

Originalveröffentlichung in: Antonelli, Roberto ; Cieri Via, Claudia ; Forcellino, Antonio ; Forcellino, Maria (Hrsgg.): Leonardo a Roma : influenze ed eredità ; catalogo della mostra, Roma 2019, S. 237-248 (Storia dell'Accademia dei Lincei. Cataloghi ; 6)
 Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2025), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00009411>

Un “san Giovanni romano”: il *san Giovanni Battista* di Leonardo fu realizzato a Roma?

Frank Zöllner

Malgrado le approfondite ricerche, ormai in corso da decenni e i molti chiarimenti che hanno gettato luce, ad esempio, sulla tecnica esecutiva del dipinto, il *san Giovanni Battista* di Leonardo (fig. 1), può ancora oggi considerarsi tra le opere più enigmatiche dell’alto Rinascimento italiano. Peraltro, ora siamo a conoscenza di qualche nuovo elemento utile per chiarire la provenienza del celebre dipinto, ora al Louvre di Parigi. A quanto pare, nell’ottobre 1517, esso si trovava ancora nella bottega di Leonardo, presso Cloux; sembra però che non molto tempo dopo l’opera entrasse a far parte della collezione del re di Francia.¹ Abbiamo anche diverse informazioni circa le successive sorti del dipinto nelle collezioni reali francesi durante il XVII secolo. Nel 1625 circa, il *san Giovanni* fu ceduto da Luigi XIII al sovrano inglese Carlo I, in cambio di un ritratto di Erasmo da Rotterdam di Hans Holbein e di una *Sacra Famiglia* di Tiziano. Dopo quest’ultimo passaggio di proprietà, nel 1649 l’opera comparve sul mercato dell’arte, giungendo successivamente nella collezione del Cardinale Mazzarino. Dal 1661 il dipinto è nuovamente di proprietà della corona francese; dopo la rivoluzione francese, all’inizio del XIX secolo, l’opera fu trasferita al Louvre.²

¹ JESTAZ 1999, pp. 68-72.

² MARANI 2009, pp. 45-59, in part. p. 49; DELIEUVIN 2012b, pp. 246-249; ZÖLLNER 2019, pp. 203-206, 248, 257.

