

## Leonardo da Vinci o il sorriso di San Giovanni Battista

Yukihiro Nomura

La *Monna Lisa* di Leonardo da Vinci (fig. 1) è fin troppo nota per il suo sorriso misterioso e inesprimibile. Questo sorriso enigmatico appare sul volto di Maria nella sua opera giovanile, la *Madonna di Benois* (fig. 2). <sup>(1)</sup> Sorprendentemente, non esistono altri dipinti della Vergine Maria di altri artisti che mostrino il suo volto sorridente. Persino il Beato Angelico, Filippo Lippi e Botticelli, che hanno dipinto bellissime immagini della Vergine, non hanno dipinto una sola immagine della Vergine sorridente. In quest'ottica, il dipinto di Leonardo della Vergine Maria è una rappresentazione molto insolita.

Non è solo la Vergine Maria a sorridere. Anche Anna, la madre di Maria, dipinta da Leonardo, ha un sorriso un po' solitario sul volto (fig. 3). Lo stesso sorriso è presente anche nel *San Giovanni Battista* (museo del Louvre), l'ultimo dipinto di Leonardo (fig. 4). Naturalmente, nessun altro pittore ha dipinto Anna e San Giovanni Battista sorridenti, tranne Leonardo.



fig. 1 Leonardo, *Monna Lisa* (part.), Parigi, Louvre



fig. 2 Leonardo, *Madonna di Benois* (part.), San Pietroburgo, Ermitage



fig. 3 Leonardo, *Sant'Anna* (part.), Parigi, Louvre

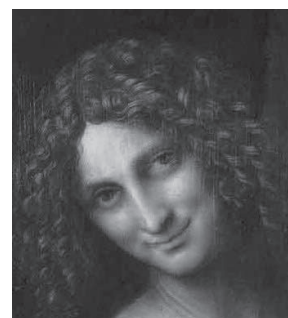


fig. 4 Leonardo, *San Giovanni Battista* (part.), Parigi, Louvre

Fino ad oggi, San Giovanni Battista è stato raffigurato come un uomo selvaggio con i capelli e la barba in disordine, come ad esempio in Domenico Veneziano (fig. 5). Leonardo rifiuta completamente queste immagini tradizionali di San Giovanni Battista. L'immagine di San Giovanni Battista di Leonardo differisce anche da quella dei suoi contemporanei: il suo maestro Verrocchio e i suoi discepoli Perugino e Botticelli (figg. 6, 7 e 8). Le loro immagini di San Giovanni Battista, sebbene più raffinate ed eleganti di quelle di Domenico Veneziano, appaiono ancora come uomini virili e maturi che vivono nel deserto. Va detto che sono ben lontani



fig. 5 Domenico Veneziano, Firenze, Uffizi



fig. 6 Verrocchio, Firenze, Uffizi

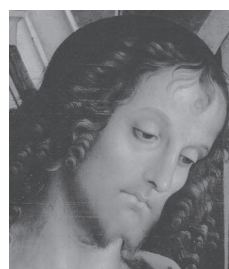


fig. 7 Perugino, Firenze, Uffizi



fig. 8 Botticelli, Berlino, Staatliche Museen

dall'aspetto neutro o effeminato raffigurato da Leonardo.

### San Giovanni Battista nella *Vergine delle Rocce*

San Giovanni Battista appare per la prima volta nell'opera di Leonardo nella *Vergine delle Rocce* (fig. 9). Tuttavia, Giovanni non è raffigurato come un maschio adulto, ma come una figura che ha all'incirca la stessa età del Cristo Bambino.<sup>(2)</sup> Questa immagine del giovane Giovanni è già visibile nei disegni di studio di Leonardo del primo periodo fiorentino. In uno di essi, Giovanni sembra chinarsi sulla testa del Cristo Bambino, che giace a terra, cercando di sollevarne il corpo (fig. 10). In un altro Giovanni è inginocchiato e il Cristo Bambino sembra che si voglia ritrarre, mentre in un altro ancora è in piedi e sta adorando (figg. 11 e 12). Quest'ultimo è generalmente considerato uno studio per la *Vergine delle Rocce*, probabilmente perché la figura di Giuseppe raffigurata nei due studi precedenti è scomparsa. Tuttavia, l'angelo Uriel, che è raffigurato nella *Vergine della Rocce*, non è ancora apparso in questo disegno.

