

Italiano – Traduction en Français – English translation

Almanacco Italiano 1979: Giorgione e il Cristo Portacroce di Leonardo di Carlo Pedretti

Il quinto centenario della nascita di Giorgione si è celebrato quest'anno a Castelfranco Veneto con un congresso internazionale di studi e con una mostra sulla problematica inerente la celebre Pala di Castelfranco e sui «Tempi di Giorgione»; programmi, questi, ai quali ha fatto eco quello dei corsi di alta cultura alla Fondazione Cini di Venezia con una serie di lezioni tenute da specialisti sul tema «Giorgione e l'Umanesimo Veneziano».

In queste e in altre manifestazioni su scala nazionale, compresa la saggistica di occasione e la stampa, si è riportato in campo il problema del rapporto Giorgione-Leonardo già formulato dal Vasari nel 1568 e che continua ancora a presentarsi sotto aspetti per così dire obbligati, cioè colori, sfumato, ritrattistica e paesaggio. Meno attenzione, invece, ha ricevuto l'elemento di contatto più probante, cioè il disegno di Leonardo a Venezia rappresentante un Cristo Portacroce che può essere considerato, appunto, come matrice del dipinto di Giorgione dello stesso soggetto a San Rocco.

Il disegno, per altro poco noto per essere riprodotto assai di rado, mostra la testa del Cristo coronata di spine e tenuta pei capelli dalla mano sinistra di uno sgherro (ma solo la mano è visibile), lo sguardo rivolto all'indietro, con espressione addolorata, in direzione del persecutore. È un disegno a punta di argento su carta preparata azzurrina di cm. 11,1 x 9,3, pervenuto alla Galleria dell'Accademia di Venezia insieme con gli altri disegni di Leonardo della raccolta di Giuseppe Bossi, che a sua volta lo aveva avuto, ai primi dell'800, dal pittore Andrea Appiani.

L'autenticità del disegno è generalmente accettata dalla critica viciniana, non senza però qualche riserva o perplessità che sembrano per lo più far capo al drastico giudizio del Loeser: «una vera diffamazione». Nella categorizzazione dei disegni di Leonardo il Clark lo associa al disegno dell'Albertina, il cosiddetto S. Pietro (Popham, tav. 164), col quale ha infatti in comune la tecnica e lo stile, e lo colloca, come eccezione, al tempo degli studi di per la Cena, cioè dopo che Leonardo sembra avere abbandonato per sempre l'uso della punta di argento. Aggiunge il Clark che entrambi i disegni sono insoliti anche «sotto altri aspetti».

Si tratta infatti di disegni problematici non solo perché non sono in rapporto con progetti documentati, ma soprattutto perché sembrano estranei a Leonardo come scelta di soggetto. Nel caso del Cristo portacroce l'eccezione rientra nella stessa categoria del Crocifisso o di qualsiasi scena di martirio, dalle quali Leonardo rifugge — basti l'esempio dei suoi disegni del S. Sebastiano, nei quali il martire non è mai rappresentato trafitto dalle frecce.

L'unica volta che una freccia appare è nel disegno di Amburgo (Popham, tav. 213 B), dove però la freccia colpisce l'albero, non la figura umana. D'altra parte, è noto che al tempo di Leonardo le figure del Cristo crocifisso e dei Santi martirizzati erano spesso prese a pretesto

per dimostrare l'abilità dell'artista nel rendere la figura umana con accuratezza anatomica. E così Leonardo stesso poteva certamente considerare motivi tradizionali per mettere alla prova nuovi principi di disegno.

L'idea di mostrare un Cristo portacroce tirato pei capelli per fargli volgere il volto allo spettatore, come se si trattasse di un Ecce Homo, è un modo di suggerire la simultaneità della veduta posteriore e anteriore di una figura, dando rilievo ai muscoli dorsali, del collo e del braccio. Allo stesso tempo vengono ad accentuarsi i caratteri facciali nell'espressione del dolore fisico e spirituale. La veduta di tre quarti e dall'alto, dando enfasi all'aggrottar delle ciglia e al girar degli zigomi, produce l'affossarsi delle occhiaie per conferire eloquenza drammatica allo sguardo diretto al di sopra della spalla.

