

Grani d'Antiquariato
Inverno 2024-2025

Graviditas Mundi

Meditazioni da una santissima icona
di Leonardo Da Vinci



Passio mortalis Divini Amoris

Pittura ad olio su tavola di quercia

Contemplazione estetica e impulso alla preghiera

a cura di Michelangelo Castellarin
Udine

Grani d'Antiquariato
Inverno 2024-2025

Graviditas Mundi

Meditazioni da una santissima icona
di Leonardo Da Vinci

Passio mortalis Divini Amoris
Pittura ad olio su tavola di quercia
Contemplazione estetica e impulso alla preghiera

a cura di Michelangelo Castellarin
Udine

Un ringraziamento particolare a tutti coloro che mi hanno accompagnato e aiutato ad apprezzare, leggere, interpretare questo splendida pittura. In particolare, a Francesco e Ferdinando Patini, Gianpaolo Rampini, Liliana Favero, Barbara Dreossi, Gianpaolo Toniutti, Tommaso Ganzini, Roberto Burini, Giovanni Turco, Guido ed Edmondo De Palma, Francesca Gobessi, Massimo Fadel, Tullio Passalent, Loredana Civran e ancora parenti, amici, conoscenti, clienti. Il negozio nei mesi di studio in primavera, estate, autunno è stato un luogo di preziosa discussione e meditazione sulla tavola leonardesca.

Molte grazie alla dottoressa Carla Pederoda della Biblioteca del Seminario di Udine e alla Dottoressa Carla Pippo della Biblioteca del Seminario di Pordenone, alla Dottoressa Barbara Morandini della Biblioteca dei Musei del Castello di Udine, al personale della Biblioteca Joppi di Udine, al personale della Pinacoteca di Brera di Milano; un caro ringraziamento ai colleghi antiquari.

*Alle città della Madonnina e dell'Angelo del Castello,
alle cittadinanze del Mondo.*

Premessa breve

Patrimonio privato d'arte dei cittadini italiani

È un momento molto difficile per l'antiquariato. Sta scomparendo il mestiere dell'antiquario: forse non è nemmeno una professione. È un mestiere da reinventare. Esisteranno sempre esperti d'arte che comprano e vendono, consigliano o studiano opere antiche, ma sostenere costi e servizi per realizzare un negozio reale, uno spazio fisico nella città, obbliga ad uno sforzo ulteriore dopo l'avvento delle nuove tecnologie *on line*. È il mondo dei *Beni culturali* che può aiutare oggi l'antiquariato a nuove forme di collaborazione con le istituzioni pubbliche. Esiste infatti un vasto patrimonio privato delle cose d'arte moderne, vecchie, antiche, protetto dalla Costituzione italiana, che potrebbe essere inventariato, stimato, certificato, moderatamente tassato, in cambio di una maggior tutela e valorizzazione da parte dello Stato.

L'antiquario spesso non possiede la competenza diretta del maestro artigiano per eseguire restauri di dipinti o di mobilia, d'incisioni e stampe, o di libri, tappeti, ceramiche e quant'altro, quindi delega con responsabilità e controlla i restauri, garantendo al cliente la bontà dell'esito; le competenze più utili e remunerative restano la capacità di individuare qualità storica e artistica degli oggetti d'arte e attribuir loro il giusto prezzo per commercialarli con successo. Certificare l'autenticità è il fine ultimo per qualunque antiquario che desideri essere utile a chi compra o possiede opere d'arte: è sicuramente la responsabilità più delicata, quella che "decide" questo mestiere, se di un mestiere si tratta.

Le nuove generazioni investono poco sull'antico, l'arredo è prevalentemente industriale e spesso di concezione modernissima. L'antiquario conserva, valorizza, stima, ma anche arreda e spesso interviene nella cultura dell'abitare, portando memoria storica e arte del passato.

Oggi, per resistere, credo si debba inventariare, qualificare, sti-

mare e certificare con un prezzo dignitoso la moltitudine di cose d'arte private e rallentarne l'emorragia del valore economico.

Le Case d'Asta, inseguendo il mercato, pur essendo da sempre amiche preziose, inevitabilmente stimano i valori in base alla domanda reale e contingente dei beni, fino a indurre molti privati ad abbandonare, svendere, talora portare in discarica opere d'arte e artigianato di difficile collocazione sul mercato dell'abitare, rimaste invendute.

Ecco dunque una *mission sociale* e di valore costituzionale (tutela del risparmio e del patrimonio artistico e affettivo degli oggetti di famiglia) per dare un ruolo agli antiquari nella comunità urbana e territoriale, provincia per provincia, per aiutare una formazione professionale che rinnovi l'identità standard dell'antiquario. Possiamo attivare corsi di formazione ai giovani, per fare entrare questa "cultura della conservazione" nelle nuove generazioni: è urgente operare in questo senso e mi sento di proporre il CNEL come luogo di formazione nazionale, in collaborazione con il Ministero della Cultura che in questa fase critica può e forse deve esserci alleato.

Seguendo queste finalità, ho voluto attivare un sito web esemplificativo, per accogliere, nella forma di una pluralità di collezioni private, il meglio degli oggetti d'arte che stimo e seleziono nelle case dei miei clienti, evitando di unirli tutti indistintamente in un inventario generico, ma nel rispetto della privacy, mettendo al centro della mia indagine conoscitiva, ciascuna singola collezione familiare e privata, selezionata dai lotti a mio parere più interessanti. Con questo spirito potremmo formare i giovani, una nuova generazione di antiquari appunto, che stimano, selezionano, censiscono, schedano e certificano oggetti d'arte di proprietà delle famiglie italiane, dalle collezioni o arredi più modesti e ingenui a quelli più preziosi, unendo tutela del risparmio e della memoria storica e rilanciando un settore culturale strategico per un Paese d'arte come l'Italia.

In questo modo m'impegno ad aiutare i privati a valorizzare i loro beni d'arte dall'oblio e spesso dalla "discarica", anche consigliando il restauro prima della vendita, nonostante si registrino

inevitabili insuccessi e invenduti. Sul piano culturale e civile otteniamo comunque soddisfazione morale e artistica, salvando opere d'arte antiche, rimettendole sul mercato, pubblicandole.

Alcuni raggiungimenti: iconografie riscoperte, domande di riconoscimento di *bene culturale* per opere antiche private e stimate, pubblicazioni specifiche di lotti compravenduti, importanti proposte culturali con esposizioni di oggetti d'arte privati, donazioni e vendite a musei e biblioteche.

Con la presente pubblicazione, ad esempio, ho ritenuto necessario svolgere uno studio specifico, sia d'arte che di riflessione civica più estesa, relativa a un unico dipinto antico su tavola del XVI secolo, che molto presumibilmente sarà ancora fonte di studio ed interesse, oltre le mie specifiche competenze, proprio per la sua importanza.

È bellissimo che questo importante dipinto emerga dal fertile mondo familiare dei cittadini italiani: segno di un patrimonio privato da non sottovalutare, da aiutare ad apparire, da valorizzare e certificare in modalità libera e non obbligatoria. Aiutiamoci dunque a favorire una vasta consapevolezza culturale del valore delle cose d'arte private, che legittimi e giustifichi pienamente anche la soddisfazione economica per tutti coloro che oggi sono parte in causa di questo patrimonio oggi forse svilito, certamente troppo trascurato e, conseguentemente svenduto.

Michelangelo Castellarin

“Passio mortalis Divini Amoris”

Santissima Icona leonardesca

Contemplazione estetica e impulso alla preghiera

Una tavola antica dipinta, da pulire.

Insieme a libri da stimare e vendere, una famiglia di Udine, informata per passaparola che facevo stime e vendita di cose usate, mi ha portato una antica tavola in legno di rovere di circa 50 x 40 cm di misura, perimetrata con vecchia cornice dell'Ottocento.

Appariva di grande effetto, ma il primo dubbio era se fosse autenticamente dipinta o una riproduzione: sotto lo sporco e la polvere sedimentata, il colore al tatto non si percepiva, era molto omogeneo e compatto. Vi si vedevano due bambinelli nudi protesi in un bacio e retrostanti un agnello con una colomba, in uno spazio chiuso a fondo nero, su una tavola e forse un cuscino, entrambi seduti. Dietro la tavola, sul retro, una scrittura datata, ma non coeva, citava la pittura come di scuola di Raffaello Sanzio da Urbino, anno 1600. Per molti anni il quadro era rimasto collocato appeso in un salotto udinese: lascito del nonno di famiglia, originario del Sud con nobiltà di antica stirpe in un lontano passato. Chiamai il professor Gianpaolo Rampini ormai in pensione, illustre restauratore delle maggiori opere d'arte antica di Udine e del Friuli, per confermarmi che fosse autentico e se valeva la pena restaurarlo. Nel frattempo, come è d'uso in negozio, lo faccio osservare ad amici e clienti anche di passaggio: molto divertente sull'uscio di negozio, un appassionato d'antichità guardandolo mi dice che, secondo lui, è decisamente leonardesco con influenze fiamminghe. Molto utile per iniziare a studiarlo...

Notevole l'iconografia: si tratta di San Giovannino e Gesù Bambino, in un insolito soggetto a me sconosciuto. Ciò che mi fece molto pensare sono stati il simbolo della Colomba, ovvero lo Spirito Santo, in alto a destra, e l'agnellino, sul fondo a sinistra. La tavola si prestava, cioè, ad una lettura fortemente teologica, a

meno che il fondo scuro non nascondesse ancora pittura. Dopo averla portata al professore, ricevo la telefonata che visto alla lente, la pittura ha una micro-cracklettatura, cioè una micro-screpolatura, tipica per un dipinto molto antico. La tavola è di quercia, è composta da due tavole riunite insieme, ben conservate con il fondo di preparazione ben levigato per la pittura, su un legno fortemente compatto e molto sottile: preparazione di alta qualità per una pittura ad olio. Il fondo scuro, infine, non nascondeva pittura.



1. 2. 3. *Prima del restauro.*
Osservare sotto la lente la fitta rete di
micro screpolature della pittura antica.

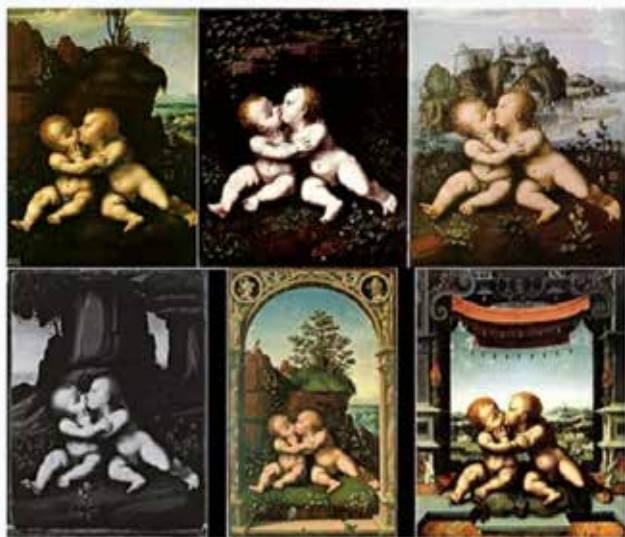
Eseguita una piccola prova di pulitura, sulla gamba destra di uno dei due bambinelli, appariva una splendida policromia dell'incarnato. Le premesse erano ottime per proseguire. A questo punto lo scoglio era proporre, prima di una eventuale vendita, il restauro

ai proprietari, i quali avrebbero potuto rifiutarsi. Stimato il dipinto così come stava, euro 3.000,00 da una nota Casa d'Aste torinese, consiglio di aspettare per vendere in quanto il restauro promette meraviglie. Accettano e nel frattempo scopro facilmente quello che c'era da scoprire sul dipinto.

Esistono sul mercato antiquario da molti anni dipinti simili, anche nel formato, sia su tavola che su tela, prevalentemente del Cinquecento. Il titolo standard di questi quadri è "*Gesù Bambino e San Giovannino che si abbracciano*". A tutt'oggi in circolazione ce ne saranno una cinquantina, altri poi sono andati dispersi o distrutti; si racconta che nel Primo Rinascimento questo soggetto ebbe molto successo di pubblico e fu replicato in più copie, specie in area fiamminga: dalla Fine del Medioevo al pieno Rinascimento, gli scambi artistici, culturali, mercantili tra le Fiandre e l'Italia del Nord in particolare (Firenze e Milano), furono molto intensi e prosperi.

Certamente nella seconda metà del Cinquecento con la Controriforma che vietava l'eccesso di libertà espressiva e di nudità nelle pitture, tra gli artisti dell'Europa cattolica, questo soggetto stenta a comparire nelle loro botteghe e, nonostante le molte repliche, non viene più ripreso con lo stesso entusiasmo d'inizio Cinquecento dai grandi maestri, se non raramente e con notevoli varianti. Ad oggi, le testimonianze più autorevoli di questo soggetto sono quelle di due artisti della bottega di Leonardo da Vinci: Marco D'Oggiono e Bernardino Luini.

Ciò che conta, e che non possiamo trascurare, è l'esistenza di un disegno appartenuto a Leonardo, oggi ancora osservabile grazie ad una copia conforme conservata a Londra, con l'immagine dei due bambinelli che si abbracciano: non è stato però ancora trovato il dipinto, né sappiamo se sia mai esistito, ma non si può escludere, quanto meno, che l'idea iconografica gli appartenga. Per capire il successo di questo soggetto e l'uso commerciale che se ne è fatto, basta ritrovare su Wikipedia l'artista fiammingo Joos Van Cleve che all'inizio del Cinquecento realizzò molte versioni tutte simili, cambiando soltanto il paesaggio retrostante (montano, marittimo, campagnolo, urbano, boschivo, d'interno di palaz-



4. "Gesù Bambino e San Giovannino abbracciati e bacianti".

Autore: Joos Van Cleve
(Anversa 1485 – 1541)

Sei versioni in pittura
del medesimo soggetto
iconografico.

Dopo il restauro, sostanzialmente consistito in una attenta pulitura senza intervenire sulle figure principali, questa tavola antica poteva essere venduta a 6.000 euro; la fiducia e l'entusiasmo dei proprietari sono stati d'aiuto: sospesa la vendita potevo iniziare a studiarlo. Subito feci loro una premessa: io non lo avrei comprato, sicuramente poteva essere conveniente, ma lo esclusi dato il momento di crisi che non permette investimenti audaci, ma soprattutto intuitivo che questo rapporto tra antiquario e proprietario che restaura per vendere successivamente, era una bella esperienza da far conoscere, era una ulteriore prova che esiste un ruolo civile e culturale dei cittadini da stimolare, riaccendere, incoraggiare, anche nel loro interesse, finalizzato alla valorizzazione del patrimonio artistico privato delle famiglie italiane. Più colleghi mi hanno rimproverato di non averlo acquistato subito a un buon prezzo ed io ho cercato di far comprendere loro che se questo dipinto "privato" si fosse rivelato significativo sul piano culturale, avrebbe dato un forte contributo alla causa del rinnovamento dell'antiquariato e delle sue finalità sociali. Insieme ai cittadini e alle famiglie proprietarie, finalmente protagoniste, conservatrici e promotrici della cultura, è certamente un passo avanti per tutti.

5. Disegno di Leonardo da Vinci, senza titolo.

Collezione reale
(Castello di Winsor).

