

VERROCCHIO E LEONARDO LEONARDO E CREDI ¹⁾

IL capitolo terzo dei miei *Disegni dei pittori fiorentini* fu scritto trentacinque anni fa, quando, non ancora padrone di me, difendevo alcune conclusioni tanto più energicamente quanto meno erano mie, cercando dalla timidezza e dalle esitazioni rifugio nell'ipercritica.

Quanto alle idee generali sull'arte e sull'artista che appaiono nei miei scritti, questi non offrivano un'esposizione compiuta nè accurata di quanto avrei avuto da dire su tutto l'argomento se avessi scritto fuori d'un dato spazio e d'un dato tempo. Scrivevo allora in realtà per un pubblico limitato, quello anglosassone della fine del secolo scorso, un pubblico la cui attenzione era stata attratta solo sugli elementi illustrativi, associativi e storici dell'opera d'arte, quasi ignorando che non per questi accessori, i quali la arricchiscono e la rischiarano, l'arte è arte. Presi allora posizione in favore dell'autonomia delle arti visive più fieramente di quello che oggi sarebbe necessario. Se

scrivessi ora sugli stessi argomenti, dovrei fare uno sforzo per raddrizzare la bilancia, e tenterei di ricondurre a valori umani gli adepti ipnotizzati della geometricità ora correntemente accettata.

Allo stesso modo sono cambiate le mie opinioni sulle relazioni tra il Verrocchio e Leonardo. Sono ora quasi persuaso che, nell'attribuire a Leonardo l'*Annunciazione* degli Uffizi, la *Madonna* di Monaco e il *Ritratto* Liechten-

stein, il Bode e i suoi seguaci avevano ragione contro i morelliani come me, che li davano al Verrocchio. La mia conversione è stata lenta e sarebbe stata indefinitamente differita senza la *Madonna* Benois ora a Mosca. Guardando a lungo questo dipinto spiacevole ed equivoco, con quella Madre smorfiosa, vecchia e tuttavia giovanile, e con quel Bambino contorto e mal seduto, questo dipinto che ogni prova morfologica convince essere di mano di Leonardo, mi tolse gli ultimi dubbi che mi trattenevano dall'assegnargli i tre quadri



FIG. I - NEW YORK, MUSEO METROPOLITANO
VERROCCHIO: MADONNA COL BAMBINO



FIG. 2 - BERLINO, MUSEO FEDERICO - VERROCCHIO: MADONNA COL BAMBINO



FIG. 3 - FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI - VERROCCHIO E LEONARDO: IL BATTESIMO DI GESÙ

sopra citati. Se questi quadri non rispondono al concetto che ci si fa di Leonardo nelle sue poche opere classiche, la *Vergine delle Rocce*, la *Madonna con Sant'Anna*, la *Madonna Lisa*, la *Madonna Benois*, certo posteriore ai tre che io davo al Verrocchio, conviene ancor meno a quell'ideale. Ed è tuttavia un indiscutibile Leonardo.

Sarebbe più facile per me, e forse anche per i miei lettori, se io riscrivessi interamente questo capitolo. Ma non lo farò perchè nella mia prima redazione, esso rappresenta lo sforzo sincero di un fervido studioso per fissare il problema quale allora appariva, e poichè gli argomenti in esso esposti non sono interamente demoliti dalle soluzioni più recenti, così da perdere ogni interesse. Finchè non si raggiungono prove matematiche, qualunque conclusione, anche se persuasiva in un dato orizzonte storico, può non esserlo più appena l'orizzonte si sposta. La convinzione infatti non è tanto l'effetto della pura scienza quanto di un senso soddisfacente di armonia tra la proposizione data e le nostre abitudini mentali, o, se volete, il modulo della nostra mente.

Poichè le attribuzioni e gli apprezzamenti di anni lontani, sebbene scartate, possono fare ancora molto pensare, mi sembra meglio ristampare integralmente questo capitolo, con l'aggiunta di un commentario corrente fondato sulle mie opinioni presenti. Anzi: il commentario non correrà, ma salterà, poichè non sarà un saggio continuato, ma una serie di note indipendenti tra loro.

Non posso tuttavia cominciare a commentare quanto scrissi tanto tempo fa sui disegni del Verrocchio, del giovane Leonardo e del giovanissimo Credi senza chiarire, meglio che nel mio recente *Elenco dei dipinti italiani del Rinascimento*, la mia posizione attuale di fronte ai dipinti che io oggi attribuisco a loro, e il loro probabile ordine cronologico.

Il più arcaico, più scolpito e probabilmente il primo di tutti i dipinti del Verrocchio è la monumentale *Madonna* che è a Berlino (fig. 2), seduta di traverso contro un tranquillo lembo di paesaggio fiorentino, aspro eppure intimo. In nessun altro dipinto il Verrocchio è così

interamente lui, così indipendente ed intatto. Soltanto il rilievo in terracotta che viene da Santa Maria Nuova e che adesso è al Bargello,¹⁾ è altrettanto interamente suo, senza dubbi possibili. Neppure il *Davide* in bronzo e l'*Incredulità di Tommaso* sono così indiscutibilmente suoi e soltanto suoi. Questa *Madonna* di Berlino deve essere la più antica delle sue opere superstiti, anche più antica della terracotta, in cui il Bambino si avvicina maggiormente alla *Madonna* di Berlino (fig. 6) di cui dirò fra poco.

Subito dopo deve venire la *Madonna* (fig. 1) veduta, come in molti Giambellino, dalla cintola in su, tra un parapetto su cui sta il Bambino benedicente, e un basso muro, sullo sfondo di un paesaggio anche più semplice che nell'altro dipinto (dalle raccolte Butler e Altmann, ora nel Metropolitan Museum di Nuova York). Son certo che ogni tratto di questo dipinto è di mano del Maestro, chè non lo trovo, come qualità e come particolari inferiore alle migliori opere di lui. Tuttavia non si può assumere anche questo a tipo, come si è fatto del primo. Il volto e la mano di questa *Madonna* (fig. 1) o di un'altra simile, s'impressero così profondamente nella memoria di Domenico Ghirlandaio, che almeno nei primi anni, i volti delle sue Madonne e le mani di molte sue figure ci rammentano questa o simili opere del Verrocchio. Il Ghirlandaio era nato nel 1449, e può quindi aver visto questi dipinti, che sono del 1467, quando aveva diciotto anni.