La *Vergine delle Rocce* rappresenterebbe la scena in cui la Sacra Famiglia incontrò San Giovanni Battista in una grotta durante il viaggio verso l'Egitto, come descritto nel Vangelo apocrifo di San Giacomo.<sup>(3)</sup> L'aspetto curioso, tuttavia, è che la Vergine Maria non tiene la mano sulla spalla di Cristo, ma su quella di San Giovanni Battista. Non sta proteggendo il proprio figlio, ma, per così dire, il figlio di un'altra famiglia. La Vergine Maria e il Cristo Bambino sarebbero normalmente al centro della storia, ma qui il Cristo Bambino tende due dita per benedire San Giovanni Battista, e anche l'angelo dietro di lui indica Giovanni, in modo che il nostro sguardo si concentri inevitabilmente su San Giovanni.<sup>(4)</sup> La postura dell'angelo Uriel, che sostiene il Cristo Bambino da dietro, con il busto proteso in avanti e un ginocchio a terra, è piuttosto innaturale, ma sembra che stia ripetendo intenzionalmente la posa di San Giovanni Battista. Inoltre, il piede destro che spunta dall'orlo della veste è grande e molto selvaggio.

Anche se questa scena rappresenta un incontro tra il Cristo Bambino e San Giovanni Battista, l'incontro è indotto da due adulti (la Vergine Maria e l'angelo Uriel). In altre parole, San Giovanni Battista è raffigurato come se fosse accolto calorosamente dalla Vergine Maria e dal Cristo.



fig. 9 Leonardo, *Vergine delle Rocce*, Parigi, Louvre



fig. 10 Leonardo, studio per l'adorazione dei Pastori,



fig. 11 Leonardo, studio per l'adorazione del Cristo,



fig. 12 Leonardo, studio per l'adorazione del Cristo,

### Disegno di studio di San Giovanni Battista giovane

Vorrei ora richiamare l'attenzione su uno dei disegni di Leonardo presenti nella collezione della Royal Library del Castello di Windsor. (fig. 13). Esso mostra un bambino che guarda con invidia il Cristo Bambino che beve il latte della Vergine Maria. Questo disegno assomiglia alla composizione del famoso cartone di Burlington House di Leonardo (fig. 14), quindi possiamo supporre che il bambino sia San Giovanni Battista. Inoltre, l'interesse di Leonardo per San Giovanni Battista deve essere notevole, dato che ha aggiunto un altro disegno del bambino nella stessa posa nell'angolo superiore destro di questo disegno.

Il disegno più simile al cartone di Burlington House è quello di studio nella collezione del British Museum (fig. 15). Poiché la disposizione della Vergine Maria, di Sant'Anna, del Cristo Bambino e di San Giovanni Battista è quasi identica, è probabile che lo schizzo a grandezza naturale ingrandito da questo studio sia diventato il cartone di Burlington House. Subito sotto questo disegno di studio del British Museum, si trova un altro piccolo disegno della Sacra Famiglia (fig. 16). Questo mostra che San Giovanni Battista è raffigurato a sinistra, a una distanza considerevole. A causa della distanza, San Giovanni Battista cerca di non essere escluso dalla Sacra Famiglia e la sua mano destra è tesa. La stessa posa è riproposta poco sotto. Questo mostra i ripetuti tentativi di Leonardo di esprimere la relazione tra San Giovanni Battista e la Sacra Famiglia.

È interessante notare che sul retro dello studio conservato nella collezione del British Museum c'è un disegno al tratto in cui è tracciato in modo semplificato solo il contorno del disegno sul davanti, ma i lati destro e sinistro sono invertiti. In altre parole, la Vergine con il Cristo Bambino e Sant'Anna sono rivolti verso sinistra e San Giovanni Battista è stato spostato da destra a sinistra (fig. 17). Esiste anche un disegno di studio di questa disposizione invertita destra-sinistra con ombreggiature per renderla ancora più realistica (fig. 18). In questo studio, la Vergine Maria e Sant'Anna invertite sono riportate alle loro posizioni originali (Vergine Maria a sinistra, Sant'Anna a destra), come si vede nel cartone di Burlington House e nel disegno della collezione del British Museum. La figura di San Giovanni Battista che si strofina sulle ginocchia di Sant'Anna, che era raffigurata nello studio sul retro, è scomparsa e il Cristo Bambino è rappresentato solo in modo indistinto. Tuttavia, è probabile che sia stato realizzato uno schizzo preparatorio ingrandito a grandezza naturale basato su questo studio invertito da sinistra a destra. Infatti, la