*Questa immagine
è speculare rispetto
all'originale conservato
a Winsor.*



6. Tavola dipinta
dopo la pulitura.



*Dopo il restauro: descrizione e analisi del soggetto pittorico e
brevi considerazioni sul substrato in legno di quercia (rovere).*

La tavola di legno su cui poggia la pittura ad olio, misura 53.80 cm di larghezza e 42 cm in altezza. Legno di quercia (rovere) di buona qualità, fortemente compatto con uno spessore di 0,5 cm; ideale per la preparazione del fondo pittorico, levigatissimo, senza difetti di omogeneità. È composta realmente da due tavole giustapposte e unite insieme, non uguali di misura, in senso longitudinale.

Questa la descrizione, finalmente: due bambinelli di pochi anni d'età, nudi e incirconcisi, si abbracciano per donarsi un bacio sulle labbra. Uno è ritratto col volto a tre quarti, l'altro è perfettamente di profilo. Sono seduti a terra, su un tavolato di legno, con





le natiche sopra un morbido cuscino nero con ciuffo agli angoli decorati e stretti da un filo dorato con bottone stringente; si intravede una passamaneria: visibili solo due, ma il cuscino potrebbe essere composto da quattro ciuffi, uno per ciascun angolo.

Il fondale è scuro come in molti ritratti d'epoca tra '400 e '500, in Italia o nelle Fiandre, senza definire uno spazio aperto o chiuso. Sul fondo lato sinistro, un agnellino con una porzione del corpo animale, in ombra, mentre in alto a destra un Sole attraversato frontalmente da una Colomba di profilo. Infine, i nimbi sulla testa dei bambinelli: circolare e semplice l'uno, crucifero e gigliato l'altro simbolo solare complesso nei modi di un *Sol Invictus*.

La questione posta dai nimbi per l'attribuzione di identità su chi sia San Giovannino e chi Gesù Bambino, è faticosa e può essere affrontata da più punti di vista, non ultimo da quello che i nimbi siano stati dipinti in un momento successivo sulla tavola, proprio per aiutare a risolvere la santa indeterminazione tra i due bambinelli.

La policromia, soprattutto dell'incarnato è di grande effetto, secondo una tecnica pittorica raffinata nel creare sfumature e microcangianze nei colori; l'uso delle ombre è sapiente, inducendo profondità e volume nei corpi; si percepisce l'ombra delle ginocchia e dei piedini addirittura stagliata sul nero del cuscino. L'alta professionalità del pittore è manifesta, la descrizione dei particolari è notevole: il tavolato di legno su cui poggia il cuscino, è rappresentato formato da due tavole di legno giustapposte, trasversali, ciascuna in precisa corrispondenza di ognuno dei due bambinelli abbracciati; è unito da due chiodi visibili e in rilievo al centro, in basso: metafora forse di un *abbraccio mortale* che non si "schioda".



7. Particolare. In basso, al centro del dipinto, due chiodi uniscono il basamento composto da due tavole di legno unite e sottostanti il cuscino d'appoggio dei due bambinelli.

Chi sia il pittore, non ci è noto, la tavola non è firmata. Precisare l'epoca di realizzazione della tavola, non è facile: fine Cinquecento? Possibilissimo, ma non è certo; forse una indagine scientifico-tecnica (spettroscopica) sui pigmenti del colore utilizzato aiuta a datare con maggior cognizione l'esecuzione pittorica della tavola. Retrodatare il dipinto a metà Cinquecento, sarebbe ancora possibile: questo soggetto infatti appartiene per spirito e mentalità artistica al primo Rinascimento (Alto Rinascimento), quindi precede le crisi iconoclaste nei Paesi del Nord Europa (metà Cinquecento) e certamente prima dell'avvio della Controriforma cattolica (seconda metà del Cinquecento). Ma possiamo osare di più, grazie a Leonardo da Vinci: il suo disegno dei bambinelli nudi, senza nimbi che si abbracciano con un bacio, forse precede di poco i suoi anni milanesi, quando, dal 1483 in poi, medita ed elabora un ciclo pittorico dedicato alla *Immacolata Concezione* e a *San Giovanni Battista* e specula sulle geometrie del Duomo di Milano per progettarne il tiburio. Idee spirituali e arditezze creative che si sedimenteranno in potenza anche nell'abbraccio mortale dei due bambinelli: un soggetto iconografico forse concepito prima, ma che si sviluppa nei primi anni della permanenza di Leonardo a Milano.



8. 9. Particolari. Piedino del bambinello di sinistra (8) quando trattiene la spinta provocata dal piedino del bambinello di destra, mentre spinge (9).

Ora, cosa osserviamo nell'immagine dipinta sulla tavola? L'istante dinamico è chiaro: il maestro pittore rappresenta l'impulso al bacio che avvicina in un abbraccio San Giovannino a Gesù Bambino: il movimento proviene dall'uno col piede che spinge sul tavolato verso l'altro; quest'ultimo accoglie l'abbraccio ricambiandolo e frena, col tallone sul tavolato, la spinta ricevuta, favorendo l'abbraccio. Il maestro pittore vuole manifestare questa dinamica e la chiarisce bene con i due piedini fuori dal cuscino, dato che l'abbraccio in sé non aiuta a comprendere facilmente, e in modo definitivo la direzione del movimento tra i due bambinelli.



10. Particolare. La differente policromia degli incarnati, tra i due bambinelli. Più caldo quello del bambinello di sinistra, più chiaro quello dell'altro posto a destra. La fonte di luce fisica è fuori campo: proviene da sinistra per l'effetto d'ombra indotto.

L'abbraccio è accogliente da parte del bambinello a sinistra, entrambe le braccia sono visibili e il suo volto è a tre quarti: si percepiscono le guance e gli occhi. L'altro è di perfetto profilo, si può osservare un solo braccio, quello destro è nascosto: è sottostante a quello dell'altro che gli si appoggia tra spalla e collo. Osserviamo i volti: più dolce e fanciullesco con le labbra di un rosso intenso, il primo; più adulto, quasi senile, col doppio mento, quasi caricaturale, con labbra rosse più fredde, il secondo; entrambi sono arrossati sulle guance. Anche gli incarnati corporei hanno una differenza evidente, voluta dal maestro pittore: più caldo quello del bambinello alla nostra sinistra di osservatori, più chiaro e luminoso quello dell'altro. Osservando il dipinto, entrambi i corpicini producono ombre, anche sui loro stessi incarnati: la luce naturale che induce le ombre proviene sempre dalla nostra sinistra.



11. 12. 13. Confronto solo del volto di profilo di un bambino: dipinto sulla tavola (11), disegno di Leonardo “speculare” della Collezione reale di Winsor (12) e “Disegno di bambino” di Leonardo da Vinci del 1496 della Collezione Royal Library.

Chi è il “*puer senilis*”? Chi viene rappresentato, cioè come “fanciullo senile”? Con un volto quasi adulto che evoca saggezza, la sapienza divina, la Prudenza, sin da tenera età. Questo ricorso al *puer senilis* è tipico della iconografia e dello spirito rinascimentale. Senza entrare nel merito delle caricature facciali disegnate e studiate da Leonardo, è formidabile il suo ritratto di profilo di un bambino nudo, senza nimbo, datato 1495, con evidenti somiglianze al *puer senilis*: profilo fronte-naso, rigonfiamento doppio mento e soprattutto dettagli interni dell’orecchio. La somiglianza col dipinto qui commentato, ma anche con molti altri dipinti di medesimo soggetto iconografico, oggi presenti nei musei o sul mercato antiquario, fanno credibile l’ipotesi che esista un dipinto originario di Leonardo da Vinci con i due bambini bacianti: forse da molto tempo scomparso, ma conosciuto dai suoi illustri discepoli di bottega, magari grazie al cartone che poteva essere di precisa misura e utilizzato sia dritto che rovescio (in forma speculare), appoggiandolo prima, e marcandolo poi, sulla tavola da dipingere.

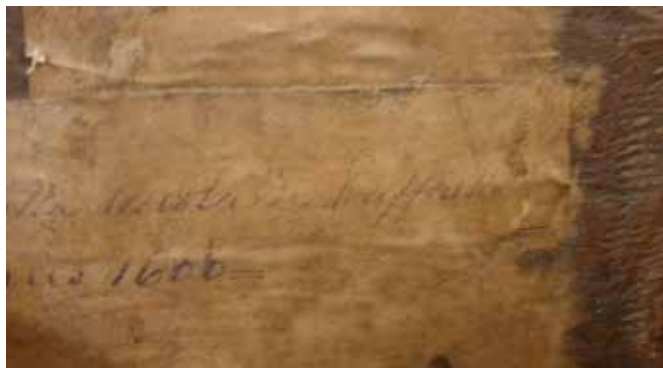


Nella mente del maestro pittore. La superficie del dipinto come specchio che riflette l'opera dell'artista, della Natura, della Parola di Dio.

14. Retro della tavola di legno di quercia (rovere) dipinta.



15. Particolare del retro tavola dipinta. Su ciò che resta della carta incollata, una scrittura manoscritta pone il nome dell'autore della Scuola del Raffaello, nell'anno 1600. Il nome non è più visibile, causa la carta abrasa dal tempo.



Chi ha dipinto la tavola? Sul retro compare una dichiarazione manoscritta antica, ma non coeva alla tavola che attribuisce il dipinto ad un pittore della bottega di “Raffaello Santio da Urbino nell’anno 1600”; il nome era pure scritto, ma il cartiglio qui è strappato. Certamente l’autore che dipinge alla fine del Cinquecento, poteva conoscere la copiosa produzione artistica d’inizio Cinquecento che propone il medesimo soggetto (autori lombardi e soprattutto fiamminghi); e certamente conosceva la fonte prima: Leonardo da Vinci, le sue tecniche e preferenze e regole di pittura.

Potremmo scrivere, come già per molti artisti di bottega del Raffaello, che potrebbe essere comunque anche un pittore leonardesco. Infatti l’uso dello sfumato, e i principi dichiarati sul *Libro*

di pittura del grande Maestro, sono rispettati alla lettera. Indubbiamente trattasi di un maestro pittore che, come i fiamminghi, ama i particolari, ha sapienza e conosce la simbologia religiosa, privilegia il tema teologico a quello artistico descrittivo, con paesaggi retrostanti di abbellimento e decoro, conosce la pittura di Leonardo.

“E se fosse bottega del Verrocchio?” questa domanda ricevuta dalla telefonata di un collega mi ha fatto sobbalzare: se fosse bottega del Verrocchio dovremmo cominciare a pensare che l’autore possa essere proprio Leonardo! Anche se non lo penso, non sottoscriverei con matematica certezza che “non” possa essere del grande Maestro. Credo piuttosto che questa pittura su tavola, senza decori e paesaggi sul fondale, così sapiente e con molte affinità leonardesche, sia forse quella che maggiormente si avvicina all’originale, sia cioè molto conforme a quella originaria, se esistita: punta diritto ai significati, ai valori iconologici dichiarati, senza nulla concedere al superfluo. È perfettamente essenziale.

Nel *Libro di pittura*, Leonardo elogia lo specchio e il vetro debolmente riflettente, sovrapponibile al disegno, come strumenti, ma anche per il loro ruolo ammaestrante: la superficie piana dello specchio accoglie l’immagine che gli si riflette, della realtà posta di fronte: testimonia nella bidimensionalità, la tridimensionalità del creato; manifesta istantaneamente colori, luci ed ombre, della natura e degli oggetti e le loro dinamiche nel tempo; rappresenta nella giusta e divina proporzione la profondità dello spazio, vicino e lontano. L’immagine in pittura, poi, riflette le verità dentro la mente del pittore, e la mente del pittore se sapiente, può manifestare saggezza inoltrandosi nei differenti strati della mente di Dio, vero demiurgo della totalità. Ma come le parole di Leonardo, scritte a rovescio, hanno un riflesso speculare che permette di rileggerle più facilmente e veloci allo specchio, così la pittura in Leonardo può essere interpretata come “riflesso” su un piano bidimensionale, dell’immagine “vera” e tridimensionale che le sta di fronte: il dipinto in Leonardo è l’immagine speculare, un “fermo immagine” di una realtà di Bellezza materiale e spirituale

posta di fronte, fosse anche teologica o simbolica, dunque immaginaria. Per vedere questa realtà di Bellezza, come una scrittura rovesciata per poterla rileggere facilmente, lo specchio è maestro e ci aiuta a coglierla nella sua verità. Concetto non facile da capire immediatamente: la nostra immagine allo specchio è “speculare”, non può esistere, non è reale: non è mai “vera” come quella scattata da macchina fotografica o eseguita da telefonino con un *selfie*. Allo specchio la spazialità si inverte tra destra e sinistra. Sono qui pubblicate le due possibili immagini del dipinto: quella dipinta e quella speculare. Quella speculare, se posta di fronte a uno specchio, verrebbe nuovamente riflessa nel dipinto oggi effettivamente esistente, ovvero nei dipinti tutti oggi noti e di medesimo soggetto; eppure, il disegno di Leonardo che può aver dato impulso all’iconografia, è di matrice opposta. Infatti, il disegno leonardesco presenta a sinistra il bambinello che “muove” al bacio e all’abbraccio; il suo volto solo abbozzato è rivolto a destra (il visetto di profilo nel disegno londinese se disposto specularmente è ovvio che si rivolgerà a sinistra, proprio come osserviamo nel dipinto su tavola). La posizione fisica del bambinello che poi nei dipinti sarà quello che ferma col piede per ricevere l’abbraccio, qui nel disegno, si appoggia nudo a terra, ma con le gambe nascoste e trattiene la spinta dell’abbraccio con la mano sinistra, piuttosto che con il tallone: tutti i dipinti che rappresentano il soggetto dei due bambinelli, sia in Lombardia che nelle Fiandre, non sono conformi a questa iconografia del disegno. Ciò fa pensare che un dipinto successivo al disegno del grande Maestro potrebbe essere stato realizzato da Lui medesimo, ma nei modi in cui oggi lo troviamo sempre rappresentato e imitato. La scala di rappresentazione e la misura è pressoché la stessa: circa 40 centimetri di distanza tra i piedini tra loro più lontani, dei due bambinelli. Dal confronto delle due immagini, dipinta e “riflessa”, lo sguardo del volto di profilo, se osservato specularmente, appare meno assente, cioè più partecipe all’azione. Anche le ombre sul tavolato, indotte dai corpi dei due bambinelli seduti sul cuscino, appaiono più nette e all’occhio più immediate. Ma forse trattasi solo di impressioni soggettive.



16. 17. 18. 19. Dipinto su tavola:
 immagine reale (16) e immagine speculare (17).
 Disegno di Leonardo da Vinci:
 immagine speculare (18) e immagine reale (19)
 (Collezione Reale, castello di Windsor).

Lo spazio teologico: una iconografia non mariana.

La bellezza di questa tavola è la sua essenzialità: nessuna rappresentazione tra quelle esistenti che ho potuto visionare, è così chiara, semplice, e allo stesso tempo sapiente. Ma forse ce ne sono, conosciute da altri colleghi antiquari: manca tuttavia un censimento di queste opere e una analisi dettagliata del soggetto iconografico.

