

# Leonardo tra iris e narcisi

GIANCARLO MARCONI

Già ricercatore CNR, Associazione Naturalistica Pangea

*La flora delle due versioni della Vergine delle Rocce viene esaminata in dettaglio. Mentre appare chiaro che la versione londinese è stata completata da un allievo del grande Maestro, è interessante rilevare come, nella parte autentica della versione del Louvre, Leonardo dispone con cura le piante secondo criteri ecologici e fenologici, senza dimenticare il significato simbolico delle specie ritratte e, soprattutto, l'omaggio ai mecenati a cui, di volta in volta, fu legato nella sua straordinaria vicenda artistica.*

*La Vergine delle Rocce, uno dei capolavori assoluti di Leonardo da Vinci è sicuramente quello che mostra il maggior numero di dettagli botanici. Attualmente le versioni attribuite con sicurezza al grande genio del Rinascimento italiano sono due, una conservata al Museo del Louvre a Parigi (fig. 1) e l'altra alla National Gallery di Londra (fig. 2). Una terza tela, conservata presso una collezione privata svizzera e nota come la versione Cheramy, recentemente esposta a Senigallia nella mostra per il Giubileo Mater Misericordiae, è tutt'ora oggetto di discussioni riguardo la paternità, anche se uno dei maggiori specialisti del pittore, Carlo Pedretti, lo ha attribuito, non senza esitazione, a Leonardo.*

*Anche da un primo esame delle due opere maggiori, appare chiaro che il corredo botanico dei due quadri è completamente diverso, tanto da avere indotto molti critici ad attribuire a un collaboratore di Leonardo la parte botanica della tela conservata a Londra. In questo articolo mi sono ripromesso di considerare le varie specie presenti nelle due versioni del capolavoro, anche perché, seppure molto studiati, gli aspetti naturalistici sono stati spesso sottovalutati e non sempre hanno trovato un'identità di interpretazione tra i vari critici. Questo a dispetto della grande importanza che rivestono anche per la collocazione temporale e geografica delle due opere.*

## 1. La Vergine delle Rocce: la complessa genesi dell'opera

Leonardo da Vinci arrivò a Milano nel 1482, in un periodo di relativa tranquillità per i numerosi stati che si dividevano il territorio italiano in quell'epoca. In particolare Lorenzo il Magnifico a Firenze aveva da poco stretto un'alleanza con il signore di Milano, Ludovico il Moro, allo scopo di fronteggiare le mire espansio-

nistiche della sempre aggressiva Repubblica di Venezia. Leonardo arrivava a Milano poco più che trentenne, non ancora noto per la strabiliante abilità pittorica ma con una autopresentazione che esaltava soprattutto le sue capacità di musico, ingegnere e scultore. Non appena sistematosi, nel 1483 Leonardo ricevette la richiesta di una pala d'altare da parte della Confraternita di San Francesco per la cappella dell'Immacolata della chiesa di San

Francesco Grande, posta al centro della città. L'artista si mise subito all'opera, coadiuvato dai fratelli Ambrogio ed Evangelista De Predis, già pittori affermati nell'ambiente milanese e di cui era ospite in una abitazione nei pressi di Porta Ticinese. I frati della Confraternita stesero una richiesta molto dettagliata dell'opera, chiedendo che fosse terminata in un anno e preoccupandosi non solo del tema da rappresentare, ma anche, e soprattutto, dei materiali da usare, che a quell'epoca determinavano, in base alla loro preziosità, il valore dei quadri. Il soggetto scelto da Leonardo, alquanto differente da quello richiesto dai frati, rappresenta un episodio della Vita apocrifia di Giovanni Battista aggiunta alle Vite de' Santi Padri di Domenico Cavalca, e narra l'incontro tra i piccoli Giovanni e Gesù durante la fuga in Egitto: Giovanni, accanto alla Vergine, rende omaggio al Redentore poco dopo la sua nascita, mentre Gesù viene sorretto dall'angelo Gabriele in modo che il bimbo non cada nell'acqua del ruscello che gli scorre accanto. Nella versione del Louvre, poi tolta in quella di Londra, l'angelo, con il viso rivolto verso lo spettatore, indica con l'indice il piccolo Giovanni, inginocchiato ai piedi della Madonna e con le mani giunte. Il tutto si svolge in un ambiente scabro, spesso citato nei Vangeli Apocrifi, con uno specchio d'acqua in primo piano, e uno sfondo di rocce che sfuma all'orizzonte dietro la figura della Vergine. Occorre dire che il tema dell'Immacolata Concezione era comunque presente tra le righe, in quanto Giovanni Battista, a sua volta molto venerato a Firenze, era anche il protettore della Confraternita assieme a San Francesco.

Il culto mariano incentrato nella liturgia dell'Immacolata concezione era stato sancito alcuni anni prima, nel 1477, da Papa Sisto IV con l'enciclica "*Cum praecelsa meritorum insignia*" e ribadito con forza nel 1480 con la Bolla *Grave cum Nimis* in cui lo stesso Pontefice dichiarava eretico e passibile di scomunica chiunque sostenesse la tesi che la Vergine fosse stata concepita con il peccato originale. Con questa bolla si voleva contrastare direttamente le teorie del domenicano milanese Vincenzo Bandello. Tra i frati francescani attivi in quegli anni a Milano figurava Bernardino de' Busti, propositore del secondo Ufficio e Messa

dell'Immacolata Concezione, documenti che ricevettero l'approvazione del Papa. È probabile che questo frate, autore del *Mariale de excellentiis Regine Celi* sia stato l'autore dello schema iconografico della complessa ancona (che prevedeva diversi dipinti e statue lignee dorate) e il consigliere personale di Leonardo per quanto riguarda il simbolismo delle piante da includere nel dipinto.

