

Francesco prima di morire al parroco di Santa Maria in Braida a Milano, come garanzia di un debito. La perizia viene effettuata da Bernardino Zenale e Giovanni Angelo Mirofoli da Seregno. Giudice in caso di discordia doveva essere Giovan Antonio de' Predis.

Interessante appare la notizia del soggiorno veneziano di Francesco; non va dimenticato che sulla medesima rotta Milano-Venezia si muoveva negli stessi anni Giovanni Agostino da Lodi i cui contatti con il Napoletano sembrano confermati da certe consonanze di stile e di tipologie fisionomiche, verificabili in particolare nel confronto tra il *Martirio di san Sebastiano* del lodigiano, recentemente reso noto (cfr. F. Moro, *Giovanni Agostino da Lodi ovvero l'Agostino di Bramantino. Appunti per un unico percorso*, in "Paragone", 473, 1989, tav. 32) e la paletta di Zurigo.

6. Foglio 69r. La scritta dice esattamente "Ri/Ritrai il braccio di Franc.o mjinatore che mostra molte vene".

7. K. D. Keele, C. Pedretti, *Leonardo de Vinci. Corpus of the Anatomical Studies in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, voll. II e III, New York 1978-80, p. 212 (vol. II) e p. 835 (vol. III).

8. La firma, in parte abrasa, si rivela così leggibile: "FRAN..[K?].ZO NAPO.LIT..NO". Al centro del basamento del trono, in un medaglione raffigurante un cavaliere, ritornano le iniziali F e N del pittore. Per le vicende storiche del dipinto, che fu offerto senza successo alla Pinacoteca di Brera nell'Ottocento, si veda P.C. Marani, *La pala di Francesco Napoletano ora a Zurigo, offerta a Brera nel 1839*, in "Brera. Notizie della Pinacoteca", 16, 1987, s.p.

9. K. Clark, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, second edition, London 1968-1969, I, p. 111, no. 12572.

10. *Old Master Paintings*, Sotheby's, London, 9-4-1986, lt. 82. Tavola 134,5 x 69,7 cm. L'attribuzione a Liberale da Verona risale a O. Gotz, G. Swarzenski, A. Wolters, *Ausstellung von Meisterwerken alter Malerei aus Privatbesitz*, Frankfurt 1926, p. 120. Ho già proposto la restituzione del dipinto al Napoletano in F. Frangi, *Vincenzo Civerchio: un libro e qualche novità in margine*, in "Arte Cristiana", 722, 1987, p. 327.

11. B. Berenson, *Italian Pictures of Renaissance*, Oxford 1932, p. 205. Mauro Natale rileva giustamente nell'ambientazione del dipinto di Stoccolma, così come in quella della tavola di Zurigo, una forte componente fiamminga, mentre Giulio Bora vi vede soprattutto un rapporto con il Bergognone (com. orali).

12. G. Morelli, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Pamphili in Rom*, Leipzig 1890, p. 203.

13. W. Suida, *Leonardo und sein Kreis*, München 1929, pp. 83-84.

14. G. Romano, in *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra, Milano 1982, p. 56. Favorevoli alla paternità civerchiesca della tavola sono invece M. Marubbi, Vincenzo Civerchio, *Contributo alla cultura figurativa cremasca del primo Cinquecento*, Milano 1986, pp. 84-89 e B. Passamani, *Guida della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia*, Brescia

1988, p. 31.

15. F. Frangi, *op. cit.*, 1987, p. 326.

16. Lo scioglimento della sigla in "FRAN/NEAP", decisivo ai fini del riconoscimento della firma e già da me proposto nell'articolo del 1987, è stato confermato, nei giorni immediatamente successivi al convegno, dalla pulitura della tavola, in occasione della quale sono emerse proprio le due lettere preventivate. Ringrazio Giovanni Casella per la gentile segnalazione e la disponibilità a mostrarmi la tavola durante il restauro da lui effettuato.

17. D. A. Brown, *op. cit.*, 1984, p. 298.

18. B. Berenson, *op. cit.*, 1932, p. 537.

19. Ho già accennato a queste affinità tra Francesco Napoletano e il giovane Sodoma in F. Frangi, *Il Sodoma: un "Compianto" giovanile e qualche indicazione sulle fonti figurative*, in "Paragone", 473, 1989, pp. 62-77.

20. G. Morelli, *op. cit.*, 1890, p. 203.

21. W. Suida, *op. cit.*, 1929, p. 179.

22. P. C. Marani, *Leonardo... cit.*, 1987, p. 83; M. T. Fiorio, *op. cit.*, 1988, p. 181. Entrambi gli studiosi propendono correttamente per una collocazione della tavola nell'ultimo decennio del Quattrocento.

23. W. Suida, *op. cit.*, 1929, p. 179, 252.

24. S. De Ricci, *New Pictures by Francesco Napoletano*, in "The Burlington Magazine", XVIII, 1910, pp. 24-27; B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Central Italian & North Italian Schools*, London-New York 1968, III, tav. 1516.

25. *Old Master Paintings*, Sotheby's, London, 10-12-1986, lt. 20. Tav. 51 x 39 cm.

26. P. Leone de Castris, *La congiuntura "iberico lombarda" nel primo decennio della dominazione spagnola a Napoli*, in P. Giusti, P. Leone de Castris, *Forastieri e regnicoli. La pittura moderna a Napoli nel primo Cinquecento*, Napoli 1985, pp. 9-12, tavv. 1-16. Mi sembra da scartare l'ipotesi dello studioso di individuare nella scritta sull'arco diroccato un riferimento a papa Giulio II.

27. L'opinione del Previtali in favore di Francesco Napoletano, già riportata da F. Naldi, in *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, catalogo della mostra (Padula, 1986), Firenze 1986, p. 78, è stata successivamente ribadita dallo studioso in G. Previtali, *Un'aggiunta all'Alibrandi*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli 1988, p. 121, nota 4. M. Natale mi comunica di essere pervenuto indipendentemente all'attribuzione della tavola a Francesco Napoletano.

28. Si veda, sul tema, il bel saggio di Giovanni Agosti, *Il gusto per l'antico a Milano, tra regime sforzesco e dominazione francese*, in G. Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino 1990, pp. 47-102.

