardo, anche alla luce di successive analisi effettuate su campioni prelevati dall’opera. Attualmente il *Ritratto* è presentato sul catalogo dell’Ambrosiana come di “pittore tra Lombardia ed Emilia”: si rimanda a P.C. MARANI, scheda 147, in *Pinacoteca Ambrosiana. Tomo I*, 2006, pp. 342-345.

Al di là della scrittura poetica con cui il Prefetto si rivolge al lettore, troviamo finalmente l'elenco dettagliato e ordinato delle opere, così come esposte, in una nota del suo testo⁽⁴²⁾. Superato l'ingresso, sulla grande parete di destra, si trovano i già citati *Ritratto di dama* e *Musico*, mentre ai lati *San Giovanni Battista* di Salaino, *San Girolamo* di Andrea Solari e il *Battista* di Antonio Solari, una *Madonna* di Boltraffio e una serie di "squisiti Giampietrini a soggetto religioso"⁽⁴³⁾ e di lavori del Luini, tra cui una *Madonna col Bambino*, *San Giovanni con l'agnellino*, il *Redentore benedicente* e la *Sacra Famiglia*; sempre a destra, ma a ridosso dell'ingresso, è collocato il trittico di Marco d'Oggiono. Di fronte all'entrata, in linea con il tavolo in marmo, trionfa la copia dell'*Ultima cena*, commissionata da Federico Borromeo al Vespino (fig. 4), oltre ad "altri dipinti del Luini, Marco d'Oggiono, Boltraffio"⁽⁴⁴⁾. Se i dipinti sono volutamente sistemati nella parte più evidente – quella centrale – delle pareti, gli angoli della stanza sono riservati ai disegni sia di Leonardo, sia degli allievi. Inoltre, il fatto che alcuni di essi siano indicati come "non tutti riconosciutigli [a Leonardo]"⁽⁴⁵⁾, mette in evidenza uno stato degli studi che, perlomeno in Ambrosiana, pare essere ancora *in fieri* e non del tutto aggiornato.

Leonardo, senza dubbio, all'interno dell'Aula emerge tra gli splendori, ma se con il suo completamento si è centrato l'obiettivo di creare un museo dedicato alla consacrazione della storia artistico-letteraria dell'Italia, non si può dire altrettanto della modernità del linguaggio espositivo. Anche se paragonata a un museo di stampo 'tradizionalista' come la Pinacoteca Vaticana di Beltrami, che pure si era prefissa degli standard museotecnici modernizzanti, optando, ad esempio, per colori chiari alle pare-

⁽⁴¹⁾ *Leonardo tra...*, 1939, p. 28.

⁽⁴²⁾ Ivi, p. 29, nota 1.

⁽⁴³⁾ *Ibidem*. Notabile la scelta delle parole di Galbiati nel descrivere il suo museo; i toni coloriti a stento celano un certo autocompiacimento.

⁽⁴⁴⁾ BERTARELLI, 1939, p. 104.

ti, una decorazione sobria e un ordinamento delle opere più razionale, l'Ambrosiana appare un esempio 'passatista'. Il programma che si cela dietro alla sua realizzazione non è stato capace di spiccare il volo rispetto ai canoni museografici e allestitivi impostati nella Pinacoteca cinque anni prima.

Per avere un'idea più concreta di quello che, nel frattempo, è lo stato di fatto dell'ambito museografico moderno, vale la pena leggere le parole di Guglielmo Pacchioni raccolte in un articolo uscito pochi mesi dopo, tra il dicembre 1938 e il gennaio 1939⁽⁴⁶⁾. La riflessione, più specificamente, si incentra sul *Coordinamento dei criteri museografici* e cerca di mettere in evidenza quali siano stati i più recenti cambiamenti recepiti dai musei italiani; la scrittura, schietta e lineare, non tralascia altresì di fare cenno ai principali errori in cui sono incorse alcune istituzioni che pure si sono volute attenere alle novità: "dei criteri che sono stati discussi e messi in luce in questo ultimo decennio da congressi, riviste, pubblicazioni ufficiali e tecniche circa il modo di dare assetto alle raccolte d'arte, due soli hanno avuto un generale riconoscimento e, quando è stato possibile, una diffusa applicazione: dare spazio (il cosiddetto 'respiro' [...]) agli oggetti esposti; rinunciare a quel contorno 'di stile' [...] Combattere contro queste consuetudini che, salvo alcune sporadiche eccezioni possono dirsi ormai passate di moda, sarebbe uno sfondare porte non dirò aperte ma spalancate"⁽⁴⁷⁾.

L'articolo prosegue indicando i principi di 'buona condotta museale', che riguardano, ad esempio, il periodico incremento del patrimonio di un museo e la sua esposizione nelle sale, "ristretta e riassuntiva"⁽⁴⁸⁾. Tenuto conto di ciò, non si può che

⁽⁴⁵⁾ *Ibidem*.

⁽⁴⁶⁾ G. PACCHIONI, *Coordinamento dei criteri museografici*, "Le Arti", a. 1, fasc. 2, dicembre 1938 – gennaio 1939, pp. 149-152. In quel momento Pacchioni, alla Soprintendenza di Ancona, stava per prendere incarico in Lombardia (dal 1939).

⁽⁴⁷⁾ Ivi, p. 149.

constatare la distanza – o, piuttosto, l'incrinatura – tra l'identità della Pinacoteca Ambrosiana degli anni trenta e i coevi criteri di allestimento⁽⁴⁹⁾: essa, a ridosso della Seconda guerra mondiale, non si configura solo come un museo 'passato di moda', ma anche come un gioco erudito, per pochi, che fa leva sull'idea di monumento nella sua accezione etimologica e legato, perciò, alla sfera del ricordo.

Tuttavia, eleggendo a protagonista assoluto di questo processo la figura di Leonardo, l'inaugurazione della Sala ha una certa risonanza, come dimostrano gli articoli comparsi sulla stampa italiana ed estera. Tra di essi se ne distingue uno, uscito sull'"Illustrazione Vaticana" del 15 agosto 1938⁽⁵⁰⁾, che ha il merito di tracciare un *fil rouge* tra l'ambiente leonardesco all'Ambrosiana e la "Mostra di Leonardo", aperta al Palazzo dell'Arte di Milano dal 9 maggio 1939, in quel momento già in fase organizzativa.

L'autore mette in gioco entrambi i 'termini leonardeschi', ritenendo più opportuno evidenziarne le potenziali affinità, piuttosto che pensare a presumibili esiti allestitivi divergenti – il primo più trionfale e storicizzante, il secondo più ammiccante verso la modernità. Tale comunanza di intenti viene considerata in primo luogo in virtù del risarcimento 'morale' che la città di Milano offre, finalmente, al suo genio: "A Milano, dunque, nonostante la memoria di Leonardo sia sua, non s'è fatto molto per onorarlo e per serbarne imperituro ricordo in un'opera che

⁽⁴⁸⁾ Ivi, p. 150.

⁽⁴⁹⁾ Ci sono altre casistiche simili: "Il 23 aprile 1934 moriva, in Milano, il barone Giuseppe Bagatti Valsecchi di Belvignate che, col fratello Fausto, aveva creato quel gioiello di ricostruzione artistica...". S. VIGEZI, *Casa Bagatti Valsecchi in Milano*, "Le vie d'Italia", a. XLI, n. 2, febbraio 1935, p. 91. A Milano, perciò, la Pinacoteca Ambrosiana non era l'unico museo che procedeva in una direzione espositiva 'desueta'; in quel medesimo frangente apre al pubblico anche il Museo Bagatti Valsecchi che, però, in virtù della sua identità di casa-museo, si situa in un ambito parzialmente differente.

⁽⁵⁰⁾ *La nuova Sala Leonardesca alla Biblioteca Ambrosiana*, "Illustrazione

ne celebri la grandezza. Ora si può pienamente valutare il pieno consenso che ha accolto l'iniziativa del Podestà di Milano di promuovere, per il prossimo settembre, una Mostra Leonardesca che illustri nel modo più completo la multiforme attività del genio"⁽⁵¹⁾. Risarcimento che, peraltro, avviene non solo attraverso un'esposizione temporanea, bensì con un'altra iniziativa, di carattere ben più duraturo: "Un'opera che rimarrà nei secoli [...] Milano l'ha compiuta superbamente in questi ultimi mesi con la magnifica Sala interamente dedicata a Leonardo all'Ambrosiana"⁽⁵²⁾.

L'apprezzamento che la stampa sembra perciò tributare alla Sala di Leonardo all'Ambrosiana si manifesta in forma di testimonianza che, senza soluzione di continuità, lascia spazio, 'passa il testimone' a un altro evento di ben più vasta eco: la "Leonardesca" – questo il nome più comune con cui verrà chiamata la manifestazione.

L'idea di organizzare una mostra dedicata al Maestro prende avvio già nel 1936, "in obbedienza all'ordine che il Duce diede il 31 ottobre 1936-XV alle forze culturali lombarde, radunate al Castello Sforzesco, di 'andare verso il popolo in estensione e in profondità'"⁽⁵³⁾. Il periodo è il medesimo in cui fervono i lavori in Ambrosiana e la città di Milano sembra la destinazione 'naturale' per ospitare un evento del genere, tenendo conto dell'operato di Leonardo alla corte di Ludovico il Moro, nonché del *corpus* di sue opere ivi conservato.

Vaticana", 15 agosto 1938.

⁽⁵¹⁾ Ivi, p. 633. Si parla di una mostra da organizzare a settembre, poiché quella era, in origine, la data prescelta per l'inaugurazione, poi rimandata al maggio seguente.

⁽⁵²⁾ *Ibidem*.

⁽⁵³⁾ G. NICODEMI, *Ragioni della Mostra di Leonardo da Vinci a Milano*, "Gerarchia", a. IX, n. 7, luglio 1939, pp. 473-79. Verrà scelta, infine, la data del 9 maggio 1939, terzo anniversario dell'Impero Italiano, nonché "Giornata dell'Esercito": R. S., *Intervista col prof. Ferri Presidente del Comitato esecutivo*

La ricostruzione degli eventi, possibile anche grazie a una copiosa diffusione delle notizie a mezzo stampa⁽⁵⁴⁾, palesa sin dal primo momento l'obiettivo del governo, interessato a occuparsi di una questione culturale per fare leva sulla coscienza politica degli italiani. In quest'ottica, si spiega piuttosto chiaramente l'appaiamento di quella che verrà chiamata "Mostra di Leonardo" alla "Mostra delle invenzioni italiane"⁽⁵⁵⁾: si intende cioè connettere l'ingegnosità italiana passata a quella presente, con l'opportunità di giustificare le scoperte attuali sulla base di una tradizione di genialità che, da secoli, trova la sua culla in Italia.

L'uscita ufficiale di un primo programma della "Leonardesca", *Proposta di una mostra di Leonardo da Vinci a Milano*⁽⁵⁶⁾, a cura della Federazione Fascista degli Enti Culturali e a firma di Giorgio Nicodemi e Carlo Emilio Ferri, anche se non

della Mostra milanese di Leonardo da Vinci, "Cronaca prealpina", 7 maggio 1939.

⁽⁵⁴⁾ Uno studio su base pubblicistica è stato effettuato da CARA, 2008-2009.

⁽⁵⁵⁾ L. CASTALDI, *Mostra di Leonardo da Vinci e delle invenzioni italiane*, catalogo ufficiale della mostra delle invenzioni (Milano, Palazzo dell'Arte, maggio-settembre 1939) – XVII, Milano, 1939.

⁽⁵⁶⁾ *Proposta di una mostra di Leonardo da Vinci a Milano, promossa dalla Federazione Fascista degli Enti Culturali, con gli auspicii del Ministero Stampa e Propaganda*; documento dattiloscritto, s.d. [1936], Milano, Ente Raccolta Vinciana. Pubblicato due anni dopo, *Progetto per il programma della Mostra di Leonardo*, a cura del comitato esecutivo presso la Federazione dei fasci di combattimento, Milano, 1938, con qualche modifica (mancano le firme degli organizzatori, ma compare una bozza dell'ordinamento a Palazzo dell'Arte).

L'itinerario è suddiviso in tredici ambienti (Salone d'Onore, con opere di Leonardo, la Sala II con disegni e manoscritti, la III dedicata alla pittura lombarda, la IV per gli "scolari" di Leonardo, la IX sulle località, la X sull'anatomia, la XI alla natura, la XII all'urbanistica e la XIII all'architettura civile e militare; la XIV a meccanica e invenzioni leonardesche, la XV all'aviazione, la XVI all'idraulica e la XVII alla biblioteca) cui, forse, sarebbero andate ad aggiungersi sale con copie da Leonardo, dipinti dei maestri contemporanei e due sulla scenografia medicea e sforzesca. Milano, Università degli Studi di Milano, Centro APICE-Archivi della Parola, dell'Immagine e della

reca alcuna data ufficiale, è ascrivibile al 1936 in virtù di alcuni dettagli presenti nel testo⁽⁵⁷⁾.

Le motivazioni che spingono a optare per il capoluogo lombardo vanno ricercate nella volontà della Federazione di rievocare un frammento illustre di storia, tanto più che a Milano mancano episodi di questo genere⁽⁵⁸⁾. Oltre alle Triennali e alle mostre dell'Ottocento che il Comune ha messo a punto, è necessario rivolgersi anche "all'opera di presentazione degli artisti maggiori"⁽⁵⁹⁾: Leonardo, tra di essi, sembra costituire la risposta più ovvia, considerato anche l'"assenso del Duce"⁽⁶⁰⁾, che ha già espresso un suo parere a riguardo.

Come nel caso dell'Ambrosiana – pur con le dovute differenze progettuali ed esecutive, dettate dalla diversa natura dei due luoghi –, sembra che la scelta di intitolare una esposizione temporanea a Leonardo non sia scaturita solamente dall'indubbio pregio della sua opera, ma anche da un processo di strumentalizzazione politica, che gli autori del testo non si preoccupano di nascondere: "il fascismo, nella coltura, sta richiamando a punto, di fronte alle specializzazioni della coltura straniera moderna, la tradizionale bellezza della coltura italiana di carattere universale. Il richiamo a Leonardo non manca, quindi, di un'eco intimamente politica, di una squisita bellezza. Dovunque giunge un'eco dell'Italia, e della sua fondamentale importanza nelle civiltà del mondo, il nome di Leonardo è fami-

Comunicazione Editoriale, Fondo Calvi, secondo lotto, busta 94 (19).

⁽⁵⁷⁾ *L'incipit* riporta: "Nei XV anni del tempo fascista...". Ivi, p. 1; più avanti, si legge: "la Mostra, iniziando subito i lavori, potrebbe aprirsi il 21 aprile del 1937", *ibidem*, p. 10. Data la fretta con cui gli organizzatori decidono di preparare l'esposizione ("iniziando subito i lavori"), non si può pensare a un periodo antecedente al 1936.

⁽⁵⁸⁾ "Nei XV anni del tempo fascista le città maggiori e minori hanno dato vita ad esposizioni di arte antica che rievocarono intere età [...] o radunarono l'opera di singoli artisti [...] Milano, fin qui, non promosse nessuna simile manifestazione". Ivi, p. 1.

⁽⁵⁹⁾ *Ibidem*.

liare. La celebrazione di lui, pure, non può essere fatta che a Milano”⁽⁶¹⁾.

La necessità primaria del governo italiano, in un delicato frangente politico – la progressiva vicinanza dell’Italia alla Germania, che il 22 maggio 1939 condurrà al Patto d’Acciaio, tende a incrinare i rapporti diplomatici con gli altri Stati –, è quella di promuovere il progresso economico e tecnico del Paese al di fuori dai confini nazionali attraverso un nome globalmente stimato.

Inoltre, secondo una modalità organizzativa lungimirante, i curatori pensano di mettere in piedi un’occasione espositiva ‘diffusa’, che non si limiti alla scelta di un unico luogo deputato, ma miri al coinvolgimento di altri punti di interesse, come “il refettorio della Chiesa delle Grazie, l’Ambrosiana, il Castello Sforzesco, la conca del Naviglio che gli è attribuita, ognuno dei monumenti, a cominciare dal Duomo, ai quali Leonardo portò la sua opera o la sua attenzione”⁽⁶²⁾. In particolare, l’Ambrosiana si segnala quale meta di spicco poiché “sta già preparando attivamente una sala in cui saranno radunati i cimeli preziosissimi che possiede”⁽⁶³⁾. La Sala di Leonardo all’Ambrosiana si configura perciò quale solido punto di riferimento per la mostra, come conferma anche la presenza di Giovanni Galbiati⁽⁶⁴⁾ all’interno del comitato scientifico. I rimandi reciproci tra i due luoghi, tuttavia, non si esauriscono qui: membri del medesimo comitato sono i già menzionati Pietro Toesca ed Enrico Carusi – presenti all’inaugurazione della Sala di Leonardo all’Ambrosiana –, ma soprattutto l’architetto Ambrogio Annoni⁽⁶⁵⁾.

⁽⁶⁰⁾ *Ibidem*.

⁽⁶¹⁾ Ivi, p. 2.

⁽⁶²⁾ Ivi, p. 3.

⁽⁶³⁾ Ivi, pp. 7-8.

⁽⁶⁴⁾ “Il Prefetto dell’Ambrosiana, mons. prof. comm. G. Galbiati”, ivi, p. 8.

⁽⁶⁵⁾ Oltre a loro, nel primo programma della mostra sono menzionati Giovanni Gentile, “presidente della commissione vinciana per la pubblicazio-

A completamento del programma rimangono gli ultimi due punti: una stima delle spese e la cronologia sommaria dell'esposizione. Per quanto concerne le finanze, la somma totale comprende le voci di allestimento, stampa dei cataloghi e organizzazione di un convegno, nonché l'assicurazione e il trasporto delle opere, per un ammontare di 1.750.000, in parte ammortizzabile con una previsione di vendita pari a 200.000 biglietti a 10 lire ciascuno – cifra finale piuttosto elevata, ma nella norma per questo tipo di attività⁽⁶⁶⁾. Nicodemi e Ferri, infine, propongono di aprire la mostra al pubblico il 21 aprile del 1937 e di tenerla aperta non oltre due mesi e mezzo. Allegata al documento, una *Nota delle pitture lombarde di cui si propone la richiesta*⁽⁶⁷⁾ ove si elencano le opere di Leonardo e leonardeschi richieste in prestito a istituzioni italiane, europee e americane. La scorsa, anche sommaria, di quella apparentemente anonima lista di nomi e luoghi ci permette di tracciare una mappatura geografico-museale delle opere, ma anche di individuare alcune delle più eminenti personalità del collezionismo privato anni trenta e, non in ultimo, lascia trapelare la più generale volontà del PNF di intrattenere rapporti diplomatici con gli altri Stati attraverso accordi di prestito di capolavori. Una più intensa partecipazione internazionale – anche delle istituzioni di Paesi non accondiscendenti verso la politica di Mussolini – della critica, ma anche di giornalisti ed esperti, avrebbe significato un accresciuto prestigio dell'Italia, culturale e diplomatico.

Non appare casuale l'insistenza con cui la stampa, specializ-

ne dei testi di Leonardo da Vinci", Gino Chierici, Morassi, direttore della Pinacoteca di Brera, Gaudenzio Fantoli, presidente della commissione vinciana del Comune di Milano e l'architetto Giuseppe Pagano, "del Direttorio della Triennale". Ivi, pp. 8-9.

⁽⁶⁶⁾ La spesa che lo Stato riservava al settore della cultura era, in epoca fascista, molto alta: Salvagnini fa notare come "nell'esercizio finanziario 1931/32 la sua presenza [dello Stato] raggiunse la punta eccezionale di 5 miliardi 143 milioni, più che doppia rispetto all'anno prima". S. SALVAGNINI, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Bologna, 2000, p. 361.

zata e non, insista su tematiche come i dilazionamenti della mostra, i suoi contenuti ma, soprattutto sui prestiti, letti in altri termini come una 'cooperazione artistica' tra diverse nazioni ⁽⁶⁸⁾. Un rincorrersi di notizie che oggi abbiamo la possibilità di leggere in una vasta rassegna compiuta dall'Eco della Stampa ⁽⁶⁹⁾, agenzia incaricata di un antesignano lavoro di 'comunicazione' sulla mostra, raccolto in quattro volumi conservati presso l'Ente Raccolta Vinciana di Milano ⁽⁷⁰⁾. Probabilmente il costante flusso di informazioni aveva lo scopo di incuriosire e appassionare all'argomento il lettore di allora, mentre ai nostri occhi appare uno dei canali preferenziali attraverso cui seguire gli sviluppi e la percezione di uno degli avvenimenti culturali che maggiormente hanno segnato il periodo antecedente alla guerra.

Grazie a queste informazioni assistiamo al progressivo evolversi della mostra che, a partire da quel nucleo progettuale del 1936, già ben delineato ma ancora passibile di modifiche, prende via via forma, strutturandosi in maniera più definita, vinco-

⁽⁶⁷⁾ *Nota delle pitture lombarde di cui si propone la richiesta*, pp. 1-19.

⁽⁶⁸⁾ Si vedano: *Milano e Firenze coopereranno nella preparazione della Mostra di Leonardo*, "Gazzetta dell'Emilia", 14 marzo 1938; *La Gioconda di Leonardo alla mostra di Milano*, "Stampa sera", 12 maggio 1938; *Altissime adesioni e nuove iniziative alla Mostra di Leonardo*, "L'Avvenire", 11 giugno 1938; *Alla Leonardesca undici codici che tornano dopo 142 anni*, "Il Popolo d'Italia", 26 giugno 1938; *La Leonardesca*, "Corriere della Sera", 22 settembre 1938; *La partecipazione dell'Inghilterra alla Mostra leonardesca*, "Corriere di Napoli", 4 gennaio 1939; *Il Fuehrer concede sei sculture e vari disegni alla mostra leonardesca di Milano*, "Avvenire di Tripoli", 28 febbraio 1939; *Adesioni e partecipazioni alla Mostra delle invenzioni italiane*, "Corriere di Napoli", 3 marzo 1939; *Contributo dell'Ungheria alla Mostra leonardesca*, "L'Ambrosiano", 13 aprile 1939. Milano, Ente Raccolta Vinciana, "Eco Stampa 1°", "Eco Stampa 2°". Sui rapporti diplomatici tra Italia ed estero, si rimanda a CARA, 2008-2009, p. 36 e sgg.

⁽⁶⁹⁾ L'agenzia Eco della Stampa è fondata nel 1901 a Roma, nel 1929 si è trasferita a Milano, dove ha sede tutt'oggi.

⁽⁷⁰⁾ Milano, Ente Raccolta Vinciana, "Eco Stampa 1°", "Eco Stampa 2°", "Eco Stampa 3°", "Giornali esteri". Gli articoli all'interno dei faldoni sono stralciati dai giornali di appartenenza: in quasi tutti i casi non è possibile rintracciare il nome dell'autore e il numero di pagina. Ivi, pp. 8-9.

landosi alla “Mostra delle Invenzioni” e scegliendo un luogo espositivo d’elezione, non ancora menzionato nel primo documento dattiloscritto. La sede, in effetti, pare venga stabilita solo mesi più tardi, come sappiamo dalle seguenti parole del Podestà: “La sede – il Palazzo dell’arte – poteva prestarsi ottimamente ed accogliere i preziosissimi cimelii e l’occasione per servire di opportunissimo richiamo per le due iniziative [la “Leonardesca” e la “Mostra delle Invenzioni”]”⁽⁷¹⁾. L’ipotesi di allestire contemporaneamente le due mostre, forzando l’aspetto attuale dell’evento, sembra sempre più realistica anche per opportunità di carattere turistico, economico e politico. Non a caso, in un articolo del giorno seguente⁽⁷²⁾, Carlo Emilio Ferri ribadisce il concetto secondo cui l’immagine di Leonardo non vada considerata solamente in un contesto storico, ancorato al passato, ma anche come frammento di modernità “nostra mussoliniana e fascista”, e ancora, “non pure come genio ma come simbolo”⁽⁷³⁾. Chiara, di nuovo, emerge la strumentalizzazione che il curatore della mostra compie nei confronti di Leonardo, rivelando una linea di pensiero appena accennata nei lavori per la Sala dell’Ambrosiana e che in questa sede viene portata a esiti più espliciti.

Umberto Silva – pur in un libro degli anni settanta che rivela una forte componente ideologica antifascista –, in maniera calzante rispetto a queste argomentazioni, parla di una mitologia fascista in cui “l’appello a un passato glorioso non rimane a livello di nostalgia, bensì diventa stimolo e paragone per una ricostruzione che ne riecheggi la grandiosità sotto nuove forme”⁽⁷⁴⁾.

Con questo bagaglio ideologico-culturale, perciò, la “Leonardesca” viene riprogrammata per i mesi di settembre-

⁽⁷¹⁾ *La mostra leonardesca. I suoi caratteri e il suo ordinamento*, “Il Popolo d’Italia”, 14 gennaio 1938. Milano, Ente Raccolta Vinciana, “Eco Stampa 1°”.

⁽⁷²⁾ C.E. FERRI, *Spirito di una Mostra*, “Il Popolo d’Italia”, 15 gennaio 1938. Milano, Ente Raccolta Vinciana, “Eco Stampa 1°”.

⁽⁷³⁾ *Ibidem*.

⁽⁷⁴⁾ U. SILVA, *Ideologia e arte del Fascismo*, Milano, 1973, p. 64.

ottobre 1938 e, infine, a causa di una “deficienza di spazio”⁽⁷⁵⁾, fissata per la primavera del 1939: arco di tempo in cui pare che l’interesse per Leonardo rinasca, generando una confusa proliferazione di notizie che si riverbera sulla pubblicistica. Come se gli studiosi e i critici si sentano in diritto di rimettere mano agli aspetti più disparati dell’universo leonardesco, mirando però al reperimento delle curiosità più ‘attraenti’ e fruibili da parte del pubblico.

Le due direttrici principali secondo cui si muove l’organizzazione della “Leonardesca” paiono dunque incarnarsi nella propaganda politica da un lato e nella ‘sostituzione delle priorità’ dall’altro. Non a caso, sulle pagine dei giornali inizia a farsi largo il concetto di autarchia, camuffato tra titoli eterogenei come *Leonardo biologo*⁽⁷⁶⁾, *Leonardo cattolico*⁽⁷⁷⁾, *Capolavori di Leonardo che sono stati dispersi. Le indagini degli studiosi*⁽⁷⁸⁾ e, infine, palesato nella prima edizione del catalogo, dove una foto-ritratto di Mussolini è affiancata da un ‘inno all’autarchia’⁽⁷⁹⁾.

La portata nazional-popolare del progetto leonardesco non viene solo confermata dall’utilizzo di un registro linguistico semplice, ma ulteriormente ribadita dalla presenza di strumenti visivi di supporto come le vignette umoristiche di Bruno

⁽⁷⁵⁾ *La Mostra Leonardesca rinviata alla primavera per deficienza di spazio*, “L’Ambrosiano”, 6 luglio 1938. Milano, Ente Raccolta Vinciana, “Eco Stampa 1°”.

⁽⁷⁶⁾ *Leonardo biologo*, “L’Italia”, 13 maggio 1938. Milano, Ente Raccolta Vinciana, “Eco Stampa 1°”.

⁽⁷⁷⁾ *Leonardo cattolico*, “L’Italia”, 11 maggio 1938, in ivi.

⁽⁷⁸⁾ *Capolavori di Leonardo che sono andati dispersi. Le indagini degli studiosi*, “La Sera”, 13 settembre 1938, in ivi.

⁽⁷⁹⁾ “La disciplina autarchica risponde per l’Italia alla necessità, alla logica, alla giustizia: la storia recente che abbiamo vissuto lo dimostra. I produttori e i consumatori debbono quindi porre ogni loro sforzo per il raggiungimento del massimo di autarchia”. *Incipit*, prima ed. catalogo *Mostra di Leonardo*, Milano, Archivio del Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia “Leonardo da Vinci”, Fondo CNR.



Fig. 6 – Bruno Angoletta, illustrazioni pubblicate sul "Guerin Meschino" del 6 giugno 1938 - courtesy Milano, Ente Raccolta Vinciana.

Angoletta⁽⁸⁰⁾ pubblicate sul "Guerin Meschino"⁽⁸¹⁾ dell'aprile 1939 e intitolate *Leonardo in mostra*. La sequenza, suddivisa in sei riquadri, mette in luce alcuni dei luoghi comuni attorno a cui ruota la rassegna: il legame tra Leonardo, la città di Milano e il lavoro svolto alla corte di Ludovico il Moro, la ricerca degli studiosi a caccia dei capolavori perduti del Maestro (fig. 6), il tema del recupero dei Navigli, nonché la satirica rappresentazione della borghesia milanese, pubblico di riferimento dell'esposizione. In ultimo, ritroviamo l'immagine di un Gio Ponti allo specchio, identificato come *L'ideatore della mostra* (fig. 6). Il ruolo che l'architetto ricopre, d'altro canto, non sembra essere quello di ideatore: di certo Ponti ha contribuito a rendere più coerente

⁽⁸⁰⁾ *Dalla A. alla Ang. Bruno Angoletta, professione illustratore*, a cura di E. Balzaretto, Milano, 2001; G. GINEX, *Bruno Angoletta e il mondo delle Arti*, pubblicato sul sito web della Fondazione Mondadori (<http://www.fondazione-mondadori.it/stampa/articolo.php?id=69>).

⁽⁸¹⁾ Settimanale umoristico uscito a Milano tra il 1882 e il 1950. Milano, Ente Raccolta Vinciana, "Eco Stampa 1°".

il binomio tra la “Leonardesca” e autarchia⁽⁸²⁾ in qualità di commissario di ordinamento⁽⁸³⁾, ma non vi sono informazioni che farebbero presupporre un suo coinvolgimento con diverso incarico⁽⁸⁴⁾.

Da un altro punto di vista, la planimetria dei luoghi espositivi⁽⁸⁵⁾ mette in evidenza la distribuzione spaziale della manifestazione: la “Leonardesca” è allestita ai piani terreno e nobile del Palazzo dell’Arte, mentre la “Mostra delle Invenzioni” prende avvio dal lato Nord del livello zero, per poi coinvolgere altri padiglioni temporanei situati al di fuori al palazzo (fig. 7). Se lo spazio riservato a Leonardo appare ridotto rispetto a quello per le invenzioni, è necessario ricordare che – almeno nelle intenzioni – il percorso trova nel Palazzo dell’Arte solo un punto di partenza, per poi proiettarsi nel vivo della città⁽⁸⁶⁾. Un primo, abbozzato suggerimento topografico che procede in tal senso è individuabile nella “Sala dei documenti e dei luoghi vinciani” che “l’architetto Cerutti ha preparato su indicazioni del prof. Annoni, del prof. Visconti e di altri studiosi”⁽⁸⁷⁾ per coinvolgere svariate istituzioni milanesi. Il visitatore, facilitato anche dalla

⁽⁸²⁾ “A Milano torniamo ormai ancora una volta al gesso ed al cartone per ordinare [...] la Mostra transitoria di Leonardo”. G. PONTI, *Per l'autarchia. Idee di Gio. Ponti sulla politica dell'architettura*, “Il Giornale d'Italia”, 21 luglio 1938. Milano, Ente Raccolta Vinciana, “Eco Stampa 1°”.

⁽⁸³⁾ *Mostra di Leonardo da Vinci. Catalogo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo dell’Arte, 9 maggio – 20 ottobre 1939), Milano, 1939, p. 12.

⁽⁸⁴⁾ “Soltanto Leonardo Sinisgalli, nel mese di dicembre del 1938, aveva attribuito a Gio Ponti una funzione di coordinamento, di cui sfugge l’effettiva portata”. CARA, 2008-2009, p. 56.

⁽⁸⁵⁾ Milano, Archivio del Museo della Scienza e della Tecnologia “Leonardo da Vinci”, Fondo CNR. Si rimanda alla sezione web del sito dedicata alla “Mostra di Leonardo” del 1939: <http://www.museoscienza.org/voci-della-scienza/storie/mostraleonardo.asp>.

⁽⁸⁶⁾ Senza contare che alcune delle macchine progettate da Leonardo fanno parte del percorso espositivo della “Mostra delle invenzioni”.

⁽⁸⁷⁾ *Leonardesca. Lunedì s’inizieranno i lavori a Palazzo dell’Arte – I preparativi per la grande mostra*, “Corriere della Sera”, 9 giugno 1938.



Fig. 7 – Planimetria della "Leonardesca" e della "Mostra delle Invenzioni" come riportata in un articolo dell'11 maggio 1939 - courtesy Milano, Ente Raccolta Vinciana.

presenza di riduzioni sui biglietti ferroviari e di ingresso ai *loci deputati* sparsi per Milano⁽⁸⁸⁾ e le antiche corti viscontee⁽⁸⁹⁾, è stimolato a seguire le tracce del maestro nel tessuto urbano e

⁽⁸⁸⁾ Da una epistola di Nicodemi e Ferri per Galbiati sappiamo che il costo del biglietto della Pinacoteca Ambrosiana sarebbe stato ridotto del 60%. Milano, Archivio della Biblioteca Ambrosiana, Epistolario Galbiati, Corrispondenza Galbiati/Mostra di Leonardo da Vinci, n. 1982.

⁽⁸⁹⁾ *Progetto di partecipazione agli "Itinerari leonardeschi"*. Pavia Vigevano anno XVII-III, a cura della Federazione dei fasci di combattimento di Pavia, Pavia, 1938, in Milano, Università degli Studi di Milano, Centro APICE – Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale, Fondo Calvi, secondo lotto, busta 94 (19). In esso si parla del coinvolgimento delle corti viscontee e sforzesche di Pavia e Vigevano, facendo leva sui 'punti di forza' del territorio, come la Certosa, il Duomo o il Castello.

oltre, tenendo anche conto delle annose questioni dei prestiti e del progetto di allestimento.

Piuttosto problematico è individuare l'esatta spartizione dei compiti all'interno del gruppo di architetti chiamati a stilare i progetti per le sale della mostra; Gino Chierici esprime già nell'aprile 1938 l'esigenza di nominare "un direttore superiore unico che organizzi personalmente dal punto di vista architettonico ad evitare i caratteri troppo personali di ciascun architetto o pittore"⁽⁹⁰⁾, ma il responsabile effettivo, l'architetto Giuseppe Pagano, non verrà nominato che a cinque settimane dall'apertura⁽⁹¹⁾.

Ruoli eminenti, prima del suo arrivo, sembrano aver ricoperto Gio Ponti e Agnoldomenico Pica; a quest'ultimo, in parti-

⁽⁹⁰⁾ Seduta del 19 aprile 1938, in cui viene abbozzato un programma di massa. Nel dicembre 1938, "nella sala dell'Alessi in Palazzo Marino, S. E. il Maresciallo d'Italia Pietro Badoglio presiederà una riunione dei Comitati d'ordinamento della Mostra Leonardesca", dove lo stesso Nicodemi parlerà di "problemi di coordinamento", facendo intuire la presenza di divergenze interne al comitato. Milano, Università degli Studi di Milano, Centro APICE, Fondo Calvi, secondo lotto, busta 94 (19).

⁽⁹¹⁾ "Cinque settimane prima dell'inaugurazione della Mostra Leonardesca ebbi l'incarico di rivederne l'avviato ordinamento e di dirigerlo con un preciso criterio informatore in maniera di ottenere, per quanto era in così breve tempo, una assoluta e viva unità di carattere". G. PAGANO, *La mostra di Leonardo a Milano nel Palazzo dell'Arte*, "Casabella-Costruzioni", 141, settembre 1939, pp. 6-19. Significativo il suo ruolo di supervisore, alla luce della dichiarazione: "Uno dei più efficaci veicoli per la conoscenza, la diffusione e la saggiatura delle idee che presiedono al gusto moderno è rappresentato dalle esposizioni [...] negli anni che vanno dal 1927 al 1932 gli architetti italiani si dovettero accontentare, quasi senza esclusioni, di edifici provvisori per fiere, esposizioni e mostre; da queste intelligenti baracche il pubblico italiano ebbe modo di conoscere i primi passi dell'architettura moderna". Giuseppe Pagano in A. CAPANNA, *Roma 1932. Mostra della Rivoluzione fascista*, Torino, 2003, p. 10. Sul ruolo di Pagano alla "Leonardesca" si veda anche il contributo di Claudio Sangiorgi, purtroppo incompleto, pubblicato sul sito web: C. SANGIORGI, *La mostra di Leonardo del 1939*, in <http://www.infobuild.it/approfondimenti/la-mostra-di-leonardo-del-1939/>.



Fig. 8 – Agnoldomenico Pica, allestimento del Salone d'Onore del Palazzo dell'Arte durante la "Leonardesca" (1939), in G. PAGANO, *La mostra di Leonardo a Milano nel Palazzo dell'Arte*, "Casabella-Costruzioni", a. XI, n. 141, settembre 1939.

colare, non viene affidato solo lo studio per l'allestimento del Salone d'Onore (fig. 8), ma anche la sua "definitiva sistemazione"⁽⁹²⁾, nell'ottica di ricavarne un assetto stabile. L'idea di Pica si traduce in uno spazio geometrico e razionale che ammicca al passato nelle scelte materiche e più propriamente allestitivie, per certi aspetti affini alla Brera di Corrado Ricci, nonché alla coeva Ambrosiana. Si parla di pareti rivestite da chiari pannelli lignei tenuti insieme da una griglia in bronzo colorato di bianco nella parte superiore e, in quella inferiore, da drappi di seta verde, su cui sarebbero andate a disporsi le opere di Leonardo (disegni e manoscritti sarebbero stati disposti in vetrine di cristallo). Ancora, al centro della parete di fondo, in marmo rosso, si sareb-

⁽⁹²⁾ *L'Aula Massima del Palazzo dell'Arte nella sua definitiva sistemazione*, "Il Popolo d'Italia", 18 febbraio 1939. Milano, Ente Raccolta Vinciana, "Eco Stampa n. 2".

be aperta “una tribuna, sopraelevata di pochi gradini rispetto al pavimento dell’aula e coperta da un’ardita pensilina a sbalzo rivestita inferiormente di mosaico d’oro. Il basso pluteo della tribuna, di granitello grigio, recherà lo stemma di Milano fra sei fasci littori”⁽⁹³⁾. La parete speculare, in linea d’asse con la tribuna, ospiterà quella che Pica definisce “loggia dei musici” e il soffitto, decorato con un’aquila d’oro, simbolo dell’Impero, verrà tinteggiato di un colore grigio perla.

Il fatto che l’autore del presente contributo parli di questa sala come di “un prezioso scrigno”⁽⁹⁴⁾, fa intuire la sua vicinanza alla Pinacoteca Ambrosiana di Giovanni Galbiati. La ricchezza della seta e dei marmi, così come la reiterata decorazione parietale nonché la vivace cromia rendono l’Aula Massima una sala espositiva che parla un linguaggio storico-artistico attraverso diversi codici, entro cui rientrano in larga parte i simboli della politica totalitaria e della città di Milano, tra cui la ridondante iconografia dell’aquila, riportata sull’arazzo a sfondo della tribuna ed eseguito dall’artista Anita Pittoni⁽⁹⁵⁾.

Oltre a loro, sono chiamati gli architetti Muzio e Negri, responsabili della sistemazione della facciata del Palazzo e dell’atrio, ove è collocata la ricostruzione di una macchina vinciana per sollevare le colonne, Bianchetti e Pea, autori dell’allestimento della “Sala dell’iconografia vinciana”⁽⁹⁶⁾ (fig. 9), dove si cerca di ricostruire le fattezze del poliedrico artista attraverso suoi ritratti; ancora, Aldo Pucelli per l’assetto della “Sala della

⁽⁹³⁾ *Ibidem*. La decorazione dei fasci littori, collocata alla base della tribuna, sarebbe stata eseguita dall’artista Fausto Melotti.

⁽⁹⁴⁾ *Ibidem*.

⁽⁹⁵⁾ PAGANO 1939, p. 13; CARA, 2008-2009, pp. 59-60. Cara parla di “un ambiente di una certa pesantezza visiva e banalità. Imposizioni provenienti dalla Podesteria, che aveva sostenuto le spese dell’allestimento della sala, o da una parte del Comitato organizzatore, condizionarono il risultato finale dell’opera”.

⁽⁹⁶⁾ *La mostra di Leonardo: un arduo incarico per i due giovani architetti*, in C. BIANCHI, *Bianchetti e Pea. Forme creative dell’esperre (1934-1964)*, tesi di laurea, relatore: prof. Giampiero Bosoni, Politecnico di Milano, a.a. 2009-2010.

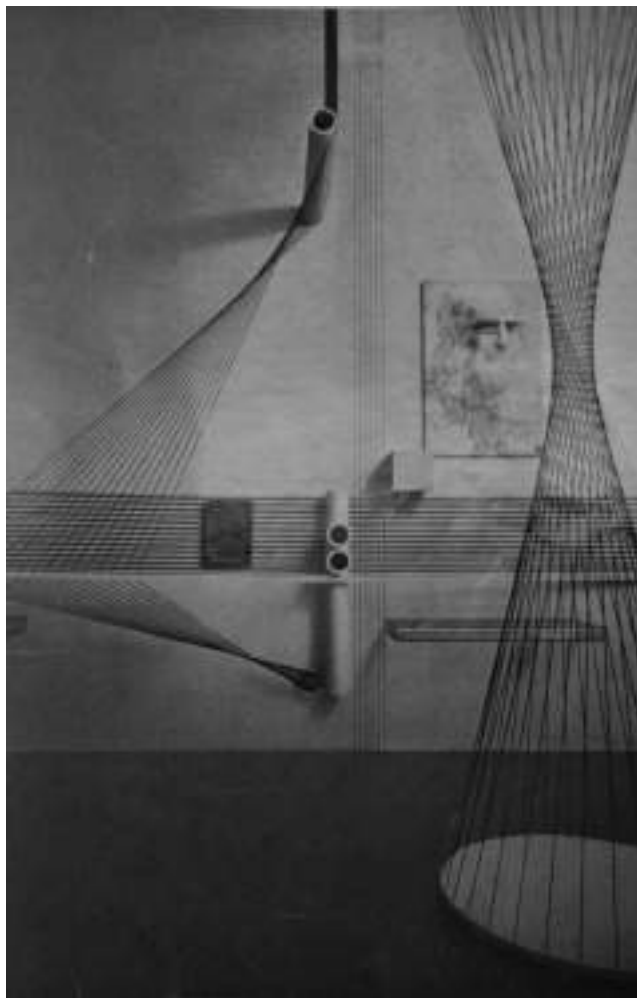


Fig. 9 – Angelo Bianchetti e Cesare Pea, allestimento della Sala dell'Iconografia Vinciana alla "Leonardesca" (1939), in G. Pagano, *La mostra di Leonardo a Milano nel Palazzo dell'Arte*, "Casabella-Costruzioni", a. XI, n. 141, settembre 1939.



Fig. 10 – Guido Frette, allestimento della Sala della Milano Sforzesca (1939), in *Mostra di Leonardo da Vinci. Guida ufficiale*, Milano, 1939

Firenze Medicea”⁽⁹⁷⁾, Guido Frette per la “Sala della Lombardia Sforzesca” (fig. 10) e di quella della “Francia di Leonardo”, entrambe decorate con opere murali di Segota.

Il percorso, a questo punto, varia leggermente, virando verso una vocazione intuibilmente bibliografica, mostrando le fonti su cui il maestro si è basato per compiere i suoi studi – progetto a cura di Cesare Perelli –; Carlo Enrico Rava è incaricato della “Sala della astronomia, della matematica e della geografia” e Carlo Chiolini, insieme a Giovanni Sacchi, di quella dell’“Idraulica, della Marina e della Cartografia”.

⁽⁹⁷⁾ La decorazione parietale è dell’artista Nicolò Segota. *Leonardo da Vinci. Guida ufficiale*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo dell’Arte, 9 maggio – 1 ottobre 1939), Milano, 1939, p. 12.



Fig. 11 – Giuseppe Pagano, allestimento della Sala dell'Anatomia durante la "Leonardesca" (1939), in G. PAGANO *La mostra di Leonardo a Milano nel Palazzo dell'Arte*, "Casabella-Costruzioni", a. XI, n. 141, settembre 1939.

Giuseppe Pagano, alle prese con l'assetto della "Sala dell'Anatomia" (fig. 11), abbandona il sovraccarico decorativismo delle stanze del piano inferiore per abbracciare una moder-

na ariosità: le riproduzioni dei disegni, collocate l'una accanto all'altra, a formare "un diaframma"⁽⁹⁸⁾ orizzontale e compatto, corrono lungo la zona centrale della parete, lasciando libera la restante superficie, chiara e uniforme. A essa fanno da contraltare la riproduzione dell'*Uomo vitruviano* e, al centro della sala, un supporto quadrangolare in metallo, espositore dell'immagine di un cuore umano affiancato da un albero "simile ad un altro delineato da Leonardo in un foglio di Windsor"⁽⁹⁹⁾ che dobbiamo immaginare di colore rosa. Seguono la "Sala della Botanica", messa a punto dall'architetto Pino Ponti, quella dell'"Ottica", ancora di Pagano, e la "Sala delle Arti Meccaniche", di Renato Camus e Giulio Minoletti. Figini e Pollini lavorano alla "Sala del Volo" e qui, dove la fisica lascia spazio all'immaginazione, sono radunati materiali di natura diversa: schizzi originali, riproduzioni e ricostruzioni di alcuni degli oggetti teorizzati da Leonardo: l'elica, i modelli di paracadute o di "macchina volante per uomo disteso"⁽¹⁰⁰⁾. La risoluzione spaziale corrisponde a un allestimento concreto e al contempo simbolico, la raffigurazione di una conquista immaginifica, possibile grazie alla presenza di tempeste e citazioni gigantografiche lungo le pareti e di una nitidezza dello spazio.

Il passaggio agli ambienti successivi avviene in virtù di un cambio tematico, verso la storia dell'arte: la successione si apre con la sala dedicata alla "Scultura", ordinata da Reina e Usellini, sotto la supervisione di Toesca, responsabile anche della seguente "Sala del Verrocchio", pensata da Carrer, così come del "Salone d'Onore". La "Sala delle copie dei dipinti di Leonardo", curata dall'architetto Renzo Zavanella, porta avanti la medesima linea di pensiero che, a suo tempo, aveva spinto Federico Borromeo a commissionare la copia dell'*Ultima cena* al Vespino e a dedicare una parte del suo *Musaeum* a questo tema.

⁽⁹⁸⁾ PAGANO, 1939, p. 8.

⁽⁹⁹⁾ Ivi, p. 21.

⁽¹⁰⁰⁾ *Ibidem*.



Fig. 12 – B.B.P., allestimento della Sala Gallarati Scotti e Melzi D'Eril alla "Leonardesca" (1939), in G. PAGANO, *La mostra di Leonardo a Milano nel Palazzo dell'Arte*, "Casabella-Costruzioni", a. XI, n. 141, settembre 1939.

Seguono, ultimi ambienti a tema artistico, la “Sala Gallarati Scotti e Melzi d’Eril” (fig. 12), la “Sala della Scuola di Leonardo” e quella del Luini, dove si trovano, rispettivamente, opere provenienti dalle omonime collezioni private, dei leonardeschi e del solo Luini, disposte dallo studio B.B.P.⁽¹⁰¹⁾, su coordinamento del curatore Nicodemi la prima e la terza, e di Toesca – con Giovanni Poggi e Mario Salmi – la seconda. Inutile, forse, evidenziare quanto le soluzioni adottate dagli architetti lascino trapelare i futuri esiti del loro operato. Elemento principe del linguaggio di queste stanze è la geometria, che ora corrisponde al reticolato della copertura – riproposto più volte in soluzioni

⁽¹⁰¹⁾ Ernesto Nathan Rogers era stato escluso poiché di fede ebraica (le leggi razziali erano state emanate solo l’anno prima). Si veda, in particolare: E. BONFANTI, M. PORTA, *Città, Museo e Architettura. Il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Firenze, 1973.

diverse, sino al Museo del Castello (1954-1956) –, ora scandisce il ritmo della partizione muraria sotto forma di semplici ma evidenti sistemi di appendimento e, ancora, è proposta in una serie di pannelli mobili in sequenza. In questo modo i quadri riescono finalmente a ottenere quel “respiro” di cui parlava Pacchioni⁽¹⁰²⁾ e che l’Ambrosiana, invece, adottando l’ormai desueto sistema “a incrostazione”, non era stata in grado di raggiungere.

Per finire, Portaluppi, sotto la supervisione di Gino Chierici, Giulio Arata, Costantino Baroni, Cesare Chiodi e Piero Gazzola, si occupa “dell’architettura civile e religiosa”; Cesare Chiodi e Aldo Putelli eseguono l’allestimento della “Sala dell’Urbanistica di Leonardo” e, in ultimo, Giulio Arata e Alberto Alpago Novello mettono a punto lo spazio dedicato all’“Ingegneria militare”.

Si chiude così, dopo ventuno sale e tre luoghi di passaggio, l’itinerario espositivo che si propone l’arduo compito di avvicinare lo spettatore alla figura di Leonardo e si configura come un cammino al limite tra il racconto biografico e quello tecnico-scientifico. Riprendendo le parole degli organizzatori “l’ordine della Mostra, dopo aver dato testimonianze sulla figura fisica del Grande e i documenti relativi alla sua stessa esistenza, porge una riassuntiva idea degli ambienti nei quali egli visse e i ricordi di personaggi ai quali egli fu, in qualche modo, legato. Di qui si è introdotti nello stesso mondo vinciano. Via via sono segnate [...] le ricerche vinciane”⁽¹⁰³⁾, a espressione degli interessi del maestro.

L’impressione che si ricava riguardando, oggi, quelle pagine, è la tensione narrativa celata dietro il programma espositivo che ha, come fine primario, l’accoglienza del visitatore, trasportato in

⁽¹⁰²⁾PACCHIONI, 1938-1939.

⁽¹⁰³⁾ Il Comitato, *Presentazione, in Mostra di Leonardo da Vinci. Guida ufficiale...*, cit., pp. 7-8.

un mondo ‘altro’ a partire dai primi passi, mossi sulla soglia di un Palazzo dell’Arte dall’ingresso ‘parlante’ grazie alla presenza ripetuta della parola “Leonardo” a caratteri cubitali – tanto per rimarcare il messaggio.

Il compito di rendere il tutto più coerente spetta, chiaramente, a Pagano, che giustifica – non senza una vena sottilmente polemica – le sue scelte attraverso il celebre contributo pubblicato a mostra ancora aperta⁽¹⁰⁴⁾. Il primo principio a cui l’architetto sostiene di essersi attenuto, in accordo con quanto già espresso da Giovannoni in una seduta del comitato⁽¹⁰⁵⁾, è l’esclusione di qualsiasi “rievoazione in stile”⁽¹⁰⁶⁾ e, per contro, l’attribuzione di un carattere moderno agli ambienti, capaci di riportare al presente l’opera di Leonardo. Per questo motivo Pagano cerca di trovare un principio di uniformità, in grado di accordare i progetti degli architetti già al lavoro nel cantiere leonardesco e di adattarsi, al contempo, a un programma espositivo compiuto e, in quanto tale, difficilmente modificabile⁽¹⁰⁷⁾. La critica dell’architetto si rivolge in particolare alla prima sezione della mostra che, considerato il suo carattere generico, spinge i progettisti a utilizzare un linguaggio marcato da una “eloquenza evocatrice”⁽¹⁰⁸⁾; difficoltà che si unisce alla necessità di ordinare gli spazi senza avere a disposizione l’elenco dei materiali da esporvi.

⁽¹⁰⁴⁾ PAGANO, 1939.

⁽¹⁰⁵⁾ Giovannoni sostiene “una dignitosa e nobile semplicità da dare alla scenografia, rifuggendo da facili fantasie di registi in voga”. Seduta del Comitato d’ordinamento della mostra, Roma, 19 aprile 1938, p. 2, in Milano, Università degli Studi di Milano, APICE – Archivi della Parola, dell’Immagine e della Comunicazione Editoriale, Fondo Calvi, secondo lotto, busta 94 (19).

⁽¹⁰⁶⁾ Ivi, p. 6.

⁽¹⁰⁷⁾ La scrittura di Pagano sembra assumere toni polemici sin dall’*incipit*: “La mostra aveva già una sua suddivisione che non poteva da noi essere revocata alla vigilia della inaugurazione e che dovette essere sistemata, a volte, un poco di fortuna”. PAGANO, 1939.

⁽¹⁰⁸⁾ *Ibidem*.

Se la sezione successiva, incentrata sulle scoperte tecnico-scientifiche del maestro, da un lato ha permesso di giocare su una maggiore libertà progettuale, dall'altro ha creato problemi legati alle divergenze dei commissari di ordinamento, che "tendevano a trascinare gli architetti sulle allettanti piste di una arbitraria messinscena operettistica, oppure sullo standard melanconico dei vecchi musei"⁽¹⁰⁹⁾. Il principio di uniformità, in definitiva, è ottenuto grazie all'uso diffuso del colore bianco e all'adozione di un medesimo carattere stilistico, che insiste sulla presenza della riproduzione ingrandita del disegno o dello scritto di Leonardo. Laddove, invece, protagoniste delle sale sono le macchine, Pagano opta per una decisione forte: contro il nitore delle pareti e contro ogni imitazione ambientativa⁽¹¹⁰⁾, sceglie di colorarle in maniera inusuale, con tinte "rosso sangue, rosa pastello, nero fondo"⁽¹¹¹⁾, capaci di conferire marcati valori di plasticità.

L'ultima parte del percorso, a vocazione storico-artistica, è quella che meglio si presta, secondo l'architetto, a un accordo formale e linguistico delle sale, basato sulla semplicità. Qui, per motivi quantitativi e conservativi, Pagano esclude la possibilità di appendere le opere ai muri, prediligendo supporti tubolari in metallo⁽¹¹²⁾ o aste di legno, che danno all'insieme una notevole 'plasmabilità'. Oltre a ciò, anticipando lavori come quelli di Albini e Scarpa del secondo dopoguerra, l'architetto priva alcuni dipinti delle cornici originali, "residuo dello spirito salottiero che ridusse l'opera a un oggetto di lusso"⁽¹¹³⁾.

In sintesi, lo scritto di Pagano propone al lettore il suo punto

⁽¹⁰⁹⁾ Ivi, p. 7.

⁽¹¹⁰⁾ Pagano opta per una soluzione distante da qualsiasi riproduzione imitativa. *Ibidem.*

⁽¹¹¹⁾ *Ibidem.*

⁽¹¹²⁾ "Cannucce di metallo bianco, provviste di snodi e giunti, sulle quali il quadro può essere appoggiato in qualunque punto e con estrema facilità". Ivi, p. 9.

⁽¹¹³⁾ *Ibidem.*

di vista sull'allestimento di una delle manifestazioni culturali più chiacchierate di quegli anni. Il suo intento è, in primo luogo, quello di difendersi dalle accuse mosse dalla schiera dei 'conservatori', ma anche cercare di mettere insieme un *memorandum* virtuoso, da tenere a mente in occasione di "manifestazioni provvisorie", e soprattutto "nel campo in cui le esperienze qui fatte possono portare a vita duratura: nel campo dei musei nazionali"⁽¹¹⁴⁾.

I tempi, da quel 1934 della conferenza internazionale *Muséographie*, sembrano giunti a maturazione e pronti a metabolizzare la sistematizzazione del sapere specialistico orchestrata e proposta a Madrid. Dalle già menzionate parole di Pacchioni, riconfermate da Pagano, si denota un lento, ma costante emergere di nuove esigenze in ambito espositivo; ma se, fino a ora, esse sono state recepite perlopiù in occasione di rassegne temporanee, non hanno ancora compiuto il loro ingresso trionfale nei musei.

Se, ad esempio, mettiamo a confronto le intenzioni programmatiche con l'esito della "Leonardesca", noteremo svariate incrinature, prima fra tutte il percorso, che si snoda non senza contraddizioni, rese evidenti da un allestimento che dovrebbe essere organico ma, nella realtà dei fatti, non lo è. Le due anime che convivono, talvolta forzosamente, nel Palazzo, quella conservatrice e decorativa e quella innovatrice e razionalista, sono il risultato di una scelta eterogenea compiuta a monte da chi ha chiamato a collaborare architetti di diverse generazioni, aderenti a modalità operative talvolta molto distanti. D'accordo con quanto afferma Roberto Cara, Pagano riesce ad arginare la vocazione più tradizionalista della mostra, assegnando agli architetti 'della vecchia generazione' ambienti – per così dire – minori del percorso, ma non è nelle condizioni di risolvere completamente il problema⁽¹¹⁵⁾.

⁽¹¹⁴⁾ Ivi, p. 12.

⁽¹¹⁵⁾ CARA, 2008-2009, p. 62.

È forse anche per questo che la “Mostra di Leonardo” riceve critiche dirette, oltre che alla complessiva resa spaziale dell’esposizione, verso la questione dei prestiti: nonostante la partecipazione straniera⁽¹¹⁶⁾, al momento dell’inaugurazione mancano all’appello alcune opere maestre. Il *corpus* più consistente arriva, nemmeno a dirlo, dalle istituzioni culturali milanesi e italiane, mentre la nazione più reticente si rivela la Francia, che accorda il permesso di prestito per i codici mai rientrati in Italia dopo il congresso viennese – coronando, in un certo senso, il desiderio del Prefetto Galbiati – e per altri ‘cimeli’ di minore importanza, ma non per capolavori come la *Gioconda*, già inamovibile, o la *Vergine delle rocce*. Curiosa appare invece la decisione dell’Ambrosiana di far uscire il *Musico* perché venga trasferito, a breve distanza, nel Palazzo della Triennale, quando si era parlato di un itinerario leonardesco ‘diffuso’ nella città.

Carlo Emilio Gadda, in una recensione, oltre a soffermarsi su alcuni di questi ‘celebri assenti’⁽¹¹⁷⁾, lamenta la leggerezza con cui “stolti amanuensi”⁽¹¹⁸⁾ hanno curato le didascalie e i pannel-

⁽¹¹⁶⁾ Complice il lavoro diplomatico del segretario Ignazio Calvi. Milano, Università degli Studi di Milano, Centro APICE. I fascicoli conservano prove, bozze e versione definitiva del testo di Calvi per il catalogo della mostra, sulla sezione dell’Ingegneria militare (1938), e una parte del carteggio con gli organizzatori dell’esposizione, appunti presi durante le sedute del Comitato esecutivo.

⁽¹¹⁷⁾ “Mancano all’appello sia la *Gioconda* che la *Vergine*, Sant’Anna e il Bimbo, dal Louvre, sia la *Vergine delle rocce* che la sua copia londinese. Assente è del pari la dama dell’ermellino o dama di Cracovia e la oggi non più attribuita Madonna Litta, dell’Ermitage: quella che dà il latte al Bimbo: non ché la discussa Madonna del Fiore, pure dell’Ermitage, alienata, sembra, ad opera dei Sovieti. A non citare che i pezzi più grossi, de’ mancanti”. C.E. GADDA, *La “Mostra Leonardesca” di Milano*, “Nuova Antologia”, a. 74, fasc. 1618, 16 agosto 1939, p. 478.

⁽¹¹⁸⁾ “Non mi starò ad irritare dei troppi refusi (chiamiamoli così) nei cartigli e nelle didascalie [...] Né mi siederò a giudicare se e quanto convenga certa inquadratura dell’oggi a contenere la scena cinquecentesca, e i pensieri e i passi di chi si trovava a dover meditare, e anche officiare, fra le diplomaticissime brighe dello Sforza e del Borgia, del Medici e del Valois”. Ivi, p. 471.

li informativi, colmandoli di refusi, nonché la modernità di un allestimento che non si accorda al tempo e alla tipologia del materiale esposto; al contrario, però, riconosce l'importanza della fotografia – riproduzioni e ingrandimenti degli originali leonardeschi – come strumento didattico che rende comprensibile il contenuto della mostra a un pubblico nuovo, dall'anima “intasata di rotocalchi”⁽¹¹⁹⁾.

Forse per questo allora Nicodemi, a conclusione di un articolo, si sente in dovere di giustificare scelte come l'adozione di “semplificazioni efficaci che sono il segno distintivo della nostra arte modernissima”⁽¹²⁰⁾. E nemmeno Pagano appare del tutto convinto dei risultati raggiunti se, due anni dopo, parla di questa occasione come di una “mostra mancata”⁽¹²¹⁾, di un tentativo non pienamente raggiunto di assimilare e riproporre a un pubblico ‘di massa’, non specialistico, le novità architettoniche già scese in campo nel resto d'Europa.

Pare che l'architetto, a posteriori, legga questo episodio come un sintomo anticipatore di ciò che sarebbe accaduto di lì a poco nella realtà politica, storica e sociale del tempo – “Si incominciavano a sentire in questa mostra i primi sintomi della stanchezza che fece così incerta la Triennale seguente; ancora una volta le cose dell'arte dissero prima e meglio di ogni altra cosa quanto segretamente accadeva tra gli uomini, o stava per accadere. Questa volta si trattava della guerra; essa scoppiò nel centro dell'Europa, non ancora in Italia, prima che la Leonardesca si chiudesse”⁽¹²²⁾ –, ma non si può attribuire la colpa solo a ciò.

