



COMUNICATO STAMPA

*Un Leonardo di Luini o un Luini di Leonardo?*

**“LEONARDO: LA SANT’ANNA RITROVATA”**

*La nuova tesi del Prof. Ernesto Solari, studioso ed esperto di Leonardo*

Milano, 16 aprile 2009 - Si è tenuta oggi a Milano, presso il Circolo della Stampa di corso Venezia, la presentazione delle tesi del prof. Ernesto Solari, studioso ed esperto di Leonardo, sul ritrovamento di un cartone che riprende il disegno del volto della Sant’Anna del Vinciano, finora attribuito al Luini ma del quale è sempre più probabile un’attribuzione diretta a Leonardo.

Si tratterebbe, inoltre, non di un’opera qualunque, bensì dell’unico vero studio certo di Leonardo per il volto della Sant’Anna del Louvre. Considerando infatti che gli unici due studi esistenti della Sant’Anna hanno una vaga somiglianza col dipinto originale e che non è stato possibile attribuirli con certezza, potrebbe essere realmente il primo vero studio diretto del maestro sul volto della Sant’Anna.

Le indagini effettuate hanno comunque consentito di collocarlo in piena scuola leonardesca e l’attribuzione al Luini, inizialmente proposta e confermata dal prof. Pedretti in una sua lettera, era ben sostenibile ma oggi la ricerca non ha ancora svelato tutto e soprattutto non ha ancora contribuito a negare una possibile paternità diretta al Maestro Leonardo.

Il disegno, appartenuto alla collezione del famoso storico settecentesco Padre Luigi Lanzi, realizzato a carbone, su tipica carta di fine 400 e inizi 500, utilizzata più volte da Leonardo, raggiunge una grande somiglianza espressiva col dipinto originale del Louvre, rivelando una morbidezza molto vicina alle opere del Maestro e del più valido e attivo dei suoi allievi, Bernardino Luini. Lo stesso Lanzi sembra confermare questa tesi. Sappiamo d’altronde che il Luini era venuto in possesso di uno studio di Leonardo per la Sant’Anna.

Sulla base di queste premesse, confortato dal parere favorevole del *Prof. Carlo Pedretti*, sono proseguiti gli studi che avevano portato inizialmente Solari, in modo non conclusivo, all’attribuzione di questo studio a Bernardino Luini. Sono stati effettuati poi, su consiglio dello stesso Pedretti, dei raffronti fra questo studio e tutti quelli conosciuti e conservati all’Accademia di Venezia, a Windsor e al Louvre.

Ne è emerso che il disegno di Venezia, relativo allo studio della Sant’Anna, e quello in oggetto, avrebbero potuto essere in possesso entrambi del Luini, ma essere stati realizzati da mani diverse. Il primo potrebbe essere stato ripreso dal secondo grazie allo spolvero. Questi studi avrebbero potuto provenire entrambi dall’Accademia di Leonardo prima di essere poi acquisiti dal Luini nel 1520; in alternativa, il cartone esaminato da Solari, dopo essere stato portato in Francia dal Maestro, potrebbe essere stato copiato da Cesare da Sesto, o da altro allievo, dopo che Luini lo aveva acquistato.

E’ fuori di dubbio che Luini utilizzò tale disegno per lo spolvero di alcune immagini similari, in particolare di alcune Madonne ma anche di alcune figure degli affreschi di Saronno. L’esecuzione dello spolvero, che poteva essere effettuato più volte e da più allievi che poi completavano e personalizzavano il soggetto con la propria tecnica e abilità, ha certamente modificato leggermente in superficie il nostro disegno, che non ha quindi lo status iniziale risultando lievemente impastato: ciò rende difficile, se non impossibile, individuarne eventuali segni caratterizzanti la manualità del suo autore.

E' impossibile stabilire in effetti se è stato realizzato da un mancino come Leonardo, cosa che invece nel disegno di Venezia sembra proprio da escludere. Il disegno di Venezia, che era stato precedentemente attribuito al Luini come indica una scritta posta in alto a sinistra, viene oggi accostato ad altro allievo, forse Cesare da Sesto, dallo stile molto più aggraziato rispetto a quello del maestro Leonardo. La scritta potrebbe altresì confermarne l'appartenenza al Luini, in quanto proprietà, e quindi la provenienza dalla scuola del Leonardo.