29. Per la scarna vicenda critica del dipinto di Hartford, si veda F. Rusk Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools XV-XVI century*, London, 1968, pp. 134-135.

UNO SPUNTO LEONARDESCO IN UN RILIEVO DEL BAMBAIA

Maria Teresa Fiorio

Il paragone tra le arti – e specialmente tra pittura e scultura – è un tema particolarmente avvertito nel dibattito artistico del primo Cinquecento. A esso Leonardo dedica nel *Trattato della pittura* molte riflessioni che ci consentono di conoscere il suo punto di vista su questo problema: minor attenzione è stata invece dedicata alle tracce che del suo pensiero che si riscontrano negli scultori che ebbero modo di accedere alle sue formulazioni teoriche come alle sue realizzazioni pratiche.

Un artista sensibile e pronto a captare umori e tendenze è il Bambaia, il cui rapporto con Leonardo è forse molto più stretto di quanto non si sia supposto fin ora: se davvero lo seguì a Roma nel 1513 come autorizza a credere l'inclusione di un "Fanfoia" tra i compagni di viaggio ricordati in un appunto del maestro¹, la consuetudine del Bambaia con Leonardo dovette accedere a livelli quasi di amicizia. Ma se anche quest'ipotesi non fosse ritenuta sufficientemente fondata, restano nell'opera dello scultore segni evidenti dell'influsso di Leonardo.

Uno degli episodi più indicativi in questo senso sono le citazioni leonardesche che si possono individuare negli apostoli della tomba di Gaston de Foix: oltre al gesto indicatore del san Giovanni, possiamo riconoscere lo schema del san Matteo del *Cenacolo* nell'apostolo sbarbato che regge il libro, colto nella stessa posizione del prototipo di Leonardo; ed è forse lecito intuire la medesima fonte nel giovane apostolo dell'Ambrosiana, che unisce alla tipologia leonardesca del volto e del movimento del braccio sinistro un ricordo preciso del Laocoonte nello scarto delle gambe².

Le statue degli aspotoli del Bambaia impressionano come eco della *Cena* di Leonardo riassorbita in modo personalissimo: le immagini sono tradotte in scala tridimensionale, staccate dal contesto scenico e quindi non ridotte a semplice citazione diretta, come avviene invece nel rilievo attribuito a Tullio Lombardo già nella chiesa dei Miracoli a Venezia. Questa traduzione in pietra di una scena concepita come pittura risponde ad altre riflessioni di Leonardo contenute nel *Paragone*: "Il basso rilievo è di più speculatione senza comparatione al tutto rilievo e s'accosta in grandezza di speculatione alquanto alla pittura, perché è obbligato alla prospettiva [...] è di men fatica corporale ch'el tutto rilievo ma assai di maggiore investigatione"³.

In questo contesto, un capitolo rilevante è una tomba cinquecentesca oggi nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Treviso, sia per il problema dell'identificazione del personaggio cui era stata dedicata, sia per i rapporti con una certa visione dell'antico, sia infine per i suoi riferimenti diretti non tanto a Leonardo pittore quanto a Leonardo come allestitore di spettacoli, certamente uno degli aspetti della sua personalità per noi più evanescenti.

Si tratta di un monumento funebre di cui si coglie a prima vista la totale disorganicità, essendo costituito di elementi riadattati. Tre rilievi narrativi in marmo bianco si dispongono lungo la fronte di un sarcofago sostenuto da mensole, ai cui lati siedono due putti alati con fiaccole; due figure femminili entro una nicchia appoggiano sul sarcofago, altre tre sono collocate sulla parete, pure entro nicchie, secondo un ritmo ascendente che attribuisce al complesso un andamento piramidale. Al centro di questo curioso insieme, che non corrisponde ad alcuna tipolo-

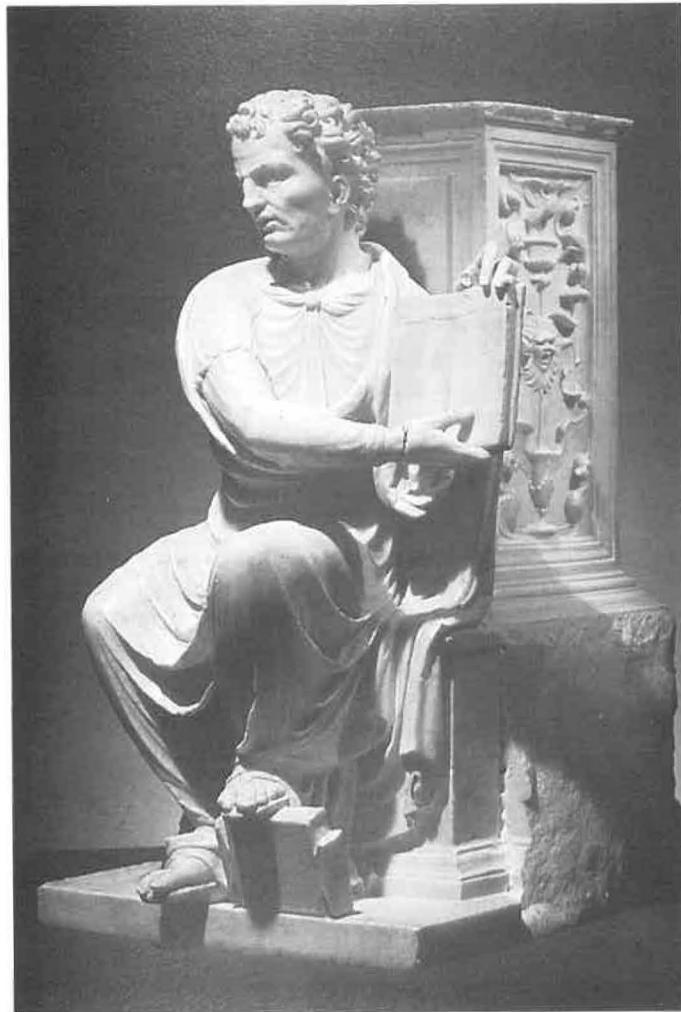
gia nota di monumento funerario cinquecentesco, lo stemma del condottiero dalmata Mercurio Bua. L'identificazione di questo personaggio e la singolare storia dei rilievi si ricavano da una lunga iscrizione secentesca collocata sotto il sarcofago. Nella lapide, posta nel 1637 da Francesco Agolanti, pronipote del condottiero, si specifica che il sepolcro era stato prelevato a Pavia come bottino di guerra in seguito alla sconfitta dei francesi nel 1525. Mercurio Bua, capitano degli Stradioti al servizio della Repubblica di Venezia, se ne era impossessato per utilizzarlo come propria sepoltura: circostanza questa confermata dal contratto stilato nel 1531 dallo stesso proprietario con i monaci di Santa Maria Maggiore⁴. Questi però, morto intorno al 1550, aveva avuto definitiva sepoltura solo nel 1562, come attesta la data incisa su un pilastrino nel rilievo centrale, ovviamente riferentesi a una circostanza diversa da quella dell'esecuzione dei rilievi.

