

## Cos'è ritratto per Leonardo?

### Una esercitazione paziente intorno a un probabile disegno autografo

di *Rolando Bellini*

A lost and rediscovered drawing by Leonardo da Vinci, what does it inspire? What circumstantial investments does it imply to be recognized? In a nutshell, this is the dispute: the recovery and identification of a graphic artifact referable in the first instance to Leonardo's school, and, in the second instance to Leonardo da Vinci himself.

Keywords: Leonardo's Rediscovered Drawing, Graphic Artifact, Leonardo's School

---

Cos'è "ritratto" per Leonardo? Al di là del dato storico e del dato scientifico – richiamante ai nostri occhi un paradigma lakatosiano che implica sia la storia sia l'onestà intellettuale, per dirla alla Fabio Minazzi (che ne scrive su "Il Protagora" di gennaio-dicembre 2019) – e al di là pure d'ogni possibile inferenza riconducente al modello vivente (muovendo dall'istanza fisiognomica di per sé identitaria, secondo quest'artista), l'insistente e tuttavia selettivo impegno di Leonardo nei peculiari caratteri performanti suoi qual è manifestato dalla ritrattistica ufficiale o dichiarata e, di pari, occultata o mimetizzata dietro mentite spoglie, a cosa mira? Sembra implicare – suggerisce ancora Minazzi – un portato feyerabendiano nella misura in cui parrebbe manifestare un elemento di complessità in ogni forma, esito d'una processualità in un certo senso anarchica poiché capace di provocare, persino nel tracciamento disegnativo, una articolazione avversa ai dogmi, a tutte le convenzioni pregresse. Stupisce il disegno di Leonardo per l'articolazione delle figure condotte a puntuale definizione fino al menomo dettaglio secondo scale dimensionali differenti; stupisce il segno che porta vita alla figurazione e sorprende lasciandosi vedere ora colto e raffinato e ora

libero e selvaggio (Martin Kemp, fraintendendo, confonde questi slanci anarchici leonardeschi con lo schiribillo, mentr'è una voluta ricerca di segni differenti e svuotati d'ogni presunta competenza per scrollarsi di dosso le convenzioni che precedono). Il rischio ch'io stesso sto correndo è quello di naufragare su questo scoglio del segno leonardesco. Che vuol dire: l'identificazione di una simile complessità, e di una conseguente difficoltà oggettiva – quella imposta da siffatta abilità e ricchezza disegnativa – che implica da un lato una straordinaria affermazione del disegno come strumento di conoscenza con cui Leonardo sonda la natura in ogni sua forma per restituirla in una visione che avrà differenti rappresentazioni, dall'altro lato il problema della analisi testuale che deve necessariamente scioglierne i nodi più ostinati. Come uscirne indenne? Il segno leonardesco si squaderna secondo un ampio ventaglio di esplicitazioni e, ancora, un'ampia scala dimensionale, altre variabili. Anticipa in qualche modo Canova qual è rivelato dal Ragghianti nello scrutinio dei disegni e dei bozzetti divisi tra Bassano del Grappa, Possagno e altri luoghi, e dagli studi analitici che sono seguiti. Fa impallidire non pochi moderni come, per esempio, Paul Klee, Pablo Picasso. Ma perché? La originalità leonardesca consiste, di fatto, nella manifestazione di un laboratorio grafico che sta al passo con le idee, che è il nerbo d'ogni progettualità, con un *focus* particolare – e di per sé rivoluzionario – dato da ciò che dirò la messa a nudo delle processualità costitutive il lessico del Vinci. I segni grafici di per sé parlanti riescono dunque quelli capaci di assumere la cassaforma ideale entro cui Leonardo cola la sua figurazione, i grovigli e i gomitoli da cui far scaturire poco a poco un'idea figurativa, una volume plastico o altro ancora in grado di costruire – e in più occasioni cavare scavando o scolpendo la forma desiderata – una presenza o una articolazione spaziale generativa nella misura in cui dà ragione d'un linguaggio formale significativo in cui prende corpo lo spazio nelle sue datità modulari, temporali e nelle varie articolazioni fantastiche. Allo stesso modo, il segno leonardesco viene messo alla prova costantemente nei suoi andamenti e arriva a esprimere

dall'indeterminato al determinato un ventaglio di soluzioni estraendo da un groviglio un dettato figurale inedito, generante un universo mondo parallelo a quello naturale; un mondo ch'egli, giusto per darsi un vincolo, esplora secondo il dettato aristotelico, seppur declinato in termini desueti. Percettivamente si è alquanto vicini, in questo caso, all'analisi gestaltica filosofata in un ampio saggio da un epistemologo come Evandro Agazzi e questo suscita più di un problema. Con quali strumenti epistemologici, con quali attrezzi ermeneutici è dunque lecito abordare, oggi, l'*Oeuvre* leonardesca evitando le insidie della mitizzazione alla F. Capra e al contempo le secche del negazionismo avanzate da altri? Come aggirare le vuotaggini di un dibattito storiografico stereotipato e, di per sé, includente? Giustificato a stento da un rabbioso filologismo di maniera, da miopie iconografiche e storture iconologiche, contaminazioni sociologiche e via enumerando. Soprattutto è possibile – o impossibile – argomentare pianamente di un nodo leonardesco che merita conto sciogliere: il nodo linguistico generato precisamente da questo segno?

La ragione di questi sparsi rilievi viene dal ritrovamento di un reperto pressoché inedito, che in quest'occasione intendo proporre all'attenzione degli studi come possibile autografo vinciano, cercando di proporre un paradigma indiziario confacente e che vedrà nell'immediato futuro uno sviluppo e una più ampia pubblicazione focalizzata su quest'acquisizione di un testo di Leonardo da Vinci. In effetti, un compito non facile. Scattano immediatamente molti allarmi. Si paga pegno nei confronti della storiografia di settore; si soffre in principio il peso straordinariamente provocatorio dei reiterati avanzamenti conoscitivi d'ogni ordine e grado proposti dalle molteplici "letture vinciane" accumulate nel tempo: cruccio e delizia d'ogni studioso. Al tempo stesso, si è chiamati a misurarsi e a considerare preventivamente, con il dovuto rispetto, il fior fiore del dibattito storiografico: come non ricordare Sir Kenneth Clark, Martin Kemp, Carlo Pedretti, per esempio? Perché non ricorrere pure a altri apporti egualmente significativi,

quali quello di David Alan Brown teso a delineare un profilo illuminante in merito alle origini di Leonardo. Perché non assumere gli approfondimenti rivolti a Monna Lisa del Giocondo da André Chastel, l'intrigante apporto dell' "Achademia Leonardi Vinci" diretta da Pedretti, altri contributi di Claire Farago, di Paolo Galluzzi? E perché no, anche quelli di autori dediti a particolarismi come Pietro C. Marani? Ma poi tant'altri che firmano studi inusuali disseminati nelle riviste, negli atti di simposi. E perché rinunciare poi all' incisivo progresso degli studi vinciani affermatosi in merito ai disegni? Dal Popham a Clark e Pedretti, da M. Clayton a Carmen C. Bambach, ma anche Carlo Vecce, Alison Manges, Françoise Viatte? Nonché, affacciandoci sul fronte della scienza, i varii contributi di molti tra cui mi limito a segnalare Kenneth D. Keele, Kim H. Veltman, ovviamente anche figure più controverse come Augusto Marinoni, ma anche Enzo O. Macagno, e certo non si possono dimenticare i più recenti apporti di Carlo Starnazzi o Robert Zwijnenberg e Michael W. Kwakkelstein. Infine, perché tralasciare – per non citarne che alcuni – gli apporti documentali di autori come Francesco Caglioti, Janice Shell e Grazioso Sironi, Vanna Arrighi, Anna Bellinazzi e Edoardo Villata? Letture che debbono essere integrate e in un certo senso soppesate con una revisione costante degli scritti di Leonardo, a cui sono stati dedicati molti studi e tante pubblicazioni, tra cui spicca l'antologia curata a suo tempo da Anna Maria Brizio. Leonardo – mai dimenticare – è di per sé un problema corrispondente in qualche modo a un poliedro complesso, ogni sfaccettatura, ogni spigolo presenta le sue difficoltà e una ridda di problematicità sulle prime inaspettate e che rischiano di travolgerti. Diamo allora un taglio netto a tutto questo – lasciando intendere sottotraccia che si ricorre comunque a questa letteratura e alle scritture di Leonardo e i debiti nei riguardi di chi precede sono moltissimi e inevitabili – per poi approdare al "caso" nostro con sconcertante semplicità e all'apparenza spogliati di tutte le armi che solitamente vengono impegnate sul campo da questa nostra disciplina oggi perdutoamente alla deriva. Andiamo a recuperare, allora, i primi atti

dell'incontro con l'arte declinato, in questo caso, dall'impatto-scoperta di questo foglietto smarrito e ora ritrovato, un documento cartaceo antico, per assumerlo e misurarlo, per osservare in presa diretta quest'oggetto oscuro del desiderio (per dirla alla Bunuel). Il nostro reperto, il documento cartaceo sotto accusa, è di per sé un enigma, la sua storia mondana anche, ma attraente a tal segno da incentivare un approfondimento e nuove indagini. Giacché il riscontro degli occhi, quanto si può ricavare dalla prima ricognizione visiva del reperto sconcerta e commuove, irrita e insospettisce, istigando all'investigazione che si accompagna al progressivo riconoscimento, una identificazione necessaria. La prima impressione – che poi corrisponde a un primo, immediato, atto cognitivo – è in più di un senso, decisiva. Al tempo stesso, mai sedersi sulla prima formulazione di un'ipotesi, di una qualche analisi e la conseguente lettura critica del testo in esame (l'ammonimento di Wittgenstein è sempre valido) onde evitare scomodi e censori apriorismi e così non resta altro da fare che avviare, con prudente scetticismo, una esercitazione, una ricerca paziente sorretta da un metodo, un metodo investigativo di stampo indiziario corroborato da un valido veicolo e una premiante operatività con cui affrontare il nostro contendere. Di che cosa si tratta e quali istanze, quali inferenze, quali congetture e quali confutazioni può implicare? Posso dichiarare: il nostro contendere è dato da quanto compare (ma non ne dirò tutto: tracce d'una probabile firma, affioramento di figure di non immediata percezione che trasmutano il ritratto in altro da sé ecc.), da quanto costituisce il testo visivo di questo piccolo foglio che reca su di sé un ritratto (ma potrebb'essere anche un autoritratto?) offerto da una testa maschile disegnata a sanguigna di profilo – il profilo sinistro – con un esito la cui afferenza leonardesca è, in verità, tutt'altro che improbabile stante la qualità della figurazione, la raffinata eloquenza del segno. Si è di fronte, dunque, a una possibile scoperta: un reperto vinciano – ma va dimostrato – la cui provenienza, peraltro, nella sua stessa plausibilità è pur sempre un giallo che dovrà essere risolto, un intrigante e attraentissimo rompicapo che

dovrà essere smontato e dunque svelato, in un futuro prossimo. In altre parole, la sfida che vado proponendo – nella speranza di accendere un propositivo dibattito – è rappresentata da un documento pressoché inedito, che reclama la ribalta. In merito al quale si tratta di stabilire un'identificazione: quella di un reperto che, per più ragioni, parrebbe in grado di acquisire cittadinanza vinciana. Quantunque, al momento, risulti orfano di padre.