La mostra, inoltre, non può essere considerata solo una goffa rassegna mal riuscita, né un'esposizione esclusivamente

⁽¹¹⁹⁾ *Ibidem*.

⁽¹²⁰⁾ G. NICODEMI, *Ragioni della Mostra di Leonardo da Vinci a Milano*, “Gerarchia”, a. IX, n. 7, luglio 1939, p. 479.

⁽¹²¹⁾ G. PAGANO, 1925-1940, “Casabella Costruzioni”, nn. 159-160, marzo-aprile 1941, pp. 33-95.

⁽¹²²⁾ *Ivi*, p. 78.

votata alla propaganda. Lo stesso Pagano ammette che “più di un ambiente merita di essere ricordato”⁽¹²³⁾, e la proroga della chiusura (dall’1 al 22 ottobre), nonché la circolazione delle notizie, che ora si soffermano sull’alta affluenza di pubblico⁽¹²⁴⁾, ora sull’importanza didattica della mostra, confermano il successo riscosso, in Italia e all’estero⁽¹²⁵⁾.

Da un altro punto di vista, la “Leonardesca” si configura come un’importante occasione didattica, più che una mostra dall’alto valore scientifico, dove il messaggio storico-artistico si accompagna a quello politico, che non assurge però a protagonista assoluto. Distante da una “Mostra della Rivoluzione Fascista” sotto molteplici aspetti, la monografica dedicata a Leonardo mette in secondo piano i simboli espliciti riferiti al governo fascista ma, in modo simile alla prima, attribuisce alla fotografia un ruolo significativo, cerca di coinvolgere i visitatori nelle sale del Palazzo dell’Arte e non tralascia la presenza di significati ‘altri’.

Lo Stato attraverso iniziative come questa, cerca di affermare la sua posizione alla guida di un Paese fragile che vive un periodo instabile, ed è proprio con questa consapevolezza che si apre il catalogo pubblicato nell’ottobre 1939, a mostra ormai chiusa – “pur nel delicato momento storico che tiene sospesa l’ansia nel mondo, questo volume esce nel segno di un fausto destino”⁽¹²⁶⁾.

La dualità contenutistica della rassegna monografica milanese viene, infine, messa in luce nella battuta di chiusura della

⁽¹²³⁾ *Ibidem*.

⁽¹²⁴⁾ Si parla di circa 400.000 visitatori: *Oggi si chiude la Mostra leonardesca. Quattrocentomila visitatori*, “Corriere della Sera”, 22 ottobre 1939, p. 4.

⁽¹²⁵⁾ L’impressionante numero di articoli raccolti nella rassegna stampa “Giornali Esteri”, presso l’Ente Raccolta Vinciana di Milano, testimonia l’elevata circolazione di notizie, presenti su testate di tutto il mondo, dall’America alla Russia, dalla Polonia al Giappone.

⁽¹²⁶⁾ *Nota dell’editore*, in *Leonardo da Vinci, Edizione curata dalla Mostra di Leonardo da Vinci in Milano*, Novara, 1939, p. n.n.

nota dell'editore, dove alla figura di Leonardo viene affiancata la presenza del Duce: "[Leonardo] precursore e simbolo, l'Italia madre lo onora; mentre il Duce del Fascismo, che l'ha armata per la guerra e per la pace, la guida nelle opere feconde, infondendole l'austera coscienza delle grandi ore"⁽¹²⁷⁾.

Alla luce di questa situazione, i due appuntamenti leonardeschi – la Sala all'Ambrosiana e l'esposizione a Palazzo dell'Arte –, che si succedono quasi senza soluzione di continuità in una Milano alle porte della guerra, possono essere posti in relazione per più di un aspetto.

Al di là della tematica comune, entrambi vedono coinvolte nel cantiere le medesime personalità, da Galbiati a Giannino Castiglioni, presenti nel comitato esecutivo: la presenza di ciascuno di essi rappresenta la riconferma, il riconoscimento ufficiale della loro competenza in questo ambito, ma è anche segno di continuità nei confronti di una linea espositiva intrapresa dall'istituzione museale milanese.

E nonostante le due occasioni siano concepite con vocazione differente, in primo luogo perché la sala all'Ambrosiana è pensata come luogo monografico stabile e permanente, mentre la mostra non costituisce che un'occasione temporanea per scoprire il mondo leonardesco, nondimeno esse si attestano su un medesimo piano. In effetti, il filo conduttore che le accomuna pare insistere su un gusto espositivo connesso al 'conservatorismo': ma mentre l'Ambrosiana è una testimonianza statica e coerente, la "Leonardesca" può essere letta come la concretizzazione delle contraddizioni coeve, giacché porta entro di sé la tradizione passata dell' esporre e, al contempo, manifesta stimoli rivolti al presente e al futuro, che avranno modo di venire a galla solo con la Ricostruzione.

In attesa che qualcosa cambi, a un pubblico di massa, coinvolto in una manifestazione collettiva cui è fornita una visione

⁽¹²⁷⁾ *Ibidem.*

utopistica e astorica del presente, non rimane che continuare a vivere, ancora per un po', in uno stato di "alienazione pseudoe-statica"⁽¹²⁸⁾, in attesa che il conflitto finisca e che la coscienza collettiva si riprenda dai traumi appena trascorsi.

⁽¹²⁸⁾ Umberto Silva definisce in questo modo il "fenomeno della fascistizzazione delle masse" che, in alcuni casi, sembra corrispondere proprio a quello messo in moto attraverso il sistema espositivo qui preso in considerazione. SILVA, 1973, p. 31.

BIBLIOGRAFIA



BIBLIOGRAFIA INTERNAZIONALE LEONARDIANA
(BIL)

2013/2014

a cura di Monica Taddei
con la collaborazione di Elisa Moro e Costanza Rossi

BIL raccoglie opere di e su Leonardo pubblicate in Italia e all'estero: scritti, apocrifi, edizioni in facsimile di disegni e manoscritti, antologie nella sezione *Opere di Leonardo*; monografie, miscellanee, spogli di monografie e di periodici in quella *Opere su Leonardo*.

I dati relativi all'anno 2013 vanno a completare quelli già presentati nel fascicolo 35 di *Raccolta Vinciana*; quelli dell'anno 2014 si riferiscono ad una parte delle uscite e saranno eventualmente implementati sul prossimo numero della rivista.

Le registrazioni che presentiamo sono il frutto dell'attività di ricerca bibliografica e di catalogazione condotta dal personale e da collaboratori della *Biblioteca Leonardiana - Centro di ricerca e documentazione per gli studi leonardiani*, arricchite in maniera sistematica e diffusa dalle preziose segnalazioni che studiosi di Leonardo e istituti specializzati hanno voluto farci pervenire, e ai quali va il nostro sincero ringraziamento.

La bibliografia descrive solitamente le prime edizioni; segnala quelle successive quando queste presentino varianti o siano editate a distanza di anni. Non riporta schede bibliografiche di manuali ed enci-

clopédie generali, dattiloscritti e interventi d'occasione, se non firmati, registrazioni di tesi non pubblicate, rassegne stampa, articoli comparsi sulla stampa quotidiana o in riviste non specializzate. Non segnala inoltre dischi sonori, film, cd-rom, dvd-rom, videocassette ed altro materiale non librario. Non sono infine comprese le pubblicazioni per ragazzi.

Le riviste di cui sono stati registrati gli spogli non sono state generalmente descritte, con l'eccezione di *Raccolta Vinciana*, periodico interamente dedicato a Leonardo. *The Leonardo da Vinci Society Newsletter* è invece stata descritta, ma non analizzata, per il carattere redazionale e di informazione degli interventi.

Dei cataloghi di mostre itineranti, se pubblicati con variazioni delle sole pagine iniziali di presentazione rispetto alla prima edizione, non sono stati descritti nuovamente i singoli contributi, per i quali si rimanda ai precedenti numeri della Bibliografia internazionale leonardiana.

Le registrazioni bibliografiche sono descritte secondo norme e regole nazionali e internazionali:

In ognuna delle due sezioni *Opere di Leonardo* e *Opere su Leonardo* le registrazioni sono ordinate cronologicamente per data e, all'interno dell'anno, alfabeticamente per autore (personale o collettivo) e titolo. Il recupero dagli indici delle informazioni così organizzate è per autore e titolo.

La maggior parte delle registrazioni sono complete di nota d'indice e/o di contenuto e generalmente riguardano opere possedute. Altre ne sono prive in quanto descrizioni tratte da fonti bibliografiche e relative a materiale non ancora acquisito.

La presente bibliografia è parte della **Bibliografia Internazionale Leonardiana on line**, la quale riunisce e comprende, tra l'altro: il catalogo completo del patrimonio della Biblioteca Leonardiana di Vinci, aggiornato all'anno in corso; il catalogo del patrimonio dell'Ente Raccolta Vinciana di Milano e della Raccolta Carlo Viganò dell'Università Cattolica di Brescia aggiornato al 1989; infine le registrazioni bibliografiche che negli anni, con continuità ed in tempo reale, vanno ad implementare la nostra banca dati, integrando ulteriormente la bibliografia a stampa. BIL on line è consultabile sul sito internet della *Biblioteca Leonardiana - Centro di ricerca e documentazione per gli studi leonardiani* all'indirizzo .

<http://www.bibliotecaleonardiana.it/catalogo/>.

Opere di Leonardo da Vinci

2013

1. LEONARDO : DA VINCI.

Ha mo shou gao = Codex Hammer / Leonardo da Vinci ; Li Qinchuan yi.
- Beijing : Beijing li gong da xue chu ban she, 2013 . - 304 p., [4] carte
di tav. : ill. ; 26 cm.

Testo in cinese, titolo e dati relativi alla pubblicazione traslitterati dal cinese.

2. LEONARDO : DA VINCI.

Jurnal / Leonardo da Vinci ; [traducator Diana Gabor]. - Bucuresti : Aldo
press, 2013 . - 600 p. : ill. ; 24 cm.

Indice: Prolegomene și introducere generală la Tratatul despre pictură.
Perspectiva liniara. Șase tratate despre lumină și umbră. Perspectiva dispariției.
Teoria culorilor. Perspectiva culorilor și perspectiva atmosferică. Despre pro-
porțiile și măsurile figurii umane. Botanica pentru pictori și elemente ale pictu-
rii peisajului. Practica picturii. Studii și schițe pentru picturi și decorațiuni.
Însemnări despre sculptură. Desene arhitecturale. Scrieri teoretice despre archi-
tectură. Anatomia, zoologia și fiziologia. Astronomie. Geografie fizică.
Însemnări topografice. Război maritim, instrumente mecanice, muzică. Maxime
filozofice, morale, polemici și speculații. Scrieri umoristice. Scrisori, însemnări
personale, note datate. Note diverse. - Raccolta antologica basata sulla compila-
zione di scritti leonardiani a cura di Jean Paul Richter.

3. LEONARDO : DA VINCI.

Leonardo da Vinci : Codex Madrid I : Kommentierte Edition / Ulrich
Alertz, Frank Hasters, Thomas Kreft, Dietrich Lohrmann. - Vorläufige
Version. - Servizio in linea. - Aachen : Historisches Institut der RWTH,
2013. - Base di dati remota.

Modalità di accesso: <http://www.codex-madrid.rwth-aachen.de/>.

Edizione digitale del Codice di Madrid I con traduzione del testo leonar-
diano, commenti e apparati in tedesco.

2014

4. LEONARDO : DA VINCI.

Aforizmak és rajzok / Leonardo da Vinci ; [fordító Krivácsi Anikó]. - Budapest : Kossuth, 2014 . - 80 p. ; 15x15 cm.

Raccolta di aforismi e disegni.

5. LEONARDO : DA VINCI.

I cento disegni più belli dalle raccolte di tutto il mondo : macchine e strumenti scientifici / Leonardo da Vinci ; scelti e ordinati da Carlo Pedretti ; con l'assistenza di Sara Tagliagamba. - Firenze : Giunti, 2014. - 261 p. : ill. ; 45 cm. + 100 carte di tav., 1 certificato notarile ([4] p.)

In contenitore. - Indice: Premessa / Sergio Giunti: p. [5]. La «vera scienza»: macchine come opere d'arte / Carlo Pedretti: p. 7-31. Excursus I: La riproduzione dei disegni tecnologici di Leonardo nel corso dei secoli / Carlo Pedretti: p. 32-33. Excursus II: L'arsenale: il disegno come modello / Carlo Pedretti: p. 34-35. Nota al catalogo / S. T.: p. [36]. Catalogo: p. [37]-[186]. Saggi: p. [187]-241 (indice parziale analitico: Gli automata : dal bello all'utile e viceversa / Sara Tagliagamba: p. [188]-235. Gli studi per la fusione delle artiglierie / Andrea Bernardoni: p. [236]-241). Apparati: p. [243]-261 (indice parziale analitico: Indice dei disegni per numero di scheda. p. 244-249. Tavola di concordanza dei disegni per numero d'inventario: p. 250-251. Bibliografia: p. 252-261). - Catalogo di disegni di Leonardo da Vinci, in riproduzione facsimilare e raccolti su base tematica, dalle collezioni di: Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, British Museum, Biblioteca Ambrosiana, Morgan Library, Christ Church Picture Gallery, Institut de France, Musée du Louvre, Collezione privata (Principato di Monaco), Biblioteca reale di Torino, Gallerie dell'Accademia di Venezia, Windsor Royal Library.

6. LEONARDO : DA VINCI.

El hombre, la naturaleza, la mirada / Leonardo da Vinci ; edición y traducción del italiano Clara Janés Nadal. - Guadarrama : Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2014 . - 177 p. : ill. ; 21 cm. - (Poesía del Oriente y del Mediterráneo ; 35)

Indice: Introducción: La sonrisa de Leonardo: p. 7-15. Fábulas: p. [17]-47. Alegorías: p. [49]-68. Bestiario: p. [69]-90. Teoría del conocimiento: p. [91]-108. El mundo y el hombre: p. [109]-134. Visión y plasmación: p. [135]-[175]. - Antología de testi tratti da vari manoscritti di Leonardo da Vinci.

7. LEONARDO : DA VINCI.

Reonarudo da Vinci kaiga no sho = Leonardo da Vinci, Libro di pittura / [a cura di] Yasuhiro Saito. - Tôkiô : Iwanamishoten, 2014 . - 603, 22 p. : ill. ; 23 cm.

Titolo e dati relativi alla pubblicazione traslitterati dal giapponese.

8. LEONARDO : DA VINCI.

Schetsen & aantekeningen / Leonardo da Vinci ; H. Anna Suh ; vertaling Nelleke van der Zwan. - Kerkdriel : Librero, 2014 . - 488 p. : ill. ; 21 cm.

Trad. di: Leonardo's notebooks. - Selezione antologica dai manoscritti di Leonardo.

9. LEONARDO : DA VINCI.

Scritti scelti / Leonardo da Vinci. - Milano : Il sole 24 ore, 2014 . - 77 p. ; 19 cm. - (Gli indispensabili ; 6) (Arte e letteratura)

Pubblicato come supplemento di: Il sole 24 ore. - Indice: Facezie: p. 7-15. Profezie: p. 16-40. Bestiario: p. 41-60. Novelle: p. 61-77.

Abstract: Raccolta antologica.

Opere su Leonardo da Vinci

2013

10. ACRES, ALFRED.

Insinuating the cross : sight, suggestion, and self in Renaissance painting / Alfred Acres.

In: Religion and the senses in Early Modern Europe / edited by Wietse de Boer and Christine Göttler. - p. 17-42.

Leonardo da Vinci: p. 26-31. - L'a. si sofferma sul significato della presenza del fuso, quindi non una croce ma un oggetto che la ricorda nella forma, nelle due versioni della Madonna dei Fusi di Leonardo da Vinci e bottega (quella della Collezione del duca di Buccleuch e la cosiddetta Lansdowne).

11. AKIYAMA, TOSHIRO.

Da Vinci fûin «Tavora dôria» no 500-nen = Tavola Doria, Leonardo da Vinci / Toshiro Akiyama. - Japan : Ronsosha, 2013. - 302 p. : ill. ; 20 cm.

Titolo parallelo in italiano, restante parte del titolo e dati relativi alla pubblicazione traslitterati dal giapponese, testo in giapponese.

12. ALBINI, SANDRO.

Gioconda, chi era costei? : nuovi indizi, sfondo sebino e scialle giallo / Sandro Albin. - Rudiano : GAM editrice, 2013. - 151 p. : ill. ; 24 cm.

Sull'identificazione della Gioconda in una "cortigiana" di ambito lombardo-veneto e sulla datazione del dipinto tra 1499 e 1500.

13. AMAMIYA, NORIKO.

Tensairyoku : Da Vinci Mikeranjero Rafaerro san kyoshō to gekidō no runesansu / Noriko Amamiya. - Japan : Noriko Amamiya, 2013. - 223 p. : ill. color. ; 19 cm.

Titolo e dati relativi alla pubblicazione traslitterati dal giapponese, testo in giapponese.

14. ARCIERI, ANDREA.

Leonardo e Michelangelo, capolavori della grafica e studi romani, a cura di P. C. Marani, P. Ragionieri, Roma, Musei Capitolini, 27 ottobre 2011-12 febbraio 2012 / Andrea Arcieri.

In: Valori tattili. - n. 1 (gen.-giu. 2013), p. 162-163.

Recensione alla mostra.

15. ARTE e politica : studi per Antonio Pinelli / a cura di Novella Barbolani di Montauto... [et al.]. - Firenze : Mandragora, 2013. - 205 p. : ill. ; 23 cm.

Indice parziale: Il tema dell'Adorazione dei Magi : differenze d'interpretazione fra Gentile e Leonardo / Gigetta Dalli Regoli: p. 15-20. Bramantino eterodosso: la contesa per l'anima di Cristo / Andrea De Marchi: p. 21-26. Leonardo da Vinci in Francia : appunti su Giano Lascaris e le arti / Carmelo Occhipinti: p. 45-48.

16. ARTIOLI, VERONICA.

Ritrovato dopo 500 anni il meraviglioso ritratto che Leonardo da Vinci fece a Isabella d'Este / di Veronica Artioli.

In: Corriere della sera. Sette. - n. 40 (4 ott. 2013), p. 36-41.

Sul ritrovamento del dipinto ad olio di Isabella d'Este presentato nell'articolo come di Leonardo da Vinci.

17. ASHRAFIAN, HUTAN.

Images in thorax: Leonardo da Vinci and the first portrayal of pectus excavatum [Documento elettronico] / Hutan Ashrafiian.

In: *Thorax*. - vol. 68, n. 11 (Feb. 2013), p. 1081.

Modalità di accesso: <http://thorax.bmj.com/content/early/2013/02/05/thoraxjnl-2013-203224>.

Brevissima nota in cui si afferma come in un disegno di Leonardo del 1510, il RL 19001 v a Windsor, si abbia la prima rappresentazione di *pectus excavatum*, finora accreditata a Johannes Schenck (1530-1598).

18. ASHRAFIAN, HUTAN.

Leonardo da Vinci and a cystohepatic triangle anomaly 383 years before Calot / Hutan Ashrafian.

In: *Digestive and liver disease*. - vol. 45, n. 10 (Oct. 2013), p. 867-868.

Modalità di accesso: [http://www.dldjournalonline.com/article/S1590-8658\(13\)00114-X/abstract](http://www.dldjournalonline.com/article/S1590-8658(13)00114-X/abstract).

L'a. identifica nel disegno di Leonardo da Vinci del 1508, il RL 19039r della Collezione di Windsor, la prima descrizione del triangolo epatobiliare, finora ascritto a Jean-François Calot (1891).

19. BAIER, CHRISTOF.

“Goede regel op onvolkomen oorden” : über Bewegungslinien und ihren Gebrauch in diagrammatischen Entwurfsverfahren bei Leonardo da Vinci und Simon Stevin / Christof Baier.

In: *Diagrammatik der Architektur* / Hrsg. von Dietrich Boschung und Julian Jachmann. - p. 18-43

20. BAMBACH, CARMEN.

Leonardo and Raphael in Rome in 1513-1516 / Carmen C. Bambach.

In: *Late Raphael : proceedings of the International Symposium = actas del congreso internacional* : Madrid, Museo Nacional del Prado, october 2012 / edited by Miguel Falomir. - p. 26-37.

L'a. si propone di rivalutare la carriera romana di Leonardo da Vinci partendo dal ruolo, che considera centrale, del suo mecenate Giuliano de' Medici, sotto la cui protezione nel 1515 si sarebbe trovato insieme a Raffaello. Per questa ragione prende in esame i dipinti tardi di Raffaello, che ritiene rivelino uno studio attento del vocabolario pittorico di Leonardo in senso concettuale, più che in termini di ripresa di dettagli figurativi.

21. BAMBACH, CARMEN.

Il volume XXXIV di “Raccolta vinciana” / Carmen C. Bambach.

In: *Raccolta Vinciana*. Fasc. 35 (2013). - p. [253]-278

L'a. recensisce e commenta nel dettaglio i singoli saggi pubblicati nel volume 34 del 2011 della Raccolta Vinciana.

22. BANN, STEPHEN.

Distinguished images : prints in the visual economy of Nineteenth-Century France / Stephen Bann. - New Haven : London : Yale University Press, 2013. - VIII, 264 p. : ill. ; 27 cm.

Indice parziale: Reproducing the Mona Lisa: p. [21]-45. - Nel capitolo dedicato alla Gioconda, l'a. si sofferma sul lungo intervallo nel 19. secolo tra la prima (sic!) riproduzione a stampa del dipinto leonardiano e lo stadio di celebrità a cui approda verso la fine del secolo.

23. BARONE, JULIANA.

Afterthoughts on the London and Paris exhibitions : review of exhibitions / Juliana Barone.

In: *Renaissance studies : journal of the Society for Renaissance studies*. - vol. 27, no. 5 (2013), p. [738]-753.

Recensione ai cataloghi delle mostre: Leonardo da Vinci, painter at the court of Milan, Londra, National Gallery of Art, 9 nov. 2011-5 feb. 2012 ; La Sainte Anne, l'ultime chef-d'oeuvre de Léonard de Vinci, Parigi, Musée du Louvre, 29 mar.-25 giu. 2012.

24. BARONE, JULIANA.

The «official» Vita of Leonardo : Raphael Trichet Du Fresne's biography in the Trattato della pittura / Juliana Barone.

In: *The lives of Leonardo* / edited by Thomas Frangenberg and Rodney Palmer. - p. 61-82.

Il saggio si propone di esaminare la Vita di Leonardo da Vinci di Raphael Trichet Du Fresne (genesì, fonti e novità) in relazione all'opera in cui fu pubblicata: l'edizione in italiano del 1651 del Trattato della pittura. Un esame dei due testi suggerisce anche nuove intuizioni relativamente alla costruzione e diffusione dell'immagine "ufficiale" di Leonardo nella Francia del 17° secolo.

25. BARTOLONI, BRUNO.

Le ali di Leonardo sul vento del Bosforo / Bruno Bartoloni. - Roma : Logart Press, 2013. - 199 p. ; 23 cm. - (Racconti dal mondo).

Romanzo su Leonardo da Vinci e suoi discendenti che dalla Firenze rinascimentale sarebbero arrivati nell'Impero Ottomano.

26. BATTAGLIA, ROBERTA.

La Vita torrentiniana di Leonardo / Roberta Battaglia.

In: *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550* / a cura di Barbara Agosti, Silvia Ginzburg, Alessandro Nova. - p. 247-270.

L'a. analizza la biografia di Leonardo da Vinci nell'edizione torrentiniana, al fine di procedere ad una verifica delle opere, tra quelle menzionate nella Vita, di cui Vasari avesse potuto avere una conoscenza diretta, e individuare su quali di esse potesse aver maturato l'idea del primato vinciano espressa nel Proemio.

27. BELL, JANIS C.

Leonardo's prospettiva delle ombre : another branch of non-linear perspective / Janis Bell.

In: Leonardo da Vinci and optics : theory and pictorial practice / edited by Francesca Fiorani and Alessandro Nova. - p. 79-111.

Il saggio affronta la questione, in Leonardo da Vinci, dell'arretramento pittorico, dal primo piano allo sfondo, ossia dello studio dell'effetto di luce e ombra sui corpi solidi al variare delle distanze. Due sono le questioni considerate: le categorie della prospettiva non lineare colore ed acutezza visiva; la volontà leonardiana di dare fondamento matematico a tale prassi.

28. BELLUCCI, ROBERTO.

L'«underdrawing» dell'Annunciazione e la prospettiva di Leonardo / Roberto Bellucci.

In: Leonardo da Vinci and optics : theory and pictorial practice / edited by Francesca Fiorani and Alessandro Nova. - p. 247-264.

Su come la riflettografia, nel caso specifico dell'Annunciazione di Leonardo da Vinci, abbia fornito importanti elementi relativamente al processo creativo delle figure e del paesaggio e sia stata di fondamentale importanza per comprendere e analizzare la costruzione dell'impianto prospettico.

29. BERNARDONI, ANDREA - NEUWAHL, ALEXANDER.

Leonardo da Vinci : tirari e alzari : macchine da cantiere / Andrea Bernardoni e Alexander Neuwahl ; presentazione Carlo Pedretti. - Figline Valdarno : Artes mechanicae, 2013. - 151 p. : ill. color. ; 20 cm.

Pubblicato contemporaneamente anche in lingua inglese, con il titolo «Leonardo da Vinci : tirari e alzari : Construction machines», presso lo stesso editore; successivamente in francese, con il titolo «Construire à la Renaissance : les engins de chantier de Léonard de Vinci», presso: Tours : Presses universitaires François Rabelais ; Rennes : Presses universitaires, 2014. - Indice: Presentazione / Carlo Pedretti: p. [7-8]. Introduzione: p. [9]-11. Tirare, spingere, alzare e abbassare: le macchine semplici: p. [13]-[22]. Le gru dall'antichità al Rinascimento: p. [23]-[47]. Leonardo apprendista ingegnere: p. [49]-[71]. Leonardo ingegnere tra Milano e Firenze: p. [73]-[101]. Sistemi di sollevamento speciali: p. [103]-[135]. I «tirari» nella Basilica di Santa Maria maggiore in Bergamo alta: p. [137]-141. Glossario: p. 142-147. Bibliografia: p. 148-151.

30. BERNARDONI, ANDREA.

De re metallica / di Andrea Bernardoni.

In: Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti. Il contributo italiano alla storia del pensiero. Tecnica / direttori scientifici Vittorio Marchis, Francesco Profumo. - p. 47-59.

Saggio sulle arti dei metalli tra il XIV e XVII secolo dedicato alla storia delle tecniche di fusione per le campane, artiglierie sculture equestri nel quale si mette in evidenza il contributo, tra gli altri, di Leonardo da Vinci con i suoi studi di cannoni ed il suo progetto per la fusione in bronzo del monumento equestre a Francesco Sforza.

31. BERNARDONI, ANDREA.

Il tramonto del Medioevo / di Andrea Bernardoni.

In: Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti. Il contributo italiano alla storia del pensiero. Tecnica / direttori scientifici Vittorio Marchis, Francesco Profumo. - p. 7-18.

Il saggio ripercorre le principali tappe della rinascita della cultura tecnica tra il 14° e 15° secolo attraverso le figure di ingegneri del Rinascimento, tra cui Leonardo da Vinci con i suoi studi di meccanica.

32. BERTHOUX, ANDRÉ-MICHEL.

Le sourire énigmatique de Machiavel : la rencontre avec Léonard de Vinci / André-Michel Berthoux. - [Nice] : Éd. Pourquoi viens-tu si tard?, 2013. - 105 p. : ill. in parte color. ; 22 cm.

Sulla collaborazione di Leonardo e Machiavelli ad un progetto di deviazione del corso del fiume Arno.

33. BIBLIOGRAFIA internazionale leonardiana (BIL), 2011-2013 / a cura di Monica Taddei ; con la collaborazione di Elisa Moro e Costanza Rossi.

In: Raccolta Vinciana. Fasc. 35 (2013). - p. [303]-467.

Registrazioni bibliografiche di opere a stampa in varie lingue di e su Leonardo da Vinci pubblicate negli anni 2011-2013.

34. BIFFI, MARCO.

Alcune prime osservazioni sulla lingua artistica di Leonardo / Marco Biffi.

In: Studi di Memofonte. - n. 10 (2013), p. 183-205.

Modalità di accesso:

http://www.memofonte.it/home/files/pdf/X_2013_BIFFI.pdf.

Analisi delle caratteristiche principali del lessico artistico di Leonardo, che con architettura e pittura pone di fronte a due campi particolarmente interessanti per misurare il rapporto tra il maestro ed il latino come base di eventuali tecnicismi, per verificarne e soppesarne i legami con la tradizione, per saggiarne il grado di innovatività lessicale.

35. BIFFI, MARCO.

La tradizione linguistica da Leonardo a Galileo / Marco Biffi.

In: *La lingua di Galileo : atti del convegno*, Firenze, Accademia della Crusca, 13 dicembre 2011 / a cura di Elisabetta Benucci, Raffaella Setti. - p. [107]-124.

L'a. si propone di analizzare alcuni punti di contatto tra Leonardo e Galileo nella loro riflessione sulla lingua della tecnica e della scienza.

36. BOD, RENS.

A new history of the humanities : the search for principles and patterns from Antiquity to the present / Rens Bod. - Oxford : Oxford University Press, 2013. - XV, 384 p. : ill. ; 24 cm.

Indice parziale: Alberti's impact, and Leonardo's empirical perspective: p. 214-216. - Accenni alle teorie prospettiche di Leonardo da Vinci e agli elementi di differenza rispetto all'approccio albertiano.

37. BONAZZOLI, FRANCESCA - ROBECCHI, MICHELE.

Io sono un mito : i capolavori dell'arte che sono diventati icone del nostro tempo / Francesca Bonazzoli, Michele Robecchi ; prefazione di Maurizio Cattelan. - Milano : Electa, 2013. - 143 p. : ill. color. ; 24 cm.

Pubblicato anche in tedesco con il titolo: *Da Vinci bei den Simpsons wie aus Kunst Kult wird* (München : Prestel, 2014). - Indice parziale: Il Cenacolo, Leonardo da Vinci: p. 42-45. La Gioconda, Leonardo da Vinci: p. 46-49. - Selezione di opere d'arte, merchandise, pubblicità ispirate all'Ultima cena e alla Gioconda di Leonardo da Vinci nel contesto di una breve riflessione sulla loro iconizzazione.

38. BONOLDI, LORENZO.

Musa per un angelo : Leonardo da Vinci e Isabella d'Este / Lorenzo Bonoldi.

In: *Art e dossier*. - a. 28, n. 302 (set. 2013), p. 58-63

L'a. mette in evidenza analogie tra il volto di Isabella d'Este nel cartone di Leonardo da Vinci al Louvre ed il profilo dell'angelo nel dipinto *Angelo in rosso* con liuto di Giovanni Ambrogio de' Predis.

39. BORA, GIULIO.

Le collezioni di grafica della Biblioteca Ambrosiana / Giulio Bora.

In: Leonardo e la sua cerchia : Biblioteca e Pinacoteca Ambrosiana. - p. 324-327

Breve storia della formazione della collezione grafica della Biblioteca Ambrosiana con accenni, fra l'altro, alla presenza di disegni di Leonardo da Vinci e di ambito leonardesco.

40. BORA, GIULIO.

Sui paesaggi in San Maurizio al Monastero maggiore : Bernazzano, Luca Beltrami e Luigi Cavenaghi / Giulio Bora.

In: Raccolta Vinciana. Fasc. 35 (2013). - p. [167]-202

Sull'attribuzione a Bernazzano degli affreschi delle prime due cappelle claustrali di San Maurizio al Monastero Maggiore; l'a. si sofferma anche su alcune connotazioni leonardesche che caratterizzavano la sua opera, in particolare sul deciso orientamento verso la produzione naturalistica di Leonardo.

41. BOUCHAL, ROBERT - LUKACS, GABRIELE.

Geheimnisvoller Da Vinci Code in Wien : verborgene Zeichen & versteckte Botschaften / Robert Bouchal ; Gabriele Lukacs. - Wien ; Graz ; Klagenfurt : Pichler, 2013. - 189 p. : ill. ; 22 cm.

Indice parziale: Das letzte abendmahl und die vier Da Vinci Codes: p. 14-35 (indice analitico: Leonardo da Vinci: rätselhaftes Universalgenie: p. 16-17. Die Minoritenkirche: Tempel der Eingeweihten?: p. 18-21. Das Wiener "Aljendmahl": besser als das Original: p. 22-23. Die vier Da Vinci Codes: p. 24-35).

42. BOUCHERON, PATRICK.

Vorbereitungen für den Krieg ; "Spezialeffekte" für fürstliche Feste / Patrick Boucheron.

In: Leonardo da Vinci : Vorbild, Natur : Zeichnungen und Modelle / herausgegeben von Patrick Boucheron und Claudio Giorgione ; für das Deutsche Museum Dirk Bühler. - p. 55-70, 71-77.

Sull'interesse di Leonardo da Vinci per l'arte della guerra e sulla sua attività come ingegnere militare dagli anni milanesi al periodo di servizio al seguito di Cesare Borgia, fino alla collaborazione con la Repubblica fiorentina e poi a quella occasionale con i francesi a Milano; nel secondo contributo si accenna all'attività di Leonardo da Vinci come progettista di scenografie nel 1490 a Milano per la Festa del Paradiso di Bernardo Bellincioni e agli studi leonardiani per la realizzazione di macchine semoventi.

43. BRINKMAN, MARTIEN E.

Jesus incognito : the hidden Christ in western art since 1960 / Martien E. Brinkman ; edited by Frederiek Depoortere. - Amsterdam : Rodopi, 2013. - VIII, 204 p. : ill. in parte color. ; 23 cm. - (Currents of encounter : studies on the contact between Christianity and other religions, beliefs, and cultures ; 47).

Indice parziale: The hidden Christ in visual art: Leonardo da Vinci's Last Supper as an icon: p. 183-203. - Gesù nel cinema occidentale, nella letteratura e nelle arti visive dal 1960; con un'analisi sulla figura di Gesù "icona" dell'Ultima Cena di Leonardo.

44. BRIOIST, PASCAL.

Leonardos hydraulische Maschinen ; Innovative Fertigungstechniken / Pascal Brioist.

In: Leonardo da Vinci : Vorbild, Natur : Zeichnungen und Modelle / herausgegeben von Patrick Boucheron und Claudio Giorgione ; für das Deutsche Museum Dirk Bühler. - p. 101-106, 137-150.

Sugli studi di idraulica di Leonardo da Vinci incentrati su due ambiti principali di riflessione: macchine azionate dalla forza idraulica e macchine destinate al controllo dell'acqua; il secondo saggio si sofferma sul rapporto di Leonardo da Vinci con la tradizione degli artigiani e sul suo approccio innovativo alla tecnologia e alle tecniche di fabbricazione.

45. BRUSCHI, MARIO.

Ambrogio De' Predis, allievo di Leonardo, e il manoscritto di Cesena : una precisazione / Mario Bruschi.

In: Raccolta Vinciana. Fasc. 35 (2013). - p. [87]-96.

L'a. avanza un'ipotesi circa l'identità del possessore del ms. 3226 alla Biblioteca Malatestiana raffigurato nello stemma sul frontespizio attribuito da L. Cogliati Arano a Ambrogio de' Predis.

46. BURGHART, CLAUDIA.

Paul Valeïrys Blick auf den modernen Menschen : Experiment einer neuen Philosophie / Claudia Burghart. - Berlin : Frank & Timme, 2013. - 441 p. ; 22 cm. - (Sanssouci-Forschungen zur Romanistik ; 3).

Indice parziale: Leonardo da Vinci: der Universelle Mensch: p. 153-192 (indice parziale analitico: Ein vergangenes Leben konstruieren: Biographie oder literarisches Modell: p. 155-164. "Se rendre universal": p. 164-171. Bewusstsein: p. 171-177. Zur Ästhetik: p. 177-188. Résumé: Der Cycle-Léonard als Experiment einer neuen Philosophie: p. 188-192).

47. CAMPADELLI, NADIA.

Sezione Leonardo da Vinci / di Nadia Campadelli.

In: *Miscellanea / Biblioteca Carlo Viganò* ; a cura di Pierluigi Pizzamiglio.
- 1 (2013), p. [57]-114.

Indice: [Introduzione]: p. 59-61. I codici di Leonardo: notizia sulle vicende dei manoscritti vinciani: p. 63-73. Riproduzioni dei codici di Leonardo da Vinci: p. 75-99. Scritti su Leonardo da Vinci dal Cinquecento all'Ottocento: p. 101-114.
- Bibliografia delle opere antiche e moderne riguardanti Leonardo da Vinci della Biblioteca di storia delle scienze Carlo Viganò presso la sede dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Brescia.

48. CANTILE, ANDREA.

Lineamenti di storia della cartografia italiana / Andrea Cantile. - Roma : Geoweb, 2013. - 2 volumi (503 p. complessive) : ill. color. ; 32 cm.

Leonardo da Vinci: Volume 1, p. 195-202. - Sull'originale contributo di Leonardo da Vinci alla cartografia, sia per le caratteristiche della sua produzione sia per il metodo di realizzazione (con l'eccezione di poche carte derivate, i suoi lavori sono frutti di ricognizioni e registrazioni in loco).

49. CAPRA, FRITJOF.

Learning from Leonardo : decoding the notebooks of a genius / by Fritjof Capra. - San Francisco, California : Berrett-Koehler, 2013. - XIII, 380 p., [6] carte di tav. : ill. in parte color. ; 24 cm. - (A BK currents book).

Pubblicato anche in italiano, con il titolo «L'anima di Leonardo : un genio alla ricerca del segreto della vita», presso: Milano : Rizzoli, 2012; in portoghese, con il titolo «A alma de Leonardo da Vinci», presso: São Paulo : Cultrix, 2012. - Indice: Preface: p. IX-XIII. Timeline of Scientific Discoveries: p. [XIV-XXV]. Prologue: Leonardo's genius: p. 1-13. Part I: Form and Transformation in the Macrocosm: p. [15]-125 (indice analitico: The Movements of Water: p. 17-63. The Living Earth: p. 65-95. The Growth of Plants: p. 97-125). Part II: Form and Transformation in the Human Body: p. [127]-321 (indice analitico: The Human Figure: p. 129-151. The Elements of Mechanics: p. 153-209. The Body in Motion: p. 211-245. The Science of Flight: p. 247-279. The Mystery of Life: p. 281-321). Coda: Leonardo legacy: p. 323-325. Chronology of Leonardo's Life and Work: p. [326-335]. Notes: p. 336-354. Leonardo's Notebooks: facsimiles and transcriptions: p. 355-356. Bibliography: p. 357-361.

50. CARBON, CLAUS-CHRISTIAN - HESSLINGER, VERA M.

Da Vinci's Mona Lisa entering the next dimension [Documento elettronico] / Claus-Christian Carbon, Vera M. Hesslinger.

In: *Perception*. - vol. 42, n. 8 (2013), p. 887-893.

Modalità di accesso:

<http://www.perceptionweb.com/openaccess/p7524.pdf>.

Gli a. intendono dimostrare come la leggera disparità prospettica tra la Gioconda del Louvre e la copia del Museo del Prado imiti la disparità binoculare umana; ciò suggerirebbe la possibilità che le due versioni della Gioconda insieme rappresentino la prima immagine stereoscopica nella storia.

51. CARDINALI, PHILIPPE.

Leonardo da Vinci und die Città Ideale, oder: Technik im Auftrag der Politik / Philippe Cardinali.

In: Leonardo da Vinci : Vorbild, Natur : Zeichnungen und Modelle / herausgegeben von Patrick Boucheron und Claudio Giorgione ; für das Deutsche Museum Dirk Bühler. - p. 151-166.

Sugli studi urbanistici di Leonardo da Vinci e sull'idea di città ideale che essi evidenziano.

52. CARMINATI, MARCO.

Dov'è finita la Gioconda? : in redazione / di Marco Carminati.

In: Il sole 24 ore. Domenica. - n. 184 (7 lug. 2013), p. 41.

Recensione a: Il furto della Gioconda / Jean-Yves Le Naour (Bologna : Odoya, 2013).

53. CASSANELLI, LUCIANA.

Leonardiana / Luciana Cassanelli.

In: Contemporanea : scritti di storia dell'arte per Jolanda Nigro Covre / a cura di Ilaria Schiaffini, Claudio Zambianchi. - p. [13]-19.

Sull'approccio conoscitivo e storico di Adolfo Venturi agli studi vinciani della seconda metà dell'Ottocento, così come emerge in particolare da recensioni e articoli pubblicati nella rivista «Archivio storico dell'arte».

54. CATTANI, PAOLA.

[Recensione a]: Leonardo da Vinci, Interpretazioni e rifrazioni tra Giambattista Venturi e Paul Valéry, a cura di Romani Nanni e Antonietta Sanna / Paola Cattani.

In: Rivista di letterature moderne e comparate. - vol. 67, fasc. 3 (lug.-set. 2013), p. 287-289.

55. CATTURINI, CARLO.

La Sala delle Asse di Luca Beltrami: alcune novità documentarie sull'attività di Ernesto Rusca decoratore e restauratore, con qualche nota sul-

l'allestimento di questo ambiente nella prima metà del Novecento / Carlo Catturini.

In: Rassegna di studi e di notizie. - a. 40, vol. 36 (2013), p. 63-76.

L'a. pone in rilievo alcuni nuovi elementi relativi al primo restauro della leonardesca Sala delle Asse, condotto da Ernesto Rusca nel 1901-1902. Il ritrovamento di un fascicolo conservato nell'Archivio Civico di Milano ha permesso di confermare, attraverso le testimonianze dei protagonisti, l'esiguità delle tracce pittoriche originali ritrovate prima del restauro, e di precisare alcuni aspetti dell'allestimento museografico dell'ambiente curato dall'architetto Luca Beltrami nel 1908-1909.

56. CAVAGNERO, PAOLO.

Leonardo on hydrostatic force: a research engineering approach towards the idea of hydrostatic pressure? [Documento elettronico] / Paolo Cavagnero.

In: Scientific cosmopolitanism and local cultures: religions, ideologies, societies : proceedings / [edited by Gianna Katsiampoura]. - p. 304-312.

Modalità di accesso:

http://porto.polito.it/2529888/1/2014_Leonardo_on_hydrostatic_force.pdf.

Sui metodi utilizzati da Leonardo negli studi sull'idrostatica (specialmente sulla pressione e galleggiabilità), per risolvere problemi specifici nel campo della navigazione e della costruzione di canali, serbatoi e scale.

57. CERASUOLO, ANGELA - SCONZA, ANNA.

Un manoscritto inedito del Trattato abbreviato in collezione privata napoletana / Angela Cerasuolo, Anna Sconza.

In: Raccolta Vinciana. Fasc. 35 (2013). - p. [279]-297.

Primo ragguaglio relativo ad una nuova copia manoscritta del Trattato della pittura rinvenuta di recente presso una collezione privata di Napoli: le a. ne forniscono una descrizione codicologica, lo riconducono al gruppo di apografi fiorentini più antichi (sec. 16°), ma a differenza di questi lo ritengono copia di un artista destinata ad essere utilizzata come strumento di lavoro.

58. CIANCHI, MARCO.

Leonardo's machines / by Marco Cianchi ; introduction by Carlo Pedretti ; iconography by Alessandro Vezzosi ; translation by Lisa Goldenberg Stoppato. - Firenze : Beccocchi, 2013. - 80 p. : ill. color. ; 26 cm. - (Art courses).

Trad. di: Le macchine di Leonardo (Firenze : Becocchi, [1982]). - Ristampa dell'edizione del 1982. - Pubblicato contemporaneamente in inglese, francese,

tedesco e spagnolo. - Indice: Introduction / by Carlo Pedretti: p. 5-7. The gears of cosmogony / by Alessandro Vezzosi: p. 8-11. Leonardo and machines / by Marco Cianchi: p. 12-16. Machines for war: p. 17-32. Hydraulic machines: p. 33-44. Machines for flight: p. 45-61. Leonardo's mechanics: p. 62-93. Leonardo's life: p. 94. Bibliographical: p. 95.

59. **IL CINQUECENTO : l'età del Rinascimento / a cura di Umberto Eco.** - Milano : EncycloMedia, 2013. - 2 volumi (1118, XV p., 64 p. di tav.) : ill. in parte color. ; 25 cm. - (Storia della civiltà europea ; 7).

Contiene: [Volume] 1: Storia, filosofia, scienze e tecniche (indice parziale: Leonardo scienziato / di Giorgio Stabile: p. 507-512). [Volume] 2: Letteratura e teatro, arti visive, musica (indice parziale: Leonardo da Vinci / di Mauro Minardi: p. 874-880).

60. **CIRNIGLIARO, GIUDITTA.**

Le favole di Leonardo da Vinci : struttura e temi / Giuditta Cirnigliaro.

In: Rivista di letteratura italiana. - a. 31, n. 2 (2013), p. [23]-43.

Analisi delle favole di Leonardo da Vinci attraverso il confronto con le fonti e l'esame della loro struttura e dei loro temi.

61. **COCKRAM, SARAH D. P.**

[Recensione a] Francis Ames-Lewis, Isabella and Leonardo, the artistic relationship between Isabella d'Este and Leonardo da Vinci, 1500-1506, New Haven-London, Yale University Press, 2012 / Sarah D. P. Cockram.

In: Renaissance quarterly. - vol. 66, no. 2 (2013), p. 606-607.

Modalità di accesso:

http://www.academia.edu/4299797/Reviewed_work_Francis_Ames_Lewis_Isabella_and_Leonardo_The_Relationship_between_Isabella_d_Este_and_Leonardo_da_Vinci.

62. **COLANGELO, ADRIANO.**

Gli otto aspetti simbolico-magici dell'Uomo Vitruviano di Leonardo da Vinci : l'affascinante e originale studio sugli occulti significati racchiusi nell'opera leonardesca / Adriano Colangelo.

In: Il giornale dei misteri. - a. 11, n. 499 (nov. 2013), p. 43-46.

63. **COLLINS, BRADLEY ISHAM.**

Freud's Leonardo : its cultural moment and legacy / Bradley Collins.

In: The lives of Leonardo / edited by Thomas Frangenberg and Rodney Palmer. - p. 213-228.

L'a. esamina brevemente gli argomenti chiave nella biografia leonardiana di Freud, per poi passare all'analisi dell'influenza che su di lui esercitarono in particolare il romanzo su Leonardo da Vinci di Dmitrii Merezhkovsky, gli scritti di Walter Pater e la cultura fin-de-siècle.

64. CONDE, IDALINA.

Andy Warhol com Leonardo: de Monalisa a Cristo [Documento elettronico] / Idalina Conde.

In: CIES e-working papers. - n. 156 (2013), p. 1-68; n. 161 (2013), p. 1-47; n. 167 (2013), p. 1-70.

Modalità di accesso:

http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP156_Conde.pdf

http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP161_Conde.pdf

http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP167_Conde.pdf.

La prima parte del testo prende in considerazione il caso della Gioconda come icona nell'opera di Warhol negli anni 60' del Novecento. La seconda rivisita il suo *Details of Renaissance Paintings* (1984), contenente una variazione dell'Annunciazione di Leonardo, e introduce il ciclo di Warhol ispirato all'Ultima Cena in Santa Maria delle Grazie. La terza si occupa interamente di quest'ultimo.

65. CÓNDOR ORDUÑA, MARÍA.

Leonardo Da Vinci: la máquina del mundo / María Cóndor Orduña.

In: *Descubrir el arte*. - n. 178 (2013), p. 32-35.

66. CONTEMPORANEA : scritti di storia dell'arte per Jolanda Nigro Covre / a cura di Ilaria Schiaffini, Claudio Zambianchi. - Roma : Campisano, 2013. - 341 p., [32] carte di tav. : ill. in parte color. ; 22 cm. - (Saggi di storia dell'arte ; 24).

Indice parziale: Leonardiana / Luciana Cassanelli: p. [13]-19.

67. COQUERY, EMMANUEL.

Charles Errard, ca. 1601-1689 : la noblesse du décor / Emmanuel Coquery ; préface par Olivier Bonfait. - Paris : Arthéna, 2013. - 443 p. : ill. in gran parte color. ; 33 cm.

Indice parziale: Les ouvrages de Léonard et l'Alberti: p. 139-142. Gravures pour le *Traité de la peinture de Léonard*: p. 385-390.

68. *Le corps transparent / sous la direction de Victor I. Stoichita ; avec la participation de Maria Portmann & Dominic-Alain Boariu.* - Roma : «L'Erma» di Bretschneider, 2013. - 338 p. : ill. ; 23 cm. - (Protea ; 2).

Indice parziale: *Leonardo's liquid bodies / Frank Fehrenbach*: p. [147]-172. - p. 130-132.

69. COTTINO, ALBERTO.

Concessioni al classicismo e sperimentazioni anticlassiche nel Cenacolo di Leonardo: alcune considerazioni / Alberto Cottino.

In: *Valori tattili.* - n. 1 (gen.-giu. 2013), p. 13-23.

70. CRASKE, MATTHEW.

«A wonderful force of nature»: an account of how the image of Leonardo da Vinci supported the Eighteenth-Century English idea of a «universal» genius / Matthew Craske.

In: *The lives of Leonardo / edited by Thomas Frangenberg and Rodney Palmer.* - p. 131-165.

Si esplora la reputazione di Leonardo da Vinci in Inghilterra nel 18° secolo, dalla biografia pubblicata in *The Spectator* no. 554 a quella comparsa nel *Treatise on painting* del 1721, fino all'immagine affermata nell'ambiente della Royal Academy.

71. CRESTI, CARLO.

Architetti, scultori e pittori nella Firenze del Quattrocento / Carlo Cresti.

- Firenze : Angelo Pontecorboli, 2013. - 154 p. : ill. ; 21 cm. - (Architettura & arte ; 1-2 (2013)).

Leonardo da Vinci: p. 128, 131. - Accenni all'attività pittorica di Leonardo.

72. CUCKER, FELIPE.

Manifold mirrors : the crossing paths of the arts and mathematics / Felipe Cucker. - Cambridge : Cambridge University Press, 2013. - X, 415 p. :

ill. in parte color. ; 25 cm.

Leonardo da Vinci: p. 39-40. - Breve accenno all'Uomo Vitruviano di Leonardo da Vinci che, secondo l'a., esemplifica il concetto di simmetria bilaterale non esplicitato da Vitruvio nel *De Architectura*.

73. DALLI REGOLI, GIGETTA.

Il tema dell'Adorazione dei Magi : differenze d'interpretazione fra Gentile e Leonardo / Gigetta Dalli Regoli.

In: *Arte e politica : studi per Antonio Pinelli / a cura di Novella Barbolani di Montauto... [et al.]*. - p. 15-20.

Nel contesto di un breve saggio sul tema dell'Adorazione dei Magi nella pittura italiana del 15° secolo, riferimenti al progetto di Leonardo e alle sue novità.

74. DALLOLIO, GALILEO.

Cercando Leonardo / Galileo Dallolio.

In: *IBC : informazioni commenti inchieste sui beni culturali*. - a. 21, n. 4 (2013).

L'articolo è disponibile anche in versione elettronica all'indirizzo: <http://rivista.ibc.regione.emilia-romagna.it/xw-201304/xw-201304-a0004>. - Sulla vita di Edmondo Solmi e la sua attività di ricercatore, docente, biografo e studioso dei manoscritti di Leonardo da Vinci.

75. "DE LUDO geometrico" : la matematica e la geometria di Leonardo : disegni di Leonardo dal Codice Atlantico / Furio Rinaldi. - [Novara] : De Agostini, 2013. - 55 p. : ill. color. ; 28 cm. + DVD-ROM. - (Codex Atlanticus ; 18).

Catalogo della mostra tenuta a Milano, Sacrestia del Bramante nel complesso monumentale delle Grazie, Biblioteca-Pinacoteca-Accademia Ambrosiana, 10 dic. 2013-9 mar. 2014. - Indice: Presentazione / Franco Buzzi: p. 5. Introduzione / Furio Rinaldi: p. [7]-14. Opere / Furio Rinaldi: p. [15]-45 (indice analitico: Le fonti della matematica e della geometria di Leonardo: p. 16-19. Principi di geometria: p. 20-26. Equivalenza e quadratura: circonferenze e lunule: p. 26-37. Equivalenza e quadratura: porzioni e bisangoli: p. 38-45). Appendice: Testi di algebra e geometria del tempo di Leonardo nelle collezioni della Biblioteca Ambrosiana / Furio Rinaldi: p. [47]-51. Bibliografia essenziale: p. 53-55. - Descrizioni di quarantaquattro carte dal Codice Atlantico di Leonardo da Vinci contenenti formule matematiche e geometriche, studi sull'equivalenza e sulla quadratura del cerchio, disegni di figure geometriche ecc.

76. DE MARCHI, ANDREA G.

Bramantino eterodosso : la contesa per l'anima di Cristo / Andrea De Marchi.

In: *Arte e politica : studi per Antonio Pinelli / a cura di Novella Barbolani di Montauto... [et al.]*. - p. 21-26.

Brevissimo accenno alla conoscenza del Cenacolo leonardiano da parte di Bramantino nel periodo in cui stava lavorando alla Crocefissione, adesso alla Pinocoteca di Brera.

77. DESIGN & cultural heritage. - Milano : Electa, 2013. - 3 volumi (287, 253, 222 p.) : ill. ; 25 cm.

Testi in italiano e inglese. - [Volume] 1: Immateriale virtuale interattivo = Intangible virtual interactive / a cura di = edited by Fulvio Irace ; con un saggio di = with an essay of Alberto Seassaro (indice parziale: Spettacularizzazione e manipolazione versus digitalizzazione delle opere d'arte = Spectacularisation and manipulation versus digitalisation of artworks / Pietro C. Marani: p. 55-64).

78. DIAGNOSTIC-analytical study of the painting "Gioconda with columns" [Documento elettronico] = Studio diagnostico-analitico sul dipinto "Gioconda con colonne" / Salvatore Lorusso... [et al.].

In: Conservation science in cultural heritage. - vol. 13 (2013), p. 75-102; 103-124.

Modalità di accesso: <http://conservation-science.unibo.it/article/view/4178>.

Testo in inglese e in italiano. - Indagine effettuata sul dipinto a olio "Gioconda con colonne" di Collezione privata e rivolta all'identificazione dei materiali costituenti e alla caratterizzazione della tecnica pittorica, con lo scopo di datare e collocare artisticamente l'esecuzione. Sulla base dei risultati della ricerca si ritiene che il dipinto rappresenti una copia della Gioconda di Leonardo riconducibile ad un periodo compreso fra il 1590 e il 1660.

79. DIAGRAMMATIK der Architektur / Hrsg. von Dietrich Boschung und Julian Jachmann. - München : Fink, 2013. - 399 p., [16] p. di tav. : ill. ; 24 cm. - (Morphomata ; 6).

Atti del congresso tenuto a Köln, Internationales Kolleg Morphomata, 27-29 gen. 2011. - Indice parziale: "Goede regel op onvolkomen oorden": über Bewegungslinien und ihren Gebrauch in diagrammatischen Entwurfsverfahren bei Leonardo da Vinci und Simon Stevin / Christof Baier: p. 18-43.

80. Le DUCHÉ de Milan et les commanditaires français (1499-1521) / sous la direction de Frédéric Elsig et Mauro Natale. - Roma : Viella, 2013. - 354 p., [16] p. di tav. : ill. in parte color. ; 24 cm. - (I libri di Viella) (Studi lombardi ; 3).

Testi in francese e italiano. - Atti del congresso omonimo tenuto a Ginevra, Université de Genève, 30-31 mar. 2012. - Indice parziale: «Le roi Louis, en admiration devant le repas du Christ à Milan» : les Français et la Cène de Léonard de Vinci / Laure Fagnart: p. [107]-126. Da Bernardino de Conti a Leonardo: piccole note sulla moda leonardesca nella Milano francese / Edoardo Villata: p. [127]-143. Il cantiere di Santa Marta a Milano fra secondo e terzo decennio del Cinquecento / Cristina Quattrini: p. [237]-265. Epilogue: quelques remarques sur la réception de Léonard en France / Frédéric Elsig: p. [323]-341.

81. DYETT, MARLEEN.

Aus der Perspektive: Raster, Gitter, Netze : Betrachtungen zu einem Formelement der Kunst / Marleen Dyett. - Würzburg : Königshausen & Neumann, 2013. - VIII, 316 p. : ill. ; 24 cm.

Indice parziale: Leonardo da Vinci: p. 106-120. - Sugli studi di prospettiva di Leonardo.

82. DŽUBUR, VESNA.

Da Vinci, genij : razstava, ki navdihuje [Documento elettronico] / Vesna Džubur.

In: Strokovna revija ISIS. - leto 22, številka 8-9 (avg.-sep. 2013), p. 105-108.

Modalità di accesso: http://issuu.com/visart.studio/docs/isis2013-08_brez/105?e=1001894/4244555.

Recensione alla mostra itinerante "Da Vinci, the genius" tenuta dal 2014-2015.

83. ECHINGER MAURACH, CLAUDIA.

Virtute vincere : Leonardos und Michelangelos »Schlachtenbilder« im Rahmen der Ausstattung der Florentiner Sala grande del Consiglio im Palazzo Vecchio / Claudia Echinger-Maurach.

In: Leitbild Tugend : Die Virtus-Darstellungen in italienischen Kommunalpalästen und Fürstenresidenzen des 14. bis 16. Jahrhunderts / Thomas Weigel, Joachim Poeschke (Hgg.). - p. [255]-294.

84. EKSERDJIAN, DAVID.

Renato Castellani : Leonardo (1971) / David Ekserdjian.

In: The lives of Leonardo / edited by Thomas Frangenberg and Rodney Palmer. - p. 229-248.

L'a. cita brevemente alcuni esempi che attestano una lunga tradizione della biografia d'artista nel cinema, per poi concentrarsi su un'analisi dettagliata della Vita di Leonardo da Vinci del regista Renato Castellani, un ibrido tra biografia romanzata e documentario erudito.

85. ELAM, CAROLINE.

Bernardo Bembo and Leonardo's Ginevra de' Benci : a further suggestion / Caroline Elam.

In: Pietro Bembo e le arti / a cura di Guido Beltrami, Howard Burns e Davide Gasparotto. - p. 407-420.

Su come il dipinto della Ginevra de' Benci di Leonardo da Vinci rappresenti

una testimonianza tangibile della presenza di Bernardo Bembo a Firenze negli anni '70 del Quattrocento.

86. ELSIG, FRÉDÉRIC.

Epilogue: quelques remarques sur la réception de Léonard en France / Frédéric Elsig.

In: *Le Duché de Milan et les commanditaires français (1499-1521) / sous la direction de Frédéric Elsig et Mauro Natale.* - p. [323]-341.

Le relazioni che Leonardo intrattiene con il regno di Francia sono state oggetto di particolare attenzione e consentono di mettere a fuoco come si sia andato forgiando uno stile percepito come proprio del ducato di Milano e rappresentativo di un'identità lombarda, il "leonardismo". Su questi aspetti l'a. introduce alcune osservazioni.

87. ENCICLOPEDIA italiana di scienze, lettere ed arti. Il contributo italiano alla storia del pensiero. Tecnica / direttori scientifici Vittorio Marchis, Francesco Profumo. - Roma : Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013. - XXVII, 768 p., C p. di tav. : ill. ; 32 cm.

Indice analitico: Il tramonto del Medioevo / di Andrea Bernardoni: p. 7-18. Alle origini della tecnologia moderna: Francesco di Giorgio Martini e Leonardo da Vinci / di Domenico Laurenza: p. 36-46. De re metallica / di Andrea Bernardoni: p. 47-59. Saper condurre le acque / Cesare S. Maffioli: p. 79-90.

88. ENNIS, MICHAEL.

El reverso de la fortuna / Michael Ennis ; traducción de Ma. José Díez. - Barcelona : Planeta, 2013. - 486 p. : ill. ; 24 cm.

Romanzo su Machiavelli e i seguaci di Leonardo da Vinci.

89. FAGNART, LAURE.

«Le roi Louis, en admiration devant le repas du Christ à Milan» : les Français et la Cène de Léonard de Vinci / Laure Fagnart.

In: *Le Duché de Milan et les commanditaires français (1499-1521) / sous la direction de Frédéric Elsig et Mauro Natale.* - p. [107]-126.

Il contributo si incentra sull'analisi di un episodio relativo alla storia delle relazioni tra Leonardo da Vinci ed i francesi, che si colloca al momento della prima conquista francese del ducato di Milano intorno al 1499-1500: l'ammirazione di re Luigi XII nei confronti dell'Ultima Cena in Santa Maria delle Grazie. L'entusiasmo dei francesi per l'opera è trattato sia in riferimento alle fonti, sia in relazione ad una serie di versioni ad essa ispirate.

90. FAGNART, LAURE.

Les biens meubles du château de Gaillon / Laure Fagnart.

In: Georges 1er d'Amboise, 1460-1510 : une figure plurielle de la Renaissance : actes du colloque international tenu à l'Université de Liège les 2 et 3 décembre 2010 / sous la direction de Jonathan Dumont et Laure Fagnart. - p. 169-187.

