

Il San Giovanni di Leonardo: qualche nuova ipotesi sulle manipolazioni antiche, la sua genesi e la sua fortuna

Pietro C. Marani

“C’est la plus subtile et la plus inimitable des images radiographiques que nous connaissons et certainement la plus indiscutable des signatures de Léonard de Vinci”. Con queste parole Madeleine Hours commentava, nel 1962, la radiografia del *San Giovanni Battista* di Leonardo al Louvre (**Fig. 1**), appena ottenuta grazie ad un procedimento allora ancora nuovo, e che non era stato mai possibile ottenere prima.¹ La radiografia così conquistata sembrava dover porre fine ad un dibattito attributivo che si era prolungato fino ad allora (e che ha continuato, sebbene in minor misura, ad essere sottinteso anche da parte della critica più recente) che, proprio basandosi sullo stato di conservazione della pittura (**Fig. 2**), e cioè, ancora, su un dato visivo ma oggettivo, aveva spesso limitato l’apprezzamento delle qualità pittoriche ed esecutive del dipinto, che, nel lontano passato, da Gustavo Frizzoni a Jens Thiis, al Mueller-Walde al Berenson in un primo tempo, l’avevano considerato di scuola o di bottega, comunque puntando ad una datazione tarda, oscillante tra il 1513 e il 1515.² Ma, mentre la critica iniziava ad interrogarsi sulla possibilità di una sensibile anticipazione della cronologia del “nocturnal *St John*“, con la proposta di Pedretti di anticiparla al

¹ In traduzione: “E’ la più sottile e la più inimitabile delle immagini radiografiche che noi conosciamo e certamente la più indiscutibile delle firme di Leonardo da Vinci”. Vedi Madeleine Hours, *A propos de l’examen au Laboratoire de “la Vierge aux Rochers” et du “Saint Jean-Baptiste” de Léonard*, in “Raccolta Vinciana”, fasc. XIX, 1962, pp. 123-128, la citazione è a p. 128 e la prima riproduzione della radiografia del *San Giovanni Battista* di Leonardo è data alla fig. 1 pubblicata a pagina 127. Il procedimento di ripresa consistette nel sottoporre il dipinto a un apparecchio emettitore di Raggi X “à fenetre de Béryllium (Baltographe: 5-50kv/20 mA. Type portatif à foyer fin)” (loc. cit. , p. 126), utilizzando un film Kodak tipo M, 20 kv, 20 mA, per quindici minuti di posa a om,70 di distanza. Per le altre e precedenti analisi di laboratorio sul dipinto, che non avevano dato nessun immagine significativa, vedi M.Hours, *Etude analytique des tableaux de Léonard de Vinci au Laboratoire du Musée du Louvre*, in *Leonardo. Saggi e ricerche*, a cura di A.Marazza, Roma, Poligrafico dello Stato, 1954, pp. 13-26 (p: 21: “L’étude sous les rayons X ne nous a fourni que peu de renseignements: les contrastes très faibles entre la lumière et l’ombre sont à peine perceptibles sur le film radiographique”), e, per ciò che concerne i restauri e gli interventi moderni sul dipinto, vedi ora G.E.Male, *Oeuvres restaurées pendant la période Révolution-Empire. Interventions diverses*, in *Pour une histoire de la restauration des peintures en France, études reunies par S.Bergeon Langie, coordination scientifique de G.Tosciano*, Parigi, Institut National du Patrimoine, 2008, p. 202 . Si apprende da questo spoglio documentario eseguito da Gilberte E.Male che il *San Giovanni Battista* di Leonardo venne restaurato da Hacquin nel marzo del 1794, da Michau e forse anche da Roeser nell’aprile-giugno del 1802 e, finalmente, da Bonnemaïson nell’agosto del 1826. Ad un restauro avvenuto nel 1822 aveva accennato Jean Rudel nel 1977: vedi J.Rudel, *Bacco e San Giovanni Battista*, in *Leonardo. La pittura*, Firenze, Martello-Giunti, 1977, pp. 175-186, in part. nota 2 a p. 184 (ristampato in *Leonardo da Vinci. La pittura*, A cura di P.C.Marani, Firenze, Giunti, 1985, pp. 121-128).

² Per una prima rassegna della letteratura critica sul dipinto vedi L.Venturi, *La critica e l’arte di Leonardo da Vinci*, Bologna, Zanichelli, 1919, p. 119 (come opera tarda e finale); A. De Rinaldis, *Storia dell’opera pittorica di Leonardo da Vinci*, Bologna, Zanichelli, 1922, pp. 245-249, tav. XXXIV (opera tarda, nota i ritocchi antichi); K.Clark, *Leonardo da Vinci. An Account of his Development as an Artist*, Cambridge, Cambridge University Press, 1939 (ed. Londra, Penguin Books, 1988, con Prefazione di M.Kemp, pp. 246-251, fig. 117, come opera del 1515 circa); A.Venturi, *Leonardo*, Novara, De Agostini, 1942, pp. XXVI, fig. 74 (“ultima fase dell’arte vinciana”); J.Wasserman, *Leonardo*, Milano, Garzanti, 1975, p. 154, tav. 39 (come opera tarda, nota possibili ridipinture ma esclude che sia esistito un paesaggio nello sfondo); S.Béguin, *Léonard de Vinci au Louvre*, Parigi, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1983, pp. 79-81 ; P.C.Marani, *Leonardo. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze, Cantini, 1989, pp. 112-114 (e Parigi, Bordas, 1990, pp. 112-114); D.Arasse, *Léonard de Vinci. Le rythme du Monde*, Parigi, 1997, p. 462 e sgg.; E.Villata, “Forse il più importante di tutti i quadri”. *Elementi per la fortuna critica del San Giovanni Battista di Leonardo*, in “Raccolta Vinciana”, fasc. XXX, 2003, pp. 85-132; F.Zoellner, *Leonardo da Vinci. Tutta l’opera dipinta e grafica*, Kohn, Taschen, 2003, p. 248. Vedi più avanti nel testo e nelle note per ulteriori rimandi bibliografici alla critica più recente.