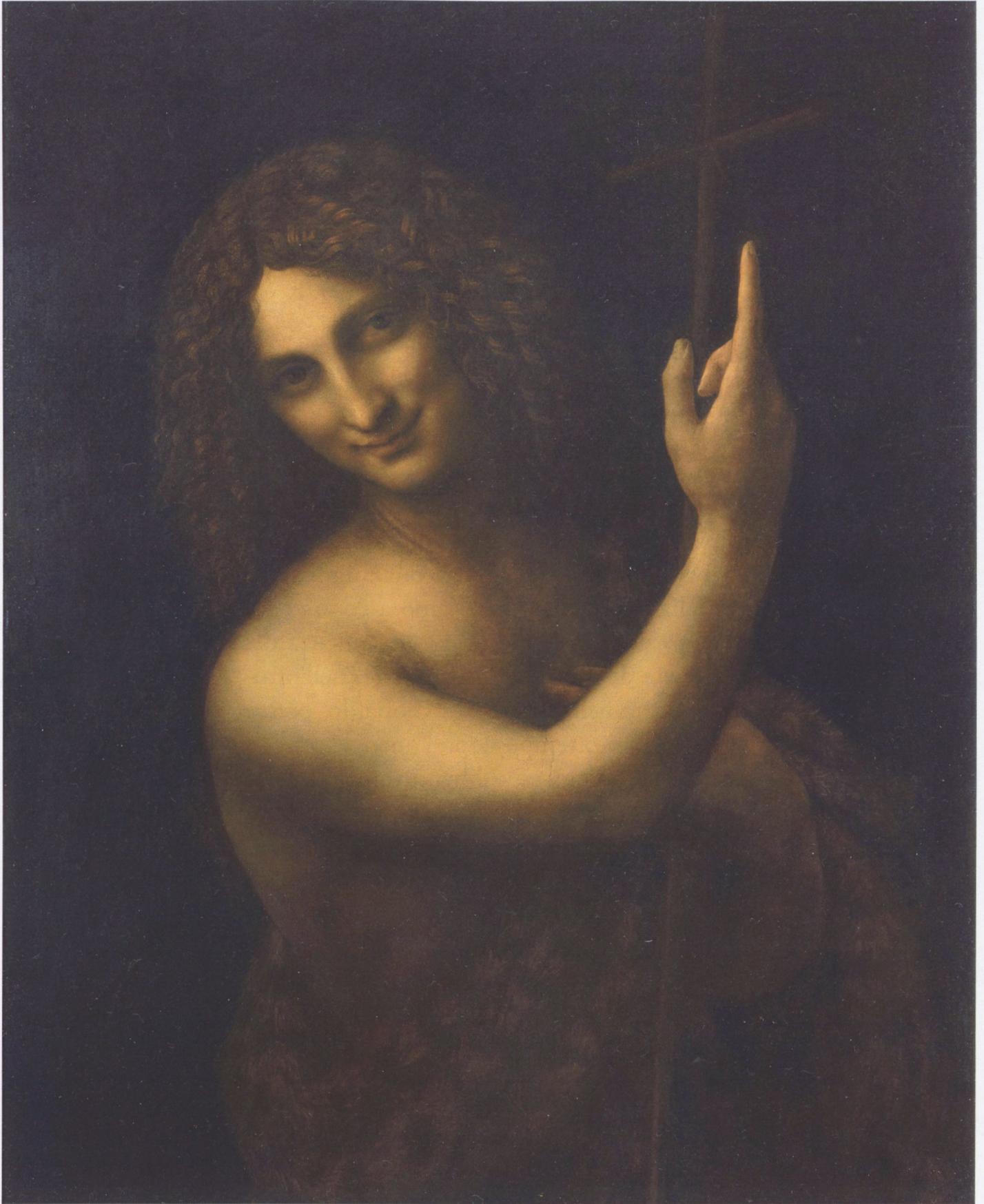


Fig. 1 – Leonardo da Vinci, *San Giovanni Battista*, 1513-1516 (?), olio su pannello, cm 69 x 57, Parigi Louvre.
Photo © RMN – Grand Palais (musée du Louvre).

Non sempre vi è stata unanimità sull'attribuzione del *san Giovanni*; nondimeno, dalla seconda metà del XX secolo in poi, il dipinto è stato accolto da pressoché tutti gli studiosi tra le opere originali di Leonardo. Tuttavia, la datazione del *san Giovanni* all'interno dell'*opus* di Leonardo è stata recentemente oggetto di controversie. Per lungo tempo una collocazione cronologica del dipinto fra il 1513 e il 1516 è stata considerata la più plausibile, soprattutto perché nel *san Giovanni* la tecnica dello "sfumato" trova la sua espressione più coerente e sviluppata, come dimostra la sua compiuta assimilazione nelle tarde opere romane di Raffaello.³

A questa datazione del dipinto, da porre dunque all'interno dell'attività romana di Leonardo, sono però state sempre contrapposte ipotesi alternative. Ad esempio, Paul Müller-Walde, già nel 1889, aveva proposto una datazione anteriore, attorno al 1504/1509.⁴ Parecchi decenni più tardi, Carlo Pedretti propose, con argomentazioni simili, una datazione al 1509.⁵ Müller-Walde, Pedretti e, più recentemente, Martin Kemp insieme ad altri studiosi indicano, come indizio comprovante una datazione precoce del dipinto, un foglio del Codice Atlantico (fol. 489/ 179r-a) nel quale un allievo di Leonardo avrebbe disegnato, con pallidi tratti e in maniera piuttosto impacciata, la mano destra sollevata del *san Giovanni* (fig. 2).⁶ Poiché un altro foglio del Codice Atlantico (359ra/ 997r), strettamente collegato al primo, è stato realizzato nel 1509, gli studiosi citati hanno tratto la conclusione che Leonardo avesse iniziato il suo dipinto intorno a quell'anno. Inoltre, una datazione anteriore al 1510 troverebbe sostegno nell'iconografia stessa di san Giovanni, all'epoca la più diffusa a Firenze. Questi elementi sembrerebbero avallare la datazione del dipinto agli anni dell'ultimo soggiorno fiorentino di Leonardo.