Uno schizzo di torso muscoloso visto di tre quarti dal dietro e col braccio sinistro portato in avanti come per suggerire l'attitudine di un Cristo portacroce (e vien da pensare al Torso Belvedere) si trova su un foglio di studi tecnologici databili intorno al 1487-90 nel Codice Atlantico, il 358 r-a, e un altro foglio dello stesso tempo, Codice Atlantico, f. 147 r-b, conteneva il frammento ora a Windsor, n. 12472, che rappresenta la testa e il busto, visto di schiena, di una figura diretta a destra come potrebbe essere quella di uno sgherro nella scena di un Cristo portacroce.

Una data anticipata al 1490 non sarebbe da escludersi per il disegno di Venezia, soprattutto per la tecnica che è insolita, se non unica, in un disegno del 1495-97. D'altra parte, il carattere metallico, che sarebbe appropriato a un disegno per incisione o ispirato da una incisione, si accorda con quello dei disegni tecnologici di Leonardo databili alla fine dell'ultimo decennio del Quattrocento, per esempio quelli nel Codice I di Madrid.

Occorre tenere presente che proprio a quel tempo, intorno al 1497, Leonardo considerava il progetto di una pala d'altare per la Chiesa di S. Francesco a Brescia secondo uno schema (MS. I a Parigi, f. 107r) che sembra tener conto degli esperimenti di Antonello e Giambellino e che naturalmente fa capo all'Altare del Santo di Donatello come modello di una lunga serie di variazioni sul tema della Madonna in Trono secondo concezioni architettonico-prospettiche che vanno dall'altare di San Zeno del Mantegna alla Pala di Castelfranco di Giorgione.

Un altro indizio che intorno al 1497 Leonardo o il suo studio avessero preso in considerazione il soggetto di un Cristo portacroce si ha in un foglio del Codice Atlantico, il 272 r-b, che contiene studi di Leonardo sui corpi geometrici della Divina proporzione di Luca Pacioli, quindi databile intorno al 1495-98, come del resto è confermato dai caratteri della scrittura. È su questo foglio, infatti, che si trova l'abbozzo di una figura lanciata in avanti, in profilo verso destra, col volto atteggiato all'espressione feroce di uno sgherro in una scena del Cristo portacroce. Il disegno non è di Leonardo, e sarei incline ad attribuirlo a Cesare da Sesto. Il braccio destro è steso all'indietro come di chi stia tirando la corda legata al collo del Cristo, esattamente come nell'Andata al Calvario di Simone Martini al Louvre, dove la stessa figura, benché in direzione opposta, ha perfino lo stesso carattere del profilo duomo che digrigna i denti.

Senza dubbio, gli studi di Leonardo per il Cristo portacroce, dei quali l'unico sopravvissuto è quello ora a Venezia, condussero a una serie di versioni prodotte dal suo studio e quindi con

accentuati caratteri lombardi che fanno pensare al Gianpietrino, al Solario e al Luini. La versione più prossima al disegno di Venezia è quella al Castello Sforzesco a Milano (Suida, fig. 98) che mostra lo sgherro nell'atto di tirare il Cristo per i capelli. Altre versioni mostrano il soggetto in direzione opposta, ma sempre secondo il principio introdotto da Leonardo di mostrare il Cristo di spalla con la testa rivolta allo spettatore. Queste opere di scuola riflettono bene le intenzioni di Leonardo per quanto riguarda l'impostazione della figura umana, dove i muscoli dorsali, della spalla e del collo prefigurano gli stessi studi anatomici di Leonardo del 1510 e anticipano la monumentalità classica del Cristo della Minerva di Michelangelo, anch'esso un portacroce e anch'esso, quando lo si ponesse in profilo come il prigioniero ribelle, rivolto allo spettatore con sguardo di ammonimento e di promessa, quasi a ricordare il dantesco

*ma chi prende sua croce e segue Cristo, _
ancor mi scuserà di quel ch'io lasso _*
(Par. XIV. 106-7)

Sembra dunque giustificato pensare che Giorgione fosse informato di queste idee ed esperimenti di Leonardo quando produsse il Cristo portacroce di S. Rocco, nel quale il profilo del vecchio sgherro ha una impressionante somiglianza col profilo in un frammento di Leonardo all'Ambrosiana databile intorno al 1495 (F. 263 inf. n. 28).

