



Luciano Buso

LEONARDO  
DA VINCI

FIRME E DATE  
CELTE NELLA  
GIOCONDA

# LEONARDO DA VINCI

FIRME E DATE CELATE  
NELLA GIOCONDA



# LEONARDO DA VINCI

FIRME E DATE CELATE  
NELLA GIOCONDA

a cura di / *by*  
**Luciano Buso**

Presentazione di / *Introduction by*

**Luciano Buso**  
**Giovanni Zavarella**  
**Deivis De Campos**  
**Adriana Augusti**

IN COPERTINA  
Particolare del viso della Gioconda,  
Leonardo da Vinci

PROGETTO GRAFICO  
Luciano Buso

TRADUZIONI  
Arkadia Translations srl, Milano

© 2020 Luciano Buso  
Tutti i diritti riservati

COVER  
Detail of the face of Mona Lisa,  
Leonardo da Vinci

GRAPHIC DESIGN  
Luciano Buso

TRANSLATIONS  
Arkadia Translations srl, Milan

© 2020 Luciano Buso  
All rights reserved

Con il patrocinio di:



PROVINCIA  
DI TREVISO



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CIÊNCIAS DA SAÚDE  
DE PORTO ALEGRE



UNIVERSIDADE DE SANTA CRUZ DO SUL



Comune di Fonte



Comune di Altivole

## RINGRAZIAMENTI

Si ringrazia Stefano Marcon, Presidente della Provincia di Treviso, il direttore Carlo Rapicavoli e la segretaria Chiara Casarin, per il cordiale avallo di questi nuovi studi e per il patrocinio del volume.

Sono ringraziate per l'avallo e patrocinio del volume: l'Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre (UFCSPA) e l'Universidade de Santa Cruz do Sul, Brasile (UNISC).

Sono ringraziati i Comuni di Fonte e Altivole per la gentile concessione di Patrocinio e logo del presente volume.

Si ringrazia la direzione dell'Agenzia Ansa di Roma e Silvia Lambertucci responsabile della cultura, per la diffusione di questi nuovi studi e conseguenti scoperte.

Un ringraziamento alla Redazione e Direzione del 'Giornale dell'Arte' per avere pubblicato nell'edizione del mese di dicembre 2018, gli studi eseguiti dallo studioso alle opere di Giotto della Basilica Superiore di Assisi, presentati al convegno 'Giotto si rivela'.

Lo studioso Luciano Buso ringrazia la direzione del Louvre per avere esposto nel 2011 nella libreria del museo del Louvre di Parigi il volume dell'anteprima dei suoi studi: 'Firme e date celate nei dipinti da Giotto ai tempi nostri' e per avere inserito, nell'anno 2010, nel *dossier* di ricerca della *Gioconda* di Leonardo da Vinci, la documentazione scientifica allora trasmessa.

Lo studioso ringrazia Vincent Delieuvin, curatore delle opere di Leonardo da Vinci al Louvre, per la cordiale disponibilità nell'aver riposto nell'anno 2010 nel *dossier* di ricerca della *Gioconda* la documentazione allora trasmessa.

Un particolare ringraziamento viene indirizzato alla Direzione del museo ideale di Leonardo da Vinci della città

di Vinci per la gentile concessione e cortese invio, nel 2010, della foto in alta risoluzione della *Gioconda* al Louvre utilizzata per questa straordinaria edizione.

Altro ringraziamento viene rivolto dallo studioso alla direzione del museo del Prado, per avere posto nel *dossier* di ricerca della *Gioconda*, da poco emersa, la determinante documentazione scientifica trasmessa nell'anno 2012.

Si ringraziano per avere sostenuto negli anni trascorsi gli innovativi studi scientifici concedendo logo e patrocinio ai relativi volumi: 'Gino Rossi - Catalogo Ragionato', 'Giorgione rivelato' e 'Giotto si rivela':

Luca Zaia, Presidente della Regione Veneto, Stefano Marcon, Presidente della Provincia di Treviso, il direttore Carlo Rapicavoli e la segretaria Chiara Casarin, Catiuscia Marini, Presidente della Regione Umbria e Stefania Proietti, Sindaco di Assisi, Sergio Giordani, Sindaco del Comune di Padova, Matteo Guidolin, Sindaco del Comune di Riese Pio X, Massimo Tondi, Sindaco del Comune di Fonte (TV), Gianluigi Contarin, già Sindaco di Riese Pio X e ex Assessore alla Provincia di Treviso, Chiara Busnardo, Sindaco del Comune di Altivole (TV).

Un particolare ringraziamento viene rivolto al professore Giovanni Zavarella, cittadino benemerito di Assisi, per il coordinamento del convegno di Assisi 'Giotto si rivela', per la presentazione del volume 'Giotto si rivela' e per la presentazione di questo volume.

Sono inoltre ringraziati per il loro prezioso contributo al convegno di Assisi 'Giotto si rivela' e per il volume che ne conseguì con lo stesso titolo: Giovanna Centomini Tomassini - Presidente Ass. "Amici Barbara Micarelli", Presidente Francesco Cavanna - Pro Loco S. Maria Angeli, Antonio Russo - Predidente Ass. Priori del Piatto di Sant'Antonio, Abate Pietro Ronca - Presidente Priori Serventi 2019, Luigi Capezzali - Associazione Culturale

“C.T.F.”, Vittorio Pulcinelli - Presidente Comitato Comunale AIDO Assisi, Silvana Pacchiarotti - Predidente Ass. “Punto Rosa”, Angelo Castellani e le Suore Francescane Missionarie di Gesù Bambino.

Un particolare ringraziamento è indirizzato al Comune di Castelfranco Veneto (TV), al sindaco Stefano Marcon, al vicesindaco Gianfranco Giovine, all’assessore alla cultura dottoressa Mariagrazia Lizza e alla direzione del museo Giorgione per avere avallato con patrocinio e ospitata, il 16 settembre 2016, la presentazione del volume ‘Giorgione rivelato’.

Lo studioso veneto ringrazia la dottoressa Adriana Augusti già direttrice del museo Galleria Giorgio Franchetti,

ti, Cà d’Oro di Venezia, per la scheda bibliografica della Gioconda, per il testo sul metodo Buso e la biografia di Leonardo da Vinci.

Un particolarissimo ringraziamento viene indirizzato da Luciano Buso a Deivis de Campos docente presso l’Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre (Brasile) e l’Universidade de Santa Cruz do Sul (Brasile) per la cortese disponibilità e la stesura dell’articolo inviato ad una nota rivista scientifica internazionale riguardo la scoperta avvenuta nella Gioconda.

Si ringrazia la Ap8 Invest Srl ([www.ap8invest.com](http://www.ap8invest.com)) nella persona del suo A.D. Andrea Parisotto, per il notevole contributo finanziario per la realizzazione di questo volume.

## ACKNOWLEDGEMENTS

Thanks go to Stefano Marcon, President of the Province of Treviso, director Carlo Rapicavoli and secretary Chiara Casarin for their warm endorsement of my new studies and patronage for this book.

Thanks go to the following for their endorsement and patronage: Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre (UFCSPA) and Universidade de Santa Cruz do Sul, Brazil (UNISC).

Thanks go to the Municipalities of Fonte and Altivole for kindly granting their patronage and allowing their logos to be used in this book.

Thank go to the directors of the Agenzia Ansa, Rome, and to Silvia Lambertucci, director of culture, for publishing my new studies and discoveries.

Thanks go to the editorial staff and directors of ‘Giornale dell’Arte’ for publishing my studies on Giotto’s frescoes in the Upper Basilica, Assisi (presented at the ‘Giotto si rivela’ conference) in the journal’s December 2018 edition.

The scholar Luciano Buso thanks the directors of the Louvre for displaying a preview of his studies ‘*Firme e date celate nei dipinti da Giotto ai tempi nostri*’ in the

Louvre bookshop, Paris, in 2011, and for including his scientific findings in a research *dossier* on Leonardo da Vinci’s *Mona Lisa* in 2010.

The scholar thanks Vincent Delieuvain, curator of Leonardo da Vinci’s works at the Louvre, for his kindness in including the findings sent to him in the 2010 research *dossier* on the *Mona Lisa*.

Special thanks go to the directors of the Museo ideale di Leonardo da Vinci (Vinci) for kindly granting permission and providing, in 2010, the high-resolution photograph of the *Mona Lisa* at the Louvre for this extraordinary edition.

Further thanks from the scholar go to the Prado museum for including in the recent research *dossier* on the *Mona Lisa* the decisive scientific documents sent in 2012.

Thanks go to the following for supporting the innovative scientific studies over the years, by granting their logos and sponsoring the books: ‘*Gino Rossi - Catalogo Ragionato*’, ‘*Giorgione rivelato*’ and ‘*Giotto si rivela*’: Luca Zaia, President of the Veneto Region, Stefano Marcon, President of the Province of Treviso, director Carlo Rapicavoli and secretary Chiara Casarin, Catiuscia Marini, President of the Umbria Region and Stefania Proietti, Mayor of Assisi, Sergio Giordani, Mayor of the Municipality of Padua, Matteo Guidolin, Mayor of the Municipality of Riese Pio X, Massimo Tondi, Mayor of the Municipality of Fonte (TV), Gianluigi Contarin, former Mayor of Riese Pio X and former Councillor at the Province of Treviso, Chiara Busnardo, Mayor of the Municipality of Altivole (TV).

Special thanks go to professor Giovanni Zavarella, eminent citizen of Assisi, for organising the ‘Giotto si rivela’ conference in Assisi, for introducing the book ‘Giotto si rivela’ and for introducing this volume.

Additional thanks go to the following for their invaluable contribution to the ‘Giotto si rivela’ conference in Assisi and the book of the same name: Giovanna Centomini Tomassini - President of the Association, “Amici Barbara Micarelli”, President Francesco Cavanna - Pro

Loco S. Maria Angeli, Antonio Russo - President of the Association, Priori del Piatto di Sant’Antonio, Abbot Pietro Ronca - President of Priori Serventi 2019, Luigi Capezzali - Associazione Culturale “C.T.F.”, Vittorio Pulcinelli - Presidente of Comitato Comunale AIDO Assisi, Silvana Pacchiarotti - President of the Association, “Punto Rosa”, Angelo Castellani and the Franciscan Missionary Sisters of Gesù Bambino.

Special thanks go to the Municipality of Castelfranco Veneto (TV), the Mayor Stefano Marcon, the Deputy Mayor Gianfranco Giovine, Culture Councillor Mariagrazia Lizza and the directors of the Giorgione museum for having sponsored and hosted the launch of the book, ‘Giorgione rivelato’, on 16th September 2016.

The scholar wishes to thank Adriana Augusti, former director of the Giorgio Franchetti Gallery, Cà d’Oro, Venice, for her bibliography on the *Mona Lisa*, text on the Buso method and biography of Leonardo da Vinci.

Luciano Buso extends his very special thanks to Deivis de Campos, lecturer at the Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre (Brazil) and the Universidade de Santa Cruz do Sul (Brazil), for his kindness and willingness to write an article on the discoveries regarding the *Mona Lisa* for a renowned international science publication.

Thanks to Ap8 Invest Srl ([www.ap8invest.com](http://www.ap8invest.com)) and the CEO Andrea Parisotto for the significant financial contribution to this book.



## SOMMARIO

Prefazione   Foreword.....	13
Storia della Gioconda   History of the Mona Lisa <i>Adriana Augusti</i> .....	16
Il metodo Buso   The Buso method <i>Adriana Augusti</i> .....	21
Presentazione   Introduction <i>Luciano Buso</i> .....	22
Presentazione   Introduction <i>Giovanni Zavarella</i> .....	26
Presentazione   Introduction <i>Deivis De Campos</i> .....	42
Mappatura scritte   Map of inscriptions.....	38
Studi scientifici   Scientific studies <i>Luciano Buso</i> .....	40
Breve biografia di Leonardo da Vinci   Short biography of Leonardo da Vinci <i>Adriana Augusti</i> .....	94
Conclusioni   Conclusions <i>Luciano Buso</i> .....	99

## PREFAZIONE

L'innovativo metodo di studio e approccio all'opera d'arte, risultato di circa quindici anni di ricerche scientifiche, contribuisce ora nell'esame ulteriore della Gioconda di Leonardo da Vinci. Osservando da vicino i dipinti, di volta in volta presi in esame e le loro fedeli riproduzioni, lo studioso Luciano Buso ha scoperto tra il 2003-2005 che essi celavano immagini e scritte. Gli affreschi di Ercolano, le opere di Giotto e di tanti altri maestri di epoche differenti importanza e nazionalità diversa, sino agli Impressionisti, Gustav Klimt, Pablo Picasso, Amedeo Modigliani ecc., rivelano una tecnica di scrittura nascosta. Tecnica utilizzata come un marchio personale, un'autentica firma delle opere tramandata di bottega in bottega, da maestro ad allievo, da pittore a pittore, utile anche per distinguere gli originali dai falsi.

Le ricerche fatte con questo metodo, hanno condotto lo studioso veneto a individuare, tra dicembre 2019 e aprile 2020, semi celate nel celebre quadro di Leonardo da Vinci, le firme 'FA Lionardo', i numeri 1, 5, 0, 3 tra loro ravvicinati e apposti da sinistra verso destra che potrebbero indicare la data '1503' e il logo 'LDV', si tratta di elementi che ci consentono di stabilire la sicura attribuzione e, forse, anche la data certa di inizio dell'opera, e cosa ancora più sorprendente: nella sigla 'FA' vi è la certezza assoluta che ad eseguire il noto dipinto sia stato il genio da Vinci. Il metodo adottato da Buso meglio ci fa comprendere le opere d'arte e i loro autori ed è in grado di evidenziare come nella Gioconda le firme autografe che eliminano definitivamente i dubbi che ancora ci assillano davanti a dipinti poco documentati storicamente o con attribuzioni incerte che hanno fatto discutere per secoli gli storici dell'arte.

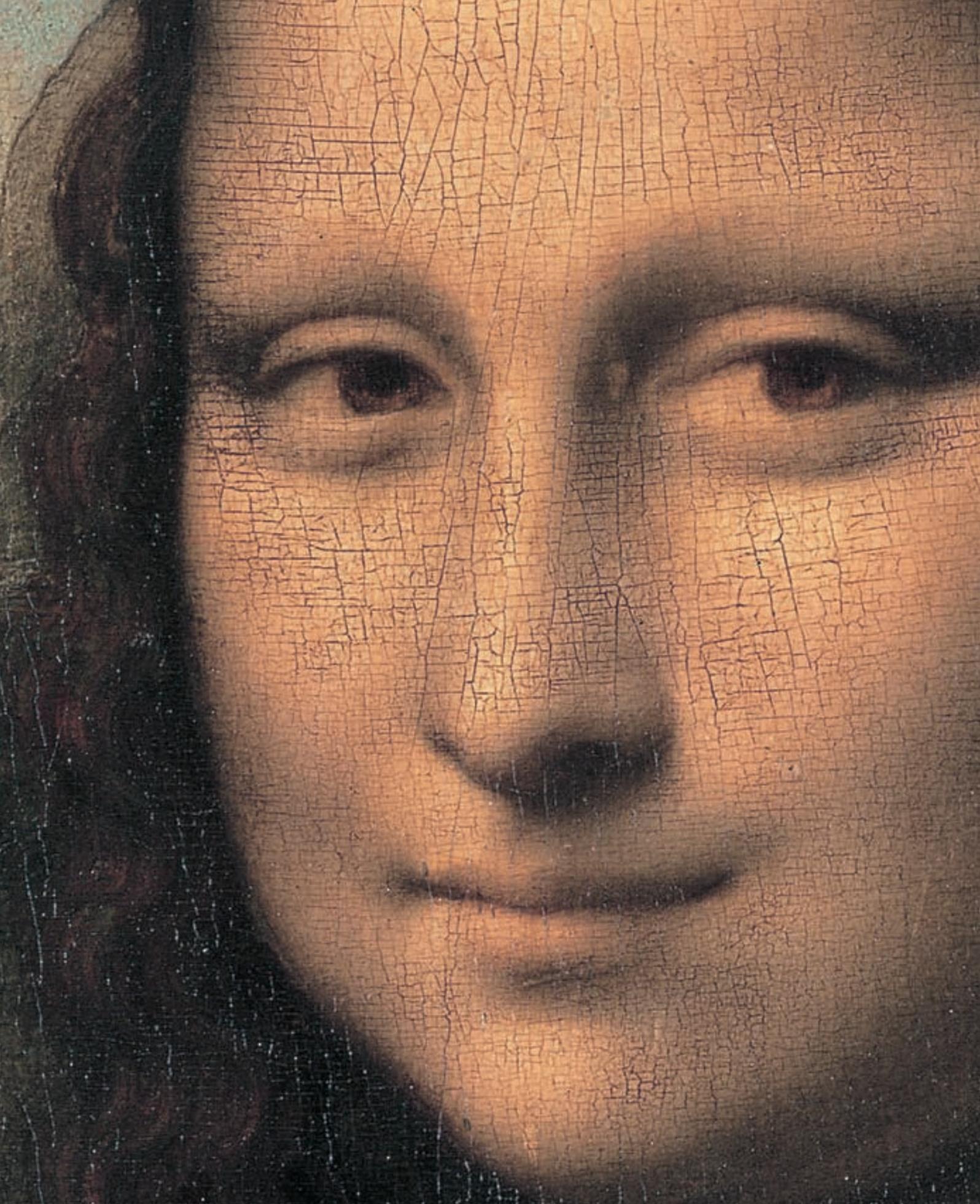
Della Gioconda hanno scritto e parlato in molti, tale è la sua importanza, l'opera è ritenuta non a torto il ritratto più celebre della storia nonché una delle opere d'arte più esaminata in assoluto. In molti si occupano ancora oggi per 'sviscerarne' i reconditi segreti, i simboli e tanto altro. Già attenzionata dal metodo Buso negli anni 2009-2012 viene ora svelata 'nell'esclusivo visibile'. Quanto ora scoperto conferisce al dipinto un ulteriore valore storico-scientifico: le quattro simili date rilevate in più parti della superficie dell'opera aprono nuovi scenari per quanto riguarda la storia del celebre quadro e dell'artista stesso.

## FOREWORD

The innovative study method and approach to the artwork, the result of some fifteen years of scientific research, has now been used for a further examination of Leonardo da Vinci's Mona Lisa. By closely observing individual paintings and accurate copies of the same between 2003-2005, the scholar Luciano Buso discovered that they contained secret images and inscriptions. The frescoes at Herculaneum, works by Giotto and many other masters from different periods and different countries up to the Impressionists, Gustav Klimt, Pablo Picasso, Amedeo Modigliani, and so on, reveal hidden inscriptions. They used this technique as their personal mark, a signature for each work passed down from workshop to workshop, master to pupil, painter to painter, and a useful means of distinguishing originals from fakes.

Research based on this method enabled the Veneto-born scholar to identify semi-hidden inscriptions in Leonardo da Vinci's famous painting between December 2019 and April 2020: the signature 'FA Lionardo', the numbers 1, 5, 0, 3, written close together from left to right, perhaps indicating the date '1503', and the initials 'LDV'. These elements enable us to attribute the artwork with certainty, perhaps establish the year the artist began painting it and reveal something even more surprising: the letters 'FA' prove without doubt that the famous painting is the work of the genius Leonardo da Vinci. Buso's method gives us an understanding of the works and their painters, revealing, as in the Mona Lisa, signatures that remove - once and for all - the doubts that still emerge over paintings with little historical documentation or uncertain attributions, the subject of debate for art historians for many centuries.

Many have written about and discussed the Mona Lisa, such is its importance; it is rightly thought to be the most famous portrait in history, as well as one of the most studied artworks of all time. Today, many continue to 'unearth' its innermost secrets, symbols and more. Already the subject of the Buso method between 2009-2012, its 'visibly exclusive' aspects can now be revealed. The discoveries give the painting even an greater historic and scientific value: the four similar dates found in several parts of the surface open up new scenarios on the history of the famous artwork and the artist himself.

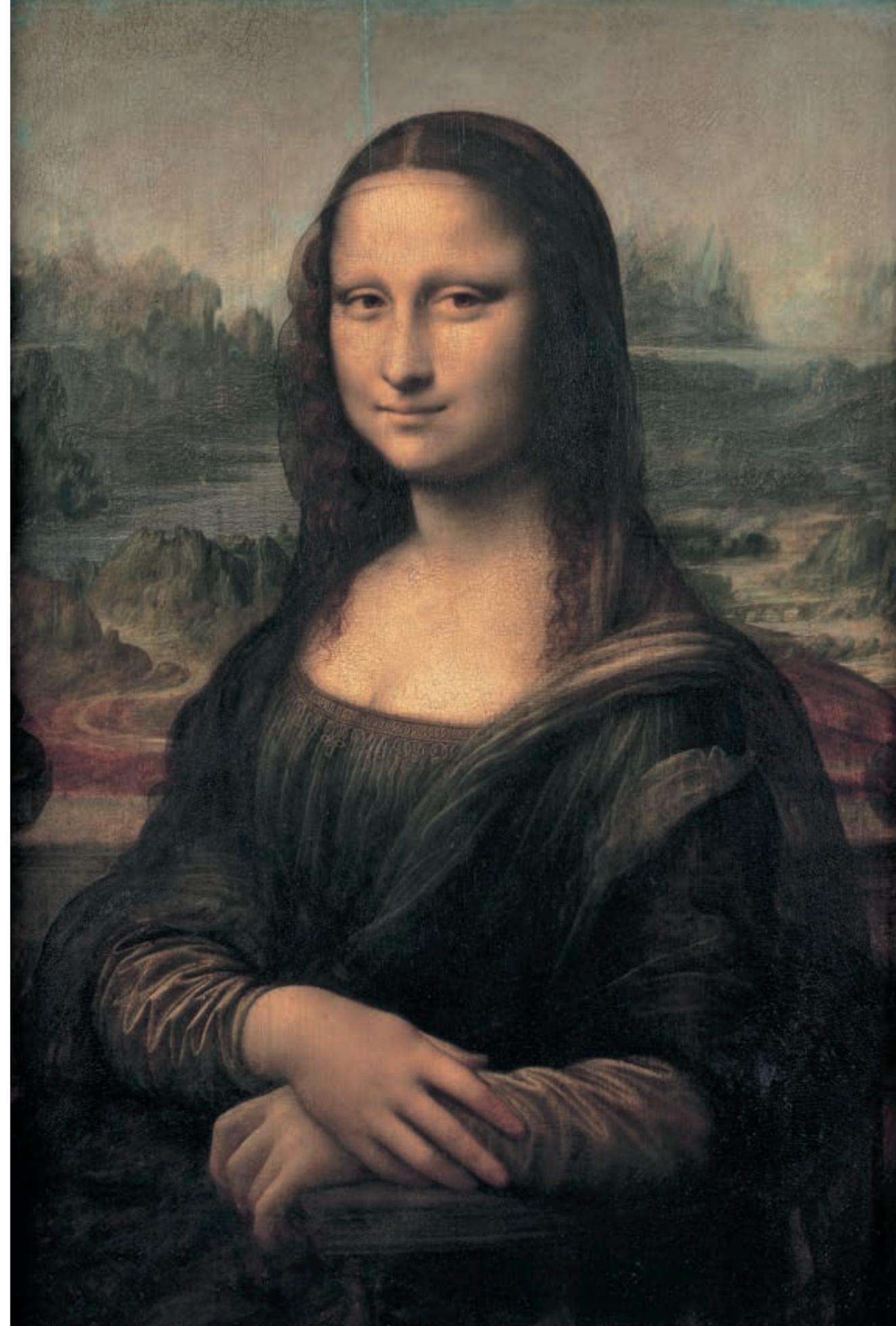


La Gioconda,  
1503

olio su tavola di  
legno di pioppo,  
77 x 53 cm.  
Museo del  
Louvre Parigi.