Si sarà osservato che la chioma del Bambino in queste due tavole, è a ciocche arricciate, ha una plasticità quasi metallica anche negli orli e nel modo con cui essi nascono. Affatto diverso è il trattamento nelle altre pitture autografe del Verrocchio, nelle quali ciascun capello è filato con squisita delicatezza, facendo una sola massa con gli altri, senza formare ciocche. Sola eccezione, è la chioma del San Giovanni nel *Battesimo* (fig. 3) che ha ancora ciocche come quelle delle tavole di Berlino e di Nuova York (figure 2 e 1), se pur con una tendenza alla massa quale troveremo nelle due o tre Madonne più tarde del Verrocchio.

Da questo fatto ci si può domandare se tutta la figura del Battista non sia stata disegnata e



FIG. 4 - LONDRA, GALLERIA NAZIONALE - VERROCCHIO: MADONNA COL BAMBINO



FIG. 5 - LONDRA, GALLERIA NAZIONALE - VERROCCHIO E AIUTI: TOBIA E L'ANGELO

dipinta subito dopo la *Madonna* del Metropolitan Museum. Un esame accurato permette di rispondere di sì. Tutto in questa figura, il disegno esatto, il modellato scultorio, la preoccupazione di accuratezza anatomica, l'impronta metallica del solo pezzo di panneggio finito, quello da cui spunta il braccio sinistro, la colloca fra la *Madonna* ora citata (fig. 1) e quella della National Gallery (fig. 4) di cui ora parleremo.

Tuttavia avendo accennato al San Giovanni del *Battesimo*, voglio dire qualcosa anche sul resto di questa discussa composizione. Io assegnerei al Verrocchio, e allo stesso periodo, cioè prima del 1470, la rupe a destra: le foglie metalliche della palma a sinistra, e l'angelo con

le mani incrociate volto leggermente a sinistra: e forse è pure del Verrocchio il panneggio non finito dell'altro angelo. Si può supporre che il disegno per l'intero quadro esistesse prima che si cominciasse ad eseguirlo, sia pure soltanto per mostrarlo alla gente che lo aveva ordinato. Può essere stato cambiato più tardi l'angelo a sinistra, ma la figura centrale del Salvatore non deve essere stata molto diversa nei contorni da quella che oggi ci appare. Eppure il modellato di questa figura è tanto più delicato e il disegno tanto più sinuoso e libero da far ammettere difficilmente che uno stesso artista abbia disegnato e modellato il Battista, e compiuta al tempo stesso la figura del Cristo. Se il Verrocchio riprese questo dipinto, dopo averlo lasciato incompleto prima del 1470, deve averlo fatto molto più tardi, otto anni forse. Ma lo fece realmente?

Non solamente convengo con l'opinione tradizionale che Leonardo dipingesse l'angelo

in profilo, ma quasi mi domando, e non sono il primo, se Leonardo non abbia anche dipinto la maggior parte di ciò che ora vediamo del Salvatore e del paesaggio. Oltre al disegno e al modellato del volto e della figura, c'è qualcosa nel trattamento della chioma e nel modo con cui essa copre la testa di lui, nel rilievo e nella illuminazione della fronte, che fa pensare, come per l'angelo, piuttosto all'artista più giovane che a quello più vecchio. E coincide con tutto ciò che sappiamo di Leonardo, anche quel tratto bizzarro, che, almeno a me, era finora sfuggito: il riflesso cioè del volto dell'Eterno invisibile nel bacino che il Battista tiene sulla testa del Cristo.



FIG. 6 - BERLINO, MUSEO FEDERICO - VERROCCHIO: MADONNA COL BAMBINO



FIG. 7 - SHEFFIELD, MUSEO RUSKIN - VERROCCHIO E AIUTI
MADONNA COL BAMBINO

Sicuramente di Leonardo, e neppure dei suoi primissimi anni, sembra il paesaggio, salvo la rupe a destra. Deve essere posteriore alla *Annunciazione* degli Uffizi (fig. 12), e forse anche alla *Madonna* di Monaco (fig. 14). Alla stessa data ci riporterebbe il panneggio dell'angelo così artificiosamente regolare.

Non si può giungere però ad affermare che ogni tratto che in questa pittura non è del Verrocchio, sia di Leonardo. Ciascuno può aver avuto i suoi aiuti. È difficile, per esempio, credere che a uno di loro due siano dovute la colomba e le mani che le sovrastano, o tutto il cielo, od ogni pezzetto di pietra e

ogni pianta. Una cosa tuttavia mi turba assai. Il tono di questo *Battesimo* è nel complesso aureo, quasi gaio, e più auree e più gaie sono quelle parti che vorrei dare a Leonardo. Eppure tutti gli altri dipinti che riconosciamo per suoi, sono argentei, o grigi, o adusti, non mai veramente allegri. Lascio ad altri la spiegazione di questo fatto. Si può naturalmente obiettare che i dipinti che io dico di mano del Verrocchio sono sempre più aurei nel tono, sempre più raggianti, come in questo caso; e proseguendo, si può anche obiettare che il Verrocchio stesso abbia ripreso qualche anno dopo il *Battesimo* e lo abbia finito. Ma se paragoniamo la testa e le mani del Salvatore, qui, con la testa e le mani della *Madonna con due angeli* della National Gallery (fig. 4) dobbiamo notare che, a dispetto delle rassomiglianze, specie nelle mani, la differenza nei contorni, nel modellato, nel tono sembra rivelare una personalità artistica diversa e più evoluta; e non possono essere semplici differenze di stile comprese nella stessa personalità. Questo per il *Battesimo*, sia esso del Verrocchio o di Leonardo. Passiamo alla *Madonna con due Angeli* della National Gallery (fig. 4). Solo assai tardi, dopo la

pubblicazione del mio *Elenco*, mi sono indotto a riconoscere questo dipinto come opera tutta di mano del Verrocchio. Troppo delicato e troppo aureo mi sembrava per attribuirglielo. Ho pensato talvolta a una collaborazione di Domenico Ghirlandaio, poi più recentemente e più a lungo, del Perugino; nel quale, più che in tutti gli altri scolari del Verrocchio, ritrovavo qualcosa di quel medesimo tono aureo, di quelle chiome sottilmente filate, di quel paesaggio radioso. Ma queste particolari caratteristiche che uniscono il Perugino al suo maestro non appaiono subito dopo la loro separazione,