Alcuni arredi e suppellettili, ormai dispersi, del Castello di Gaillon possono essere identificati grazie a inventari e conti delle spese per la costruzione della residenza. Tra gli oggetti si trova anche una copia dell'Ultima Cena di Leonardo.

91. FANINI, BARBARA.

Dall'invenzione al cartone : appunti sul lessico artistico di Leonardo / Barbara Fanini.

In: Studi di Memofonte. - n. 11 (2013), p. 227-256.

Modalità di accesso: <http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.11/b.-fanini-dallinvenzione-al-cartone.-appunti-sul-lessico-artistico-di-leonardo-4.html>.

L'a. analizza il lessico artistico del Libro di Pittura di Leonardo, il quale rappresenta in parte una sintesi della terminologia delle arti figurative formatasi nel Quattrocento: dal sapere pratico-artigianale di bottega fino a quello teorico-scientifico promosso da Leon Battista Alberti. Questo quadro lessicale offerto dalle carte vinciane si mostra pronto ad accogliere termini originali o innovativi e destinati ad avere, seppur attraverso strade ancora da indagare, un'ampia fortuna nel tempo e nello spazio.

92. FEHRENBACH, FRANK.

Leonardo's liquid bodies / Frank Fehrenbach.

In: Le corps transparent / sous la direction de Victor I. Stoichita. - p. [147]-172.

L'a. suddivide il corpus anatomico di Leonardo in quattro fasi, per ognuna di esse individua gli interessi dominanti, le modalità e forma di rappresentazione visiva del corpo umano e del movimento, gli obiettivi principali delle sue investigazioni.

93. FEHRENBACH, FRANK.

Il fratello del nulla : il «punto» nell'ottica di Leonardo / Frank Fehrenbach.

In: Leonardo da Vinci and optics : theory and pictorial practice / edited by Francesca Fiorani and Alessandro Nova. - p. 154-184.

L'a. interpreta la sequenza di cinque diagrammi al f. 132r del Codice Arundel come la traduzione in immagini dell'ottica di Leonardo basata sulla centralità del punto, luogo di transizione tra visibile ed invisibile, in cui la localiz-

zazione in positivo degli oggetti nello spazio collassa nella regressione dell'infinitamente piccolo.

94. FEHRENBACH, FRANK.

Taking flight : Leonardo's childhood memories / Frank Fehrenbach.

In: *Renaissance studies in honor of Joseph Connors* / edited by Machtelt Israëls and Louis A. Waldman. - p. 274-287.

L'a. interpreta il ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci del nibbio (Codice Atlantico, f. 186v) alla luce degli studi sul volo degli uccelli e al loro inseparabile nesso con i progetti per una macchina volante.

95. FENSTAD, JENS ERIK.

The miraculous left hand : on Leonardo da Vinci and the search for a common understanding of man and nature / Jens Erik Fenstad.

In: *European review : interdisciplinary journal of the Academia Europaea*. - vol. 21, issue 1 (Feb. 2013), p. 10-20.

Le acute osservazioni di Leonardo da Vinci sull'uomo e la natura sono state tradotte nei suoi manoscritti in conoscenze e metodi di costruzione in cui è possibile vedere una sorta di proto-versione dell'arte e della scienza della modellazione matematica dei fenomeni.

96. FERRARIO, LUIGI.

Leonardo da Vinci : nulla è la luna : tre scoperte destinate a cambiare la storia dell'arte / Luigi Ferrario. - Magenta : La memoria del mondo, 2013. - 159 p. : ill. color. ; 23 cm. - (Di terra e di cielo).

L'a. spiega come i dipinti leonardiani della Gioconda e della Ginevra de' Benci siano frutto di una costruzione geometrica e di calcoli matematici.

97. FIORANI, FRANCESCA.

Leonardo's optics in the 1470s / Francesca Fiorani.

In: *Leonardo da Vinci and optics : theory and pictorial practice* / edited by Francesca Fiorani and Alessandro Nova. - p. 265-292.

La questione delle conoscenze di ottica del giovane Leonardo necessita una riconsiderazione alla luce di un approfondimento della natura stessa dei suoi scritti sul tema e dell'importanza dell'influenza di Alhazen, non solo per le teorie artistiche leonardiane ma anche per la rappresentazione pittorica degli effetti dell'atmosfera sui colori e sui contorni.

98. FIORANI, FRANCESCA.

Reflections on Leonardo da Vinci exhibitions in London and Paris / Francesca Fiorani.

In: Studiolo : revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome. - a. 10 (2013), p. [266]-274.

Sull'importanza e lunga elaborazione del contributo scientifico delle mostre «Leonardo da Vinci, painter at the court of Milan» (Londra, 9 nov. 2011-5 feb. 2012) e «La Sainte Anne, l'ultime chef-d'oeuvre de Léonard de Vinci» (Parigi, 29 mar.-25 giu. 2012) alla conoscenza di Leonardo, in particolare in relazione alla tecnica pittorica e alle pratiche di bottega. Per ognuna delle due esposizioni l'a. riepiloga brevemente i risultati che ritiene più significativi.

99. FIORANI, FRANCESCA.

The genealogy of Leonardo's shadows in a drapery drawing / Francesca Fiorani.

In: Renaissance studies in honor of Joseph Connors / edited by Machtelt Israëls and Louis A. Waldman. - p. 267-273.

Analisi del disegno di panneggio per una figura inginocchiata dell'Istituto nazionale per la grafica (FC 125770) che l'a., per ragioni tecniche, considera un esercizio grafico, in particolare inerente la rappresentazione delle ombre, e non uno studio preparatorio per un'opera in senso stretto.

100. FIORIO, MARIA TERESA.

Federico Borromeo collezionista e la formazione della Pinacoteca Ambrosiana / Maria Teresa Fiorio.

In: Leonardo e la sua cerchia : Biblioteca e Pinacoteca Ambrosiana. - p. 321-323.

Sulla formazione della collezione della Pinacoteca Ambrosiana, con brevi accenni all'acquisizione del Ritratto di musico e di dipinti di altri pittori lombardi di scuola leonardiana.

101. FIORIO, MARIA TERESA.

Francia e Boltraffio ritrattisti di Girolamo Casio / Maria Teresa Fiorio.

In: Raccolta Vinciana. Fasc. 35 (2013). - p. [97]-116.

L' fa il punto sulle attribuzioni a Giovanni Antonio Boltraffio dei ritratti di (o ritenuti di) Girolamo Casio e sull'identificazione con quest'ultimo del modello in essi raffigurato: tra le altre conferma l'attribuzione della Pala Casio oggi al Louvre e del ritratto alla Pinacoteca di Brera; attribuisce invece a Francesco Francia il ritratto al Victoria and Albert Museum.

102. FOSSI, GLORIA.

[Recensione a] Il rapace in fuga: Leonardo, Verrocchio e il Battesimo di Cristo / di Gloria Fossi.

In: *Art e dossier*. - a, 28, n. 299 (mag. 2013), p. 83 Recensione al volume omonimo di Giorgio Antonioli Ferranti, Firenze, Polistampa, 2012.

103. FRANGENBERG, THOMAS.

Between translation and fabrication : Leonardo in German-Speaking countries before 1800 / Thomas Frangenberg.

In: *The lives of Leonardo / edited by Thomas Frangenberg and Rodney Palmer*. - p. 115-129.

L'a. prende in considerazione le biografie pubblicate su Leonardo da Vinci in tedesco prima del 1800, molte delle quali poco originali e traduzioni quasi integrali o riadattamenti di opere in altre lingue, in particolare le Vite di Vasari. Solo negli ultimi anni del 17° secolo due autori imposero nuove prospettive su Leonardo: Wilhelm Heinrich Wackenroder e Johann Domenico Fiorillo.

104. FREUD, SIGMUND.

Hanno pensato : Courbet, Dore, Durer, Ernst, Holbein, Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Rembrandt, Serodine, Signorelli, Tiziano, van Der Weyden / Sigmund Freud, Giacomo B. Contri ; a cura di Raffaella Colombo. - Bologna : Pendragon, 2013. - 159 p., [26] carte di tav. : ill. color. ; 23 cm.

Indice parziale: Leonardo da Vinci: Bacco, Leda (testa di), San Giovanni Battista: p. 46-47. Leonardo da Vinci: Il Cenacolo (Ultima Cena), Battaglia di Anghiari: p. 48-50. Leonardo da Vinci: Atto sessuale, disegno rappresentante l'atto: p. 51-54. Leonardo da Vinci: Monna Lisa: p. 55-57. Leonardo da Vinci: Sant'Anna, la Vergine e il Bambino (Triade di Sant'Anna): p. 58-62. Leonardo da Vinci: Cartone di Londra (Cartone di Sant'Anna, o Sant'Anna, la Madonna, il Bambino e san Giovannino): p. 63-64. Leonardo da Vinci: Statua equestre di Francesco Sforza: p. 65. Leonardo da Vinci: L'angelo incarnato: p. 85. - Testi di Freud, tratti anche dal suo epistolario, illustrano e descrivono opere d'arte, tra le altre anche di Leonardo, a loro volta commentate da G.B. Contri.

105. FRIEDMAN, JULIA.

Three faces of Leonardo da Vinci in fin-de-siècle Russia / Julia Friedman.

In: *The lives of Leonardo / edited by Thomas Frangenberg and Rodney Palmer*. - p. 199-212.

Sulle tre biografie su Leonardo da Vinci disponibili in Russia agli inizi del Novecento: quelle di Nikolai Sumtsov e Akim Volinsky pubblicate nel 1900 e il romanzo biografico di Dmitrii Merezhkovsky del 1899.

106. FROMMEL, SABINE.

Tradition religieuse contre invention à l'antique : ruines dans la peinture de la deuxième moitié du Quattrocento / Sabine Frommel.

In: Les ruines : entre destruction et construction de l'Antiquité à nos jours / édité par Karolina Kaderka. - p. [95]-108.

107. FROSINI, FABIO.

«Come calamita il ferro» : Leonardo da Vinci dalla magia alla prospettiva (1478-1492) / Fabio Frosini.

In: Leonardo da Vinci and optics : theory and pictorial practice / edited by Francesca Fiorani and Alessandro Nova. - p. 112-153.

L'a. si propone di mostrare come una generalizzazione del modello prospettico e del concetto di specie a tutta la filosofia naturale si venga affermando lentamente, nel corso di diversi anni, a partire da un approccio che all'inizio è molto legato all'astrologia, alla magia naturale e a una serie di suggestioni provenienti dalla filosofia neoplatonica, ma che successivamente sviluppa un'idea di filosofia naturale poggiante sulla prospettiva.

108. FROSININI, CECILIA.

L'Adorazione dei Magi di Leonardo da Vinci e le prime indagini diagnostiche presso l'Opificio delle Pietre Dure : oltre il visibile / Cecilia Frosinini.

In: Leonardo da Vinci and optics : theory and pictorial practice / edited by Francesca Fiorani and Alessandro Nova. - p. 333-351.

L'a. precisa le ragioni e l'impostazione metodologica della nuova campagna diagnostica messa in atto a partire dal 2011 sull'Adorazione dei Magi; esamina le prime osservazioni ed i primi risultati relativamente a: supporto, strati preparatori, disegno sottostante e prime stesure pittoriche.

109. FUMARCO, CRISTINA.

Diego Sant'Ambrogio : un erudito al servizio delle istituzioni milanesi agli albori della storia dell'arte lombarda / Cristina Fumarco.

In: Identità nazionale e memoria storica : le ricerche sulle arti visive nella nuova Italia 1861-1915. - p. 143-156.

Nel delineare la figura dello studioso Diego Sant'Ambrogio (1875-1920), si accenna brevemente anche a quello che è considerato uno dei suoi maggiori errori interpretativi, ossia l'attribuzione a Leonardo da Vinci della copia della Vergine delle rocce della Chiesa di Santa Giustina in Affori.

110. GEORGES 1er d'Amboise, 1460-1510 : une figure plurielle de la

Renaissance : actes du colloque international tenu à l'Université de Liège les 2 et 3 décembre 2010 / sous la direction de Jonathan Dumont et Laure Fagnart. - Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013. - 272 p., [32] p. di tav. : ill. ; 24 cm. - (Histoire).

Atti di congresso. - Indice parziale: Les biens meubles du château de Gaillon / Laure Fagnart: p. 169-187.

111. GERRITS, PETER O. - VEENING, JAN G.

Leonardo da Vinci's "A Skull Sectioned": Skull and dental formula revisited [Documento elettronico] / Peter O. Gerrits and Jan G. Veening.

In: Clinical anatomy. - vol. 26, n. 4 (May 2013), p. 430-435.

Modalità di accesso:

<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/ca.22060/abstract;jsessionid=52B2A6B6310911D2232AFAD8A2BF5058.f01t01>.

Studio sul disegno di teschio sezionato di Leonardo da Vinci (RL 19058 v), in cui gli a. individuano la descrizione della corretta formula dentaria.

112. GIORGIO Vasari e il cantiere delle Vite del 1550 / a cura di Barbara Agosti, Silvia Ginzburg, Alessandro Nova. - Venezia : Marsilio, 2013. - 496 p. : ill. ; 24 cm. - (Studi e ricerche / Kunsthistorisches Institut in Florenz ; 9).

Atti del convegno tenuto a Firenze, Kunsthistorisches Institut, Palazzo Grifoni, 26-28 aprile 2012. - Indice parziale: La Vita torrentiniana di Leonardo / Roberta Battaglia: p. 247-270.

113. GIORGIONE, CLAUDIO.

Bewegung umwandeln ; Leonardo Interpretieren: von der Zeichnung zum Modell ; Der Traum vom Fliegen / Claudio Giorgione.

In: Leonardo da Vinci : Vorbild, Natur : Zeichnungen und Modelle / herausgegeben von Patrick Boucheron und Claudio Giorgione ; für das Deutsche Museum Dirk Bühler. - p. 29-48, 49-54, 85-99.

Nel primo contributo l'a. si sofferma su vari disegni di macchine di Leonardo da Vinci: alcuni giovanili, influenzati dalla tradizione delle botteghe fiorentine, altri più tardi e maturi risalenti agli anni milanesi, tutti comunque testimonianza di un approccio pratico ed empirico volto alla risoluzione di problemi tecnologici. Segue una breve storia dello studio dei disegni tecnici di Leonardo da Vinci e della loro interpretazione per mezzo di modelli a partire dagli inizi del 20° secolo. Infine si commentano gli studi leonardiani sulla resistenza dell'aria, sulle macchine volanti ad ali battenti e sul volo planato.

114. GLOSSARIO leonardiano : nomenclatura dell'ottica e della prospettiva nei codici di Francia / [a cura di] Margherita Quaglino ; premessa di Giovanna Frosini. - Firenze : Olschki, 2013. - XXXII, 336 p., [6] carte di tav. : ill. ; 24 cm. - (Biblioteca leonardiana. Studi e documenti ; 4).

Descrizione di tipo linguistico di 220 lemmi costituiti da sostantivi designanti l'ottica, l'anatomia e la fisiologia oculare, la prospettiva, la geometria teorica e applicata, la pittura, tratti dai Codici di Francia di Leonardo da Vinci.

115. GLUCHOWSKA, LIDIA.

The «Lady with an Ermine» by Leonardo da Vinci : its originality, its remakes and the problem of its repainting / Lidia Gluchowska.

In: The challenge of the object : 33rd Congress of the International Committee of the History of Art : congress proceedings = Die Herausforderung des Objekts : 33. Internationaler Kunsthistoriker-Kongress : Nürnberg, 15.-20. Juli 2012. Part 1. Congress proceedings. - p. 141-145.

116. GRASSI, MARCO.

Lettera da New York : notizie da New York a un anno dal passaggio dell'uragano Sandy / di Marco Grassi.

In: Gazzetta antiquaria : rivista dell'Associazione antiquari d'Italia. - n. 64, n.s., 2 (nov. 2013), p. 38-41.

Cenni sulla mostra "Leonardo da Vinci: treasures from the Biblioteca Reale, Turin", tenuta a New York, Morgan Library and Museum, 25 ott. 2013-2 feb. 2014.

117. GROS, PIERRE - CLINI, PAOLO - AMADEI, DANIELA.

Vitruvio e Leonardo, le geometrie platoniche nell'«uomo dalla bella forma» (De Architectura, III, 1, 2-3) / Pierre Gros, Paolo Clini, Daniela Amadei.

In: Leonardo da Vinci : l'uomo universale / [catalogo a cura di Annalisa Perissa Torrini. - p. 31-39

Il saggio indaga il rapporto tra il disegno di Leonardo dell'Uomo Vitruviano ed il Libro III del De architectura di Vitruvio, partendo da un'analisi delle fonti leonardiane, in particolare in ambito matematico.

118. HASKELL, FRANCIS.

The King's pictures : the formation and dispersal of the Collections of Charles I and his Courtiers / Francis Haskell ; edited and introduced by Karen Serres ; with a foreword by Nicholas Penny. - New Haven ; London : Yale University Press, 2013. - 244 p. : ill. ; 28 cm.

Leonardo da Vinci: p. 45-47. - Descrivendo le tappe dell'ampliamento della collezione del re Charles I, si accenna al tentativo da parte della corona inglese di acquisire un Leonardo (si comprarono il dipinto Salomé con la testa del San Giovanni Battista, allora creduta di Leonardo ed adesso attribuita a Bernardino Luini, e dal re di Francia il San Giovanni Battista di Leonardo, ora al Louvre).

119. HAZIEL, VITTORIA.

L'amante segreta di Leonardo / Vittoria Haziell. - Ghezzeno : Felici, 2013. - 375 p. ; 17 cm.

Romanzo incentrato sul rapporto tra Leonardo da Vinci e la modella del dipinto della Monna Lisa.

120. HENDLER, SEFY.

La guerre des arts : le Paragone peinture-sculpture en Italie, XVe-XVIIe siècle / Sefy Hendler ; préface Philippe Morel. - Roma : L'Erma di Bretschneider, 2013. - 434 p. : ill. in parte color. ; 29 cm. - (Lermarte ; 11).

Indice parziale: Léonard de Vinci, la nomenclatura du Paragone: p. 35-53. Léonard et le portrait paragonien: p. 143-148. Léonard et Dürer: les deux côtés d'une feuille: p. 158-166. - Leonardo da Vinci: p. 125-127. - Nel quadro di una ricerca sulle manifestazioni visive della disputa tra pittura e scultura, l'a. si chiede in quale misura sia possibile identificare l'influenza di Leonardo sul Paragone visivo.

121. HILZ, HELMUT.

Die Erfindung eines Erfinders: der Weg der Handschriften Leonardos an die Öffentlichkeit / Helmut Hilz.

In: Leonardo da Vinci : Vorbild, Natur : Zeichnungen und Modelle / herausgegeben von Patrick Boucheron und Claudio Giorgione ; für das Deutsche Museum Dirk Bühler. - p. 17-27.

Dopo una breve introduzione sulla letteratura tecnica europea prima manoscritta e poi a stampa, l'a. presenta i manoscritti tecnico-scientifici di Leonardo e le relative edizioni facsimilari otto-novecentesche.

122. HOENIG, LEONARD J.

Dermatology in the artwork of Leonardo Da Vinci [Documento elettronico] / Leonard J. Hoenig.

In: JAMA dermatology. - vol. 149, no. 1 (Jan. 2013), p. 73.

Modalità di accesso: <http://archderm.jamanetwork.com/article.aspx?articleid=1557765>.

Ipotesi sulla mancanza di sopracciglia e ciglia nella Gioconda di Leonardo: vezzo femminile di moda a quel tempo oppure il risultato dei vari tentativi di pu-

litura del dipinto nel tempo che avrebbe portato alla scomparsa delle sopracciglia.

123. HOPE, CHARLES.

The biography of Leonardo in Vasari's *Vite* / Charles Hope.

In: *The lives of Leonardo* / edited by Thomas Frangenberg and Rodney Palmer. - p. 11-28.

L'a. intende dimostrare come sia altamente improbabile che Vasari abbia scritto la versione della biografia di Leonardo contenuta nella prima edizione delle *Vite* (1550) o che abbia contribuito in maniera considerevole alla versione ampliata della seconda edizione (1558).

124. HUMPHREYS, COLIN J.

Saigo no bansan no shinjitsu / Colin J. Humphreys ; [a cura di] Yumi Kurokawa. - Tôkyô : Ôtashuppan, 2013. - 279 p. : ill. ; 19 cm.

Trad. di: The mystery of the Last Supper : reconstructing the final days of Jesus. - Titolo e dati relativi alla pubblicazione traslitterati dal giapponese, testo in giapponese.

125. IDENTITÀ nazionale e memoria storica : le ricerche sulle arti visive nella nuova Italia 1861-1915. - Poggio a Caiano : CB Edizioni, 2013. - 2 volumi (449, 651 p.) ; 24 cm.

Numero monografico di: *Annali di Critica d'arte*, 9 (2013). - Saggi presentati al primo convegno nazionale della Società Italiana di Storia della Critica d'Arte (Sisca) tenuto a Bologna, Università Alma Mater Studiorum, 7-9 nov. 2012. - Indice parziale: Vol. 1: Milano 1872: l'Esposizione d'Arte Antica tra istanze accademiche, collezionistiche e storiografiche / Alessandro Rovetta: p. 103-129. Diego Sant'Ambrogio: un erudito al servizio delle istituzioni milanesi agli albori della storia dell'arte lombarda / Cristina Fumarco: p. 143-156. Vol. 2: All'ombra dei «maestri»: monumenti e esposizioni tra identità nazionale e identità locale / Vanja Strukelj: p. 489-505.

126. IKEGAMI, HIDEAKI.

Leonardeschi in Lombardia / Hideaki Ikegami.

In: *Leonardo e la sua cerchia* : Biblioteca e Pinacoteca Ambrosiana. - p. 334.

Brevissimo riferimento ai discepoli e allievi di Leonardo da Vinci attivi a Milano.

127. IKEGAMI, HIDEHIRO.

Runesansu tensai no sugao : Da Vinchi Mikeranjero Rafaerro san kyosho

no shogai / Hidehiro Ikegami. - Japan : Bijutsushuppansha, 2013. - 207 p. : ill. in parte color. ; 19 cm.

Titolo e dati relativi alla pubblicazione traslitterati dal giapponese, testo in giapponese.

128. INGENIEURE : auf den Spuren grosser Erfinder und Konstrukteure / [Autoren John Farndon... [et al.] ; [Hrsg. Adam Hart-Davis] ; [Übers. Carsten Heinisch, Martin Kliche]. - München : Dorling Kindersley, 2013. - 360 p. : ill. ; 31 cm.

Trad. di: Engineers : from the great pyramids to the pioneers of space travel. - Indice parziale: Leonardo da Vinci: p. 68-71.

129. INSTRUMENTS and mechanisms: Leonardo and the art of engineering : drawings by Leonardo from the Codex Atlanticus = Strumenti e meccanismi: Leonardo e l'arte dell'ingegneria : disegni di Leonardo dal Codice Atlantico / Matthew Landrus. - [Novara] : De Agostini, 2013. - 47 p. : ill. color. ; 28 cm. + DVD-ROM. - (Codex Atlanticus ; 17).

Testo in inglese, titolo e presentazione in inglese e italiano. - Catalogo della mostra tenuta a Milano, Sacrestia del Bramante nel complesso monumentale delle Grazie, Biblioteca-Pinacoteca-Accademia Ambrosiana, 10 set.-8 dic. 2013. - Indice: Foreword = Presentazione / Franco Buzzi: p. 5, 7. Introduction / Matthew Landrus: p. [9]-13. Works / Matthew Landrus: p. [15]-45. Essential bibliography: p. 46-47. - Il catalogo, dedicato in generale alla questione dei metodi ingegneristici di Leonardo, descrive le componenti funzionali di quaranta-quattro disegni di macchine e meccanismi dal Codice Atlantico, in alcuni casi spiegando per la prima volta il loro uso e la loro funzione.

130. INTERPIKTORIALITÄT : Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge / Guido Isekenmeier (Hg.). - Bielefeld : Transcript, 2013. - 367 p. : ill. ; 23 cm. - (Image ; 42).

Indice parziale: Dem Gesicht den Hintern zeigen: Reines und verunreinigtes Bild am Beispiel der Mona Lisa / Judith Elisabeth Weiss: p. 187-202.

131. INTORNO a Leonardo : rarità dell'Ente Raccolta Vinciana al Castello Sforzesco. - Milano : Ente Raccolta Vinciana, 2013. - 94 p. : ill. ; 24 cm.

Numero speciale (nov. 2013) della rivista Raccolta Vinciana pubblicato in occasione della mostra omonima tenuta a Milano, Castello Sforzesco, Sala del Tesoro, 9 nov. 2013-2 feb. 2014. - Esposizione dedicata alla presentazione di una

selezione di manoscritti, volumi a stampa, acqueforti dell'Ente Raccolta Vinciana dedicati all'opera di Leonardo da Vinci e alla ricezione della sua opera, nonché di due apografi e della editio princeps del 1651 del Trattato della pittura.

132. INVENTING faces : rhetorics of portraiture between Renaissance and Modernism for the Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin and the Zentrum für Literatur- und Kulturforschung / edited by Mona Körte, Ruben Rebmann, Judith Elisabeth Weiss and Stefan Weppelmann. - Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2013. - 231 p. : ill. in parte color. ; 30 cm.

Indice parziale: From the face to the aura: Leonardo da Vinci's sfumato and the history of female portraiture / Frank Zöllner: p. 67-83. In the museums of words: Leonardo's "Faces of the Damned" / Mona Körte: p. 175-189.

133. ISBOUITS, JEAN-PIERRE - BROWN, CHRISTOPHER HEATH. The Mona Lisa myth : how new discoveries unlock the final mystery of the world's most famous painting / Jean-Pierre Isbouts and Christopher Heath Brown. - [Charleston] : CreateSpace, 2013. - 226 p. : ill. ; 23 cm.

Alla luce della scoperta di una nuova versione della Monna Lisa dopo il ritrovamento in Svizzera, gli autori analizzano la cronologia della Gioconda del Louvre.

134. JOHANNES Urzidil (1896-1970) : ein "hinternationaler" Schriftsteller zwischen Böhmen und New York / herausgegeben von Steffen Höhne, Klaus Johann und Mirek Němec. - Köln : Böhlau, 2013. - 597 p. : ill. ; 24 cm. - (Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert ; 4).

Indice parziale: Der Mythos vom "Mythus der Hände": Johannes Urzidils Lektüre von Leonardo da Vincis Stimme für die Augen / Michaela Nicole Raß: p. 255-274.

135. KAUFMANN, THOMAS DACOSTA.

Leonardo e Dürer / Thomas DaCosta Kaufmann.

In: Leonardo da Vinci : l'uomo universale / [catalogo a cura di Annalisa Perissa Torrini. - p. [80]-83.

Sul legame tra Dürer e Leonardo da Vinci che l'a. esemplifica con riferimenti ad alcuni specifici aspetti (studi anatomici, di cavalli, sulle proporzioni equine ed umane, disegni grotteschi, teorie delle proporzioni e prospettiche).

136. KEMP, MARTIN.

Do biographies (and portraits) matter? / Martin Kemp.

In: The lives of Leonardo / edited by Thomas Frangenberg and Rodney Palmer. - p. 249-258.

Nel guardare ai presupposti che più o meno apertamente stanno alla base delle biografie di artisti in generale e di Leonardo in particolare, l'a. prende in considerazione quelli che definisce gli "imperativi biografici" e "fisiognomici", per poi presentare una serie di potenziali benefici che la biografia può offrire alla storia dell'arte.

137. KEMP, MARTIN.

News from Leonardo: do the ayes have it? : An IFAR evening, May 7, 2012 / Martin Kemp.

In: IFAR journal / published by the International Foundation for Art Research. - vol. 13, no. 4 (2012/2013), p. 36-53.

Testo della conferenza. - L'a. discute recenti scoperte o riscoperte di opere di Leonardo da Vinci e le loro attribuzioni. Prende in considerazione le due opere di collezione privata *Ritratto di giovane donna di profilo*, detto *La bella principessa*, e *Salvator Mundi* che ritiene originali del Maestro.

138. KLEIN, FRANCESCA.

Scritture e governo dello Stato a Firenze nel Rinascimento : cancellieri, ufficiali, archivi / Francesca Klein. - Firenze : Edifir, 2013. - 317 p. ; 24 cm. - (Studi di storia e documentazione storica ; 4).

Indice parziale: Le postille di Agostino Vespucci: p. 272-276. - Sull'identità e figura del cancelliere Agostino Vespucci, già identificato con l'autore della nota a margine su un incunabolo del 1477 delle *Epistolae familiares* di Cicerone dell'Universitätsbibliothek di Heidelberg, in cui si fa riferimento al ritratto di Monna Lisa del Giocondo e alla Battaglia di Anghiari.

139. KLEMM, TANJA.

Bildphysiologie : Wahrnehmung und Körper in Mittelalter und Renaissance / Tanja Klemm. - Berlin : Akademie Verlag, 2013. - XII, 323 p. : ill. in parte color. ; 24 cm.

Originariamente presentata come tesi di laurea, Berlino, Humboldt-Universität, Philosophische Fakultät III, 2010. - I disegni e gli appunti di anatomia di Leonardo da Vinci non conducono soltanto ai principi fondamentali del corpus animatum, ma sono d'interesse anche per le riflessioni pittoriche ed epistemologiche dell'artista e dello scienziato.

140. KOHLE, HUBERTUS.

Zur Debatte: eine Sensation? [Documento elettronico] / von Hubertus Kohle.

In: *Kunstform*. - 14, nr. 10 (2013)

Modalità di accesso: <http://www.arthistoricum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2013/10/22725>.

Recensione a: Caterina Sforza ist Mona Lisa : die Geschichte einer Entdeckung / Magdalena Soest (Baden-Baden : Deutscher Wissenschafts-Verlag, 2011).

141. KORBACHER, DAGMAR.

Von der Vera Imago zur Imago Viva : zur Rezeption antiker Münzen im Medium der Zeichnung von Pisanello bis Leonardo / Dagmar Korbacher.

In: Translatio Nummorum : Römische Kaiser in der Renaissance : Akten des Internationalen Symposiums, Berlin, 16.-18. November 2011 / herausgegeben von Ulrike Peter und Bernhard Weisser. - p. 207-218.

L'interesse di Leonardo disegnatore per le monete antiche è noto. Diverso, rispetto a quello di altri artisti come Pisanello, è l'approccio, che vede il punto di partenza prima di tutto in un concreto quesito artistico da risolvere con soluzioni visivamente soddisfacenti, tra cui anche il ricorso alle monete antiche.

142. KÖRTE, MONA.

In the museums of words : Leonardo's "Faces of the Damned" / Mona Körte.

In: Inventing faces : rhetorics of portraiture between Renaissance and Modernism for the Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin and the Zentrum für Literatur- und Kulturforschung / edited by Mona Körte... [et al.]. - p. 175-189

143. KUPCZAK, CHRISTINA.

Leonardo's Rezept : Eine Betrachtung über Leonardo da Vinci's Abendmahl Taschenbuch / Christina Kupczak. - Limburg : Dehm, 2013. - 248 p. : ill. ; 22 cm. - (Edition DV ; 28).

Romanzo sull'Ultima Cena di Leonardo.

144. LATE Raphael : proceedings of the International Symposium = actas del congreso internacional : Madrid, Museo Nacional del Prado, october 2012 / edited by Miguel Falomir. - Madrid : Museo Nacional del Prado, 2013. - 195 p. : ill. ; 25 cm. - (Publications of the Museo del Prado ; 4).

Contributi in inglese e italiano. - Atti del congresso tenuto a Madrid, Museo del Prado, 26-27 giu. 2012. - Indice parziale: Leonardo and Raphael in Rome in 1513-1516 / Carmen C. Bambach: p. 26-37.

145. LAURENZA, DOMENICO.

Leonardo e Archimede / Domenico Laurenza.

In: Archimede: arte e scienza dell'invenzione / [catalogo a cura di Giovanni Di Pasquale, Claudio Parisi Presicce]. - p. [152]-155

146. LAURENZA, DOMENICO.

Alle origini della tecnologia moderna: Francesco di Giorgio Martini e Leonardo da Vinci / di Domenico Laurenza.

In: Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti. Il contributo italiano alla storia del pensiero. Tecnica / direttori scientifici Vittorio Marchis, Francesco Profumo. - p. 36-46

147. LE NAOUR, JEAN-YVES.

Qui a volé la Joconde? / Jean-Yves Le Naour. - Paris : Vendémiaire, 2013. - 154 p. ; 17 cm. - (Écho).

Ricostruzione della vicenda del furto della Gioconda dal Louvre avvenuto nel 1911.

148. The LEFT ventricle as a mechanical engine: from Leonardo da Vinci to the echocardiographic assessment of peak power output-to-left ventricular mass [Documento elettronico] / Dini F. L... [et al.].

In: Journal of cardiovascular medicine. - vol. 14, no. 3 (Mar. 2013) , p. 214-220.

Modalità di accesso: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/21934524>.

L'interpretazione del cuore come motore meccanico risale agli insegnamenti di Leonardo da Vinci, il quale fu il primo ad applicare le leggi della meccanica alla funzionalità cardiaca.

149. LEITBILD Tugend : Die Virtus-Darstellungen in italienischen Kommunalpalästen und Fürstenresidenzen des 14. bis 16. Jahrhunderts / Thomas Weigel, Joachim Poeschke (Hgg.). - Münster : Rhema, 2013. - 404 p., XVI p. di tav. : ill. ; 25 cm. - (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme ; 36).

Indice parziale: Virtute vincere: Leonardos und Michelangelos »Schlachtenbilder« im Rahmen der Ausstattung der Florentiner Sala grande del Consiglio im Palazzo Vecchio / Claudia Echinger-Maurach: p. [255]-294. Civitas and civic virtue: the quarters in the decorative programme for the Sala Grande of Palazzo Vecchio in Florence / Henk T. van Veen: p. [295]-314.

150. LEMMA, MASSIMO.

Book review "The heart of Leonardo" [Documento elettronico] / Massimo Lemma.

In: *Journal of cardiothoracic surgery*. - vol. 8, n. 195 (Oct. 2013).

Modalità di accesso: <http://www.cardiothoracicsurgery.org/content/8/1/195>.

Recensione al volume di Francis C. Wells (Heidelberg : Springer, 2013).

151. LEONARDO da Vinci : anatomical drawings from the Royal Library, Windsor Castle / edited by Kenneth Keele and Jane Roberts. - New York : Metropolitan Museum of Art, 2013. - 167 p : ill. ; 29 cm.

152. LEONARDO da Vinci : l'uomo universale / [catalogo a cura di Annalisa Perissa Torrini. - Firenze ; Milano : Gamm Giunti, 2013. - 318 p. : ill. color. ; 29 cm.

Catalogo della mostra tenuta a Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1 set.-1 dic. 2013. - Indice analitico: Proemio / Carlo Pedretti: p. [12]-15. Storia della raccolta grafica delle Gallerie dell'Accademia di Venezia / Annalisa Perissa Torrini: p. [16]-19. Una formula euclidea per il disegno della figura umana / Franca Manenti Valli: p. 23-29. Vitruvio e Leonardo, le geometrie platoniche nell'«uomo dalla bella forma» (De Architectura, III, 1, 2-3) / Pierre Gros, Paolo Clini, Daniela Amadei: p. 31-39. L'Uomo Vitruviano di Leonardo, il De Statua di Alberti e altre proporzioni del corpo umano / Paola Salvi: p. 41-57. Verso Leonardo: Luca Pacioli e la Summa de Arithmetica / Piero Lucchi: p. 59-63. La natura tra retorica e scienza: un sondaggio nel Codice Arundel / Romano Nanni: p. [64]-69. Le piante in Leonardo: vizi e virtù / Massimo Torrini: p. [70]-77. Leonardo da Vinci: l'uomo e l'universo: un esempio di interdisciplinarietà tra arte e scienza / Norma G. Sanchez: p. [78]-79. Leonardo e Dürer / Thomas DaCosta Kaufmann: p. [80]-83. Catalogo: p. [84]-299. Apparati: p. [300]-318.

153. LEONARDO da Vinci : Vorbild, Natur : Zeichnungen und Modelle / herausgegeben von Patrick Boucheron und Claudio Giorgione ; für das Deutsche Museum Dirk Bühler. - München : Hirmer Verlag, 2013. - 207 p. : ill. color. ; 26x29 cm.

Trad. di: Léonard de Vinci: la nature et l'invention. - Catalogo della mostra tenuta a Monaco, Deutsches Museum, 11 ott. 2013-3 ago. 2014, precedentemente svoltasi a Parigi, Cité des sciences et de l'industrie, 23 ott. 2012-18 ago. 2013, con il titolo "Léonard de Vinci : projets, dessins, machines". - Indice parziale: Zeittafel: p. 15. Die Erfindung eines Erfinders: der Weg der Handschriften Leonardos an die Öffentlichkeit / Helmut Hilz: p. 17-27. Bewegung umwandeln / Claudio Giorgione: p. 29-54. Leonardo Interpretieren: von der Zeichnung zum Modell / Claudio Giorgione: p. 49-54. Vorbereitungen für den Krieg / Patrick Boucheron: p. 55-70. "Spezialeffekte" für Fürstliche Feste / Patrick Boucheron:

p. 71-77. Der Traum vom Fliegen / Claudio Giorgione: p. 85-99. Leonardos hydraulische Maschinen / Pascal Briost: p. 101-106. Innovative Fertigungstechniken / Pascal Briost: p. 137-150. Leonardo da Vinci und die Città Ideale, oder: Technik im Auftrag der Politik / Philippe Cardinali: p. 151-166. Das Wissen vereinen / Pietro C. Marani: p. 167-181. Das Sfumato Leonardo da Vincis / Pietro C. Marani: p. 189-195. Anhang: p. 196-207.

154. LEONARDO da Vinci and optics : theory and pictorial practice / edited by Francesca Fiorani and Alessandro Nova. - Venezia : Marsilio, 2013. - 359 p. : ill. ; 24 cm. - (Studi e ricerche ; 10).

Contributi in italiano e in inglese. - Atti della conferenza internazionale tenuta a Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institute, 26-28 mag. 2011. - Indice: Introduction / Francesca Fiorani, Alessandro Nova: p. 9-27. Chiaroscuro, or the rhetoric of realism / David Summers: p. 28-53. Technical images and painting technique in Leonardo's portrait of Ginevra de' Benci / Elizabeth Walmsley: p. 54-77. Leonardo's prospettiva delle ombre: another branch of non-linear perspective / Janis Bell: p. 79-111. «Come calamita il ferro»: Leonardo da Vinci dalla magia alla prospettiva (1478-1492) / Fabio Frosini: p. 112-153. Il fratello del nulla: il «punto» nell'ottica di Leonardo / Frank Fehrenbach: p. 154-184. Leonardo's painting technique in the Virgin and Child with St. Anne / Cinzia Pasquali: p. 185-193. Il primato dell'occhio e della pittura: i ritratti milanesi di Leonardo e il Paragone delle arti / Pietro C. Marani: p. 195-215. Luce e ritratto nel Trattato della pittura di Leonardo Da Vinci / Romano Nanni: p. 217-246. L'«underdrawing» dell'Annunciazione e la prospettiva di Leonardo / Roberto Bellucci: p. 247-264. Leonardo's optics in the 1470s / Francesca Fiorani: p. 265-292. Leonardo, optics and ophthalmology / Dominique Raynaud: p. 293-314. The measure of sight, the measure of darkness: Leonardo da Vinci and the history of blurriness / Frank Zöllner: p. 315-331. L'Adorazione dei Magi di Leonardo da Vinci e le prime indagini diagnostiche presso l'Opificio delle Pietre Dure: oltre il visibile / Cecilia Frosinini: p. 333-351.

155. LEONARDO da Vinci, the Last Supper : the masterpiece revealed through high technology / [texts by Domenico Sguaitamatti] ; [preface by Franco Giulio Brambilla] ; [photographs by Haltadefinizione]. - [Novara] : Haltadefinizione ; [Vercelli] : White star, 2013. - 207 p. di cui 1 ripiegata : ill. color. ; 37 cm.

Trad. di: L'Ultima cena, Leonardo da Vinci : l'arte rivelata dall'alta tecnologia. - Pubblicato contemporaneamente in tedesco con il titolo: Das letzte Abendmahl, Leonardo da Vinci neu entdeckt durch hochauflösende Digitaltechnik.

156. LEONARDO da Vinci's studies of the heart [Documento elettronico] / Mohammadali M. Shoja... [et al.].

In: International journal of cardiology. - vol. 167, issue 4 (Aug. 2013), p. 1126-1133.

Modalità di accesso: <http://dx.doi.org/10.1016/j.ijcard.2012.09.078>.

Gli a. si concentrano sulle illustrazioni leonardiane del cuore, sulle sue congetture relative alla funzione cardiaca e dei vasi sanguigni, sui suoi esperimenti di sistematizzazione finalizzati a testare quelle congetture, sulle sue conclusioni senza precedenti circa le modalità di funzionamento del cuore.

157. LEONARDO e la sua cerchia : Biblioteca e Pinacoteca Ambrosiana / [curatore della mostra e responsabile di redazione dell'edizione giapponese Shigetoshi Osano].- [Tokyo] : TBS, 2013. - 348 p. : ill. color. ; 29 cm.

Titolo e dati relativi alla pubblicazione in giapponese non traslitterati; note e prefazioni in giapponese e italiano; contributi critici in italiano in calce al volume. - Catalogo della mostra tenuta a Tokyo, Tokyo Metropolitan Museum, 23 apr.-3 giu. 2013. - Indice: Catalogo: p. 22-309 (indice parziale analitico: Biblioteca e Pinacoteca Ambrosiana: p. 22-89. Il labirinto del pensiero di Leonardo: p. [90]-225. Leonardo e la sua cerchia: p. [228]-287). Leonardo da Vinci pittore: un pensatore con un'abilità fuori dal comune nel disegno / Shigetoshi Osano: p. 310-320. Federico Borromeo collezionista e la formazione della Pinacoteca Ambrosiana / Maria Teresa Fiorio : p. 321-323. Le collezioni di grafica della Biblioteca Ambrosiana / Giulio Bora: p. 324-327. Il Codice Atlantico, uno sguardo dentro la mente di Leonardo / Pietro C. Marani: p. 328-330. La biblioteca e la fantasia di Leonardo da Vinci / Kazuaki Ura: p. 331-333. Leonardeschi in Lombardia / Hideaki Ikegami: p. 334. Bibliografia: p. 335.

158. LEONARDO, Mona Lisa, the myths = Méng nà lì sha 500 nián Dáwèn xi chuánqí / edited by Alessandro Vezzosi. - Taiwan : Media sphere communications LTD, 2013. - 292 p. : ill. in parte color. ; 29 cm.

Titolo e dati relativi alla pubblicazione traslitterati dal cinese, testi in cinese con traduzione in inglese in fine di volume. - Catalogo della mostra tenuta a Kaohsiung, Taiwan, Kaohsiung museum of Fine Art, 20 lug.-20 ott. 2013. - Indice dei saggi in inglese: Introduction / Carlo Pedretti: p. 200-203. The beauty of the world / Alessandro Vezzosi: p. 204-210. Appendix to the essay "The beauty of the world" / Alessandro Vezzosi: p. 211-214. Leonardo and his times / Sergio Fintoni: p. 215-223. Around Leonardo: p. 224-226. The image and the myth of Leonardo: p. 227-228. The Virgin of the Rocks: p. 229-230. Leonardo da Vinci and the assistant: Virgin of the Rocks Chéramy: p. 231-232. The works of Leonardo and his co-workers: four paintings of Giampietrino: p. 233-234. The

Last supper: p. 235-236. Leda and the Swan: p. 237. Caricatures and graces: p. 238. About the Gioconda (dressed): p. 239-243. The "Nude" Mona Lisa: p. 244-247. Leonardo and Mona Lisa in the modern art: p. 248. Music: p. 251. The artist and the designer: p. 252-253. Leonardo the sculptor: p. 254. The mirrors and the tools of the painter: p. 255-256. Leonardo's life and works / Agnese Sabato, Alessandro Vezzosi: p. 257-280. Museo Ideale Leonardo da Vinci: p. 281. The list of artworks: p. 282-292.

159. LEONARDO, Mona Lisa, the myths = Méng nà lì sha 500 nián Dǎwèn xī chuánqí / edited by Alessandro Vezzosi. - Taiwan : Media sphere communications LTD, 2013. - 308 p. : ill. in parte color. ; 29 cm.

Titolo e dati relativi alla pubblicazione traslitterati dal cinese, testi in cinese con traduzione in inglese in fine di volume. - Catalogo della mostra tenuta a Taipei, Taiwan, National Palace Museum, 31 ott. 2013-10 feb. 2014. - Indice dei saggi in inglese: Introduction / Carlo Pedretti: p. 206-209. The beauty of the world / Alessandro Vezzosi: p. 210-216. Appendix to the essay "The beauty of the world" / Alessandro Vezzosi: p. 217-220. Leonardo and his times / Sergio Fintoni: p. 221-229. Around Leonardo: p. 230-232. Portrait of a woman: p. 233. The image and the myth of Leonardo: p. 234-235. Portrait depicting Leonardo: p. 236-237. Virgin of the Rocks: p. 238-239. Leonardo da Vinci and the assistant: Virgin of the Rocks Chéramy: p. 240-241. The works of Leonardo and his co-workers: four paintings of Giampietrino: p. 242-243. The Last supper: p. 244-245. Leda and the Swan: p. 246. The Uffizi Leda: p. 247-250. Caricatures and graces: p. 251. About the Gioconda (dressed): p. 252-256. La Joconde de Clos Lucé: p. 257-258. The "Nude" Mona Lisa: p. 259-262. Leonardo and Mona Lisa in the modern art: p. 263-265. Music: p. 266. The artist and the designer: p. 267-268. Leonardo the sculptor: p. 269. The mirrors and the tools of the painter: p. 270-271. Leonardo's life and works / Agnese Sabato, Alessandro Vezzosi: p. 272-295. Museo Ideale Leonardo da Vinci: p. 296. Galleria degli Uffizi: p. 297. The list of artworks: p. 298-308.

160. La LINGUA di Galileo : atti del convegno, Firenze, Accademia della Crusca, 13 dicembre 2011 / a cura di Elisabetta Benucci, Raffaella Setti. - Firenze : Accademia della Crusca, 2013. - IX, 140 p. : ill. color. ; 24 cm. - (Le varietà dell'italiano ; 5).

Indice parziale: Scavi nel lessico galileiano / Paola Manni: p. [89]-105. La tradizione linguistica da Leonardo a Galileo / Marco Biffi: p. [107]-124.

161. The LIVES of Leonardo / edited by Thomas Frangenberg and Rodney Palmer. - London : The Warburg Institute ; Turin : Nino Aragno, 2013. - VII, 266 p. : ill. ; 25 cm. - (Warburg Institute Colloquia ; 22).

Indice: Introduction / Thomas Frangenberg: p. 1-10. The biography of Leonardo in Vasari's *Vite* / Charles Hope: p. 11-28. Leonardo in the Low Countries / Paul Taylor: p. 29-60. The «official» Vita of Leonardo: Raphael Trichet Du Fresne's biography in the *Trattato della pittura* / Juliana Barone: p. 61-82. Leonardo and his Eighteenth-Century Italian biographies / Giovanna Perini Folesani: p. 83-114. Between translation and fabrication: Leonardo in German-speaking countries before 1800 / Thomas Frangenberg: p. 115-129. «A wonderful force of nature»: an account of how the image of Leonardo da Vinci sustained the Eighteenth-Century English idea of a «universal» genius / Matthew Craske: p. 131-165. Leonardo's nonconformist choices and his legendary death, from Vasari to 1869 / Rodney Palmer: p. 167-186. A fin-de-siècle Leonardo between history and fiction: Gabriel Séailles and his «Psychological biography» of Leonardo (1892) / Michela Passini: p. 187-198. Three faces of Leonardo da Vinci in fin-de-siècle Russia / Julia Friedman: p. 199-212. Freud's Leonardo: its cultural moment and legacy / Bradley Collins: p. 213-228. Renato Castellani: Leonardo (1971) / David Ekserdjian: p. 229-248. Do biographies (and portraits) matter? / Martin Kemp: p. 249-258.

162. LÓPEZ VÍLCHEZ, INMACULADA.

Razón científica y ciencia del arte : la perspectiva en el clasicismo / Inmaculada López Vilchez.

In: La práctica de la perspectiva : perspectiva en los talleres artísticos europeos : actas del Simposio internacional, Granada 2008. - p. [375]-408.

Leonardo da Vinci: p. 390-394. - Nell'ambito di una riflessione sulla storiografia critica sulla prospettiva nei secoli 17° e 18° in Europa e sul ruolo di figure come Desargues, Bosse, Monge ed altri, l'a. sottolinea come la discussione sulla prospettiva aerea sorta all'interno dell'Académie royale de peinture et de sculpture non nasca per la prima volta in questo contesto ma trovi in Leonardo da Vinci una delle figure di maggior influenza.

163. LUCCHI, PIERO.

Verso Leonardo: Luca Pacioli e la *Summa de Arithmetica* / Piero Lucchi.

In: Leonardo da Vinci : l'uomo universale / [catalogo a cura di Annalisa Perissa Torrini. - p. 59-63.

Analisi materiale dell'edizione della *Summa de Arithmetica*, Geometria, Proportioni et Proportionalità (1523) di Luca Pacioli, a cui segue una riflessione sulle fonti.

164. LUMINATI, CHIARA.

[Recensione a]: Nanni, Romano, Sanna, Antonietta (a cura di): Leonardo da Vinci. Interpretazioni e rifrazioni tra Giambattista Venturi e Paul

Valéry. Atti della «Giornata Valéry-Leonardo», (Vinci, 18 maggio 2007)... [Documento elettronico] / recensione di Chiara Luminati.

In: *Histara les comptes rendus : histoire de l'art, histoire des représentations et archéologie*. - (11 ott. 2013).

Modalità di accesso: <http://histara.sorbonne.fr/cr.php?cr=1690>.

165. MAEHASHI, JUJI.

Reonarudo da Vinchi : Jintai kaibozu o yomitoku / Juji Maehashi. - Japan : Shinchosha, 2013. - 123 p. : ill. color. ; 22 cm.

Titolo e dati relativi alla pubblicazione traslitterati dal giapponese; titoli in indice in inglese, testo solo in giapponese. - Indice: Leonardo da Vinci, 1452-1519: p. 4-17. Leonardo da Vinci: An Anatomist, 1489: p. [20]-37. Leonardo da Vinci: An Anatomist, 1490: p. [38]-50. Leonardo da Vinci: An Anatomist, 1507-08: p. [52]-64. Leonardo da Vinci: An Anatomist, 1510-11: p. [66]-80. Leonardo da Vinci: An Anatomist, 1508-13: p. [82]-93. If only Leonardo had: p. [94]-123.

166. MAFFIOLI, CESARE SERGIO.

Saper condurre le acque / Cesare S. Maffioli.

In: *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti. Il contributo italiano alla storia del pensiero. Tecnica* / direttori scientifici Vittorio Marchis, Francesco Profumo. - p. 79-90.

La discussione sull'origine dei fiumi entrò nei primi trattati rinascimentali d'architettura e ingegneria, tra cui quelli di Francesco di Giorgio Martini, noti a Leonardo, il quale a sua volta si occupò della conduzione artificiale delle acque in suoi manoscritti.

167. MANENTI VALLI, FRANCA.

Chi muove le mani dell'artista Leonardo : la bellezza matematica della tavola dell'Annunciazione e nel disegno della figura umana / Franca Manenti Valli.

In: *Arte cristiana : rivista mensile illustrata*. - a. 101, fasc. 878 (set.-ott. 2013), p. 390-396 Testo in italiano e abstract in inglese.

Lo studio si propone di ricercare e mostrare i sistemi matematici utilizzati negli schemi compositivi della tavola dell'Annunciazione e del disegno dell'Uomo Vitruviano di Leonardo da Vinci.

168. MANENTI VALLI, FRANCA.

Una formula euclidea per il disegno della figura umana / Franca Manenti Valli.

In: *Leonardo da Vinci : l'uomo universale* / [catalogo a cura di Annalisa Perissa Torriani. - p. 23-29.

L'a. propone un breve excursus sul disegno dell'Uomo Vitruviano con accenni all'Annunciazione, evidenziando come la riproposizione continua di rapporti aurei da parte di Leonardo confermi l'impiego della formula euclidea come matrice di perfette proporzioni.

169. MANNI, PAOLA.

Scavi nel lessico galileiano / Paola Manni.

In: *La lingua di Galileo : atti del convegno*, Firenze, Accademia della Crusca, 13 dicembre 2011 / a cura di Elisabetta Benucci, Raffaella Setti. - p. [89]-105.

L'a. analizza alcuni termini della meccanica pratica utilizzati da Galileo Galilei e ne mette in evidenza il loro uso anche da parte di Leonardo da Vinci.

170. MARA, SILVIO.

Alcune ridipinture sulla tavola di Cesare Magni alla Pinacoteca Ambrosiana / Mara Silvio.

In: *Raccolta Vinciana*. Fasc. 35 (2013). - p. [233]-251.

L'a. riesamina le radiografie effettuate nel 1972 sulla Madonna col Bambino tra san Pietro e san Gerolamo, le quali rivelano la presenza di brani pittorici originali finora mai messi adeguatamente in luce in quanto oscurati da alcune tarde ridipinture.

171. MARA, SILVIO.

Per Giuseppe Bossi conoscitore : memorie dai soggiorni a Roma del 1810 / Silvio Mara.

In: *Arte Lombarda : rivista di storia dell'arte*. - 168-169, n.s., 2-3 (2013), p. 51-61.

L'a. presenta e commenta una lettera e brevi memorie inedite del soggiorno a Roma nel 1810 di Giuseppe Bossi, le quali riguardano, fra gli altri, Leonardo da Vinci (il Libro di Pittura, la lunetta Madonna con il Bambino e un committente della Chiesa di Sant'Onofrio al Gianicolo).

172. MARANI, PIETRO C.

Maniera Milano: 1513-1564 circa / Pietro C. Marani.

In: *Prima di Carlo Borromeo : lettere e arti a Milano nel primo Cinquecento* / a cura di Eraldo Bellini e Alessandro Rovetta. - p. 3-44.

Approfondimento dedicato ad una componente peculiare e profondamente identitaria dell'arte milanese nel periodo che va dalla partenza definitiva di Leonardo nel 1513 all'arrivo di Carlo Borromeo nel 1564 circa, il leonardismo: le opere leonardiane presenti in città o loro successive copie divennero oggetto

di duplicazione, copia ed ispirazione non solo per gli allievi ma anche per pittori non di scuola attivi a Milano dopo gli anni trenta.

173. MARANI, PIETRO C.

Das Wissen vereinen ; Das Sfumato Leonardo da Vincis / Pietro C. Marani.

In: *Leonardo da Vinci : Vorbild, Natur : Zeichnungen und Modelle / herausgegeben von Patrick Boucheron und Claudio Giorgione ; für das Deutsche Museum Dirk Bühler.* - p. 167-181, 189-195.

Sull'ideale di Leonardo da Vinci di un'unione tra arte e scienza, così come prende corpo nella trattazione leonardiana dei fondamenti scientifici dell'arte pittorica e nel legame tra la sua produzione grafica di argomento tecnico-scientifico e l'opera pittorica stessa; nel secondo contributo, prendendo le mosse da quanto Leonardo da Vinci teorizza a proposito dello sfumato nel Manoscritto A e nel Trattato della pittura, l'a. analizza alcuni dipinti leonardiani.

174. MARANI, PIETRO C.

Il Codice Atlantico, uno sguardo dentro la mente di Leonardo / Pietro C. Marani.

In: *Leonardo e la sua cerchia : Biblioteca e Pinacoteca Ambrosiana.* - p. 328-330.

Breve storia e presentazione del Codice Atlantico di Leonardo da Vinci.

175. MARANI, PIETRO C.

Il primato dell'occhio e della pittura : ritratti milanesi di Leonardo e il Paragone delle arti / Pietro C. Marani.

In: *Leonardo da Vinci and optics : theory and pictorial practice / edited by Francesca Fiorani and Alessandro Nova.* - p. 195-215.

Esaminando le opere pittoriche di Leonardo da Vinci del periodo milanese, l'a. afferma la centralità di pittura ed arte nell'opera leonardiana mettendo in evidenza come i dipinti della maturità si pongano da una parte all'origine delle ricerche scientifiche vinciane e delle sue successive teorizzazioni, dall'altra ne rappresentino un coronamento.

176. MARANI, PIETRO C.

L'occhio del Salvator mundi / Pietro C. Marani.

In: *Il tempo e la rosa : scritti di storia dell'arte in onore di Loredana Olivato / a cura di Paola Artoni... [et al.].* - p. 194-199.

L'esposizione a Londra nel 2011-12 del dipinto leonardesco raffigurante il Salvator Mundi (già collezione Cook, adesso Collezione privata, Stati Uniti) ha riaperto il problema dell'identificazione del prototipo di Leonardo; l'a. conside-

ra plausibile un'attribuzione al Vinciano ed una datazione intorno al 1510, ben più tarda rispetto alla data del 1499 proposta dai curatori della mostra.

177. MARANI, PIETRO C.

La Tavola Doria dalla Battaglia d'Anghiari di Leonardo : un riesame / Pietro C. Marani.

In: Raccolta Vinciana. Fasc. 35 (2013). - p. [69]-85.

L'a. riepiloga le recenti vicende storiche e critiche relative alla Tavola Doria (proprietà del Ministero per i beni e le attività culturali) e riesamina la questione del valore, significato e qualità dei disegni soggiacenti al dipinto, anche a seguito dei risultati delle analisi scientifiche eseguite nel 2013 sulla tavola.

178. MARANI, PIETRO C.

Lo "spolvero" dei cartoni e dei disegni di Leonardo : nuove evidenze per la duplicazione, la seriazione e la correzione di immagini / Pietro Cesare Marani.

In: Studi in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi / a cura di Marco Rossi, Alessandro Rovetta, Francesco Tedeschi ; con la collaborazione di Alessandro Barbieri e Paola Bosio. - p. 99-107.

Saggio dedicato all'esame tecnico di alcuni disegni e cartoni leonardiani che ha consentito la formulazione di nuove ipotesi di lavoro sulla ricostruzione del processo di trasferimento delle immagini in uso nella bottega di Leonardo e sulla trasmissione, diffusione e fortuna di molti dei modelli leonardeschi, dando ragione dell'esistenza di numerose copie con varianti ancora da spiegare.

179. MARANI, PIETRO C.

Per la Crocifissione di Bramantino : qualche appunto dopo la mostra / Pietro C. Marani.

In: Raccolta Vinciana. Fasc. 35 (2013). - p. [153]-165.

L'a., prendendo le distanze dal catalogo della mostra Bramantino a Milano, evidenzia alcuni puntuali riflessi della Crocifissione di Bramantino nella pala di Vigevano di Bernardino Ferrari raffigurante la Madonna col Bambino in gloria, ne riprecisa la datazione intorno al 1508; conclude difendendo le ragioni di alcuni interventi sul dipinto effettuati durante il restauro del 1990-1991.

180. MARANI, PIETRO C.

Spettacularizzazione e manipolazione versus digitalizzazione delle opere d'arte = Spectacularisation and manipulation versus digitalisation of artworks / Pietro C. Marani.

In: Design & cultural heritage. - p. 55-64 Testo in italiano con traduzione in inglese a seguire.

L'a. commenta l'installazione di Peter Greenaway del 2008 dedicata al Cenacolo di Leonardo da Vinci e, al di là delle intenzioni dichiarate, la ritiene priva di qualsiasi efficacia in termini di valorizzazione e/o interpretazione dell'originale leonardiano, differenza invece di altre forme di approccio al dipinto, come una recente campagna di digitalizzazione ad altissima risoluzione.

181. MARTIN, PHILIPPE.

Débats autour d'"un repas" / Philippe Martin.

In: *De l'objet culturel à l'oeuvre d'art en Europe : repères de transition / réunis et édités par Franck Muller.* - p. 359-379. -

Sulla ricezione dell'Ultima Cena di Leonardo da Vinci.

182. MASTER drawings 2013 / [texts by Federico Giannini ; translations by Irene Cavalazzi, Clare Mahon]. - Milan : Salamon & co., 2013. - 48 p. : ill color. ; 30 cm.

Catalogo della mostra tenuta a Milano, Salamon, 16-31 ott. 2013. - Indice parziale: Gaudenzio Ferrari, *The Holy Family...* (Provenance: Sotheby's, New York, 23 January 2001, lot 223; Private Collection, Paris): p. 6-7. Gerolamo Giovenone, *Madonna and Child...* (Provenance: Private Collection, Milan): p. 8-9. Bernardino Lanino, *The Holy Family with St. Catherine...* (Provenance: Private Collection, Paris): p. 10-11. - Leonardo da Vinci: p. 6. - Accenno passim all'influenza leonardiana sul modello compositivo del disegno di Sacra Famiglia di Collezione privata (Parigi) di Gaudenzio Ferrari.

183. MCHAM, SARAH BLAKE.

Pliny and the artistic culture of the Italian Renaissance : the legacy of the Natural history / Sarah Blake McHam. - New Haven ; London : Yale University Press, 2013. - XIII, 450 p. : ill. in parte color. ; 29 cm.