Nonostante l'inequivoca testimonianza dell'iscrizione del 1637 sulla provenienza dei marmi, oltre che dei documenti e delle fonti antiche, l'attribuzione si era tradizionalmente orientata su Tullio Lombardo⁵: riferimento comunque interessante, che si attaglia alla cronologia dell'opera e che soprattutto ne riconosce il classicismo come uno degli aspetti caratterizzanti.

Spetta a Diego Sant'Amrogio, in un lungo e dettagliatissimo studio del 1897, l'aver riesaminato il monumento rifiutandone a favore del Bambaia il riferimento a Tullio Lombardo. L'attribuzione, allora confortata dal parere del Frizzoni, è del tutto convincente e trova agganci precisi specialmente nei rilievi della tomba Birago, la cui impaginazione si vale spesso di inquadrate architettoniche che – per usare l'espressione di Leonardo – "partecipano di prospettiva". Se può sorgere qualche perplessità, essa riguarda soprattutto le statue femminili che gli attributi qualificano come *Virtù*: ma si deve tener conto del fatto che i marmi furono portati via mentre erano ancora in lavorazione. Lo dimostrano i puntelli di marmo non ancora eliminati che ancorano alcune figure dei rilievi al piano di fondo, o la modellazione sommaria di molti personaggi rimasti in attesa dell'ultima rifinitura. E dunque le cinque *Virtù*, inferiori per qualità sia alle statue della tomba di Gaston de Foix che a quelle del sepolcro Birago, potrebbero essere state completate o addirittura parzialmente rilavorate al tempo della loro messa in opera nel 1562.

Assodata l'appartenenza al Bambaia dell'insieme, sia pure con il sospetto di qualche ulteriore intervento, si apre il capitolo ben più complesso dell'interpretazione dell'opera. Il Sant'Amrogio si cimentava in questo compito, giungendo a conclusioni che non sono mai state messe seriamente in discussione, anche se francamente poco convincenti. Partendo dall'esame di un personaggio nel rilievo oggi al centro, che la presenza di uno strumento musicale qualifica come *Apollo*, ne deduceva l'identificazione del titolare del sepolcro pavese come un musicista di gran fama. Il sacco di Pavia del 1525, per mano dell'esercito francese, costituisce un termine *ante quem* per la sia pur incompiuta esecuzione dei marmi, il cui trafugamento dovette però avvenire qualche tempo dopo. È ovvio, allora, che il personaggio la cui tomba era in corso d'opera doveva essere morto entro quella data. Di qui l'ipotesi che si trattasse di

1. Bambaia, Apostolo san Matteo (?). Milano, Castello Sforzesco, Museo d'Arte Antica.



Franchino Gaffurio, musico insigne, morto il 24 giugno 1522⁶. Dando per scontato tale presupposto, la lettura dei rilievi del sepolcro veniva adattata a quest'ipotesi. Nella scena centrale il Sant'Ambrogio vedeva Franchino Gaffurio in punto di morte, assistito da un medico e confortato da Apollo in quanto dio della musica; in quella successiva il musico, ormai defunto, veniva onorato da una serie di personaggi accorsi a rendergli l'estremo omaggio⁷. Più difficile si presentava però l'interpretazione del rilievo a sinistra, in cui la presenza di Mercurio⁸ nel contesto di una scena infernale costringeva lo studioso a elaborare un'ipotesi che lui stesso ammetteva essere alquanto "lambiccata".

Per rimanere sul terreno biografico attraverso il quale aveva condotto l'esegesi delle prime due scene, il Sant'Ambrogio scavava nella vita del Gaffurio mettendo in luce un episodio che doveva aver suscitato grande scalpore negli ambienti intellettuali del tempo e la cui ripresa in termini allegorici poteva quindi essere agevolmente compresa dai contemporanei. Nel 1521 uno scolaro del Gaffurio, Bartolomeo Filippino, scrisse a nome del maestro un'apologia⁹ in cui rievocava l'antagonismo e le aspre contese, giunte al limite dell'insulto, che avevano opposto il musicista lodigiano a Giovanni Spataro, professore di musica e maestro di cappella di San Petronio a Bologna. Il rilievo in esame, tanto oscuro da essere preso in passato per una *Strage degli innocenti* per la presenza dei putti che si assiepano ai piedi del trono, dovrebbe dunque alludere alla vittoria del Gaffurio sul suo antagonista, mostrandolo su un trono in atto di ricevere l'omaggio di Mercurio e di altri personaggi, mentre a destra una figura maschile interpretata come Marsia, e dunque come il rivale sconfitto, viene spinta verso una caverna occupata da Cerbero. E i putti? Forse i "felici parti letterari" del defunto, spiega il Sant'Ambrogio, così poco convinto lui stesso della spiegazione offerta da definirli "assai complicata e piena d'arzigogoli"¹⁰.