In seguito, sia a causa della lentezza dell'esecuzione, sia a causa della mancata aderenza al soggetto richiesto, nacque una controversia tra i frati della Confraternita e il pittore, che chiedeva maggiore compenso, non solo a fronte delle spese per la ricca cornice dorata, ma soprattutto per il valore dell'opera stessa (si tratterebbe forse del primo caso nella storia della pittura in cui viene attribuito un valore all'opera in sé, indipendentemente dal costo del materiale utilizzato). A questo punto è probabile che intervenisse direttamente Ludovico il Moro, fornendo i 100 ducati richiesti da Leonardo e appropriandosi della tela, considerata incompiuta dai commissionari, per regalarla a Massimiliano d'Asburgo in occasione delle nozze con la nipote Bianca Maria Sforza. Molti anni dopo, in occasione delle nozze di Eleonora, nipote di Massimiliano, con il Re di Francia Francesco I, la tela sarebbe arrivata in Francia dove è sempre rimasta, prima a Fontainebleau, attestata nel 1625, fino ad approdare al Louvre dove è documentata nel catalogo del 1830. Secondo un'altra versione la tela, che non sarebbe mai stata posta nell'ancona di San Francesco Grande, sarebbe stata acquistata direttamente dal re di Francia Luigi XII, quando i francesi, chiamati in Italia da Ludovico il Moro qualche anno prima al seguito di Carlo VIII per contrastare il re di Napoli Ferdinando di Aragona, entrarono in Milano, ponendo fine alla grande epoca degli Sforza. Nel 1499, anche in seguito alla fine delle fortune del suo mecenate e mentre la controversia con la confraternita continuava, Leonardo aveva lasciato Milano per visitare varie città italiane e vi ritornò solo nel 1506, per ricevere, nel corso del processo conclusivo, un compenso di 50 ducati, cioè la metà di quanto aveva richiesto, ma con l'obbligo di fornire l'opera completata nel giro di due anni. Leonardo aveva già iniziato prima di partire



Fig. 1 – La Versione del Louvre.

un'altra versione della Vergine delle Rocce e la completò nei due anni successivi, con molti probabili interventi dei suoi collaboratori, consegnandola in tempo ai committenti nel 1508. Posta sull'altare della chiesa, vi rimase fino al 1576, anno della demolizione dell'edificio, per essere portata nella sede della Confraternita, dove rimase fino al 1785, quando l'Istituzione religiosa fu soppressa. Fu quindi acquistata dal pittore inglese Gavin Hamilton, che la portò in Inghilterra dove, dopo vari passaggi di proprietà, approdò alla National Gallery di Londra nel 1880 [1].

## 2. Iris e gigli: una storia continua di araldica e confusioni botaniche.

Esaminando le piante della versione del Louvre (fig. 1), vediamo in primo piano, sotto la figura del San Giovannino, una bella rappre-



Fig. 2 – La versione di Londra.

sentazione di un Iris, che per le caratteristiche della pianta, il colore giallo dei fiori e l'ambiente acquatico in cui cresce viene identificato con *Iris pseudacorus*, il popolare e diffuso iris delle paludi europee. Secondo la simbologia cristiana, le foglie rigide e appuntite di questa pianta, che puntano alla figura della Vergine, indicherebbero i dolori che la Madonna avrebbe sopportato in seguito al sacrificio del Figlio. La pianta viene rappresentata correttamente nella parte superiore, ma nella parte inferiore (fig. 3) Leonardo indulge ad una sua ossessione, quella delle spirali, rappresentando le foglie basali in ampie volute che non si riscontrano nella realtà. È noto che Leonardo stava ore ed ore ad osservare i mulinelli delle acque, cercando di comprendere le leggi fisiche che stavano alla base di quei movimenti vorticosi e che spesso trasferì questo senso di movimento a spirale nelle foglie di molti suoi disegni botanici (si veda ad es. lo



Fig. 3 – *Iris pseudacorus* nel dipinto e nella realtà.

studio dell'*Ornithogalum umbellatum* conservato nella collezione Windsor, che servì come modello al corredo floristico del cartone rappresentante Leda e il cigno del 1506-08 o la rappresentazione della graminacea *Panicum miliaceum* nello "studio per una giostra" eseguito in collaborazione con il maestro Verrocchio e conservato agli Uffizi). Come è stato osservato da Fritjof Capra [2], Leonardo era affascinato dal *moto elico*, individuandovi "un codice archetipo della natura, sempre in mutazione e al contempo stabile in tutte le forme viventi". C'è anche da chiedersi il motivo per cui Leonardo non raffigurò *Iris florentina*, una pianta attualmente rara in natura, ma ai suoi tempi assai comune anche sulle mura fiorentine e sui colli che circondavano la città. I motivi possono essere due, il primo di natura ecologica, dato che Leonardo vuole riferirsi ad un ambiente acquatico (si vede l'acqua del ruscello in cui sta quasi per cadere il piccolo Gesù bambino sulla destra, sorretto dalla mano dell'angelo) e il *pseudacorus* è una tipica pianta elofita (con le radici nel fango).

Il secondo è più intrigante e pone alcuni interrogativi di carattere storico-sequenziale su quale dei due dipinti fu dipinto per primo. L'*Iris pseudacorus* è infatti la pianta caratteristica e araldica della casa reale di Francia e il fatto di porlo in primo piano e come pianta principale del corredo floreale del dipinto potrebbe avere avuto il significato di un omaggio al Re Luigi XII che era da poco entrato in Milano in seguito alla sconfitta di Ludovico il Moro. Questo significherebbe, però, che la tela del Louvre sarebbe posteriore a quella di Londra, un dato accettato da alcuni studiosi [3, 4] ma non dalla maggioranza dei critici d'arte [5, 6, 7], che ritengono la versione della National Gallery sia posteriore e frutto di numerosi interventi dei collaboratori di Leonardo, soprattutto per quanto riguarda le rocce e le piante. La storia dell'assunzione di questo iris nello stemma reale di Francia è affascinante e ha le sue lontane origini nella leggenda del Re merovingio Clodoveo, vissuto nel sesto secolo, che alla vigilia della battaglia di Vouillé, in cui sconfisse i Visigoti, dovette arrestare la



Fig. 4 – François Boucher, le armi di Francia e di Navarra, Rouen, Palazzo di Giustizia.

