

## **Comparazione tra i volti della *Gioconda* e del *S. Giovanni dell'Ultima Cena* Sviluppi ulteriori concernenti l'identificazione della modella**

- Testimonianza di Antonio de Beatis, Milano 20-30 dicembre 1517
- 
- **I PARTE**: *il grado di compatibilità tra i due volti configura identità*
- IPOTESI A)
- A 1°: *la modella dei due capolavori “ Gioconda” e l’”Ultima Cena” è la stessa*
- A 2°: *La modella è milanese e appartenente alla corte sforzesca*
- **II PARTE**: *i risultati A 1° E A 2° in base ai dati storico-biografici e alle conclusioni della ricerca 2011/2012 convergono a identificare la modella*
- IPOTESI B): *la modella è Bianca Giovanna Sforza*
- IPOTESI C): *la Gioconda è il suo ritratto nuziale, la cui elaborazione era in corso mentre Leonardo stava eseguendo la commissione dell’Ultima Cena*
- **In premessa**
- **Coincidenze storico-biografiche e l’istoria’ di Bianca Sforza**
- **Un approccio storico-biografico e NON esoterico**
- **LA RICERCA SI SUDDIVIDE IN DUE PARTI**
- **I PARTE**: *comparazione “volto del San Giovanni//volto della Gioconda” (sviluppo dell’analisi in due fasi)*
- **II PARTE**: *identità della modella che ha ispirato i due ritratti (l’accoglimento di questo sviluppo è facoltativo e connesso alla tesi pubblicata nel 2011- 2012)*
- **LA RICERCA NEI SUOI DUE ASPETTI FONDAMENTALI**
- **PARTE I**: **COINCIDENZA DEI DUE VOLTI COMPARATI** : *la definizione dell’ipotesi e la ricerca (in due fasi)*
- **PARTE II**: **RIFERIMENTI STORICO-BIOGRAFICI** : *identità e “istoria” della modella che ha ispirato i due ritratti*
- **LA RICERCA IN PROGRESS**
- **PARTE I**:
- *la prima fase operazionalizzata*
- *la seconda fase operazionalizzata*
- **TABELLA** *analitica con gli elementi sottoposti a misurazione e raffronto*
- **PARTE II**: *sulla ricostruzione storico-biografica e i documenti*
- **AVVERTENZA**: *Natura probabilistica dei risultati, riferimenti, variabili interferenti*
- **APPENDICE**: *Validità e limiti delle conclusioni tratte sull’identificazione (cinque probabili obiezioni) - Nota finale -*
- **Postilla**: *La Gioconda milanese: una datazione attendibile.*

- Carla Glori, 15 marzo 2013/ 30 giugno 2014 -

**QUESTA RICERCA UNITAMENTE AL VIDEO CHE LA DOCUMENTA  
E' FINALIZZATA A PROVARE CHE  
IL VOLTO DELLA GIOCONDA E' ALTAMENTE COMPATIBILE  
AL PUNTO DA CONFIGURARE IDENTITA'  
CON QUELLO DEL SAN GIOVANNI DELL'ULTIMA CENA DI LEONARDO**

**IN PARTICOLARE, ALLA LUCE DELLA TESI PUBBLICATA  
CHE IDENTIFICA LA GIOCONDA IN BIANCA SFORZA  
RITRATTA SULLO SFONDO DI BOBBIO,  
SI EVINCE CHE LA MODELLA CHE HA ISPIRATO LEONARDO  
SIA PER IL SAN GIOVANNI CHE PER LA GIOCONDA  
E' BIANCA GIOVANNA SFORZA**

**Il documento:**

la testimonianza di Antonio de Beatis, Milano 20-30 dicembre 1517  
Manoscritto XF28 della Biblioteca Nazionale di Napoli

*In lo monastero di Santa Maria de le Grazie, quale fo facto dal S.or Ludovico Sfortia, assai bello et bene atteso, fu visto nel refectorio de fratri, chi sonno del ordine di san Dominico de observantia, una Cena picta nel muro da m. Lunardo Vinci, qual trovaimo in Amboys, che è excellentissima, benché incomincia a guastarse, non so se per la humidità che rende il muro o per altra inadvertentia. I personaggi di quella son de naturale retracti de più persone de la corte e de Milanesi di quel tempo, di vera statura.*

Antonio de Beatis testimonia che i volti degli Apostoli appartengono a personaggi molto influenti della passata corte sforzesca e ciò molto probabilmente grazie ad informazioni avute dallo stesso Leonardo in Amboise , durante l'incontro, da lui ricordato nel passo citato, avvenuto circa due mesi prima.

Come pure scrive Carlo Vecce, profondo conoscitore degli scritti di Leonardo, di ciò danno conferma oltre che testimonianze contemporanee, anche gli appunti delle carte vinciane, che rimandano a personaggi reali della vita milanese del XV secolo e segnatamente del periodo 1494-1498, i quali, per le peculiari caratteristiche e l'espressività del loro volto, avevano colpito il Maestro al punto da volerli raffigurare nel capolavoro.

## **L'IPOTESI – PRIMA PARTE**

**LA COMPARAZIONE SUPPORTA IL DATO EMERSO ALLA VISTA CHE LA FISIONOMIA DEL SAN GIOVANNI DEL CENACOLO COINCIDE CON QUELLA DELLA GIOCONDA.**

**IN BASE ALLA COMPARAZIONE DI CUI AL PUNTO PRECEDENTE, NE CONSEGUE CHE LA MODELLO RISULTA ESSERE LA MEDESIMA E, STANDO ALLA TESTIMONIANZA DI ANTONIO DE BEATIS SE NE EVINCE CHE SI TRATTA DI IMPORTANTE PERSONAGGIO DELLA CORTE DI LUDOVICO MARIA SFORZA DETTO IL MORO, TRA IL 1495-98**

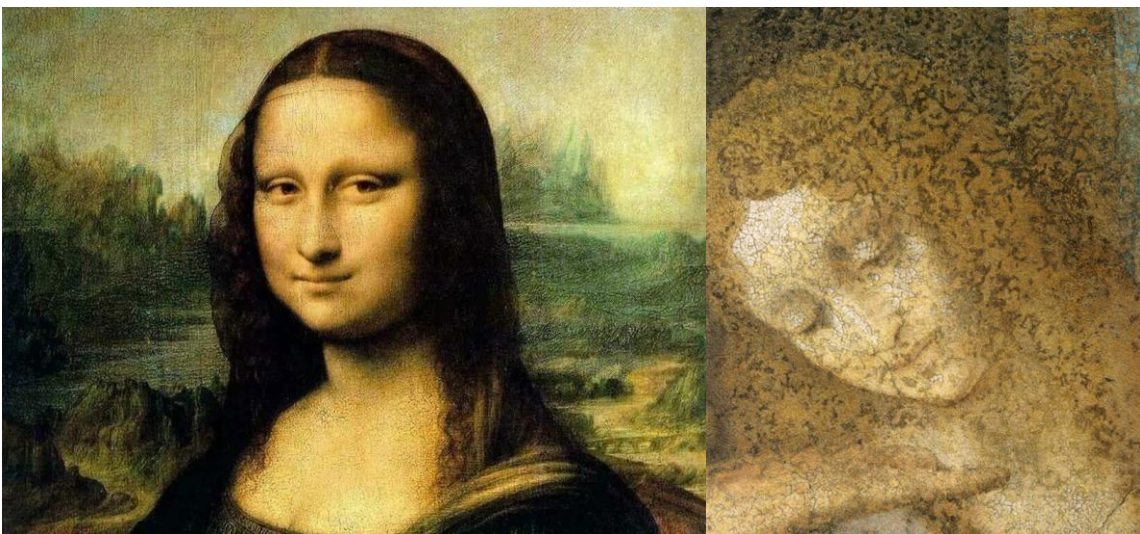
\*\*\*

## **SVILUPPO ULTERIORE DELL'IPOTESI – SECONDA PARTE**

**L'IDENTIFICAZIONE DELLA GIOCONDA IN BIANCA GIOVANNA SFORZA, CONSEGUITA NELLA RICERCA PUBBLICATA (Savona 2011-2012), ALLA LUCE DELL'IPOTESI SOPRA FORMULATA COMPORTA:**

- **CHE LA MODELLO DEL SAN GIOVANNI SIA LA STESSA BIANCA (NOME USUALE SOSTITUTIVO DEL PRIMO NOME ANAGRAFICO, CHE RISULTA ESSERE GIOVANNA, COME DA ATTO DI LEGITTIMAZIONE DUCALE IN DATA 8 NOVEMBRE 1489, IN CUI VIENE NOMINATA GIOVANNA BIANCA)**
- **CHE LA GIOCONDA COINCIDA COL SUO RITRATTO COMMISSIONATO PER LE NOZZE (AVVENUTE NEL GIUGNO 1496), IN LAVORAZIONE MENTRE LEONARDO STAVA REALIZZANDO L'ULTIMA CENA (1495-98)**