FIG. 8 - PARIGI, MUSEO ANDRÉ - PERUGINO: MADONNA COL BAMBINO



FIG. 9 - LONDRA - MUSEO BRITANNICO, GABINETTO DELLE STAMPE
VERROCCHIO: TESTA DI DONNA

ma anni dopo, in dipinti come il tondo del Louvre o il trittico Albani del 1491, quasi che gli fossero occorsi vent'anni a far germogliare i semi piantati dal Verrocchio. E, di più, il Perugino non fu mai disegnatore, e raramente colorista, tale da creare un dipinto come questo; e in ogni caso non nei suoi primi anni, come vedremo fra poco.

Guardando più addentro, ho scoperto tanti legami fra queste e le altre opere da me già accertate, che i miei dubbi sono svaniti, e oggi la ritengo interamente della mano del Verrocchio, anzi il suo capolavoro. Non so se mai altrove l'ideale verrocchiesco sia stato così pienamente reso in ogni suo particolare.

Contemporanea di questo dipinto deve essere la più tarda *Madonna* di Berlino (fig. 6), un'apparizione benigna e radiosa sullo sfondo d'un paesaggio anche più bello che nei dipinti anteriori. Gli elementi che compongono i due ultimi quadri citati sono così affini anche per la qualità che una preferenza non può essere dettata se non dal capriccio, quello di Berlino essendo il più affascinante, e quello della National Gallery il più maestoso.

Queste quattro *Madonne* (figure 1, 2, 4, 6) e il *San Giovanni del Battesimo* (fig. 3) sono i soli dipinti interamente autografi del Verrocchio oltre alla replica della più antica *Madonna* di Berlino che appartiene a Mr. Clarence Mackay di Nuova York.²⁾

Rimangono altri tre dipinti che meritano di essere menzionati in rapporto col maestro, sebbene io dubiti assai che la sua vera pennellata sia oggi visibile in un solo centimetro quadrato della loro superficie.

Non è il caso di soffermarsi a lungo sulla *Madonna* di Francoforte (fig. 16), versione di bottega, assai vicina alle ultime due esaminate. Essa fu eseguita da un artista che sta al Verrocchio pittore come Francesco di Simone sta al Verrocchio scultore.

Di maggiore interesse è il *Tobia e l'angelo* (fig. 5) della National Gallery, una composizione nè così sublime nè così manierata come quella del Pollajuolo a Torino, nè così giovanilmente romantica come quella di Filippino nella stessa galleria. V'è tuttavia un brio e una rapidità che fanno muovere le due figure, come se rechino ai piedi le ali di Mercurio e non abbiano necessità di toccare il suolo, ma lo

facciano per loro piacere. L'esecuzione di questa vivace composizione è forse tanto leale quanto ci si può attendere da un aiuto. Ho sempre cercato chi potesse essere questo aiuto, e i toni grigiastri, purpurei, verdastri, e la stessa qualità della superficie m'hanno indotto a pensare al Botticini. Spero di avere ormai acquistato il diritto di restare indifferente verso tali argomenti.

Vi è, infine, la *Natività* che il Ruskin comperò nel 1877 per cento sterline dalla raccolta Manfrin a Venezia, e donò poi a Sheffield dove essa ora adorna il museo a lui intitolato. Sebbene il manto della Vergine conservi poco delle pieghe originali, e la rovina e il restauro abbiano danneggiato anche altrove la superficie (i piedi del Bambino, per esempio, sono quasi interamente nuovi), questo dipinto lascia nella memoria un gran desiderio di rivederlo. Ciò è dovuto senza dubbio in gran parte alla impressionante semplicità della composizione, che consiste in due sole figure, anzi quasi in una solamente, poichè la Vergine attrae ed assorbe tanto la nostra attenzione che vien fatto di guardare il Bambino non in sè e per sè, ma come oggetto dell'adorazione di Lei. Eppure senza lo sfondo delle maestose rovine, non sapremmo che proporzioni darle: proporzioni che risultano anche maggiori di quelle delle rovine stesse. Ella non può essere semplicemente umana, deve essere divina. Correndo con lo sguardo oltre il disegno del pavimento e le vuote basi fino ai pilastri, gemmei nell'eleganza dell'intaglio, fino alle mura dalle delicate commettiture, e, al di là dell'arco a lacunari fino alle basse colline sull'orizzonte lontano,



FIG. 10 - PARIGI, GABINETTO DELLE STAMPE, LOUVRE
LEONARDO: TESTA FEMMINILE

io sono stato sopraffatto, come di rado m'è avvenuto nella mia lunga esperienza estetica, da un romantico desiderio del lontano, remoto passato: desiderio che nulla ridesta tanto fortemente quanto le nobili tracce dell'antichità classica. Un artista che seppe così trasformare una scena convenzionale aveva più affinità con Hubert Robert che col pittore che ora abbiamo studiato.³⁾ Sarebbe facile pensare a Leon Battista Alberti come creatore di quello sfondo architettonico, eppure il Verrocchio l'ha dipinto. Il mistero sta in questo: il Verrocchio sebbene sia vissuto ancora molti anni, non fece mai più nulla di simile. Forse non dipinse più? Non conosco nulla di più tardo in cui