Può essere che, a sua volta, Leonardo avesse in mente un modello nordico, sul genere di quello originato da Antonello (note SK) e conosciuto in versioni che conducono al celebre Cristo portacroce di Boston, variamente attribuito a Giambellino e a Giorgione.

Note SK : Antonello da Messina

Figures

P237 : Leonardo, Studio di Cristo portacroce. Venezia, Galleria dell'Accademia, n. 213.

P238 : Leonardo, il cosiddetto San Pietro, Vienna, Albertina, accostabile per tecnica e stile al disegno del Cristo portacroce dell'Accademia di Venezia. È uno studio per l'Ultima Cena e quindi databile al 1495-97.

P239 : Leonardo, Studio per un San Sebastiano, Amburgo, Kunsthalle. Soggetto trattato raramente da Leonardo, questo San Sebastiano è disegno giovanile, forse 1480-81 circa.

P241 : A sinistra, Leonardo, profilo di vecchio (c. 1495. Milano, Biblioteca Ambrosiana), in basso, Giorgione, Cristo e il manigoldo (Venezia, Chiesa di San Rocco). L'accostamento mette in rilievo la straordinaria somiglianza del manigoldo giorgionesco con il profilo del vecchio nel disegno di Leonardo.

Traduction en français

Almanach Italien 1979 : Giorgione le Christ Portant la Croix de Léonard de Vinci de Carlo Pedretti (p240)

Le cinquième centenaire de la naissance de Giorgione a été célébré cette année à Castelfranco Veneto par un congrès international d'études et par une exposition sur la problématique concernant la célèbre Pala di Castelfranco et sur les « Temps de Giorgione » ; des programmes auxquels a fait écho celui des cours de haute culture à la Fondation Cini de Venise avec une série de leçons tenues par des spécialistes sur le thème « Giorgione et l'Humanisme Vénitien ».

Dans ces manifestations et dans d'autres à l'échelle nationale, y compris dans les essais occasionnels et la presse, le problème de la relation entre Giorgione et Léonard de Vinci, déjà formulé par Vasari en 1568, a été remis en question et continue de se présenter sous des aspects en quelque sorte obligés, c'est-à-dire les couleurs, le sfumato, la portraitistique et le paysage.

Moins d'attention a été accordée à l'élément de contact le plus probant, à savoir le dessin de Léonard à Venise représentant un Christ Portant la Croix qui peut être considéré, justement, comme la matrice du tableau de Giorgione sur le même sujet à San Rocco.

Le dessin, par ailleurs peu connu car rarement reproduit, montre la tête du Christ couronnée d'épines et tenue par les cheveux par la main gauche d'un bourreau (mais seule la main est visible), le regard tourné vers l'arrière, avec une expression douloureuse, en direction du persécuteur. C'est un dessin à la pointe d'argent sur papier préparé bleuté de 11,1 x 9,3 cm, arrivé à la Galerie de l'Académie de Venise avec les autres dessins de Léonard de la collection de Giuseppe Bossi, qui à son tour l'avait obtenu, au début des années 1800, du peintre Andrea Appiani.

L'authenticité du dessin est généralement acceptée par la critique vicinienne, non sans toutefois quelques réserves ou perplexités qui semblent pour la plupart découler du jugement drastique de Loeser : « une véritable diffamation ». Dans la catégorisation des dessins de Léonard, Clark l'associe au dessin de l'Albertina, le soi-disant S. Pierre (Popham, planche 164), avec lequel il partage en effet la technique et le style, et le place, comme exception, au temps des études pour la Cène, c'est-à-dire après que Léonard semble avoir abandonné pour toujours l'usage de la pointe d'argent. Clark ajoute que les deux dessins sont également inhabituels « sous d'autres aspects ».

Il s'agit en effet de dessins problématiques non seulement parce qu'ils ne sont pas liés à des projets documentés, mais surtout parce qu'ils semblent étrangers à Léonard dans le choix du sujet. Dans le cas du Christ portant la croix, l'exception appartient à la même catégorie que le Crucifix ou n'importe quelle scène de martyre, desquelles Léonard se détourne — l'exemple de ses dessins de S. Sébastien, dans lesquels le martyr n'est jamais représenté transpercé par les flèches, suffit.