**N.B. : POICHE' QUESTA SECONDA PARTE COSTITUISCE SVILUPPO INDIPENDENTE RISPETTO ALLA PARTE I E SI AVVALE DELL'INSIEME DI ELEMENTI DOCUMENTATI E DELLE CONCLUSIONI INSCRITTI NELLA MIA TESI SULLA IDENTIFICAZIONE DELLA GIOCONDA SULLO SFONDO DI BOBBIO, IL SUO ACCOGLIMENTO E' DA CONSIDERARSI FACOLTATIVO RISPETTO ALLA COMPARAZIONE CHE PRECEDE.**



## **I PARTE – L’IPOTESI A)**

*A) Esiste alta compatibilità tra la fisionomia del San Giovanni e quella della Gioconda, in grado tale da validare l’ipotesi che si tratti del medesimo soggetto femminile*

**La dimostrazione dell’ipotesi verte sulla comparazione dei due volti:**

- *Gioconda* del Louvre
- *san Giovanni* del Cenacolo vinciano di Santa Maria della Grazie

L’ipotesi fa capo alla similitudine, riscontrata a occhio e tramite preliminari prove empiriche su cartaceo, tra il volto della *Gioconda* e quello – raddrizzato in posizione eretta – del *San Giovanni* e si sostanzia delle successive prove al computer, congiuntamente alle conclusioni tratte dall’approfondita ricostruzione storica operata sulle vicende della famiglia Sforza e dei suoi membri, oltre che sulla base della biografia di Leonardo nel suo primo soggiorno milanese.

**Infatti:**

Sappiamo da de Beatis che i personaggi ritratti nel Cenacolo erano esponenti di alto rango della corte milanese alla data della lavorazione del capolavoro vinciano, iniziato nel 1495 e ultimato nel 1498. Si tratta quindi di personaggi realmente esistiti e conosciuti da Leonardo, e tra essi in particolare, alla luce della mia ricerca pubblicata in due libri nel 2011 e 2012, è possibile individuare il soggetto femminile che incarna il *san Giovanni* in Bianca Giovanna Sforza, primogenita del Moro, identificata dalla ricerca nella *Gioconda* ritratta contro lo sfondo di Bobbio.

**Dalla dimostrazione relativa all’ipotesi A) ne consegue che:**

- 1°: *la modella dei due capolavori è la stessa*
- 2°: *La Gioconda è milanese e appartenente alla corte sforzesca*

## **II PARTE - IPOTESI B) E C) [sviluppi facoltativi]**

**Con riferimento alle conclusioni della ricerca svolta nella PARTE I, alla dimostrazione dell’ipotesi A) sono riconducibili due ulteriori ipotesi B e C, la cui dimostrazione fa capo alla tesi che identifica la *Gioconda* in Bianca Sforza \*\***

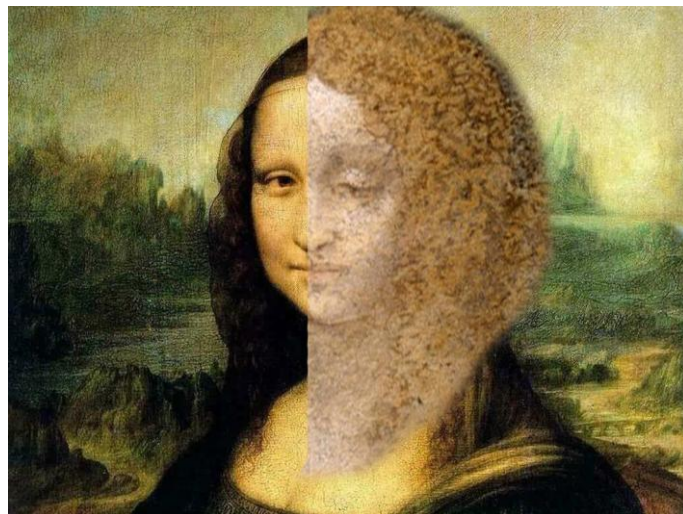
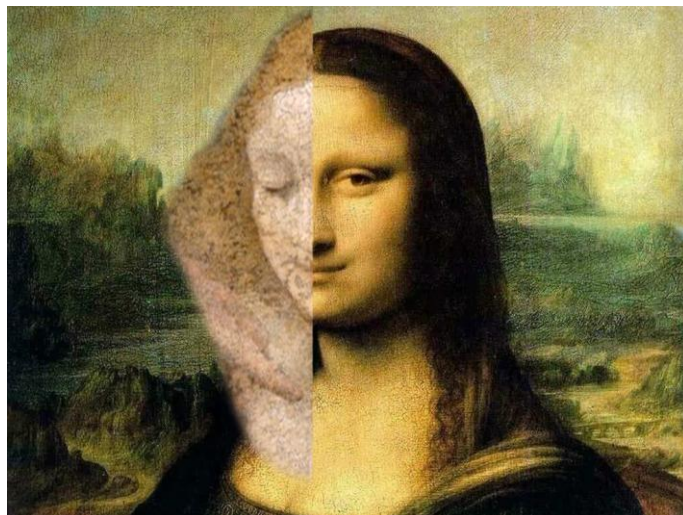
*B) La fisionomia del san Giovanni e della Gioconda, che risultano altamente compatibili, in quanto pressoché coincidenti, raffigurano la medesima modella e cioè Bianca Giovanna Sforza*

**E inoltre:**

*C) In particolare, alla luce delle conclusioni conseguite dalla ricerca, la Gioconda è il ritratto nuziale di Bianca Giovanna (iniziato prima del 1496), mentre il san Giovanni è stato iniziato a ridosso della sua morte, avvenuta nel 1496*

**NB: \*\*QUALORA NON SI ACCOLGA L’IDENTIFICAZIONE, LE IPOTESI B) E C) SONO DA CONSIDERARSI SVILUPPI FACOLTATIVI E INDIPENDENTI, RESTANDO FERMA A) 1° E 2°.**

**LA TESI CUI SI FA RIFERIMENTO E’ FALSIFICABILE PER QUANTO CONCERNE IL SISTEMA DI COORDINATE CHE IDENTIFICANO IL PAESAGGIO E CIASCUN ELEMENTO COSTITUTIVO DI DETTO SISTEMA E’ EMPIRICAMENTE VERIFICABILE SOTTO IL PROFILO SCIENTIFICO E STORICAMENTE DOCUMENTATO.**



*La comparazione non ha comportato nessuna manipolazione delle immagini. Si è proceduto a dimensionare in pari grandezza e raddrizzare la testa del san Giovanni, accostando le rispettive metà dei due volti al fine di dimostrarne la coincidenza. La posizione della testa del san Giovanni si è rivelata ottimale per la comparazione, e la minima alterazione dell'ovale del volto (di un minimo più assottigliato a destra e più arrotondato a sinistra), dovuta al fatto che l'apostolo è accasciato e col volto di pochissimo più virato lateralmente rispetto alla Gioconda, non comporta interferenza alcuna con l'esperimento di comparazione. Si è operato tramite procedure semplici e strumenti alla portata di tutti, onde consentire la possibilità di ripetere e verificare facilmente l'esperimento. Di seguito è riportata la sintesi esaustiva dei passaggi effettuati, inclusa l'esposizione analitica de LA RICERCA IN PROGRESS, comprendente le seguenti descrizioni dettagliate delle operazioni:*

**\*FASE PRELIMINARE ALLA FORMULAZIONE DELL' IPOTESI CONDOTTA SU SUPPORTO CARTACEO E CON STRUMENTI "DOMESTICI"**

**\*TRASPOSIZIONE E VERIFICA AL COMPUTER DELLE STESSE OPERAZIONI DELLA FASE PRECEDENTE**

**\*TABELLA ANALITICA – NOTE DETTAGLIATE SUGLI ELEMENTI SOTTOPOSTI A RAFFRONTO E MISURA**

**N.B. : \*PER COMPLETEZZA IN APPENDICE SI INCLUDE UNA PARTE RELATIVA A VALIDITA' E LIMITI DELLE CONCLUSIONI TRATTE**

## In premessa

La dimostrazione prodotta nel video può suscitare confutazioni, in quanto, al pari di analoghe presentazioni di ricerche tramite comparazioni e sovrapposizioni grafiche o ricostruzioni di antropologia digitale, non può considerarsi scientificamente in grado di offrire certezza (come sempre d'altra parte accade nel campo dell'arte).

Premesso che l'obiettivo prestabilito non può essere che una identificazione "circostanziale" (probabilistica), e non "positiva" (certa), la ricerca che segue è finalizzata a comprovare che il risultato prefissato nell'ipotesi **A) al punto 1°** si pone a conclusione di un esperimento supportato da un progetto fondato e documentato, e da procedure rigorose e verificabili. Per quanto concerne **il punto 2° della medesima ipotesi A)**, il grado di somiglianza, verificabile tramite le sovrapposizioni e misurazioni operate su entrambi i volti, che riconduce alla medesima modella, in base alla testimonianza del de Beatis porta a concludere che essa appartenga alla corte sforzesca; la datazione delle due opere inoltre perviene a collocarsi tra il 1495-98 (per quanto la lavorazione della *Gioconda*, come noto, si sia protratta su lungo arco di tempo). Supporta l'ambientazione nella corte milanese e la datazione, la prova già pubblicata dell'esistenza dei vinci sforzeschi sull'abito della *Gioconda*.

