

Guido Lopez

La roba e la libertà

Leonardo nella Milano
di Ludovico il Moro

*Con 97 disegni nel testo e 107 illustrazioni
in bianco e nero e a colori f.t.*

Mursia

'IL MUSICO', LA BELLA QUATTROCENTESCA E IL 'SAN GIOVANNI'

di Elisabetta Strocchi

La Pinacoteca Ambrosiana possiede da tre secoli tre quadri che hanno suscitato una quantità di ipotesi di identificazione e critico-attributive circa la presunta paternità leonardesca.

Secondo gli studi più recenti e ormai a giudizio quasi unanime, il 'Ritratto maschile', creduto un personaggio di corte, poi catalogato come 'Ritratto di musicista', è opera del maestro.

Come 'Ritratto maschile' è citato per la prima volta da padre Bosca nel suo 'De origine et statu Bibliothecae Ambrosianae' (1672) e in seguito nel Catalogo del 1686 quale: "un mezzo ritratto di un duca di Milano con un berettino rosso, di mano di B. Luini". Ancora nel Settecento il quadro era attribuito a "scuola del Luini", mentre il secolo successivo affermerà l'attribuzione a Leonardo.

Lunghe e complesse sono invece le vicende che illustrano l'identificazione, tuttora dibattuta, del personaggio. Si nominarono varie personalità della corte sforzesca, dallo stesso Ludovico il Moro a Roberto e Galeazzo di Sanseverino, condottieri al servizio del duca.

Finalmente il restauro, operato da Cavenaghi nel 1904, in occasione di un riordino delle collezioni dell'Ambrosiana, arrecò validi e nuovi elementi iconografici. La rimozione di una ridipintura nella zona inferiore della tavola rivelò, sotto la tinta gialla della fascia o stola (questa parte dell'abbigliamento appare incompiuta) una mano che regge una pergamena con tracce di una partitura musicale e alcune lettere "CANT ... ANG ...".

Fu Luca Beltrami, a cui molto dobbiamo come studioso delle opere e della cronistoria leonardesca, a dare la notizia nel 1905 di quanto il restauro aveva messo in luce; e lo fece dirigendosi anche al largo pubblico attraverso un vivace articolo sul 'Corriere della Sera'. Egli identificava il musicista in Franchino Gaffurio (1451-1522) maestro di cappella del Duo-

mo di Milano nel 1484 e insegnante di musica alla corte di Ludovico il Moro nel 1492.

Compositore, teorico musicale, uomo di cultura, Gaffurio non poteva non partecipare alla vita di una corte che riuniva brillanti personalità artistiche quali quella di Leonardo. È dunque molto probabile che il musicista e il pittore abbiano stretto un rapporto di amicizia e reciproca stima.

Leonardo avrebbe eseguito il ritratto nel primo periodo del suo soggiorno milanese attorno agli anni 1482-89 quando Gaffurio, ancora in giovane età, godeva fama di eccelso teorico musicale; infatti il ritratto è l'effigie di un giovane uomo.

Vi sono inoltre alcune osservazioni stilistiche da segnalare. Un valente critico d'arte annotava, nel 1956, che "il dipinto mostra un possesso anatomico, l'illuminazione fa sentire una conoscenza di Antonello, ed è la stessa dei disegni di anatomia datati 1489".¹

Ben lontana, dal punto di vista anatomico, dalla perfezione delle pitture e disegni di Leonardo, è la mano che regge la pergamena "eccessivamente angolosa per mancanza di scorcio"² che così come appare è frutto di un intervento pittorico successivo alla originaria esecuzione della tavola.

La partitura musicale ha comunque avuto, nelle intenzioni dell'artista, il fine di esaltare la professione dell'effigiato e il suo valore di affermato compositore.

Ma, nel 1972, la studiosa musicologa Suzanne Clercx Lejeune smentisce l'identificazione del musicista con Gaffurio proponendo un compositore franco-fiammingo legato agli Sforza: Josquin des Prés, conosciuto a Milano come valido musicista fin dal 1475.

Attraverso un rigoroso studio di quello spartito, sia pur frammentario, e l'interpretazione delle lettere, la studiosa riconosce una sorta di ritornello di "un mottetto veramente caratteristico del musicista: *Illibata Dei Virgo nutrix*"³ di cui si conserva testimonianza.

Osserviamo tuttavia che Josquin des Prés⁴ è nato una

¹ G. CASTELFRANCO, *La pittura di Leonardo*, Roma, 1956.

² A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Milano, 1925, parte VII.

³ S. CLERCX LEJEUNE, *A proposito di un ritratto di Josquin des Prés*, in «Nuova Rivista Musicale», 1972, n. 6, pp. 315-337.