fig. 13 Leonardo, Windsor Castle Royal Library



fig. 14 Leonardo, Burlington House



fig. 15 Leonardo, Londra, British Museum



fig. 16 Leonardo, Londra, British Museum



fig. 17 Leonardo, recto di fig. 15



fig. 18 Leonardo, Parigi Louvre

copia del dipinto realizzato da Andrea Brescianino presenta una notevole somiglianza con la composizione invertita sinistra-destra di Leonardo (fig. 19).<sup>(5)</sup>

Anche se non è conservato, si pensa che sia stato uno schizzo preparatorio di questa composizione rovesciata a cui Fra Pietro da Novellara fa riferimento nella sua lettera del 3 aprile 1501 a Isabella d'Este, all'epoca.

À facto solo, dopoi che è ad Firenci, uno schizo in uno cartone: finge uno Cristo bambino de età cerca uno anno, che uscendo quasi de bracci ad la mamma piglia uno agnello, et pare che lo stringa. La mamma quasi levandose de grembo ad Santa Anna piglia el bambino per spicarlo dalo agnellino (animale inmolatile) che significa la passione. Santa Anna, alquanto levandose da sedere, pare che voglia retenerne la figliola che non spica el bambino da lo agnellino, che forse vole figurare la chiesa che non vorebbe fussi impedita la passione di Christo. Et sono queste figure grande al naturale ma stano in piccolo cartone, perchè tutte o sedeno o stano curve, et una stae alquanto dinanti ad l' altra verso la man sinistra. Et questo schizo ancora non è finito.<sup>(6)</sup>

Pietro da Novellara afferma chiaramente che le figure sono "rivolte verso sinistra", quindi quello che vide nello studio di Leonardo non poteva essere il bozzetto a grandezza naturale della *Sacra Famiglia* del Louvre. Questo perché la composizione mostra le figure rivolte verso destra. Ciò significa che esisteva un altro schizzo a grandezza naturale che Pietro da Novellara non aveva visto. Un indizio in tal senso è dato da uno studio conservato nella collezione della Galleria dell'Accademia di Venezia (fig. 20). In questo studio, un animale simile a un cervo è raffigurato al posto di San Giovanni Battista nella

posizione che ha nel disegno del Castello di Windsor, nel cartone di Burlington House e nel disegno del British Museum. Questo animale è sostituito da un agnello nella *Sacra famiglia* del Louvre. L'agnello è raffigurato nella copia del dipinto di Andrea Brescianino al Museo del Prado, ma la sua posizione è invertita. La *Sacra Famiglia* di Raffaello del Museo del Prado (fig. 21) ha una composizione simile, per cui Raffaello, come Pietro da Novellara e Andrea Brescianino, deve aver visto un cartone con le figure rivolte verso sinistra.

Poiché entrambi i disegni preliminari sono andati perduti, non è possibile avere una certezza, ma confrontando le due opere finite, oltre all'inversione dei lati destro e sinistro, si notano altre differenze nella rappresentazione. La copia dell'opera di Andrea Brescianino raffigura il Cristo Bambino con i piedi sul collo di un agnello e San Giovanni Battista in lontananza in dimensioni più ridotte. Tuttavia, è molto dubbio che Andrea Brescianino abbia seguito fedelmente la bozza