1508-9,³ forse proprio grazie a quella pionieristica radiografia, anche il dibattito sull'estensione dei rifacimenti e delle manomissioni, certamente subite in passato dal dipinto, poteva così progredire e, a distanza di un quindicennio, registrare l'acuto parere di Jean Rudel che, mentre avanzava l'ipotesi di un'ulteriore anticipazione della datazione del dipinto al precedente periodo fiorentino, circa 1506-7, osservava come "l'effetto generale di monocromo scuro, reso più ampio dal fondo unito, rafforza l'impressione di un avvolgimento d'ombra, ancora accresciuto dall'invecchiamento delle vernici superficiali: ciò che aumenta il senso di mistero, velando alcune indiscutibili imperfezioni, rese meno percepibili, a prima vista, da una superficie spesso riflettente", aggiungendo in nota che "un esame minuzioso < della radiografia > tende, a mio avviso, a provare che esiste una prima stesura al di sotto, molto leonardesca, con un procedimento assai conosciuto di chiaroscuro; ma ci sono anche degli ingrossamenti molto sospetti sulla spalla destra e su parte del volto, che producono un modellato presumibilmente posteriore, ottenuto per spessori. La "preparazione" dell'occhio dà un risultato molto diverso da quello che è l'aspetto attuale; un po' come nel caso della "pseudo" *Belle Ferronière*. La fiacchezza del trattamento del naso, in basso, e di una parte delle labbra conferma questa impressione."⁴

Questa lettura, apriva la via alla più approfondita indagine sul significato e sulla materia del dipinto condotta nel 1981 da Martin Kemp, il quale, asserendo che "in un certo senso, il dipinto ha per tema la luce", sottolineando lo sforzo di Leonardo "di inserire, servendosi del chiaroscuro, il rilievo nella superficie dipinta" nonché i "mutamenti, potenzialmente infiniti" di una rotazione "composta" rilevabili nella posizione del personaggio che viene a formare una "quantità continua", e confermando, finalmente, la datazione del dipinto attorno al 1510, evidenziava il profondo interesse di Leonardo per le velature atmosferiche, soffermandosi sull'aspetto materiale del dipinto. Si chiedeva dunque il Kemp: "che pensare delle sagome, rigide e così poco sapienti, dell'indice puntato e di altri contorni del corpo? Si tratta con ogni evidenza di elementi che contraddicono l'affermazione del Ms. D che 'l'occhio non cognosce li termini di nessun corpo'... E' giusto che i contorni in primissimo piano, 'li primi', abbiano maggior risalto di quelli più lontani, le 'cose seconde', conformemente alla prospettiva atmosferica, ma tale effetto risulta sgradevolmente esagerato nel dipinto, a mio giudizio in conseguenza di rozzi ritocchi eseguiti da qualcuno che voleva recuperare gli sbiaditi contorni della figura leonardesca, estraendoli dalle profondità sempre più scure della tavola. Là dove il ritocco è stato meno disastroso, come sulle guance, sul naso e sulla bocca, gli effetti tonali risultano ancora sottilmente fusi e tuttavia strutturalmente solidi."⁵ Stranamente, invece, per la Béguin, subito dopo, che pure conferma l'autografia del dipinto, "les examens au laboratoire révèlent une image d'une grande subtilité, sans reprise, visiblement exécutée par un seul artiste avec un soin extrême".⁶ Di un rifacimento della spalla e delle varie ripassature dell'originale, incluse anche le vernici che conferiscono oggi al dipinto un aspetto quasi vetrificato, hanno dato conto gli esami ravvicinati condotti più di recente da chi scrive in occasione del Seminario di studi tenutosi al Louvre, nella Sala della Gioconda, nel giugno del 2009 e che sono in attesa di essere confermati dagli esami cui il dipinto sta per essere sottoposto e di cui danno, in questo Catalogo, qualche anticipazione Vincent Pomarède e Vincent Delieuvin.⁷

³ Vedi C. Pedretti, *Leonardo. A Study in Chronology and Style*, Londra, Thames and Hudson, 1973, pp. 166-167, fig. 167.

⁴ Cfr. Rudel, 1977 (e 1985), op. cit. sopra in nota 1, p. 175, e nota 2 a p. 184.

⁵ Cfr. M. Kemp, *Leonardo da Vinci. Le mirabili operazioni della natura e dell'uomo*, Milano, Mondadori, 1982 (ed. orig. Londra, Phaidon, 1981), pp. 320-324, la citazione è alle pp. 320-21. Per un parere più recente dello stesso studioso, vedi più avanti nota 32.

⁶ Cfr. S. Béguin, op. cit. sopra in nota 2, 1983, p. 80.

⁷ Il Seminario del Louvre (*Journées d'études Léonard de Vinci*, 16 et 17 juin 2009) ha visto l'esame diretto di tutti i dipinti di Leonardo custoditi al Musée du Louvre nella giornata del 16 giugno, alla presenza di un ristretto gruppo di esperti e studiosi vinciani, e con una seconda giornata aperta al pubblico interamente dedicata alla *Sant'Anna*, di cui si sta programmando l'intervento di pulitura e restauro. Nella mia comunicazione sul *San Giovanni Battista* e sul *San Giovanni-Bacco*, ho anticipato alcuni dei temi che vengono qui trattati più approfonditamente. Ringrazio Vincent

Sembra difficile pensare che tali invasivi rifacimenti, da alterare sensibilmente la nostra percezione dei sottili trapassi chiaroscurali certamente perseguiti da Leonardo, e, addirittura, la sua teoria artistica relativamente alla raffigurazione dei *termini* dei corpi, siano stati condotti dopo l'ingresso del dipinto nel Musée Napoléon, ad opera dei vari Hacquin, Michau e Bonnemaïson.⁸ Sembra più probabile credere, data anche la durezza delle ridipinture, che queste siano state eseguite in tempi assai anteriori, forse nel secolo XVII, come accaduto, molto probabilmente, per il *San Giovanni-Bacco*, salvo considerare che quest'ultimo dipinto si trovava da ormai un secolo e mezzo nelle collezioni francesi, mentre il *San Giovanni* ha compiuto peregrinazioni più complicate e contorte. Gioverà quindi ripercorrere brevemente le vicende collezionistiche dell'opera e la storia della sua provenienza per cercare di capire come, quando e perché il dipinto possa essere stato manomesso, fino al punto da impedire che ne fosse riconosciuta la sua totale autografia, come è del resto avvenuto per il *San Giovanni-Bacco* dello stesso Museo, che appare oggi sconciato e sfigurato da ridipinture antiche e moderne, ma i cui percorsi e le cui manomissioni sono forse meglio ricostruibili sia per via archivistica e documentaria che per via stilistica.⁹