La Gioconda  
(the Mona Lisa),  
1503

oil on poplar  
panel,  
77 x 53 cm.  
The Louvre  
Museum, Paris.



## STORIA DELLA GIOCONDA

Adriana Augusti

Dipinto tra i più famosi del mondo, studiatissimo, è in realtà un'opera ancora oggi e nonostante varie ipotesi, molto misteriosa; non se conosce la data certa di esecuzione, o almeno quella di inizio, non si conosce l'identità del personaggio raffigurato, e anche per il paesaggio alle spalle della donna, emergono molte e diverse supposizioni.

Giorgio Vasari ( *Le vite...* Firenze, 1550 e 1568) scrive che la donna raffigurata è una certa Monna Lisa, moglie del nobile mercante fiorentino Francesco del Giocondo, nome che ha determinato poi l'appellativo di Gioconda datogli da Cassiano del Pozzo, quando nel 1625 la vide nella reggia di Fontainebleau, dove erano esposti, molti dipinti delle collezioni reali francesi. Quando nel 1517, ormai in Francia, Leonardo incontrò il cardinale Luigi d'Aragona, in viaggio nei paesi del nord Europa, mostrandogli la Gioconda gli disse che si trattava del ritratto " *di una certa donna fiorentina facta di naturale, ad istanzia di Giuliano de Medici.*" Escludendo che possa trattarsi di Giuliano, fratello di Lorenzo il Magnifico, ucciso, dai congiurati della famiglia Pazzi il 26 aprile 1478, è evidente che deve trattarsi di quel Giuliano dei Medici, poi comandante della truppe pontificie, che nel 1513 invitò Leonardo a Roma, ospitandolo nel Palazzo del Belvedere e che probabilmente il pittore aveva conosciuto durante uno dei suoi brevi viaggi qualche anno prima a Venezia, dove i Medici si erano rifugiati dopo la cacciata della famiglia da Firenze ( 1504 -1512); e durante quell'incontro Giuliano potrebbe avergli commissionato il dipinto, che l'artista potrebbe quindi avere iniziato subito dopo a Firenze, nel 1503, quando era certamente presente in città. E allora " *facta dal naturale*" potrebbe significare che l'artista abbia almeno potuto abbozzare direttamente la figura davanti al modello reale. Ma resta tuttavia probabile che il dipinto non

sia mai stato finito a Firenze, dove Leonardo è subito impegnato nell'affresco della *Battaglia di Anghiari*, ma che abbia seguito Leonardo al suo rientro a Milano nel 1506 e successivamente a Roma, dove potrebbe averci lavorato ancora. Leonardo tuttavia, morto Giuliano nel marzo 1516, e quindi perduto il committente dell'opera, non lascia a Roma il dipinto, che nell'agosto dello stesso anno segue l'artista in Francia. La Gioconda vien poi venduta dal pittore a Francesco I di Francia.

La figura della donna, che ha una imponenza diversa, nella struttura piramidale, da quelle dei precedenti ritratti, sia fiorentini, come la *Ginevra de' Benci* che quelli del primo soggiorno milanese, come *La Bella Ferronière*, rimanda, proprio nella struttura, a quella composizione piramidale cui il pittore si interessò negli anni tardi, forse anche suggestionato da analoghe soluzioni di Michelangelo. Il paesaggio alle spalle, è stato identificato sia con la Valle dell'Arno, quasi a voler ribadire il dettato vasariano e quindi la fiorentinità del personaggio, sia con la valle dell'Adda presso Vaprio, dove nella villa dei Melzi Leonardo aveva soggiornato, a indicarne, nel più morbido pittoricismo, affinità con le opere del secondo periodo lombardo, infine, ed è una ipotesi puntuale nella descrizione del paesaggio e molto suggestiva, con una veduta delle paludi pontine verso il Circeo, dove quel chiarore nel fondo potrebbe essere già il mare. Ma il trasferimento in Francia da parte dell'artista, potrebbe significare che l'opera ancora non era ultimata e forse poi finita in Francia quando Leonardo la mostrò al cardinale d'Aragona.

Nel dipinto la donna è seduta su una poltroncina in primo piano, volta di tre quarti, le mani una appoggiata sul bracciolo, l'altra sul braccio, leggermente incrociate; alle sue spalle una semplice balaustra divide un am-

biente architettonico appena accennato dalla balaustra stessa, dal paesaggio che si apre al di là, paesaggio che ben delineato nella prima parte anche con la citazione di un ponticello a destra che ricorda quello, di S. Lignano, oggi ricostruito, che Leonardo aveva rilevato nella mappa della Valdichiana, ( E Ciotti, 2008) sfuma poi nelle forme quasi larvali di un sogno o di un ricordo che riaffiora alla mente. Il recente restauro, effettuato prima della mostra al Louvre del 2019, ha reso ben visibile nel paesaggio i diversi dettagli della raffigurazione, con le montagne azzurrine che sembrano schegge di cristallo sfaldate nel colore che uniforma tutto nella lontananza. Quell'appena percettibile " sorriso" che testimonia moti dell'animo diversi, potrebbe ancora essere una eredità da Verrocchio, dove nel  *Davide* del Museo del Bargello dello scultore, evidenzia la sicurezza della vittoria su Golia; Leonardo lo riprende in alcune opere, come *nella Bella ferronière* amante di Ludovico il Moro, evidenziandone la sicurezza della sua posizione sociale, o come nella *Madonna, S. Anna e il Bambino*, dove mette in luce la tenerezza degli affetti o ancora nel *S. Giovanni Battista* del Louvre, dove sembra indicare la certezza della sua testimonianza; ma la mancanza di elementi fondamentali, come l'identità del personaggio, rendono ancora sfuggente, quello enigmatico, della Gioconda. Dopo la morte di Leonardo, trasferito, insieme alle altre sue opere nelle collezioni reali a Fontainebleau, passò successivamente nel castello di Versailles e solo dopo la rivoluzione francese, al Louvre, rimosso solo per un breve intermezzo nel quale venne appeso per un certo periodo nella camera da letto di Napoleone.

Il dipinto ebbe un enorme successo tanto da essere preso a modello per altre opere famose, o copiato in numerose versioni; anche Raffaello negli anni del suo soggiorno a Firenze, nel *Ritratto di Maddalena Doni*, (Firenze, Gal-

leria degli Uffizi) ne riprende la postura della donna e la posizione delle mani.

Oggetto di un rocambolesco furto nel 1913, da parte di un custode convinto che l'opera facesse parte delle spoliazioni napoleoniche al patrimonio artistico italiano, e al Louvre erano presenti ampie testimonianze di queste spoliazioni, venne riportato in Italia e nascosto nella sua casa a Luino. Dopo ben due anni, in cui se lo era goduto appeso sopra il tavolo della cucina, l'uomo tentò il colpo, decidendo di restituirlo all'Italia tramite un antiquario fiorentino che avrebbe dovuto pagare un cospicuo riscatto; ovviamente il dipinto finì nelle mani del direttore degli Uffizi e il custode in quelle della Polizia. L'opera venne poi, dopo una serie di mostre in Italia, a Firenze, Roma e Milano, restituito al Louvre.

# HISTORY OF THE MONA LISA

Adriana Augusti

One of the most famous and closely studied paintings in the world, the Mona Lisa remains highly mysterious despite the many theories that surround it; we do not know exactly when it was painted, or at least when it was begun, we do not know who it depicts, and much has been speculated about the landscape behind its subject's shoulders.

Giorgio Vasari (*The lives... Florence, 1550 and 1568*) writes that the woman portrayed was a certain Monna Lisa, wife of the noble Florentine merchant Francesco del Giocondo, which led Cassiano del Pozzo to coin the moniker "La Gioconda" when he saw it in 1625 at the Palace of Fontainebleau, where paintings from the French royal collections were on display. Having settled in France in 1517, Leonardo met cardinal Luigi d'Aragona on his travels around northern Europe; he showed the cardinal the Mona Lisa, describing it as being "of a certain Florentine woman, produced in person, at the request of Giuliano de' Medici." Ruling out Giuliano, brother of Lorenzo the Magnificent, killed in a plot by the Pazzi family on 26th April 1478, the reference is obviously to Giuliano dei Medici, then commander of the papal troops, who had invited Leonardo to Rome in 1513 and hosted him at Palazzo del Belvedere. The painter had probably met him on one of his brief travels to Venice several years earlier, where the Medicis had taken refuge after being driven from Florence (1504-1512); Giuliano may have commissioned the painting on this occasion, and Leonardo may have begun work on it immediately thereafter in Florence in 1503, when he is known to have been in the city. Therefore "produced in person" may mean that the artist was able to at least sketch the portrait with the actual model before him. But it is still probable that the painting was never finished in Florence, where Leonardo was immedi-

ately engaged in the fresco for the *Battle of Anghiari*. It is thought to have followed Leonardo back to Milan in 1506 and later to Rome, where he may have continued to work on it. On Giuliano's death in March 1516, Leonardo lost the patron for his work; he did not leave the painting in Rome but took it with him to France in August of the following year. The Mona Lisa was then sold to Francis I of France.

The figure of the woman, which has a different impact on the pyramid structure to Leonardo's previous portraits (including works from his time in Florence like the *Ginevra de' Benci* and his first stay in Milan such as *La Belle Ferronnière*), reflects the pyramid composition the painter adopted in later years, perhaps influenced by similar approaches used by Michelangelo. The landscape behind her has been identified as both the Arno valley, thus emphasising Vasari's assertion that she was Florentine-born, and the Adda valley at Vaprio, where Leonardo stayed in the Melzi family's villa, its subtle pictorialism bearing affinities with Leonardo's second period in Lombardy; this hypothesis fits with the description of the landscape and is highly evocative, with a view of the Pontine marshes towards the Circeo, where the lighter area in the far distance might be the sea. But the fact that the artist moved to France could indicate that the painting was not yet finished; it may have been completed in France, when Leonardo showed it to cardinal d'Aragona.

In the painting, the woman sits in a small chair in the foreground, her face in three-quarter profile, with her hands folded, one resting on the arm of the chair and the other on her arm; behind her a simple balustrade divides a barely outlined architectural environment hinted at by the balustrade itself from the landscape beyond. The closest part of the landscape is clearly outlined, with

a bridge on the right recalling the bridge of San Lidano (now rebuilt) that Leonardo marked on his map of Valdichiana, (E Ciotti, 2008); it then fades away into the semi-embryonic forms of a dream or a recurring memory. The recent restoration, carried out before the 2019 Louvre exhibition, has brought out further details in the landscape, with the pale-blue mountains resembling shards of crystal carved out of the uniform colour in the far distance. The barely perceptible "smile" pointing to different states of mind might have been inherited from Verrocchio, echoing the sculptor's *David* (Bargello Museum) and his confidence in victory over Goliath; Leonardo adopts it in several of his works, including *La Belle Ferronnière*, mistress of Ludovico Sforza, emphasising the security of her social position, *The Virgin and Child with Saint Anne*, where he highlights the characters' tender affections, and *Saint John the Baptist* (Louvre), where he seems to indicate the certainty of his testimony; but a lack of fundamental details, such as the woman's identity, make the Mona Lisa's smile even more enigmatic and elusive. After Leonardo's death, the painting and other works were moved to the royal collections at Fontainebleau; it was later transferred to the Palace of Versailles, only reaching the Louvre after the French revolution, where it remained save for an interlude when it hung in Napoleon's bed chamber.

The painting received such acclaim that it became the model for other famous works and was copied numerous times; during his time in Florence, even Raphael reproduced the Mona Lisa's pose and the position of her hands in his *Portrait of Maddalena Doni* (Uffizi Gallery, Florence).

The target of a daring theft in 1913 by a museum guard convinced that the painting had been pillaged from Ita-

ly's artistic heritage by Napoleon (and there were plenty of examples of this in the Louvre), it was taken back to Italy and hidden in his house in Luino. After enjoying the sight of the painting hanging above his kitchen table for two years, the guard arranged a coup, hoping to return it to Italy via a Florentine art dealer who was supposed to pay a large ransom; of course it ended up in the hands of the Uffizi's director, while the guard ended up in the hands of the police. After featuring in various exhibitions in Italy, in Florence, Rome and Milan, the painting was returned to the Louvre.

## IL METODO BUSO

*Adriana Augusti*

Ci sono molti modi di guardare un'opera d'arte; un esame visivo semplice permette una serie di indicazioni di base, come l'individuazione del periodo storico, dell'autore o della scuola, dei danni macroscopici. Esami diversi e che forniscono indicazioni necessarie e complementari allo studio di un dipinto, sono le ricerche storiche e archivistiche. Lo studio si può approfondire poi, e nel caso di interventi di restauro è fondamentale, con le analisi chimiche, attraverso la stratigrafia dei colori il loro riconoscimento, le analisi dei leganti e delle vernici, ma anche con le indagini a raggi speciali, radiografie, riflettografie ecc.

Luciano Buso, ha aperto una nuova possibilità di guardare un'opera d'arte, riuscendo, attraverso esami tecnici obiettivi, a individuare elementi che l'artista ha volutamente nascosto all'esame visibile più superficiale, come firme, date, figure forse simboliche, ma che probabilmente erano chiare per i committenti. Esami che oggi consentono, per esempio attraverso il ritrovamento di date, di "risistemare" in qualche modo il percorso di un artista, o per altre immagini nascoste, di ricostruirne anche la matrice culturale, come nel caso delle ricerche effettuate dallo studioso sulle opere di Giotto, Giorgione, e di molti altri artisti antichi.

Attraverso i suoi studi si apre un nuovo campo di ricerca, che permetterà, a mio giudizio, ulteriori sviluppi sugli artisti stessi, sul loro rapporto con la committenza e con la cultura e la società a loro contemporanea.

## THE BUSO METHOD

*Adriana Augusti*

There are many ways of looking at a piece of artwork; a simple visual examination provides a range of basic information, such as the historical period, the author or school and any significant damage. Further historical and archive research provides the additional information needed to study a painting. Analysis can be taken further, and is indeed essential during restoration, with chemical testing, colour stratigraphy, binder and pigment analysis as well as special X-ray testing, radiography, reflectography, etc.

Luciano Buso has opened up a new way of looking at artwork, using objective technical testing to find intentional signs that are invisible during a superficial examination: they include signatures, dates and figures which may be symbolic but were probably clear to those who commissioned the work. By revealing dates, this approach enables us to "adjust" some of what we know about the artist's career, and, with other hidden images, to piece together the cultural context, as in the case of Buso's research into work by Giotto, Giorgione and many other past artists.

His work opens up a new field of research which, in my opinion, will lead to further developments on the artists, their relationship with their patrons and with the culture and society of their time.

## PRESENTAZIONE

Luciano Buso

Questo mio intervento tecnico-scientifico è lo scopo dell'edizione, che avviene a seguito della realizzazione e presentazione del volume *'Giotto si rivela'*.

'Tecnico' in quanto studioso e ricercatore che analizza la superficie di ogni dipinto millimetro dopo millimetro, anche nelle varie rotazioni, con grande conoscenza della materia che lo compone, della polimerizzazione dei pigmenti negli anni, nei secoli.

Conoscitore quindi delle tecniche pittoriche, dei modi di dipingere in quanto artista di professione da sempre che ama l'arte come una figlia e per la quale mi sono speso senza alcuna riserva.

Il mio obiettivo è stato ed è quello di comprendere sempre tutto ciò che mi circonda, cosa questa attribuito di molti artisti del passato, in poche parole intellettualmente curioso da sempre, e se la curiosità è figlia dell'ingegno allora anche molto ingegnoso.

Un bagaglio tecnico "acquisito" nell'arco dell'intera vita come pittore, lettore, visitatore e osservatore delle opere d'arte. Non da meno mi è stata utile la breve esperienza nel campo del restauro: mio fu il "recupero" nel 2002-2003 della *'Venere sdraiata in un paesaggio'*, eseguita da Paris Bordon nel 1545. Il lavoro favorì la scoperta della scrittura celata, proiettandomi in seguito nel mondo semi nascosto all'interno delle opere d'arte, permettendomi di tramandare un nuovo metodo e nuovo approccio di studio dei dipinti, dei disegni e delle sculture.

'Scientifico' in quanto mi avvalgo della moderna "scienza" per scoprire i dati sapientemente nascosti nella materia che compone ogni opera d'arte.

Le indagini diagnostiche, quali RX, UV, JR, spesso rivelano questo sconosciuto mondo; è sufficiente saperle leggere con attenzione e certissima pazienza.

Per scienza intendo apparati fotografici moderni con

obiettivi in grado di cogliere fedelmente tutte le informazioni grafiche e dell'originale colore, personalmente mi servo di apparati con obiettivi usati, anche, per le missioni spaziali. Il metodo è in grado di cogliere, nell'"esclusivo visibile" come è successo per la Gioconda, le minute firme o date che gli artisti del passato erano solito semi celare nelle proprie opere. Ho, così, potuto porre in luce le microscopiche iscrizioni apposte da Giotto di Bondone negli affreschi di Padova e di Assisi. In particolare è da citare tra queste la minuta scritta *'Padva F GB'*, rilevata nel pavimento alla base dei piedi di Giuda nell'affresco della Cappella degli Scrovegni 'Il bacio di Giuda', o meglio ancora l'autoritratto di Giorgione molto somigliante miniaturizzato in appena due millimetri, nel punto luce di una perla della collana rossa che una delle due donne ritratte nell'opera inedita del 1504 da me scoperta con questo metodo porta al collo. Per non trascurare la piccolissima firma *'Sanzivs'* semi celata da Raffaello Sanzio nel lobo dell'orecchio sinistro del piccolo Gesù in *'San Giuseppe e il Bambino'*, opera inedita realizzata su vetro nel 1513.

Non meno importante è la moderna scienza digitale in grado di evidenziare dati un tempo impensabili.

Forse non sono tutti al corrente che qualsiasi foto, (immagine professionale di alta qualità) viene elaborata, purificata nel colore, messa a punto, (in speciali studi fotolitografici da oltre sessant'anni) con il computer; le imprese internazionali, lo spettacolo, l'arte stessa, si servono di questo metodo.

Tutto, oggi, è affidato all'immagine, in una fedele, bella foto di rappresentazione.

Il dare corpo a una labile scritta è ora possibile con questa nuova scienza, il 'contrasto' e altro sono stati creati per questo come, anche, i vari programmi software. L'egittologia si è evoluta con straordinarie scoperte, rese possibili dagli attuali mezzi scientifici a disposizione. Si

scoprono antiche città sepolte nella sabbia senza minimamente scavare e si avvale di moderni supporti, utilizzati anche per rilevare e rivelare quanto ancora nascosto all'interno delle piramidi ecc. Nell'indagine dello spazio queste moderne scienze assumono aspetti sempre più rilevanti: si scoprono nuovi mondi, nuovi pianeti, si inviano sonde che ci trasmettono immagini lontanissime in alta risoluzione un tempo impensabili; sempre loro, le immagini sono le vere protagoniste della nuova era scientifica.

Quindi è la scienza fotografica moderna che ci apre a nuovi orizzonti e a nuove mete da raggiungere.

Nel 2020 il solo pensare che i traguardi raggiunti con l'apporto di queste nuove conoscenze siano paragonabili a 'fumisterie moderne' indica un antiquato e sorpassato pensiero purtroppo ancora presente in alcuni importanti cattedratici.

Vi è allora da credere e pensare che in certi ambiti il tempo non sia trascorso invano, che non vi sia stata alcuna evoluzione della scienza e tecnica.

In questo il senso di questa straordinaria scoperta avvenuta nel dipinto di Leonardo da Vinci, ritenuto non a torto il ritratto più celebre della storia nonché una delle opere d'arte più note in assoluto.

Scrivo per altro studio:

*"Il ragionare, il discutere e visitare qualsiasi opera d'arte senza coglierne i più piccoli particolari conduce a un'interpretazione che potrebbe non essere attendibile. Nel presente volume le immagini sono le vere protagoniste: ravvicinate, in grande formato ed in alta risoluzione consentono di cogliere i minimi particolari, preziosi rivelatori di cose sinora rimaste nell'ombra. Quanto in essi ora emerso, aggiunto ai dati storici in nostro possesso, rende più comprensibile il capolavoro di Leonardo preso in esame"*, (cfr. Luciano Buso - 'Giorgione rivelato', Edizioni Grafiche Antiga 2016).

*'FA lionardo'*, una piccola iscrizione di appena otto millimetri, apposta da sinistra verso destra e con andamento obliquo dal basso verso l'alto nella parete della montagna sulla sinistra della spalla destra della Gioconda, si presenta per la prima volta ai miei occhi in tutta la sua

originale grafia: quella per l'appunto del noto artista rinascimentale presente nell'atto notarile stipulato a Milano nel 1483 per *'La vergine delle rocce'*. A buon conto questa firma si è meglio conservata in virtù delle ridotte dimensioni e dall'essere stata semi celata con lo stesso colore più scuro dell'area.

Sulla destra, nel paesaggio all'altezza del collo della Gioconda, emerge in tutta la sua potenza scura, altra firma molto piccola *'LionardoFA'* scritta con andamento da sinistra verso destra. È complessa in quanto reca collegata alla parte bassa della lettera 'L' la sigla 'FA'. In questo caso la lettera 'L' è stata apposta in carattere corsivo maiuscolo.

Negli scuri – a lato dell'occhio sinistro della Gioconda – osservando il dipinto, emerge l'oramai conosciuto logo dell'artista *'LDV'*, rilevato con questi studi in molte sue opere e con andamento da sinistra verso destra. In questo dipinto è stato semi celato con il colore dell'area più scuro; la sua posizione non è casuale: appena sopra, apposta allo stesso modo e con lo stesso colore è la data *'1503'*, a seguire è dettagliata in un documento fotografico a parte.

Altra data *'1503'* viene colta tra i capelli che ricoprono la parte alta del collo della donna, semi celata tono su tono con direzione da sinistra verso destra.

Sotto le arcate del ponte nel paesaggio sulla destra, labili sono semi celate due date *'1503'*.

Quella nell'arcata a sinistra è più piccola, entrambe hanno direzionalità da sinistra verso destra.

Sette documenti fotografici che attestano, per la prima volta nella storia dell'arte la certa presenza delle firme dell'artista, il suo logo e le date; i dati stabiliscono in modo scientifico essere stati eseguiti unicamente da *'lionardo'* e conferiscono uno storico valore aggiunto al dipinto. Tutto ciò accade a cinque secoli dalla realizzazione di uno dei maggiori dipinti del mondo.

dicembre 2019

## INTRODUCTION

Luciano Buso

This volume outlines my technical and scientific research further to the completion and presentation of my book *'Giotto si rivela'*.

It is 'technical' in that the researcher has analysed the surface of each painting, millimetre by millimetre, in every direction, drawing on his in-depth knowledge of the artist's materials and the polymerisation of the pigments over many years and centuries.

An expert on painting techniques and methods, being an artist by profession, I have always loved art like a daughter and have therefore poured all my efforts into it without reservation.

My aim has always been to understand everything around me, as many artists have done in the past. I have always been intellectually curious, and if invention is the mother of curiosity, I therefore consider myself highly inventive.

I have "acquired" this technical heritage over a lifetime as a painter, reader, visitor and observer of art. Equally as useful was my brief experience in the field of art restoration: I was responsible in 2002-2003 for "renewing" *'Venus and Amor'*, painted by Paris Bordone in 1545. This work led to my discovery of hidden inscriptions, drawing me into a semi-concealed world inside the artwork and enabling me to pass on a new method and approach to studying paintings, drawings and sculptures.

It is 'scientific' in that I use modern "science" to unearth cleverly hidden information in the materials that make up each piece of art.

Diagnostic imaging using X-ray, UV and IR techniques will often reveal this unknown world; one must simply decipher the information with care and the utmost patience.