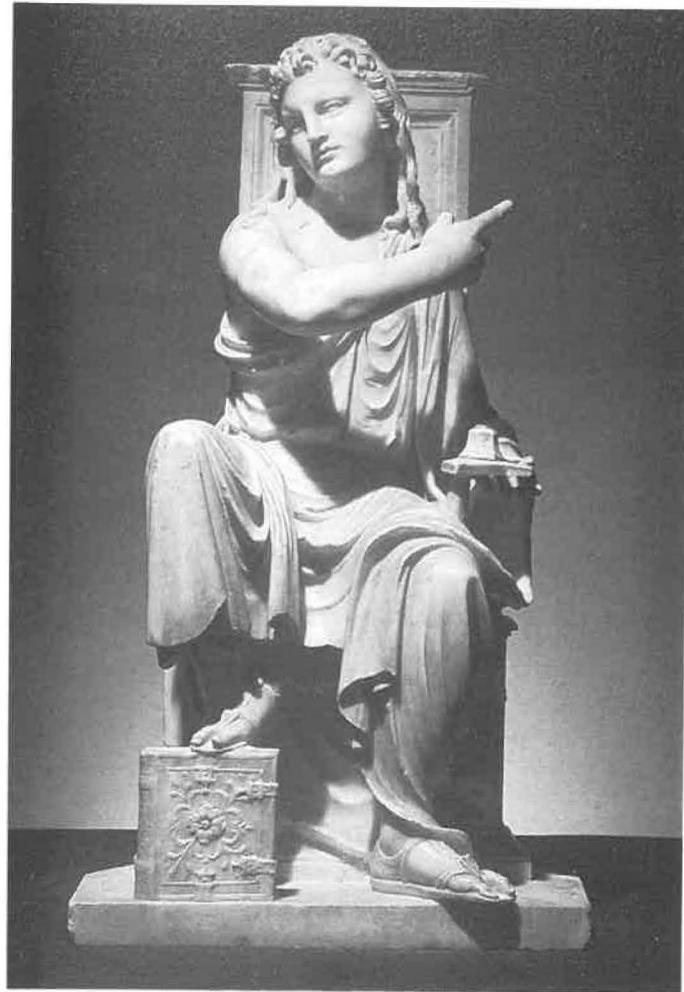
Non ho la pretesa di decifrare quello che indubbiamente si presenta come un quesito di ardua soluzione: non dobbiamo dimenticare, tra l'altro, che il sepolcro non è terminato e quindi, a ostacolarne la lettura, sta anche il dubbio che i rilievi giunti fino a noi potrebbero non essere tutti quelli previsti, così come la serie delle *Virtù* si arresta al numero di cinque. Desidero solamente mettere in discussione l'identificazione del monumento come tomba di Franchino Gaffurio e riconoscervi il riflesso di un tema leonardesco.

L'appiglio cui si ancorava la proposta del Sant'Ambrogio era costituito dalla convinzione che Franchino Gaffurio avesse tenuto all'università di Pavia una cattedra di musica¹¹. In realtà questo è tutt'altro che sicuro: la biografia del Gaffurio scritta dal contemporaneo Pantaleo Malegolo non accenna a questa circostanza e il documento che ne farebbe fede – una nota di professori stipendiati presso l'ateneo pavese – è stato forse mal interpretato dal suo scopritore¹². In ogni caso tale documento si riferisce al 1498, oltre vent'anni prima della morte del musicista, e, anche se la lettura fosse corretta, denuncerebbe un rapporto ormai molto lontano che non giustificerebbe l'erezione a Pavia di un monumento funebre in sua memoria. Tanto più che il Gaffurio morì a Milano, a porta Comasina, nella par-