La seule fois où une flèche apparaît est dans le dessin de Hambourg (Popham, planche 213 B), où cependant la flèche frappe l'arbre, et non la figure humaine. D'autre part, il est connu qu'à l'époque de Léonard, les figures du Christ crucifié et des Saints martyrisés étaient souvent utilisées comme prétexte pour démontrer la capacité de l'artiste à rendre la figure humaine avec précision anatomique. Ainsi, Léonard lui-même pouvait certainement considérer des motifs traditionnels pour tester de nouveaux principes de dessin.

L'idée de montrer un Christ portant la croix tiré par les cheveux pour faire tourner son visage vers le spectateur, comme s'il s'agissait d'un Ecce Homo, est une manière de suggérer la simultanéité de la vue arrière et avant d'une figure, mettant en relief les muscles dorsaux, du cou et du bras. En même temps, les traits du visage dans l'expression de la douleur physique et spirituelle sont accentués. La vue en trois quarts et de haut, mettant l'accent sur le froncement des sourcils et la rotation des pommettes, produit le creusement des cernes pour conférer une éloquence dramatique au regard dirigé par-dessus l'épaule.

Un croquis de torse musclé vu en trois quarts de dos avec le bras gauche avancé comme pour suggérer l'attitude d'un Christ portant la croix (et on pense au Torse du Belvédère) se trouve sur une feuille d'études technologiques datable autour de **1487-90 dans le Codex Atlanticus, le 358 r-a, et une autre feuille de la même époque, Codex Atlanticus, f. 147 r-b, contenait le fragment maintenant à Windsor, n. 12472, qui représente la tête et le buste, vu de dos, d'une figure tournée vers la droite comme pourrait l'être celle d'un bourreau dans une scène du Christ portant la croix.**

Une datation antérieure à 1490 pourrait être envisagée pour le dessin de Venise, surtout en raison de la technique qui est inhabituelle, sinon unique, dans un dessin de 1495-97. D'autre part, le caractère métallique, qui serait approprié à un dessin pour gravure ou inspiré d'une gravure, concorde avec celui des dessins technologiques de Léonard datables de la fin de la dernière décennie du XVe siècle, par exemple ceux dans le Codex I de Madrid.

Il faut garder à l'esprit que précisément à cette époque, vers 1497, Léonard envisageait le projet d'un retable pour l'église de S. Francesco à Brescia selon un schéma (MS. I à Paris, f. 107r) qui semble prendre en compte les expériences d'Antonello da Messina et Giovanni Bellini, et qui bien sûr se réfère au retable du Saint de Donatello comme modèle d'une longue série de variations sur le thème de la Vierge en trône, selon des conceptions architecturales et perspectivistes allant du retable de San Zeno de Mantegna à la Pala di Castelfranco de Giorgione.

Un autre indice que vers 1497 Léonard ou son atelier avaient envisagé le sujet d'un Christ portant la croix se trouve dans une feuille du **Codex Atlanticus, le 272 r-b (735r nouvelle numérotation)**, qui contient des études de Léonard sur les corps géométriques de la «Divina proportion» de Luca Pacioli, datables donc autour de 1495-98, comme le confirme d'ailleurs le style de l'écriture. C'est sur cette feuille, en effet, qu'apparaît l'esquisse d'une figure élancée vers l'avant, de profil vers la droite, avec le visage exprimant la férocité d'un bourreau dans une scène du Christ portant la croix. Le dessin n'est pas de Léonard, et je serais incliné à l'attribuer à Cesare da Sesto. Le bras droit est étendu en arrière comme celui de quelqu'un tirant sur la corde liée au cou du Christ, exactement comme dans l'«Andata al Calvario» de Simone Martini au Louvre, où la même figure, bien que dans la direction opposée, a même le caractère du profil d'un homme qui grince des dents.

Cette analyse met en lumière la complexité des influences et des échanges d'idées qui caractérisaient la Renaissance italienne, période pendant laquelle les artistes ne cessaient de puiser dans le travail de leurs prédécesseurs tout en y ajoutant leurs propres innovations. L'engagement de Léonard dans l'exploration de thèmes religieux, en particulier celui du Christ portant la croix, s'inscrit dans un contexte plus large de recherche artistique et spirituelle, reflétant son intérêt profond pour la représentation de la condition humaine dans toute sa complexité. La tentative d'intégration des avancées en perspective et en anatomie, de même que l'emploi de motifs et

d'expressions dramatiques, témoignent de son désir de renouveler l'iconographie chrétienne traditionnelle par une approche plus réaliste et humaine.