Tuttavia, un confronto diretto tra dipinto e disegno consente di cogliere contemporaneamente molte affinità ma altrettante discrepanze. Una di queste, ad esempio, riguarda la posizione del pollice e del dito medio, resa in maniera diversa nel dipinto e nel

³ WASSERMAN 1984, pp. 12-121; WEIL GARRIS POSNER 1974.

⁴ MÜLLER-WALDE 1898, pp. 225-266.

⁵ PEDRETTI 1973, pp. 166-167.

⁶ KEMP 2006, p. 336.

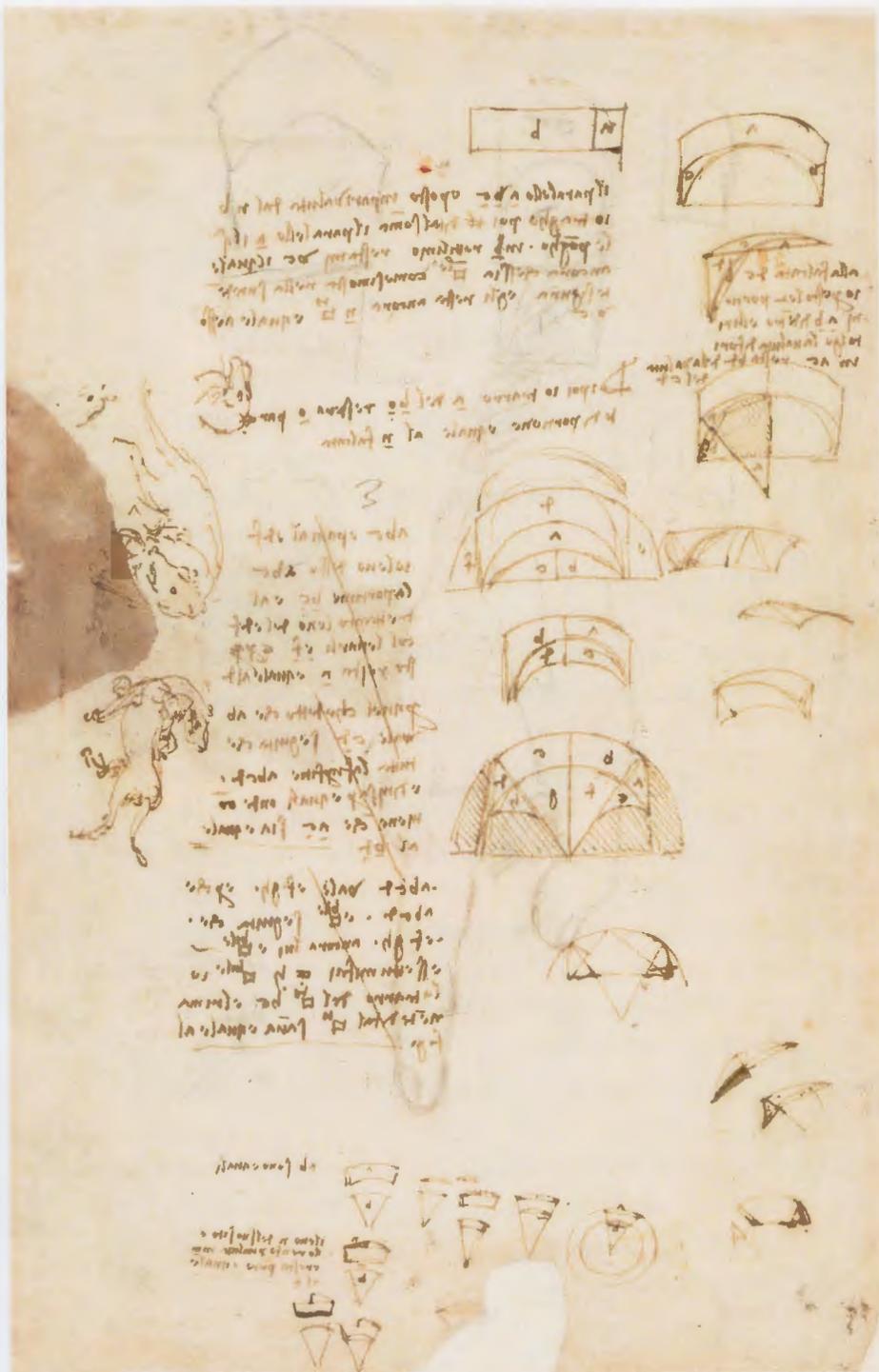


Fig. 2 – Leonardo, disegno di una mano sollevata con indice puntato in alto (part.), 1509 circa (?), Codice Atlantico fol. 489 / 179r-a, Milano, Biblioteca Ambrosiana. Foto © Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Metis e Mida Informatica/Mondadori Portfolio.

disegno. Anche in altri dettagli emergono differenze; ad esempio nella forma delle unghie, che nel dipinto leonardesco sono più grandi e lunghe. Inoltre, recentemente Vincent Delieuvin ha fatto notare – pienamente a ragione – che nel disegno del Codice Atlantico la posizione del pollice è assai più flessa rispetto a quella nel dipinto del Louvre. Peraltro, il rapporto tra il disegno leonardesco del Codice Atlantico e l'opera di Leonardo non è poi così stringente da rendere il confronto totalmente attendibile: solo l'esame con la riflettografia agli infrarossi sembra suggerire che, in origine, il pollice nel dipinto fosse un poco più flesso.