FIG. 11 - FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI, GABINETTO DELLE STAMPE
LEONARDO: TESTA FEMMINILE

si possa ancora sospettare la mano o la mente di lui. La data di questo capolavoro deve essere la stessa della *Madonna* della National Gallery e di quella più tarda di Berlino (figure 4 e 6). Simile è la testa della Vergine: le mani rassomigliano a quelle di Lei nel quadro di Londra. Così il Bambino, sebbene quello nella tavola di Sheffield (fig. 7) non sia visibilmente stato finito dal maestro stesso, ma da un aiuto. Nessuna di queste opere è, sembra, posteriore

più di un anno o due al 1470. La *Madonna* di Nuova York (fig. 1), nel tipo e nel carattere generale, rassomiglia in maniera così evidente al disegno per una *Fides*⁴⁾ fatto alla fine del 1469, che si potrebbe porre con certezza un po' prima di quest'anno il dipinto, perchè più severo e un po' più arcaico. La seconda *Madonna* di Berlino, quella della National Gallery e la *Natività* di Sheffield (figure 4, 6, 7) che riflettono tutte uno stesso momento nello sviluppo dell'artista, dovrebbero dunque essere del 1471 o 1472.

Nessuna delle tre può essere più tarda, e ne dico la ragione. Vi è al Museo André di Parigi una *Madonna* (fig. 8) che io ritengo del Perugino. Anche chi non voglia ammettere questa attribuzione, deve almeno concedere che lo stesso artista, cioè secondo me, il Perugino, disegnò forse tutte e dipinse alcune delle tavole di S. Bernardino a Perugia. Una di queste, la *Guarigione dell'Epilettico*, è datata 1473, ma è tanto più progredita che deve esser più tarda del dipinto André.

Ma questa *Madonna* André (fig. 8) ha troppo di comune con la *Madonna* della National Gallery (fig. 4) e con la seconda di Berlino (fig. 6) per non essere contemporanea. Potrebbe essere, è vero, un'opera concepita dalla stessa mente, sebbene eseguita da una mano più grossolana e più aspra, o anche la riproduzione di un Verrocchio perduto composto fra l'uno e l'altro dei due primi. Nella tavola André il Bambino è una copia esatta di quello di Berlino, talvolta fin nei particolari più minuti. Nel volto, tuttavia, la Vergine rassomiglia all'angelo di



FIG. 12 - FIRENZE, GALLERIA UFFIZI - LEONARDO DA VINCI: ANNUNCIAZIONE DELLA VERGINE

destra nel quadro della National Gallery. In ambedue ricorrono le stesse cortine aperte.

Tutti i dipinti fin qui esaminati devono esser stati composti dal Verrocchio prima del 1473; non ne conosco, ripeto, nessuno più tardo che si possa attribuire a lui. È strano, ma è così. Oramai non posso più trovare tracce persuasive della stessa mano e della stessa mente nella *Annunciazione* degli Uffizi (fig. 12) o nel *Ritratto* Liechtenstein (fig. 13) nella *Madonna* di Monaco (fig. 14) o nella tavola d'altare di Pistoia (fig. 15). Cosa accadde al Verrocchio dopo il 1472? Il *David* può essere stato fatto subito dopo; ma egli attese molti anni alla *Incredulità di Tommaso* e non mise mai la mano alla *Tomba del cardinale Forteguerri* che ora vediamo a Pistoia. Sappiamo tuttavia dai documenti che egli continuò ad avere delle ordinazioni come se fosse non solamente tenuto in grande stima, ma considerato capace di condurre a termine un contratto.

Dopo queste osservazioni, lasciamo il Verrocchio pittore. Non mi proverò a parlare delle sue sculture, poichè ciò non rientra nel compito che mi son prefisso, e ritengo pericoloso per uno studioso di pittura esaminare al tempo stesso la scultura, anche quando essa sia dovuta a un artista, ben conosciuto da lui come pittore. Diverso è il modo di avvicinarvisi, diverso il modo di affrontare gli ostacoli e gli intoppi.

Per questo è necessario un altro addestramento. Perciò quando il pittore, scultore, architetto e poeta, come sapevano essere ad un sol tempo i fiorentini, è stato studiato in ciascuno dei suoi aspetti da un perito di lunga esperienza, può farsi avanti il retore, e se ha mente e occhi validi allo scopo, dirci qualcosa sull'uomo che meriti di essere udito. Ma se anche non possiamo determinare fino a che punto siano della mano del Verrocchio i marmi, le terrecotte e i bronzi che gli sono attribuiti, possiamo avventurarci nel più facile problema della loro datazione, e affermare dopo un esame accurato che nessuno dei rilievi della Vergine associati al nome di lui è necessariamente più tardo dell'ultima data che abbiamo per i suoi dipinti, e cioè del 1473.

Accetto oggi l'attribuzione a Leonardo dell'*Annunciazione* Fiorentina (fig. 12), del *Ritratto* Liechtenstein (fig. 13) e delle *Madonne* di Monaco e Benois (figure 14 e 15) semplicemente perchè si ricollegano alle opere della sua maturità che non sono mai state messe in dubbio, mentre non posso riavvicinarle a quelle del Verrocchio. V'è infatti un lievissimo legame tra le tavole ora menzionate e quelle che abbiamo attribuite al Verrocchio. Vi sono, se mai, più affinità con la famosa *testa di donna*, a carbone del British Museum (fig. 9), per cui qualche critico l'ha tolta al Verrocchio per darla a



FIG. 13 - VIENNA, GALLERIA LIECHTENSTEIN - LEONARDO: RITRATTO

Leonardo. Anche più evidenti sono i legami con altri due disegni, la *testa femminile* che è al Louvre (fig. 10), e quella degli Uffizi (fig. 11): ambedue partecipano tanto dell'idea che fin qui si è avuta del Verrocchio, da indurre molti ad attribuirglieli ancora. Credo invece che siano ambedue di Leonardo e che la testa del Louvre possa essere la più antica testimonianza della sua attività artistica, due o tre anni prima del più antico dei suoi dipinti superstiti, l'*Annunciazione*, cioè, degli Uffizi (fig. 12).