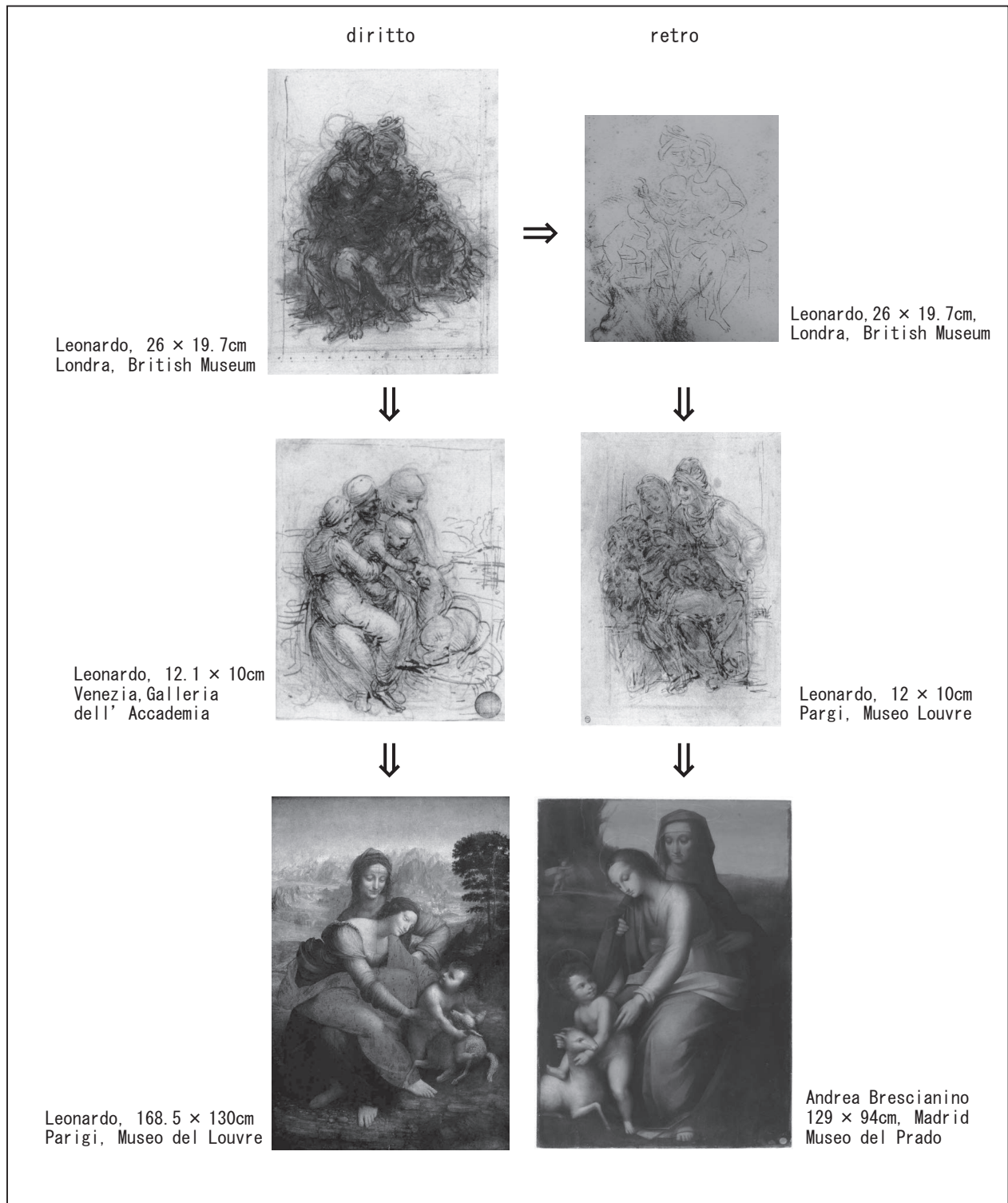
fig. 19 copia del dipinto di A. Brescianino, Museo del Prado



fig. 20 Leonardo, studio per *Sacra Famiglia*



fig. 21 Raffaello, *Sacra Famiglia* Madrid, Museo del Prado



di Leonardo, come si vede nella raffigurazione di Giovanni sullo sfondo e nella rappresentazione di Sant'Anna che tiene le spalle e la vita della Vergine da dietro. Raffaello cambiò persino Sant'Anna in San Giuseppe. Raffaello, come in altre sue opere, probabilmente riteneva che la Sacra Famiglia dovesse avere un padre. Naturalmente si tratta di buon senso e, al contrario, la rappresentazione di Leonardo dell'assenza del padre è piuttosto innaturale.

In ogni caso, i disegni del British Museum hanno prodotto due linee di composizione: il disegno frontale è stato sviluppato dallo studio veneziano alla *Sacra Famiglia* del Louvre, mentre il suo retro è stato trasferito dallo studio del

Louvre al dipinto di Andrea Brescianino come si dimostra nella pagina precedente.