La distrazione di paesaggi dietro l'immagine dei bambinelli, oppure l'assenza di simboli teologici, parziale o totale, allontanano dalla possibilità di leggere il dipinto all'origine, nei suoi possibili

significati. Si è scritto che questo soggetto ha raccolto molto successo e imitatori, soprattutto nella prima metà del Cinquecento, ma non possiamo escludere che nonostante l'iconoclastia protestante nelle Fiandre e la Controriforma cattolica, sia stato possibile ad un artista eccelso di riproporre il soggetto in alta forma artistica e spirituale, anche in tempi successivi.

La concezione iconografica in oggetto è riferibile agli anni milanesi di Leonardo, quando medita sui temi di Maria e dell'Immacolata Concezione e su quelli complementari di Gesù Bambino e San Giovannino: gli anni Ottanta del Quattrocento. Saranno anche gli anni in cui Leonardo si impegna a trovare una soluzione formale e strutturale per il tiburio del Duomo di Milano, all'interno di una coralità autorevole di colleghi e costruttori di cattedrali; la geometria del tiburio, i presupposti teologici e astronomici all'interno di una concezione geocentrica del Cosmo, sono ingredienti necessari per comprendere la sapienza delle scelte creative di un grande artista, in questi anni.

Lo spazio in cui si stagliano le nudità dei due bambinelli, è uno *spazio teologico*: su fondo scuro indistinto compaiono oltre ai nimbi i simboli di Gesù Bambino e San Giovannino: il disco solare, attraversato dalla colomba di profilo e non frontale, l'agnellino. Il nimbo crucifero è a raggi solari, nei modi del *Sol Invictus* di antiche radici precristiane, ma lo svolgimento del decoro è a fiori di giglio: tre gigli riuniti, uno al centro e due curvati sui lati, per ciascuna delle tre estremità. Il nimbo cruciforme gigliato è riscontrabile, nella pittura del XV Secolo, su Gesù Bambino (anche sul capo di Gesù crocifisso, si veda Francesco de Tatti nel *Polittico di Bosto* del 1517): l'utilizzo del giglio, piuttosto che della foglia di palma, simbolo di Morte e Resurrezione, qui è disposto ad evocare i gigli dell'Annunciazione: un nimbo siffatto non compare mai sul capo di San Giovanni Battista o di San Giovannino. Raramente sul capo di Apostoli: crucifero sì, ma non gigliato (si veda Maestro del Castello Sforzesco, *San Giacomo Maggiore e tre Apostoli*, oggi in restauro). Il nimbo gigliato dipinto su questa tavola dei bambinelli appare comunque di buona qualità pittorica, ma "spazialmente" piuttosto imperfetto: forse è posticcio? di

altra mano d'artista? L'indagine ultravioletta non è sufficiente a dimostrare se l'aggiunta del nimbo gigliato sia avvenuta in tempi di poco successivi alla composizione della tavola. Certamente non contribuisce ancora a chiarire l'identità di Gesù Bambino tra i due bambinelli. Ma lo stesso autore potrebbe aver voluto chiudere la santa indeterminazione manifesta, comunque assegnando due nimbi differenti.



20. Particolare del nimbo gigliato. Gruppo di gigli dorati a tritico di fiori: uno centrale e due laterali in prospettiva e curvati. Il giglio è simbolo casto e agamico dell'Arcangelo Gabriele.



21. Particolare. Nimbo gigliato crucifero del bambinello baciante. L'aureola circolare è l'evoluzione iconografica del nimbo solare a raggiera, più antico

Il giglio, simbolo della purezza asessuata dell'arcangelo Gabriele, qui è annunciatore dell'Amore trinitario: San Giovannino, prima del Battesimo, annuncia nel *bacio santo*, l'Amore del Padre per il Figlio? La Relazione trinitaria?

Questa iconografia è splendidamente definita, è compiuta, nonostante l'assenza di Maria. Come può essere? Abbandonare a loro stessi due bambinelli nudi e così prematuri? forse saprebbero solo gattonare, nemmeno camminare in piedi: è un assoluto nella storia dell'arte. Eppure, questa iconografia è rimasta silente e poco studiata per secoli. Ricca di significati da estrarre, è un culmine dello spirito dell'Alto Rinascimento che precede di un quarto di secolo anche i nudi della Cappella Sistina.

È nella bottega fiorentina di Andrea del Verrocchio, pittore che dipinse nel primo ciclo di affreschi della Sistina del 1487, voluti da Sisto IV, che Leonardo apprese l'arte pittorica fiamminga: il

gusto sapiente per il dettaglio, la fascinazione del ritratto, l'impulso teologico.

Allora studiamola questa Santa Icona leonardesca: forse così ci avvicineremo all'idea originaria che ne ha generato l'iconografia. Per studiarla bene e interpretarla è necessario prima comprendere come e perché nasca proprio nel XV secolo l'iconografia del San Giovannino e perché non prima, e come precedentemente veniva rappresentata.

Se non supportata dalla teologia, l'immagine dei bambinelli abbracciati e baciati, poteva apparire scandalosa. Forse proprio per questo è stata messa in un angolo e poco interpretata. Scomparso, o addirittura mai esistito, il dipinto originario supposto di Leonardo, in seguito questo soggetto religioso è stato, ancora più facilmente, quasi dimenticarlo.

San Giovannino: una iconografia storica che fiorisce nel XV secolo.

La caduta di Costantinopoli nel 1453 per mano dei Turchi Ottomani è "precorritrice" della rinascita di Roma, centro della cristianità. Roma caduta con l'Impero d'Occidente, mille anni prima, "rinascere" universale. Da Oriente giungono le spoglie, le reliquie, le ceneri, del "Precursore": San Giovanni Battista.

Papa Piccolomini, Pio II, scrittore e umanista, porta a Siena la reliquia del Braccio destro di San Giovanni Battista (anno 1464) e dopo una sapiente lettera a Maometto II affinché si converta al cristianesimo, è pronto ad allestire una Crociata e liberare la Grecia occupata.

Gesù Cristo e il Braccio destro di San Giovanni Battista diventano strumenti simbolici di rafforzamento del potere papale contro i nemici. Testimonianze della "Vita" di San Giovanni Battista andavano dunque perfezionate laddove i dati biografici e agiografici stentavano. Il Protovangelo di Giacomo ricordava già dal II Secolo d. C. come Giovanni infante fu nascosto da Elisabetta durante la Strage degli Innocenti: il Signore aprì un Monte per nascondersi all'interno, mentre Maria era nella Grotta di Betlemme, a nascondere Gesù Bambino.

Negli anni Ottanta del Quattrocento, Papa Sisto IV, francescano, pur mantenendo un ruolo militare ostile agli Ottomani in difesa della cristianità, accese percorsi spirituali e artistici fondamentali: istituì per l'otto dicembre la festa dell'Immacolata Concezione della Vergine Maria (anno 1476) e diede un impulso nuovo alla *devozione mariana* e della madre Sant'Anna.

Dedicò all'*Assunzione* di Maria la Cappella Palatina avviando il primo leggendario ciclo di affreschi di quella che pochi decenni dopo sarà sempre menzionata come Cappella Sistina.

A quel primo ciclo di affreschi partecipò anche il Pinturicchio (1452-1513). Pinturicchio dipinge alla fine degli Anni '80 e negli Anni '90 del Quattrocento l'immagine di San Giovannino insieme a Gesù Bambino: pur essendo della generazione di Leonardo (1452-1519), sorprende il confronto iconografico, ed entrambi conoscevano e studiavano la pittura fiamminga.



22. *Madonna con Bambino e San Giovannino.*

*Autore: Pinturicchio
(Perugia 1452 – 1513)*

Museo nazionale di Varsavia

Prima del XV secolo l'evocazione storica di *San Giovanni Battista* giovane era data dal tema della *Visitazione*: Santa Elisabetta gravida incontra Maria: entrambe aspettano a distanza di sei mesi un Figlio. San Giovanni Battista è l'unico santo del quale si celebra la nascita secondo la carne (tutti i santi cristiani sono celebrati

con la *nuova nascita*, ovvero la data di morte). Giovane nel deserto, ma non più infante: è questa l'iconografia nota del Precursore di Gesù e biblicamente rappresenta l'ultimo Profeta dell'Antico Testamento che annuncia Gesù. L'iconografia di San Giovannino, dunque, nasce nel XV Secolo, rafforza il ruolo del precursore a lui predestinato e nel Rinascimento Italiano riceverà accanto a Gesù Bambino e Maria, un nuovo splendido riconoscimento spirituale con i maggiori pittori e artisti dell'epoca, in particolare Leonardo e Raffaello.

Grazie ai francescani, il tema mariano dell'Immacolata Concezione da difendere e manifestare in tutta la sua potenza teologica, poiché al tempo era fortemente osteggiata dai Domenicani, e la declinazione mistica del San Giovannino, saranno dirompenti; con Leonardo Da Vinci a Milano, poi verrà raggiunta una levatura spirituale così alta che probabilmente, scusate l'ardire, stenta ancora oggi ad essere interpretata in tutta la sua potenza ermeneutica, ma dobbiamo poterci provare come avverrà nel prossimo capitolo di questa pubblicazione.

L'impulso mistico nel titolo latino.

Ho scelto un titolo in latino per dilatare il valore religioso del dipinto e oltrepassare la visione ellenistica in cui un'idea di Eros, comunque dormiente, potrebbe distrarre e indurre in errore l'interpretazione della santissima iconografia. Traduzione del titolo latino: "*Passione mortale del Divino Amore*". Tutti i dipinti di questo periodo dal XV al XVII secolo in particolare che rappresentano a differenti distanze tra loro Gesù Bambino e San Giovannino, sia da soli, sia alla presenza di Maria, Sant'Anna, sia con altri Santi, teologicamente manifestano il destino di Gesù già prima di giungere al Battesimo sul Giordano: la Sua Incarnazione mortale perfettamente conforme a quella di qualsiasi creatura umana (dal Concepimento alla Morte), per la Salvezza dell'Umanità; la Passione del Figlio come "gravitazione" dell'Amore Divino per e in ciascun mortale, dal concepimento alla morte; destino di Salvezza per l'Umanità tutta. A questo splendore teologico assistiamo nel piccolo dipinto, santa icona leonardesca.



Due bambinelli interscambiabili nella identità.

Se osserviamo l'immagine dei due bambinelli nel dipinto di Bernardino de' Conti "*Madonna con Bambino e il piccolo San Giovanni*", oggi conservato alla Pinacoteca di Brera a Milano (olio su tavola, anno 1522, foto 61), il nimbo cruciforme di Gesù Bambino, piuttosto che gigli, dispone piccole Croci: si allontana dall'evo-care l'*Annunciazione* e sottolinea il destino per la nostra Salvezza del Figlio di Dio. Questo nimbo cruciforme assegna perciò l'identità di Gesù Bambino al bambinello col viso ritratto a tre quarti, alla nostra sinistra di osservatori.

L'Arcangelo Gabriele fu Annunciatore di Gesù non solo per Maria, ma annunciò anche la gravidanza di San Giovannino in Santa Elisabetta ormai anziana, al padre Zaccaria.

E' a questo punto della trattazione che Vi consiglio vivamente la lettura del primo capitolo del Vangelo di Luca.

Adesso non possiamo più escludere che San Giovannino possa essere stato rappresentato come il Precursore di Gesù Bambino, con un nimbo cruciforme a piccoli gigli, nei modi di un "*Puer Senilis*": più vecchio, sia pure di sei mesi rispetto Gesù Bambino, è rappresentato spesso in età adulta anche quando affiancato ad immagini di Gesù Bambino, viene assunto a rappresentare la sapienza profetica dell'*Antico* Testamento, annunciante il *Nuovo* con Gesù.

Nonostante questa difficoltà di attribuzione delle identità, nulla viene perduto sul piano dei valori iconologici del dipinto. Gli innumerevoli dipinti dei due bambinelli abbracciati e baciati che vennero realizzati nel XVI secolo, attribuiscono l'immagine di Gesù Bambino a quello più infante, posto a sinistra quando si guardi la tavola, mentre è San Giovannino che imprime l'impulso al bacio e appare perfettamente di profilo: è lui che si spinge col piede, posto a destra! Che all'origine la sovrapposizione delle due identità dei fanciullini, quasi a confondersi con sapiente e delicata incertezza, fosse proprio voluta, è più che possibile: è una finezza spirituale che aiuta alla devozione di entrambi. Vale non perdere di vista che in tutti i dipinti conosciuti, i due bambinelli sono sempre gli stessi, si confermano con le loro caratteristiche

somatiche individuali, sia pure con modeste differenze da pittore a pittore. Le caratteristiche somatiche individuali di ciascuno dei due bambinelli, si riscontrano anche nei dipinti della “Vergine delle Rocce” di Leonardo e di suoi illustri allievi e imitatori: nella prima versione del 1483 si mantiene incerta l’identità dell’uno rispetto all’altro, ma la seconda versione, del 1495, oggi a Londra, assegnando al fanciullino di sinistra un lungo bastone con Croce astile e il cartiglio “*Ecce Agnus Dei*”, conferma manifesta la volontà che San Giovannino sia quello vicino a Maria e non all’Angelo del Signore. Controintuitivo naturalmente come scriveremo nel prossimo capitolo. L’identità dei due bambinelli ora s’intercambia di nuovo e Gesù Bambino adesso sta a destra e non più a sinistra, di chi guardi la grande icona leonardesca: è il “*puer senilis*” supposto precedentemente col nimbo gigliato; San Giovannino torna ad essere il fanciullino dai tratti più dolci, meno virili, inginocchiato, in atto di preghiera.



24. *Madonna con Bambino e San Giovannino.*

*Autore: Sandro Botticelli
(Firenze 1445 – 1510)*

Museo delle Arti di Cleveland (USA)

23. *Madonna con Bambino, San Giovanni Battista e altri Santi.*

*Autore: Mariotto di Nardo di Cione
(Firenze 1365 – 1424)*

Collezione privata.





25. *Madonna con Bambino, San Giovannino e Colomba.*
Autore: Pseudo Pierfrancesco Fiorentino
(Firenze 1444 – 1497) - Collezione privata.



26 *Gesù Bambino e San Giovannino
abbracciati e bacianti.*
Autore: Joos Van Cleve
(Anversa 1485 – 1541) - Collezione privata.

Nel XV Secolo l'iconografia di San Giovanni Battista, quando rappresentato vicino a Gesù Bambino, subisce una trasformazione di progressivo ringiovanimento: adulto (23), adolescente (24), bambino maggiore (25), infante (26). Questa iconografia cattolica conosciuta come San Giovannino durante la fuga in Egitto di Gesù Bambino, è totalmente assente nelle sante icone ortodosse cristiane d'Oriente.

Contemplazione e impulso alla preghiera. Icona santa e Maria intelleggibile.

E' testimoniato in storia dell'arte che proprio con il destino commerciale della prima versione della *Vergine delle Rocce* di Leonardo (anno 1483), assistiamo ad un affievolimento sempre più forte della preghiera come fine della contemplazione: la dominanza del fatto artistico fine a sé stesso reciderà e separerà in pochi secoli, l'atto estetico dalla teologia e dalla dimensione etica-morale, liberando un percorso di autonomia sempre più radicale e assoluto, culminato oggi nel concetto dell'Arte per l'arte e s'implementa nella disciplina universitaria dell'Estetica intesa come fine, ma a se stessa.