Relativamente agli **sviluppi di cui ai punti B) e C)**, il rinvio è alla ricerca sull'identificazione della *Gioconda* in Bianca Giovanna Sforza (consistente in una teoria scientifica falsificabile e contenente dimostrazioni empiricamente controllabili per quanto concerne la localizzazione del paesaggio in Bobbio), pubblicata nei due libri del 2011-2012 e consultabile on line sul sito in una sintesi esauriente.

Nel rinviare all'apposita Appendice "**Validità e limiti delle conclusioni tratte in ordine all'identificazione**" (riportante un compendio delle prevedibili obiezioni che potrebbero essere sollevate a fronte della comparazione tra i due volti), va sottolineato preliminarmente che, come sempre avviene in questo tipo di esperimenti, la somiglianza comporta inevitabili livelli di approssimazione.

La somiglianza tra il volto della *Gioconda* e quello del *san Giovanni* risulta decisamente alta e l'esito comprova identità probabile in alto grado, tale da indurre l'osservatore a riconoscervi l'identico soggetto.

La nozione di identità è ardua a definirsi, in quanto si configura - oltre che per via delle misurazioni precise e per la sovrapposibilità formale di singoli elementi e la coincidenza dell'insieme - per il complessivo riconoscimento della fisionomia individuale che nell'immediatezza si impone a chi guardi (con quanto di intuitivo e istintivo ciò comporta).

Per Leonardo identità è concetto complesso e profondo, in quanto ricomprende corrispondenze formali e di misurazioni congiunte ad aspetti più sfuggenti ed imponderabili, legati alla psicologia, alla personalità e alla storia individuale del soggetto. Nel ritratto Leonardo era attento a cogliere i "moti mentali" e l'"istoria" del soggetto e pertanto la dimensione di "profondità" e di "unicità" del personaggio nel suo lavoro in arte assume rilevante importanza.

## **Coincidenze storico-biografiche e l'ISTORIA' di Bianca Giovanna Sforza**

**I riscontri (per cui si rinvia alla ricerca sull'identificazione citata) valgono a supportare sotto il profilo "qualitativo" la similarità di parametri quantitativi che emerge dalle comparazioni.**

- Una prima decisiva considerazione riconduce alla identificazione della *Gioconda* conseguita attraverso una tesi che, oltre che su una ricca documentazione, si fonda sulla localizzazione scientificamente verificabile del paesaggio dello sfondo in Bobbio attraverso un alto numero di coordinate geografico/paesaggistiche/architettoniche (le nove dal punto di vista precisato nel castello Malaspina Dal Verme alle quali si aggiunge la scoperta dell'arco in riflettografia più le due "di controllo" dal punto di vista della terrazza del Santuario del Monte Penice). Infatti la location di Bobbio - strettamente legata alla tragica saga Sforza-Dal Verme e a Bianca Giovanna (che ebbe in dote la vermesca Voghera e sposò il Sanseverino investito delle terre vermesche) - costituisce dato identificativo inequivocabile della modella. La vicenda storico-biografica che riconduce Bianca al castello di Bobbio si colloca tra il 1485 (espropriazione degli eredi Dal Verme) e il 1496 (matrimonio e morte della giovane). La datazione d'inizio del ritratto, originariamente commissionato come nuziale, viene a coincidere con il periodo 1495-1496, in cui Leonardo lavorava all'*Ultima Cena*.
- Non secondario l'intreccio biografico tra la storia personale della giovane e quella di Leonardo nel suo primo soggiorno milanese: il Maestro conosceva bene la giovane primogenita del Duca il Moro, morta misteriosamente il 23 novembre 1496, poco dopo il matrimonio con il di lui mecenate Galeazzo Sanseverino: la morte di Bianca Giovanna avviene proprio mentre sta lavorando all'*Ultima Cena*, nel periodo in cui, secondo la mia tesi, egli era ancora impegnato nel suo ritratto nuziale intitolato poi *La Gioconda* (sospeso per via della luttuosa scomparsa della modella e quindi tenuto presso di sé, portato via nella fuga da Milano del 1499 e in seguito lavorato lungamente).
- La somiglianza riscontrata non va circoscritta a parametri quantitativi e misurazioni. Identità come concetto profondo e profondità del coinvolgimento emotivo del Pittore convergono nelle due rappresentazioni dello stesso volto, trasfigurato nella luce numinosa dell'enigma. Nella comparazione i due volti si sovrappongono: lei donna viva dal sorriso e dallo sguardo indefinibile contro lo sfondo desolato e inquietante di Bobbio, e specularmente lei esanime, accanto a Cristo tradito, nella trama cosmica del grande affresco del Cenacolo.

***La chiave di lettura del duplice ritratto della musa di Leonardo è indubbiamente multidimensionale e ogni interpretazione, valutazione analitica e conclusione al riguardo – così come il riconoscimento della medesima modella nella comparazione prodotta - vengono infine affidati al giudizio del lettore/osservatore e fruitore dell'opera d'arte.***

## Un approccio storico-biografico e NON esoterico

Vale la precisazione che l'approccio è qui rigorosamente artistico-storico-biografico e che pertanto prescinde dalla dimensione esoterica (che pure può per taluni essere interessante e pertanto non mi compete escluderne i linea di principio la praticabilità). Convenire sul fatto che il volto di Giovanni sia femminile non sottende qui risvolti esoterici né tantomeno implicazioni religiose (come ad esempio avviene nel romanzo di Dan Brown), ma sottolinea esclusivamente la scelta operata da Leonardo di dare il volto della pura e virginale Giovanna Bianca all'apostolo Giovanni prediletto di Cristo e tramandato anch'egli con caratteri di purezza.

L'arco temporale in cui si collocano i due capolavori è emblematico e storicamente cruciale, in quanto coincide con il punto culminante del potere del Moro e l'inizio della parabola rovinosa della dinastia sforzesca.

### LA RICERCA SI SUDDIVIDE IN DUE PARTI

#### **IPARTE: Comparazione tra il volto del San Giovanni e il volto della Gioconda**

*Questa prima parte , volta a dimostrare alta compatibilità (in grado tale da configurare identità) tra il volto della Gioconda e quello del san Giovanni, , si svolge nelle seguenti due fasi:*

- **Prima fase:** TRATTASI DI FASE PRELIMINARE IN CUI HO SAGGIATO L'ATTENDIBILITA' DELL'IPOTESI SU SUPPORTO CARTACEO E CON STRUMENTI DI COMUNE USO DOMESTICO
- Strumento essenziale in questa fase è stato l'occhio, l'intuizione e l'osservazione ; altri strumenti: carta, forbici, righello, lucidi, matita
- **Seconda fase:** RIPETIZIONE DELLE OPERAZIONI DELLA FASE I TRASPOSTE SU COMPUTER PREVIA VERIFICA E CON PROGRAMMI IDONEI, DA SERGIO FRUMENTO, CHE HA PRODOTTO IL VIDEO
- Quanto operato nella prima fase è stato sottoposto a verifica e trasposto con appositi programmi su computer. Anche in questa fase si è operato con strumenti e procedure comunemente in uso, in dotazione alla maggior parte dei p.c., al fine di consentire una ampia e trasparente riproducibilità dell'esperimento onde favorire l'effettuazione di verifiche

**Avvertenza:** l'opzione di operare con strumenti elementari e di uso comune è coerente con la scelta di privilegiare nell'arte in primis l'*occhio e le sue potenzialità* rispetto agli strumenti altamente tecnologici, tanto più che l'esperimento prescinde da questioni di attribuzione autoriale comportanti analisi mirate e specialistiche.