In conclusione la cosa certa è che, rispetto allo studio di Windsor, la vera Sant'Anna di Leonardo va ricercata fra questi due studi, quello di Venezia e quello recentemente ritrovato, che sono molto più vicini all'originale conservato al Louvre. E' su tali basi che sono proseguite le indagini e i confronti fra i reperti e, alla luce dei nuovi risultati ottenuti, sembra sempre più probabile un'attribuzione diretta a Leonardo del ritrovato reperto.

Per informazioni alla stampa:  
Anna Feola RP – 333 2135978  
anna\_feola@libero.it





## CONSIDERAZIONI SUL DISEGNO

Il cartone riprende il disegno del volto di "Sant'Anna" di Leonardo, raggiungendo una grande somiglianza espressiva col dipinto originale del Louvre, rivelando anche una morbidezza che è propria del maestro ma anche molto vicina alle opere del più valido e attivo dei suoi seguaci, Bernardino Luini. E' lo stesso Padre Luigi Lanzi, dalla cui collezione proviene con molta probabilità il cartone, a considerare Luini lo scolaro più vicino allo stile del Vinci. Lanzi, a proposito delle fisionomie vinciane, le definisce "alquant'ovali", "le bocche sorridenti", e sul chiaroscuro afferma "che alcuni caricano fino al tetro" (Luini) e "che altri usano più moderatamente" (Cesare da Sesto). Per il Lomazzo, "Luini è vicino al maestro nel tratto del disegno, nelle attitudini e specialmente nell'arte dell'allumare". Citando gli affreschi del Luini nella Chiesa di Saronno, Padre Lanzi ribadisce "la tendenza al tondeggiare delle facce che però non han alcune molta bellezza".

Si rivela però un grande estimatore del Leonardo e del Luini tant'è che sostiene la tesi, contraria a quella di Padre Resta, secondo cui l'arrivo a Milano del Luini, da lui considerato il più celebre imitatore del Vinci, risale a prima della partenza di Leonardo da Milano per Roma, pertanto deve essere considerato allievo diretto del Vinci e non dello Scotto come afferma il Resta. A dimostrazione di ciò il Lanzi cita un autoritratto del Luini già senile, effettuato a Saronno nel 1525 (\*). Dell'attività del Luini si ha traccia già dal 1507 e considerando che Leonardo rimase a Milano fino alla fine del 1515 (seconda la recente lettera trovata dal Pedretti), vi sono molte probabilità che l'incontro con Leonardo fosse realmente avvenuto prima della sua partenza per la Francia.

Da altre fonti (Vittoria Colonna) si ha notizia che il Luini, dopo aver conosciuto le opere di Leonardo nel 1520, fosse entrato in possesso di alcuni cartoni del maestro e fra questi viene citato anche un cartone per la Sant'Anna da lui acquistato. Su tale datazione Solari ha alcune riserve, infatti, come già scritto in precedenza, Luini potrebbe avere avuto contatti col Maestro prima del 1515, data della sua partenza per la Francia (*portò con sé molti studi*).