Come è noto, il dipinto è ricordato nello studio di Leonardo nel castello di Cloux ad Amboise, nel 1517, dove fu visto da Antonio de Beatis, segretario del Cardinal Luigi d'Aragona. Non è chiaro se il dipinto restasse presso lo studio di Leonardo alla morte dell'artista, nel 1519, oppure se passasse subito dopo nella collezione di Francesco I. I documenti recentemente ritrovati, datati 1525, e relativi ai beni e ai dipinti ereditati da Salaï, e da questi portati a Milano, registrano un "n.º 1 quadro cum uno Santo Johanne g<rand>o" valutato più di 80 scudi, e "n.º 1 quadro cum uno Santo Ioanne piz. Zoveno", valutato poco più di 25 scudi.¹⁰ D'altra parte, è stato scoperto come, nel 1517-18, Salaï avesse venduto al re, per un'ingente somma di denaro, una serie di dipinti, di autore e di soggetti tuttavia non identificati, che si ritengono però coincidere (ma non si spiega su quali basi oggettive, a parte il prezzo pagato) con i dipinti di Leonardo entrati nelle collezioni reali anteriormente al 1546 e quindi passati al Louvre.¹¹ E' stato quindi ipotizzato che i dipinti visti nello studio di Leonardo ad Amboise nel 1517 fossero stati ceduti da Salaï al re di Francia nel 1517-18 ma questo non spiega come mai il *San Giovanni*, a mezzo busto, ricomparisse a Londra verso il

Pomarède e Vincent Delieuvin del Département des peintures du Louvre per l'invito rivoltomi a partecipare al Seminario e a presiedere la seduta pomeridiana del seconda giornata nell'Auditorium del Louvre.

⁸ Vedi sopra, nota 1, per i restauri da questi eseguiti secondo le ricerche di Gilberte E.Male. Le filze conservate al Louvre, citate da questa studiosa (Male, op. cit., 2008, p. 202), e le schede da lei redatte, andranno nuovamente verificate e ricontrollate per stabilire in che cosa siano realmente consistiti i loro interventi sul dipinto.

⁹ Sul *San Giovanni-Bacco* e le sue registrazioni negli antichi inventari reali, sulla sua trasposizione da tavola a tela (ciò che rende più problematiche le indagini scientifiche), nonché sulla trasformazione del soggetto da un "Saint Jean dans le désert" a un "Bacchus dans un paysage", denominazione che appare solo con l'Inventario del 1695, e di cui già Cassiano del Pozzo, nel 1625, aveva sottolineato il carattere ambiguo (forse dovuto anche un intervento di restauro antico, come sospetta C.Scailliérez, *François Ier et ses artistes dans les collections du Louvre*, Parigi, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1992, p. 101) vedi Rudel, op. cit., 1977 (e 1985), pp. 180-185 (nota 18 a p. 185: "In pessimo stato di conservazione. Troppe ridipinture con uso di bitume. Puliture deplorable hanno alterato l'effetto ottico di molti colori. E' stato impossibile ottenere buone radiografie a causa di uno strato di biacca sotto il dipinto"); Béguin, op. cit., 1983, p. 82. Sugli esami di laboratorio condotti vedi Hours, in *Leonardo. Saggi e ricerche*, op. cit., 1954, pp. 23-24, figg. 28-31. Anche su quest'opera sono in programma nuove analisi di laboratorio al Louvre.

¹⁰ Vedi J.Shell-G.Sironi, *Salaï and Leonardo's Legacy*, in "The Burlington Magazine", CXXXIII, n. 1055, febr. 1991, pp. 95-108; J.Shell-G.Sironi, *The Gioconda in Milan*, in *I Leonardeschi a Milano. Fortuna e collezionismo*, Atti del Convegno internazionale (Milano, 1990), A cura di M.T.Fiorio e P.C.Marani, Milano, Electa, 1991, pp. 148-162. Vedi anche nota seguente.

¹¹ Vedi B.Jestaz, *François Ier et les tableaux de Léonard*, in "Revue de l'Art", 4, 1994, pp. 68-72. Vedi anche E.Villata, *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, Milano, Ente Raccolta Vinciana, 1999, docc. nn. 333, 333b, pp. 286-88, e Addenda (s.i.p.). Oltre a questi documenti il Villata ripubblica qui (doc. 347, s.i.p.) un documento, datato 28 dicembre 1531 (già pubblicato nel 1998 da Virginio Longoni), in cui gli stessi dipinti riportati da Salaï a Milano (fra i quali una "Ioconde figuram") venivano sensibilmente svalutati, forse perché rimasti invenduti a seguito delle alte valutazioni riportate nell'inventario del 1525.

1630, dato che esso si trovava infatti, a questa data, in proprietà di Roger Duplessis de Liancourt, ciambellano di Luigi XIII presso il re d'Inghilterra Carlo I, al quale fu donato in cambio di un *Ritratto d'Erasmus* di Holbein e di una *Sacra Famiglia* di Tiziano, come riferisce Abraham Van der Doort nel catalogo della collezione del re d'Inghilterra.¹²

E' anche possibile supporre che il dipinto di Leonardo fosse comunque entrato, o perché venduto da Salai, o per altra via, nelle raccolte di Francesco I, dalle quali sarebbe poi emigrato per ricomparire, un secolo dopo, presso il Liancourt. Verifiche recenti di Laure Fagnart, tendono però a escludere categoricamente che il *San Giovanni Battista a mezzo busto* sia mai stato presente a Cloux e nella collezione di Francesco I e che, anzi, esso possa essere rimasto in Italia e, particolarmente, a Firenze, perché consegnato da Leonardo al suo possibile committente.¹³ Comunque sia, dopo l'esecuzione di Carlo I, avvenuta il 30 gennaio 1649, le raccolte reali furono messe all'asta e il *San Giovanni* fu acquistato dai francesi Cruso e Térance per 140 Lire l'8 ottobre 1651 che, in un momento imprecisato, lo vendettero a Everhard Jabach (**Fig. 3**), il famoso banchiere e collezionista tedesco che aveva raccolto una straordinaria collezione di dipinti e di disegni che avrebbe venduto, a due riprese, nel 1660-62 e nel 1671, al re di Francia.¹⁴