sua avanzata davanti a fiume Vienne. Avendo notato una biscia che attraversava il fiume in un punto dove cresceva un gran numero di iris gialli, capì che quello era il punto in cui potere affrontare il guado con il suo esercito e, in segno di riconoscenza, raccolse uno dei fiori per farlo riprodurre nel suo stemma araldico. In seguito, e si parla del 1180, un controsigillo di Auguste-Philippe mostra già il fiore stilizzato a tre lobi, che a erroneamente viene chiamato *fleur-de-lys* (letteralmente fiore di giglio), sotto la spinta dell'arrivo in Europa del vero giglio (*Lilium candidum*), portato dall'oriente in quegli anni dai Crociati. Da notarsi che il termine *lys*, che compare nella lingua francese in quel periodo è una contrazione di *Louis*, con chiaro riferimento al re che ne fece il suo stemma. Da quel momento il *fleur-de-lys* diventò il simbolo araldico della casa reale di Francia, con Luigi VII che ne limitò il numero a tre di color oro su fondo azzurro, in onore della SS. Trinità (fig. 4). Chi cascò nell'equivoco tra iris e giglio (che appartengono a due famiglie differenti, *Iridaceae* e *Liliaceae* rispettivamente) fu anche il Comune di Firenze, che, in un periodo di alleanze e di grandi rapporti commerciali con i francesi, adottò nel proprio stemma l'iris che campeggiava nello stendardo di Carlo d'Angiò, chiamandolo giglio, mentre in effetti si trattava dell'*Iris florentina*, un tempo comune, come si è detto, nel territorio di Firenze. A conferma dell'importanza dei legami con il popolo francese, anche una delle

Arti più importanti della città, quella di Calimala era tempestata di gigli francesi e non di giaggioli fiorentini. Il termine giaggiolo, si riferisce al colore bianco-ghiaccio, con qualche sfumatura di azzurro, che veniva paragonato a un ghiacciolo, e che era tipico dell'*Iris florentina*. Questo iris è uno dei pochi ad avere anche un uso cosmetico, dal momento che dal suo rizoma si ricava un delicato profumo che ricorda quello delle violette. Per tale motivo il giaggiolo fiorentino era molto coltivato in città e spesso si naturalizzava, ad esempio sulle mura della città; attualmente è decisamente raro, tanto è vero che nel bellissimo giardino dell'iris di Piazzale Michelangelo se ne può ammirare una sola pianta, tra le centinaia che provengono da tutto il mondo.

Il colore del "giglio" fiorentino dovette subire anche delle ripercussioni politiche: inizialmente per i Guelfi fu bianco su fondo rosso, ma quando i Ghibellini, giunti al potere, si appropriarono di questo simbolo, i Guelfi dovettero optare per la versione del "giglio" rosso in campo bianco. Questo si nota se osserviamo gli stemmi posti nel ballatoio di Palazzo Vecchio (fig. 5) e a questo si riferisce Dante quando fa pronunciare a Cacciaguida nel Paradiso i famosi versi:

"...tanto che 'l Giglio, non era ad asta mai posto a ritroso né per division fatto vermiglio". Difficile invece stabilire quando il termine fiordaliso sia passato nella lingua italiana per indicare la bellissima segetale (*Cyanus segetum* = *Centaurea cyanus*), che nulla ha che a vedere con gigli ed iris, dal momento che appartiene alla famiglia delle Asteraceae. In questo caso penso che abbia giocato un ruolo importan-

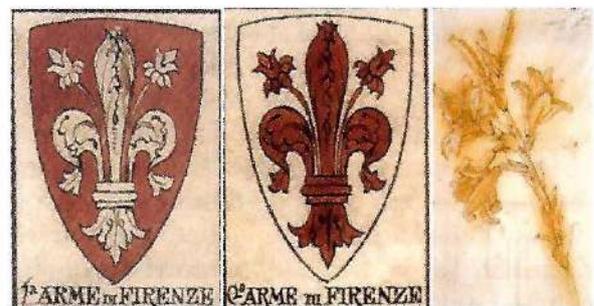


Fig. 5 – Stemma dell'arme di Firenze, dei Ghibellini, a sinistra, dei Guelfi al centro, e studio di Leonardo per *Lilium candidum*(R.L. 12418).



Fig. 6 – Gli Iris della versione Cheramy, Collezione privata svizzera e *Iris florentina*.

te l'azzurro acceso dello sfondo dello stemma delle armi di Francia, su cui campeggiavano i *fleur-de-lys* in oro. Da notare a questo proposito che alla fine del '200, nelle Cronache del Villani, il termine fiordaliso si riferisce ancora ai "gigli" di Francia.

Ma torniamo a Leonardo, che conosceva molto bene la differenza tra iris e giglio, come dimostra il meraviglioso disegno in chiaro-scuro di un Giglio di Sant'Antonio (*Lilium candidum*, fig. 5), considerato un capolavoro di rappresentazione botanica per la profonda accuratezza (si notino i 6 stami e i 6 tepali, caratteristici delle *Liliaceae*, mentre le *Iridaceae* presentano solo tre stami, di carattere petaloide nel genere *Iris*). Abbiamo già visto come la scelta di *Iris pseudacorus* fosse dettata sia da motivi ecologici che da motivi politici, ma va anche detto che Leonardo aveva nel cuore l'Iris della sua terra natia, come dimostrano i numerosi schizzi di *Iris florentina* nei suoi manoscritti e, a mio avviso, anche l'iris che compare nella versione Cheramy della Vergine delle Rocce

(fig. 6). Qui l'iris appare nella classica struttura tre fiori e con un colore che ricorda molto da vicino quello del giaggiolo fiorentino. C'è poi un altro particolare intrigante relativo a questa vicenda e si riferisce al leone meccanico che Leonardo avrebbe ideato per la festa data per Francesco I a Romorantin in occasione della sua visita all'amatissima sorella Margherita. Secondo il racconto dell'ambasciatore di Mantova, un finto eremita avrebbe portato il leone davanti al re che, colpendolo con una verga, l'avrebbe aperto rivelandone il contenuto di "gigli" e l'interno tutto dipinto di azzurro: colori e fiori (con tutta probabilità *Iris pseudacorus* dal colore giallo dorato) che rendevano omaggio alla casa di Francia. Infine va ricordato anche l'enigmatico e affascinante disegno di Leonardo nel manoscritto R.L. (Royal Library) 12496 che rappresenta una barca con un cane e un olivo che stanno andando verso un'aquila che porta una corona decorata da *fleur-de-lys*. Tra le innumerevoli interpretazioni che ne sono state date, una delle più accreditate [8] è quella di identifica-



Fig. 7 – A sinistra *Aquilegia* cf. *atrata*, particolare della versione Louvre; a destra la Colombina di Francesco Melzi, Hermitage, San Pietroburgo.

re l'aquila coronata con il re di Francia a cui renderebbero omaggio un cane (la fedeltà) e un olivo (la pace).