E' possibile altresì che questo cartone provenisse dalla scuola del maestro e che il Luini lo avesse utilizzato per la realizzazione di alcune sue opere già attorno agli anni 1513/1515. Questa notizia, se vera, può aprire, come vedremo, anche altre ipotesi su questo disegno. Allo stato attuale delle cose, lo studio non può sollevare alcuna incertezza in merito alla sua appartenenza alla scuola leonardesca anzi, dal punto di vista storico, è inconfutabilmente leonardesco; ma possiamo addirittura considerare la possibilità di una attribuzione al maestro stesso viste le notizie citate in precedenza. Sulla base delle indicazioni espresse dal Lanzi e dal confronto fra gli studi e le opere riguardanti la Sant'Anna, sono apparsi evidenti i rapporti formali ed espressivi con i volti di molte Madonne del Luini. E' nata così la decisione di formalizzare inizialmente l'attribuzione all'allievo di questo disegno lasciando comunque aperta la possibilità di una paternità diretta a Leonardo. Per tale attribuzione dovrebbero essere comunque riconsiderate certe caratteristiche fisionomiche che possono aver creato alcuni dubbi; il disegno infatti mostra lievi differenze anatomiche rispetto alla tipologia leonardesca ormai consolidata da altre opere quali il Bacco, il Giovanni Battista, la Gioconda: si tratta della larghezza degli zigomi e della lunghezza del naso. Questi sono però aspetti marginali se vengono confrontati con la scarsità di indizi e di certezze sull'autenticità degli altri due studi esistenti; lo stesso dipinto originale del Louvre, che non è stato completato da Leonardo, potrebbe avere subito delle manipolazioni durante i restauri. L'aspetto che colpisce di più del nostro disegno è naturalmente la foratura dei contorni per lo spolvero, fatta in modo molto sommario e impreciso. Tale perforazione del cartone, che sembra essere stata eseguita da mano poco esperta, probabilmente un allievo, potrebbe altresì confermare l'ipotesi di opera diretta del maestro che veniva utilizzata dagli allievi dell'Accademia: fra questi ve ne sono alcuni che hanno praticato anche la tecnica dell'affresco e l'hanno utilizzato con una certa familiarità, in particolare Bernardino Luini, Andrea Solario, Marco d'Oggiono. Certamente la presenza di tale perforazione può porre numerosi interrogativi ed aprire anche strade interpretative piuttosto avvincenti: Leonardo insegnava nella sua Accademia Milanese e gli allievi apprendevano l'uso del disegno e dello spolvero.



Come sappiamo da Paolo Giovio, Leonardo era ossessionato dall'abilità nel disegno e obbligava gli allievi all'utilizzo prolungato delle tecniche del chiaro scuro e del disegno prima di poter accedere all'uso di colori e pennelli, traguardo che diventava una sorta di premio per l'abilità raggiunta. Molti di questi allievi spesso utilizzavano e riutilizzavano certi studi del maestro per copiare e ripetere con padronanza le caratteristiche delle sue fisionomie, e spesso questi disegni venivano rovinati in superficie, erano anneriti e pestati al punto tale che non se ne distinguevano più i lineamenti.

Potremmo pensare di trovarci davanti ad uno di questi modelli o prove che il maestro lasciava utilizzare agli allievi? Si tratterebbe quindi di cartoni modello ai quali il maestro dava probabilmente poca importanza, avevano solo la funzione di guida per i suoi allievi, ma erano pur sempre frutto della mano e dell'abilità artistica del maestro. Se il cartone in oggetto fosse proprio uno di quei modelli, potremmo avere davanti ai nostri occhi un'opera, rovinata ma originale di Leonardo, che con un attento restauro ed esami maggiormente approfonditi sulla carta, potrebbe rivelarci la vera essenza dell'opera stessa derivata da tale studio, ma anche di quelle degli allievi che nacquero ad imitazione o che furono ispirate a tale modello. Si tratterebbe poi non di un'opera qualunque, bensì dell'unico vero studio certo di Leonardo per il volto della Sant'Anna del Louvre. Considerando infatti che gli unici due studi esistenti della Sant'Anna hanno una vaga somiglianza col dipinto originale e che non è stato possibile attribuirli con certezza, potremmo realmente trovarci davanti al primo e vero studio diretto del maestro sul volto della Sant'Anna prima ancora della esecuzione del secondo cartone d'insieme, oggi scomparso, dopo quello di Burlington House.

Gli studi effettuati hanno comunque consentito di collocarlo in piena scuola leonardesca e l'attribuzione al Luini, inizialmente proposta e confermata dal prof. Pedretti in una sua lettera, era ben sostenibile ma oggi la ricerca non ha ancora svelato tutto e soprattutto non ha ancora contribuito a negare una possibile paternità diretta al Maestro Leonardo.