Indice parziale: Mantegna and Leonardo strive to be a new Apelles: p. 161-170. - Leonardo da Vinci: p. 51, 172, 202, 221, 227, 239, 259-260, 293. - Leonardo modellò alcuni dei suoi comportamenti e degli aspetti della sua pratica artistica sulla base di quanto appreso tramite Plinio; su questi motivi l'a. indaga mettendo in evidenza i prestiti dalla Storia naturale.

184. MELNIKOV, V. A. - ILYAMOVA, D. A.

Leonardo da Vinci's hidden images : "The Arno Valley landscape" (1473) : mystic silence 540 years long / V. A. Melnikov, D. A. Ilyamova.

In: *Rossiyskiy humanitarnyy zhurnal = Liberal arts in Russia.* - vol. 2, n. 3 (2013), p. 216-227.

Modalità di accesso: <http://cyberleninka.ru/article/n/leonardo-da-vinci-s-hidden-images-the-arno-valley-landscape-1473-mystic-silence-540-years-long>.

Interpretazione del disegno leonardesco di paesaggio conservato agli Uffizi, f. 8P r.

185. In *MEMORY of Vasco Ronchi (1897-1988), 25 years after his death*.

In: *Atti della Fondazione Giorgio Ronchi*. - a. 68, n. 6 (nov.-dic. 2013), p. [731]-772.

Breve biografia seguita da una bibliografia degli scritti di Vasco Ronchi (monografie e contributi), tra cui sono segnalati anche alcuni dei saggi dedicati a Leonardo da Vinci.

186. *MILKOVIC, VELJKO*.

Gravitational machines : from Leonardo Da Vinci to the latest discoveries = Gravitatione mašine : Od Leonarda da Vinčija do najnovijih otkrića / academician Veljko Milkovic. - Novi Sad : Veljko Milkovic Research & Development Center, 2013. - 342 p. : ill. ; 23 cm.

Testo in inglese e serbo. - Indice parziale: Invaluable benchmarks of Leonardo da Vinci. - Riferimenti alle macchine per il volo disegnate da Leonardo.

187. *MINARDI, MAURO*.

Leonardo da Vinci / di Mauro Minardi.

In: *Il Cinquecento : l'età del Rinascimento / a cura di Umberto Eco*. - p. 874-880.

Breve descrizione dell'attività artistica di Leonardo da Vinci, con accenni all'opera di allievi e seguaci in Lombardia.

188. *MISSINNE, STEFAAN*.

A newly discovered early Sixteenth-Century globe engraved on an ostrich egg: the earliest surviving globe showing the New World / by Stefaan Missinne.

In: *The Portolan : journal of the Washington Map Society*. - vol. 87 (Fall 2013), p. 8-24.

L'a. ipotizza che un globo degli inizi del 16° secolo di recente scoperta, realizzato sul guscio di un uovo di struzzo, sia stato in qualche misura ispirato dall'ambiente della bottega di Leonardo.

189. *MOREL, PHILIPPE*.

Un (auto)ritratto cristo-bacchico di Boltraffio / Philippe Morel.

In: *Renaissance studies in honor of Joseph Connors / edited by Machtelt Israëls and Louis A. Waldman*. - p. 296-304.

Commento del disegno “Viso con corona di spine” di Boltraffio conservato alla Biblioteca Reale di Torino, in passato attribuito a Leonardo da Vinci; l’a. ritiene che l’allusione a metà tra Bacco e Cristo che lo caratterizza si ritrovi in scritta in una tradizione figurativa legata al San Giovanni Battista, che potrebbe condurre da Leonardo a Caravaggio.

190. MORO, FRANCO.

Appunti di studio : inediti di Giampietrino, del Fetti e di Nicola Vaccaro / Franco Moro.

In: Studi di storia dell’arte. - vol. 23 (2012), p. 139-144.

Sul recupero del dipinto inedito di Collezione privata attribuito a Giampietrino e raffigurante la Sibilla Cumana.

191. MORTON, CARSON.

El robo de la Mona Lisa / Carson Morton ; [traducción de Pablo Manzano]. - Sevilla : Algaída, 2013. - 462 p. ; 23 cm.

Trad. di: Stealing the Mona Lisa : a mystery. - Romanzo ispirato al furto della Gioconda di Leonardo da Vinci dal Museo del Louvre nel 1911.

192. NANNI, ROMANO.

Leonardo da Vinci e le arti meccaniche / Romano Nanni ; contributi di Marco Biffi, Fabio Giusberti, Alexander Neuwahl, Davide Russo. - Milano ; Vinci : Skira : Comune di Vinci, 2013. - 319 p. : ill. in gran parte color. ; 29 cm.

Sul frontespizio: Museo Leonardiano, Vinci. - La Parte terza del volume si configura come catalogo di due sezioni del Museo Leonardiano di Vinci. - Pubblicato contemporaneamente anche in edizione inglese con il titolo: Leonardo and the artes mechanicae. - Indice: Premessa / Romano Nanni: p. 9-11. Parte 1: Leonardo e le arti meccaniche / Romano Nanni: p. [13]-161. Parte 2: Le arti meccaniche tra trasmissione dei saperi e invenzione tecnica: problemi critici: p. [163]-223 (indice parziale analitico: Alla ricerca di un lessico delle macchine / Marco Biffi: p. 165-175. Anamorfosi di un tradimento: il segreto del filatoio da seta / Fabio Giusberti: p. 177-181. Nuove ipotesi sulle macchine da cantiere brunelleschiane / Davide Russo: p. 183-217. Analisi di un meccanismo di ripresa del carico / Alexander Neuwahl e Davide Russo: p. 219-223). Parte 3, sezione 1: Macchine da cantiere e macchine tessili : dal cantiere della cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze / Romano Nanni: p. [225]-267. Parte 3, sezione 2: Macchine da cantiere e macchine tessili : studi di Leonardo sulla tecnologia tessile: contesti, funzioni, meccanica / Romano Nanni: p. [269]-319.

193. NANNI, ROMANO.

Luce e ritratto nel Trattato della pittura di Lionardo da Vinci / Romano Nanni.

In: Leonardo da Vinci and optics : theory and pictorial practice / edited by Francesca Fiorani and Alessandro Nova. - p. 217-246.

L'a. concentra la propria attenzione sul Trattato della pittura di Leonardo da Vinci del 1651 per verificare come e in quale misura le idee leonardiane sull'arte possano aver influenzato l'arte ed il lessico intellettuale dell'estetica dell'Europa moderna. In particolare interroga il testo leonardiano riguardo al ruolo di luce e ombra nella costruzione del ritratto.

194. NANNI, ROMANO.

La natura tra retorica e scienza : un sondaggio nel Codice Arundel / Romano Nanni.

In: Leonardo da Vinci : l'uomo universale / [catalogo a cura di Annalisa Perissa Torrini. - p. [64]-69.

La concezione della natura di Leonardo da Vinci viene sondata cronologicamente all'interno del Codice Arundel in riferimento ai presupposti filosofici della riflessione leonardiana, nel tentativo di individuare non tanto una linea evolutiva, ma il disporsi o meno nel tempo di differenti disposizioni dell'attrezzatura mentale e dell'atteggiamento leonardiani di fronte alla natura.

195. NANNI, ROMANO.

«Figura d'elementi» : Leonardo e i solidi platonici nel foglio 27 r-v del Manoscritto F / Romano Nanni.

In: Renaissance studies in honor of Joseph Connors / edited by Machtelt Israëls and Louis A. Waldman. - p. 288-295.

Il saggio è rivolto ad indagare un'ipotesi di relazione tra le osservazioni svolte da Leonardo da Vinci nel foglio 27 r-v del Manoscritto F circa la questione della forma degli elementi costituenti l'universo ed il De divina proportione di Luca Pacioli.

196. NAVIGLIANDO con Leonardo / [progetto grafico Cristina Fabbricosi]. - Milano : LittleItaly, 2013. - 79 p. ; 21 cm.

Il presente album riprende i testi della strenna del 1886 del Pio Istituto dei Rachitici di Milano intitolata «Il naviglio» e contenente il saggio di Luca Beltrami su «Leonardo da Vinci e il Naviglio».

197. De l'OBJET culturel à l'oeuvre d'art en Europe : repères de transition / réunis et édités par Franck Muller. - Genève : Droz, 2013. -

411 p., [40] p. di tav. : ill. in parte color. ; 23 cm. - (Cahiers d'Humanisme et Renaissance ; 116).

Atti del congresso internazionale organizzato dall'Université Marc Bloch de Strasbourg, tenuto a Saint-Avold, 16-17 giu. 2006. - Indice parziale: Débats autour d'"un repas" / Philippe Martin: p. 359-379.

198. OCCHIPINTI, CARMELO.

Leonardo da Vinci in Francia : appunti su Giano Lascaris e le arti / Carmelo Occhipinti.

In: Arte e politica : studi per Antonio Pinelli / a cura di Novella Barbolani di Montauto... [et al.]. - p. 45-48.

La raccolta poetica Epigrammata di Giano Lascaris include brevi componimenti in lode di artisti, tra cui Leonardo, offrendoci uno sguardo sul panorama culturale, che intanto faceva da sfondo alla decisione del Da Vinci di lasciare l'Italia, e suggerendo quanto la Sant'Anna avesse incontrato il consenso di Francesco I e risposto alle sue ambizioni.

199. OLIVEIRA, PAULO MARTINS.

Leonardo x Michelangelo / Paulo Martins Oliveira. - 4. ed. - [Portogallo] : Akenvis, 2013. - 240 p. : ill. ; 23 cm.

Testo in portoghese con traduzione inglese a fronte. - Spingendo la versatilità dell'arte al limite e usando strumenti simili, Leonardo da Vinci e Michelangelo Buonarroti realizzarono opere sofisticate, dai molteplici livelli di significato. L'a. ne propone un'interpretazione.

200. OSANO, SHIGETOSHI.

Leonardo da Vinci pittore : un pensatore con un'abilità fuori dal comune nel disegno / Shigetoshi Osano.

In: Leonardo e la sua cerchia : Biblioteca e Pinacoteca Ambrosiana. - p. 310-320.

Breve profilo dedicato a Leonardo disegnatore e pensatore e incentrato in particolare sul periodo di apprendistato a Firenze e sul primo periodo milanese.

201. OTTONELLO, PIER PAOLO.

[Recensione a]: Leonardo da Vinci, Interpretazioni e rifrazioni tra Giambattista Venturi e Paul Valéry, a cura di R. Nanni e A. Sanna, Olschki, Firenze, 2012... / Pier Paolo Ottonello.

In: Rivista rosminiana di filosofia e cultura. - a. 108, fasc. 4 (2014), p. 401-402.

202. PALMER, RODNEY.

Leonardo's nonconformist choices and his legendary death, from Vasari to 1869 / Rodney Palmer.

In: *The lives of Leonardo* / edited by Thomas Frangenberg and Rodney Palmer. - p. 167-186.

Il saggio si focalizza sui primi riferimenti biografici alla concezione filosofica di Leonardo e sui resoconti inerenti aspetti ritenuti eccentrici della sua personalità (vegetarianesimo e omosessualità), fornisce una panoramica delle ripetizioni e delle ripetute omissioni nelle versioni delle biografie leonardiane fino al 19° secolo.

203. PASQUALI, CINZIA.

Leonardo's painting technique in the *Virgin and Child with St. Anne* / Cinzia Pasquali.

In: *Leonardo da Vinci and optics : theory and pictorial practice* / edited by Francesca Fiorani and Alessandro Nova. - p. 185-193.

Il restauro 2010-2012 della Sant'Anna aggiunge ulteriori conoscenze circa il processo creativo di Leonardo: l'a. si sofferma in particolare sul supporto ligneo, sullo strato preparatorio e sui colori utilizzati.

204. PASSINI, MICHELA.

A fin-de-siècle Leonardo between history and fiction: Gabriel Séailles and his "psychological biography" of Leonardo (1892) / Michela Passini.

In: *The lives of Leonardo* / edited by Thomas Frangenberg and Rodney Palmer. - p. 187-198.

L'a. analizza la biografia leonardiana di Gabriel Séailles «Léonard de Vinci, l'artiste et le savant» (1892) come esemplificativa di problemi intrinseci al genere biografico, stretto in un equilibrio instabile tra esattezza del resoconto storico e tensione estetica.

205. PEDRETTI, CARLO.

I dieci segreti di Leonardo / di Carlo Pedretti.

In: *Corriere della sera*. Sette. - n. 41 (11 ott. 2013), p. 38-39; n. 42 (18 ott. 2013), p. 58-59; n. 43 (25 ott. 2013), p. 76-79; n. 44 (1 nov. 2013), p. 106-107; n. 45 (8 nov. 2013), p. 80-81; n. 46 (15 nov. 2013), p. 88-89; n. 47 (22 nov. 2013); n. 48 (29 nov. 2013), p. 108-109; n. 49 (6 dic. 2013), p. 82-85; n. 50 (13 dic. 2013), p. 106-107.

Serie di dieci interventi dedicata a fare luce su aspetti, che l'a. definisce segreti, legati all'opera di Leonardo da Vinci.

206. PEDRETTI, CARLO.

La mano del maestro : Leonardo a Venezia / Carlo Pedretti.

In: Art e dossier. - a. 28, n. 303 (ott. 2013), p. 72-77

Recensione alla mostra: Leonardo da Vinci: l'uomo universale, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1 set.-1 dic. 2013.

207. PERINI, GIOVANNA.

Leonardo and his Eighteenth-Century Italian biographies / Giovanna Perini Folesani.

In: The lives of Leonardo / edited by Thomas Frangenberg and Rodney Palmer. - p. 83-114.

In appendice alle p. 110-114 estratti di lettere di Venanzio De Pagave a Luigi Crispi datate 1777-1779 e di Anton Gioseffo Della Torre di Rezzonico allo stesso Luigi Crispi datate 1778-1779. - Il saggio si configura come un contributo alla revisione e al completamento della bibliografia leonardiana di Ettore Verga (1931) e del suo aggiornamento a cura di Sergio Bassoli (1976) per quanto riguarda le biografie italiane settecentesche su Leonardo da Vinci.

208. PERISSA TORRINI, ANNALISA.

Storia della raccolta grafica delle Gallerie dell'Accademia di Venezia / Annalisa Perissa Torrini.

In: Leonardo da Vinci : l'uomo universale / [catalogo a cura di Annalisa Perissa Torrini. - p. [16]-19

209. PETIX, GIUSEPPE.

Dentro lo sguardo : il codice / Giuseppe Petix. - Roma : Vertigo, 2013. - 88 p. : ill. ; 21 cm. - (Polis).

In questo saggio si pone l'attenzione su alcuni dipinti e disegni di Leonardo da Vinci per cercare la chiave di lettura e studiarne i messaggi occulti.

210. PEYRÉ, YVES.

Femmina mascolo e mascolo femmina: Ovidian mythical structures, Leonardo da Vinci, Michelangelo and As you like it / Yves Peyré.

In: Shakespeare's erotic mythology and Ovidian Renaissance culture / edited by Agnès Boyer-Lafont. - p. 173-182.

Su come la costruzione della bellezza per mezzo della fusione di caratteri maschili e femminili si differenzi stilisticamente nei dipinti al Museo del Louvre del San Giovanni Battista di Leonardo e del San Giovanni Battista nel deserto, presumibilmente di allievo.

211. PIEL, FRIEDRICH.

Tavola Doria : identified as Leonardo da Vinci's modello for his mural «Battle of Anghiari» : published in occasion of the painting's exhibition, Museo Taglieschi in Anghiari, 15 June-3 November 2013 / Friedrich Piel. - München : Mäander, 2013. - 69 p. : ill. color. ; 30 cm.

Pubblicazione originariamente comparsa in una prima versione in Pantheon, 47 (1989), p. 83-97, poi rivista nel 2006 ed ampliata nel 2011. - L'a. passa in rassegna le opinioni contrastanti che caratterizzano la letteratura sulla Tavola Doria, per poi sostenere la tesi della paternità leonardiana del dipinto, secondo l'a. realizzato negli anni 1503-1504 come modello per la Battaglia di Anghiari.

212. Pietro BEMBO e le arti / a cura di Guido Beltramini, Howard Burns e Davide Gasparotto. - Venezia : Marsilio, 2013. - 602 p. : ill. ; 24 cm.

Contributi in italiano e inglese. - Atti del convegno tenuto a Padova, Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti in Padova, 24-26 feb. 2011. - Indice parziale: Bernardo Bembo and Leonardo's Ginevra de' Benci: a further suggestion / Caroline Elam: p. 407-420.

213. PINI, FRANCESCA.

«Escludo la mano del maestro nel ritratto di Isabella» : lo studioso sta lavorando a un metodo sistematico per le attribuzioni... / di Francesca Pini.

In: Corriere della sera. Sette. - n. 42 (18 ott. 2013), p. 56-57

Prima del titolo: Incontro con Martin Kemp, da quarant'anni impegnato sul «fronte».

214. PINI, FRANCESCA.

Leonardo ci svela il mistero, ma noi non lo vediamo : risplende una «nuova» Adorazione dei Magi... / di Francesca Pini.

In: Corriere della sera. Sette. - n. 40 (4 ott. 2013), p. 42-46

Prima del titolo: Uffizi, un ritorno e gli autoritratti del Corridoio Vasariano.

215. POIDOMANI, SERENA.

Ritratto di donna fiorentina / Serena Poidomani. - Milano : Leone, 2013. - 154 p. ; 21 cm. - (Orme).

Romanzo che si dipana intorno alla biografia di due figure, Leonardo da Vinci e la madre Caterina.

216. POSSELT, CHRISTINA.

Das Porträt in den Viten Vasaris : Kunsttheorie, Rhetorik und

Gattungsgeschichte / Christina Posselt. - Köln ; Weimar ; Wien : Böhlau, 2013. - 321 p., [4] p. di tav. : ill. in parte color. ; 25 cm. - (Studien zur Kunst ; 28).

Testo in tedesco, citazioni in italiano. - Originariamente presentata come tesi in Kulturwissenschaften presso la Goethe-Universität, Frankfurt am Main, 2011. - Indice parziale: Vasaris Begriffskonzepte am Beispiel der Mona Lisa: p. 73-77. Leonardo da Vinci: Physiognomik: p. 128-137.

217. La PRÁCTICA de la perspectiva : perspectiva en los talleres artísticos europeos : actas del Simposio internacional, Granada 2008. - [Granada] : Editorial Universidad de Granada ; [Sevilla] : Quaderna, 2013. - 481 p. : ill. ; 31 cm.

Contributi in spagnolo, inglese, italiano e portoghese. - Atti del congresso tenuto a Granada, Universidad de Granada, 3-5 dic. 2008. - Indice parziale: La perspectiva de Leonardo / Kim H. Veltman: p. [185]-221. Razón científica y ciencia del arte : la perspectiva en el clasicismo / Inmaculada López Vílchez: p. [375]-408.

218. PRIMA di Carlo Borromeo : lettere e arti a Milano nel primo Cinquecento / a cura di Eraldo Bellini e Alessandro Rovetta. - Milano : Biblioteca Ambrosiana ; Roma : Bulzoni, 2013. - XVI, 358 p. : ill. ; 24 cm.

Numero monografico di: Studia Borromaica : saggi e documenti di storia religiosa e civile della prima età moderna, 27 (2013). - Indice parziale: Maniera Milano: 1513-1564 circa / Pietro C. Marani: p. 3-44. Modelli ideologici e culturali nel teatro milanese di età Viscontea e Sforzesca / Paola Ventrone: p. 247-282.

219. PUCEKOVIĆ, BRANKO.

Leonardo da Vinci and his contributions to cartography [Documento elettronico] = Leonardo da Vinci i njegov doprinos kartografiji / Branko Puceković.

In: Kartografija i geoinformacije. - vol. 12, no. 20 (Dec. 2013), p. 34-52.

Modalità di accesso: http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=177662.

Testo in inglese con traduzione in croato a fronte. - L'articolo presenta un breve resoconto dei più celebri lavori cartografici di Leonardo da Vinci: la pianta di Imola, tre carte topografiche della Toscana, la Val di Chiana, le Paludi Pontine e la Toscana occidentale, e una mappa del mondo (Mappa Mundi). Accenni all'utilizzo del paesaggio come sfondo di sue opere pittoriche.

220. QUAGLINO, MARGHERITA.

Leonardo «trattatore della luce» : prime osservazioni sul lessico dell'ottica nei codici di Francia / Margherita Quaglino.

In: Studi di lessicografia italiana. - vol. 30 (2013), p. [93]-132.

Riflessione storico-critica sulle fonti, i contesti, le influenze, le eredità del lessico leonardiano dell'ottica relativamente ai Codici di Francia.

221. QUATTRINI, CRISTINA.

Il cantiere di Santa Marta a Milano fra secondo e terzo decennio del Cinquecento / Cristina Quattrini.

In: Le Duché de Milan et les commanditaires français (1499-1521) / sous la direction de Frédéric Elsig et Mauro Natale. - p. [237]-265.

Sugli incarichi che nel secondo decennio del Cinquecento Bernardino Luini ottenne a Milano dopo il suo ritorno dal Veneto, con riferimento in particolare a quelli per Santa Marta.

222. RACCOLTA Vinciana. Fasc. 35 (2013). - Milano : Ente Raccolta Vinciana, [2013]. - X, 480 p. : ill. in parte color. ; 21 cm.

Indice: Presentazione / Pietro C. Marani: p. [V]-VIII. "La nota del Stato di Firenze" : Leonardo e Savonarola: politica, profezia, arte / Marco Versiero: p. [1]-46. Leonardo da Vinci e "la speranza di Monboso" / Angelo Recalcati: p. [47]-62. Sul disegno di paesaggio del Codice Resta / Angelo Recalcati: p. [63]-67. La Tavola Doria dalla Battaglia d'Anghiari di Leonardo: un riesame / Pietro C. Marani: p. [69]-85. Ambrogio De' Predis, allievo di Leonardo, e il manoscritto di Cesena: una precisazione / Mario Bruschi: p. [87]-96. Francia e Boltraffio ritrattisti di Girolamo Casio / Maria Teresa Fiorio: p. [97]-116. Bramantino a Milano: precisazioni "trivulziane" / Marino Viganò: p. [117]-152. Per la Crocifissione di Bramantino: qualche appunto dopo la mostra / Pietro C. Marani: p. [153]-165. Sui paesaggi in San Maurizio al Monastero Maggiore: Bernazzano, Luca Beltrami e Luigi Cavenaghi / Giulio Bora: p. [167]-202. I disegni di Giampietrino: note di tecnica e funzione / Furio Rinaldi: p. [203]-232. Alcune ridipinture sulla tavola di Cesare Magni alla Pinacoteca Ambrosiana / Mara Silvio: p. [233]-251. Il volume XXXIV di Raccolta vinciana / Carmen C. Bambach: p. [253]-278. Un manoscritto inedito del Trattato abbreviato in collezione privata napoletana / Angela Cerasuolo, Anna Sconza: p. [279]-297. Bibliografia internazionale leonardiana (BIL), 2011-2013 / a cura di Monica Taddei ; con la collaborazione di Elisa Moro e Costanza Rossi: p. [303]-467. Notiziario: Ente Raccolta Vinciana: p. [469]-480.

223. RAPHAEL : drawings in Budapest / Zoltán Kárpáti, Eszter Seres. - Budapest : Museum of fine arts, 2013. - 151 p. : ill. color. ; 24 cm.

Catalogo della mostra tenuta a Budapest, Museum of fine arts, 18 dic. 2013-30 mar. 2014. - Leonardo da Vinci: p. 33-34, [63]-64, 77. - Accenni al rapporto tra Raffaello e Leonardo, con particolare riferimento all'influenza del cartone della Sant'Anna e dei disegni della Vergine e il Bambino di Leonardo sulla Madonna Esterhazy di Raffaello.

224. RAß, MICHAELA NICOLE.

Der Mythos vom "Mythus der Hände": Johannes Urzidils Lektüre von Leonardo da Vincis Stimme für die Augen / Michaela Nicole Raß.

In: Johannes Urzidil (1896-1970) : ein "hinternationaler" Schriftsteller zwischen Böhmen und New York / herausgegeben von Steffen Höhne, Klaus Johann und Mirek Němec. - p. 255-274.

Nella sua analisi dell'affresco del Cenacolo di Leonardo "Das Nachtmahl der Heiligen und der Mythus der Hände" (1928), Urzidil propone una lettura dei corpi e della gestualità dei protagonisti.

225. RAYNAUD, DOMINIQUE.

Leonardo, optics and ophthalmology / Dominique Raynaud.

In: Leonardo da Vinci and optics : theory and pictorial practice / edited by Francesca Fiorani and Alessandro Nova. - p. 293-314.

L'a. esamina i diagrammi sull'occhio e sulla visione di Leonardo da Vinci, tentando di accertare cosa conoscesse di anatomia e di fisiologia oculare. Il fatto che i suoi diagrammi siano tratti dalla tradizione scritta medievale suggerisce come non abbia mai praticato la dissezione dell'occhio. Inoltre, la ricostruzione geometrica dei diagrammi originali dimostra come Leonardo avesse una conoscenza approssimativa delle leggi della riflessione e della rifrazione.

226. RECALCATI, ANGELO.

Leonardo da Vinci e "la speranza di Monboso" ; Sul disegno di paesaggio del Codice Resta / Angelo Recalcati.

In: Raccolta Vinciana. Fasc. 35 (2013). - p. [47]-62, [63]-67.

L'a. intende chiarire gli aspetti legati all'episodio della salita alpina sul Momboso descritta da Leonardo nel Codice Leicester, in particolare il luogo e la data dell'ascensione. Nel secondo contributo segue una breve nota che intende precisare a approfondire l'identificazione dei luoghi ritratti nel disegno di paesaggio eseguito in un angolo della c. 35 bis r del Codice Resta.

227. REINA, GABRIELE.

Due duchesse bretoni di Milano : Anna e Claudia di Bretagna e la Dama con l'ermellino di Leonardo / Gabriele Reina. - p. 93-146.

In: Atti della Società Italiana di Studi Araldici: 31. Convivio, Verona, 19 ott. 2013, vol. 22.

Sul simbolo araldico del ducato di Bretagna e sulla possibile identità della modella della Dama con l'ermellino di Leonardo, identificabile per l'a. con Anna di Bretagna.

228. RELIGION And the senses in Early Modern Europe / edited by Wietse de Boer and Christine Göttler. - Leiden ; Boston : Brill, 2013. - XXVI, 494 p. : ill. ; 25 cm. - (Intersections : Yearbook of Early Modern Studies ; 26).

Contributi per lo più presentati in tavole rotonde tenutesi nell'ambito della conferenza della Renaissance Society of America, Venezia, 2010, e qui rivisti ed ampliati. - Indice parziale: Insinuating the cross: sight, suggestion, and self in Renaissance painting / Alfred Acres: p. 17-42.

229. RENAISSANCE studies in honor of Joseph Connors / edited by Machtelt Israëls and Louis A. Waldman ; with Guido Beltramini... [et al.]. - Florence : Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2013. - 2 volumi (XXXIII, 1025, XIV, 759 p.) : ill. in parte color. ; 24 cm. - (Villa I Tatti ; 29).

Testi in inglese e italiano. - Contributi in onore di Joseph Connors, direttore de I Tatti dal 2002 al 2010. - Indice parziale: Volume 1: Octahedron tattanum / Louis A. Waldman: p. 1-18 (An unknown copyist of Leonardo's Battle of Anghiari: Francesco Morandini, called il Poppi: p. 10-12). The genealogy of Leonardo's shadows in a drapery drawing / Francesca Fiorani: p. 267-273. Taking flight: Leonardo's childhood memories / Frank Fehrenbach: p. 274-287. «Figura d'elementi» : Leonardo e i solidi platonici nel foglio 27 r-v del Manoscritto F / Romano Nanni: p. 288-295. Un (auto)ritratto cristo-bacchico di Boltraffio / Philippe Morel: p. 296-304.

230. RIAÑO, PEIO H.

La otra Gioconda : el reflejo de un mito / Peio H. Riaño. - Barcelona : Debate, 2013. - 363 p., [8] p. di tav. : ill. in parte color. ; 24 cm. - (Arte).

Partendo dalla Gioconda del Prado, l'a. ricostruisce la vita e la storia artistica di Leonardo, i rapporti con i suoi discepoli, la questione dell'eredità del suo patrimonio, per tracciare la possibile origine e destinazione del dipinto.

231. RINALDI, FURIO.

I disegni di Giampietrino : note di tecnica e funzione / Furio Rinaldi.

In: Raccolta Vinciana. Fasc. 35 (2013). - p. [203]-232.

Sulla base di note tecniche, risultati di indagini diagnostiche e confronti stilistici, l'a. ridefinisce e discute il corpus dei disegni attribuiti a Giampietrino; fra gli altri, accoglie in questo catalogo il foglio di ambito leonardesco della Royal Library di Windsor, RL 12809, Studio di testa di giovane inclinata verso destra.

232. RIX, MARTYN.

The golden age of botanical art / Martyn Rix. - Chicago : University of Chicago press, 2013. - 256 p. : ill. in parte color. ; 29 cm.

Indice parziale: Leonardo da Vinci: p. 20-21. - Accenni al ruolo di Leonardo nella storia dell'arte botanica.

233. ROCCO, FRANCO.

[Leonardo & Luca Pacioli, l'evidenza : nuove regole nuove forme nel manoscritto di Luca Pacioli sul gioco degli scacchi] / [Franco Rocco]. - [Stati Uniti] : Createspace, 2013. - 109 p. : ill. color. ; 23 cm.

Pubblicato contemporaneamente in inglese con il titolo: Leonardo & Luca Pacioli, the evidence: new rules new shapes in the manuscript of Luca Pacioli about chess. - Indice: Prefazione: p. 7-10. Premessa: p. 11. Inquadramento storico: p. 13-21. Analisi formale: p. 23-66. Restituzione tridimensionale: p. 67-74. Esiti inattesi, novembre 2009: p. 75-77. Arte ed estetica: p. 79-90. Uomo Vitruviano, analisi formale: p. 91-96. Uomo Vitruviano, ricostruzione geometrica didascalica: p. 97-104. Postfazione: p. 105.

234. ROSSETTI, DANTE GABRIEL.

Poems / Dante Gabriel Rossetti. - Cambridge : Cambridge University Press, 2013. - XII, 282 p. ; 22 cm. - (Cambridge Library Collection).

Indice parziale: For "Our Lady of the Rocks" by Leonardo da Vinci: p. 259-259.

235. ROVETTA, ALESSANDRO.

Milano 1872 : l'Esposizione d'Arte Antica tra istanze accademiche, collezionistiche e storiografiche / Alessandro Rovetta.

In: Identità nazionale e memoria storica : le ricerche sulle arti visive nella nuova Italia 1861-1915. - p. 103-129.

Leonardo da Vinci: p. 105-109, 111-113, 116-117, 120-124. - Tra il complesso di manifestazioni artistiche messe in campo a Milano nel 1872, l'a. si sofferma sull'«Esposizione di arte antica» e sulla contemporanea pubblicazione de «L'Arte a Milano» di Giuseppe Mongeri ed evidenzia come i due distinti percorsi, quello collezionistico e quello storiografico, abbiano contribuito a definire l'immagine dell'arte lombarda del Rinascimento. In questo contesto si collocano riferimenti all'opera di Leonardo da Vinci e di suoi allievi.

236. RUBINO, ALFONSO.

Il segreto dell'Uomo vitruviano di Leonardo = Le secret de l'Homme vitruvien de Léonard / Alfonso Rubino ; [traduction en français par René Novella]. - Monaco : LiberFaber, 2013. - 170 p. : ill. in gran parte color. ; 24 cm. - (Esoterismo).

Testo in italiano con traduzione francese a fronte. - Descrizione del modello geometrico del disegno leonardiano dell'Uomo vitruviano che, secondo l'a., riprende i valori proposti da Archimede nel suo libro *De mensura circuli* per definire la quadratura geometrica del cerchio. In appendice si analizzano le "geometrie" della Gioconda e delle copie del Prado e di Ginevra.

237. RUGGIERO, ORESTE.

Leonardo da Vinci e il (disegno del) territorio vivente / Oreste Ruggiero. - Firenze : O.R.A.D., 2013. - 117 p. : ill. color. ; 22 cm.

Indagine sul disegno leonardiano di paesaggio 8Pr del Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, di cui l'a. cerca di svelare simboli e significati nascosti.

238. Les RUINES : entre destruction et construction de l'Antiquité à nos jours / édité par Karolina Kaderka ; préface de François Queyrel. - Roma : Campisano, 2013. - 229 p., [52] p. di tav. : ill. ; 24 cm. - (Hautes Études : histoire de l'art ; 3).

Testi in francese e italiano. - Indice parziale: Tradition religieuse contre invention à l'antique: ruines dans la peinture de la deuxième moitié du Quattrocento / Sabine Frommel: p. [95]-108.

239. SACCANI, GIOVANNI - VITULO, CLARA.

Leonardo da Vinci in Biblioteca Reale di Torino: tra tutela e valorizzazione / Giovanni Saccani, Clara Vitulo.

In: Accademie e biblioteche d'Italia : annali della Direzione generale delle accademie e biblioteche. - a. 8., n. s., n. 1/2 (gen.-giu. 2013), p. 7-21.

240. SALVI, PAOLA.

L'Uomo Vitruviano di Leonardo, il De Statua di Alberti e altre proporzioni del corpo umano / Paola Salvi.

In: Leonardo da Vinci : l'uomo universale / [catalogo a cura di Annalisa Perissa Torrini. - p. 41-57.

Seguono tre appendici alle p. 55-57. - Nell'ambito di una riflessione sull'influenza del pensiero e delle opere di Leon Battista Alberti su Leonardo da Vinci, il saggio si sofferma sul legame diretto tra l'Uomo Vitruviano ed il De

Statua albertiano, e ripercorre i principali studi proporzionali di Leonardo nel contesto delle teorie rinascimentali sull'argomento.

241. SANCHEZ, NORMA G.

Leonardo da Vinci: l'uomo e l'universo : un esempio di interdisciplinarietà tra arte e scienza / Norma G. Sanchez.

In: Leonardo da Vinci : l'uomo universale / [catalogo a cura di Annalisa Perissa Torrini. - p. [78]-79.

Brevemente l'a. presenta alcuni esempi di forte interdisciplinarietà tra arte e scienza all'interno dell'opera leonardiana.

242. Nel SEGNO di Leonardo : cinque dipinti da collezioni private / a cura di Alberto Cottino, Simone Ferrari. - Mantova : Universitas studiorum, 2013. - 45 p. : ill. color. ; 21x30 cm.

Indice: Saggi introduttivi: p. [5]-21. (indice parziale analitico: Cinque dipinti nel segno di Leonardo: alcune considerazioni / di Alberto Cottino: p. [6]-13. Leonardo e l'Europa / di Simone Ferrari: p. [16]-21). I dipinti e gli autori: p. [23]-[43] (indice parziale analitico: Bernardo Luini, Madonna col Bambino: p. [24]-[27]. Marco d'Oggiono, Veronica: p. [28]-[31]. Cesare da Sesto, Madonna col Bambino: p. [32]-[35]. Martino Piazza, Madonna col Bambino e san Giovannino: p. [36]-[39]. Cesare Magni, Madonna col Bambino e i santi Rocco, Cristoforo, Martino e Sebastiano: p. [40]-[43]).

243. SHAKESPEARE'S erotic mythology and Ovidian Renaissance culture / edited by Agnès Boyer-Lafont. - Farnham ; Burlington : Ashgate, 2013. - X, 202 p., [8] p. di tav. : ill. color. ; 24 cm.

Indice parziale: Femmina mascolo e mascolo femmina: Ovidian mythical structures, Leonardo da Vinci, Michelangelo and As you like it / Yves Peyré: p. 173-182.

244. SQUIZZATO, ALESSANDRA.

I Trivulzio e le arti : vicende seicentesche / Alessandra Squizzato. - Milano : Scalpendi, 2013. - 289 p. : ill. in parte color. ; 23 cm. - (Trivulziana : pubblicazioni della Fondazione Trivulzio ; 2).

Appendici documentarie alle p. [180]-289. - Indice parziale: Catalogo dei dipinti della famosa Galleria del Principe Trivulzio: p. 273-288 (indice parziale: Gaudenzio: p. 274. Leonardo da Vinci: p. 277).

245. STABILE, GIORGIO.

Leonardo scienziato / di Giorgio Stabile.

In: *Il Cinquecento : l'età del Rinascimento* / a cura di Umberto Eco. - p. 507-512.

Nella figura di Leonardo da Vinci si riassumono le esperienze maturate nei secoli precedenti nel mondo delle arti meccaniche, che in lui trovano per la prima volta una legittimazione teorica.

246. STOKER, WESSEL.

Het "ja" van Maria [Documento elettronico] / Wessel Stoker.

In: *Christelijk weekblad : nieuws- en opinieblad voor gelovig Nederland*. - (13 dec. 2013), p. 13.

Modalità di accesso: http://dare.ubvu.vu.nl/bitstream/handle/1871/50542/CW_het%20ja%20van%20maria%202013.pdf?sequence=1.

Affrontando il tema della fortuna dell'iconografia dell'Annunciazione, l'a. fa riferimento alla serigrafia di Andy Warhol ispirata al dipinto dell'Annunciazione di Leonardo da Vinci agli Uffizi.

247. STRUKELJ, VANJA.

All'ombra dei «maestri»: monumenti e esposizioni tra identità nazionale e identità locale / Vanja Strukelj.

In: *Identità nazionale e memoria storica : le ricerche sulle arti visive nella nuova Italia 1861-1915*. - p. 489-505.

Leonardo da Vinci: p. 501-502. - Brevissima riflessione sulle vicende che portarono nel 1872 all'erezione a Milano del monumento di Pietro Magni a Leonardo da Vinci.

248. *STUDI in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi* / a cura di Marco Rossi, Alessandro Rovetta, Francesco Tedeschi ; con la collaborazione di Alessandro Barbieri e Paola Bosio. - Milano : Vita e pensiero : Dipartimento di storia, archeologia e storia dell'arte, Università cattolica del Sacro Cuore, 2013. - IX, 223 p. : ill. in parte color. ; 26 cm. - (Quaderni di storia dell'arte ; 2).

Indice parziale: Lo "spolvero" dei cartoni e dei disegni di Leonardo: nuove evidenze per la duplicazione, la seriazione e la correzione di immagini / Pietro Cesare Marani: p. 99-107.

249. SUMMERS, DAVID.

Chiaroscuro, or the rhetoric of realism / David Summers.

In: *Leonardo da Vinci and optics : theory and pictorial practice* / edited by Francesca Fiorani and Alessandro Nova. - p. 28-53.

L'a. analizza il concetto di chiaroscuro in Leonardo da Vinci, inteso come

espediente compositivo per mezzo del quale il campo visivo di un dipinto è organizzato intorno a forti e distinti contrasti di valore; nello specifico si sofferma sul ritratto di Ginevra dei Benci, sull'Annunciazione, l'Adorazione dei Magi e la Vergine delle rocce.

250. TAGLIALAGAMBA, SARA.

Leonardo e le valli dell'Arno / di Sara Taglialagamba.

In: *Memorie Valdarnesi / Accademia valdarnese del Poggio*. - a. 179, ser. 9., fasc. 3 (2013), p. [35]-61.

Il saggio nasce da una riflessione sulla rappresentazione cartografica del paesaggio toscano di Leonardo attraverso l'analisi di mappe e disegni del Valdarno. Ci si sofferma in particolare sulla zona dell'Aretino, nello specifico sulla Val d'Ambra, studiandone in maniera approfondita la sistemazione idrica.

251. TASSINARI, GABRIELLA.

La figurazione glittica di Leda e il cigno e un cammeo di Giovanni Pichler / Gabriella Tassinari.

In: *Sibrium : collana di studi e documentazione*. - vol. 27 (2013), p. 457-531.

L'a. descrive un cammeo di Giovanni Pichler raffigurante Leda e il cigno, e traccia un quadro sintetico del soggetto del mito di Leda e della sua fortuna nel repertorio glittico dall'antichità fino al XIX secolo.

252. TAYLOR, PAUL.

Leonardo in the Low Countries / Paul Taylor.

In: *The lives of Leonardo* / edited by Thomas Frangenberg and Rodney Palmer. - p. 29-60.

Sulla biografia di Leonardo da Vinci pubblicata da Karel Van Mander in fiammingo nella sua raccolta *Schilder-Boeck* (Harlem, 1604), una versione tratta dall'edizione delle *Vite* vasariane del 1558, anche se parzialmente ridotta: l'a. illustra ciò che fu espunto e prova a suggerirne le ragioni.

253. Il TEMPO e la rosa : scritti di storia dell'arte in onore di Loredana Olivato / a cura di Paola Artoni... [et al.]. - Treviso : ZeL edizioni, 2013. - 359 p. : ill. ; 24 cm. - (Festina lente : indagini d'arte e cultura. Miscellanea ; 2).

Indice parziale: Bramante e le fonti per la storia di Vigevano / Luisa Giordano: p. 19-21. L'occhio del Salvator mundi / Pietro C. Marani: p. 194-199.

254. Terrecotte nel Ducato di Milano : artisti e cantieri del primo Rinascimento : atti del convegno, 17-18 ottobre 2011, Milano e Certosa

di Pavia / a cura di Maria Grazia Albertini Ottolenghi e Laura Basso. - Milano : ET, 2013. - 494 p. : ill. in parte color. ; 27 cm.

Indice parziale: Leonardo plastificatore tra Firenze e Milano: proposte di metodo e di attribuzione / Edoardo Villata: p. 271-287.

255. TORRINI, MASSIMO.

Le piante in Leonardo : vizi e virtù / Massimo Torrini.

In: Leonardo da Vinci : l'uomo universale / [catalogo a cura di Annalisa Perissa Torrini. - p. [70]-77.

L'a. sottolinea come la minuzia analitica di Leonardo da Vinci botanico non abbia solo una valenza figurativa, ma talvolta anche motivazioni di carattere scientifico, come nel caso della descrizione di un gas velenoso al f. 950v del Codice Atlantico accostata al disegno RL 12424 raffigurante quattro piante dalle proprietà tossiche.

256. TRANQUILLI, VALERIA CLELIA.

Sette pennelli per giustizia : Perugino, Butinone, Zenale, Leonardo da Vinci, Della Corna (?) e due anonimi / Valeria Clelia Tranquilli. - Paderno Dugnano (MI) : Colibrì, 2013. - 75 p., [1] carta di tav. ripiegata : ill. in parte color. ; 25 cm.

Indice parziale: Dialogo e indizi: p. 9-28. Albero genealogico degli Sforza di Milano: p. 29. Lettura degli affreschi della Cappella Grifo di Butinone e Zenale, Chiesa S. Pietro in Gessate, Milano: p. 3542. Lettura di una recita del Cenacolo di Leonardo da Vinci: p. 43-50. Lettura del Cenacolo nella Chiesa San Lorenzo Maggiore a Milano: p. 51-52. Lettura del Cenacolo nella Chiesa Sant'Andrea a Melzo: p. 53-58. Lettura del disegno di Leonardo da Vinci Croce di Sant'Andrea, Biblioteca reale Windsor (12282 a-r): p. 61. La Vergine delle rocce: storia e lettura delle due versioni: p. 63-72. Ipotesi sull'arrivo di Leonardo da Vinci a Milano: p. 73-75.

257. TRANSLATIO Nummorum : Römische Kaiser in der Renaissance : Akten des Internationalen Symposiums, Berlin, 16.-18. November 2011 / herausgegeben von Ulrike Peter und Bernhard Weisser. - Mainz [etc.] : Rutzen, 2013. - 360 p. : ill. ; 30 cm. - (Cyriacus : Studien zur Rezeption der Antike ; 3).

Atti del congresso. - Indice parziale: Von der Vera Imago zur Imago Viva: zur Rezeption antiker Münzen im Medium der Zeichnung von Pisanello bis Leonardo / Dagmar Korbacher: p. 207-218.

258. Le tredici sedie mai dipinte nell'Ultima Cena di Leonardo : (1:13) = The thirteen chairs that were never painted in Leonardo's Last Supper

: (1:13) / [un progetto a cura di = project curated by Davide Crippa, Barbara Di Prete, Ghigos idea]. - Mantova : Corraini, 2013. 29.08/04/2015. - CV p., [8] carte di tav. : ill. color. ; 21 cm.

Testi in italiano con traduzione inglese a fronte. - Mostra tenuta a Lissone, Museo d'Arte Contemporanea, 19 ott.-1 dic. 2013. - L'Ultima cena di Leonardo è lo spunto per l'interpretazione soggettiva di tredici designer che sono stati chiamati a tratteggiare le sedie che accoglievano gli Apostoli e Gesù.

259. L'ULTIMA cena, Leonardo da Vinci : l'arte rivelata dall'alta tecnologia / [prefazione di Franco Giulio Brambilla] ; [testi di Domenico Sguaitamatti] ; [fotografie di Haltadefinizione]. - [Novara] : Haltadefinizione ; [Vercelli] : White star, 2013. - 207 p. di cui 1 ripiegata : ill. color. ; 37 cm.

Pubblicato contemporaneamente in inglese con il titolo: Leonardo da Vinci, the Last Supper: the masterpiece revealed through high technology; in tedesco con il titolo: Das letzte Abendmahl, Leonardo da Vinci neu entdeckt durch hochauflösende Digitaltechnik. - Indice: Per una lettura tecnologica del Cenacolo di Leonardo / di Sua Eccellenza Monsignor Franco Giulio Brambilla: p. 12-15. Introduzione: p. 18-25. L'Ultima Cena di Leonardo, scrigno e specchio di un "mistero"? : p. [29]-33. Gesù Cristo: p. [34]-38. I dodici apostoli: p. [42]-123. Il mistero della Pasqua di Cristo: p. [127]-142. La tavola: p. [145]-159. Gli arazzi: p. [165]-168. Le lunette: p. [175]-[199]. Il Cenacolo attraverso i secoli: p. [201]-203. Biografie, bibliografia, note bibliografiche: p. 204-207.

260. URA, KAZUAKI.

La biblioteca e la fantasia di Leonardo da Vinci / Kazuaki Ura.

In: Leonardo e la sua cerchia : Biblioteca e Pinacoteca Ambrosiana. - p. 331-333.

Accenni alla biblioteca di Leonardo da Vinci.

261. VALÉRY, PAUL.

Leonardo da Vinci-ron : zensanpen = Les 3 études de Paul Valéry sur Léonard de Vinci / traduites, annotées et commentées par Kunio Tsunekawa et Tsutomu Imai. - Tōkyō : Heibonsha, 2013. - 385 p. : ill. ; 20 cm.

Titolo e dati relativi alla pubblicazione traslitterati dal giapponese, testo solo in giapponese.

262. VEEN, HENK T. : VAN.

Civitas and civic virtue : the quarters in the decorative programme for the Sala Grande of Palazzo Vecchio in Florence / Henk T. van Veen.

In: *Leitbild Tugend : Die Virtus-Darstellungen in italienischen Kommunalpalästen und Fürstenresidenzen des 14. bis 16. Jahrhunderts* / Thomas Weigel, Joachim Poeschke (Hgg.). - p. [295]-314

263. VELTMAN, KIM H.

La perspectiva de Leonardo / Kim H. Veltman.

In: *La práctica de la perspectiva : perspectiva en los talleres artísticos europeos : actas del Simposio internacional, Granada 2008*. - p. [185]-221.

L'a. si sofferma sugli studi di Leonardo da Vinci sulla prospettiva e su come essi abbiano rappresentato una svolta rispetto a quelli di autori precedenti per l'approccio complessivo alla materia.

264. VENTRONE, PAOLA.

Modelli ideologici e culturali nel teatro milanese di età Viscontea e Sforzesca / Paola Ventrone.

In: *Prima di Carlo Borromeo : lettere e arti a Milano nel primo Cinquecento* / a cura di Eraldo Bellini e Alessandro Rovetta. - p. 247-282.

Accenni all'attività di Leonardo da Vinci come progettista di scenografie nel 1490 a Milano per la Festa del Paradiso di Bernardo Bellincioni.

265. VERCESI, PIER LUIGI.

Quel Leonardo è una questione di «bottega» : Marani, direttore della Raccolta Vinciana, ipotizza che la tela potrebbe essere stata realizzata da uno degli allievi del maestro / di Pier Luigi Vercesi.

In: *Corriere della sera*. Sette. - n. 42 (18 ott. 2013), p. 54-55.

In un'intervista si esclude l'attribuzione a Leonardo da Vinci del ritratto a olio di Isabella d'Este di collezione privata e si ipotizza una realizzazione tra il 1520 ed il 1550 da parte di un suo seguace della seconda generazione.

266. VERSIERO, MARCO.

“La nota del Stato di Firenze” : Leonardo e Savonarola: politica, profezia, arte / Marco Versiero.

In: *Raccolta Vinciana*. Fasc. 35 (2013). - p. [1]-46.

Partendo dall'analisi del testo di altra mano al f. 628 r del Codice Atlantico, in cui si dà conto del coinvolgimento di Leonardo da Vinci negli affari politici fiorentini nel periodo della repubblica savonaroliana, l'a. ipotizza la cronologia del foglio (1495), l'identità dell'ispiratore della sua missione ed il conseguente incontro e scambio intellettuale con Girolamo Savonarola.

267. VIGANÒ, MARINO.

Bramantino a Milano : precisazioni “trivulziane” / Marino Viganò.

In: Raccolta Vinciana. Fasc. 35 (2013). - p. [117]-152.

L'a. prende in considerazione la questione del rapporto tra la famiglia Trivulzio e Bramantino, come affrontato in due recenti pubblicazioni (2012) intese a fare il punto sull'opera dell'artista; ritiene che entrambe offrano una lettura erranea dei fatti e rettifica alcune incongruenze storiche circa la committenza di G.G. Trivulzio.

268. VILLATA, EDOARDO.

Leonardo plastificatore tra Firenze e Milano : proposte di metodo e di attribuzione / Edoardo Villata.

In: Terrecotte nel Ducato di Milano : artisti e cantieri del primo Rinascimento : atti del convegno, 17-18 ottobre 2011, Milano e Certosa di Pavia / a cura di Maria Grazia Albertini Ottolenghi e Laura Basso. - p. 271-287.

Il saggio affronta la storica questione dell'attività di Leonardo come scultore, in particolare come autore di terracotte; stabiliti alcuni criteri metodologici e ristretto il numero delle sculture attribuibili a Leonardo da Vinci, l'a. esamina il San Girolamo del Victoria and Albert Museum e ne suggerisce una possibile attribuzione al Vinciano.

269. VILLATA, EDOARDO.

Da Bernardino de Conti a Leonardo : piccole note sulla moda leonardesca nella Milano francese / Edoardo Villata.

In: Le Duché de Milan et les commanditaires français (1499-1521) / sous la direction de Frédéric Elsig et Mauro Natale. - p. [127]-143.

Partendo dalla fedelissima copia della seconda Vergine delle Rocce di Leonardo, dipinta da Bernardino de Conti quasi certamente per Sebastiano Ferrero, si passa a esaminare brevemente l'affermarsi di Leonardo presso i committenti francesi. L'esame della documentazione nota tende però a far escludere che, come talvolta affermato, la Sant'Anna al Louvre risalga a una commissione reale, mentre di sicuro Leonardo dipinse una Madonna dei fusi per Florimond Robertet, segretario del re, già nel 1501.

270. WALDMAN, LOUIS A.

Octahedron tattianum / Louis A. Waldman.

In: Renaissance studies in honor of Joseph Connors / edited by Machtelt Israëls and Louis A. Waldman. - p. 1-18.

Indice parziale: An unknown copyist of Leonardo's Battle of Anghiari: Francesco Morandini, called il Poppi: p. 10-12. - Attribuzione a Francesco Morandini, detto il Poppi, di una copia della Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci della Galleria degli Uffizi, attualmente esposta presso Palazzo Vecchio a Firenze.

271. WALMSLEY, ELIZABETH.

Technical images and painting technique in Leonardo's portrait of Ginevra de' Benci / Elizabeth Walmsley.

In: Leonardo da Vinci and optics : theory and pictorial practice / edited by Francesca Fiorani and Alessandro Nova. - p. 54-77.

Versione ampliata del contributo dal titolo "Leonardo's portrait of Ginevra de' Benci: a reading of the X-radiographs and infrared reflectographs" presentato a Londra nel 2012 al convegno Charisma su "Leonardo da Vinci's technical practice : paintings, drawings and influence". - Il confronto di recenti immagini a infrarossi della Ginevra dei Benci con altre anteriori conferma le conclusioni precedenti in relazione all'uso da parte di Leonardo dello spolvero; il paragone di radiografie ai raggi X con immagini a infrarossi consente invece osservazioni aggiuntive sui metodi pittorici leonardiani.

272. WALTER, PHILIPPE.

Chemical analysis and painted colours: the mystery of Leonardo's sfumato / Philippe Walter.

In: European review : interdisciplinary journal of the Academia Europaea. - vol. 21, issue 2 (May 2013), p. [175]-189.

Le analisi con l'impiego della fluorescenza a raggi X effettuate su sette dipinti di Leonardo da Vinci conservati nel museo del Louvre, hanno permesso di determinare la qualità dei pigmenti e di approfondire lo studio sulla tecnica dello sfumato di Leonardo da Vinci per la realizzazione delle ombre nei suoi dipinti.

273. WEISS, JOHANNES.

Berühmte Persönlichkeiten: Leonardo da Vinci, ein Leben für die Wissenschaft [Documento elettronico] / Johannes Weiß.

In: Zeitschrift für Gastroenterologie. - vol. 51, n. 9 (Sep. 2013), p. 1066-1068.

Modalità di accesso: <https://www.thieme-connect.com/products/ejournals/abstract/10.1055/s-0033-1356983>.

Sulla figura di scienziato di Leonardo da Vinci.

274. WEISS, JUDITH ELISABETH.

Dem Gesicht den Hintern zeigen : reines und verunreinigtes Bild am Beispiel der Mona Lisa / Judith Elisabeth Weiss.

In: Interpiktorialität : Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge / Guido Isekenmeier (Hg.). - p. 187-202.

Il dipinto di Leonardo da Vinci della Monna Lisa è presentato come esemplare del rituale artistico della copia, dell'appropriazione, della trasformazione ed ibridazione nel 20° secolo. Le diverse intenzioni della ricezione ed adatta-

mento artistici dell'opera in quel secolo chiariscono come non esista un canone stilistico e di genere univoco in epoca moderna.

275. WELLS, FRANCIS C.

The heart of Leonardo / Francis C. Wells ; foreword by HRH Prince Charles, the Prince of Wales. - Heidelberg : Springer, 2013. - XXII, 256 p. : ill. color. ; 30 cm.

Indice analitico: Foreword / by HRH The Prince of Wales: p. VII. Foreword / by Martin Kemp: p. IX-X. Acknowledgements: p. XIII-XIV. Introduction: the heart of Leonardo da Vinci: p. XVII-XXII. The making of a master: Leonardo, his life and times: p. 1-15. Leonardo, anatomist or natural philosopher?: p. 17-33. Leonardo's use of drawing: p. 35-45. Leonardo da Vinci drawings: p. 47-172. Leonardo's heart: p. 173-242. Leonardo: a personal legacy: p. 243-248. Leonardo scholarship and the cataloguing of the anatomical manuscripts: p. 249-250. Selected bibliography: p. 251-252. Index: p. 253-256. - L'a. presenta tutti i disegni di Leonardo da Vinci sul cuore e sulla sua fisiologia, accompagnati dalla traduzione in inglese delle note, sottolineando come essi rappresentino l'apice dei suoi studi anatomici e siano di grande importanza storico-scientifica per la profondità, accuratezza e modernità delle analisi e delle descrizioni sia grafiche sia verbali dei fenomeni.

276. WER war Mona Lisa? : Bilder, Fotoarbeiten, Objekte und Installationen zeitgenössischer Künstlerinnen / [Herausgeberin Marianne Pitzen]. - Bonn : Frauenmuseum, 2013. - 100 p. : ill. color. ; 30 cm.

Catalogo della mostra tenuta a Bonn, Frauenmuseum, 13 gen.-10 mar. 2013. - Esposizione di opere (da fotografie a oggetti a installazioni) di artiste contemporanee che si sono confrontate con il tema della Monna Lisa, sposando la tesi di Magdalena Soest secondo cui la modella sarebbe identificabile con Caterina Sforza.

277. WILDGEN, WOLFGANG.

Visuelle Semiotik : die Entfaltung des Sichtbaren : vom Höhlenbild bis zur modernen Stadt / Wolfgang Wildgen. - Bielefeld : Transcript, 2013. - 351 p. : ill. ; 23 cm. - (Image ; 57).

Indice parziale: Metamorphosen des Sujets "Letztes Abendmahl" in der christlichen Kunst: p. 66-89. Bildorganisation zwischen statischer und dynamischer Ordnung und die Repräsentation des Ungeordneten, Chaotischen: p. 89-102. - Il saggio si sofferma su: l'iconografia dell'Ultima cena prima e dopo Leonardo, la dinamica dei corpi e dell'anima nelle teorie artistiche leonardiane,

la configurazione e dinamica del Cenacolo di Leonardo, ordine e caos nella sua opera, ordine dinamico nella Vergine delle rocce e nella Sant'Anna (cartone e dipinto).

278. WINSTANLEY, ADAM.

A "Whispered Disfazione": Maurice Blanchot, Leonardo da Vinci and Three Dialogues with Georges Duthuit [Documento elettronico] / Adam Winstanley.

In: Journal of Beckett studies. - vol. 22, issue 2 (Sep. 2013), p. 135-160.

Modalità di accesso:

<http://www.euppublishing.com/doi/pdfplus/10.3366/jobs.2013.0069>.

Sulla rivalutazione dell'opera di Leonardo da Vinci da parte di Samuel Beckett dopo la valutazione negativa espressa nei Three Dialogues with Georges Duthuit, influenzata dai dibattiti contemporanei sul rapporto tra pittura e l'impossibile, emersa tra il pittore fiammingo e scrittore, Jean de Boschère, e il critico letterario francese, Maurice Blanchot.

279. ZÖLLNER, FRANK.

A double Leonardo : on two exhibitions (and their catalogues) in London and Paris / Frank Zöllner.

In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 76. Bd., Heft 3 (2013). - p. 417-427.

Recensione alle mostre: Leonardo da Vinci, painter at the court of Milan, tenutasi a Londra, National Gallery, 9 nov. 2011-5 feb. 2012; Sainte Anne: l'ultime chef-d'oeuvre de Léonard de Vinci, svoltasi a Parigi, Musée du Louvre, 29 mar.-25 giu. 2012.

280. ZÖLLNER, FRANK.

From the face to the aura : Leonardo da Vinci's sfumato and the history of female portraiture / Frank Zöllner.

In: Inventing faces : rhetorics of portraiture between Renaissance and Modernism for the Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin and the Zentrum für Literatur- und Kulturforschung / edited by Mona Körte... [et al.]. - p. 67-83

281. ZÖLLNER, FRANK.

The measure of sight, the measure of darkness : Leonardo da Vinci and the history of blurriness / Frank Zöllner.

In: Leonardo da Vinci and optics : theory and pictorial practice / edited by Francesca Fiorani and Alessandro Nova. - p. 315-331.

L'a. analizza i dipinti leonardiani con riferimento al significato di nitidezza e sfumato: da quelli giovanili precisi e lineari, a quelli successivi al 1500, sempre più tendenti verso l'evocazione dello spazio per mezzo dello sfumato.

Nell'epilogo si sofferma brevemente sull'attribuzione a Leonardo da Vinci del *Salvator Mundi* di collezione privata.

282. ZUFFI, STEFANO.

Il Rinascimento : la pittura vista da vicino / Stefano Zuffi ; fotografie di Luca Sassi. - Schio (VI) : Sassi, 2013. - 256 p. : ill. color. ; 34 cm.

Indice parziale: *Ultima Cena*: p. [144]-[147]. - Brevissima scheda di carattere compilativo sul *Cenacolo* di Leonardo da Vinci.

2014

283. ACIDINI LUCHINAT, CRISTINA - BELLUCCI, ROBERTO - FROSININI, CECILIA.

New hypotheses on the Madonna of the Yarnwinder series = Nouvelles hypothèses concernant la série des Madone au Fuseau / Cristina Acidini, Roberto Bellucci, Cecilia Frosinini.

In: *Leonardo da Vinci's technical practice : paintings, drawings and influence = La pratique technique de Léonard de Vinci : peintures, dessins et influence* / Michel Menu editor. - p. 114-125.

Contributo in inglese. - Gli a. presentano uno studio comparato delle versioni cosiddette Buccleuch e Lansdowne della *Madonna dei fusi* e ricostruiscono le loro rispettive storie sulla base di documenti e caratteristiche pittoriche fornite da studi tecnici. Si confrontano con le tesi di autografia relative ai due dipinti e rivalutano l'importanza della versione Lansdowne.

284. ANDERSON, MICHAEL ALAN.

St. Anne in Renaissance music : devotion and politics / Michael Alan Anderson. - New York : Cambridge University Press, 2014. - XVII, 345 p. : ill. ; 26 cm.