2. Leonardo, Cenacolo (particolare). Milano, refettorio della chiesa di Santa Maria delle Grazie.



3. Bambaia, San Giovanni Evangelista. Milano, Castello Sforzesco, Museo d'Arte Antica.

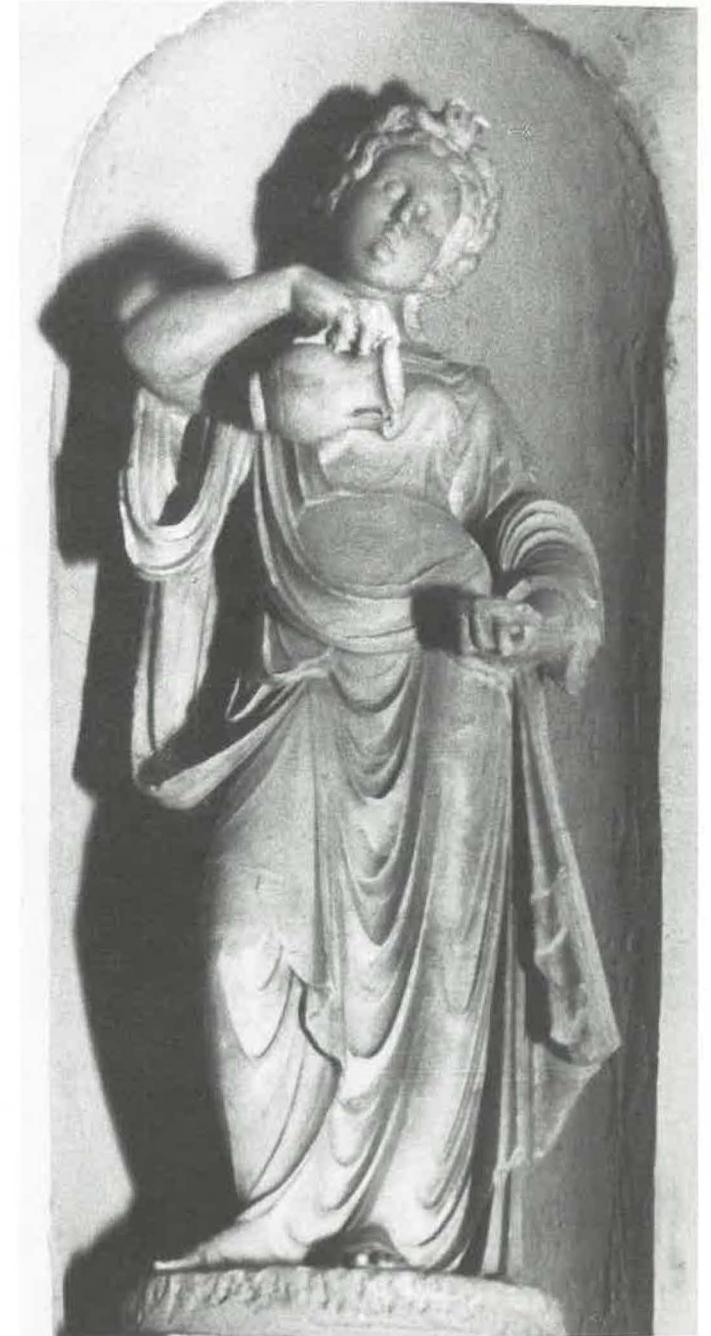


4. Bambaia, Apostolo san Filippo (?), Milano, Castello Sforzesco, Museo d'Arte Antica.



5. Cappella di San Giorgio col Monumento Bua. Treviso, chiesa di Santa Maria Maggiore.





roccia di San Marcellino di cui aveva il canonicato e non c'è ragione di supporlo sepolto in luogo diverso da Milano¹³. Dobbiamo quindi prescindere dall'idea del sepolcro del musicista lodigiano e considerare il complesso oggi a Treviso come la tomba di uno dei tanti umanisti che risiedevano a Pavia nei primi decenni del Cinquecento. Difficile individuarlo, anche perché, se si fosse trattato davvero di un docente presso l'università, forse ci sarebbe un accenno alla sua professione: infatti, secondo una tradizione ben consolidata, che ha larga testimonianza nelle tombe di giurensulti bolognesi o in quelle analoghe oggi nel cortile dell'università di Pavia, il docente da commemorare è sempre raffigurato in cattedra circondato dai discepoli. Il tono elevato, il carattere colto e sostanzialmente pagano dei rilievi fa pensare comunque a un personaggio di educazione umanistica, che detta per la propria sepoltura un programma iconografico ispirato al mondo classico.

Anche ammettendo che la scena del compianto possa raffigurare il defunto, ponendosi quindi come episodio biografico, non si può invece attribuire lo stesso carattere alle altre due scene, ed è perciò difficile immaginarle in sequenza. Quella centrale, interpretata dal Sant'Ambrogio come un momento dell'agonia del musicista, confortato dalla presenza di Apollo, avrebbe attinenza, se così fosse, con la storia personale del defunto. In tal caso sarebbe però impossibile legare a essa anche quella di sinistra che raffigura inequivocabilmente una scena dell'Ade, con Mercurio, Cerbero e altre figure mitologiche. Sembra quindi più logico pensarle entrambe come svincolate da un contesto biografico e, in un certo senso, indipendenti tra loro.

La presenza di Apollo, la cui identità è indicata dallo strumento che impugna – non una cetra ma una più moderna "lira da braccio", così come si trova raffigurata nel *Parnaso* di Raffaello – non penso vada letta in relazione al defunto, ma più genericamente nel quadro delle attività cui il dio sovrintende. Apollo per il mondo antico non è solo il dio della musica ma esercita la sua sovranità divina anche sulla medicina, presentandosi come "Apollo medico" al capezzale del malato. In questa veste lo si vede nell'incisione di Maso Finiguerra che offre una stringente analogia iconografica con il rilievo del Bambaia. I gesti nei confronti del malato sono appunto quelli di un medico: da un lato l'esame delle urine, dall'altro il controllo delle pulsazioni. L'elemento musicale passa così in second'ordine, limitandosi a consentire il riconoscimento del dio attraverso lo strumento che lo caratterizza. Se poteva sussistere qualche dubbio circa la possibilità che si trattasse della tomba di un musicista, l'atteggiamento di Apollo porta a escluderlo totalmente.