Va da sé che sin dal primo incontro – risoltosi grazie a un amico – mi sono lasciato affascinare e finalmente catturare da questo reperto. Ma proprio per questo ho posto come preventivo investimento per l'attuazione dei miei studi un ragionevole dubbio, corroborato da uno scetticismo programmatico. E tuttavia, l'incontro con Leonardo, alla fine, è avvenuto. Prima però di dirne converrà spendere qualche parola in merito al “metodo” di lavoro adottato nell'interrogare proprio questo inaspettato documento cartaceo che, mi son subito detto, potrebbe rivelarsi davvero un possibile – e certo clamoroso – ritrovamento vinciano. Richiamandomi alla dedica autoironica che Woody Allen ha posto in coda a uno dei suoi brevi e ilari film: “To all short films”. Meglio ancora: nel fare mio il motto di Mies van der Rohe “less is more”, ho proceduto per sintesi e astrazione, per scarti e salti improvvisi, registrando il minimo indispensabile a ogni avanzamento conoscitivo a mano che familiarizzavo con questa carta. Strada facendo ho alleggerito il mio bagaglio d'ogni superfluo, badando al sodo, dritto al punto: sempre disciplinato in questo dal motto “less is more”. Non poniamoci – mi sono detto – domande troppo ampie e problematiche nei confronti del nuovo documento e piuttosto, affrontiamo il dato concreto, la sua stessa identità materiale che lo ancora a precise coordinate storiche, la sua datità figurale per quello che consente di vedere che lo riferisce all'ambito leonardesco più che a ogni altro possibile contesto artistico e, muovendo da questa concretezza e dalla ipotetica – al momento di intraprendere lo studio, affatto congetturale od ipotetica – candidatura che a conti fatti chiama in causa, in qualche modo, Leonardo, un

artista di per sé tanto problematico, proviamo a domandarci: ma questo reperto, questo documento cartaceo può essere considerato un reperto autenticamente ascrivibile alla mano maestra di Leonardo da Vinci? Come posso procedere per poterlo stabilire e, soprattutto, come lo stabilisco? Per farmene un'idea più precisa, per riuscire a proporre un'ipotesi di lavoro spendibile, mi sono deliberatamente spogliato di tutto, incluso l'affezionato scetticismo e ogni sapere che magari inficiava la freschezza dell'incontro degli occhi con il disegno e finalmente mi sono appropriato di un'indicazione davvero illuminata, un'indicazione metodologica a suo modo assai pertinente che è stata enunciata da Honoré de Balzac. Mi riferisco a quanto s'impone quand'egli sostiene: “è appunto supponendo tutto e scegliendo le congetture più probabili che i giudici, le spie, gli amanti e gli studiosi indovino la verità di cui vanno in cerca”.

Assunto tanto più vero, a mio avviso, nei riguardi del nostro reperto in quanto parrebbe assonante con il “fare” di Leonardo e il “metodo” che vi sovrintende, nel caso nostro: nell'accezione artistica. Un artista che, per restare al tema del ritratto, al di là della piena consapevolezza d'una elaborazione in tutto e per tutto innovativa, dunque rivoluzionaria, d'una invenzione del soggetto che segna uno iato promuovendo tutta un'altra e nuova fenomenologia, presenta una sequela di soluzioni su cui varrebbe la pena meditare. Egli, infatti, si dà pena di celare l'identità del modello in un ruolo funzionale alla narrazione o al tema dell'opera che va allestendo, ovvero ne dà deliberatamente testimonianza in una serie di ritratti dichiarati ma a destinazione diseguale: ora aulica e ora privata o particolare. E ancora, si impegna in rielaborazioni – vere e proprie manipolazioni – che trasfigurano il sembiante del ritrattato o della ritrattata in altro da sé, compie anche scorribande di genere, per così dire, avventurandosi oltre i confini dell'ordinarietà e taluno, fraintendendo, ha creduto di individuare in alcuni esercizi figurati esasperati la nascita, per così dire, della “caricatura”. Insomma, viene proponendo anche in questo caso un nodo Borromeo, una

complessità scoraggiante, operando, al solito, con audacia, con acume rari. Non di rado, dunque, ci troviamo di fronte a opere, a testi in cui ciò che appare non è o per meglio dire: corrisponde, di fatto, soltanto a una parte della rappresentazione o del tema considerato. Al tempo stesso, non v'è dubbio che il Vinci svolga un serrato confronto con il modello vivente – di volta in volta declinato su differenti piani, s'intende – gettando le basi di quel triangolo storico che si instaura appunto con lui in merito alla relazione privilegiata e affatto particolare tra il modello, il supporto (cartaceo o altro che dunque si declinerà in disegno, pittura, scultura o altro ancora) e l'artefice: per farsene un'idea basterà riconsiderare quanto riguarda in anni più vicini a noi, Picasso. In queste elaborazioni, in queste introspezioni, in queste restituzioni che rasentano persino l'ossessività nella insistente reiterazione loro, si assiste alla messa a punto di una progressiva e ricca qualificazione di tipologie e morfologie di un dettato anatomico, fisiognomico, geometrico-proporzionale o matematico, caricaturale ecc., dando forma *ante litteram* a una processualità inedita. Forse, allo scopo di afferrare fino in fondo il ruolo, il senso e il valore, persino il sapere e il sapore (Roland Barthes) del ritratto secondo Leonardo, ecco allora che, in via preliminare, si dovrebbe insistere in un esercizio paziente atto a ritrovare i modelli viventi, le fonti secondarie e letterarie implicate a vario titolo, altre referenze indirette o mediate attraverso diversi canali attivati dall'artista quando, poniamo, si rivolge alla natura e la investe d'ogni lato esplorandola analiticamente o referenze d'altro assunte tramite precisi veicoli, figurativi e non. Intervengono e interagiscono nei testi vinciani l'antico – ma quale e perché? – e il moderno – Antonello da Messina, Giovanni Bellini, i Pollajolo, Sandro Botticelli, Lorenzo di Credi, Filippino e via enumerando – di modo che dovremmo riflettere, approfondire, fino a determinare una unica narrazione nutrita parimenti da istanze estetiche e dunque formali e istanze scientifiche e tecnologiche che sembrano compresenti e co-agenti in quest'autore in una misura davvero particolare. E che, compenetrandosi, paiono generare un linguaggio figurativo tanto unico e

attrattivo da riuscire assai problematico e finalmente indicativo della stessa economia mentale leonardesca (su cui scrisse un saggio a suo modo suggestivo anche Paul Valéry), invitato a considerare con attenzione la processualità ideativa e fattuale con cui egli ottiene le proprie opere, dalle pitture ai reiterati disegni che saggiano le singole possibilità figurali, le consistenze formali, le potenzialità progettuali che si presentano caso dopo caso nel corso di una vita artistica all'insegna della speculazione (un antecedente singolarissimo di Galileo), sollecitandoci a calare in questo microcosmo, l'officina vinciana. Ma non è questa l'occasione in cui si possa argomentare come si deve di questa laboratorialità creativa più unica che rara. Diciamo allora che questo sta dietro quanto cercherò di illustrare in estrema sintesi, affrontando partitamente il profilo a sanguigna della nostra carta. Avvertendo sommessamente sin da subito che il tema del ritratto comprende anche quello dell'autoritratto. In qualche caso – lo stavo dimenticando – Leonardo dà forma visibile a ciò che dirò un ritratto a memoria (rubo l'espressione a Bertrand Russell), altre volte inventa di sana pianta un ritratto e dunque si è al cospetto di un mito nascente, o sbaglio? In ultimo, l'artista mette in gioco se stesso servendosi del proprio semblante a cui – attraverso l'uso sofisticato e sapiente di specchi – affida i più vari compiti. In quest'intreccio di variabili in cui interagiscono elementi linguistici e dati mondane come l'accidentale e l'aulico (richiamanti taluni rilievi di J. M. Lotman), si ha una serie di invarianze: l'inferenza anatomica, quella illuminotecnica, quella figurale ecc.. In ogni caso, questa produzione di disegni e pitture a tema (di per sé numericamente minima rispetto a tant'altro che è presente nell'*Oeuvre*), dov'è implicata quest'unificante tematica del ritratto – che muta radicalmente dopo Leonardo, che è testimonianza d'una trasfigurazione metamorfica nel suo farsi all'interno del laboratorio vinciano –, assume una rilevanza particolare precisamente in quest'ottica: la messa a nudo della instancabile lavorazione dell'artista implicata per stabilire un contatto e un dialogo conoscitivo con il mondo