Avremo più tardi occasione di parlare dei disegni: ora voglio dire poche parole su ciascuna delle pitture che Leonardo deve aver fatto

prima dell'*Epifania* finora considerata dagli studiosi, e anche da me, come il primo dei dipinti rimasti di lui.

L'*Annunciazione* degli Uffizi (fig. 12) ha così poco di comune coi dipinti che ora ritengo del Verrocchio, che non so spiegarmi il processo mentale che mi fece accettare quell'attribuzione. Le differenze nel tipo e nel particolare e ancor più nel colore, nel tono, nella luce e nel modellato, accennano in maniera inequivocabile a un'altra personalità artistica e non possono neppure essere ricondotte a una fase più progredita dell'autore dei dipinti esaminati. Anche se il Verrocchio avesse dipinto la *Madonna* della National Gallery (fig. 4) da giovane e non all'età almeno di trentacinque anni, non avrebbe potuto trasformarsi, senza

un miracolo, nell'autore dell'*Annunciazione*. Il Bellini, il Botticelli, Tiziano, i quali hanno subito tante trasformazioni che i "contrazionisti", avrebbero potuto tagliuzzarli in un certo numero di "mani", anche essi, e altri come loro, presentano tendenze persistenti che noi "espansionisti", possiamo indicare dal principio alla fine. In questa *Annunciazione*, invece, non vedo alcun legame col Verrocchio fuori di quegli elementi che uno scolaro toglie facilmente al maestro, come la chioma dell'angelo, il profilo del leggio e una certa tendenza alle linee diritte nei panneggi. Il Ghirlandaio e il Perugino potrebbero offrire paralleli anche più vicini: eppure nessuno di



FIG. 14 - MONACO, PINACOTECA - LEONARDO: MADONNA COL BAMBINO



FIG. 15 - PISTOIA, DUOMO - LORENZO DI CREDI: MADONNA COL BAMBINO E SANTI

noi ha attribuito alcuna loro opera nota al maestro che Leonardo ebbe con loro.⁵¹)

Quando ero più incline a credere alla perpetua perfezione dei grandi artisti, fui tormentato dall'idea che le parti men felici dell'*Annunciazione*, l'architettura per esempio, e forse le mani e anche l'orizzonte lontano a destra, potessero esser state dipinte, sotto la stretta sorveglianza di Leonardo, dal suo più giovane collaboratore e scolaro, Lorenzo di Credi. Sono oggi meno sicuro che in questa tavola vi sia qualcosa che Leonardo stesso possa non aver fatto colle sue mani, ma le date non escludono la possibilità dell'aiuto di Lorenzo, nato nel 1456, e non c'è ragione di supporre il dipinto anteriore al 1474, quando cioè egli aveva diciotto anni e poteva benissimo esser un aiuto di Leonardo.

Le somiglianze tra questa e le prime opere di Lorenzo sono così profonde che non potendo

per la sua superiorità, attribuirle tutta a lui, sarebbe forse naturale giungere addirittura alla conclusione che essa sia dovuta al suo celebrato maestro. Questa può esser stata la ragione per cui ho attribuito l'*Annunciazione* al Verrocchio, ed ero in un certo senso scusabile poichè trentacinque anni fa non potevo conoscere, come conosco ora, esattamente i dipinti da assegnare ai suoi primi anni.

Prima di lasciare questo dipinto, voglio attirare l'attenzione dei competenti sulla scrittura che appare sul libro aperto. Quelle lettere non sembra che formino delle parole, ma la loro forma, i loro aggruppamenti, il loro ritmo possono forse fornirci una chiave. Chi sa cosa ci potrebbero dire se fossero interpretate!

Il Busto di una giovane donna della galleria Liechtenstein

(fig. 13) sembra più vicino di qualunque altro all'*Annunciazione*, e fu forse dipinto nello stesso tempo: ma la maggiore finezza del modellato, il colorito più delicato e la più magica luce indicano chiaramente che il ritratto è posteriore al dipinto degli Uffizi. Pensando tuttavia ai rapidi sbalzi della gioventù, non potremo porre un intervallo troppo lungo tra questi due e la *Madonna* di Monaco (fig. 14) che Leonardo probabilmente dipinse subito dopo. Questa *Madonna* radiosa di giovinezza, col Bambino stupefatto e ancora incapace di dirigere i propri movimenti, con l'acconciatura intricata e i labirintici panneggi, con fiori troppo artificiosi, con lo sfondo dolomitico del paesaggio, è già carica delle condizioni e delle equivocate stranezze che distruggono per metà la magnificenza e la magia di Leonardo.