By science I mean modern photographic equipment

with lenses that faithfully capture all the artwork's graphical details and original colours; I personally use devices with the same lenses that are used for space missions. This method makes it possible to see "visibly exclusive" aspects, as in the case of the Mona Lisa: minute signatures and dates that artists would once conceal in their artworks. It enabled me to spot the microscopic inscriptions that Giotto added to his frescoes in Padua and Assisi. These include the minute inscription *'Padva F GB'* found in the floor at Judas's feet in his 'Kiss of Judas' fresco for the Scrovegni Chapel, and, to an even greater extent, the tiny and highly accurate 2-millimetre self-portrait of Giorgione which I discovered in the reflection of a bead in the red necklace worn by one of the two women depicted in the previously unknown 1504 painting. Not forgetting the minute signature *'Sanzivs'* semi-hidden by Raphael in the left earlobe of the infant Jesus in *'Saint Joseph and the Infant Jesus'*, a previously unknown work on glass from 1513.

No less important is modern digital science, which is able to reveal information once thought inconceivable. Not everyone may know that any professional, high-resolution photograph can be processed, adjusted and have its colour cleaned (a practice used in photolithographic studies for over sixty years) using a computer; international businesses, the entertainment industry and the artworld also use this method.

Today, everything comes down to image, represented in a faithful, beautiful photograph.

A faint inscription can now be given substance with this new science; 'contrast' and other devices were created for this purpose, as were various software programs. Egyptology has evolved to reveal extraordinary discoveries, made possible with modern-day scientific techniques. We can discover ancient cities buried in the sand without digging at all, while modern techniques are also

used to detect and reveal what is still hidden inside the pyramids. Pioneering science has become increasingly important to space exploration: we have discovered new worlds and planets, and launched probes which beam back high-resolution images from the far-off distance, once an impossible task; images have become the true protagonists of the new scientific era.

It is therefore modern photographic science that opens up new horizons and new objectives for us to reach.

In 2020, the idea that the goals reached with our new knowledge are comparable to 'modern hoaxes' indicates an antiquated, old-fashioned viewpoint which, unfortunately, still persists in some fields of academia.

One might, therefore, conclude that, in certain areas, time has not passed in vain, that there has been no progress in science and technology.

This is the background to the extraordinary discovery in Leonardo da Vinci's painting, rightly thought to be the most famous portrait in history, and one of the most studied artworks of all time.

As I wrote in a previous study:

*"Examining, discussing and observing any artwork without considering its finer details may result in an inaccurate interpretation. The images are the true protagonists of this book: the large, high-resolution close-ups enable the viewer to see the tiniest of details, invaluable indicators of information that has remained in the shadows until now. Combined with existing historical data, what emerges from the images enables us to understand Leonardo's masterpiece,"* (cf. Luciano Buso - 'Giorgione rivellato', Edizioni Grafiche Antiga 2016).

*'FA lionardo'*, a tiny inscription measuring just 8 millimetres, written from left to right on a diagonal from bottom to top, in the face of the mountain to the left of the Mona Lisa's right shoulder, appeared to me in its original script for the first time: the famous Renaissance artist's signature as found on the deed he signed in Milan in 1483 for the 'Virgin of the Rocks'. The signature has been better preserved due to its small size and due to the fact that it is semi-hidden by the same, darker colour in this area of the painting.

On the right, in the landscape near the Mona Lisa's neck, another tiny signature *'LionardoFA'* emerges in all its dark power from left to right. It is complex since the initials 'FA' are joined to the lower part of the letter 'L'. In this case, the 'L' is written as a capital letter in cursive script.

In the dark areas near the Mona Lisa's left eye (looking face on at the painting), one can make out the artist's famous logo *'LDV'* written from left to right, a detail discovered in many of his works using the same method. Here it has been semi-hidden in the darker area of colour. Its position is no coincidence: just above it, written in the same style and colour, is the date *'1503'*, as detailed in a separate photograph.

The date, *'1503'*, appears again in the hair covering the upper part of the woman's neck, semi-hidden in tone on tone colour and written from left to right.

Two faint dates (*'1503'*) are semi-concealed beneath the arches of the bridge in the landscape on the right.

The date in the left-hand arch is smaller, while both are written from left to right.

For the first time in art history, these seven photographs confirm the presence of the artist's signatures, his logo and the dates; the information provides scientific evidence that they can only have been placed there by 'Lionardo', boosting the painting's historical value even further. All this occurred five centuries after one of the world's greatest paintings was completed.

December 2019

## INVESTIGAZIONE SULLA GIOCONDA

Giovanni Zavarella

*La peinture est une poésie  
qui se voit au lieu de se sentir  
et la poésie est une peinture  
qui se sent au lieu de se voir.*

Leonardo da Vinci

Da sempre l'uomo si è applicato per la seconda creazione. La prima è attribuita a Dio.

E per dirlo con Costanza Bondi in 'Alfabestoria': 'Finché l'uomo, divenendo Sapiens e poi Sapiens Sapiens utilizzerà gli stessi strumenti anche per lasciare le prime tracce della propria esistenza tramite l'arte rupestre. Che, potremo affermare, è la prima forma di scrittura mai esistita al mondo'.

Da tempo memorabile l'estro creativo dell'uomo, – scintilla della sapienza – di Dio, si è guardato intorno e si è interrogato su chi fosse, da dove venisse e dove andasse. Non tanto per l'evasione e l'effimero, ma per dare ragione al suo percorso terreno nell'aiuola di memoria dantesca.

In amore e conoscenza.

E di sicuro ciò è accaduto all'alba della vita umana sulla terra allorquando le ombre della barbarie si sono dissolte nella Luce di Colui che tutto puote.

Indubbiamente per amore.

Gli abitanti della Grecia antica amavano dire che meravigliarsi è il cominciamento della conoscenza, e purtroppo, quando dimentichiamo di porci à bouche bée a fronte del Creato, smettiamo anche di imparare.

E per dare senso a questo stupirsi esistenziale, a fronte di tale immensità creaturale e creazionale, ha voluto lasciare i segni della sua memoria. Una memoria che si sostanzia e si sostanzia sin dai tempi remoti non solo

nel linguaggio orale, ma soprattutto nella fattualità di oggetti della quotidianità e nelle immagini rupestri nelle grotte e nelle conchiglie incise.

E parafrasando Cartesio: facio, ergo sum.

L'uomo faber, nostro progenitore remoto, utilizzando ciò che la natura gli proponeva liberamente e copiosamente, si è evoluto e ha raffinato la sua tecnica espressiva e moltiplicato i suoi linguaggi fattuali, in particolare quello delle arti figurative. Con la testa e le mani in azione armonica.

In diversità con le altre creature viventi delle quali siamo custodi e non padroni l'uomo ha perseguito da sempre la bellezza. A tale proposito l'8 dicembre 1965 nel messaggio agli artisti ci ricorda Don Claudio Regni che 'Anche il mondo – sono parole del Concilio – nel quale noi viviamo ha bisogno di bellezza, per non cadere nella disperazione. La bellezza, come la verità, mette la gioia nel cuore degli uomini ed è un frutto prezioso che resiste al logorio del tempo, che unisce le generazioni e le fa comunicare nell'ammirazione'.

Per la precisione ci viene aggiunto da Costanza Bondi sempre in 'Alfabestoria' che 'la Scrittura è l'atto, la tecnica o il sistema con cui si tracciano sulla carta oggi, e si tracciavano su altre superfici una volta (l'argilla o il papiro), per esempio, segni grafici convenzionali che rappresentano le parole e quindi il contenuto di un concetto. Lo stesso dicasi per chi, nei tempi odierni, scrive digitando suddetti segni su di una tastiera'.

Ovviamente passando per le diverse civiltà egiziane, greca e latina il segno scritturale e simbolico si è fatto dipinto e scultura, figurando la realtà e, soprattutto il ritratto.

A tale proposito ci viene in aiuto Emidio De Albentii in 'Ritratto di uomo'.

Dice lo storico dell'arte che nella "Naturalis historia", l'opera enciclopedica di Plinio il Vecchio (I sec. d.C.), ci sono diversi passi, alcuni molto celebri, in cui si ri-

marca l'importanza della ritrattistica, sia come raffinato e ricercato strumento espressivo capace di mettere sotto scacco il potere quasi assoluto dell'oblio e della morte, sia come origine stessa di alcune tecniche artistiche. Cominciamo da un famoso esempio di questo secondo gruppo di notizie pliniane: "Butades di Sicione, vasai per primo trovò l'arte di foggare ritratti in argilla, e questo a Corinto, per merito della figlia che, presa d'amore per un giovane, dovendo quello andare via, tratteggiò i contorni della sua ombra, proiettata sulla parete dal lume di una lanterna; su queste linee il padre impresse l'argilla riproducendo il volto; fattolo seccare con gli altri oggetti di terracotta, lo mise in forno e si dice che conservato nel Ninfeo finché Mummio non distrusse Corinto (146 a.C.)", (Plinio il Vecchio, Naturalis historia, XXXV 151).

E non del tutto di disdoro aggiungere, sempre con l'aiuto dello studioso De Albentii, quando riporta un'altra citazione di Plinio il Vecchio. Dice 'Non si deve dimenticare neanche la nuova trovata di dedicare nelle biblioteche ritratti – se anche non in oro o argento, almeno in bronzo – di coloro le cui anime immortali parlano in quegli stessi luoghi; perché in effetti vengono raffigurati anche ritratti immaginari e il nostro desiderio di forma a volti non tramandati, come è avvenuto per Omero. Come io credo, non c'è un esempio di maggiore fortuna di quando avviene che tutti desiderino sapere quale aspetto uno abbia avuto in vita.(...) Che l'amore per i ritratti dei grandi sia stato un tempo molto vivo, lo testimoniano quell'Attico amico di Cicerone con un volume su questo argomento e Marco Varrone con l'invenzione nobilissima di inserire in qualche modo nei suoi numerosi volumi anche i ritratti di settecento uomini illustri, non sopportando che le loro immagini si perdessero o che l'usura del tempo prevalessesse sull'uomo: autore di un dono da fare invidia anche agli dei, dal momento che non solo conferì immortalità ai personaggi raffigurati, ma li fece anche conoscere in tutto il mondo, perché potessero essere presenti ovunque come dei'. (Plinio il Vecchio, Naturalis historia, XXXV 9-11).

Fino al Rinascimento quando l'arte della figurazione pervenne all'epifania della rappresentazione non solo

per una sorprendente veridicità, ma anche per aver tratto ciò che entro e fuori urge l'essere umano. Nondimeno sviluppando un virtuosismo formale e rivelando retrologie psicologiche, spirituali e ideali. Che per dirlo con Giordano Bruno laddove afferma che 'il rapporto tra Dio e il mondo è lo stesso rapporto che c'è tra lo scultore e la statua: se io guardo la statua, essendo essa effetto dello scultore, io conoscendo la statua conosco in qualche misura anche lo scultore; ma non lo conosco totalmente perché nella statua ci mette una parte di sé, non tutto se stesso: rimane una parte che è inconoscibile'.

E in quest'ambito di conoscenza è da porre il ritratto. Ci dice Carlo Antonio Ponti in 'Ritratto di donna' che 'Se la parola ritratto deriva dal latino retrahō, tiro indietro, nel senso di memoria repeto, rursus inspicio, si è di fronte al concetto di copia. Così abbiamo lo spagnolo retrato, dal verbo latino protrahō, il francese e l'inglese portrait, il tedesco Porträt, il russo portret, e queste righe erudite vogliono dire che è categoria antica della vita e dell'arte quella di rappresentare, raffigurare i volti umani, quasi a coglierne, rubarne l'anima attraverso lo sguardo. Di qui altri concetti come imago, effigies, simulacrum'.

E in quest'ambito di argomentazioni trova ragion d'essere e di divenire lo studio di Luciano Buso sul dipinto della 'Gioconda' di Leonardo da Vinci (15.4.1452 Archiano di Vinci - 2.5.1519 Amboise - Francia), allievo del Verrocchio a Firenze fin dal 1469.

Detto per inciso è il maggiore genio del Rinascimento, espressione poliedrica di una civiltà che tanto ha dato all'umanità, sorprendendo con i suoi esiti straordinari e producendo un salto in avanti di tutte le espressioni linguistiche dell'uomo.

Prima di addentrarci sulle argomentazioni ci sembra opportuno ritenere che il dipinto della Gioconda che si trova nel Museo del Louvre di Parigi è l'epigono massimo a cui è mai arrivata la tecnica ideativa ed esecutiva della mente e della mano umana. Si dirà poi, prima e dopo Leonardo da Vinci, massimo genio italiano, di multiforme ingegno e di varietà di interessi e di interpretare la natura: pittore, architetto militare e di città ideali, scrittore di favole e di componimenti, scienziato,

creatore di nuove tecnologie. Poliedrico studioso seppe definire il rapporto tra scienza e arte.

Dopo la Gioconda il ritratto non è stato più come prima. La Gioconda, conosciuta anche come Monna Lisa, è stata inventata su tavola di legno di pioppo (77 cm X 53) e rappresenta, secondo Giorgio Vasari, una nobile donna fiorentina Lisa Gherardini.

Tutti, contemporanei e non, si sono dovuti confrontare con una risultanza eccezionale e sforzarsi di emulare se non imitare una soluzione dalla rara espressività intrigante e dalla misteriosità psicologica.

Il dipinto della Gioconda non si limita ad una fedeltà somatica di particolare fascino e da una serie di dettagli incantevoli, ma coglie l'anima che sommuove il di dentro di una donna, aggettivata dalla bellezza fisica e spirituale.

D'altra parte per dare una esauriente identità a un dipinto sono necessarie alcune informazioni: data di esecuzione, firma, misure, tecnica, materiale.

Ebbene mentre sono state sempre ben note e rilevabili le misure (cm. 77X53), la tecnica (olio) e il materiale (tavola su legno di pioppo) qualche dubbio restava ancora sulla data di esecuzione e sulla persona esecutrice del quadro.

A proposito della importanza della datazione delle opere 'Un giorno il fotografo ungherese Brassai chiese a Picasso perché datasse ossessivamente le proprie opere. Picasso rispose: "Perché secondo lei metto una data su tutto quello che faccio? Perché conoscere le opere di un artista non basta. Bisogna sapere anche quando le ha fatte, perché, come, in quali circostanze... Un giorno ci sarà senza dubbio una scienza – forse la si chiamerà "scienza dell'uomo" – che cercherà di capire qualcosa di più sull'uomo in generale attraverso l'atto creativo... A questa scienza penso spesso e voglio lasciare ai posteri una documentazione il più completa possibile... Ecco perché metto una data su tutto quello che faccio'.

E su questa angolazione di esame ha pensato di investigare Luciano Buso, studioso di vaglia e aduso a scoprire tra le costruzioni pittoriche e le distribuzioni coloristiche, grazie ad un metodo, detto di Buso, immagini nascoste, date di esecuzione e firme di autori.

Per la verità Luciano Buso, dall'alto di una esperienza di studi e di ricerca su altri pittori come Giotto, Giorgione, Raffaello, ecc. esamina, con certissima pazienza e meticolosa attenzione, millimetro dopo millimetro la pellicola pittorica e ne trae i più nascosti segreti.

Grazie ad una perizia conoscitiva delle tecniche esecutive e di una sapienza creativa proprio di chi è pittore e restauratore colto, si avvale di una curiosità intellettuale pronunciata e di una personale rivisitazione rotativa dell'opera, nondimeno di una diagnostica pittorica supportata da speciali strumenti di indagine quali RX, UV, JR.

Indubbiamente Luciano Buso impreziosisce la sua investigazione con l'ausilio – dice il nostro benemerito studioso – di 'apparati fotografici moderni con obiettivi in grado di cogliere fedelmente tutte le informazioni grafiche e dell'originale colore', servendosi di apparati con obiettivi usati anche per le missioni spaziali, in grado di cogliere, nell'esclusivo visibile come successo per la Gioconda, le minute firme o date che gli artisti del passato usavano celare nelle proprie opere', non solo per abusata civetteria, ma soprattutto perché doveva riflettere nell'opera e/o fuori dell'opera la gloria del Committente.

Chiaramente un contributo straordinario arriva anche dall'alta risoluzione fotografica, dall'uso digitalizzato e da speciali studi fotolitografici che consentono la elaborazione dell'immagine e la purificazione cromatica, e perché no di messa a punto di contrasti che evidenziano dettagli microscopici e apparentemente insignificanti. Proprio di chi ha voluto deliberatamente nasconderli per ragioni a noi oggi sconosciute, ma ipotizzabili nella progettualità autoriale. E in questo contesto Luciano Buso ha esaminato, come già fatto per Giotto ed altri autori, la Gioconda rilevando con sorprendente acutezza e profondità sia la firma di Leonardo 'Fa lionardo', sia la data – confermando la tradizione – del 1503.

Ci avverte Buso che 'Negli scuri a lato dell'occhio sinistro della Gioconda, osservando il dipinto, emerge l'ormai conosciuto logo dell'artista "LDV" da me rilevato nel tempo in molte sue opere, spesso pubblicato e con andamento da sinistra verso destra. In quest'occasione

è stato semi celato con il colore dell'area più scuro, la sua posizione non è casuale: appena sopra, apposta allo stesso modo e con lo stesso colore è la data "1503" a seguito dettagliata in un documento fotografico a parte. Altra data "1503" viene colta tra i capelli che ricoprono la parte alta del collo della donna, semi celata, tono su tono con direzione da sinistra verso destra'. Aggiunge Buso che "Sotto le arcate del ponte nel paesaggio sulla destra, labili, sono semi celate due date "1503".

Quella nell'arcata a sinistra è più piccola, entrambe hanno direzionalità da sinistra verso destra'.

A buon conto e, a scanso di equivoci, Luciano Buso ci sintetizza che 'Sette documenti fotografici che attestano per la primissima volta nella storia la presenza, nel celebre quadro, delle firme dell'artista, il suo logo e le date, stabiliscono inoppugnabilmente essere l'opera unicamente da lui eseguita nel 1503'.

Per la precisione Luciano Buso ha sgombrato definitivamente, con questo suo studio di ricerca e di indagine,

i dubbi sull'attribuzione della Gioconda a Leonardo Da Vinci e sulla sua data di esecuzione.

L'aver scoperto il logo, da parte di Luciano Buso, la firma e la data all'interno della Gioconda, dimostra inequivocabilmente che tutto è riconducibile a Leonardo da Vinci e alla sua vita.

Non è un caso che oggi, a motivo del metodo Buso, di queste superiori tecniche conoscitive, la ricerca del passato, come nell'egittologia moderna e contemporanea, non solo può rivelare siti archeologici tenuti sepolti per secoli, ma anche fare ricognizione senza minimamente deturpare tombe e pitture.

Di certo il metodo Buso che sa di scienza fotografica e coscienza rispettosa del passato offre agli studiosi di opere d'arte nuovi orizzonti conoscitivi e sterminate possibilità di interpretazioni.

È una indagine in cammino che mentre si inorgoglisce di eccezionali risultati, dall'altro invita l'uomo sapiens a perseguire, con umiltà e tenacia, virtù e conoscenza.

# INVESTIGATION INTO THE MONA LISA

Giovanni Zavarella

*La peinture est une poésie  
qui se voit au lieu de se sentir  
et la poésie est une peinture  
qui se sent au lieu de se voir.*

*Leonardo da Vinci*

Man has always striven to achieve the second creation. The first is attributable to God. As Costanza Bondi writes in 'Alfabestoria': 'Whilst man, first Homo Sapiens and then Homo Sapiens Sapiens, will use the same instruments to leave the first traces of his existence through cave art. This, one might assert, was the first ever form of writing the world had ever seen.' Since time immemorial man's creative spirit, the spark of knowledge from God, has looked around him and asked who he was, where he came from and where he was going. Not so much for fulfilment or the ephemeral, but to give meaning to his time on earth as alluded to by Dante. In love and conscience. This is certainly what has happened since the dawn of human life on earth, when the shadows of barbarity were wiped away by the Light of He who can do anything. Undoubtedly for love. The ancient Greeks were fond of saying that wonder is the beginning of wisdom; unfortunately, when we forget to stand open-mouthed before Creation, we also stop learning. To give meaning to this existential wonder, before the immensity of Creation, man set out to leave traces of his memory. Since the dawn of time, this memory has been

substantiated not only in spoken language, but even more importantly in man's creation of everyday objects, cave art and carved shells. To paraphrase Descartes: *facio, ergo sum*. Using the bounty of nature all around him, our distant ancestor Homo Faber evolved and refined his expressive technique and widened his grasp of factual language, particularly in the field of figurative arts. His head and hands moved in harmony. Unlike other living creatures, of whom we are guardians not owners, man has always pursued beauty. On 8th December 1965 in his message to artists, Don Claudio Regni reminded us that 'Even the world we live in – in the words of the Synod – needs beauty, to save us from falling into despair. Beauty, like truth, brings joy to our hearts; it is a precious fruit that stands the test of time, uniting the generations and enabling them to communicate their admiration'. As Costanza Bondi explains once again in 'Alfabestoria', 'Writing is the act, technique or system used to trace on paper - or other surfaces in the past (clay or papyrus) - conventional graphic signs representing words and therefore the content of a concept. Today this also includes typing the signs on a keyboard.' Of course, in Egyptian, Greek and Latin civilisations scriptural and symbolic signs evolved to include painting and sculpture, representing reality and portraiture in particular. Emidio De Albentiis comes to our aid on this matter in 'Ritratto di uomo'. The art historian explains that Pliny the Elder's encyclopaedic "Natural History" (1st century A.D.) includes various famous passages reminding us of the importance of portraiture, both as a sophisticated means of expression that staves off the quasi-absolute power of death and oblivion, and as the origin of different artistic

techniques. Let us begin with a famous example from Pliny's second group of stories: "Butades, a potter of Sicyon, was the first who invented, at Corinth, the art of modelling portraits in the earth. It was through his daughter that he made this discovery; who, being deeply in love with a young man about to depart on a long journey, traced the profile of his face, as thrown upon the wall by the light of a lamp; her father filled in the outline by compressing clay upon the surface to make a face in relief, which he then hardened by fire along with other articles of pottery; the model, it is said, was preserved in the Nymphaeum at Corinth, until the destruction of that city by Mummius (146 B.C.)", (Pliny the Elder, Natural History, XXXV 151). It is quite fitting here, once again with the help of the scholar De Albentiis, to include another quote from Pliny the Elder. He says, "There is a new invention too, which we must not omit to notice. Not only do we consecrate in our libraries, in gold or silver, or at all events, in bronze, those whose immortal spirits hold converse with us in those places; [...] our regrets give existence to likenesses that have not been transmitted to us, as in the case of Homer. It is my opinion that nothing can be a greater proof of having achieved success in life, than a lasting desire on the part of one's fellow men, to know what one's features were [...] That a strong passion for portraits formerly existed, is attested both by Atticus, Cicero's friend, who wrote a work on this subject, and by Marcus Varro, who conceived the very liberal idea of inserting, by some means or other, in his numerous volumes, the portraits of seven hundred individuals; as he could not bear the idea that all traces of their features should be lost, or that the lapse of centuries should get the better of mankind. Thus was he the inventor of a benefit to his fellow men, that might have been envied by the gods themselves for not only did he confer upon them immortality, but he transmitted them, too, to all parts of the earth; so that everywhere it might be possible for them to be present, and for each to occupy his niche.' (Pliny the Elder, Natural History, XXXV 9-11). Until the Renaissance, when the art of portraiture reached an epiphany of representation, not only for its

surprising accuracy but also for portraying what stirs human beings inside and out. It developed a virtuosity of form and revealed a psychological, spiritual and ideal interest in the past. As Giordano Bruno affirms, 'the relationship between God and the world is the same as the relationship between sculptor and statue: if I look at a statue, it being the work of the sculptor, by understanding the statue in some way I understand the sculptor; but I do not understand it completely because he only puts part of himself into the statue, not all of himself: the remaining part is unknowable'. The portrait falls within this field of knowledge. As Carlo Antonio Ponti explains in 'Ritratto di donna', 'Since the Italian word *ritratto* (portrait) comes from the Latin *retraho*, meaning 'I draw back' in the sense of repeating from memory, *rursus inspicio*; this points to the idea of a copy. Hence the Spanish *retrato*, from the Latin verb *protraho*, the French and English portrait, the German *Porträt*, and the Russian *portret*; these scholarly lines serve to explain that depicting and portraying human faces, as if capturing and stealing their soul through their gaze, is an ancient aspect of life and art. This leads to other concepts such as *imago*, *effigies*, *simulacrum*'. In this context one finds the very *raison d'être* for Luciano Buso's study of the 'Mona Lisa' by Leonardo da Vinci (15.4.1452 Archiano di Vinci - 2.5.1519 Amboise - France), a pupil of Verrocchio in Florence from 1469 onwards. He is without any doubt the greatest genius of the Renaissance, the multi-faceted expression of a civilisation that gave so much to humanity, astonishing us with his extraordinary achievements and driving forward every possible linguistic expression. Before examining these claims any further, it is worth stating that the painting on display in the Louvre, Paris is the apogee of technique, imagination and execution ever achieved by a human mind and hands. It will be forever said that Leonardo da Vinci is the greatest Italian genius, a man of multiple talents with such varied interests, and interpreter of nature: painter, military architect and designer of ideal cities, writer of fables and essays, scientist, creator of new technologies. A

multi-talented scholar who defined the relationship between science and art.