Sans aucun doute, les études de Léonard pour le Christ portant la croix, dont le seul exemplaire survivant se trouve maintenant à Venise, ont conduit à une série de versions produites par son atelier et donc avec des caractéristiques lombardes prononcées qui rappellent (font penser à) Gianpietrino, Solario, et Luini. La version la plus proche du dessin de Venise est celle du Castello Sforzesco à Milan (Suida, fig. 98) qui montre le bourreau tirant le Christ par les cheveux. D'autres versions montrent le sujet dans la direction opposée, mais toujours selon le principe introduit par Léonard de montrer le Christ de dos avec la tête tournée vers le spectateur. Ces œuvres de l'école reflètent bien les intentions de Léonard en ce qui concerne la configuration de la figure humaine, où les muscles dorsaux, de l'épaule et du cou préfigurent les mêmes études anatomiques de Léonard de 1510 et anticipent la monumentalité classique du Christ de la Minerve de Michel-Ange, lui aussi portant la croix et lui aussi, si on le plaçait en profil comme le prisonnier rebelle, tourné vers le spectateur avec un regard d'avertissement et de promesse, presque pour rappeler le vers de Dante

*mais celui qui prend sa croix et suit le Christ,
me pardonnera pour ce que je laisse*
(Paradis XIV. 106-7)

Il semble donc justifié de penser que Giorgione était informé de ces idées et expériences de Léonard lorsqu'il a produit le Christ portant la croix de S. Rocco, dans lequel le profil du vieux bourreau a une impressionnante ressemblance avec le profil dans un fragment de Léonard à l'Ambrosiana datable autour de 1495 (F. 263 inf. n. 28).

Il se peut que, à son tour, Léonard avait en tête un modèle nordique, dans le genre de celui originaire d'Antonello (da Messina) et connu dans des versions qui mènent au célèbre Christ portant la croix de Boston, diversement attribué à Giovanni Bellini et à Giorgione.

Résumé de l'Article: **Almanach 1979 : Giorgione et Léonard de Vinci**

****Contexte et Célébrations****

L'année 1979 a marqué le cinquième centenaire de la naissance de Giorgione, célébré à Castelfranco Veneto avec un congrès international et une exposition sur la Pala di Castelfranco et les « Temps de Giorgione ». Ces événements, ainsi que des cours à la Fondation Cini de Venise, ont abordé la relation entre Giorgione et Léonard de Vinci, notamment en termes de couleurs, sfumato, portraitistique et paysage, une question déjà posée par Vasari en 1568.

****Dessin de Léonard à Venise****

Un dessin de Léonard de Vinci représentant un Christ portant la croix, conservé à la Galerie de l'académie de Venise, est considéré comme une influence majeure sur Giorgione. Ce dessin, rare et souvent non reproduit, montre le Christ avec une expression de douleur, sa tête tournée vers un bourreau invisible. Ce travail, un dessin à la pointe d'argent sur papier préparé bleuté, a été authentifié malgré quelques réserves, et est comparé à d'autres dessins de Léonard comme celui de l'Albertina.

****Problématique des Dessins de Léonard****

Ces dessins posent problème car ils ne sont pas directement liés à des projets documentés et semblent étrangers à Léonard par le choix du sujet. Cependant, ils démontrent l'usage par Léonard de thèmes traditionnels pour tester de nouveaux principes de dessin. Le dessin du Christ portant la croix, par exemple, montre une combinaison de vues arrière et avant pour accentuer les muscles dorsaux et les expressions de douleur.

****Datation et Influence****

Le dessin de Venise pourrait dater d'avant 1490, en raison de sa technique inhabituelle pour 1495-97. À cette époque, Léonard travaillait sur divers projets incluant des retables et des études sur la perspective et l'anatomie. Des esquisses similaires se trouvent dans le Codex Atlanticus, datant de la fin du XVe siècle.