E' precisamente solo col gruppo di opere ceduto al re nel 1660-1662, non senza complicazioni e contenziosi (coinvolgenti il cardinal Mazarino e Charles Le Brun), che il *San Giovanni* di Leonardo entrava nelle collezioni del Re Sole, per essere inventariato per la prima volta nel catalogo stilato proprio da Charles Le Brun del 1683 sotto al numero 58.¹⁵ Il dipinto di Leonardo era stato dunque, presumibilmente, nelle mani di Jabach più o meno per la durata di un decennio, dai tempi successivi alla vendita del Commonwealth e dall'acquisto da parte di Cruso e Térance nel 1651, al deposito della collezione Jabach nella Biblioteca del cardinal Mazarino nel 1660-61 in attesa che essa fosse acquistata da re Luigi XIV nel 1662. Su questa lunga permanenza del dipinto in mani private, la critica e la storia del collezionismo non mi risulta abbiano mai finora richiamato l'attenzione, salvo menzionare fuggacemente la provenienza Jabach del dipinto. Dato che la figura di questo collezionista è stata di recente ben scandagliata dagli studiosi e dato che egli appare essere stato assai più di un semplice e facoltoso collezionista che, anzi, sembra aver fatto delle

¹² Vedi A.Schnapper, *Curieux du Grand Siècle. Collections et Collectionneurs dans la France du XVIIème Siècle, II. Oeuvres d'art*, (1994), Deuxième édition revue et mise à jour à partir des notes de l'auteur par M.Szanto et S.Mouquin, Parigi, Flammarion, 2005, p. 162. Vedi anche Villata, op. cit., 2003, pp. 87-88, per l'intera citazione del passo del catalogo di Van der Doort in cui si menziona il *San Giovanni* di Leonardo, ma con la data 1637 quale possibile termine per l'acquisizione da parte del re d'Inghilterra, correttamente rettificata dallo Schnapper nel 1630.

¹³ Vedi ora L.Fagnart, *Léonard de Vinci en France. Collections et Collectionneurs (XVème – XVIIème siècles)*, Préface de P.C.Marani, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 2009, pp. 96-98 e 209-210. Sul possibile committente del dipinto vedi quanto esposto e ricapitolato più avanti nel testo.

¹⁴ Su Evrehard Jabach collezionista vedi soprattutto J.Thuillier, *Les tableaux et les dessins d'Evrard Jabach*, in "L'Oeil", 1961, 31, pp. 32-41; Schnapper, op. cit. (1994), 2005, pp. 267-282; Ch. Raimbault, *Evrard Jabach, quelques précisions sur la constitution des Collections*, in "Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien", 8, 2002, pp. 35-45; B. Py, *Everhard Jabach collectionneur (1618-1695). Les dessins de l'Inventaire de 1695*, Parigi, Notes et documents des Musées de France, 36, 2001 (con completa bibliografia precedente su Jabach); C.Loisel, *A Century of Royal Collecting. The Foundation of the Cabinet des Dessins during the Reign of Louis the Sun King*, in *The King's Drawings from the Musée du Louvre*, catalogo della Mostra (Atlanta, High Museum of Art), a cura di C.Loisel e V.Forcione, Atlanta, 2006, pp. 8-23; B.Py, *Everhard Jabach: Supplement of Identifiable Drawings from the 1695 Estate Inventory*, in "Master Drawings", XLV, 2007, 1, pp. 4-27.

¹⁵ Béguin, op. cit., 1983, p. 79; Villata, op. cit., 2003, p. 89; vedi anche J.Habert-C.Scaillièrez, in J.Habert-S.Loire-C.Scaillièrez-D.Thiébaud, *Musée du Louvre. Département des Peintures. Catalogue des peintures italiennes du Musée du Louvre. Catalogue sommaire*, coordination par E.Foucart-Walter, Parigi, Gallimard, 2007, p. 80, inv. 775, per una scheda sintetica circa i passaggi di proprietà del dipinto, dove si dà comunque con un punto interrogativo la presenza del dipinto presso la collezione di Francesco I. Esiste dunque quasi un secolo di buio nella storia collezionistica del *San Giovanni*: dalla sua ipotetica presenza nelle raccolte di Francesco I (morto nel 1546) al suo riapparire in quella di Roger Duplessis de Liancourt nel 1630. Vedi però quanto stabilito più di recente da Laure Fagnart, come già detto sopra nel testo e a nota 13.

manipolazioni di opere d'arte il suo campo d'azione preferito, mi chiedo se non sia il caso di valutare la possibilità che alcune delle ridipinture antiche riscontrabili sul *San Giovanni* di Leonardo non siano imputabili alla sua volontà di rendere più gradevole, o più vendibile, il dipinto.