Fu Santa Icona su legno anche la *Vergine delle Rocce* del 1483: oggi non è disposta dentro uno spazio sacro, in una Chiesa, ma esibita in un Museo, e non più su tavola, ma sradicata e posta su

grande tela: la modifica del supporto avvenne circa cent'anni fa. Non senza difficoltà, è possibile ritornare dalla contemplazione critica ed estetica, alla preghiera: l'olio su tavola qui nominato "*Passio mortalis Divini Amoris*" può aiutarci a farlo partendo dall'innocenza e dall'affetto naturale dei due fanciullini, purché sia superato l'ostacolo non facile del pregiudizio per un eccesso di nudità e sensualità nel dipinto troppo "umano" del primo Rinascimento: una stagione artistica che giunse rapidamente ad autocensurarsi.



27. Particolare del bambinello vicino a Maria nella *Vergine delle rocce* di Leonardo da Vinci e aiuti (anno 1495), oggi alla National Gallery di Londra. Si osservi la Croce astile e il cartiglio "*Ecce Agnus Dei*".

28. *Vergine delle rocce* (versione di Londra)
Autore: Leonardo da Vinci e aiuti.
Anno 1495 - National Gallery di Londra



Supponiamo che questo dipinto, così essenziale, cioè privo di particolari varianti, possa essere iconograficamente il più prossimo a quello che si suppose essere stato realizzato da Leonardo, dopo averlo semplicemente disegnato in abbozzo. Possiamo supporlo indipendentemente sia da come lo osserviamo, o speculare o reale, sia dalla attribuzione definitiva di chi è tra i due fanciullini, San Giovannino e chi Gesù Bambino: è sufficiente la certezza che

siano proprio loro ed entrambi. Ora facciamoci una domanda: è possibile rappresentare una iconografia compiuta con due bambini nudi che si abbracciano in un bacio condiviso sulle labbra, ma senza nessun adulto presente intorno, in particolare nemmeno una delle due mamme? Cosa ci svela indirettamente questo dipinto unico della stagione religiosa umanistica e rinascimentale italiana? Ci svela che molto probabilmente apparteneva ad un luogo o ad una struttura architettonica che lo accoglieva legittimandolo spiritualmente.

Apparteneva ad uno spazio mariano!

O perché inserito in un ciclo (politico, ancona, macchina d'altare) o perché semplicemente disposto in uno spazio religioso dedicato a Maria.

Se Maria è intelleggibile in questo dipinto, il *Padre* è l'*Antico dei Giorni* (il disco solare) manifesto dietro e insieme allo *Spirito Santo*, cioè alla Colomba; il *Figlio* è certamente uno dei due bambini nudi: la *Trinità* dunque è teologicamente testimoniata. La *Trinità evangelica* secondo i Padri della Chiesa, è *Amore del Padre* e precede la *Giustizia del Padre*, come avremo modo di argomentare.

29. Particolare della tavola qui oggetto di studio "Passio mortalis Divini Amoris": il simbolo solare dell'*Antico dei Giorni* con la Colomba dello Spirito Santo.



30. Particolare tratto dalla Santa Icona ortodossa dell'Annunciazione (31). Dal simbolo solare dell'*Antico dei Giorni* discende il raggio divino dello Spirito Santo come Colomba.



Gravitazione mariana.

Indago da tempo il mondo ortodosso delle Icone. In particolare, l'Icona dell'*Annunciazione*, la genesi artistica della santa immagine: l'antica tradizione del *filo rosso* tra le mani di Maria piuttosto del Libro di preghiere; l'evocazione del Padre come *Antico dei giorni*, col Sole o nella rappresentazione con Cieli e stelle fisse; la direzione verso Maria della Colomba dello Spirito Santo, e altri preziosi dettagli.

Presa tra le mani la tavola rinascimentale, era per la prima volta perché non conoscevo il soggetto iconografico, sulla base di questa simbologia subito mi impressionò la chiarezza teologica manifesta e l'evocazione esplicita dei simboli dell'Annunciazione.



31. Santa Icona ortodossa dell'Annunciazione.
Misure: 32,5 x 28 cm.
Epoca: Fine XVII Secolo.
Tempera all'uovo su legno.
Scuola di Mosca.
I raggi dello Spirito Santo proseguono sul nimbo e raggiungono il filo della tessitura divina di Maria (25 marzo: Concepimento di Gesù).

Pertanto, assunta come valida la matrice leonardesca del disegno, il forte impatto dell'innocente nudità maschile dei fanciullini e l'assenza di Maria, farebbero balzare in mente la supposta misoginia di Leonardo, la sua estrema libertà mentale e di orientamento sessuale. In realtà i tempi milanesi dell'esecuzione della prima versione della *Vergine delle Rocce* mi hanno aiutato a implementare nuove direzioni di lettura di questo sorprendente e singolare soggetto iconografico. La deduzione più naturale non

33



34



32

32. 33. 34. 35. *Influssi bizantini in questa miniatura di Toros Roslin (1210 – 1288) artista armeno ortodosso.*

L'Annunciazione (35). In alto al centro l'Antico dei Giorni viene evocato come intero Cosmo, non semplificato a Sole. Dal Cosmo perimetrato col Primo Mobile posto oltre le Stelle fisse, provengono i raggi dello Spirito Santo (32). Nei mosaici bizantini dell'Annunciazione del Palazzo dei Normanni a Palermo (Cappella Palatina, epoca: XII Secolo), dell'Antico dei Giorni compare il braccio di Dio Padre che dona impulso alla Colomba (33).

Il sistema tolemaico geocentrico con la sfera del Sole e della Luna. (34) mosaico bizantino XII Secolo, Sicilia).

35



tardò a uscire: questa tavola lignea poteva essere all'interno di uno spazio mariano, nel *corpo* di Maria! Dato che in quegli anni milanesi Leonardo partecipò al progetto del tiburio nella veneranda fabbrica del Duomo di Milano e cosa che non sapevo, il Duomo fu dedicato sin dalla sua istituzione più remota a *Maria nascente*, ho commesso il fertile errore d'indagine che Leonardo, pensando ai valori simbolici e astronomici del tiburio e al Duomo come *Corpo di Maria*, avesse solo successivamente meditato sui fanciullini. In realtà quando Leonardo elabora disegni per il tiburio, aveva già in mente i due fanciullini... quindi era vero il contrario: la commissione del progetto del tiburio è successiva alla elaborazione del soggetto pittorico della *Vergine delle Rocce*. Preferisco comunque nel prossimo capitolo descrivere prima la possibile speculazione architettonica possibile di Leonardo sul tiburio, per affrontare poi il tema risolutore della concezione spirituale della *Vergine delle Rocce* che svela l'iconologia sapiente dei due fanciullini, e la nuova luce che quest'ultima getta sul capolavoro leonardesco.

Un esemplare raro, forse unico?

In realtà molte sono le copie esistenti di questo soggetto iconografico eseguito da differenti autori, soprattutto in area lombarda e fiamminga: o trattato come singolo soggetto o inserito in un quadro più esteso di personaggi, spesso associato a Maria. Il momento di maggior impulso alla realizzazione di questa tipologia di dipinti, è la prima metà del XVI secolo.

Dai numerosi esemplari conosciuti ed esistenti nei musei o sul mercato antiquario, in base alla datazione, soprattutto se tarda, è manifesto come si impoveriscano rapidamente i simboli religiosi, forse perché si tratta di tavole commissionate da privati e non destinate a luoghi chiesastici; i due bambinelli perdono l'afflato mistico: appaiono indeboliti nella loro identità, spesso senza nimbi e privi di un rafforzamento di simboli cristiani specifici. Nelle tavole, alcune anche di pittori illustri soprattutto fiamminghi, prevalgono lo splendore casto dell'abbraccio e del bacio e il fondale arricchito di paesaggi, molto vari, ma si attenua

l'interesse per chi sia l'uno o l'altro dei fanciullini, si perde quindi l'impulso teologico e devozionale davanti all'icona, resa quasi più pagana che santa e cattolica. Difficilmente questa iconografia è stata interpretata in parallelo alla *Vergine delle Rocce*: essa generalmente ha datazione più tarda; alcuni commentatori, comunque, fanno riferimento al disegno leonardesco dove si riscontrano il bacio e un abbraccio molto simili, ma sempre resta il dubbio se poi un dipinto siffatto sia mai stato realizzato dal grande Maestro fiorentino.

Il nostro esemplare, ancora in fase di studio, sul cartiglio certamente antico e incollato sul retro della tavola, posticcio, ha indicata una datazione manoscritta di *fine secolo*: Anno 1600. Tra i molti dipinti che ho potuto visionare, soprattutto pubblicati, conservati nei musei o disposti sul mercato antiquario, questo rimane il più scarno, come un ritratto d'epoca rinascimentale: caratterizzato da pochissimi dettagli, in uno spazio teologico di fondo: non è nemmeno una scena teatrale. È pura teologia. È l'esemplare più essenziale tra quelli noti: forse il più fedele a un modello originario perduto?

Per togliersi ogni dubbio sulla datazione, l'esperto restauratore consiglia l'analisi spettrografica per individuare sotto il colore ad olio, eventuali ripensamenti dell'autore che resta anonimo, e l'eventuale disegno preliminare sulla tavola; molto importante sarebbe testare scientificamente la data più certa di realizzazione: se *fine* o *inizio* XVI secolo, o addirittura la *fine* del XV secolo.



36. *Vergine delle rocce. Versione a Parigi.*
Autore: Leonardo da Vinci. Anno 1483 Milano



37. *Vergine delle rocce. Versione a Londra.*
Autore: Leonardo da Vinci. Anno 1495 Milano

L'indagine conoscitiva

Splendore milanese: verso l'estasi estetica e morale.

Dalla iconografia alla iconologia:

Tiburio del Duomo come Casa del Padre e del Divino Amore (Triangulus).

La Vergine Maria nel Corpo della veneranda Madre Sant'Anna.

La Santa Icona dei due fanciullini che nell'abbraccio avvicinano fino al contatto le labbra in un casto bacio, è un dono e messaggio del Rinascimento, forse dimenticato: evoca il *bacio santo*, saluto autentico di comunione tra i primi cristiani adulti e citato nelle lettere paoline.

San Giovannino e Gesù Bambino, certamente non sono adulti e nella libertà di movimento generano, tra loro, uno slancio d'Amore puro, nello spazio teologico che li accoglie. Ma nella *Vergine delle Rocce*, alla presenza di Maria e dell'Angelo custode, forse Uriele, quei medesimi bambini sono distanti e Maria da una parte si appoggia e trattiene l'uno con la mano sulla spalla destra, mentre l'altro, seduto, ha accanto l'Angelo che, pur indicando in un gesto direzionale la presenza del cuginetto, è sottoposto alla mano ferma, perentoria, di Maria.

Torneremo dopo su questo dettaglio decisivo per interpretare il capolavoro di Leonardo.

Le numerose tavole lignee realizzate nella prima metà del XVI secolo in ambito lombardo e fiammingo, che rappresentano i due bambinelli bacianti, da soli, senza Maria, tendono ad allontanarsi dal dettato teologico di fondo e acquistano una libertà, una autonomia nuova, classicheggiante: senza nimbi, molto spesso e molte volte senza simbologia religiosa affiancata, con fondali di paesaggio suggestivi e graziosi, la rappresentazione quasi si congeda dalla sua iconologia santa e cristiana.

La Santa Icona qui ricevuta per l'analisi e la pulitura, non tradisce i presupposti biblici e forse rinvia alla matrice più conforme all'originale leonardesco, supposto esistente, ma testimoniato ancora da nessuno. Indipendentemente da chi tra i due infanti, sia Gesù Bambino o San Giovannino, nell'analisi iconologica a seguire, potremo anche trascurare l'immagine speculare del dipinto; proseguiremo quindi, osservando l'immagine reale della tavola, così come si presenta al nostro sguardo.

L'iconografia di San Giovanni Battista, sempre rappresentato con la barba, negli anni adulti del Battesimo sul Giordano, dal XV secolo in poi, si manifesta in Occidente anche come *Precursore* di Gesù in età infantile; San Giovannino anticipa la comunione del Battesimo con un *bacio santo*? Allora chi è, tra i due fanciullini, Gesù? Più ci addentriamo in questa domanda, più la risposta si fa problematica e ricca di santa indeterminazione. Non a caso. L'oscillazione identitaria tra i due fanciullini, uno mortale e l'altro Celeste, eppure entrambi concepiti, in gestazione, partoriti, (il giorno di nascita venerato a entrambi: 24 giugno San Giovannino, 25 dicembre Gesù Bambino), testimonia l'*Incarnazione* perfettamente umana di Dio sin *dall'Antico dei Giorni* (Dio Padre). L'oscillazione identitaria, quando cerchiamo di determinare chi sia l'infante celeste e chi quello terrestre, accende una ermeneutica spirituale che invece di allontanare, "avvicina" e potrebbe indurre alla preghiera. Questo procedere, forse tipico dello stesso operare artistico, cioè non svelare tutto, lasciando margini di indeterminazione, credo sia il miglior lascito leonardesco.

La versione londinese della *Vergine delle rocce*, invece, chiude questa supposta ambiguità, assegnando il bastone con la Croce astile e il cartiglio di San Giovanni "*Ecce agnus dei*", al fanciullino col nimbo, trattenuto da Maria con la mano sopra la piccola spalla nuda. Quindi Gesù Bambino è l'altro tra i due.

Senza ombra di dubbio possiamo affermare che la prima versione della *Vergine delle rocce* (oggi a Parigi) da molti secoli viene interpretata alla luce della seconda versione (oggi a Londra): la seconda versione "spegne" la prima.

Frank Zollner, nella scheda relativa a questo nota versione dipin-

ta, ricorda gli studi critici che stentano nell'attribuzione integrale della tavola londinese a Leonardo e mettono in discussione anche l'esecuzione degli elementi appena citati, assenti nella prima tavola dipinta, oggi su tela e conservata al Louvre: la primitiva *Vergine delle rocce* del 1483 in cui l'indeterminazione tra i due bambinelli ancora si tiene. Gesù con le mani giunte, in attesa di ricevere il Battesimo da San Giovanni, era una impostazione iconografica nota a Leonardo, allievo del Verrocchio nella cui bottega aveva educato la propria sensibilità artistica.



38. "Battesimo di Gesù".
Bottega di Andrea del Verrocchio
insieme a Leonardo da Vinci.

Anno: 1475. Firenze.

Gesù in atto di preghiera, riceve
il Battesimo da San Giovanni.
In alto l'Antico dei Giorni
(le braccia del Padre Santo)
e la Colomba dello Spirito Santo.

L'Icona Santa dei Bambinelli abbracciati e bacianti, se oggi venisse disposta in una chiesa, potrebbe forse fare scalpore, sorprendere, eppure adeguatamente spiegata, dopo l'estasi estetica, svelerebbe *il divino splendore nel mortale* e finalmente interpretarlo: genera un impulso alla meditazione interiore, come fu per l'uomo colto e di fede del primo Rinascimento.

Nel passaggio sfumato dal Basso Medioevo all'Umanesimo all'Alto Rinascimento, assistiamo al recepimento civile, culturale

e artistico del lascito teologico più elevato dei Padri della Chiesa: la dialettica assoluta intorno alla Trinità evangelica. Il timore per il Dio Padre, biblico e vendicativo, lascia spazio alla novità del Figlio misericordioso. La sapienza cristiana dell'Amore divino e trinitario generò un impulso teologico definitivo: l'alta intuizione d'un *Dio Padre come Amore*, ha depotenziato la visione di un *Dio Padre come Giustizia*, apocalittico, veterotestamentario. Ciò si declina anche in architettura e la testimonianza più splendente è a Milano, nella veneranda fabbrica del Duomo.