⁷ Ma anche alla luce di questo risultato non è possibile trarre conclusioni assolute. Nella migliore delle ipotesi, si potrebbe supporre che Leonardo stesso, o uno dei suoi allievi, avesse concepito un dipinto raffigurante san Giovanni Battista già nel 1509. A quest'epoca, tuttavia, l'artista e la sua bottega già non si trovavano più a Firenze. La supposizione che sia esistito un *san Giovanni* "fiorentino" di mano di Leonardo è pertanto tutt'altro che plausibile.

Probabilmente il citato foglio del Codice Atlantico riporta solamente la variante di un gesto molto diffuso – usato per indicare – che talvolta gli artisti fiorentini del XV secolo adottavano nelle loro opere, come nel caso di Domenico Ghirlandaio nella sua pala d'altare per l'Ospedale degli Innocenti di Firenze, terminata nel 1488. Inoltre, il gesto dell'indicare, già dal XIV secolo al più tardi, rientrava nel comune repertorio iconografico delle raffigurazioni di Giovanni Battista. In tal modo il santo rimanda, con il suo dito indice, alla Vergine, a Gesù, all'agnello sacrificale o alla luce divina e, infine, al Salvatore di cui, come noto, egli stesso è il precursore (come si dirà in seguito). A prescindere da ciò, questo gesto usato per indicare era ampiamente diffuso, nel XV e XVI secolo, anche al di fuori dell'iconografia di san Giovanni. Leonardo stesso fornisce qui il migliore tra gli esempi. Egli usa e varia il gesto dell'indicare in numerose opere, ad esempio nella sua *Adorazione dei Magi*, nell'*Ultima Cena*, nel Cartone di Burlington House,⁸ come anche in alcuni disegni realizzati tra il 1476 e il 1483 circa.⁹ Si pensi,

⁷ DELIEUVIN 2012b, p. 248.

⁸ WEIL GARRIS POSNER 1974, pp. 66-67; FEHRENBACH 1997, p. 288.