Dagli studi pionieristici di Catherine Monbeig Goguel e dello Schnapper,¹⁶ e da quelli più recenti di Catherine Loisel, di Varena Forcione¹⁷ e di chi scrive,¹⁸ emerge come Jabach non si limitasse semplicemente a collezionare dipinti, disegni, incisioni e bronzi, e a rivestire, via via che la sua collezione e la sua fama di esperto cresceva, il ruolo di “curieux” e di intenditore, egli agiva infatti come un vero e proprio mercante d'arte, commissionando copie dipinte e disegnate delle opere da lui possedute, rivendendole spesso come originali finanche, come nel caso di un cospicuo gruppo di disegni, al re di Francia. Le attività bizzarre di Everhard Jabach, come ha sottolineato soprattutto Antoine Schnapper, sono già segnalate dalle fonti contemporanee, dal Loménie de Brienne ad André Félibien che ricordano infatti le opere contraffatte di Bourdon e di Louis de Boullogne fatte fare da Jabach, che imitavano a tal punto gli originali degli antichi maestri (supposti di Annibale Carracci, o di Giorgione o di Perin del Vaga), anche grazie a una certa aria di antichità che, soprattutto il Boullogne, vi sapeva infondere, che molti ne restavano ingannati.¹⁹ Mentre sappiamo ormai con certezza che anche altri pittori come Forest e Coypel il Vecchio, oltre che Louis Boullogne, avevano copiato dipinti di Albani e Carracci per Jabach, e che altri, primo fra tutti Michel II Corneille, realizzavano copie o integravano con aggiunte in biacca e in bistro i disegni degli antichi maestri della sua collezione (e, tra questi, i famosi disegni su tela di lino attribuiti a Leonardo, oltre che fogli di Boltraffio, Solario e forse Luini),²⁰ non abbiamo prove inconfutabili del fatto che questi stessi artisti intervenissero, “restaurando” e ritoccando, anche sui dipinti della collezione Jabach. E' un'ipotesi di studio supporre che le antiche ridipinture sul *San Giovanni* ora al Louvre possano essere state eseguite durante la permanenza del dipinto nella collezione Jabach, tra il 1651 e il 1660-62, con lo scopo di migliorare la leggibilità dell'opera (che, già nel 1848, appariva ad un occhio allenato come quello del Rigollot autografo benché ritoccato, e, quindi, ritoccato in antico),²¹ anche in vista di una sua possibile vendita al re di Francia, come infatti poi avvenne. Un'indagine in questo senso dovrebbe estendersi a tutti i dipinti provenienti dalla raccolta Jabach conservati oggi al Louvre, con lo scopo di verificare il genere di ritocchi, restauri e integrazioni subite e la loro eventuale similitudine, per materia, genere e stile dei rifacimenti, nonché per identità dei pigmenti, degli stucchi e delle vernici impiegate, con la remota possibilità finale che tutti questi dati oggettivi possano essere eventualmente rintracciati anche nei dipinti riferibili ai vari Louis de Boullogne, Bourdon, Forest e Coypel il Vecchio.²² Una copia del *San Giovanni* di Leonardo attualmente conservata a Palazzo Rosso a Genova (**Fig. 4**), già creduta

¹⁶ Vedi C.Monbeig Goguel, *Taste and Trade: the Retouched Drawings in the Everard Jabach Collection at the Louvre*, in “The Burlington Magazine”, nov. 1988, pp. 821-835. Vedi anche Schnapper, op. cit. (1994), 2005, pp. 273 e sgg.

¹⁷ Loisel-Forcione, op. cit., 2006, passim, con altra bibliografia.

¹⁸ Vedi P.C.Marani, *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nelle collezioni pubbliche in Francia*, Edizione Nazionale dei Manoscritti e Disegni di Leonardo da Vinci, V, Firenze, Giunti, 2008, specie cat. nn. 1-9, pp. 7-20; ID., *The History of collection 'seen' in a Leonardo Drawing at the Louvre: philology and attribution*, in *Acts of Seeing. Artists, Scientists and the History of the Visual. A Volume dedicated to Martin Kemp*, Edited by A.Kaniari and M.Wallace, University of London, Londra, Artakt-Zidane Press, 2009, pp. 118-126; ID., *Collezionismo e filologia. A proposito dei disegni di Boltraffio, Solario e Luini dalla Collezione Jabach al Louvre*, in “Artibus et Historiae”, A volume dedicated to Konrad Oberhuber, 2009, pp. .

¹⁹ Schnapper, op. cit. (1994), 2005, pp. 271 e sgg.

²⁰ Per un riassunto delle testimonianze a disposizione vedi Marani, *Collezionismo e filologia...*, op. cit., 2009, passim, con bibliografia precedente.

²¹ Cfr. M.J.Rigollot, *Catalogue de l'oeuvre peint de Léonard de Vinci*, Parigi, 1848, pp. 8-9. Cfr. Villata, op. cit., 2003, p. 92.

²² Mi rendo conto della difficoltà di tale indagine, ma l'estrema sofisticatezza dei metodi diagnostici attualmente a disposizione da parte dei tecnici del Louvre rende auspicabile, almeno a livello di impostazione metodologica, tale ricerca.

autografa di Leonardo,²³ ha tutte le possibilità per poter essere riferita ad un pittore francese della metà del secolo XVII ed essere magari identificata con una delle copie fatte fare da Jabach per trattenere memoria del dipinto di Leonardo dopo la sua vendita, alla stessa stregua con cui egli aveva fatto ricopiare dal Bourdon un *Ritratto di Gaston de Foix* ritenuto di Giorgione, venduto come originale al duca di Liancourt, passato poi a Thomas de Dreux (1680) e oggi a Howard Castle, in cui Roberto Longhi aveva riconosciuto la mano di un imitatore nordico del secolo XVII.²⁴

Inoltre, il dipinto di Leonardo era anche stato fatto incidere da Jabach con lo scopo “pubblicitario” di venderlo, così come egli aveva fatto incidere tutti i dipinti che, in seguito, il re di Francia avrebbe infatti acquistato.²⁵ L’incisione, di Jean Boulanger (e non di Chauveau) (**Fig. 6**), mentre accentua il ghigno del San Giovanni e ne traduce lo stile e le forme nel gusto del barocco francese, già trattiene quell’accentuazione del modellato della spalla e del dorso, nonché del suo netto profilo, che la critica recente ha individuato come l’area in cui maggiormente si evidenziano ripassature della pittura date per spessori di colore sovrapposto, mentre la copia in Palazzo Rosso a Genova copre proprio il dorso e parte della spalla destra con una lunga ciocca di capelli, come a testimoniare di uno stato di conservazione di questa zona allora non perfettamente leggibile nell’originale e, perciò, da suggerire forse un’ esecuzione della copia in un momento che precedesse le ridipinture dell’originale.²⁶

Rimane comunque poco chiaro come mai del *San Giovanni* esistano, alla fine, soltanto pochissime copie sia in suolo francese: una, segnalata dalla Ottino in collezione Chéramy,²⁷ un’altra pervenuta di recente al Museo di Blois,²⁸ che in Italia: oltre a quella di Palazzo Rosso a Genova, la più famosa è la versione con paesaggio conservata nella Pinacoteca Ambrosiana, cui si è già accennato (**Fig. 5**).²⁹ Viceversa, numerosi sono i riflessi della composizione leonardesca tanto

²³ Genova, Palazzo Rosso, olio su tela ovale , cm 60 x 46, su cui vedi A.Ottino Della Chiesa, *L’opera completa di Leonardo pittore*, Milano, 1967, p. 110, riprodotto alla quarta figura dall’alto.

