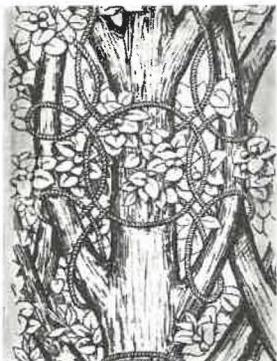


"Lunedì se desarmerà la camera grande da le asse, cioè da la torre. M[ae]stro Leonardo promette finirla per tuto settembre". Se nella Saletta Negra, individuata da L. Beltrami, non si sono trovate tracce di opere leonardesche, nel soffitto della Sala delle Asse, a pianterreno del torrione quadrato verso nord, rimosso lo scialbo nel 1893, apparvero i resti deperitissimi e lacunosi di una grande decorazione. Ridotti a larva, ma sufficienti a una integrale ricostruzione della volta di verzura a pergolato in cui tronchi d'albero corrispondenti ai peducci delle sedici lunette, spartendosi lungo gli spigoli di queste in tronchi e rami fronzuti intrecciati a canestro e con cordami, formano picchi e gruppi complessi e labirintici iterati a intervalli; grandiose targhe nei pennacchi, fra una lunetta e l'altra dell'imposta, interrompono il pergolato, che al centro si conclude in intrecci geometrici di corde attorno allo stemma ducale. Nonostante la direzione del Beltrami, che pubblicò un rilievo dei resti originari ["E" 1919], dei lacerti non fu ripresa alcuna documentazione fotografica prima che E. Rusca ridipingesse su quelle tracce, dal 1901 al '2, tutta la volta in modo diligente ma greve. Durante i restauri del 1956 Ottemi Della Rotta riscopri una lunetta e un breve tratto della volta, risultati a tempera, in uno stato meno che precario, documentando che il Rusca aveva cercato di seguire, come meglio aveva potuto, le indicazioni superstiti. Ottemi Della Rotta testificò anche tracce di un restauro antico, probabilmente cinquecentesco, mentre un brano di pittura monocroma ben leonardesca con ammassi di rocce parenti dal pavimento, radici serpeggianti, piccole piante fra cui riconoscibile la *thipha latifolia* cara al Vinci, e un tronco d'albero che sale verso il peduccio della volta, fu riscoperto recentemente dietro i banconi e la vecchia tappezzeria falso-cinquecentesca di raso rosso. Abbandonata, ma non in modo assoluto, l'ipotesi nata da vaghi accenni documentari e da generiche suggestioni del Lomazzo, che questa grande decorazione sia stata eseguita dal Bramante [Malaguzzi-Valeri], va subito chiarito come ciò che oggi si ammira nelle dotte evoluzioni geometriche della volta sia, nel caso più favorevole, una copia indurita e accademica dell'originale. Va anche tenuto presente che neppure l'originale era lavoro manuale di Leo-



Particolare della stesura originaria del n. 24, da una copia disegnata di L. Beltrami [1902].

nardo, ma opera di aiuti e collaboratori su disegno suo. Già per la decorazione dei "camerini", abbandonata nel 1496, si sa che Leonardo ebbe larghi aiuti: "... due maestri i quali continovo stettero a mio salario e spese". Non possiamo certo immaginarlo impegnato a ristampare sulla volta della sala elementi identicamente iterati di una pura decorazione. Per questa ragione molti leonardisti, come il Goldscheider [1952], espungono l'opera dal catalogo del maestro. Ma suo fu certamente il concetto o, come allora si diceva, l'"idea" di portare sul muro le cupole arboree usate nelle architetture effimere delle feste. Non per nulla la volta, condotta in cinque mesi, dal maggio all'ottobre del 1498, appare come la più geniale decorazione pura del tempo, una alta geometria astrattamente ideata rivestita di vegetali parvenze, non certo classica, per l'"horror vacui" che sembra rivelare, non certo gotico, per il sovrano ritmo che la domina. Tra il '400 e il '500, anche in questo genere 'minore', una cosa unica.