⁴ La sua data di nascita è incerta, fra il 1440 e il 1443.

decina d'anni prima di Gaffurio, e, pur volendo ipotizzare che tale ritratto sia stato eseguito all'immediato arrivo del musicista a Milano, il musicista avrebbe avuto oltre quarant'anni, mentre l'immagine che appare è senz'altro quella di un uomo più giovane.

La partenza di Josquin per Roma, secondo la studiosa, avrebbe causato l'incompletezza della tavola, ma si è anche ipotizzato che Josquin des Prés avesse lasciato Milano già nel 1479 per porsi alle dipendenze del cardinale Ascanio Sforza a Roma. Quindi l'identificazione del musicista è ancora, per noi, aperta a ulteriori accertamenti.

Il problema si è presentato nuovamente di grande attualità in occasione delle celebrazioni leonardesche milanesi (maggio '82). Da alcuni assaggi di pulitura della tavola, sono emersi alcuni elementi pittorici che dovranno essere ulteriormente verificati. Ne anticipiamo gli estremi: sotto il colore giallo, piatto della stola o fascia si è rivelata una materia pittorica finita, con spessore e luminosità. Si può allora ipotizzare che Leonardo abbia realizzato quella parte dell'abbigliamento e forse anche la pergamena e la mano successivamente coperti da quella tinta gialla in parte rimossa dal restauro del Cavenaghi (1904). Se consideriamo quindi autografa di Leonardo, oltre la pergamena, anche la mano si deve immaginare che quest'ultima abbia subito eccessivi ritocchi al momento della ridipintura gialla della parte inferiore della tavola. Inoltre il vestito, con molta probabilità, era originariamente bordeaux anziché nero. Una pulitura completa del dipinto potrebbe rivelarne la compiutezza; le prime indagini riflettografiche⁵ confermano già, in parte, questa ipotesi.

La provenienza della tavola (0,45 × 0,31) non è certa; il Beltrami ha proposto, ma mai appurato, la derivazione da una collezione dell'incisore romano della zecca Giuseppe Mola; la cornice, secondo una guida dell'Ambrosiana (1900) di Achille Ratti (il futuro papa Pio XI), sarebbe stata donata dal signor Guggenheim di Venezia nel 1906.

Siamo invece sicuri della provenienza del celebre 'Ritratto

di donna' o 'Dama delle perle'. La tavola è citata nell'atto di donazione del cardinale Federico Borromeo (1618) come "ritratto di una duchessa di Milano dal mezzo in su di mano di Leonardo".

Varie sono state le interpretazioni stilistiche che rivelano, secondo numerosi critici, l'atipicità del ritratto di profilo rispetto ai moduli leonardeschi; tale impostazione si differenzia molto dai ritratti autografi del maestro.

Giovanni Morelli nel 1886 per primo assegnò il ritratto ad Ambrogio de Predis; in seguito, la maggior parte della critica è stata unanime nel definire la tavola genericamente 'di scuola'.

È nell'ambito della critica francese ottocentesca⁶ che ha avuto origine l'identificazione della duchessa con Beatrice d'Este. Per forza di tradizione essa è durata fin quasi alla fine del secolo scorso; i confronti eseguiti coi numerosi e sicuri ritratti della consorte di Ludovico il Moro hanno però decisamente negato quella affermazione.

In seguito sono state avanzate molte altre ipotesi, generalmente carenti di fonti documentarie; si sono fatti nomi di Isabella d'Aragona, moglie di Gian Galeazzo Sforza; di Bianca Maria Sforza, moglie dell'imperatore Massimiliano, di Bianca Giovanna, figlia naturale del Moro, consorte di Galeazzo di Sanseverino e di altre ancora.

Nel 1972 una studiosa inglese ha avvalorato l'ipotesi che identifica il 'Ritratto di donna' con Bianca Giovanna Sforza, attraverso il riconoscimento dello "stemma che sta sopra la perla adornante la fettuccia [lenza] attorno alla testa della dama, raffigurante assai probabilmente due asce incrociate, di cui si fregiavano appunto i Sanseverino"⁷ tradizionalmente dediti alle armi.

La straordinaria ricchezza di gioielli, rubini, smeraldi, diamanti e la pettinatura quattrocentesca, i capelli aderenti alla linea del capo raccolti in una 'rete gioiellata', ci indicano l'appartenenza della giovane a un ambiente di corte, quello "raffinato ed elegante di Beatrice d'Este, duchessa di Milano

⁶ Doct. RIGOLLOT, *Catalogue de l'oeuvre de Leonard de Vinci*, Paris, 1849.