²⁴ Recentemente E.Villata, *Ancora sul San Giovanni Battista di Leonardo*, in “Raccolta Vinciana”, fasc. XXVIII, 1999, pp. 138-139, nota 35, riferisce il dipinto di Palazzo Rosso ad un pittore genovese “di seconda fila della seconda metà del ‘600”. Esso proviene dalla raccolta di Giuseppe Maria Durazzo che l’acquistò verso il 1668 come opera di Leonardo con l’intermediazione dei pittori Giovanni Bernardo Carbone e Stefano Camogli. Non sembra tuttavia plausibile che il dipinto sia stato confezionato *ad hoc* da un pittore collegato a questi artisti, in questo stesso momento, per garantire al Durazzo il possesso di un Leonardo in concorrenza col principe Giovanni Carlo Doria che possedeva la tavola con la *Lotta per lo Stendardo* allora considerata dell’artista di Vinci. Né la copia di Palazzo Rosso può essere considerata derivare dalla replica del *San Giovanni Battista* conservata oggi nella Pinacoteca Ambrosiana, dato che vi manca il paesaggio presente in quel dipinto (tradizionalmente attribuito al Salai, ma ora più opportunamente ritenuto di pittore lombardo leonardesco, vedi sotto nota 29) (**Fig. 5**). La data di acquisizione della copia già Durazzo, sembra autorizzare invece a credere che il collezionista e i suoi amici pittori lo considerassero opera genuinamente antica, cosa che non sarebbe risultata assurda se essa fosse stata “confezionata” da qualcuno dei pittori di fiducia di Jabach, in grado, come abbiamo visto sopra, di ingannare anche i “curieux”, come riferito dal Félibien. Lo stile della copia ora in Palazzo Rosso sembra comunque indicare un artista francese piuttosto che ligure. Vedi anche Villata, op. cit., 2003, p. 90. Per la copia da Giorgione fatta fare da Jabach, e di cui riferisce il Brienne, vedi Schnapper, op. cit. (1994), 2005, p. 271, con bibliografia precedente. Per il parere di Longhi su questa copia vedi P.Zampetti, *Giorgione e i giorgioneschi*, Catalogo della Mostra (Venezia, Palazzo Ducale), Venezia, 1955, n. cat. 53.

²⁵ Fagnart, op. cit., 2009, pp. 97-98, fig. 38. Vedi anche C.Alberici-M.Chirico De Biasi, *Leonardo e l’incisione. Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV al XIX secolo*, Milano, Electa, 1984, p. 150, n. 221.

²⁶ Inutile sottolineare che, contrariamente a quanto suggerisce il Villata, op. cit., 2003, p. 90, la copia di Palazzo Rosso non può derivare dall’incisione, dalla quale si discosta non solo per via della presenza di quella grande ciocca di capelli sulla destra (assente nell’incisione), ma anche per la lunghezza delle dita della mano sinistra e per una sensibile diversità della fisionomia.

²⁷ Ottino Della Chiesa, op. cit. , fig. a p. 110.

²⁸ Fagnart, op. cit., 2009, p. 270, fig. 93, olio su tavola, cm. 70,3 x 54, donato al Museo di Blois da M.me Nicolas Landau.

²⁹ Olio su tavola, cm 73 x 50,9. Vedi sopra nota 24. Su questa copia, attribuita ora a “Pittore lombardo leonardesco” vedi ora la scheda di E.Villata in *Pinacoteca Ambrosiana*, Tomo I, a cura di P.C. Marani, B.W.Mejer, M.Rossi e A.Rovetta, Milano, Electa, 2005, pp. 333-337. Due altre copie si conservano nella Pinacoteca di Capodimonte a Napoli, inv. 895 e 1040, che non dipendono da quella dell’Ambrosiana (come vorrebbe Zoellner, op. cit., 2003, p. 248), ma da

nella pittura e nella scultura fiorentina che nella pittura e nella scultura lombarda: per l'area toscana saranno da ricordare i riflessi nelle opere di Piero di Cosimo, Lorenzo di Credi, Fernando Yanez de la Almedina e Rustici, tutti circoscrivibili attorno agli anni 1506-1511; mentre per quella lombarda saranno da ricordare le citazioni fattene dal Bramantino nella figura dell'Angelo che compare nella *Fuga in Egitto* custodita nel Santuario della Madonna del Sasso di Orselina, pittura generalmente ritenuta tarda del Suardi (del secondo o terzo decennio del Cinquecento, ma forse da anticipare), e dal Bambaja nel *San Giovanni Evangelista* per il Monumento funebre a Gaston de Foix, iniziato nel 1515 e lasciato incompiuto nel 1522, oltre che riflessi più o meno diretti cui accennano gli studiosi.³⁰ Di recente, il Villata ha sostenuto, sorretto da una serie di indizi sia interni (relativi ai rapporti fra Leonardo e la famiglia Benci, ben noti), che esterni, e cioè di riscontri con l'ambiente artistico fiorentino, che il committente dell'opera possa essere stato Giovanni Benci, circoscrivendone la data d'esecuzione attorno al 1505-6, e cioè al secondo periodo fiorentino di Leonardo.³¹ Questa committenza e questa datazione sono state accolte da una parte della critica più recente.³² Uno degli elementi che fanno ritenere possibile un'anticipazione della cronologia del *San Giovanni* di Leonardo, quanto meno dell'inizio dell'elaborazione del dipinto, rispetto ai tempi tardi tradizionalmente suggeriti dalla critica novecentesca, risiede nella forte suggestione della ricerca scultorea della forma, già sottolineata da Martin Kemp, che l'opera manifesta in tutta evidenza, al punto, quasi, da contraddire gli effetti di evanescenza della forma tra luce e tenebra che pur caratterizzano lo stile dell'opera. Nel quadro dell'iconografia toscana del "San Giovanni Battista" dello scorcio del Quattrocento e degli inizi del nuovo secolo,³³ una simile iconografia, con il personaggio che guarda fisso ammiccando negli occhi lo spettatore, tra invito sensuale alla compartecipazione diretta all'evento e allusione alla venuta di Cristo, sviluppando la precedente idea leonardesca dell' *Angelo annunciante*,³⁴ e con il braccio destro proteso davanti al busto e la mano indicante verso l'alto, non si potrebbe spiegare appieno senza la conoscenza e lo studio della statuaria antica, con la quale Leonardo entrò in più diretto contatto dal 1501 in poi, a seguito di un suo viaggio a Roma e a Tivoli, riflettendone, in tutte le sue composizioni successive, il forte impatto e il costruire per masse pienamente, e difficoltosamente, articolate nello spazio.³⁵ Benché questo

un altro prototipo: vedi M.A.Fusco, in *Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma*, a cura di A.Vezzosi, Firenze, Giunti, 1983, nn. 335 e 336, p. 144, l'una lombarda, l'altra, più tarda, forse francese.