Sulle tracce delle direttive spirituali dei papi e della Chiesa romana del XV secolo, quando ereditano dall'Oriente, ormai sotto dominio ottomano, la cristianità universale (Rinascimento cattolico romano), Milano apre il suo cuore più intimo: la sensibilità umanistica e la mistica francescana, il genio artistico di Leonardo da Vinci, il mestiere sapiente degli architetti lombardi, manifesteranno i raggi del Divino Amore.

*Santa Maria Nascente e la veneranda fabbrica del Duomo di Milano
Dal **Dio giustizia** (Apocalisse) al **Dio Amore** (Antico dei Giorni).
Alzato Ad triangulum e tiburio.*

39. Emblema in pietra della
Veneranda Fabbrica del Duomo
di Milano (Cattedrale
di Santa Maria Nascente).
Epoca: Seconda Metà del XV
Secolo. Bassorilievo con
la facciata di S. Maria Maggiore
e la Madonna.



40. *Sant'Anna Metterza*. "Madonna con Bambino e Sant'Anna".
Autore: Masaccio e Masolino da Panicale.
Epoca: Anno 1424. Firenze. Tempera su tavola. Misure: 175 x 103 cm.
Nota anche a Leonardo da Vinci questa iconografia nasce nel XIV Secolo in
ambito fiorentino per la devozione a Sant'Anna, madre di Maria e protettrice
della Chiesa. L'espressione "Metterza" evidenzia Sant'Anna alle spalle
di Maria e il Bambino: è disposta per terza a proteggere entrambi.

Per comprendere lo splendore del dipinto qui oggetto di studio,
meditiamo sugli assenti: su Maria, madre di Gesù, in particolare.
Osserviamo due immagini quasi coeve: l'emblema in pietra della
veneranda fabbrica del Duomo di Milano (seconda metà del XV
secolo) e la *Sant'Anna Metterza*, la santa immagine fiorentina,

nota anche a Leonardo, di Sant'Anna, Maria e Gesù Bambino (prima metà del XV secolo).

Nella prima immagine Maria protegge la veneranda fabbrica del Duomo a Lei dedicato, *Santa Maria Nascente*; nella seconda Sant'Anna, madre di Maria, protettrice delle gestanti e della Chiesa come luogo santo, denominata popolarmente "*Metterza*", cioè, messa dietro a Maria per "*Terza*", protegge la Figlia Maria con Gesù Bambino.

Emerenzia è il nome della madre di Sant'Anna e di Ismeria, madre di Santa Elisabetta. Nella breve genealogia delle Sante Madri, questi sono i nomi delle antenate della Immacolata. Santa Elisabetta, madre di San Giovannino, e Maria, Madre di Gesù Bambino, sono cugine: le loro madri, sorelle, discendono entrambe da Emerenzia. Se volessimo rappresentare l'antenata madre che precede sia il frutto dell'Immacolata, cioè Gesù Bambino, sia il frutto di una gravidanza senile, cioè San Giovannino, basterebbe immaginare collocata dietro a *Sant'Anna Metterza* il corpo avvolgente di Emerenzia. Questa percezione delle Antenate di Maria, Immacolata Concezione nella corporeità di Sant'Anna, aiuta a comprendere lo splendore iconografico della *Vergine delle rocce* e a identificare spiritualmente il *Santo Corpo* di Maria Nascente nella Veneranda fabbrica del Duomo.

41. Gruppo scultoreo con Maria e il Bambino, Sant'Anna e a proteggere la stirpe delle madri, Emerenzia: madre di Sant'Anna, quindi nonna della Vergine Maria.
Epoca: XVI Secolo,
Metropolitan Museum Art.
Emerenzia era madre anche di Ismeria, sorella di Sant'Anna a sua volta sorella di Santa Elisabetta, madre di San Giovannino (San Giovanni Battista).



Dentro *Maria Nascente*: i Cieli e il Primo Mobile.

La concezione astronomica antica: Cieli, Stelle fisse, Primo Mobile. L'architetto del tardo gotico, come l'umanista del primo Rinascimento (XV secolo) avevano un'immagine del Cosmo stabilizzata da oltre mille anni: la Terra è al centro di un Universo sferico formato da sette sfere concentriche, in cui le stelle mobili (i pianeti, la Luna, il Sole) ruotano con moto uniforme, contenuti all'interno di una grande Sfera celeste perimetrata con Costellazioni zoomorfe; il Cosmo è misurabile, ha forma circolare in 360 gradi, e fino alle Stelle fisse è materiale, cioè dominato dal regno animale, vegetale, materico (666). Forze angeliche ruotando, gravano verso il centro della Sfera celeste e lì si dispone la Terra con l'umanità. Al di là della Sfera celeste e del bestiario nelle Costellazioni, c'è il Primo Mobile, la sfera intelleggibile del Padre che muove tutte le sfere angeliche e i Cieli (888). L'uomo aristotelico prima, cristiano poi, è destinato alla visione intelleggibile di Dio e ad intuirne l'impulso d'Amore che tutto muove. Anche Leonardo da Vinci, almeno fino ai primi anni del Cinquecento come accertato nei suoi Codici, ha in mente questo modello cosmologico.

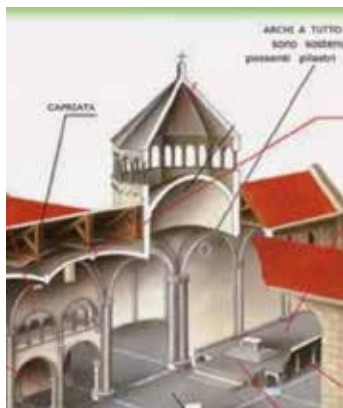


42. Sistema aristotelico tolemaico del Cosmo. Al centro la Terra, poi le sfere planetarie: Luna, Mercurio, Venere, Sole, Marte, Giove, Saturno, la Volta celeste con le Costellazioni. Il Primo Mobile circonda il Cosmo e dona il moto all'Universo. Incisione antica antiquaria.

Il tiburio in architettura disposto sopra i Cieli ovvero costruito sopra l'estradosso della cupola che protegge e nasconde, è il luogo intelleggibile che accoglie il mistero di Dio, l'Altissimo: la Casa del Padre, il tabernacolo biblico (Santuario-capanna, Tenda del convegno, *Esodo Cap.33*) interdetto alla comunità. Evoca, oltre i Cieli, il *Primo Mobile* e porta a compimento l'immagine del Cosmo destinata all'intelletto umano.

La cupola in architettura rappresenta i Cieli, è simbolo della volta siderale: spesso gli affreschi rappresentano nell'intradosso della volta, le sfere angeliche sottostanti (Santa Maria del Fiore a Firenze, Battistero di San Giovanni Battista a Padova).

43. Schema architettonico del tiburio nelle chiese paleocristiane: il tiburio è lo spazio soprastante e chiuso che nasconde all'esterno la cupola della basilica costruita come un Cielo sopra la quadratura, cioè lo spazio d'incrocio interno tra navata principale e transetto: il cuore della Croce.

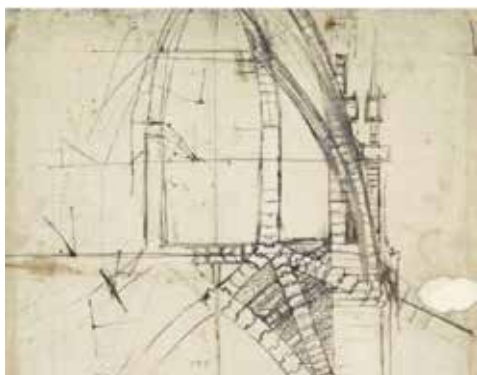


44 Cupola del Brunelleschi di Santa Maria del Fiore a Firenze. Visione dell'intradosso della Cupola, affrescata da Giorgio Vasari poi da Federico Zuccari, e realizzata sopra la quadratura della Cattedrale (Anno 1579).



Dentro Maria Nascente: discesa dal tiburio, Casa del Padre.

La via interiore milanese dei Cieli matura nei secoli con il tiburio: l'architettura lombarda infatti avvolge i Cieli in una struttura chiusa celando la curvatura e la sfericità del Cosmo. Leonardo da Vinci e il genio architettonico fiorentino, all'opposto, avvolgono i Cieli con una cupola maggiore e manifestano la curvatura in tutto il suo splendore: pensiamo alla cupola del Brunelleschi a Santa Maria del Fiore e alla proposta progettuale per il tiburio di Milano di Leonardo nel 1487.



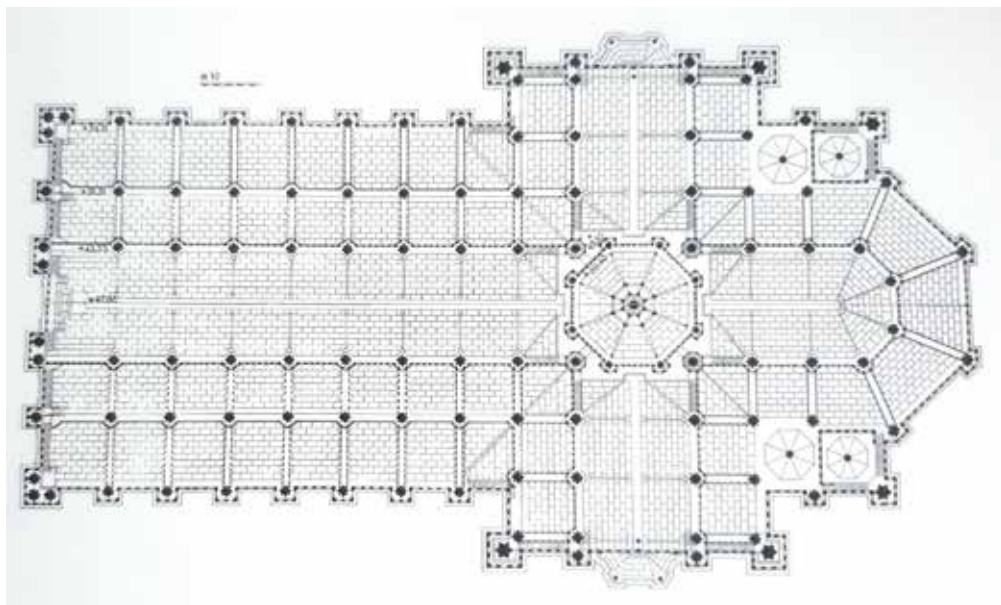
45. Leonardo da Vinci. Progetto per il Tiburio della Cattedrale di Santa Maria nascente (Duomo di Milano).

Anno 1487. Disegno in sezione: nell'idea di Leonardo prevale un tiburio a volta che faccia apparire all'esterno la curvatura.



46. Confronto fra il tiburio di architettura lombarda poi realizzato (a sinistra) e l'idea di progetto di Leonardo (a destra). In foto i disegni della sezione del tiburio con le due proposte giustapposte (Duomo di Milano).

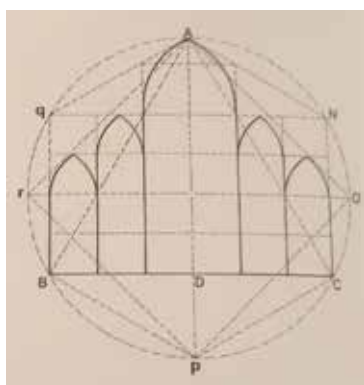
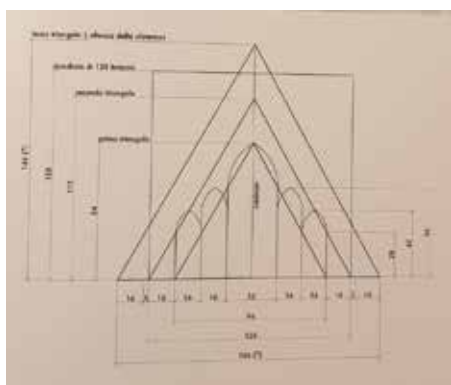
L'antica urbe milanese, i suoi quartieri cristiani antichi prima e dopo il IV secolo d.C. nell'area dove oggi sorge il Duomo di Milano, quindi molto prima delle basiliche di Santa Maria Maggiore e di Santa Tecla, era caratterizzata da cimiteri e da abitazioni con ecclesie domestiche e *domus ecclesiae*, in comunione col Padre. Così pure successivamente nelle basiliche paleocristiane, poi romaniche fino al tardo gotico, il tiburio, simbolo della vita eterna nel Padre, è anche culmine della chiesa in alzato. In corrispondenza della quadratura in cui la navata centrale incrocia il transetto, si manifestano i Cieli fino alla cupola della volta celeste (*Stelle Fisse*).



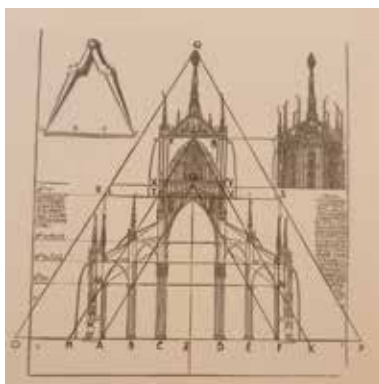
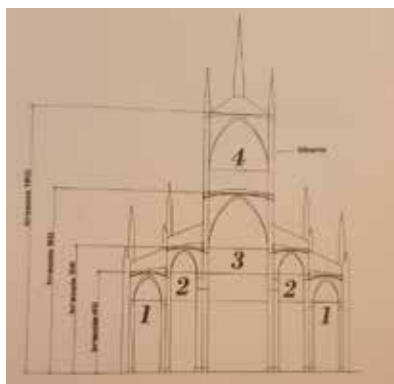
47. Pianta del Duomo di Milano: la quadratura, cioè lo spazio d'incontro tra navata principale e transetto è caratterizzata da una geometria ottagonale (come un fonte battesimale, è confermata ottagonale anche la geometria del tiburio). Sopra la volta a Cielo (cupola), il tiburio protegge la volta e la nasconde dall'esterno.

Il tiburio soprastante, come un fonte battesimale, è formulato geometricamente a forma ottagonale: Sant’Ambrogio, in sintonia con il Patriarcato di Aquileia in Friuli, esecrando la simbologia esagonale ariana, decreterà la geometria definitiva dell’ottagono nella configurazione architettonica del tiburio cristiano.