## **Nella II PARTE: identità della modella che ha ispirato i due ritratti**

*Questa seconda parte individua l'identità della modella raffigurata in entrambi i capolavori di Leonardo in Giovanna chiamata Bianca Sforza, primogenita del Moro, alla luce di precisi riferimenti storico-biografici e della tesi pubblicata nelle due versioni 2011 e 2012 del libro "Enigma Leonardo:decifrazioni e scoperte – La Gioconda. In memoria di Bianca", che perviene a identificare la giovane ritratta sullo sfondo del paesaggio di Bobbio. La scoperta che il primo nome della giovane era Giovanna è avvenuta in base al diploma di legittimazione in data 8 novembre 1489 segnato con la firma autografa del duca Gian Galeazzo Sforza, il quale concedeva facoltà di legittimare Dominam Johannam Blancam al duca palatino Nicolò Gentili (conformemente a trascrizione a cura dello storico Alessandro Giulini in "Archivio Storico Lombardo", serie IV, vol. XVIII, a. XXXIX, Milano, 1912, pp.243 e segg.).*

*La seconda parte della ricerca costituisce ulteriore sviluppo della prima (comparazione dei due volti e loro coincidenza), e viene correlata ad essa, ma al tempo stesso è concepita come sviluppo passibile di essere disgiunto e considerato a sé stante, qualora il lettore non ritenga di aderire all'identificazione proposta, non intendendo concordare con la tesi pubblicata nelle due versioni del libro 2011-2012.*

*In quanto passibile di separazione dall'ipotesi primaria della ricerca attinente la comparazione, l'eventuale rigetto dell'identificazione della modella nella PARTE II non inficia quanto separatamente dimostrato nella PARTE I*

## **Nella I PARTE: comparazione del volto di Giovanni con quello della Gioconda**

La somiglianza dei due volti è visibile immediatamente, a occhio nudo, dal semplice raffronto del volto della *Gioconda* con quello del san *Giovanni*, dimensionato a pari grandezza e analogamente ruotato in perpendicolare rispetto alla base

La comparazione è stata eseguita indipendentemente e separatamente da due diversi soggetti in **due fasi distinte:**

- 1° - *Ho iniziato comparando le due fisionomie su supporto cartaceo, con utilizzo di fotocopie in bianco e nero nelle quali i due volti erano stati dimensionati di pari grandezza. In questa fase sono state condotte analisi e misurazioni volte a evidenziare cruciali punti di coincidenza e identiche risultanze nelle misurazioni.*
- 2° - *Il ricercatore grafico che ha montato il video ha verificato, riprodotto al computer e sintetizzato visivamente i risultati ottenuti nella fase 1 di cui sopra. La sintesi visuale prodotta nel video conferma l'ipotesi formulata*

*Entrambe le due fasi comportano inevitabile approssimazione (la prima fase, effettuata ad occhio e manualmente, in maggior grado sotto l'aspetto quantitativo, ma consentendo per converso più ampia facoltà di valutazione percettiva e intuitiva ).*

*In entrambe le fasi non si sono effettuate manipolazioni di alcun genere al fine di offrire sufficiente garanzia che il risultato comprovante la somiglianza delle fisionomie dei due volti non risulti contaminato da variabili interferenti.*

*La semplicità delle procedure e degli strumenti adottati consente ripetizione e trasparente verifica del pubblico*

## **Nella PARTE I si perviene a dimostrare la coincidenza dei due volti comparati**

**Quanto dimostrato in questa parte prima (sulla scorta della citata testimonianza del de Beatis del dicembre 1517) autorizza a concludere che :**

- Per il volto della *Gioconda* e del *san Giovanni*, Leonardo si è ispirato alla medesima modella
- La modella della *Gioconda* e del *san Giovanni*, stante la testimonianza del de Beatis, è milanese e appartiene alla cerchia sforzesca,

### **Nota bene:**

*La ricerca potrebbe considerarsi conclusa in questa PARTE I concernente la comparazione qualora il lettore non intendesse condividere gli ulteriori sviluppi della PARTE II, attinenti l'identificazione di Bianca Giovanna Sforza e connessi alla tesi che ne localizza lo sfondo in Bobbio.*

## **Nella PARTE II si perviene a identificare la modella in base a precisi riferimenti storico-biografici**

### **Riassumendo:**

La comparazione di cui alla PARTE I ha rivelato la coincidenza del volto della *Gioconda* con quello del *san Giovanni* dell'*Ultima Cena*.

Sulla base della tesi pubblicata (Savona 2011-2012), la *Gioconda* è stata identificata in Bianca Giovanna Sforza con riferimento a documentazione storica e d'archivio e alla localizzazione dello sfondo del ritratto in Bobbio. La tesi è falsificabile e la localizzazione del paesaggio è empiricamente verificabile in quanto fondata su un sistema di coordinate geografiche /paesaggistiche/architettoniche ancora presenti in loco e storicamente documentate.

Supporta l'identificazione uno stretto intreccio storico-biografico tra la vita di Bianca (1482-1496) e la frequentazione costante e documentata da parte di Leonardo di personaggi della famiglia sforzesca, oltre che presso la corte di Milano anche presso la privata abitazione del marito di lei Galeazzo Sanseverino (suo mecenate ed amico), nel primo soggiorno milanese (1482-1499). La localizzazione nel castello di Bobbio, roccaforte dei Dal Verme, trova radicamento storico nella faida familiare Sforza-Dal Verme, costellata di avvelenamenti, espropriazioni e conflitti dal 1485 (avvelenamento di Pietro Dal Verme) e fino alla morte misteriosa della giovane nel 1496 (dopo cinque mesi dal matrimonio), e culminata con la caduta del Moro; Bianca e il marito Galeazzo avevano avuto in dote proprio i feudi e le terre espropriate ai Dal Verme

*L'identificazione della Gioconda in Bianca - ovvero Giovanna detta Bianca - Sforza rafforza con un apporto storico biografico significativo l'ipotesi che la somiglianza tra il volto della Gioconda e quello dell'apostolo Giovanni non sia affatto casuale o comunque scientemente formale, bensì profondamente radicata nella storia della famiglia Sforza e della Chiesa di Santa Maria delle Grazie (prediletta dal Moro) nel periodo in cui Leonardo eseguì l'Ultima Cena. Bianca, mentre Leonardo dipingeva il Cenacolo, era da poco sepolta in Santa Maria delle Grazie.*

# La ricerca in progress

## PARTE I – PRIMA FASE

### FASE PRELIMINARE CONDOTTA DALL'AUTRICE SU SUPPORTO CARTACEO E CON STRUMENTI "DOMESTICI" FINALIZZATA ALLA FORMULAZIONE DELL' IPOTESI

Innanzitutto ho saggiato l'ipotesi relativa alla comparazione tra i due volti della *Gioconda* e del *san Giovanni* in via preliminare, onde accertarne la sostenibilità, operando sul supporto cartaceo delle rispettive fotocopie, dimensionando le due teste in modo che risultassero di identica grandezza :

- A) effettuando misurazioni su tutte le variabili previste dalla comparazione (elencate nell'apposita **TABELLA ANALITICA**), attraverso semplice riporto di righello sulle due teste egualmente dimensionate e dopo aver ruotato la testa del *san Giovanni* in posizione eretta ai fini della comparazione
- B) discernendo nei due volti le variabili della fisionomia su cui fare affidamento da quelle non sufficientemente affidabili a causa di insufficiente visibilità o eccessiva "evaporazione" della forma e dei contorni (questo segnatamente per il *san Giovanni*)
- C) comparando gli elementi indicati nella seguente apposita **TABELLA** attraverso "accostamenti a filo" e riporti, sempre operati su carta, tramite ritaglio o piegature ad hoc dei fogli ecc.

*In particolare, in questa fase preliminare sono state effettuate, unitamente alle misurazioni, alcune operazioni su supporto cartaceo, con uso di forbici, colla e riporto di "lucidi segnati" sui due volti. Tengo a sottolineare che trattasi di strumenti elementari e lontani dalle alte tecnologie oggi imperanti nel campo della storia dell'arte, in grado di penetrare nell'invisibile e al tempo stesso recepite nella loro potenza come tali da imporsi al di là della possibilità del controllo umano ad occhio nudo.*

*Tali semplici strumenti di comune "uso domestico" si sono dimostrati sufficienti a giustificare la formulazione dell'ipotesi, la quale è stata successivamente saggiata e verificata tramite procedure e operazioni al computer. Le operazioni manuali coincidono con quelle che sono poi state trasposte al computer e pubblicate nel video, il quale offre conferma di quanto l'occhio e la mano umana hanno concretamente misurato, sperimentato e verificato (tramite accostamenti a filo delle rispettive metà dei due volti combacianti, sovrapposizione di linee tracciate manualmente o tramite lucidi e riportate sui due volti, ritaglio di singoli elementi e loro confronto ecc.).*

*Nella "prima fase" si è quindi accertato in modo approssimativo e in prima istanza quanto in seguito è stato poi realizzato su computer dall'autore del video sia con interventi mirati di grafica sia con procedure di sovrapposizione dei due volti, confermando l'ipotesi della coincidenza del volto della *Gioconda* con quello del *san Giovanni* dell'"Ultima Cena".*

In dettaglio:

- A) Le misurazioni così operate confermano valori numerici identici per tutti i parametri sotto elencati (ved. nella parte sottostante l'apposita **TABELLA**)
- B) Alcuni precisati elementi di comparazione (occhi aperti/chiusi, distanze tra le sopracciglia, misurazioni sulla lunghezza e larghezza della bocca del *san Giovanni*) sono assunti come approssimativi, ma le numerose variabili che sono misurabili con sufficiente esattezza danno buon margine di affidabilità e il risultato complessivo è tale da confermare una piena somiglianza, in grado tale da prefigurare identità
- C) La valutazione di somiglianza tra le due fisionomie, oltre che su parametri formali e misurazioni, non può prescindere – come sempre accade, non solo in arte ma pure nella

realtà - dal riconoscimento della gestalt del volto e più generalmente da fattori istintivi e intuitivi (non esenti da fattori soggettivi).