⁹ ZÖLLNER 2019, cat. no. 16 (RL 12520r), 143 (RL 12572r), 154 (RL 12558r).

inoltre, a Raffaello che in numerosi suoi disegni raffigura un gesto simile.¹⁰ Sarebbe pertanto arduo trarre conclusioni assolute a favore di una datazione precoce del *san Giovanni Battista* di Leonardo partendo solo dal gesto dell'indicare rappresentato da un suo allievo su un foglio del Codice Atlantico.

Ciò nonostante, Edoardo Villata ha recentemente formulato un'ipotesi a rinnovato sostegno della datazione precoce del *san Giovanni Battista* e della sua realizzazione nel secondo periodo fiorentino di Leonardo. Villata cita, come già in precedenza Wilhelm Suida, le opere di Piero di Cosimo che, secondo lo studioso, riprendono il medesimo gesto dell'indicare del *san Giovanni Battista*.¹¹ Già nel 1927 Suida aveva cercato di dimostrare, attraverso rimandi a numerosi dipinti di Piero di Cosimo, uno stretto legame tra quest'ultimo e Leonardo. Come miglior esempio egli citava la pala d'altare dell'*Incarnazione di Cristo* (ora conservata agli Uffizi) che, completata nel 1505, era stata probabilmente realizzata per la cappella di famiglia di Pierozzo di Baldo di Pierozzo Tedaldi, nella chiesa fiorentina della SS. Annunziata.¹² Qui, Giovanni Evangelista – che si trova al margine sinistro dell'opera – indica con la mano destra la Madonna. Questo gesto, appunto, sarebbe stato ispirato da un precoce progetto di Leonardo per il suo Giovanni Battista. Ma ciò è poco convincente, giacché l'Evangelista di Piero di Cosimo indica la Madonna con il braccio in posizione quasi orizzontale mentre, al contrario, il Giovanni Battista di Leonardo tiene il braccio in posizione quasi verticale. Anche la forma della mano e delle dita è differente nelle due opere: la mano realizzata da Piero di Cosimo sembra spigolosa, quasi senza curvature. Viceversa, Leonardo modella la mano in maniera plastica, elemento che non da ultimo si deve ricondurre alla sua tecnica dello "sfumato". L'argomentazione di Suida e Villata, inoltre, prescinde dal fatto che Piero di Cosimo, soprattutto nei suoi dipinti a soggetto sacro, raffigurasse relativamente spesso e già dagli anni Ottanta del Quat-

¹⁰ LAURENZA 2004a, pp. 33-34.

¹¹ VILLATA 1997, pp. 187-236; VILLATA 1999, pp. 123-158; SUIDA 1929, pp. 152 f., 155, 244.

¹² FERMOR 1993, pp. 134-140.

trocento, gesti con il significato dell'indicare.¹³ Da un'analisi dei dettagli dell'opera di Piero di Cosimo, pertanto, non si possono trarre argomentazioni incontrovertibili a favore di una datazione precoce del *san Giovanni* di Leonardo.

Senza nuovi dati sulle circostanze legate alla creazione del *san Giovanni*, naturalmente, tutti i tentativi di giungere ad una datazione dell'opera rimangono relegati nell'ambito delle ipotesi. Tuttavia, dopo le argomentazioni espresse da Kathleen Weil Garris Posner, la datazione della realizzazione del *san Giovanni* durante gli anni del soggiorno romano di Leonardo, dal 1513 al 1516, appare ancora quella più plausibile. A sostegno di ciò, a mio avviso, si possono mettere in campo due argomenti, che in seguito preciserò meglio: in primo luogo, durante la vita di Leonardo, l'iconografia di san Giovanni ha avuto un ruolo di rilievo, non solo a Firenze ma anche a Roma, sotto il Papa mediceo Leone X; in secondo luogo, la tecnica dello "sfumato", molto sviluppata nel dipinto parigino, rappresenta il punto apicale e conclusivo dell'intensa attività di ricerca condotta da Leonardo sugli effetti della pittura chiaroscurale, con cui egli tematizzava la testimonianza della luce divina.

