



# Achademia Leonardi Vinci

---

Publisher: FeDOA Press – Centro di Ateneo per le Biblioteche dell'Università di Napoli Federico II – Registered in Italy  
Publication details, including instructions for authors and subscription information: <http://www.achademialeonardivinci.it>

---

## **La Scapiliata. Un'opera ancora alla ricerca di identità**

Annalisa Perissa Torrini

To cite this article: Perissa Torrini A. (2021), *La Scapiliata. Un'opera ancora alla ricerca di identità*: Achademia Leonardi Vinci, 2021, anno I, n. 1, 31.

---

FeDOA Press makes every effort to ensure the accuracy of all the information (the “Content”) contained in the publications on our platform. FeDOA Press, our agents, and our licensors make no representations or warranties whatsoever as to the accuracy, completeness, or suitability for any purpose of the Content. Versions of published FeDOA Press and Routledge Open articles and FeDOA Press and Routledge Open Select articles posted to institutional or subject repositories or any other third-party website are without warranty from FeDOA Press of any kind, either expressed or implied, including, but not limited to, warranties of merchantability, fitness for a particular purpose, or non-infringement. Any opinions and views expressed in this article are the opinions and views of the authors, and are not the views of or endorsed by FeDOA Press. The accuracy of the Content should not be relied upon and should be independently verified with primary sources of information. FeDOA Press shall not be liable for any losses, actions, claims, proceedings, demands, costs, expenses, damages, and other liabilities whatsoever or howsoever caused arising directly or indirectly in connection with, in relation to or arising out of the use of the Content.

This article may be used for research, teaching, and private study purposes. Terms & Conditions of access and use can be found at <http://www.serena.unina.it>

It is essential that you check the license status of any given Open and Open Select article to confirm conditions of access and use.



“**I**N TUTTA la sua terrena magrezza, è questa una delle opere più sublimi di Leonardo, un’opera che fu concepita per vivere fuori del tempo e dello spazio”, scrive Pedretti<sup>1</sup> sul ritratto di testa femminile, reclinata, soavemente abbandonata, con i lineamenti dolcissimi, lo sguardo appesantito, quasi assopito, e un vago sorriso.

Uno sfumato contrasto chiaroscurale, con lumeggiature sugli incarnati lisci e chiari, fa sbocciare la perfezione del volto, incorniciato da lunghi capelli sciolti, ricci e spettinati, agitati dall’aria che li fa fluttuare, scomposti e turbolenti; il vento scuote l’angelica compostezza della giovane donna. I riccioli mossi nascono da corpose e fluide pennellate più scure, in un gioco di vibrante chiaroscuro<sup>2</sup>. (Fig. 1)

Espressione altissima dei dettami leonardiani nel capitolo del *Libro di pittura* § 287 *Della bellezza de’ volti*: “[...] i dolci lumi finiscano insensibilmente nelle piacevoli e dilettevoli ombre, e di questo nasce grazia e formosità”, la *Scapiliata* diventa prototipo di bellezza femminile, espressione altissima di quanto Leonardo raccomanda, al §404: “Fa tu adunque alle tue teste li capegli scherzare insieme col finto vento intorno alli giova-

<sup>1</sup> Pedretti, Carlo, “Scapiliata.” In *Leonardo e il leonardismo a Napoli e Roma* (Napoli-Roma 1983-84), Alessandro Vezzosi (ed.), Firenze: Giunti, 1983, p. 116.

<sup>2</sup> L’opera, conservata a Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Galleria Nazionale, inv. 362, è eseguita a biacca con pigmenti di ferro e cinabro, su preparazione di biacca con verderame, giallo di piombo e stagno, verniciata con ambra inverdita terra ombra, ambra inverdita e su tavola di noce, e misura cm 24,7 x 21. È stata esposta a: Milano (1939), Bologna (1953), Tours-Paris (1956), Napoli-Roma (1983-84), Bologna (1985), Siviglia (1992), Parigi (2003), Roma (2004), Budapest (2008), Shizuoca (2011), Venezia (2013), Milano (2014 e 2015), New York (2016) Parigi (2016), Napoli (2018) Parma (2019) e Parigi (2019-20).