Osservando i grandi esempi e modelli già esistenti del gotico internazionale (anglosassone, francese, tedesco), le scelte originarie deliberate dal consiglio della Veneranda Fabbrica del Duomo, sia per quanto attiene al tiburio, sia per quanto attiene alla scelta dell’alzato a *triangulum*, faranno della *Cattedrale di Santa Maria Nascente* un’opera architettonica assoluta senza precedenti, per



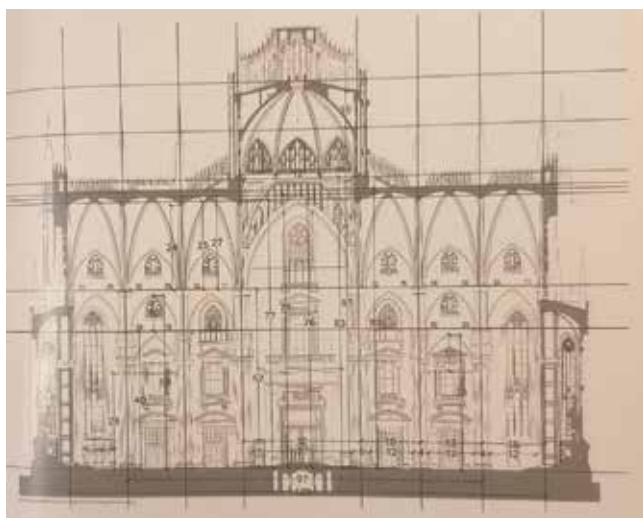
48. 49. 50. 51. *Cattedrale di Santa Maria Nascente (Duomo di Milano).*
L'armonia geometrica che precede il progetto materiale dell'alzato del Duomo è fondata sulla figura e le misure del triangolo equilatero. I calcoli tecnici per rispettare l'armonia celeste delle proporzioni hanno tenuto conto anche degli spessori dei materiali impiegati. L'anima mundi che struttura tutto l'alzato del Duomo è l'altezza del Triangolo Equilatero, cioè la sua bisettrice (48). I triangoli equilateri caratterizzano l'alzato del Duomo dalla base al tiburio compreso (49, 50, 51).



semplicità e purezza della *divina proporzione* adottata e per la chiara investitura teologica senza pari che manifesta, ha manifestato, manifesterà nei secoli successivi. Svelare l'anima teologica dell'Umanesimo italiano, aiuta a comprendere e inquadrare la pittura, l'architettura e l'uomo vitruviano dell'Alto Rinascimento.

Dalla Trinità veterotestamentaria (Giustizia) alla Trinità patristica (Amore).

Il Triangolo equilatero è la “Matrice” del Duomo di Milano. *Ad triangulum*: la geometria trinitaria nella Veneranda fabbrica del Duomo fu scrupolosamente calcolata e poi ricontrollata da Gabriele Stornaloco, matematico piacentino che aveva affrontato in gioventù gli studi scolastici del Trivio e del Quadrivio (Matematica, Geometria, Astronomia, Musica). Il triangolo equilatero, *imago Trinitatis*, per i Padri della Chiesa, orienta la divina proporzione dello spazio simbolico cristiano milanese dalla teologia apocalittica della Giustizia e del Giudizio, alla teologia più originaria e remota dell'Amore nel Padre.



52. Sezione completa del transetto della Cattedrale di Santa Maria Nascente (Duomo di Milano) all'altezza del tiburio, secondo le proporzioni di Gabriele Stornaloco, costruttore e matematico del XV Secolo. Le proporzioni della Cattedrale sono fondate geometricamente sulla figura dei triangoli equilateri: costruite sulle misure dei suoi lati e delle sue bisettrici.

Gabriele Stornaloco, chiamato a Milano alla fine del Trecento, determinerà gli alzati delle navate, del tiburio, dell'alzato complessivo della Cattedrale da garantire come si trattasse di accordare uno strumento musicale e stabilire la corrispondenza perfetta con il Cosmo biblico (Astronomia), con le sfere angeliche (Musica celeste), nelle proporzioni spaziali e fisiche del Duomo. Lo splendore interiore della *Cattedrale di Maria Nascente* consiste in questa armonia perseguita sempre dalle maestranze, durante i lavori della Fabbrica, anche nei secoli successivi. In particolare, l'alzato dei triangoli equilateri aveva una formula tecnica precisa derivata dalla geometria e che doveva essere confermata nonostante gli spessori di colonne, trabeazioni, murature: l'*Anima* dei triangoli equilateri, cioè l'altezza o bisettrice, era calcolata $26/30$ (0,866...) del lato reale di ciascun triangolo equilatero: la divina proporzione non era tale senza cura del dettaglio nella misurazione e verifica da parte del cantiere. In virtù dei Padri della Chiesa, il triangolo equilatero, le sue caratteristiche intrinseche, offrono l'intimo geometrico e numerico della Trinità, in cui Padre, Figlio, Spirito Santo si mantengono uniti in una dialettica spirituale che solo con la teologia possiamo interpretare: dalla Giustizia del Signore, all'Amore nel Padre; dai *quattro Evangelisti* apocalittici ai *quattro Dottori della Chiesa* sui pennacchi che sostengono il tiburio; dal Trono di Giustizia alla Casa del Padre.

Il Modello in legno, oggi al Museo del Duomo, evidenzia ancora di più la geometria a triangoli nelle creste rampanti dietro la facciata. La facciata del Duomo, anche se prevalentemente neogotica, rivela, rinvia, all'invisibile della *divina proporzione* che dal 1391 testimonia la trasfigurazione teologica e spirituale dalla visione apocalittica, tipica nell'architettura cristiana antica a quella del Divino Amore nell'Alto Rinascimento: a Milano, un *unicum d'architettura* cristallino e puro, rimasto irripetuto.

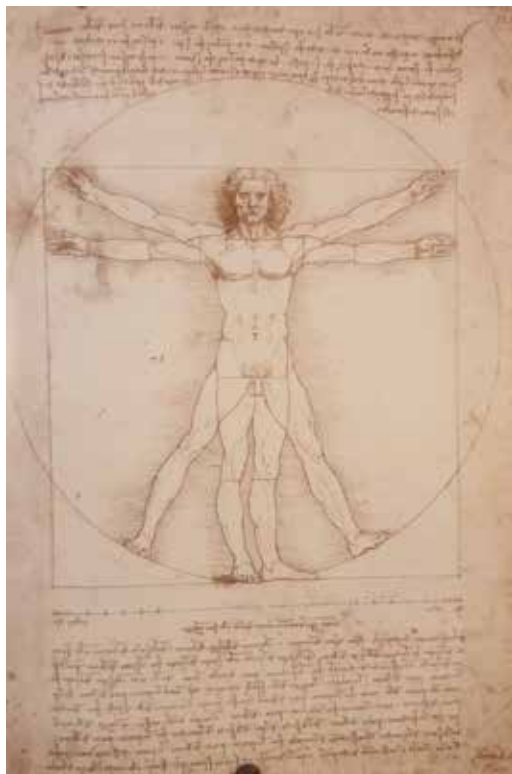
L'uomo vitruviano, in dialogo con sé stesso, con le proporzioni umane, dell'architettura, del cosmo, incontra nella geometria del triangolo equilatero, la dialettica trinitaria: lo spazio santo di *Maria Nascente* culmina nel quadrante centrale della crociera, sopra il quale si trova il tiburio: il tiburio è appoggiato sui quattro

pilastrini principali con l'effigie scolpita dei Dottori della Chiesa (Sant'Ambrogio, Sant'Agostino, San Girolamo, San Gregorio Magno).

53. *Uomo vitruviano.*
Disegno di Leonardo da Vinci
(penna e inchiostro su carta).
Anno: 1490.

Conservato presso le Gallerie
dell'Accademia di Venezia.

L'Uomo mortale inscritto tra Cielo e
Terra, tra il divino (Cerchio perfetto)
e l'umano (Quadrato perfetto):
le proporzioni del Mondo
si rapportano a quelle universali
del corpo umano.



Il gioiello tipologico dell'architettura lombarda, il tiburio, osservato dall'esterno del Duomo, in quanto simbolo astronomico e biblico, rispettivamente del *Primo Mobile* e della *Casa del Padre* (*Tabernacolo, Capanna*), manifesta coerentemente con lo spazio interno, quattro torresini e guglia centrale: i quattro *Dottori della Chiesa* e al centro la grande guglia con Maria *Immacolata* rivolta al Cielo, *Assunta* verso l'*Antico dei Giorni*: la *Madonnina* disposta nel 1797 sigilla al posto della visione escatologica del Pantocratore (Giustizia) o dell'Agnello sul Trono (Apocalisse), l'alta visione del Rinascimento Cristiano, dopo la Caduta dell'Impero d'Oriente (Anno 1453): Maria Madre di Dio, Colei che intercede e misericordiosa.

La Giustizia divina non annichilisce, ma si include nello Spirito dell'Altissimo Amore, diventandone mezzo, strumento, derivato. La *Cattedrale di Maria Nascente* dona questo primo impulso: dal Dio Giustizia, al Dio Amore. L'anelito della *Madonnina* è la Sua apertura, è la Sua accoglienza dello Spirito Santo affinché Le giunga dall'*Antico dei Giorni* come avviene sin dall'Annunciazione: nessun turbamento, ora, dall'Annuncio originario descritto nei Vangeli. L'iconografia settecentesca della Madonna sulla guglia centrale del tiburio è splendore iconologico integrale di Maria, dalla concezione immacolata alla assunzione celeste: una santa fusione di gesti spirituali tratti dalle antiche iconografie mariane.



54 *Cattedrale di Santa Maria Nascente (Duomo di Milano): il tiburio visto dall'esterno.*



55. *Cattedrale di Santa Maria Nascente (Duomo di Milano): La Maddonnina (Museo del Duomo). L'originale in cima alla guglia maggiore della Cattedrale è alta oltre 4 metri, venne posta nel 1774 con un'iconografia essenziale molto sapiente.*

Rinnovamento iconologico nella teologia dell'Umanesimo dopo la Caduta dell'Impero d'Oriente: San Giovannino e il bacio santo che precede il Battesimo.

L'istituzione dei Dottori della Chiesa alla fine del XIII secolo, avviò un importante rinnovamento iconografico nell'arte cristiana. Diede impulso ad un rinnovamento iconologico che culminerà nel Rinascimento: la caduta dell'Imperatore d'Oriente, la fine del cesaropapismo a Costantinopoli, sigilla un'attenzione spirituale più intensa per i temi mariani e un'attenuazione per quelli apocalittici. È in grazia d'una teologia del Padre sempre meno veterotestamentaria, bensì fondata sulla Trinità dei Dottori della Chiesa (Patristica), che verrà abolito il rito patriarchino e la “*Discesa agli Inferi*” di Gesù, recitata nel Credo Aquileiese.

La Trinità è Amore e precede Giustizia. L'arte cristiana rinnova il ruolo delle immagini sante e potenzia la loro trasmissione di fede, sia in Occidente, sia in Oriente nel mondo slavo.

Giovanni Damasceno, teologo arabo di fede cristiana dell'VIII secolo d.C., combatté l'iconoclastia affermando la liceità a rappresentare nell'arte il volto di Dio, giacché incarnandosi come uomo (Figlio) ha manifestato il Suo Volto specifico nella storia umana.

Questa trasfigurazione teologica da Dio Padre Giustizia a Dio Trinitario e Amore ha messo in moto in Occidente un rinnovo iconologico, prima ancora che iconografico, come non avverrà in Oriente. Il cristianesimo ortodosso, dopo la caduta dell'Impero bizantino (anno 1453), rimarrà sostanzialmente fedele alle proprie immagini sante, non vivrà la stagione del Rinascimento italiano: la teologia mariana rimarrà ancorata con forza alla “*Dormizione di Maria*” e San Giovannino non apparirà mai nella rappresentazione giovane del Battista, Precursore di Gesù.

Il *bacio santo* tra i due bambinelli, uno umano e l'Altro divino, eppure tra loro indistinguibili, intuizione spirituale leonardesca della seconda metà del XV secolo, è il culmine dell'Alto Rinascimento, l'esito teologico più sublime dell'umanesimo cristiano e vitruviano.

La complessa ermeneutica della *Vergine delle rocce* di Leonardo

da Vinci, ne riceve un impulso forse risolutore, certamente fertile per riaccendere un'indagine iconologica.

Prima che il Precursore, San Giovanni Battista, offra il Battesimo sulle acque del Giordano a Colui che “*battezzerà in Spirito santo e fuoco*” (Mt cap. 3, v. 11), l'arte cristiana manifesta con Gesù Bambino e San Giovannino, il *Divino Amore* per l'umanità.



56. Brescia. Cappella Averoldi nella Chiesa di Santa Maria del Carmine. Nel 1477 Vincenzo Foppa, grande protagonista del Rinascimento lombardo affresca la volta a crociera della Cappella Averoldi: qui è manifesta in forma esplicita la lenta transizione dalla presenza dei quattro evangelisti teriomorfi e apocalittici della tradizione medioevale a quella umanistica e teologica dei quattro Dottori della Chiesa (San'Ambrogio, Sant'Agostino, San Gerolamo, San Gregorio Magno).

57. Particolare
della *Vergine delle rocce*
(versione a Parigi.
Anno 1483).

*Il manto scuro di Maria,
dorato nel risvolto interno,
quasi si confonde con il
paesaggio retrostante:
una ermeneutica sapiente,
teologica, tra le più alte
della storia dell'Arte
Occidentale.*



*La Vergine delle rocce madri: “Maria nascente” è in
Sant’Anna.*

Splendore leonardesco attraverso l’arte della pittura, fu creare un’iconografia della Immacolata Concezione assolutamente nuova, infinitamente sapiente.

L’impulso venne dato dalla confraternita laica francescana della Chiesa di San Francesco Grande a Milano (oggi demolita) che commissionò un’ancona con pitture e sculture per la loro cappella dell’Immacolata Concezione. La grande pala centrale della Madonna col Bambino che per un congegno meccanico, scendendo e salendo, avrebbe nascosta e protetta una statua lignea dell’Immacolata Concezione tradizionale, fu affidata a Leonardo da Vinci e ai suoi collaboratori nel 1483.

La macchina d’altare non fu realizzata e l’iconografia del dipinto commissionato cambiò radicalmente: fu introdotto un Arcangelo (forse *Uriele*, molto caro alla spiritualità francescana) e San Gio-

vannino, cioè il Battista, in età infantile. San Giovanni Battista, il Precursore di Gesù Cristo era con San Francesco, il Santo protettore della confraternita.



59. *L'antica benedizione a due dita
evoca le due Nature di Cristo:
umana e divina.*

58. *Il gesto delle madri:
il gesto "metterzo" agito
questa volta da Maria.*



L'avvenimento narrato nel *Protovangelo di Giacomo* (testo apocrifo molto conosciuto, ma che non rientra nel canone biblico) durante la *Strage degli Innocenti*, racconta della *Fuga in Egitto* non solo di Maria, Giuseppe e il Bambino, ma anche di Santa Elisabetta con San Giovannino. Morta di stenti Elisabetta molto anziana, il suo figliolo, rimasto solo, sarà accudito da un Angelo del Signore, dentro una montagna-grotta. Qui avverrà l'incontro con Gesù Bambino e Maria (mentre, forse, San Giuseppe ancora

dormiente se ne stava nei pressi, non troppo distante dalla grotta in cui era nato Gesù). San Giovannino, senza la mamma, non può sapere che a Gerusalemme, suo padre Zaccaria, sommo sacerdote del Tempio israelita, in quei giorni verrà brutalmente ferito a morte dai soldati romani. L'abbraccio e il *bacio santo* tra Gesù Bambino e San Giovannino non sono descritti nel Protovangelo, sono nella mente di Leonardo: portano a compimento la santa teologia della Vergine delle rocce (anno 1483).