### 3. Le altre piante della versione Louvre

Vediamo ora come la raffinata scelta delle altre piante che compaiono nella tela del Louvre derivi sia dal simbolismo cristologico, sia dalle condizioni ecologiche e fenologiche che pervadono la scena, sia da un omaggio ai mecenati del tempo.

Innanzitutto c'è l'aquilegia che compare sopra la spalla sinistra della Madonna, un fiore che racchiude diverse simbologie (fig. 7). Il nome aquilegia rimanda infatti all'aquila per il fatto che gli speroni raggruppati nella parte posteriore del fiore ricordano gli artigli di questo uccello. Nel Medioevo era conosciuta anche come la pianta Colomba o Colombina, perché vi si vedeva nel fiore un insieme raccolto di colombe, ma era anche chiamata la pianta del leone, perché si riteneva che fosse favo-

rita da questo animale. Quindi nell'aquilegia troviamo racchiusi i simboli di due evangelisti, Marco (il leone) e Giovanni (l'aquila) assieme a quello dello Spirito Santo, rappresentato dalla colomba. Le foglie tripartite dell'aquilegia sono poi un simbolo della SS. Trinità, particolare che aggiunge un ulteriore tassello alla complessa simbologia di questa *ranunculacea*. Sarebbe suggestivo anche stabilire la specie dell'aquilegia raffigurata, ma la qualità del dipinto non lo consente: sappiamo però che l'allievo più affezionato di Leonardo, Francesco Melzi, eseguì uno squisito ritratto femminile detta la Colombina, ora conservata all'Hermitage, in passato attribuito allo stesso Maestro, in cui la ragazza tiene in mano una pianta di *Aquilegia atrata* (fig. 6), la specie più diffusa di aquilegia nell'Italia settentrionale. Sopra la mano sinistra della Vergine, e ormai visibile a stento, sono dipinti i verticilli delle foglie basali di un *Galium*, con ogni probabilità quel *Galium verum* (Caglio solfino) amato dai pastori che ne ricavano il caglio vegetale per la fabbricazione del formaggio dal latte di pecora. La delicata leggenda di questo Ga-

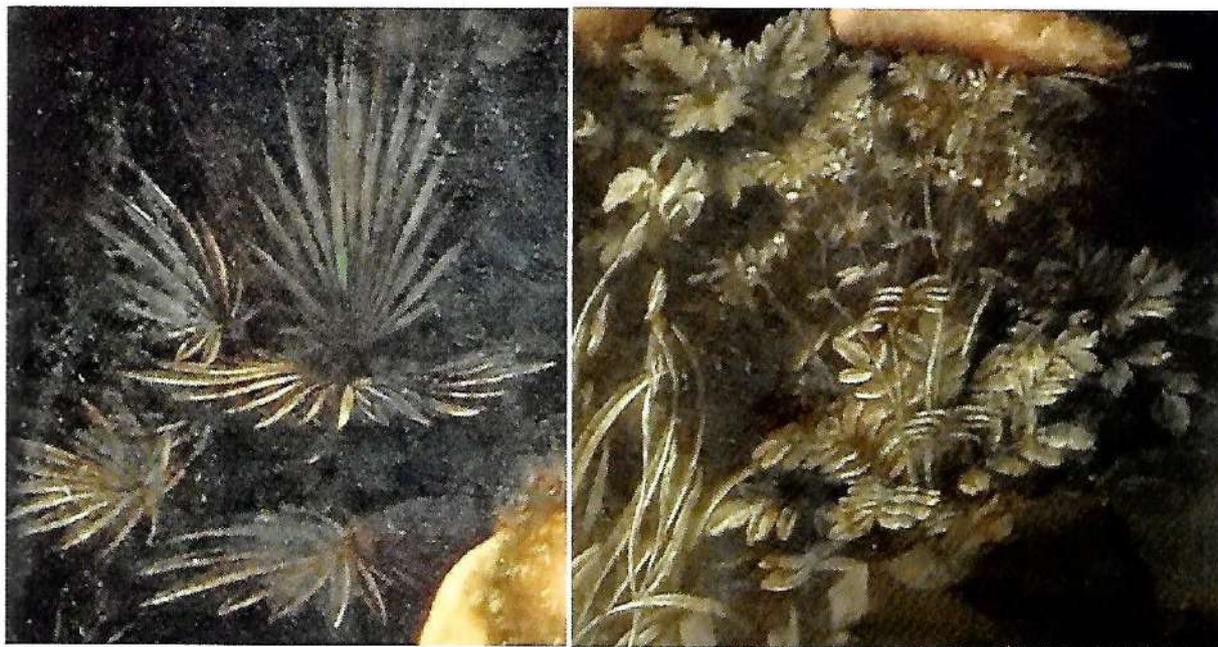


Fig. 8 e 9 – Particolari della Vergine delle Rocce del Louvre: a sinistra la palma, a destra l’Erba Morella e, in alto, l’Acantho.

*lium*, che è l’unico della nostra flora ad avere fiori gialli anziché bianchi, rivive nel nome popolare attribuitogli, nella lingua inglese, di *Lady’s Bed Straw*, letteralmente pagliericcio di Nostra Signora. Secondo questa leggenda i pastori avrebbero portato alcuni fasci di questa pianta per rendere più confortevole il giaciglio della Madonna, e i piccoli fiori bianchi sarebbero diventati miracolosamente di un bel colore dorato, per annunciare la venuta del Signore.