## La Scapiliata. Un’opera ancora alla ricerca di identità

ANNALISA PERISSA TORRINI



Windsor  
RL 12276



Fig. 1 - Leonardo, *La Scapiliata*, Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Galleria Nazionale, inv. 362 (da Fac-simile dell'Edizionale Nazionale dei Disegni e dei Manoscritti di Leonardo).

nili volti, e con diverse revolture graziosamente ornargli”<sup>3</sup>.

Citazione memore degli insegnamenti albertiani nel *De pictura*: “[...] a me piace né capelli vedere quale io dissi sette movimenti: volgansi in uno giro quasi volendo anodarsi, e ondegginio in aria simile alle fiamme; parte quasi come serpe si tessano fra gli altri, parte crescendo in qua e parte in là [...]”<sup>4</sup>.

Insieme con i precetti di Alberti, è altrettanto importante l’influenza delle stupende prove grafiche del suo maestro Verrocchio, quei modelli che “per la sua bellezza che Lionardo da Vinci sempre imitò”<sup>5</sup>. L’esempio più indicativo delle mirabili teste di donna che Verrocchio disegna intorno al 1475 si trova al British Museum (n. 1895,0915.785r) (Fig. 2), elegante e raffinata raffigurazione che ispira anche le teste femminili di Botticelli, a riprova dell’influenza dei modelli nei giovani artisti della sua bottega. Sia i prototipi verrocchieschi che le derivazioni di scuola, tuttavia, sono privi di quella particolare fusione tra l’aria che muove i capelli e il chiaro-scuro sfumato “a guisa di fumo” che solo Leonardo sa raggiungere, espressione unica della sua arte, che raggiunge effetti insuperati. Le lunghe ciocche dei capelli sciolti, di grande naturalezza, partecipano sia dei moti universali, come il turbinio del vento e i vortici dell’acqua, che dei ‘moti mentali’ o “passioni dell’animo”, quelle emozioni che infondono alle facce infinite capacità di espressione: “[...] la figura non fia laudabile s’ella non mostra la passion dell’animo suo”



Fig. 2 - Andrea Verrocchio, *Testa di donna*, Londra, The British Museum, n. 1895,0915r (da Covi, Dario, *Andrea del Verrocchio: life and work*, Firenze: Olschki, 2005).

(*Libro di pittura*, § 367, f. 123v). Quest’esempio sublime di bellezza in chiave idealizzata diventa un corrispettivo del *pathos* della mostruosità, che attira l’artista tanto da affermare che “le bellezze con le bruttezze paiono più potenti l’una per l’altra” (*Libro di pittura*, § 139, f. 51r).

La *Scapiliata* pare la trasposizione visiva delle idee di Leonardo del concetto di grazia naturale, “la figurazione di una perfetta bellezza”, e della rappresentazione dell’intimità dell’essere: “Come le donne si de[v]ono figurare con atti vergognosi [...], teste basse e piegate di traverso” (*Ms. A*, f. 97v).

<sup>3</sup> In Pedretti, Carlo, “La ‘Femme échevelée’ de Léonard de Vinci” *Revue de l’Art*, XXV (1974), pp. 24-34, in particolare p. 31. La citazione, insieme con quella albertiana, è riproposta da Pietro C. Marani in *La fortuna della Scapiliata di Leonardo da Vinci* (Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, 18 maggio-12 agosto 2019), Pietro C. Marani e Simone Verde (ed.), Busto Arsizio: Nomos, 2019, p. 29.

<sup>4</sup> Alberti, Leon Battista, *De pictura*, Cecil Grayson (ed.), Roma: Laterza, 1975, p. 78, Libro II, cap. 45.

<sup>5</sup> Come scrive Vasari, Giorgio, *Le Vite de’ più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori* [...], Firenze: Giunti, 1568, vol. I, p. 483.