Nella scena laterale sinistra vediamo invece Mercurio in posizione centrale. Benché decapitato, è riconoscibile con certezza dai piedi alati e dal caduceo appoggiato alla spalla destra. Accanto una figura femminile si rivolge, insieme a lui, a un personaggio eminente su un trono: certo una figura autorevole, se Mercurio gli si accosta da una posizione d'inferiorità. A destra da una caverna emerge Cerbero, mostro di sembianze umane dal corpo sormontato da tre teste canine, nell'atto di ghermire un putto sostenuto da un altro personaggio infernale. Quest'ultimo è incalzato da un'Erinni concepita secondo il tipo di



8. Bambaia, *Apollo medico al capezzale di un malato* (rilievo centrale del Monumento Bua). Treviso, chiesa di Santa Maria Maggiore.

9. Bambaia, *Scena dell'Ade* (rilievi di sinistra del Monumento Bua). Treviso, chiesa di Santa Maria Maggiore.



10. Maso Finiguerra, *Apollo medico*, dalla *Cronaca illustrata*. Londra, British Museum.



vecchia cadente reso popolare dalle stampe del Mantegna. Sopra la grotta di Cerbero vi è una seconda cavità abitata da un'altra creatura infernale. È indubbio che si tratti di una scena dell'Ade, anzi – per dirla con Leonardo – del “Paradiso di Plutone”.

E proprio a Leonardo rimanda il tema della caverna, specialmente quella superiore al cui interno un essere infernale – presumibilmente un demonio – accoglie un putto ignudo¹⁴. La fonte di questa composizione va ricercata a mio avviso nei fogli del Codice Arundel con schizzi per un allestimento teatrale: fogli ben noti, anzi un unico foglio come ha chiarito Carlo Pedretti, già riferiti alla festa del Paradiso tenuta al Castello Sforzesco il 13 gennaio 1490¹⁵. Come è noto quest'ipotesi, incoraggiata proprio dall'annotazione di Leonardo che parla di “Paradiso di Plutone”, è stata abbandonata, riconoscendo invece negli schizzi un progetto per l'allestimento dell'*Orfeo* del Poliziano, forse realizzato a Milano per Charles d'Amboise nel 1506-1507¹⁶.

“Quando sapre il paradiso dj plutone alor sia diavoli che sonjo dodici olle a uso di boce infernalj qujvj; sia la morte le furie cervero molti putti nudi che pianghino...”. Le parole di Leonardo si adattano perfettamente alla scena realizzata dal Bambaia, che diventa dunque testimonianza preziosa di un'invenzione leonardesca destinata per il suo carattere effimero a lasciare solo labili tracce. È invece indicativo della risonanza che la soluzione teatrale di Leonardo dovette avere il fatto che, dovendo immaginare una scena nell'aldilà, lo scultore si rifaccia proprio a quel prototipo anziché all'iconografia infernale utilizzata nelle illustrazioni dell'*Eneide* o di *La Divina Commedia*.