### La *Sacra Famiglia* del Louvre

Vorrei ora tornare al cartone di Burlington House (fig. 14) e al suo disegno di studio del Castello di Windsor (fig. 13), in cui non viene raffigurato l'agnello. Come già detto, il motivo per cui lo studio raffigura due volte San Giovanni Battista giovane è perché la figura del santo era particolarmente importante per Leonardo. Nel disegno di studio del Castello di Windsor, il Cristo Bambino era impegnato a bere il latte materno, mentre nel cartone di Burlington House il Cristo si accorge che San Giovanni Battista gli si avvicina, gli solleva il mento con la mano sinistra e lo benedice con la mano destra. La Vergine Maria sostiene il corpo di Cristo che si china in avanti, mentre Sant'Anna la guarda. È qui rappresentata la *Sacra Famiglia* che risponde alla visita di San Giovanni Battista. San Giovanni Battista, invece, viene benedetto da Cristo, ma non c'è gioia nella sua espressione, piuttosto sembra un po' insoddisfatto.

Nel cartone di Burlington House la *Sacra famiglia* non si trova in una grotta, ma è strettamente legata alla *Vergine delle Rocce*, poiché i loro piedi sono su un terreno roccioso e sullo sfondo c'è una montagna scoscesa. Sebbene l'angelo Uriel della *Vergine delle Rocce*, sia stato sostituito da Sant'Anna nel cartone di Burlington House, in ambedue i dipinti sono presenti quattro figure insieme, due adulti e due bambini. Tuttavia, la distanza tra le quattro figure della *Vergine delle Rocce* è

molto più ravvicinata nel cartone di Burlington House. Nel cartone di Burlington House, il Cristo Bambino avvicina il volto di San Giovanni Battista, che nella *Vergine delle Rocce* era in adorazione da lontano, e gli tende la mano in segno di benedizione proprio di fronte a lui. Nella *Vergine delle Rocce* la Madonna e Uriel non hanno avuto alcun contatto, ma nel cartone di Burlington House la Vergine Maria e Sant'Anna non solo sono a stretto contatto l'una con l'altra, ma Maria è addirittura seduta sulle ginocchia di sua madre Anna. Questa strana e quasi irrealistica rappresentazione della Vergine Maria seduta sulle ginocchia di Anna è stata ripresa nella *Sacra Famiglia* del Louvre (fig. 22). Tuttavia, è qui che appare per la prima volta l'agnello. Si pensa che il bambino che tiene l'agnello sia il Cristo Bambino, come ha scritto Pietro da Novellara. Ma è davvero così?

Nelle *Vite*, Vasari scrive di un'opera che sembra essere lo stesso schizzo preparatorio riportato nella lettera di Pietro da Novellara.

Ritornò a Fiorenza...e così li tenne in pratica lungo tempo, né mai cominciò nulla. Finalmente fece un cartone dentrovi una Nostra Donna et una S. Anna, con un Cristo...volendo mostrare quella modestia e quella umiltà, che in una vergine



fig. 22 Leonardo, *Sacra Famiglia*  
Parigi Louvre



fig. 23 Leonardo, *Sacra Famiglia*  
(part.), Parigi Louvre

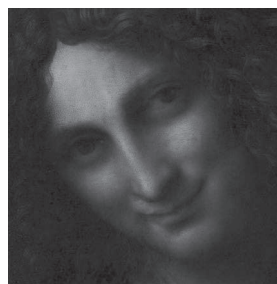


fig. 24 Leonardo, *San Giovanni Battista*  
(part.) Parigi, Louvre

contentissima d' allegrezza del vedere la bellezza del suo figliuolo, che con tenerezza sosteneva in grembo; e mentre che ella con onestissima guardatura a basso scorgeva un S. Giovanni piccol fanciullo, che si andava trastullando con un pecorino... (7)

Ciò che differisce dalla lettera di Pietro da Novellara è che Vasari scrive che non è il Cristo Bambino a giocare con l'agnello, ma il piccolo San Giovanni. Poiché Pietro da Novellara scrisse una lettera su ciò che aveva visto all'epoca nel 1501, mentre Vasari scrisse per sentito dire circa mezzo secolo dopo, si pensa che il primo racconto sia più corretto e il secondo sia errato. In generale, comunque, l'agnello è un simbolo di Cristo stesso e un attributo di San Giovanni Battista. Inoltre, la rappresentazione di Leonardo di Cristo e Giovanni è quasi indistinguibile, come se fossero gemelli identici. E mentre non è mai stato raffigurato un Cristo sorridente, questo bambino sorride (fig. 23). Il sorriso della sua infanzia apparirà in seguito nel Giovanni adulto (fig. 24). Se questo è il caso, allora la descrizione di Vasari non è del tutto errata. Cristo può essere rappresentato come un pastore con diverse pecore, ma non ci sono precedenti per la rappresentazione del Cristo Bambino che gioca con un agnello. Al contrario, è tradizionalmente San Giovanni Battista ad essere accompagnato da un agnello.