Il dipinto è ricordato<sup>6</sup> per la prima volta in un inventario di casa Gonzaga del 1627 come “[...] 33, un quadro dipintovi la testa di una donna scapiliata, bozzata [...], opera di Leonardo da Vinci, lire 180”, posta nel corridoio che portava alla “grotta” di Isabella. L’identificazione con l’opera nelle collezioni Gonzaga risale a Venturi<sup>7</sup>, seguito da Quintavalle<sup>8</sup> e da Pedretti<sup>9</sup>, il quale lo dice posto nella camera della duchessa. Un quadro di Leonardo, in effetti, figura tra le opere che Ippolito Calandra propone di sistemare nel 1531 negli appartamenti di Margherita Paleologa, sposa di Federico II Gonzaga e nuora di Isabella d’Este, collocandolo nel corridoio vicino allo *Studiolo* e alla *Grotta*, cioè nel passaggio costruito da Giulio Romano, demolito nel 1899<sup>10</sup>. La stessa Isabella, nel 1501, nella celebre lettera a Pietro da Novellara, richiede una Madonna per il suo studiolo privato. L’ipotesi di una committenza da parte della marchesa, peraltro già avanzata da Venturi nel 1924, non va scartata, tanto più nella storia così misteriosa, lacunosa e incerta di questa piccola ma affascinante opera, pur priva di elementi iconografici chiari che la possano qualificare ad un primo sguardo come una Madonna. Con tale illustre e acuta committenza, Leonardo potrebbe essersi sentito libero, anzi stimolato, a sperimentare tecniche, formato e innovazioni iconografiche nuove, forse una “nostra donna” di una religiosità particolare, quasi

ideale. Il monocromo, incompiuto ma nello stesso tempo finito, non pare evocare una Madonna, quanto piuttosto un ritratto, idealizzato più che naturale, che nell’espressione intensa esprime i sentimenti, le emozioni, la psicologia della giovane donna, assunta a icona della bellezza femminile.

Com’è noto, dopo la citazione nell’inventario di casa Gonzaga, la piccola tavoletta scompare nell’oblio, per due secoli, fino al 1826, quando il figlio del pittore parmense Gaetano Galliani, Francesco, la propone in vendita alla Galleria di Parma, dove entra 13 anni dopo. Gaetano, appassionato leonardesco, nel 1777 aveva sposato la milanese Agnola Gerli, sorella di quel Carlo Giuseppe Gerli che nel 1784 diede alla stampa le prime incisioni dai disegni di Leonardo dell’Ambrosiana e di quelli della raccolta di Venanzio Pagave, disegni che passarono poi a Giuseppe Bossi e nel 1822 dell’Accademia di Venezia. La parentela di Galliani con Carlo Giuseppe Gerli, milanese, sottolinea la permanenza in area lombarda dell’opera fino all’ingresso nella raccolta parmense nel 1839. Pedretti nel 1979, seguito da Marani, precisa che tra il 1500 e il 1510 l’opera si trova a Milano, data l’esistenza di opere pittoriche di Luini (*Susanna e i vecchioni* e *Maddalena*) e di Solario (*Salomè*), con soggetti femminili debitrice del giovane volto. L’influenza sugli allievi, inoltre, testimonia la fortuna cri-

<sup>6</sup> Luzio, Alessandro, *La Galleria dei Gonzaga venduta all’Inghilterra nel 1627. Documenti degli archivi di Mantova e Londra*, Milano: Cogliati, 1913, p. 117.

<sup>7</sup> Venturi, Adolfo, *Leonardo da Vinci pittore*, Bologna: Zanichelli, 1920, p. 153; dello stesso, “Leonardiana 2.” *L’Arte*, 27 (1924), pp. 54-57; *Storia dell’arte Italiana. La pittura del Cinquecento*, Milano: Hoepli, parte I, vol. IX (1925), pp. 154-55.

<sup>8</sup> Quintavalle, Arturo Carlo, “La testa leonardesca di fanciulla N: 362 della R. Galleria di Parma.” *Emporium*, vol. LXXXIX (maggio 1939), n. 533, pp. 272-280.