⁷ *Capolavori d'arte lombarda. I leonardeschi ai raggi X*, Catalogo-Mostra, Milano, Castello Sforzesco, 1972.

⁵ L. COGLIATI ARANO, *Il Musicista*, in "Leonardo all'Ambrosiana", Catalogo-Mostra, Milano, 1982.

e di Isabella marchesa di Mantova ammirate e imitate anche oltralpe per le loro vesti e le loro acconciature".⁸

Il ritratto dell'Ambrosiana continua ad affascinare e ad incuriosire, crediamo, anche per quella purezza dello sguardo propria dell'adolescenza: dovrebbe infatti trattarsi di una quattordicenne.

La piccola Bianca Giovanna era stata data in isposa dal padre a Galeazzo di Sanseverino nel 1489 a meno di otto anni⁹ e, secondo le testimonianze dei cronisti dell'epoca, subito partecipò attivamente alla vita della corte sforzesca, presenziando ai matrimoni, alle inaugurazioni dei giochi campestri, vestita e adornata come le dame di corte. Morì nel novembre 1496.

Al fine di una migliore e più consapevole lettura stilistica dei due ritratti fino ad ora esaminati, è importante segnalare una annotazione che appare in una guida dell'Ambrosiana del 1906¹⁰ che testimonia un intervento pittorico ottocentesco sulle due tavole attorno cui, abbiamo visto, sono sorte non poche ipotesi attributive.

Una delle numerose opere definite 'di scuola' è la tavola raffigurante San Giovanni Battista attribuita tradizionalmente a Gian Giacomo Caprotti, il Salaino, che nella Pinacoteca Ambrosiana è collocata accanto al 'Musico'. Poiché dell'allievo, garzone 'monello' di Leonardo, non rimangono opere documentate, ciò impedisce di fare utili confronti con la tavola dell'Ambrosiana ed è quindi, quanto meno, superficiale voler riconoscere l'allievo come autore della tavola.

⁸ R. LEVI PISSETZKY, *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino, Einaudi, 1978.

⁹ "Il prefato signor Ludovico ha facta la figliola sposa in su Galeazzo et factola benedire et le altre cose che se tirano dredo le maridade, et l'ha solennemente legitimata cum tute le solemnitade che mai se possa legitimare un spurio, et l'ha facta mettere in casa che fo [fu] de Alvise de Terzago fornita [arredata] come pote vostra Excellentia stimar che bastaria ad una regina, donata cum le supelectile al prefato Illustrissimo Galeazzo cum altre gionte [aggiunte]. Scripta cum mia mano in gran faticha." Lettera (inedita) di Giacomo Trotti a Ercole d'Este, 19 dic. 1489; Archivio di Stato Modena, Carte Ambasciatori Ducali, busta 6.

¹⁰ A. RATTI, *Guida sommaria dell'Ambrosiana*, Milano, 1906: "E poi da notare che a' 13 giugno 1847 quando questo quadro (Ritratto d'uomo, il Musicista) ed il seguente (Ritratto di donna, Dama delle perle) erano ritenuti dall'Ambrosiana gli originali leonardeschi, si trova registrato: 'Al miniaturista per dintorni [contorni] dipinti negli originali di Leonardo L. 34'".

Ritroviamo lo stesso soggetto, ma senza paesaggio, in un quadro al Louvre, autografo di Leonardo, eseguito nell'ultimo periodo romano o nei primi anni francesi (1514-1517).

In occasione del cinquecentesimo anniversario della venuta di Leonardo a Milano, la direzione della Pinacoteca Ambrosiana ha deciso di sottoporre la sua tavola presso l'Atelier Brera (Cavaciuti-Arlati) di Milano, ad esame riflettografico.¹¹

Questa tecnica 'diagnostica', che ha quindici anni di vita, si basa sulla riflessione dei raggi infrarossi. Si illumina con lampade a basso voltaggio il quadro davanti al quale è posta una piccola telecamera collegata a un video; l'immagine che appare, a seconda del calore irradiato mediante luci di maggior o minore intensità, riporta i vari strati di colore, ritocchi, ripensamenti, abbozzi del disegno preparatorio, escludendo la preparazione e il supporto.

Quali sono i nuovi elementi pittorici che si stanno scoprendo attorno al 'San Giovanni Battista'? Dalle fotografie e dagli ingrandimenti tratti dalle proiezioni delle immagini sul video si rilevano: il tratteggio originale per la resa dei volumi della muscolatura; il disegno di riccioli morbidi e allungati, tipici di Leonardo; il disegno di foglie lanceolate simili a quelle dell'albero che è a sfondo del ritratto autografo di Ginevra Benci.