****Réception et Évolution****

Les études de Léonard pour le Christ portant la croix ont conduit à des versions par son atelier, caractérisées par des influences lombardes, rappelant des artistes comme Gianpietrino et Luini. La version la plus proche du dessin de Venise est celle du Castello Sforzesco à Milan. D'autres versions montrent le Christ de dos, tête tournée vers le spectateur, une configuration qui préfigure les études anatomiques de Léonard et la monumentalité classique du Christ de la Minerve de Michel-Ange.

****Conclusion****

Léonard de Vinci a probablement inspiré Giorgione pour son Christ portant la croix de S. Rocco. Ce lien est suggéré par des similarités entre les profils des bourreaux dans les œuvres des deux artistes. Léonard pourrait aussi avoir été influencé par des modèles nordiques, comme ceux d'Antonello da Messina, menant à des œuvres célèbres attribuées à Giovanni Bellini ou Giorgione.

English translation

Italian Almanac 1979: Giorgione and Leonardo's Christ Carrying the Cross by Carlo Pedretti

The quincentenary of Giorgione's birth was celebrated this year in Castelfranco Veneto with an international congress of studies and an exhibition on the issues related to the famous Castelfranco Altarpiece and the "Times of Giorgione"; these programs were echoed by those of the high culture courses at the Cini Foundation in Venice with a series of lectures held by specialists on the theme "Giorgione and Venetian Humanism."

In these and other national events, including occasional essays and press coverage, the problem of the relationship between Giorgione and Leonardo, already formulated by Vasari in 1568, was revisited, which continues to present itself under certain obligatory aspects, namely color, sfumato, portraiture, and landscape. Less attention, however, has been paid to the most convincing element of contact, that is the drawing by Leonardo in Venice depicting a Christ Carrying the Cross, which can be considered, precisely, as the template for Giorgione's painting of the same subject in San Rocco.

The drawing, otherwise little known as it is rarely reproduced, shows the head of Christ crowned with thorns and held by the hair by the left hand of a henchman (but only the hand is visible), looking backward with a pained expression, in the direction of the persecutor. It is a silverpoint drawing on blue-prepared paper measuring 11.1 x 9.3 cm, which arrived at the Galleria dell'Accademia in Venice along with other drawings by Leonardo from the collection of Giuseppe Bossi, who had received it in the early 1800s from the painter Andrea Appiani.

The authenticity of the drawing is generally accepted by Vicentine criticism, though not without some reservations or perplexities which seem mostly to stem from Loeser's drastic judgment: "a true defamation." In the categorization of Leonardo's drawings, Clark associates it with the drawing from the Albertina, the so-called St. Peter (Popham, plate 164), with which it indeed shares technique and style, and places it, as an exception, at the time of the studies for the Last Supper, i.e., after Leonardo appears to have abandoned the use of silverpoint forever. Clark adds that both drawings are unusual also "in other respects."

Indeed, these are problematic drawings not only because they are not related to documented projects, but especially because they seem foreign to Leonardo in terms of subject choice. In the case of the Christ Carrying the Cross, the exception falls into the same category as the Crucifixion or any scene of martyrdom, from which Leonardo shies away — consider, for example, his drawings of St. Sebastian, in which the martyr is never depicted pierced by arrows.

The only time an arrow appears is in the drawing from Hamburg (Popham, plate 213 B), where the arrow strikes the tree, not the human figure. On the other hand, it is known that in Leonardo's time, the figures of the Crucified Christ and the martyred Saints were often used as a pretext to demonstrate the artist's skill in rendering the human figure with anatomical accuracy. Thus, Leonardo himself could certainly consider traditional motifs to test new principles of drawing.

The idea of showing a Christ Carrying the Cross being pulled by the hair to turn his face to the viewer, as if it were an Ecce Homo, is a way to suggest the simultaneity of the rear and front views of a figure, highlighting the dorsal muscles, neck, and arm. At the same time, the facial features are accentuated in the expression of physical and spiritual pain. The three-

quarter and top-down view, emphasizing the furrowing of the eyebrows and the turning of the cheekbones, causes the hollowing of the eye sockets to confer dramatic eloquence to the gaze directed over the shoulder.