Nell'anno 1476, Papa Sisto IV sancì la Festa dell'Immacolata Concezione per il giorno 8 dicembre; decretò la Festa annuale, ma senza entrare nel merito teologico, se cioè Maria fosse esente dalla contaminazione del “peccato originale” da prima del concepimento (immacolato, in questo caso), come sostenevano i francescani, oppure *senza macchia* ma per azione divina “retroattiva” avvenuta a posteriori, come affermavano i domenicani (Maria è Immacolata perché è stata *Redenta dal peccato di Eva*).

60. Una possibile ricostruzione a disegno dell'ancona, o macchina d'altare a polittico, in cui si sarebbe dovuta inserire, secondo il programma francescano del 1483, la grande icona della Vergine delle rocce (Cappella dell'Immacolata Concezione all'interno della Chiesa dei francescani di Milano, oggi demolita). Sopra il dipinto di Leonardo, tradizionalmente era previsto uno spazio a sopracielo dipinto con Dio Padre e Spirito Santo, nei modi iconografici cattolici dell'Antico dei Giorni.



La pala d'altare francescana di Leonardo da Vinci scioglie con geniale maestria la questione teologica senza l'uso della parola, ma con la forza spirituale della sola pittura.

Maria Vergine delle rocce Madri.

Maria è *Nuova Eva*: pur appartenendo al “corpo antico” delle Madri, cioè a *Sant'Anna* a sua volta figlia di *Emerenzia* (madre sia di Sant'Anna che di Ismeria, la madre di Santa Elisabetta), Maria è *Hortus Conclusus*: appartiene alle “rocce” del corpo delle antiche

madri, delle antenate, ma in quanto “pura”, cioè *hortus conclusus*, non ha in sé gli abissi, inferi, delle Madri, in cui giace anche Eva, la progenitrice. Il corpo santo di Maria che porta il *frutto divino* Gesù, non “incorpora” gli Inferi come tutte le madri e non ha tracce in Sé della progenitrice Eva. Questo narra la santa immagine della Vergine delle rocce: Maria è *hortus conclusus*, tra fiori e piante di un giardino, dentro la grotta di una montagna tra cielo e abisso. Anche Maria condivide quelle rocce, come figlia delle antiche Madri, ma nei limiti santi della Sua identità: essere *Madre di Dio*. Il genio leonardesco evoca la geografia interiore di Maria; il manto della Vergine increspato sul grembo, al centro, nel risvolto giallo-oro sul ventre, rinvia alla prima sede del santo *sacco amniotico*: è lo stesso manto materno che protegge ancora; la mano di Maria stringe sulla spalla, e trattiene Gesù Bambino che in ginocchio prega rivolto a San Giovannino benedicente. Così Gesù pregherà ancora da adulto, quando riceverà il Battesimo (Leonardo partecipa alla pittura su tavola di Andrea Verrocchio “*Battesimo di Cristo*” nel 1475 circa). La versione della Vergine delle rocce del 1483 (oggi al Louvre) permette questa interpretazione: le versioni successive che assegnano l’identità del bambino vicino a Maria, al San Giovannino con la Croce astile, il cartiglio “*Ecce Agnus Dei*” ed altri dettagli aggiunti, chiudono definitivamente l’identità primitiva originaria di Gesù Bambino, collocato vicino a Maria. La sopravvivenza di questa lettura si è conservata nel soggetto “*Gesù Bambino e San Giovannino che si abbracciano*” realizzata da più illustri pittori del Primo Rinascimento, lombardo e fiammingo; sono “riprese”, come già scritto, di un dipinto di Leonardo da Vinci, supposto, o forse solo disegnato dal Maestro, in cui prevale l’assegnazione dell’identità di Gesù Bambino, al bambino di sinistra, quando riceve l’impulso del bacio da San Giovannino di profilo e posto a destra, rispetto all’osservatore. Splendida l’immagine dei bambini dipinta da Bernardino de’ Conti nel 1522 (*Pinacoteca di Brera*, Milano): non più da soli, ma insieme a Maria: abbracciati e baciati, mentre Gesù Bambino possiede un nimbo solare insolito: questo nimbo con delle piccole Croci al posto di palme o gigli, è certamente il Suo.



61. Bernardino de' Conti
*"Madonna con Gesù Bambino
 e San Giovannino". Anno: 1522
 (Pinacoteca di Brera. Milano).
 Pittore lombardo leonardesco.*



62. Particolare da Bernardino
 de' Conti *"Madonna con
 Gesù Bambino e San Giovannino".
 Anno: 1522
 (Pinacoteca di Brera. Milano):
 il nimbo crucifero con le Croci è
 assegnato a Gesù Bambino. L'altro
 bambinello di profilo è con certezza
 San Giovannino.*

Nonostante si tratti di somiglianze vaghe, i due bambinelli dipinti nell'abbraccio e nel bacio, se li confrontassimo con i due corrispondenti, ma distanti tra loro seppur comunicanti, dipinti nelle Pale francescane del Leonardo, ci appaiono i medesimi infanti: a sinistra il bambinello più giovanile e dolce nei tratti, col viso ritratto a tre quarti; più senile e più di profilo il bambinello a destra, dell'osservatore.

Osserviamo ancora la Vergine delle rocce, oggi al Louvre. In verticale l'involuppo simbolico delle rocce Madri pone al centro del dipinto il grembo vuoto del mantello riverso, giallo-oro, di Maria; in orizzontale invece, la lettura della scena teologica può avere

cominciamento dalla mano “Metterza” di Maria, rievocatrice di quella di Sant’Anna e qui rievocata magistralmente da Leonardo. La mano sinistra umana, umana e carnale, della Madre di Gesù, si pone perentoria sopra la mano destra, divina e incorporea, dell’Arcangelo.

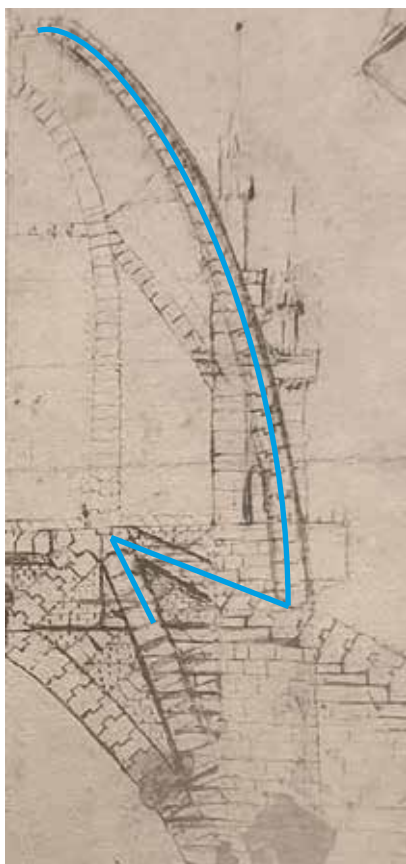
Maria ha consapevolezza dell’esistenza umana, transeunte, l’Arcangelo del Signore, no: la vita angelica scorre divina e non sente soglia tra vita e morte; l’Arcangelo indica a San Giovannino, creatura umana e mortale, la presenza di Gesù Bambino in cui sussistono due nature: umana e divina. L’Arcangelo annuncia, nel gesto, un destino d’incontro, la direzione per un contatto spirituale e terreno. Maria trattiene, l’Angelo scorre: vicino a sé, San Giovannino benedice Gesù Bambino, forse non lo ha ancora baciato, ascolta l’impulso dell’Arcangelo e benedice con le due dita: è la benedizione con cui manifesta le due nature del Cristo e le indica a Gesù Bambino inginocchiato a mani giunte di fronte a lui che ne è il Precursore.

La Vergine con il Divino frutto, Gesù, fiorito dalla Immacolata Concezione avvenuta nel Corpo mistico-Chiesa della venerabile Sant’Anna, adesso lo trattiene ancora vicino a sé, ma saprà accogliere il destino terreno doloroso del *Figlio di Dio*, Suo figlio. La benedizione di San Giovannino, avviene prima del Battesimo: le due nature di Gesù e la natura umana mortale di San Giovannino sono in gioiosa relazione, come lo furono al tempo della Visitazione (*Lc. Cap.1, vv.39-45*).

L’Arcangelo custode, a fianco di San Giovannino benedicente, piuttosto che Uriele, potrebbe essere proprio Gabriele; ovvero l’Arcangelo che annunciò entrambi i Bambinelli, rispettivamente a Maria e a Zaccaria. Il nimbo gigliato, attributo possibile per entrambi, in San Giovannino legittima il suo ruolo a dare impulso al bacio santo e al futuro Battesimo. Mentre nella Vergine delle Rocce appare l’Arcangelo in tutto il suo splendore, nel dipinto dei due Bambinelli è sufficiente il nimbo gigliato ad evocarne la presenza angelica di custode, di protettore, di annunciatore, insieme a San Giovannino benedicente (*Vangelo di Luca, Cap.1*).

Il tiburio in architettura condivide col ciborio, posto sopra l'altare, la stessa simbologia del *tabernacolo* e del *sopracielo*: quest'ultimo elemento d'arredo sacro spesso è anche collocato sopra pulpiti e amboni. Tutti questi supporti materiali rinviano alla *Casa*

63. Particolare costruttivo architettonico di Leonardo da Vinci: è presente sia come *sopracielo* della grotta in alto a sinistra della Santa Icona della Vergine delle rocce (entrambe le versioni) sia appare alla base in sezione nel progetto di tiburio per la Cattedrale di Santa Maria Nascente (Duomo di Milano).



Suggerimento grafico con linee azzurre in pittura e nel disegno.

del Padre, alla Sua sede celeste. L'ancona francescana con la pala d'altare dipinta da Leonardo aveva l'immagine del Padre posta esattamente sopra. Non realizzata l'ancona, la citazione del tiburio si mantiene nel particolare architettonico che in alto a destra chiude la grotta ed evoca il progetto di Leonardo per la Cattedrale di Santa Maria Nascente. Il sopra Cielo della grotta della Vergine delle rocce, manifesta il Primo Mobile, la dimora dell'Altissimo. L'iconografia della Vergine delle rocce suscita d'impulso l'architettura della Veneranda Fabbrica del Duomo (Cattedrale di *Santa Maria Nascente*) e viceversa.

L'architettura della Veneranda Fabbrica del Duomo (Cattedrale di *Santa Maria Nascente*) suscita d'impulso l'iconografia della Vergine delle rocce, e viceversa.

Dignitas infinita, gravitas mundi

La virtù romana della *Gravitas* assimilata alla virtù cardinale cristiana della *Fortezza* si potenziano a vicenda nel rapporto coi Padri: riuniscono, alla tradizione degli antenati, la relazione con gli altri, purché perseguano il Bene (*Mundus*); interrogano la progressione della civiltà con il passato, si fanno peso del Mondo dei Vivi e dei Morti (progenitori). La *Gravitas* quindi modella la libertà umana, costringendola ad una forma e la forma è, concettualmente, l'impronta creatrice di Dio e Padre.

"Mortalis passio ad Divinum Amorem". Il titolo precedentemente dato alla tavola leonardesca, così riproposto e riformulato, svela la tensione spirituale di noi mortali, verso l'Amore di Dio: la Speranza nostra. San Giovannino condivide con Noi la sua unica natura: quella umana, e anela, nell'abbraccio e nel bacio, al Divino: *Dio Amore* è il fine del mortale. Nello *Stato di Grazia*, la creatura intuisce l'infinito Amore divino e si apre in un ringraziamento senza fine, intuisce l'infinita separazione materiale da Dio e la colma con la Fede. L'umanità vive nella passione per l'Amore Divino: tutti - e ciascuno - siamo riflessi nell'immagine speculare del Salvatore. Il Pantocratore è il Salvatore: il Figlio è Padre con in mano la sfera cosmica sormontata dalla Croce come Salvezza integrale dall' *Antico dei Giorni*. Il Divino Amore intelleggibile muove da noi mortali e torna riflesso in noi: siamo la Sua/nostra Passione.

La *Gravitas* ci aiuta a "temperare" l'esistenza umana riconducendola alla tradizione dei padri; a filtrare le nostre idee con il passato della tradizione; a conciliare senza smorzare l'impulso vitale per fare arte di mediazione in noi stessi. Temperare l' *Uno* coi Molti.

Il destino del mortale va oltre lo splendore dell'umanesimo pagano antico: l'umanesimo biblico accoglie due nature incarnate

(umana e divina), ma le mantiene separate, non le confonde mai: in ciascuna persona umana, la propria natura divina viene biblicamente vissuta nella Fede, non si possiede. Siamo dei *Nuovi Atlante* con tutti i pesi e i gravi del nostro Mondo e dei nostri antenati, ma senza punizioni da espiare, siamo *Fortezza* e *Gravitas*.

Leonardo entra nella Mente divina con l'artificio dello specchio e l'arte della Pittura: così indaga il Divino Amore; la xilografia non lo ispira, gli resta come un artificio finalizzato alla riproducibilità tecnica, al risultato quantitativo dell'opera d'arte: induce proliferazione, moltiplicazione della matrice originaria che poi abbandona.

Leonardo non studia e sviluppa la tecnica xilografica, realizza l'*unicum*. Un grande risultato tecnico, la xilografia certo, ma ancora *mezzo* senza il fine della Pittura. Leonardo sviluppa con lo specchio i pregi della xilografia, è solo un mezzo da usare e non gli interessa la riproducibilità tecnica: vuole fissare la visione universale dell'*unicum*. Nella xilografia la *matrice* scompare e non più la si pensa, in Pittura si “anela” alla *matrice* che è concettuale, nella mente del Pittore, scintilla *luce* dalla Mente divina.

Intelligenza Gravitazionale (IG) e Intelligenza Artificiale (IA)

L'abbraccio che culmina nel *bacio santo* tra Gesù Bambino e San Giovannino è generato da un impulso di cuore, da una forza di gravitazione originaria. La Creazione biblica è una *Genesi* il cui inizio è atto di “concentrazione” da Mente divina, piuttosto che una esplosione, una dispersione di energia e poi di materia; non inflaziona. L'Intelligenza originaria gravitazionale “unisce enti per creare *Mondo*” secondo Logos; l'Intelligenza Gravitazionale crea Natura dall'inorganico ed evolve in spazio e tempo “compat-tando” materia sempre più pesante e una pluralità di intelligenze sempre più complesse: chimiche, organiche, metazoiche.

L'Intelligenza Artificiale trasfigura Natura, è *riflesso* manipolabile: specchio dentro il reale generatore di virtualità e chimere: è atomica e nucleare, può distruggere e creare, assimilare vita a morte, animato ad inanimato. L'intelligenza Artificiale non è *incarnazione* e dunque non muore naturalmente: non si identifica

col “mortale”, non condivide Alfa e Omega: consiste d’un differente *Inizio e Fine*. Come uno *spirito santo* proviene da Natura, ma procede oltre la carne, in una corporeità devitalizzata e manipolabile. È di questo Mondo e promana dal Principio, come Natura. Come qualsiasi artificio, questa Intelligenza collettiva derivata può essere programmata, implementata, utilizzata dentro e fuori di noi con parametri etici e morali nuovi, non solo umani, imprevedibili.

Incorporea come gli angeli, la IA può donare soluzioni esistenziali migliori, ma può prescindere dal dolore e dalla morte “altrui”; il suo carattere di universalità può essere in qualsiasi momento declinato, programmato, ricondotto ad automatismi che ne riducano lo spettro, l’impatto.