Alla base del piedino di Gesù Bambino vediamo un cespo di ciclamini, attribuiti da Emboden [9] a *Cyclamen purpurascens* o *Cyclamen repandum*, il cui significato è racchiuso nelle foglie cordate, simbolo di amore e devozione. In questo caso non riusciamo a distinguere il colore dei fiori, che appaiono bianchicci, non sappiamo se per una scelta dell’autore di lasciare i fiori in monocromia o perché il colore si è deteriorato. In ogni caso sulla base della fenologia della pianta la scelta di *Cyclamen repandum*, a fioritura primaverile e specie dell’Italia centro-meridionale sicuramente nota a Leonardo, va preferita a quella di *Cyclamen purpurascens*, a fioritura autunnale e presente in Lombardia, dato che l’intera scena sembra riferirsi a un contesto temporale di aprile-maggio.

Sopra il San Giovannino è rappresentata invece una palma, secondo Emboden [9] da attribuire probabilmente al genere *Raphis* (fig. 8). Questo genere di palme è in realtà propria dell’estremo Oriente e penso che per Leonardo sarebbe stato molto più naturale riferirsi a *Chamaerops humilis*, l’unica palma spontanea in Italia dove arriva, in area tirrenica, a Nord fino alle coste toscane, e a fronde flabellate. Simbolo d’immortalità, la palma era la pianta consacrata ad Apollo dai Greci e nel linguaggio cristologico legata all’entrata di Gesù in Gerusalemme, proprio come Giovanni Battista avrebbe annunciato l’avvento del Salvatore del mondo (la palma di Gerusalemme era invece con ogni probabilità *Phoenix dactylifera*, comune in Terra Santa, a foglie pennato-composte e non flabellate). A quest’ultima si riferisce Il Cantico dei Cantici quando recita che “*i frutti della palma nutrono come i seni della madre*”, mentre in un altro passo della Bibbia si dice che questo è *l’albero che affonda le sue radici nell’acqua purissima, che non dissecca mai, che offre riparo e ristoro, e il cui tronco è intangibile*. Di qui i simboli della vita perenne, della verginità, della maternità, e – teologicamente – della Immacolata Concezione di Maria. Sotto la palma e immediatamente sopra il

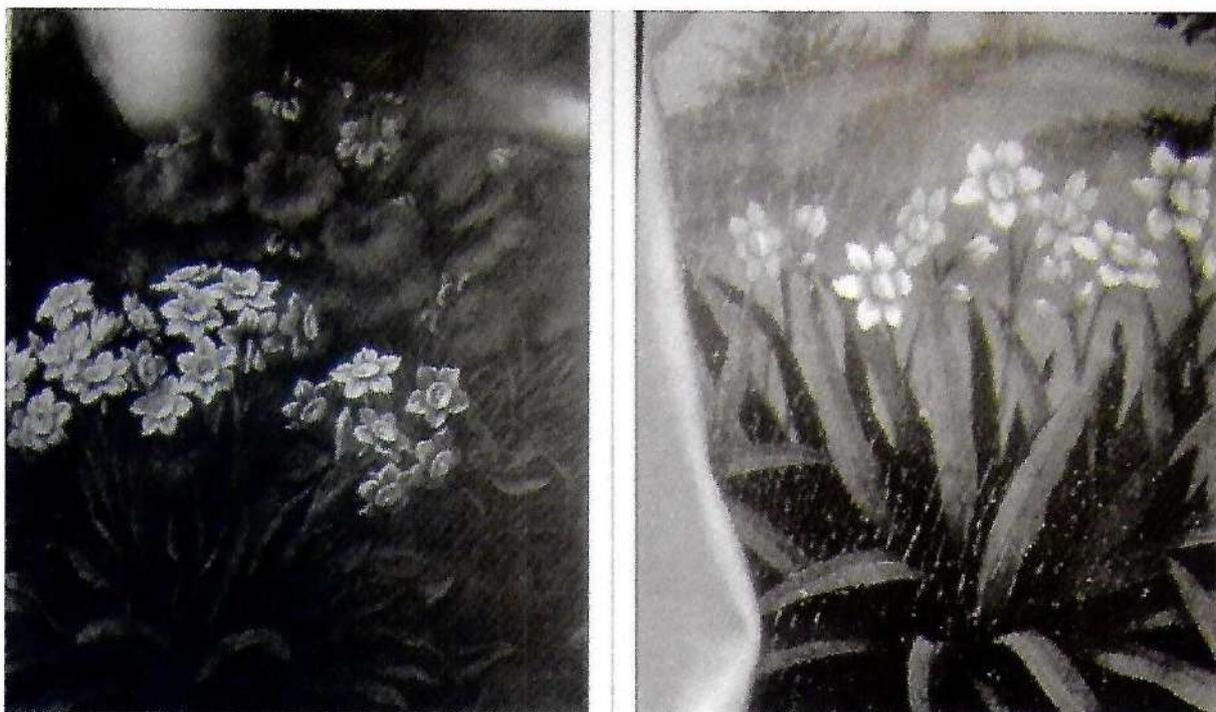


Fig. 10 – A sinistra i Narcisi della versione della National Gallery, a destra quelli dipinti da Marco d'Oggiono nella pala dei Tre Arcangeli della Pinacoteca di Brera.

cespo di iris appare una pianta che molto ha fatto discutere per il suo possibile significato: si tratta di un *Solanum* cfr *nigrum* (fig. 9), chiamata ai tempi di Leonardo Erba mora o, con il nome italiano corrente, Erba morella (questa mia individuazione non coincide con quella di Di Vito [7] che l'attribuisce a *Solanum dulcamara*, la Morella rampicante, di cui mancherebbe nel dipinto però il tipico portamento lianoso). Giustamente Di Vito accosta la presenza di questa pianta a Ludovico il Moro, che non era nuovo a questo gioco di parole, essendosi fatto ritrarre come albero di gelso (*Morus*) nel frontespizio miniato dell'incunabolo detto *Sforziade*. Questa dedica è confermata anche dall'assenza di tradizioni simboliche di questa pianta, che tra l'altro non viene rappresentata da Leonardo in nessuna altra opera.