Come già affermato, il *san Giovanni Battista* di Leonardo incarna, secondo quasi tutti gli studi più autorevoli e consolidati, il più impressionante esempio del cosiddetto "sfumato". Questa tecnica di raffigurazione, descritta già nell'antichità da Plinio (*Historia naturalis* 35,41-43; 35,97) e menzionata, alla fine del Medioevo, da Cennino Cennini, venne perfezionata da Leonardo mediante la pittura ad olio. Nel dipinto, tramite l'apposizione di numerose velature colorate e poco coprenti, si formano innumerevoli gradazioni di ombra che lasciano sfumare il contorno in dolci trapassi tra aree chiare e scure, in modo tale da rappresentare la figura con marcato effetto plastico. L'esito pittorico di questo procedimento si basa, tra l'altro, sulla stesura progressiva di olii che permettono un'apposizione differenziata di strati di colore sempre nuovi, fino ad una riduzione quasi monocromatica della raffigurazione con gradazioni di luce e ombra finemente sfumate.¹⁴

¹³ FERMOR 1993, figg. 32, 33, 54, 55, 56, 71, 73.

¹⁴ POSNER 1974, pp. 17-22; NAGEL 1993, pp. 7-20; DE VIGUERIE *et al.* 2010, pp. 6125-6128; ZÖLLNER 2013b, pp. 315-332; ZÖLLNER 2013a, pp. 67-83.

Con lo “sfumato”, Leonardo conferisce, infine, un interessante significato all’immagine del dipinto: il Battista che emerge dall’oscurità dello sfondo quasi nero appare come “forma” della luce; l’illuminazione della scena avviene tramite una fonte di luce che si deve cercare all’esterno del campo dell’immagine. Con quest’artificio, viene resa visivamente la vera essenza della rappresentazione del giovane santo, poiché il Battista non è il punto di partenza, ma solo il *ricevente* e testimone della luce divina che ricade su di lui. In tal modo, il dipinto illustra il primo verso del Vangelo di Giovanni in cui è descritta la testimonianza della luce divina.¹⁵ Lo “sfumato”, per questo, non è da considerare solo come un semplice mezzo di mera natura artistica, ma piuttosto anche come veicolo di trasmissione immediata del significato religioso del dipinto. In maniera analoga si potrebbe interpretare anche l’ombra, il secondo elemento formale dominante del dipinto: quest’ultima è intesa come simbolo dell’incarnazione di Dio in Gesù Cristo, rimandando così – analogamente alla luce – al Figlio di Dio, che successe immediatamente a Giovanni il quale, a sua volta, a Lui rimanda. Come la luce nel dipinto, dunque, così anche l’ombra ha un carattere fortemente evocativo in senso simbolico religioso.¹⁶

Tale simbolismo religioso di luce e ombra ci avvicina, forse, al vero contesto in cui è forse possibile collocare il *san Giovanni*. La figura biblica di Giovanni come testimone della luce divina, difatti, possedeva, nel secondo decennio del XVI secolo, una connotazione prettamente romana e al contempo papale, dato che, all’epoca, Giovanni de’ Medici sedeva al soglio pontificio come Leone X. Il Papa mediceo, proveniente da Firenze, infatti trovava in Giovanni Battista una figura fortemente identitaria poiché, da un lato, il santo era suo omonimo e, dall’altro, perché il santo era il più importante patrono della sua città natale, Firenze. Il dipinto di Leonardo con san Giovanni Battista potrebbe, quindi, essere anche collocato nell’ambito di una concezione iconografica di san Giovanni a carattere marcatamente romano.

¹⁵ BAROLSKY 1989, pp. 11-15.

¹⁶ STOICHITA 1999, pp. 67-88.



Fig. 3 – Raffaello San giocanni Battista, ca. 1517-1519, olio su tela, cm 165 x 147, Firenze, Galleria degli Uffizi. Per gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali (riproduzione vietata).