Leonardo da Vinci: p. 218-220. - La Vergine con Bambino e Sant'Anna di Leonardo da Vinci al Louvre è presentato come uno degli esempi più significativi a testimonianza di come dipinti italiani della seconda decade del 16° secolo siano stati funzionalizzati all'espressione del potere della monarchia francese e il topos della Santissima trinità sia stato proiettato verso l'ambito della famiglia sacra e, indirettamente, della famiglia reale.

285. Antonio e Piero del Pollaiuolo : nell'argento e nell'oro, in pittura e nel bronzo... / a cura di Andrea Di Lorenzo, Aldo Galli. - Milano : Skira, 2014. - 287 p. : ill. in gran parte color. ; 31 cm. - (Arte antica. Cataloghi).

Catalogo della mostra tenuta a Milano, Museo Poldi Pezzoli, dal 7 nov. 2014-16 feb. 2015. - Indice parziale: Antonio del Pollaiuolo, Progetto per un monumento equestre a Francesco Sforza, 1484 circa (o 1474-1476) [...], Monaco di Baviera, Staatliche Graphische Sammlung: p. 232-235. - Nella scheda catalografica relativa allo studio in indice parziale, si offre una breve rassegna critica circa la sua attribuzione (Courajod pensava che si trattasse di una copia di allievo del modello allestito da Leonardo) e circa il suo rapporto, variamente interpretato, con i disegni leonardiani sullo stesso soggetto.

286. ARASSE, DANIEL.

Space and light at the origin in modern painting : from Alberti to Leonardo = Espace et lumière à l'origine de la peinture classique : d'Alberti à Léonard / Daniel Arasse.

In: Leonardo da Vinci's technical practice : paintings, drawings and influence = La pratique technique de Léonard de Vinci : peintures, dessins et influence / Michel Menu editor. - p. 11-19.

Contributo in inglese con traduzione francese. - Su come Leonardo da Vinci abbia preso le distanze dal De pictura albertiano e abbia sostituito l'unità dello spazio pittorico basato sulla prospettiva geometrica e sulla sua logica degli spazi con la definizione dello spazio attraverso luci ed ombre.

287. ARTE e tecnica in Leonardo ingegnere / a cura di Agostino Catalano, Rossano Pazzagli ; con un'introduzione di Mauro Di Giandomenico. - Ariccia : Aracne, 2014. - 172 p. : ill. in parte color. ; 21 cm. - (Parmenide : collana del seminario di storia della scienza ; 1).

Atti del convegno tenuto a Termoli, Università degli Studi del Molise, 24 gen. 2013 in occasione dell'Ottavo ciclo di seminari didattici "L'Arte del fabbricare". - Indice parziale: L'eredità di Leonardo nell'evoluzione della figura dell'ingegnere-architetto in età moderna e contemporanea / Alfredo Buccaro: p. 17-57. L'architettura tecnica in Leonardo da Vinci / Agostino Catalano: p. 59-81. al "libro rimosso" al "libro risorto": sull'importanza bibliografica delle anastatiche e dei facsimili in biblioteca / Massimo Gatta: p. 97-106. Il sapere tecnico-scientifico di Leonardo come premessa del cantiere moderno / Fabio Minutoli: p. 107-133.

288. AUSENDA, RAFFAELLA.

La Vergine delle Rocce del Borghetto / Raffaella Ausenda.

In: Raffaello : la Madonna Esterházy / a cura di Stefano Zuffi. - p. 59-73.

Dopo un'introduzione sull'attività pittorica di Leonardo a Milano e sulla versione parigina della Vergine delle Rocce, il contributo si sofferma sul dipinto, che da questa versione fu fortemente influenzato, della Madonna col Bambino,

san Giovannino e un angelo attualmente conservato a Milano, Chiesa di San Michele sul Dosso, e sulla sua attribuzione a Francesco Melzi.

289. BAMBACH, CARMEN.

On the role of scientific evidence in the study of Leonardo's drawings = De la fonction d'une approche scientifique dans l'étude des dessins de Léonard / Carmen C. Bambach.

In: Leonardo da Vinci's technical practice : paintings, drawings and influence = La pratique technique de Léonard de Vinci : peintures, dessins et influence / Michel Menu editor. - p. 223-253.

Contributo in inglese. - Dopo un breve excursus storico sugli studi tecnici dei disegni di Leonardo, il saggio elenca le caratteristiche principali che contribuiscono alla comprensione della tecnica grafica del maestro e a distinguere gli originali dalle copie oppure a individuare gli interventi di restauro.

290. BARONE, JULIANA.

[Recensione a] Léonard de Vinci, Trattato della pittura ; Traité de la peinture, by Anna Sconza... / reviewed by Juliana Barone.

In: The Burlington Magazine. - vol. 156, no. 1330 (Jan. 2014), p. 34.

Recensione al volume curato da Anna Sconza: Recensione al volume curato da Anna Sconza: Leonardo da Vinci, Trattato della pittura = Traité de la peinture : 1651 (Paris : Les belles lettres, 2012).

291. BARONE, JULIANA.

[Recensione a] Romano Nanni and Maurizio Torrini, eds. Leonardo «1952» e la cultura dell'Europa nel dopoguerra... / Juliana Barone.

In: Renaissance quarterly. - vol. 67, no. 2 (Summer 2014), p. 579-581.

292. BECCARIA, CARLOTTA.

Some observations on the painting technique of Boltraffio's The Madonna and Child = Quelques observations sur la technique picturale de La Madone et l'Enfant de Boltraffio / Carlotta Beccaria.

In: Leonardo da Vinci's technical practice : paintings, drawings and influence = La pratique technique de Léonard de Vinci : peintures, dessins et influence / Michel Menu editor. - p. 182-193.

Contributo in inglese. - Il saggio riassume i risultati delle analisi tecniche effettuate sulla Madonna con Bambino di Giovanni Antonio Boltraffio al Museo Poldi Pezzoli e mette in evidenza, in particolare, la presenza di due differenti tipi di olii per l'imprimatura e per i pigmenti.

293. **BELLAS Artes y trincheras creativas** / coordinado por José Luis Crespo Fajardo. - Málaga : Eumed.Net, 2014. - 229 p. : ill. in parte color. ; 30 cm. - (Biblioteca de Ciencias y Artes).

Modalità di accesso: dialnet.unirioja.es/descarga/libro/558046.pdf

Indice parziale: Los documentos anatómicos de Leonardo da Vinci / José L. Crespo Fajardo: p. 163-172 .

294. **BELTRAMI, LUCA.**

Leonardo da Vinci negli studi per rendere navigabile l'Adda / nota del M.E. arch. Luca Beltrami. - Cornate d'Adda : Vimercati grafica, 2014. - 15 p. ; 24 cm.

Ristampa anastatica dell'estratto dai Rendiconti del R. Istituto lombardo di scienze e lettere, ser. 2, vol. 35 (1902) edito presso: Milano : Tip Bernardoni di Rebeschini & C., 1902. - Il testo anastatico è preceduto da una presentazione di Vittorio Alberganti e da un'introduzione di Pietro C. Marani; in calce segue una biografia di Luca Beltrami. - Analisi dei fogli 275ra (ora 740r), 335ra (ora 911r) e 141vb (ora 388v) del Codice Atlantico raffiguranti tratti del percorso dell'Adda e schizzi planimetrici e altimetrici riconducibile al progetto leonardiano di canalizzazione del fiume.

295. **BENEDETTI, PINO.**

1502-1503: Leonardo e Raffaello insieme : nuovi studi e identificazioni su alcuni disegni di Leonardo da Vinci e sulle loro corrispondenze con i paesaggi del giovane Raffaello in Valtibertina / Pino Benedetti. - [Citerna] : Centro studi Leonardo in Valtiberina, 2014. - 192 p. : ill. color. ; 28 cm.

L'a. ipotizza una presenza di Leonardo da Vinci in Valtiberina al servizio di Cesare Borgia tra la fine del 1502 e gli inizi del 1503, identifica alcuni disegni leonardiani, varianti localizzati, con parte di un progetto di regimazione del Tevere e dei suoi affluenti intorno a Città di Castello e sottolinea gli influssi di Leonardo su disegni di paesaggio del giovane Raffaello a seguito del loro incontro negli anni 1502-1503 in Valtiberina.

296. **BERNARDINO Luini e i suoi figli.** - Milano : Officina Libreria, 2014. - 2 volumi (439, 258 p.) : ill. color. ; 24x23 cm.

Catalogo della mostra tenuta a Milano, Palazzo Reale, 10 apr.-13 lug. 2014, accompagnato da un volume di itinerari a opere luiniane in Lombardia. - Contiene: Vol. 1: [Catalogo] / a cura di Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa (indice: Il malinteso Luini: p. 17-27. Catalogo: p. 29-[359] (indice parziale: Da ragazzo, a Milano: p. 31-39. Gli anni di vagabondaggio nel Veneto: p. 41-63.

Ritorno a Milano: p. 65-99. La Pelucca: p. 101-143. Le occasioni di Bernardino: p. 145-157. L'invenzione di una formula: p. 159-183. Santa Marta: p. 185-201. Volti: p. 203-221. Dopo Roma: p. 223-253. Invecchiare con successo: p. 255-281. La Casa degli Atellani: p. 283-293. Una complicata eredità: p. 295-[359]). Regesto dei documenti / Carlo Cairati: p. 361-396. Bibliografia: p. 397-427). Vol. 2: Itinerari / a cura di Giovanni Agosti, Rossana Sacchi e Jacopo Stoppa ; fotografie di Mauro Magliano.

297. BERNARDONI, ANDREA.

Artisanal processes and epistemological debate in the works of Leonardo da Vinci and Vannoccio Biringuccio / Andrea Bernardoni.

In: *Laboratories of art : Alchemy and Art Technology from Antiquity to the 18th century* / edited by Sven Dupré. - p. 53-78.

L'a. delinea l'interesse crescente tra la fine del 15° e gli del 16° secolo intorno ai processi di trasformazione delle sostanze. In questo contesto culturale, emergono le figure di Leonardo da Vinci e Vannoccio Biringuccio che, oltre a svolgere attività sperimentale, sono i promotori di una riforma generale delle arti chimiche e della filosofia naturale.

298. BERNARDONI, ANDREA - NEUWAHL, ALEXANDER.

Construire à la Renaissance : les engins de chantier de Léonard de Vinci / Andrea Bernardoni et Alexander Neuwahl. - Tours : Presses universitaires François Rabelais ; Rennes : Presses universitaires, 2014. - 150 p. : ill. in gran parte color. ; 28 cm. - (Renaissance).

Trad. di: Leonardo da Vinci : tirari e alzari : macchine da cantiere. - Pubblicato anche in francese, con il titolo «Construire à la Renaissance : les engins de chantier de Léonard de Vinci», presso: Tours : Presses universitaires François Rabelais ; Rennes : Presses universitaires, 2014. - Indice analitico: Préface / Carlo Pedretti: p. 11-14. Avant-propos / Pascal Brioist: p. 15-16. Introduction: p. 17-18. Tirer, pousser, soulever et abaisser: les machines simples: p. 19-29. Les grues de l'Antiquité à la Renaissance: p. 31-50. Léonard de Vinci apprenti ingénieur: p. 51-72. Léonard de Vinci ingénieur entre Milan et Florence: p. 73-102. Systèmes de lavage spéciaux: p. 103-129. Les machines de traction dans la basilique de Santa Maria Maggiore à Bergame: p. 131-136. Glossaire: p. 137-142. Bibliographie: p. 143-146.

299. BERNARDONI, ANDREA.

La fusione delle artiglierie tra Medioevo e Rinascimento : cronaca di un rinnovamento tecnologico attraverso i manoscritti di Leonardo [Documento elettronico] / Andrea Bernardoni.

In: *Leonardo da Vinci : arte della pace, arte della guerra* = Léonard de Vinci

: art de la paix, art de la guerre / a cura di Pascal Briost e Lucia Felici. - p. 106-116.

Modalità di accesso:

<http://www.fupress.net/index.php/cromohs/article/view/15382/14331>.

L'articolo si propone di ricostruire le varie tecniche per la produzione delle artiglierie in uso tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento attraverso una lettura dei manoscritti di Leonardo che, per l'epoca rinascimentale, costituiscono la documentazione più completa su questi temi.

300. BERTA, LUCA - VANONI, CARLO.

In bed with Mona Lisa : contemporary art for commuters and curious minds / Luca Berta, Carlo Vanoni. - Venezia : Studio LT2, 2014. - 80 p. : ill. color. ; 21 cm. - (Oselle).

Trad. di: A letto con Monna Lisa : arte contemporanea per pendolari e altri curiosi. - Indice parziale: Monday morning, commuting in: Mona Lisa and the Urinal: p. 17-20. Monday evening, commuting out: Realer than real: p. 21-24. Monday morning, commuting in: Mona with a moustache...: p. 47-50. - Brevi accenni alla Gioconda di Leonardo da Vinci intesa come opera d'arte universalmente nota e riconosciuta come tale, e quindi significativa delle diverse modalità di ricezione rispetto ad opere di avanguardia e contemporanee.

301. BERTELLI, SIMONE.

Beltrami e la storia dell'arte ; Bramante e Bramantino / Simone Bertelli.

In: Luca Beltrami, 1854-1933 : storia, arte e architettura a Milano / a cura di Silvia Paoli. - p. 77-91, 92-93.

L'a. delinea la figura di Beltrami come studioso di storia dell'arte, a cui si dedica con un intento enciclopedico e un approccio definito eminentemente storico; nel secondo contributo si ripercorre la vicenda critica e attributiva dell'affresco di Argo di Bramantino e del ciclo di affreschi degli Uomini d'Arme realizzati da Bramante, vicenda di cui Beltrami fu attivo protagonista.

302. BESCOBY, JENNY - RAYNER, JUDITH.

The visual and technical examination of Leonardo drawings in the British Museum = L'examen technique de dessins de Léonard conservés au British Museum / Jenny Bescoby, Judith Rayner.

In: Leonardo da Vinci's technical practice : paintings, drawings and influence = La pratique technique de Léonard de Vinci : peintures, dessins et influence / Michel Menu editor. - p. 254-266.

Contributo in inglese. - L'analisi tecnica e visiva dei venti disegni di Leonardo al British Museum ha fornito una serie di informazioni sui mezzi e materiali usati.

303. BICCHIERI, MARINA.

Analisi spettroscopiche e topografiche sull'Autoritratto di Leonardo / Marina Bicchieri.

In: I disegni di Leonardo : diagnostica, conservazione, tutela : seminario internazionale, Roma, 25-26 giugno 2012, Istituto centrale per il restauro e la conservazione del patrimonio archivistico e librario / atti a cura di Maria Cristina Misiti. - p. 73-78.

L'analisi comparata di risultati sperimentali ottenuti con tecniche e metodi differenti (spettroscopia, spettrometria e microscopia) applicati all'Autoritratto di Leonardo consente di caratterizzare correttamente l'opera e valutarne le caratteristiche chimico-fisiche e ciò che potrà eventualmente alterarle.

304. BILAL, ENKI.

Phantoms of the Louvre (Louvre collection) / Enki Bilal. - New York : NBM publishing company ; Paris : Louvre édition, 2014. - 1 volume (senza paginazione) : ill. color. ; 30 cm.

Trad. di: Les fantômes du Louvre. - Catalogo della mostra personale dell'a. dal titolo "The Ghosts of the Louvre" tenutasi a Parigi, Musée du Louvre, 20 dic. 2012-18 mar. 2013. - Indice parziale: Antonio di Aquila, Portrait of Lisa Gherardini, wife of Francesco Del Giocondo, called Mona Lisa, La Gioconda or la Joconde: Leonardo da Vinci: p. 11-15. - Ventidue ritratti di volti, che l'a. definisce di fantasmi, e che accompagnano altrettante opere presenti al Museo del Louvre, tra queste anche La Gioconda di Leonardo.

305. BISSELL, MALENKA M. - DALL'ARMELLINA, ERICA - CHOUDHURY, ROBIN P.

Flow vortices in the aortic root: in vivo 4D-MRI confirms predictions of Leonardo da Vinci [Documento elettronico] / Malenka M. Bissell, Erica Dall'Armellina and Robin P. Choudhury.

In: European Heart Journal. - vol. 35, issue 20 (2014), p. 1344.

Modalità di accesso:

<http://eurheartj.oxfordjournals.org/content/35/20/1344>.

Leonardo da Vinci descrisse vortici "stratificati" che postulò potessero verificarsi presso l'aorta prossimale. Per dimostrarli, non potendo studiarli in vivo, costruì un modello. Gli a. descrivono le sue teorie discutendole alla luce dei risultati della mappatura del flusso sanguigno della radice aortica che le moderne tecniche della risonanza magnetica hanno reso possibile.

306. BOTTI, LORENA - RUGGIERO, DANIELE - TANASI, MARIA TERESA.

L'Autoritratto di Leonardo : imaging ed indagini FORS / Lorena Botti, Daniele Ruggiero, Maria Teresa Tanasi.

In: I disegni di Leonardo : diagnostica, conservazione, tutela : seminario internazionale, Roma, 25-26 giugno 2012, Istituto centrale per il restauro e la conservazione del patrimonio archivistico e librario / atti a cura di Maria Cristina Misiti. - p. 50-55.

Indagini con tecniche di imaging e a spettroscopia in riflettenza a fibre ottiche sono state condotte sull'Autoritratto di Leonardo allo scopo di acquisire informazioni circa lo stato di conservazione dell'opera e per seguirne le modificazioni nel tempo. Si presentano qui le conclusioni.

307. BOUCHERON, PATRICK.

Leonardo e Machiavelli : vite incrociate / Patrick Boucheron. - Roma : Viella, 2014. - 157 p. : ill. ; 21 cm. - (La storia. Temi ; 37).

Trad. di: Léonard et Machiavel. - Romanzo su Leonardo da Vinci ambientato ad Urbino nel 1502.

308. Bramantino : l'arte nuova del Rinascimento lombardo / a cura di Mauro Natale. - Milano : Skira, 2014. - 399 p. : ill. color. ; 28 cm.

Catalogo della mostra tenuta a Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 28 set. 2014-11 gen. 2015. - Indice parziale: Leonardo da Vinci (attribuito a), Studio di panneggio per una figura maschile seduta: p. 114-117. Anonimo lombardo della fine del XV secolo (Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino?), Frontespizio delle Antiquarie prospettiche Romane composte per prospettivo melanese depicatore: p. 168-[171]. - Leonardo da Vinci: p. 32, 110-111, 232-234, 266, 310-312, 324, 331-335.

309. BRIOIST, PASCAL.

Leonardo da Vinci à Milan et le condottiere Pietro Monte [Documento elettronico] / Pascal Brioist.

In: Leonardo da Vinci : arte della pace, arte della guerra = Léonard de Vinci : art de la paix, art de la guerre / a cura di Pascal Brioist e Lucia Felici. - p. 98-105.

Modalità di accesso:

<http://www.fupress.net/index.php/cromohs/article/view/15381/14330>.

Il saggio si propone di esplorare la natura dei rapporti tra Pietro Monte e Leonardo da Vinci, entrambi a Milano intorno al 1495, analizzando le opere dell'uno e dell'altro e mettendone in evidenza gli elementi accomunabili. Forti i parallelismi delle riflessioni sui temi legati alle armi bianche e alle tecniche di combattimento individuali.

310. BUCCARO, ALFREDO.

L'eredità di Leonardo nell'evoluzione della figura dell'ingegnere-architetto in età moderna e contemporanea / Alfredo Buccaro.

In: *Arte e tecnica in Leonardo ingegnere* / a cura di Agostino Catalano, Rossano Pazzagli. - p. 17-57.

Il saggio propone un esame sintetico del contributo di Leonardo alla formazione e maturazione della moderna figura dell'ingegnere-architetto: si considera da un lato l'importanza dei "meccanici" e dei costruttori di "ingegni" del primo Rinascimento sulla sua attività di ricerca e divulgazione scientifica, dall'altro la forte impronta metodologica che l'artista-scienziato lasciò nell'ambiente professionale in età contemporanea.

311. BULLIS, JENNIFER.

Mary instructs Leonardo da Vinci as he begins painting The Annunciation / Jennifer Bullis.

In: *Journal of feminist studies in religion*. - vol. 30, no. 2 (Fall 2014), p. 131.

312. CAMPADELLI, NADIA.

Scritti sulla prospettiva / a cura di Nadia Campadelli.

In: *Miscellanea / Biblioteca Carlo Viganò* ; a cura di Pierluigi Pizzamiglio. - 2 (2014), p. [27]-93.

Leonardo da Vinci: p. 47-50. - L'argomento della prospettiva è significativamente documentato nella Biblioteca di storia delle scienze Carlo Viganò dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Brescia; l'a. redige una rassegna degli autori e delle loro opere, fra gli altri Leonardo da Vinci.

313. CAPELATTO, IGOR ALEXANDRE - COHEN, ROSA.

A Última ceia de Peter Greenaway: um recorte barroco / por Igor Alexandre Capelatto e Rosa Cohen.

In: *Imagofagia : revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. - vol. 9 (Abr. 2014).

Modalità di accesso:

http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=393:a-ultima-ceia-de-peter-greenaway-um-recorte-barroco&catid=54:numero-9&Itemid=165.

A proposito della performance di animazione dell'Ultima Cena di Leonardo da Vinci allestita dal regista Peter Greenaway.

314. CARBON, CLAUS-CHRISTIAN - HESSLINGER, VERA M.

Stable aesthetic standards delusion: changing "artistic quality" by elaboration [Documento elettronico] / Claus-Christian Carbon, Vera M. Hesslinger.

In: Perception. - vol. 43, n. 9 (2014), p. 1006-1013.

Modalità di accesso: <http://www.perceptionweb.com/abstract.cgi?id=p7709>.

Gli a. intendono dimostrare come la valutazione della qualità artistica di un'opera debba essere il risultato combinato di più variabili e non solo basarsi su valori estetici. Come caso di studio, eseguono due esperimenti di elaborazione informatica delle informazioni sulla Gioconda del Louvre e sulla versione del Prado, confrontandone i risultati e arrivando infine a conclusioni dinamiche.

315. CARRARA, MAURO.

Piombino città murata / Mauro Carrara. - Piombino : La Bancarella, 2014. - 192 p. : ill. in parte color. ; 24 cm. - (Biblioteca di storia ; 16).

Indice parziale: Leonardo a Piombino: p. 163-171. Nota inedita di Leonardo: l'ombre verdi: p. 172-179. - Sugli studi ed interventi progettati da Leonardo al Codice di Madrid II sulle fortificazioni e mura della città di Piombino. Commento alla nota sulle ombre al Codice Madrid II, f. 125r, scritta dal Da Vinci nel 1504 a Piombino.

316. CATALANO, AGOSTINO.

L'architettura tecnica in Leonardo da Vinci / Agostino Catalano.

In: Arte e tecnica in Leonardo ingegnere / a cura di Agostino Catalano, Rossano Pazzagli. - p. 59-81.

Il contributo analizza la visione tecnologica di Leonardo da Vinci ed i metodi da lui applicati nelle sue opere sia di ingegneria sia artistiche. In apertura una riflessione sulla logica conoscitiva nel Vinciano e in Poincaré.

317. CATTURINI, CARLO.

Leonardo da Vinci nel castello Sforzesco di Milano: una citazione di Luca Pacioli per la "Sala delle Asse" ovvero la "camera dei moroni" / Carlo Catturini.

In: Prospettiva : rivista di storia dell'arte antica e moderna. - n. 147/148 (lug.-ott. 2012) (stampa 2014), p. 159-166.

L'a. presenta due documenti finora mai presi in considerazione per identificare nella leonardesca Sala delle Asse la "camera dei moroni" (i lombardi gelsi), citata in due passi dal matematico Luca Pacioli nel 1509 e dal militare lodigiano Alberto Vignati nel 1511: risulta così più chiaro il carattere celebrativo e simbolico della volta della sala nell'omaggio di Leonardo al suo committente, Ludovico Maria Sforza.

318. CATTURINI, CARLO.

La Sala delle Asse di Luca Beltrami: alcuni riscontri documentari dalle

commissioni di Ludovico Maria Sforza ai restauri novecenteschi / Carlo Catturini.

In: Luca Beltrami, 1854-1933 : storia, arte e architettura a Milano / a cura di Silvia Paoli. - p. 211-219.

Dal 1498, anno a cui risalgono alcune testimonianze documentarie utili a confermare l'inizio del lavoro per la decorazione della Sala dell'Asse da parte di Leonardo da Vinci, le tracce relative a questo ambiente sono state scarse per circa quattro secoli; l'a. ne ricostruisce la storia a partire dalla fine del secolo 19° fino ad oggi.

319. CAVAGNERO, PAOLO - REVELLI, ROBERTO.

The weight of water / Paolo Cavagnero and Roberto Revelli.

In: Physics today. - vol. 67, issue 8 (Aug. 2014), p. 41-46.

Modalità di accesso:

http://www.academia.edu/7477860/Cavagnero_P._Revelli_R._2014_The_weight_of_water_in_PHYSICS_TODAY_vol._67_8_pp._41-46_doi_10.1063_PT.3.2481.

Lo studio di Leonardo da Vinci sull'idrostatica combina conoscenze tradizionali all'empirismo innovativo nel tentativo di comprendere un paradosso: il contenitore pieno d'acqua.

320. CHUI, SUE ANN - PHENIX, ALAN.

The Esterházy Madonna in the context of Leonardo da Vinci's studio practice = La Madone Esterházy dans le contexte de la pratique d'atelier de Léonard de Vinci / Sue Ann Chui, Alan Phenix.

In: Leonardo da Vinci's technical practice : paintings, drawings and influence = La pratique technique de Léonard de Vinci : peintures, dessins et influence / Michel Menu editor. - p. 169-181.

Contributo in inglese. - Il saggio presenta i risultati dello studio tecnico effettuato nel 2008 sulla Madonna Esterházy attribuita a Giovanni Antonio Boltraffio e evidenzia alcune delle scoperte più interessanti: stessa provenienza del legno del pannello di quello della Vergine delle rocce di Londra, prova dell'uso diretto della mano per la manipolazione dello strato preparatorio di pittura; presenza di due differenti stili del disegno preparatorio sottostante lo strato pittorico e di una sottopittura monocroma.

321. CIANCHI, FRANCESCO.

La «mia» Caterina non è di Cerreto : argomentazioni a sostegno dell'ipotesi di Caterina «schiava», madre di Leonardo / Francesco Cianchi. - Vinci : Archivio Vinci nel cuore, 2014. - 40 p. : ill. ; 21 cm. - (Documenti e testimonianze di fede, arte e cultura ; 2).

Testo dell'incontro tenutosi a Vinci, 12 gennaio 2014, organizzato dalla Chiesa Propositura di Santa Croce. - L'a. intende recuperare e rilanciare il progetto di ricerca di Renzo Cianchi circa l'origine della madre di Leonardo e ipotizza un'origine "forestiera" di quest'ultima.

322. CONDE, IDALINA.

Il Cavallo de Leonardo [Documento elettronico] / Idalina Conde.

In: CIES e-working papers. - n. 173 (2013), p. 1-80; n. 178 (2014), p. 1-73; n. 181 (2014), p. 1-83.

Modalità di accesso:

http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP173_Conde.pdf

http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP178_Conde.pdf

http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP181_Conde.pdf.

Testo in 4 parti: Pt. 1: Il Cavallo de Leonardo, a viagem de uma ideia. Pt. 2: Il Cavallo de Leonardo, constelações da ideia. Pt. 3: Il Cavallo de Leonardo, um cavalo com mais destino. Pt. 4: Il Cavallo de Leonardo, encontro com o cavalo em Milão, mais cavalos, e a questão do valor. - Le prime tre parti sono pubblicate in versione definitiva, la quarta è in corso di pubblicazione (cfr. http://www.academia.edu/7674937/_BOOK_4_-_in_progress_for_translation_Conde_I._2014_Images_for_IL_CAVALLO_DI_LEONARDO_encounter_with_the_horse_in_Milan_more_horses_and_the_issue_of_their_value_IV_). - Testo in portoghese e abstract in portoghese e inglese. - La prima parte del testo è dedicata al progetto di Leonardo per il monumento equestre a Francesco Sforza. La seconda presenta le idee, i riferimenti e i disegni leonardiani sul cavallo. La terza introduce la storia della scultura del Cavallo di Nina Akamu a Milano e delle repliche installate negli Stati Uniti, a Vinci e a Nagoya in Giappone.

323. COPIER et contrefaire à la Renaissance : faux et usage de faux : actes du colloque organisé par R.H.R. et S.F.D.E.S.. 29, 30 et 31 octobre 2009, Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne / sous la direction de Pascale Mounier et de Colette Nativel. - Paris : Honoré Champion, 2014. - 491 p. : ill. ; 24 cm. - (Colloques, congrès et conférences sur le XVI siècle ; 2).

Indice parziale: Les copies de la Cène de Léonard de Vinci / Laure Fagnart: p. [433]-450.

324. CORRY, MAYA.

The alluring beauty of a Leonardesque ideal: masculinity and spirituality in Renaissance Milan [Documento elettronico] / Maya Corry.

In: *Gender & history*. - vol. 25, no. 3 (Nov. 2013), p. 565-589.

Modalità di accesso:

http://www.academia.edu/4954592/The_Alluring_Beauty_of_a_Leonardesque_Ideal_Ma_sculinity_and_Spirituality_in_Renaissance_Milan.

L'a. ipotizza che la ricorrenza della figura del giovane idealizzato e dai tratti femminili nell'arte sacra lombarda del Rinascimento, attestata anche in Leonardo da Vinci e nei suoi allievi, sia da interpretare da un punto di vista storico-religioso e sociale e di storia dell'identità di genere.

325. COTTE, PASCAL.

Lumière sur La Dame à l'hermine de Léonard de Vinci : découvertes inédites / Pascal Cotte. - Saint-Fargeau-Ponthierry : Vinci Éditions, 2014. - 280 p. : ill. color. ; 31 cm. - (LTMI collection).

Publicato contemporaneamente anche in inglese con il titolo: *Lumière on The Lady with an ermine by Leonardo da Vinci : unprecedented discoveries*. - Indice: Préface: p. 10-11. Introduction: p. 13-14. Histoire et origine: p. 17-45. Étude du panneau: p. 47-61. Étude de la peinture: p. 63-95. Voir l'invisible: p. 97-143. Découvertes avec la technique L.A.M.: p. 145-197. Hypothèse sur les découvertes: p. 199-219. Comment ça marche?: p. 221-256. Les planches L.A.M.: p. 257-273. Bibliographie: p. 274-275. Autres contributions: p. 276-278. Crédits photographiques: p. 280-281. - Sulla campagna di digitalizzazione del 2011 della Dama dell'ermellino di Leonardo e sui risultati dell'indagine che avrebbe condotto alla scoperta di nuove informazioni su tecnica pittorica, colori originali, stato di conservazione del pannello e dei pigmenti.

326. COTTINO, ALBERTO.

Fra Carnevale, Antonello e i Turchi : ragionamento sull'Incisione Prevedari e sul "Cristo alla Colonna" di Bramante / Alberto Cottino.

In: *Valori tattili*. - n. 2 (lug.-dic. 2013), p. 8-21, 160.

Riferimenti a Leonardo da Vinci.

327. CRESPO FAJARDO, JOSÉ LUIS.

Los documentos anatómicos de Leonardo da Vinci [Documento elettronico] / José L. Crespo Fajardo.

In: *Bellas Artes y trincheras creativas* / coordinado por José Luis Crespo Fajardo. - p. 163-172.

Modalità di accesso:

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo;jsessionid=B9939F9A73F6A6416DDC4162C8554A2B.dialnet02?codigo=4727852>.

Il saggio approfondisce la figura di Leonardo anatomista ed il ruolo centrale che la sua conoscenza del corpo umano ha avuto nella rappresentazione artistica della figura umana.

328. CURRADI, DUILIO.

Cronaca di una battaglia condotta con macchine da guerra di Leonardo da Vinci / Duilio Curradi.

In: L'hobby della scienza e della tecnica : trimestrale di scienza e tecnica. - a. 9, n. 33 (Mar. 2014), p. [?].

Sulle armi e le macchine belliche disegnate da Leonardo.

329. D'ERRICO, DORA.

"Se è da fare opera da volgere Arno" : Léonard au service du projet de détournement de l'Arno [Documento elettronico] / Dora D'Errico.

In: Leonardo da Vinci : arte della pace, arte della guerra = Léonard de Vinci : art de la paix, art de la guerre / a cura di Pascal Briost e Lucia Felici. - p. 79-87.

Modalità di accesso:

<http://www.fupress.net/index.php/cromohs/article/view/15380/14329>.

L'a. affronta in una prospettiva storica il progetto di Leonardo per la deviazione del corso dell'Arno del 1503-1504, con l'intenzione di dimostrare come esso sia parte di un progetto politico e militare più ampio della Repubblica Fiorentina.

330. D'ORAZIO, COSTANTINO.

Leonardo segreto : [gli enigmi nascosti nei suoi capolavori] : Costantino D'Orazio. - Milano : Sperling & Kupfer, 2014. - XXV, 227 p., [8] carte di tav. : ill. in gran parte color. ; 23 cm. - (Saggi).

Sulla vita e l'opera di Leonardo da Vinci interpretate seguendo il filo della sua produzione pittorica.

331. DÉCIMO, MARC.

Les Jocondes à moustaches / Marc Décimo. - [Dijon] : Les Presses du réel, 2014. - 314 p. : ill. in parte color. ; 26 cm. - (Les Hétéroclites).

Indice: La célébrité de la Joconde. Acte I: 1887, l'illustre Sapeck. Acte II: 1911, Vincenzo Peruggia (1881-1925), le "coup d'un encadreur". Du vide. Des retrouvailles. Acte III: 1919, Marcel Duchamp (1887-1968). De la physiologie et de la morale de l'amour. De la Joconde ou comment se débarrasser d'une esthétique devenue académique?. Entre abréaction et sublimation se déploie l'oeuvre de Duchamp. Réécrire le mythe. Cela va-t-il mieux écrit avec deux "n"? De l'érotisme comme principe de réalité. Gynandrie et androgynie. Du même et de l'autre. Mœurs. Un air chattemite. Dans l'après coup de Freud. Genre, sexe et processus créatif. Des femmes (à barbe) phénomènes de foire. Méthodologie, résultats et spéculations. L'envers de la peinture". De la poétique du rébus ou comment trouver l'occasion de rire et de s'exercer l'esprit. Les jocondes moustaches.

chues pré-duchampiennes. Des représentations de la femme à barbe au portrait poilu de. Les jocondes moustachues post-duchampiennes.

332. DELIEUVIN, VINCENT - MOTTIN, BRUNO - RAVAUD, ÉLISABETH.

The Paris Virgin of the Rocks : a new approach based on scientific analysis = La Vierge aux Rochers de Paris : nouvelle approche à partir d'analyses scientifiques / Vincent Delieuvin, Bruno Mottin, Élisabeth Ravaud.

In: Leonardo da Vinci's technical practice : paintings, drawings and influence = La pratique technique de Léonard de Vinci : peintures, dessins et influence / Michel Menu editor. - p. 72-99.

Contributo in inglese. - Recenti esami tecnici sulla Vergine delle rocce di Parigi hanno gettato nuova luce sul processo di elaborazione del dipinto, sulle modifiche avvenute nel corso dell'esecuzione, così come hanno rivelato quanto le due versioni di Parigi e Londra siano ancor più strettamente legate di quanto si pensasse e forse originate dallo stesso cartone.

333. DERUELLE, BENJAMIN.

«Ordine di balestrieri a cavalla da campo aperto, e tutti voltino a sinistra»: Léonard et la caracole d'après les dessins du manuscrit B [Documento elettronico] / Benjamin Deruelle.

In: Leonardo da Vinci : arte della pace, arte della guerra = Léonard de Vinci : art de la paix, art de la guerre / a cura di Pascal Briost e Lucia Felici. - p. 117-132.

Modalità di accesso:

<http://www.fupress.net/index.php/cromohs/article/view/15383/14332>.

Rilettura dei manoscritti leonardiani alla luce del ruolo della guerra nel Rinascimento e del rinnovamento dell'arte militare. In questo contesto l'a. ritiene che il Codice B di Leonardo occupi un posto particolare. Nello specifico si concentra sulla descrizione del caracollo, manovra di attacco della cavalleria introdotta per la prima volta nella guerra europea da parte delle truppe tedesche a metà del XVI secolo.

334. DE TONI, GIOVANNI.

Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci : integrazioni agli errata-corrigé presenti nelle edizioni dopo la ricostruzione a Grottaferrata / Giovanni De Toni. - Brescia : Centro ricerche leonardiane, 2014. - 31 p. ; 26 cm. - (Frammenti vinciani. Terza serie ; 2).

Indice: Premessa: p. 3-5. Errata-corrigé: Trascrizioni: p. 7-16. Corrispondenze: p. 17-19. Tavole: p. 20. Considerazioni sul foglio 354 del vec-

chio codice, ora ricomposto nei fogli 979, 980 e 981 del nuovo codice: p. 21-23. Tavola delle corrispondenze tra i foglio NG 981 e fogli in NP 354: p. 24-30.

335. DE TONI, NANDO.

Appunti topografici dal Codice Atlantico / Nando De Toni. - Brescia : Centro ricerche leonardiane, 2014. - 95 p. : ill. ; 26 cm. - (Frammenti vinciani. Terza serie ; 1).

Rielaborazione, corretta e ampliata, dello scritto inedito di Nando De Toni dal titolo: Appunti topografici dagli scritti vinciani. - Indice: Premessa: p. 5-13. Ordinamento progressivo: p. 15-53. Ordinamento alfabetico e corrispondenze: p. 55-70. Proposte di lettura / [Giovanni De Toni]: p. 71-78. Appendice: Dalla Via Emilia: considerazioni dal foglio 95 Rf del Codice Atlantico / Giovanni De Toni: p. 79-89.

336. I DISEGNI di Leonardo : diagnostica, conservazione, tutela : seminario internazionale, Roma, 25-26 giugno 2012, Istituto centrale per il restauro e la conservazione del patrimonio archivistico e librario / atti a cura di Maria Cristina Misiti ; con la collaborazione di Eugenia Apicella e Monica Valiante. - Livorno : Sillabe, 2014. - 124 p. : ill. in gran parte color. ; 30 cm.

Testi e abstracts in italiano e inglese. - Indice: Premessa / Maria Cristina Misiti: p. XIII-XVII. [Sezione] Conservazione dei disegni e prospettive di studio: p. [1]-40 (indice analitico: Sul cosiddetto Autoritratto di Leonardo nella Biblioteca Reale di Torino: questioni introduttive di storia, critica e interpretazione: Pietro C. Marani: p. 2-5. "Ritratto di lui stesso assai vecchio": suggestioni e ipotesi / Giovanni Saccani: p. 6-7. The conservation of Leonardo da Vinci's drawings in Windsor / Jane Roberts: p. 8-9. Restauro conservativo del fondo grafico di Leonardo delle Gallerie dell'Accademia di Venezia: problematiche, obiettivi e metodologia / Loretta Salvador: p. 10-18. Leonardo all'Ambrosiana / Pier Francesco Fumagalli: p. 19-21. L'occhio dell'obiettivo e la mano del conservatore: un caso emblematico di restauro storico tra i fogli di Leonardo al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi/ Marzia Faietti, Giorgio Marini: p. 22-30. Le tecniche grafiche dei disegni di Leonardo: considerazioni su alcune problematiche conservative / Letizia Montalbano: p. 31-34. L'Autoritratto di Leonardo da Vinci e la sua conservazione / Paola Salvi: p. 35-40). - Indice: [Sezione] Diagnostica e restauro: p. [41]-91 (indice analitico: Tutela e conservazione dell'Autoritratto durante le fasi della diagnostica: linee guida per una corretta movimentazione / Giovanni Marinucci, Eugenio Veca, Simonetta Villanti: p. 42-44. La carta dell'Autoritratto: osservazioni al macroscopio / Francesca Pascalicchio: p. 45-49. L'Autoritratto di Leonardo: imaging ed indagini FORS / Lorena Botti, Daniele Ruggiero, Maria Teresa Tanasi: p. 50-55. Indagini microbiologiche e microscopi-

che / Flavia Pinzari... [et al.]; con la collaborazione di Maria Antonietta De Cicco... [et al.]; p. 56-66. Una nuova metodologia d'indagine per la carta antica: applicazione all'Autoritratto di Leonardo / Mauro Missori, Lorenzo Teodonio ; con la collaborazione di Olivia Pulci, Adriano Mosca Conte: p. 67-72. Analisi spettroscopiche e topografiche sull'Autoritratto di Leonardo / Marina Bicchieri: p. 73-78. Ipotesi di restauro dell'Autoritratto di Leonardo da Vinci / Simonetta Iannuccelli, Silvia Sotgiu: p. 79-91). - Indice: [Sezione] Materiali e tecniche: p. [93]-124 (indice analitico: Thoughts on the condition and care of a Leonardo da Vinci Self-Portrait / Theresa Fairbanks Harris: p. 94-103. Recent studies of Leonardo's drawing materials at the Royal Library / Alan Donnithorne: p. 104-108. Paper and molecular techniques for the diagnostic of material infections / Guadalupe Pinar, Katja Sterflinger, Flavia Pinzari: p. 109-113. Contributo al dibattito / Paolo F. Calvini: p. 114-118. Le analisi sull'Autoritratto: p. 119-124).

337. DONNITHORNE, ALAN - RUSSELL, JOANNA.

An investigation of "faded" metalpoint drawings by Leonardo da Vinci in the Royal Collection = Recherche sur les dessins à la pointe de métal altérés de Léonard de Vinci et conservés dans les collections royales anglaises / Alan Donnithorne, Joanna Russell.

In: Leonardo da Vinci's technical practice : paintings, drawings and influence = La pratique technique de Léonard de Vinci : peintures, dessins et influence / Michel Menu editor. - p. 267-282.

Contributo in inglese. - Sono presentati i risultati delle analisi tecniche effettuate su alcuni disegni di Leonardo a punta metallica a Windsor, sia su esemplari ben preservati sia alterati e scoloriti. Gli a. si interrogano sui motivi della perdita fisica delle linee in alcuni dei disegni e ne ipotizzano il motivo nell'uso di un diverso stilo.

338. DONNITHORNE, ALAN.

Recent studies of Leonardo's drawing materials at the Royal Library / Alan Donnithorne.

In: I disegni di Leonardo : diagnostica, conservazione, tutela : seminario internazionale, Roma, 25-26 giugno 2012, Istituto centrale per il restauro e la conservazione del patrimonio archivistico e librario / atti a cura di Maria Cristina Misiti. - p. 104-108.

Sull'esame di una serie di disegni di Leonardo della Royal Library di Windsor realizzati con vari materiali: punta d'argento, matita, inchiostro, acquerello.

339. DUPRÉ, SVEN.

Laboratories of art : Alchemy and Art Technology from Antiquity to the

18th century / edited by Sven Dupré. - Cham : Springer, 2014. - XXIII, 200 p. : ill. in parte color. ; 25 cm. - (Archimedes : new studies in the history and philosophy of science and technology ; 37).

Indice parziale: Artisanal processes and epistemological debate in the works of Leonardo da Vinci and Vannoccio Biringuccio / Andrea Bernardoni: p. 53-78.

340. DWYER MODESTINI, DIANNE.

The Salvator Mundi by Leonardo da Vinci rediscovered : history, technique and condition = Le Salvator Mundi peint par Léonard de Vinci redécouvert : histoire, technique et état / Dianne Dwyer Modestini.

In: Leonardo da Vinci's technical practice : paintings, drawings and influence = La pratique technique de Léonard de Vinci : peintures, dessins et influence / Michel Menu editor. - p. 139-151.

Contributo in inglese. - Il saggio presenta il percorso che ha portato all'attribuzione a Leonardo da Vinci del Salvator mundi di collezione privata, discute i materiali e le tecniche usate dall'artista e le confronta con quelle utilizzate in altri suoi dipinti.

341. FAGNART, LAURE.

Les copies de la Cène de Léonard de Vinci / Laure Fagnart.

In: Copier et contrefaire à la Renaissance : faux et usage de faux : actes du colloque organisé par R.H.R. et S.F.D.E.S.. 29, 30 et 31 octobre 2009, Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne / sous la direction de Pascale Mounier et de Colette Nativel. - p. [433]-450.

Il saggio è dedicato ad una riflessione sulla nozione di falsificazione e contraffazione in riferimento al caso emblematico dell'Ultima Cena di Leonardo e alla sua fortuna nei sec. 15°-16°. Presenta e commenta le prime riproduzioni in incisioni milanesi, in riproduzioni successive francesi e fiamminghe, a testimonianza della miriade di variazioni apportate dai vari artisti e del fatto che in molti casi si possa parlare più di riproduzioni infedeli che di copie dell'originale leonardiano.

342. FAIETTI, MARZIA - MARINI, GIORGIO.

L'occhio dell'obiettivo e la mano del conservatore : un caso emblematico di restauro storico tra i fogli di Leonardo al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi / Marzia Faietti, Giorgio Marini.

In: I disegni di Leonardo : diagnostica, conservazione, tutela : seminario internazionale, Roma, 25-26 giugno 2012, Istituto centrale per il restauro e la conservazione del patrimonio archivistico e librario / atti a cura di Maria Cristina Misiti. - p. 22-30.

Gli a. si soffermano sul problema della lettura grafica dell'opera come apporto alla conoscenza dei disegni di Leonardo in relazione al loro stato di salute, ravvisando in quest'ultimo lo stretto legame con le vicende collezionistiche, conservative ed espositive. Esemplificano il ragionamento focalizzandosi sul disegno di Testa femminile di Leonardo agli Uffizi (GDSU, inv. 428 E).

343. FAIRBANKS HARRIS, THERESA.

Thoughts on the condition and care of a Leonardo da Vinci Self-Portrait / Theresa Fairbanks Harris.

In: I disegni di Leonardo : diagnostica, conservazione, tutela : seminario internazionale, Roma, 25-26 giugno 2012, Istituto centrale per il restauro e la conservazione del patrimonio archivistico e librario / atti a cura di Maria Cristina Misiti. - p. 94-103.

Analisi delle componenti fisiche (carta e gesso) dell'Autoritratto di Leonardo, degli agenti di degradazione e dei possibili interventi per bloccare gli effetti del foxing o rimuoverli.

344. FALCIANI, CARLO.

Il Pontormo alla Certosa fra Leonardo e la «maniera stietta tedesca» / Carlo Falciani.

In: Pontormo e Rosso Fiorentino : divergenti vie della maniera / a cura di Carlo Falciani e Antonio Natali. - p. 191-203.

Accenni al periodo di formazione di Pontormo nella bottega di Leonardo da Vinci e ad un atteggiamento del pittore verso il naturale influenzato dagli insegnamenti leonardiani.

345. FIORIO, MARIA TERESA.

Leonardo's Portrait of a Musician and some reflections on his Milanese Workshop = Le Portrait d'un Musicien et quelques réflexions sur l'atelier milanais de Léonard / Maria Teresa Fiorio.

In: Leonardo da Vinci's technical practice : paintings, drawings and influence = La pratique technique de Léonard de Vinci : peintures, dessins et influence / Michel Menu editor. - p. 153-161.

Contributo in inglese. - L'a. analizza gli aspetti tecnici del Ritratto di musico di Leonardo esaminandolo sulla base dei risultati di recenti analisi. Particolare attenzione è data all'imprimitura marrone-rosa del supporto, rintracciabile anche in dipinti attribuiti a De' Predis e funzionale a fare il punto su attribuzioni a leonardeschi.

346. FORCELLINO, ANTONIO.

Gli ultimi giorni di Leonardo : l'invenzione della Gioconda / Antonio

Forcellino. - Milano : Rizzoli, 2014. - 303 p., [8] p. di tav. : ill. color. ; 22 cm. - (Saggi Rizzoli).

Sugli ultimi anni di vita di Leonardo in Francia dal 1517 al 1519 e sulle sue opere più tarde: la Sant'Anna, il San Giovanni e la Gioconda del Louvre e quella del Museo del Prado.

347. La forma di Dio / a cura di Cristina Uguccioni. - Milano : Mondadori, 2014. - 165 p., [8] carte di tav. : ill. ; 25 cm.

Indice parziale: L'Ultima Cena di Leonardo da Vinci / Timothy Verdon: p. 106-110. - All'esegesi di alcuni passi significativi della Bibbia, seguono i commenti storico-artistici di importanti opere d'arte rappresentanti quei passi, tra cui l'Ultima Cena di Leonardo da Vinci.

348. FRANCESCO Malaguzzi Valeri (1867-1928) : tra storiografia artistica, museo e tutela : atti del convegno di studi (Milano, 19 ottobre 2011; Bologna, 20-21 ottobre 2011) / a cura di Alessandro Rovetta, Gianni Carlo Sciolla. - Milano : Scalpendi, 2014. - 479 p. : ill. ; 30 cm.

Indice parziale: Il carteggio tra Francesco Malaguzzi Valeri e Bernard Berenson (1909-1925) / Valeria Rubbi: p. 63-71. Malaguzzi Valeri e Leonardo / Pietro Cesare Marani: p. 107-125. Malaguzzi Valeri e i pittori lombardi del Quattrocento / Marco Rossi: p. 127-134.

349. FROMMEL, CHRISTOPH LUITPOLD.

Michelangelo : il marmo e la mente : la tomba di Giulio II e le sue statue / Christoph Luitpold Frommel ; con la collaborazione di Maria Forcellino ; contributi di Maria Forcellino, Claudia Echinger-Maurach, Antonio Forcellino ; revisione e redazione dell'edizione italiana di Roberto Cassanelli ; campagna fotografica di Andrea Jemolo. - Milano : Jaca book, 2014. - 367 p. : ill. in parte color. ; 34 cm.

Leonardo da Vinci: p. 21, 28, 33, 35, 41, 42, 55, 66.

350. FROSININI, CECILIA.

Leonardo's charisma : Leonardo as a subject for scientific study applied to cultural heritage = Le charisme de Léonard de Vinci : Léonard de Vinci, sujet d'étude scientifique appliquée au patrimoine culturel / Cecilia Frosinini.

In: Leonardo da Vinci's technical practice : paintings, drawings and influence = La pratique technique de Léonard de Vinci : peintures, dessins et influence / Michel Menu editor. - p. 27-31.

Contributo in inglese. - Approfonditi studi tecnici intrapresi a partire dagli

anni Cinquanta del Novecento su dipinti leonardiani hanno apportato chiarimenti più razionali circa la tecnica artistica del maestro. L'articolo si conclude con alcune raccomandazioni da seguire nello studio delle opere d'arte.

351. FUMAGALLI, PIER FRANCESCO.

Leonardo all'Ambrosiana / Pier Francesco Fumagalli.

In: I disegni di Leonardo : diagnostica, conservazione, tutela : seminario internazionale, Roma, 25-26 giugno 2012, Istituto centrale per il restauro e la conservazione del patrimonio archivistico e librario / atti a cura di Maria Cristina Misiti. - p. 19-21.

Brevi riferimenti alle strategie di conservazione e valorizzazione, nonché alle attività di restauro, documentazione e sfascicolazione di cui è stato oggetto il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci a partire dal 2007.

352. GÁLDY, ANDREA.

[Recensione a] Frank Zöllner, Johannes Nathan, Leonardo da Vinci 1452-1519, Sämtliche Gemälde, Das zeichnerische Werk, Köln, Taschen Verlag 2011... / Andrea Gáldy.

In: Kunstform. - 15, nr. 9 (2014).

Modalità di accesso: <http://www.arthistoricum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2014/9/20817/>.

353. GALLUZZI, FRANCESCO.

Biologia degli spiriti : implicazioni del dinamismo futurista / Francesco Galluzzi.

In: Letteratura & arte, vol. 12 (2014). - p. 99-131.

Passim brevissimo accenno all'interesse di Giacomo Balla per Leonardo da Vinci e alle interpretazioni esoteriche di Leonardo alla fine dell'Ottocento.

354. GARAI, LUCA.

La festa del Paradiso di Leonardo da Vinci / Luca Garai ; prefazione di Armando Torno. - Milano : La vita felice, 2014. - 104 p. : ill. ; 17 cm. - (Biblioteca milanese ; 21).

Indice: La Festa del Paradiso di Leonardo da Vinci : prima ipotesi: p. 13-28. La festa del Paradiso di Leonardo da Vinci : seconda ipotesi: p. 29-40. La festa del Paradiso di Leonardo da Vinci : terza ipotesi: p. 41-61. Appendici: p. [63]-91 (indice parziale: Libretto della Festa del Paradiso / di Bernardo Bellincione: p. 65-78. Relazione della Festa del Paradiso / di Jacopo Trotti: p. 79-91). Documenti: p. [93]-99 (indice parziale: Tristani Calchi mediolanensis Historiae patriae libri viginti: pagine dedicate alla Festa del Paradiso: p. 94-95.

Riproduzione integrale dell'incunabolo con il menu delle nozze: p. 96-99).
Bibliografia essenziale: p. 101-104.

355. GARAI, LUCA.

Leonardo costruttore di ingegni / di Luca Garai.

In: *Persone & conoscenze*. - n. 95 (2014), p. 56-58.

Accenni all'attività di Leonardo da Vinci come progettista di scenografie nel 1490 a Milano per la Festa del Paradiso di Bernardo Bellincioni e agli studi leonardiani per la realizzazione di macchine semoventi.

356. GATTA, MASSIMO.

Dal "libro rimosso" al "libro risorto" : sull'importanza bibliografica delle anastatiche e dei facsimili in biblioteca / Massimo Gatta.

In: *Arte e tecnica in Leonardo ingegnere* / a cura di Agostino Catalano, Rossano Pazzagli. - p. 97-106.

Riferimenti al Codice Corazza (Ms. XII.D.79 alla Biblioteca Nazionale di Napoli) e alla sua pubblicazione in edizione facsimilare, nell'ambito di una riflessione sull'importanza bibliografica, culturale e didattica delle copie anastatiche e facsimilari.

357. GEDDO, CRISTINA.

Leonardeschi tra Lombardia ed Europa : i "Giampietrino" della Mitteleuropa / Cristina Geddo.

In: *Lombardia ed Europa : incroci di storia e cultura* / a cura di Danilo Zardin. - p. [69]-108.

Studio del gruppo di dipinti di Giampietrino presenti nell'Europa centro-orientale e, più precisamente, sull'asse Praga-Vienna-Esztergom-Budapest, un contesto particolarmente interessante per sondare anche l'intreccio del collezionismo austro-ceco-ungherese degli ultimi tre secoli e le sue relazioni con la Lombardia.

358. *Il GENIO di Leonardo : l'inventore, l'artista, l'uomo*. - Milano : Gruner+Jahr : Mondadori, 2014. - 146 p. : ill. color. ; 27 cm. - (Focus storia collection).

Indice: Intervista. Il vero volto della Gioconda. Il taccuino delle meraviglie. Affamato di sapere. La rinascita dell'uomo. Anno Domini 1500. L'altro Leonardo. Tutti geni!. L'aereo di Leonardo. Mobili e rotanti. Torchi, camini e gru. Dal pedalò alla corazzata. Il maestro Leonardo da Vinci. Anghiari, caccia al tesoro. Che fine hanno fatto?. Meglio di una tac. Naturalista per hobby. Eretico? Forse sì. Leozelig. Lo Spielberg del Rinascimento. Anche i geni sbagliano. Le ar-

mi di un pacifista. Generale Leonardo. L'esercito dei robot. La città ideale. Un fiume di idee. Qui visse un genio. Letture.

359. GIORGIO Castelfranco da Leonardo a De Chirico : le carte di un intellettuale ebreo nell'Italia del fascismo : 25 gennaio-31 marzo 2014, Firenze, Museo Casa Siviero / [testi di Emanuele Greco e Francesca Guarducci, e di Attilio Torri]. - [Firenze] : Regione Toscana, 2014. - 40 p. : ill. in parte color. ; 24 cm.

Publicato in occasione della mostra. - Leonardo da Vinci: p. 6. - Accenno passim alla presenza, nel fondo Giorgio Castelfranco della Biblioteca Berenson, di carte e fotografie relative a iniziative leonardiane che negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento lo videro direttamente coinvolto.

360. GIORGIONE e Savoldo : note di un ritratto amoroso. - Genova : Sagep ; Brescia : Fondazione Brescia Musei, 2014. - 55 p. : ill. color. ; 24 cm.

Catalogo della mostra omonima tenuta a Brescia, Museo di Santa Giulia, 12 set.-9 nov. 2014. - Leonardo da Vinci: p. 15-16, 21. - Nella premessa si accenna a Leonardo da Vinci come artista decisivo per gli sviluppi del ritratto in Giorgione e alla verosimiglianza di un incontro tra i due artisti a Venezia nel 1500.

361. GOETHE, JOHANN WOLFGANG : VON.

Leonardo da Vinci's Last Supper / Johann Wolfgang Goethe ; translated by George Heinrich Noehden ; with a comment by Marco Carminati. - Milano : Abscondita, 2014. - 68 p., [24] p. di tav. ; 20 cm. - (Miniature ; 105).

Trad. di: Joseph Bossi über Leonardos da Vinci Abendmahl zu Mayland. - Pubblicato anche in italiano con il titolo: Il Cenacolo di Leonardo (Milano : Abscondita, 2004). - Indice: The Last Supper of our Lord by Leonardo da Vinci: p. 11. Joseph Bossi: p. 11-12. Some account of the life of Leonardo: p. 13-14. The publick works of Leonardo: p. 14-15. The Last Supper: p. 16-21. The technical process. p. 21-22. Place and situation: p. 23-25. Progressive deterioration: p. 25-29. Of copies in general: p. 29-33. Latest copy: p. 35-49. Comparison between the copies of Oggiono and Vespino: p.49-57. Afterword / by Marco Carminati: p. 59-68. Tables: p. [69].

362. GOICOVIC, GISELLE.

Estrategias para el desarrollo del pensamiento complejo : basadas en el proceso creativo de Leonardo da Vinci y dirigidas a estudiantes de

pregrado / Giselle Goicovic. - Saarbrücken : Editorial Académica Española, 2014. - 268 p. ; 22 cm.

Risultati di un'indagine universitaria che si propone di esplorare il processo creativo di Leonardo da Vinci, attraverso l'analisi dei suoi codici, e di elaborare strategie per lo sviluppo del pensiero complesso negli studenti universitari, partendo dai principi della complessità definiti da Edgar Morin.

363. GOLI, GIACOMO - DIONISI VICI, PAOLO - UZIELLI, LUCA.
Locating contact areas and estimating contact forces between the "Mona Lisa" wooden panel and its frame [Documento elettronico] / Giacomo Goli, Paolo Dionisi-Vici, Luca Uzielli.

In: Journal of cultural heritage. - vol. 15, n. 4 (2014), p. [391]-402.

Modalità di accesso:

<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1296207413001684>.

Presentazione delle tecniche utilizzate per il monitoraggio del pannello di legno della Gioconda (progetto portato avanti dal 2004 da un gruppo di ricercatori internazionale), finalizzato a determinare gli sforzi subiti e le deformazioni espresse all'interno di un ambiente igrotermico noto.

364. GONZÁLEZ MOZO, ANA.

The copy of The Gioconda = La copie de La Joconde / Ana González Mozo.

In: Leonardo da Vinci's technical practice : paintings, drawings and influence = La pratique technique de Léonard de Vinci : peintures, dessins et influence / Michel Menu editor. - p. 194-202.

Contributo in inglese. - Lo studio comparato della Gioconda al Louvre e di quella al Prado tramite la riflettografia ha consentito di concludere come quest'ultimo dipinto sia stato realizzato da un membro della bottega di Leonardo mentre il maestro stava lavorando al proprio nel periodo 1503-1517.

365. GUERRINI, MAURO.

Romano Nanni : un breve profilo biografico [Documento elettronico] / Mauro Guerrini.

In: Leonardo da Vinci : arte della pace, arte della guerra = Léonard de Vinci : art de la paix, art de la guerre / a cura di Pascal Briost e Lucia Felici. - p. 133-134.

Modalità di accesso:

<http://www.fupress.net/index.php/cromohs/article/view/15384/14333>.

366. GUERRINI, MAURO.

Romano Nanni : un politico intellettuale / Mauro Guerrini.

In: Il segno di Empoli. - a. 25, n. 94 (2014), p. 7-8

367. HADLAND, TONY - LESSING, HANS-ERHARD.

Bicycle design : an illustrated history / Tony Hadland and Hans-Erhard Lessing ; with contributions from Nick Clayton and Gary W. Sanderson. - Cambridge ; London : The MIT Press, 2014. - 564 p. : ill. color. ; 23 cm.

Indice parziale: Leonardo's bicycle of 1492: p. 498-502. - L'a. ripercorre i momenti significativi della scoperta del disegno raffigurante la bicicletta nel Codice Atlantico di Leonardo, sostenendo come, in realtà, si tratti di un falso dei nostri giorni.

368. HALES, DIANNE R.

Mona Lisa : a life discovered / Dianne R Hales. - New York : Simon & Schuster, 2014. - XVIII, 317 p. : ill. ; 23 cm.