Ai suoi impulsi bizzarri Leonardo si abbandonò più completamente nella *Madonna*

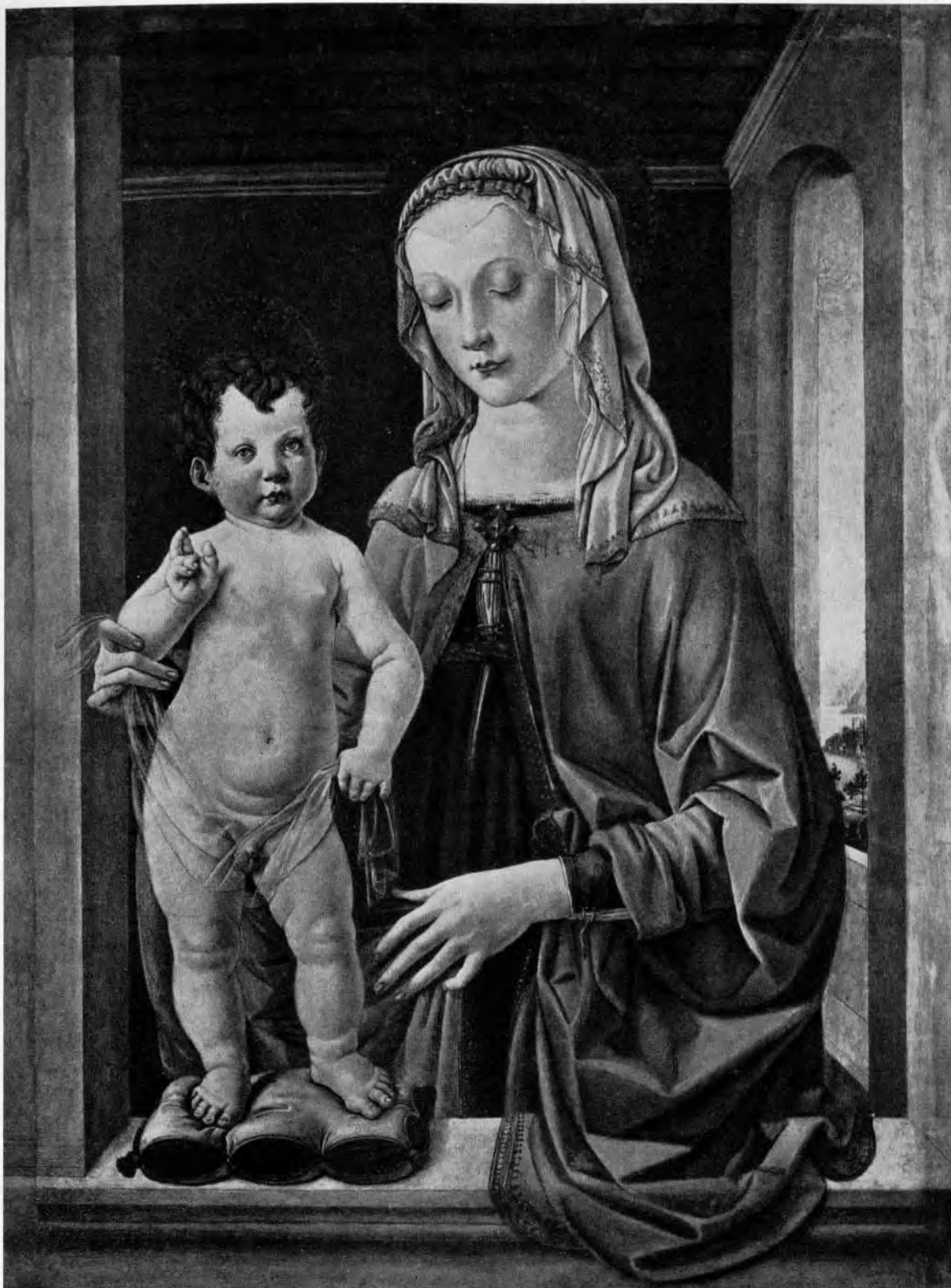


FIG. 16 - FRANCOFORTE, MUSEO STÄDEL - BOTTEGA DEL VERROCCHIO: MADONNA COL BAMBINO



FIG. 17 - PISTOIA, DUOMO - LORENZO DI CREDI: IL BATTISTA

dell'Hermitage (già Benois), che è senza dubbio il più maturo dei suoi primi dipinti. Ripeto ciò che ne dissi quasi venti anni fa⁶⁾ poiché lo descriverei quasi con le stesse parole se lo vedessi oggi per la prima volta. "Una giovane donna con una fronte calva e le gote gonfie, un sorriso sdentato, degli occhi cisposi e una gola piena di rughe. Questa stramba apparizione senile giuoca con un bambino che sembra una maschera vuota fissata sopra un corpo dalle membra gonfie. Le mani sono

meschine, le pieghe chiassose ed illogiche, il colore quasi nero „. Ma Leonardo quando disegnava questa sgraziata *Madonna*, doveva esser già pervenuto a tanta rinomanza che i giovani quasi ne furono affascinati, come attestano le copie e gli echi; un fatto simile a quanto avviene alla gioventù d'oggi davanti a qualche novità appariscente.

Di altri due dipinti devo parlare in questo saggio, se pure è un saggio e non una semplice professione di fede circa le relazioni tra il Verrocchio, Leonardo e Lorenzo di Credi: il quadro d'altare di Pistoia (fig. 15), e l'*Annunciazione* del Louvre (fig. 20)⁷⁾ che fece parte forse della predella di quel dipinto. I documenti ci dicono che il quadro fu ordinato al Verrocchio e che non era finito nel 1485,⁸⁾ e si è discusso a lungo sulla parte che nella sua creazione ebbero il Verrocchio stesso, Lorenzo e anche Leonardo. Il lettore si ricorderà che più sopra ho detto che nessuna pennellata del Verrocchio è riscontrabile secondo me fuori del gruppo dei dipinti già esaminati, e io non posso che confermare questa dichiarazione di fronte al quadro di Pistoia.

Nulla scorgo qui che possa riferirsi a una fase, comunque progredita, della mente che concepì e della mano che eseguì le due *Madonne* di Berlino (figure 2 e 6), quella del Metropolitan Museum (fig. 1) o il capolavoro della National Gallery (fig. 4). In ogni particolare di questa pala scopro invece lo spirito e il ritratto di Lorenzo di Credi, di un Lorenzo sotto il giogo del giovane Leonardo, dell'autore cioè dell'*Annunciazione* degli Uffizi (fig. 12), del *Ritratto* Liechtenstein (fig. 13) e della *Madonna* di Monaco (fig. 14). Quest'influsso trasuda per così dire dalla figura del Battista, che potrebbe quasi passare per l'opera d'un seguace milanese di Leonardo.