<sup>9</sup> Pedretti, Carlo, *Documenti e Memorie riguardanti Leonardo da Vinci a Bologna e in Emilia*, Bologna: Editoriale Fiammenghi, 1953, p. 5; Ventura, Leandro, “Gli appartamenti isabelliani in Palazzo Ducale.” In *Isabella d’Este*, Bini, Daniele (ed.), Modena: Il Bulino Edizioni d’Arte, 2001, pp. 65-83.

<sup>10</sup> Il documento recita: “sei quadri quali tutti serano benissimo aconzati ed adorati come [...] quello di Leonardo da Vinci, che donò il conte Nicola [Maffei] et quali tutti faranno bello adornamento in detta camera”.

tica dell'opera, comprovata dall'esistenza di almeno quattro copie. Di recente Crispo<sup>11</sup> ne propone la paternità di Gaetano Callani o del figlio Francesco, a partire dalla copia di Philadelphia fino a quella passata a Sotheby's, Londra, (6 luglio 2004, lotto 412); l'ipotesi spiegherebbe la possibilità di aver avuto a disposizione l'originale per eseguire le copie, in quel caso di datazione tardo settecentesca. Più difficile risulta stabilire la connessione con il dipinto leonardiano per il copista della derivazione ora in collezione privata svizzera, che all'analisi al C14 risulta antica di almeno di 350 anni<sup>12</sup>.

Nel catalogo della Galleria del 1896 curato dal direttore Corrado Ricci, il dipinto viene presentato come un vero e proprio falso, contemporaneo, forse opera dello stesso Calliani. Era l'epoca dei falsari Alceo Dossona e Giovanni Bastianini e gli studiosi erano prudenti<sup>13</sup>. L'autografia viene affermata soltanto nel 1924 da Venturi, il quale la pone in rapporto con una probabile committenza da parte di Isabella d'Este, collocandola nell'ambiente dove il giovane Correggio rimane affascinato dalla delicatissima fusione di luci ed ombre e dalla stesura unitaria e impalpabile della *Scapiliata*, in equilibrio tra l'idea e la realtà. Ma poco dopo, nel 1929, Wilhelm Suida la riporta a lavoro di scuola. La paternità leonardiana viene approvata di nuovo da Quin-

tavalle (1939) e da Bottari (1942) e in seguito in modo unanime dalla critica, ad eccezione di Zöllner che la omette nella sua monografia, e della critica anglosassone<sup>14</sup>.

Alle problematiche attributive si affianca il complesso problema di collocazione cronologica, a sua volta strettamente connesso a quello dell'identificazione del soggetto, oggetto di svariate interpretazioni.

Pedretti nel 1953 ritiene l'opera uno studio giovanile per una Madonna, dove la flessione del viso sulla spalla destra incontra la direzione dello sguardo, abbassato e assorto in meditazione contemplativa, e ne rimarca l'assoluta diversità con la capigliatura della Leda, molto più elaborata. Nel 1974, invece, lo studioso nota come il busto si addica piuttosto ad una figura di Eva, disegnata da Leonardo in un cartone perduto<sup>15</sup>, e ne posticipa la cronologia tra il 1506 e il 1508 su basi stilistiche, avvicinandolo alle composizioni grafiche e pittoriche di quegli anni per la Madonna col Bambino, note e perdute, ma documentate da copie di allievi. Nel 1979 anticipa di nuovo la datazione all'ultimo decennio del Quattrocento, riconoscendone gli echi nell'opera di Bernardino Luini. Nel 1985 ritorna ad una collocazione intorno la 1508, quando l'artista, rifacendosi a esperienze giovanili, sotto l'impulso di un rinnovato classicismo, svincola la forma nello spazio con plasticità volumetrica.

<sup>11</sup> Crispo, Alberto, "Gaetano Callani collezionista." In *La fortuna della Scapiliata di Leonardo da Vinci*, cit., 2019, p. 55. Philadelphia, collezione Johnson, carta su cartone, cm 24,8 x 18,8; Londra collezione Helchett, Montreal, collezione William Van Horne, cm. 24,8 x 18,8.

<sup>12</sup> Dipinta su legno di noce bianco (*Juglans regia*) di cm. 24,3 x 23,9.