sensibile o naturale e con tutte le sue forme di vita, le sue presenze e rappresentazioni visive. A cui dovrà corrispondere una presa in carico del lascito leonardesco che potrà tradursi in uno scavo artesiano di stampo flaubertiano: una indagine compiuta, in questo caso, attraverso questo tema che si fa, pertanto, veicolo esplorativo. Veicolo esplorativo di un certo peso e di una qualche efficacia, visto che consente avventure conoscitive di rilievo e certo in qualche misura già verificate da non pochi tra gli studiosi già richiamati a cui, nella fattispecie, possiamo e anzi dobbiamo aggiungere e sottolineare lo scrutinio sistematico dei disegni leonardeschi avviato da pionieri come Paul Muller-Walde, Anny E. Popp e Kenneth Clark; un approfondimento fruttuoso e un effettivo avanzamento conoscitivo confermato da recenti e recentissimi studi e, *a latere*, da almeno due eventi espositivi, due rilevanti mostre e i corrispettivi cataloghi pubblicati entrambi nel 2003: *Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, di Parigi; *Leonardo da Vinci. Master Draftsman*, di New York. Infine, ancora una referenza bibliografica – una fra le molte disponibili – andrà pur fatta, ricordando il compendio dei “disegni” a cura di Johannes Nathan e Frank Zollner, 2014. Per avviare finalmente l’effettivo studio del documento, il nostro foglio di piccolo formato su cui sta un evidente profilo tratteggiato a sanguigna da mano ignota ma sapiente, che indubbiamente è parte dell’ambito leonardesco e ipoteticamente potrebbe testimoniare addirittura la mano del maestro. D’altro canto, il documento artistico resta a mio parere la fonte prima e ineludibile, il primo e ultimo approdo d’ogni investigazione: consistente appunto, in questo caso, nell’esame diretto del reperto che è l’oggetto della presente comunicazione. Letto senza filtri o prese di posizione pregiudiziali, senza sbandierare chissà quale scienza e coscienza. Confortati dal fatto che in questo modo si dà ragione di un assunto consolidato, l’asserzione espressa in termini netti da Marcel Granet (un enunciato poi trasmesso ai posteri da Georges Dumézil): “La méthode, c’est la voie après qu’on l’a parcourue”, il metodo è la strada dopo che la si è percorsa.

In estrema sintesi, il fatto: è apparso emergendo da un pozzo d'ombra in cui si è compiuta una strana, ma intrigante migrazione corrispondente a un lasso di tempo pluricentenario, un reperto cartaceo in buone condizioni materiali (e dunque tale per cui ci è consentita una sua piena leggibilità); un reperto consistente di primo acchito in un disegno a lapis rosso, una sanguigna, che ritrae una testa, il volto di profilo di un giovane uomo. Questo volto ben caratterizzato e dotato di una folta barba è disegnato esibendo il profilo sinistro e manifesta in sé caratteri tali da consentirne un'ipotetica ascrizione all'ambito leonardesco, confermando un'esecuzione sorvegliata e al tempo stesso sciolta, meditata e svelta fino al gettito immediato e pulsante che porta a buon fine il ritratto nel corso di un'unica seduta. Al tempo stesso una redazione controllata e motivata fino al menomo dettaglio, comprovante l'autorevolezza della mano che lo ha disegnato. In altre parole, il profilo che si va esaminando testimonia un'abilità disegnativa, un possesso della forma e una sensibilità per il volume, un interesse per i piani, i rilievi, i profili redatti in termini tanto puntuali quanto immediati da imporre, di per sé, l'identificazione.

Questo disegno minimo riesce a sorprendermi nel tradurre quest'impatto gestaltico – da intendersi, si è visto, nei termini argomentati da Agazzi – in un'esperienza epistemologica incardinata sull'incontro degli occhi con questo veicolo cartaceo che parrebbe in grado di portarmi con sé alla scoperta di questo microcosmo leonardesco fino all'incontro con Leonardo. Grazie a cosa? Ad alcune criticità o anomalie esibite dalla nostra carta. Le più vistose: il taglio tanto inusuale quanto drastico – dichiarato dunque – della barba, cui corrisponde pure quello dei capelli peraltro condotti con un segno rapido, sferzante, come un colpo di spada (forse una cinquedeo pollaiolesca o botticelliana?) che contrasta il segno raffinato e fremente che genera il bel profilo. Così come stride nei riguardi del manifestarsi dei piani del volto, bagnati da un argenteo lume radente che ne rileva i vuoti e i piani esaltandone il volume. Si scontra ancor più con un altro lume in parte ricavato

risparmiando la carta, frantumando il segno, aprendo varchi attraverso cui il biancore del supporto affiora come una densa e lucente nebbia. In ultimo, lo scarto testuale che destabilizza la forma propone a seguito dei tagli che funzionano come indicatori, altro affioramento: quello di due teste di animali che manifestano un cripto segnale su cui sto ancora indagando; una delle due teste (meglio percepibile rovesciando il foglio) presenta la testa di un lupo e l'altra? Un agnello o un ermellino? In ogni caso si tratta di un possibile richiamo dantesco, di altro ancora di riferibile ad ambiti solitamente occulti, o sbaglio? Certo che una simile rivelazione impone tutto un altro piano di osservazione e di lettura del testo. Dunque, una pur congetturale attribuzione a Leonardo inizia a farsi strada, prende piano piano maggiore consistenza. Altri, prima di me, Luigi Capasso e Peter Hohenstatt, si sono interessati pionieristicamente al reperto che vengo ora ad introdurre e presentare in un'immagine restituiva sufficientemente fedele all'originale; costoro si sono posti analoghi interrogativi e dopo attenti studi hanno offerto recentemente elementi validi – elementi tecnico-scientifici – a sostegno della loro proposta fondata su un'indagine articolata, su puntuali verifiche, un esame focalizzato in questo caso sull'identità materiale del nostro documento. Un'indagine rassicurante poiché conferma la datazione del reperto al tempo in cui ha operato il Vinci, ne riconosce la sostanziale assonanza materiale con le carte vinciane, grazie a indagini microchimiche e altre puntuali verifiche tecnico-scientifiche difficilmente contestabili. Proverò allora, avvalendomi pure di questa acquisizione scientifica – di per sé, dunque, confutabile e al contempo probatoria in termini per così dire oggettivi – a svolgere una lettura critica di stampo stilistico del nostro reperto cartaceo, scevra da aprirismi fuorvianti e invece incentrata sul linguaggio formale che distingue Leonardo e sul suo stesso ductus laddove il disegno, questo piccolo disegno, consente un'esplicitazione di quei caratteri inconfutabilmente leonardeschi di un disegnare senza eguali. Per approdare a che cosa? A una possibile attribuzione. Del tutto congetturale e dunque confutabile, s'intende. Tanto

più che anche Pedretti, in una missiva di qualche anno addietro, anche Vezzosi, nello stesso tempo, hanno manifestato un'analogha propensione giungendo a ipotizzare, ognuno a suo modo e non senza incertezze e riserve, per questo reperto cartaceo una probabile vicinanza a Leonardo – nel caso del Vezzosi, addirittura, una appartenenza alla mano maestra di Leonardo! Resta comunque qualcosa da stabilire, prima di poter dire che si è recuperato un reperto leonardesco e in ultima e definitiva istanza un documento che presenta un disegno autografo dell'artista.

Di primo acchito parrebbe lecito supporre che l'autore – al momento ancora ignoto – di questo bel profilo a sanguigna che non lascia trapelare incertezze e inganna in merito alle piccole dimensioni che gli appartengono, abbia postulato l'intreccio tra staticità di una postura e azione sovveniente che mette in moto il pensiero e poi il volto e, al seguito, l'intero corpo del modello, declinando tutto questo nell'incontro tra un'apollinea armonia e una dionisiaca disarmonia, una ricercata bellezza del volto e una eccentricità dissonante che ne fa un autentico ritratto, senza per questo dover assecondare più di tanto il "decoro" nei termini suggeriti dallo stile letterario e artistico del tempo, ispirato tra l'altro dal *De officiis* di Cicerone (una delle fonti accertate del *Cortegiano* di Baldassar Castiglione). Secondo cui "la grazia dei modi e la bellezza del corpo – scrive Cicerone – non si possono distinguere dalla sana complessione formale, così questo decoro del quale stiamo trattando forma tutta una sola e inscindibile armonia con la virtù...". E ancora: "così questo decoro che nella vita risplende, eccita l'approvazione di quelli con i quali viviamo, appunto per l'ordine e la fermezza e la giusta misura di tutto ciò che diciamo e facciamo...". In quest'ottica cert'eredità fiorentina di stampo verrocchiesco parrebbe manifestarsi pur sommessamente nello stesso *ductus* che va delineando questo ritratto, un profilo in qualcosa ancora metallico e in altro già vibrante e morbido e dunque affrancato da ogni vincolo culturale – di cultura figurativa – pregresso. A ciò sembra sommarsi un'istanza albertiana quale appare nelle pagine del

trattato sulla pittura in cui, si legge, la “istoria è summa opera del pittore”, un artista “docto in buone lettere”, “costumato”, “copioso di notitia di molte cose”. Un artista che, secondo Leon Battista Alberti, dev’essere infine “familiare ad i poeti, rethorici et ad li altri simili dotti di lettere”.

Il nostro reperto parrebbe dunque corrispondere a un appunto visivo di mano d’un artista di vaglio, condotto di slancio su un supporto cartaceo ruvido (assumo dalle indagini che mi precedono) la cui altezza misura circa 139 mm per una larghezza di circa 89 mm, traducibili in circa 14 x 9 cm., presentante un’usura circoscritta ai margini frastagliati e multilobati nell’angolo superiore destro e in prossimità dell’angolo inferiore destro; erosioni comprovanti l’azione masticatoria di piccoli vermi argentei (i “magna carta” di cui scriveva molti anni fa un elzeviro un amico napoletano, l’architetto Ezio De Felice). Le minime macchie diffuse appena visibili a occhio nudo attestano invece un’infestazione fungina, da umidità. Si debbono riscontrare pure due remote e vistose macchie di inchiostro che, ossidando, hanno provocato la corrosione della carta, probabilmente risalenti al tempo della classificazione numerologica del reperto. Nella zona del foglio corrispondente alla numerazione – opera di chi? Capasso e Hohenstatt, convinti di trovarsi davanti a un documento vinciano, propendono piuttosto che per il Melzi, l’erede designato di Leonardo, per Pompeo Leoni che ebbe in mano non poche carte leonardesce e si mise a inventariarne una parte, giusto per far ordine – , una numerazione che naturalmente viene a corroborare l’autografia leonardiana, dunque? Al di là dell’accertata appartenenza del reperto all’epoca designata, della sua congruità con i disegni di Leonardo che parrebbero coèvi e ancora, a parte l’identità del segno che appare assimilabile in più di un termine a quanto è attribuibile quanto meno al prescritto circolo degli allievi e seguaci diretti, come, per non fare che un nome, Agostino da Lodi. Lo dico per non azzardare troppo avanzando già un’attribuzione, seppur sempre congetturale, ma al contempo che appare (sulla scorta degli indizi che vado acquisendo) viepiù plausibile, suggerendo con crescente forza la mano

maestra di Leonardo. Cosicché, nel prendere nuovamente visione del documento alla luce di questi rilievi, cosa è lecito aggiungere?