Portraiture has never been the same since the Mona Lisa.

La Gioconda, also known as the Monna Lisa, was painted on a poplar panel (77 x 53 cm) and depicts, according to Giorgio Vasari, the Florentine noblewoman Lisa Gherardini.

Be they Leonardo's contemporaries or not, all artists have been confronted with his exceptional result, striving to emulate if not imitate his intriguing expressiveness and mysterious psychology.

The painting of the Mona Lisa is more than a fascinating, faithful portrait or a series of enchanting details: it captures the inner soul of a woman, objectified by her physical and spiritual beauty.

However, to create a full identikit of a painting one needs additional information: the date, signature, measurements, technique and material.

While the measurements (77 x 53 cm), technique (oil) and material (poplar panel) have always been clear and well known, doubts have remained over the date of the portrait and the person who painted it.

On the subject of the importance of dates, 'One day the Hungarian photographer Brassai asked Picasso why he was so particular about dating his works. Picasso replied: "Why do you think I date everything I produce? Understanding the work of an artist is not enough. One must also know when it was created, why, how, in what circumstances... One day there will no doubt be a science – perhaps called the "science of man" – that will seek to understand more about humankind through our creative activities... I often think of this science and want to leave behind a complete record for posterity... That is why I put the date on everything I do'.

This is the investigative approach adopted by Luciano Buso, the analytical scholar who strives to uncover the constructs of a painting and its use of colour using the Buso method to find hidden images, dates and signatures. Drawing on his experience of studying and researching other artists such as Giotto, Giorgione and Raphael, Buso examines every millimetre of the painting's sur-

face with painstaking care and attention to reveal its innermost secrets.

Thanks to his close understanding of painting techniques and creative skill as an experienced painter and art restorer, Buso draws on his intellectual curiosity and rotates the artwork in different directions, as well as analysing it using special technologies such as X-ray, UV and IR imaging.

Luciano Buso certainly enriches his investigation with the help – as the eminent scholar explains – of 'modern photographic equipment with lenses that faithfully capture all the artwork's graphical details and original colours'. He uses devices with the same lenses that are used for space missions. "This method makes it possible to see visibly exclusive aspects as in the case of the Mona Lisa: minute signatures and dates that artists would once conceal in their artworks', not out of excess shyness but because the glory of their patron was supposed to shine out of their art.

An exceptional contribution has been made by high-resolution photography, by digital technology and special photolithographic techniques that make it possible to process the image, clean up the colours and, why not, add contrast so that microscopic, apparently insignificant details can emerge. Artists placed such details in their work deliberately for reasons unknown to us today, but which may have been linked to authorship. To this end Luciano Buso has examined the Mona Lisa as he has done with the works of Giotto and other artists, revealing, with surprising sharpness and depth, both the signature 'Fa lionardo', and the date – confirming traditional theories – 1503.

Buso writes that 'In the dark areas near the Mona Lisa's left eye (looking face on at the painting) one can make out the artist's famous logo "LDV" written from left to right, a detail I discovered in many of his works using my method. Here it has been semi-hidden in the darker area of colour. Its position is no coincidence: just above it, written in the same style and colour, is the date "1503", as detailed in a separate photograph. The date, "1503", can also be found in the hair covering the upper

part of the woman's neck, semi-hidden in tone on tone colour and written from left to right.' Buso adds that 'Two faint dates ("1503") are semi-concealed beneath the arches of the bridge in the landscape on the right.

The date in the left-hand arch is smaller, while both are written from left to right.'

To be absolutely clear, Luciano Buso concludes that 'For the first time in art history, these seven photographs confirm the presence of the artist's signatures, his logo and the dates in the famous painting, proving irrefutably that it was painted by him in 1503.'

Luciano Buso's research and investigations sweep away any doubts as to Leonardo Da Vinci's authorship of the Mona Lisa and its date of production.

Buso's discovery of the logo, signature and date in the

Mona Lisa proves unequivocally that it is the work of Leonardo da Vinci.

It is no coincidence that, thanks to the Buso method and high-tech knowledge, past research - as in modern and contemporary Egyptology - can not only reveal archaeological sites buried for centuries, but can also carry out surveys without disturbing tombs and paintings in any way.

With its photographic science and respectful understanding of the past, the Buso method offers art scholars new horizons in knowledge and endless means of interpretation.

It is an ongoing investigation that, as well as producing exceptional results, invites Homo Sapiens to pursue virtue and knowledge with humility and courage.

## METODO BUSO: UNO SGUARDO OLTRE LA SUPERFICIE

*Prof. Deivis de Campos*

Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre (Brasile)

Universidade de Santa Cruz do Sul (Brasile)

La letteratura recita che l'arte ha, per sua ragione, vari livelli di significato. Pertanto, storici dell'arte hanno sostenuto che i grandi artisti, a prescindere dal tempo e dal luogo, hanno sempre creato le loro migliori opere quando si sono avvalsi di codici, di simboli e messaggi nascosti. E, in effetti, un capolavoro è ritenuto tale, perché ragionevolmente reputiamo che va ben oltre i bellissimi paesaggi e ritratti di personaggi che animano il dipinto. In questo contesto trova ragion d'essere e di divenire l'arte rinascimentale nella quale ogni elemento compositivo rivela un significato espressivo interno: la scelta del tema e dei protagonisti, i volti e la postura dei personaggi selezionati, i colori utilizzati, le specie di fiori e alberi, gli animali ritratti, le posizioni degli elementi, le giustapposizioni delle persone nelle scene; tutti questi elementi costruttivi hanno significati nascosti.

Un evidente esempio di questo precetto creativo è la celebre "Gioconda", di Leonardo da Vinci (1452-1519). L'opera non è stata venerata per secoli solo a causa della beltà della donna ritratta. Ma, allora, perché si è distinta per più di cinquecento anni ed è stata modello imitativo ed emulativo? Perché suscita così ancora oggi tanta curiosità? La risposta è semplice: perché la figura femminile è misteriosa ed intrigante e non comprendiamo totalmente il significato di tutti i suoi dettagli costruttivi. Presumiamo che sia dovuto al fatto che non sappiamo se Leonardo da Vinci abbia lasciato una interpretazione dettagliata dei suoi significati. Inoltre, a motivo del fatto non siamo in grado di conoscere cosa si nasconda dietro l'ambiguità del volto nel tempo.

Secondo il rinomato fisico tedesco Albert Einstein (1879-1955): "La cosa più bella che possiamo sperimentare è il mistero; è la fonte di ogni vera arte e di ogni vera

scienza". Pertanto, con questa "misteriosa essenza", il lavoro diventa "resistente" a centinaia di contemplazioni prolungate e, quindi, il pubblico e gli studiosi ritengono che sia sempre possibile scoprire e interpretare ulteriori messaggi. Questo è uno dei motivi per cui l'arte rinascimentale è così complessa e multiforme.

L'opera d'arte, per essere tale, deve essere necessariamente compresa da tutti i livelli sociali.

In questo ambito, si evidenzia l'arte ecclesiastica dell'epoca, che mirava ai fedeli e ad insegnare la bellezza alla maggioranza della popolazione, colta e non. A tale ragione, sono state necessarie attraenti e comprensive illustrazioni di storie dei vangeli e delle vite dei santi. Il tutto per educare gli incolti e per istruire le future generazioni alla fede cristiana. Questo spiega perché molte chiese medievali e rinascimentali hanno cicli di affreschi fortemente colorati che, a volte, raccontano in larga misura la Bibbia e la vita dei santi.

Tuttavia, più che belle figure i dipinti e le sculture dovevano servire come elementi di eterna fonte di rivelazione eloquente ed espressivo fascino religioso. Soprattutto, gli artisti volevano creare opere durature non solo per perseguire la bellezza, ma anche per offrire messaggi di fede.

Gli osservatori dovevano essere convinti che fosse sempre possibile scoprire nuovi ed ulteriori significati e nuove letture-interpretazioni delle opere. In questo modo, gli artisti hanno creato manufatti sorprendenti che hanno raggiunto i più alti livelli di espressività. Il cittadino comune vedeva splendide statue e bellissime immagini e ascoltava dal chierico la illustrazione-interpretazione dei loro significati. Tuttavia, per le persone con un'istruzione superiore, vi erano e vi sono molti altri significati da

rivelare. In sintesi con l'esplorazione tecnico-scientifica ogni opera rivela firme-monogrammi, simboli, codici e date.

Dalla rivelazione di questi elementi costitutivi, è possibile avere un'interpretazione più fedele dei processi di esecuzione e anche dell'iconografia di molte opere. Pertanto, mi preme sottolineare l'importanza del ricercatore e scrittore Luciano Buso, in particolare per il suo metodo (Metodo Buso), che, in modo sorprendente, rivela firme, date, monogrammi e figure nascoste all'interno della superficie delle principali opere del Rinascimento. Attraverso il suo metodo, Luciano Buso ha evidenziato – nel suo libro *Giotto si rivela* – i monogrammi e le date che sono state nascoste per secoli nei principali affreschi dell'artista che è stato uno dei precursori dell'arte rinascimentale europea, Giotto di Bondone. Nella pubblicazione, Luciano Buso mostra per la prima volta che Giotto potrebbe aver dipinto gli affreschi della Cappella degli Scrovegni nel 1313, perché il monogramma GB e la data 1313 compaiono più volte in numerosi affreschi. Inoltre, con il suo metodo lo studioso è riuscito a dimostrare nella Basilica Superiore di San Francesco in Assisi che Giotto ha inserito, anche, la data 1315 e il monogramma GB in diversi affreschi; in particolare nell'affresco di Isacco ed Esaù, mostra l'intervento dell'artista nell'anno 1315.

Con il supporto di Luciano Buso e facendo ricorso al suo metodo, negli ultimi 12 mesi, siamo stati in grado di pubblicare numerosi articoli in importanti riviste scientifiche, come: *Acta Bio Medica Atenei Parmensis*, *Journal of Morphological Sciences* e *Journal of the Royal Society of Medicine*.

In questi articoli sono state offerte informazioni e comunicazioni inedite su firme/monogrammi e codici nascosti. Sono state prese in esame alcune delle principali opere di Michelangelo Buonarroti, Gaspar Becerra, Raffaello Sanzio e Leonardo da Vinci.

Inoltre, gli articoli sono stati realizzati secondo un rigoroso metodo scientifico utilizzato in tutte le mie pubblicazioni accademiche, incluso lo studio pubblicato nel 2018 sulla rivista scientifica *Clinical Anatomy* (<https://doi.org/10.1002/ca.23055>), in cui presento una carica-

tura senza precedenti di Michelangelo Buonarroti presente tra la mano e il braccio nel ritratto dell'amica e poetessa Vittoria Colonna, eseguito nel 1525 e oggi conservato al British Museum di Londra.

Su *La Gioconda* di Leonardo da Vinci sebbene sia già stata ampiamente studiata da diversi specialisti, non c'è mai stata una comunicazione e/o dimostrazione tecnico-scientifica di alcuna firma che Leonardo ha apposto in questo lavoro artistico. Per questa ragione sottolineo l'importanza della scoperta fatta dallo studioso italiano e del suo libro 'Leonardo da Vinci-Firme e date celate nella Gioconda'.

Luciano Buso, attraverso il suo metodo, porta alla luce una nuova prospettiva sui processi di esecuzione/firma di questa memorabile opera d'arte che fino ad oggi è risultata sconosciuta nella letteratura scientifica.

Dunque, per tutti coloro che hanno già ampiamente esaminato *La Gioconda* e non hanno mai notato questi dettagli nascosti (firma/monogramma/data), ora avranno la possibilità di rilevarli e conoscerli.

L'opera e il Metodo Buso diventeranno sicuramente un riferimento imprescindibile nella conoscenza e interpretazione della *Gioconda* in particolare e dell'arte rinascimentale in generale.

*Guarda sotto la superficie; non lasciare che le multiple qualità di una cosa o il suo valore ti sfuggano.*

Marcus Aurelius Antonius (121-180)

## THE BUSO METHOD: A LOOK BENEATH THE SURFACE

Prof. Deivis de Campos

Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre (Brasile)  
Universidade de Santa Cruz do Sul (Brasile)

Literature tells us that, by its very nature, art has various levels of meaning. Art historians have therefore maintained that great artists, regardless of their time and place, have always created their finest work when they draw on codes, symbols and hidden messages. A masterpiece is deemed such because we reasonably believe it goes beyond the beautiful landscapes and portraits that bring the painting to life. Renaissance art finds its *raison d'être* in this context, since every aspect of the composition reveals an inner meaning: the choice of subject matter and protagonists, the faces and poses of the people portrayed, the colours, the species of flowers and trees, the animals, the position of the elements, the juxtaposition of the figures in the scene; all these constructive elements have a hidden significance.

A fine example of this creative precept is the famous “Mona Lisa” by Leonardo da Vinci (1452-1519). The painting has not been revered for centuries for the beauty of its subject matter alone. But why has it stood out for over five hundred years, becoming so widely imitated and emulated? Why does it still arouse so much curiosity today? The answer is simple: because the figure of the woman is mysterious and intriguing, and we do not fully understand the meaning of the painting’s construct. We presume this is because we do not know whether Leonardo da Vinci left behind a detailed explanation of its meanings. What is more, we do not know what lies behind the ambiguity of her face after all this time.

According to the famous German physicist Albert Einstein (1879-1955): “*The most beautiful thing we can experience is the mysterious. It is the source of all true art and science.*” Through its “mysterious essence”, the piece has managed to “resist” hundreds of lengthy observations,

while both the public and scholars believe it is possible to discover and interpret its hidden messages. This is one of the reasons why Renaissance art is so complex and multi-faceted.

To be called such, an artwork must be understood by all levels of society.

Hence the ecclesiastical art of the time, which was aimed at the faithful and designed to teach the majority of the population - be they educated or not - about beauty. To this end it required striking and easily understandable illustrations of stories from the Gospels and the lives of the saints. It served to educate the uneducated and instruct future generations in the Christian faith. This explains why many medieval and Renaissance churches have vividly coloured fresco cycles, many of which outline stories from the Bible and the lives of the saints.

However, more than objects of beauty, paintings and sculptures were designed as eternal sources of eloquent revelation and expressive religious fascination. Artists strove to create long-lasting works not only to pursue beauty, but also to offer messages of faith.

Observers needed to be convinced that it was possible to discover new and deeper meanings and new readings or interpretations of the artworks. In this way, artists created astonishing artifacts that reached the highest levels of expression. Ordinary people saw splendid statues and beautiful images and listened as clerics explained and interpreted their meanings. But for people with a broader education, there were - and still are - many other meanings waiting to be discovered. To sum up, under technical and scientific examination, every artwork reveals signatures, initials, symbols, codes and dates.

By uncovering these details, it is possible to gain a more

faithful interpretation of the production techniques and iconography of many works. I would therefore like to emphasise the importance of the researcher and writer, Luciano Buso, particularly his method (the Buso Method), which reveals astonishing signatures, dates, initials and figures hidden beneath the surface of the principal works from the Renaissance.

Using his method, Luciano Buso uncovered – in his book *Giotto si rivela* – initials and dates that were hidden for centuries in major frescoes by the artist who was a precursor of Renaissance art, Giotto di Bondone. In his book, Luciano Buso shows, for the first time, that Giotto may have painted his frescoes for the Scrovegni Chapel in 1313, since the initials GB and the date 1313 appear many times in numerous frescoes. Furthermore, by using his method, the scholar also managed to prove that Giotto added the date 1315 and the initials GB to various frescoes in the Upper Basilica of San Francesco, Assisi; the fresco of Isaac and Esau in particular shows that the artist painted the scene in 1315.

With the help of Luciano Buso, and by using his method, over the past 12 months we have been able to publish numerous articles in leading scientific journals, including: *Acta Bio Medica Atenei Parmensis*, the *Journal of Morphological Sciences* and the *Journal of the Royal Society of Medicine*.

The articles provide information and previously unpublished revelations on hidden signatures/initials and codes. We examined some of the major works by Michelangelo, Gaspar Becerra, Raphael and Leonardo da Vinci.

The articles were written with the same rigorous scientific method used in all my academic publications, including the study published in 2018 in the scientific journal *Clinical Anatomy* (<https://doi.org/10.1002/ca.23055>); here I unveil an unprecedented caricature of Michelangelo located in the portrait of his friend the poet Vittoria Colonna (between her hand and arm) painted in 1525 and now kept in the British Museum, London.

Although Leonardo’s Mona Lisa has been studied in-depth by many specialists, there has never been a

discovery and/or technical and scientific proof that the artist signed his work in any way. I would therefore reiterate the importance of the Italian scholar’s revelations and his book ‘Leonardo da Vinci - Firme e date celate nella Gioconda’.

Using his method, Luciano Buso brings to light a new perspective on the execution and authorship of this memorable artwork, undocumented in scientific literature until now.

All those who have scrupulously examined the Mona Lisa but have never noticed the hidden details (signature/initials/date) will now be able to discover and understand them.

The painting and the Buso method will no doubt become essential for the understanding and interpretation of the Mona Lisa in particular and Renaissance art in general.

*Look beneath the surface; let not the several quality of a thing nor its worth escape thee.*

Marcus Aurelius Antonius (121-180)

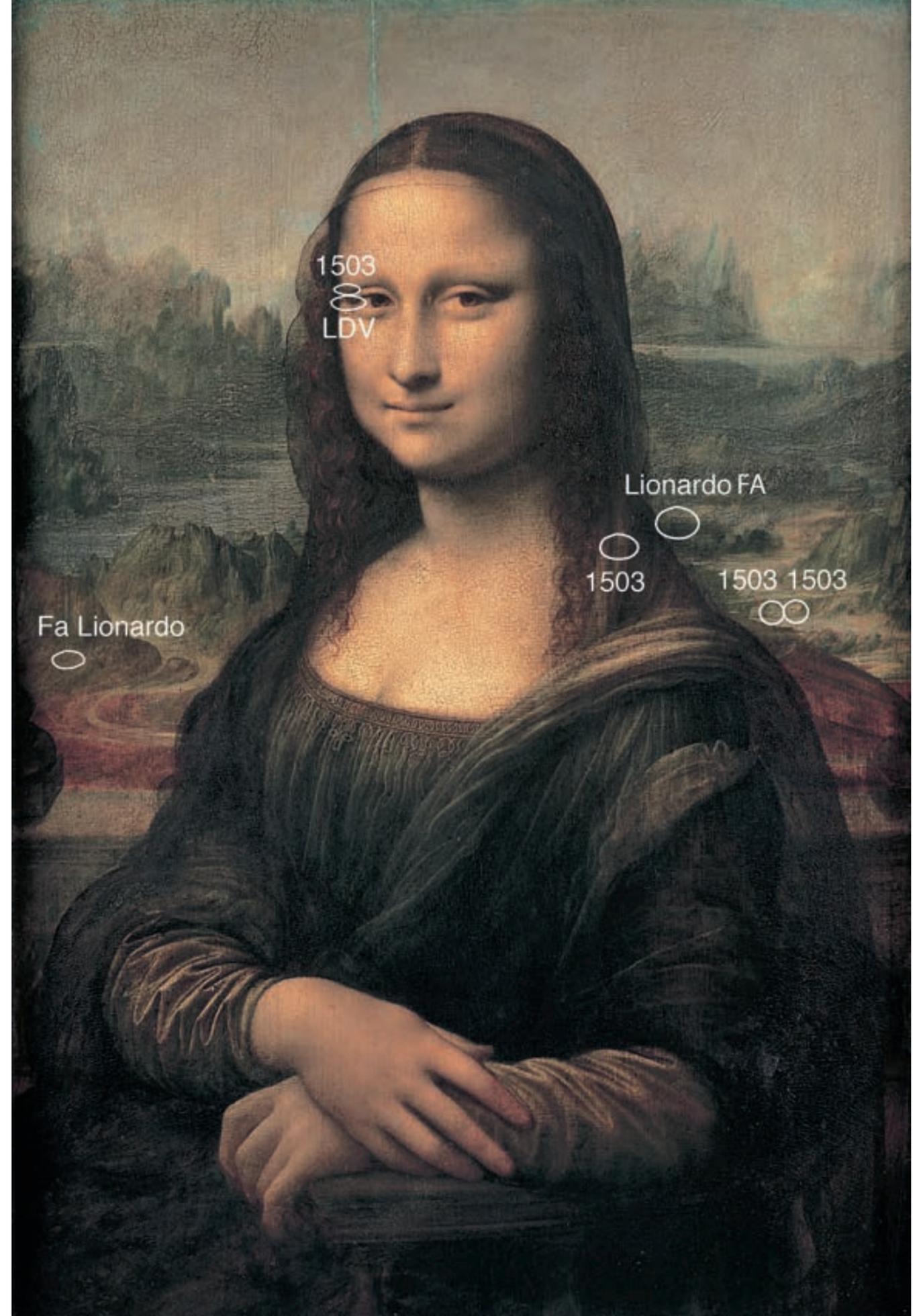


In alto: nell'insieme dell'opera ruotata viene circoscritto con il riquadro chiaro il volto di demone con il corno nell'atto di osservare dal basso la donna.

Pagina a destra: nell'insieme dell'opera vengono circoscritte con dei cerchi chiari le zone nelle quali sono comparse le firme, le date e la sigla LDV.

Top: in the rotated view of the painting, a white square is used to highlight the face of a horned demon who looks up at the woman from below.

Right-hand page: the areas of the painting containing signatures, dates and the initials LDV are circled in white.

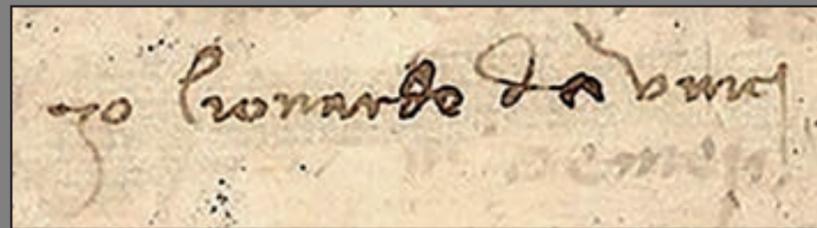


1503



Studi scientifici  
a cura di Luciano Buso

Scientific studies  
by Luciano Buso



Particolare - La firma originale di Leonardo da Vinci presente nell'atto notarile stilato a Milano nel 1483 per la *'Vergine delle rocce'*.