<sup>13</sup> Riccòmini, Eugenio, "Il Leonardo di Parma." In *Leonardo: il Codice Hammer e la Mappa; arte e scienza a Bologna in Emilia e Romagna nel primo Cinquecento* (Bologna, Palazzo del Podestà 30 maggio-14 settembre 1985), Carlo Pedretti (ed.), Firenze: Giunti, 1985, pp. 141-142.

<sup>14</sup> Per la discussione critica si veda Marani in *La fortuna della Scapiliata di Leonardo da Vinci*, cit., 2019, pp. 26-27.

<sup>15</sup> Pedretti, *La 'femme échvelée'*, cit., 1974, p. 25. Si veda anche Pedretti, Carlo, "The Critical Fortune of Leonardo's Drawings." In *Leonardo da Vinci: Master Draftsmans* (New York, The Metropolitan Museum of Art, 22 January-30 March 2003), Carmen C. Bambach (ed.), New York: Yale University Press, 2003, pp. 79-109, in particolare p. 97, fig. 57.



Nel 2003 la riporta al 1500, poiché “intimamente in rapporto con il *Cristo portacroce* nel modo di obliterare l’inessenziale per concentrarsi sull’espressione”<sup>16</sup>.

Parte della critica odierna concorda su una datazione intorno 1490,<sup>17</sup> che in effetti può coincidere con i concetti espressi nel *Ms A*, le derivazioni di allievi e le copie sempre in ambito milanese, l’interesse a sperimentare tecniche innovative, che in seguito va affievolendosi, l’uso dell’essenza preferita per piccoli formati, l’interesse per l’antico e i soggetti classici riscoperti, ma che può arrivare alla fine del decennio se si pensa al ritrovamento a Mantova e ai rapporti con Isabella d’Este.

Il formato, di dimensioni ridotte, ha suggerito varie ipotesi di identificazione. *In primis* che si trattasse di un frammento di una composizione più grande, oppure di una Madonna col Bambino o di un soggetto profano quale la Leda<sup>18</sup>. Carmen Bambach la reputa un’opera a sé stante, intenzionalmente non finita, prodotta sulla scia della descrizione fornita da Plinio della Venere di Kos<sup>19</sup>. Il confronto con modelli antichi viene instaurato già da Arasse<sup>20</sup>, in particolare con le “teste antiche” a monocromo, ricor-

date da Plinio, dipinte con solo tre colori; l’ipotesi trova un valido supporto nei risultati del recente restauro che dimostra come il dipinto sia stato realizzato proprio con tre colori (bruni, rosso cinabro e verde malachite mescolati con la biacca), usati in più tonalità<sup>21</sup>. L’ispirazione alle sculture antiche è riconosciuta anche da Delieuvin<sup>22</sup>. Marani si chiede “se non si debba pensare a un soggetto colto in movimento, magari mentre avanza controvento”<sup>23</sup>, forse “l’abbozzo sperimentale per la rappresentazione degli effetti del vento, scegliendo o un tema mitologico o antiquariale, quale qualche bassorilievo raffigurante Nereidi, Menadi o Ninfe, influenzate anche da scultura lombarda del tardo ‘400”. E ancora un soggetto biblico o neotestamentario, Salomè, Susanna o Maddalena, come nello schizzo superiore del disegno del Courtauld con la testa contrapposta al busto, se pur non inclinato verso il basso, fonte di ispirazione per Luini. Inoltre Marani propone un inedito confronto tra il volto della fanciulla di Parma e quello l’angelo a destra, coi riccioli mossi, della seconda versione della *Vergine delle rocce*: ruotando il viso dell’angelo di trenta gradi ne fa risaltare le affinità stilistiche e tecniche,

<sup>16</sup> Per quanto afferma Pedretti stesso sui possibili cambi di opinioni e apparenti controsensi si veda l’editoriale di questo volume.

<sup>17</sup> Si veda Marani in *La fortuna della Scapiliata di Leonardo da Vinci*, cit., 2019, p. 27. Si veda anche p. 30 per la diffusione a Firenze e a Milano della tipologia del volto ‘incorniciato’ da capelli fluttuanti al vento.