**Fig. 1:** Disegno di collezione privata, raffigurante un profilo maschile, tracciato a sanguigna su un supporto cartaceo congruente, in parte diminuito lungo le bordure dov'è presente pure in filigrana; un reperto pari a circa 14 x 9 cm

Vogliamo azzardare qualche scorribanda nell'opera di Leonardo da Vinci? Nella pala a più mani, ma ascritta al capo bottega, Andrea Verrocchio, del *Battesimo di Cristo* degli Uffizi, in cui tradizionalmente esordisce come pittore Leonardo da Vinci, vi è in basso, in primissimo piano – con alle spalle uno straordinario cannocchiale prospettico che si immerge nella natura fino a perdersi in un indefinito orizzonte che risucchia tutto come una galleria

spaziotemporale, uno *stargate* –, uno splendido brano pittorico con in primo piano una testa di un giovane angelo pressoché di profilo: colto in un'attitudine particolare ma che, nel dettato posturale, parrebbe richiamare in controparte il profilo a sanguigna del nostro reperto. La storiografia tende a identificare in questo volto angelico un autoritratto del giovane Leonardo, giacché il brano pittorico va creando uno scarto testuale. Del resto, dopo Leonardo – ricordiamolo sempre – il ritratto non corrisponde più ai pregressi protocolli, è tutt'altra cosa, dalla pittura alla scultura. Altro appunto, prego: tralasciando le eredità di quest'invenzione che coinvolgono un pittore come il Caravaggio e, a seguire, Bernini, Goya, Delacroix, Manet, ma anche Picasso, Duchamp, la generazione dei Boltànski ecc., converrà rilevare, in relazione stretta con l'approccio olistico di Leonardo nei riguardi della multanime natura, una serie di possibili conferme pur indirette della consanguineità del nostro disegno con l'opera del Vinci. Ne *L'antirinascimento* (1962) Eugenio Battisti metteva in evidenza nei ritratti del Quattro-Cinquecento termini confacenti a virtù e magnificenza, espressione e geometria, ideazione e esecuzione, cui si accompagna pure, nel caso di Leonardo, un'istanza anticlassica. Ne dà conferma l'incompiuta *Adorazione dei Magi* oggi agli Uffizi, menzionata per la prima volta in un documento del 1481, in cui la Sacra Famiglia e gli attori principali della rappresentazione – riecheggiante il teatro di strada medioevale, modelli aulici giotteschi e postgiotteschi (ma rivoluzionando il tutto per subordinarlo a tutt'altra, inedita, chiave di lettura rivolta al nuovo Testamento) – sembrano corrispondere in parte a quant'è stigmatizzato dallo Auerbach in merito alle tragedie di Racine: “Il personaggio è sempre in atteggiamento nobile, sul proscenio, circondato da splendenti arredi, da cortigiani, dal popolo, da sfondi e dal mondo intero, come da trofei di vittoria...”. Tanto che “interi paesi e continenti e l'universo tutto diventano spettatori, testimoni, sfondo o eco dei moti dell'anima principesca”. Va da se che nei ritratti pittorici veri e propri o dichiarati – una tra le molte declinazioni ritrattistiche, si è visto, messe in campo da Leonardo – inverati

da un accurato impianto illuminotecnico con il suo seguito di ombre, si assiste alla realizzazione di un sembiante audacemente specchiato nella pittura! Talvolta isolato in uno spazio astratto scandito da luce e ombra, tal altra circondato da un riferimento alla multanime e complessa realtà (in cui agisce una singolare declinazione del “senso dell’ordine” gombrichiano), ogni singolo ritratto è un esercizio che mette alla prova l’anatomia, la fisiognomica, quant’altro. L’autore saggia un repertorio formale, seleziona una serie di segni, propone un apparato illuminotecnico e conduce un puntuale riscontro sul sembiante del ritrattato o modello vivente per stabilire un dato di realtà di volta in volta modificato in funzione della pittura. Perché alla fine quello che conta e viene esposto è il testo pittorico – anticipazione clamorosa, dunque, di quanto proporrà Edouard Manet secondo G. Bataille e M. Foucault – e dunque sotto esame è, finalmente, la restituzione della natura vivente attraverso la sua trasfigurazione pittorica. Potrei spendermi ancora su questo testo, ma debbo tornare all’anomalo ritratto di cui si va ragionando. Il termini di confronto più intrigante e al tempo stesso più arduo potrebb’essere istituito con il disegno dell’aulico profilo, ieratico e anticheggiante (alla maniera d’una medaglia di remoto conio), di Isabella d’Este, una delle pietre miliari del Louvre. Quest’ultimo – al di là di sommessi richiami donatelliani e vaghe memorie verrocchiesche e d’altro di attulissimo – presenta una ricercata misura armonico-proporzionale decisamente astrattizzante e al tempo stesso una restituzione puntuale del dato di realtà, con un esito complessivo d’inedito stampo. Diresti: il nome della ritrattata si somma alla sua trasfigurazione simbolica.

Tenendo fermi questi ancoraggi nell’abbozzare una riflessione ermeneutica attorno ai ritratti leonardeschi, parrebbe lecito ammettere che sono qui coinvolte, in termini eccentrici e mai visti prima, “compositio” e “varietas”, estrapolate dalla ricetta albertiana, le indicazioni ciceroniane, ma anche uno schietto confronto con il modello vivente circufuso – ed è una novità – dall’aria percorsa da luci e ombre, densità e riflessi; un’aria ora sottile e

fragrante e ora satura di miasmi o sentori di siccità o arsura e di contro di umidità e di pioggia, di neve, d'altro. La serie dei ritratti e specie quella dei ritratti muliebri leonardeschi scandisce un'ora o un'altra a seconda dell'incidenza del lume solare. Acutezze pittoriche consentite da una processualità che egli mette a fuoco assai precocemente e per così dire perfeziona già attorno al 1475-76, il tempo grossomodo del ritratto araldico (*alias*, ricco di simboli) della colta Ginevra de' Benci, dando concretezza a ciò che sin dall'esordio separa l'artista da tutti i contemporanei attivi in Firenze. Ma lo stesso accade a Milano, cosicché uno scarto divide Leonardo da Lorenzo di Credi, Sandro Botticelli e Filippino Lippi, così come dal Foppa, da Ambrogio de Predis a Bernardino de' Conti. Anche Cecilia Gallerani – la giovanissima e raffinata amante del duca (che il Moro darà poi in sposa al Bergamini) ritratta molto probabilmente attorno al 1485-1490, come mi pare ipotizzi il Ballarin – e la Belle Ferronnière, per non dire dell'enigmatica Monna Lisa del Giocondo (non per caso fatta oggetto da parte di Duchamp e Picabia di un "ready-made") che di per sé può darsi come un diario pittorico inerente un ampio lasso di tempo della vita dell'artista, queste ritrattate – che sottotraccia parrebbero rievocare Simonetta Vespucci, l'eroina di Botticelli, il sogno di Piero di Cosimo – riescono emblematici pezzi di bravura, d'un virtuosismo pittorico peculiare. Un dipinto in cui a trionfare è l'idea di ritratto secondo quest'autore. Dunque non si possono trascurare, nell'economia di siffatte considerazioni. Così come, in vero, non si possono escludere altri ritratti celati dietro mentite spoglie e, di pari, straordinari esercizi pittorici e formali rivolti al dato storico: il disegno del volto del Piccinino, redatto in molteplici posture e differenti espressioni. Così come non è concesso dimenticare i molti disegni di studi finalizzati alla restituzione di un sembiante conosciuto o di un referente inventato da cui discendono libere rielaborazioni. Ancora, versioni inaspettate derivanti da un ritratto di un modello vivente o ancora, pure invenzioni e dunque parti della fantasia cui si contrappongono imprestati dichiarati: il coinvolgimento di Salaì o d'altri membri dell'*atelier* nella messa

a punto di un tema per i cui questi modelli viventi prestano il proprio corpo. Convorrà ragionare per taluni ritratti maschili di “licenza e regola” su cui, ultimamente, ha insistito pure un autore francese coinvolto in primissimo piano dalle ultime celebrazioni leonardesche inerenti il cinquecentenario della morte di Leonardo, Vincent Delieuvin (i riferimenti sono a un suo testo nel catalogo dell’esposizione parigina, *Léonard de Vinci*, 2019). Questo testo pittorico testimonia a suo modo l’approdo milanese di Leonardo, un esplicito confronto con l’arte del nord Europa, una voluta competizione con la coeva scultura e, stante il soggetto, con la musica. Sollecitando qualche spunto di riflessione a margine richiamante la corte del Moro: il portato del Gaffurio circa 1508, preceduto (giusto il rilievo di Sezanne Clercx-Lejeune) da Josquin des Prez, documentato presso gli Sforza nel 1484, se guardiamo all’implicazione musicale che determina specifiche armonie. Armonie che riconducono pure a quell’Atalante Migliorotti, interprete virtuoso della lira da braccio che, stando all’Anonimo Magliabechiano, accompagna Leonardo a Milano, nel 1482: una frequentazione amicale che parrebbe comprovata dal probabile ritratto d’Atalante ch’è nel *Codice Atlantico*, oggi conservato presso il milanese Museo dell’Ambrosiana. Uno dei nodi da sciogliere riguarda precisamente l’identità del ritrattato. Chi sarà mai costui?, si domanda Delieuvin. Atalante appunto, oppure Francesco da Milano o Jean Cordier di Bruges? Documentato presso gli Sforza nel 1496. O ancora Angelo Testagrossa, o un altro personaggio come il già ricordato Franchino Gaffurio (come sostenuto dal Beltrami), chi ancora? In questo nostro ragionamento di nessun interesse risulta essere il richiamo, peraltro un po’ dispersivo o fuorviante, a annotazioni marginali quali l’intercettazione che risale al 1973 di Pedretti – seguito da Villata, nel 2005 – d’un leggero sorriso che lascerebbe supporre l’attimo fuggente prima del canto, mentre secondo Carlo Marani 2010, e Luke Syson, 2011-12, il giovane avrebbe appena finito la sua performance, suggerendo altresì a Deleuvin un’allegoria del tempo che scorre inarrestabile come la musica. Nel mentre ha maggiore rilevanza il possibile