A sketch of a muscular torso seen from three-quarters behind with the left arm extended forward, suggesting the posture of a Christ Carrying the Cross (and reminiscent of the Belvedere Torso), is found on a sheet of technological studies dated around 1487-90 in the Codex Atlanticus, page 358 r-a. Another sheet from the same period, Codex Atlanticus, page 147 r-b, contained the fragment now in Windsor, no. 12472, which depicts the head and torso, seen from the back, of a figure directed to the right, as might be seen in a henchman in a scene of Christ Carrying the Cross.

A date prior to 1490 could not be excluded for the drawing in Venice, especially for the technique, which is unusual, if not unique, in a drawing from 1495-97. On the other hand, the metallic character, which would be appropriate for a drawing intended for engraving or inspired by an engraving, aligns with those of Leonardo's technological drawings from the late last decade of the fifteenth century, such as those in the Codex I of Madrid.

It is important to consider that around 1497, Leonardo was contemplating the design of an altarpiece for the Church of S. Francesco in Brescia according to a scheme (MS. I in Paris, f. 107r) that seems to take into account the experiments of Antonello and Giambellino and which naturally refers to Donatello's Altar of the Saint as a model for a long series of variations on the theme of the Madonna Enthroned, according to architectural-perspective conceptions ranging from Mantegna's altar at San Zeno to Giorgione's Castelfranco Altarpiece.

Another clue that around 1497 Leonardo or his workshop might have been considering the subject of a Christ Carrying the Cross is found on a sheet from the Codex Atlanticus, 272 r-b, which contains Leonardo's studies on the geometric bodies from Luca Pacioli's **Divina proportione**, thus dateable to around 1495-98, as also confirmed by the characteristics of the handwriting. Indeed, it is on this sheet that there is a sketch of a figure thrusting forward, in profile to the right, with a face set in the fierce expression of a henchman in a scene of Christ Carrying the Cross. The drawing is not by Leonardo, and I would be inclined to attribute it to Cesare da Sesto. The right arm is stretched backward as if pulling on the rope tied around Christ's neck, exactly as in Simone Martini's **Andata al Calvario** at the Louvre, where the same figure, albeit in the opposite direction, even has the same character of a domed profile with clenched teeth.

This analysis highlights the complexity of influences and exchanges of ideas that characterized the Italian Renaissance, a period during which artists continually drew from the work of their predecessors while adding their own innovations. Leonardo's engagement with religious themes, particularly that of **Christ Carrying the Cross**, fits within a broader context of artistic and spiritual exploration, reflecting his deep interest in depicting the human condition in all its complexity. His attempts to incorporate advances in perspective and anatomy, as well as his use of dramatic motifs and expressions, demonstrate his desire to renew traditional Christian iconography with a more realistic and human approach.

Undoubtedly, Leonardo's studies for the Christ Carrying the Cross, of which the only surviving one is now in Venice, led to a series of versions produced by his studio, hence with marked Lombard characteristics that suggest the work of Gianpietrino, Solario, and Luini. The version closest to the Venice drawing is the one at the Castello Sforzesco in Milan (Suida,

fig. 98), which shows the henchman pulling Christ by the hair. Other versions show the subject in the opposite direction, but always according to the principle introduced by Leonardo of showing Christ from the shoulder with his head turned toward the viewer. These school works reflect well Leonardo's intentions regarding the setting of the human figure, where the dorsal muscles, shoulders, and neck prefigure the same anatomical studies by Leonardo from 1510 and anticipate the classical monumentality of Michelangelo's Christ the Redeemer at Minerva, also a bearer of the cross and also, when positioned in profile like the rebellious prisoner, turned to the viewer with a look of admonition and promise, almost reminiscent of Dante's :

but he who takes his cross and follows Christ
will pardon me for what I leave undone
(Paradise XIV. 106-7)

It thus seems justified to think that Giorgione was informed of these ideas and experiments of Leonardo when he produced the Christ Carrying the Cross of San Rocco, in which the profile of the old henchman bears an impressive resemblance to the profile in a Leonardo fragment at the Ambrosiana dated around 1495 (F. 263 inf. n. 28).

It may be that Leonardo, in turn, had in mind a Northern model, similar to that originated by Antonello (note SK) and known in versions that lead to the famous Christ Carrying the Cross in Boston, variously attributed to Giambellino and Giorgione.