Nel suo articolo, "Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci", Freud ha cercato di interpretare il significato della *Sacra Famiglia* del Louvre in termini di rapporto madre-figlio durante l'infanzia di Leonardo. Secondo Freud, il bambino raffigurato è Leonardo stesso da bambino, Maria che lo tiene in braccio è la matrigna Alviera e Anna dietro di lei è la vera madre Caterina. (8) Ma se il bambino non è Cristo ma Giovanni, allora Leonardo sta proiettando se stesso su Giovanni.

Il bambino è spesso descritto dagli studiosi mentre tiene in braccio o si diverte con un agnello. È vero che Leonardo ha lasciato una serie di disegni di studio del Cristo Bambino che tiene o gioca con animali. Tuttavia, di solito si tratta di un gatto, non di un agnello. Nella *Sacra Famiglia* del Louvre, il bambino afferra l'agnello per le orecchie, gli tende la gamba sinistra sul collo e cerca di montarlo. Più che giocare con lui, sembra che lo stia maltrattando. (9)

### *La Madonna dei Fusi*

La ripida catena montuosa sullo sfondo della *Sacra Famiglia* del Louvre è visibile anche nella *Madonna dei Fusi* (fig. 25), quindi le due opere sarebbero strettamente correlate. Si ritiene generalmente che sia questa l'opera a cui fa riferimento Pietro da Novellara in una lettera del 14 aprile 1501.

Ma che ad ogni modo, fornito ch' egli avesse un quadretino che fa a uno Roberteto favorito del Re de Franza, farebbe subito el retrato, e lo mandarebbe a vostra excellentia. Gli lasso dui boni sollicitadori. El quadretino che fa è una Madona che sede como se volesse inaspere fusi, el Bambino posto el piede nel canestrino



fig. 25 *Madonna dei Fusi*, New York, collezione privata

dei fusi, e ha preso l' aspo e mira atentamente que' quattro raggi che sono in forma di Croce. E como desideroso d' essa Croce ride et tienla salda, non la volendo cedere a la Mama che pare gela voglia torre. <sup>(10)</sup>

Tuttavia, nella *Madonna dei Fusi*, come nota Pietro da Novellara, la Vergine non cerca nemmeno di avvolgere il filo, né è raffigurato un cesto ai piedi del bambino. Le fotografie a infrarossi di quest'opera mostrano che, inizialmente, il rocchetto aveva tre barre orizzontali, con il filo appeso alle due barre orizzontali superiori. Si presume quindi che Pietro da Novellara abbia visto il dipinto in questa fase. Tuttavia, nel frattempo una barra è stata cancellata e i fili sono scomparsi, cosicché il rocchetto sembra proprio una croce. Pietro da Novellara vide la *Madonna dei Fusi*, nello studio di Leonardo in quel periodo, quindi è certo che Leonardo fosse coinvolto in quest'opera, ma non si conosce l'entità del suo coinvolgimento. Tuttavia, questi importanti cambiamenti nel processo di esecuzione probabilmente non avrebbero potuto essere apportati senza le istruzioni di Leonardo stesso.

Ad ogni modo, se Pietro da Novellara avesse visto il dipinto così modificato, forse non lo avrebbe descritto nella sua lettera come la *Madonna dei Fusi*. Se così fosse, oggi l'opera non si sarebbe potuta chiamare "*Madonna dei Fusi*". Questo perché, così com'è, il bambino sembra tenere in mano un crocifisso, non il rocchetto.