tributo ad Antonello da Messina. Molto probabilmente il nostro reperto può datarsi in un giro di anni assai prossimo alla datazione del *Musico*. Ma naturalmente, è un po' presto per stabilire una possibile cronologia e contestualmente congetturare una paternità plausibile per il nostro documento. Tuttavia, non pochi elementi indiziari inducono ad avvicinarlo viepiù al Vinci e così vale la pena insistere in questi richiami alla multanime e vasta produzione grafica e alla selettiva produzione pittorica di Leonardo. Il quale, del resto, propone altri volti, altri ritratti (compreso il proprio) delineati sovente sotto mentite spoglie, muliebri e no, un'idea che produce altri risvolti autobiografici. Nelle due redazioni della splendida invenzione proposta dalla *Vergine delle rocce* (opere comprese in un arco di tempo che corre tra 1483 e 1508, oggi esposte, rispettivamente, in due grandi realtà museali: la prima versione implicante istanze geologiche mirabili a Parigi, al Louvre, e la seconda incline piuttosto a una scenografia teatrale alla National Gallery di Londra) ecco presentarsi un angelo in primissimo piano che cela nel volto dolcissimo un ritratto a memoria – per dirla rievocando Bertrand Russell – tanto amato dall'artista che lo accarezza con la luce trasfigurandolo in una immagine diafana e lucente: come sappiamo è il volto idealizzato, il sembiante angelicato di Caterina, la madre del pittore.

La luce, un lume direzionato e qualificato, trascorrente o fermo, graduato secondo una vasta gamma di tonalità e colorazioni recita un ruolo essenziale, sempre, sia nelle pitture che nei disegni leonardeschi. Essa riesce di per sé rivelatrice e un elemento con cui vale la pena confrontarsi anche per cercare di stabilire se il profilo raffigurato sul nostro reperto possa essere un ritratto – ma di chi? – realizzato da uno stretto collaboratore o un seguace di Leonardo – chi? – o, invece, un autoritratto redatto di pugno da Leonardo. Dal momento che l'apporto illuminotecnico conferisce a ogni singolo sembiante il respiro del mondo. Per questo, credo di poter dire, ha ragione Carlo L. Ragghianti allorquando viene implicando una visione grand'angolare che coinvolge l'universo mondo nell'affrontare Margherita, cioè la piccola e affettiva

*Madonna Benois* dell'Ermitage, dipinta da un Leonardo ventisettenne poco prima del trasferimento a Milano (si rinvia in merito al saggio di Carlo L. Ragghianti, *Addio Margherita*, "Critica d'Arte", a L, quarta serie, n. 6, aprile-giugno 1985, pp. 93-104), esordendo con una citazione di un noto brano vinciano: "L'acqua che tocchi è l'ultima di quella che andò e la prima che viene: così il tempo presente"; annotando a margine: "La realtà, la vita [per Leonardo] è *potenzia*, energia che anima tutte le cose [...]": un'intuizione del cosmo che trova in questo suo cimento artistico una conferma eclatante e la piena esplicitazione di un'intenzione che si è già fatta concreta progettualità e anzi la ragione stessa della ricerca artistica vinciana in cui prende forma il motore della "esperienza". Quello stesso motore che in Leonardo, sostiene Ragghianti, "ne forma l'unità, nella ricerca naturale come nella visione artistica" (scrive così lo storico dell'arte in un saggio testimoniale redatto di getto, poi pubblicato in un volume del 1986, dopo che visitammo assieme la pittura arrivata dalla Russia in una sala degli Uffizi riservatela all'uopo da Luciano Berti, l'allora direttore: una mattinata memorabile). Un appunto a margine, utile per noi: il putto, cioè il figlio grandicello (d'incirca tre anni) che Margherita, nel 1476 sedicenne, ha dato al padre notaio, ser Piero, è profilato e inciso nella piccola *Madonna Benois*, come nelle opere prime, mentre la madre appare come sfumata, circonfusa di luce manifestando una crescita, una maturità pittorica che incuriosisce: perché questa convivenza? Accostandosi, com'è stato rilevato, a una sanguigna di Windsor n. 12538, più nitida e spiccia, questo diverbio testuale dice molto in merito alla cronologia del dipinto e ancor più sul conto della concezione artistica dell'autore. Pur testimoniando un lume interno e circonfuso da un alone leggero che interessa parimenti madre e figlio e lo spazio che condividono, inverandolo, conferisce volume alla scena e offre una restituzione della realtà affatto particolare che trova la sua ragione in alcuni antefatti. Ne basta. Aggiunge lo storico dell'arte lucchese: "Niente è immobile o morto" in Leonardo pittore e ne dà conferma con un altro prelievo dagli scritti vinciani: "Il movimento della cosa vicina alla

cosa stabile fa spesso volte una cosa stabile parere trasmutarsi nel moto della cosa movente”. A questo segue una ulteriore annotazione ragghiantiana, assai perspicace e rivelatrice: “l’osservazione è fisica e psichica insieme, assioma e poesia”.

Tanto è vero che ciò, perlomeno in questo documento, in questo testo pittorico esprime una intuizione cinetica che prefigura il cinematografo rigoroso (di cui discetta in anni non sospetti e anzi pionierismi lo stesso Ragghianti). Vale la pena richiamare anche per parte nostra, giusto per una immediata verifica della bontà di quanto stiamo argomentando, i disegni di studi per la *Madonna col Bambino e l’agnellino*, “vista e descritta così puntualmente *in fieri* da Pietro da Novellara alla marchesa di Mantova”, un’opera, rammenta Ragghianti, poi “requisita o quasi dal Richelieu e oggi al Louvre”, accostabile e fors’anche simbiotica con *Monna Lisa*, datata al 1503, dal Ragghianti. Il sorriso ambiguo della quale ritrova un consentaneo intrigantissimo in un volto maschile, nel sorriso dell’invenzione più tarda del *San Giovanni Battista* del Louvre, datato 1508-1516 circa, per il quale deve aver posato Salai. Con quali ricadute? In particolare, con quali ricadute se guardiamo al nostro reperto ancora in cerca d’autore e, contestualmente, ai reiterati ritratti di due condottieri, due figure storiche il cui sembiante non poteva essere barattato con altro da sé ma poteva poi essere fatto oggetto di libere rielaborazioni: cosa puntualmente svolta da Leonardo. Sembianti che a loro volta generano altre varianti testuali sia manipolando e trasfigurando i sembianti in altro da sé sia dando forma a figure caricaturali o a particolari riferimenti strumentali che finiscono poi per disperdersi nel *mare magnum* della produzione grafica del Vinci (quel prezioso *corpus* cartaceo costituito, com’è noto, da fogli sciolti o legati in codici o libri manoscritti che, ricordiamolo, è stato fatto oggetto di studi sistematici ad opera di Carlo Pedretti che ha promosso tra l’altro la catalogazione del fondo leonardesco di Windsor, di Martin Kemp membro con tant’altri, come Thereza Crowe, del progetto “The Universal Leonardo”, del 2006). Ne discende in primo luogo una

condivisione: quella di Leonardo, per quanto ci dicono i suoi ritratti, le elaborazioni derivate, le trasfigurazioni volute di questo o quel sembiante, è un'arte "il cui contenuto – ancora Ragghianti – è un possesso non solo di emozione, commozione, passione, sentimento, ma di filosofia e di scienza". E dunque "di inseparabili fattori conoscitivi e sperimentali" si dovrà argomentare se e quando si voglia affrontarne esplicitamente l'opera. Sommando tutto questo all'ineludibile e persino insistente dato autobiografico. In cui – secondo differenti declinazioni e gradi – il soggetto, colui o colei che viene ritrattato può riuscire distante e addirittura estraneo nel documento redatto da Leonardo, ovvero tanto veridicamente restituito da sembrare che la pittura o il disegno lo rispecchi, consentendone una restituzione sconcertante, persino impudica. Del resto, il ritrattato o la ritrattata di turno chiama in causa "il fenomeno o l'evento" come "esperienza sensibile o intuitiva dell'attività universale che l'intelletto ragiona, di cui definisce in termini di scienza le forme" e in ragione di questo, ecco che si scopre che "il passaggio dal vivere potentemente la natura come sé al concetto è intrinsecamente dialettico" in Leonardo. Al tempo stesso, l'artista riesce a conferire a tutte queste apparenze visibili, ai singoli sembianti dei ritratti e autoritratti suoi uno statuto preciso abbracciando l'universo mondo fenomenico e facendolo interagire con questi: "L'aria – scrive Leonardo – è piena d'infinito linee rette e radiose insieme intersegate e intessute senza occupazione l'una dell'altra" ed è in parte questo ciò che partecipa ad alcuni ritratti. Ma di ciò quale riscontro può esservi mai in un disegno? Un piccolo disegno a sanguigna in cui si viene a testimoniare l'*elan vital* (bergsoniano), il momento trascorrente e irripetibile a cui parrebbe riferirsi un episodio significativo, il giorno e l'ora del destino. In questo foglio si ha chiaro sentore della vitalità allusiva che abita i ritratti leonardeschi, in cui è presente quanto meno l'eco e il riflesso di tutto un pullulare di presenze che abitano l'aria gonfia di luce: "L'aria è piena d'infinito similitudine [immagini] delle cose", annotava Leonardo. Per aggiungere poi quest'altro rilievo: "le ombre che

vestono un corpo irregolare [un volto, una presenza arborea, una paesaggio, un cavaliere ...] sono di tante varie oscurità, quanto sono le varietà che fa il corpo nel suo moto circumvolubile”. Se torniamo a osservare il nostro reperto arricchiti e per così dire armati da quanto sin qui acquisito, quali suggerimenti possiamo ricavare da questo giro di annotazioni a margine? Che cosa cogliamo ancora in esso? Che cosa può avvicinarlo con maggiore convinzione all’ambito leonardesco? O, all’apposto, allontanarlo definitivamente da questo?