Tuttavia la posizione centrale di Mercurio – che nell'*Orphei Tragoedia* svolge infatti il ruolo marginale di annunciatore del dramma per poi uscire di scena – porta a escludere che il contenuto del rilievo si riferisca a Orfeo, nonostante il significato simbolico che il viaggio nell'aldilà può assumere. La presenza di una figura femminile accanto al dio che il rotolo nella mano sinistra qualifica come messaggero, il rivolgersi di entrambi a un personaggio in trono quasi a impetrarne una grazia, fa pensare si tratti di un episodio della storia di Proserpina: Mercurio, ambasciatore di Giove, si reca da Plutone per ottenere la liberazione della fanciulla condotta forzatamente all'Ade. Dunque, il dio dell'Ade è rappresentato nel suo regno, insieme alle creature infernali che lo popolano.

Il taglio scenografico del rilievo, accentuato dalla loggia da cui si affacciano alcuni spettatori, mentre conferma da un lato la radice teatrale della composizione, richiama dall'altro l'affermazione del Vasari circa un alunno del Bambaia presso Zenale: l'impostazione prospettica, che costituisce secondo Leonardo il pregio maggiore della scultura in bassorilievo, si riallaccia alle soluzioni spaziali zenaliane, rendendo credibile la notizia raccolta dallo storico aretino.

Restano tuttavia aperti alcuni interrogativi: il vecchio con la palma e le due figure femminili sul fondo – una con la spada e l'altra con il calice, già ritenute dal Sant'Ambrogio due *Virtù* e perciò correlate al defunto – non trovano spiegazione esauriente. A meno di non pensare a un intervento successivo – e la data 1562 potrebbe essere indicativa in tal senso – resosi neces-

11. Bambaia, Scena dell'Ade (particolare del rilievo di sinistra del Monumento Bua). Treviso, chiesa di Santa Maria Maggiore.

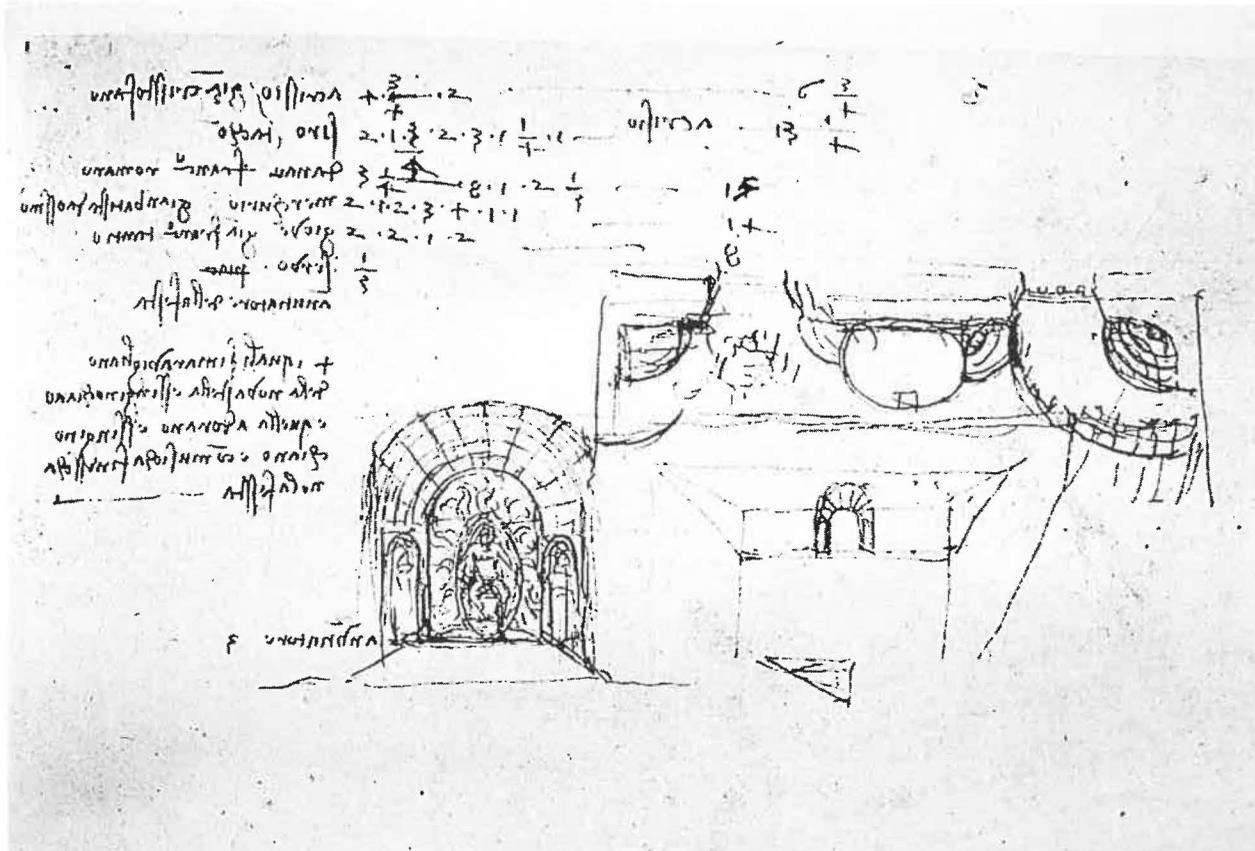
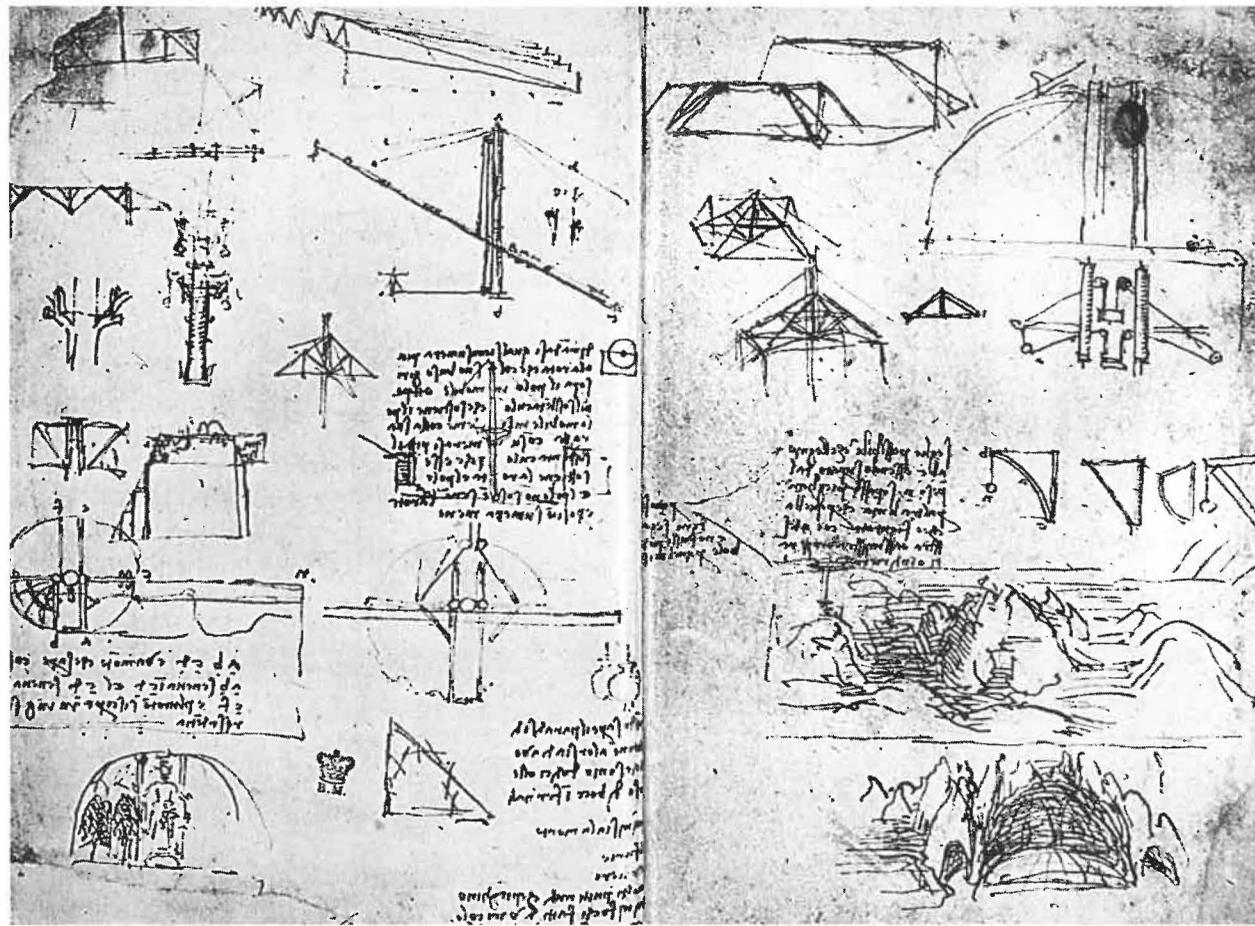