Come non scorgo in questa tavola traccia del Verrocchio, così non ne vedo della mano o della mente di Leonardo, sopra o sotto la superficie del dipinto. L'esattezza meticolosa del disegno e il morbido modellato, degni ambedue di Bouguereau, il gran favorito dell'Ottocento, l'untuosa levigatezza dei panneggi, lo splendore fiammingo del tappeto, il paesaggio senz'aria

duro e vetrino, sono di Lorenzo di Credi, e di nessun altro. Lo ammetterà chiunque abbia familiarità con le prime opere di questo *bon élève* esemplare, purchè la sua intelligenza e la sua memoria siano monde di pregiudizi ed egli possa guardare un'opera d'arte con occhio innocente e insieme esperto. Anche il Battista, se lo guardate da vicino (fig. 17), nell'esecuzione del volto, dei lineamenti, della chioma, delle membra e delle pieghe, non ha nulla che non si ritrovi in altri dipinti primitivi di Lorenzo, per esempio il *S. Bartolomeo* di Orsanmichele. E se questo Battista è tanto superiore a qualunque altra figura di lui, ciò avviene perchè in questo momento la corrente, per così dire, della sua energia creatrice attratta dal genio lunare di Leonardo toccò altezze mai più raggiunte.

Una conclusione curiosa emerge dallo studio di questa e delle altre opere primitive di Lorenzo di Credi, per esempio delle *Madonne* di Dresda e di Torino (figure 18 e 19): questo artista, sebbene fosse il favorito del Verrocchio, nulla deve a lui. L'autore del quadro di Pistoia e degli altri dipinti della stessa mano deve qualcosa all'autore dell'*Annunciazione* degli Uffizi, del *Ritratto* Liechtenstein e delle *Madonne* di Monaco e dell'Hermitage. Qualunque sia stato il suo maestro di nome, quello di fatto fu Leonardo. La relazione è troppo stretta per ammettere qualunque altra conclusione; per sfuggirvi bisognerebbe attribuire il quadro di Pistoia non allo scolaro di Leonardo, Lorenzo di Credi, ma al suo maestro, il Verrocchio: cosa questa che non possiamo fare, perchè lo stile del quadro è tale che se il



FIG. 18 — DRESDA, PINACOTECA — LORENZO DI CREDI: MADONNA COL BAMBINO E S. GIOVANNINO

Verrocchio l'avesse fatto prima che si fosse formato lo stile di Leonardo, il quadro dovrebbe essere anteriore all'*Annunciazione* di questo ultimo, la quale *Annunciazione* non può essere posteriore al 1475. Nè profitteremo del documento che ci assicura che il quadro di Pistoia non fu ordinato prima del 1477. Ammettiamo pure che il Verrocchio possa averlo composto prima del 1475, ossia abbastanza presto per lasciare al suo scolaro Leonardo il tempo di continuare un bel pezzo sulla stessa via, pur con agile passo, un'aria più vigorosa e uno scenario più ispirato.

Dovremmo far retrocedere la concezione del quadro di Pistoia almeno fino al 1474. Ma noi



FIG. 19 - TORINO, PINACOTECA - LORENZO DI CREDI: MADONNA COL BAMBINO

ricordiamo che la più tarda delle *Madonne* verrocchiesche di Berlino (fig. 6) e quella coi due angeli della National Gallery non possono essere molto anteriori al 1472. Dovremmo quindi supporre che in due o tre o, al massimo, quattro anni il Verrocchio, nella sua piena maturità, avesse fatto, per così dire, un salto mortale, e dallo scolpito quattrocentista che era fosse subitamente divenuto un chiaroscurista inaspettato, conquistando al tempo stesso un ordine tutto differente di tipi, di forme e di maniere.

Tale supposizione sarebbe assurda (il che non toglie che da taluni venga formulata), e credo che possiamo scartarla con sicurezza, e accettare invece l'ipotesi che non il Verrocchio, ma Leonardo sia stato il maestro di Lorenzo. Mi domando però che cosa tenne tanto occupato il Verrocchio da impedirgli di insegnare a un suo beniamino come Lorenzo di Credi. Il *David* di bronzo, forse, un anno o due prima del 1476, la *Decollazione del Battista* finita nel 1480, l'*Incredulità di Tommaso* che si trascina per quattro anni e viene finita nel 1483, il *Colleoni*? Aggiungete pure il *Putto col delfino*, il *Busto di donna* del Bargello, e tre o quattro o anche cinque altre opere in terracotta, bronzo e marmo, nessuna di grandi dimensioni o comunque complessa, e avrete tutto ciò che il Verrocchio fece nei quindici anni in cui un uomo deve essere al massimo della sua vigoria. Vorrei che qualcuno cercasse seriamente di rispondere a questa domanda.

Taluni critici ritengono che il quadro di Pistoia

(fig. 15) mostri differenti mani, del Verrocchio, di Leonardo, di Lorenzo, e di altri. Non ho pregiudizi contro la collaborazione degli artisti: e se scorgessi queste varie mani nel dipinto, non avrei difficoltà a dirlo. Ma, lo ripeto, non vi trovo altra mano fuori di quella di Lorenzo di Credi.

Quanto io sia libero da quei pregiudizi, apparirà da quanto dirò intorno alla tavola che ho promesso di esaminare prima di finire questo saggio: la minuscola *Annunciazione* del Louvre (fig. 20) ora universalmente data a Leonardo.



FIG. 20 — PARIGI, LOUVRE — LORENZO DI CREDI E LEONARDO: ANNUNCIAZIONE

Ho dinanzi a me il principio d'un articolo che cominciai a scrivere otto anni fa, in cui volevo provare che questa tavoletta non è di Leonardo ma di Lorenzo di Credi. Non lo feci più perchè a un certo punto mutai di opinione. In complesso, l'attribuzione a Leonardo è pur sempre la più soddisfacente: ma in complesso soltanto, e io la accolgo nel canone di Leonardo con una certa compunzione. Rivedendo l'originale, che potei esaminare in ottime condizioni di luce qualche tempo fa, la mia perplessità fu accresciuta, e nuove riflessioni mi hanno condotto a un'ipotesi che ora dirò: che cioè l'*Annunciazione* del Louvre (fig. 20), di solito attribuita a Leonardo, sia stata composta, disegnata e dipinta fino a un certo punto da Lorenzo,⁹⁾ ma ritoccato, schiarito, per così dire, da Leonardo. I tipi dei volti, gli occhi e gli altri lineamenti, il trattamento della chioma, le mani eburnee, le pieghe troppo dolcemente fluenti dei panneggi

sono certo di Lorenzo di Credi. Eppure le penne delle ali dell'angelo, e i fiorellini del primo piano hanno un tono, una freschezza, uno splendore che manca nei dipinti di Lorenzo. E nemmeno gli alberi e il paesaggio hanno nulla di lui, e nemmeno il tono. Altrettanto paesaggio e tono sembrano di Leonardo quanto altri elementi appaiono di Lorenzo. Sembra dunque inevitabile concludere che Leonardo ritoccò un dipinto di Lorenzo di Credi.