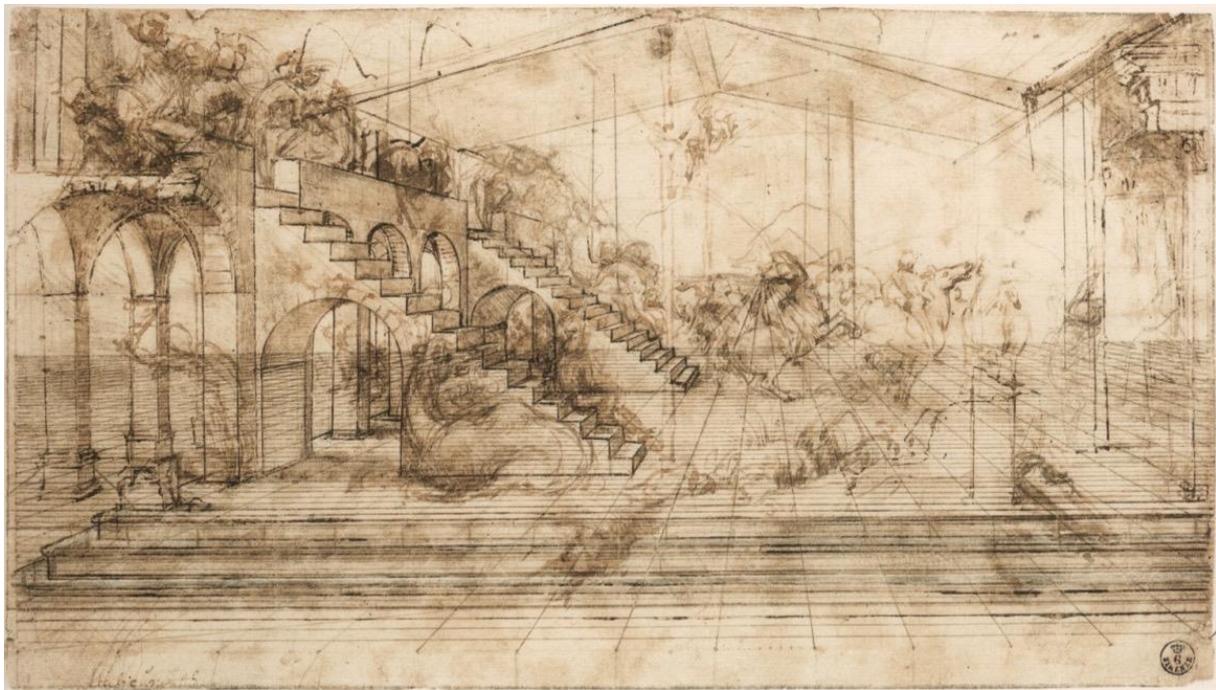
Al cospetto dei reperti di Leonardo da Vinci ci rendiamo conto di doverci misurare con un fare arte che da un lato dice di sé – mostrando una continua verifica del proprio sapere e saper fare – e dall’altro educa a un altro e nuovo “saper vedere”(marangoniano), ma il nostro disegnano a sanguigna in che cosa può richiamare questo dato tanto peculiare? Forse nel rimando fuori campo dello sguardo del profilino attratto da un accadere che ci è precluso o forse per lo scarto interno che lo destabilizza e lascia affiorare – ad un esame più approfondito – altre figure prima non rilevate? Se guardiamo dalla parte del Vinci al nascente genere del ritratto ch’egli va promuovendo, si possono riscontrare – o no? – nella nostra sanguigna indizi utili a che la possano iscrivere tra i più che probabili disegni di Leonardo, o no? Per esempio: una postura ferma e bilanciata, una figura mossa da scatti improvvisi (ripresi da Degas quando studia Leonardo), un susseguirsi sinergico di trazioni e reazioni. Su un altro piano, se accogliamo l’intuizione – desunta in parte dal ritratto-profilo dell’ormai maturo Leonardo assegnato al Melzi, oggi conservato a Windsor, in altra parte dalla stessa elaborazione del nostro disegno – che possa trattarsi di un autoritratto per il reperto indiziato, che cosa ci è concesso dire? Tentiamo altri raffronti, uno o due ancora o qualcosa di più. Tornando a interrogare il nostro documento, in esso un certo sviluppo del segno pare trovare qua e là assonanze incoraggianti: il naso, le labbra e il mento ripassato a formare più d’un profilo in cui entra la luce conferendo al profilo stesso volume e vitalità, si può osservare in questo una vaga analogia

con uno studio di testa di Francoforte sul Meno, datato 1490 ca, Stadelches Kunstinstitut, Graphische Sammlung (inv. 6954v). Inoltre, converrebbe andare a esplorare di nuovo il reperto nostro, compiendo un'adeguata spedizione da riferire a un'analogha investigazione condotta in ogni angolo e dunque tutte le figure presenti nell'*Adorazione dei Magi* degli Uffizi, per cavarne altre consonanze plausibili di forma e di tracciato o segno; la folla delle figure circondati la Vergine risponde alle regole che Leonardo ha stabilito in merito ai movimenti corporali: le ben note "18 operazioni dell'omo" evidentemente ben formulate già attorno al 1481, visto che la data della pala poi abbandonata risale al lasso di tempo che corre grossomodo – stando a Carmen C. Bambach – tra il luglio 1481 e il settembre di questo stesso anno. In più, la presenza di un doppio profilo che si nasconde tra i figuranti o se si preferisce il coro, un duplice ritratto di profilo orientato come il nostro disegno, può corroborare un raffronto significativo: trattasi del doppio ritratto tracciato per piani e profili come fosse un antico cammeo di Virgilio e Dante, cosa che ha suscitato interessanti letture tematiche – la sempre scivolosa e illativa iconologia, rifugio dei non vedenti! – tra cui spicca quanto sostenuto a suo tempo da Umberto Baldini in merito al cambiamento globale provocato dall'"avvento" della modernità, qui affidato al passaggio dal vecchio al nuovo Testamento. Soggiacente, naturalmente, alla costruzione del vortice spiraleico del gruppo dei figuranti che propone un dinamismo che troverà pieno riscontro soltanto nella Sacrestia nuova di San Lorenzo di Michelangelo (gemella della vecchia anche nel volume, afferente in tutto al lessico e alle componenti involucranti dell'edificato disciplinato da istanze euclidee di conio brunelleschiano). Essa va legando la chiesa alle Tombe Medicee e al borgo fiorentino circostante la residenza urbana dei Medici. Aiutandoci a calare nel segno del nostro reperto il fascio delle proposte dato da quest'opera in cui domina un vero e proprio assembramento costituito dal corteggio dei Magi, consente una ricostruzione analitica – sommando a ciò altri reperti, ovviamente – del *ductus* del Vinci che intreccia andamenti mancini e

destrorsi, come si verifica – altro indizio – sulla nostra carta. Un primo riscontro può darsi confrontando il testo della nostra sanguigna con il disegno dello studio conservato a Parigi presso il Cabinet des Dessins, Musée du Louvre (R. F. 1978), che, ruotando lo spazio in cui si presentano differenti parti o episodi pensati per la pala, propone su più registri la verifica per sezioni diseguali di questa ipotetica composizione d'assieme; la data avanzata per questo documento cartaceo è il 1481. Il documento consta d'un supporto pari a 285x215 mm, su cui è stato redatto a punta metallica ripassata a penna e inchiostro questo studio; un altro schizzo di 102x123 mm, focalizzato sul Bambin Gesù, su un angelo in volo, di analoga esecuzione strumentale ma diverso svolgimento grafico e una datazione ancora attorno al 1481, si conserva invece presso la Galleria dell'Accademia di Venezia (inv. 259) parimenti a un altro studio ancora, eseguito nello stesso intorno di tempo su carta preparata 119x135 mm (inv. 256). Nonché altre carte, l'una a penna e inchiostro di 178x260 mm, che sta presso l'École nationale supérieure des Beaux-Arts (inv. 423) e un'altra di 161x260 mm per figure includenti una testa di profilo che ci preme osservare più attentamente, redatta essa pure a penna e inchiostro, un reperto che si conserva al British Museum (inv. 1886-6-9-42r). Merita aggiungere che un ulteriore foglio di analoga fattura, viceversa ubicato a Colonia, presso il Wallraf-Richartz Museum (inv. 460), 270x174 mm, è focalizzato sui Magi. Il *ductus* si avvicina non poco e al tempo stesso si differenzia anche di molto, caso per caso, dal testo grafico del GDS degli Uffizi in cui sta un significativo avanzamento progettuale: lo studio, bellissimo, datato sempre 1481, che riguarda l'articolazione spaziale e dunque l'inquadratura e la rotazione prospettica inerente lo sfondo architettonico della pala e cavalli e cavalieri in azione. Ne possiamo ricavare almeno due o tre osservazioni: la prima riguarda il segno, che si manifesta secondo un ampio e diversificato ventaglio di possibilità diseguali e persino contraddittorie o in conflitto le une con le altre; la seconda, che la messa a punto delle figure è progressiva e procede ridisegnando e precisando questa e