25  43x31  
\*1490 

**RITRATTO DI MUSICISTA (FRANCHINO GAFFURIO [?]). Milano, Pinacoteca Ambrosiana.**

Iniziando col *Musiciſta* la serie dei discussi ritratti del periodo milanese, non sarà inutile ricordare come — col passaggio da Milano di Antonello (o, volendo stare più sul sicuro, col soggiorno del messinese nella non remota Venezia) intorno al 1475 — la tradizione ritrattistica fosse illustre in tutta la valle padana e come Leonardo, tra scolaristi, fosse prodigo di suggerimenti e insegnamenti, lasciando accessibile a tutta la famiglia della sua bottega il grande patrimonio dei propri disegni: "i suoi garzoni fanno retrati, et lui a volte in alcuno mete mano" [Pietro da Novellara, 1501]. Se si aggiungono l'impazienza alla pittura e l'abitudine di dipingere lo stesso quadro a larghi intervalli, arricchendo ed evolvendo a ogni pennellata, e il suo metodo stesso di collaborazione, talché si può ritenere che egli intervenisse sempre, presso gli scolari, nelle parti più difficili dell'opera e quindi nei ritratti, secondo l'umore e il problema del momento, non farà meraviglia che pareri e giudizi di specialisti, anche assai autorevoli e penetranti, siano irrimediabilmente discordi e talora, con gli anni, mutino da parte degli stessi studiosi. Caso tipico di tale incrociarsi d'incertezze l'opera in esame, che non è elencata nell'atto di donazione del cardinale Federico Borromeo all'Accademia di Milano, nucleo dell'Ambrosiana (1618), dove invece compare la *Dama delle perle* (n. 26) come "ritratto di duchessa di Milano opera di Leonardo da Vinci". Dunque, la tavoletta non deve aver fatto parte di quell'illustre gruppo di opere. La troviamo, viceversa, già ridipinta nella parte inferiore, nel catalogo del 1686, quale "un mezzo ritratto di un duca di Milano con un berrettino rosso, di mano di B. Luini", con l'attribuzione successivamente corretta in "di mano di Leonardo". L'inventario del 1798 parla di "scuola del Luini", ma nel se-

condo Ottocento le analogie della tecnica pittorica, delle misure e dell'interpretazione iconografica, rispetto alla *Dama* ora accennata, oltre che la tradizione, fecero sì che le due tavole fossero credute ambedue di Leonardo e rispettivamente le effigi di Ludovico il Moro e di Beatrice d'Este. Risultata impossibile l'identificazione, nella fattispecie, per palesi incompatibilità con l'iconografia del duca, si cercarono altri personaggi di nobile prosapia, come Roberto e Galeazzo Sanseverino, disquisendo sull'iconografia con contrastanti reperti storici e docu-



25 [Tav. LXII]

mentari. Inutili sfoggi di erudizione bizantina che finirono nel nulla quando in un riordino delle collezioni ambrosiane nel 1904, esaminata a fondo la tavola, la commissione (Ceriani, Ratti, Beltrami, Grandi, Cavenaghi) decise la rimozione della evidente ridipintura in basso, peraltro antica, attraverso cui si intravedeva forse una mano, certo un cartellino. La rimozione, eseguita dal Cavenaghi, portò alla scoperta, sotto le tinte nere e gialle della veste e della stola, della mano destra e del cartiglio, sul quale appaiono nitidi righe e note di una partitura musicale e, semisvanite, le lettere "Cant ... Ang ..." [Beltrami, "RV", II, 1906]. Il musicista fu individuato, con qualche riserva [d.], in Franchino Gaffurio, maestro di cappella del duomo di Milano, frequentatore della corte ducale e certamente in rapporti amichevoli con Leonardo. Nato nel 1451, poteva quindi bastevolmente adattarsi a lui l'età dell'effiggiato nel tempo fra la *Vergine delle rocce* e la *Cena* (n. 15 e 19). Il Gaffurio è anche autore di una *Pratica musica*, stampata nel 1496, i cui disegni per le incisioni in legno provengono da Leonardo, secondo Gerolamo D'Adda, e di un *Angelicum ac divinum opus* (stampato solo nel 1508), cui possono richiamarsi le parole della scritta: "Cant-um Ang-elicum". Quantunque codesta attribuzione iconografica, ai nostri fini secondaria, permanga la più probabile, non passò e non passa senza opposizioni per la presenza a Milano e in tutte le corti del tempo di numerosi musicisti. Si fecero, senza insistere, i nomi del famosissimo Jean Cordier di Bruges, che primeggiò alla corte sforzesca fino al 1496, di Angelo Testagrossa (Cant-or Ang-elus), maestro di canto di Isabella d'Este, e quello di Atalanta Migliorotti, il musicista che venne a Milano con Leonardo, nato nel 1466 e passato a Mantova nel 1490 (Leonardo lo ritroverà a Ro-

ma nel 1513), con ipotesi fondata su un'annotazione dello stesso Leonardo ("una testa di Atalanta che alzava il volto"), che fa pensare appunto a un possibile ritratto. Né la lista sarebbe finita, se avesse qualche fondamento l'ipotesi avanzata dal Beltrami, e mai approfondita, che il dipinto provenga dalla collezione di Gaspare Mola, incisore della zecca di Roma che lasciò (testamento del 1630) le sue pitture all'ospedale di San Carlo al Corso, compresa "la testa di B. Luino con cornice nera" (cornice simile a quella avuta per secoli dal *Musiciſta*), che potrebbe esser passata a Milano, tenuti presenti i rapporti fra l'Ambrosiana e la chiesa dedicata in Roma al grande santo milanese.