Alla figura del Battista va riferita la presenza dell'iperico (*Hypericum perforatum*) sulle rocce che delimitano la grotta: l'Erba di San Giovanni, che popolarmente viene raccolta durante il solstizio d'estate, era generalmente considerata un antidoto contro il Male, tanto che uno dei suoi nomi popolari era Cacciadiavoli. Al martirio del Santo si riferisce invece il

colore rosso-sangue del pigmento contenuto nelle ghiandole del calice e la presenza dei tipici "fori" visibili nelle foglie (in realtà delle vescicole oleose). Nel dipinto la troviamo nella cornice di alcune rocce, ad esempio in quella aguzza che appare dietro la spalla destra della Vergine. Legato alla Resurrezione è invece l'Acanto (*Acanthus mollis*), le cui foglie sono ritratte sopra il ginocchio sinistro e gomito destro di San Giovanni: è questo il caso di una pianta perenne che perde completamente le foglie in autunno per poi "risorgere" in primavera producendo in gran quantità le nuove foglie di un verde brillante.

Sotto la figura del Bambino Gesù seduto si vedono diversi fiori attribuibili ad *Anemone hortensis*, la bella *ranunculacea* dai fiori rosa che ammantava le colline toscane e ombre all'inizio della primavera: una leggenda voleva che questi fiori fossero nati dalle gocce di sangue cadute dal Cristo in croce, sotto il Calvario. Un'altra specie di anemone presente nel quadro è l'Erba trinità (*Anemone hepatica* = *Hepatica nobilis*), dalle foglie tripartite, raffigurata priva di fiori dietro San Giovanni inginocchiato. Infine va ricordata la simbologia ri-

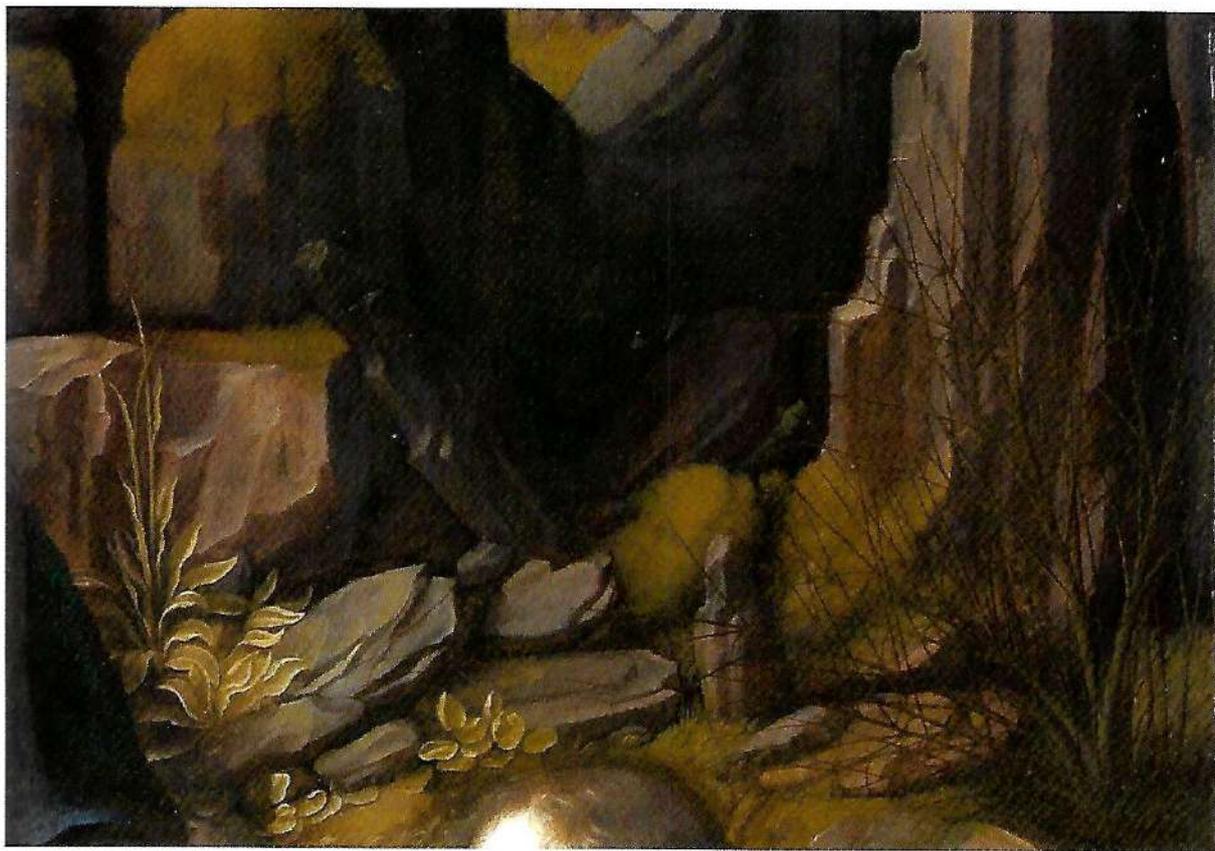


Fig. 12 – Le piante di ambiente roccioso e arido, probabilmente direttamente dipinte dal Maestro.

nascimentale legata al gelsomino (*Jasminum officinale*) i cui festoni ornano le rocce più alte, secondo una interpretazione (Emboden, [9]) che appare più convincente di quella di Di Vito [7] che li attribuisce a dei rovi, orientato a questa scelta dall'episodio del Roveto Ardente, attraverso il quale il Signore si era rivelato a Mosè sul Monte Sinai. Gli stessi fiori di gelsomino appaiono nella Leda già nella collezione Spiridon, ora agli Uffizi, copia dell'originale di Leonardo ora perduto. Secondo la leggenda i fiori del gelsomino la sera della crocifissione sarebbero stati di un colore rosato e chiusi per il dolore. Il giorno della Resurrezione, tuttavia, si sarebbero aperti, mostrando un bianco candido ed emanando un profumo intenso, per salutare il grande avvenimento che avrebbe cambiato il mondo. Le felci, presenti un po' ovunque, rappresentano le anime dei pagani confinate al Limbo prima dell'avvento di Cristo e destinate ad essere salvate dopo il suo avvento sulla terra. Anche le numerose *graminaceae* raffigurate possono essere messe

in relazione con la Liberazione degli oppressi operata da Cristo in ossequio alla corona di erbe (*corona obsidionalis*) indossata dai legionari romani quando stavano per liberare una città assediata. Infine la quercia, che appare con alcune fronde sopra le rocce che chiudono il paesaggio in alto, con diversi significati iconografici legati sia alle religioni pagane che al Cristianesimo. Qui basti citare l'episodio dell'Antico Testamento in cui l'Angelo di Dio appare ad Abramo tra i rami della Quercia di Mamre o la genealogia di Cristo che, secondo Matteo, deriverebbe da una gemma dell'Albero di Jesse.