quella parte del disegno d'ogni singolo soggetto. La terza sul segno, affine in molto a quanto offerto dal nostro reperto. Tutte manifestazioni che possono trovare una qualche assonanza col nostro reperto se vogliamo intercettarne l'autografia. Qui, cavalli e cavalieri ancorati come gnomoni alle griglie strutturanti la costruzione prospettica involucrate l'insieme di queste presenze, sono della stessa sostanza figurale e si manifestano acquistando forma attraverso un uniforme sviluppo disegnativo pur nella evidente diversità del segno e delle dotazioni formali loro. Il tutto è realizzato con penna e inchiostro, tratti di punta metallica e bianco; la superficie interessata dall'analitico elaborato grafico misura 160x290 mm (inv. 436Erecto). Testo capitale se si vuol comprendere l'effettiva costruzione dello spazio cosciente della pala. Il *ductus* diseguale delle figure. Ma è venuto il momento di acquisire, a questo punto, un dato di fatto offerto dalle indagini tecnico-scientifiche svolte sul nostro reperto dal *team* coordinato da Capasso e Honenstatt. Queste indagini hanno accertato singolari riscontri tra le carte di sicura attribuzione a Leonardo e il nostro reperto cartaceo attraverso indagini condotte negli stessi termini e con la medesima strumentazione su tutti i documenti. In ballo sono altri tre fogli, questa volta di assegnazione certa a Leonardo, assunti ed esaminati per una comparazione materiale (verrebbe da dire: bachelardiana, richiamando ancora una volta un saggio di Minazzi che dedica un ampio paragrafo al portato epistemologico di Gaston Bachelard). Si tratta di un'acquisizione di dati più che opportuna i cui esiti sono risultati rassicuranti sotto il profilo microchimico in merito al nostro reperto sia in riferimento al supporto cartaceo sia in merito ai pigmenti depositati su di esso dall'azione performante del disegnatore. Dal momento che vi è affinità tra quanto attestato sul documento incriminato e quanto riscontrato rispettivamente sui tre disegni – gli unici concessi, al momento della investigazione cui faccio riferimento, per un simile confronto comparativo – conservati presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi: il primo riscontro comparativo, lo studio di cui si va argomentando, riguarda

un'avanzata elaborazione progettuale de *L'adorazione dei Magi*, il secondo lo *Studio per la Battaglia di Anghiari* e il terzo il *Paesaggio n. 8P*. Quest'ultimo reperto è il primo dei molti testi grafici di mano del Vinci, e per di più è pure datato con certezza. Ma veniamo a dire, brevemente, dei risultati riscontrati nei riguardi dell'*Adorazione*: la puntuale identificazione della composizione microelementare della carta, le specificità chimiche degli inchiostri e dei pigmenti di questo disegno, includenti una patinatura bianca analoga a quanto proposto dal ritratto che si va esaminando, attestano un'affinità intrigante tra i due reperti, rilevando, giustamente, uno scarto dov'è la sanguigna, assente nel documento degli Uffizi.



**Fig. 2:** Bozzetto – uno fra i vari studi pervenuti – per l'Adorazione dei Magi di Leonardo da Vinci (Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe). Punto nel quale è stata eseguita la microanalisi per determinare la composizione chimica della carta (cerchio rosso), dell'inchiostro (cerchio verde) e della sbiancatura presente sul primo gradino (cerchio azzurro). L'area per la determinazione della composizione della carta – si legge nella relazione menzionata – è stata scelta in quanto l'analisi superficiale dimostrava che questa zona è una delle più "pulite" della superficie. Invece, l'area per la determinazione della composizione dell'inchiostro nero è stata scelta per la intensità dell'inchiostro applicato in questo punto. Infine, l'area sul primo gradino è stata scelta per chiarire la natura e la composizione chimica della sostanza usata da Leonardo per ottenere la forte "sbiancatura" di questa zona

In questo documento degli Uffizi – un “disegno straordinario” secondo Martin Kemp – che risulta ben più evoluto rispetto a quant’è conservato a Parigi, l’artefice “traccia prima le linea di base, la divide poi in sezioni [...] In seguito traccia linee sottili (“ortogonali”) a partire dalla base fino a quello che l’Alberti chiama il ‘punto centrico’ ([...] ‘punto di fuga’)”. Qui “Il passo successivo consiste nel tracciare le linee orizzontali”, ci educa Kemp, e una volta fatto questo, ecco che “ogni spazio delimitato da due ortogonali e due orizzontali forma una piastrella del pavimento in prospettiva”. Finalmente “in questo spazio ben cartografato”, per dirla con Kemp, Leonardo erige un’architettura comprendente organicamente le scale, le arcate sottostanti, la capanna in cui trova riparo la Sacra Famiglia. La rovina classica sulla destra fa da contr’altare alla capanna. Le “mansioni imprecisate” dei figuranti sulle scale rilevate da Kemp corrispondono in vero ai lavori di cantiere per l’edificazione che sovrerà. Possiamo sostenere che la consistenza materiale del nostro reperto e quella di questa carta degli Uffizi si corrispondono e dunque si va affermando una consentaneità che lascia pensare adesso con maggiore convinzione di prima a una condivisione della stessa fucina creativa: l’ambito leonardesco dato dal prescritto circolo dei più stretti e fedeli seguaci, imparentati col maestro e caposcuola a tal punto da dividerne le procedure disegnative. Per stabilire una maggiore congruità che ci consenta di affermare altro, tuttavia converrà portare avanti i confronti annunciati con le altre due carte fiorentine.

Ma come posso asserire – a questo punto – che questo reperto pressoché inedito e per anni disperso, questo profilo d’un uomo d’incirca trent’anni redatto con un lapis rosso sia di mano di Leonardo e lo rappresenti, traducendosi pertanto in un autoritratto? Rassicuranti elementi: un tratto genetico, un elemento richiamante il profilo d’un Leonardo maturo assegnato al Melzi che – è risaputo – rappresenta per Kemp e altri studiosi il vero volto del maestro, rivelandone le eleganti fattezze; una idea accettata per unanime consenso. Ebbene, si ha nel nostro caso una peculiare conduzione grafica che,

in effetti, dà spazio al segno e alla luce e al volto restituito con tanta arguzia e vitalità nei suoi piani e volumi da stupire, ma possiamo sostenere anche che essa può richiamare per fattezze, per fisionomia sua, il profilo del Vinci realizzato dal raffinato seguace, o no? Questi tratti distintivi del tracciato grafico che costruisce il nostro ritratto o autoritratto, cosa consentono? Forse un vago riconoscimento dal momento che nel nostro disegno i piani del volto sono restituiti o rilevati da un lume radente che trasfigura il profilo in una medaglia, in un rilievo scolpito in competizione con la più audace proposta donatelliana di cui è traccia, pur sempre viva anche se mimetizzata, anche in Verrocchio e nel suo *atelier*. E così molto dice in questo disegno di una probabile (ma non certa) paternità del Vinci. Al tempo stesso, la traccia della sanguigna – si è visto – richiama da vicino non pochi testi di sicura attribuzione a Leonardo. Resta naturalmente da risolvere l'enigmatica presenza delle altre due figure di animali in controparte: appena percepibili sulle prime, una volta individuati, ineludibili. Trattasi di una testa di lupo e di una testa di ermellino o di agnello, la purezza – raffigurata in un sembiante assai vicino a quello ritrattato nella pittura dedicata a Cecilia Gallerani – e la lussuria famelica? Il peccato e la virtù, insomma, contrapposti autobiograficamente per purificarsi o che altro? Può dirsi anche un segreto omaggio a Dante e all'*incipit* della *Divina commedia*? In tal caso il nesso, suggerito, con l'*Adorazione* degli Uffizi la cui lavorazione, in larga parte costituita dai documenti cartacei cui ho fatto cenno, dovrebbe cadere qualche tempo prima, verrebbe ad assumere maggiore consistenza e rilevanza, o no? Insomma, posso azzardare quanto segue? I riscontri che *in progress* permettono di leggere in filigrana il documento cartaceo investigato secondo il cannocchiale poc'anzi stabilito, il metodo enunciato, le procedure esplicitate pur sommariamente – in attesa della più articolata trattazione in allestimento da parte dello scrivente – finiscono per consolidare l'ipotetica appartenenza del nostro foglio a questo prescritto circolo leonardesco e anzi vengono a implementare la candidatura del Vinci. Al tempo stesso, la

sanguigna che si va esaminando dialoga per così dire con le altre figurazioni redatte un po' diversamente sul medesimo supporto, suggerendo così una possibile ripresa? Chi può dirlo. Un secondo intervento sul testo, tuttavia, suona impensabile: dunque l'insieme è stato concepito e realizzato all'unisono e questo, a mio avviso, conferma la pur ipotetica assegnazione a Leonardo. In ogni caso lo svolgimento del segno muta intensità e velocità evidenziando l'intenzione dell'elaborazione sofisticata, in cui un'apparenza cela e protegge altro: un linguaggio crittato, destinato a pochi, un prescritto circolo. Ciò che, direbbe Michel Foucault, conferma il potere delle immagini! Si tratta dunque di un disegno destinato a un godimento privato, un testo figurativo fine a se stesso? O si tratta piuttosto di un ritratto o un autoritratto destinato a pochi adepti, dunque un veicolo d'altro da sé, ma pur sempre un'opera pubblica. In ogni caso, benché molti conti tornino non si può certo andare troppo oltre l'attribuzione dubitativa. Quantunque la qualità del segno risulti assai alta e l'impronta generale di questo profilo assonante in buona parte con le fattezze conosciute dello stesso Leonardo, suggerendo in tal caso l'autoritratto magari idealizzato, perché no. D'altro canto, l'intervento complementare delle due mani (richiamante il saggio sull'elogio della mano, scritto da Focillon), fa dire: ma Leonardo era mancino – lo testimonia anche Luca Pacioli – e allora, che si fa? Lo era, eppure disegnava anche con la destra specie in giovane età e perlomeno fino al superamento dei trent'anni o fino al raggiungimento dei quaranta, per dirla un po' genericamente. Sappiamo inoltre – conferma il sin qui detto – che la componente materiale del reperto è affine a quanto appartiene, dal principio, all'ambito leonardesco. Può essere, allora, questo foglio una testimonianza del passaggio da una cultura figurativa ancora legata al contesto fiorentino a una cultura nuova, o siamo già a Milano? Forse questo è di secondaria importanza, mentre invece resta primario stabilirne l'autorialità. Un qualche interesse per questi esami comparativi va così rafforzandosi – corre l'obbligo di aggiungere – nell'interrogare il secondo reperto cartaceo fiorentino preso in considerazione dalla relazione tecnico-

scientifica a cui vado attingendo per la sua parte tecnica: le medesime analisi, condotte pure con la stessa strumentazione, su questo reperto presentano ancora una volta elementi assonanti col nostro piccolo ritratto – e ciò cartesianamente parlando inizia ad essere un elemento almeno in parte probatorio: scientificamente credibile, o sbaglio? – nella misura in cui il reperto in esame, uno studio di figure dissonanti per dimensioni o piani di rappresentazione e consistenza grafica che si sovrappongono (studio complessivamente riallacciabile a un unico tema pur nella diseguale conduzione realizzata probabilmente in tempi diversi, non troppo discosti l'uno l'altro, ma dalla stessa mano), risulta essere finalizzato, per prevalente opinione degli studi, alla messa a punto del progetto relativo alla perduta o mai realizzata *Battaglia di Anghiari*; un foglio conservato esso pure presso il GDSU di Firenze.