- D) L'affidabilità della comparazione è confortata dal fatto che trattasi di due volti del medesimo Pittore. Inoltre la datazione delle due opere nella mia ricerca risulta coincidente (1495/96 inizio fissato per la *Gioconda* e 1495-1498 circa lavorazione del *san Giovanni*). Il raffronto con lo studio in contemporanea del volto del *san Giovanni*, di mano dell'allievo di Leonardo, Giovanni Antonio Boltraffio, accredita la fedeltà con il volto autografo, restaurato magistralmente da Pinin Barcilon Brambilla, con pieno rispetto dei tratti originali rivelati da strumentazioni scientifiche e riportati alla luce con tecniche non invasive

**NOTA:** *Va pur sempre ribadito che il riconoscimento del volto di Giovanna Bianca in quello della Gioconda e del suo "gemello" san Giovanni susseguente all'esito positivo della comparazione, è da considerarsi sviluppo a sé stante della ricerca, in quanto correlato al un complesso di connessioni storico-biografiche facenti capo ai due libri pubblicati nel 2011-2012 sull'identificazione della Gioconda.*

## PARTE I – FASE SECONDA

### OPERAZIONI DELLA FASE I TRASPOSTE/VERIFICATE SU COMPUTER E PUBBLICATE IN VIDEO

Analogamente alla prima fase dell'esperimento, la comparazione al computer è stata effettuata:

- senza manipolazione alcuna delle teste poste a confronto
- tramite strumenti, metodi, misurazioni e operazioni elementari atti a consentire verifiche ad occhio nudo e la ripetizione dell'esperimento da parte di chi voglia effettuare controlli

In particolare, conformemente alla prima fase, si è provveduto al:

1° raddrizzamento della testa del san Giovanni e suo posizionamento il più possibile conforme alla posizione del volto della Gioconda

2° dimensionamento in eguale grandezza delle due teste

**Osservazione:** al riguardo si sottolinea che la posizione della testa del san Giovanni opportunamente raddrizzata è risultata tale da riuscire pressoché ottimale ai fini della comparazione

### LE OPERAZIONI :

- Tracciatura di linee parallele mirate a evidenziare coincidenze simmetriche e allineamenti di punti e tratti dei volti comparati (rispetto alle linee tracciate nel video, gli allineamenti coincidono in ulteriori punti qui non inclusi per non sovraccaricare di linee il raffronto dei volti).
- Sovrapposizioni atte a dimostrare la compatibilità di parti del volto e la somiglianza complessiva delle due fisionomie.
- Comparazione delle due metà del volto tramite accostamento a filo:
  - Metà destra del volto accostata a filo con la sinistra
  - Metà sinistra del volto accostata a filo con la destra

*Volutamente l'autore del video ha effettuato il montaggio "al rallentatore" in ogni fase del raffronto, per consentire all'occhio dell'osservatore tempi lunghi onde valutare con la debita oggettività*

## **TABELLA ANALITICA – NOTE SUGLI ELEMENTI SOTTOPOSTI A RAFFRONTO E MISURA**

- a) *attaccatura capelli: nonostante la capigliatura di Giovanni sia scomposta e ricadente più in avanti ai lati del volto è possibile far combaciare esattamente il punto centrale dell'attaccatura dei capelli con quello della Gioconda, in quanto si verifica coincidenza giusto nel punto in cui inizia la scriminatura, assunto quale estremo superiore del volto per la misurazione*
- b) *il punto più basso del mento è l'estremo inferiore in cui verificare l'ulteriore coincidenza*
- c) *allineamento e similitudine della forma delle sopracciglia (lunghezza - forma dell' arcata), considerando approssimazione in entrambi i casi, poiché consistenti di linee a malapena visibili*
- d) *l'allineamento palpebra-contorno occhi nonostante Giovanni abbia gli occhi chiusi è stato considerato poiché registra significative coincidenze*
- e) *raffronto con approssimazione - trattandosi di occhi aperti a fronte di occhi chiusi - della rispettiva misura in lunghezza degli stessi*
- f) *misurazione della distanza a partire dall'attaccatura del naso al punto terminale sulla punta dello stesso, assunti quale estremo superiore e inferiore*
- e) *misurazioni e comparazioni della forma del naso e di sue parti: in particolare 1)raffronto tra la forma complessiva del naso della Gioconda e quella del san Giovanni (previa sovrapposizione manuale con lucidi e successivamente tramite rilevazione mirata sulla base delle misurazioni e della "sovrapposizione" dei due volti al computer) -- 2)raffronti condotti nei due casi sulla lunghezza/larghezza complessiva e parziale degli specifici elementi costitutivi del naso. In particolare la base del naso costituisce oggetto di attenzione relativamente alla conformazione. Già in fase di formulazione dell' ipotesi registro – unitamente alla sorprendente coincidenza della forma complessiva in ambo i casi - un lievissimo incremento della larghezza alla base del naso in San Giovanni, da imputarsi alla posizione del volto abbassata, reclinata e rilassata (direi meglio: accasciata e vagamente sfatta).*
- f)*allineamento simmetrico dell'incavo posto tra labbro inferiore e mento*
- g) *la comparazione relativa alla linea superiore e alla linea inferiore delle labbra non offre adeguata garanzia di affidabilità per la comparazione, data la scarsa definizione dei contorni. Misurazioni e comparazioni si concentrano invece sulla linea di apertura della bocca, che è discernibile. Al proposito, già in fase di formulazione dell'ipotesi registro una evidente similitudine tra le rispettive linee che segnano l'apertura della bocca, rilevando un atteggiarsi nel sorriso pressoché speculare (il san Giovanni parrebbe avere lo stesso sorriso della Gioconda).*

*La comparazione dei due volti è avvenuta escludendo qualunque manipolazione: si sono privilegiate le immagini fisse; si è scelto di tralasciare applicazione di "morphing"; la sovrapposizione dei volti nel video è stata effettuata su tempi rallentati al fine di favorire il discernimento dell'osservatore in relazione a simmetrie, coincidenze e similitudini tra le fisionomie e l'apprezzamento analitico di specifici aspetti formali della struttura facciale e cranica*

*La scelta di privilegiare le "facoltà dell'occhio umano" e di operare con "tecnologia povera" è dovuta, oltre che ai pregi di tale approccio, che considero insostituibile in arte e tanto più nel lavoro pittorico di Leonardo, all'esigenza di facilitare la ripetizione e la verifica dell'esperimento e dei risultati.*

## PARTE II

### SULLA RICOSTRUZIONE STORICO-BIOGRAFICA E I DOCUMENTI

[Per una trasparente consultazione della tesi che identifica Bianca Sforza, a cui si fa riferimento nella PARTE II della presente ricerca comparativa, si rinvia al sito [www.carlaglori.com](http://www.carlaglori.com), con l'avvertenza che la parte storica posta online è un minimale sommario della ricostruzione storico-narrativa documentata pubblicata nel libro]

*L'identificazione della Gioconda in Bianca Sforza - ovvero Giovanna detta Bianca, secondo l'atto ducale di legittimazione del 1489 - rafforza con un apporto storico biografico di indubbia rilevanza l'ipotesi che la somiglianza tra il volto della Gioconda e quello dell'apostolo Giovanni non sia affatto casuale o esclusivamente formale, bensì sia radicata nella storia della famiglia Sforza e della Chiesa di Santa Maria delle Grazie nel periodo in cui Leonardo eseguì l'Ultima Cena. Rilevante peso nella ricostruzione assume l'intreccio biografico tra la vita della fanciulla e quella di Leonardo nel primo soggiorno milanese.*

L'ipotesi B) e C) è concepita innanzitutto sulla base delle risultanze della ricerca, le quali dimostrano che la **Gioconda** è Bianca Giovanna Sforza (più esattamente Giovanna Bianca – come risulta dal citato diploma di legittimazione a firma ducale datato 8 novembre 1489 – conformemente a trascrizione dello storico Alessandro Giulini nel citato Archivio Storico Lombardo, per cui Bianca era il secondo nome con cui veniva da tutti chiamata).

Una prima intuitiva corrispondenza quindi attiene al genere femminile del nome proprio “Giovanni”, cioè Giovanna. A questo dato anagrafico (di per sé non rilevante) si associano una molteplicità di fattori altamente significativi, in sinergia con la testimonianza del de Beatis che identifica i personaggi dell'**Ultima Cena** come esponenti di alto rango della corte sforzesca.

Leonardo dipinse l'**Ultima Cena** tra il 1495 e il 1498 e la mia ricerca colloca tra il 1495 e il 1496 la prima decisiva fase di elaborazione del ritratto nuziale di Bianca conosciuto come la **Gioconda**, a cui seguirà l'aggiunta dal 1497-99 del paesaggio sullo sfondo (con ulteriori perfezionamenti sul quadro protratti su lungo periodo). Nell'arco del 1496 il destino di Bianca ebbe esito fatale. Si sposò e morì misteriosamente dopo cinque mesi (il quadro, commissionato quale ritratto nuziale, per gli eventi luttuosi e le vicende che coinvolsero il Moro determinandone la caduta, non fu ultimato e rimase a Leonardo, che lo portò via con sé durante la fuga da Milano nel 1499).