Detail - Leonardo da Vinci's original signature on the deed he signed in Milan in 1483 for the *'Virgin of the Rocks'*.



Particolare - La piccola firma *'FA lionardo'* ora scoperta nella parete della montagna sulla sinistra della Gioconda.

Detail - The tiny signature *'FA lionardo'* discovered in the face of the mountain to the left of the Mona Lisa.

## La firma *'FA lionardo'*

Nel mese di dicembre 2019 ho rilevato con il mio metodo, nella parete della montagna sulla sinistra della spalla destra della Gioconda, la piccola iscrizione di appena otto millimetri che rivela la firma di Leonardo da Vinci, anticipata dalla sigla *'FA'*. La scritta è apposta in obliquo dal basso verso l'alto e da sinistra verso destra. Le lettere *'FA'* sono state realizzate in carattere maiuscolo e indicano con ogni probabilità la parola *'Faciebat'*; il nome *'lionardo'* è apposto con carattere minuscolo e presenta molte similitudini con l'ufficiale firma dell'artista presente nell'atto notarile stilato a Milano nel 1483 per la *'Vergine delle rocce'* nel quale l'artista si firma *'Io lionardo da Vinci'*: le lettere *'L'*, *'R'*, *'D'* e *'O'* sono praticamente simili nonostante il piccolo formato.

Nelle lettere *'R'* e *'D'* vi è la migliore similitudine con la firma di Milano. Per meglio cogliere l'iscrizione ho ingrandito l'originale dipinto al 180/250%, anche se devo dire che la firma è comunque visibile con una buona lente d'ingrandimento. La sigla *'FA'* anteposta al nome stabilisce essere Leonardo da Vinci l'unico facitore dell'opera. La firma è inequivocabile, apposta con il medesimo, originale colore più scuro dell'area è chiaramente leggibile; potremo oggi finalmente dire che la Gioconda al Louvre sia opera firmata seppure segretamente; questo lo dobbiamo a chi, servendosi anche della moderna scienza con amorevole dedizione e non poche difficoltà, ha speso parte della sua vita nello studio della scrittura celata nelle opere d'arte realizzate nelle varie epoche a partire dal tempo di Giotto di Bondone. La firma ora scoperta, assieme all'altra presente sulla destra dei capelli che ricoprono il collo della Gioconda (dettagliata), rappresentano, come quella di Milano, un modello a cui fare riferimento.

## The signature *'FA lionardo'*

In December 2019 I used my method to reveal a tiny inscription just 8 millimetres across bearing Leonardo da Vinci's signature, preceded by the letters 'FA', in the face of the mountain to the left of the Mona Lisa's right shoulder. The inscription is written from left to right on a diagonal from bottom to top. The upper-case letters 'FA' probably indicate the word '*Faciebat*'; the name 'lionardo', written in lower-case, bears many similarities to the artist's official signature on the deed drawn up in Milan in 1483 for the 'Virgin of the Rocks', signed 'Io lionardo da Vinci': the letters 'L', 'R', 'D' and 'O' are practically identical, despite their small size.

The letters 'R' and 'D' bear the closest resemblance to the signature on the Milan deed. To observe the inscription more closely, I magnified the original painting by 180/250%, although the signature is visible using a good magnifying lens. The letters 'FA' preceding the name establish that Leonardo da Vinci was the sole artist behind the work. The signature is unmistakable and clearly legible and is painted in the same original dark colour as the area around it; today we can finally say that the Mona Lisa bears a signature, albeit a secret one; we owe this to the person who has made use of modern science, with passionate dedication and many difficulties, and dedicated part of his life to studying hidden inscriptions in the art of various periods from the time of Giotto onwards. The newly discovered signature and an additional signature in the right of the hair falling on the Mona Lisa's neck (detailed) are, like the example on the Milan deed, models to be used for reference.

La piccola firma  
'Fa lionardo'

The tiny signature  
'Fa lionardo'



Visibile / Visible

La piccola firma 'FA lionardo'

*The tiny signature 'Fa lionardo'*

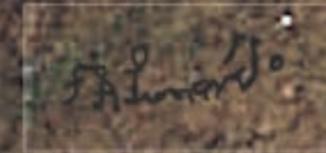
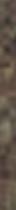


Originale particolare

*Original detail*

La piccola firma 'FA lionardo'

*The tiny signature 'Fa lionardo'*



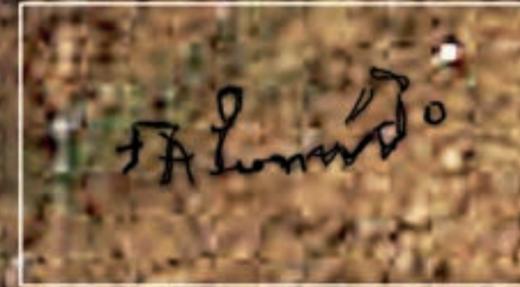
Originale particolare con la firma evidenziata.

*Original detail with the signature highlighted.*



Visibile ingrandito e schiarito - Entro il riquadro chiaro al centro è la piccola firma 'FA lionardo'.

*Visible, magnified and lightened - In the centre of the white square, the tiny signature 'FA lionardo'.*



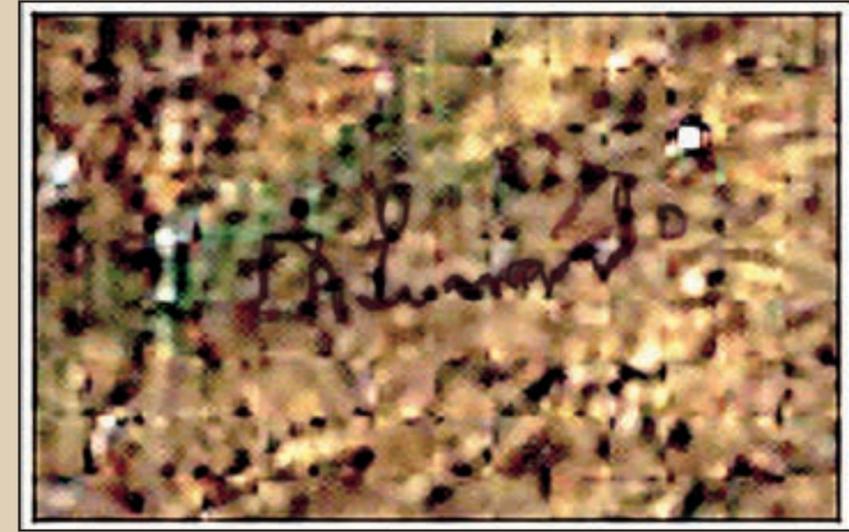
Visibile ingrandito e schiarito - la piccola firma 'FA lionardo' è qui evidenziata.

*Visible, magnified and lightened - the tiny signature 'FA lionardo' is highlighted here.*



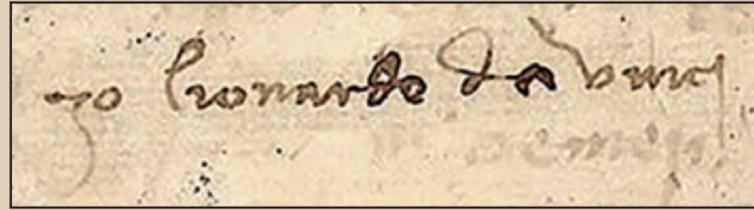
La minuta firma 'Fa lionardo', semi celata nella parete della montagna sulla sinistra della spalla destra della Gioconda, viene ingrandita. In origine essa misura circa otto millimetri, per coglierla in questo modo è necessario ingrandire l'originale dipinto di circa il 180/250%.

The minute signature 'FA lionardo', semi-hidden in the face of the mountain to the left of the Mona Lisa's right shoulder, magnified here. The original measures approximately 8 millimetres; the painting was magnified by around 180/250% to reproduce this detail.



Schiarita con uno speciale software per meglio farla notare anche in stampa tipografica, la firma viene sopra fedelmente evidenziata.

Lightened with special software to ensure it is visible, the original signature is reproduced here.



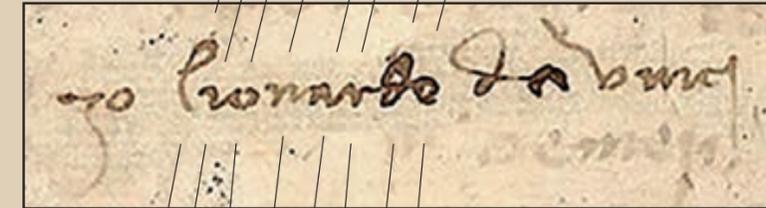
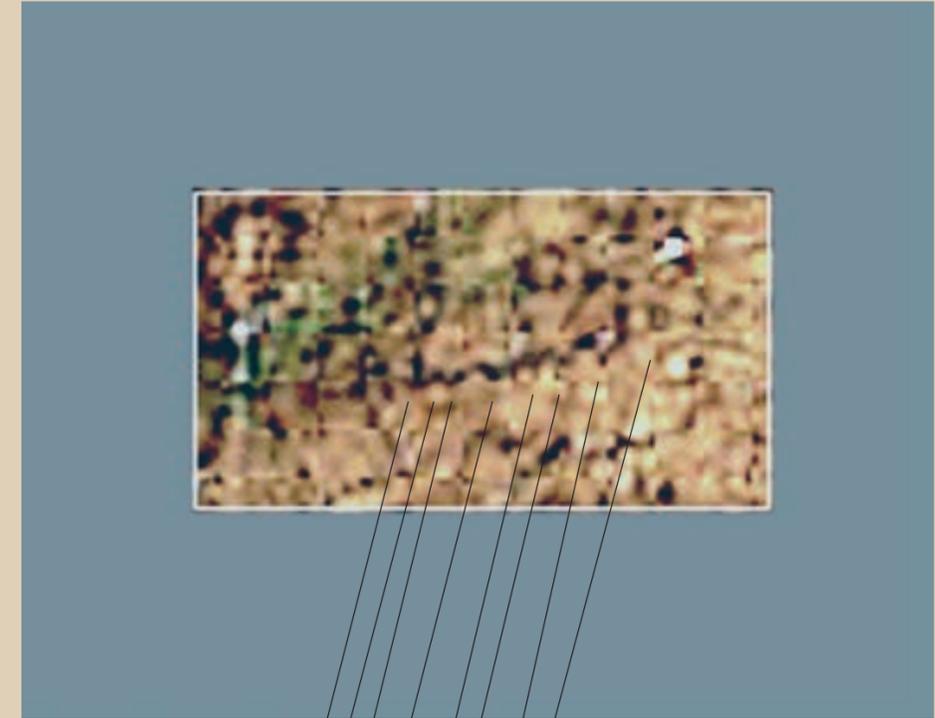
Particolare - La firma originale di Leonardo da Vinci presente nell'atto notarile stilato a Milano nel 1483 per la 'Vergine delle rocce'.

Detail - Leonardo da Vinci's original signature on the deed he signed in Milan in 1483 for the 'Virgin of the Rocks'.



Particolare - La piccola firma 'FA lionardo' ora scoperta nella parete della montagna sulla sinistra della Gioconda.

Detail - The tiny signature 'FA lionardo' discovered in the face of the mountain to the left of the Mona Lisa.



L i o n a r d o

Sopra: il grafico indica, nelle firme 'lionardo', la simile grafia delle lettere 'L, I, R, D e O'. Quella ora scoperta nella Gioconda (in alto) misura solo circa otto millimetri, fu apposta con un pennello fine, con la stessa materia con la quale è realizzato il dipinto e in un supporto diverso. Quella ufficiale (in basso) è sicuramente di formato più grande, fu realizzata con penna e inchiostro su carta, una sbavatura di inchiostro è presente nella lettera D.

Above: the graphics show similarities with the letters 'L, I, R, D and O' in the 'lionardo' signatures. Measuring just 8 millimetres, the signature discovered in the Mona Lisa (top) was painted with a fine brush in the same material used in the painting, with a different support. Significantly larger, the official signature (bottom) was made using pen and ink on paper; a smudge of ink can be seen in the letter D.



## La firma 'Lionardo FA'

Presente nel paesaggio a destra dei capelli sul collo della Gioconda, la piccola iscrizione di circa otto/dieci millimetri tramanda la firma di Leonardo da Vinci apposta in colore scuro. Anche in questo caso la direzione è da sinistra verso destra. La prima lettera 'L' qui appare in carattere maiuscolo corsivo come quelle da me colte in passato in molte sue opere.

Tale iscrizione è forte e si nasconde bene in virtù del piccolo formato soprattutto perchè realizzata tono su tono con lo scuro presente. L'ingrandimento dell'area la mostra netta, pone ulteriormente in evidenza le lettere 'FA' apposte alla base della 'L' tramutando quindi l'insieme, come la precedente firma, in 'Lionardo FA'.

L'iscrizione presenta molte similitudini con la firma ufficiale dell'artista presente nell'atto notarile stilato a Milano nel 1483 per la 'Vergine delle rocce': le lettere 'R', 'D' e 'O' sono praticamente simili mentre le altre, tranne la lettera 'L', sono confuse negli scuri.

Per meglio cogliere l'importante iscrizione è sufficiente ingrandire l'originale dipinto al 180/250% oppure servirsi di una buona lente d'ingrandimento.

## The signature 'Lionardo FA'

In the landscape to the right of the hair on the Mona Lisa's neck, a tiny inscription measuring 8 to 10 millimetres reveals Leonardo da Vinci's signature in dark pigment. Once again, it is written from left to right. The first letter 'L' is upper-case and in cursive script, like others I have found previously in many of his works.

This clear inscription is well hidden due to its small size, particularly since it is painted tone on tone on a dark surface. Once the area is magnified, it appears clearly and further highlights the letters 'FA' at the base of the 'L', turning the inscription into 'Lionardo FA' as in the previous signature.

It bears many similarities with the artist's official signature on the deed drawn up in Milan in 1483 for the 'Virgin of the Rocks': the letters 'R', 'D' and 'O' are practically identical, while the others, with the exception of the 'L', merge with the dark pigments.

To see this important inscription better, the original painting needs to be magnified by 180/250% or a good magnifying lens needs to be used.

Particolare - La firma 'Lionardo FA' semi celata nel paesaggio a destra dei capelli sul collo della Gioconda.

Detail - The signature 'Lionardo FA' semi-hidden in the landscape to the right of the hair falling on the Mona Lisa's neck.