Basato su: Giuseppe Pallanti, La vera identità della Gioconda (Milano: Skira, 2006).

369. HATFIELD, RAB.

The three Mona Lisas / Rab Hatfield. - Milano : Officina Libraria, 2014. - VII, 235 p. : ill. in parte color. ; 25 cm.

Indice: Preface: p. I-IV. Introduction: p. V-VII. Setting the stage: p. 3-71 (Vasari and some other well known sources and documents: p. 3-44. The Mona Lisa as we see it now: p. 45-71). The three Mona Lisas: p. 75-166 (The changes: p. 75-104. The annotation of Ser Agostino Vespucci: p. 105-128. Filippo Strozzi's letter: p. 129-166). Plates: p. 167-222. Bibliography: p. 223-226. Index: p. 227-235. Photo Credits: p. 237. - L'a. analizza la Gioconda di Leonardo da Vinci sulla base di fonti e documenti più o meno noti e fotografie di laboratorio raramente esaminate, per arrivare alla conclusione che, con tutta probabilità, l'opera è stata ripresa per due volte e raffigura effettivamente Monna Lisa del Giocondo.

370. HESSLER, CHRISTIANE J.

Zum Paragone: Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento / Christiane J. Hessler. - Berlin : De Gruyter, 2014. - XIX, 873 p., [32] p. di tav. : ill. in parte color. ; 25 cm. - (Ars et scientia ; 6).

Indice parziale: Leonardos Porträt der Ginevra de' Benci: p. 477-625. Appendix I/E: Gedichte auf Ginevra de' Benci und Bernardo Bembo: p. 654-676.

371. HOFFMANN, THOMAS R.

Mona Lisa forever : Ikone, Vorbild, Inspiration / Thomas R. Hoffmann.
- Stuttgart : Belser, 2014. - 64 p. : ill. color. ; 22 cm.

L'a. ricostruisce, tramite immagini di dipinti, litografie e fotografie, anche pubblicitarie, la storia della fama della Gioconda di Leonardo, icona dell'arte che ha affascinato artisti di tutte le generazioni, da Raffaello a Rubens, Duchamp, Dalí, Botero.

372. IANNUCELLI, SIMONETTA - SOTGIU, SILVIA.

Ipotesi di restauro dell'Autoritratto di Leonardo da Vinci / Simonetta Iannuccelli, Silvia Sotgiu.

In: *I disegni di Leonardo : diagnostica, conservazione, tutela* : seminario internazionale, Roma, 25-26 giugno 2012, Istituto centrale per il restauro e la conservazione del patrimonio archivistico e librario / atti a cura di Maria Cristina Misiti. - p. 79-91.

Alla luce dei risultati delle indagini diagnostiche condotte dai laboratori dell'Istituto Centrale per il Restauro e la Conservazione del Patrimonio Archivistico e Librario, si propongono una serie di opzioni tecniche da proporre per l'intervento di restauro dell'Autoritratto di Leonardo.

373. INDAGINI microbiologiche e microscopiche / Flavia Pinzari... [et al.] ; con la collaborazione di Maria Antonietta De Cicco... [et al.].

In: *I disegni di Leonardo : diagnostica, conservazione, tutela* : seminario internazionale, Roma, 25-26 giugno 2012, Istituto centrale per il restauro e la conservazione del patrimonio archivistico e librario / atti a cura di Maria Cristina Misiti. - p. 56-66.

Nel contributo sono descritte le analisi biologiche, biochimiche e microscopiche cui è stato sottoposto il cosiddetto Autoritratto di Leonardo ed i risultati ottenuti.

374. KEMP, MARTIN.

Gombrich and Leonardo: a natural affinity / Martin Kemp.

In: Meditations on a heritage : papers on the work and legacy of Sir Ernst Gombrich / edited by Paul Taylor ; contributions by Peter Burke... [et al.]. - p. 154-167.

Contributo già pubblicato in traduzione italiana, con il titolo «Gombrich and Leonardo: a natural affinity», in: *Leonardo «1952» e la cultura dell'Europa nel dopoguerra: atti del Convegno internazionale*, Firenze, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, e Vinci, Biblioteca Leonardiana, 29-30-31 ottobre 2009 / a cura di Romano Nanni e Maurizio Torrini (Firenze : Olschki, 2013). - Leonardo ha occupato una posizione speciale nel pensiero di Ernst Gombrich: af-

fascinato dai suoi dipinti, disegni e scritti, lo ha sistematicamente citato nelle sue opere e ne ha condiviso concetti chiave relativamente al valore della conoscenza visiva.

375. KEMP, MARTIN - PAGIAVLA, MANYA.

Inventory, the master's shelf / Martin Kemp and Manya Pagiavla.

In: *Cabinet : a quarterly magazine of art and culture*. - issue 52 (Winter 2013-2014), p. 15-[19].

L'a. trascrive gli elenchi dei libri che Leonardo ha registrato al f. 559 r del Codice Atlantico e ai ff. 2v-3r del Codice di Madrid II suddividendoli per tematiche e propone una possibile identificazione degli stessi secondo una scala di probabilità.

376. KING, ROSS.

Leonardo und das letzte Abendmahl / Ross King ; aus dem Englischen von Michael Müller. - München : Knaus, 2014. - 448 p. : ill. in parte color. ; 24 cm.

Trad. di: *Leonardo and the Last Supper*. - Pubblicato anche in altre lingue: in italiano con il titolo «L'enigma del Cenacolo» (Milano : Rizzoli, 2012); in olandese con il titolo «Leonardo en Het Laatste Avondmaal» (Amsterdam : De Bezige Bij, 2012); in ungherese con il titolo «Leonardo és az Utolsó vacsora» (Budapest : Park, 2014). - *Das Bronzepferd*: p. 11-31. *Porträt des Künstlers als Mann mittleren Alters*: p. 32-63. *Das Abendmahl*: p. 64-79. *Ein Abendmahl in Jerusalem*: p. 80-100. *Leonardos Hof*: p. 101-124. *Die Heilige Liga*: p. 125-144. *Geheimrezepte*: p. 145-165. «Unheil von dieser Seite und von jener!»: p. 166-176. *Ogni pittore dipinge se (Jeder Maler malt sich selbst)*: p. 177-198. *Ein Gespür für Perspektive*: p. 199-221. *Ein Gespür für Proportion*: p. 222-250. *Der geliebte Jünger*: p. 251-277. *Essen und Trinken*: p. 278-304. *Die Sprache der Hände*: p. 305-334. «Niemand liebt den Herzog»: p. 335-364. *Epilog*: «Sagt mir, ob ich jemals etwas vollbracht habe»: p. 365-380. *Anhang*: p. [383]-448.

377. KLEIN, STEFAN.

L'eredità di Leonardo : il genio che reinventò il mondo / Stefan Klein ; traduzione di Libero Sosio. - Torino : Bollati Boringhieri, 2014. - 287 p., [6] carte di tav. : ill. color. ; 21 cm. - (Nuovi saggi Bollati Boringhieri ; 21).

Trad. di: *Da Vincis Vermächtnis, oder Wie Leonardo die Welt neu erfand*. - Pubblicato anche in olandese con il titolo: *De erfenis van Da Vinci: wereld en wetenschap van Leonardo* (Amsterdam : Ambo, 2009); in inglese con il titolo: *Leonardo's legacy: how da Vinci reimagined the world* (Cambridge : Da Capo

Press, 2010). - Indice: Introduzione: Il segreto delle diecimila pagine: p. [9]-16. Lo sguardo: p. [19]-44. L'acqua: p. [47]-75. La guerra: p. [77]-107. Il sogno del volo: p. [109]-133. Automi: p. [135]-159. Sotto la pelle: p. [161]-187. Domande ultime: p. [189]-212. Epilogo: l'eredità di Leonardo: p. [215]-224. Cronologia: p. [227]-242. Note: p. [243]-262. Bibliografia: p. [263]-275. Indice delle illustrazioni: p. [277]-284. Indice dei nomi: p. [285]-287.

378. KWAKKELSTEIN, MICHAEL W.

Leonardo da Vinci as a physiognomist : theory and drawing practice / by Michael W. Kwakkelstein. - Revised ed. - Leiden : Primavera Pers, 2014. - 199 p. : ill. in parte color. ; 24 cm.

Indice: Introduction: p. 9-11. The nature and historical background of Leonardo's concept of the bodily expression of emotions and character: p. 13-54 (indice parziale: The origins of Leonardo's interest in striking and deformed heads: p. 13-20. Leonardo's literary sources on expression: Alberti and Quintilian: p. 20-30. Animated movement as a reflection of character: p. 28-34. Leonardo's criticism of Italian painting: p. 34-37. Physiognomics and the literary appreciation of the artistic portrayal of human character: p. 37-44. Leonardo's criticism of physiognomics as a science: p. 44-48. Leonardo's indebtedness to physiognomic principles: p. 49-53. Conclusion: p. 53-54). The lost book on "moti mentali": p. 55-68 (indice parziale: Leonardo's reputation as a physiognomist: p. 55-59. References to finished books by Leonardo: p. 59-60. Leonardo's hypothetical book on expression : form and chronology: p. 60-68). Teaching method and working procedure: p. 69-79 (indice parziale: The ideal of the learned painter versus the study of nature: p. 69-72. Leonardo's rules on the study of the "moti mentali": p. 72-79). A classification of Leonard's drawings of expressive and deformed heads: p. 81-104 (indice parziale: State of reserch: p. 81-88. Leonardo's so-called warrior-type: p. 88-91. Records of visual impressions: p. 91-93. Intentionally comic heads: p. 93-97. Physiognomic experiments: p. 97-99. Leonardo's physiognomic model book and its influence: p. 99-104). Heads of old men as "têtes d'expression": p. 105-112. Concluding remarks: p. 113-115. Appendix A: Early accounts of Leonardo's interest in deformed heads: p. 117-123. Appendix B: p. 124-125. Bibliography: p. 126-135. Photographic acknowledgements: p. 136. Illustrations: p. [137]-199.

379. LA FONTE, PATRIZIA.

Maturina fantesca, erede di Leonardo da Vinci / Patrizia La Fonte. - Roma ; Francavilla al mare : IkonaLiber, 2014. - 56 p., [2] carte di tav. : ill. ; 21 cm. - (Il teatro del mondo).

Monologo di Maturina, domestica di Leonardo da Vinci negli ultimi anni di vita e citata nel suo testamento.

380. La LEDA perduta: una collezione ferrarese : divagazioni su un mito nel centenario di Michelangelo Buonarroti / a cura di Lucio Scardino. - Ferrara : Liberty house, 2014. - 119 p. : ill. ; 15x21 cm.

Catalogo della mostra tenuta a Ferrara, Castello Estense, Camerini del Principe, 29 apr.-18 mag. 2014. - Indice: Leda dei misteri e Leda dei moderni: il mito dall'archetipo a Leonardo / Elisabetta Landi: p. 5-34 (indice analitico parziale: "Leda moderna" e Leonardo: p. 14-17. Leda inginocchiata: p. 17-19. Leda stante: p. 19-22. Leda simbolica: p. 22-25). Leda da Michelangelo a Moreau / Lucio Scardino: p. 35-53. Leda da Boldini al centenario michelangiolesco del 2014 / Lucio Scardino: p. 54-87. Opere in mostra: p. [88]-119

381. LEONARDO / presentazione di Mario Pomilio. - Milano : Skira, 2014. - 175 p. : ill. color. ; 21 cm. - (Skira Masters).

Indice: La "finestra dell'anima" / Mario Pomilio: p. 7-21. La vita e l'arte / Lucia Aquino: p. 25-75. I capolavori / Lucia Aquino: p. [77]-155. Apparati: p. [157]-175 (indice parziale: Tavola cronologica: p. 158-161. Collocazione geografica delle opere: p. 162-164. Breve antologia critica: p. 166-173. Consigli bibliografici: p. 175).

382. LEONARDO da Vinci : arte della pace, arte della guerra = Léonard de Vinci : art de la paix, art de la guerre [Documento elettronico] / a cura di Pascal Briost e Lucia Felici. - Firenze : Firenze University Press, 2014. - II, 180 p. : ill. color. ; 30 cm.

In: Cromohs : Cyber Review of Modern Historiography. - vol. 19 (2014).

Modalità di accesso:

<http://www.fupress.net/index.php/cromohs/issue/view/1082>

Contributi in inglese, italiano e francese. - Atti del convegno internazionale di studi tenuto a Firenze il 5 dic. 2013. - Indice parziale: Introduzione / Lucia Felici: p. 50-51. Leonardo, arte (e follia) della guerra / Carlo Vecce: p. 52-62. «Trovo modo da offendere e difendere»: la concezione della guerra nel pensiero politico di Leonardo / Marco Versiero: p. 63-78. "Se è da fare opera da volgere Arno": Léonard au service du projet de détournement de l'Arno / Dora D'Errico: p. 79-87. Leonardo da Vinci à Milan et le condottiere Pietro Monte / Pascal Briost: p. 98-105. La fusione delle artiglierie tra Medioevo e Rinascimento : cronaca di un rinnovamento tecnologico attraverso i manoscritti di Leonardo / Andrea Bernardoni: p. 106-116. «Ordine di balestrieri a cavalla da campo aperto, e tutti voltino a sinistra»: Léonard et la caracole d'après les desins du manuscrit B / Benjamin Deruelle: p. 117-132. Romano Nanni : un breve profilo biografico / Mauro Guerrini: p. 133-134.

383. LEONARDO da Vinci : treasures from the Biblioteca Reale, Turin

= Leonardo da Vinci : tesori dalla Biblioteca Reale, Torino / edited by = a cura di Paola Salvi ; with a proem to the Codex Huygens by = con un proemio al Codice Huygens di Carlo Pedretti. - Torino : Hapax, 2014. - 207 p. : ill. color. ; 30 cm.

Testo in inglese con traduzione italiana a fronte. - Catalogo della mostra tenuta a New York, Morgan Library and Museum, 25 ott. 2013-2 feb. 2014. - Indice: Forewords = Prefazioni / William M. Griswold, Mario Turetta, Rossana Rummo, Giovanni Saccani, Massimo Vignelli, Riccardi Viale: p. 7-17. Drawings by Leonardo = Disegni di Leonardo: p. [21]-51 (indice parziale: Treasures by Leonardo from the Biblioteca Reale, Turin = Tesori leonardiani dalla Biblioteca Reale di Torino / Paola Salvi: p. 23-31. Catalogue = Catalogo: p. 32-51). Codex on the flight of birds = Codice sul volo degli uccelli: p. [53]-147 (indice parziale: Leonardo da Vinci: "Birds and Other Things" = Leonardo da Vinci: "Uccelli et altre cose" / Paola Salvi: p. 55-93. Catalogue = Catalogo: p. 94-134. Codex on the Flight of birds (English translation): p. 135-147). Codex Huygens = Codice Huygens: p. [149]-179 (indice parziale: Proem to the Codex Huygens = Proemio al Codice Huygens / Carlo Pedretti: p. 151-167. Codice Huygens = Codice Huygens: p. 168-179). The Leonardeschi = I Leonardeschi: p. [181]-203 (indice parziale: Leonardo and his school: the importance of drawing = Leonardo e la sua scuola: il primato del disegno / Annalisa Perissa Torriani: p. 183-196. Catalogue = Catalogo: p. 197-203). Bibliography = Bibliografia: p. 204-207.

384. LEONARDO da Vinci in 30 secondi : 50 grandi idee e invenzioni in mezzo minuto / a cura di Marina Wallace ; prefazione di Martin Kemp ; con testi di Francis Ames-Lewis, Juliana Barone, Paul Calter... [et al.]. - Modena : Logos, 2014. - 160 p. : ill. color. ; 24 cm.

Trad. di: 30-second Leonardo da Vinci. - Pubblicato anche in francese con il titolo: 3 minutes pour comprendre les 50 plus grandes idées et inventions de Léonard De Vinci (Paris : Le Courrier du livre, 2014). - Indice: Prefazione / di Martin Kemp: p. 6-7. Introduzione / di Marina Wallace: p. 8-11. Pittura e scultura / [Francis Ames-Lewis, Juliana Barone]: p. [13]-[33]. Geometria / [Paul Calter, Marina Wallace]: p. [35]-[53]. Meccanica / [Brian Clegg]: p. [55]-[73]. Ingegneria civile / [Matthew Landrus, Brian Clegg]: p. [75]-[93]. Ingegneria militare / [Domenico Laurenza]: p. [95]-[113]. Natura / [Marina Wallace]: p. [115]-[133]. Anatomia e studi anatomici / [Domenico Laurenza]: p. [135]-[153]. Risorse: p. 154-155. Note sugli autori: p. 156-157. Indice analitico: p. 158-159. Ringraziamenti: p. 160. - Approfondimenti sui dipinti all'interno di ogni sezione: Cenacolo ; Dama dell'ermellino ; Sant'Anna, la Madonna, il bambino e San Giovanni ; La Battaglia di Anghiari / Juliana Barone: p. 24-25, 44-45, 64-65, 88-89. Gioconda ; Vergine delle rocce ; Annunciazione / Frances Ames-Lewis: p. 110-111, 122-123, 148-149.

385. LEONARDO da Vinci Society newsletter / editor Matthew Landrus. - London : Leonardo da Vinci Society, issue 40 (May 2014). - 10 p. : ill. ; 30 cm.

Indice: Recent and forthcoming events: p. [1]-4 (indice parziale: The Annual General Meeting and Annual Lecture 2014: p. [1]. A symposium at the 24th International Congress of History of Science, Technology and Medicine: p. [1]-3. Conference Proceedings: Lives of Leonardo: p. 3. Special project: 30-Second Leonardo da Vinci: p. 3-4. Francis Wells, "The Heart of Leonardo", Foreward by HRH Prince Charles, The Prince of Wales, Foreward by Martin Kemp, Heidelberg: Springer, 2013, £ 100). Special Report: p. 4-5 (indice parziale: Romano Nanni (1952-2014): p. 4-5). Leonardesque News: p. 5-10 (indice parziale: Oxford Bibliographies: Leonardo da Vinci: p. 5. 'Leonardo and the history of the earth: from fossils to the Mona Lisa'. Review of the Rowe Lecture by Martin Kemp, Magdalen College, Oxford, 18 October 2013: p. 5-6. The Renaissance Society of America Annual Meeting, San Diego, 4-6 April 2013: p. 6. Leonardo Studies in Honour of Carlo Pedretti: p. 7. New Perspectives on the Leonardeschi: p. 7. "Leonardo da Vinci and Optics", Edited by Francesca Fiorani and Alessandro Nova, Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut, Studi e Ricerche 10, Venice: Marsilio, 2013: p. 7-8. Maurizio Zecchini, "The Caprotti Capprotti, A study of a Painter who Never Was", Foreward by Bernardo Caprotti, Venice: Marsilio, 2013: p. 8. Mostre sul Codice Atlantico di Leonardo, at the Biblioteca Ambrosiana: p. 8-10. The Leonardo da Vinci Society: p. 10.

386. LEONARDO da Vinci's earlier Mona Lisa : the exhibition, 16 Dec. 2014-11 Feb. 2015, The Art House of the Old Parliament, Singapore. - Zürich : The Mona Lisa Foundation, 2014. - 47 p. : ill. color. ; 31 cm.

Titolo desunto dalla copertina. - Catalogo della mostra. - Indice: Introduction: p. 6-7. Historical evidence: p. 8-13. The discovery of the century: p. 14-17. Science and mathematics: p. 18-27. Comparative analysis: p. 28-33. Views of experts: p. 34-41. Timeline and conclusions: p. 42-46. Reference list: p. 47

387. LEONARDO da Vinci's technical practice : paintings, drawings and influence = La pratique technique de Léonard de Vinci : peintures, dessins et influence / Michel Menu editor. - Paris : Hermann, 2014. - 286 p. : ill. in gran parte color. ; 31 cm. - (La nature de l'oeuvre).

Tutti i contributi sono in inglese e in traduzione francese. - Atti del simposio tenutosi il 13-14 gen. 2012 a Londra, National Gallery, organizzato nell'ambito del programma Charisma dalla National Gallery di Londra, dal Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF) e dal British

Museum, in occasione della mostra «Leonardo da Vinci : Painter at the Court of Milan», Londra, National Gallery, 9 nov. 2012-5 feb. 2013. - Indice: Leonardo da Vinci's art and science / M. Menu. Space and light at the origin in modern painting: from Alberti to Leonardo / D. Arasse. Introduction: the Charisma Workshop devoted to Leonardo's studio practices / A. Roy, D. Saunders. Leonardo's charisma: Leonardo as a subject for scientific study applied to cultural heritage / C. Frosinini. Leonardo's Adoration of the Magi at the Uffizi: preliminary technical studies at the OPD / R. Bellucci... [et al.]. The Madonna with a Carnation : technological studies of an early painting by Leonardo / J. Schmidt... [et al.]. Leonardo's portrait of Ginevra de' Benci: a reading of the X-radiographs and infrared reflectographs / E. Walmsley. The Paris Virgin of the Rocks: a new approach based on scientific analysis / V. Delieuvin, B. Mottin, É. Ravaud. The Madonna of the Yarnwinder: conservation history and the painting's influence / T. Wells. New hypotheses on the Madonna of the Yarnwinder series / C. Acidini, R. Bellucci, C. Frosinini. La Belle Ferlonnière: a non invasive technical examination / É. Ravaud, M. Eveno. The Salvator Mundi by Leonardo da Vinci rediscovered [sic!]. History, technique and condition / D. Dwyer Modestini. Leonardo's Portrait of a Musician and some reflections on his Milanese Workshop / M.T. Fiorio. Leonardo's Last Supper: technique of execution and conservation thirteen years after restoration / P.C. Marani. The Esterházy Madonna in the context of Leonardo da Vinci's studio practice / S.A. Chui, A. Phenix. Some observations on the painting technique of Boltraffio's The Madonna and Child / C. Beccaria. The copy of The Gioconda / A. González Mozo. Leonardo's Monna Lisa in the light of its Madrid copy / B. Mottin. On the role of scientific evidence in the study of Leonardo's drawings / C.C. Bambach. The visual and technical examination of Leonardo drawings in the British Museum / J. Bescoby, J. Rayner. An investigation of "faded" metalpoint drawings by Leonardo da Vinci in the Royal Collection / A. Donnithorne, J. Russell.

388. LEONARDO da Vinci, Ritratto di Bianca Sforza, La bella principessa / Martin Kemp ; introduzione di Vittorio Sgarbi. - Reggio Emilia : Scripta Maneant, 2014. - 79 p. : ill. color. ; 28 cm.

Testi originale in inglese con traduzione in italiano, francese, spagnolo, polacco, russo e cinese. - Catalogo della mostra tenuta ad Urbino, Palazzo Ducale, Sala del Trono, 6 dic. 2014-18 gen. 2015, e a Milano, Museo Bagatti Valsecchi, 23 apr.-31 ott. 2015. - Il catalogo è costituito da una scheda descrittiva e storico-bibliografica in varie lingue sul Ritratto di giovane donna di profilo di collezione privata, detto «La Bella Principessa», attribuito a Leonardo da Vinci.

389. [Recensione a]: LEONARDO e le arti meccaniche a cura di Romano Nanni, Skira, Milano 2013.

In: Antiquariato : rivista mensile di arti decorative, cultura e collezionismo.
- n. 401 (set. 2014), p. 130

390. [Recensione a]: LEONARDO e le arti meccaniche di Romano Nanni, Skira editore, Milano 2013.

In: Alumina : pagine miniate. - (2014), p. 61

391. LEONARDO'S Adoration of the Magi at the Uffizi : preliminary technical studies at the OPD = L'Adoration des Mages de Léonard de Vinci du Musée des Offices : étude techniques préliminaires à l'Office des Pierres Dures (Florence, Italie) / Roberto Bellucci, Patrizia Riitano... [et al.].

In: Leonardo da Vinci's technical practice : paintings, drawings and influence = La pratique technique de Léonard de Vinci : peintures, dessins et influence / Michel Menu editor. - p. 32-39.

Contributo in inglese. - A proposito del progetto di conservazione e ricerca messo in atto a partire dal 2011 sull'Adorazione dei Magi di Leonardo da Vinci, vengono presentati il contesto del lavoro di restauro, gli obiettivi principali ed i primi risultati dell'investigazione, attestanti il precario stato di conservazione dell'opera, quali: deformazione del supporto ligneo, presenza di una fenditura e di strati pittorici introdotti da un precedente restauro.

392. LEONARDO'S musical instruments : drawings by Leonardo from the Codex Atlanticus = Leonardo e gli strumenti musicali : disegni di Leonardo dal Codice Atlantico / Michael Eisenberg. - [Novara] : De Agostini, 2014. - 63 p. : ill. color. ; 28 cm.+ DVD-ROM. - (Codex Atlanticus ; 19).

Testi in inglese, presentazione in inglese con traduzione italiana a fronte. - Catalogo della mostra tenuta a Milano, Sacrestia del Bramante nel complesso monumentale delle Grazie, Biblioteca-Pinacoteca-Accademia Ambrosiana, 11 mar.-8 giu. 2014. - Indice: Foreword = Presentazione / Franco Buzzi: p. 4-5. Introduction / Michael Eisenberg: p. [7]-14. Works / Michael Eisenberg: p. [15]-45. Essential bibliography: p. 46-[48]. - Catalogo di disegni dal Codice Atlantico di Leonardo da Vinci riguardanti il suono, strumenti musicali e acustica in generale.

393. LEONARDO: studi sull'acqua : disegni di Leonardo dal Codice Atlantico / Rita Capurro. - [Novara] : De Agostini, 2014. - 47 p. : ill. color. ; 28 cm.+ DVD-ROM. - (Codex Atlanticus ; 22).

Catalogo della mostra tenuta a Milano, Sacrestia del Bramante nel com-

plesso monumentale delle Grazie, Biblioteca-Pinacoteca-Accademia Ambrosiana, 16 dic. 2014-8 mar. 2015. - Indice: Presentazione / Franco Buzzi: p. 5. Introduzione / Rita Capurro: p. [7]-13. Opere / Rita Capurro: p. [15]-45. Bibliografia essenziale: p. 47. - Schede descrittive relative a disegni dal Codice Atlantico di Leonardo da Vinci dedicati al tema dell'acqua nelle sue varie accezioni: da argomenti legati alla sua natura fisica e alle sue caratteristiche dinamiche a studi su corsi d'acqua, da opere di canalizzazione e macchine idrauliche a strumenti funzionanti ad acqua.

394. LIBERANOME, DANIELE.

Il Leonardesco più quotato / di Daniele Liberanome.

In: Art e dossier. - a. 29, n. 309 (apr. 2014), p. 80-81.

Sulle quotazioni dei dipinti di allievi di Leonardo attivi a Milano sul mercato delle aste nell'ultimo ventennio.

395. LOHRMANN, DIETRICH.

Eine kommentierte Internetedition von Leonardo da Vincis Codex Madrid I / von Dietrich Lohrmann.

In: Technikgeschichte, Bd. 81, Heft 3 (2014), p. 275-281.

Presentazione dell'edizione on-line commentata del Codice di Madrid I di Leonardo da Vinci a cura dell'Università di Aachen (<http://www.codex-madrid.rwth-aachen.de/>).

396. LOMBARDI, MICHELE.

Viaggio fra i misteri di Leonardo da Vinci / Michele Lombardi. - Tricase : Youcanprint, 2014. - 205 p. ; 23 cm.

Romanzo incentrato sull'esplorazione di fatti ed opere di Leonardo da Vinci per scoprirne la vita, l'ambiente familiare, gli studi.

397. LOMBARDIA ed Europa : incroci di storia e cultura / a cura di Danilo Zardin. - Milano : Vita e pensiero, 2014. - XXI, 415 p. ; 22 cm. - (Vita e pensiero. Università).

Indice parziale: Leonardeschi tra Lombardia ed Europa: i "Giampietrino" della Mitteleuropa / Cristina Geddo: p. [69]-108.

398. LÓPEZ, JUAN JOSÉ.

El mapa del tesoro : el secreto de la Mona Lisa desvelado : misterio resuelto / Juan José López. - Barcelona : Fullcolor Princolor, 2014. - 3 volumi (239, 191, 223 p.) : ill. ; 23 cm.

Contiene: Vol. 1: El Mayor Tesoro del Mundo. Vol. 2: Jesús de Nazaret, el Príncipe del Tesoro. Vol. 3: El Santo Grial.

399. LUCA Beltrami, 1854-1933 : storia, arte e architettura a Milano / a cura di Silvia Paoli. - Cinisello Balsamo : Silvana, 2014. - 351 p. : ill. color ; 28 cm.

Catalogo della mostra tenuta a Milano, Castello Sforzesco, 27 mar.-29 giu. 2014. - Indice parziale: eltrami e la storia dell'arte / Simone Bertelli: p. 77-91. Bramante e Bramantino / Simone Bertelli: p. 92-93. Gli studi su Leonardo di Luca Beltrami / Pietro C. Marani: p. 97-105. Beltrami tra collezionismo e mecenatismo / Luca Tosi: p. 107-113. Riscoprendo l'arte lombarda: Luca Beltrami tra Luini e Bergognone / Luca Tosi: p. 114-115. La sala delle Asse di Luca Beltrami: alcuni riscontri documentari dalle commissioni di Ludovico Maria Sforza ai restauri novecenteschi / Carlo Catturini: p. 211-219. Luca Beltrami tra mito di Leonardo, metodo storico e utopia: la fondazione della Raccolta Vinciana / Edoardo Villata: p. 267-271.

400. MACHIAVELLI e il mestiere delle armi : guerra, arti e potere nell'Umbria del Rinascimento / a cura di Alessandro Campi... [et al.]. - Passignano s[ul] T[rasimeno] : Aguaplano, 2014. - 589 p. : ill. in gran parte color. ; 28 cm.

Catalogo della mostra tenuta a Perugia, Palazzo Baldeschi al Corso, 31 ott. 2014-25 gen. 2015. - Indice parziale: Perugia, febbraio 1503: una statua equestre per Cesare Borgia liberatore dalla tirannia e una congettura leonardesca / Francesco Piagnani: p. 91-106.

401. The MADONNA with a Carnation : technological studies of an early painting by Leonardo = La Madone à l'oeillet : études techniques sur une oeuvre de jeunesse de Léonard / Jan Schmidt... [et al.].

In: Leonardo da Vinci's technical practice : paintings, drawings and influence = La pratique technique de Léonard de Vinci : peintures, dessins et influence / Michel Menu editor. - p. 40-55.

Contributo in inglese. - L'articolo riassume le maggiori scoperte che le indagini tecniche degli anni 2005-2006 sulla Madonna del garofano di Leonardo hanno portato alla luce, informazioni su materiali e condizioni del dipinto.

402. MAGGIORELLI, SIMONA.

La ricerca continua di Leonardo / di Simona Maggiorelli.

In: Left avvenimenti. - n. 26 (12 lug. 2014), p. 42-43.

Recensione a: Leonardo da Vinci e le arti meccaniche / di Romano Nanni (Milano : Skira ; Vinci : Comune di Vinci, 2013).

403. MAIRESSE, FRANÇOIS.

Voir la Joconde : approches muséologiques / François Mairesse. - Paris : l'Harmattan, 2014. - 184 p. : ill. ; 22 cm. - (Les cahiers de la médiation culturelle ; 1).

Indice: Introduction / François Mairesse. En pèlerinage au musée: sur les traces de La Joconde. Que peut-on exposer autour de La Joconde?. La fabrique du chef-d'oeuvre par le musée: l'avènement du single work show. Le comportement des visiteurs de la salle des États: approche éthologique. "...T'as vu comme elle est petite?": étude sur les propos tenus par les visiteurs francophones dans la salle de La Joconde. "Where is Mona Lisa?": la surveillance de La Joconde. - L'a. analizza il rapporto che il pubblico ha con la Gioconda di Leonardo.

404. MARANI, PIETRO C.

Sul cosiddetto Autoritratto di Leonardo nella Biblioteca Reale di Torino : questioni introduttive di storia, critica e interpretazione / Pietro C. Marani.

In: I disegni di Leonardo : diagnostica, conservazione, tutela : seminario internazionale, Roma, 25-26 giugno 2012, Istituto centrale per il restauro e la conservazione del patrimonio archivistico e librario / atti a cura di Maria Cristina Misiti. - p. 2-5.

L'a. mette in campo problemi e questioni preliminari che rimangono ancora aperte circa l'Autoritratto di Torino: la data effettiva del foglio, la sua ipotetica identificazione con un autoritratto di Leonardo, il fatto che questo fosse noto, o meno, in antico, il suo significato e lo scopo della sua esecuzione.

405. MARANI, PIETRO C.

Leonardo's Last Supper: technique of execution and conservation thirteen years after restoration = La Cène de Léonard: technique d'exécution et conservation treize ans après sa restauration / Pietro C. Marani.

In: Leonardo da Vinci's technical practice : paintings, drawings and influence = La pratique technique de Léonard de Vinci : peintures, dessins et influence / Michel Menu editor. - p. 162-167.

Contributo in inglese. - Gli studi tecnici effettuati nel corso del restauro dell'Ultima cena iniziato nel 1999 e approfondimenti successivi hanno gettato nuova luce sulla pratica pittorica di Leonardo nell'esecuzione dell'affresco.

406. MARANI, PIETRO C.

Malaguzzi Valeri e Leonardo / Pietro Cesare Marani.

In: Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928) : tra storiografia artistica, museo e tutela : atti del convegno di studi (Milano, 19 ottobre 2011; Bologna, 20-21 ottobre 2011) / a cura di Alessandro Rovetta, Gianni Carlo Sciolla. - p. 107-125.

Sugli scritti di Malaguzzi Valeri su Leonardo da Vinci, talvolta taciuti nella bibliografia, sulla loro ricezione, nonché sui suoi rapporti con le teorie dei predecessori, specie con quelle di Giovanni Morelli, dal quale mutuò il metodo attributivo, con tutti i limiti che ne seguirono per le attribuzioni avanzate; infine sui rapporti concreti o postumi dello studioso con i soci della Raccolta vinciana.

407. MARANI, PIETRO C.

Gli studi su Leonardo di Luca Beltrami / Pietro C. Marani.

In: Luca Beltrami, 1854-1933 : storia, arte e architettura a Milano / a cura di Silvia Paoli. - p. 97-105.

L'a. passa in rassegna alcuni dei numerosi contributi di Beltrami su Leonardo e analizza l'approccio metodologico con cui si avvicinò allo studio dell'opera leonardiana.

408. MARINUCCI, GIOVANNI - VECA, EUGENIO - VILLANTI, SIMONETTA.

Tutela e conservazione dell'Autoritratto durante le fasi della diagnostica : linee guida per una corretta movimentazione / Giovanni Marinucci, Eugenio Veca, Simonetta Villanti.

In: I disegni di Leonardo : diagnostica, conservazione, tutela : seminario internazionale, Roma, 25-26 giugno 2012, Istituto centrale per il restauro e la conservazione del patrimonio archivistico e librario / atti a cura di Maria Cristina Misiti. - p. 42-44.

Monitoraggio delle condizioni microclimatiche di tutti gli ambienti che hanno ospitato il disegno dell'Autoritratto di Leonardo a partire dal 2011 ed indicazioni per una conservazione ottimale nella sede di appartenenza.

409. MARTINO, ENIO - VITTI, PAOLO.

Leonardo da Vinci "Design of Lady with Graves' disease" (1452-1519) [Documento elettronico] / Enio Martino, Paolo Vitti.

In: Journal of endocrinological investigation. - vol. 37, issue 8 (Aug. 2014), p. 781.

Modalità di accesso:

[http://www.researchgate.net/publication/262929156_Leonardo_da_Vinci_Design_of_Lady_with_Graves'_disease_\(1452-1519\)](http://www.researchgate.net/publication/262929156_Leonardo_da_Vinci_Design_of_Lady_with_Graves'_disease_(1452-1519)).

410. MASOERO, ADA.

Chi ha il diritto di cambiare attribuzione : l'Ambrosiana ritira un proprio dipinto in prestito alla mostra di palazzo Reale perché retrocesso dai curatori a «Eredi Luini» ; Come Libeskind vede Leonardo / Ada Masoero.

In: Il Giornale dell'arte. - a. 31, n. 344 (lug.-ago 2014), p. 4.

Sull'attribuzione, contestata dall'ente proprietario, della "Sacra famiglia con sant'Anna e san Giovannino" a Bernardino Luini nella mostra "Bernardino Luini e i suoi figli", tenutasi a Milano, Palazzo Reale, 10 apr.-13 lug. 2014. Nel secondo articolo si presenta «Leonardo Icon», il monumento commissionato a Daniel Libeskind dalla Biblioteca Ambrosiana e riprodotto sul proprio basamento la mappa disegnata da Leonardo da Vinci al f. 199v del Codice Atlantico.

411. MASQUES, mascarades, mascarons / sous la direction de Françoise Viatte, Dominique Cordellier, Violaine Jeammet ; avec la collaboration d'Hélène Grollemund ; introduction de Jean Starobinski. - Paris : Louvre ; Milano : Officina libraria, 2014. - 271 p. : ill. color. ; 28 cm.

Catalogo della mostra tenuta a Paris, Musée du Louvre, 19 giu.-22 set. 2014. - p. 24, 25, 124; cat. 59 (Scipion, Florence, verso 1470, Bas-relief, marbre...: p. 135). - Brevissimo accenno indiretto al particolare della Gorgone nel bassorilievo del Musée du Louvre attribuito a Leonardo da Vinci raffigurante Scipione.

412. MAZZOTTA, ANTONIO.

Leonardeschi : Leonardo e gli artisti lombardi / Antonio Mazzotta. - Firenze : Giunti, 2014. - 50 p. : ill. color. ; 29 cm.

Allegato a: Art e dossier, a. 29, n. 309 (apr. 2014). - Indice: Premessa: p. 4-5. Gli anni Ottanta del Quattrocento in Lombardia: p. 6-15. Il primo soggiorno di Leonardo a Milano: 1482-1499: p. 16-29. Milano, campo libero? 1499-1506: p. 30-39. Il secondo soggiorno di Leonardo a Milano e la sua eredità: p. 40-47. Quadro cronologico: p. 48-49. Bibliografia: p. 50.

413. MEDITATIONS on a heritage : papers on the work and legacy of Sir Ernst Gombrich / edited by Paul Taylor ; contributions by Peter Burke... [et al.]. - London : Paul Holberton publishing, 2014. - 171 p. : ill. ; 24 cm.

Indice parziale: Gombrich and Leonardo: a natural affinity / Martin Kemp: p. 154-167.

414. MEREŽKOVSKIJ, DMITRIJ SERGEEVIČ.

Leonardo da Vinci / a novel by Dmitry Merezhkovsky ; [translated by Ignat Avsey]. - Richmond : Alma Classics, 2014. - 384 p. ; 21 cm.

Trad. di: Voskresšie bogi (1899). - Biografia romanzata.

415. MILLBANK, GAYLE.

Florence 1505: Leonardo battles Michelangelo : a stage play / by Gayle Millbank. - Victoria, B. C. : Seapoint, 2013. - 122 p. : ill. ; 20 cm.

Racconto romanizzato della competizione tra Leonardo e Michelangelo nel 1505 durante la realizzazione della Battaglia di Anghiari e della Battaglia di Cascina a Palazzo Vecchio.

416. MINAMINO, RYOKO - TATENO, MASAKI.

Tree branching: Leonardo da Vinci's rule versus biomechanical models [Documento elettronico] / Ryoko Minamino, Masaki Tateno.

In: PloS one. - vol. 9, n. 4 (2014).

Modalità di accesso:

<http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0093535>.

L'articolo si concentra sulla validità della regola di Leonardo da Vinci relativa ai processi di ramificazione degli alberi e analizza due rilevanti ipotesi di biomeccanica: l'ipotesi di stress uniforme e l'ipotesi di somiglianza elastica.

417. MINUTOLI, FABIO.

Il sapere tecnico-scientifico di Leonardo come premessa del cantiere moderno / Fabio Minutoli.

In: Arte e tecnica in Leonardo ingegnere / a cura di Agostino Catalano, Rossano Pazzagli. - p. 107-133.

Il saggio si focalizza sul contributo di Leonardo da Vinci all'evoluzione delle macchine da cantiere (macchine per il sollevamento, per la perforazione ed escavazione, gru, argani, e così via) e ne analizza da un punto di vista storico i disegni sul tema al Codice Atlantico.

418. MISSINNE, STEFAAN J.

The oldest anatomical handmade skull of the world c. 1508 [Documento elettronico] : "the ugliness of growing old" attributed to Leonardo da Vinci / Stefaan J. Missinne.

In: Wiener medizinische Wochenschrift. - vol. 164, n. 11-12 (June 2014), p. 205-212.

Modalità di accesso:

<http://link.springer.com/article/10.1007%2Fs10354-014-0282-0> |.

Attribuzione a Leonardo da Vinci di una riproduzione in alabastro di un cranio umano databile circa 1508.

419. MISSORI, MAURO - TEODONIO, LORENZO.

Una nuova metodologia d'indagine per la carta antica : applicazione all'Autoritratto di Leonardo / Mauro Missori, Lorenzo Teodonio ; con la collaborazione di Olivia Pulci, Adriano Mosca Conte.

In: I disegni di Leonardo : diagnostica, conservazione, tutela : seminario internazionale, Roma, 25-26 giugno 2012, Istituto centrale per il restauro e la conservazione del patrimonio archivistico e librario / atti a cura di Maria Cristina Misiti. - p. 67-72.

La carta dell'Autoritratto di Leonardo da Vinci si presenta in condizioni critiche (ingiallita e con numero elevato di macchie di foxing). In questo lavoro viene presentata una metodologia di indagine ottica, applicata al disegno, per la prognosi e la diagnosi della carta antica basata sull'uso integrato della spettroscopia non distruttiva e della modellistica molecolare, in grado di fornire informazioni sui processi di ossidazione della cellulosa.

420. Il MITO di Leonardo a Otranto : Monna Lisa e la Gioconda nuda attraverso cinque secoli / [mostra di] Alessandro Vezzosi ; catalogo a cura di Agnese Sabato. - Vinci : Museo ideale Leonardo da Vinci, 2014. - 95 p. : ill. color. ; 29 cm.

Catalogo della mostra omonima tenuta a Otranto, Castello Aragonese, 12 lug.-30 set. 2014. - Indice: Presentazione del sindaco di Otranto / Luciano Cariddi: p. 5. Leonardo a Otranto / Luciano Calosso: p. 6. From zero to Otranto: p. 7. Il mito di Leonardo a Otranto / Alessandro Vezzosi: p. 9-11. Gioconda 3.0 / Alessandro Vezzosi: p. 12. Monna Lisa e la Gioconda nuda attraverso cinque secoli / Alessandro Vezzosi: p. 13-27. Immagini, XVI-XIX secolo: p. 28-51. Immagini, 1911-2014: p. 52-90. La voce della Gioconda: p. 91-92. Museo Ideale Leonardo da Vinci: p. 93.

421. MOLTENI, GIUSEPPE.

The restoration of Renaissance painting in mid Nineteenth-Century Milan : Giuseppe Molteni in correspondence with Giovanni Morelli / [edited by] Jaynie Anderson. - Firenze : Edifir, 2014. - 100 p. : ill. ; 24 cm. - (Storia e teoria del restauro ; 21).

Indice parziale: Letter 3: Milano, 10 ottobre 1860: p. 41-42. Letter 4: Milano, 13 novembre 1860: p. 42-43. Letter 14: Milano, 12 novembre 1862: p. 49-50. Letter 15: Letter from Molteni to Count Carlo Barbiano di Belgioioso, 26 marzo 1863: p. 50-51. Letter 18: Milano, 31 gennaio 1864: p. 52-53. Letter 21: Milano, 11 settembre 1865: p. 55. Letter 22: Milano, 22 settembre 1865: p. 56. - Leonardo da Vinci: p. 10. - Nelle lettere di Giuseppe Molteni in indice, riferimenti a dipinti o affreschi di (o ritenuti di) Leonardo da Vinci, Boltraffio, Zenale, Luini, Sodoma, Solario e Giampietrino presenti nel suo studio.

422. MONAGHAN, J. J. - KAJTAR, J. B.

Leonardo da Vinci's turbulent tank in two dimensions [Documento elettronico] / J. J. Monaghan.

In: European journal of mechanics. B. Fluids. - vol. 44 (Mar.-Apr. 2014), p. 1-9.

Modalità di accesso:

<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0997754613001076>.

Simulazione degli studi sulla turbolenza di Leonardo da Vinci.

423. MONALDI, RITA - SORTI, FRANCESCO.

Die Reform des Salai : Roman / Monaldi & Sorti ; aus dem Ital. übers. von Annette Kopetzki. - Berlin : Aufbau, 2014. - 414 p. ; 22 cm.

Trad. di: L'uovo di Salai. - Romanzo incentrato sulla figura di Salai, con riferimenti ad avvenimenti riguardanti anche Leonardo da Vinci.

424. MONTALBANO, LETIZIA.

Le tecniche grafiche dei disegni di Leonardo : considerazioni su alcune problematiche conservative / Letizia Montalbano.

In: I disegni di Leonardo : diagnostica, conservazione, tutela : seminario internazionale, Roma, 25-26 giugno 2012, Istituto centrale per il restauro e la conservazione del patrimonio archivistico e librario / atti a cura di Maria Cristina Misiti. - p. 31-34.

Lo studio di alcune delle tecniche grafiche di Leonardo e della sua cerchia ha permesso di analizzare direttamente vari disegni e, in particolare, di soffermarsi su quelli realizzati con tecniche a secco, estremamente delicati per il medium utilizzato. Nel caso specifico dell'Autoritratto della Biblioteca reale si dà conto di come nel corso del progetto siano state individuate tutte le problematiche e possibili soluzioni d'intervento.

425. MONTEMAGNO CISERI, LORENZO.

Leonardo da Vinci, the genius and the monsters : casual encounters? / Lorenzo Montemagno Ciseri.

In: Medicina nei secoli arte e scienza : rivista di storia della medicina = journal of history of medicine. - vol. 26, n. s., no. 1 (2014), p. 69-115.

426. MORALE, GIOVANNI.

Smarrita e prediletta : Maria Maddalena nel Rinascimento lombardo / Giovanni Morale. - Milano : Skira, 2014. - 78 p. : ill. color. ; 24 cm.

Indice: Premessa / Maria Teresa Fiorio: p. 6-8. Cristo e Maddalena nel Rinascimento lombardo / Giovanni Morale: p. 9-74. Bibliografia: p. 75-78. - Il

volume ripercorre le tappe fondamentali della biografia della santa nelle figurazioni lombarde del primo Cinquecento attraverso le testimonianze, fra gli altri, di Leonardo e di suoi allievi quali Marco d'Oggiono, Bernardino Luini, Andrea Solario, Giampietrino. In particolare, per quanto riguarda Leonardo, ci si sofferma sul *Salvator mundi* di Collezione privata e sullo *Studio per Maria Maddalena* alla Courtauld Gallery di Londra.

427. MOTTIN, BRUNO.

Leonardo's *Monna Lisa* in the light of its Madrid copy = *La Mona Lisa de Léonard à la lumière de sa copie madrilène* / Bruno Mottin.

In: *Leonardo da Vinci's technical practice : paintings, drawings and influence* = *La pratique technique de Léonard de Vinci : peintures, dessins et influence* / Michel Menu editor. - p. 203-222.

Contributo in inglese. - L'a. paragona i risultati dell'analisi tecnica effettuata sulla *Gioconda* di Leonardo nel 2004 con quelli forniti dagli studi sulla copia di Madrid dopo la ripulitura; dimostra come la copia sia stata probabilmente dipinta dal Salai a Milano tra il 1506 ed il 1512.

428. MUGELLESÌ, ROSSANA - LANDUCCI, STEFANIA.

La donna, il cigno e il sogno : il mito di Leda da Correggio a Fellini / Rossana Mugellesi, Stefania Landucci.

In: *Art e dossier*. - a. 29, n. 306 (gen. 2014), p. [56]-63.

Riferimenti alla Leda di Leonardo da Vinci.

429. NADEAU, TARA L.

[Recensione a] *Isabella and Leonardo: the artistic relationship between Isabella d'Este and Leonardo da Vinci, 1500-1506*, Francis Ames-Lewis (book author) / Tara L. Nadeau (review author).

In: *Renaissance and Reformation = Renaissance et Réforme*. - vol 37, no 2 (2014), p. 145-147.

430. NOBLE, DENIS - DIFRANCESCO, DARIO - ZANCANI, DIEGO.

Leonardo da Vinci and the origin of semen [Documento elettronico] / Denis Noble, Dario DiFrancesco, Diego Zancani.

In: *Notes and records of the Royal Society of London*. - vol. 68, issue 4 (Dec. 2014), p. 391-402.

Modalità di accesso:

<http://rsnr.royalsocietypublishing.org/content/68/4/391>.

Sugli studi leonardiani degli organi genitali maschili attraverso l'analisi dei

disegni RL 19097 v e RL 19098 v della Royal Library e sull'erronea identificazione dell'origine dello sperma.

431. NOVELLONE, ALESSANDRA.

Riscoprire Luini / di Alessandra Novellone.

In: *Il Giornale dell'arte* : mensile di informazione, cultura, economia. - a. 31, n. 343 (giu. 2014), p. 16.

Recensione alla mostra: Bernardino Luini e i suoi figli, tenuta a Milano, Palazzo Reale, 10 apr.-13 lug. 2014.

432. L'OCCHIO di Leonardo : studi di ottica e prospettiva : disegni di Leonardo dal Codice Atlantico / Pietro C. Marani. - [Novara] : De Agostini, 2014. - 63 p. : ill. color. ; 28 cm.+ DVD-ROM. - (Codex Atlanticus ; 20).

Catalogo della mostra tenuta a Milano, Sacrestia del Bramante nel complesso monumentale delle Grazie, Biblioteca-Pinacoteca-Accademia Ambrosiana, 10 giu.-7 set. 2014. - Indice: Presentazione / Franco Buzzi: p. 5. Introduzione / Pietro C. Marani: p. [7]-15. Opere / Pietro C. Marani: p. [17]-52 (indice parziale: L'occhio: p. 18-24. Dagli studi sull'occhio al trattato "d'ombra e lume": p. 25-33. Razzi ombrosi e luminosi, razzi incidenti e razzi reflessi: p. 33-36. Razzi ombrosi e luminosi: teoria delle ombre: p. 37-41. La prospettiva: definizioni, strumenti e applicazioni: p. 41-52). Appendice: Manoscritti antichi sull'ottica e una cinquecentina di Euclide dalla Biblioteca Ambrosiana / Pietro C. Marani: p. [53]-59. Bibliografia essenziale: p. 60-63.

433. OLD master & British paintings : evening sale, auction in London, 9 July 2014, Sotheby's. - London : Sotheby's, 2014. - 291 p. : ill. in parte color. ; 27 cm.

Indice parziale: Two drapery studies from the workshop of Andrea Del Verrocchio traditionally attributed to Leonardo Da Vinci, lots 28 & 29: p. 136. - Vendita all'asta di due disegni di drappaggi di Andrea Verrocchio, provenienti dalla Barbara Piasecka Johnson Collection, attribuiti tradizionalmente a Leonardo da Vinci.

434. OSSOLA, CARLO.

Autunno del Rinascimento : «Idea del Tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento / Carlo Ossola ; prefazione di Mario Praz. - 2. ed. ampliata. - Firenze : Olschki, 2014. - X, 425 p. ; 24 cm. - (Biblioteca di Lettere italiane ; 72).

1a ed. 1971. - Leonardo da Vinci: p. 24, 32, 33, 38, 40, 42, 43, 88, 89, 193,

222, 239, 267, 285, 306, 349, 397, 402. - Accenni al paragone tra poesia e pittura di Leonardo da Vinci.

435. PARKER, BARRY.

The physics of war : from arrows to atoms / Barry Parker. - Amherst, N. Y. : Prometheus Books, 2014. - 320 p. : ill. ; 24 cm.

Indice parziale: Leonardo and physics: p. 71. Leonardo's military inventions: p. 72-76. Leonardo's attitude toward war: p. 77.

436. PASCA, FRANCESCO.

(Lisa) : appunti per viaggio, con il viandante e i suoi colori / Francesco Pasca. - [Italia] : Musicaos:ed, 2014. - 210 p. ; 21 cm. - (SmartlitQ ; 3).

Riferimenti alla Gioconda di Leonardo da Vinci.

437. PASCALICCHIO, FRANCESCA.

La carta dell'Autoritratto : osservazioni al macroscopio / Francesca Pascalicchio.

In: I disegni di Leonardo : diagnostica, conservazione, tutela : seminario internazionale, Roma, 25-26 giugno 2012, Istituto centrale per il restauro e la conservazione del patrimonio archivistico e librario / atti a cura di Maria Cristina Misiti. - p. 45-49.

Su formato, spessore, filoni e vergelle del supporto cartaceo dell'Autoritratto di Leonardo, sui risultati della sua osservazione al microscopio e in luce radente e relative conclusioni.

438. PASIPOULARIDES, ARES.

Historical continuity in the methodology of modern medical science: Leonardo leads the way [Documento elettronico] / Ares Pasipoularides.

In: International journal of cardiology. - vol. 171, n. 2 (Feb. 2014), p. 103-115.

Modalità di accesso: [http://www.internationaljournalofcardiology.com/article/S0167-5273\(13\)02177-3/abstract](http://www.internationaljournalofcardiology.com/article/S0167-5273(13)02177-3/abstract).

Sul ruolo di Leonardo nella storia della medicina e sul suo studio del sistema cardiovascolare e dell'apparato circolatorio, il quale avrà un certo influsso sugli studi successivi di anatomia e fisiologia.

439. PEDRETTI, CARLO.

La bellezza secondo Leonardo e Pico / Carlo Pedretti ; presentazione del libro di Sergio Poletti «Giovanni Pico della Mirandola a Corbola alla ricerca della 'vita quieta'». - Poggio a Caiano : CB, 2014. - 143 p. : ill. color. ; 17 cm.

Indice: Presentazione / Marina Bovolenta: p. 7-9. Introduzione / Sergio Poletti: p. 11-19. La bellezza secondo Leonardo e Pico / Carlo Pedretti: p. 21-74. Appendici: p. 77-143 (indice parziale: Pico della Mirandola e Leonardo: un confronto non più impossibile (2005) / Carlo Pedretti: p. 77-82. Nota bibliografica di iconografia pichiana / Claudio Sgarbanti: p. 83-100. Presentazione del libro di Sergio Poletti su Dante (2010) / Carlo Pedretti: p. 101-111. Il Leonardo & io di Carlo Pedretti / nell'intervista di Francesco Mannoni (2008): p. 113-143.

440. PEDRETTI, CARLO - TAGLIALAGAMBA, SARA.

Leonardo : l'arte del disegno / Carlo Pedretti, Sara Taglialagamba. - Firenze : Giunti, 2014. - 240 p. : ill. color. ; 30 cm.

I testi di Carlo Pedretti sono tratti da: I cento disegni più belli dalle raccolte di tutto il mondo / Leonardo da Vinci, scelti e presentati da Carlo Pedretti, catalogo a cura di Sara Taglialagamba (Firenze : Giunti, 2013). - Pubbl. contemporaneamente in inglese con il titolo: Leonardo : The Art of Drawing. - Indice: I disegni più belli di Leonardo / Carlo Pedretti: p. [9]-99 (indice parziale: La bellezza secondo Leonardo: p. 11-95. Dal bello all'utile e viceversa: p. 96-99). Dal disegno al dipinto / Sara Taglialagamba: p. [101]-223. Apparati: p. [225]-240 (indice parziale: Vita di Leonardo: p. 227-233. Bibliografia: p. 235-239).

441. PEDRETTI, CARLO - MELANI, MARGHERITA.

Madonna dei Fusi di Leonardo Da Vinci : tre versioni per la sua prima committenza francese = The Yarnwinder Madonna of Leonardo Da Vinci : the three versions for his first French commission / Carlo Pedretti & Margherita Melani. - Poggio a Caiano : CB Edizioni, 2014. - 143 p. : ill. color. ; 35 cm.

Testi in italiano con traduzione inglese a fronte. - Indice: Introduzione = Introduction / Carlo Pedretti: p. 7-44 (indice parziale: Vinci, cinque secoli dopo = Vinci, five centuries later. L'incauta politica sforzesca = The reckless politics of Sforza. Leonardo e i francesi = Leonardo and the French. Il ritorno a Firenze = The return to Florence. La genesi della Madonna dei fusi = The genesis of The Yarnwinder Madonna. Studi preparatori = Preparatory Studies. La terza versione = The third version). Documenti e disegni per la Madonna dei Fusi = Documents and drawings for The Yarnwinder Madonna / Margherita Melani: p. 45-85. Florimond Robertet: statista e collezionista = Florimond Robertet: statesman and collector / Margherita Melani: p. 87-115 (indice parziale: Le campagne d'Italia di Carlo VIII e Luigi XII e i viaggi di Florimond Robertet in Italia = The Italian campaigns of Charles VIII and Louis XII and Florimond Robertet's journeys to Italy. I Robertet e i Trionfi di Petrarca = The Robertets and the Trionfi of Petrarch. La collezione di Florimond Robertet e il David di Michelangelo = The collection of Florimond Robertet and Michelangelo's David. Commissioni arti-

stiche e politica: un Mantegna per Georges d'Amboise = *Artistical commissions and politics: a Mantegna for Georges d'Amboise*). Apparati = Annexes: p. 117-143 (indice parziale: Copie = Copies. Bibliografia = Bibliography).

442. PEDRETTI, CARLO.

Proem to the Codex Huygens = *Proemio al Codice Huygens* / Carlo Pedretti.

In: Leonardo da Vinci : treasures from the Biblioteca Reale, Turin = Leonardo da Vinci : tesori dalla Biblioteca Reale, Torino / edited by = a cura di Paola Salvi. - p. 151-167.

Testo in inglese con traduzione italiana a fronte. - Nel saggio si illustra la storia del Codice Huygens e la vicenda delle incisioni di Edward Cooper, con accenni anche a questioni codicologiche e attributive, allo stato degli studi e alle prospettive future.

443. PERISSA TORRINI, ANNALISA.

Leonardo and his school: the importance of drawing = *Leonardo e la sua scuola: il primato del disegno* / Annalisa Perissa Torrini.

In: Leonardo da Vinci : treasures from the Biblioteca Reale, Turin = Leonardo da Vinci : tesori dalla Biblioteca Reale, Torino / edited by = a cura di Paola Salvi. - p. 183-196.

Testo in inglese con traduzione italiana a fronte. - Al centro del contributo è l'importanza degli studi grafici degli allievi di Leonardo a conferma di una pratica, quella "di far disegni", raccomandata dal maestro nei suoi precetti. L'a. presenta alcuni esempi di prove grafiche di scuola presenti in mostra, testimonianze importanti del diffondersi dell'opera leonardiana, in particolare nella ritrattistica.

444. PERROT, JEAN.

Henry James's enigmas : turning the screw of eternity? / by Jean Perrot. - Brüssel : P.I.E. Peter Lang, 2014. - 309 p. : ill. ; 22 cm. - (New comparative poetics Nouvelle poétique comparatiste ; 31).

Indice parziale: Walter Pater, Henry James and Freud probing Leonardo da Vinci's family novel.

445. PIAGNANI, FRANCESCO.

Perugia, febbraio 1503: una statua equestre per Cesare Borgia liberatore dalla tirannia e una congettura leonardesca / Francesco Piagnani.

In: Machiavelli e il mestiere delle armi : guerra, arti e potere nell'Umbria del Rinascimento / a cura di Alessandro Campi... [et al.]. - p. 91-106.

L'a. ipotizza una consuetudine tra Agapito Geraldini di Amelia, capo di se-

greteria di Cesare Borgia, e Leonardo da Vinci nei mesi che quest'ultimo trascorse al seguito del Duca e la possibilità che in questo periodo i due si siano trovati a discutere del progetto, deliberato dai Priori di Perugia agli inizi del 1503, per la realizzazione di una statua equestre in onore di Alessandro VI e di suo figlio.

446. PIEDIMONTE, ANTONIO EMANUELE.

Leonardo a Milano : i luoghi, le opere, gli studi, gli scritti, le invenzioni : gli straordinari anni lombardi dell'italiano più famoso di tutti i tempi / Antonio Emanuele Piedimonte. - Napoli : Intra Moenia, 2014. - 304 p. : ill. ; 21 cm. - (Istruzioni per l'uso).

Indice: Un mito universale: p. 7-18. L'uomo e i suoi tempi: p. 19-56. Le attività: p. 57-132. Le opere: p. 133-170. I Luoghi: p. 171-216. Curiosità, leggende e misteri: p. 217-248. Leonardo magico: p. 249-284 [indice analitico parziale: Leonardo e il Rinascimento: ermetismo, filosofia e magia / di Maurizio Elettrico: p. 251-284). Bibliografia: p. 285-292. Indice dei luoghi e dei nomi: p. 293-304.

447. PINACOTECA Tosio Martinengo : catalogo delle opere, secoli XII-XVI / a cura di Marco Bona Castellotti ed Elena Lucchesi Ragni ; con Roberta D'Adda. - [Brescia] : Comune di Brescia : Fondazione Brescia Musei ; Venezia : Marsilio, 2014. - 532 p. : ill. color. ; 30 cm. - (Grandi libri illustrati).