Peraltro, il tema di san Giovanni Battista come testimone della luce divina compare in numerosi dipinti realizzati da Raffaello e dalla sua bottega alla corte papale romana tra il 1517 e il 1518. Tra questi si colloca il *san Giovannino* attribuito a Giulio Romano e a Raffaello (fig. 3), che dovette essere stato commissionato in occasione della nomina a cardinale di Pompeo Colonna.¹⁷ Il dipinto – su tela di grande formato – si differenzia dal *san Giovanni* di Leonardo nella composizione; tuttavia, tra le due opere, si riscon-

¹⁷ Raffaello a Firenze 1984, pp. 222-228; MEYER ZUR CAPELLEN 2005, pp. 235-239; GNANN 2017, pp. 348-350.

trano alcuni significativi parallelismi: difatti, in entrambi il santo è rappresentato isolato e viene conferita centralità al contrasto tra l'incarnato luminoso del santo e l'oscurità dello sfondo. Giulio Romano e Raffaello dunque conoscevano il *san Giovanni Battista* di Leonardo e il loro dipinto, realizzato per un favorito di Leone X e raffigurante san Giovanni come testimone della luce divina, costituiva anche un indiretto ma sottinteso omaggio al Papa, il cui nome di battesimo era appunto Giovanni.

La testimonianza della luce è anche il tema del *Ritratto di Leone X* di Raffaello, realizzato tra il 1517 e il 1518 e oggi agli Uffizi di Firenze (fig. 4). Più elementi del dipinto rimandano a questo tema: il forte contrasto chiaroscurale, la Bibbia aperta di fronte al Papa e il globo dorato sulla estremità dello schienale della sedia. Nella Bibbia, riccamente illustrata, si riconoscono i primi versi del Vangelo di Giovanni: *In principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum* ("In principio era il Verbo, e il Verbo era presso Dio"). Si tratta, quindi, dell'esordio di quel passo della Sacra Scrittura che si conclude con l'indicazione di Giovanni quale uomo mandato da Dio, non luce stessa ma piuttosto Suo testimone. In questo ruolo, chiaramente, si vedeva calato anche Giovanni de' Medici, *alias* Leone X, committente e protagonista del ritratto. Considerato che, inoltre, la luce divina si rispecchia con evidenza nel globo dorato all'estremità superiore dello schienale della sedia, Leone X e il suo artista Raffaello vollero dare a questa tematica anche una precisa dimensione encomiastica: il globo, o meglio la palla, è notoriamente un simbolo araldico della famiglia del Papa, la "palla" dei Medici. Significativamente, proprio su questo particolare oggetto – che quindi è nel contempo anche simbolo familiare – la luce divina si concentra in maniera più evidente: su di esso è addirittura visibile riflessa la finestra attraverso cui la luce del giorno penetra nell'ambiente. Così sembra che la luce divina non sia solo diretta sul simbolo della famiglia de' Medici, ma sia a sua volta da questo stesso simbolo riflessa per ricadere su altre figure della cerchia papale.¹⁸ Inoltre, nel *Ritratto di Leone X*, il gioco della luce è forse da

¹⁸ DAVIDSON 1986, pp. 7-26; *Raffaello a Firenze* 1984, pp. 189-198; MEYER ZUR CAPELLEN 2008, pp. 162-167; GNANN 2017, pp. 348-350.



Fig. 4 – Raffaello, *Ritratto di Papa Leone X*, ca. 1517-1518, olio su tela, cm 155,2 x 118,9, Firenze, Galleria degli Uffizi. Per gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali (riproduzione vietata).

interpretare addirittura nel senso di un'intenzionale affermazione teorico-artistica dello stesso Raffaello il quale, in qualità di pittore, si definisce così 'maestro' della luce.

Lo stesso tema era stato espresso da Leonardo nel suo *san Giovanni Battista*: questo suo dipinto, dunque, rientra perfettamente nell'ambito del patronato artistico romano di Papa Leone X negli anni tra il 1513 e il 1516.