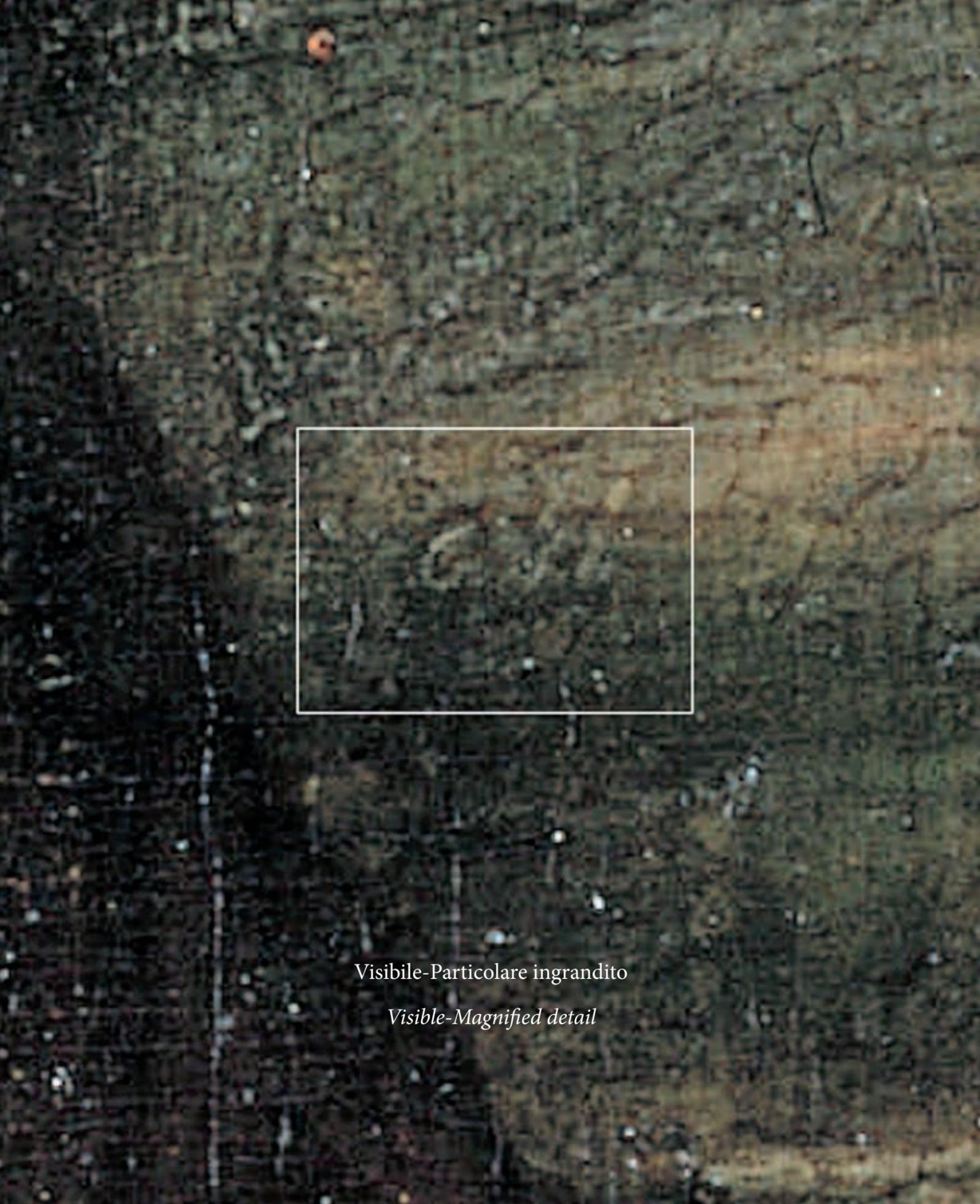


Lionardo FA



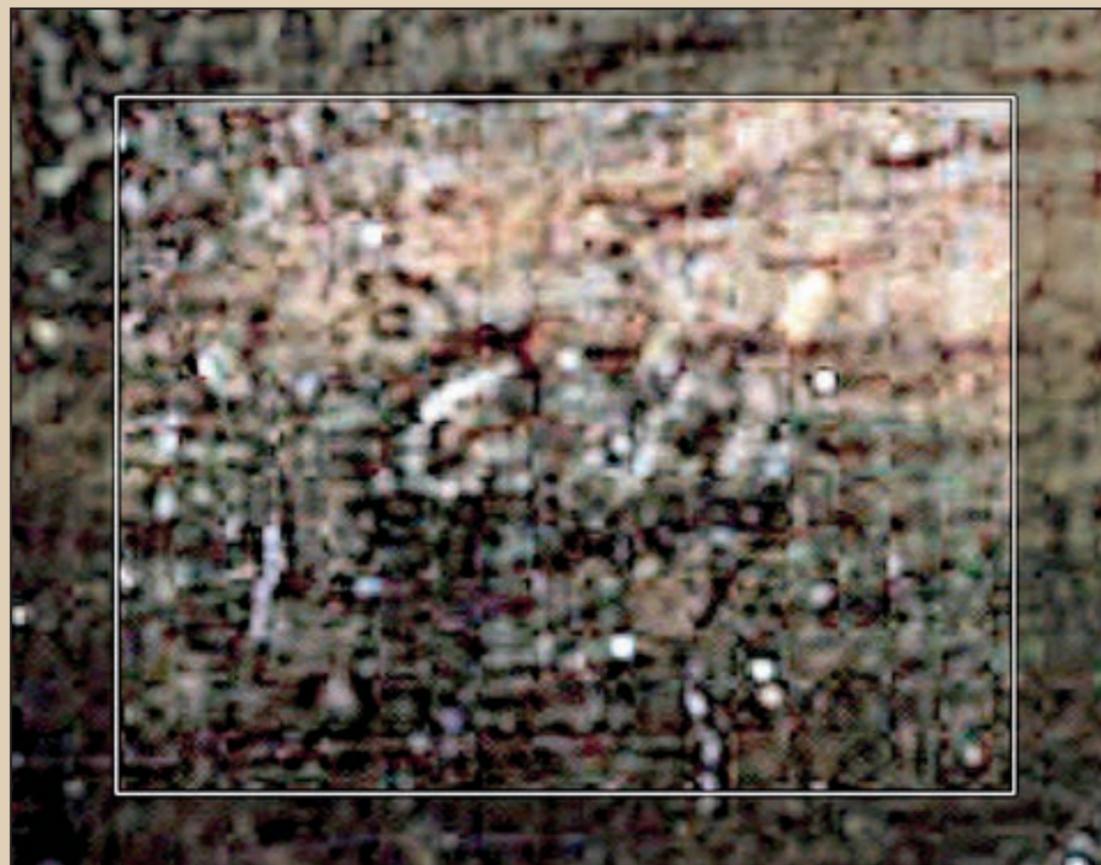
Visibile-Particolare

*Visible-Detail*

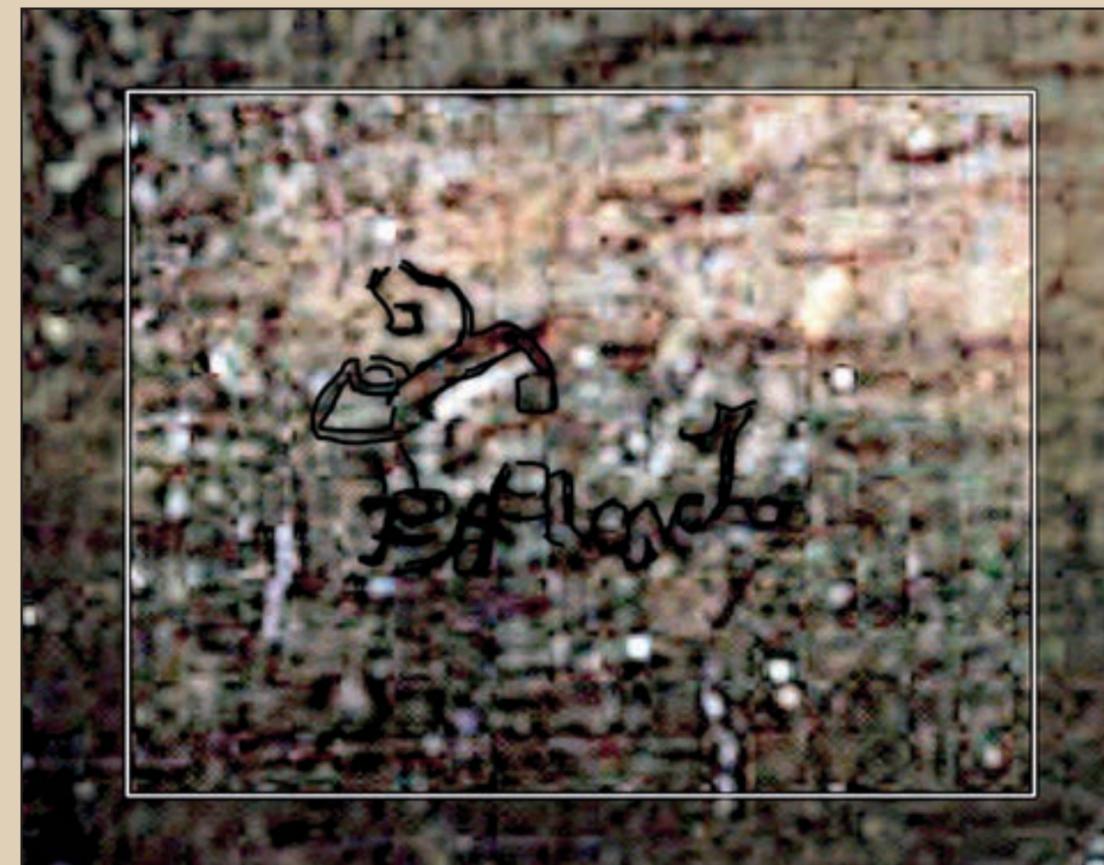


Visibile-Particolare ingrandito

*Visible-Magnified detail*

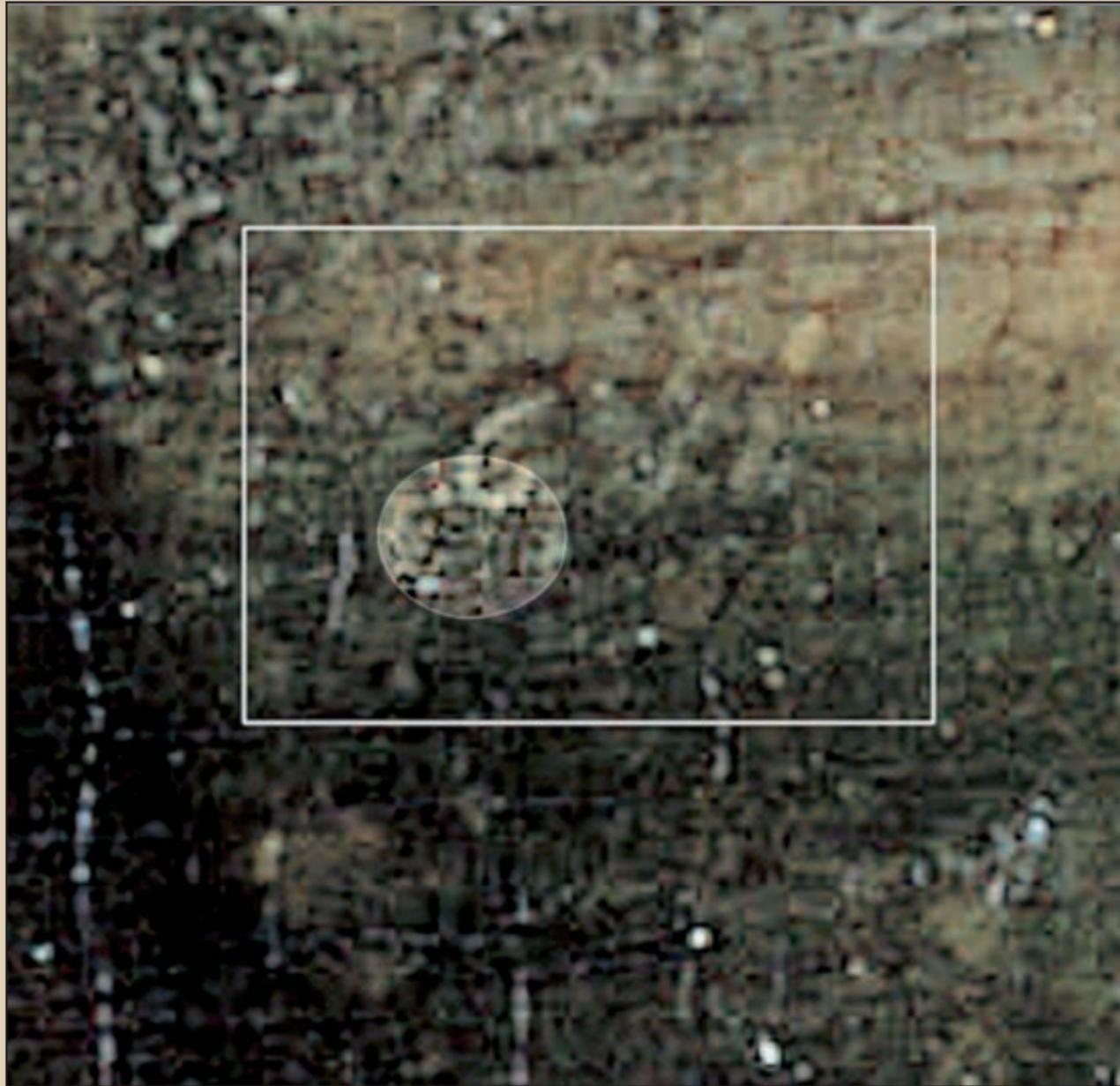


La firma 'Lionardo FA' è qui schiarita con uno speciale software per meglio cogliere le lettere che la compongono e la sigla 'FA' collegata alla parte bassa della 'L'. Le ultime lettere 'a', 'r', 'd' e 'o' sono alquanto visibili e riportano la grafia originale dell'artista presente nell'atto notarile stilato a Milano nel 1483 per la 'Vergine delle rocce'. La lettera 'L' è qui apposta in carattere corsivo maiuscolo.



The signature 'Lionardo FA' has been lightened here using special software to bring out the letters and the letters 'FA' which appear at the base of the 'L'. The last letters 'a', 'r', 'd' and 'o' are clearly visible and match the artist's original signature on the deed he signed in Milan in 1483 for the 'Virgin of the Rocks'. Here the 'L' is written in upper-case and in cursive script.

La firma della pagina a sinistra è qui evidenziata.  
The signature from the left-hand page is highlighted here.



La firma 'LionardoFA' delle precedenti pagine viene qui ulteriormente ingrandita e schiarita entro il cerchio per meglio cogliere nella parte bassa della lettera 'L' la sigla 'FA'.

The signature 'LionardoFA' from the previous pages has been further magnified and lightened here inside the circle, to bring out the letters 'FA' at the base of the letter 'L'.



Le lettere 'FA' sono qui evidenziate.

The letters 'FA' are highlighted here.



'LDV' - Particolare ingrandito e schiarito della zona a lato dell'occhio sinistro osservando la Gioconda.

'LDV' - Magnified, lightened detail from the area near the Mona Lisa's left eye (looking face on).

## La firma *LDV*

Rilevata con il mio metodo nel mese di dicembre 2019 nella zona a lato dell'occhio sinistro osservando la Gioconda, la piccola sigla "tramanda" le iniziali di Leonardo da Vinci '*LDV*'.

La scritta è apposta da sinistra verso destra e con carattere corsivo maiuscolo; l'ingrandimento dell'originale misura del dipinto a circa il 180% la rende chiaramente visibile anche se devo dire che con una buona lente la si coglie sufficientemente bene nella foto ufficiale dell'opera in alta risoluzione.

Questo logo fu ideato e semi celato non casualmente da Leonardo appena sotto la data '1503', evidenziata a seguito in altra immagine.

La sigla è stata apposta con gli stessi colori scuri presenti nell'area.

## The signature *LDV*

Discovered using my method in December 2019 in the area near the Mona Lisa's left eye (looking face on), the small signature "passes on" Leonardo da Vinci's initials '*LDV*'.

It is written from left to right in upper-case cursive script; magnifying the original by around 180% makes it clearly visible, although with a good lens it is quite clearly visible in the official high-resolution photograph of the painting.

Leonardo added and deliberately concealed the logo just below the date '1503', as highlighted further on in another photograph.

The initials were painted in the same dark colours used in the area.



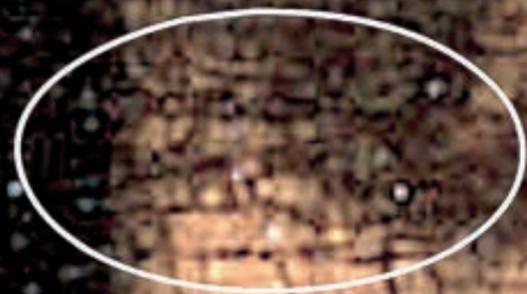
LDV

Visibile / *Visible*



LDV

Visibile evidenziato / *Visible, highlighted*



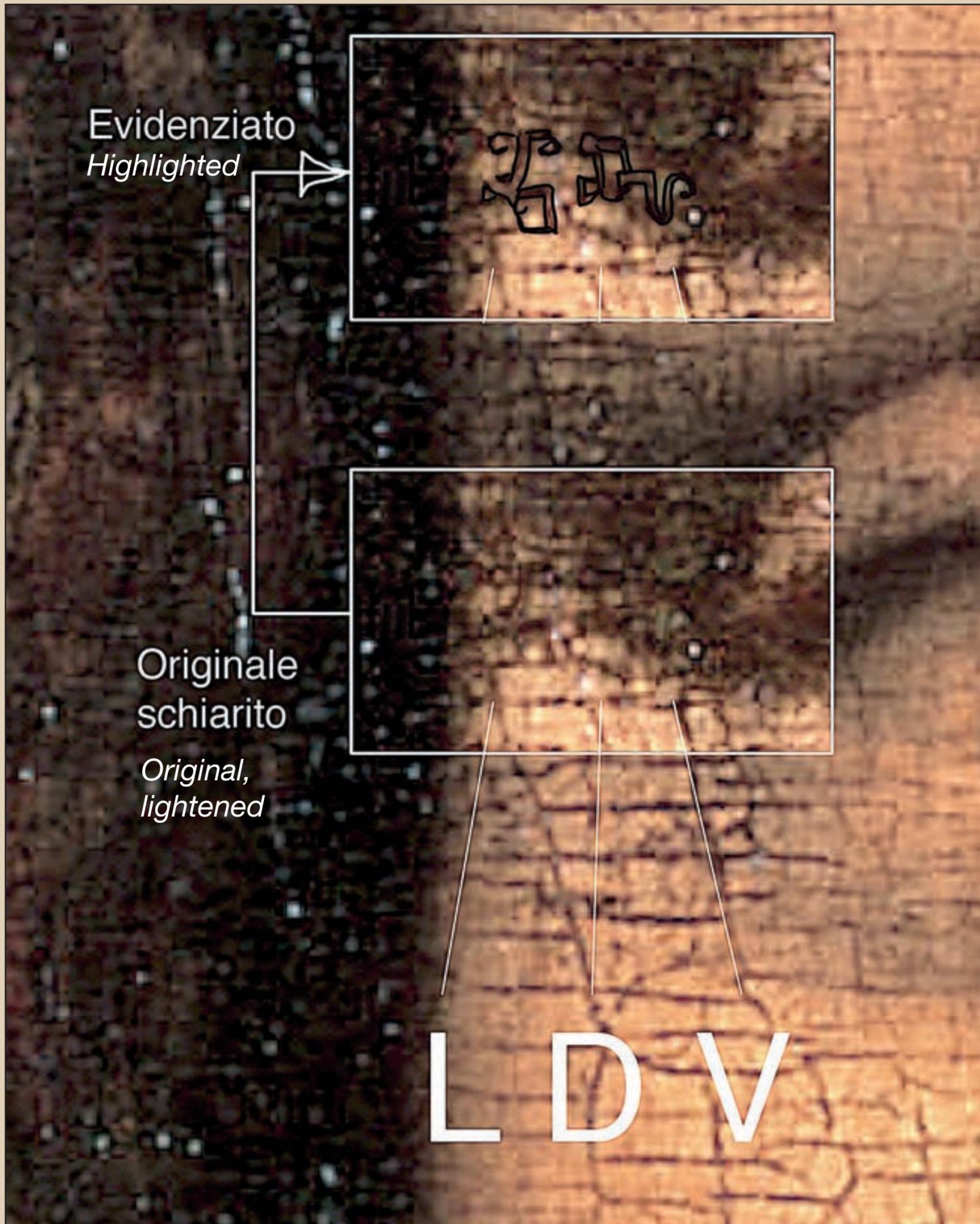
**Visibile ingrandito**

*Visible, magnified*



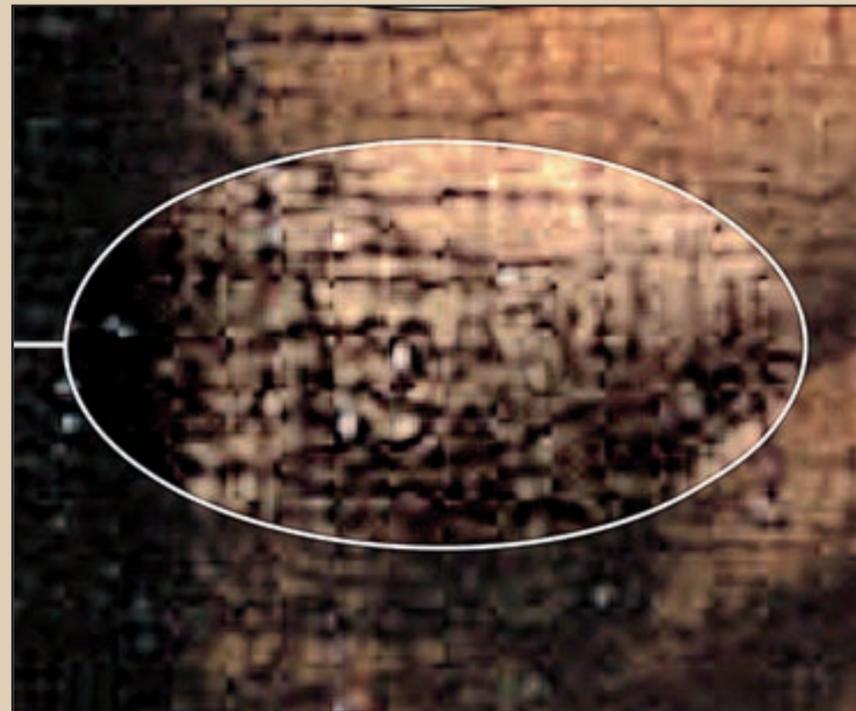
**Visibile ingrandito evidenziato**

*Visible, magnified and highlighted*



'LDV' - Particolare ingrandito della zona a lato dell'occhio sinistro osservando la Gioconda.

'LDV' - Magnified detail from the area near the Mona Lisa's left eye (looking face on).



Particolare ingrandito e schiarito della zona a lato dell'occhio a sinistra osservando la Gioconda.

Magnified, lightened detail from the area near the Mona Lisa's left eye (looking face on).

## La data 1503

Scoperta con il mio metodo nel mese di dicembre 2019 nella zona a lato dell'occhio sinistro osservando la Gioconda, la piccola data '1503' fu apposta da sinistra verso destra; l'ingrandimento dell'originale misura del dipinto a circa il 180% la rende chiaramente visibile anche se devo dire che con una buona lente la si coglie sufficientemente bene nella foto ufficiale in alta risoluzione.

Questa data fu ideata e semi celata non casualmente da Leonardo appena sopra la sigla 'LDV', evidenziata in precedenza in altra immagine.

Come la sigla anche questa data è stata apposta con gli stessi colori scuri presenti nell'area.

La sua conferma emerge in altre parti del dipinto, come vedremo più avanti, stabilendo quindi la sua attendibilità.

## The date 1503

Discovered using my method in December 2019 in the area near the Mona Lisa's left eye (looking face on), the tiny date '1503' is written from left to right; magnifying the original by around 180% makes it clearly visible, although it can be made out quite well in the official high-resolution photograph of the painting with a good magnifying lens.

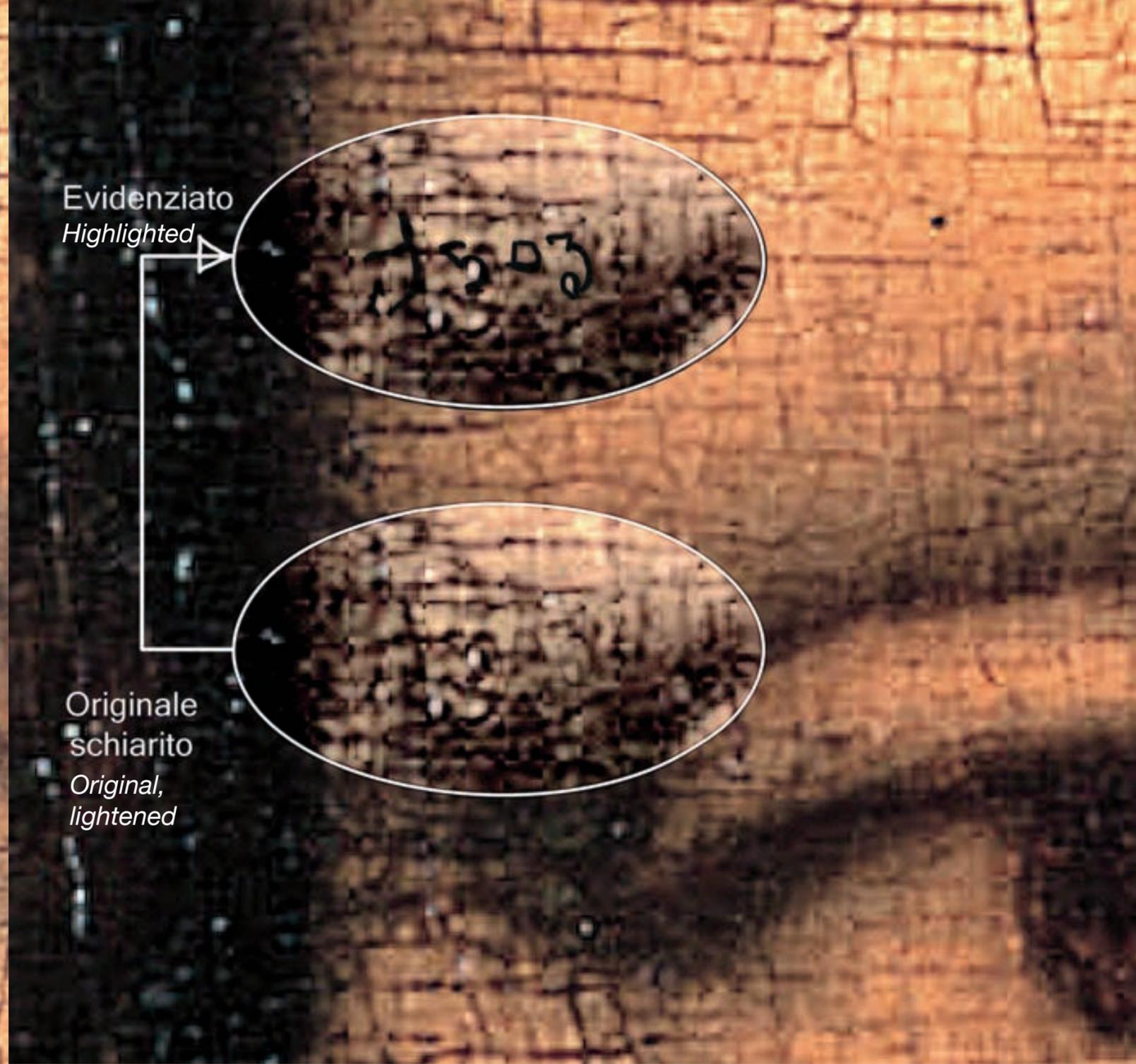
Leonardo added and deliberately concealed the date just above the initials 'LDV', as highlighted previously in another photograph.

Like the initials, the date was painted in the same dark colours used in the area. It is also found in other parts of the painting, as we will see later, establishing its authenticity.



1503

Visibile / Visible

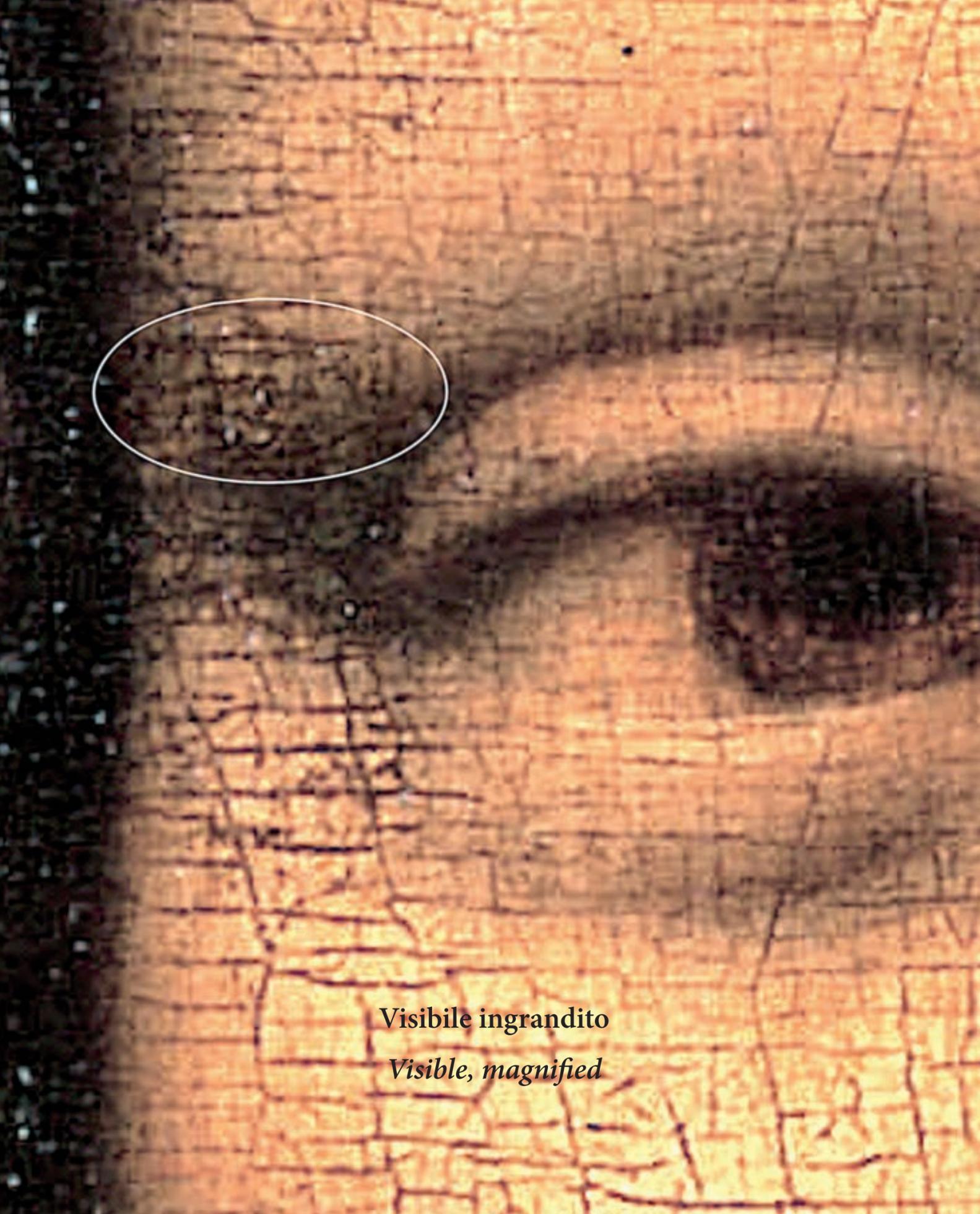


Evidenziato  
Highlighted

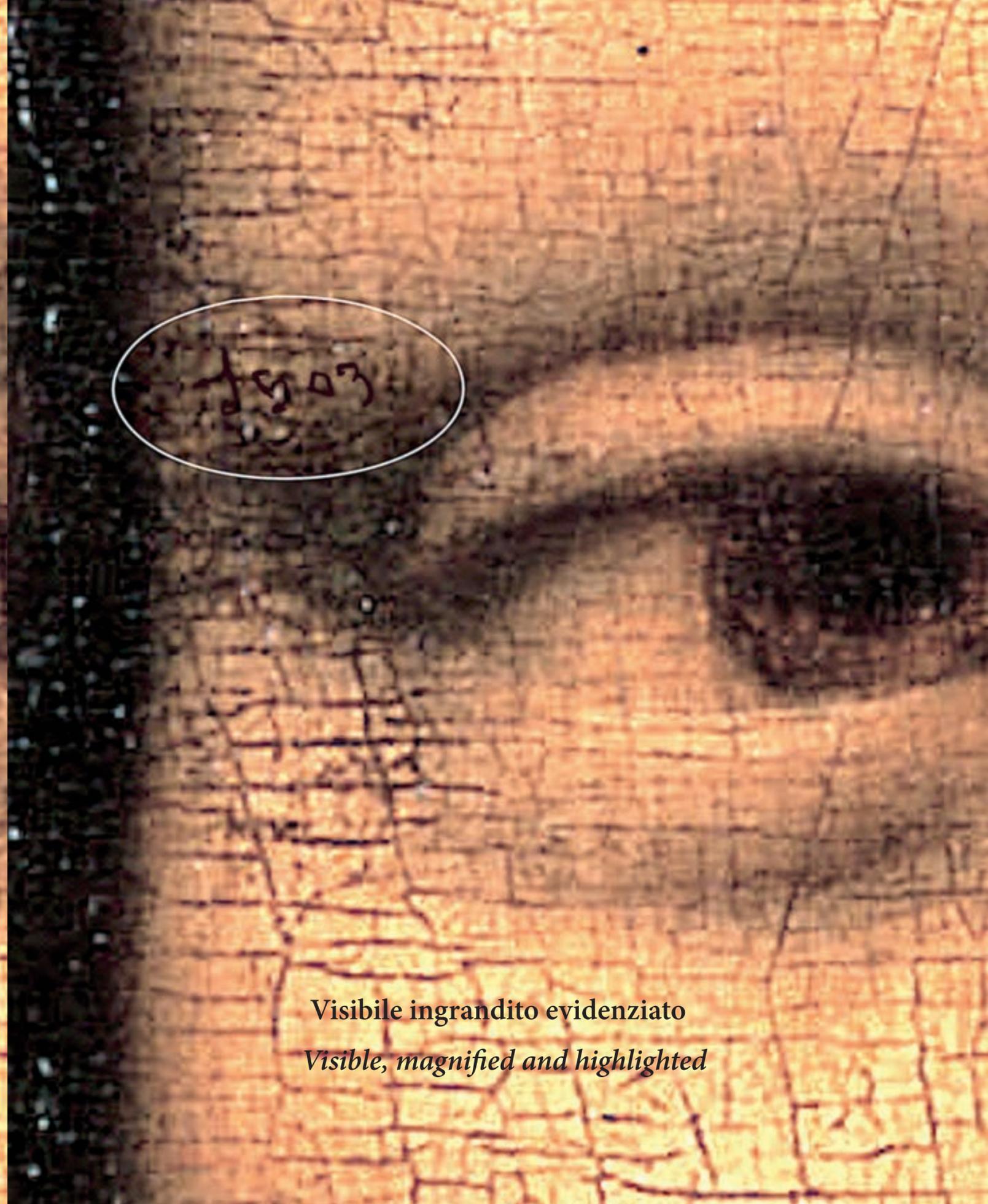
Originale  
schiarito  
Original,  
lightened

Visibile ingrandito - Entro gli ovali chiari si è provveduto nello schiarire l'area per meglio cogliere la data 1503.