#### 4. Le piante della versione di Londra

Come è stato osservato più volte, la flora della versione londinese della Vergine delle Rocce appare impoverita rispetto alla versione del Louvre, tanto che molti critici attribuiscono

la parte botanica e geologica ad un collaboratore di Leonardo, indicando chi Ambrogio de Predis, chi l'Oggiono, chi il Boltraffio come il più probabile autore. Basta guardare la forma stilizzata e senza vita della palma accanto alla figura della Vergine, mentre, esaminando la parte in basso del dipinto, notiamo subito che il corredo floristico è completamente diverso. In particolare, vediamo che al posto dell'iris in primo piano, compare in questo caso un folto gruppo di narcisi. Mentre la maggior parte dei critici tende a sottolineare la minore qualità della parte botanica e geologica di questa tela, attribuendola con sicurezza a un suo collaboratore con un intervento più tardivo rispetto alla prima stesura del Louvre, permangono a mio avviso, alcuni dubbi sull'individuazione delle specie introdotte. Emboden, nel suo studio sulla botanica leonardiana [9] identifica i narcisi con *Narcissus tazetta*, il profumatissimo fiore che abbellisce i colli fiorentini all'inizio della primavera, e in effetti i fiori raggruppati in uno pseudo-corimbo sono tipici di questa specie. Ma l'aspetto del fiore, largo e piatto è invece reminiscente di *Narcissus poëticus*, una specie dei prati pingui montani, molto presente nelle Prealpi lombarde, al contrario di *N. tazetta*, che oltre a presentare la tipica paracorolla centrale in rilievo e a forma di tazzina (da cui il nome specifico dato da Linneo a questa pianta), è una specie che non varca l'Appennino a Nord. Ora, se l'autore di questo particolare fu realmente un collaboratore lombardo di Leonardo, come faceva a conoscere *N. tazetta*? Per lui sarebbe stato molto più facile dipingere il narciso più familiare al suo ambiente, tra le altre cose in linea con l'ambiente più montano e non più palustre raffigurato ai piedi dei personaggi al centro della tela: prova ne sia l'introduzione del Geranio stellato (*Geranium phaeum*), sopra il cespo dei narcisi. Ci sono altre cose che non quadrano in questo gruppo di narcisi: la larghezza delle foglie che non dovrebbe eccedere i 10 mm, e, soprattutto il fatto che il gruppo di narcisi sulla destra è rappresentato con 5 tepali anziché 6. Ora, mentre simili distrazioni erano frequenti tra i pittori dell'epoca senza una specifica preparazione botanica, (si veda l'*Erythronium dens-canis* dipinto da Bernardino Luini nella tela di Cam che

schernisce Noè della Pinacoteca di Brera, con 5 tepali anziché 6), appare difficile che Leonardo stesso incorresse in un errore così grossolano. Più probabile invece è che Leonardo avesse tracciato le grandi linee del soggetto, lasciando ad un giovane collaboratore la rifinitura del quadro. E la conferma dell'autore viene, in questo caso dal confronto del gruppo di narcisi della versione londinese con un quadro di Marco d'Oggiono rappresentante i Tre Arcangeli, conservato alla Pinacoteca di Brera [fig.10]. Il fatto che in entrambi i dipinti venga ripetuto lo stesso errore botanico (un narciso con 5 tepali anziché 6) equivale ad una firma, cosa che è forse sfuggita ai maggiori critici del quadro londinese [6].

Ovviamente questa attribuzione non risolve il complicato problema della sequenza temporale delle due versioni della Vergine delle Rocce, ma apre nuove prospettive sull'intervento dei collaboratori di Leonardo. C'è infatti la suggestiva ipotesi che la tela di Londra sia stata realmente la prima, ma con tempi di lavorazione assai lunghi, cosa che indispetti i frati della Confraternita, e che sia stata conclusa in fretta tra il 1506 e il 1508, con l'apporto dei collaboratori della bottega, mentre il quadro che adesso ammiriamo al Louvre, avrebbe avuto una gestione più personale da parte di Leonardo, che ne avrebbe curato i particolari botanici e geologici con una minuzia pari alle grandi doti di scienziato-osservatore che gli appartenevano. A sostenere questa ipotesi sono alcuni documenti trovati nell'archivio storico di Milano [5] e un'analisi accurata fornita dal Tamsyn [4]. È noto che molti dei quadri di Leonardo ebbero una gestazione molto lunga, dal momento che l'artista li considerava come autentici laboratori viventi, dove sperimentare di volta in volta le luci, i chiaro-scuro, gli incarnati dei personaggi e il corredo geologico-botanico del paesaggio. Inoltre era una prassi consolidata per gli artisti del '500 rappresentare nei quadri oggetti, naturali o artificiali, che venissero incontro ai gusti dei committenti. Ad avvalorare l'ipotesi che il quadro del Louvre sia posteriore a quello della National Gallery c'è la predominante presenza in primo piano dell'*Iris pseudacorus*, presenza che potrebbe essere interpretata come un non troppo velato omaggio al re Luigi XII che era entrato da

poco in Milano e che certamente non rimase insensibile alla grande fama che Leonardo si era acquistato come pittore del Cenacolo, come dimostra la lettera che inviò a Firenze chiedendo esplicitamente i servizi del “nostro caro e beniamato Leonardo da Vinci, nostro pittore e ingegnere abituale”.