*(\*)La data di nascita del Luini non è conosciuta, si presume attorno al 1460*



## **SULLE CONSIDERAZIONI DEL PROF. CARLO PEDRETTI E RELATIVE NOSTRE DEDUZIONI**

Sulla base di quanto affermato dal Prof. Carlo Pedretti sia per lettera, dopo aver visto la foto del disegno inviatagli a Los Angeles da Solari, che direttamente nei giorni in cui ricevette la cittadinanza onoraria presso la città di Vinci, nell'estate del 2008, quando ebbe l'occasione di vedere dal vivo il disegno ritrovato, si può pervenire a queste conclusioni.

Il Prof. Pedretti espresse un parere molto positivo sul disegno: *“dal vivo acquista maggior qualità rispetto all'effetto dell'immagine”*.

Confermava altresì la tipologia di carta utilizzata da Leonardo e l'importanza che ha la provenienza della collezione Lanzi.

Successivamente il Prof. Pedretti, dopo aver letto la prima ipotesi di Solari attribuita alla scuola leonardesca con particolare riferimento anche alla mano dell'allievo più vicino allo stile di Leonardo, Bernardino Luini, scrisse di aver letto con piacere la tesi di Solari sul disegno della testa della Sant'Anna considerando l'attribuzione al Luini ben sostenibile e invitandolo però a prendere in considerazione anche un disegno di alta qualità che si trova all'Accademia di Venezia.

Il Prof. Pedretti considera infatti utile esaminarne un'analogia attribuita, in parallelo col nostro disegno, confermando la necessità di un ulteriore approfondimento e di un confronto fra i due reperti: ma in quale ottica se non in quella di ritrovare fra questi due studi l'idea originale o la mano stessa del maestro?

E' sulla base di tali indicazioni del Prof. Pedretti che sono proseguite le indagini e i confronti fra i due reperti e sulla base dei risultati fin qui ottenuti è sempre più probabile un'attribuzione diretta a Leonardo del nostro reperto.



## LE INDAGINI DEL PROF. ERNESTO SOLARI

L'indagine condotta ha cercato di trovare da subito una conferma sulla tipologia leonardesca della Sant'Anna attraverso un confronto diretto sia col dipinto del Louvre che con l'unico studio (\*) esistente attribuito a Leonardo. Dallo studio e da un'attenta osservazione anatomica sono emersi alcuni particolari che ne caratterizzano l'identità del volto: una larghezza del volto più ampia rispetto ai volti del Luini e dello stesso Leonardo, una lunghezza del naso inferiore rispetto alla stessa del dipinto del Louvre, anche se lo studio per la Sant'Anna attribuito (con qualche riserva) al maestro propone parametri molto simili sia per quanto concerne la larghezza del viso che per la lunghezza del naso. Per quanto riguarda la forma degli occhi e la loro posizione risulta essere corrispondente agli schemi originali leonardeschi proposti in alcune sue opere come il Bacco, il Battista, la Gioconda. E' presente altresì sulla fronte del volto il segno della veletta della Sant'Anna. Il chiaro-scuro, che sembra in apparenza morbido e plasticamente apprezzabile, all'altezza della tradizione della scuola leonardesca, non lascia però intravedere chiaramente ed in modo leggibile il segno, limitando così un possibile approfondimento sulla mano dell'autore.

Nonostante alcuni tentativi effettuati con l'uso di strumenti e filtri fotografici, i risultati ottenuti non consentono alcuna opinione certa. E' alquanto suggestiva la presenza apparente in fluorescenza di due elementi che potrebbero costituire indizi ma non prove verso la paternità leonardesca del reperto: si tratta di una piccola testa femminile collocata sopra i capelli della parte sinistra della S. Anna e di una parola scritta in basso sulla spalla della Santa che potrebbe essere "*Lunardo*", "*Lombardo*" o "*Lionardo*" forse una firma o semplicemente un nome scritto sul foglio e da chi? Dallo stesso autore del disegno o da un allievo?

Non appaiono tratti di matita. Come si sa gli artisti mancini utilizzano segni obliqui, da sinistra in alto verso destra, in basso. Se venisse confermata la presenza di questa tipologia di segni si potrebbe allora considerare una possibile paternità leonardesca del disegno.