Leonardo da Vinci: p. 124, 137, 138, 358, 374-376, 440. - Indice parziale: Vincenzo Foppa, San Giovanni Battista: p. 124-125. Pittore Lombardo, Pietà: p. 137-140. Andrea Solario, Cristo portacroce e un certosino: p. 356-358. Andrea Solario (copia da), Ecce Homo: p. 358. Marco d'Oggiono (copia da?), San Giovanni Battista: p. 359. Pittore lombardo, San Gerolamo: p. 374-376.

448. PINI, FRANCESCA.

Sono due gli ermellini della Dama di Leonardo : una macchina del tempo svela che nel ritratto, inizialmente, non c'era l'animaletto... / di Francesca Pini.

In: Corriere della sera. Sette. - n. 37 (12 set. 2014), p. 34-35.

Prima del titolo: Nuove scoperte scientifiche aprono una serie di ipotesi.

449. PITENIS, ANGELA A. - DOWSON, DUNCAN - SAWYER, W. GREGORY.

Leonardo da Vinci's friction experiments [Documento elettronico] : an

old story acknowledged and repeated / Angela A. Pitenis, Duncan Dowson, W. Gregory Sawyer.

In: *Tribology letters*. - vol. 56, n. 3 (Dec. 2014), p. 509-515.

Sugli studi di Leonardo nel campo della tribologia, recentemente emersi dalle pagine dei suoi quaderni. Di interesse, fra le altre, le osservazioni del Vinciano sull'attrito e la sua indipendenza dalla superficie di contatto apparente; sulla resistenza di attrito e la sua proporzionalità diretta al carico applicato.

450. PONTORMO e Rosso Fiorentino : divergenti vie della maniera / a cura di Carlo Falciani e Antonio Natali. - Firenze : Mandragora, 2014. - 367 p. : ill. color. ; 30 cm.

Catalogo della mostra tenuta a Firenze, Palazzo Strozzi, 8 mar.-20 lug. 2014. - Pubblicato contemporaneamente in inglese. - Indice parziale: Il Pontormo alla Certosa fra Leonardo e la «maniera stietta tedesca» / Carlo Falciani: p. 191-203.

451. QUAGLINO, MARGHERITA.

«Spedizione» e «perdimento» : il lessico della prospettiva negli autografi di Leonardo da Vinci / Margherita Quagliano.

In: *Studi di Memofonte*. - n. 12 (2014), p. 277-291.

Modalità di accesso: <http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.12/m.-quagliano-spedizione-e-perdimento.-il-lessico-della-prospettiva-negli-autografi-di-leonardo-da-vinci.html>.

L'a. esamina le occorrenze della voce «prospettiva» negli autografi di Leonardo da Vinci e prova a spiegare i modi e le ragioni di una convivenza in esse di una forte tendenza all'inclusività, e al tempo stesso di caratteri decisamente esclusivi.

452. RAAHAUGE JØRGENSEN, EIGIL.

Derfor smiler Mona Lisa, billedet afkodet og forklaret på dets konstruktive grundlag / Eigil Raahauge Jørgensen. - [Odense] : Stenløggen, 2014. - 2 volumi : ill. ; 25 cm.

Contiene: Bind 1: Tekst. Bind 2: Tegninger, modeller .

453. RADVÁNYI, ORSOLYA.

Il valore e il ruolo della Madonna di Raffaello all'interno della collezione Esterházy / Orsolya Radványi.

In: Raffaello : la Madonna Esterházy / a cura di Stefano Zuffi. - p. 35-41

Riferimenti all'attribuzione a Leonardo da Vinci della Madonna Esterházy in un inventario dei beni della famiglia del 1835 e in scritti degli anni Venti dell'Ottocento.

454. RAFFAELLO : la Madonna Esterházy / a cura di Stefano Zuffi. - Milano : Skira, 2014. - 77 p. : ill. color. ; 30 cm. - (Arte antica. Cataloghi).

Catalogo della mostra tenuta a Milano, Palazzo Marino, 3 dic. 2014-11 gen. 2015. - Indice parziale: La Madonna Esterházy : la mattina del giorno più bello per l'arte italiana / Stefano Zuffi: p. 15-33 (indice parziale: L'esempio di Leonardo: p. 25-29). Il valore e il ruolo della Madonna di Raffaello all'interno della collezione Esterházy / Orsolya Radványi: p. 35-41. La Vergine delle Rocce del Borghetto / Raffaella Ausenda: p. 59-73. La Madonna della rosa di Giovanni Antonio Boltraffio / Stefano Zuffi: p. 75-77.

455. RAVAUD, ÉLISABETH - EVENO, MYRIAM.

La Belle Ferronnière: a non invasive technical examination = La Belle Ferronnière: étude technique non invasive / Élisabeth Ravaud, Myriam Eveno.

In: Leonardo da Vinci's technical practice : paintings, drawings and influence = La pratique technique de Léonard de Vinci : peintures, dessins et influence / Michel Menu editor. - p. 126-138.

Contributo in inglese. - La scoperta di uno strato di colore a base di piombo senza gesso nella Belle Ferronnière costituisce un aspetto mai descritto in dipinti di Leonardo, mentre era stato identificato in lavori di suoi allievi. Il saggio affronta questa caratteristica tecnica e la sua diffusione nella cerchia leonardiana.

456. RAVECCA, MASSIMO.

Tre uomini, un volto: Gesù, Leonardo e Michelangelo / di Massimo Ravecca. - [Italia] : Massimo Ravecca, 2014. - 222 p. : ill. ; 23 cm.

457. RAYNAUD, DOMINIQUE.

Optics and the rise of perspective : a study in Network Knowledge Diffusion / Dominique Raynaud. - Oxford : Bardwell Press, 2014. - 243 p. : ill. ; 24 cm. - (GEMAS : Studies in Social Analysis).

Leonardo da Vinci: p. 3, 14-15, 40, 41-45. - Sulla diffusione delle teorie sulla prospettiva lineare e l'ottica dai centri culturali e universitari dell'Italia centrale verso tutta l'Europa. Passi da Leonardo da Vinci, Alberti, Ghiberti e Piero della Francesca sulla prospettiva lineare, affiancati tra loro per concordanza, contribuiscono a individuare le fonti principali da essi utilizzate e, quindi, a documentare la dipendenza dei loro trattati sul tema dall'ottica medievale.

458. REGARDS croisés sur la Lorraine et le monde à la Renaissance : actes du Colloque de l'Académie de Stanislas : vendredi 17 et samedi 18 mai 2013, Gran Salon de l'Hotel de Ville, Place Stanislas, 54000 Nancy

/ sous la direction de Bernard Guidot. - Nancy : Association d'historiens de l'Est, 2014. - 436 p. : ill. color. ; 24 cm.

Numero monografico di: *Annales de l'Est*, tome 1 (2014). - Indice parziale: *Pratiques d'atelier et diffusion des savoirs techniques au début du XVI siècle à Florence (Italie)* / Philippe Walter: p. 241-255.

459. ROBERTS, JANE.

The conservation of Leonardo da Vinci's drawings in Windsor / Jane Roberts.

In: *I disegni di Leonardo : diagnostica, conservazione, tutela : seminario internazionale*, Roma, 25-26 giugno 2012, Istituto centrale per il restauro e la conservazione del patrimonio archivistico e librario / atti a cura di Maria Cristina Misiti. - p. 8-9.

Brevi commenti sulle strategie conservative adottate a Windsor per il corpus di disegni leonardiani e sulle specifiche condizioni ambientali di conservazione.

460. ROBERTSON, CHARLES.

Bernardino Luini, Milan / by Charles Robertson.

In: *The Burlington Magazine*. - vol. 156, no. 1338 (Sept. 2014), p. 626-627.

Recensione alla mostra su Bernardino Luini e i suoi figli tenutasi a Milano, Palazzo Reale, 10 apr.-13 lug. 2014 (catalogo *Officina Libraria*, 2014).

461. RÖHRL, BORIS.

Leonardo da Vinci's anatomical drawings and Juan de Arfe y Villafañe [Documento elettronico] / Boris Röhr.

In: *Archivo español de arte*. - t. 87, no. 346 (abr.-jun. 2014), p. [139]-156.

Modalità di accesso: <http://xn—archivoespaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/854/889>.

Il "Libro segundo" della "Varia commensuración para la escultura y arquitectura" (1585-87) dello scultore ed orafo spagnolo Juan de Arfe y Villafañe include spiegazioni sistematiche sulle teorie delle proporzioni, dello scheletro e della muscolatura. Le sue fonti non sono ancora note. Tuttavia l'organizzazione generale ed alcuni dettagli delle illustrazioni dei primi tre capitoli sembrano derivare dal corpus dei disegni anatomici di Leonardo da Vinci a Windsor.

462. [Recensione a]: ROMANO Nanni, *Leonardo e le arti meccaniche*, Skira, Milano / a cura di Stefano Mammini.

In: *Medioevo : un passato da riscoprire*. - a. 18, n. 212 (set. 2014), p. 112.

463. ROSSI, MARCO.

Malaguzzi Valeri e i pittori lombardi del Quattrocento / Marco Rossi.

In: Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928) : tra storiografia artistica, museo e tutela : atti del convegno di studi (Milano, 19 ottobre 2011; Bologna, 20-21 ottobre 2011) / a cura di Alessandro Rovetta, Gianni Carlo Sciolla. - p. 127-134.

Commento dedicato agli studi di Francesco Malaguzzi Valeri sulla pittura lombarda del Quattrocento, da lui definita preleonardesca per gran parte del sec. 15° (Butinone, Zenale, Foppa, Bramantino tra gli altri), e sui ritrattisti alla corte di Ludovico il Moro (Boltraffio, D'Oggiono, Solario, De Predis per citarne alcuni).

464. ROUND, JEFFREY.

In the museum of Leonardo da Vinci / Jeffrey Round. - Toronto : Tightrope Books, 2014. - 128 p. : ill. ; 21 cm.

Omaggio poetico dedicato a Leonardo da Vinci e al tema dell'invenzione visionaria, organizzato per temi ispirati alla presenza del Da Vinci a Milano (come la poesia Last Supper) e alla sezione leonardiana del "Museo nazionale della scienza e della tecnologia Leonardo da Vinci".

465. RUBBI, VALERIA.

Il carteggio tra Francesco Malaguzzi Valeri e Bernard Berenson : (1909-1925) / Valeria Rubbi.

In: Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928) : tra storiografia artistica, museo e tutela : atti del convegno di studi (Milano, 19 ottobre 2011; Bologna, 20-21 ottobre 2011) / a cura di Alessandro Rovetta, Gianni Carlo Sciolla. - p. 63-71.

Nella descrizione delle relazioni tra Francesco Malaguzzi Valeri e Bernard Berenson, emergono riferimenti ed informazioni relativi ad un dipinto attribuito a Marco D'Oggiono raffigurante una Madonna della collezione personale del Malaguzzi Valeri e ad un Angelo adorante di Bernardino Luini della collezione privata di Dan Fellows Platt.

466. SACCANI, GIOVANNI.

Ritratto di lui stesso assai vecchio : suggestioni e ipotesi / Giovanni Saccani.

In: I disegni di Leonardo : diagnostica, conservazione, tutela : seminario internazionale, Roma, 25-26 giugno 2012, Istituto centrale per il restauro e la conservazione del patrimonio archivistico e librario / atti a cura di Maria Cristina Misiti. - p. 6-7.

L'a. lancia un'ipotesi di approfondimento sulla figura di Giovanni Volpato,

colui che vendette a re Carlo Alberto la collezione di disegni leonardiani, e traccia un breve excursus sulla loro storia espositiva e la loro valorizzazione.

467. SALA, GIUSEPPE.

Milano sull'acqua : ieri, oggi, domani / Giuseppe Sala ; con la collaborazione di Claudio Conti per la ricerca storica ; introduzione di Ermanno Olmi. - Milano : Skira : Corriere della Sera, 2014. - 190 p. : ill. color. ; 21 cm. - (I progetti del Corriere della Sera).

Indice parziale: Leonardo e l'acqua: p. 72-77. - Leonardo da Vinci: p. 152-155. - L'a. si sofferma sul contributo di Leonardo da Vinci alla progettazione di un sistema di vie d'acqua a Milano e ne ripercorre le tappe principali dell'attività; accenna al percorso turistico dell'Expo 2015 che vedrà Leonardo e le sue opere milanesi protagoniste.

468. SALSBUURY , BRITANY.

[Recensione a] Distinguished images: prints in the visual economy of Nineteenth-Century France, by Stephen Bann... / reviewed by Britany Salsbury.

In: The Burlington Magazine. - vol. 156, no. 1338 (Sept. 2014), p. 608 .

Tra i cinque capitoli tematici affrontati dal volume qui recensito, uno è dedicato ad una riflessione sulle varie modalità di riproduzione della Monna Lisa.

469. SALVADOR, LORETTA.

Restauro conservativo del fondo grafico di Leonardo delle Gallerie dell'Accademia di Venezia : problematiche, obiettivi e metodologia / Loretta Salvador.

In: I disegni di Leonardo : diagnostica, conservazione, tutela : seminario internazionale, Roma, 25-26 giugno 2012, Istituto centrale per il restauro e la conservazione del patrimonio archivistico e librario / atti a cura di Maria Cristina Misiti. - p. 10-18.

Presentazione dell'intervento di manutenzione e restauro conservativo del gruppo di disegni di Leonardo e della sua cerchia alle Gallerie dell'Accademia di Venezia avvenuto nel 1992.

470. SALVI, PAOLA.

L'Autoritratto di Leonardo da Vinci e la sua conservazione / Paola Salvi.

In: I disegni di Leonardo : diagnostica, conservazione, tutela : seminario internazionale, Roma, 25-26 giugno 2012, Istituto centrale per il restauro e la conservazione del patrimonio archivistico e librario / atti a cura di Maria Cristina Misiti. - p. 35-40.

Lo studio della carta e dello stile grafico dell'Autoritratto di Leonardo alla Biblioteca Reale, insieme all'analisi materiale dell'opera contribuisce a fornire nuovi elementi di valutazione dal punto di vista storico-artistico e stilistico e quindi a fornire corrette indicazioni per un'adeguata conservazione del disegno.

471. SALVI, PAOLA.

Leonardo da Vinci: "Birds and Other Things" = Leonardo da Vinci: "Uccelli et altre cose" / Paola Salvi.

In: Leonardo da Vinci : treasures from the Biblioteca Reale, Turin = Leonardo da Vinci : tesori dalla Biblioteca Reale, Torino / edited by = a cura di Paola Salvi. - p. 55-93.

Il saggio descrive i vari contenuti del Codice sul volo degli uccelli (studi sul volo, naturale e meccanico, studi sulle bilance, schizzi a sanguigna precedenti la stesura del Codice, ecc.), lo contestualizza con gli altri studi leonardiani sul volo degli uccelli e per la realizzazione della macchina volante e ne evidenzia le ricche relazioni con gli studi anatomici. Nell'appendice segue anche una revisione del dibattito sulla datazione (viene destituito di fondamento lo spostamento dal 1505 al 1506) e della collazione delle carte, anche con l'ausilio di immagini a luce radente e con microscopio stereoscopico.

472. SALVI, PAOLA.

Treasures by Leonardo from the Biblioteca Reale, Turin = Tesori leonardiani dalla Biblioteca Reale di Torino / Paola Salvi.

In: Leonardo da Vinci : treasures from the Biblioteca Reale, Turin = Leonardo da Vinci : tesori dalla Biblioteca Reale, Torino / edited by = a cura di Paola Salvi. - p. 23-31.

Presentazione del percorso espositivo che, prendendo spunto dal Volto di fanciulla (Studio per l'Angelo della Vergine delle Rocce) e dal Codice sul volo degli uccelli, si organizza intorno alla complessità di temi di quest'ultimo (movimento di un corpo animato, problemi riguardanti peso ed equilibrio), introduce altri autografi leonardiani della Biblioteca reale di Torino ed affianca una selezione di fogli dal Codice Huygens della Morgan Library.

473. SANTOS BUESO, ENRIQUE - VICO-RUÍZ, E. - SÁNCHEZ, JULIÁN GARCÍA.

Patología ocular en la obra de Leonardo da Vinci [Documento elettronico]. (I). La Mona Lisa = Eye pathology in the paintings by Leonardo da Vinci. (I). The Mona Lisa / E. Santos-Bueso, E. Vico-Ruiz y J. García-Sánchez.

In: Archivos de la Sociedad Española de Oftalmología. - vol. 89, n. 2 (Feb. 2014), p. 112-113.

Modalità di accesso:

<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0365669112000494>.

Analisi degli occhi e di una eventuale alopecia della Gioconda che si presenta senza ciglia e sopracciglia.

474. SCHOMMER, PIERRE.

Il faut sauver la Joconde! : carnets, 1937-1945 / Pierre Schommer ; édition préparée par Hubert Landais et Jean-René Gaborit. - Paris : Éditions du CTHS, 2014. - 391 p. : ill. ; 19 cm. - (Format ; 76).

Indice parziale: Isabelle d'Este: p. 231, 252. La Joconde: p. 26, 53-55, 57, 63, 78, 110, 117, 128, 182, 214. - Riferimenti al salvataggio, fra le altre, di opere di Leonardo da Vinci in collezioni francesi da parte di Pierre Schommer, responsabile durante la Seconda Guerra mondiale dell'evacuazione delle opere d'arte delle collezioni nazionali e responsabile del deposito del Castello di Chambord.

475. SCHULZ, ANNE MARKHAM.

The sculpture of Tullio Lombardo / by Anne Markham Schulz. - London ; Turnhout : Harvey Miller, 2014. - VI, 463 p. : ill. ; 31 cm. - (Vistas : new scholarship on Sculpture 1250-1780 ; 1).

Indice parziale: Last Supper, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Venice: p. 90-91. - Leonardo da Vinci: p. 10, 90, fig. 228. - Su un rilievo incompiuto e mutilo dell'Ultima cena ispirato al Cenacolo di Leonardo da Vinci in Santa Maria delle Grazie

476. SCIENTIFIC cosmopolitanism and local cultures: religions, ideologies, societies [Documento elettronico] : proceedings / [edited by Gianna Katsiampoura]. - Athens : National Hellenic Research Foundation, Institute of Historical Research, Section of Neohellenic Research, Programme of History, Philosophy and Didactics of Science and Technology, 2014. - 718 p. : ill. color. ; 30 cm.

In: PORTO : Publications Open Repository TORINO.

Modalità di accesso: <http://5eshs.hpdst.gr/sites/5eshs.hpdst.gr/files/5eshs-proceedings.pdf>.

Quinta conferenza internazionale dell'European Society of History of Science, tenuta ad Atene, 1-3 nov. 2012. - Indice parziale: Leonardo on hydrostatic force: a research engineering approach towards the idea of hydrostatic pressure? / Paolo Cavagnero: p. 304-312.

477. SEATON, ANTHONY.

What Leonardo missed: a lesson for today [Documento elettronico] / Anthony Seaton.

In: QJM : Quarterly journal of medicine. - vol. 107, n. 1 (Jan. 2014), p. 89-90.

Modalità di accesso:

<http://qjmed.oxfordjournals.org/content/107/1/89.long>.

Riferimenti agli studi anatomici di Leonardo che, nonostante le importanti scoperte fatte grazie alla dissezione dei cadaveri, sono influenzati dalle teorie di Galeno.

478. IL SEICENTO : l'età del barocco, delle scienze, del metodo / a cura di Umberto Eco. - Milano : EncycloMedia, 2014. - 2 volumi (1165 p., XV, [64] p. di tav. : ill. color. ; 25 cm. - (Storia della civiltà europea ; 8).

Contiene: Vol. 1: Storia, filosofia, scienze e tecniche (Leonardo da Vinci: p. 271, 514, 540, 559). Vol. 2: Letteratura e teatro, arti visive, musica (Leonardo da Vinci: p. 897, 902, 939, 940).

479. SEYBOLD, DIETRICH.

Das Schlaraffenleben der Kunst : eine Biografie des Kunstkenner und Leonardo da Vinci-Forschers Jean Paul Richter, (1847-1937) / Dietrich Seybold. - Paderborn : Fink, 2014. - 390 p. : ill. ; 24 cm.

Sulla figura dello storico dell'arte Jean Paul Richter, noto come il curatore degli scritti di Leonardo da Vinci.

480. SGARBI, VITTORIO.

Gli anni delle meraviglie : da Piero della Francesca a Pontormo : il tesoro d'Italia II / Vittorio Sgarbi ; introduzione di Furio Colombo ; postfazione di Gian Antonio Stella. - Milano : Bompiani, 2014. - XII, 474 p. : ill. color. ; 22 cm.

Indice parziale: Macrino d'Alba, chiusura di partita: p. [224]-228. Leonardo da Vinci, il disegno della psiche: p. [322]-329.

481. SMITH, ROGER.

Leonardo: bridging the gap / Roger Smith.

In: Research technology management. - vol. 57, no. 1, (Jan.-Feb. 2014), p. 58-59.

Sulla figura poliedrica di Leonardo da Vinci come artista, ingegnere e inventore.

482. STRINATI, CLAUDIO.

Il mestiere dell'artista : dal Trecento al Seicento / Claudio Strinati. - Palermo : Sellerio, 2014. - 411 p., [8] carte di tav. : ill. color. ; 20 cm. - (La nuova diagonale ; 103).

Trascrizioni di testi precedentemente pubblicati in tre distinti volumi tra il 2007 ed il 2011, come trascrizioni ampiamente corrette e rielaborate di trasmissioni radiofoniche di Rai Radio 2. - Indice: Introduzione: p. 11-16. Da Giotto a Leonardo: p. 17-156. Da Raffaello a Caravaggio: p. 157-261. Dal Caravaggio a Baciccio: p. 263-411. - Leonardo da Vinci: p. 143-149. - Riflessioni sull'occasione e modalità di realizzazione dell'Ultima Cena di Leonardo da Vinci, nonché sugli aspetti iconografici e compisitivi salienti dell'affresco.

483. TAGLIALAGAMBA, SARA.

Rinascenza antigraziosa : Leonardo, Metsys e le teste grottesche / Sara Taglialagamba.

In: Art e dossier. - a. 29, n. 309 (apr. 2014), p. 72-77.

Accanto all'esaltazione della bellezza e dell'armonia delle forme, Firenze vede nel Quattrocento l'affermarsi di un registro caricaturale che trova in Leonardo una fortunata espressione e notorietà, tanto da varcare i confini italiani e da ispirare pittori come Metsys.

484. TAN, M. - HARLING, LEANNE - ASHRAFIAN, HUTAN.

Leonardo da Vinci's Five Grotesque Heads: early evidence of craniofacial mycobacterial infection [Documento elettronico] / M. Tan, L. Harling, H. Ashrafian.

In: Infection. - vol. 42, issue 4 (Aug. 2014), p. 795-796.

Modalità di accesso:

<http://link.springer.com/article/10.1007/s15010-014-0644-y>.

Gli a. ritengono che il disegno di Leonardo da Vinci di Cinque teste grottesche (Windsor, Royal Library) non sia una pura e semplice rappresentazione caricaturale ma ritragga una patologia.

485. La TESTA di Leda del Castello Sforzesco fra Leonardo e Francesco Melzi / Cecilia Frosinini... [et al.].

In: OPD restauro : quaderni dell'Opificio delle pietre dure e Laboratori di restauro di Firenze. - 25 (2013), p. 324-342.

Sul restauro presso l'Opificio delle pietre dure del disegno di Leonardo "Testa di Leda".

486. TONELLI, FRANCESCO.

As Leonardo da Vinci discovered sarcopenia [Documento elettronico] / Francesco Tonelli.

In: Clinical cases in mineral and bone metabolism. - vol. 11, n. 1 (Jan.-Apr. 2014), p. 82-83.

Modalità di accesso:

<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4064447/>.

L'a. ritiene che il disegno di Leonardo RL 19017 della collezione della Royal Library riveli una conoscenza degli effetti della sarcopenia sui muscoli.

487. TOSI, LUCA.

Beltrami tra collezionismo e mecenatismo ; Riscoprendo l'arte lombarda : Luca Beltrami tra Luini e Bergognone / Luca Tosi.

In: Luca Beltrami, 1854-1933 : storia, arte e architettura a Milano / a cura di Silvia Paoli. - p. 107-113, 114-115.

L'a. presenta la figura di Beltrami mecenate, sostenitore di musei e istituti culturali italiani e lombardi, in particolare la Pinacoteca-Biblioteca Ambrosiana ed i Musei Civici di Milano. Nel secondo contributo esamina gli scritti di Beltrami su artisti lombardi quali Ambrogio da Fossano, detto il Bergognone, e Bernardino Luini.

488. The TREATISE on Painting: traces and convergences : drawings by Leonardo from the Codex Atlanticus = Trattato della pittura: tracce e convergenze : disegni di Leonardo dal Codice Atlantico / Juliana Barone. - [Novara] : De Agostini, 2014. - 55 p. : ill. color. ; 28 cm.+ DVD-ROM. - (Codex Atlanticus ; 21).

Testi in inglese; presentazione in inglese con traduzione italiana a fronte. - Catalogo della mostra tenuta a Milano, Sacrestia del Bramante nel complesso monumentale delle Grazie, Biblioteca-Pinacoteca-Accademia Ambrosiana, 9 set.-14 dic. 2014. - Indice: Foreword = Presentazione / Franco Buzzi: p. 5-7. Introduction / Juliana Barone: p. [9]-16. Works / Juliana Barone: p. [17]-53 (indice parziale: [The principles of painting]: p. 18-26. [Optics and perspective]: p. 27-34. [The human figure: proportion, anatomy and movement]: p. 35-44. [Light and shadow, colour and landscape painting]: p. 45-53). Essential bibliography: p. 54-55. - Attraverso quarantatquattro disegni, l'a. ricostruisce fonti e convergenze tra il Codice Atlantico ed il Libro di pittura di Leonardo da Vinci su temi come i principi della pittura, le connessioni tra pittura ed ottica e prospettiva, la rappresentazione della figura umana, luce ed ombra.

489. VARVEL, W. N.

The lady speaks : uncovering the secrets of the Mona Lisa / W. N. Varvel.

- Dallas : Brown Books, 2014 - XXIII, 193 p. : ill. color. ; 24 cm.
Romanzo.

490. VECCE, CARLO.

Leonardo, arte (e follia) della guerra [Documento elettronico] / Carlo Vecce.

In: Leonardo da Vinci : arte della pace, arte della guerra = Léonard de Vinci : art de la paix, art de la guerre / a cura di Pascal Briost e Lucia Felici. - p. 52-62.

Modalità di accesso:

<http://www.fupress.net/index.php/cromohs/article/view/15376/14327>.

L'a. si interroga su cosa sia la guerra per Leonardo, sia sul piano della rappresentazione e della composizione delle "istorie" (si vedano i numerosi riferimenti al Libro di pittura), sia su quello della guerra come arte e mestiere (delle armi) rispetto al quale il Vinciano è impegnato in un attento lavoro di documentazione, basato sia sulla tradizione orale e pratica degli ingegneri fiorentini e senesi sia sulla lettura di autori antichi e moderni.

491. VERSIERO, MARCO.

«Trovo modo da offendere e difendere» : la concezione della guerra nel pensiero politico di Leonardo [Documento elettronico] / Marco Versiero.

In: Leonardo da Vinci : arte della pace, arte della guerra = Léonard de Vinci : art de la paix, art de la guerre / a cura di Pascal Briost e Lucia Felici. - p. 63-78.

Modalità di accesso:

<http://www.fupress.net/index.php/cromohs/article/view/15377/14328>.

Scopo di queste pagine è di offrire all'attenzione alcune evidenze lessicali e semantiche dell'approccio filosofico-politico di Leonardo al tema del polemos, nella sua duplice accezione di dimensione conflittuale, insita e latente nella 'naturalità' dell'antropologia e cosmologia vinciane, e di momento fattuale di scardinamento dell'ordine politico.

492. VILLATA, EDOARDO.

Luca Beltrami tra mito di Leonardo, metodo storico e utopia : la fondazione della Raccolta Vinciana / Edoardo Villata.

In: Luca Beltrami, 1854-1933 : storia, arte e architettura a Milano / a cura di Silvia Paoli. - p. 267-271.

Il saggio esplora il ruolo di Luca Beltrami come studioso di Leonardo in un momento di particolare delicatezza metodologica degli studi, tra tramonto del metodo storico positivista a cui per certi versi l'architetto è ancora legato, e incipiente "mito di Leonardo" a cui non rimane affatto insensibile. Epicentro di que-

sta vicenda è la fondazione, patrocinata dallo stesso Beltrami, della Raccolta Vinciana presso l'Archivio Storico di Milano nel 1905.

493. VINCETI, SILVANO.

Alla ricerca della Gioconda / Silvano Vinceti. - Roma : Armando, 2014. - 95 p. : ill. ; 20 cm. - (Misteri d'Italia).

Resoconto degli scavi archeologici e delle indagini nell'ex Convento di Sant'Orsola a Firenze, atti a localizzare la tomba di Lisa Gherardini del Gioco, modella per la Gioconda di Leonardo.

494. VISUAL degradation in Leonardo da Vinci's iconic self-portrait: a nanoscale study [Documento elettronico] / A. Mosca Conte... [et al.].

In: Applied physics letters. - vol. 104, issue 22 (2014), p. [1-4].

Modalità di accesso:

<http://scitation.aip.org/content/aip/journal/apl/104/22/10.1063/1.4879838>.

Analisi della carta dell'Autoritratto di Leonardo conservato presso la Biblioteca Reale di Torino attraverso l'impiego di analisi non distruttive volte a quantificare l'attuale livello di degrado del disegno il quale, confrontato con le misure future, permetterà di valutare il suo tasso di degradazione nel tempo.

495. WAENERBERG, ANNIKA.

Mona Lisan hymy ja tunne tulkinnan työkaluna [Documento elettronico] / Annika Waenerberg.

In: Tahiti : taidehistoria tieteenä. - n. 4 (2013).

Modalità di accesso: <http://tahiti.fi/04-2013/tieteelliset-artikkelit/mona-lisan-hymy-ja-tunne-tulkinnan-tyokaluna/>.

496. WALMSLEY, ELIZABETH.

Leonardo's portrait of Ginevra de' Benci : a reading of the X-radiographs and infrared reflectographs = Le portrait de Ginevra de' Benci par Léonard : une lecture des radiographies et des réflectographies infrarouges / Elizabeth Walmsley.

In: Leonardo da Vinci's technical practice : paintings, drawings and influence = La pratique technique de Léonard de Vinci : peintures, dessins et influence / Michel Menu editor. - p. 56-71.

Contributo in inglese. - I recenti esami ai raggi X e agli infrarossi eseguiti sulla Ginevra de' Benci forniscono osservazioni aggiuntive sulla tecnica pittorica di Leonardo, così come ulteriori implicazioni sulla composizione ed evoluzione del ritratto nel corso del processo d'elaborazione.

497. WALTER, PHILIPPE.

Pratiques d'atelier et diffusion des savoirs techniques au début du XVI siècle à Florence (Italie) / Philippe Walter.

In: Regards croisés sur la Lorraine et le monde à la Renaissance : actes du Colloque de l'Académie de Stanislas : vendredi 17 et samedi 18 mai 2013, Gran Salon de l'Hotel de Ville, Place Stanislas, 54000 Nancy / sous la direction de Bernard Guidot. - p. 241-255.

498. WELLS, THEREZA.

The Madonna of the Yarnwinder : conservation history and the painting's influence = La Madone au fuseau : histoire de la conservation et rayonnement de l'oeuvre / Thereza Wells.

In: Leonardo da Vinci's technical practice : paintings, drawings and influence = La pratique technique de Léonard de Vinci : peintures, dessins et influence / Michel Menu editor. - p. 101-113.

Contributo in inglese. -La prima parte dell'articolo traccia la storia visiva della Madonna dei fusi cosiddetta Lansdowne, la seconda si focalizza su alcune delle numerose copie e varianti e su quanto potrebbero suggerirci a proposito del dipinto originale, sulla sua genesi e sulla pratica di lavoro di Leonardo; infine prende in considerazione come il dipinto abbia influenzato artisti di tutta Europa.

499. WILLIAMS, KIM - XAVIER, JOÃO PEDRO.

Leonardo 2013, 3-5 June 2013, Perdizes, Portugal / Kim Williams, João Pedro Xavier.

In: Nexus network journal : architecture and mathematics. - Vol. 16, n. 1 (Apr. 2014), p. 239-246.

Progettazione e costruzione di strutture a cupola ispirata ai disegni di Leonardo da Vinci da parte di un gruppo di studiosi internazionali.

500. WITOSZEK, NINA.

Leonardo da Vinci our contemporary? : The "ecohumanist" code of Renaissance sages / Nina Witoszek.

In: Worldviews : global religions, culture, and ecology. - vol. 18, issue 2 (2014), p. 122-143.

501. ZUFFI, STEFANO.

La Madonna Esterházy : la mattina del giorno più bello per l'arte italiana ; La Madonna della Rosa di Giovanni Antonio Boltraffio / Stefano Zuffi.

In: Raffaello : la Madonna Esterházy / a cura di Stefano Zuffi. - p. 15-33, 75-77.

Bibliografia

431

La composizione della Madonna Esterházy di Raffaello rivela un decisivo riferimento a Leonardo da Vinci, dalla posa della Vergine mediata dai disegni leonardiani per Leda, alla costruzione e articolazione figurativa dell'intero gruppo. La Madonna della rosa, considerata in passato come frutto anche dell'ausilio di disegni di mano di Leonardo, viene ricondotta alla piena paternità di Boltraffio e letta nel contesto della forte ascendenza leonardesca sia sulle fisionomie sia sull'articolazione della composizione.

432

Raccolta Vinciana

INDICE DEGLI AUTORI

- Acidini Luchinat, Cristina 283, 387
 Acres, Alfred 10, 228
 Agosti, Barbara 112
 Akiyama, Toshiro 11
 Albertini Ottolenghi, Maria Grazia
 248, 254
 Albin, Sandro 12
 Alertz, Ulrich 3
 Amadei, Daniela 117, 152
 Amamiya, Noriko 13
 Ames-Lewis, Francis 384
 Anderson, Jaynie 421
 Anderson, Michael Alan 284
 Anikó, Krivács 4
 Apicella, Eugenia 336
 Aquino, Lucia 381
 Arasse, Daniel 286, 387
 Arcieri, Andrea 14
 Artioli, Veronica 16
 Artoni, Paola 253
 Ashrafian, Hutan 17, 18
 Ausenda, Raffaella 288, 454
 Avsey, Ignat 414
 Baier, Christof 19, 79
 Bambach, Carmen 20, 21, 144, 222,
 289, 387
 Bann, Stephen 22
 Barbolani Di Montauto, Novella 15
 Barone, Juliana 23, 24, 161, 290, 291,
 384, 488
 Bartoloni, Bruno 25
 Basso, Laura 254
 Battaglia, Roberta 26, 112
 Beccaria, Carlotta 292, 387
 Bell, Janis C. 27, 154
 Bellini, Eraldo 218
 Bellucci, Roberto 28, 154, 283, 387,
 391
 Beltrami, Luca 196, 294
 Beltramini, Guido 212, 229
 Benedetti, Pino 295
 Benucci, Elisabetta 160
 Bernardoni, Andrea 5, 29, 30, 31, 87,
 297, 298, 299, 339, 382
 Berta, Luca 300
 Bertelli, Simone 301, 399
 Berthou, André-Michel 32
 Bescoby, Jenny 302, 387
 Bicchieri, Marina 303, 336
 Biffi, Marco 34, 35, 160, 192
 Bilal, Enki 304
 Bissell, Malenka M. 305

- Boariu, Dominic-Alain 68
 Bod, Rens 36
 Boer, Wietse : De 228
 Bona Castellotti, Marco 447
 Bonazzoli, Francesca 37
 Bonfait, Olivier 67
 Bonoldi, Lorenzo 38
 Bora, Giulio 39, 40, 157, 222
 Boschung, Dietrich 79
 Botti, Lorena 306, 336
 Bouchal, Robert 41
 Boucheron, Patrick 42, 153, 307
 Boyer-Lafont, Agnès 243
 Brinkman, Martien E. 43
 Brioiist, Pasca 144, 153, 298, 309, 382
 Brown, Christopher Heath 133
 Bruschi, Mario 45, 222
 Buccaro, Alfredo 287, 310
 Bühler, Dirk 153
 Bullis, Jennifer 311
 Burghart, Claudia 46
 Burke, Peter 413
 Burns, Howard 212
 Calter, Paul 384
 Calvini, Paolo F. 336
 Campadelli, Nadia 47, 312
 Campi, Alessandro 400
 Cantile, Andrea 48
 Capelatto, Igor Alexandre 313
 Capra, Fritjof 49
 Capurro, Rita 393
 Carbon, Claus-Christian 50, 314
 Cardinali, Philippe 51, 153
 Carminati, Marco 52, 361
 Carrara, Mauro 315
 Cassanelli, Luciana 53, 66
 Cassanelli, Roberto 349
 Catalano, Agostino 287, 316
 Cattani, Paola 54
 Catturini, Carlo 55, 317, 318, 399
 Cavagnero, Paolo 56, 319, 476
 Cavalazzi, Irene 182
 Cerasuolo, Angela 57, 222
 Chui, Sue Ann 320, 387
 Cianchi, Francesco 321
 Cianchi, Marco 58
 Cirmigliaro, Giuditta 60
 Clayton, Nick 367
 Clegg, Brian 384
 Clini, Paolo 117, 152
 Cockram, Sarah D. P. 61
 Cohen, Rosa 313
 Colangelo, Adriano 62
 Collins, Bradley Isham 63, 161
 Colombo, Raffaella 104
 Conde, Idalina 64, 322
 Córdor Orduña, María 65
 Conti, Claudio 467
 Contri, Giacomo B. 104
 Coquery, Emmanue 167
 Cordellier, Dominique 411
 Corry, Maya 324
 Cotte, Pascal 325
 Cottino, Alberto 69, 242, 326
 Craske, Matthew 70, 161
 Crespo Fajardo, José Luis 293, 327
 Cresti, Carlo 71
 Crippa, Davide 258
 Cucker, Felipe 72
 Curradi, Duilio 328
 D'adda, Roberta 447
 D'Errico, Dora 329, 382
 D'Orazio, Costantino 330
 Dalli Regoli, Gigetta 15, 73
 Dallolio, Galileo 74
 De Cicco, Maria Antonietta 336, 373
 De Marchi, Andrea G. 15, 76
 De Toni, Giovanni 334, 335
 De Toni, Nando 335
 Décimo, Marc 331
 Delieuvain, Vincent 332, 387
 Depoortere, Frederiek 43
 Deruelle, Benjamin 333, 382
 Di Lorenzo, Andrea 285
 Di Prete, Barbara 258
 Díez, María José 88

- DiFrancesco, Dario 430
 Dini, F. L. 148
 Dionisi Vici, Paolo 363
 Donnithorne, Alan 336, 337, 338, 387
 Dowson, Duncan 449
 Dumont, Jonathan 110
 Dupré, Sven 339
 Dwyer Modestini, Dianne 340, 387
 Dyett, Marleen 81
 Džubur, Vesna 82
 Echinger Maurach, Claudia 83, 149, 349
 Eco, Umberto 59, 478
 Eisenberg, Michael 392
 Ekserdjian, David 84, 161
 Elam, Caroline 85, 212
 Elettrico, Maurizio 446
 Elsig, Frédéric 80, 86
 Ennis, Michael 88
 Eveno, Myriam 387, 455
 Fagnart, Laure 80, 89, 90, 110, 323, 341
 Faietti, Marzia 336, 342
 Fairbanks Harris, Theresa 336, 343
 Falciani, Carlo 344, 450
 Falomir, Miguel 144
 Fanini, Barbara 91
 Farndon, John 128
 Fehrenbach, Frank 68, 92, 93, 94, 154, 229
 Felici, Lucia 382
 Fenstad, Jens Erik 95
 Ferrari, Simone 242
 Ferrario, Luigi 96
 Fintoni, Sergio 158, 159
 Fiorani, Francesca 97, 98, 99, 154, 229
 Fiorio, Maria Teresa 100, 101, 157, 222, 345, 387
 Forcellino, Antonio 346, 349
 Forcellino, Maria 349
 Fossi, Gloria 102
 Frangenberg, Thomas 103, 161
 Freud, Sigmund 104
 Friedman, Julia 105, 161
 Frommel, Christoph Luitpold 349
 Frommel, Sabine 106, 238
 Frosini, Fabio 107, 154
 Frosini, Giovanna 114
 Frosinini, Cecilia 108, 154, 283, 350, 387, 485
 Fumagalli, Pier Francesco 336, 351
 Fumarco, Cristina 109, 125
 Gabor, Diana 2
 Gáldy, Andrea 352
 Galli, Aldo 285
 Galluzzi, Francesco 353
 Garai, Luca 354, 355
 Gasparotto, Davide 212
 Gatta, Massimo 287, 356
 Geddo, Cristina 357, 397
 Gerrits, Peter O. 111
 Giannini, Federico 182
 Ginzburg, Silvia 112
 Giorgione, Claudio 113, 153
 Giusberti, Fabio 192
 Gluchowska, Lidia 115
 Goethe, Johann Wolfgang : von 361
 Goicovic, Giselle 362
 Goldenberg Stoppato, Lisa 58
 Goli, Giacomo 363
 González Mozo, Ana 364, 387
 Göttler, Christine 228
 Graffi, Sergio 397
 Grassi, Marco 116
 Greco, Emanuele 359
 Grollemund, Hélène 411
 Gros, Pierre 117, 152
 Guarducci, Francesca 359
 Guerrini, Mauro 365, 366, 382
 Hadland, Tony 367
 Hales, Dianne R. 368
 Hart-Davis, Adam 128
 Haskell, Francis 118
 Hasters, Frank 3
 Hatfield, Rab 369

- Haziél, Vittoria 119
 Heinisch, Carsten 128
 Hendler, Sefy 120
 Hessler, Christiane J. 370
 Hesslinger, Vera M. 50, 314
 Hilz, Helmut 121, 153
 Hoenig, Leonard J. 122
 Hoffmann, Thomas R. 371
 Höhne, Steffen 134
 Hope, Charles 123, 161
 Humphreys, Colin J. 124
 Iannuccelli, Simonetta 336, 372
 Ikegami, Hideaki 126, 157
 Ikegami, Hidehiro 127
 Imai, Tsutomu 261
 Isbouts, Jean-Pierre 133
 Isekenmeier, Guido 130
 Israëls, Machtelt 229
 Jachmann, Julian 79
 Janés Nadal, Clara 6
 Jemmet, Violaine 411
 Jemolo, Andrea 349
 Johann, Klaus 134
 Kaderka, Karolina 238
 Kárpáti, Zoltán 223
 Katsiampoura, Gianna 476
 Kaufmann, Thomas DaCosta 135, 152
 Keele, Kenneth David 151
 Kemp, Martin 136, 137, 161, 213, 275, 374, 375, 384, 388, 413
 King, Ross 376
 Klein, Francesca 138
 Klein, Stefan 377
 Klemm, Tanja 139
 Kliche, Martin 128
 Kohle, Hubertus 140
 Kopetzki, Annette 423
 Korbacher, Dagmar 141, 257
 Körte, Mona 132, 142
 Kreft, Thomas 3
 Kupczak, Christina 143
 Kurokawa, Yumi 124
 Kwakkelstein, Michael W. 378
 La Fonte, Patrizia 379
 Landrus, Matthew 129, 384, 385
 Landucci, Stefania 428
 Laurenza, Domenico 87, 145, 146, 384
 Le Naour, Jean-Yves 147
 Lemma, Massimo 150
 Lessing, Hans-Erhard 367
 Leonardo : da Vinci 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
 Liberanome, Daniele 394
 Lohrmann, Dietrich 3, 395
 Lombardi, Michele 396
 López Vélchez, Inmaculada 162, 217
 López, Juan José 398
 Lorusso, Salvatore 78
 Lucchesi Ragni, Elena 447
 Lucchi, Piero 152, 163
 Lukacs, Gabriele 41
 Luminati, Chiara 164
 Maehashi, Juji 165
 Maffioli, Cesare Sergio 87, 166
 Maggiorelli, Simona 402
 Magliani, Mauro 296
 Mahon, Clare 182
 Mairesse, François 403
 Mammini, Stefano 462
 Manenti Valli, Franca 152, 167, 168
 Manni, Paola 160, 169
 Mara, Silvio 170, 171, 222
 Marani, Pietro C. 77, 153, 154, 157, 172, 173, 174, 175, 176, 177 178, 179, 180, 218, 222, 248, 253, 265, 336, 348, 387, 399, 404, 405, 406, 407, 432
 Marchis, Vittorio 87
 Marini, Giorgio 336, 342
 Marinucci, Giovanni 336, 408
 Martin, Philippe 181, 197
 Martino, Enio 409
 Masoero, Ada 410
 Mazzotta, Antonio 412
 McHam, Sarah Blake 183
 Melani, Margherita 441

Bibliografia

437

- Melnikov, V. A. 184
 Menu, Michel 387
 Merežkovskij, Dmitrij Sergeevič 414
 Milkovic, Veljko 186
 Millbank, Gayle 415
 Minamino, Ryoko 416
 Minardi, Mauro 59, 187
 Minutoli, Fabio 287, 417
 Misiti, Maria Cristina 336
 Missinne, Stefaan 188, 418
 Messori, Mauro 336, 419
 Molteni, Giuseppe 421
 Monaghan, J. J. 422
 Monaldi, Rita 423
 Mondini, Maurizio 358
 Montalbano, Letizia 336, 424
 Montemagno Ciseri, Lorenzo 425
 Morale, Giovanni 426
 Morel, Philippe 189, 229
 Morelli, Giovanni 421
 Moro, Elisa 33, 222
 Moro, Franco 190
 Morton, Carson 191
 Mosca Conte, Adriano 336, 419, 494
 Mottin, Bruno 332, 385, 427
 Mounier, Pascale 323
 Mugellesi, Rossana 428
 Muller, Frank 197
 Müller, Michael 376
 Nadeau, Tara L. 429
 Nanni, Romano 152, 154, 192, 193, 194, 195, 229
 Natale, Mauro 80, 308
 Natali, Antonio 450
 Nativel, Colette 323
 Némec, Mirek 134
 Neuwahl, Alexander 29, 192, 298
 Nigro Covre, Jolanda 66
 Noble, Denis 430
 Noehden, George Heinrich 361
 Nova, Alessandro 112, 154
 Novellone, Alessandra 431
 Occhipinti, Carmelo 15, 198
 Olivato, Loredana 253
 Oliveira, Paulo Martins 199
 Osano, Shigetoshi 157, 200
 Ossola, Carlo 434
 Ottonello, Pier Paolo 201
 Pagiavla, Manya 375
 Palmer, Rodney 161, 202
 Paoli, Silvia 399
 Parker, Barry 435
 Pasca, Francesco 436
 Pascalicchio, Francesca 336, 437
 Pasipoularides, Ares 438
 Pasquali, Cinzia 154, 203
 Passini, Michela 161, 204
 Pedretti, Carlo 5, 29, 44, 58, 152, 158, 159, 205, 206, 298, 383, 439, 440, 441, 442
 Penny, Nicholas 118
 Perini, Giovanna 161, 207
 Perissa Torriani, Annalisa 152, 208, 383, 443
 Perrot, Jean 444
 Peter, Ulrike 257
 Petix, Giuseppe 209
 Peyré, Yves 210, 243
 Phenix, Alan 320, 387
 Piagnani, Francesco 400, 445
 Piedimonte, Antonio Emanuele 446
 Piel, Friedrich 211
 Pinar, Guadalupe 336
 Pini, Francesca 213, 214, 448
 Pinzari, Flavia 336, 373
 Pitenis, Angela A. 449
 Pitzen, Marianne 276
 Poeschke, Joachim Echinger 149
 Poidomani, Serena 215
 Poletti, Sergio 439
 Pomilio, Mario 381
 Portmann, Maria 68
 Posselt, Christina 216
 Profumo, Francesco 87
 Puceković, Branko 219
 Pulci, Olivia 336, 419

- Qinchuan, Li1 Quaglino, Margherita 114, 220, 451
 Quattrini, Cristina 80, 221
 Raahauge Jørgensen, Eigil 452
 Radványi, Orsolya 453, 454
 Raß, Michaela Nicole 134, 224
 Ravaud, Élisabeth 332, 387, 455
 Ravecca, Massimo 456
 Raynaud, Dominique 154, 225, 457
 Rayner, Judith 302, 387
 Rebmann, Ruben 132
 Recalcati, Angelo 222, 226
 Reina, Gabriele 227
 Revelli, Roberto 319
 Riaño, Peio H. 230
 Riitano, Patrizia 391
 Rinaldi, Furio 75, 222, 231
 Rix, Martyn 232
 Robecchi, Michele 37
 Roberts, Jane 151, 336, 459
 Robertson, Charles 460
 Rocco, Franco 233
 Röhl, Boris 461
 Rossetti, Dante Gabriel 234
 Rossi, Costanza 33, 222
 Rossi, Marco 248, 348, 463
 Round, Jeffrey 464
 Rovetta, Alessandro 125, 218, 235, 248, 348
 Roy, Ashok 387
 Rubbi, Valeria 348, 465
 Rubino, Alfonso 236
 Ruggiero, Daniele 306, 336
 Ruggiero, Oreste 237
 Ruiz, E. 473
 Russell, Joanna 337, 387
 Russo, Davide 192
 Sabato, Agnese 158, 159, 420
 Saccani, Giovanni 239, 336, 466
 Sacchi, Rossana 296
 Saito, Yasuhiro 7
 Sala, Giuseppe 467
 Salsbury, Britany 468
 Salvador, Loretta 336, 469
 Salvi, Paola 152, 240, 336, 383, 470, 471, 472
 Sánchez, Julián García 473
 Sanchez, Norma G. 152, 241
 Sanderson, Gary W. 367
 Santos Bueso, Enrique 473
 Saunders, David 387
 Sawyer, W. Gregory 449
 Schiaffini, Ilaria 66
 Schmidt, Jan 387, 401
 Schommer, Pierre 474
 Schulz, Anne Markham 475
 Sciolla, Gianni Carlo 348
 Sconza, Anna 57, 222
 Seassaro, Alberto 77
 Seaton, Anthony 477
 Seres, Eszter 223
 Serres, Karen 118
 Setti, Raffaella 160
 Seybold, Dietrich 479
 Sgarbi, Vittorio 388, 480
 Sguaitamatti, Domenico 155, 259
 Shoja, Mohammadali M. 156
 Smith, Roger 481
 Sorti, Francesco 423
 Sosio, Libero 377
 Sotgiu, Silvia 336, 372
 Squizzato, Alessandra 244
 Stabile, Giorgio 59, 245
 Sterflinger, Katja 336
 Stoichita, Victor Ieronim 68
 Stoker, Wessel 246
 Stoppa, Jacopo 296
 Strinati, Claudio 482
 Strukelj, Vanja 125, 247
 Suh, Anna H. 8
 Summers, David 154, 249
 Taddei, Monica 33, 222
 Taglialagamba, Sara 5, 250, 440, 483
 Tan, M. 484
 Tanasi, Maria Teresa 306, 336
 Tassinari, Gabriella 251

- Tateno, Masaki 416
Taylor, Paul 161, 252, 413
Tedeschi, Francesco 248
Teodonio, Lorenzo 336, 419
Tonelli, Francesco 486
Torrini, Massimo 152, 255
Tosi, Luca 399, 487
Tranquilli, Valeria Clelia 256
Tsunekaw, Kunio 261
Uguccioni, Cristina 347
Ura, Kazuaki 157, 260
Uzielli, Luca 363
Valéry, Paul 261
Valiante, Monica 336
Vanoni, Carlo 300
Varvel, W. N. 489
Veca, Eugenio 336, 408
Vecce, Carlo 382, 490
Veen, Henk T. : Van 149, 262
Veening, Jan G. 111
Veltman, Kim H. 217, 263
Ventrone, Paola 218, 264
Vercesi, Pier Luigi 265
Verdon, Timothy 347
Versiero, Marco 222, 266, 382, 491
Vezzosi, Alessandro 58, 158, 159, 420
Viatte, Françoise 411
Vico-Ruíz, E. 473
Viganò, Marino 222, 267
Villanti, Simonetta 336, 408
Villata, Edoardo 80, 254, 268, 269, 399, 492
Vinceti, Silvano 493
Vitti, Paolo 409
Vitulo, Clara 239
Waenerberg, Annika 495
Waldman, Louis A. 229, 270
Wallace, Marina 384
Walmsley, Elizabeth 154, 271, 387, 496
Walter, Philippe 272, 458, 497
Weigel, Thomas 149
Weiss, Johannes 273
Weiss, Judith Elisabeth 130, 132, 274
Weisser, Bernhard 257
Wells, Francis C. 275
Wells, Thereza 387, 498
Weppelmann, Stefan 132
Wildgen, Wolfgang 277
Williams, Kim 499
Winstanley, Adam 278
Witoszek, Nina 500
Xavier, João Pedro 499
Zambianchi, Claudio 66
Zancani, Diego 430
Zardin, Danilo 397
Zöllner, Frank 132, 154, 279, 280, 281
Zuffi, Stefano 282, 454, 501
Zwan, Nelleke : Van der 8

440

Raccolta Vinciana

INDICE DEI TITOLI

- 1502-1503: Leonardo e Raffaello insieme : nuovi studi e identificazioni su alcuni disegni di Leonardo da Vinci e sulle loro corrispondenze con i paesaggi del giovane Raffaello in Valtibertina 295
- L'Adorazione dei Magi di Leonardo da Vinci e le prime indagini diagnostiche presso l'Opificio delle Pietre Dure : oltre il visibile 108
- Aforizrnák és rajzok 4
- Afterthoughts on the London and Paris exhibitions : review of exhibitions 23
- Alcune prime osservazioni sulla lingua artistica di Leonardo 34
- Alcune ridipinture sulla tavola di Cesare Magni alla Pinacoteca Ambrosiana 170
- Le ali di Leonardo sul vento del Bosforo 25
- The alluring beauty of a Leonardesque ideal: masculinity and spirituality in Renaissance Milan 324
- L'amante segreta di Leonardo 119
- Ambrogio De' Predis, allievo di Leonardo, e il manoscritto di Cesena : una precisazione 45
- Analisi spettroscopiche e topografiche sull'Autoritratto di Leonardo 303
- Andy Warhol com Leonardo: de Monalisa a Cristo 64
- Gli anni delle meraviglie : da Piero della Francesca a Pontormo : il tesoro d'Italia II 480
- Antonio e Piero del Pollaiuolo : nell'argento e nell'oro, in pittura e nel bronzo... 285
- Appunti di studio : inediti di Giampietrino, del Fetti e di Nicola Vaccaro 190
- Appunti topografici dal Codice Atlantico 335
- Architetti, scultori e pittori nella Firenze del Quattrocento 71
- L'architettura tecnica in Leonardo da

- Vinci 316
- Arte e politica : studi per Antonio Pinelli 15
- Arte e tecnica in Leonardo ingegnere 287
- Artisanal processes and epistemological debate in the works of Leonardo da Vinci and Vannoccio Biringuccio 297
- Un (auto)ritratto cristo-bacchico di Boltraffio 189
- L'Autoritratto di Leonardo : imaging ed indagini FORS 306
- L'Autoritratto di Leonardo da Vinci e la sua conservazione 470
- Autunno del Rinascimento : «Idea del Tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento 434
- In bed with Mona Lisa : contemporary art for commuters and curious minds 300
- Bellas Artes y trincheras creativas 293
- La Belle Ferronnière: a non invasive technical examination 455
- La bellezza secondo Leonardo e Pico 439
- Beltrami tra collezionismo e mecenatismo 487
- Da Bernardino de Conti a Leonardo : piccole note sulla moda leonardesca nella Milano francese 269
- Bernardino Luini e i suoi figli 296
- Bernardino Luini, Milan 460
- Bernardo Bembo and Leonardo's Ginevra de' Benci : a further suggestion 85
- Berühmte Persönlichkeiten: Leonardo da Vinci, ein Leben für die Wissenschaft 273
- Between translation and fabrication : Leonardo in German-Speaking countries before 1800 103
- Bewegung umwandeln 113
- Bibliografia internazionale leonardiana (BIL), 2011-201 333
- La biblioteca e la fantasia di Leonardo da Vinci 260
- Bicycle design : an illustrated history 367
- Les biens meubles du château de Gaillon 90
- Bildphysiologie : Wahrnehmung und Körper in Mittelalter und Renaissance 139
- The biography of Leonardo in Vasari's Vite 123
- Biologia degli spiriti : implicazioni del dinamismo futurista 353
- Book review "The heart of Leonardo" 150
- Beltrami e la storia dell'arte 301
- Bramante e Bramantino 301
- Bramantino : l'arte nuova del Rinascimento lombardo 308
- Bramantino a Milano : precisazioni "trivulziane" 267
- Bramantino eterodosso : la contesa per l'anima di Cristo 76
- Il cantiere di Santa Marta a Milano fra secondo e terzo decennio del Cinquecento 221
- Fra Carnevale, Antonello e i Turchi : ragionamento sull'Incisione Prevedari e sul "Cristo alla Colonna" di Bramante 326
- La carta dell'Autoritratto : osservazioni al macroscopio 437
- Il carteggio tra Francesco Malaguzzi Valeri e Bernard Berenson : (1909-1925) 465
- Il Cavallo de Leonardo 322
- I cento disegni più belli dalle raccolte di tutto il mondo : macchine e strumenti scientifici 5
- Cercando Leonardo 74

- Charles Errard, ca. 1601-1689 : la noblesse du décor 67
- Chemical analysis and painted colours: the mystery of Leonardo's sfumato 272
- Chi muove le mani dell'artista Leonardo : la bellezza matematica della tavola dell'Annunciazione e nel disegno della figura umana 167
- Chiaroscuro, or the rhetoric of realism 249
- Il Cinquecento : l'età del Rinascimento 59
- Civitas and civic virtue : the quartieri in the decorative programme for the Sala Grande of Palazzo Vecchio in Florence 262
- Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci : integrazioni agli errata-corrigé presenti nelle edizioni dopo la ricostruzione a Grottaferata 334
- Il Codice Atlantico, uno sguardo dentro la mente di Leonardo 174
- Le collezioni di grafica della Biblioteca Ambrosiana 39
- «Come calamita il ferro» : Leonardo da Vinci dalla magia alla prospettiva (1478-1492) 107
- Come Libeskind vede Leonardo 410
- Chi ha il diritto di cambiare attribuzione : l'Ambrosiana ritira un proprio dipinto in prestito alla mostra di palazzo Reale perché retrocesso dai curatori a «Eredi Luini» 410
- Concessioni al classicismo e sperimentazioni anticlassiche nel Cenacolo di Leonardo: alcune considerazioni 69
- The conservation of Leonardo da Vinci's drawings in Windsor 459
- Construire à la Renaissance : les engins de chantier de Léonard de Vinci 298
- Contemporanea : scritti di storia dell'arte per Jolanda Nigro Covre 66
- Copier et contrefaire à la Renaissance : faux et usage de faux : actes du colloque organisé par R.H.R. et S.F.D.E.S.. 29, 30 et 31 octobre 2009 323
- Les copies de la Cène de Léonard de Vinci 341
- The copy of The Gioconda 364
- Le corps transparent 68
- Sul cosiddetto Autoritratto di Leonardo nella Biblioteca Reale di Torino : questioni introduttive di storia, critica e interpretazione 404
- Per la Crocifissione di Bramantino : qualche appunto dopo la mostra 179
- Cronaca di una battaglia condotta con macchine da guerra di Leonardo da Vinci 328
- Da Vinchi fűin «Tavora dőria» no 500-nen11 «De ludo geometrico» : la matematica e la geometria di Leonardo : disegni di Leonardo dal Codice Atlantico 75
- De re metallica 30
- Débats autour d'"un repas" 181
- Zur Debatte: eine Sensation? 140
- Dentro lo sguardo : il codice 209
- Derfor smiler Mona Lisa, billedet afkodet og forklaret på dets konstruktive grundlag 452
- Dermatology in the artwork of Leonardo Da Vinci 122
- Design & cultural heritage77
- Diagnostic-analytical study of the painting "Gioconda with columns" 78
- Diagrammatik der Architektur 791