Normalmente, la croce è un'attributo di San

Giovanni Battista, quindi il bambino non è il Cristo Bambino, ma San Giovanni Battista. In effetti, la posa del bambino, con il ginocchio sinistro piegato e la gamba destra estesa all'indietro, è molto simile a quella di San Giovanni Battista nel disegno di studio del British Museum con i lati destro e sinistro invertiti (figg. 26 e 27). Inoltre, nella fotografia a infrarossi, la mano sinistra del bambino stringeva la croce, ma alla fine è stata modificata in modo che fosse rivolta verso l'alto, con il solo dito indice esteso. Inutile dire che questo gesto è riconosciuto anche nel ritratto adulto di San Giovanni Battista, che sarebbe stato dipinto nei suoi ultimi anni (figg. 28 e 29). Se così fosse, l'opera generalmente

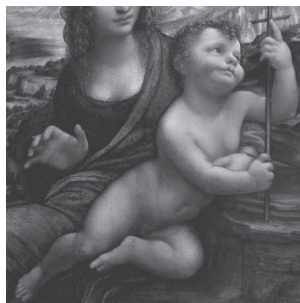


fig. 26 Leonardo, *Madonna dei Fusi*, New York, collezione privata



fig. 27 Leonardo, particolare di fig. 17



fig. 28 *Madonna dei Fusi* (part.)



fig. 29 Leonardo, *San Giovanni Battista* (part.)



fig. 30 Leonardo, *Sacra Famiglia* (part.)

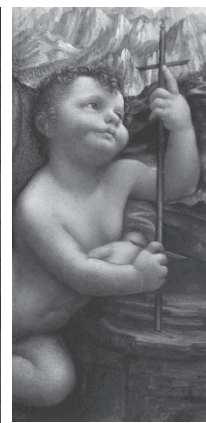


fig. 31 *Madonna dei Fusi* (part.)



considerata come la *Madonna dei Fusi* potrebbe in realtà raffigurare la Vergine Maria che tiene in braccio il giovane San Giovanni Battista, piuttosto che il proprio figlio, Cristo.

È probabile che "Roberteto favorito del re di Francia" abbia inizialmente commissionato a Leonardo il soggetto della *Madonna dei Fusi*, ma egli deve aver deliberatamente modificato il soggetto nel corso del lavoro. È lo stesso procedimento che Leonardo seguì nelle sue prime opere, dall'*Adorazione dei Magi*, alla *Vergine dell Rocce*, alla *Monna Lisa*.

Una lettura attenta della lettera di Pietro da Novellara mostra che Cristo - anche se non sembra - è descritto come "ridente" e stringe la croce. Come già detto, un Cristo che ride non è mai stato raffigurato prima e dopo, e se questo è il caso, allora il bambino raffigurato nella *Madonna dei Fusi* non sarebbe Cristo ma San Giovanni Battista.

È interessante notare che Leonardo annotò nel suo manoscritto un rebus dove appare un rocchetto con un gioco di parole. Si legge; "Però se la fortuna mi fa felice tal viso asponerò". In altre parole, il bambino potrebbe sorridere e apparire molto felice grazie alla fortuna di San Giovanni Battista di diventare un membro della Sacra Famiglia al posto di Cristo. (11)

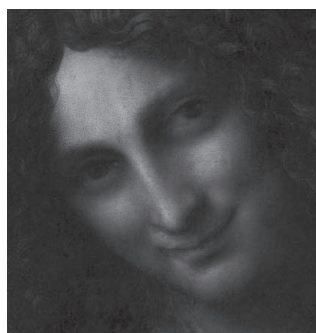


fig. 32 Leonardo, *San Giovanni Battista (part.)*  
Parigi, Louvre



fig. 33 Leonardo, *Monna Lisa (part.)*  
Parigi, Louvre

San Giovanni Battista che sorride mentre monta Cristo-agnello nella *Sacra Famiglia* del Louvre, e San Giovanni Battista che sorride mentre indica la croce su cui Cristo sarà crocifisso nella *Madonna dei Fusi*. Quanto si assomigliano questi due Giovanni! (figg. 30 e 31). Questo Giovanni potrebbe essere un ritratto di Leonardo stesso da bambino?