Proprio mentre Leonardo dipingeva l'**Ultima Cena**, Giovanna Bianca venne sepolta in S.Maria delle Grazie: lui aveva da poco sospeso il lavoro sul ritratto, la tragedia si era appena consumata e la presenza della giovane sepolta lì vicino certamente emanava la sua aura in quel luogo. Poco più di un mese dopo, al sepolcro della primogenita del Moro si aggiunse quello della di lui moglie, l'amica/ matrigna Beatrice, la quale ogni giorno - fino a quello precedente alla sua morte improvvisa - andava in quel luogo a visitare la tomba di Bianca, manifestando dolore inconsolabile.

La parabola discendente della dinastia sforzesca trovò in questi due episodi tragici la sua accelerazione: la morte misteriosa della prediletta Bianca e quella improvvisa di Beatrice (comunemente ritenuta da parto, ma – come attesta puntualmente il Muratori – non esente da un sospetto diffuso nella Corte Estense tramite Francesca Dal Verme, rea confessata in punto di morte), determinò effetti traumatici sul Moro, che a partire da quel periodo manifestò squilibri e comportamenti assurdi nel privato, attestati da cronisti e storici.

Occorre tener presente che Leonardo conosceva fin dalla prima infanzia Bianca, che la incontrava frequentemente a corte e che lei era la sposa di Galeazzo Sanseverino suo mecenate e protettore, il quale probabilmente gli aveva commissionato il ritratto nuziale – ovvero la **Gioconda** - congiuntamente al Moro (l'ipotesi accoglie la possibilità che la copia coeva del Prado sia stata fatta in contemporanea dal Salaì con i medesimi preziosi e costosissimi materiali, e destinata ad uno dei due committenti – il Moro e Galeazzo Sanseverino - come da studio pubblicato da pagina 22 a pagina 54 nel fascicolo **ADDENDA**, accluso alle due versioni del libro).

A supporto dell'ipotesi, che trova fondamenti storico-biografici, ma pure di natura più intima, sentimentale-emozionale, legati all'ambiente in cui il Pittore viveva, ai suoi rapporti e agli eventi vissuti, sta la citata testimonianza del de Beatis che rivela che i personaggi dell'*Ultima Cena* erano “*retracti de più persone de la corte e de Milanesi di quel tempo, di vera statura*”.

### **RIFERIMENTI , VARIABILI, LIMITI E NATURA PROBABILISTICA DEI RISULTATI**

**INTERFERENZE ANALIZZATE E VALUTATE CRITICAMENTE A MONTE DELLA FORMULAZIONE DELL'IPOTESI CIRCA LA COINCIDENZA FORMALE DEI DUE VOLTI E LA LORO APPARTENENZA ALLA MEDESIMA MODELLO DELLA GIOCONDA**

- **1)** Le condizioni del volto di *S. Giovanni* sono compromesse. Al riguardo si osserva che l'intervento di Pinin Barillon Brambilla è stato di eccezionale qualità e bravura, tale da rispettare le linee originali residue, e la fisionomia conserva i tratti necessari e sufficienti per una comparazione attendibile (quelli cioè oggetto di misurazioni, raffronti e sovrapposizioni nell'esperimento qui pubblicato); l'esistenza della copia fedele del *san Giovanni* dell'allievo Giovanni Antonio Boltraffio sta poi a supportare validamente la comparazione, la quale, come premesso, in caso di comparazione e ricostruzione di fisionomie, tanto più in arte, non può non comportare approssimazione.
- **2)** La posizione della testa di *San Giovanni* - fortemente inclinata alla sua destra – esige il raddrizzamento al fine della comparazione con il volto della *Gioconda*. Si osserva al proposito che la posizione del *San Giovanni* si è rivelata al raddrizzamento della testa inaspettatamente “predisposta” per la comparazione. Il volto è girato con angolazione quasi identica dalla stessa parte di quello della *Gioconda* e, all'analisi e alla misurazione, la modella rivela una minima alterazione dell'ovale del volto (che risulta di pochissimo più virato lateralmente verso destra, in grado tale da non creare alcuna interferenza con l'esperimento di comparazione).
- **3)** Non si può escludere (per quanto non sia dimostrabile) che le sottili varianti che complicano il riconoscimento - quali grado e modalità di inclinazione laterale del volto, disordine della capigliatura ricadente in avanti, occhi chiusi, posa in accasciamento - siano state accentuate ad arte da Leonardo onde rendere difficile per chi si accostasse all'opera l'identificazione immediata della donna immortalata nella *Gioconda*: infatti per l'osservatore inconsapevole il volto del *san Giovanni* è tale da comportare somiglianza, ma non facilita identificazione a prima vista con la *Gioconda*, in quanto:
  - \*anche in condizioni normali, di realtà, la fisionomia di un volto con gli occhi chiusi (dormiente o ancor più post mortem) presenta sensibili differenze rispetto a quella del medesimo volto con gli occhi aperti, vigile ed espressivo
  - \*il volto femminile in questione nell'*Ultima Cena* impersona un soggetto maschile (rendendo, in quanto tale, improbabile per chi osservi il riconoscimento della *Gioconda*)
  - \* il contesto sacro rende ancor più improbabile che si pervenga a concepire associazione del volto dell'apostolo con quello di una donna e tanto più arduo che se ne ipotizzi un qualche accostamento alla *Gioconda* NOTA

**NOTA** - Di tale difficoltà dà prova il fatto che nessuno prima (neppure nella romanzesca interpretazione del libro di Dan Brown e del film da esso ricavato) ha mai formulato ipotesi circa la somiglianza e tantomeno la coincidenza dei due volti di “*San Giovanni/Gioconda*”. Perché l'associazione tra i due volti avvenisse, era infatti necessario un percorso di formazione motivata dell'ipotesi a monte, sostanziato da documentata ricostruzione storica e verifiche mirate in un contesto di ricerca tale da predisporre un adeguato background di prerequisiti e di elementi conoscitivi.

## APPENDICE

### Validità e limiti delle conclusioni tratte sull'identificazione

*L'esperimento di comparazione della fisionomia della Gioconda con quella del san Giovanni, non aspira a conseguire "identificazione positiva", bensì "identificazione circostanziale". Infatti, per rigore scientifico e onestà, è indispensabile precisare che gli esperimenti comportanti comparazioni tra fisionomie o finalizzati a ricostruzioni antropologico-digitali, per quanto condotti con tecnologie evolute, possono conseguire solo identificazione probabilistica e non certa.*

*Inoltre, l'identificazione della modella in Giovanna Sforza, chiamata col suo secondo nome Bianca, non avviene su un circoscritto esperimento di comparazione formale, ma si sostanzia di puntuali riferimenti alla ricostruzione storica e biografica operata nella mia tesi multidisciplinare sulla Gioconda, pubblicata nel 2011 e 2012*

Come avvenuto in passato per l'esperimento di Lillian Schwartz, è prevedibile che vengano sollevate plausibili obiezioni, tra le quali le più probabili sono le seguenti:

#### La prima:

*Gli esperimenti di comparazione sia in campo artistico sia in antropologia digitale, per quanto condotti con tecnologie evolute, non possono conseguire identificazione positiva, ma solo circostanziale.*

Condivido questa obiezione poiché contrabbandare come risultati certi quelli che sono di natura probabilistica sarebbe antiscientifico e disonesto. Questo però non esclude che tali esperimenti, tanto più se fondati su teorie scientifiche e ricerche documentate già pubblicate, risultino significativi e stimolanti.

#### La seconda:

*Il restauro può aver sensibilmente inciso sulle fisionomie.*

Va tenuto in conto che Pinin Barcilon Brambilla ha curato magistralmente il restauro centimetro per centimetro per un ventennio, utilizzando un appropriato apparato tecnologico e ricostruendo le parti mancanti con leggeri tratti reversibili di acquerello, per portare alla luce l'esistente senza alterarlo.

Inoltre a confermare che la fisionomia del san Giovanni restaurato corrisponde all'originale sta soprattutto il disegno dell'allievo di Leonardo, Giovanni Antonio Boltraffio, che, come si può verificare, ne riproduce le fattezze fedelmente, ponendo pure il particolare della mano vicino al collo. Tale disegno costituisce essenziale pietra di paragone.