<sup>18</sup> Venturi, Adolfo, *Leonardo da Vinci: i manoscritti e i disegni di Leonardo da Vinci dal MCDLXXXIX al MCDXCIX*, Roma: Danesi, 1939, fasc. 5; Fumagalli, Giuseppina, *Eros di Leonardo*, Milano: Garzanti, 1952; Pedretti, *La femme échelée*, cit., 1974.

<sup>19</sup> Le contraddizioni manifestate dalla studiosa sono discusse da Marani in *La fortuna della Scapiliata di Leonardo da Vinci*, cit., 2019, pp. 33-34 e in *Léonard de Vinci* (Paris, Musée du Louvre, 24 Octobre 2019-24 Février 2020), Vincent Delieuvin e Louis Frank (ed.), Paris: Hazan, 2019-20, pp. 423-424, cat. n. 154.

<sup>20</sup> Arasse, Daniel, *Léonard de Vinci: le rythme du monde*, Paris: Hazan, 1997, pp. 311-312. Lo studioso suppone che la *Scapiliata* possa essere un modello di testa disponibile per vari soggetti.

<sup>21</sup> Cauzzi, Diego e Pollastro, Gisella e Seccaroni, Claudio “Una lettura tecnica aggiornata della *Scapiliata*.” In *La fortuna della Scapiliata di Leonardo da Vinci*, cit., 2019, pp. 148-149. Lo strato pittorico appare molto sottile, con strati di spessore esiguo spesso sovrapposti.

<sup>22</sup> *Léonard de Vinci*, cit., 2019, p. 300.

<sup>23</sup> Si veda *La fortuna della Scapiliata di Leonardo da Vinci*, cit., 2019, p. 31 e p. 34, figg. 1 e 2.





Fig. 3 - Leonardo, *Testa di donna*, Paris, Musée du Louvre, n. 2376 (da Fac-simile dell'Edizionale Nazionale dei Disegni e dei Manoscritti di Leonardo).

tali da suggerirne una cronologia simile, tra il 1493 e il 1501. La forzatura suggerita dallo studioso del cambio di posizione dell'angelo, tuttavia, non rispetta la posa originale della *Scapiliata*, posta non di profilo ma di fronte, con un leggero accenno di movimento tortile del busto e della testa inclinata. Quella particolare flessione del capo reclinato verso destra a piegare il collo fino a sfiorare con il mento la spalla, quasi appoggiandosi ad essa, è proprio l'atteggiamento che allontana il busto femminile di Parma dalla figura di Leda, sia dai disegni autografi che dalle copie pittoriche. Nello stesso tempo sempre la particolare inclinazione differenzia la tavoletta anche da altri disegni leonardiani di volti, quali il giovanile foglio del Louvre (n.



Fig. 4 - Leonardo, *Testa di donna*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, n. 428 (da Fac-simile dell'Edizionale Nazionale dei Disegni e dei Manoscritti di Leonardo).

2376) (Fig. 3), raffinatissimo nella precisione della punta metallica, del 1482 circa, che pare corrispondere alla Madonna “qu[a]si che 'n profilo”, un'semi-proffilo', descritta da Leonardo nel noto elenco del foglio 888r del *Codice Atlantico* delle cose che porta con sé a Milano<sup>24</sup>, tra cui “una testa in faccia ricciuta”, “una testa con una conciatura” e “una testa in profilo con bella capellatura” (Fig. 5). Altre eleganti e raffinate teste femminili del 1475 circa, una agli Uffizi (n. 428E) (Fig. 4), l'altra al British (n. 1895,0915.785r) sono fortemente debitrice delle Madonne di Verrocchio; la spiccata influenza del maestro probabilmente traspariva anche nel citato gruppo giovanile di disegni ora perduti e mantiene una certa influenza fin alla testa di

<sup>24</sup> *Codice Atlantico*, f. 888r [324r], c. 1480-82: “Una nostra donna finita/un'altra qu[a]si ch'è 'n proffilo”.