³⁰ Per questi riflessi nell'arte fiorentina e lombarda vedi ora Villata, op. cit., 1999, pp. 123-139, che si sofferma in particolar modo sul *San Giovanni* della Pinacoteca Ambrosiana, e sulle differenze tra questo e l'originale. Il Suida (*Leonardo's Activity as a Painter. A Sketch*, in *Leonardo. Saggi e ricerche*, Roma, op. cit., 1954, p. 327), dall'esistenza di numerose copie in area lombarda ne trae la convinzione di una datazione del dipinto originale al secondo periodo milanese di Leonardo.

³¹ Vedi E.Villata, *Il San Giovanni Battista di Leonardo: un'ipotesi per la cronologia e la committenza*, in "Raccolta Vinciana", fasc. XXVII, 1997, pp. 188-236. Lo studioso, accogliendo un suggerimento dello scrivente circa la possibile committenza del dipinto (cfr. nota a p. 187), ripercorre analiticamente tutta la vicenda critica e le proposte di datazione avanzate fino ad allora dagli studiosi e al suo denso articolo (e ai suoi due successivi contributi già citati sopra, del 1999 e del 2003) si rimanda per la completa bibliografia sull'opera.

³² Vedi ad es. Scaillièrez-Thiébaud, op. cit., 2007, p. 80; Fagnart, op. cit., 2009, pp. 97 e 268. In controtendenza lo Zoellner, op. cit., 2003, p. 248, propone una datazione attorno al 1513-16 con un punto interrogativo, mentre Martin Kemp, *Leonardo. Nella mente del genio*, Torino, Einaudi, 2006 (ed. orig. Oxford University Press, 2004), fig. 22 e tav. XVII, contrariamente alla sua precedente datazione verso il 1510 (vedi sopra nel testo e nota 5), propone ora la cronologia "1508-16 circa", rilevando che "Lo stato di annerimento del dipinto rende difficile da giudicare l'effetto originale".

³³ Di cui una rassegna, con rimandi alla letteratura precedente, si trova in Rudel, op. cit. 1977 (e 1985), oltre che in Villata, opp. cit., 1997 e 2003, passim.

³⁴ Su questo perduto (o mai portato a compimento) dipinto di Leonardo vedi ad es. Marani, op. cit., 1989, pp. 145-147. Vedi anche più avanti gli studi citati in nota 40. La miglior copia dal prototipo vinciano è nel Museo di Basilea.

³⁵ Su questa nuova presa di contatto con l'antico ha particolarmente insistito P.C.Marani, *The Hammer Lecture (1994)*. *Tivoli, Hadrian and Antinous. New Evidence of Leonardo's Relation to the Antique* (Los Angeles University), in "Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana", vol. VIII, 1995, pp. 207-225, e ID:, *Leonardo. Una carriera di pittore*, Milano, Motta, 1999 (e New York, Harry Abrams, 2000; ristampa Milano, Motta, 2003, e New York, 2004), pp. 259-301, e in particolare sul *San Giovanni* del Louvre pp. 308-317. Vedi anche ID., 'Imita quanto puoi li greci e li latini?'. *Leonardo and the Antique*, in *In the Light of Apollo. Italian Renaissance and*

non costituisca prova inconfutabile di un inizio del dipinto alla metà del primo decennio, la sua concatenazione inconfutabile col tema dell'*Angelo annunciante*, cui, per certo, Leonardo attendeva attorno al 1504-5, rendono assai plausibile tale anticipazione cronologica, almeno, come detto, per l'avvio della composizione.

E' mia convinzione, infatti, che il *San Giovanni*, pur iniziato a Firenze alla metà del primo decennio, sia stato portato da Leonardo a Milano, e qui completato attorno al 1509-1510 (anche se non si può escludere che il suo completamento avvenisse anche un poco più tardi ma, comunque, entro il 1513) come dimostrano le antiche copie lombarde che prevalgono, numericamente, sugli echi fiorentini; questi ultimi, da quelli riscontrabili nelle opere di Piero di Cosimo e Lorenzo di Credi, e, forse, di Raffaello (come suggerisce il Villata più di recente),³⁶ fino alla statua bronzea del Levita del Rustici, nel famoso gruppo sopra la porta del battistero di Firenze,³⁷ sono infatti, in realtà, proprio echi e non copie o repliche esatte del prototipo, ma adattamenti e riflessi generatisi o dal dipinto in via di completamento o dai disegni ad esso preparatori. A questo proposito, oltre che il famoso disegno di un allievo rintracciabile in un foglio di studi di Leonardo contenuto nel Codice Atlantico, f. 489 recto,³⁸ (**Fig. 7**) mostrante la mano sinistra e il dito puntato del *San Giovanni*, e che serve come controprova del fatto che verso il 1509 Leonardo lavorasse ancora a questo soggetto, o che l'opera fosse ancora nella bottega di Leonardo a questa data (dato che il foglio a quello contiguo, ora Codice Atlantico, f. 221 recto, contiene gli abbozzi delle bocche d'acqua poi meglio disegnate sul celebre foglio del Codice Atlantico, f. 1097 recto, raffigurante il Naviglio di San Cristoforo, datato di pugno da Leonardo 3 maggio 1509),³⁹ richiamo sul disegno a matita rossa delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, inv. 138 (**Fig. 8**), raffigurante una mano sinistra portata al petto che, ad un attento esame e, capovolto il foglio, si mostra un possibile autografo leonardesco e non una copia, essendo uno studio "di naturale" della mano e del braccio sinistro di una figura da utilizzare per l'*Angelo dell'Annunciazione*, poi reimpiegato da Leonardo per la mano destra del *San Giovanni* (cui la critica più antica lo metteva in più diretta relazione) dove appare seminascosta a causa del braccio destro che vi si sovrappone.⁴⁰ Il suo stile, inclusi alcuni tratteggi condotti con la mano sinistra (come ha per primo rilevato il Pedretti), è quello del 1504-8 circa, o, addirittura, del 1504-6, ciò che mostra come, in questo giro d'anni, Leonardo stesse ancora lavorando, forse simultaneamente, tanto all'*Angelo dell'Annunciazione* che al *San Giovanni Battista*. La gestazione dell'opera a Firenze e il suo successivo completamento a Milano, rendono dunque ragione della

Greece, Catalogo della Mostra (Atene, Museo Nazionale, Alexandros Soutzos Museum, 22 dicembre 2003-marzo 2004), a cura di M.Gregori, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004 , pp. 475-478 e, per il *San Giovanni* in particolare p. 477.