Alla tecnica del bianco e nero sfumato era ricorso in più occasioni anche il maestro, ma lo stato del disegno non consente di ottenere ulteriori suggerimenti stilistici e tecnici.

Come espresso con estrema chiarezza da Padre Lanzi, il Luini tendeva a caricare l'intensità del chiaroscuro e ad arrotondare i volti; due caratteristiche, queste, che ricondurrebbero alla mano dell'allievo Bernardino Luini ed alla sua bottega.

\* \* \*

Esiste un secondo studio della Sant'Anna, considerato del maestro, che è riconducibile al cartone oggi disperso e riprodotto in un disegno dell'Annunziata di Firenze. Si tratta di un volto che dovrebbe precedere gli studi qui considerati ma la cosa strana è che la sua forma se capovolta va a coincidere in modo incredibile con la struttura del nostro disegno.

Fra le numerose opere del Luini che rivelano tratti fisionomici simili al nostro cartone sono state prese in esame: La Holy Family (datata in modo sommario al 1513/15); la Santa Caterina; Il sonno di Gesù Bambino (Louvre);



## GLI ESAMI EFFETTUATI

Gli esami effettuati recentemente, su richiesta di Solari, non hanno contribuito, come si sperava, ad individuare in modo chiaro le caratteristiche del segno dell'autore anche se attorno al collo sono maggiormente visibili alcuni tratti dei capelli, che comunque non permettono una lettura definitiva. Tali esami hanno altresì consentito di notare la presenza di alcuni segni o scritte presenti sul foglio, ma non leggibili purtroppo ad occhio nudo, che comunque non costituiscono né prova né conferma della paternità diretta al Leonardo ma soltanto indizi su cui effettuare degli approfondimenti.

1- Un noto antiquario Veneto, esperto di opere su carta, l'ha peritata come carta di fine quattrocento e primo cinquecento e usata solitamente da Leonardo, ipotesi confermata anche dal Prof. Carlo Pedretti che ha trovato il disegno di pregio e certamente di scuola leonardesca.

2- La tecnica del disegno è a carboncino-nero con lumeggiature a biacca su fondo preparato con colore terra chiara. Una tecnica complessa e di grande effetto che precede quella degli studi francesi su carta francese preparata a nero e realizzati con la stessa matita nera che Leonardo utilizzò per alcuni studi di pannello proprio per la S. Anna e la Vergine. Si tratta di effetti ricercati e ottenuti dal maestro?...

3- Fotografie all'infrarosso eseguite presso il Dipartimento di Storia delle Arti Visive dell'Università di Padova dalla Dott.ssa Maddalena Bellavitis (6 novembre 2008):

*“Per quanto riguarda il disegno raffigurante la Testa, le immagini ottenute mostrano in maniera leggermente più nitida i contorni lungo i quali sono stati effettuati i fori per lo spolvero, ad occhio nudo infatti in alcuni punti questi si confondono con la colorazione della preparazione della carta o con il chiaroscuro che dà vita al volto della donna. Anche alcuni dettagli come i capelli che si vedono ai lati del collo sono resi più chiari.*

*Vengono evidenziate maggiormente le lacune, che spesso interessano anche il supporto- quasi sicuramente uno dei primi motivi per cui il foglio è stato incollato su un cartoncino- e sembrerebbe che i segni principali che costruiscono il disegno (si vedano soprattutto il contorno del volto o la punta del naso) siano stati ripassati da un'incisione. I fori dello spolvero sono molto vicini ma si intravede una sottile linea quasi continua dove viene a mancare la preparazione. Forse l'artista che aveva intenzione di utilizzare il foglio come un cartone prima di eseguire i fori calcò i contorni del disegno perché fossero chiaramente visibili sul recto, procedendo quindi a fare i piccolissimi buchi lungo la traccia che aveva creato. Si spiegherebbe in questo modo il fatto che i bordi dei fori risalgano verso l'alto, come se la punta che li creò avesse bucato la carta dal retro.”*