Sono evidenti finezza dei lineamenti e morbidezza femminile dei tratti, la forma delle labbra e la dolcezza del sorriso, la linea sottile delle sopracciglia depilate alla moda milanese, la delicatezza dell'ovale del viso.





san Giovanni dell'Ultima Cena: copia dell'allievo Giovanni Antonio Boltraffio

### La terza:

*riguarda le possibili manipolazioni o variazioni occorse.*

**Si è proceduto esclusivamente a raddrizzare la testa del san Giovanni portandola alla stessa grandezza di quella della Gioconda e la sua posizione si è rivelata ideale per il raffronto. L'unica differenza, non rilevante, che ha inciso sulla perfetta coincidenza dell'ovale del viso, sta nel fatto che la testa del san Giovanni è impercettibilmente più voltata dalla parte destra (per cui il suo volto risulta di un minimo più affilato da quella parte e più arrotondato dalla parte opposta).**

### La quarta:

*Tutti i volti raffigurati da Leonardo offrono possibilità di comparazioni e sovrapposizioni con buona approssimazione, per via delle costanti che ricorrono sia nelle proporzioni che nel sorriso enigmatico*

**Le misurazioni e i requisiti quantitativi sono indispensabili ma non sufficienti per dimostrare autentica somiglianza, tale da consentire il riconoscimento (che chiama in causa fattori, oltre che storicamente documentati, anche intuitivi e legati alla sensibilità).**

**In questo caso, oltre alle misurazioni, è pure l'aura dei due volti comparati della *Gioconda* e del *san Giovanni* a supportare validamente l'ipotesi che la modella sia la stessa e a ricondurre all'"istoria" della donna del ritratto chiamato *La Gioconda*, cioè a Bianca (o Giovanna ) Sforza. Nel "ritrar l'istoria" infatti Leonardo sintetizza "moti mentali", vissuto e destino del personaggio, rispecchiandone "l'identità profonda" e l'unicità. La biografia e la storia familiare della modella, così come i luoghi della sua vita e della sua morte e la localizzazione del paesaggio dello sfondo, convergono a definire l'identità del personaggio.**

### La quinta:

*L'ipotesi che sta alla base della comparazione (cioè che la modella della Gioconda e del san Giovanni sia la medesima, identificata in una nobildonna Sforza di Milano), così come la tesi*

*sull'identificazione e localizzazione dello sfondo, fondata su riscontri multidisciplinari e storico-biografici (ovvero che si tratti di Bianca Sforza detta La Gioconda ritratta nel primo soggiorno milanese e posta sullo sfondo di Bobbio), sono destabilizzanti, poiché sovvertono quanto vi è di tradizionalmente consolidato non solo sulla Gioconda e sull'Ultima Cena, ma pure su Leonardo.*

**Questa ultima obiezione è cruciale e necessita di una risposta argomentata.**

**Per quanto sia possibile in arte, il mio ricercare recepisce l'assunto popperiano che il ricercatore propone la propria teoria e la sottopone costantemente a controllo, sottendendo l'idea della crescita della conoscenza come “continuo rovesciamento di idee”.**

**La comunità scientifica tende invece ad emarginare le componenti rivoluzionarie, considerandole occasionali a fronte della “scienza normale”, nella quale il ricercatore, a partire dalla premessa di una “costellazione” di teorie condivise e accettate (il “paradigma” secondo la definizione di Kuhn), sottopone a controllo non tale “costellazione” ma la propria capacità di risolvere il problema (il rompicapo) che la ricerca incontra “all'interno” di essa, inquadrando la propria teoria negli schemi del “paradigma”, di cui non pone in discussione la validità.**

**Al centro Popper pone la *confutazione* della teoria. Sul versante opposto, solo allorchè una componente maggioritaria della comunità scientifica si convinca della incapacità del “paradigma” di sostenere una tradizione di soluzione di problemi (rompicapo), tale maggioranza trasferirà il proprio *commitment* nei confronti di un nuovo *paradigma*, capace di rimpiazzare il precedente.**

**L'opposizione scienza “normale” e “rivoluzionaria” è in realtà una forzatura, perché le due dimensioni nella ricerca si intrecciano, tuttavia sta a sottolineare il senso del richiamo a Popper, fautore della continua discussione critica dei fondamenti a fronte di un'idea in cui invece è il capestro del paradigma a prevalere nella ricerca della verità.**

**E la vera questione è proprio la verità come “idea regolativa” di ogni ricerca contro l'abbandono della verità come termine ultimo a cui tendere. Un abbandono che minaccia in modo radicale l'immagine razionale (popperiana) della scienza, senza dire delle implicazioni filosofico-politiche che questo comporta riguardo alla contrapposizione di “società chiusa” e “società aperta”...**

**Si intende che la libertà, l'approccio critico e la flessibilità in Popper sono tuttavia sempre vincolati alla ferrea istanza di confutabilità dell'ipotesi.**

**Ritornando all'obiezione posta, si può rispondere che, se letto nell'ottica popperiana, il carattere per così dire “rivoluzionario” della teoria qui proposta rientra nella normalità.**

### *Nota finale*

**CONSIDERAZIONI SUL CONCETTO DI IDENTITÀ** – L'identità è da considerarsi un concetto abissalmente profondo e pertanto non sono equiparabili somiglianza ed identità. Questo è tanto più vero nel lavoro artistico di Leonardo in cui l'elemento psicologico e l'interiorità del soggetto, compenetrati nella persona fisica, costituiscono elementi essenziali dell'individualità e dell'“istoria”. [al proposito si rinvia al saggio **DENTRO LA STORIA E OLTRE**, pubblicato nel sito in “**Libri e Scritti Letterari**”].

In questo esperimento è da considerarsi scontata una componente di approssimazione e al riguardo si sottolinea il convincimento – espresso in varie occasioni - che validità scientifica si possa riconoscere solo alle comparazioni tra ritratti volte a “escludere” identificazione tra volti inequivocabilmente dissimili. Tuttavia, in questo caso, trattandosi di ritratti di mano dello stesso autore e con ipotizzata pari datazione, e stanti le procedure adottate per la comparazione - atte a ridurre il più possibile variabili interferenti e non controllabili, e prescelte in quanto passibili di consentire trasparente ripetizione e verifica - il risultato pur approssimativo di coincidenza dei due volti può essere qualificato di “natura probabilistica con percentuali di attendibilità di grado elevato”.

**IDENTIFICAZIONE “CIRCOSTANZIALE” E NON “POSITIVA”**- L'obiettivo dell'esperimento pertanto non è volto a vantare certezze, bensì a produrre una fondata ipotesi, vagliata e verificata sotto molteplici punti di vista, da sottoporsi alla valutazione dei lettori.

Seppure nel presente caso la comparazione compri molteplici significative coincidenze, tali da prefigurare identità, vale sempre il concetto limitativo-vincolante di identificazione di natura probabilistica (ovvero “circostanziale”). Nel ribadire questa precisazione con valenza autocritica, è corretto sottolineare che la medesima componente aleatoria si presenta comunque nelle ricostruzioni di antropologia digitale, seppure condotte con tecnologie altamente evolute. Infatti - nonostante l’impiego in ambo i casi di alte tecnologie - anche nelle suddette ricostruzioni, al pari delle comparazioni operate in campo artistico, non si dà possibilità di una “identificazione positiva”, che offra cioè la certezza che una data serie di caratteristiche corrisponda univocamente a un determinato soggetto. [Per un approfondimento circa l’“identificazione circostanziale” nei campi disciplinari in questione, vedasi l’esaustiva nota 21, p.346-347, *Enigma Leonardo: Decifrazioni e scoperte*, Volume I, 2012].

### ***La datazione milanese è sostenibile per La Gioconda***

Ipotizzare una contiguità temporale tra la *Gioconda* e *l’Ultima Cena* potrebbe apparire a chi si conformi al paradigma come un’eresia’. In realtà nel ritratto del Louvre pure Pietro Marani - profondo conoscitore dei due capolavori di Leonardo – evidenzia “la continuità di tecnica che si riscontra fin dai primi tempi del ‘Cenacolo’ (*La Gioconda*, Giunti, Firenze, 2003, p.12) “, offrendo al riguardo alcune precisazioni su materiali e tecniche e preziosi ragguagli desunti dalla sua esperienza di restauro dell’*Ultima Cena* (a cui ha collaborato nel suo ruolo di direttore della Sovrintendenza ai Beni Artistici e Storici di Milano).

Proseguendo, Marani osserva che “*pochissimi anni separano l’esecuzione del Cenacolo da quella della Gioconda*”, ma la tesi qui proposta, nel raccogliere tali considerazioni, perviene alla conclusione che le due opere per un lungo periodo siano state condotte in contemporanea.

Si sostiene infatti che la *Gioconda* – ovvero il ritratto di nozze di Bianca Sforza – sia stato iniziato nel 1495 circa e quindi sospeso nel 1496, dopo la sua morte, avendo portato quasi a compimento la figura della modella e probabilmente già parte dello sfondo viciniore. In seguito, tra il 1497 e il 1499 sono state aggiunte le basi monche con le colonne dal contorno a malapena visibile ed il paesaggio (che la mia ricerca localizza in Bobbio). *L’Ultima Cena* fu iniziata nel 1495 e ultimata nel 1498, coincidendo per lungo arco temporale con la lavorazione qui prospettata della *Gioconda*, la quale, come noto, proseguirà anche in seguito, dopo la fuga di Leonardo da Milano (si ritiene fin nei suoi ultimi anni di vita).