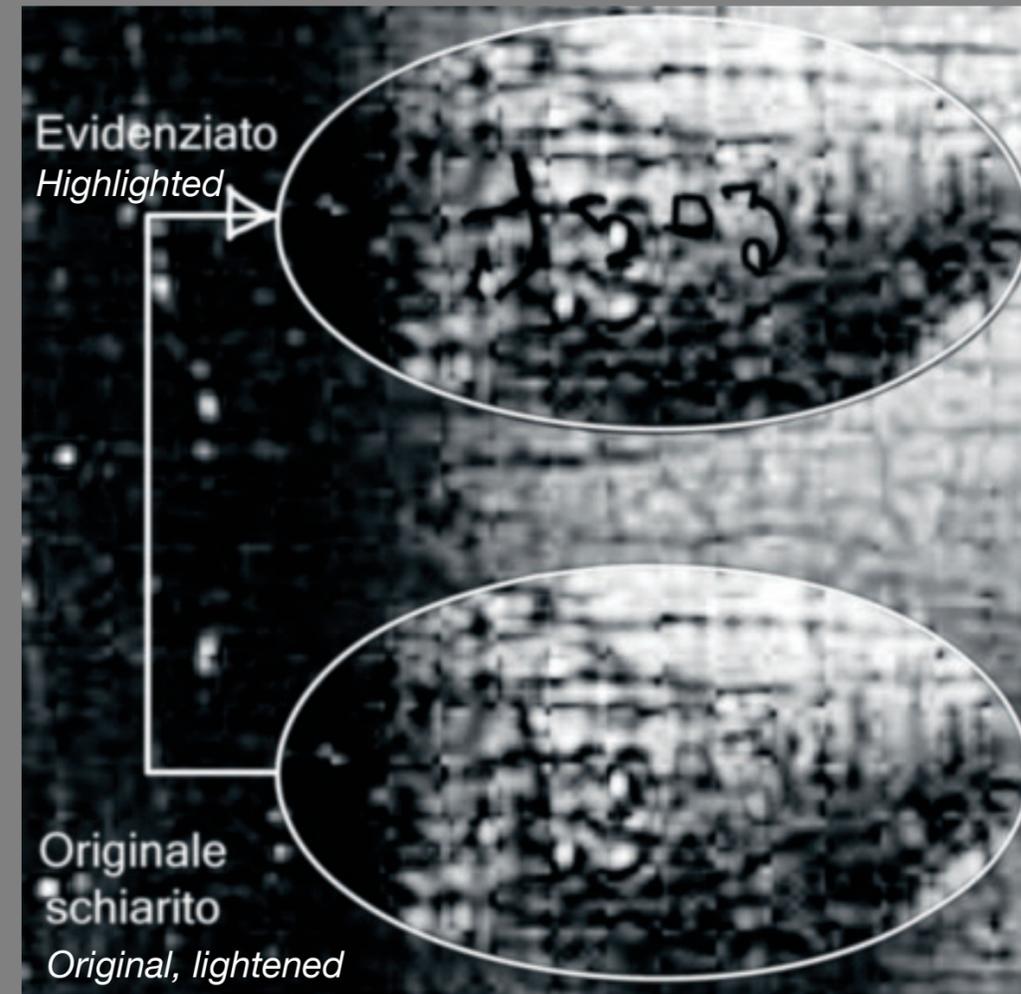
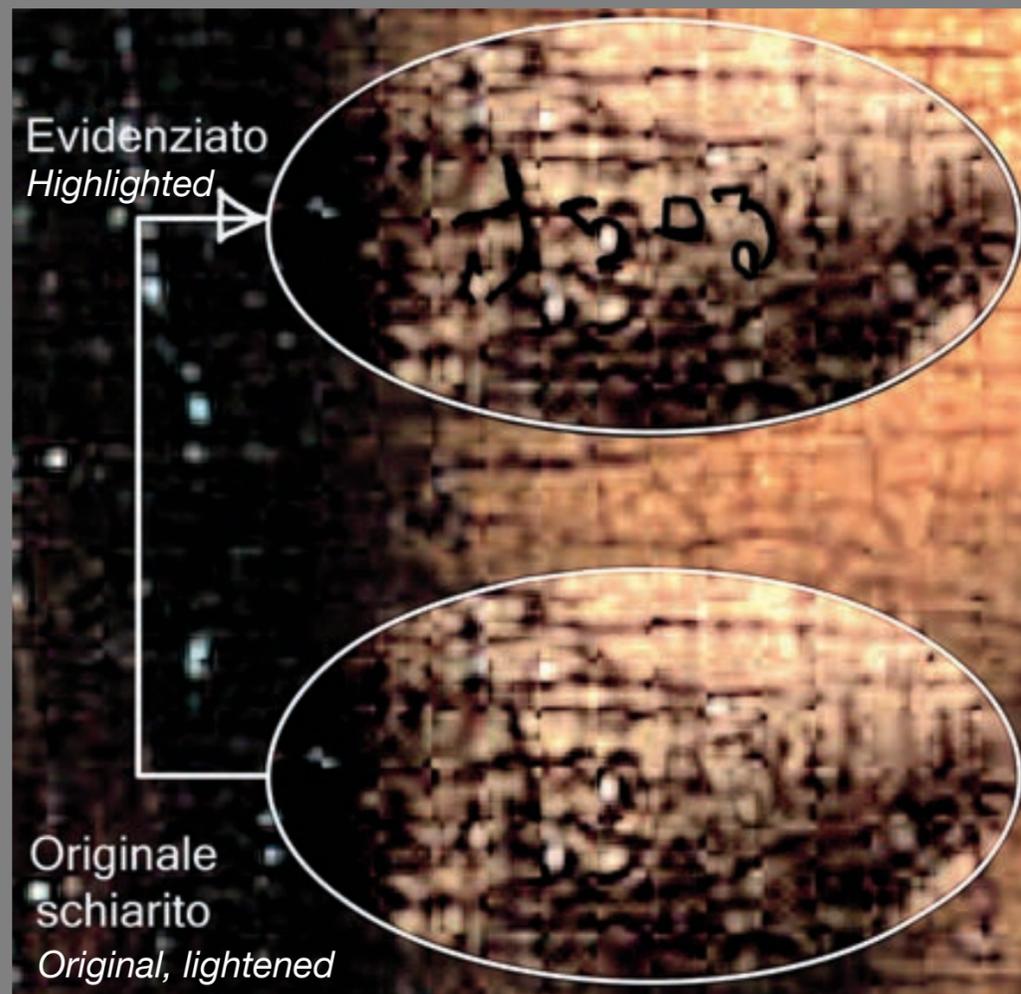
Visible, magnified - The area inside the white ovals has been lightened to show the date 1503 more clearly.



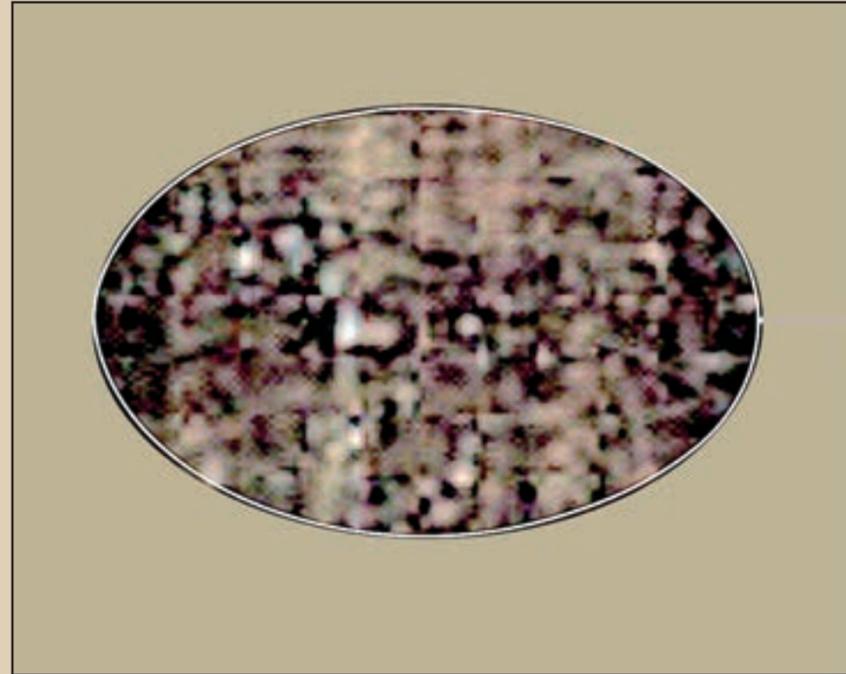
**Visibile ingrandito**  
*Visible, magnified*



**Visibile ingrandito evidenziato**  
*Visible, magnified and highlighted*



L'immagine della pagina a sinistra è qui virata in colore bianconero.  
*The image from the left-hand page is shown in black and white here.*



Particolare ingrandito dei capelli nella zona del collo della Gioconda.

Magnified detail of the hair falling on the Mona Lisa's neck.

## Altra data 1503

Rilevata tra i capelli della Gioconda all'altezza del collo, la piccola data '1503' fu apposta da sinistra verso destra; l'ingrandimento dell'originale misura del dipinto a circa il 180% la rende chiaramente visibile anche se devo dire che con una buona lente la si coglie sufficientemente bene nella foto ufficiale in alta risoluzione portata alle originali misure del quadro. La data è stata semi celata tono su tono con gli stessi colori presenti nell'area, meglio la si coglie schiarendo l'area con uno specifico software.

## Another example of the date 1503

Discovered in the hair falling on the Mona Lisa's neck, the tiny date '1503' is written from left to right; magnifying the original by around 180% makes it clearly visible, although it can be made out quite well using a good lens when the official high-resolution photograph is enlarged to the original size of the painting. The date is semi-hidden tone on tone in the same colours used in the area; it can be seen better once lightened using special software.



1503

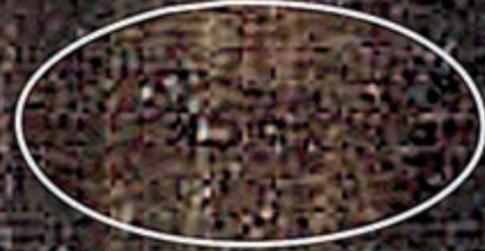


Visibile-Particolare

*Visible-Detail*

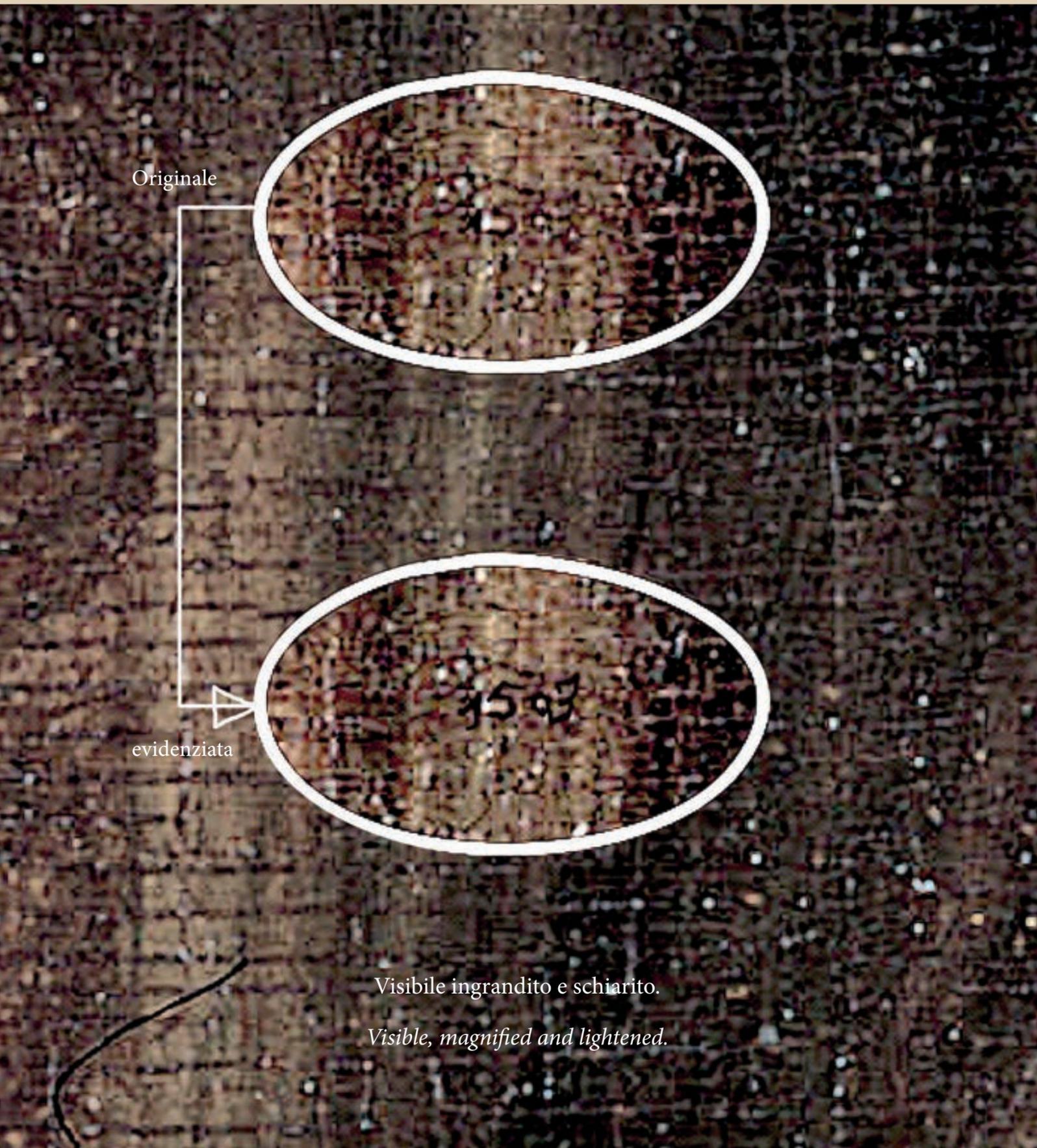


1503

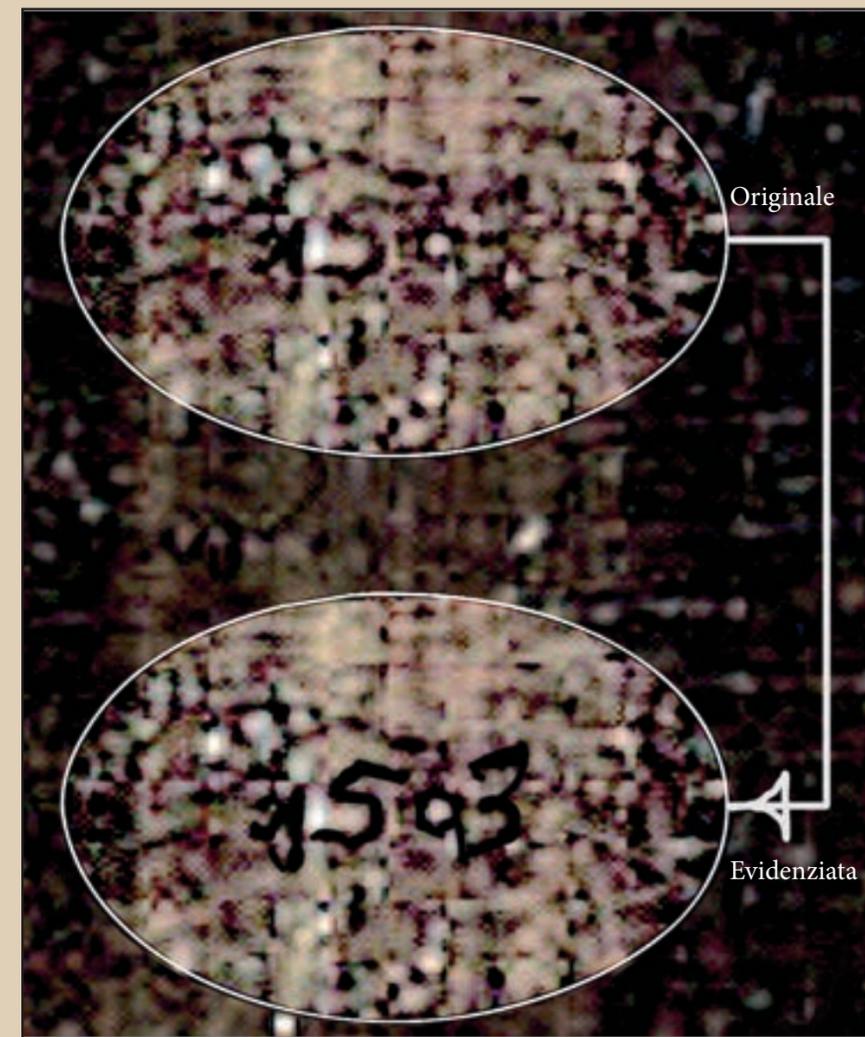


Visibile - Particolare ingrandito

*Visible - Magnified detail*



Visibile ingrandito e schiarito.  
*Visible, magnified and lightened.*



Particolare ingrandito e schiarito  
Detail, magnified and lightened



Particolare ingrandito delle due arcate a destra del ponte nel paesaggio: labili sono semi celate le due date 1503.

Magnified detail of the two arches on the right of the bridge in the landscape: two faint dates (1503) are semi-concealed here.

## Le due date 1503 semi celate sotto le arcate del ponte sulla destra del paesaggio

Labili, semi celate sotto le arcate del ponte nel paesaggio sulla destra, sono due date '1503'.

Quella apposta nell'arcata sulla sinistra abbisogna, per essere meglio colta, di contrasto e di un ingrandimento pari al 180/230%.

Quella sulla destra mostra più visibili i primi due numeri '1' e '5', l'ingrandimento e il contrasto dell'immagine meglio evidenziano la presenza degli altri numeri '0' e '3'.

Con una buona lente e una buona vista è possibile cogliere le date nell'immagine in alta risoluzione portata alle originali misure del quadro.

## The two dates 1503 semi-concealed beneath the arches of the bridge on the right of the landscape

Two faint dates ('1503') are semi-concealed beneath the arches of the bridge in the landscape on the right.

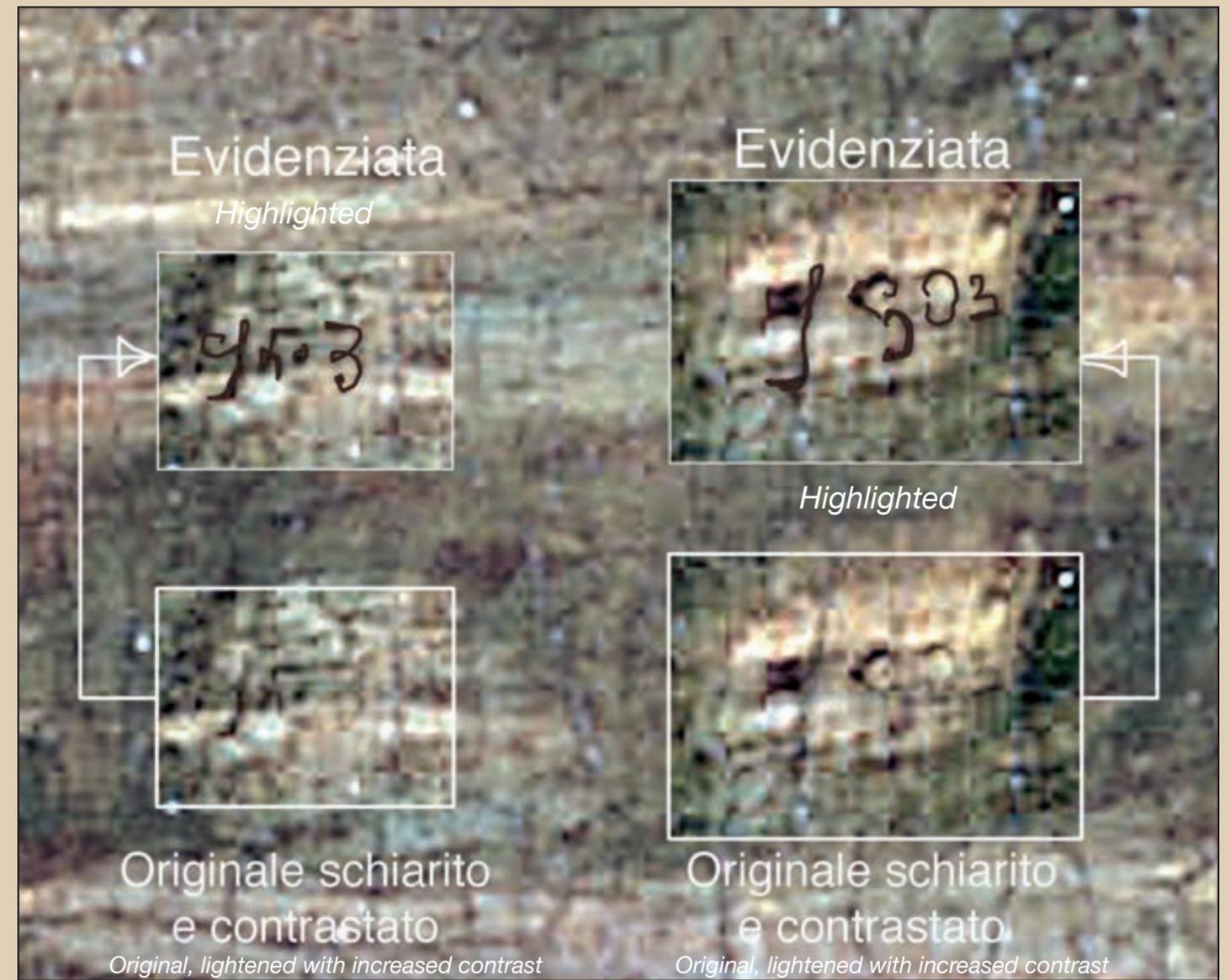
The date in the left-hand arch requires greater contrast and magnification by 180/230% to make it more clearly visible.