Per concludere, la serie di opere di Leonardo in cui compare il bambino San Giovanni Battista può essere interpretata come segue; innanzitutto, nella *Vergine delle Rocce*, Giovanni-Leonardo è accolto calorosamente dalla Sacra Famiglia; nel disegno di studio al Castello di Windsor, anela l'allattamento della Vergine Maria, nel cartone di Burlington House, diventa ancora più intimo con la Sacra Famiglia, e infine, nella *Sacra Famiglia* del Louvre, entra tra le ginocchia della madre per conto di Cristo, poi depone l'agnello di Cristo sulle sue ginocchia, sorridendo con soddisfazione, e nella *Madonna dei Fusi*, si comporta come se fosse il figlio della Vergine Maria... In altre parole, l'adorazione di Cristo da parte di Giovanni segue una transizione dalla riverenza all'invidia, alla rivalità e al sorriso di soddisfazione. Leonardo giunge infine alla sconvolgente rappresentazione di Giovanni, che occupa abusivamente il posto del figlio della Vergine Maria. Lì, forse, si nasconde l'intenso desiderio di Leonardo di restituire la propria infanzia alla vera madre, Caterina.

Nella rappresentazione di Leonardo della *Sacra Famiglia*, il padre è sempre assente. Anche Cristo è stato espulso dalla famiglia, e San Giovanni Battista dalla sua infanzia continua a sorridere anche dopo la maggiore età. Il suo sorriso sarà

per sempre assimilato a quello della *Monna Lisa* (fig. 32 e 33). I due sono come madre e figlio e come amanti. Come è noto, entrambi i dipinti, che Leonardo non ha mai lasciato, sono stati trovati nel suo studio dopo la sua morte.

## Note

- (1) Forse a causa del suo cattivo stato di conservazione, Berenson scrive: “un sorriso sdentato” (B. Berenson, *The Study and Criticism of Italian Art*, third series, George Bell and sons, LTD., 1916, p.8).
- (2) Prima della *Vergine delle Rocce* di Leonardo, il bambino San Giovanni Battista è raffigurato nel presepe in opere di Filippo Lippi (Berlino, Museo Dahlem; Firenze, Galleria degli Uffizi). Altri precedenti in scultura sono di Mino da Fiesole (Fiesole, Cappella Saltati).
- (3) K. Clark, *Leonardo da Vinci* (1939), Penguin Books, 1993, pp. 93-94.
- (4) Ch. Nicholl ritiene che la *Vergine delle Rocce* raffiguri San Giovanni Battista, non specificato nel contratto, e che si tratti di una scena di incontro tra il Cristo Bambino e San Giovanni Battista (Ch. Nicholl, *Leonardo da Vinci*, London, 2004, p.196-201). Anche W. Isaacson scrive che il cuore della storia nella *Vergine delle Rocce* è San Giovanni Battista, sebbene la Vergine Maria sia il personaggio centrale (W. Isaacson, *Leonardo da Vinci*, London, 2017, p.223-225).
- (5) Si ritiene che il dipinto ad olio della collezione del Museo del Prado sia una riproduzione di un'altra opera sullo stesso soggetto di Andrea Brescianino, non più esistente.
- (6) Pietro da Novellara, Lettera a Isabella d'Este, 3 aprile 1501, Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, E, XXVIII, 3. b. 1103, C. 272. (*Leonardo da Vinci : i documenti e le testimonianze contemporanee*, a cura di Edoardo Villata, Castello Sforzesco, 1999, p.135)
- (7) G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Newton Compton editori, Roma, 1991, p.563.
- (8) G. Freud, “Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci” in *Psicoanalisi dell'arte e della letteratura*, G. T. E Newton Compton, Roma, 1993, pgg. 75-76.
- (9) Freud scrive che il bambino gioca con l'agnello, apparentemente prendendolo un po' in giro (Freud, *op. cit.*, p. 74).
- (10) Pietro da Novellara, Lettera a Isabella d'Este, 14 aprile 1501, New York, collezione private (già nell'Archivio di San Fedele a Milano), (*Leonardo da Vinci : i documenti e le testimonianze contemporanee*, op. cit., p.136)
- (11) L. Feinberg traduce il gioco di parole di Leonardo; “Però se la fortuna mi fa felice tal viso asponerò” in inglese così; “However, if fortune makes me happy, I will show such a face”, interpretando “I will show the way of redemption (io mostrerò la via della redenzione)”, sebbene scrive che il gesto con l'indice della mano rivolto verso il cielo è spesso associato a San Giovanni Battista. (L. Feinberg, “Visual Puns and Variable Perception: Leonardo's Madonna of the Yarnwinder”, *Apollo*, 160, 2004, pp.38-41.)