³⁶ Il Villata propone ora, in una segnalazione scritta allo scrivente (20 settembre 2009), di vedere nella *Madonna del Granduca* di Raffaello, circa 1505-6, la prima eco del tentativo di far emergere la figura dal buio profondo, avvolgendola quasi nell'ombra, e non solo "davanti" ad uno sfondo buio, in suggestione di una conoscenza del *San Giovanni* di Leonardo visto a Firenze attorno a questi anni.

³⁷ Su questo importante gruppo bronzeo, cui non fu forse estraneo Leonardo, che, come ricorda il Vasari, diede consigli al Rustici mentre lo preparava, vedi ora le nuove osservazioni emerse dal restauro pubblicate in *Leonardo and Sculpture*, Catalogo della Mostra (Atlanta, The High Museum of Art), a cura di G.Radke, Atlanta, 2009, pp. .

³⁸ Sul disegno del Codice Atlantico, f. 489 recto e i fogli ad esso collegati, databili verso il 1509, vedi Kemp, op. cit., (1981) 1982, p. 320.

³⁹ Su questo foglio vedi ora P.C.Marani, in P.C.Marani-M.Rossi-A.Rovetta, *L'Ambrosiana e Leonardo*, Catalogo della Mostra, Novara, Interlinea Edizioni, 1998, pp. 47-49, n. cat. 8.

⁴⁰ Su disegno di Venezia, inv. 138, già considerato fino alla Cogliati Arano, *Disegni di Leonardo e della sua cerchia nelle Gallerie dell'Accademia*, Milano, Electa, 1980, p. 95 (riprodotto capovolto) copia, di Maestro lombardo cinquecentesco, e forse di Cesare da Sesto, vedi C.Pedretti, *The 'Angel in the Flesh'*, in "Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana", vol. IV, 1991, pp. 34-48, fig. 12, che lo considera "whorthy of Leonardo" e che lo assegna, nella didascalia alla fig. 12, a "Cesare da Sesto (or Leonardo?)". Anch'io sono ora convinto che il disegno sia autografo di Leonardo, da datare verso il 1504-8. Tali indicazioni sono accolte in G.Nepi Sciré-A.Perissa Torrini, *Disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nel Gabinetto dei disegni e stampe delle Gallerie dell'Accademia di Venezia*, ordinati e presentati da C.Pedretti, Firenze, Giunti, 2003, pp. 118-119, cat. 19 (con completa bibliografia precedente), dove il foglio è infatti attribuito a Leonardo con una datazione verso il 1504-6.

grande fortuna del modello presso gli artisti operosi in questi due centri, rendendo più difficile supporre che l'opera sia stata effettivamente consegnata al suo possibile committente, Giovanni Benci entro il 1509. Ciò avrebbe naturalmente impedito la proliferazione di così tante copie in ambito milanese fra il secondo e il terzo decennio Cinquecento. Ma non di sole copie si tratta. Senza la presenza fisica e materiale del *San Giovanni* di Leonardo a Milano nella prima metà del secondo decennio del Cinquecento, e almeno fino al 1513, un'opera come il *San Gerolamo penitente* di Cesare da Sesto, ora nella Pinacoteca di Brera (**Fig. 9**), sarebbe inspiegabile, e non tanto per la tipologia della figura o per il prestito letterale del braccio e della mano sinistra portata al petto, desunta dalla mano dell'Angelo nell' *Angelo annunciante*,⁴¹ o, per scambio, anche da quella del *San Giovanni* di Leonardo, ma, soprattutto, per il raggiungimento di quella piena definizione dello spazio d'ombra fonda e avvolgente da cui emerge la figura che sarebbe stato impossibile ricreare, in una originalissima e autonoma creazione artistica, senza il precedente modello leonardesco.

⁴¹ Su questo straordinario dipinto, assegnabile al 1515 circa, vedi P.C.Marani, *Leonardo e i leonardeschi a Brera*, Firenze, Cantini, 1987, pp. 130-133; M.Carminati, *Cesare da Sesto 1477-1523*, Milano-Roma, Jandi Sapi, 1994, pp. 189-192, n. cat. 14 (l'autore accoglie la derivazione da me proposta dal *San Giovanni* di Leonardo, ma posticipa lievemente la datazione del dipinto di Cesare da Sesto alla seconda metà del secondo decennio del Cinquecento, come anche suggerito da Pier Luigi Leone De Castris e da Annalisa Perissa Torrini: vedi *ivi*, p. 190).

ILLUSTRAZIONI Marani

1. Radiografia del *San Giovanni Battista* di Leonardo (Parigi, Laboratoire du Musée du Louvre, 1962).
2. Leonardo, *San Giovanni Battista*. Parigi, Musée du Louvre, inv. 775.
3. Anthonis van Dyck, *Ritratto di Everhard Jabach*. Milano, Collezione privata.
4. Artista francese (?) della seconda metà del sec. XVII, *Copia dal San Giovanni Battista* di Leonardo. Genova, Palazzo Rosso.
5. Artista milanese, circa 1510-1515, *Variante del San Giovanni Battista con paesaggio*. Milano, Pinacoteca Ambrosiana, inv. 98.
6. Jean Boulanger, *Incisione dal San Giovanni Battista*. Parigi, Bibliothèque Nationale, Estampes et photographies.
7. Allievo di Leonardo, *La mano sinistra del San Giovanni Battista in un foglio di studi di Leonardo*. Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice Atlantico, f. 489 recto.
8. Leonardo (attr.), *Studio per una mano sinistra portata al petto*. Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto dei disegni, inv. 138.
9. Cesare da Sesto, *San Gerolamo penitente*. Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 754.