In the date on the right, the first two numbers '1' and '5' are more visible; the other numbers, '0' and '3', have been highlighted using greater contrast and magnification.

With a good lens and good eyesight, one can make out the dates in the high-resolution image magnified to the size of the original painting.



Visibile / Visible



L'ingrandimento del particolare delle due arcate del ponte, eseguito con uno specifico software, meglio mostra le date semi celate 1503. L'apporto della scienza in questo caso si rivela risolutivo.

A detail from the two arches in the bridge has been magnified using special software to highlight the semi-hidden dates 1503. Scientific methods have been decisive in this case.



Visibile maggiormente ingrandito  
*Visible when magnified further*



Visibile maggiormente ingrandito con le date evidenziate  
*Visible when magnified further, with the dates highlighted*



L'ulteriore ingrandimento del particolare visibile meglio mostra le date 1503 semi celate sotto le arcate del ponte.

*When the area is magnified further, the two 1503 dates, semi-hidden beneath the arches, can be seen more clearly.*

Evidenziata

*Highlighted*



Il ritrovamento più interessante per quanto riguarda le figure semi celate presenti nella Gioconda qui inserito in due pagine, a seguito evidenziato.

*The most interesting of all the figures semi-hidden in the Mona Lisa is shown and highlighted on these two pages.*



Evidenziato

Già scoperto nel 2012 con il mio metodo il volto demoniaco con il corno e un grosso dente che fuoriesce al centro della grande bocca, semi celato nella forma della montagna di sinistra, scruta dal basso la donna.

Highlighted

*Discovered in 2012 using my method, the face of a horned demon with a large tooth protruding from the centre of its open mouth is semi-hidden in the mountain on the left; he observes the Mona Lisa from below.*



Particolare ingrandito / *Detail, magnified*



Particolare ingrandito evidenziato / *Detail, magnified and highlighted*

## BREVE BIOGRAFIA DI LEONARDO DA VINCI

Adriana Augusti

Nato ad Anchiano, frazione di Vinci, il 15 aprile 1452, figlio illegittimo di ser Piero da Vinci, si trasferì con la famiglia del padre a Firenze nel 1469. Intuitene le capacità, come racconta Vasari, il padre lo mise a bottega di Andrea Verrocchio, in quel momento la più importante bottega fiorentina, quasi una scuola d'arte, dove si stavano formando i maggiori pittori e scultori del rinascimento. La sua produzione artistica i primi anni è di stretto ambito verrocchiesco con opere come *La Madonna del melograno*, (1467-71, Washington, National Gallery of Art) *La Madonna del garofano*, (1470, Monaco Alte Pinakotek) dipinta per papa Clemente VII, un papa Medici, e infine la sua partecipazione al *Battesimo di Cristo* di Verrocchio, oggi nella Galleria degli Uffizi, dove il giovane artista intervenne con la figura dell'angelo a sinistra e probabilmente del paesaggio, che ricorda in parte il giovanile disegno del *Paesaggio della valle dell'Arno verso Pisa* del 1473, conservato nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. E ancora di stampo verrocchiesco, è la *Ginevra de' Benci*, (1474 c., Washington National Gallery of Art) erede o comunque molto vicina alla marmorea *Dama col mazzolino*, (Firenze, Museo del Bargello), raffinata scultura del maestro. Le ultime opere che il pittore, ormai indipendente, realizza a Firenze, sono il cartone per una *Adorazione dei magi* (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi), e la *Madonna col Bambino* finita nel 1482, (S.Pietroburgo, Hermitage) forse con la collaborazione degli allievi. Nel 1482 stesso, Leonardo viene inviato, forse su richiesta di Ludovico il Moro a Lorenzo dei Medici, a Milano alla corte sforzese, per predisporre e fondere un grande monumento equestre a Francesco Sforza, monumento che non ebbe in seguito una realizzazione da parte dell'artista, che si fermò ai disegni e al modello in terracotta, distrutto poi dalle truppe francesi alla caduta di Ludovico il Moro nel

1499. Nel 1499 è stata fatta una copia del cavallo, in bronzo, basata sui disegni, oggi posta davanti all'ippodromo di Milano.

A Milano Leonardo crea una bottega e inizia una serie di opere di grande impatto, come la *Vergine delle rocce* (1483 -86?, Parigi, Museo del Louvre), rifiutata dai committenti, la *Madonna che allatta il Bambino*, (1485, S.Pietroburgo, Hermitage) e negli stessi anni realizza alcuni famosi ritratti come quello del *Musico* o quello di *Cecilia Gallerani*, più noto come *La dama con l'ermellino* (1485, Cracovia, Museo Czatoryski) e la *Bella feronnière* (1495 -97, Parigi, Museo del Louvre). Tra il 1495 e il 97, l'ultima grande opera del primo periodo milanese, *L'ultima cena*, dipinta per il refettorio di Santa Maria delle Grazie, dove l'artista sperimenta una tecnica di pittura murale mista, che portò in poco tempo al degrado e alla caduta dei pigmenti, successivamente fortemente danneggiati anche da un bombardamento che durante la seconda guerra mondiale distrusse il refettorio lasciando in piedi, senza alcuna protezione, il muro del Cenacolo; un recente restauro ha stabilizzato i colori, ricucendo" in certo modo le lacune e rendendo ben visibile l'affresco.

Con la caduta di Ludovico il Moro, Leonardo, come anche Bramante, lascia Milano e dopo una serie di viaggi torna a Firenze, una Firenze diversa; cacciati i Medici la città è una Repubblica, gli artisti che lo hanno accompagnato negli anni giovanili sono morti, come Verrocchio, i fratelli Pollaiuolo, Ghirlandaio; Botticelli è stato suggestionato dalle predicazioni di Savonarola e la sua pittura è profondamente cambiata, Perugino ha lasciato ed è tornato in Umbria; ma emerge invece la figura del giovane Michelangelo che con il *Davide* del 1501(

Firenze, Galleria dell'Accademia) e il *Tondo Doni* del 1503 -4, (Firenze, Galleria degli Uffizi) lascia intuire una concezione dell'arte completamente nuova. Leonardo viene incaricato nel 1503 -4 di affrescare nel Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio la *Battaglia di Anghiari*, sulla parete opposta a quella in cui nello stesso periodo Michelangelo riceve l'incarico di affrescare la *Battaglia di Cascina*, secondo un programma celebrativo delle vittorie fiorentine antiche. Leonardo non conclude l'opera, anche per la tecnica usata, e l'affresco è oggi noto solo da alcuni disegni preparatori e attraverso alcune copie come quella di Rubens forse a sua volta copiata dal cartone preparatorio. Anche Michelangelo lascia il lavoro appena abbozzato, richiamato a Roma da più interessanti commissioni papali. Nel 1506 Leonardo rientra a Milano, dove dipinge una seconda versione della *Vergine delle rocce* (Londra, National Gallery). Al 1508 risale il *S. Giovanni Battista* (Parigi, Museo del Louvre), la *Leda col cigno*, dipinto perduto, ma di cui esistono alcuni disegni preparatori e una serie di copie e interpretazioni da parte di altri artisti che ne documentano la forma, e la *Madonna con S. Anna e il Bambino* (Parigi Museo del Louvre). Dedicatosi in questi anni soprattutto agli studi scientifici, idrografici, architettonici, e di anatomia, che lo hanno interessato per tutta la vita, dal 1513 al 1516 va a Roma, dove, su richiesta del Papa Leone X, ancora un Papa della famiglia Medici, progetta la bonifica delle paludi pontine, di cui rimane una precisa mappa oggi conservata alla Royal Libreria di Londra, studiandone gli aspetti idromorfologici e prepara un nuovo progetto per il porto di Civitavecchia. Ma alla fine dello stesso anno, richiesto da Francesco I di Francia, come "premier peintre, architecte, et mecanicien du roi" si stabilisce definitivamente in Francia, portandosi dietro alcune delle opere non finite come la *Gioconda*,

la *Madonna con S. Anna e il Bambino*, il *S. Giovanni Battista* e il *Bacco*. In Francia si dedica soprattutto alla progettazione di opere architettoniche, come il castello di Romorantin, che doveva essere una seconda reggia, e studia un sistema idrografico per mettere in comunicazione il Rodano e la Loira. Muore ad Amboise, dove viene sepolto, il 2 maggio 1519, lasciando tutti i suoi appunti, i codici, i libri e i disegni all'allievo prediletto che lo ha accompagnato, Francesco Melzi, che in larga parte poi li vende e li disperde, mentre i suoi dipinti, restano in Francia acquistati da Leonardo stesso o pervenuti dopo la sua morte, nelle collezioni reali.

## SHORT BIOGRAPHY OF LEONARDO DA VINCI

Adriana Augusti

Born in Anchiano, a hamlet near Vinci, on 15th April 1452, the illegitimate son of Piero da Vinci, Leonardo moved to Florence with his father's family in 1469. As Vasari tells us, sensing his ability, Leonardo's father apprenticed him to the workshop of Andrea Verrocchio, then the most important of its kind in Florence, a school of art where the greatest painters and sculptors of the Renaissance learned their craft. His earliest artworks are closely tied to Verrocchio's workshop, with pieces such as *The Madonna of the Pomegranate* (1467-71, National Gallery of Art, Washington), *The Madonna of the Carnation* (1470, Alte Pinakothek, Munich), painted for the Medici Pope Clement VII, and finally his contribution to Verrocchio's *The Baptism of Christ*, now in the Uffizi Gallery; the young artist painted the angel on the left and probably part of the landscape, similar to his early study for the *Landscape of the Arno valley towards Pisa* (1473), now in the Uffizi's Gabinetto Disegni e Stampe. Similarly influenced by Verrocchio is *Ginevra de' Ben-ci* (c. 1474, National Gallery of Art, Washington), inspired and closely influenced by the maestro's elegant sculpture *Woman with Flowers* (Museo del Bargello, Florence). The last works that the by-now independent artist produced in Florence was the cartoon for an *Adoration of the Magi* (Uffizi Gallery, Gabinetto Disegni e Stampe), and the *Madonna and Child*, completed in 1482, (Hermitage Museum, St Petersburg) perhaps with the help of his pupils. In 1482 Leonardo was invited to the court of the Sforza family in Milan, perhaps through Ludovico Sforza's request to Lorenzo dei Medici, to prepare and smelt a large equestrian statue to Francesco Sforza. The monument was not completed by the artist, who produced only sketches and a clay model, later destroyed by French troops after Ludovico Sforza's defeat in 1499. A bronze copy was made of the horse in 1977

using Leonardo's drawings, and now stands outside the hippodrome in Milan.

Leonardo set up a workshop in Milan and embarked on a series of high-impact works such as the *Virgin of the Rocks* (1483-86?, The Louvre, Paris), rejected by its commissioners, the *Madonna and Child*, (1485, Hermitage Museum, St Petersburg); at this time he also produced famous portraits such as the *Portrait of a Musician, Cecilia Gallerani*, better known as the *Lady with an Ermine* (1485, Czatoryski Museum, Krakow) and *La Belle Ferronnière* (1495-97, The Louvre, Paris). Between 1495 and 1497, the artist painted the last great work of his initial Milanese period, *The Last Supper*, for the refectory of the Convent of Santa Maria delle Grazie. He experimented with a mixed wall painting technique which soon resulted in the pigments deteriorating and falling off. They were damaged even further by a bomb strike during the Second World War which destroyed the refectory and left the wall bearing the Last Supper still standing but with no protection. Recent restoration work has stabilised the colours, "patching up" some of the gaps and making the fresco more visible.

The fall of Ludovico Sforza led Leonardo, like Bramante, to leave Milan; after a series of travels he returned to Florence, by now a different place. The Medici had been driven out and the city was now a Republic; artists like Verrocchio, the Pollaiuolo brothers and Ghirlandaio, who were fixtures of his youth, were now dead; Botticelli had been influenced by Savonarola's preaching and his painting had changed radically; Perugino had returned to Umbria; but an emerging figure, the young Michelangelo, hinted at a brand new concept of art with his *David* (1501; Galleria dell'Accademia, Florence) and *Doni*

*Tondo* (1503-4; Galleria degli Uffizi, Florence). In 1503-4 Leonardo was commissioned to decorate the Salone dei Cinquecento at the Palazzo Vecchio with a fresco of the *Battle of Anghiari*; at the same time, Michelangelo was hired to paint the *Battle of Cascina* on the opposite wall, part of a celebration of ancient Florentine victories. Leonardo did not finish the work, partly due to his technique, and the fresco is only known today through a series of preparatory sketches and copies, such as the one Rubens may have copied from the original cartoon. Michelangelo left his work in a similarly unfinished state, having been enticed back to Rome by important papal commissions. In 1506 Leonardo returned to Milan, where he painted a second version of the *Virgin of the Rocks* (National Gallery, London). In 1508 he produced *Saint John the Baptist* (Louvre Museum, Paris), *Leda and the Swan*, a lost painting of which we have a number of preparatory sketches and a series of copies and interpretations by other artists who charted its form, and *The Virgin and Child with Saint Anne* (Louvre Museum, Paris). Having been occupied in these years by the studies of science, hydrography, architecture and anatomy, which were a life-long fascination, between 1513 and 1516 he resided in Rome; here, at the request of the Medici Pope, Leo X, he drew up plans to reclaim the Pontine marshes, an accurate map of which is now kept in the Royal Library, studying their hydro-morphological aspects, and designed new plans for the port of Civitavecchia. At the end of that year, he moved permanently to France, appointed by King Francis I as the "premier peintre, architecte, et mecanicien du roi"; he brought with him several unfinished works, including the *Mona Lisa*, *The Virgin and Child with Saint Anne*, *Saint John the Baptist* and the *Bacchus*. In France he spent most of his time designing architectural works

such as the Romorantin palace, intended as a second royal estate, as well as a hydrographic scheme to join the Rhone to the Loire. He died in Amboise on 2nd May 1519 and was buried there, leaving all his notes, codes, books and drawings to his favourite pupil Francesco Melzi, who had accompanied him to France. Melzi sold or got rid of most of them, while Leonardo's paintings remained in France, having been bought by the artist himself or passed to the royal collections after his death.

## CONCLUSIONI

Luciano Buso

Il recente studio tecnico-scientifico da me eseguito nell'anno 2019 al noto dipinto di Leonardo da Vinci la 'Gioconda' al Louvre è riuscito a dipanare una parte dei quesiti sinora rimasti irrisolti. Studiosi di fama internazionale, storici, ricercatori, restauratori, artisti famosi, letterati, poeti, musicisti e docenti in generale si sono interessati all'opera senza cogliere le firme, le date e la sigla *LDV* oggi chiaramente leggibili in alcune parti dello storico dipinto.

Personalmente ho studiato l'opera con il mio metodo sino dagli anni 2008-2009, prima ancora delle dichiarazioni diramate da altri studiosi.

In un atto notarile furono riposti i dieci documenti fotografici da me trasmessi nel dicembre 2010 al curatore delle opere di Leonardo da Vinci al Louvre Vincent Delieuvin, in seguito furono inseriti nel dossier di ricerca del quadro ed essi attestavano la presenza della lettera 'L' semi celata nel paesaggio a destra, cfr. Luciano Buso - *Firme e date celate nei dipinti da Giotto ai tempi nostri*, Duk edizioni 2011.

Tale lettera è del tutto simile a quella della piccola firma ora rilevata nel paesaggio sulla destra del collo della Gioconda inserita alle pagine 52-59.

Nei documenti allora trasmessi figurava la data 1501 rilevata al tempo nella montagna in alto a sinistra, della quale confusi all'epoca, vista la scarsa evidenza, l'ultimo numero tre con il numero uno, oggi chiaramente emersa per esteso in altre parti indica inderogabilmente essere il 1503. Da allora il metodo Buso si è raffinato sempre più, lo studio della scrittura celata si è confrontato, in circa tre lustri, con le opere di grandi artisti quali Giotto, Botticelli, Giorgione, Leonardo, Mantegna, Piero della Francesca, Durer, Raffaello Sanzio, Michelangelo, Tiziano, Paris Bordone, Caravaggio, Guido Reni e via

via quelli vissuti in seguito sino alle epoche più recenti quali Klimt, Picasso, Modigliani, Gino Rossi ecc., stabilendo essere questa un'antica, usuale pratica. ([www.lucianobuso.it](http://www.lucianobuso.it)). Più volumi sono stati nel frattempo editati, tutti mostrano, come il presente, scritte, firme, date e figure semi celate nella superficie pittorica di ogni dipinto analizzato, tra i principali: *'Firme e date celate nei dipinti da Giotto ai tempi nostri'*, Duk edizioni 2011, *'Gino Rossi-Catalogo Ragionato'*, edizioni Grafiche Antiga 2014, *'Giorgione rivelato'*, edizioni Grafiche Antiga 2016 e *'Giotto si rivela'*, edizioni Grafiche Antiga 2019. Alcuni articoli su opere di Leonardo, Raffaello e Michelangelo svolti negli ultimi dodici mesi con la collaborazione del docente universitario brasiliano Devis de Campos sono stati inviati ad autorevoli riviste scientifiche e pubblicati, tra questi la 'Pietà' vaticana di Michelangelo.

L'ultimo riguarda la documentazione fotografica della Gioconda qui inserita, da subito inviata a Devis de Campos per la stesura dell'articolo da trasmettere a una qualificata rivista scientifica internazionale.

Nella superficie del noto dipinto sono semi celate anche le figure, tra queste viene qui pubblicato alla fine del volume il volto di demone con il corno scoperto allo stesso modo già nell'anno 2012, semi nascosto nella forma della montagna sulla sinistra il volto osserva dal basso la donna.

La Gioconda di Leonardo al Louvre non è ora solo corredata delle firme originali, delle date 1503 e del logo *LDV*, soprattutto rivela la sigla 'FA' anteposta al nome a stabilire l'unica mano del genio da Vinci nella sua realizzazione. Queste nuove scoperte rappresentano un valore scientifico aggiunto al noto dipinto e stabiliscono l'unicità e validità del metodo adottato.

aprile 2020

## CONCLUSIONS

Luciano Buso

My recent technical and scientific examination (2019) of Leonardo da Vinci's famous painting the Mona Lisa has unravelled a series of previously unsolved questions. Internationally renowned scholars, historians, researchers, restorers, famous artists, writers, poets, musicians and teachers have studied the work without noticing the signatures, dates and initials, *LDV*, now clearly visible in parts of the historic painting.

I had been studying the artwork using my method since 2008-2009, before the statements issued by other scholars.

The ten photographic documents which I sent in December 2010 to the curator of Leonardo da Vinci's work at the Louvre, Vincent Delieuvin, were recorded in an official deed; they were later included in a research dossier on the painting, revealing the presence of the letter 'L' semi-hidden in the landscape on the right, see Luciano Buso - *Firme e date celate nei dipinti da Giotto ai tempi nostri*, Duk edizioni 2011.

The letter is very similar to the 'L' in the tiny signature I uncovered in the landscape to the right of the Mona Lisa's neck (pages 52-59).

In the documents I produced at the time, I wrote that the date, 1501, was concealed in the mountain on the top left; on this occasion a lack of visibility led me to mistake the number 3 for the number 1, which has now clearly emerged in other areas and indicates, without doubt, the date of 1503. Since then, the Buso method has evolved even further, and my study of hidden inscriptions has been extended over the past 15 years to include works by such great artists as Giotto, Botticelli, Giorgione, Leonardo, Mantegna, Piero della Francesca, Durer, Raphael, Michelangelo, Titian, Paris Bordone, Caravaggio, Guido Reni and so on, right up to more

recent times - Klimt, Picasso, Modigliani, Gino Rossi - etc., establishing that this was a common practice in the past. ([www.lucianobuso.it](http://www.lucianobuso.it)). Like this one, the various books I have published since reveal inscriptions, signatures, dates and figures semi-hidden in the surface of every painting I analysed; they include *'Firme e date celate nei dipinti da Giotto ai tempi nostri'*, Duk edizioni 2011, *'Gino Rossi-Catalogo Ragionato'*, edizioni Grafiche Antiga 2014, *'Giorgione rivelato'*, edizioni Grafiche Antiga 2016 and *'Giotto si rivela'*, edizioni Grafiche Antiga 2019.

Articles I have written in the past twelve months on works by Leonardo, Raphael and Michelangelo, with the assistance of the Brazilian university professor, Devis de Campos, have been published by leading scientific journals; they include an article on Michelangelo's 'Pietà' in the Vatican.

My latest is the photographic investigation of the Mona Lisa included here, sent immediately to Devis de Campos so he could write an article for publication in a leading international science journal.

The famous painting also contains semi-hidden figures, including the face of a horned demon looking up at the Mona Lisa (featured at the end of this book) which I discovered in the mountain on the left in 2012 using the same method.

The Mona Lisa is now known to bear, not only Leonardo's original signatures, the date of 1503 and the initials *LDV*, but, most importantly, the letters 'FA' in front of his name, establishing that the artistic genius was the sole author of the painting. These new discoveries bring greater scientific value to the famous painting and establish the uniqueness and validity of my method.

April 2020



Lo studioso Luciano Buso

Nato il 10 maggio 1954 a Valdobbadiene, (TV). Viene notato e avviato dagli insegnanti agli studi di pittura sino dalla gioventù. Terminati gli studi intraprende a tempo pieno la professione d'artista, frequenta due fondamentali scuole: quella toscana e quella veneta. Continua a studiare assiduamente anche gli artisti antichi e più tardi si interessa al restauro dei dipinti. Suo fu il recupero della 'Venere sdraiata in un paesaggio' eseguita da Paris Bordone nel 1545. Quest'ultima esperienza gli permise di scoprire le scritte e le figure celate nelle opere d'arte e accentuò la sua ricerca di scopritore di firme, date e figure nascoste. Dal 2004-2005 ha indagato una moltitudine di dipinti di epoche tra loro diverse pubblicando nel tempo più volumi, l'ultimo sulla Gioconda.

luciano.buso@libero.it  
www.lucianobuso.it

The scholar Luciano Buso

Born on 10th May 1954 in Valdobbadiene (TV), Italy. His talent was noticed by teachers at a young age and he was encouraged to study painting. On completing his studies, he began a full-time career as an artist, attending two major institutions: the schools of Tuscany and the Veneto. He continued to study historical artists with great dedication, later becoming interested in art restoration. He was responsible for restoring 'Venus and Amor', painted by Paris Bordone in 1545. This experience enabled him to discover secret inscriptions and figures in various artworks, inspiring him to seek out more hidden signatures, dates and figures. In 2004-2005 he investigated a large number of paintings from different eras, going on to publish various books, including his latest on the Mona Lisa.

Finito di stampare  
da Grafiche Antiga spa  
Crocetta del Montello (TV)  
luglio 2020