La datazione della *Gioconda* risulta estremamente difficile (come si evince dai giudizi discordi di importanti storici dell’arte). L’anno 1503 viene assunto sulla base della nota di Heidelberg, la quale ha reso conferma che Leonardo dipinse Lisa Gherardini, tuttavia 1) non sussistono elementi che consentano di porre in connessione quel ritratto con quello del Louvre, 2) tale connessione viene anzi inficiata dalla fondamentale testimonianza del 1517 del de Beatis durante la sua visita a Leonardo in Amboise; 3) la descrizione che il Vasari dà del quadro non consente di riconoscerci la modella del Louvre, in quanto delinea un tipo di donna molto diverso; 4) inoltre, se la nota di Heidelberg in questione viene rapportata – così come necessariamente si dovrebbe fare - al passo dell’epistola di Cicerone al quale si riferisce, contraddice l’autografia del ritratto del Louvre, che si sa essere integrale (limitandola alla testa fino alla parte superiore del petto, escluso tutto il resto)

Le varie identificazioni della modella date nel tempo (di cui si tralascia il lungo elenco) comportano balzi temporali che vanno dal primo soggiorno milanese (sull’arco seconda metà 1490-1499) al soggiorno romano di Leonardo (1513-1516 circa).

Nel contesto degli studi relativi alla datazione della *Gioconda*, l’ipotesi che la colloca nella seconda metà del 1490 risulta sostenibile. Occorre ricordare, oltre alle affinità con il *Cenacolo* ben evidenziate da Marani, pure la connessione ricca di convergenze con la *Belle Ferronnière* (datata anch’essa tra il 1495-1499). E’ parere concorde che il quadro, seppure entrato in Fointainebleau catalogato erroneamente come ritratto di una “Duchessa di Mantova”, ritrae certamente una donna della corte sforzesca, come si evince da numerosi particolari significativi (acconciatura e foggia dell’abito secondo la moda cortigiana). E’ mia convinzione che l’originaria catalogazione errata del

quadro fosse dovuta al fatto che, dopo la caduta del Moro, sia Cecilia Gallerani che Lucrezia Crivelli (candidate modelle del ritratto), al pari di altre famiglie di nobili milanesi, trovarono generosa ospitalità presso Isabella d'Este, signora di Mantova. Da qui la fuorviante dicitura "Ritratto di una duchessa di Mantova". L'identificazione in una amante del Moro oggi è pressoché unanime, ma oscilla tra Lucrezia Crivelli e Cecilia Gallerani ritratta per la seconda volta in età matura. [NOTA 1](#)

Come *La Gioconda*, anche *La Belle Ferronnière* è dipinta con lo sfumato e molteplici sono le analogie riscontrabili accanto a corrispondenze e varianti rivelatrici pure sotto l'aspetto simbolico. Se ne tralascia l'impegnativa analisi (che richiederebbe uno studio apposito), limitandosi a ricordare solo 1) le similitudini nelle posizioni delle due modelle, girate entrambe di tre quarti con la testa spostata verso la loro sinistra e lo sguardo sfuggente rispetto a qualsiasi punto da cui le si guardi 2) la presenza dell'emblematico parapetto, posto rispettivamente davanti e dietro le figure (con taglio audacemente trasgressivo nella *Belle Ferronnière*), a delineare simbolicamente - entro la profondità e complessità enigmatica dei due dipinti in cui si iscrive - due differenti "istorie" femminili e destini. Infatti - come da trattazione in uno studio a seguire - i due diversi destini delle donne ritratte (la figlia e l'amante del Moro), stando all'identificazione resa, contribuiscono a illuminare il significato delle due differenti modalità con cui è stato raffigurato il parapetto (che in base all'ingrandimento riflettografico analizzato nella *Gioconda* risulta avere una lavorazione lineare molto simile sul bordo)... [NOTA 2](#)

L'uso dello sfumato in entrambi i ritratti è finalizzato ad esaltare luminosità e potenza del gioco d'ombra sui volti nonché la cifra e l'intensità espressiva. In particolare, oltre ad accentuare la percezione della dimensione tridimensionale del dipinto, lo sfumato qui mira ad esaltare soprattutto la "profondità", da intendersi nel caso di entrambi i ritratti, e massimamente nella *Gioconda*, come penetrazione e svelamento "dell'istoria" del personaggio, del suo destino e della intrinseca componente di mistero. **Il differente approccio tecnico di Leonardo nello sfumato di entrambe le opere peraltro non costituisce di per sé un dato probante per la datazione, poiché il Maestro era solito variare tecniche e metodi di lavoro a seconda del risultato che si era prefisso.**

----

**NOTA 1):** Non si sa né quando né come il ritratto - menzionato come opera di Leonardo che rappresenta una duchessa di Mantova - sia stato acquistato da Francesco I di Francia. Nel 1642 Padre Dan, in "*Trésor des Merveilles de Fontainebleau*" si riferisce alla modella del ritratto come a una "*Duchessa di Mantova*". Gli studi e i giudizi successivi hanno confermato trattarsi di ritratto milanese. Già Anna Brownell Jameson in "*Lionardo da Vinci*", del 1868, vi riconosce Lucrezia Crivelli. E così pure Angela Ottino Della Chiesa nel suo "*The Complete Paintings of Leonardo da Vinci*", del 1967, vi riconosce Lucrezia. Di diverso avviso sono Adolf Rosenberg (1898) e Singer (1915) che la identificano con Cecilia Gallerani molti anni dopo il primo ritratto della *Dama con l'ermellino*, per via della somiglianza dei tratti del volto. Martin Kemp sostiene trattarsi di Lucrezia Crivelli dipinta da Leonardo nel 1497. In realtà la questione se effettivamente si tratti di Lucrezia non è da considerarsi chiusa, poiché nel 1995 presso l'Historisches Museum di Speyer è stato esposto dai discendenti di Lucrezia Crivelli il profilo originale conservato dalla famiglia per secoli, che Adolfo Venturi nel 1933 aveva attribuito a Leonardo datandolo al 1495, mentre Pinin Barillon Brambilla, che lo esaminò nel 1983, trovò che alcuni pigmenti erano gli stessi dell'*Ultima Cena*. Al di là della questione dell'attribuzione, tuttavia il ritratto di profilo (sia esso attribuito a Leonardo o ad altro pittore lombardo), dichiarato dai discendenti quale raffigurazione originale della bionda e altera Lucrezia loro antenata, presenta fisionomia totalmente differente da quella della *Belle Ferronnière*, e tale dato costituisce non trascurabile ipotesi sulla identificazione della dama. Tale ritratto è la raffigurazione di una donna visibilmente matura, oltre i trent'anni, mentre Julia Cartwright la definisce col termine di ragazza ("girl"). La data di nascita di Lucrezia è incerta. La cosa sorprendente e degna di nota è che è stato provato scientificamente che la *Dama con l'ermellino* e *La Belle Ferronnière* provengono da una medesima

tavola di noce. Tale comune provenienza non manca di stimolare ipotesi sulle connessioni tra i due ritratti e l'identità delle rispettive modelle. La connessione simbolicamente è da ritenersi scontata nel caso che Leonardo abbia dipinto una seconda volta Cecilia alquanto mutata dopo molti anni utilizzando lo stesso legno per ricavarne la tavola. Diversamente, nel caso che per ritrarre Lucrezia abbia scelto una tavola proveniente dallo stesso pezzo di legno usato per Cecilia, la spiegazione plausibile può essere che entrambe erano amanti del Moro e pertanto in tale scelta Leonardo ha concentrato una pluralità di significati, anche profondi .

**NOTA 2):** La cifra enigmatica che accomuna i due ritratti racchiude l'incomparabile diversità delle due "storie" femminili e dei due destini: quello della primogenita erede del Moro e quello della cortigiana amante del duca. Come in ogni quadro di Leonardo il pur minimo dettaglio riveste profondo significato. Esemplare in tal senso è, per i due casi in esame, il modo (degno di ben altro approfondimento) in cui sono collocati i due parapetti, posti l'uno dietro la *Gioconda* e l'altro davanti alla *Belle Ferronnière*. Al fine della instaurazione di una connessione tra i due particolari – solo apparentemente irrilevanti – si osserva innanzitutto che nel primo caso il parapetto è dipinto, in modo tradizionale, dietro la figura della modella seduta, e nel secondo invece è posto – con un taglio compositivo audacissimo e sconcertante, del tutto inedito – davanti alla figura eretta della modella, come se questa di affacciasse da un balcone contro lo sfondo buio di un interno o come se fosse vista dentro il palco di un teatro. In realtà, come si evince dallo scritto DENTRO LA STORIA ED OLTRE, anche il parapetto della *Gioconda* comporta un'ottica trasgressiva e del tutto inedita, per via delle sezioni appena visibili delle colonne e della loro base monca poste ai due lati, a creare uno spettrale vaso per la seduta di posa, mentre la vista si apre su di un paesaggio selvaggio e a tratti desolato, dipinto successivamente e visibilmente estraneo alla quasi regale figura della modella (la mia ricerca lo data dopo la morte della modella, localizzandolo in Bobbio). Il particolare dei due parapetti si rivela nei due casi carico di corrispondenze simboliche, che richiamano le due differenti "storie" dei soggetti femminili ritratti (come da studio in preparazione).