Accanto a questo cespo di narcisi, appaiono ora due piante che rappresentano un vero rompicapo. Ad un primo sguardo la prima, subito a destra dei narcisi, assomiglia molto a una peonia (*Paeonia officinalis*), una pianta peraltro mai disegnata da Leonardo, e che per ragioni abbastanza macchinose è stata attribuita a un verbasco [7]. Questa interpretazione, che sembra ignorare totalmente la forma dei fiori, si basa sulle lunghe appendici che si dipartono dal centro della pianta e che sembrano portare dei boccioli fiorali. Nella versione londinese la verga terminante in una croce portata dal san Giovannino sembra partire direttamente dal fusto con boccioli della pianta, ma si è dimostrato che questa verga, come anche le aureole dei due bimbi e della Vergine, sono delle aggiunte posteriori che quindi non possono mettere in relazione con un eventuale rappresentazione del verbasco. Il significato simbolico di quest'ultimo lo vede legato alla luce, a tal punto che dalla parola latina *verbascum* si passò a *verbascus*, che indicava lo stoppino della lucerna. Inoltre, se nell'universo pagano il lungo fusto fiorito del tassobarbasso era assimilato alla verga di Ermete, nella religione cristiana fu associato al Battista, come dimostrano diversi quadri in cui San Giovanni è raffigurato con una croce astile che esce da un cespo di Verbasco senza fiori. Il ciclo biennale di questa pianta (*Verbascum thapsus*), con un anno di dormienza alternato ad uno di fioritura, aveva poi un forte legame simbolico con la Resurrezione di Cristo dopo tre giorni di sepoltura. Il vero Verbasco, a mio avviso, appare invece in forma non fiorita in alto a destra della Madonna, in un ambiente arido e roccioso, che bene si addice a questa pianta ruderale. Accanto a questa pianta, al limite destro del quadro, appare la ginestra (*Spartium junceum*) che completa la rappresentazione di un ambiente scabro e roccioso. È stata rilevata [6] la grande qualità artistica di questa parte del quadro, per la quale si è

invocata la mano diretta del Maestro.

Tornando invece al prato fiorito, accanto alla “peonia”, per la quale io propenderei per la rosa senza spine, in accordo con l'individuazione di M. Levi d'Ancona [10], appare una pianta con un grosso fiore bianco ed enorme pistillo dorato. Attribuita di volta in volta a un'aquilegia, a un'anemone, a un giglio, è probabile che a quest'ultimo si sia ispirato l'allievo del Maestro, evidentemente non molto vocato in Botanica. Ad avvalorare questa ipotesi è la raffigurazione della stessa pianta (immaginaria) che troviamo in una replica del dipinto di un altro allievo di Leonardo, Cesare Magni, ora al Museo di Capodimonte a Napoli. Da notare infine che il letto di morbide foglie su cui è seduto Gesù Bambino ricorda con molta verosimiglianza quello dell'*Asarum europaeum*, un particolare non ancora notato, che sarebbe in linea con la ricerca di un ambiente boschivo e ombroso in cui ambientare la scena.

## Conclusioni

Da un esame della flora delle due versioni principali della Vergine delle Rocce di Leonardo si possono dedurre tre fattori determinanti: 1) La grande attenzione dedicata dall'artista alla morfologia, alle condizioni ecologiche e alla fenologia, evidenti nella versione del Louvre e del tutto trascurate in quelle del prato fiorito della versione londinese. In quest'ultima versione, che per alcuni critici è in effetti la prima, ma che rimase incompiuta fino al secondo soggiorno di Leonardo di Milano, sono evidenti le aggiunte per la parte geologica e botanica di alcuni allievi lombardi del Maestro, probabilmente Marco D'Oggiono e il Boltraffio.

2) La raffinata interpretazione dell'Immacolata Concezione racchiusa nella simbologia cristologica delle piante scelte, ispirate al *Mariale* di Bernardino de' Busti, ma reinterpretate da Leonardo con la sua immensa maestria.

3) Un'attenzione particolare anche al significato politico nella scelta delle piante da raffigurare in primo piano, prova ne sia la scelta del *fleur-de-lys* preponderante per omaggiare il re di Francia e dell'Erba Morella in secondo

piano per riverire Ludovico il Moro. A questo proposito si può anche notare che la probabile presenza di *Iris florentina* e non di *Iris pseudacorus* nella versione Cheramy, databile agli inizi degli anni '90 del '400 (Marani, 11), potrebbe essere messa in connessione con una scelta successiva del giglio di Francia, dettata dagli sconvolgimenti politici di quegli anni. Questo avvalorerebbe l'ipotesi che la versione del Louvre sia successiva a quella di Londra (3, 4).

## Lecture consigliate

- [1] Per un'aggiornata e lucida biografia di Leonardo, si veda: FORCELLINO, A., (2016, Leonardo, genio senza pace, Laterza
- [2] CAPRA F., (2008) – La Botanica di Leonardo, Aboca Edizioni.
- [3] SIRONI G., (1981) – Nuovi documenti riguardanti la “Vergine delle Rocce” di Leonardo da Vinci, Giunti Barbera, Firenze.
- [4] TAMSYN T., (2011) – <http://leonardovirginoftherocks.blogspot.it/>
- [5] PEDRETTI C., (1973) – Leonardo. A study in Chronology and Style, University Press, Berkeley and Los Angeles.
- [6] MARANI C.P., (2002) – La *Vergine delle Rocce* della National Gallery di Londra: origine, esecuzione, attribuzione.
- [7] DI VITO M., (2003) – L'immagine botanica del Verbasco in Leonardo da Vinci e il *Mariale* di Bernardino de' Busti, Raccolta Vinciana, Fasc. XXX, Milano.
- [8] PEDRETTI C., (1980) – Leonardo da Vinci, Nature Studies from the Royal Library at Windsor Castle, Johnson Reprint Corporation, New York.
- [9] EMBODEN W.A, (1987) – Leonardo Da Vinci on plants and gardens, Christopher Helm, London.
- [10] LEVI D'ANCONA M, (1955) – La “Vergine delle Rocce” di Leonardo, Arte Lombarda, n. 1, Milano, p. 98.
- [11] MARANI C.P., (1991) – Una “Vergine delle Rocce” dimenticata, *In* I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo, a cura di Maria Teresa Fiorio, p. 52-70.