Fig. 5 - Da Leonardo da Vinci, *Copia della Scapiliata di Parma*, Svizzera, collezione privata.

Parma, insieme armonico, dipinto con una soave morbidezza che crea l'atmosfera meditativa in cui è immersa la donna.

Illuminante risulta essere il recente esame tecnico del supporto<sup>25</sup> da parte dei restauratori della Soprintendenza di Parma, che ha messo in luce come il dipinto non è stato ridotto a posteriori, in seguito ad un taglio da una ta-

vola più grande, ma è stato rifilato da Leonardo stesso, solo il minimo necessario per poter essere incastrato in una cornice, una sorta di intelaiatura che avrebbe anche contenuto le sollecitazioni igrometriche ambientali a cui il legno è sempre sensibile, tanto più senza alcun tipo di traverse, inutilizzabili in un'opera di così piccole dimensioni. La tavola, dunque,

<sup>25</sup> Cauzzi, Pollastro, "Una lettura tecnica aggiornata della Scapiliata", cit. 2019, pp. 141-146.

è stata subito predisposta per l'incorniciatura, che doveva fungere, anche, da contenimento, come non è affatto raro in dipinti di formato ridotto. La soave testa di fanciulla, dunque, non un frammento, è stata concepita e dipinta direttamente su una tavoletta di piccole dimensioni per essere incorniciata e ammirata su una parete; una vera e propria opera completa, rifinita, da donare o da vendere.

Nel formato non comune trova spazio un'altra particolarità: ancora una volta Leonardo usa una tecnica sperimentale, che rimane unica anche nell'ambito delle sue ardite prove innovative. L'artista stesso descrive come preparare l'imprimatura a carta Ir del Ms A del 1490-92: "di trenta parti di verderame e una di verderame e due di giallo", dove la ripetizione di verderame, è un refuso che sta per biacca, come osservano Cauzzi, Pollastro, Seccaroni<sup>26</sup>. Così fa nello stendere l'imprimatura della tavola di Parma, miscelando pigmenti a base di piombo, di rame, di giallo di piombo e stagno, di intonazione verdastra, quella che in passato, sottolineano gli studiosi, veniva attribuita all'ambra alterata: "impiastricciato di vecchia ambra inverdita", affer-

mava Quintavalle<sup>27</sup>, spesso impiegata quale vernice nell'Ottocento. Una preparazione della tavoletta con "trenta parti di verderame", dunque, che conferisce quel sottofondo di tono verdastrò alla pittura, che, affiora forse più di quanto avrebbe dovuto, o forse no, dai tocchi di biacca e un po' di cinabro della stesura pittorica degli incarnati e dai bruni delle ombre e delle pennellate dei lunghi riccioli mossi resi con pigmenti a base di ferro e cinabro. Una pittura poco corposa, quasi monocroma, che accentua l'effetto di incompiuta bellezza, volutamente misteriosa. Non un tentativo, una bozza abbandonata e non più rifinita, come accade anche per altre opere, bensì un 'non finito' voluto. Poiché ha già espresso con pochi tratti e colori l'essenza del soggetto, concentrandosi sull'espressione, e ritiene l'opera completata. Di una fragilità intrinseca, che rende l'immagine vibrante e evanescente.

"La superficie vibrante e mutevole", quasi fosse un disegno, nella produzione artistica di Leonardo ha un suo posto e un suo valore, degnamente paragonato da Pedretti "alla persistenza di un sogno che turba la mente"<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> *La fortuna della Scapiliata di Leonardo da Vinci*, cit., 2019, p. 142.

<sup>27</sup> Quintavalle, *La testa leonardesca di fanciulla N: 362 della R. Galleria di Parma*, cit., 1939, pp. 272-280. Di recente l'opera è stata collocata dalla direzione del museo di Parma, con nuova cornice, entro spazi a lei esclusivamente dedicati, in modo da metterne in risalto l'unicità e il fascino, che il nuovo allestimento sottolinea ed esalta.

<sup>28</sup> *Leonardo e il leonardismo a Napoli e Roma*, cit., 1983-84, p. 116.