12. Bambaia, Scena dell'Ade (particolare del rilievo di sinistra del Monumento Bua). Treviso, chiesa di Santa Maria Maggiore.



sario per completare alcune figure troppo poco rifinite. Non credo di potermi spingere oltre nel tentativo di interpretare questo sepolcro, e tanto meno fare supposizioni sul suo committente pavese: un ignoto umanista che con questa metafora pagana sull'immortalità dell'anima (qui adombrata nel continuo rinnovarsi delle stagioni cui allude la presenza di Proserpina) ci ha conservato una rara testimonianza del pensiero rinascimentale sulla morte. Il suo viaggio nell'aldilà è accompagnato da Mercurio e da Apollo, due divinità che nell'Olimpo neoplatonico si trovano spesso affiancate: al dio psicopompo corrisponde Apollo, che cura l'anima con la musica e il corpo con la medicina¹⁷.

1. Ms. E, fol. 1r. L'ipotesi spetta a G. d'Adda (*Art et industrie au XVIe siècle. Le tombeau de Gaston de Foix*, in "Gazette des Beaux Arts", XVIII, 1876, p. 488, n. 1) ed è stata di recente ripresa (cfr. M. T. Fiorio, *Agostino Busti: uno scultore lombardo per il re di Francia*, in *Il Bambaia. Il monumento di Gaston de Foix. Castello Sforzesco di Milano: un capolavoro acquisito*, Milano 1990, pp. 20, 30).
2. Sulle citazioni da Leonardo presenti negli apostoli della tomba di Gaston de Foix cfr. M. T. Fiorio, *Bambaia*, Firenze 1990, pp. 38-42.
3. I. A. Richter, *Paragone. A comparison of the Arts by Leonardo da Vinci*, London 1959, p. 98.
4. Il contratto tra Mercurio Bua e i monaci di Santa Maria Maggiore è citato in D. Sant' Ambrogio, *Un disperso monumento pavese del 1522 nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Treviso*, in "Archivio Storico Lombardo", XXIV, 1897, pp. 144-145.
5. D. M. Federici, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno dal mille e cento al mille e ottocento per servire alla storia delle belle arti d'Italia*, vol. II, Venezia 1803, pp. 135, 182-183.
6. D. Sant' Ambrogio, *op. cit.*, 1897, pp. 158-163. Nella letteratura successiva la proposta del Sant' Ambrogio è stata accolta senza un accurato vaglio critico e il monumento di Treviso è stato comunemente indicato come Tomba Gaffurio; cfr. G. Nicodemi, *Il Bambaia*, Brescia 1925, p. 40-44; L. Colletti, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, Treviso, Roma 1935, pp. 325-327; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. X, parte I, Milano 1935, pp. 651-652; G. Nicodemi, *Agostino Busti detto il Bambaia*, Milano 1945; id., *La scultura milanese dal 1530 al 1620*, in *Storia di Milano*, vol. X, Milano 1957, p. 799; J. Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture*, vol. II, (London 1958), Oxford 1986, p. 327; id., *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, London 1964, p. 548; M. Di Giovanni, ad vocem *Busti (Busto)*, *Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 14, Roma 1972; M. T. Fiorio, *op. cit.*, 1990, pp. 107-111.
7. D. Sant' Ambrogio, *op. cit.*, 1897, pp. 135-136, 163.
8. È probabile che proprio la presenza di questa divinità sia stata determinante nella decisione del conte Mercurio Bua di accaparrarsi i marmi pavesi: la coincidenza dei nomi, oltre alla qualità delle opere, costituiva un ulteriore incentivo a impossessarsene.
9. *Bartho. Filippinei Gaphuriani Nominis Assertoris in Jo. Vaginarium Bononien. Apologia*, Torino 1521.
10. D. Sant' Ambrogio, *op. cit.*, 1897, pp. 167-169.
11. D. Sant' Ambrogio, *op. cit.*, 1897, pp. 160, 162.
12. G. Porro, *Pianta delle spese per l'Università di Pavia nel 1498*, in "Archivio Storico Lombardo", anno V, 1878, p. 507. La sua lettura del documento (contenuto in un volume miscelaneo della Biblioteca Trivulziana di cui il Porro non dà segnatura e che non sono riuscita a reperire) è stata respinta dal Motta (*Musici alla corte degli Sforza*, in "Archivio Storico Lombardo", anno XIV, vol. IV, 1887, p. 547 e sgg.) e in seguito da G. Agnelli (*Franchino Gaffurio nel quarto centenario di sua morte (1522-1922)*, Lodi 1923, pp. 8, 21-22) e da A. Canetta, L. Cremascoli, L. Salamina (*Franchino Gaffurio*, Lodi 1951, pp. 90-91). Cfr. anche L. Zanoncelli, ad vocem *Gaffurius, Franchinus*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, vol. III, Torino 1986.
13. Cfr. G. Agnelli, *op. cit.*, 1923, p. 9.
14. L'apertura da cui esce il putto sembra indicarne il percorso: il bambino, che



13. Leonardo, *Scenografia e appunti per l'Orfeo del Poliziano*, Codice Arundel 263, f. 231v e 224r. Londra, British Museum.

14. Leonardo, *Disegni e appunti per la Danae di Baldarre Taccone*. New York, Metropolitan Museum of Art.

forse rappresenta l'anima del defunto, viene ghermito da Cerbero e avviato attraverso i cunicoli dell'Ade alle altre tappe del suo tragitto. È possibile quindi che il demonio della grotta superiore rappresenti Minosse.

15. Cod. Arundel, fol. 224r, 231v. A questi fogli K. T. Steinitz dedicava un primo articolo nel 1949 (*A Reconstruction of Leonardo da Vinci's Revolving Stage*, in "The Art Quarterly", 1949, pp. 325-338) riconoscendo che gli schizzi in essi contenuti sono relativi all'allestimento dell'*Orfeo* del Poliziano. La studiosa supponeva che la rappresentazione di questa tragedia fosse realizzata a Mantova nel 1490.

16. L'ipotesi è di C. Pedretti (*Dessins d'une scène, exécutés par Léonard de Vinci pour Charles d'Amboise (1506-1507)*, in *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris 1964, pp. 25-34) che ha riconosciuto i due fogli Arundel come parti di un'unica pagina (*Dessins...* cit., 1964, p. 27). Sui fogli Arundel e in generale sull'attività di Leonardo come allestire di spettacoli, vedi C. Pedretti, *La macchina teatrale per l' "Orfeo" di Poliziano*, in *Studi vinciani*, Genève 1957, pp. 90-98; A. Marinoni, *Il regno e il sito di Venere*, in *Il Poliziano e il suo tempo. Atti del IV Convegno internazionale di studi sul Rinascimento*, settembre 1954, Firenze 1957, pp. 273-287; C. Bertelli, ad vocem *Leonardo da Vinci*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. VI, Roma 1959, pp. 1396-1398; K. T. Steinitz, *Le dessin de Léonard de Vinci pour la représentation de la Danae de Baldassare Taccone*, in *Le lieu théâtral à la*

Renaissance, Paris 1964, pp. 35-42; id., *Leonardo architetto teatrale e organizzatore di feste (15 aprile 1969)*, in "Lecture Vinciane", I-XII (1960-1972), Firenze 1974, pp. 252-274; M. Angiolillo, *Leonardo. Feste e teatri*, Napoli 1979; C. Pedretti, *Leonardo architetto*, Milano 1981, pp. 290-295; M. Mazzocchi Doglio, *Leonardo "apparatore" di spettacoli a Milano per la corte degli Sforza*, in *Leonardo e gli spettacoli del suo tempo*, Milano 1983, pp. 41-76.

17. Anche nel monumento a Gerolamo e Marc'Antonio Della Torre di Andrea Riccio la sequenza narrativa comprende una scena di assistenza a un malato e una raffigurante l'oltretomba. È indicativo che nella prima, tra i vari personaggi che si affannano nelle cure, sia compreso Apollo, contraddistinto dalla cetra ma presente in quanto dio della medicina e non della musica. E del resto Gerolamo Della Torre era lui stesso un medico. Nella scena dell'Ade raffigurata nella stessa tomba, sospinti da mostri e creature infernali tra i quali campeggia un'Erinni, alcuni putti alati – evidentemente le anime dei defunti – si accalcano per salire sulla barca di Caronte. La composizione, classicamente bilanciata ai lati di un albero che funge da perno compositivo, pur mostrando varie coincidenze tematiche con il rilievo del Bambaia, segue fedelmente il racconto virgiliano e ricalca l'iconografia più nota. Con ciò consentendo di meglio apprezzare lo spunto leonardesco del Bambaia (sul monumento Della Torre vedi *Natur und Antike in der Renaissance*, catalogo della mostra alla Liebighaus, Frankfurt am Main 1986, pp. 112-122).