Questo possibile e in tal caso unico ritratto maschile di Leonardo, rimasto incompiuto, appare in perfetto stato di conservazione: finitissimo nel volto e nei primi piani della capigliatura, allo stadio di avanzato abbozzo nella veste, nella stola, nella mano e nel cartiglio. Ma è veramente Leonardo il suo autore? Farà meraviglia al lettore non specializzato l'apprendere ancora una volta come tanti feratissimi critici, dal Morelli in poi, non siano riusciti a isolare elementi tipici sufficienti a individuare, almeno in qualche caso, il fare leonardesco nei ritratti, di cui pur possediamo un esemplare indiscusso e interamente autografo: la *Gioconda* (n. 31). Dopo il Beltrami, optarono per il maestro Cook, Ricci, Schiaparelli, Bode, Liphart, Suida, Berenson (dopo il 1935) e, recentemente, Goldscheider, Clark e Heydenreich. Per Ambrogio De Predis propendono Morelli, Seidlitz, Frizzoni, Carotti, A. Venturi, Malaguzzi-Valeri, Poggi, Hildebrandt; incerti Cagnola e, oggi, Castelfranco; negativo Bottari; per il Sirén, opera del Boltraffio. Il particolare taglio dello sguardo, analogo a quello dell'angelo nella *Vergine delle rocce* al Louvre, e una energia d'illuminazione quasi antonellesca, risultante da un'analisi delle forme che richiama i teschi degli studi anatomici vinciani, sono le principali ragioni stilistiche vecchie e nuove dei leonardisti a oltranza.

26  51x34  
\*1490 

**RITRATTO DI DONNA (La dama dalla reticella di perle; Beatrice d'Este [?]). Milano, Pinacoteca Ambrosiana.**

Per vicinanza materiale e analogia di taglio e per le altre



26 [Tav. LXIII]

ragioni tradizionali già ricordate (n. 25), questo profilo fu per secoli legato al *Musiciſta*, divenuto in grazia sua un duca di Milano e, per una parte della critica tardo-ottocentesca, Ludovico il Moro. Infatti, illustrato nel *Musaeum* ed elencato nella donazione di Federico Borromeo (1618) come ritratto di una "duchessa di Milano dal mezzo in giù di mano di Leonardo", tale sempre ritenuto, fu come Leonardo portato a Parigi nel 1796 ("una testa di donna di Leonardo da Vinci in legno") e, al suo ritorno a Milano, battezzato addirittura come ritratto di Beatrice d'Este. Ma scopertosi, indipendentemente dall'autore, che il presunto duca era viceversa un musicista, non compreso nella donazione di Federico e con probabile provenienza romana, la costruzione tradizionale cadde e le due tavolette, rimaste per secoli unite l'una all'altra, vennero separate. Il Morelli per primo, identificando il profilo con il ritratto veduto dal Michiel nel 1525 in casa Contarini a Venezia, attribuì l'opera al De Predis e la riconobbe effigie di Bianca Maria Sforza ("... ritratto in profilo in sino alle spalle di madona ... fiola del sig. Ludovico da Milano maritata nello imperatore Massimiliano, fu de mano de ... milanese"). Di qui partirono le ipotesi iconografiche più varie, tutte carenti di documenti e riscontrati iconografici sicuri: Mündler scorse Isabella d'Aragona moglie di Gian Galeazzo Sforza; Carotti, una Trotti; Motta, Domitilla Trivulzio; Müller-Walde, Bianca Giovanna figlia naturale del Moro; Schiaparelli, Anna Maria Sforza; Beltrami, abbandonata Beatrice, pensò a Cecilia Galzerani, e la lista non è chiusa. Ma noi, cui una iconografia indiscutibile interesserebbe solo se potesse farci risalire all'autore, lasciamo questo campo irto di disquisizioni storiche e di ricerche costumistiche per restringerci alle controversie attributive. Optarono per Leonardo Müntz, Beltrami, Bode, Liphart, Mather, Gronau, Müller-Walde, Schiaparelli. Quest'ultimo, che assegna al maestro tutti i ritratti femminili discussi, a rafforzare la sua tesi e apporrendo ad essa le effigi nella *Crocifissione* del Montorfano (n. 21), allora credute indiscutibilmente di Leonardo, sostiene che il maestro, a quella data, o per volontà propria o per gusto del committente, adottò scientemente la pittura e soprattutto la tradizione iconografica locale, cioè lombarda, tenendo d'occhio anche la tecnica di Antonello. Che non sarebbe una tesi impossibile se non si trattasse del Vinci, il quale si lasciò influenzare dalla Lombardia, ma dall'atmosfera, dalle luci e dalle ombre, dai vasti orizzonti padani, non certo dalla tecnica o dalla tradizione iconografica. Seguendo il Morelli, stenterono l'attribuzione al De Predis Frizzoni, Mc Curdy, Seidlitz, Schubring, Bodmer, Berenson, Poggi, Malaguzzi-Valeri, Sirén e Hildebrandt. Non si pronunziano Séailles, De Bourdelles, Evelyn e, recentemente, Goldscheider. Per Suida, del De Predis ma con interventi leonardeschi; per A. Venturi, cui si associano De Rinaldis e, forse, Castelfranco, uno dei tanti pittori leonardeschi dei quali è rimasto solamente il ricordo. Recentemente