Questa originaria impostazione non ha una reale corrispondenza con ciò che vediamo oggi a occhio nudo. Il busto, infatti, presenta durezza di ombre e di modellato, i riccioli sono duri e calligrafici, specie quelli che cadono sul viso, le foglie infine sono mal definite e appiattite da un colore omogeneo.

Dopo questo primo esame riflettografico si è proceduto a una pulizia della tavola che ha rivelato un diffuso intervento pittorico, cioè una stesura di colori omogenei sulla vegetazione e sul corpo del San Giovanni, risalente a epoche diverse, probabilmente al '700 e all'800.

L'unica parte che si è conservata nella sua originalità materica è il bellissimo sfondo paesaggistico della vallata vista dall'alto e le tipiche rocce azzurre.

¹¹ Van Asperen der Boer, ingegnere, è l'iniziatore e l'inventore della 'riflettografia monitorizzata all'infrarosso' applicata dal Dipartimento Conservazione e Restauro della National Gallery dal 1975 circa.

Si sono in seguito operati due piccoli 'assaggi di recupero' della originaria materia pittorica, uno sulla vegetazione dell'albero e uno sull'incarnato di San Giovanni. Basta osservare questi 'assaggi' per renderci conto delle vibrazioni luministiche e della trasparenza materica dei colori nella loro originaria stesura. Lo stesso esame dovrebbe essere eseguito anche per il 'San Giovanni' del Louvre, ciò approfondirebbe la conoscenza del nostro dipinto messo a confronto con quello.

Per ora, possiamo affermare una originaria impostazione e realizzazione del dipinto di grande qualità artistica, purtroppo oggi non visibile a causa delle vicissitudini pittoriche subite.

Ci si augura che il quadro venga esposto, in occasione delle celebrazioni milanesi leonardesche, con tutta la documentazione 'diagnostica'; quelle due piccole 'finestre', offrendo un ampio terreno di dibattito critico-attributivo, susciteranno, come accade sempre quando si nomina Leonardo, una attesa densa di emozioni e stimolo a ulteriori indagini.

Sarà argomento di vari confronti ed opinioni anche il problema di un eventuale restauro di 'recupero' della originaria materia pittorica che dovrebbe essere eseguito dallo stesso studio-laboratorio milanese a cui si devono gli esami attuali per il 'San Giovanni' e il 'Musico'.

I FOGLI E GLI STRUMENTI

(Il Codice Atlantico - Il Codice Trivulziano -
Il Museo della Scienza e della Tecnica)

"C'era qualcosa di anormale nell'avidità di informazione che portò Leonardo a divorare ogni fatto piuttosto che ad assaporarlo", ha scritto uno studioso vinciano dei più illustri (Kenneth Clark, 1952) a parziale giustificazione della caoticità e frammentarietà delle annotazioni leonardesche. Il proposito di aggregare le proprie carte in tutta una serie di trattati omogenei - sulla pittura e il disegno, sulla luce e le ombre, sul volo degli uccelli, sul moto delle acque, sull'anatomia ecc. - risulta tuttavia evidente per molte prove e indizi. Ciò che essenzialmente gli mancò - a parte un'adatta struttura mentale per le grandi sintesi - fu il tempo. Il Grande Ingordo non riuscì mai a ritagliarsi una nicchia di riflessione - e men che meno apparecchiarsi un 'gruppo di lavoro' - per organizzare la propria opera. Casse di appunti e disegni viaggiarono con lui a più riprese, via via seminando parte del patrimonio, sino a trasferirsi nella dimora di Clos Lucé presso Amboise, dove Leonardo le confidò per testamento al suo erede universale, Francesco Melzi da Vaprio. "Se in me tutte queste cose sono state o no, 120 libri da me composti ne daran sententia" si legge nel primo dei quaderni vinciani d'anatomia, finito a Windsor "nelli quali non sono impedito né da avaritia o neglignitia, ma sol dal tempo."

Oggi, sulle 20.000 carte di scritti e disegni che, secondo la stima fatta da Augusto Marinoni - cioè dall'autorità massima in campo di interpretazione filologica dei testi vinciani, - Leonardo avrebbe accumulato con gli anni, 'soltanto' 7.000 ne sono arrivati sino a noi: poco più di un terzo. Ce n'è comunque abbastanza per tenere occupati gli studiosi d'ogni parte del mondo, intenti a mettere in ordine le tessere di un gigantesco puzzle di cui non si conoscono né i pezzi mancanti né i precisi confini. Di queste 7.000 carte, alcune sono da considerarsi 'in bella', pronte (ma non complete) per la pubblicazione; ma per lo più appartengono allo stadio di soliloquio, al confrontarsi ed esercitarsi vinciano con le cose, le parole, i