4- Fotografie in fluorescenza UV ed una serie di riflettografie effettuate dal Dott. Paolo Spezzani (Cavallino-Treporti 23.12.2008)

*“Sono state eseguite sul disegno leonardesco una serie di fotografie in fluorescenza UV ed una serie di riflettografie. La fluorescenza UV rende evidente con tonalità più scure le zone di mancanza totale di carta, si legge più scuro il cartoncino di supporto. Non ci sono tracce di vernici o di pigmenti che entrano in fluorescenza. Unico elemento di differenza con il visibile sono alcuni tratti sulla parte alta di sinistra, che potrebbero risultare segni casuali. Per quanto riguarda le immagini in riflettografia in infrarosso, realizzate con filtri: Kodak 87; Hoya RM90; X-nite 1000. Le differenze tra i tre filtri è modesta, ma è possibile pensare che il disegno sia stato realizzato a carboncino, visto che in infrarosso aumenta il contrasto, specie nelle zone d'ombra. Inoltre i tratti del carboncino sono più leggibili in riflettografia, cosa che è confermata anche da prove sperimentali.”*



**Disegno leonardesco "Sant'Anna", carboncino con lumeggiature di gesso e biacca su cartoncino preparato, mm. 209 x 167.**

**Incollato su cartone; punteggiato per lo spolvero.**

**Al verso c'è un timbro di Collezione 'P. L.Lanzi' (potrebbe essere dell'abate Luigi Lanzi 1732-1810).**

**LUIGI LANZI:** Padre della moderna storia dell'arte italiana  
(Montecchio, oggi Treia) 1732 - Firenze 1810

In Santa Croce a Firenze, fra le tombe di tanti uomini illustri italiani, è anche quella di Luigi Lanzi "domo Monti Ulmi Agro Piceno", cioè nato nell'allora Montolmo, oggi Corridonia (Marche). Luigi Lanzi nacque però, da famiglia originaria di Montolmo, a Montecchio (oggi Treia) il 14 giugno 1732 dove il padre era medico. Studiò prima a Fermo poi a Roma, dove entrò nel 1749 dai Gesuiti, forse affascinato dalla grande cultura di quell'ordine, all'interno del quale fu presto chiamato a reggere la cattedra di greco, insegnando a Roma, Viterbo, Tivoli. Venuti i Gesuiti in disgrazia, si portò a Siena poi a Firenze dove, benvoluto dal Granduca Leopoldo, assunse nel 1775 l'incarico di vicedirettore della regia Galleria.

In questo periodo approfondì i suoi studi di storia dell'arte, materia che fu sempre la sua prediletta, entrando in contatto con gli ambienti artistici delle correnti neoclassiche, il Winckelmann in particolare. Nel 1782 diede alle stampe la "Guida della reale Galleria di Firenze" e intraprese anche importanti studi di archeologia e filologia del periodo etrusco, pubblicando nel 1789 il "Saggio di lingua etrusca e di altre antiche d'Italia", che gli valse il riconoscimento di più ddotto conoscitore delle civiltà paleoitaliche.

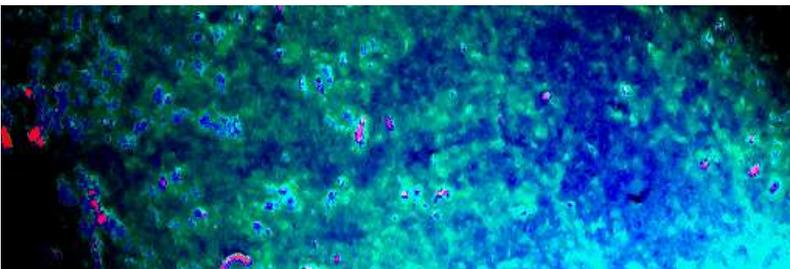
Finalmente pubblicò (1796) la sua monumentale "Storia pittorica della Italia", un'opera moderna, fuori dagli schemi del passato, che analizzava le varie scuole formatesi in Italia dal rinascimento fino al settecento, le correnti artistiche, i personaggi che si mossero al loro interno, anche i minori, le opere ed i capolavori. Quest'opera, tradotta in varie lingue e più volte rieditata, dette grande fama al Lanzi, che può per questo considerarsi come il padre della storiografia artistica italiana moderna. Il suo bello scrivere, la trattazione degli argomenti fuori dai vecchi schemi critici (per tutti il concetto del "bello ideale" caro al più noto Winckelmann), ne fanno tuttora un testo gradevole ed interessante.