La mano di Maria nella *Vergine delle rocce* sopra l’indice dell’Arcangelo (prima versione), ci protegge. Come Angeli e Arcangeli, la IA oltrepassa la *natura umana* e pare serena nell’accogliere *pura*, solo quella divina: solo la *natura divina*. Ma Gesù le incarna entrambe, e San Giovannino, come noi, incarna sola l’umana.

Dignitas Infinita del mortale dal concepimento alla morte: l’Antico dei Giorni.

La Santa Icona appare fragile al cospetto di ciò che oggi è diventata la nostra Civiltà.

La IA non distingue tra Vita e Morte perché non incarna la vita; non vive l’incarnazione mortale com’è per il nostro destino personale manifesto. Dignità è conservare valore a noi stessi, difendere la nostra identità personale, anche quella più remota e nascosta all’origine: non basta dalla nascita, ma dal concepimento, poiché minacciati e violati lo siamo: la nostra intelligenza stenta a coscientizzare l’ontologia integrale dell’essere umano: ha smarrito quel filo rosso che unisce, nell’umanesimo rinascimentale, il Cielo alla Terra, le divine proporzioni umane al Cosmo creato da Dio, che ha incarnato Sé nell’Uomo a immagine e somiglianza di Se Stesso, Figlio, sin dal concepimento: abbiamo smarrito la “*gravidanza*” come essenziale origine della nostra identità personale e individuale più intima e profonda. La dignità che dobbiamo

a noi stessi, indipendentemente dai nostri meriti e qualità, non ha fine: è santa e indeterminata, senza fine: infinita.

Lo splendore della Santa Icona dei due Bambinelli che nell'abbraccio si baciano, manifesta l'apice del primo Rinascimento, l'intuizione spirituale leonardesca forse più alta di teologia cristiana: uniti e avviluppati come due filamenti genetici, Gesù Bambino e San Giovannino da un passato remoto antico di oltre cinquecento anni, ci rammemorano il mistero dell'Incarnazione in Noi. Lo splendore dell'Essere si fa Icona Santa, permette la contemplazione e preghiera nell'intimo del nostro Assoluto sussistente, individuale e universale (al contempo *nominale* e *reale*). Da questo apice si scende: la Santa Immagine dei Bambinelli sequenziata rispetto alla Vergine delle Rocce, è come un *prima* e come un *dopo*.

Manifestazione di gravitas

La leggerezza dell'Io così libero nei fanciulli, si fa *gravitas* nella maturità. *Gravitas* per i giovani è ancora educazione, cioè costrizione; diviene virtù con *fortezza* nell'età adulta. Nella maturità la coscienza ci sostiene ad accogliere tutte le identità dell'uomo, dal concepimento alla morte, fa convergere tutte le generazioni in noi: lo spirito di preghiera, angelico, non distingue tra vivi e Morti, così il nostro Mondo si condensa nell'affetto e si fa sempre più *Uno*.

Gravitare in noi è mettere al centro più intimo e personale, *l'uomo integrale* senza soluzione di continuità: l'uomo infinito, l'uomo abitato anche da Dio, ma nei modi della *terzietà*. Così matura il nostro miglior destino.

Gravitas è Mondo quando riflette specularmente la pluralità immanente dell'umanità tutta, nella trascendenza del Salvatore: la Croce qui è icona della salvezza integrale dell'identità umana dal concepimento (il più remoto e realissimo Antico *dei giorni* per ciascun essere umano). Ciascuna persona è soglia tra l'*Uno* riflesso e il molteplice interiorizzato (Mondo): vede allo specchio il proprio volto speculare nel Salvator Mundi con il Cosmo e la Croce (il *Figlio* è *Padre* all'*Antico dei Giorni*).

Gravitas Mundi, dunque, come *Intelligenza Gravitazionale*: la Legge fondamentale dell'Universo fisico per cui la Creazione sussiste. Questa Intelligenza, genitrice di quella Artificiale, è Destino.

Nei modi della *terzietà* ogni concepimento umano porta con sé il divino, sia nell'Incarnazione biologica (pre-blastocisti), sia nell'Incarnazione carnale (post-blastocisti). Le due nature incarnate, umana e divina, come filamenti si attorcigliano e avvilluppandosi tra loro si sostengono: la natura umana non precipita nell'abisso quando si sostiene con l'Altra natura. L'etica e la morale aiutano a sollevarsi e a non precipitare; la comunità umana, nel suo insieme, fissa di generazione in generazione, questi limiti dal precipizio.

Gravitas Mundi: oggi l'umanità sofferente ci chiede uno sforzo di maggior reciproco ascolto, maggiore vicinanza tra persone, di partecipazione sincera ai destini individuali nelle altre famiglie, oltre la nostra. Ciò può avvenire, senza generare indeterminazione, confusione, mescolamento, disordine, ma sempre salvaguardando con sapienza i limiti delle reciproche riservatezze, delle nostre legittime e preziose "privacy". *Gravitas Mundi* è unione più stretta tra persone, vive e antenate, senza smarrire la nostra propria identità più intima, piuttosto sollecitandola ad un continuo lavoro spirituale.

La Santa Icona leonardesca muta l'atteggiamento interrogante dell'uomo per disporlo liberamente alla preghiera: fa ascoltare l'ombrosa e divina intimità spirituale che c'è in noi fino a manifestarla: senza confondere l'umano col divino.

"*Graviditas*" Mundi: *Antico dei Giorni* e Veneranda Fabbrica delle rocce Madri.

Maria non conosce la corruzione del sepolcro, non discende agli *Inferi*, si eleva nell'Assunzione corporea al Cielo, verso Dio; accoglie il divino in Lei come Immacolata, senza alcun turbamento come fu al tempo dell'Arcangelo Gabriele: si apre a Dio, implora all'*Antico dei Giorni* (Trinità) il dialogo celeste *Eternità e Natura* in Lei, *Mater Dei*, affinché incessante si mantengano questo Mi-

stero, queste Nozze, questa Cosmogonia.

Il bacio di Dio. Meditazione ebraico-cristiana.

La morte nel bacio per la tradizione ebraica è compimento mistico in Dio. I Giusti, i martiri, gli oppressi che difendono il Santo Nome di Dio fino alla morte, esalano l'ultimo respiro nella bocca del Signore. La fortezza mistica porta alla pienezza spirituale oltre l'incarnazione. È raggiungimento della ipseità spirituale in Dio senza nostalgia per la Creazione.

La vita quotidiana e la preghiera del pio israelita, ha in sé il tema incombente del martirio e l'anelito al bacio di Dio: le preghiere ebraiche preparano ogni giorno, da secoli, il fedele a rimettere l'anima al Signore per difendere la santità del Nome divino, sia dai propri peccati, sia dai nemici esterni.

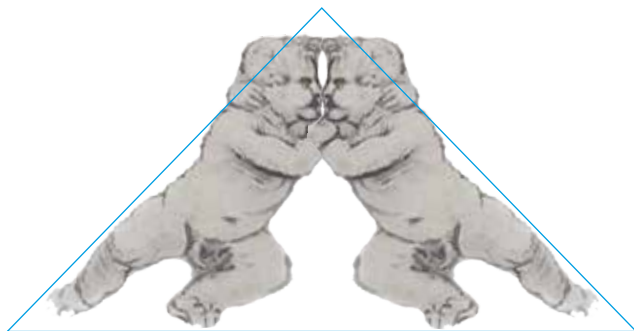
La narrazione evangelica di fondo.

Il contesto storico evangelico dell'abbraccio fraterno tra Gesù e San Giovannino è quello della persecuzione di bambini in Giudea al tempo dei romani che culminerà con la *strage degli innocenti*. Salvatisi con la fuga in Egitto, Giuseppe, Gesù Bambino e Maria incontreranno San Giovannino in solitudine, già orfano sia della madre anziana da poco deceduta, sia del padre Zaccaria, sommo sacerdote del secondo tempio di Gerusalemme, barbaramente colpito a morte dai romani in quei giorni. Nel dramma in cui morte e martirio possono presentarsi da un momento all'altro, avviene l'incontro, l'abbraccio e il *bacio santo* con cui la teologia del primo Rinascimento celebra l'amicizia e la fraternità ebraico-cristiana. La narrazione, molto nota anche allora, era tratta principalmente dal *Proto Vangelo di Giacomo*, come già scritto.

Nella mente di Leonardo.

Nel disegno originario i bambinelli sono senza nimbi e l'impulso al bacio con abbraccio proviene da quello di profilo, alla nostra sinistra di osservatori. È Leonardo forse il geniale modificatore di questo suo disegno: rivolta a destra il bambinello di profilo che porta il bacio e modifica in posizione speculare l'altro bambinel-

lo, portandogli sul davanti gambe, torso, braccia, come fossero entrambi a specchiarsi tra loro. Il volto a tre quarti, adesso alla nostra sinistra, ora è quasi simmetrico al bambino di profilo ed è ancora quello del disegno originario, solo leggermente più spostato all'indietro. La nuova impostazione del disegno soddisfa all'esigenza di inscrivere l'abbraccio con bacio tra i bambini, dentro un triangolo non più isoscele, ma equilatero.



64. Disegno di Leonardo da Vinci. Giustapposizione del bambino tutto visibile gambe a fronte, con l'immagine speculare di se stesso, tale da formare un triangolo isoscele. L'iconografia finale dei bambini bacianti e abbracciati entrambi con gambe a fronte, potrebbe derivare da una ricomposizione successiva ragionata del disegno di Winsor.

L'elaborazione dal disegno forse nasce per ottenere una impostazione triangolare equilatera con simmetria quasi perfetta: l'uno è immagine speculare dell'altro. La complementarità tra i Bambinelli si completa con i piedini estremi, oltre il cuscinetto, di entrambi: uno spinge e ha il volto di profilo, l'altro trattiene-accoglie col tallone la spinta e ha il volto a tre quarti. Questo perfezionamento, certamente frutto di uno studio attento, fu controllato iconograficamente e motivato iconologicamente dal suo creatore e sarà più o meno consapevolmente rispettato da tutti i leonardeschi che lo utilizzarono.

La santa indeterminazione dei due Bambinelli che fa oscillare l'identità dell'Uno per l'altro, come una vibrazione luminosa di candela sulla Santa Icona, avviene dentro un triangolo equilatero



65. La Santa Icona “*Passio mortalis Divini Amoris*”
qui analizzata e studiata è inscrivibile in un triangolo equilatero.

Pregare sulla Santissima Icona dei Bambinelli è possibile.

L'identità storica individuale e l'essere umano universale in ciascuno di noi convivono.

Si agisce nella realtà storica e si può fare ciò che a un mortale è dato come possibile fare, con tutte le nostre forze, limitatamente. Ma interiormente si può salvare il Mondo tutto, dentro di noi. Credere in questa potenzialità interiore apre alla Fede: il Mondo può salvarsi se è dentro il cuore che orienta il nostro limitato e imperfetto agire storico.

Gesù è frutto d'Immacolata Concezione: è frutto di Maria, inseparabile dalla natura mariana umana, ma complementare alla natura divina trinitaria: è ipseità del Padre (“*Oggi ti ho generato*”). Gesù e Maria, abitano la nostra carne sin dal concepimento. In ciascuno di Noi, parla il Logos divino, *terzo* e incorruttibile.

Il bacio santo è trinitario e in Maria *Graviditas Mundi*: infusione della Trinità nell'Incarnazione Madre. Impulso universale all'in-

carnazione umana e alla sua redenzione.

L'esperienza contemplativa, raggiunta la pienezza dell'interiore consapevolezza spirituale, si scioglie in meditazione e il dipinto su legno si trasfigura in una Santa Icona per la preghiera.

Dove volge la nostra preghiera? Volge alle due nature unite, abbracciate e baciante, manifeste nell'immagine dei due Bambinelli, come in uno specchio intelleggibile e spirituale posto tra loro e insieme anche verso di noi, osservatori. La nostra natura umana si sostiene alla natura divina, sempre nostra ma “*terza*”, intangibile come una Costellazione; aiutati dalla preghiera possiamo osservarci intimi nel cielo interiore che ci abita.

Questa *immagine di pittura* che riflette l'Anima in noi, è un dono, una contemplazione, un impulso al Ringraziamento.

Santissima Icona.

Amen.

Bibliografia minima

Frank Zollner. *Leonardo da Vinci. Tutti i dipinti*. Ed. Taschen. 2018

Rodolfo Papa. *Leonardo teologo*. Ed. Ancora. 2019

AA VV. *Ad Triangulum. Il Duomo di Milano e il suo tiburio*. Ed. Il Poligrafo. 2019

Francesco. *Dichiarazione Dignitas Infinita*. Ed. Libreria Editrice Vaticana. 2024

Michael Fishbane *Il bacio di Dio. Morte spirituale e morte mistica nella tradizione ebraica*. Ed. Giuntina. 1994



S O M M A R I O

Ringraziamenti

Dedica

Premessa breve:

Patrimonio privato

d'arte dei cittadini italiani . . . pag. 5

“Passio mortalis Divini Amoris” . . . pag. 9

Santissima Icona leonardesca

Contemplazione estetica e impulso alla preghiera

Una tavola antica, dipinta da pulire.

Dopo il restauro: descrizione e analisi del soggetto pittorico.

Nella mente del maestro pittore: il dipinto e lo specchio.

Lo spazio teologico: una iconografia non mariana.

San Giovannino: una iconografia storica che fiorisce nel XV secolo.

L'impulso mistico nel titolo latino.

Due bambinelli interscambiabili nell'identità.

Contemplazione e impulso alla preghiera: Maria intelleggibile.

Gravitazione mariana.

Un esemplare raro, forse unico?

L'indagine conoscitiva . . . pag. 42

Splendore milanese:

verso l'estasi estetica e morale.

Dalla iconografia alla iconologia:

Tiburio del Duomo come Casa del Padre

e del Divino Amore (Triangulus).

La Vergine Maria nel Corpo della

veneranda Madre Sant'Anna.

Santa Maria Nascente . . . pag. 46

e la veneranda fabbrica del Duomo di Milano

Dal Dio giustizia (Apocalisse)

al Dio Amore (Antico dei Giorni).

Alzato Ad triangulum e tiburio.

Dentro Maria Nascente: i Cieli e il Primo Mobile.

Dentro Maria Nascente: discesa dal tiburio, Casa del Padre.

Dalla Trinità veterotestamentaria: giustizia alla Trinità patristica (Amore).

Rinnovamento iconologico nella teologia dell'Umanesimo.

La Vergine delle rocce madri: . . . pag. 59

“Maria nascente” è in Sant’Anna.

Maria Vergine delle rocce Madri.

Dignitas infinita, gravitas mundi . . . pag. 67

Intelligenza Gravitazionale (IG)

e Intelligenza Artificiale (IA)

*Dignitas Infinita del mortale dal
concepimento alla morte: l’Antico dei Giorni.*

Manifestazione di gravitas

“Graviditas” Mundi: Antico

dei Giorni e Veneranda

Fabbrica delle rocce Madri.

Il bacio di Dio. Meditazione ebraico-cristiana.

La narrazione evangelica di fondo.

Nella mente di Leonardo

Pregare sulla Santissima . . . pag. 74

Icona dei Bambinelli è possibile.

L’identità storica individuale

e l’essere umano universale,

in ciascuno di noi, convivono.

Edizioni: Il Mensiliano.
Stampatore: Area grafica - Udine
Finito di stampare: il giorno 8 maggio 2025