- dieci segreti di Leonardo 205
- Diego Sant' Ambrogio : un erudito al servizio delle istituzioni milanesi agli albori della storia dell'arte lombarda 109
- Sul disegno di paesaggio del Codice Resta 226
- I disegni di Giampietrino : note di tecnica e funzione 231
- I disegni di Leonardo : diagnostica, conservazione, tutela : seminario internazionale, Roma, 25-26 giugno 2012... 336
- Leonardo da Vinci e "la spereienza di Monboso" 226
- Distinguished images : prints in the visual economy of Nineteenth-Century France 22
- [Recensione a] Distinguished images: prints in the visual economy of Nineteenth-Century France, by Stephen Bann ... 468
- Do biographies (and portraits) matter? 136
- Los documentos anatómicos de Leonardo da Vinci 327
- La donna, il cigno e il sogno : il mito di Leda da Correggio a Fellini 428
- A double Leonardo : on two exhibitions (and their catalogues) in London and Paris 279
- Dov'è finita la Gioconda? : in redazione 52
- Le Duché de Milan et les commanditaires français (1499-1521) 80
- Due duchesse bretoni di Milano : Anna e Claudia di Bretagna e la Dama con l'ermellino di Leonardo 227
- Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti. Il contributo italiano alla storia del pensiero. Tecnica 87
- Epilogue: quelques remarques sur la réception de Léonard en France 86
- L'eredità di Leonardo : il genio che reinventò il mondo 377
- L'eredità di Leonardo nell'evoluzione della figura dell'ingegnere-architetto in età moderna e contemporanea 310
- Die Erfindung eines Erfinders: der Weg der Handschriften Leonardos an die Öffentlichkeit 121
- «Escludo la mano del maestro nel ritratto di Isabella» : lo studioso sta lavorando a un metodo sistematico per le attribuzioni... 213
- The Esterházy Madonna in the context of Leonardo da Vinci's studio practice 320
- Estrategias para el desarrollo del pensamiento complejo : basadas en el proceso creativo de Leonardo da Vinci y dirigidas a estudiantes de pregrado 362
- From the face to the aura : Leonardo da Vinci's sfumato and the history of female portraiture 280
- Il faut sauver la Joconde! : carnets, 1937-1945 474
- Le favole di Leonardo da Vinci : struttura e temi 60
- Federico Borromeo collezionista e la formazione della Pinacoteca Ambrosiana 100
- Femmina mascolo e mascolo femmina: Ovidian mythical structures, Leonardo da Vinci, Michelangelo and As you like it 210
- La festa del Paradiso di Leonardo da Vinci 354
- «Figura d'elementi» : Leonardo e i solidi platonici nel foglio 27 r-v del Manoscritto F 195

- La figurazione glittica di Leda e il cigno e un cammeo di Giovanni Pichler 251
- A fin-de-siècle Leonardo between history and fiction: Gabriel Séailles and his "psychological biography" of Leonardo (1892) 204
- Florence 1505: Leonardo battles Michelangelo : a stage play 415
- Flow vortices in the aortic root: in vivo 4D-MRI confirms predictions of Leonardo da Vinci 305
- La forma di Dio 347
- Una formula euclidea per il disegno della figura umana 168
- Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928) : tra storiografia artistica, museo e tutela : atti del convegno di studi (Milano, 19 ottobre 2011; Bologna, 20-21 ottobre 2011) 348
- Francia e Boltraffio ritrattisti di Girolamo Casio 101
- [Recensione a] Francis Ames-Lewis, Isabella and Leonardo, the artistic relationship between Isabella d'Este and Leonardo da Vinci, 1500-1506, New Haven-London, Yale University Press, 2012 61
- [Recensione a] Frank Zöllner, Johannes Nathan, Leonardo da Vinci 1452-1519, Sämtliche Gemälde, Das zeichnerische Werk, Köln, Taschen Verlag 2011... 352
- Il fratello del nulla : il «punto» nell'ottica di Leonardo 93
- Freud's Leonardo : its cultural moment and legacy 63
- La fusione delle artiglierie tra Medioevo e Rinascimento : cronaca di un rinnovamento tecnologico attraverso i manoscritti di Leonardo 299
- Geheimnisvoller Da Vinci Code in Wien : verborgene Zeichen & versteckte Botschaften 41
- The genealogy of Leonardo's shadows in a drapery drawing 99
- Il genio di Leonardo : l'inventore, l'artista, l'uomo 358
- Georges 1er d'Amboise, 1460-1510 : une figure plurielle de la Renaissance : actes du colloque international tenu à l'Université de Liège les 2 et 3 décembre 2010 110
- Dem Gesicht den Hintern zeigen : reines und verunreinigtes Bild am Beispiel der Mona Lisa 274
- Gioconda, chi era costei? : nuovi indizi, sfondo sebino e scialle giallo 12
- Giorgio Castelfranco da Leonardo a De Chirico : le carte di un intellettuale ebreo nell'Italia del fascismo : 25 gennaio-31 marzo 2014, Firenze, Museo Casa Siviero 359
- Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550 112
- Giorgione e Savoldo : note di un ritratto amoroso 360
- Per Giuseppe Bossi conoscitore : memorie dai soggiorni a Roma del 1810 171
- Glossario leonardiano : nomenclatura dell'ottica e della prospettiva nei codici di Francia 114
- Goede regel op onvolkomen oorden : über Bewegungslinien und ihren Gebrauch in diagrammatischen Entwurfsverfahren bei Leonardo da Vinci und Simon Stevin 19
- The golden age of botanical art 232 Gombrich and Leonardo: a

- natural affinity 374
- Gravitational machines : from Leonardo Da Vinci to the latest discoveries 186
- La guerre des arts : le Paragone peinture-sculpture en Italie, XVe-XVIIe siècle 120
- Ha mo shou gao1Hanno pensato : Courbet, Dore, Durer, Ernst, Holbein, Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Rembrandt, Serodine, Signorelli, Tiziano, van Der Weyden 104
- The heart of Leonardo 275
- Henry James's enigmas : turning the screw of eternity? 444
- Historical continuity in the methodology of modern medical science: Leonardo leads the way 438
- El hombre, la naturaleza, la mirada6Identità nazionale e memoria storica : le ricerche sulle arti visive nella nuova Italia 1861-1915 125
- Images in thorax: Leonardo da Vinci and the first portrayal of pectus excavatum 17
- Indagini microbiologiche e microscopiche 373
- Ingenieure : auf den Spuren grosser Erfinder und Konstrukteure 128
- Innovative Fertigungstechniken 44
- Insinuating the cross : sight, suggestion, and self in Renaissance painting 10
- Instruments and mechanisms: Leonardo and the art of engineering : drawings by Leonardo from the Codex Atlanticus 129
- Interpiktorialität : Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge 130
- Intorno a Leonardo : rarità dell'Ente Raccolta Vinciana al Castello Sforzesco 131
- Inventing faces : rhetorics of portraiture between Renaissance and Modernism for the Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin and the Zentrum für Literatur- und Kulturforschung 132
- Inventory, the master's shelf 375
- Dall'invenzione al cartone : appunti sul lessico artistico di Leonardo 91
- An investigation of "faded" metalpoint drawings by Leonardo da Vinci in the Royal Collection 337
- Io sono un mito : i capolavori dell'arte che sono diventati icone del nostro tempo 37
- Ipotesi di restauro dell'Autoritratto di Leonardo da Vinci 372
- [Recensione a] Isabella and Leonardo: the artistic relationship between Isabella d'Este and Leonardo da Vinci, 1500–1506, Francis Ames-Lewis (book author) 429
- Het "ja" van Maria 246
- Jesus incognito : the hidden Christ in western art since 1960 43
- Les Jocondes à moustaches 331
- Johannes Urzidil (1896-1970) : ein "hinternationaler" Schriftsteller zwischen Böhmen und New York 134
- Jurnal2The King's pictures : the formation and dispersal of the Collections of Charles I and his Courtiers 118
- Eine kommentierte Internetedition

- von Leonardo da Vincis Codex Madrid I 395
- La nota del Stato di Firenze : Leonardo e Savonarola: politica, profezia, arte 266
- Laboratories of art : Alchemy and Art Technology from Antiquity to the 18th century 339
- The lady speaks : uncovering the secrets of the Mona Lisa 489
- The «Lady with an Ermine» by Leonardo da Vinci : its originality, its remakes and the problem of its repainting 115
- Late Raphael : proceedings of the International Symposium 144
- Learning from Leonardo : decoding the notebooks of a genius 49
- La Leda perduta: una collezione ferreare : divagazioni su un mito nel centenario di Michelangelo Buonarroti 380
- The left ventricle as a mechanical engine: from Leonardo da Vinci to the echocardiographic assessment of peak power output-to-left ventricular mass 148
- Leitbild Tugend : Die Virtus-Darstellungen in italienischen Kommunalpalästen und Fürstenresidenzen des 14. bis 16. Jahrhunderts 149
- [Recensione a] Léonard de Vinci, Trattato della pittura ; Traité de la peinture, by Anna Sconza ... 290
- Leonardeschi : Leonardo e gli artisti lombardi 412
- Leonardeschi in Lombardia 126
- Leonardeschi tra Lombardia ed Europa : i «Giampietrino» della Mitteleuropa 357
- Il Leonardesco più quotato 394
- Leonardiana 53
- Leonardo 381
- Leonardo : l'arte del disegno 440
- Leonardo «trattatore della luce» : prime osservazioni sul lessico dell'ottica nei codici di Francia 220
- [Leonardo & Luca Pacioli, l'evidenza : nuove regole nuove forme nel manoscritto di Luca Pacioli sul gioco degli scacchi] 233
- Leonardo 2013, 3-5 June 2013, Perdiges, Portugal 499
- Leonardo a Milano : i luoghi, le opere, gli studi, gli scritti, le invenzioni : gli straordinari anni lombardi dell'italiano più famoso di tutti i tempi 446
- Leonardo all'Ambrosiana 351
- Leonardo and his Eighteenth-Century Italian biographies 207
- Leonardo and his school: the importance of drawing 443
- Leonardo and Raphael in Rome in 1513-1516 620
- Leonardo ci svela il mistero, ma noi non lo vediamo : risplende una «nuova» Adorazione dei Magi... 214
- Leonardo costruttore di ingegni 355
- Leonardo da Vinci 187, 414
- Leonardo da Vinci : anatomical drawings from the Royal Library, Windsor Castle 151
- Leonardo da Vinci : arte della pace, arte della guerra 382
- Leonardo da Vinci : Codex Madrid I : Kommentierte Edition 3
- Leonardo da Vinci : l'uomo universale 152
- Leonardo da Vinci : nulla è la luna : tre scoperte destinate a cambiare la storia dell'arte 96
- Leonardo da Vinci : tirari e alzari : macchine da cantiere 29

- Leonardo da Vinci : treasures from the Biblioteca Reale, Turin 383
- Leonardo da Vinci : Vorbild, Natur : Zeichnungen und Modelle 153
- Leonardo da Vinci "Design of Lady with Graves' disease" (1452-1519) 409
- Leonardo da Vinci à Milan et le condottiere Pietro Monte 309
- Leonardo da Vinci and a cystohepatic triangle anomaly 383 years before Calot 18
- Leonardo da Vinci and his contributions to cartography 219
- Leonardo da Vinci and optics : theory and pictorial practice 154
- Leonardo da Vinci and the origin of semen 430
- Leonardo da Vinci as a physiognomist : theory and drawing practice 378
- As Leonardo da Vinci discovered sarcopenia 486
- Leonardo da Vinci e il (disegno del) territorio vivente 237
- Leonardo da Vinci e le arti meccaniche 192
- Leonardo da Vinci in 30 secondi : 50 grandi idee e invenzioni in mezzo minuto 384
- Leonardo da Vinci in Biblioteca Reale di Torino: tra tutela e valorizzazione 239
- Leonardo da Vinci in Francia : appunti su Giano Lascaris e le arti 198
- Leonardo da Vinci negli studi per rendere navigabile l'Adda 294
- Leonardo da Vinci nel castello Sforzesco di Milano: una citazione di Luca Pacioli per la "Sala delle Asse" ovvero la "camera dei moroni" 317
- Leonardo da Vinci our contemporary? : the "ecohumanist" code of Renaissance sages 500
- Leonardo da Vinci pittore : un pensatore con un'abilità fuori dal comune nel disegno 200
- Leonardo da Vinci Society newsletter 385
- Leonardo da Vinci und die Città Ideale, oder: Technik im Auftrag der Politik 51
- [Recensione a]: Leonardo da Vinci, Interpretazioni e rifrazioni tra Giambattista Venturi e Paul Valéry, a cura di R. Nanni e A. Sanna, Olschki, Firenze, 2012 201
- [Recensione a]: Leonardo da Vinci, Interpretazioni e rifrazioni tra Giambattista Venturi e Paul Valéry, a cura di Romani Nanni e Antonietta Sanna 54
- Leonardo da Vinci, Ritratto di Bianca Sforza, La bella principessa 388
- Leonardo da Vinci, the genius and the monsters : casual encounters? 425
- Leonardo da Vinci, the Last Supper : the masterpiece revealed through high technology 155
- Leonardo da Vinci: "Birds and Other Things" 471
- Leonardo da Vinci: l'uomo e l'universo : un esempio di interdisciplinarietà tra arte e scienza 241
- Leonardo Da Vinci: la máquina del mundo 65
- Leonardo da Vinci's "A Skull Sectioned": Skull and dental formula revisited 111
- Leonardo da Vinci's anatomical drawings and Juan de Arfe y Villafañe 461
- Leonardo da Vinci's earlier Mona Lisa : the exhibition, 16 Dec. 2014-11 Feb. 2015, The Art House of the Old Parliament, Singapore 386
- Leonardo da Vinci's Five Grotesque

Bibliografia

449

- Heads: early evidence of cranio-facial mycobacterial infection 484
- Leonardo da Vinci's friction experiments : an old story acknowledged and repeated 449
- Leonardo da Vinci's hidden images : "The Arno Valley landscape" (1473) : mystic silence 540 years long 184
- Leonardo da Vinci's Last Supper 361
- Leonardo da Vinci's studies of the heart 156
- Leonardo da Vinci's turbulent tank in two dimensions 422
- Leonardo e Archimede 145
- Leonardo e Dürer 135
- Leonardo e la sua cerchia : Biblioteca e Pinacoteca Ambrosiana 157
- [Recensione a]: Leonardo e le arti meccaniche a cura di Romano Nanni, Skira, Milano 2013.389
- [Recensione a]: Leonardo e le arti meccaniche di Romano Nanni, Skira editore, Milano 2013.390
- Leonardo e le valli dell'Arno 250
- Leonardo e Machiavelli : vite incrociate 307
- Leonardo e Michelangelo, capolavori della grafica e studi romani, a cura di P. C. Marani, P. Ragionieri, Roma, Musei Capitolini, 27 ottobre 2011-12 febbraio 2012 14
- Leonardo in the Low Countries 252
- Leonardo on hydrostatic force: a research engineering approach towards the idea of hydrostatic pressure? 56
- Leonardo plastificatore tra Firenze e Milano : proposte di metodo e di attribuzione 268
- Leonardo scienziato 245
- Leonardo segreto : [gli enigmi nascosti nei suoi capolavori] : Costantino D'Orazio 330
- Leonardo und das letzte Abendmahl 376
- Leonardo x Michelangelo 199
- Leonardo, arte (e follia) della guerra 490
- Leonardo, Mona Lisa, the myths 158, 159
- Leonardo, optics and ophthalmology 225
- Leonardo: bridging the gap 481
- Leonardo: studi sull'acqua : disegni di Leonardo dal Codice Atlantico 393
- Leonardo's Adoration of the Magi at the Uffizi : preliminary technical studies at the OPD 391
- Leonardo's charisma : Leonardo as a subject for scientific study applied to cultural heritage 350
- Leonardo Interpretieren: von der Zeichnung zum Modell 113
- Leonardo's Last Supper: technique of execution and conservation thirteen years after restoration 405
- Leonardo's liquid bodies 92
- Leonardo's machines 58
- Leonardo's Monna Lisa in the light of its Madrid copy 427
- Leonardo's musical instruments : drawings by Leonardo from the Codex Atlanticus 392
- Leonardo's nonconformist choices and his legendary death, from Vasari to 1869 202
- Leonardo's optics in the 1470s 97
- Leonardo's painting technique in the Virgin and Child with St. Anne 203
- Leonardo's Portrait of a Musician and some reflections on his Milanese Workshop 345
- Leonardo's portrait of Ginevra de' Benci : a reading of the X-

- radiographs and infrared reflectographs 496
- Leonardo's prospettiva delle ombre : another branch of non-linear perspective 27
- Leonardo's Rezept : Eine Betrachtung über Leonardo da Vinci's Abendmahl Taschenbuch 143
- Leonardos hydraulische Maschinen 44
- Lettera da New York : notizie da New York a un anno dal passaggio dell'uragano Sandy 116
- Dal "libro rimosso" al "libro risorto" : sull'importanza bibliografica delle anastatiche e dei facsimili in biblioteca 356
- Lineamenti di storia della cartografia italiana 48
- La lingua di Galileo : atti del convegno, Firenze, Accademia della Crusca, 13 dicembre 2011 160
- (Lisa) : appunti per viaggio, con il viandante e i suoi colori 436
- The lives of Leonardo 161 Locating contact areas and estimating contact forces between the "Mona Lisa" wooden panel and its frame 363
- Lombardia ed Europa : incroci di storia e cultura 397
- Luca Beltrami tra mito di Leonardo, metodo storico e utopia : la fondazione della Raccolta Vinciana 492
- Luca Beltrami, 1854-1933 : storia, arte e architettura a Milano 399
- Luce e ritratto nel Trattato della pittura di Leonardo da Vinci 193
- Lumière sur La Dame à l'hermine de Léonard de Vinci : découvertes inédites 325
- Machiavelli e il mestiere delle armi : guerra, arti e potere nell'Umbria del Rinascimento 400
- Madonna dei Fusi di Leonardo Da Vinci : tre versioni per la sua prima committenza francese 441
- La Madonna Esterházy : la mattina del giorno più bello per l'arte italiana 501
- La Madonna della Rosa di Giovanni Antonio Boltraffio 501
- The Madonna of the Yarnwinder : conservation history and the painting's influence 498
- The Madonna with a Carnation : technological studies of an early painting by Leonardo 401
- Malaguzzi Valeri e i pittori lombardi del Quattrocento 463
- Malaguzzi Valeri e Leonardo 406
- Maniera Milano: 1513-1564 circa 172
- Manifold mirrors : the crossing paths of the arts and mathematics 7 2
- La mano del maestro : Leonardo a Venezia 206
- Un manoscritto inedito del Trattato abbreviato in collezione privata napoletana 57
- El mapa del tesoro : el secreto de la Mona Lisa desvelado : misterio resuelto 398
- Mary instructs Leonardo da Vinci as he begins painting The Annunciation 311
- Masques, mascarades, mascarons 411
- Master drawings 2013 182
- Maturina fantesca, erede di Leonardo da Vinci 379
- The measure of sight, the measure of darkness : Leonardo da Vinci and the history of blurriness 281
- Meditations on a heritage : papers on the work and legacy of Sir Ernst Gombrich 413

- In memory of Vasco Ronchi (1897-1988), 25 years after his death.185
- Il mestiere dell'artista : dal Trecento al Seicento 482
- La «mia» Caterina non è di Cerreto : argomentazioni a sostegno dell'ipotesi di Caterina «schiava», madre di Leonardo 321
- Michelangelo : il marmo e la mente : la tomba di Giulio II e le sue statue 349
- Milano 1872 : l'Esposizione d'Arte Antica tra istanze accademiche, collezionistiche e storiografiche 235
- Milano sull'acqua : ieri, oggi, domani 467
- The miraculous left hand : on Leonardo da Vinci and the search for a common understanding of man and nature 95
- Il mito di Leonardo a Otranto : Monna Lisa e la Gioconda nuda attraverso cinque secoli 420
- Modelli ideologici e culturali nel teatro milanese di età Viscontea e Sforzesca 264
- Mona Lisa : a life discovered 368
- Mona Lisa forever : Ikone, Vorbild, Inspiration 371
- The Mona Lisa myth : how new discoveries unlock the final mystery of the world's most famous painting 133
- Mona Lisan hymy ja tunne tulkinnan työkaluna 495
- Musa per un angelo : Leonardo da Vinci e Isabella d'Este 38
- In the museum of Leonardo da Vinci 464
- In the museums of words : Leonardo's "Faces of the Damned" 142
- Der Mythos vom "Mythus der Hände": Johannes Urzidils Lektüre von Leonardo da Vincis Stimme für die Augen 224
- [Recensione a]: Nanni, Romano, Sanna, Antonietta (a cura di): Leonardo da Vinci. Interpretazioni e rifrazioni tra Giambattista Venturi e Paul Valéry. Atti della «Giornata Valéry-Leonardo»... (Vinci, 18 maggio 2007)... 164
- La natura tra retorica e scienza : un sondaggio nel Codice Arundel 194
- Navigliando con Leonardo 196
- A new history of the humanities : the search for principles and patterns from Antiquity to the present 36
- New hypotheses on the Madonna of the Yarnwinder series 283
- A newly discovered early Sixteenth-Century globe engraved on an ostrich egg: the earliest surviving globe showing the New World 188
- News from Leonardo: do the ayes have it? : An IFAR evening, May 7, 2012 137
- Una nuova metodologia d'indagine per la carta antica : applicazione all'Autoritratto di Leonardo 419
- De l'objet culturel à l'oeuvre d'art en Europe : repères de transition 197
- L'occhio del Salvator mundi 176
- L'occhio dell'obiettivo e la mano del conservatore : un caso emblematico di restauro storico tra i fogli di Leonardo al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi 342
- L'occhio di Leonardo : studi di ottica e prospettiva : disegni di Leonardo dal Codice Atlantico 432
- Octahedron tattianum 270

- The «official» Vita of Leonardo : Raphael Trichet Du Fresne's biography in the Trattato della pittura 24
- Old master & British paintings : evening sale, auction in London, 9 July 2014, Sotheby's 433
- The oldest anatomical handmade skull of the world c. 1508 : "the ugliness of growing old" attributed to Leonardo da Vinci 418
- All'ombra dei «maestri»: monumenti e esposizioni tra identità nazionale e identità locale 247
- Optics and the rise of perspective : a study in Network Knowledge Diffusion 457
- «Ordine di balestrieri a cavalla da campo aperto, e tutti voltino a sinistra»: Léonard et la caracole d'après les dessins du manuscrit B 333
- Alle origini della tecnologia moderna: Francesco di Giorgio Martini e Leonardo da Vinci 146
- La otra Gioconda : el reflejo de un mito 230
- Gli otto aspetti simbolico-magici dell'Uomo Vitruviano di Leonardo da Vinci : l'affascinante e originale studio sugli occulti significati racchiusi nell'opera leonardesca 62
- Sui paesaggi in San Maurizio al Monastero maggiore : Bernazzano, Luca Beltrami e Luigi Cavenaghi 40
- Zum Paragone: Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento 370
- The Paris Virgin of the Rocks : a new approach based on scientific analysis 332
- Patología ocular en la obra de Leonardo da Vinci. (I). La Mona Lisa 473
- Paul Valeirys Blick auf den modernen Menschen : Experiment einer neuen Philosophie 46
- La perspectiva de Leonardo 263
- Aus der Perspektive- Raster, Gitter, Netze : Betrachtungen zu einem Formelement der Kunst 81
- Perugia, febbraio 1503: una statua equestre per Cesare Borgia liberatore dalla tirannia e una congettura leonardesca 445
- Phantoms of the Louvre (Louvre collection) 304
- The physics of war : from arrows to atoms 435
- Le piante in Leonardo : vizi e virtù 255
- Pietro Bembo e le arti 212
- Pinacoteca Tosio Martinengo : catalogo delle opere, secoli XII-XVI 447
- Piombino città murata 315
- Pliny and the artistic culture of the Italian Renaissance : the legacy of the Natural history 183
- Poems 234
- Il Pontormo alla Certosa fra Leonardo e la «maniera stietta tedesca» 344
- Pontormo e Rosso Fiorentino : divergenti vie della maniera 450
- Das Porträt in den Viten Vasaris : Kunsttheorie, Rhetorik und Gattungsgeschichte 216
- La práctica de la perspectiva : perspectiva en los talleres artísticos europeos : actas del Simposio internacional, Granada 2008 217
- Leonardo da Vinci's technical

- practice : paintings, drawings and influence 387
- Pratiques d'atelier et diffusion des savoirs techniques au début du XVI siècle à Florence (Italie) 497
- Prima di Carlo Borromeo : lettere e arti a Milano nel primo Cinquecento 218
- Il primato dell'occhio e della pittura : ritratti milanesi di Leonardo e il Paragone delle arti 175
- Proem to the Codex Huygens 442
- Quel Leonardo è una questione di «bottega» : Marani, direttore della Raccolta Vinciana, ipotizza che la tela potrebbe essere stata realizzata da uno degli allievi del maestro 265
- Qui a volé la Joconde? 147 Raccolta Vinciana. Fasc. 35 (2013) 222
- Raffaello : la Madonna Esterházy 454
- [Recensione a] Il rapace in fuga: Leonardo, Verrocchio e il Battesimo di Cristo 102
- Raphael : drawings in Budapest 223
- Razón científica y ciencia del arte : la perspectiva en el clasicismo 162
- Recent studies of Leonardo's drawing materials at the Royal Library 338
- Reflections on Leonardo da Vinci exhibitions in London and Paris 98
- Die Reform des Salai : Roman 423
- Regards croisés sur la Lorraine et le monde à la Renaissance : actes du Colloque de l'Académie de Stanislas : vendredi 17 et samedi 18 mai 2013, Gran Salon de l'Hotel de Ville, Place Stanislas, 54000 Nancy 458
- Religion and the senses in Early Modern Europe 228
- Renaissance studies in honor of Joseph Connors 229
- Renato Castellani : Leonardo (1971) 84
- Reonarudo da Vinchi : Jintai kaibozu o yomitoku 165
- Reonarudo da Vinchi kaiga no sho 7 Reonarudo da Vinchi-ron : zensanpen 261
- Restauro conservativo del fondo grafico di Leonardo delle Gallerie dell'Accademia di Venezia : problematiche, obiettivi e metodologia 69
- The restoration of Renaissance painting in mid Nineteenth-Century Milan : Giuseppe Molteni in correspondence with Giovanni Morelli 421
- El reverso de la fortuna 88
- La ricerca continua di Leonardo 402
- Alla ricerca della Gioconda 493
- Rinascenza antigraziosa : Leonardo, Metsys e le teste grottesche 483
- Il Rinascimento : la pittura vista da vicino 282
- Riscoprendo l'arte lombarda : Luca Beltrami tra Luini e Bergognone 487
- Riscoprire Luini 431
- Ritratto di donna fiorentina 215
- Ritratto di lui stesso assai vecchio : suggestioni e ipotesi 466
- Ritrovato dopo 500 anni il meraviglioso ritratto che Leonardo da Vinci fece a Isabella d'Este 16
- El robo de la Mona Lisa 191
- «Le roi Louis, en admiration devant le repas du Christ à Milan» : les Français et la Cène de Léonard de Vinci 89
- On the role of scientific evidence in the study of Leonardo's drawings 289

- Romano Nanni : un breve profilo biografico 365
- Romano Nanni : un politico intellettuale 366
- [Recensione a] Romano Nanni and Maurizio Torrini, eds. Leonardo «1952» e la cultura dell'Europa nel dopoguerra... 291
- [Recensione a]: Romano Nanni, Leonardo e le arti meccaniche, Skira, Milano 462
- Les ruines : entre destruction et construction de l'Antiquité à nos jours 238
- Runesansu tensai no sugao : Da Vinci Mikeranjero Rafaerro san kyosho no shogai 127
- Saigo no bansan no shinjitsu 124
- La Sala delle Asse di Luca Beltrami: alcune novità documentarie sull'attività di Ernesto Rusca decoratore e restauratore, con qualche nota sull'allestimento di questo ambiente nella prima metà del Novecento 55
- La Sala delle Asse di Luca Beltrami: alcuni riscontri documentari dalle commissioni di Ludovico Maria Sforza ai restauri novecenteschi 318
- The Salvator Mundi by Leonardo da Vinci rediscovered : history, technique and condition 340
- Saper condurre le acque 166
- Il sapere tecnico-scientifico di Leonardo come premessa del cantiere moderno 417
- Scavi nel lessico galileiano 169
- Schetsen & aantekeningen8Das Schlaraffenleben der Kunst : eine Biografie des Kunstkenners und Leonardo da Vinci-Forschers Jean Paul Richter, (1847-1937) 479
- Scientific cosmopolitanism and local cultures: religions, ideologies, societies : proceedings 476
- Scritti scelti 9
- Scritti sulla prospettiva 312
- Scritture e governo dello Stato a Firenze nel Rinascimento : cancellieri, ufficiali, archivi 138
- The sculpture of Tullio Lombardo 475
- “Se è da fare opera da volgere Arno” : Léonard au service du projet de détournement de l'Arno 329
- Nel segno di Leonardo : cinque dipinti da collezioni private 242
- Il segreto dell'Uomo vitruviano di Leonardo 236
- Il Seicento : l'età del barocco, delle scienze, del metodo 478
- Sette pennelli per giustizia : Perugino, Butinone, Zenale, Leonardo da Vinci, Della Corna (?) e due anonimi 256
- Sezione Leonardo da Vinci 47
- Das Sfumato Leonardo da Vincis 173
- Das Wissen vereinen 173
- Shakespeare's erotic mythology and Ovidian Renaissance culture 243
- Smarrita e prediletta : Maria Maddalena nel Rinascimento lombardo 426
- Some observations on the painting technique of Boltraffio's The Madonne and Child 292
- Sono due gli ermellini della Dama di Leonardo 448
- Le sourire énigmatique de Machiavel : la rencontre avec Léonard de Vinci 32
- Space and light at the origin in modern painting : from Alberti to Leonardo 286
- «Spedizione» e «perdimento» : il

- lessico della prospettiva negli autografi di Leonardo da Vinci 451
- Spettacularizzazione e manipolazione versus digitalizzazione delle opere d'arte 180
- "Spezialeffekte" für fürstliche Feste 42
- Vorbereitungen für den Krieg 42
- Lo "spolvero" dei cartoni e dei disegni di Leonardo : nuove evidenze per la duplicazione, la seriazione e la correzione di immagini 178
- St. Anne in Renaissance music : devotion and politics 284
- Stable aesthetic standards delusion: changing "artistic quality" by elaboration 314
- Storia della raccolta grafica delle Gallerie dell'Accademia di Venezia 208
- Studi in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi 248
- Gli studi su Leonardo di Luca Beltrami 407
- Taking flight : Leonardo's childhood memories 94
- Tavola Doria : identified as Leonardo da Vinci's modello for his mural «Battle of Anghiari» : published in occasion of the painting's exhibition, Museo Tagleschi in Anghiari, 15 June-3 November 2013 211
- La Tavola Doria dalla Battaglia d'Anghiari di Leonardo : un riesame 177
- Technical images and painting technique in Leonardo's portrait of Ginevra de' Benci 271
- Le tecniche grafiche dei disegni di Leonardo : considerazioni su alcune problematiche conservative 424
- Il tema dell'Adorazione dei Magi : differenze d'interpretazione fra Gentile e Leonardo 73
- Il tempo e la rosa : scritti di storia dell'arte in onore di Loredana Olivato 253
- Tensairyoku : Da Vinchi Mikeranjero Rafaerro san kyoshō to gekidō no runesansu 13
- Terrecotte nel Ducato di Milano : artisti e cantieri del primo Rinascimento : atti del convegno, 17-18 ottobre 2011, Milano e Certosa di Pavia 254
- La Testa di Leda del Castello Sforzesco fra Leonardo e Francesco Melzi 485
- Thoughts on the condition and care of a Leonardo da Vinci Self-Portrait 343
- Three faces of Leonardo da Vinci in fin-de-siècle Russia 105
- The three Mona Lisas 369
- Tradition religieuse contre invention à l'antique : ruines dans la peinture de la deuxième moitié du Quattrocento 106
- La tradizione linguistica da Leonardo a Galileo 35
- Il tramonto del Medioevo 31
- Translatio Nummorum : Römische Kaiser in der Renaissance : Akten des Internationalen Symposiums, Berlin, 16.-18. November 2011 257
- Der Traum vom Fliegen 113
- Tre uomini un volto: Gesù, Leonardo e Michelangelo 456
- Treasures by Leonardo from the Biblioteca Reale, Turin 472
- The Treatise on Painting: traces and convergences : drawings by Leonardo from the Codex Atlanticus 488
- Le tredici sedie mai dipinte

- nell'Ultima Cena di Leonardo : (1:13) 258
- Tree branching: Leonardo da Vinci's rule versus biomechanical models 416
- I Trivulzio e le arti : vicende seicentesche 244
- «Trovo modo da offendere e difendere» : la concezione della guerra nel pensiero politico di Leonardo 491
- Tutela e conservazione dell'Autoritratto durante le fasi della diagnostica : linee guida per una corretta movimentazione 408
- A Última ceia de Peter Greenaway: um recorte barroco 313
- L'Ultima cena, Leonardo da Vinci : l'arte rivelata dall'alta tecnologia 259
- Gli ultimi giorni di Leonardo : l'invenzione della Gioconda 346
- L' « u n d e r d r a w i n g » dell'Annunciazione e la prospettiva di Leonardo 28
- L'Uomo Vitruviano di Leonardo, il De Statua di Alberti e altre proporzioni del corpo umano 240
- Il valore e il ruolo della Madonna di Raffaello all'interno della collezione Esterházy 453
- Von der Vera Imago zur Imago Viva : zur Rezeption antiker Münzen im Medium der Zeichnung von Pisanello bis Leonardo 141
- La Vergine delle Rocce del Borghetto 288
- Verso Leonardo: Luca Pacioli e la Summa de Arithmetica 163
- Viaggio fra i misteri di Leonardo da Vinci 396
- Da Vinci, genij : razstava, ki navdihuje 82
- Da Vinci's Mona Lisa entering the next dimension 50
- Virtute vincere : Leonardos und M i c h e l a n g e l o s »Schlachtenbilder« im Rahmen der Ausstattung der Florentiner Sala grande del Consiglio im Palazzo Vecchio 83
- The visual and technical examination of Leonardo drawings in the British Museum 302
- Visual degradation in Leonardo da Vinci's iconic self-portrait: a nanoscale study 494
- Visuelle Semiotik : die Entfaltung des Sichtbaren : vom Höhlenbild bis zur modernen Stadt 277
- La Vita torrentiniana di Leonardo 26
- Vitruvio e Leonardo, le geometrie platoniche nell'«uomo dalla bella forma» (De Architectura, III, 1, 2-3) 117
- Voir la Joconde : approches muséologiques 403
- Il volume XXXIV di "Raccolta vinciana" 21
- The weight of water 319
- Wer war Mona Lisa? : Bilder, Fotoarbeiten, Objekte und Installationen zeitgenössischer Künstlerinnen 276
- What Leonardo missed: a lesson for today 477
- A "Whispered Disfazione": Maurice Blanchot, Leonardo da Vinci and Three Dialogues with Georges Duthuit 278
- «A wonderful force of nature»: an account of how the image of Leonardo da Vinci supported the Eighteenth-Century English idea of a «universal» genius 70

LEONARDO DA VINCI E LA SUA CERCHIA
NELLE COLLEZIONI DELL'AMBROSIANA
TOKYO METROPOLITAN MUSEUM
APRILE – GIUGNO 2013

LUISA COGLIATI ARANO

Dal 23 aprile al 30 giugno 2013 si è tenuta a Tokyo la Mostra *Leonardo e la sua cerchia*.

Fulcro della Mostra, che ha occupato tre piani del museo, pari a 1500 metri quadrati, è il famoso ritratto di *Musico* di Leonardo (cat. 95). Questo è l'unico suo ritratto maschile giunto fino a noi.

Di qualità eccelsa: la riflettografia ha dimostrato in modo inequivocabile la totale appartenenza del dipinto alla mano di Leonardo. Già nel 1982, in occasione della Mostra *Leonardo all'Ambrosiana*, presentando per la prima volta la riflettografia del dipinto scrivevo: "Dire di Leonardo è esatto, anche accettando l'intervento di Ambrogio de' Predis. Questo è del tutto marginale, esecutivo, non creativo"⁽¹⁾. Oggi credo che anche la mano che regge il cartiglio, rinvenuta con il restauro del 1905 a opera di Luigi Cavenaghi e Antonio Grandi, sia da ritenere autografa, leggendo anzi nell'apparente durezza della sua realizzazio-

⁽¹⁾ A. MARINONI, L. COGLIATI ARANO, *Leonardo all'Ambrosiana*, p. 89, qui sottolineavo che il ritratto "ha la forza di tanti ritratti disegnati di Leonardo".

ne un modo di accentuarne l'evidenza con un gioco geometrico che coinvolge mano e cartiglio⁽²⁾.

Avevo proposto nel catalogo citato del 1982 una datazione tra il 1482 e il 1484, anche sulla base dell'ipotizzato riconoscimento del ritratto con Josquin des Prez⁽³⁾, che lascia Milano nel 1484; oggi pare preferibile ipotizzare che Leonardo abbia eseguito il *Musico* a Milano verso il 1485, o poco dopo, come propone Marani dopo un'attenta e acuta analisi della situazione della ritrattistica del tempo e di quella di Leonardo in particolare⁽⁴⁾: "chiunque sia il personaggio dipinto da Leonardo, la sua forza e la sua immediatezza ne fanno, a prescindere dalla sua identità, un capolavoro della ritrattistica leonardesca". Aggiungerei della ritrattistica occidentale.

Non posso non sottolineare che, ogni volta che si sposta il *Musico* soffro, pur rendendomi conto delle valide ragioni che suggeriscono queste trasferte.

Il ritratto di *Dama*, presentato come *Pittore lombardo leo-*

⁽²⁾ P. C. MARANI, *Leonardo*, Milano, 2003 (I edizione, 1999), p. 163, "L'inserimento della mano con il cartiglio nel ritratto d'uomo (vista la diversità del pigmento e della stesura evidenziata dalle radiografie) potrebbe essere considerato, se mai, un pentimento di Leonardo stesso, piuttosto che un'inserzione da parte di un allievo, ma la perfetta corrispondenza dell'atteggiamento del personaggio a un 'musicista' o a un 'cantore', colto nel momento in cui insegue con lo sguardo l'eco lontana di una musica o di un canto, sembra confermare la simultaneità d'esecuzione della mano rispetto al resto della composizione". Per le vicende delle attribuzioni del *Musico* vedi questo testo di Marani.

⁽³⁾ Per questo problema vedi D. DAOLMI, *L'invenzione del sangue. La polifonia e il ducato sforzesco*, nota 45, p. 71, in *Leonardo da Vinci il musicista*, a cura di P. C. Marani, Milano, 2010: qui si sottolinea che l'identificazione del *Musico* con Gaffurio non è accettabile e che anche quella con Josquin non rappresenta "il reale rinvenimento di testimonianze documentarie".

⁽⁴⁾ Vedi volume citato alla nota precedente. Qui P. C. MARANI: "Il ritratto del *Musico* eseguito a Milano verso il 1485, o poco dopo, ebbe subito fortuna". Si veda anche a p. 31 l'ipotesi, a mio avviso molto attendibile, dell'identificazione del *Musico* in Atalante Migliorotti, di cui Leonardo cita il ritratto sul Codice Atlantico (f. 888r., ex 324r.).

nardesco (cat. 3) è da ascrivere ad Ambrogio de' Predis, come ho recentemente ribadito⁽⁵⁾. Le discussioni su questa attribuzione hanno appassionato la critica negli ultimi decenni. Il dipinto, entrato nel 1611 all'Ambrosiana con la donazione del Cardinale Federico Borromeo e con l'attribuzione a Leonardo, è accostato dal Bosca nel 1672 al *Musico* e, successivamente, a partire dal Morelli, attribuito abitualmente ad Ambrogio de' Predis. Fa eccezione il Müntz che riferisce la *Dama con la reticella di perle* a Leonardo, mentre nega l'autografia dello stesso al *Musico*. Ha ben inteso la ragione di questa assurdità Marani, che la spiega leggendo acutamente le riproduzioni di cui, con ogni probabilità, si serviva il Müntz in tempi in cui ci si muoveva con meno facilità di oggi⁽⁶⁾, sottolineando l'ottica del tempo in cui Müntz scriveva, quando si privilegiava una certa idea di Rinascimento, evidente nella fotoincisione attraverso la quale è riprodotta la *Dama con la reticella di perle* nel suo volume, assimilabile alla pittura preraffaellita nei modi di Dante Gabriele Rossetti.

Ma, storicizzando le ragioni delle attribuzioni della *Dama* da parte degli storici dell'arte che più hanno improntato le vicende della disciplina, corre l'obbligo di citare l'attribuzione, che ebbe un certo seguito, a Lorenzo Costa da parte di Roberto Longhi. Da sottolineare la totale incomprensione da parte del grande critico del leonardismo milanese. Egli scrive: "Io non intendo negare lo zelo di Giovanni Morelli nel ricomporre le ossa di quei miseri preparatori di ranocchie congelate che furono Ambrogio de Predis e Bernardino de Conti". Ed inoltre, dopo altre considerazioni negative: "Ma il caso più madornale è quello della già chiamata Beatrice D'Este dopo 'Ignota' dell'Ambrosiana, riferita un tempo a Leonardo e poi da tutti, sulla fede del Morelli, al de Predis⁽⁷⁾". In queste pagine Longhi propone con sicurezza

⁽⁵⁾ L. COGLIATI ARANO, *Un'aggiunta ad Ambrogio de' Predis*, in "Raccolta Vinciana", Milano, 2011, pp. 103-119.

⁽⁶⁾ Rimando alle pp. 160, 161, 162 del libro di Marani cit. a nota 2.

⁽⁷⁾ R. LONGHI, *Officina Ferrarese*, Firenze, 1956, pp. 141-142.

l'attribuzione della *Dama* a Lorenzo Costa, che avrà largo seguito, ma che pare definitivamente caduta a favore di quella per Ambrogio de' Predis, oggi rivalutato sia sulla base della retta interpretazione della sua grande capacità di miniaturista, sia sulla corretta lettura dei suoi ritratti, a cominciare dalla sua opera firmata e datata, il ritratto dell'imperatore Massimiliano, che ben si intende pensando alla sua attività, documentata, alla zecca milanese e a quella di Massimiliano⁽⁸⁾.

Alla mostra di Tokyo, oltre ai due famosissimi dipinti citati, ne sono presenti alcuni a documentare l'importanza del leonardismo milanese. La piccola tavola (cm. 26 x 19), raffigurante *San Gerolamo* (cat. 2) è presentata con l'attribuzione a Solario con un cauto punto di domanda. La tavoletta è di buona qualità e ha puntuale riscontro, soprattutto nel modo di realizzare la mano, con quelle del *San Gerolamo* di Barnard Castel. L'aspetto ritrattistico della fisionomia del santo è tipico del Solario. Concorderei con Suida, Berenson e con Natale che, più recentemente nel Catalogo del Poldi Pezzoli, confrontando l'opera con altre qui conservate, conferma l'attribuzione. Questa invece non è accettata da Badt e Brown.

Altri leonardeschi sono presenti in Mostra: Giampietrino e Luini sono particolarmente ben rappresentati con varie opere. L'intrigante *San Giovanni Battista* (cat. 94) è giustamente presentato come "Pittore lombardo leonardesco".

Tra i dipinti esposti vi è anche la *Vergine delle Rocce* del Vespino (cat. 1), indicativa dell'interesse che ha suscitato nei secoli quella di Leonardo.

Significativa la scelta, operata da Marani con la collaborazione del prof. Osano, dei fogli del Codice Atlantico inviati, in tutto 22. Nel sintetico saggio di Marani, pubblicato in catalogo anche in italiano, si rileva che il pensiero di Leonardo può essere seguito per tutta la vita sulle carte del Codice Atlantico: circa

⁽⁸⁾ Vedi articolo citato a nota 5.

dal 1478 al 1518. L'arduo compito di dare un'idea degli interessi precipui di Leonardo con solo 22 fogli è stato raggiunto nel modo migliore.

La presenza del foglio 559r. (cat. 26), sul quale Leonardo ha indicato, intorno al 1490, un elenco dei libri che possedeva, permette di rendersi conto dei suoi interessi. Fino alla scoperta dei codici di Madrid questo elenco è stato l'unico conosciuto. I 40 titoli elencati, secondo Marinoni, sono, a ragione, da ridurre di una o due unità, in quanto *Guidone* e *Pistole del Filelfo* sono ripetuti⁽⁹⁾.

L'elenco recato dal codice Madrid II, ff. 2v-3r., reca invece 116 titoli ed è riferibile al 1503-1504. In un certo senso rappresenta l'ampliamento degli interessi di Leonardo e l'approfondimento degli stessi sulla linea del primo elenco. L'interesse per la medicina e l'anatomia, l'aritmetica e la geometria, la scienza e la filosofia sono evidenti, come anche l'attenzione alla cultura araba. Vorrei proporre di leggere nella citazione *Erbolaio grande* (n. 15 dell'elenco di Madrid) un manoscritto, non un libro a stampa. Da notare che questo titolo non figura sul Codice Atlantico. Nel giugno del 1490 Leonardo è a Pavia con Francesco di Giorgio. Pare logico ipotizzare che abbia visitato la Biblioteca Viscontea e visto il famoso manoscritto MANFREDUS DE MONTE IMPERIALI *De naturis auri argenti et herbarum*⁽¹⁰⁾ che potrebbe avergli suggerito l'idea di commissionare un manoscritto. Marinoni pensa ad un erbario a stampa⁽¹¹⁾, ma questi non sono grandi. Inoltre la raffigurazione delle erbe sulle carte dei manoscritti ha un'evidenza cromatica sconosciuta agli incunaboli⁽¹²⁾.

⁽⁹⁾ Vedi A. MARINONI, *Scritti letterari*, Milano, 1974, pp. 239-257.

⁽¹⁰⁾ L. COGLIATI ARANO, *Miniature lombarde*, Milano, 1970, pp. 403-404, figg. 128-130 e anche pp. 417-418, figg. 303-306 e 398-401.

⁽¹¹⁾ Vedi A. MARINONI, citato a nota 9, p. 249.

⁽¹²⁾ Per questo problema vedi L. COGLIATI ARANO, *Bestiari ed Erbari dal manoscritto alla stampa*, in *Le stampe e la diffusione delle immagini e degli stili*, a cura di H. Zerner, Bologna, 1983.

La carta 178 v. del Codice Atlantico (cat. 27) reca, tra l'altro, l'inizio di una lettera di Leonardo al padre, introducendoci alla sua vita affettiva.

La carta 770v. (cat. 28) con la figura di Arianna dormiente dimostra l'interesse di Leonardo per il mondo classico. Questo foglio è costituito da un "intarsio di carte diverse e grossolane, trasparenti, ritagliate e incollate insieme" (Marinoni). Il ritaglio con la figura di Arianna è inserito nel foglio. Questo caso è indicativo delle complesse vicende subite dal Codice Atlantico e permette di capire la difficoltà delle datazioni di molte carte.

Gli studi di ottica e di geometria sono felicemente esemplati con la presenza delle carte 513r. (cat.29) e 751b-v. (cat. 33), che contiene "un disegno sul problema dei raggi incidenti e riflessi" (Marinoni). Questo disegno, condotto a penna con inchiostro marrone su carta azzurrina, ha la lievità e la precisione tipica dei disegni di Leonardo. Ai fogli 453r. (cat. 34) e 476r. (cat. 35) sono tracciati studi di geometria da cui si evince la straordinaria capacità di Leonardo di far diventare artistico il disegno tecnico: molte delle figure geometriche inserite in cerchi o quadrati delineate con assoluta sicurezza di segno, spesso con il suo tipico tratteggio, sono una vera gioia degli occhi.

Molto significativi i disegni architettonici per fortezze, ponti, ingranaggi ed altro. A carta 982v. (cat. 37) è tracciata una fortezza stellare indicativa per gli interessi di Leonardo per l'architettura difensiva⁽¹³⁾.

La costruzione di ponti è esemplata dal foglio 902b-verso (cat. 36) dove Leonardo pensa ad un ponte di fortuna, dal foglio 382r. (cat. 42) dove egli studia la possibilità di realizzare un ponte mobile. Anche al foglio 748r. (cat. 43) Leonardo ipotizza la costruzione di ponti mobili. Qui è tracciata a penna la

⁽¹³⁾ P. C. MARANI, *Fortezze, bastioni e cannoni, disegni di Leonardo dal Codice Atlantico*, catalogo della mostra, Milano, 2009.

celebre figura di nuotatore con salvagente alla quale egli imprime un'eccezionale capacità dinamica: la vedi muoversi⁽¹⁴⁾.

A carta 1070r. (cat. 40), eseguita con tecnica mista, penna e inchiostro marrone, pennello e acquerello, è realizzata una ruota dentata sulla quale agiscono uomini rappresentati con la solita capacità da Leonardo, indubbiamente balestrieri; Marinoni nel 1982 così descrive puntualmente questa carta: “una grande ruota contornata da 44 scalini è fatta girare dal peso di dieci uomini che montano sulla scala. All'interno un soldato siede su un sedile appeso al perno fisso della ruota. Sui quattro raggi dei diametri ortogonali sono appoggiate quattro balestre che scoccano la loro freccia in corrispondenza della feritoia aperta nel grande riparo in legno volto verso il nemico”⁽¹⁵⁾.

Il foglio 756r. (cat. 39) propone disegni per una catapulta, ma anche reca una lista di termini botanici: tipica di Leonardo l'abitudine di sfruttare interamente i fogli e di tornare, magari a distanza di tempo, su una carta. In catalogo è infatti proposta una datazione circa al 1487-1490, da condividere anche ipotizzando una diversità di inchiostro tra la parte disegnata e quella scritta.

A carta 805r. (cat. 44) è realizzato a sanguigna uno splendido disegno di tornio a pedale che si è ipotizzato potesse servire per la molatura o tornitura di specchi.

Il foglio 863r. (cat. 45) propone un meccanismo per il movimento di ali meccaniche. Mi domando se il disegno è integralmente di mano di Leonardo. Seguono il foglio 476r. (cat. 46) e il foglio 843r. (cat. 47); entrambi propongono problemi di meccanica, ma sul secondo è anche tracciata una figura umana.

⁽¹⁴⁾ M. LANDRUS, *Le armi e le macchine da guerra: il De re militari di Leonardo* (Codex Atlanticus 05), catalogo della mostra, (Milano), Novara, 2010.

⁽¹⁵⁾ A. MARINONI, cat. cit. a nota 1, pp. 82, 83. Si veda anche per l'inserimento di questo disegno in un ampio contesto che getta luce sull'architettura del tempo P. C. MARANI, *Leonardo, gli ingegneri e alcune macchine lombarde*, “Lettura Vinciana”, Firenze, 1985.

Al foglio 778v. (cat. 41) un finissimo studio sul moto continuo.

Oltre al Codice Atlantico l'Ambrosiana possiede una serie significativa di disegni di Leonardo⁽¹⁶⁾.

A Tokyo è esposto un eccezionale profilo di donna (cat. 81) da ascrivere al primo periodo milanese. Databile agli anni 1485-1490, da me messo in relazione⁽¹⁷⁾ con il ritratto di *Dama con l'ermellino*, soprattutto per l'accento a un secondo profilo che fa pensare che Leonardo proponesse una rotazione per raffigurare la testa di tre quarti, come farà nel ritratto citato. Quest'ipotesi porterebbe a una datazione del disegno al 1489-1490⁽¹⁸⁾. La mia ipotesi pare non aver avuto seguito.

Oltre a questo disegno autografo di Leonardo a Tokyo sono presenti alcuni disegni leonardeschi.

Ben rappresentato Marco d'Oggiono (cat. 75) in un foglio che fu giustamente riconosciuto all'artista da Giulio Bora nel 1987⁽¹⁹⁾.

Bernardino Luini è presentato con un interessante foglio (cat. 71) di sicuro riferimento, in cui già il Beltrami nel 1911 riconosceva uno studio per la Santa Caterina della Cappella Besozzi⁽²⁰⁾.

Per l'altro disegno riferito a Luini (cat. 78) la Fiorio proponeva 'Anonimo lombardo', pur notando "in un ambito che ci sembra prossimo ai modi del Luini"⁽²¹⁾.

La discussione sull'attribuzione del disegno che rappresenta

⁽¹⁶⁾ L. COGLIATI ARANO, cat. cit. a nota 1.

⁽¹⁷⁾ L. COGLIATI ARANO, cat. cit. a nota 1, scheda 5, p. 99.

⁽¹⁸⁾ Leonardo. *Dama con l'ermellino*, a cura di B. Fabyan, P. C. Marani, Milano, 1998.

⁽¹⁹⁾ *Disegni e dipinti leonardeschi dalle collezioni milanesi*, a cura di G. Bora, L. Cogliati Arano, M. T. Fiorio, P. C. Marani, Milano, 1987.

⁽²⁰⁾ A. OTTINO DELLA CHIESA, *Bernardino Luini*, Novara, 1956, p. 146, n. 24.

⁽²¹⁾ Cat. cit. a nota 19, scheda 51, p. 109.

Massimiliano Sforza (cat. 80) ad Ambrogio de' Predis o al Maestro della Pala Sforzesca divide tuttora la critica⁽²²⁾.

Giovanni Agostino da Lodi è presente (cat. 61) con un disegno a sanguigna che giustamente Bora toglie dall'anonimato fin dal 1987⁽²³⁾.

Il disegno (cat. 60) *Busto femminile di profilo* è presentato da Bora come anonimo. Concorderei con questa cautela. L'attribuzione ad Ambrogio de' Predis del Suida, che lo riteneva "un foglio che rientra fra le opere più potenti e impressionanti dell'artista" mi pare da rivedere. Valida la considerazione della Fiorio che pur riferendolo ad Ambrogio de' Predis, ma con punto interrogativo, nota che il tratto è "di una durezza che fa sospettare sia stato ripassato"⁽²⁴⁾.

Oltre ai disegni da riferire a Leonardo e ai leonardeschi Bora ha voluto dare un'idea della ricchezza delle collezioni dell'Ambrosiana, presentando una selezione molto stimolante. Si veda il suo saggio in catalogo per le vicende della collezione.

Di grande interesse i fogli da attribuirsi al Pisanello e alla sua cerchia. Sei in tutto, presentati in catalogo come cerchia del Pisanello. Propenderei per l'autografia del Pisanello per parte di questi. Ad esempio il *recto* del foglio F. 214 Inf. 5 con varie figure in abiti cortesi, guerriero seduto su una roccia e drago (cat. 19), pare un'importante prova grafica del Pisanello. Anche il foglio F. 214 Inf. 10 (cat. 20) sarebbe da ascrivere a Pisanello, sia pure con qualche integrazione⁽²⁵⁾.

⁽²²⁾ G. BORA, in "Raccolta Vinciana" XXII, 1987, pp. 139-182 e cat. cit. a nota 19, n. 20, p. 7; L. COGLIATI ARANO, vedi nota 5. Inoltre A. BALLARIN, passim, *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento*, I-IV, Padova, 2010.

⁽²³⁾ Cat. cit. a nota 19, p. 72.

⁽²⁴⁾ W. SUIDA, *Leonardo e i leonardeschi*, edizione italiana 2001 (prima edizione tedesca 1929), pp. 217-18, fig. 174; M. T. FIORIO, cat. cit. a nota 19, scheda 19, p. 71.

⁽²⁵⁾ L. COGLIATI ARANO in *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, Milano, 1988, pp. 248-259.

Di altissima qualità il tondo di Michelino da Besozzo (cat. 25) realizzato su pergamena con tratti asciutti di netta derivazione giovanniniana. Eseguito a monocromo, sensibile alle 'grisailles' dei codici miniati francesi, rappresenta un unicum nell'attività del grande miniatore⁽²⁶⁾.

Luca Cambiaso è rappresentato con due significativi disegni (cat. 69 e 70).

Di grande qualità il *San Carlo in gloria* (cat. 97) del Cerano da mettere in relazione con l'ovale, dipinto a tempera su tela, della sacrestia settentrionale del Duomo⁽²⁷⁾.

Due disegni di Dürer (cat. 62 e 63), il problematico foglio attribuito ad Altdorfer (cat. 64) con cauto punto interrogativo, che Kuhrmann si domandava se non fosse una copia⁽²⁸⁾, l'*Annunciazione* di Bernardino Campi (cat. 59) e molti altri fogli di vari autori: Polidoro da Caravaggio (cat. 72), il Bertoja (cat. 73), Francesco Salviati (cat. 74), Giulio Cesare Procaccini (cat. 96), Palma il Giovane (cat. 99), Federico Zuccari (cat. 105) e molti altri, danno l'idea dell'ampiezza dei fondi dell'Ambrosiana.

Un'acquaforte particolarmente significativa di Francesco Rosaspina (cat. 109) è presente in Mostra. La *Madonna con il Bambino, Sant'Anna e un agnello in un paesaggio* (mm. 159 x 134) è copia ingrandita del suggestivo disegno di Leonardo all'Accademia di Venezia, inv. 230 (mm. 122 x 10).

Presenza importante in Mostra (cat. 56) è il trattato di Luca Pacioli *De Divina Proportione*, datato 14 dicembre 1498. Alla rappresentazione dei solidi la critica è concorde nel ritenere abbia messo mano Leonardo stesso.

I famosi *Nodi Vinciani* (cat. 82,83,84,85,86,87) sono presen-

⁽²⁶⁾ L. COGLIATI ARANO, cat. cit. alla nota precedente, pp. 94-95.

⁽²⁷⁾ M. ROSCI, *Mostra del Cerano*, Novara, 1964, pp. 79-80, fig. 125a e 125b.

⁽²⁸⁾ D. KUHRMANN, L. VITALI, *Disegni e acquerelli di Albrecht Dürer e di Maestri tedeschi nella Pinacoteca Ambrosiana*, Vicenza, 1968, p. 14.

ti in Mostra: probabilmente non è ancora risolto il problema dell'eventuale precedenza di questi rispetto all'analoga serie xilografata da Dürer. Rovetta si poneva questo quesito quando i fogli furono esposti all'Ambrosiana nel 1999⁽²⁹⁾.

A completare la Mostra sono esposti libri a stampa e antiche carte geografiche. Dalla ricchissima collezione di manoscritti miniati sono presenti *Due scene da un Decretum Gratiani* (cat. 14 e 15).

Utili indici permettono al visitatore giapponese di orizzontarsi nella Mostra oltre ai saggi che accompagnano la visita, curati da Osano, che illustra l'attività di Leonardo; dalla Fiorio che, con rapida ma precisa sintesi dà l'idea della personalità di Federico Borromeo e del suo ruolo di fondatore dell'Ambrosiana; da Bora che ricostruisce la formazione della raccolta di disegni seguendone le vicende; da Marani che, tramite la precisazione della storia del Codice Atlantico, riesce a illuminarci sulla mente di Leonardo; da Ura, che si occupa soprattutto della biblioteca di Leonardo per interpretarne la personalità.

⁽²⁹⁾ P. C. MARANI, M. ROSSI, A. ROVETTA, *L'Ambrosiana e Leonardo*, scheda 59, p. 140.

RICORDO DI GIANCARLO LIGABUE

E' difficile ricordare le circa centoquaranta spedizioni scientifiche animate da Giancarlo Ligabue nel corso della sua vita, con la collaborazione di autorevoli esponenti nel campo dell'archeologia, dell'antropologia e della paleontologia. Rimando per questo alla bella prefazione che Gian Antonio Stella stese come introduzione agli scritti di Ligabue, che furono riuniti in volume nel 2005 con il titolo "Per piste dimenticate". Qui si può avere un'idea delle due vite scelte dall'autore nella loro logica sequenza: l'impegno scientifico e l'attività manageriale si intrecciano con una precisa logica.

L'interesse per la storia dell'alimentazione fu suggerito dalla sua posizione nell'importante azienda familiare di *catering*. Ma egli estese i suoi interessi alla natura indagata attraverso i secoli e fu attratto dai "nichi" di Leonardo. Pubblicò nel 1977 il volume "Leonardo da Vinci e i fossili", edito da Neri Pozza, steso con rigore scientifico, dove raccoglie e pubblica tutti i brani in cui Leonardo si occupa dell'argomento.

Ma già nel 1972 il volume "I dinosauri del Teneré" (Milano, Longanesi) aveva dato conto di importanti spedizioni.

Donazioni al Museo di Storia Naturale di Venezia testimoniano la sua passione per le vicende dei dinosauri. Addirittura alcuni esemplari sono stati definiti col suo nome.

Dalla Nuova Guinea alle Filippine, all'Australia, all'Ecuador, all'Egitto, alla Bolivia, alle Steppe dell'Asia, al Perù,

la presenza di Giancarlo Ligabue è stata determinante per scoperte e approfondimenti.

Da tutti i suoi viaggi era sempre felice di ritornare a Venezia, nel suo bel palazzo sul Canal Grande, dove sono raccolte vive testimonianze della sua molteplice attività.

Ricordiamo la sua gioia quando con Pietro Marani si pensò di eseguire una riflettografia su di un piccolo disegno evidentemente leonardesco, da lui acquistato in anni lontani. Sotto le integrazioni successive apparve il disegno originale di Leonardo. Fu in fondo uno scavo, come quelli realizzati molte volte da Giancarlo.

Resta il Centro Studi Ricerche Ligabue, da lui fondato nel 1972-73, attraverso il quale è stato nostro socio sostenitore, mentre era socio ordinario a livello personale. Le sue donazioni a varie istituzioni pubbliche sono molteplici. Opere importanti sono state da lui raccolte in tutta la vita.

Certamente questo grande veneziano non sarà dimenticato, anche quando chi ha avuto la fortuna di conoscerlo e apprezzarlo non sarà più

Luisa Cogliati Arano