La sua fama crebbe e fu aggregato alle maggiori Accademie del tempo (del Cimento, la Fiorentina etc.), quella della Crusca lo elesse addirittura alla presidenza.

Per la sua salute malferma, Luigi Lanzi si trasferì ai bagni di Bassano ma, dopo l'occupazione austriaca, fu a Treviso poi a Udine per fare ritorno a Firenze soltanto nel 1801. Qui continuò i suoi studi pubblicando altri testi sempre di critica artistica e di filologia, approfondendo anche in campo archeologico gli studi sugli Etruschi.

Morì il 31 marzo 1810 a Firenze e, come detto, ebbe l'onore di essere sepolto fra i grandi in Santa Croce, vicino al Machiavelli.





## L'AUTORE: Ernesto Solari

Ernesto Solari, nato a Forlimpopoli (FC) nel 1951, si è diplomato al Liceo Artistico di Bologna, ha poi frequentato la Facoltà di Architettura di Firenze. E' vincitore di concorso per l'insegnamento del disegno nella scuola media. E' abilitato all'insegnamento del disegno e storia dell'arte nella scuola media di primo e secondo grado.

Solari è artista e ricercatore, conoscitore di simboli esoterici, alchemici e Kabalistici. Studioso dell'opera di Leonardo, ha ottenuto numerosi riconoscimenti da parte di illustri professionisti ed esperti del mondo dell'arte e della cultura fra cui il Prof. Carlo Pedretti che nel suo libro "Leonardo & io" ha evidenziato l'importanza delle sue ricerche sul Vinciano.

Solari ha partecipato a diversi convegni e conferenze nazionali sui temi dell'arte e della storia dei simboli; ha effettuato numerose presentazioni pubbliche delle sue tesi e delle relative pubblicazioni.

Ha allestito circa sessanta mostre (personali e/o tematiche) in varie città italiane ed estere; ha curato numerose pubblicazioni d'arte e saggistica.

Ha curato l'organizzazione e l'allestimento delle mostre:

"Leonardo, Durer e Raffaello: attualità del rinascimento", Como 1983;

"Il Dossi e gli Scapigliati", Como Broletto 1985;

"Ligabue e Mazzacurati" Como San Francesco, 1989;

"Il Cielo in mano", Cernobbio Villa Erba, 1990;

"I Luoghi dell'Artusi" Bertinoro (tre spazi) 1992;

"Federico II: Lo sguardo dell'aquila", a Brisighella, L'Aquila, Foggia, Vieste, Como, 1994-95;

"L'albero della vita", Como Villa Olmo, 1997;

"Artusi l'Alchimista dei sapori" Forlimpopoli Festa Artusiana 1998;

"Infinito Leopardi" Como San Francesco e Bertinoro Palazzo Comunale, 1999;

"Cagliostro" presso la Rocca di S.Leo, 2004;

"La sacra Famiglia di Lipomo" Chiesa di S.Giacomo a Como 2004;

"Leonardo, Piona e il Cenacolo" presso l'Abbazia di Piona (Lc), 2005;

"Gioconda, il volto e l'anima" presso l'Abbazia di Piona(Lc), 2006.

## LIBRI DEDICATI AGLI STUDI LEONARDESCHI

-1983: Leonardo, Durer e Raffaello: attualità del rinascimento – Ed.in proprio

-1990: Gli Arcani occultati di Leonardo – Ed. Saval

-2000: La Sacra Famiglia di Lipomo: un Leonardo ritrovato – Ed. New Press

-2004: Leonardo, Piona e il Cenacolo – Ed. Aisthesis

-2006: Gioconda, il volto e l'anima – Ed. Aisthesis