**Fig. 3:** Studio per la Battaglia di Anghiari (Galleria degli Uffizi, Firenze, GDSU): l'area cerchiata è quella al centro della quale è stata determinata la composizione microanalitica mediante spettrofotometria a raggi X con monocromatore allo Zirconio

Le microanalisi (condotte da Capasso e Honenstatt) mostrano come questa carta sia consentanea sia dal punto di vista qualitativo (tipo di elementi presenti), sia quantitativo (relazioni percentuali fra gli elementi presenti) alla carta dell'*Adorazione dei Magi* e conseguentemente, per proprietà transitiva (stante quanto sopra detto), alla carta del nostro reperto. Quanto si va rilevando sembra pertanto dimostrare in maniera convincente che si è al cospetto di carte leonardesche visto che Leonardo – è stato appurato – sovente trattava, per non fare che un solo esempio, la carta con *biacca di piombo*, prima di impiegarla per tracciarvi disegni plastici, animati da un lume direzionato, una fonte di luce opportunamente qualificata che fa risaltare le ombre e i piani disciplinanti la articolazione spaziale e la composizione. In altri termini, anche questo secondo riscontro ha dato esito positivo: il nostro reperto appartiene all'universo mondo vinciano.

Veniamo così, accantonando un momento quanto si va manifestando proprio grazie a tali rilevamenti e all'invito (recitato sotto banco, sommessamente) a confrontare tutte le tracce di studi afferibili alla dissipata e mai compiuta battaglia araldica concepita da Leonardo per il Palazzo di governo, al terzo *test*, eseguito nelle stesse modalità. Anche questo ulteriore disegno di autografia certa, conservato sempre a Firenze, è stato sottoposto a microanalisi elementare mediante spettrofotometro a fluorescenza nel punto evidenziato dal cerchio riportato in figura. Trattasi del primo e datato disegno di Leonardo giunto fino a noi, dunque un reperto prezioso e di per sé rivelatore giacché l'ancor acerbo artista si lascia scoprire con sintomatica ingenuità, consentendoci di calare nel suo stesso laboratorio creativo; questo scenario con le sue accidentalità, per di più, per un verso riafferma l'ammirazione per Dante e per un altro consente un'anticipazione sbalorditiva: esso, *mutatis mutandi*, ritornerà come un eco lontano ma profondo e magico nella mirabile *Vergine delle rocce*, un problema nel problema per così dire, stante la particolarità della sua duplice redazione. Che cosa propone questo disegno che parrebbe annunciare tutti gli altri dando avvio sul fronte della grafica

all'*Oeuvre*? La congruità dei documenti considerati, la loro consanguineità di per sé parlante: tanto più esauriente nella misura in cui vedi l'esordire, l'affermarsi e l'imporsi di un segno eloquente, di un disegno inimitabile che si svolge come un atto conoscitivo assunto in presa diretta e traslato per immagini. Dunque, un elaborato testuale richiamante le processualità esperite, nel suo piccolo, nell'esecuzione del nostro reperto.



**Fig. 4:** Paesaggio su carta di Leonardo da Vinci (Firenze, Galleria degli Uffizi, GDSU, Inventario n. 8P): l'area cerchiata è quella al centro della quale è stata determinata la composizione microanalitica mediante spettrofotometria a raggi X con monocromatore

Cosicché i dati acquisiti, le ricognizioni visive, le mie analisi linguistiche sul testo del documento inquisito, tutti gli elementi convergendo mi pare non concedano più spazio al dubbio: si tratta di testimonianze diseguali, ma autografe, della valentia grafica e dell'inventiva mirabile di Leonardo. Il che può declinarsi pure in un ritrovamento dello smarrito documento cartaceo che si va presentando. Provassimo a sottoporre dunque, proprio alla luce di quanto sin qui rilevato, il nostro piccolo reperto (perduto e ritrovato) a un ultimativo investimento visivo, una ultima ricognizione degli occhi, che cosa

ne ricaveremmo? Come potrebbe comportarsi ognuno di noi, in questo adempimento? Il riguardante – posso immaginare – catturato dal documento sotto inchiesta, sta davanti a questo reperto, si lascia prendere dall'incanto del dispositivo che lo fronteggia, si lascia catturare senza opporre resistenza e si lascia assorbire senza riserve da questa antica carta recante un disegno a sanguigna, e la interroga. L'ho fatto anch'io. “La guardo, la scruto, come se volessi saperne di più sulla cosa o sulla persona che essa ritrae”, come dichiara per mio conto Roland Barthes (1980). Verifico la corrispondenza della foto – più fotografie e altre introspezioni non invasive – con il testo originale che sta davanti ai miei occhi, assumendo la stessa fisicità del segno e della carta come parte integrante della mia percezione. Esamino questa e quella: la carta e la sua immagine, il documento storico e la sua traduzione visuale. Scruto prima l'una e poi l'altra. Finalmente mi metto ad annusare il documento storico, a esplorarlo senza più la menoma reticenza, appassionandomi alla progressiva scoperta corrispondente a una lenta, ma inevitabile, messa a nudo del testo grafico che racchiude in sé più di un disegno e dunque più di un soggetto, un primo palese, gli altri celati. Per venirne a capo “per accedere a *ciò che sta dietro* basta pulire la superficie dell'immagine: scrutare [...] significa penetrare nella profondità del rettangolo della carta” (ancora Barthes). Ho disfatto l'immagine “a vantaggio della sua materia” e di ciò che raffigura effettivamente. Al tempo stesso, non mi accontento dell'esteriorità di quest'immagine, debbo pertanto accantonare la sua riproduzione tecnica – la serie delle differenti restituzioni in mio possesso (sempre grazie, principalmente, all'inchiesta condotta da Capasso e Honenstatt e collaboratori) – ponendo al centro della mia attenzione il reperto originale con il suo disegno, per afferrare la forma figurale che abita questa carta nella sua genetica, nella sua stessa processualità generativa, per coglierne il dettato linguistico, l'essenza distintiva, l'unica che, a conti fatti, consenta l'intercettazione del possibile autore. Scattano ricorsi a carte di accertata autografia leonardesca, richiami inferenziali di stampo

comparativo; scattano congetture e confutazioni, ipotesi di lavoro senza soluzione di continuità.

Potrei segnalare – mettendo da una parte quanto vado approntando e, mi auguro, vedrà la luce tra breve sotto forma di un più ampio e articolato saggio – altri elementi indiziari utili a precisare e consolidare una probabile data di esecuzione e una sempre più convincente presenza di una mano esperta educata o familiare ai modi leonardeschi, o per meglio dire, Leonardo in persona. Potrei avviare altre riflessioni e nuovi studi. Rischiando di assegnare all'anonimo disegno la paternità di un autore vicinissimo all'ambito leonardesco e anzi vincolato a questo a tal segno da sembrare un competitore dello stesso Leonardo, che cosa finisco col dire? Null'altro che, molto probabilmente, l'autore del nostro reperto è proprio Leonardo. V'è la possibilità, allora, di risalire per li rami all'*incipit* dato dal precoce disegno degli Uffizi – ricordiamolo ancora una volta: di sicura datazione – e, recuperando gli andamenti del segno leonardesco, azzardare un primo parziale consuntivo: avvertendo che i lavori proseguono e un nuovo supplemento d'indagine che vado conducendo sta indagando in merito alla provenienza di questa antica carta. Dal momento che si hanno altri indizi che suggeriscono – fors'anche platealmente – una provenienza certa e storicamente plausibile, certa e certificabile sotto molteplici punti di vista. Ma questa è tutta un'altra storia e urge, per il momento, arrivare a una conclusione. Questo disegno posso allora azzardare, seppur con riserva può essere riferito all'opera autografa di Leonardo visto che, alla luce del sin qui detto, in esso si riscontrano i materiali e le forme, l'idea e il disegno di un artista che risponde soprattutto al nome di Leonardo da Vinci. Tanto più che per il nostro reperto, come scrive per noi Walter F. Otto attorno al 1955 o '56, calza perfettamente l'appunto: "La poesia, l'opera d'arte, hanno indubbiamente una grande rassomiglianza con il mito, pur essendone decisamente differenti".

## Tavola gratulatoria

Debbo molti debiti contratti nella elaborazione del presente testo (in preparazione del successivo e più ampio e articolato approfondimento), taluni esplicitati nel testo, tal altri solo allusi e tuttavia, posso rinviare per le referenze bibliografiche (i testi citati) al mio successivo intervento, *Un probabile autoritratto di Leonardo da Vinci*, in corso di stampa sulla riv. «Le idee di governo». Limitandomi a segnalare di seguito la Relazione di L. Capasso e P. Honenstatt (che ringrazio per la cortese disponibilità), i testi vinciani maggiormente implicati nella presente esposizione. Vale a dire: M. Kemp, *Leonardo. Nella mente del genio*, Einaudi, Torino 2006; C.L. Raghianti, *Arte fare e vedere 2*, Baglioni & Berner, Firenze 1986.