Penso che sia andata così. Leonardo mentre lavorava all'*Adorazione dei Magi*, destinata a rimanere incompiuta, trovò Lorenzo che dipingeva l'*Annunciazione* (fig. 20). Gli venne l'estro o forse Lorenzo glielo suggerì, e afferrato un pennello rattivò ciò che questi aveva fatto, si gettò sul paesaggio e gli dette la sua tonalità. È lavoro di poche ore.

I biografi dei pittori, contemporanei o quasi, sono pieni di aneddoti su un pittore che ritocca



FIG. 21 — WORCESTER — COLLEZIONE THEODORE T. ELLIS — LORENZO DI CREDI: S. DONATO

la tavola o la tela di un altro; e quando da giovane frequentavo gli studi parigini, vedevo che la cosa accadeva di continuo. Nulla insomma c'è negli usi antichi e recenti che renda impro-

babile questa mia ipotesi. Così io getto il mio pane sulle acque con la speranza che mi possa ritornare, sia pure dopo molti giorni. ¹⁰⁾

BERNHARD BERENSON

¹⁾ VAN MARLE, XI, 489.

²⁾ VAN MARLE, XI, 529.

³⁾ Debbo una nuova fotografia di questo dipinto e precise informazioni su di esso alla St. George's Guild e a Mr. W. G. Constable. Egli mi assicura che il disegno dei particolari è relativamente ben conservato, non solo quello dei volti e delle mani, ma anche quello dell'architettura che è condotto con sottili linee grigie.

⁴⁾ Uffici 208 E, BERENSON 2787 A, VAN MARLE, XI, 516. Copia del disegno presentato dal Verrocchio per le Virtù della Mercanzia, a cui fu preferito quello del Pollajuolo.

⁵⁾ Sola eccezione, il dott. MACOWSKY nella sua monografia sul Verrocchio (pagine 83-84) fu evidentemente tentato di dare al Verrocchio la *Madonna*, già nella raccolta Mumm a Francoforte, e ora appartenente a Mrs. Alfred G. Wilson di Detroit. Io la ritengo del Ghirlandaio.

⁶⁾ *Study and criticism of italian art*. III, pag. 8.

⁷⁾ Cfr. L'articolo del VALENTINER su *Leonardo as Verrocchio's Co-Worker*, in *The Art Bulletin*, XII, I, pag. 17 dell'estratto.

⁸⁾ VAN MARLE, XI, 536.

⁹⁾ Nessuno si meraviglierebbe se in questa tavoletta Lorenzo di Credi appaia più progredito che nel quadro

di Pistoia per il quale essa probabilmente fu fatta. Gli artisti quando sono relativamente liberi da preoccupazioni, come sono nelle predelle, spesso anticipano anche di qualche anno lo stile che manifestano nelle opere più solenni.

¹⁰⁾ Quando già avevo dato alle stampe quest'articolo ricevevo da Mr. MAX EPSTEIN il *Catalogo di un secolo di progresso, Esposizione di dipinti e di sculture*; catalogo di un'esposizione che si sta tenendo in Chicago. Sotto il n. 118 è esposto un "San Donato d'Arezzo e il Gabeliere", appartenente a Mr. Theodore T. Ellis, di Worcester (Mass.) (fig. 21). Una nota dice: "R. Langton Douglas ritiene che questa pittura sia parte della medesima predella cui appartiene l'*Annunciazione* del Louvre e che quindi insieme con essa abbia appartenuto alla Pala di altare di Pistoia", che son venuto discutendo. Dalla fotografia che Mr. Epstein ebbe la cortesia di inviarmi sembra probabilissimo che il capitano Douglas abbia ragione nell'appaiare i due pannelli. La sola differenza è che laddove l'*Annunciazione* del Louvre è dipinta da Lorenzo di Credi e ritoccata da Leonardo, il *S. Donato* appartenente a Mr. Ellis è di Lorenzo interamente, senza alterazioni nè mitigazioni. Ciò conferma l'assunto che l'esecuzione della Pala di Pistoia sia stata lasciata interamente a Lorenzo.

LA MOSTRA DEL TESORO DI FIRENZE SACRA LE OREFICERIE

LA MOSTRA del Tesoro di Firenze Sacra ha radunato, nel convento che l'Angelico ha reso famoso, un tal complesso di opere d'arte di ogni genere, da eguagliare, se non superare, per pregio e interesse degli oggetti esposti, le più importanti mostre di arte antica che si siano tenute in Italia da parecchi decenni. Dipinti noti finora soltanto a pochissimi studiosi o addirittura ignoti hanno rivelato al gran pubblico insospettite bellezze e hanno contribuito a illuminare di luce vivida alcuni momenti più controversi della pittura italiana dei primi secoli; sculture ricche di spontaneità e di espressione sono tornate a riscuotere quella ammirazione che certo dovette circondarle fino

a quando il mutare del gusto non le fece togliere dagli altari e relegare, magari, in una soffitta; broccati e velluti dei più armoniosi disegni e della più squisita fattura hanno riempito le vetrine in una teoria di incredibile fasto; croci, calici, reliquiari dalle fogge più svariate hanno attestato con un'abbondanza mai prima raggiunta l'inesauribile originalità e la raffinata perizia di artefici troppo spesso ignoti che nel bronzo, nell'argento, nell'oro, negli smalti hanno lasciato esempi di un senso artistico straordinariamente sviluppato ed elevato. Per il fatto stesso della eccezionalità del loro uso o della loro non continua, talora anzi rarissima, esposizione sugli altari sono le stoffe e ancor più le